



Andrea Meyer

**Kämpfe um die
Professionalisierung
des Museums**

Karl Koetschau,

die Museumskunde und

der Deutsche Museumsbund

1905-1939

[transcript] Edition Museum

Andrea Meyer
Kämpfe um die Professionalisierung des Museums

Andrea Meyer (Dr. phil.), geb. 1968, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Museumsgeschichte und die Bildkünste der Moderne. Sie hat u. a. zur Berliner Nationalgalerie und zur Rezeption französischer Kunst in Deutschland publiziert.

Andrea Meyer

Kämpfe um die Professionalisierung des Museums

Karl Koetschau, die *Museumskunde* und der Deutsche Museumsbund
1905-1939

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Andrea Meyer**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagcredit: Ausschnitt, unbekannter Fotograf, Karl Koetschau im April 1913,
Bundesarchiv, Bild 183-2009-0513-501

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5833-0

PDF-ISBN 978-3-8394-5833-4

<https://doi.org/10.14361/9783839458334>

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einleitung	7
1.1 Methodische Herangehensweise: Das Museum als Arena	12
1.2 Forschungsüberblick: Die <i>Museumskunde</i> , der Museumsbund und die Protagonisten der Museumsreformbewegung	14
1.3 Quellenlage	23
1.4 Aufbau und leitende Fragen	26
2. Die <i>Museumskunde</i> als Medium der internationalen Vernetzung 1905-1924	31
2.1 Kolonien und Völkerkunde, Bild und Text. Zur Funktion der Reproduktionen	34
2.2 Viel Amerika – wenig Frankreich. Schwerpunkte und Lücken einer länderübergreifenden Berichterstattung	45
2.3 Forum für eine offene, streitbare Debattenkultur	49
3. Krieg und Intrigen. Die Gründung des Deutschen Museumsbundes 1917	57
3.1 Museum und Markt	59
3.2 Wilhelm von Bodes Manöver	61
3.3 Taktiken im Verborgenen	68
4. Das Ringen um eine ethische Museumspraxis seit 1918	75
4.1 Abstecken des eigenen Terrains – Abstimmung mit dem Verband von Museums-Beamten	77
4.2 Die Beschlüsse der ersten DMB-Jahrestagung in Würzburg im Mai 1918 – ein Kompromiss	82
4.3 Das Expertenwesen weiter im Kreuzfeuer	86
5. Die Kunstmuseen und das deutsche Volk – die Positionierung des DMB während der Novemberrevolution	93
5.1 Das Buchprojekt im politischen Umbruch	101

5.2	Finanzierungsprobleme	107
5.3	Interne Profilierung statt großer Öffentlichkeit	111
6.	Bemühen um einen Generationenwechsel und Stagnation in den 1920er Jahren	115
6.1	Der DMB unter Willy Storck 1920-1924	117
6.2	Walther Greischel an der Spitze des DMB 1924-1927	121
6.3	Neue Kräfteverhältnisse – Werner Noacks Vorstoß um 1930	125
7.	Querelen um die 1929 wiederbelebte <i>Museumskunde</i>	133
7.1	Zwischen Karl Hermann Jacob-Friesen und Kurt Karl Eberlein – Personaldebatten zum Auftakt	137
7.2	Ludwig Justi versus Kurt Karl Eberlein 1929/30	143
7.3	Der Streit zieht 1930/31 weite museumspolitische Kreise	150
8.	Die Etablierung museologischer Ausbildungsmodelle	155
8.1	Diskussionen um die Qualifizierung 1905/06	157
8.2	Die Berliner Museumskurse 1909-1912	161
8.3	Die Akademisierung der Museumskunde seit 1918	167
8.4	Das Bonner Modell – Anlass für einen transatlantischen Brückenschlag 1924	172
8.5	Koetschus Lehransätze im internationalen Kontext bis 1932	177
9.	Die Deprofessionalisierung der Museumsarbeit im Nationalsozialismus	193
9.1	Der DMB und seine Zeitschrift während der NS-Diktatur	196
9.2	Gegen das Netzwerk der Moderne – Koetschus Führungsambitionen im frühen NS-Staat	207
9.3	Die Denkschrift von 1933 – Koetschau als Architekt einer NS-Wissenschaftskultur	215
10.	Schluss	231
Dank		243
Quellen- und Literaturverzeichnis		245
Personenverzeichnis		281

1. Einleitung

Museen sind Erinnerungsorte, Hüter des Kulturerbes, zu deren vorrangigen Aufgaben es zählt, die ihnen anvertrauten Dinge möglichst unverändert zu erhalten. Sie selbst aber sind wandelbar. Seit ihrer Entstehung im späten 18. Jahrhundert haben dynamische Veränderungen die europäische Museumskultur geprägt. Auf die Öffnung privater, größtenteils fürstlicher Sammlungen folgte binnen weniger Jahrzehnte die Errichtung autonomer Bauten, die allein dem Zweck der musealen Präsentation dienten. Die unter ihrem Dach versammelten Kulturgüter wurden zunehmend nach wissenschaftlichen Kriterien geordnet. Eine wahre Sammelwut entwickelte sich an den Museen im Zuge der expandierenden Kolonialherrschaft, die den politischen Rahmen für die seit 1851 veranstalteten Weltausstellungen, den Handel mit ›Kuriositäten‹ entlegener Länder und staatlich finanzierte Ausgrabungen im Nahen und Mittleren Osten absteckte. Der Kanon museumswürdiger Artefakte erweiterte sich dadurch, neue Museumstypen wie Kunstgewerbe-, Kolonial- und Völkerkundemuseen wurden etabliert. Zugleich wuchsen die gesellschaftlichen Ansprüche an die Institution Museum, die sich jenseits der Erwerbung, Bewahrung und Erforschung des materiellen Erbes für ein immer breiteres Laienpublikum zu öffnen suchte. Durch bewusste Ausstattung der Räumlichkeiten, gezieltes Arrangement der Exponate, auch durch Medien wie Wandtexte, Etiketten und Kataloge oder das Angebot von Führungen sollte die Wissensvermittlung gefördert werden. Die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert etablierende Museumsreformbewegung bildete ein starkes Umfeld dafür.¹

Parallel dazu nahmen administrative Aufgaben an den Museen zu, etwa durch die Verwaltung von Budgets oder die Pflege von Beziehungen zu privaten Sammlern und zur Politik. »Die Leitung eines Museums ist heute nicht

1 Zur mittlerweile gut erforschten Museumsreformbewegung vgl. z.B. Joachimides 2001; te Heesen 2012, S. 89-104; Köstering 2016.

mehr wie ehemals ein Versuchsfeld für den Dilettantismus«, brachte Alfred Lichtwark, einer der zentralen Akteure eines neuen, offenen Museumsverständnisses, in seiner Antrittsrede als Direktor der Hamburger Kunsthalle 1886 den Wandel der musealen Praxis auf den Punkt.² Mit dem veränderten, professionelleren Anspruch sah sich freilich nicht nur das Personal auf der Führungsebene konfrontiert. Vielmehr traten je nach Größe, Lage und Art der Museen an die Seite der Direktoren, die anfangs vielfach mit den Museumsgründern, Stiftern und Sammlern identisch gewesen waren oder sich aus der Künstlerschaft rekrutiert hatten, wissenschaftlich oder fachlich gebildete Museumsangestellte. Kustoden, Kuratoren, Konservatoren oder *keeper* – die Begriffe variierten in Abhängigkeit vom nationalen Kontext – ersetzten allmählich ehren- oder nebenamtlich tätige, oftmals auf Spenden von Besuchern angewiesene Mitarbeiter.³ Die Tätigkeit im Museum wurde mehr und mehr zum festen Beruf mit wachsender gesellschaftlicher Relevanz. Die Museumsgestalter suchten so mehr Professionalität und zugleich nach neuen, zeitgemäßen Wegen, um diesem Anspruch künftig mehr Nachdruck geben zu können.

Schnell wurden hier grundlegende Defizite deutlich: Eine offizielle Ausbildung, die auf die komplexen Herausforderungen des Arbeitsplatzes Museum vorbereitete, gab es trotz des Professionalisierungsschubs nicht.⁴ Schriftliche Anleitungen in der Tradition von Traktaten zur »Museographie«, wie sie seit dem 16. Jahrhundert veröffentlicht worden waren, konnten die Lücke nicht füllen.⁵ Die Schulung begann faktisch erst nach dem Eintritt in den Museumsdienst, und der Weg dorthin führte über informelle Strukturen. Vor diesem Hintergrund blieb sowohl das Selbstverständnis von Museumsbeamten als auch die öffentliche Wahrnehmung des Berufsbildes diffus. »Da im Publikum noch immer über die Anforderungen an einen Museumsbeamten sehr

2 Lichtwark 1886, S. 1; ebenfalls zitiert bei Sheehan 2002, S. 245. Einblicke in die Veränderungen der Museumsarbeit in Frankreich, Großbritannien und Deutschland seit Mitte des 18. Jahrhunderts geben z.B. Teather 1990; Holert 1995; Sheehan 2002, S. 245-250; Kretschmann 2006, S. 87-126; Chaumier/Mairesse 2011; Mairesse 2015.

3 Zunächst waren dabei im Museumsbereich, insbesondere in verantwortlichen Positionen, fast ausschließlich Männer tätig, weswegen hier wie im Folgenden in der Regel bewusst nur die männlichen Berufsbezeichnungen verwendet werden. Sollte es in konkreten Fällen auch um Akteurinnen gehen, wird gezielt darauf hingewiesen.

4 Vgl. Teather 1990, S. 28-30; Sheehan 2002, S. 247-249; Klausewitz 2017, S. 20.

5 Zur entsprechenden Traktatliteratur vgl. Savoy 2006, S. 13; Aquilina 2011; Fackler 2014, S. 40; Walz 2018, S. 7f.

unklare Begriffe herrschen«, schrieb Fritz Günther 1908 in einem Beitrag für die auflagenstarke Zeitschrift *Kunst für Alle*, »gelten vage Schöngesterei, dilettantische Malversuche, Reisen etc. manchmal für genügend, um einem Zeichenlehrer, Architekten, Offizier oder Erzieher a.D. die Obhut über ein Museum anzuvertrauen.«⁶ Während Juristen, Ärzte oder Theologen, Kriterien der Soziologie folgend, klassische Professionen vertraten, traf dies auf Museumsbeschäftigte nur eingeschränkt zu.⁷ Als Hochschulabsolventen verfügten sie zwar über ein fundiertes Fachwissen, auf dem ihre dem Gemeinwohl dienende Tätigkeit aufbaute. Es fehlte aber nicht nur an einer wissenschaftlich standardisierten Ausbildung, die die Berechtigung zur Berufsausübung eindeutig regelte, sondern auch an der Festlegung sonstiger berufsständischer Normen. Ebenso wenig verband sich mit der Arbeit im Museum eine außergewöhnliche Vergütung oder ein hohes Sozialprestige, sieht man von Direktorenposten an größeren, in Metropolen gelegenen Häusern einmal ab.

Einen enorm wichtigen Beitrag zur Professionalisierung und Stärkung der Museumsarbeit leistete in diesem Kontext der grenzüberschreitende Wissens- und Erfahrungsaustausch unter den Akteuren. Wenngleich Museen als Schauplätze nationaler Identitätsbildung und politischer Affirmation dienten, da ihre Entstehung aufs Engste mit der Formation der modernen Nationalstaaten im Europa des 19. Jahrhunderts verflochten war, entzogen sich museale Räume von Beginn an der ausschließlichen Einhegung auf das Nationale.⁸ Hier fanden nicht nur Exponate unterschiedlichster Provenienz

6 Günther 1908, S. 162. Bei allen Zitaten wurde die Schreibweise beibehalten und nicht der neuen Rechtschreibung angepasst.

7 Zur Definition von Profession und Professionalisierung in der Bürgertumsforschung vgl. z.B. Conze/Kocka 1985; Siegrist 1988; Lundgreen 1992; Jarausch 1995, S. 206. Mariner 1969, S. 180, hat den Kriterienkatalog erstmals für Museumsangestellte an US-amerikanischen Kunstmuseen – Kuratoren und Museologen – angepasst. Vgl. auch Teather 1990, S. 26, und jüngst den Überblick über die Professionalisierung in England am Beispiel ausgewählter Museumsdirektoren und ihrer Netzwerke bei Heath 2018; für Frankreich vgl. Bourdieu 1972, S. 151, der anmerkt, dass Museumskonservatoren nicht als Berufsgruppe wahrgenommen werden wollten und daher eher als »Honoratiorengruppe« zu betrachten seien; s. dazu auch Chaumier/Mairesse 2011, S. 476f.

8 Vgl. den Überblick über die Forschungen zur nationalen wie politischen Funktion von Museen und die zunehmend transnationalen Perspektiven in der Museumsgeschichte bei Meyer/Savoy 2014b, S. 2-4; Meyer/Savoy 2014c; Cladders 2018a, S. 25-27. Stellvertretend für den Ansatz, Museen auf ihre nationale Bedeutung hin zu befragen, seien Poulot 2005, Raffler 2007 und Aronsson/Elgenius 2011 genannt, während Gaetgens 2004, Graf/Möbius 2006 oder Meijers/Bergvelt et al. 2009 internationale Parallelen

und eine internationale Besucherschaft zusammen. Unter den Museumsvertretern, den Gründern, Leitern, Kustoden und Architekten wurden vielmehr früh auch Konzepte und konkrete Modelle für Bauten und Innenraumgestaltungen, Ordnungs- und Hängeprinzipien, Verwaltungsstrukturen bis hin zu ganz praktischen Aspekten wie Öffnungszeiten oder Eintrittsgelder länderübergreifend diskutiert, nachgeahmt, getestet, gegebenenfalls verworfen oder den jeweiligen lokalen Bedürfnissen angepasst.⁹ Basierte dieser museale Transfer zunächst auf persönlichen, informellen Kontakten, wurde auch er mit den Jahren systematischer. Deutlich steht dafür etwa die gezielte Entsendung von Experten und Kommissionen ins Ausland, um von dortigen Museumseinrichtungen für die eigene Praxis zu lernen.¹⁰

Als maßgebliche Indikatoren für die Professionalisierung und zunehmende Institutionalisierung des Transfers musealer Expertise können vor allem die Veranstaltung von Kongressen, die Etablierung von Dachverbänden samt ihrer Jahresversammlungen wie auch die Einführung von fachspezifischen Periodika gelten, wie sie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verstärkt zu beobachten sind.¹¹ So wurde 1889 im englischen York die Museums Association gegründet, die älteste Berufsorganisation von Museumsleuten überhaupt. Auf sie folgte 1900 der Verband österreichischer Kunstgewerbe-Museen, der 1912 zum Verband Österreichischer Museen ausgebaut wurde. 1906 entstand die American Association of Museums. 1901 legte die britische Museums Association erstmals ihr Verbandsorgan vor, das *Museums Journal*. In Deutschland war bereits 1878 die Dresdner *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde* erschienen, die allerdings nach wenigen Jahren mit dem Tod ihres Herausge-

und Bezüge in den Blick nehmen. Grundsätzlich zur identitätsbildenden Funktion von Museen Macdonald 2003.

- 9 Vgl. die Fallbeispiele in Meyer/Savoy 2014b; Meyer/Savoy 2014c.
- 10 Vgl. Noordeggraaf 2004, S. 106 u. 137 zu den Reisen niederländischer Museumsleute und Architekten; Kretschmann 2006, S. 175 u. 282, der Forschungsreisen von Museumsdirektoren als Professionalisierungsmerkmal benennt; Adam 2014; Tibbe 2014. Parlamentarische Sonderausschüsse in London luden zudem ausländische Museumsleiter und Architekten vor, um Missständen im Management heimischer Museen zu begegnen. Vgl. dazu etwa Avery-Quash/Crookham 2014; Siegel 2008, S. 137-212.
- 11 Vgl. te Heesen 2012, S. 101, die die Institutionalisierungsbemühungen mit Beispielen aus Deutschland belegt; Kretschmann 2006, S. 99; Waidacher 1996, S. 136; Lorente 2012, S. 237f., mit weiteren internationalen Beispielen; Köstering 2016, S. 56, mit Beispielen für regionale Verbände.

bers Johann Georg Theodor Graesse 1885 wieder eingestellt wurde.¹² Ab 1895 wurde der *Anzeiger tschechoslowakischer Museen und archäologischer Gesellschaften* publiziert.¹³ 1903 fanden sich Museumsexperten aus dem In- und Ausland auf der von der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen in Mannheim organisierten, ersten und einzigen kaiserzeitlichen Museumsfachtagung *Die Museen als Volksbildungsstätten* ein.¹⁴ Kurz danach wurden auch im Deutschen Reich entscheidende Schritte in Richtung einer fortgesetzten Professionalisierung des Museumsdiskurses getan: Seit 1905 erschien die Fachzeitschrift *Museumskunde*. Ein gutes Jahrzehnt später, 1917, wurde inmitten des Ersten Weltkriegs der Deutsche Museumsbund ins Leben gerufen, zunächst ausschließlich für kunst- und kulturhistorische Museen. Nach dem Krieg schloss sich 1922 in Paris die Gründung der Association des conservateurs des collections publiques de France an – die Liste der Initiativen ließe sich fortsetzen.

Mit all diesen Aktivitäten, die der Vernetzung und dem Austausch neuer Ideen für die Museen dienten, gewann die Museumsarbeit insgesamt an Professionalität, erstmals wurden Ausbildungs- und Arbeitspraktiken standardisiert, auch Maßstäbe und ethische Regeln für das eigene Handeln definiert und der korporativen Selbstkontrolle unterstellt. Angesichts des vielschichtigen, kaum zu überblickenden, zugleich anspruchsvollen musealen Arbeitsfelds verlief dieser Prozess allerdings keineswegs störungsfrei. Wie angedeutet, vollzog sich die Professionalisierung in verschiedenen Ländern wie auch regional in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Sie wurde von Vertretern verschiedenster Disziplinen getragen, manche Aktionen waren nicht nachhaltig oder blieben singulär. All das bot Fortschritt, aber auch Reibungspotenzial.

Von diesen Beobachtungen eines zunehmend intensiveren, professioneller aufgestellten Diskurses um die Institution Museum ausgehend, widmet sich das vorliegende Buch erstmals bewusst den Spannungen, Widerständen, auch Rückschritten, die die Professionalisierung musealer Praxis von der Wende zum 20. Jahrhundert bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs begleitet haben. Am Beispiel der Zeitschrift *Museumskunde* und des Deutschen

12 Zu Graesse und seiner Zeitschrift vgl. Hilgers 2005, S. 7; Vieregg 2006, S. 153-155; Gärtner 2010, S. 44; Walz 2018, S. 9.

13 Den Anzeiger erwähnt Waidacher 1996, S. 136.

14 Vgl. Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen 1904; Köstering 2003, S. 226-235 mit detaillierten Angaben zu den Teilnehmenden; Kretschmann 2006, S. 260f.; Kuntz 1996.

Museumsbundes, die beide aufs Engste mit dem in Fachkreisen, aber kaum darüber hinaus bekannten Namen des Kunsthistorikers und Museumsmanes Karl Koetschau (1868-1949) verbunden sind, wird zu zeigen sein, wie sehr unter den Beteiligten in Deutschland, oft auch mit internationaler Perspektive, um Orientierung und Ziele sowohl der Museen und der Museumsarbeit als auch der Foren, die der fachlichen Verständigung dienten, gestritten wurde.

An den damaligen Auseinandersetzungen, die nicht selten persönlicher Natur waren, lassen sich grundlegende Entwicklungsetappen und Krisen der Institution Museum auf dem Weg in die Moderne in Deutschland wie darüber hinaus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts festmachen, die – nicht zuletzt auch infolge der großen politischen Zäsuren der Zeit, des Ersten Weltkriegs und des schnellen Wechsels von der Monarchie zur Republik in die NS-Diktatur hinein – immer wieder zu bewältigen waren. Die Brüche, Hemmungen und Rückschläge, aber auch das Ringen um Innovation und Veränderung in den Museen selbst schärfen dabei den Blick dafür, dass das Museum keineswegs nur als stabile, reformresistente Institution zu sehen ist, die etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts Attacken jüngerer Generationen von Künstlern und Kritikern erfolgreich abwehren konnte.¹⁵ Das Museum bewegte sich vielmehr auch selbst. Kontinuierlich hatte die Institution Museum, so die These, internen Querelen, Konflikten und Kontroversen standzuhalten, die sie stets aufs Neue herausforderten und schließlich maßgeblich mit konturierten.

1.1 Methodische Herangehensweise: Das Museum als Arena

Methodisch verdankt die Studie wesentliche Impulse aktuellen Beiträgen der Museum Studies, die das Museum als Raum stetiger Aushandlungsprozesse verstehen. Sie gründen in dem vielfach zitierten Konzept des Museums als *contact zone*, das James Clifford in Anlehnung an Mary Louise Pratt Mitte der 1990er Jahre in die Museumswissenschaft eingeführt hat.¹⁶ Während Pratt den Begriff auf die europäische Expansion und daraus resultierende

15 Die externen Angriffe gingen nicht nur von Avantgardekünstlern aus, sondern auch von Wissenschaftlern, Kunstkritikern und Literaten. Vgl. Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy 2010, S. 177-207; te Heesen 2012, S. 105-111. Legendär ist u.a. Schefflers »Krieg« gegen die Staatlichen Museen zu Berlin, vgl. Scheffler 1921. Eine frühe Auseinandersetzung mit der Avantgardekritik findet sich in Grasskamp 1981, S. 42-66.

16 Vgl. Clifford 1997; Pratt 1991; Baur 2010, S. 41f.; Sternfeld 2013, S. 45-69; Förster 2013, S. 200f. Kritik an der Aneignung des Konzepts der *contact zone*, die u.a. die Gefahr birgt,

Transkulturationsprozesse bezogen hat, liegt er bei Clifford dem Modell eines Museums zugrunde, das nicht länger der Repräsentation ›fremder‹ Kulturen dient. Clifford konzipiert Museen stattdessen als Orte der aktiven Zusammenarbeit sowohl mit Vertretern und Vertreterinnen sogenannter Herkunftsgesellschaften als auch verschiedener sozialer Milieus, wie sie für heutige Migrationsgesellschaften charakteristisch sind. Cliffords Redefinition der Kontaktzone führte zu einer Distanzierung von der Vorstellung, die Institution Museum sei in erster Linie als Instrument staatlicher, bürgerlicher oder kolonialer Identitätspolitik zu sehen, die im Rahmen der Ende der 1980er Jahre etablierten Neuen Museologie üblich war.¹⁷ So wird gegenwärtig die Annahme angezweifelt, das Publikum sei passiv und akzeptiere vorgegebene Ordnungs- und Deutungsmuster kritiklos. Neue, aktivere Publikumsvorstellungen treten an ihre Stelle. Überdies geht man zunehmend davon aus, dass auch unter Museumsakteuren und Museumsakteurinnen intensiv um Funktionen und Inhalte der eigenen Arbeit, um Werte, Wissen und Identitäten gerungen wird.¹⁸

Aus eben dieser veränderten Perspektive auf das Museum als Arena, als Kontakt- und Konfliktzone, die in Auseinandersetzung mit institutionskritischen, kulturwissenschaftlichen und postkolonialen Ansätzen gewonnen wurde, gilt es im Folgenden die für die deutsche Museumsgeschichte zwischen 1905 und 1939 maßgeblichen Strukturen, Foren und Protagonisten im Umfeld von DMB und *Museumskunde*, auf der Grundlage intensiver Quellenrecherchen, noch einmal neu zu analysieren.¹⁹ Die Einbettung der deutschen Museen und ihrer Diskurse in internationale Entwicklungen wird dabei im Sinne einer transnationalen Museumswissenschaft als selbstverständlich

neokoloniale Beziehungen zwischen westlichen Museumspraktikern und *source communities* zu verschleiern, üben z.B. Boast 2011; Dibley 2005; Bennett 1998.

17 Vgl. den Überblick dazu bei Macdonald 2010, S. 50-55; Mairesse/Desvallées 2011, S. 376-381; Lorente 2012; Meijer-van Mensch 2016. Namensgebend war der 1989 von Peter Vergo herausgegebene Sammelband *The New Museology*.

18 Vgl. z.B. Witcomb 2003 und die zusammenfassende Darstellung in Baur 2010, S. 39f.

19 Christian Kravagna hat für den von ihm herausgegebenen Band mit institutionskritischen Texten von zeitgenössischen Künstler/-innen den Titel *Das Museum als Arena* gewählt, vgl. Kravagna 2001. Vgl. auch Singh 2015, die konsequent den Begriff Konfliktzone statt Kontaktzone verwendet, um zu betonen, dass Museen aufgrund ihrer Geschichte »sites of not just the confluence of cultures but also their collision« seien (S. 9).

vorausgesetzt und mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Die Fokussierung auf konfliktbehaftete, schwierige Episoden statt auf die Erfolge einer Institution wie des Deutschen Museumsbundes ermöglicht in Verbindung mit dem transnationalen Ansatz nicht nur einen innovativen Zugriff auf das umfangreiche Quellenmaterial, sondern gleichzeitig einen differenzierteren Blick auf die keineswegs geradlinig verlaufende historische Genese der Professionalisierungsprozesse im Museumsbereich.

1.2 Forschungsüberblick: Die *Museumskunde*, der Museumsbund und die Protagonisten der Museumsreformbewegung

Die Zeitschrift *Museumskunde*, die nach mehreren Unterbrechungen ihres Erscheinens seit 1977 wieder das Verbandsorgan des Deutschen Museumsbundes (DMB) ist, diente museumshistorischen Forschungen bislang überwiegend als Quellenfundus. Erst nach und nach wird die Zeitschrift, ähnlich wie das vom Office international des musées 1927 in Paris lancierte Periodikum *Mouseion*, auch auf ihre Editionsgeschichte, Inhalte und Ziele hin befragt, etwa von Wolfgang Klausewitz und Werner Hilgers.²⁰ Beide haben die 1905 initiierte *Museumskunde* als frühen Ausdruck gemeinsamer Interessen der deutschen Museumsvertreter gedeutet, die Vielfalt wie die anhaltende Aktualität der in den Anfangsjahren verhandelten Themen betont.²¹ In der vorliegenden Studie soll es, daran anschließend, um eine präzisere Annäherung an das Medium als Spiegel divergierender Interessen gehen, die Herausgeber, Autoren und Leserschaft aus dem Umfeld des DMB an die erste, zwischen 1905 und 1924 erschienene Ausgabe der Zeitschrift wie an ihre Fortführung ab 1929 knüpfen. Eigene Vorarbeiten zur transnationalen Berichterstattung und Illustrationspolitik der frühen *Museumskunde* stellen dabei den Ausgangspunkt für eine erste umfassendere Auseinandersetzung mit dem für die deutsche Museumsgeschichte zentralen Periodikum, seinen Themensetzungen und Kontroversen zwischen Kaiserreich und NS-Staat dar.²²

20 Vgl. Hilgers 2005; Vieregg 2006, S. 162-165; Gärtner 2010, S. 44f.; Klausewitz 2017, S. 21-23; s. auch schon Klausewitz 1984, S. 10-13. Zu *Mouseion* vgl. jüngst Savino 2017 mit weiterführenden Literaturhinweisen.

21 Vgl. Klausewitz 1984, S. 10-13; Hilgers 2005, S. 11-15; Klausewitz 2017, S. 23.

22 Vgl. Meyer 2014; Meyer 2017; Meyer 2019.

Mehr Beachtung als der historischen Entwicklung seines Sprachrohrs wurde in jüngster Zeit der Geschichte des Deutschen Museumsbundes selbst zuteil, der im Mai 2017 das hundertste Jubiläum seines Bestehens feierte. Den Anfang zur Aufarbeitung der Verbandsgeschichte hat bereits 1984 Wolfgang Klausewitz, zwischen 1975 und 1983 Präsident des DMB, mit seiner Monografie *66 Jahre Deutscher Museumsbund* gemacht.²³ Der Band lieferte die Grundlage für weitere Chroniken des Autors, von denen die jüngste von 2007 anlässlich des DMB-Jubiläums 2017 im Verbandsorgan *Museumskunde* erneut abgedruckt wurde.²⁴ Auch wenn der DMB darüber hinaus etwa in Beiträgen zur Museumstheorie, zur Museumsreformbewegung oder zu den Berliner Museen meist eher am Rande behandelt wird, ergibt sich in der Zusammenschau mit den verbandseigenen Darstellungen ein recht deutliches Bild seines Wirkens und seiner Funktionen seit 1917.²⁵

Danach bestand der Zweck des DMB in seiner frühen Phase vor allem darin, ein gemeinschaftliches Selbstverständnis der Museumsbeamten herzustellen und sie als autonome, wissenschaftlich ausgebildete und tätige Berufsgruppe sichtbar zu machen.²⁶ Eine zweite Kernaufgabe hatte über die wechselnden politischen und sozialen Rahmenbedingungen hinaus Bestand, nämlich die zentrale gesellschaftliche Bedeutung der Museen immer wieder neu zu betonen und damit nicht zuletzt gegenüber ihren staatlichen, kommunalen oder privaten Trägern der Forderung nach finanziellen Zuwendungen Nachdruck zu verleihen.²⁷ Während die Gründung des DMB 1917 dabei einerseits als entscheidender Schritt in Richtung Institutionalisierung des Museums gilt, werden andererseits Zweifel an seiner Durchschlagskraft als berufspolitischer Interessenverband artikuliert.²⁸

Sichtbare Spuren in der Auseinandersetzung mit der Verbandsgeschichte hat besonders das große Interesse hinterlassen, das der Verfolgung der Moderne während des Nationalsozialismus in den vergangenen Jahren entgegengebracht wurde. Dabei waren vor allem die Haltung des DMB zu Er-

23 Klausewitz 1984.

24 Vgl. Klausewitz 1992; Klausewitz 2007; Klausewitz 2017.

25 Vgl. Joachimides 2001, S. 187-190; te Heesen 2012, S. 101; Saalman 2014; Schug/Sack 2013, S. 54.

26 Vgl. etwa Joachimides 2001, S. 187f.; Gärtner 2010, S. 48; Sack 2013, S. 97; Saalman 2014, S. 34; Klausewitz 2017, S. 23.

27 Vgl. Saalman 2014, S. 34.

28 Vgl. Joachimides 2001, S. 188; Saehrendt 2003, S. 112; Viereggs 2008, S. 52; te Heesen 2012, S. 101.

werbungen zeitgenössischer Kunst in der späten Weimarer Republik und die Konsequenzen, die diese Positionierung für das Fortbestehen des Verbands nach 1933 hatte, wiederholt Thema.²⁹ Anknüpfungspunkte boten hier etwa DMB-Resolutionen von 1930, mit denen man sich gegen Eingriffe in die moderne Sammlungs- und Ausstellungspolitik verwahrte oder zu Ankäufen von deutschen Künstlern der Gegenwart aufforderte, wovon sich jedoch ausgerechnet der langjährige DMB-Vorsitzende Gustav Pauli schnell wieder distanzierte. Und auch die zwiespältige Rede des Hamburger Museumsdirektors Max Sauerlandt beim Treffen der DMB-Kunst- und Kultur Museen im August 1933 in Mainz geriet ins Blickfeld: Offen Sympathien für den Nationalsozialismus bekundend, machte sich Sauerlandt noch einmal für den deutschen Expressionismus stark, nachdem er bereits im April 1933 seiner Ämter entoben worden war. Die Uneinigkeit und die zunehmende Politisierung des Museumsbundes ebenso wie die zahlreichen Entlassungen von Museumsleuten noch 1933 – die Brüche im DMB im Umfeld der ideologisierten Debatte um die künstlerische Moderne zu Beginn des »Dritten Reichs« sind hinlänglich bekannt und sollen daher in diesem Buch nicht nochmals eigens thematisiert werden.

Neueste Erkenntnisse zur Verbandsgeschichte wurden auf einer Tagung im Juli 2017 in Berlin ausgetauscht. Sie nahm den hundertsten Jahrestag der DMB-Gründung zum Anlass, Einblick in aktuelle Forschungsprojekte zur Geschichte des Museumsbundes in den verschiedenen Phasen seines Bestehens zu geben und damit zu einer differenzierteren, kritischeren Verortung des Verbands beizutragen.³⁰ Im Fokus der Tagungsbeiträge, die 2018 in der *Museumskunde* veröffentlicht wurden, standen die Relevanz des Museumsbundes für die Herausbildung einer modernen musealen Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungspolitik sowie das Verhältnis des DMB zum Pariser Office international des musées in der Zwischenkriegszeit.³¹ Zentraler Aspekt war zudem die ambivalente Positionierung des inzwischen um Abteilungen für

29 Vgl. Klausewitz 1984, S. 34f.; Winkler 1999; Saehrendt 2003; Saehrendt 2005, S. 14-17 u. 50-54; Hilgers 2005, S. 12f.; Ring 2010, Bd. I.2, S. 270-275; Klausewitz 2017, S. 26-29; Stockhausen 2017, S. 162.

30 Gemeinsam mit Kristina Kratz-Kesemeier habe ich die Tagung *100 Jahre Deutscher Museumsbund im Rückblick* für das Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin und die Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. konzipiert und organisiert. Sie fand am 7. Juli 2017 an der TU Berlin statt. Vgl. Strmljan 2018.

31 Vgl. Baumann 2018; s. auch Baumann 2016, S. 11 u. 16-18; Cladders 2018b.

Naturkunde-, Völkerkunde- und Heimatmuseen erweiterten Museumsbundes während des Nationalsozialismus, die von aktiver Selbstanpassung an die größtenteils unbestimmt bleibende Museumspolitik des NS-Regimes bis hin zum Versuch reichte, ein unabhängiges, professionelles Netzwerk zu erhalten.³² Es ging um eine erste Annäherung an die Wiederaufnahme der Verbandsgeschäfte in der jungen Bundesrepublik bis um 1968, die von starken personellen Kontinuitäten seit der NS-Zeit, aber auch von Anknüpfungen an die 1920er Jahre gekennzeichnet war, ebenso wie um deutsch-deutsche Perspektiven des DMB bis in die Wendezeit hinein.³³ Und auch die Gründungsphase des DMB rückte noch einmal ins Zentrum: durch eine Analyse der Verhaltensregeln für Museumsbeamte auf dem Kunstmarkt, die 1918, im Jahr eins nach der Frankfurter Gründungsversammlung des DMB, beschlossen wurden.³⁴ Der vorliegende Band knüpft mit neuen Quellenfunden an die Themen und Ergebnisse der Berliner Tagung von 2017 an und führt sie auf monografischer Ebene fort.

Trotz der wachsenden Aufmerksamkeit für die Entwicklung des DMB und seiner Zeitschrift sind noch immer viele Fragen offengeblieben, ist die wechselvolle Geschichte beider bisher allenfalls punktuell und noch keineswegs grundlegend erforscht. Manch frühere Darstellungen bedürfen der Korrektur. Ein Grund für den noch immer unvollständigen Blick auf den DMB und die *Museumskunde* ist sicher auch, dass die Aktivitäten des maßgeblichen DMB- und *Museumskunde*-Initiators Karl Koetschau bislang nur lückenhaft untersucht sind (Abb. 1).

Abgesehen von einem Artikel von Urte Gärtner von 2010 findet sich in der aktuellen Forschung bezeichnenderweise kein weiterer monografischer Beitrag zu Koetschau.³⁵ Ein Überblick über wichtige Etappen seiner Karriere lässt sich durch die inzwischen zahlreichen Studien zur deutschen Museumsgeschichte um und nach 1900 gleichwohl gewinnen: Als Kunsthistoriker und Archäologe zählte der 1868 geborene Koetschau zu einer ersten Generation fachspezifisch ausgebildeter Museumsbeamter, deren Weg relativ geradlinig

32 Vgl. Kratz-Kessemeier 2018. Zu ersten kritischeren Forschungsergebnissen zur zwiespältigen Rolle des DMB als Gesamtverband in der NS-Zeit, die 2013 bei der Berliner Tagung *Museen im Nationalsozialismus* präsentiert wurden, vgl. auch schon Kratz-Kessemeier 2016.

33 Vgl. Wanner 2018; Kratz-Kessemeier 2018.

34 Vgl. Meyer 2018.

35 Vgl. Gärtner 2010; Meyer 2019 konzentriert sich auf die Rezeption französischer Museen in Koetschaus *Museumskunde*.

Abb. 1 Unbekannter Fotograf, Karl Koetschau im April 1913



Bundesarchiv, Bild 183-2009-0513-501

von der Universität in die Museumsverwaltung führte.³⁶ Auf seine Promotion in Leipzig 1893 folgte ein Volontariat an der herzoglichen Bibliothek in Gotha, an das sich 1897 die Ernennung zum Direktor der Kunst- und Altertumsammlungen der Veste Coburg anschloss.³⁷ Die dortige Tätigkeit bildete den Auftakt für weitere leitende Positionen an Museen unterschiedlichen Typs, zu denen ab 1902 das Königliche Historische Museum und die Königliche Gewehrgalerie in Dresden, ab 1907 die herzoglichen Museen und das Goethe-Nationalmuseum in Weimar, ab 1909 das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und ab 1913 die Düsseldorfer Kunstsammlungen zählten.

36 Vgl. Sheehan 2002, S. 246; Sack 2013; Schug/Sack 2013.

37 Alle hier zusammengefassten biografischen Informationen nach Schwahn 1980; Joachimides 2001, S. 251f.; Gärtner 2010; Schug/Sack 2013; Meyer 2019. Eine tabellarische Übersicht über Koetschaus Lebenslauf und seine Publikationen ist enthalten in Cohen/Eberlein/Lomnitz 1928, S. 214-220.

Angeregt durch die für ein modernes Museumsverständnis wegweisende Mannheimer Tagung *Die Museen als Volksbildungsstätten* von 1903, entschloss sich Koetschau 1905, die *Museumskunde* zu initiieren, die ähnlich wie ihr Vorläufer aus dem Vereinigten Königreich, das *Museums Journal*, den fachlichen Austausch über vornehmlich praktische Aspekte der Museumsarbeit verstetigen sollte.³⁸ Zu Beginn seiner langjährigen Herausgeberschaft, die von 1905 bis 1924 währte, agierte Koetschau noch von Dresden aus. Das Engagement für die *Museumskunde* begleitete ihn schließlich auch auf seinen weiteren Museumsstationen in Weimar, Berlin und Düsseldorf. In der Rheinmetropole, in der er 20 Jahre lang, bis 1933, an der Spitze der städtischen Kunstsammlungen stand, bereitete er auch die Gründung des Deutschen Museumsbundes vor, die ihm im Mai 1917 mit Unterstützung zweier prominenter Museumskollegen und Moderneförderer gelang: Gustav Pauli und Georg Swarzenski, die damals die Hamburger Kunsthalle und das Städel in Frankfurt leiteten.

Koetschaus Engagement für museale Professionalisierungsprozesse entfaltete sich auf der Grundlage seiner eigenen museumspraktischen Tätigkeit, die den museumsreformerischen Prinzipien der Zeit verpflichtet war. Um die Öffnung der Museen für ein breites Publikum voranzutreiben, nahm er an seinen jeweiligen Wirkungsstätten Neuordnungen vor, trennte Schau- und Studiensammlungen, klärte die Museumssäle und führte Wechselausstellungen ein.³⁹ Teils vereitelten seine Wechsel an andere Orte die vollständige Umsetzung begonnener Reformen, teils stießen seine Pläne auf Widerstand oder kollidierten mit lokalen Gegebenheiten. In Düsseldorf etwa stand Koetschau vor der Herausforderung, eine Sammlung auszubauen, die sich aus unterschiedlichsten Beständen zusammensetzte und auf mehrere Standorte verteilt war.⁴⁰ Sein Vorhaben, der Kollektion durch regionale und internationale Erwerbungen ein eigenes Profil zu geben, scheiterte noch vor 1914 am Einspruch der Ankaufskommission.⁴¹ Trotz weiterhin knapper Etats gelang es Koetschau während der Weimarer Republik nochmals ein Zeichen für eine

38 Vgl. Koetschau 1918a, S. 4f.; Lewis 1989, S. 19f.

39 Gärtner 2010 gibt einen Überblick über die von Koetschau in Dresden, Weimar und Düsseldorf umgesetzten Sammlungs- und Ausstellungsreformen. Vgl. Köstering 2016 für eine zusammenfassende Darstellung der Prinzipien der Museumsreformbewegung, wie sie an Naturkunde-, Kunst- und kulturhistorischen Museen angestrebt und umgesetzt wurden. Vgl. außerdem Joachimides 2001; Köstering 2003; Cladders 2018a, S. 262f.

40 Vgl. Schug/Sack 2013, S. 20–29 u. 40–49.

41 Vgl. Sack 2013, S. 97.

moderne Museumsgestaltung zu setzen: als sein inzwischen in Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf umbenanntes Museum mit der Übersiedlung in den Ehrenhof von Wilhelm Kreis einen der wenigen Neubauten beziehen konnte, die in den 1920er Jahren für Ausstellungen und Museen errichtet wurden, und Koetschau die Sammlung dort ab 1928 neu inszeniert präsentierte (Abb. 2).⁴²

Abb. 2 Julius Söhn, Fotografie des Ehrenhofs, rechts der Kunstpalast mit neuer Fassade, 1929



Stadtarchiv Düsseldorf, 226-205-001

Zu Koetschaus Ruf aber, einer »der bedeutenden Museumsreformer und Reorganisatoren des deutschen Museumswesens am Beginn des 20. Jahrhunderts« gewesen zu sein, trugen insbesondere seine Verdienste um die Herausgabe der *Museumskunde* und die Gründung des Museumsbundes bei.⁴³ Weil er hier jedoch meist im Hintergrund agierte und sich nie zum Vorsitzenden des

42 Vgl. Joachimides 2001, S. 217-220; Schug/Sack 2013, S. 66-69. Zur ursprünglich für die Großausstellung für *Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen* errichteten Anlage von Kreis vgl. Ricke 2003, S. 7f.; Scholz 2003, S. 16-18.

43 Gärtner 2010, S. 41. Richard August Keller sprach bereits 1949 bei einer Gedenkfeier von Koetschaus Ruf als »Organisator und Reorganisator des Museumswesens«, vgl. Keller 1949, S. 8. Vgl. auch Klausewitz 1984, S. 18, wo es bezogen auf Koetschau heißt: »Die Zeitschrift und die Organisation verdanken diesem ungewöhnlichen Kunst- und Kulturhistoriker, Museumsfachmann und Museumspolitiker nicht nur ihr Entstehen, son-

Verbands wählen ließ, ist bislang weitgehend verborgen geblieben, wie entscheidend Koetschau die Geschicke des DMB und seiner Zeitschrift als zentrale Figur eines sich entwickelnden musealen Netzwerks tatsächlich bis in die 1930er Jahre hinein bestimmte. Weder sein engagierter Einsatz für eine ethische Museumspraxis noch seine enorme Bedeutung für die Etablierung der Museumskunde als Wissenschaft sind bis heute hinreichend wahrgenommen worden.

In der internationalen Forschung zur Entwicklung der Museologie fehlt jeder Hinweis auf Koetschaus Initiativen zur Standardisierung der Museumsausbildung, die Ausdruck etwa in Kursen für Volontäre während seiner Berliner Amtszeit noch vor 1914 oder in seinen Lehangeboten an der Universität Bonn in der Zwischenkriegszeit fanden.⁴⁴ Selbst in der Geschichte des Bonner Kunsthistorischen Instituts, die 2018 anlässlich des 200. Jubiläums der Universitätsgründung erneut aufgearbeitet wurde, ist Koetschaus Unterricht weiter ein blinder Fleck.⁴⁵ Allein Markus Walz hat unlängst die wegweisende Rolle Koetschaus für die Etablierung der Museologie angedeutet, als er anmerkte, dass diese erste museologische Honorarprofessur ein Meilenstein im deutschsprachigen Raum gewesen sein dürfte, auch wenn Koetschau in Bonn nur vereinzelt ausschließlich museumsbezogene Übungen angeboten habe.⁴⁶

Neben diesem nachhaltigen Einsatz Koetschaus für die Genese eines modernen Museumswesens sind auch die schwierigeren, zwiespältigen Seiten seines Wirkens bisher kaum zur Sprache gekommen: seine zweifelhaften Entscheidungen, vor allem unmittelbar nach dem Regierungswechsel 1933, oder sein durchweg taktisches, auf eigene Vorteile bedachtes Verhalten gegenüber

dem auch ihr rasches organisches Wachstum und das Überdauern katastrophaler wirtschaftlicher und kulturfeindlicher Krisenzeiten.«

44 Vgl. dazu Mairesse/Desvallées 2011, S. 353; Lorente 2012; Norton-Westbrook 2013; Heath 2018.

45 Vgl. Kanz 2018a, Kanz 2018b, S. 32, weist lediglich auf die Kontakte hin, die Koetschau zu Förderern aus der Industrie herstellte. Vgl. auch Grötecke 2018, S. 154, mit dem Hinweis, Koetschau sei die Honorarprofessur 1922 verliehen worden und mit seinem Wechsel nach Berlin 1933 sei er in Bonn nicht mehr in Erscheinung getreten. Satzinger 2018, S. 317, erwähnt, Privatdozenten wie Koetschau hätten gelegentlich zur italienischen Kunstgeschichte gelehrt, und nennt dessen Veranstaltung zu Leonardos Malerbuch als Beispiel. Vgl. auch Knopp 1991, S. 32, wo es heißt, Koetschau habe auf Betreiben des Bonner Ordinarius für Kunstgeschichte Paul Clemen einen Lehrauftrag für »Kunstgeschichte, speziell Technik der Bildenden Künste und Museumskunde« erhalten.

46 Vgl. Walz 2018, S. 11.

Kollegen, mit dem er den Museumsdiskurs der Zeit massiv zu lenken verstand. Lediglich die Analyse seiner Tätigkeiten als geschäftsführender Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft im Nationalsozialismus, die Rainer Kahsnitz 2008 vorgelegt hat, nähert sich hier einer kritischeren Auseinandersetzung an.⁴⁷ Ansonsten dominiert das wenig differenzierte Image vom »tatkräftigen«, »streitbaren« Reformler Koetschau, dessen Ergänzung um eine genauere Vermessung seines Handelns im jeweiligen kulturpolitischen Kontext wesentlich erscheint, um die vielschichtigen Diskussionen um Reform und Modernisierung der Institution Museum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besser greifen zu können.⁴⁸

Koetschau ist dabei zweifellos eine zentrale, allerdings keineswegs die einzige polarisierende Persönlichkeit aus dem Umfeld der Museumsreformbewegung, deren eingehendere Untersuchung noch immer aussteht. Im Gegensatz zu Wilhelm von Bode, Alfred Lichtwark, Ludwig Justi, Alexander Dornier, Gustav Pauli oder Max Sauerlandt, die seit Jahren als Protagonisten musealer Modernisierungsprozesse gelten, sind beispielsweise, neben den Biografien von frühen Kustodinnen wie Marie Schuette, auch die Karrieren von Kuratoren und Direktoren wie Oswald Richter, Julius Leisching, Willy Storck oder Walther Greischel, auf die später noch eingegangen wird, erst in Ansätzen erforscht und im Zuge der vorliegenden Studie weiter zu beleuchten.⁴⁹ Dass Storck 1920 als Leiter der Karlsruher Kunsthalle den Vorsitz des DMB übernahm und Ende 1924 vom Magdeburger Museumsdirektor Greischel abgelöst wurde, findet entsprechend bis heute in keinem Beitrag zur Geschichte des Museumsbundes Erwähnung. Aus dem neuen Blickwinkel einer Museums- als Konfliktgeschichte, die für den Museumsdiskurs im Deutschland des beginnenden 20. Jahrhunderts ein heterogeneres, vielstimmigeres Bild zeichnet als bisher angenommen, werden neben Koetschau selbst gerade auch solche unbekannteren Museumsbiografien neu zu entdecken, die bekannteren Museumsreformer derweil noch einmal neu einzuordnen sein.

47 Vgl. Kahsnitz 2008.

48 Vgl. dazu etwa ebd., S. 93, oder Klausewitz 2017, S. 22, der Koetschau mit Blick auf seine Herausgeberschaft der *Museumskunde* als »streitbaren Verfechter seiner Ideen« charakterisiert.

49 Zu den bereits intensiv erforschten Protagonisten vgl. z.B. Wesenberg 1995; Gaehgens/Schuster 1996; Bode 1997; Justi 1999; Wendland 1999; Winkler 1999; Baumann 2002; Winkler 2002; Wolff-Thomsen 2006; Kratz-Kesemeier/Moormann-Schulz 2007; Katenhusen 2008; Katenhusen 2010; Junge-Gent 2012; Baumann 2016, S. 23-141; Saehrendt 2005, S. 50f.; Betthausen 2010; Ring 2013; Spieler 2017.

Die vorliegende Untersuchung möchte dabei die vorhandenen Forschungen zum Museumsbund, zur *Museumskunde* wie zu deren maßgeblichen Akteuren zusammenbringen, sie mit der umfangreichen internationalen Literatur zur Museumsgeschichte und -reformbewegung abgleichen und auf dieser Basis mit bewusst transnationalem, postkolonialem Blick auf das Museum als Arena genauer nach dem Professionalisierungsprozess der Museen zwischen 1905 und 1939 fragen: nach Schwerpunkten, Linien, politischer Einbindung und Kontroversen, nach nachhaltigen Tendenzen und internationalen Bezügen ebenso wie nach Machtkämpfen, Rückschritten oder ideologischer Indienstnahme. Erstmals soll so die für die Entwicklung hin zum modernen Museum konstitutive professionelle Museumsvernetzung und Museumsdebatte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Umfeld von Museumsbund und *Museumskunde* strukturell wie inhaltlich präziser in den Fokus rücken.

1.3 Quellenlage

Um den Museumsdiskurs der Zeit im Kontext von Museumsbund und *Museumskunde* möglichst vielschichtig berücksichtigen zu können, wurde ein breites Spektrum an Quellen herangezogen, die, wie beispielsweise die Erinnerungen des DMB-Widersachers Wilhelm von Bode oder die Reisebriefe des führenden DMB-Akteurs Gustav Pauli, in den letzten Jahren kommentiert veröffentlicht wurden.⁵⁰ Autobiografische Lebensbeschreibungen von Koetschau selbst existieren hingegen nicht. Auch ein Nachlass von ihm ist nicht erhalten. Eine zu seinem 60. Geburtstag 1928 erschienene Festschrift sowie eine Rede, 1949 nach seinem Tod in Düsseldorf gehalten, geben dafür zumindest Perspektiven von Vertrauten auf den *Museumskunde*- und DMB-Initiator wieder.⁵¹

Wichtige gedruckte Primärquellen stellen, über solche personenbezogenen Zugänge hinaus, die in geringer Auflage seit 1917 publizierten Flugschriften des Deutschen Museumsbundes dar.⁵² Zudem wurden für eine Rekon-

50 Vgl. Bode 1997; Ring 2010. Pauli legte seine Erinnerungen bereits 1936 vor, vgl. Pauli 1936.

51 Vgl. Cohen/Eberlein/Lomnitz 1928; Keller 1949.

52 Einige der Publikationen wie die erste DMB-Satzung von 1917 oder Koetschaws Vortrag *Die Vorbildung der Museumsbeamten* von 1918 sind im Anhang von Klausewitz 1984 erneut abgedruckt.

struktion zentraler Fachdebatten etwa die Verhandlungsprotokolle des parallel zum Museumsbund von 1898 bis 1938 aktiven und mit diesem durch Doppelmitgliedschaften eng verknüpften Verbands von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebahren (kurz: Verband von Museums-Beamten) einbezogen, die digitalisiert vorliegen.⁵³

In erster Linie aber stehen im Zentrum des gedruckten Quellenmaterials die beiden Ausgaben der Zeitschrift *Museumskunde*, die zwischen 1905 und 1924 erst von Koetschau und dann von 1929 bis 1939 von Karl Hermann Jacob-Friesen, Prähistoriker, Archäologe und Direktor des Landesmuseums Hannover, herausgegeben wurden. Aktuell erst in Ansätzen digital erfasst, aber schon in der Entstehungszeit in verschiedensten Bibliotheken im In- und Ausland präsent, sind die Bände der Zeitschrift bis heute gut im Original zugänglich und bieten vielschichtige Ansatzpunkte für die Untersuchung.⁵⁴ Ergänzend sind für einen noch breiteren Zugang zur öffentlichen Museumsdebatte zeitgenössische Zeitschriften wie die *Kunstchronik*, der *Cicerone*, die *Kunst für Alle* oder *Kunst und Künstler* sowie punktuell regionale Tageszeitungen ausgewertet worden, in denen Vertreter des Museumsbundes publizierten oder in denen den DMB und die Museumspraxis betreffende Themen erörtert wurden.

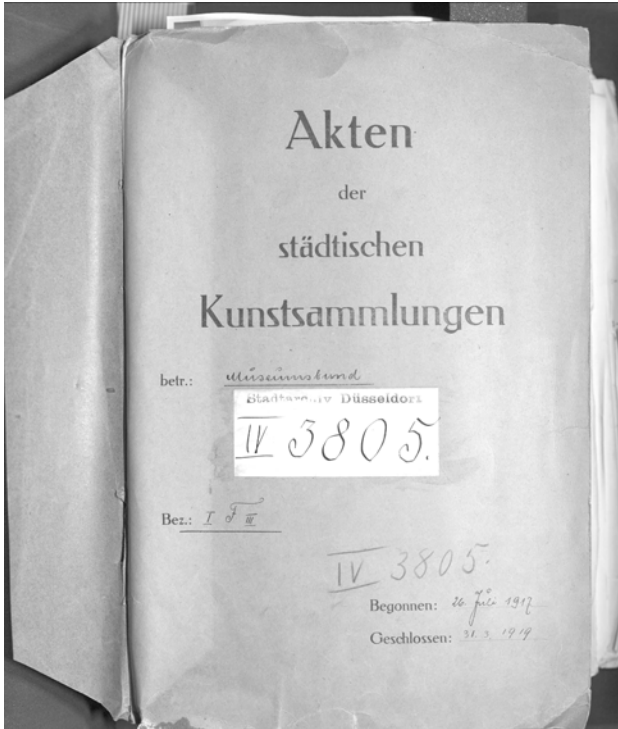
Von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind jenseits dieser gedruckten Quellen bisher weitgehend unerschlossene Archivalien, die im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin sowie im Stadtarchiv Düsseldorf aufbewahrt werden (Abb. 3).

Sie umfassen im Bestand des DMB in Berlin umfangreiche Aktenkonvolute des Deutschen Museumsbundes, darunter Mitschriften der Jahrestagungen, Rundbriefe der Vorsitzenden, Korrespondenzen zwischen Vorstand und

53 Die Digitalisate werden von der Universitätsbibliothek Heidelberg bereitgestellt: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversvermb>.

54 Einige Bände der *Museumskunde* sind über https://archive.org/details/bub_gb_CusXAAAYAAJ/page/n1 abrufbar. Ebenfalls über *Internet Archive* ist das *Museumskunde*-Archiv zugänglich, das mit dem neuen Webauftritt des DMB nicht mehr direkt erreichbar ist: https://web.archive.org/web/20160801000655/www.museumsbund.de/de/publikationen/museumskunde/museumskunde_archiv/. Das Archiv enthält eine Übersicht über Autorinnen und Autoren sowie die Titel der Hauptartikel der *Museumskunde* ab 1905. Artikel, die aus der *Museumskunde* zitiert werden, sind im Quellenverzeichnis aufgeführt, die bibliografische Angabe zu kürzeren Meldungen aus der *Chronik* hingegen erfolgt ausschließlich in den Fußnoten.

Abb. 3 Akten der Städtischen Kunstsammlungen zum Deutschen Museumsbund



Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000

Mitgliedern, aber auch Briefwechsel mit externen Adressaten, etwa mit Verlagshäusern, die neue Einblicke in Debatten, Themensetzungen, Koalitionen und Kontroversen im DMB wie in der *Musemskunde*, aber auch in relevante ökonomische oder politische Zusammenhänge geben. Die aus Koetschaus Amtszeit in Düsseldorf zwischen 1913 und 1933 überlieferten Primärquellen im Bestand der Städtischen Kunstsammlungen beziehungsweise des Städtischen Kunstmuseums Düsseldorf erlauben darüber hinaus, Koetschaus Aktivitäten für den Museumsbund systematischer zu rekonstruieren und auf diese Weise einen deutlicheren Eindruck vom Innenleben des sich unter seinem

Einfluss entwickelnden professionellen Museumsnetzwerkes in Deutschlands zu erhalten, als dies bisher möglich war.

1.4 Aufbau und leitende Fragen

Die Ausführungen sind chronologisch gegliedert. Ihre zeitlichen Eckpunkte sind durch die Gründung des Fachorgans *Museumskunde* zu Beginn des 20. Jahrhunderts und seine kriegsbedingte Einstellung Ende 1939 kurz nach Koetschus Rückzug aus dem aktiven Berufsleben vorgegeben, so dass prägnante Kontroversen um die Professionalisierung musealer Praxis in verschiedenen historischen Phasen – im Kaiserreich, der Weimarer Republik wie im Nationalsozialismus – sichtbar werden. Im Fokus werden dabei die engen Wechselbeziehungen stehen, die in den jeweiligen politischen Systemen zwischen Koetschau, seiner Zeitschrift und dem Museumsbund, aber auch in den größeren musealen Kontext wie ins kulturpolitische Umfeld hinein bestanden. Manche Themen wie die umstrittene Gutachtertätigkeit von Museumsbeamten oder die fehlende Museumsausbildung, die jahrzehntelang debattiert wurden, werden über die Systemwechsel hinweg verfolgt und bekommen so historisch genauere Konturen.

Zum Auftakt gilt zunächst der 1905 initiierten *Museumskunde* die volle Aufmerksamkeit, die wichtige Voraussetzungen für die sich in dieser Zeit intensivierende Museumsdebatte wie für die Gründung des späteren Berufsverbandes schuf. Das – nach dieser Einleitung – zweite Kapitel macht sich zur Aufgabe, das besondere Profil der Zeitschrift unter der Herausgeberschaft Koetschus bis 1924 herauszuarbeiten. In welchem Verhältnis die Propagierung einer reformorientierten Museumspraxis und die offizielle Kulturpolitik im Kaiserreich und später in der Republik standen, welche Schwerpunkte die Zeitschrift für die Museumsreformdebatte setzte, welche Orientierungspunkte und Perspektiven sie hier entwickelte, soll anhand ausgewählter Artikel und ihres Bild-Text-Gefüges erkundet werden. Kapitel drei rückt, daran anknüpfend, die schwierige Geburt des Deutschen Museumsbundes 1917, mitten in den Kriegsjahren, ins Blickfeld. Dass das Verhältnis zu Wilhelm von Bode, dem Generaldirektor der Berliner Museen, nicht spannungsfrei war, ist zwar nicht gänzlich unbekannt. Hinweise darauf finden sich beispielsweise in Kommentaren zu den 1997 neu aufgelegten Lebenserinnerun-

gen Bodes.⁵⁵ Welche Interessen aber verfolgte Bode? Wie reagierten die DMB-Protagonisten Koetschau und Pauli auf ihren mächtigen Gegenspieler? Diese Fragen gilt es erstmals zusammenhängend zu beantworten und so zu verdeutlichen, wie sehr personelle Abhängigkeiten die Etablierung eines professionellen Netzwerks wie des Museumsbundes erschwerten.

Ein weiterer Konkurrent des DMB, der damals vom Berliner Museums- mann Otto von Falke, seit 1920 Generaldirektor der Staatlichen Museen, angeführte Verband von Museums-Beamten, wird im vierten Kapitel in den Blick genommen. Ausgangspunkt sind hier die Vorbereitungen zur Würzburger DMB-Tagung von 1918, auf der die Mitglieder Beschlüsse zur Regelung der Beziehungen zwischen Museumsbeamten und Kunsthandel verabschiedeten. Die Grundsätze verhalfen dem Museumsbund zu seinem Ruf als Pionier der Museumsethik. Angesichts des anhaltenden Expertisenstreits der 1920er und 1930er Jahre, in den sich Koetschau fortlaufend einmischte, ist indes zu hinterfragen, inwiefern die museumsethischen Grundsätze dann tatsächlich auch in der Praxis wirksam wurden und zu einer professionelleren Verortung des Berufsstandes beitrugen.

Kapitel fünf und sechs beschäftigen sich mit den Aktivitäten des frühen DMB während der Novemberrevolution und der Weimarer Republik, die in der Forschung zwar als weniger sperriges Terrain für den Verband als die nationalsozialistische Zeit oder die Zeit nach 1945 wahrgenommen werden, die für seine Existenz aber dennoch schwierig waren.⁵⁶ Erstmals steht hier der von den Nachkriegswirren geprägte Entstehungsprozess der DMB-eigenen Publikation *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* im Vordergrund, die Ende 1919 erschien. Der Rückgriff auf Korrespondenzen zwischen Herausgebern, Autoren und Verlag erlaubt es dabei nicht nur, verlegerische und inhaltlich-personelle Aspekte des Projekts zu berücksichtigen, sondern auch zu fragen, ob der jüngst als »Neuentwurf des Museumswesens« geadelte Sammelband später wirklich den Erwartungen von Verantwortlichen und Beteiligten entsprach.⁵⁷ Welche Resonanz hatte die Veröffentlichung in Expertenkreisen und in der Öffentlichkeit? Erfüllte sie Koetschaus Anspruch, die Rolle der Museen als unverzichtbare Bildungseinrichtungen zu festigen und den Museumsbund als programmatische Reformkraft in der Weimarer Republik zu positio-

55 Vgl. Bode 1997, S. 354-357; Joachimides 2001, S. 188; Ring 2010, Bd. I.1.; Meyer 2018, S. 68.

56 Vgl. Kratz-Kessemeier 2018, S. 81.

57 Baumann 2018, S. 65.

nieren? In einem nächsten Schritt soll dargelegt werden, wie sich Verbandsleben und -struktur im weiteren Verlauf der 1920er Jahre gestalteten. Wie wirkten sich die bisher in der Forschung unbeachteten häufigen Personalwechsel an der Spitze des DMB – 1920, 1924, 1927 und 1929 – aus? Welche Rolle konnte der DMB angesichts dessen in der Republik spielen? Geriet der Museumsbund in eine Krise, weil er in Zeiten wirtschaftlicher Not und gesellschaftspolitischer Verunsicherung keine passende Antwort auf die Entlassungen von Museumspersonal, auf Verkäufe von Museumsbesitz oder die Auflösungen ganzer Sammlungen fand, wie Klausewitz vermutet?⁵⁸ Oder steckte doch mehr hinter dem Stillstand, aus dem sich der Verband mit der 1927 beschlossenen Erweiterung zu einem Gesamtverband für alle Museumstypen, jetzt etwa auch für völkerkundliche oder naturwissenschaftliche Museen, erst allmählich wieder befreite?

Mit der Reaktivierung der zwischenzeitlich eingestellten *Museumskunde* im Jahr 1929 schließt das siebte Kapitel unmittelbar an diese Erneuerungsversuche an, zu denen sich der immer noch junge Verband in der späten Weimarer Republik gezwungen sah. Wer entschied über die Ausrichtung des wiederbelebten Organs und die personelle Besetzung der Redaktion? In welchem Maß war der ehemalige Herausgeber Koetschau weiter an den Entscheidungen beteiligt? Woran entzündete sich der Konflikt, der 1929 zwischen seinem Nachfolger als Herausgeber der Zeitschrift, Jacob-Friesen, und einem der redaktionellen Mitarbeiter und Autoren, dem Kunsthistoriker Kurt Karl Eberlein, ausbrach und welche Konsequenzen hatte der Streit – sowohl für die Berichterstattung als auch für die museumspolitische Positionierung des DMB in der ideologisch aufgeheizten Endphase der Weimarer Republik? Woran orientierte sich der DMB damals, für welche Art von Professionalität im Museumsbereich stand er um 1930?

Eins der brennendsten Probleme der Museumsarbeit im frühen 20. Jahrhundert, fehlende Standards in der Ausbildung angehenden Museumspersonals, steht im Mittelpunkt des achten Kapitels. In der ersten Ausgabe der *Museumskunde* waren bereits früh, noch vor 1910, mit bewusst internationalem Blick, unterschiedliche Modelle diskutiert worden, die den vielbeklagten Missstand beheben sollten. Koetschau selbst versuchte sich an einer Lösung, als er zwischen 1909 und 1912 Museumskurse für Volontäre in Berlin anbot. Auf diesen Impulsen baute er schließlich ab 1919 seine museologischen

58 Vgl. Klausewitz 2017, S. 24.

Lehrangebote am Bonner Kunsthistorischen Institut auf. Erstmals wird Koetschus innovative, vom Museumsbund institutionell abgesicherte Lehrtätigkeit hier detaillierter beleuchtet, mit etwa zeitgleich initiierten museologischen Ausbildungsprogrammen in Frankreich, England und den USA verglichen und so in den transnationalen Diskurs um neue museale Ausbildungswege und die akademische Etablierung des Fachs Museumskunde eingeordnet, der grundlegend für eine immer professionellere, modernere Entwicklung des Museums in den 1920er Jahren war.

Abschließend erkundet das neunte Kapitel das Handeln Koetschus während der Hitler-Diktatur vor dem Hintergrund der regimennahen Entwicklung des DMB und der *Museumskunde* ab 1933, mit dem Ziel, der jüngst intensivierten Museumsgeschichtsforschung zur NS-Zeit weitere Perspektiven hinzuzufügen.⁵⁹ Was bewog Koetschu dazu, bald nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten von Düsseldorf zurück nach Berlin ans Kaiser-Friedrich-Museum zu wechseln? Welche Ambitionen und Pläne hatte er dort, jenseits der Neuordnung der Sammlung? Wie lässt sich sein Verhältnis zu NS-Funktionären beschreiben? Diesen Fragen folgend, lässt sich insbesondere anhand einer bislang unentdeckten, hier erstmals ausführlich diskutierten Denkschrift, mit der Koetschu sich den neuen Machthabern als Architekt eines auf die NS-Ideologie hin zugeschnittenen Kultur- und Wissenschaftsbetriebs empfahl, letztlich beobachten, wie die Förderung der Professionalisierung musealer Arbeit nach 1933 einer erneuten Deprofessionalisierung des Berufsfeldes wich.

Quer über die prägenden Epochen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinweg sollen so, vom Museumsbund und seiner Zeitschrift *Museumskunde* ebenso wie von ihrem zentralen Protagonisten Koetschu ausgehend, neue Schneisen in den vielschichtigen, oft konfliktreichen, bis zur ideologischen Verengung der Museumsansprüche ab 1933 international eingebetteten Diskurs um Position, Organisation und Professionalisierung des werdenden modernen Museums geschlagen werden.

59 Zur NS-Museumsgeschichtsforschung vgl. Baensch/Kratz-Kessemeier/Wimmer 2016.

2. Die *Museumskunde* als Medium der internationalen Vernetzung 1905-1924

Die 1905 von Karl Koetschau lancierte *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen* stellte von Beginn an eine reformorientierte Museumsarbeit ins Zentrum des von ihr geförderten Austauschs fachlicher Expertise (Abb. 4).

Abb. 4 Titelumschlag *Museumskunde*, 2. Heft von 1905



Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 4^o Nr. 386/5

Bereits die Titelwahl war programmatisch zu verstehen. Der Gebrauch des Wortteils »-kunde« war um die Jahrhundertwende für die Bezeichnung

populärer Wissenschaften weit verbreitet, man denke etwa an Volks-, Heimat-, Völker- oder Altertumskunde. Die Wortendung wurde dabei als Synonym für Wissenschaft verwendet, hatte aber zugleich eine spezifische Konnotation.¹ Der Begriff bezog sich damals explizit auf eine volksnahe, nicht-akademische Form der Wissenschaft, die Objekte, nicht Texte in den Mittelpunkt rückte, die eigene praktische Erfahrung im Umgang mit materieller Kultur höher schätzte als über Bücher angeeignetes intellektuelles Wissen. Aus dieser Perspektive dürfte es als klares Statement zu verstehen sein, dass Koetschau nicht etwa die in dieser Zeit noch vielfach synonym verwendeten Begriffe Museografie oder Museologie als Titel wählte.² Stattdessen entschied er sich offenbar gezielt für »Kunde«, um zu signalisieren, dass das Organ sowohl praxisorientiert als auch um eine moderne, publikumsnahe Museumsarbeit bemüht war.³

Im ersten Heft der *Museumskunde* fehlt derweil jegliche offizielle Erklärung zur Motivation und zum Zweck, den ihr Herausgeber mit der neuen Zeitschrift verband.⁴ Auskunft über die Intention des Fachorgans geben jedoch Briefe von Koetschau an Wilhelm Bode im Vorfeld der ersten Ausgabe. Den im Kaiserreich einflussreichen Museumsprotagonisten Bode, unter dessen Leitung 1904 das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin eröffnet worden war,

1 Vgl. Nyhart 2009, S. 253-255.

2 Vgl. Aquilina 2011, S. 2. Bemühungen um eine Definition und Abgrenzung der Begriffe Museografie, Museologie und Museumskunde sind nach wie vor aktuell. Das Verständnis variiert je nach regionalem oder nationalem Kontext. Vielfach wird zwischen angewandter und theoretischer Museologie unterschieden, wobei erstere sich ähnlich wie die Museografie museumspraktischen und -technischen Fragen widmet, während letztere als wissenschaftliche Methodologie das als spezifische Mensch-Ding-Beziehung verstandene »Museumalphänomen« untersucht. Museumspraxis und -theorie sind dabei eng aufeinander bezogen. Vgl. Klausewitz 1989; Waidacher 1996; Aquilina 2011; Mairesse 2011; Mairesse/Desvallées 2011; Fackler 2014, S. 40f.; Flügel 2014, S. 7-30; Meijer-van Mensch 2016. Vgl. auch Walz 2018, der der Verwendung der drei Begriffe wie des weiteren Begriffs Museumswissenschaft in Deutschland nachgeht. Wenn im Folgenden von Museologie die Rede ist, so immer im Sinne der angewandten Museologie, die mit Koetschaus Definition von Museumskunde am ehesten kompatibel ist.

3 Vgl. Gärtner 2010, S. 44f.; Fackler 2014, S. 40; Walz 2018, S. 6. Mairesse/Desvallées 2011, S. 350 weisen daraufhin, dass auch die Zeitschriften der englischen und US-amerikanischen Museumsverbände auf die Termini Museografie oder Museologie im Titel verzichten.

4 Vgl. Hilgers 2005, S. 7; Klausewitz 2017, S. 22.

wollte Koetschau damals unbedingt als Autor eines Eröffnungsartikels gewinnen.⁵ Für den Erfolg seines Projekts sei es zwingend, sich die Unterstützung von Kollegen mit langjähriger Berufserfahrung zu sichern, erklärte er Bode gegenüber.⁶ Die geplante Zeitschrift solle vor allem Fragen der Erhaltung und Aufstellung von Exponaten, der Gestaltung von Museumsräumen und der »Nutzbarmachung der Sammlungen« diskutieren. »Untersuchungen rein fachwissenschaftlichen Charakters«, darunter auch Beiträge über Fälschungen, schloss Koetschau hingegen aus.⁷ Es gehe darum, »die Erfahrungen, die jeder von uns für sich wieder von neuem machen muß, zu sammeln«.⁸ Deutlich manifestiert sich hier Koetschaus Anliegen, jenseits werkbezogener kunsthistorischer Debatten ein Fachperiodikum zu schaffen, das bewusst die Standardisierung der Museumsarbeit an sich vorantreibt.

Die Hefte der *Museumskunde*, die in der Regel vierteljährlich im 1897 von Walter de Gruyter übernommenen Georg Reimer Verlag in Berlin erschienen und für 5 Mark erhältlich waren, kamen in Oktavformat und klarer, schlichter Aufmachung auf den Markt.⁹ Ihr Aufbau veränderte sich unter Koetschaus Herausgeberschaft bis 1924 kaum. Vier bis sechs umfängliche Artikel, gelegentlich auch mehr, machten den Hauptteil jeder Ausgabe aus. Kürzere, auf aktuelle Diskussionen eingehende, teils auch Beiträge in früheren Ausgaben korrigierende Mitteilungen schlossen sich in der Rubrik *Notizen* daran an. Durch ein zweispaltiges Layout sichtbar vom Hauptteil zu unterscheiden war die *Chronik*, die am Ende jedes Heftes Meldungen über Museumsgründungen und -eröffnungen, Ausstellungen und Personalien brachte (Abb. 5). Zudem enthielt sie eine Auflistung jüngst erschienener Publikationen und Zeitschriften. Die Bibliografie erfasste Sammlungskataloge, Jahresberichte und Führer bis hin zu Einzelaufsätzen, die administrativen Themen oder technischer, konservatorischer Arbeit gewidmet waren. Bisweilen wurden die Neu-

5 Vgl. Bode 1905.

6 Koetschau an Bode, 13.7.1904, SMB-ZA, IV/NL Bode 3000/1.

7 Ebd. Der deutliche Versuch, das Zeitschriftenprojekt vom Verband von Museumsbeamten abzugrenzen, in dem Koetschau seit 1902 Mitglied war, lässt sich bereits hier erkennen. Vgl. die Verhandlungen der fünften Versammlung 1902, S. 1.

8 Koetschau an Bode, 13.7.1904, SMB-ZA, IV/NL Bode 3000/1.

9 Der Reimer Verlag wurde erst 1923 nach dem Kauf weiterer Verlage und der Geschäftsübergabe an de Gruyters Schwiegersohn Herbert Cram in Verlag Walter de Gruyter & Co umbenannt. Vgl. Ziesak 1999, S. 241; Königseder 2016, S. 5-15.

erscheinungen auch begleitend besprochen.¹⁰ Mit all dem suchte die *Museumskunde* Informationen und Anregungen für einen auf die Museumspraxis bezogenen Fachaustausch auf der Höhe der Zeit zu bieten, zudem auch die einzelnen Museen entsprechend untereinander zu vernetzen.

2.1 Kolonien und Völkerkunde, Bild und Text. Zur Funktion der Reproduktionen

Schlägt man die *Museumskunde*-Hefte der ersten Ausgabe ab 1905 auf, fällt sofort ihre reiche Illustrierung ins Auge.¹¹ Die Zeitschrift profitierte von einem neuen Reproduktionsverfahren, der von Georg Meisenberg 1892 patentierten Autotypie, die eine direkte Vervielfältigung von Fotografien im Hochdruck erlaubte. In der Verwendung des Verfahrens tat es die *Museumskunde* etablierten Zeitschriften wie beispielsweise der bereits seit 1885 erscheinenden *Kunst für Alle* nach, deren Münchner Verleger Friedrich Bruckmann umgehend auf den medialen Umbruch der Zeit reagiert und den Rasterhochdruck eingesetzt hatte, um möglichst viele Kunstwerke abdrucken zu können.¹² Im Unterschied zu anderen Periodika aber zeigen die schwarz-weiß Abbildungen, die zahllose Artikel in der *Museumskunde* begleiten, keine Kunstwerke, sondern Außenansichten von Museumsbauten, Innenräume und spezifische historische Ausstellungssituationen (Abb. 6-8).

Damit vermitteln sie einen anschaulichen Eindruck von den gängigen Mustern musealen Sammelns und Ausstellens im frühen 20. Jahrhundert. Neben den Fotografien veröffentlichte das Organ zudem regelmäßig Diagram-

10 Koetschau hat die Chronik bis 1924 selbst bearbeitet. Mit der Neuauflage der *Museumskunde* 1929 wurde Albert Schramm, ehemaliger Leiter des Buch- und Schriftmuseums in Leipzig und ehrenamtlicher Leiter der dortigen Bibliotheksschule, als vorübergehender ständiger Mitarbeiter der Redaktion mit der Bibliografie betraut. Sowohl Koetschau als auch Jacob-Friesen hielten seine Arbeit jedoch für unsystematisch. Im Februar 1932 ersuchte Jacob-Friesen die DMB-Abteilungsvorsitzenden Werner Noack und Carl Zimmer daraufhin, das Arbeitsverhältnis auflösen zu dürfen. Vgl. Koetschau an Noack, 7.1.1931 u. 13.2.1931 u. Noack an Jacob-Friesen, 10.3.1932, SMB-ZA, III/DMB 253; Jacob-Friesen an Carl Zimmer, 18.2.1932 u. Jacob-Friesen an Noack, 18.2.1932, SMB-ZA III/DMB 004.

11 Vgl. Meyer 2017, S. 97-99, wo bereits auf ausgewählte Aspekte der Illustrationspolitik der Zeitschrift eingegangen wird.

12 Vgl. Hanebutt-Benz/Wiedau 2005, S. 43-58; Peters 2010a zu den verschiedenen Abbildungstechniken, die für Buch- und Zeitschriftendrucke verwendet wurden.

Abb. 5 (links) Auszug der Museumschronik aus einer Ausgabe von 1909

Abb. 6 (Mitte) Ganzseitige Illustration eines Artikels zum Westfälischen Landesmuseum in Münster von 1909

Abb. 7 (rechts) Auszug aus einem illustrierten Artikel der Museumskunde von 1909



Universitätsbibliothek TU Berlin, Foto: Markus Hilbich

me und Grafiken, die man als visuelle Gebrauchsanweisungen für eine fortschrittliche Museumspraxis verstehen darf (Abb. 9-10).

Sie erhellten technische Zusammenhänge und ermutigten die Leserschaft – die ja in der Regel ihrerseits eben Museumsleute, Direktoren, Restauratoren oder Restauratorinnen, Kuratoren oder Kuratorinnen waren – die Modelle selbst anzuwenden, die vorgestellt wurden. Ganz unmittelbar und praktisch ging es hier um eine Verbreitung von Museumsexpertise.

In ihrer Gesamtheit verliehen die Illustrationen der Zeitschrift ein eigenes Profil, das ausdrücklich ihren Praxisbezug unterstrich.¹³ Die Intention war klar: Die *Museumskunde* suchte professionelle Standards für eine zeitgemäße Museumsgestaltung zu definieren und diese möglichst breit wirken zu lassen. Anschaulichkeit war dabei im Museum wie in der neuen Fachzeitschrift ein entscheidendes Leitmotiv, die eingängige visuelle Darstellung ein adäquates

13 Die zunehmende Bereicherung um Fotos, Grafiken und andere Darstellungsformen, die dazu führte, dass statt des früher dominanten Textes nun ein multimodales Text-Bild-Gefüge Informationen und Wissen vermittelte, war dabei charakteristisch für das Genre der illustrierten Zeitschriften im frühen 20. Jahrhundert. Vgl. dazu Igl/Menzel 2016.

Abb. 8 Ganzseitige Illustration aus der *Museumskunde* von 1912



Abb. 8. Zoologische Abteilung. Süd wählbarer Tiere.

Universitätsbibliothek TU Berlin, Foto: Markus Hilbich

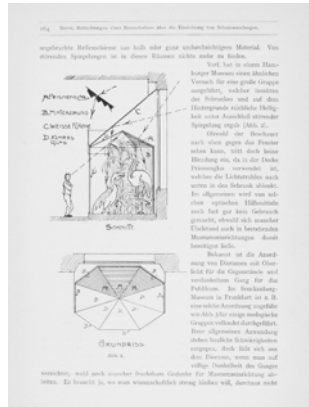
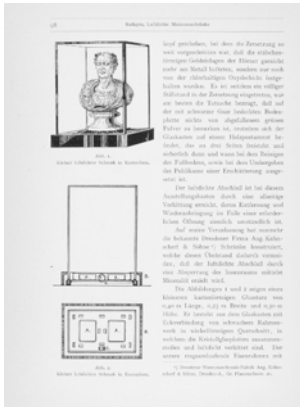
Mittel, ein entsprechendes neues Museumsverständnis zu etablieren. Die Reproduktionen belegen zugleich, wie selbstverständlich das Medium Fotografie auch jenseits der Dokumentation von Sammlungen oder Künstlergesamtwerken damals bereits als modernes Medium im Museum eingesetzt wurde.¹⁴ Die Publikation von Museums- und Ausstellungsansichten in der *Museumskunde* trug hier wesentlich zur Entstehung des *installation shot* als eigener Gattung der Fotografie bei.

Mehrfach lässt sich dabei in der *Museumskunde* eine gezielte Bildregie, ein bewusster, auch politisch konnotierter Bildeinsatz beobachten, der von Beginn an den engen Bezug zwischen professioneller Museumsentwicklung und offizieller Kulturpolitik deutlich macht. Koetschau und seine Autoren nutzten die Fotografien entsprechend gezielt zur Unterstützung ihrer Argumentation

14 Zur fotografischen Reproduktion von Werken aus Museumsbesitz vgl. z.B. Peters 2001; Marien 2002, S. 150f.; Peters 2010b.

Abb. 9 (links) *Graphiken von Vitrinen in der Museumskunde von 1909*

Abb. 10 (rechts) *Diorama-Graphiken in der Museumskunde von 1910*



Universitätsbibliothek TU Berlin, Foto: Markus Hilbich

– Bild und Text waren jenseits rein illustrativer Zwecke eng aufeinander bezogen.¹⁵ Dies wird beispielsweise in einer besonders umfangreichen Artikelserie in der frühen *Museumskunde* von Oswald Richter deutlich. Seine Abhandlung hatte der in Vergessenheit geratene Sprachwissenschaftler und Ethnologe, zu dessen Spezialgebiet die Kultur des heutigen Indonesien zählte, an der völkerkundlichen Sammlung in Dresden erarbeitet, bevor er 1904 nach Berlin ans dortige ethnologische Museum gewechselt war.¹⁶ Über fünf Jahrgänge hinweg, von 1906 bis 1910, druckte die *Museumskunde* Richters Ausführungen *Über die idealen und praktischen Aufgaben der ethnographischen Museen* ab.¹⁷ Die vollständige Publikation in Koetschus Zeitschrift erlebte der Autor nicht mehr. Mit nur 34 Jahren starb Richter an den Folgen einer Blutvergiftung, die

15 Zum Bild-Text-Verhältnis in kunsthistorischen Veröffentlichungen und zur Relevanz der Fotografie für die Objektbetrachtung vgl. z.B. Krause 2005; Locher 2007; Locher 2010, S. 243-297; Locher 2013.

16 Die biografischen Angaben sind einer Würdigung von Oskar Nuoffer entnommen, die zu Richters Tod in der *Museumskunde* von 1908, S. 92f., erschien. Vgl. Stelzig 2004, S. 397.

17 Vgl. Richter 1906-1910.

er sich 1902 beim Umgang mit einem Pfeil der in Malaysia ansässigen Semang im Dresdner Museum zugezogen hatte.

Mit Richters Beitrag rückt bereits im frühen 20. Jahrhundert ein Thema ins Blickfeld, das noch immer wie kaum ein anderes die fachliche wie öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zieht und politisch polarisiert, wenn es um Museen geht: die Krise und Neuorientierung ethnologischer Sammlungen.¹⁸ Seit der Etablierung postkolonialer Diskurse in den Kulturwissenschaften sind sie heftiger Kritik ausgesetzt, die sich unter anderem an den ungeklärten Provenienzen unzähliger Objekte aus ihren Beständen wie an den fragwürdigen Umständen ihrer Erwerbung während der Kolonialzeit entzündet.¹⁹ Zum Dauerreizthema in Deutschland hat sich hier vor allem das Berliner Humboldt Forum entwickelt, das künftig die Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin hinter den teilrekonstruierten Fassaden des unter Walter Ulbricht gesprengten Hohenzollernschlosses zeigen wird.²⁰

Jenseits der heutigen kritischen Debatte befürwortete Richter in seiner Serie in der *Museumskunde*, ganz Kind des Wilhelminischen Kaiserreichs, die Kolonialpolitik noch uneingeschränkt. In seiner Studie, die den Bogen von den Ursprüngen ethnografischer Bestände in den Raritätenkammern der frühen Neuzeit über die Auseinandersetzung mit Begriff und Disziplin der Ethnologie in der Moderne bis hin zu praktischen Anleitungen für die Inventarisierung und Etikettierung von Objekten spannt, empfahl er Völkerkundemuseen ausdrücklich als Instrument zur Förderung des Imperialismus. Konkret greifbar wird dies etwa in seinen Ausführungen zur »nationalen Aufgabe« der Museen, in die er Zitate Kaiser Wilhelms II. zum Flottenaufbau oder des His-

18 Knappe Hinweise auf Richters Äußerungen zu den Anforderungen an eine sich neu orientierende Ethnologie und eine zunehmende Öffnung ethnologischer Museen für ein breiteres Publikum finden sich bei Zimmerman 2001, S. 173, 183, 192 u. 196; Penny 2002, S. 147; Stelzig 2004, S. 55 u. 233. Ausführlicher geht Schnell 2018 auf die Bedeutung von Richters Argumenten für die postkoloniale Debatte um den Museumstyp ein. Für Februar 2021 ist der Sammelband *The Museum in the Cultural Sciences—Collecting, Displaying, and Interpreting Material Culture in the Twentieth Century*, hg. v. Peter N. Miller, Chicago: Univ. of Chicago Press angekündigt, in dem die erstmals ins Englische übersetzte Artikelserie Richters ebenfalls auf ihre heutige Relevanz hin kommentiert wird. Dieser Band konnte hier nicht mehr berücksichtigt werden.

19 Vgl. etwa Förster 2013; Förster/Edenheiser et al. 2018; Sarr/Savoy 2018.

20 Vgl. z.B. Thieme 2016; Bose 2016.

torikers Karl Lamprecht zur Bildung einer Basis für die Eroberung der Welt für spätere Generationen einstreute.²¹

Wie für viele seiner Zeitgenossen war auch für Richter der Besitz von Kolonien eine nationale Prestigefrage. Engagiert stellte er sich hinter das erklärte Anliegen der offiziellen wilhelminischen Politik, durch deutschen Kolonialbesitz zu Imperialmächten wie Frankreich oder Großbritannien aufzuschließen. Auch die in Richters Text in Anlehnung an Adolf Bastian und Felix von Luschan formulierte Aufgabe ethnografischer Sammlungen, Offizieren, Diplomaten oder Missionaren Einblicke in die »Eigenart der überseeischen Völker« zu vermitteln und dadurch »politische Fehler und bedauerliche Vorkommnisse« zu vermeiden, widerspricht dem keineswegs.²² Sie ist vielmehr charakteristisch für die sich seit den 1890er Jahren in liberalen Kreisen etablierende Vorstellung, Ressourcenausbeutung, Zwangsarbeit und Steuererhebungen in den Kolonien brächten weder Profit noch trügen sie zur Festigung der eigenen kolonialen Herrschaft bei.²³ In der Folge waren erste Verwaltungsreformen und wissenschaftliche Einrichtungen zur Erforschung und Entwicklung der deutschen Kolonien auf den Weg gebracht worden, nicht zuletzt, um den eigenen Anspruch der zivilisatorischen Mission glaubhafter vertreten zu können. Ungeachtet dieser Ansätze führten die Kolonialtruppen in Deutsch-Südwestafrika zwischen 1904 und 1907 dennoch einen unter Lothar von Trotha im Völkermord gipfelnden Krieg gegen die Herero und Nama, während in Deutsch-Ostafrika fast zeitgleich der Maji-Maji-Krieg wütete. Unter massiver Kritik, die auch im europäischen Ausland am brutalen deutschen Vorgehen geübt wurde, richtete die deutsche Regierung daraufhin 1907 das Reichskolonialamt unter der Leitung des linksliberalen Bankiers Bernhard Dernburg ein, das für den Ausbau von Infrastruktur und Schulbildung in den Kolonien sorgen und die Beziehungen zwischen lokalen Arbeitern und deutschen Kolonialbeamten verbessern sollte. Unterm Strich änderte sich allerdings auch dadurch wenig an der defizitären Wirtschaftslage in den Kolonien, am oft gewaltvollen Vorgehen der Beamten gegen Einheimische oder am von Rassismus geprägten Herrschaftsanspruch, den ein

21 Vgl. Richter 1906, S. 206f. Zu Lamprecht vgl. Duve 2012, S. 201.

22 Richter 1906, S. 208f.

23 Zu den Veränderungen in der deutschen Kolonialpolitik um 1900 vgl. z.B. van Laak 2005; Neumeister 2013, S. 177-179; Conrad 2016, S. 54-85; Lindner 2016, S. 22-26, jeweils mit weiterführenden Literaturhinweisen.

Großteil der Deutschen gerade gegenüber den kolonisierten Gesellschaften des afrikanischen Kontinents hegte.

In die aus der Ferne gesteuerten und so meist unwirksamen Bemühungen um eine Modernisierung des kolonialen Projekts, das unter anderem darauf baute, Kultur- und Naturgeschichte der besetzten Länder wissenschaftlich möglichst vollständig zu erschließen, fügte sich dabei letztlich auch Richters Argumentation in der *Museumskunde* ein, die sich ihrerseits Modernisierung und Professionalisierung auf die Fahnen geschrieben hatte.²⁴ Spätere Einschätzungen wie die von Klausewitz oder Hilgers, die Richters Aussagen als »bemerkenswert« oder als »eine erstaunliche Verbindung von Museumspädagogik und Museums-Ethik« darstellen, sind angesichts dessen aus postkolonialer Perspektive im besten Fall naiv zu nennen.²⁵ Unmissverständlich steht der Beitrag des Dresdner Museumsmannes stattdessen für eine politisch-ideologische Indienstnahme ethnologischer Museen, der die frühe *Museumskunde* durch seine Veröffentlichung Vorschub leistete und bei der sich das Engagement für museale Professionalisierungsprozesse unmittelbar mit kaiserzeitlicher Machtpolitik verband.

Immer wieder bezog Richter sich in seiner Artikelserie speziell auf die Völkerkundesammlung in Dresden, die 1875 durch Adolf Bernhard Meyer, dessen Schüler er war, in einer eigenen Abteilung des im Zwinger angesiedelten Naturhistorischen Museums zusammengeführt worden war und die er während seiner siebenjährigen Tätigkeit dort mit ausgebaut hatte. Als ihren Vorzug hob er beispielsweise hervor, dass vollständige Sammlungsgebiete magaziniert worden waren, um ausschließlich die »wertvollsten Bestände«

24 Die Ethnologie selbst verfolgte in diesen Jahren den Ansatz, augenscheinlich »unberührte« Gesellschaften zu erforschen und ihre materiellen Spuren durch möglichst umfassende Sammelaktivitäten zu »retten«. Damit trug sie wesentlich zur Zerstörung der Artefakte anderer Kulturen bei, weil so ein Wettstreit um die Objekte ausgelöst und der Markt für Ethnografica angeheizt wurde. Zum *salvage paradigm* vgl. etwa Clifford 1987; Clifford 1988, S. 231; Penny 2002. Macdonald 2003, S. 3, bringt die identitätsbildende Funktion der ethnologischen Sammlungen auf den Punkt: »The possession of artefacts from other cultures was itself important for such artefacts were, for colonialist nations, also signs of the capacity to gather and master beyond national boundaries. As such, they were claims of the capacity to know and to govern; signs too for the visitors that theirs was a nation, or a locality, that also played on the global stage.«

25 Klausewitz 1984, S. 11; Hilgers 2005, S. 15. Viereggs 2007, S. 27, schreibt Richters Idee, Völkerkundemuseen sollten der Unterweisung von Diplomaten, Missionaren und Kaufleuten dienen, Koetschau zu.

zu zeigen.²⁶ Zudem seien die Säle mit neuesten Standards entsprechenden feuer- und staubsicheren Eisenvitrinen ausgestattet.²⁷ Kritisch ins Gericht ging Richter dagegen mit einigen Museen im Ausland wie dem 1837 entstandenen Rijks Ethnographisch Museum in Leiden oder dem 1864 gegründeten Haarlemer Kolonialmuseum, deren veraltete Ausstattung oder geringe konservatorische Sorgfalt er bemängelte.²⁸

Zentral für Richters Vergleich der genannten Museen ist die Bebilderung seiner Serie in der *Museumskunde*. Aufnahmen von Sälen in Dresden mit Objekten der Inseln Südostasiens und des Westpazifiks und eine Illustration des Haarlemer Kolonialmuseums begleiten seine Aussagen (Abb. 11).²⁹

Auch wenn die Fotografien die Materialität der Vitrinen – Eisen oder Holz – nicht unbedingt zu erkennen geben, so veranschaulichen sie doch, dass sich die Dresdner Säle durch lichte Geräumigkeit und Schränke mit großzügigen Schauflächen auszeichneten, die einen ungehinderten Blick auf klar geordnete Objektreihen gestatteten.³⁰ Im Kontrast dazu wirkt der Haarlemer Saal überfüllt und chaotisch. Objekte sind wandfüllend vom Boden bis zur Decke arrangiert. Selbst auf und unter den Schaukästen stapeln sich Gegenstände. Außer Ähnlichkeiten in der Formgebung mancher Objektgruppen lassen sich keine Kriterien für eine wissenschaftliche Anordnung ausmachen.

Obschon Richters Artikelserie mit nur neun Illustrationen – von Innenräumen beziehungsweise Objektarrangements und Außenbauten, darunter auch die Zeichnung einer Halterung – auskommt und so gemessen am Textumfang nur wenig Bildmaterial bietet, wurden die Abbildungen doch gezielt

26 Richter 1910, S. 40.

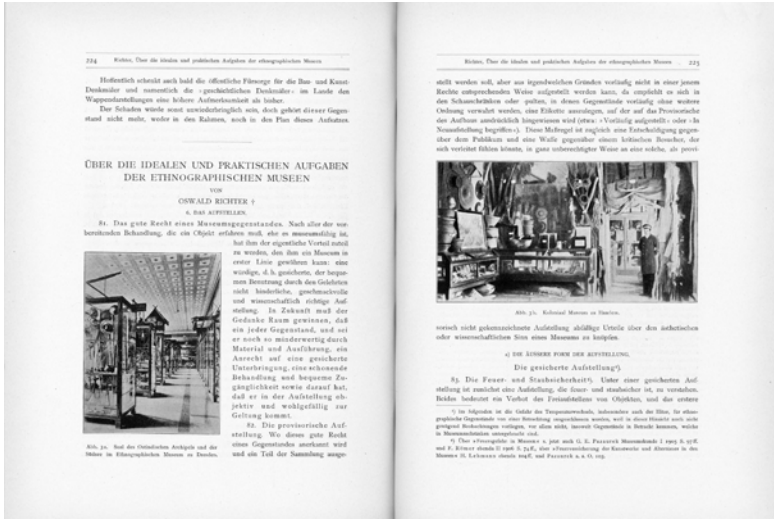
27 Vgl. Richter 1909, S. 226.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. ebd., S. 224f. Zur Einordnung ethnologischer Museumsgestaltungen der Zeit s. etwa Zimmermann 2001, S. 178-185, der die Funktion der aus Glas und Eisen bestehenden Vitrinen und die Ausstattung der Säle im Berliner Völkerkundemuseum an der Königgrätzer Straße ausführlich analysiert. Inspiriert von der Architektur zeitgenössischer kommerzieller Passagen und Warenhäuser sollten Material und Aufstellung der Vitrinen einen umfassenden, vergleichenden Überblick über die Objektserien vermitteln.

30 Zimmerman 2001, S. 183 u. 196, bildet ebenfalls Richters Illustrationen des Dresdner Saals und des Haarlemer Kolonialmuseums ab, um die vom Autoren als ideal erachtete, in parallelen Reihen angeordnete Aufstellung von Vitrinen und im Gegensatz dazu das von ihm kritisierte, unwissenschaftliche Arrangement von Objekten zu verdeutlichen.

Abb. 11 Doppelseite aus Richters Artikel mit Fotografien von Sälen im Dresdner Zwinger und im Kolonialmuseum in Haarlem



Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek, Foto: Dietmar Katz

eingesetzt. Durch die Gegenüberstellung der Dresdner und Haarlemer Raum-
aufnahmen wurde die Leserschaft mit Beispielen einer im Sinne der Reform-
bewegung progressiven, in Deutschland bereits hier und da realisierten mo-
dernen Museumspraxis, zugleich aber auch mit ihrem im europäischen Aus-
land noch geläufigen älteren Gegenentwurf konfrontiert. Deutsche Völker-
kundemuseen, so die Botschaft der Bildregie, waren führende Vorbilder eines
modernen Museumswesens. Die *Museumskunde* wurde damit im Prozess der
musealen Professionalisierung letztlich auch zu einem Medium der nationa-
len Selbstvergewisserung: Im eigenen Land wurden fortschrittliche museale
Perspektiven entwickelt. Im Bildvergleich vermittelte sich das besonders ein-
gängig.

Die visuelle Konfrontation von *good practice* und *bad practice* war jedoch
nicht das alleinige Mittel, auf das die Zeitschrift zurückgriff. Museen, die
den Ansprüchen der Museumsreformer nicht entsprachen, blieben mitunter
auch völlig unsichtbar. Das offenbart etwa der Beitrag von Curt Glaser über

Ein Museum Indischer Plastik in der *Museumskunde* von 1911.³¹ Der Beitrag bezog sich auf das Archäologische Museum in Sarnath, das Glaser, seinerzeit Kus-tos am Berliner Kupferstichkabinett, wohl während einer Studienreise nach Japan besucht hatte.³² Tief beeindruckt zeigte sich Glaser von der künstlerischen Qualität der Artefakte. In höchsten Tönen schwärmte er etwa von der Ashoka-Säule, die später, 1950, das nationale Emblem Indiens nach der Un-abhängigkeit von Großbritannien werden sollte. »Kein anderes Museum«, so Glaser, »kann sich des Besitzes eines solchen herausragenden Objekts rüh-men.«³³ Die Aufstellung der Sammlung lehnte Glaser jedoch rundweg ab, sie erinnerte ihn an ein Depot. Objekte von hoher Qualität seien kaum in der Masse ausgestellt Stücke zu entdecken. Und mehr noch: Er bedauerte, dass die Chance, eine Entwicklung indischer Bildhauerei durch eine Reihung be-merkenswerter Objekte zu veranschaulichen, verpasst worden sei. Ganz im Sinne der Museumsreformbewegung riet er dazu, den Bestand in eine Schau- und eine Studiensammlung aufzuteilen.

Die kolonialpolitischen Zusammenhänge, in denen das Museum stand, blendet Glasers Artikel von 1911 vollständig aus, obgleich die Sammlung eine entscheidende Wende im Umgang mit dem vom britischen Archaeological Survey kontrollierten Kulturerbe in Indien markierte. Es war das erste Mu-seum, das in unmittelbarer Nähe zu den Ausgrabungen eines Monuments, in diesem Fall eines für die Lehre des Buddhismus zentralen Stupas, errichtet wurde, während alle anderen archäologischen Fundstücke zuvor nach London oder aber an Museen in verschiedenen indischen Städten geschickt worden waren.³⁴ Bezeichnenderweise ist Glasers Text weder mit Zeichnungen noch mit Fotografien illustriert, die seit 1904 durchaus verfügbar waren.³⁵ Vermutlich wurde auf Abbildungen verzichtet, weil Sarnath sich aus deutschem mu-seumsreformerischen Blickwinkel eben nicht als Modell eignete. In absentia geriet die Fotografie hier zum Argument gegen eine als veraltet erachtete Ob-jektinszenierung.

31 Vgl. Glaser 1911.

32 Ausführlicher zu Glasers Beitrag und zur Kritik am Archäologischen Museum aus der Perspektive der Museumsreformbewegung Meyer 2017. U.a. gehe ich hier auf die nicht zweifelsfrei geklärte Identität des Autors ein, der in der *Museumskunde* als »J. Glaser« angegeben ist.

33 Glaser 1911, S. 215.

34 Vgl. Meyer 2017, S. 103f.; Singh 2009, S. 47f.

35 Vgl. auch Savino 2017, S. 121-130, die für *Mouseion* festgestellt hat, dass Illustrationen europäischer Museen präferiert wurden.

Diente das Bildmaterial in der *Museumskunde* also als inhaltliche Argumentationshilfe einer eng in die offizielle Politik eingebetteten modernen Museumsgestaltung und auch als Vehikel, das den Wissenstransfer unter Fachleuten erleichterte, spielte darüber hinaus ein dritter Aspekt, nämlich wirtschaftliches Kalkül, das an eine möglichst große, auch internationale Breitenwirkung gekoppelt war, eine gewichtige Rolle bei der Präsentation von Abbildungen in der *Museumskunde*. Weil die Illustrationen unabhängig von der jeweiligen Muttersprache der Lesenden verständlich waren, eigneten sie sich auf besondere Weise, eine internationale Leserschaft zu erschließen und so auch die Zahl der Abonnements zu erhöhen. Dass gerade die Abonnementzahlen im Ausland ein entscheidendes Argument für die Zeitschrift waren, belegt ein Briefwechsel von 1927, den Koetschau mit DMB-Mitbegründer Gustav Pauli im Zuge von Planungen unterhielt, eine zweite Ausgabe der *Museumskunde* anzustoßen. Der Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise, der vorübergehend als neuer Herausgeber der Zeitschrift im Gespräch war, plädierte damals dafür, die Berichterstattung über Naturkundemuseen zurückzudrängen und stattdessen den kunst- und kulturwissenschaftlichen Museen mehr Raum zu geben.³⁶ Koetschau hielt aufgrund seiner Erfahrungen mit dem Leserkreis der ersten Ausgabe dagegen:

»Das halte ich für bedenklich, schon mit Rücksicht auf den Absatz der Zeitschrift im Ausland, wo der Mischtypus der kunst- und naturwissenschaftlichen Sammlungen einen starken Abonnentenstand der *Museumskunde* bildete. Und man muss an diese Leute wieder herangehen, wenn die Zeitschrift sich halten soll, denn die 3-400 Abonnenten, die zu ihrer Existenz notwendig sind, bringen wir in Deutschland allein nicht dafür auf, es sei denn, dass plötzlich jedes Heimatmuseum sich auf ein Abonnement einließe.«³⁷

Klar wird dadurch zugleich: Koetschaus *Museumskunde* wirkte mit ihrer Museumsvernetzung und Propagierung professioneller Museumsstandards, die sich im kolonialen Kontext als Ausweis nationaler Überlegenheit besonders

36 Vgl. Carl Georg Heise an Koetschau, 3.11.1927, SMB-ZA, III/DMB 253. Zu Heise vgl. Nikolov 1992; Heinze 2018.

37 Koetschau an Pauli, 5.11.1927, SMB-ZA, III/DMB 253. S. auch Pauli an Koetschau, 7.11.1927: »Ihr Hinweis auf die Absatzmöglichkeiten im Ausland [ist] von entscheidendem Werte, sodass es doch wohl das Beste sein würde, wir ließen der *Museumskunde* in dieser Beziehung ihren bisherigen Charakter.« SMB-ZA, III/DMB 253.

deutlich abzeichnete, keineswegs nur im eigenen Land, sondern auch darüber hinaus. Das Engagement der Zeitschrift für eine moderne Museumsgestaltung fügte sich hier unmittelbar in einen internationalen Diskurs mit aktiver deutscher Beteiligung ein, die zunächst imperialistischen Tendenzen im Kaiserreich entsprach, später Teil eines zunehmenden Museumsaustausches innerhalb von Europa und mit den USA war.

2.2 Viel Amerika – wenig Frankreich. Schwerpunkte und Lücken einer länderübergreifenden Berichterstattung

Die internationale Ausrichtung der Zeitschrift war dann auch ausdrückliches Ziel während Koetschus Herausgeberschaft. Hatte sich Koetschau schon 1905 erfolgreich um einen Eröffnungsartikel von einer über Ländergrenzen hinweg bekannten Autorität in der Museumswelt wie Bode bemüht, so war es ihm ebenso gelungen, renommierte Persönlichkeiten aus dem Ausland als Beitragende anzuwerben, deren Texte zum großen Teil direkt auf Englisch veröffentlicht wurden (Abb. 12).

Zu den internationalen Autoren und Autorinnen der *Museumskunde* zählten Hans Dedekam, Bibliothekar und Assistent des Kunstgewerbemuseums in Oslo, der 1920 zu dessen Direktor berufen werden sollte, Adriaan Pit vom Niederländischen Museum für Geschichte und Kunst im Amsterdamer Rijksmuseum, Margaret T. Jackson vom Fogg Museum in Cambridge, Massachusetts, Francis Arthur Bather, Geologe und Paläontologe in der naturhistorischen Abteilung des British Museum, der 1903 den Vorsitz über die Museums Association übernahm, dessen Nachfolger William Evans Hoyle, der zwischen 1889 und 1909 Direktor des Manchester Museum war, Benjamin Ives Gilman, Direktor des Museum of Fine Arts in Boston, Frank Weitenkampf, Kurator des Print Department der Public Library in New York, oder auch Richard Bach vom Metropolitan Museum of Art, um nur einige zu nennen.³⁸

Die internationale Berichterstattung ergänzten deutsche Korrespondenten und Korrespondentinnen, die, wie der bereits erwähnte Curt Glaser aus Asien oder Frida Schottmüller aus Rom, Auskunft über Museen einer Region oder eines Ortes im Ausland erteilten.³⁹ Sie alle trugen im Hauptteil der

38 Zur internationalen Ausrichtung vgl. auch Meyer 2014; Meyer 2019, S. 224f.

39 Vgl. Schottmüller 1913. Schottmüller arbeitete seit 1904 an der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung der Berliner Museen. 1907 ging sie erstmals ans Kunsthistori-

Abb. 12 Illustrierte Seite eines auf Englisch abgedruckten Artikels von Benjamin Ives Gilman in der *Museumskunde* von 1911



Universitätsbibliothek TU Berlin,
Foto: Markus Hilbich

Zeitschrift Reiseberichte, Porträts einzelner Museen oder Artikel zu spezifischen Themen bei, etwa zu den Anforderungen an eine ideale Museumsarchitektur, an Beleuchtungssysteme oder an die sich um 1900 allmählich etablierenden Wechselausstellungen, womit zugleich Einblicke in die museale Praxis in Ländern wie Bulgarien, Dänemark, Großbritannien, Holland, Italien, Norwegen, Österreich-Ungarn, Russland, Schweden, Spanien oder den USA gegeben wurden.⁴⁰ Überdies brachte die Rubrik *Museumschronik* stets Meldungen aus aller Welt zu geplanten Museen oder Museumseröffnungen,

sche Institut in Florenz, 1911 folgte ein zweiter längerer Italienaufenthalt. Im Gegensatz zu ihren Forschungen und Tätigkeiten im Umfeld Bodes, die seit Mitte der 1990er gewürdigt werden, blieb ihre Artikelserie zu den römischen Museen für die *Museumskunde* bislang unbeachtet. Vgl. Paul 1994, S. 7-10; Nützmänn 1996; Andresen 2005, S. 35-38; Fattorini 2018.

40 Vgl. z.B. Pit 1905; Weitenkampf 1908; Weitenkampf 1911; Gilman 1911, die repräsentativ für die genannten Themen sind. Nachweise für die Besprechungen internationaler Museen finden sich in Meyer 2014; Meyer 2019, S. 224-226.

Ausstellungen, Personalveränderungen oder neu erschienener Museumsliteratur. Jede noch so entlegen anmutende Begebenheit schien einer Notiz würdig, wie zum Beispiel die Gründung eines staatlichen Museums für Kunst und Altertum im indischen Punjab, einer Städtischen Sammlung im neuseeländischen Wellington oder eines Landesmuseums in Lomé, der Hauptstadt der damaligen deutschen Kolonie Togo.⁴¹ Führte man all diese Kurzinformatio- nen zusammen, ließen sich die kolonialen Museumsaktivitäten problemlos kartografieren.

Freilich setzte die *Museumskunde* auf ihrer globalen Erkundungstour Schwerpunkte. Allein die Liste der Beitragenden legt beredtes Zeugnis davon ab, wie ausgeprägt das Interesse an Praktiken und Strukturen insbesondere des britischen und nordamerikanischen Museumswesens in der gesamten ersten Ausgabe bis 1924 war. So war Bather nicht nur mit mehreren Artikeln in der *Museumskunde* vertreten, die das schottische Pittencrieff House Museum, Geburtsort Andrew Carnegies, die Gattung der Jahresberichte von Museen oder David Murrays Buch *Museums: their History and their Use* von 1904 zum Thema hatten.⁴² Vielmehr verfasste Koetschau selbst eine geradezu überschwängliche Rezension eines Zeitschriftenartikels von Bather, in dem dieser Vorschläge zur Aufteilung von Sammlungsbeständen nach den Bedürfnissen der Besucher und Besucherinnen unterbreitet hatte.⁴³ Zudem steuerte der Herausgeber eine Eloge auf das *Handbook of the Museum of Fine Arts* in Boston bei, das er als neuen Typus des handlichen, preiswerten Museumsführers begrüßte.⁴⁴ Nicht zuletzt diese Beiträge lassen erkennen, dass Koetschau die Zeitschrift bewusst als Medium nutzte, um gezielt seine eigenen, international inspirierten reformerischen Überzeugungen zu propagieren.

Der Akzent auf dem englischsprachigen Raum ließ indes andere Museumslandschaften in Koetschaus *Museumskunde* bis 1924 völlig in den Hintergrund treten. Französische Museen beispielsweise kamen in der Berichterstattung kaum vor, was umso bemerkenswerter ist, wenn man den zwar stets umstrittenen, letztlich aber doch maßgeblichen Einfluss

41 Vgl. *Museumskunde*, 5.1909, S. 114; 4.1908, S. 40; 3.1907 u. S. 190.

42 Vgl. Bather 1905a; Bather 1905b; Bather 1905c.

43 Vgl. Koetschau 1905.

44 Vgl. Koetschau 1907. Einen solchen Beitrag hatte Koetschau auch schon im *Dresdner Jahrbuch* publiziert, vgl. Gärtner 2010, S. 42.

berücksichtigt, den die Kultur des westlichen Nachbarlandes in Deutschland über Jahrhunderte hinweg ausübte.⁴⁵ Gerade der Louvre hatte zuvor unzählige Künstler, Kritiker, Literaten und kunstinteressierte Laien magisch angezogen, seit der Königspalast im Zuge der Französischen Revolution in ein öffentliches Museum umgewidmet worden war. Europaweit hatte er das Begehren geweckt, ein vergleichbares Museum für das jeweilige *patrimoine* einzurichten. Noch bis um 1870 baten Museumsdirektoren und -konservatoren ihre Kollegen vom Louvre und anderen staatlichen Museen Frankreichs um Rat, wenn es um die Pflege und Erweiterung der ihnen anvertrauten Sammlungen oder deren Verwaltung ging.⁴⁶ Davon findet sich in der *Museumskunde* nun keine Spur mehr. Nicht einmal die grundlegende Reorganisation des Louvre infolge des Ersten Weltkriegs, die anlässlich der Evakuierung von knapp 800 Objekten nach Toulouse vorgenommen worden war, fand in Koetschus Zeitschrift noch Berücksichtigung.⁴⁷ Weder die Modernisierung der Räume, in denen der Feuerschutz instand gesetzt, das Heiz- und Beleuchtungssystem erneuert sowie die Wände teils gewaschen, teils neu gestrichen wurden, noch das von den Konservatoren Paul Jamot und Jean Guiffrey realisierte Arrangement der Exponate, die nun durchgehend chronologisch und nach Schulen gehängt waren, wurde mit einer Silbe erwähnt.⁴⁸ Stattdessen gab es einen kurzen Hinweis auf personelle Veränderungen in Frankreich in der *Museumskunde* vom 28. Juli 1920, wo es heißt, Baron d'Estournelles de Constant sei zum Generaldirektor ernannt worden.⁴⁹ Die Ignoranz der *Museumskunde* gegenüber den Neuerungen in Paris fällt umso mehr auf, als andere Zeitschriften wie die *Kunstchronik* durchaus darüber berichteten.⁵⁰

45 Vgl. Meyer 2019, S. 220-228, mit weiterführenden Literaturhinweisen. Auch in Frankreich orientierte man sich nun bei den Museen zunehmend an den USA statt an Deutschland: Passini 2015 stellt in ihrer Analyse von Fachzeitschriften und des an der École du Louvre eingerichteten Kurses für Museologie fest, dass Management und Didaktik des US-amerikanischen Museumswesens besonders geschätzt wurden und es in diesen Bereichen die Vorbildrolle von den deutschen Museen übernahm.

46 Vgl. Bertinet 2014, S. 119f.

47 Vgl. dazu ausführlicher Knels 2014, S. 267-273; Maingon 2016, S. 157-206; Meyer 2019, S. 229f. Zur Evakuierung vgl. Bertinet 2015, S. 17-29; Bertinet 2016, S. 165.

48 Vgl. Knels 2014, S. 273f.; Maingon 2016, S. 195f.; Cladders 2018a, S. 266f.

49 Vgl. den Eintrag in der Museumschronik, in: *Museumskunde*, 15.1920, S. 180.

50 Vgl. Cladders 2018a, S. 240f.

Koetschus Zeitschrift setzte so nachdrückliche Akzente im internationalen Museumsdiskurs. Nicht Frankreich, sondern England und die USA rückten dabei als Orientierungspunkte in den Mittelpunkt, wenn es – eben jenseits von kunsthistorischen Fragen – um eine professionelle Weiterentwicklung der Museumspraxis und -organisation ging. An die dort mit frühen Museumsverbandsgründungen bereits eingeleiteten Professionalisierungsprozesse knüpfte Koetschus *Museumskunde* nun mit eigenen Entwicklungsperspektiven für Deutschland unmittelbar an.

2.3 Forum für eine offene, streitbare Debattenkultur

Innerhalb des von Koetschau auf diese Weise – thematisch wie länderbezogen – klar definierten Rahmens erwies sich die *Museumskunde* von Beginn an tatsächlich als das intendierte Medium für eine intensive Vernetzung der aktuellen Museumsdiskussion. Koetschus Periodikum schenkte zeitgenössischen Reformprozessen in der Regel große Beachtung und bot den in ihrem Zuge ausgelösten Debatten stets ein Forum. Ein Blick gerade etwa auf die zahlreichen Beiträge zu Kunstgewerbemuseen, in denen sich die widerstreitenden Meinungen zur wandelnden Funktion dieses Museumstypus abbilden, vermag dies zu veranschaulichen.

Von Beginn an war der neue Museumstyp Kunstgewerbemuseum mit der Intention von Aufbruch und Veränderung, auch von zeitgemäßer Museumsentwicklung verbunden: Die rasche Verbreitung von Kunstgewerbemuseen seit der Gründung des Museum of Manufactures in London, des heutigen Victoria & Albert Museum, 1852 stand in engem Zusammenhang mit der europaweiten Reformbewegung im Bereich des Kunsthandwerks, die von der Enttäuschung über industriell hergestellte Massenwaren ausgelöst worden war.⁵¹ Die Ausstellung von Mustersammlungen für Handwerk und Industrie sollte Kenntnisse über die Fertigungsprozesse und -techniken vermitteln und darüber die Qualität der Ware und den Qualitätssinn von Produzenten wie Konsumenten fördern. Ihren didaktischen Absichten entsprechend, wurden die Exponate zunächst systematisch nach Funktion, Material und Technik angeordnet. Ein Wandel in der Ausstellungspraxis zeichnete sich dann jedoch Mitte der 1880er Jahre ab, als kulturhistorische neben die bis dato üblichen

51 Zu Entstehung, Funktion und Ausstellungsreformen der Kunstgewerbemuseen vgl. etwa Mundt 1974; Tibbe 2006.

systematischen Ordnungsmuster traten und diese allmählich ablösten. Die überbordende Fülle gleichartiger Objekte, die ihrem Entstehungs- und Verwendungskontext entrissen worden waren, hielten viele Fachleute mittlerweile für überholt und verantwortlich für das Desinteresse des Publikums. In Berlin etwa lieferten sich Julius Lessing und Wilhelm Bode angesichts der Ausstellungssituation im dortigen Kunstgewerbemuseum eine in der Presse viel beachtete Auseinandersetzung um die bessere Vermittlungsstrategie.⁵² Im von Lessing geleiteten Berliner Kunstgewerbemuseum realisierte man damals eine Art Kompromiss: Im Erdgeschoss wies der 1881 eröffnete Museumsneubau von Martin Gropius und Heino Schmieden bereits Epochenräume auf, während im Obergeschoss für einen Längsschnitt durch ihre stilistische Entwicklung noch Objekte desselben Materials versammelt wurden.

Seit ihrem Erscheinen schaltete sich die *Museumskunde* in die lebhaftere Diskussion um die adäquate Form der Kunstgewerbemuseen ein. Hans Dedekam vom Osloer Kunstgewerbemuseum befasste sich in einer Artikelserie, die über mehrere Hefte im ersten Band der Zeitschrift von 1905 veröffentlicht wurde, mit den Inszenierungsarten kunstgewerblicher Museen und Abteilungen, die er während einer mehrmonatigen Reisen durch Holland, Belgien, die Schweiz, England und Deutschland besuchte hatte.⁵³ Davon ausgehend, dass es angesichts der regional unterschiedlich ausgeprägten Bestände keine Norm für Sammlungsprofile, Raumgestaltung oder Anordnung angewandter Kunst geben könne, schloss er ein rein systematisches Aufstellungsprinzip aus.⁵⁴ Es sei ermüdend für Laien und verleite Handwerker und Designer lediglich zum Kopieren. Während er den von Justus Brinckmann arrangierten Pariser Saal im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe als vorbildlich erachtete, lehnte er die jüngste Mode ab, durchgängig *period rooms* zu schaffen, wie er sie etwa in Nürnberg oder im Bayerischen Nationalmuseum in München realisiert gesehen hatte (Abb. 13).⁵⁵ Ihre Kulissenhaftigkeit führe dazu, an der Originalität der ausgestellten Objekte zu zweifeln.⁵⁶

Dedekam gab einer dritten Inszenierungsvariante den Vorzug, die Bode im kurz zuvor, 1904, unter seiner Leitung eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum angewandt hatte. Die an ästhetischen Kriterien ausgerichtete Prä-

52 Vgl. Bode 1896; Lessing 1897; Rückert/Segelken 1995; Netzer 1995, S. 110-112.

53 Vgl. Dedekam 1905.

54 Vgl. ebd., S. 78.

55 Zu Brinckmanns Pariser Saal vgl. jüngst Söll 2019.

56 Vgl. Dedekam 1905, S. 80f.

Abb. 13 Doppelseite aus der Artikelserie Dedekams von 1905



Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 4" Nr. 386/5

sensation Bodes erlaubte es Dedekam zufolge, die systematische und kulturhistorische Ordnung miteinander zu kombinieren, wobei er eine strenge Auswahl der Exponate einforderte.⁵⁷

Mit Dedekams Serie war die Debatte innerhalb der Zeitschrift jedoch keineswegs beendet. Mitarbeiter und Leiter von Kunstgewerbemuseen wie Gustav E. Pazaurek aus Stuttgart oder Julius Leisching aus Brünn meldeten sich auch danach wiederholt zu Wort.⁵⁸ Anlass für die Veröffentlichung weiterer Artikel zum Thema gaben zudem Sonderausstellungen oder Neueinrichtungen von Sammlungen, wie die Ausstellung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe* am Gewerbemuseum in Stuttgart 1910, die Neugestaltung des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1912 sowie die des Frankfurter Kunstgewerbemuseums 1913.⁵⁹ Während sich die *Museumskunde* durch den Bezug auf den österreichischen Diskurs zugleich den dortigen, eben von den Kunstgewerbemuseen initiierten musealen Professionalisierungstendenzen annäherte, wurde dabei vor allem in einem *L.F. Day über Kunstgewerbemuseen* betitelten Beitrag, der 1909 erschien, eine Dedekam deutlich entgegenge-

57 Vgl. ebd., S. 82f.

58 Vgl. Pazaurek 1906; Pazaurek 1907; Pazaurek 1908; Leisching 1905; Leisching 1921.

59 Vgl. Pleiderer 1910; Sobotka 1912; Schmidt 1913.

setzte Position vertreten.⁶⁰ Hinter dem Autorenkürzel »M. Schuette« verbirgt sich die 1878 geborene Marie Schuette, eine der wenigen Frauen, die in dieser Zeit an einem Museum angestellt waren und die sich noch dazu aktiv an den Auseinandersetzungen über Museumspraktiken beteiligten (Abb. 14).⁶¹

Abb. 14 Elisabeth Voigt, Bildnis Marie Schuette, Holzschnitt, Leipzig, 1931



GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Inv.Nr. B.2009.30/3,
Foto: Karola Bauer

⁶⁰ Vgl. Schuette 1909.

⁶¹ Zur Biografie Schuettes vgl. Groenwoldt 1976; Paul 1994, S. 13-16; Groth 2010, S. 180f.

Als eine der ersten weiblichen Studierenden des Kaiserreichs war sie 1903 an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin promoviert worden. Als sie 1905 ihre Arbeit am Kölner Kunstgewerbemuseum aufnahm, war Schuette deutschlandweit die erste wissenschaftliche Volontärin an einem Museum. Nach Stationen am Berliner Kupferstichkabinett, am Kaiser-Friedrich-Museum und am Goethe-Museum in Weimar wurde sie 1910 Kustodin und Direktorialassistentin am Leipziger Kunstgewerbemuseum, eine Position, die sie bis 1943 innehatte. Im Wettbewerb um die Nachfolge Richard Grauls, der 1929 als Direktor ausschied, blieb sie trotz ihrer einschlägigen Berufserfahrung und der Empfehlungen externer Museumskollegen allerdings chancenlos. Zu ihrem Spezialgebiet machte Schuette die Textilkunst, vor allem Spitzen und Stickereien, womit sie der Kunstgeschichte einen neuen eigenständigen Forschungsbereich erschloss.

Unmittelbarer Anlass ihres Artikels in der *Museumskunde* von 1909 war ein Vortrag von Lewis Foreman Day, einem englischen Designer, der 1884 die Art Worker's Guild und 1888 die Arts and Crafts Exhibition Society in London mitbegründet hatte.⁶² In ihre eigenen Ausführungen bettete Schuette lange Zitate aus Days Rede in deutscher Übersetzung ein. Beide, Schuette wie Day, waren ausgesprochene Gegner des kulturgeschichtlichen Aufstellungsprinzips, dessen Ursprünge Day in Deutschland sah.⁶³ Seine Anwendung hielt Day für ein Missverständnis, denn es sei nicht die Aufgabe von Kunstgewerbemuseen, Geschichte zu illustrieren. Mit einem anschaulichen Vergleich argumentierte er gegen die Wohnraumsimulation, die in vielen Kunstgewerbemuseen anzutreffen war: »Der rechte Ort für ein schönes Halsband ist der Hals einer schönen Frau; doch läßt sich das Werk des Goldschmieds und Schmelzers dort nicht am bequemsten studieren. Und ebenso stehts mit den Möbeln und der Ausstattung eines Wohnraumes.«⁶⁴ Stattdessen plädierte Day – wie auch Schuette – für die serielle Ausstellung von Objekten, die ihre künstlerische und technische Entwicklung dokumentiere und den unmittelbaren Vergleich erlaube.

Wie die über mehrere Jahre hinweg geführte Debatte zu den Kunstgewerbemuseen verdeutlicht, scheute sich die *Museumskunde* nicht, auch konträren Auffassungen breiten Raum zu geben und dabei ihre deutsche Leserschaft teilweise auf wenig schmeichelhafte Weise mit kritischeren Perspekti-

62 Zur Biografie Days vgl. Wood/Jones 2007.

63 Vgl. Schuette 1909, S. 36.

64 Ebd., S. 37.

ven auf Museumsentwicklungen im eigenen Land zu konfrontieren. Die Debatte konnte und sollte, so scheint es, bewusst kontrovers und vielstimmig sein, um das eigene Anliegen der Entwicklung professioneller Standards für die Museumsarbeit voranzubringen. Gerade die Kunstgewerbemuseen mit ihrem ausgeprägten Potenzial für die Museumsreformbewegung wie als starker Kontext für Professionalisierungsprozesse boten sich hier als Thema für die *Museumskunde* auf besondere Weise an.

Dass demgegenüber später, nach dem Ersten Weltkrieg, aktuelle Modernisierungsvorgänge an einem der prominentesten Pariser Museen ignoriert wurden, dürfte daher letztlich wiederum vor allem auch politisch zu begründen sein. Der aus deutscher Sicht verlorene Krieg und der als Schmach empfundene Versailler Vertrag bedingten auch im kulturellen Bereich eine erneute Abkehr von Frankreich, die nicht ohne Wirkung auf die nun ohnehin nur noch unregelmäßig erscheinende *Museumskunde* bis zu ihrer vorläufigen Einstellung im Jahr 1924 blieb. Ähnlich wie die Artikelserie von Oswald Richter, der ethnologische Museen den Zwecken der wilhelminischen Expansion unterstellte, ist das beredte Verschweigen der französischen Museumsreformen ein Indiz dafür, dass das Organ seinen Einsatz für eine Etablierung moderner Museumsstrukturen offenbar eng an der offiziellen Politik der jeweiligen Zeit ausrichtete. Unabhängig von der politisch-diplomatischen Krise mit Frankreich scheint das Desinteresse an der aufwendigen, erst 1921 abgeschlossenen Neuordnung des Louvre allerdings letztlich auch aus museumsreformerischer Perspektive durchaus stimmig gewesen zu sein. Es bestätigt den Eindruck, dass sich museale Reformansätze in Frankreich im Vergleich zu Deutschland, England und den USA erst verspätet durchsetzten und die französischen Museen deswegen aus dem Blickfeld von Koetschau und seinen Kollegen geraten waren. Anregungen für eine Standardisierung der Museumsarbeit und die fortgesetzte Öffnung der Institution Museum für ein Massenpublikum versprachen sie sich stattdessen vor allem aus dem anglo-ame-

rikanischen Raum.⁶⁵ Politischer Hintergrund und museumsreformerisches Interesse fügten sich hier passend ineinander.

Auch bei der Gründung des Deutschen Museumsbundes orientierte sich Koetschau schließlich 1917 eben am schon zuvor von der *Museumskunde* gesetzten Modell. Ganz konkret schloss er damit an die professionellen Formen der Selbstorganisation von Museumsangestellten an, die damals bereits seit längerem in Großbritannien und den USA mit der Museums Association und der American Association of Museums realisiert waren. Seine Erfahrungen als Herausgeber waren dabei für das neue Projekt DMB unverzichtbar, hatte er dank der *Museumskunde* doch über ein knappes Jahrzehnt hinweg den fachlichen Austausch entscheidend intensivieren und ein kollegiales Netzwerk schaffen können, auf dem der Museumsbund dann aufgebaut werden konnte. Allerdings scheint die Etablierung des DMB in Deutschland auch auf dieser Grundlage keineswegs ein Selbstläufer gewesen zu sein. So beschwerte sich Koetschau in etlichen Briefen darüber, dass es einfacher gewesen sei, das Interesse für das Periodikum und sein Thema im Ausland zu wecken als unter den Museumsvertretern im eigenen Land.⁶⁶

Neben der 1923 in der Hyperinflation gipfelnden Finanzkrise gab jedoch schließlich nicht Koetschaus Enttäuschung über die Teilnahmslosigkeit in Deutschland den Ausschlag für die vorübergehende Einstellung der *Museumskunde* Ende 1924. Ganz im Gegenteil: Der Herausgeber meinte damals erkannt zu haben, dass die Zeitschrift nun quasi überflüssig geworden sei. Wie Koetschau im letzten Heft des Jahrgangs 1924 zum Abschied erklärte, habe sich *Museumskunde* als Begriff durchgesetzt und sei zu einer

65 Vgl. Klausewitz 1984, S. 12. Entsprechend hatte bereits 1906 Otto Lehmann, der Direktor des Altonaer Museums, in der *Museumskunde* die Vorbildfunktion der US-Museen für ein publikumsnahes Museumsverständnis betont, an dem es sich zu orientieren gelte: »Nach meiner Auffassung sind es nicht die Geldmittel, die den amerikanischen Museen ihren Erfolg verbürgen und dieselben zu vielbesuchten und darum auch fruchtbaren Institutionen machen, sondern mir scheint der Erfolg vor allem in der klaren Erkenntnis begründet zu sein, daß die amerikanischen Museen als Bildungsstätten dem Volke, nicht Einzelnen aus dem Volke, dienen wollen. Daß ein Museum lediglich ein wissenschaftliches Institut sei, ist eine bei uns verbreitete und scheinbar festbegründete Annahme [...].« Ein Museum solle zwar nicht auf wissenschaftliches Arbeiten verzichten, aber sein oberstes Ziel darin sehen, »dem Volke zu dienen, diesem die Wissenschaft zu vermitteln«. (Lehmann 1906, S. 61)

66 Vgl. Koetschau an Walther Greischel, 13.12.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

eigenständigen Disziplin herangewachsen, womit er wohl auch auf die Etablierung der Museumskunde als akademisches Fach an der Universität Bonn durch ihn selbst anspiele, auf die später noch eingegangen wird.⁶⁷ Weniger zuversichtlich, dafür aber umso sprechender und weiterhin deutlich an Reform und Fortschritt interessiert, brachte er seinen Entschluss, die Zeitschrift aufzugeben, in einem Brief an den jüngeren Kollegen Walther Greischel auf den Punkt, der in dieser Zeit den DMB-Vorsitz übernahm: »Die *Museumskunde* habe ich nach langen Erwägungen eingehen lassen. Nach meiner Ansicht bekam die alte Dame allmählich so tiefe Runzeln, dass sie nicht mehr wegzuschminken waren.«⁶⁸ Die Zeitschrift schien damit ihre Funktion als Forum für die Debatte um eine moderne, professionellere Museumspraxis zunächst erfüllt, sich selbst auch auf gewisse Weise nach fast 20 Jahren überlebt zu haben. Nach Koetschaus Ansicht sollte nun der unter Greischel Ende 1924 neu aufgestellte DMB den begonnenen Weg der Professionalisierung zukunftsorientiert weitergehen.

67 Vgl. Koetschau 1924. Vgl. dazu Gärtner 2010, S. 51f.; Hilgers 2005, S. 8. S. auch das Kap. 8 zur Etablierung museologischer Ausbildungsmodelle.

68 Koetschau an Walther Greischel, 13.12.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

3. Krieg und Intrigen. Die Gründung des Deutschen Museumsbundes 1917

Anfang des Jahres 1917 hatte Koetschau für die Umsetzung seiner Pläne, eine berufsständische Interessensvertretung für Museumsleute ins Leben zu rufen, verlässliche Partner in Gustav Pauli (Abb. 15), seit 1914 als Nachfolger Lichtwarks Direktor der Hamburger Kunsthalle, und in Georg Swarzenski (Abb. 16), dem Leiter des Frankfurter Städelischen Kunstinstituts, gefunden.

Abb. 15 (links) Max Slevogt, Gustav Pauli, 1924, Hamburger Kunsthalle

Abb. 16 (rechts) Jakob Nussbaum, Bildnis Georg Swarzenski, 1928



Abb. 15 (links): HK-2570, Foto: Elke Walford, Hamburger Kunsthalle/bpk

Abb. 16 (rechts): Städel Museum, Frankfurt a.M.

Im Februar 1917 berieten sich die drei erfahrenen, der Moderne gegenüber aufgeschlossenen Museumsleiter in Koetschau Düsseldorfer Kunsthalle, wo auch eine erste Satzung für den Museumsbund entworfen wurde.¹ Im Frankfurter Städel folgte dann am 23. Mai 1917 die Gründung des DMB in Anwesenheit eines exklusiven Kreises von 22 Museumsdirektoren, die Pauli zum Vorsitzenden bestimmten.²

Dass das Treffen im Mai 1917 in Frankfurt überhaupt zustande kam, obgleich sich in dieser Zeit kaum jemand im noch bestehenden Kaiserreich den leidvollen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs entziehen konnte, verdient besondere Erwähnung. Selbst Museumsangestellte, die keinen Militärdienst leisteten und ihren Arbeitsroutinen mehr oder minder weiter nachgingen, werden den zermürbenden Stellungskrieg, die verlustreichen Materialschlachten, den Tod von Millionen Soldaten nicht ignoriert und an Blockade, Hunger und Geldentwertung an der »Heimatfront« gelitten haben.³ Man kann daher, wie Koetschau selbst es tat, den Ersten Weltkrieg als Ursache dafür anführen, dass der Museumsbund später als geplant entstand.⁴ Im Gegensatz dazu soll hier jedoch argumentiert werden, dass die Gründung des Verbands von den unmittelbar Beteiligten als äußerst dringlich und unaufschiebbar erachtet wurde und deswegen inmitten der Kriegsjahre stattfand. Es waren vor allem zwei eng miteinander verwobene Gründe, die den Ausschlag dafür gaben, das Projekt Museumsbund nicht länger aufzuschieben: zum einen seine Gefährdung durch Wilhelm von Bode, der unerwartet als Konkurrent auftrat, und zum anderen die umstrittene

-
- 1 Vgl. Pauli an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 15.2.1917, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 166f. In seinem Brief sprach Pauli bereits an, dass Bode in ihrer Initiative eine »Hemmung seiner Machtansprüche erblicken wird« und mit seiner Feindseligkeit zu rechnen sei. Zur Gründung vgl. jüngst Baumann 2018; Klausewitz 2017, S. 23. Zu Pauli vgl. Ring 2010; zu Swarzenski Crüwell 2015.
 - 2 Vgl. Klausewitz 1984, S. 15. Klausewitz weist in Anlehnung an die Satzung, § 5, daraufhin, dass es keinen Vorstand gegeben habe, sondern jeweils der Direktor des Museums, das die Jahrestagung veranstaltete, die Geschäfte führte. Die Verwendung des Begriffs Vorsitzender ist in den Versammlungsprotokollen und in der Forschungsliteratur indessen ebenso geläufig wie der Begriff Geschäftsführer, s. etwa Klausewitz 2017, S. 23.
 - 3 Zu den Auswirkungen des Kriegs auf den Arbeitsalltag in Museen vgl. Grabowski/Winter 2014; Kott/Savoy 2016; Maingon 2016.
 - 4 Die meisten Darstellungen zur DMB-Geschichte folgen Koetschaus Schilderung, der Krieg habe die Umsetzung seiner Pläne hinausgezögert. Vgl. z.B. Klausewitz 1984, S. 14; Gärtner 2010, S. 48.

Verflechtung von Museumsbeamten mit dem Kunsthandel, die während der Kriegsjahre wie nie zuvor zu einem medienwirksamen Thema avancierte und dringend der Klärung bedurfte.

3.1 Museum und Markt

Die Anfänge des prekären Verhältnisses von Museum und Markt lassen sich bis zur Wende zum 20. Jahrhundert zurückverfolgen. Mit dem Aufkommen des Typus des modernen Galeristen etablierten sich neue Standards in der Ausübung des Berufs des Kunsthändlers. Während sich bis dahin die üblichen Aktivitäten eines Händlers auf den Verkauf und die Präsentation seines Bestands beschränkt hatten, richteten Galerien nun Einzel- oder Gruppenausstellungen aus und gaben eigene Kataloge heraus. Umgekehrt oblag den Museumskustoden, die zuvor permanente, allenfalls zu Studien- und Schauzwecken separat aufgestellte Sammlungen betreut hatten, zunehmend auch die Organisation von Sonderausstellungen. Ihre Einführung war umstritten, gleichwohl galten sie als geeignetes Instrument, den Museumsbetrieb zu beleben und ein größeres Laienpublikum anzusprechen. Der DMB beteiligte sich aktiv an den Debatten um Leih- und Sonderausstellungen, wie die von ihm 1918 herausgebrachte Broschüre *Die Beschickung von Ausstellungen aus Museumsbesitz* vom Krefelder Museumsdirektor Friedrich Deneken oder der Beitrag *Die Museen und das Ausstellungswesen* von Willy Storck aus Karlsruhe im 1919 vom Bund herausgegebenen Sammelband *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* zeigen.⁵ Der Hamburger DMB-Vorsitzende Pauli sprach sich 1919 seinerseits nachdrücklich für Wechselausstellungen als belebendes Element in den Museen aus, nachdem das Thema schon lange zuvor in der Museumsreformbewegung diskutiert worden war.⁶

5 Vgl. Deneken 1918, wiederabgedruckt in Klausewitz 1984, S. 71-81; Storck 1919. 1932 wurde die inzwischen vergriffene Schrift Denekens vom DMB bezeichnenderweise nochmals vervielfältigt und an die Mitglieder der Abt. Kunst- und Kulturmuseen verschickt. Vgl. Rundbrief Werner Noack, 25.1.1932, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3816-0000.

6 Vgl. Pauli 1919, S. 102. Der Hinweis auf Pauli findet sich auch bei te Heesen 2012, S. 73-104, hier S. 102, die das Verhältnis von Ausstellung und Museum analysiert. Cladders 2018a, S. 165-188 u. 422-443, zu den unter Museumsleuten kontrovers diskutierten Sonderausstellungen der Zwischenkriegszeit. Bereits Graesse 1883 hatte gefragt *Ist es ratsam, Kunstgegenstände aus öffentlichen Museen zu Ausstellungen abzugeben?* Auch bei der

Die Übernahme des Formats der Wechseiausstellung sowohl in Museen als auch im Galeriebereich trug zu einer deutlichen Annäherung zwischen der musealen und kommerziellen Sphäre bei. Noch dazu unterschieden sich Ausstellungsräume in Museen, Kunsthandlungen oder auch in Künstlerhäusern, die zu Verkaufsausstellungen einluden, bald kaum noch voneinander, was Möblierung, Gestaltung der Wände, Beleuchtung oder Hängung der Exponate betraf.⁷ Vor allem aber entstand der Eindruck, die Grenzen würden sich verwischen, weil immer mehr Museen ihre Sammlungen bis an die Kunst der eigenen Zeit heranführten und Kuratoren daher verstärkt auch auf dem Markt für zeitgenössische Kunst aktiv wurden. Hohe Wellen etwa schlug 1911 die Erwerbung von van Goghs sogenanntem *Mohnfeld* für die zu diesem Zeitpunkt noch von Pauli geleitete Bremer Kunsthalle.⁸ Der Ankauf diente dem Landschaftsmaler Carl Vinnen als Vorwand, gegen die Akquisepolitik deutscher Museen zu polemisieren. In seinem Pamphlet *Ein Protest deutscher Künstler* beklagte er damals bekanntlich die überzogenen Preise, die Direktoren für vermeintlich mittelmäßige französische Werke neuerer Zeit auszugeben bereit waren, während sie die deutsche Künstlerschaft vernachlässigten.⁹

Mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs setzten Einfuhrverbote dem von Vinnen kritisierten Handel mit ausländischen Kunstwerken zwar engere Grenzen.¹⁰ In Turbulenzen geriet der Markt gleichwohl. Auf seinen vorübergehenden Einbruch um 1914 folgte schließlich Auktion auf Auktion, da sich viele Privatleute von ihren Sammlungen trennen mussten.¹¹ Und der Kunstmarkt zog weiter an: Der Kursverlust der Mark machte die Preise für ausländische Käufer attraktiv, während inländische Akteure in Kunst und Antiquitäten investierten, da ihnen kaum andere Wertsicherungs- und Konsummöglichkeiten blieben. Die zunehmende Nachfrage in Verbindung mit dem sich gleichzeitig verknappenden Warenangebot mündete in Rekordpreisen, die, wie der Ausverkauf der Sammlungen, in der Fachwelt rege debattiert wurden. *Kunstchronik*, *Kunst für Alle*, *Cicerone* und *Kunst und*

Mannheimer Tagung *Die Museen als Volksbildungsstätten* von 1903 waren Ausstellungen in Kunstmuseen Thema gewesen, vgl. Deneken 1904.

7 S. dazu jüngst Gee 2018; Meyer/Meyer-Abich 2018.

8 Vgl. Herzogenrath 1996; Herzogenrath/Hansen 2002.

9 Vgl. Vinnen 1911.

10 Vgl. Kitschen 2013, S. 290.

11 Zu den Wechselwirkungen zwischen Krieg und Kunstmarkt vgl. Enderlein 2006, S. 35f.; Hopp 2012, S. 23-29; Gramlich 2015, S. 44-56; Obenaus 2016, S. 22-32; Gramlich 2017, S. 182f.; Cladders 2018a, S. 189-192.

Künstler brachten regelmäßig Artikel, die das »Auktionsfieber« der Kriegszeit kommentierten.¹² Häufig findet sich darin die Überzeugung, überzogene Preise würden vor allem für qualitativ schwächere Arbeiten gezahlt.

Zunehmend kritisch gestaltete sich vor diesem Hintergrund auch die Auseinandersetzung mit dem »Expertenbetrieb«.¹³ Infolge der enormen Wertsteigerungen vor allem auf dem Gebiet Alter Meister und angesichts von vermehrt in Umlauf gebrachten Fälschungen setzten Sammler und Händler auf Gutachten renommierter Kunsthistoriker, um das Risiko falscher Zuschreibungen zu reduzieren und so den guten Ruf ihrer Sammlung beziehungsweise ihres Geschäfts zu wahren. Den beteiligten Wissenschaftlern, oft aus den Museen, wurde bald vorgeworfen, sich an ihren »Echtheitsbescheinigungen« – die letztlich nie hundertprozentige Gewissheit brachten – zu bereichern und entscheidend daran mitzuwirken, dass Kunst nur noch als Kapitalanlage gesehen werde.

Die zunehmenden Verquickungen zwischen Museum und Markt in der Kriegszeit rückten eine klare standespolitische Positionierung der Museen und ihrer Mitarbeiter immer stärker auf die Agenda. Im Frühjahr 1917, kurz vor der Gründung des DMB, eskalierte die Situation schließlich, wodurch die Professionalisierungsbemühungen im Museumsbereich weiteren Schub bekamen.

3.2 Wilhelm von Bodes Manöver

Gegen die jüngsten Entwicklungen im Expertenwesen erhob damals der prominente Bode, der im Dezember 1905 zusätzlich zur Leitung der Gemäldegalerie das Amt des Generaldirektors der Berliner Königlichen Museen übernommen hatte, seine Stimme besonders laut (Abb. 17).

Im Mai-Heft der *Kunstchronik* von 1917 wetterte er gegen den »wilden Kunsthandel«, dessen »Ausartung« er auf die Beteiligung von Kunsthistorikern, »selbst von Museumsbeamten« zurückführte.¹⁴ Ihre Verfehlungen rührten, so Bode weiter, an Fragen des Anstandes, die nur die beteiligten Kunsthistoriker selbst klären könnten. Diese aber bildeten keinen geschlossenen Kreis. Weil nur wenige öffentliche Ämter bekleiden könnten, habe eine

12 Vgl. z.B. Anonym 1914; Anonym 1916; Voll 1917; Waldmann 1917.

13 Vgl. z.B. Tietze 1917; Friedländer 1921; Gramlich 2015, S. 237f.

14 Bode 1917, Sp. 337.

Abb. 17 Nicola Perscheid, Porträtfotografie Wilhelm von Bode, 1904



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, V/Slg. Personen, Bode, Wilhelm von, Porträts 1-14

Vielzahl von ihnen begonnen, »sich mehr an dem leichteren und einträglicheren Feuilleton und heimlich auch dem Kunsthandel zu beteiligen«. ¹⁵ Mit dem Krieg habe sich das Treiben verschlimmert und sei öffentlich bekannt geworden, was den Ruf des gesamten Stands gefährde. Als Gegenmittel empfahl Bode den Zusammenschluss aller Kunsthistoriker zu einem Verband.

15 Ebd., Sp. 338.

Aus diesem sei jeder Beamte, der Prozente für Vermittlungstätigkeiten von einem Verkäufer nehme oder gar selbst handle, sofort auszuschließen.¹⁶

Konkreten Anstoß für den Aufruf in der *Kunstchronik* gaben Entgleisungen, die Bode nun ins Zentrum der Mahnung rückte: »Was in Darmstadt, was in Weimar und Köln vorgekommen ist, darf nicht mit dem Mantel der Kollegialität zugedeckt werden.«¹⁷ Wenngleich er keine Namen nannte, war zweifelsfrei der Kunsthistoriker und Verleger Georg Biermann gemeint. Biermann hatte 1907 in Leipzig den Verlag Klinkhardt & Biermann mitgegründet, zu dessen vielgelesenem Autorenkreis Theodor Däubler, Max J. Friedländer, Wilhelm Hausenstein oder Max Osborn zählten.¹⁸ 1908 gab Biermann erstmals die *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, ab 1909 auch den *Cicerone als Halbmonatschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* heraus. Biermanns Kritiker- und Verlegertätigkeit, seine Begeisterung für moderne Kunst, etwa für Lovis Corinth, waren Bode ein Dorn im Auge, dessen pessimistische Sicht auf den Kunstbetrieb sich während des Ersten Weltkriegs radikalisiert hatte.¹⁹

Eigentlicher Anlass für Bodes Unmut aber waren Biermanns Berater- und Ausstellungsaktivitäten in den genannten Städten.²⁰ Großherzog Ernst Ludwig von Hessen hatte Biermann 1912 als Beirat in Kunstfragen nach Darmstadt berufen, wo er 1914 die ungeachtet des heraufziehenden Weltkriegs intensiv besprochene Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1650 bis 1800 organisiert hatte.²¹ In Weimar war Biermann dann ebenfalls beratend für Großherzog Ernst Wilhelm tätig geworden, hatte aber den inoffiziell an ihn ergangenen Ruf an die großherzoglichen Museen abgelehnt. Schließlich war Biermann auch in Köln im Gespräch gewesen für die 1915 neu geschaffene Position des Generaldirektors für bildende Kunst und Kunstgewerbe, mit der die Stadt an ihre reiche Tradition privater und öffentlicher Kunstförderung anknüpfen wollte.²² Allerdings war der für die Pläne verantwortliche Oberbürgermeister Max Wallraf 1917 durch Konrad Adenauer abgelöst worden, so

16 Vgl. ebd., Sp. 339.

17 Ebd., Sp. 338.

18 Zur Biografie Biermanns vgl. Biermann 1960; Bode 1997, Bd. 2, S. 353; Ring 2010, Bd. I.1., S. 194.

19 Vgl. Schuster 1995, S. 22.

20 Vgl. Bode 1997, Bd. 1, S. 399f.; Biermann 1917.

21 Vgl. Koch 1914; Wedderkopp 1914.

22 Vgl. Biermann 1960, S. 10f.

dass der angeblich bereits unterzeichnete Vertrag mit Biermann nie in Kraft trat.²³

Wie angedeutet, gab Bode in seinem Beitrag für die *Kunstchronik* keine Auskunft über Biermanns beratende und kuratorische Tätigkeiten. Details dazu lassen sich jedoch zum einen in Manuskripten finden, die bis zur kommentierten Neuausgabe von Bodes Lebenserinnerungen 1997 unveröffentlicht geblieben waren.²⁴ Zum anderen ging Biermann selbst darauf ein, und zwar in einer zweiteiligen Gegendarstellung im von ihm verlegten *Cicerone*.²⁵ Natürlich ist im Umgang mit dieser Quelle Vorsicht geboten, ebenso wie mit Bodes Memoiren, die wie so viele Autobiografien in erster Linie der Selbstdarstellung dienen und quasi zu einer »Leistungsschau« gerieten.²⁶ Biermanns Verteidigung, die mit »Georg Biermann, z.Z. im Felde« unterzeichnet und so zusätzlich dramatisch aufgeladen war, lässt deutlich die Kränkung erkennen, die Bode ihm zugefügt hatte.²⁷ Sie enthält entsprechend scharfe Attacken gegen den Widersacher aus Berlin. Eine neutrale Schilderung seiner eigenen Handlungen ist demnach ebenso wenig von Biermann zu erwarten wie eine sachliche Auseinandersetzung mit Bodes Vorwürfen.

Dennoch lohnt es sich, Biermanns Artikel als eine Art Korrektiv zu Bodes Sicht auf das Verhältnis zwischen Museumsleuten und Kunstmarkt heranzuziehen. Erstens enthält er mit einem Verweis auf Bodes Versuche, reichsweiten Einfluss auf die Berufungen von Direktoren an Museen und Kunstakademien auszuüben, eine Erklärung dafür bereit, warum Biermann Bodes Missfallen erregt hatte. Die unabhängig von Bode durchgeführten Beratungen, Ausstellungen und Personalentscheidungen in Köln, Weimar und Darmstadt hatten dem Berliner Generaldirektor die Grenzen seiner Macht aufgezeigt, wie es in jenen Jahren häufiger vorkam, unter anderem weil es immer mehr Museumsleiter gab, die sich entgegen seiner Überzeugung für die Erweiterung ihrer Sammlungen um die Moderne stark machten. Zweitens sprach Biermann als einer der wenigen Zeitgenossen die mittlerweile

23 Vgl. ebd., S. 11. Margarete Biermann gibt an, dass Biermann selbst von dem Vertrag zurückgetreten sei.

24 Vgl. Bode 1997, Bd. 1, S. 399f.

25 Vgl. Biermann 1917.

26 Eser 2018, S. 221; zur Einseitigkeit von Bodes Memoiren vgl. auch Paul 1996, S. VII, sowie Baensch 1999 allgemein zu den Erzählmechanismen von Autobiografien am Beispiel von Justis Erinnerungen.

27 Biermann 1917, S. 256.

unter dem Leitbegriff ›System Bode‹ vielfach erforschten eigenen Verflechtungen des Generaldirektors mit dem Kunstmarkt offen an.²⁸ Er ließ sich über Bodes kennerschaftliche Fehlrteile aus, die kurz zuvor im sogenannten Flora-Streit heftig attackiert worden waren.²⁹ In der Meinung, das Kaiser-Friedrich-Museum um ein Werk von Leonardo da Vinci oder zumindest seines Umkreises zu bereichern, hatte Bode 1909 eine Wachsbüste erworben, die von anderen Experten auf Mitte des 19. Jahrhunderts datiert und dem englischen Wachs bildhauer Richard Cockle Lucas zugeschrieben wurde.³⁰ Bodes »Atteste« für alte Kunst, seine offiziellen Empfehlungen und unzähligen Vorworte in Auktionskatalogen erst hätten, so Biermann, zu den exorbitanten Preisen im Kunsthandel geführt.³¹ Ausgerechnet Bode sei darum in keiner Weise berechtigt, »über die Verwilderung und Ausartung des Kunsthandels zu klagen«. ³² Folglich hielt Biermann Bodes Initiative, die deutschen Kunsthistoriker zu einer Fachgenossenschaft zu mobilisieren, für eine »Groteske«, die allein dazu diene, die »ins Wanken geratene« Machtpolitik des Berliner Generaldirektors zu sichern.³³

Man könnte die massiven Anklagen als Versuch des angegriffenen Biermann abtun, seinerseits Bodes Ruf zu schädigen. Allerdings legen Korrespondenzen in den Akten des Museumsbundes nahe, dass Bodes Vorstoß, einen Verband zu gründen, tatsächlich strategisch motiviert war. Pauli war am 4. April 1917 persönlich nach Berlin gereist, wo er den Verwaltungsleiter Kurt Stubenrauch aus der Generaldirektion der Königlichen Museen über die Pläne zur Gründung des Bunds informiert und sogar den Entwurf einer Satzung

28 Vgl. z.B. Paul 1993; Wolff-Thomsen 2006. Zu den Aktivitäten Bodes auf dem Kunstmarkt fand am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern am 8./9. November 2018 eine internationale Tagung statt. Vgl. das Programm von *Wilhelm von Bode and the Art Market*, in: ArtHist.net, 10.10.2018. <https://arthist.net/archive/19197>. Letzter Zugriff am 9.3.2019.

29 Biermann 1917, S. 252f.

30 Zu dem die Presse beherrschenden Flora-Streit vgl. Wolff-Thomsen 2006. Auch Pauli trat hier gegen Bode auf. Er beurteilte Bodes Zuschreibungen insgesamt sehr kritisch. In einem seiner Briefe aus Berlin, wo er das Kaiser-Friedrich-Museum aufgesucht hatte, sprach er von der »Willkür der Bildertaufen«. Vgl. Pauli an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 8.6.1915, in: Ring 2010, Bd. I.1, S. 45.

31 Biermann 1917, S. 254.

32 Ebd., S. 253.

33 Ebd., S. 252.

für Bode hinterlegt hatte.³⁴ Paulis Beziehung zu seinem älteren Berliner Kollegen war dabei alles andere als unbelastet. Wie Biermann hatte auch Pauli einige Jahre zuvor, 1914, öffentliche Kritik an Bodes reichsweitem Einfluss auf Besetzungen von Museumsposten und seinem Umgang mit jüngeren Kollegen geäußert und setzte nun darauf, der Museumsbund könne genau mit diesen Missständen aufräumen.³⁵ In einem Schreiben Stubenrauchs, das vom 4. Mai 1917 datiert, ließ Bode sein Einverständnis mit den Plänen mitteilen: »Exzellenz v. Bode ist mit Ihnen von der Überzeugung durchdrungen, daß den gerade in neuerer Zeit vielfach beobachteten Entgleisungen [...] von Angehörigen des Museumsberufes im Interesse der Wahrung des Standesehrens mit allem Nachdruck entgegengetreten werden müsse.«³⁶ Bode schlug aber Änderungen vor, nämlich dass der Bund alle Fachgenossen aufnehmen solle und die Stärkung der musealen Arbeit jenseits der Standesinteressen wahrnehmen müsse.³⁷ Daraufhin versicherte Koetschau in seiner Antwort an Stubenrauch vom 7. Mai 1917, die Empfehlungen Bodes auf der Gründungsversammlung zu beraten.³⁸ Sein Schreiben belegt den Respekt, den man Bode als zwar mittlerweile umstrittener, aber doch noch immer gefürchteter Eminenz des deutschen Kunst- und Museumsbetriebs entgegenbrachte.

Dass Bode über Stubenrauch seine Einwilligung und einige Änderungswünsche mitteilte, dann aber eben diese Vorschläge in der *Kunstchronik* bereits im Mai 1917 als eigene Ideen ausbreitete, lässt vermuten, dass er sich selbst als Initiator des angedachten Fachverbands in der Öffentlichkeit darstellen und dessen Profil und Aufgabenbereich entscheidend definieren wollte. Pauli durchschaute Bodes Taktik sofort. Der Artikel, so der Leiter der Hamburger Kunsthalle wenige Tage nach dessen Erscheinen, bringe »unter völliger Ignorierung unseres Planes einen Fachverband sämtlicher Kunsthistoriker in Vorschlag«. Das bedeute nichts anderes als »uns den Wind aus den Segeln

34 Vgl. Pauli an die Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 4.4.1917, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 170f.

35 Vgl. Pauli an die Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 15.2.1917, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 166; Crüwell 2015, S. 46f. Die undurchsichtige, von persönlichen Seilschaften abhängige Vergabe von Direktoren- und Kuratorenstellen beschäftigte die Museumswelt noch lange Jahre. Vgl. dazu etwa die in Kap. 8 angesprochenen Klagen darüber im Frankreich der Zwischenkriegszeit.

36 Brief Stubenrauch, 4.5.1917, SMB-ZA, III/DMB 236; vgl. auch Bode 1997, Bd. 2, S. 354f.

37 Vgl. Brief Stubenrauch, 4.5.1917, SMB-ZA, III/DMB 236; vgl. dazu Bode 1997, Bd. 1, S. 401; Bd. 2, S. 355.

38 Vgl. Koetschau an Stubenrauch, 7.5.1917, SMB-ZA, III/DMB 236.

nehmen und gleichzeitig etwas unausführbares oder doch unbrauchbares fordern«. ³⁹

In Bodes Version, die allerdings erst 1930 als Teil seiner Erinnerungen veröffentlicht wurde, war die Initiative freilich gleichzeitig »von zwei Seiten« angetoßen worden. ⁴⁰ Seine Vorbehalte gegen die Einengung des Zusammenschlusses allein auf Museumsbeamte kommentierte er dabei ausführlicher. In dieser Form stärke er diejenigen, die ehrenrührige Verbindungen mit dem Handel eingegangen waren, könne nur einseitig Standesinteressen wahren und verstelle sich einer Erweiterung der wissenschaftlichen Forschung auf nationaler Ebene. ⁴¹ Daraus, dass er den Museumsbund als persönlichen Angriff auf seine Person wahrnahm, machte er keinen Hehl. ⁴²

Bodes bewusst öffentliche Strategie ist in Teilen aufgegangen. Der Wiener Ordinarius für Kunstgeschichte und Denkmalpfleger Max Dvořák etwa reagierte Anfang Juni 1917 in einem Eröffnungsartikel der *Kunstchronik* positiv auf Bodes Vorschlag, eine Fachgenossenschaft zu bilden. Er begrüße die Anregung lebhaft. Wie Bode richtig hervorgehoben habe, müsse »das immer weiter um sich greifende Gift einer Verkettung von Wissenschaft und Handel« abgewehrt werden. ⁴³ Mit der Aufforderung »Möge Bodes weitblickendem Appell bald ein zweiter Schritt folgen«, beschloss Dvořák seinen Artikel. ⁴⁴

Es ist nachvollziehbar, dass Pauli angesichts des Kommentars von Dvořák, der weder die wahren Initiatoren noch deren Zielsetzungen erwähnte, erneut verärgert war: »Leider finde ich nun in der letzten Nummer der *Kunstchronik* vom 1. Juni an erster Stelle einen Artikel von Max Dvořák, der durchaus in Bode's Horn bläst – offenbar in aller Ahnungslosigkeit«, wie er gegenüber Koetschau beklagte. ⁴⁵

39 Pauli an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 22.5.1917, in: Ring 2010, Bd. 1.1., S. 184.

40 Bode 1997, Bd. 1, S. 400.

41 Vgl. ebd., S. 401.

42 Vgl. ebd.

43 Dvořák 1917, Sp. 369.

44 Ebd.

45 Pauli an Koetschau, 5.6.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

3.3 Taktiken im Verborgenen

Weitere Schriftwechsel aus der zweiten Mai-Hälfte 1917, an denen neben Koetschau und Pauli auch Woldemar von Seidlitz von den Königlichen Museen in Dresden beteiligt war, zeugen von den intensiven Beratungen, die Bodes Artikel hinter den Kulissen in Museumskreisen in Gang gesetzt hatte. Die Frage, wie am besten darauf zu reagieren sei, bewegte alle Beteiligten und schärfte dabei zugleich das Interesse speziell an einem Verband für Museumsleute und eben nicht allgemein für Kunsthistoriker, wie Bode es vorgeschlagen hatte. Pauli beharrte am 14. Mai 1917 darauf, dass, wie ursprünglich geplant, ausschließlich Museumsbeamte Mitglieder des Verbands werden sollten.⁴⁶ Man könne nicht erwarten, dass Universitätslehrer oder Privatgelehrte dieselbe Haltung gegenüber der Bezahlung von Expertisen einnehmen wie Museumsmänner. Die Aufnahme von »Herren« außerhalb der Museumsverwaltung könne das Projekt daher nur verwässern, wie er sich gegenüber von Seidlitz äußerte.⁴⁷

Koetschau plädierte indessen nur zwei Tage später dafür, keinen Kampf mit Bode zu führen, da dies lediglich die öffentliche Meinung gegen sie aufbringen würde.⁴⁸ Seine Kompromissbereitschaft ist bemerkenswert, denn Koetschaus persönliches Verhältnis zu seinem ehemaligen Vorgesetzten hatte sich im Laufe des zurückliegenden Jahrzehnts merklich abgekühlt. War Koetschau in seiner Amtszeit als Zweiter Direktor am Kaiser-Friedrich-Museum seit 1909 von Bode anfänglich noch als künftiger Leiter des für den Nordflügel des heutigen Pergamonmuseums geplanten Deutschen Museums vorgesehen worden, nahm der Berliner Generaldirektor letztlich wieder davon Abstand, ihn mit dieser Position zu betrauen. In seinen Memoiren lieferte Bode später die Gründe dafür: Koetschau, damals zuständig für die Gemäldegalerie und die Bildwerke der christlichen Epochen, habe bei Erwerbungen daneben gelegen, Kontakte zu Privatsammlern nicht gepflegt, die für den Ausbau der Sammlungen wichtig waren, und sich auch sonst Gegner geschaffen.⁴⁹ Die geringschätzigen Aussagen über Koetschau bestätigen Thomas Esers Feststellung, Bode habe es geradezu Freude bereitet,

46 Vgl. Pauli an Woldemar von Seidlitz, 14.5.1917, SMB-ZA, III/DMB 236.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Brief Koetschau, 16.5.1917, SMB-ZA, III/DMB 236.

49 Vgl. Bode 1997, Bd. 1, S. 365-368.

Auseinandersetzungen mit amtlichen Vorgesetzten oder jüngeren Mitarbeitern zu beschreiben, die er zu seinen Widersachern zählte.⁵⁰ So ließen sich Fehler von Kollegen hervorheben oder eigenes Versagen auf Intrigen zurückführen und im Gegenzug die eigene Person ins beste Licht rücken. Ungeachtet dieses für autobiografische Schriften typischen Erzählmusters hatte auch Koetschau selbst wegen seiner Konflikte mit Bode keine weiteren Aufstiegschancen für sich in Berlin gesehen und daher 1913 den Ruf nach Düsseldorf an die Städtischen Kunstsammlungen angenommen. 1917 prallten Koetschau und Bode erneut aufeinander. Doch Koetschau, seinerseits Stratege, war klug genug, den Konflikt mit Bode im Interesse der eigenen Sache nun bewusst nicht öffentlich eskalieren zu lassen.

Gleichzeitig blieb Koetschau konsequent und schlug seinen Mitstreitern vor, die geplante Gründungssitzung des Museumsbundes am 23. Mai 1917 in Frankfurt unter allen Umständen durchzuführen.⁵¹ Allerdings war er inzwischen vorsichtig: Keinesfalls solle, so Koetschau weiter, die bereits entworfene Satzung an die einzuladenden Museumsdirektoren mitgeschickt werden. Erst einmal sollten an diese nur allgemeine Informationen zu den Zielen der Versammlung ergehen. Weitere Probleme im Vorfeld der DMB-Gründung wollte er offenbar nicht riskieren. Die Einladung, die sich wie die Briefe ebenfalls erhalten hat, bringt die Zielsetzungen der Initiatoren daher knapp, aber entschieden auf den Punkt:

»Die Lage der deutschen Museen ist trotz ihres Aufschwunges in den letzten Jahrzehnten noch keineswegs so gefestigt, wie es ihrer Bedeutung für die Öffentlichkeit geziemt. Eine Besserung kann nur erreicht werden, wenn wir, ihre berufenen Leiter, künftighin [...] beweisen, dass wir ein fest geschlossener Stand mit bestimmten Rechten und Pflichten sind. Erst dann werden viele unklare Ansichten, die unsere Arbeit hemmen, und Missstände, wie sie in

50 Vgl. Eser 2018, S. 232f. Ebd., S. 221, erwähnt Eser Koetschaus Nachruf auf Bode, der wenige Wochen nach Bodes Tod am 1. März 1929 in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* veröffentlicht wurde. Dass dieser »seltsam pietätlos-düster« gewesen sei, ist sicher dem angespannten, von Konkurrenz geprägten Verhältnis geschuldet. Bezeichnenderweise reklamiert Koetschau im Nachruf für sich, Bode zu den Memoiren angeregt zu haben, die aber zu dessen Lebzeiten wegen der »Ausfälle gegenüber Lebenden« nicht in Druck gehen konnten.

51 Vgl. Brief Koetschau, 16.5.1917, SMB-ZA, III/DMB 236, dem auch die folgenden Äußerungen entnommen sind.

den letzten Jahren mehrfach hervorgetreten sind, beseitigt werden können [Herv. i. O.].⁵²

Das Einladungsschreiben gab dem dringenden Wunsch, das Standesbewusstsein der deutschen Museumsmitarbeiter zu fördern, eindeutig Ausdruck. Wenig Zweifel lässt es auch daran, dass mit »Missständen« nicht etwa kriegsbedingte Probleme wie Kürzungen von Personal oder Etats gemeint waren, sondern tatsächlich die Verwerfungen zwischen Museumsleuten und Kunsthandel, wie sie Bode angesprochen hatte.⁵³ Und noch ein weiterer Aspekt ist hervorzuheben: Nach Bodes öffentlicher Intervention waren die Bemühungen der DMB-Initiatoren groß, ihre Absichten quasi unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu realisieren. Man unterrichtete die Kollegen davon, dass eine »Erörterung des Planes in der Presse, auch in der fachwissenschaftlichen Presse, vor dessen Verwirklichung unzweckmäßig« erscheine, und bat nachdrücklich um die vertrauliche Behandlung der Mitteilung.⁵⁴ Offenkundig wollte man nicht noch einmal die Kontrolle über die Vorbereitungen des Bündnisses verlieren, sondern die Professionalisierung des Museumsbetriebs nach den eigenen Vorstellungen vorantreiben.

Nur wenig später publizierten Pauli und Koetschau in der *Kunstchronik* und in der *Museumskunde* dann eigene Beiträge, in denen sie die »nach langen Redeschlachten« erfolgte Gründung des Museumsbundes – zu der Bode nicht eingeladen war und die ohne sein Beisein stattgefunden hatte – bekanntgaben.⁵⁵ Der neue DMB-Vorsitzende Pauli stellte klar, Bodes Vorschläge sei-

52 Abschrift der Einladung, o.D., SMB-ZA, III/DMB 237.

53 Auch in seiner Bekanntmachung der DMB-Gründung in der *Kunstchronik*, Pauli 1917, Sp. 386, sprach Pauli das Problem der Standesehre und die Ungewissheit in der Frage offen an, wie sich Museumsbeamte öffentlich zu verhalten hätten. Es sei zu »Meinungsverschiedenheiten« gekommen, »inwieweit ein Museumsbeamter selber sammeln dürfe, ob er sich am Kunsthandel beteiligen oder materiell interessieren dürfe, ob er berechtigt sei, sich seine Gutachten honorieren zu lassen.«

54 Abschrift der Einladung, o.D., SMB-ZA, III/DMB 237.

55 Vgl. Koetschau 1917; Pauli 1917. S. dazu auch die Abschrift des Briefs Bode an Koetschau, 19.6.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. In der Rückschau wirkt der Brief überaus ironisch. Bode ließ durchblicken, dass man ihn für die Gründungsversammlung wohl für nicht geeignet hielt, weil er den Posten eines Generaldirektors innehatte. Er stellte klar, dass er seit dem Weggang Koetschaus nach Düsseldorf wieder offiziell Direktor der Abteilung der christlichen Plastik und der Gemäldegalerie sei. S. auch Pauli an die Kommission für die

en unabhängig von Koetschous Anregungen erfolgt.⁵⁶ Darüber, dass Bode im Vorfeld über die damals bereits weit vorangeschrittenen Pläne der Berufsvereinigung informiert worden war, verloren beide Initiatoren kein Wort. Pauli artikulierte jedoch in aller Entschiedenheit nun auch öffentlich, es könnten ausschließlich Museumsbeamte in den Bund eintreten, um dessen Wirksamkeit zu garantieren.⁵⁷

Koetschau hielt derweil an seiner Taktik fest, Bode nicht zu verärgern. Ja, er wollte den Kontrahenten sogar mit allen Mitteln für den Bund gewinnen. Pauli bat er Ende Juni 1917, persönlich das Gespräch mit dem Berliner Generaldirektor zu suchen: »[...] so schwer es für Sie sein mag, auf eine Unterredung mit ihm einzugehen, so gut wird es doch sein, wenn Sie auch diesen Schritt tun.«⁵⁸ Erneut machte sich Pauli auf nach Berlin, wo es zu einer ausführlichen Aussprache mit Bode kam, über die er sowohl Koetschau als auch den Bürgermeister von Hamburg, Werner von Melle, noch vor Mitte Juli 1917 en détail informierte. Der Besuch erfüllte seinen Zweck: Bode sagte schließlich seinen Beitritt zum DMB zu, was die Hoffnung nährte, auch andere Museumsdirektoren, besonders aus Berlin, würden ihm darin folgen.⁵⁹ Pauli wandte sich nach seinem Besuch bei Bode auch nochmals schriftlich an den Generaldirektor. Er hatte inzwischen die in ihrer Unterredung angesprochene scharfe Attacke Biermanns im *Cicerone* gelesen und versicherte, der Mu-

Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 23.5.1917, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 186, zur Gründungssitzung des DMB.

56 Vgl. Pauli 1917, Sp. 386.

57 Vgl. ebd.

58 Koetschau an Pauli, 21.6.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000.

59 Vgl. Pauli an Koetschau, 13.7.1917 u. Koetschau an Pauli, 18.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000. Vgl. auch Pauli an Werner von Melle, 9.7.1917, in: Ring 2010, S. 190-196. Die Wiedergabe des Gesprächs lässt erkennen, dass Max J. Friedländer seinen Beitritt von dem Bodes abhängig machte. Bode selbst machte widersprüchliche Angaben. In seinen Erinnerungen, Bode 1997, Bd. 1, S. 401, heißt es: »Dennoch habe ich, als Pauli hinterher mich persönlich um den Beitritt bat, diesen zugesagt, da ich aus persönlicher Empfindlichkeit nichts tun möchte, was einen Zusammenschluß gegen die immer zunehmende Korruption und heimliche Verbindung gewisser Kreise unserer Fachgenossen wenigstens allmählich abhelfen könnte.« In seinem DMB-Austrittsgesuch von 1927 hingegen gab Bode an, auf Wunsch des Kultusministers Mitglied geworden zu sein. Vgl. Bode 1997, Bd. 2, S. 356. Vgl. auch den Brief Pauli an Koetschau, 17.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000, der Bodes Beitritt bestätigt.

seumsbund werde trotz bestehender Meinungsverschiedenheiten, auch zwischen ihm selbst und Bode, einhellig gegen Biermann Stellung beziehen.⁶⁰ Die Äußerungen waren jedoch mehr als eine Solidaritätsbekundung gegenüber Bode. Wohlkalkuliert nutzte der DMB-Vorsitzende Pauli den Schlagabtausch zwischen den Kontrahenten Biermann und Bode aus, um letzterem nahezu legen, nun möglichst rasch in den DMB einzutreten:

»Es würde nun der Sache, die Euere Excellenz und ich vertreten, m.E. ganz besonders dienlich sein, wenn die hier bestehende Einmütigkeit auch darin zum Ausdruck käme, dass Euere Excellenz jetzt schon Mitglied des Museumsbundes werden, sodass ich in die Lage versetzt werde, Ihre Zugehörigkeit zum Bunde in der Erwiderung an Biermann zu verwerten.«⁶¹

Es wäre im Interesse der gemeinsamen Sache nicht wünschenswert, fährt Pauli fort, »wenn die Öffentlichkeit den Eindruck bekommt, als ob, abgesehen von der Gruppe Biermanns und seiner Freunde, noch Uneinigkeit zwischen den übrigen deutschen Museumsbeamten bestände«.⁶²

Letztlich hatte Biermann damit die Steilvorlage für Koetschau und Pauli geliefert, Bode einzufangen und ihn in ihre Vereinigung einzugliedern. Dennoch legte Bode seinen Unmut gegenüber dem Bund und seinen Initiatoren trotz seines kurz danach realisierten DMB-Beitritts auch in der Folgezeit nicht ab. Im Anschluss an die erste Jahrestagung des DMB 1918 in Würzburg, an der er wiederum nicht teilnahm, wettete er gegen die Flut von Anfragen an Museumsleiter, die Folge der angestrebten überregionalen Zusammenarbeit sei, und behauptete, die »drei Vorsitzenden« (sic!) Pauli, Koetschau und Swarzenski seien sich in ihrem Ziel, ihn zu Fall zu bringen, einig.⁶³ Koetschau, der nach dem Gründungsakt gezielt weitere Museumsdirektoren wie Friedrich Deneken aus Krefeld oder Karl Ernst Osthaus aus Hagen wegen eines Beitritts anschrieb, warb inzwischen gegenüber Skeptikern nun eigens damit, auch Bode sei Mitglied des Bunds.⁶⁴ Daraufhin schloss sich beispielsweise Deneken der Vereinigung an. In seiner Zusage bezog er sich zwar nicht

60 Vgl. Pauli an Bode, 13.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Vgl. Bode 1997, Bd. 1, S. 412.

64 Vgl. Durchschrift des Briefs von Koetschau an die genannten Direktoren, 19.7.1917, sowie Koetschau an Deneken, 23.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

auf Bode. Sein Schreiben lieferte aber ein Motiv, das auch für andere Kollegen ausschlaggebend gewesen sein mag: Der Name Deutscher Museumsbund schließe, so der Leiter des Kaiser-Wilhelm-Museums, im Unterschied zum von Otto von Falke geleiteten Verband von Museums-Beamten ein »Liebäugeln mit dem Ausland« von vornherein aus.⁶⁵

Innerhalb von fünf Monaten, von der Gründung des Museumsbundes im Mai bis zum November 1917, folgten weitere Museumsbeamte Bodes und Denekens Beispiel, so dass sich die Mitgliederzahl des DMB während dieser kurzen Zeitspanne fast verdreifachte und von 22 auf 63 kletterte.⁶⁶ Manch einer beschwerte sich gar, keine Aufforderung zum Beitritt erhalten zu haben. Albert Brinckmann vom Kestner-Museum in Hannover etwa sah sich übergangen, da er nur durch den Artikel Paulis über den Museumsbund informiert worden war.⁶⁷ Zweifellos fühlte Brinckmann sich persönlich gekränkt, doch ist seine Beschwerde ähnlich wie die Reaktion Dvořáks auf Bodes Aufruf zu einem fachlichen Zusammenschluss zugleich eindrückliches Indiz dafür, welch dringender Bedarf damals unter Museumsbeamten an einem Interessensverband bestand. Geschickt hatten es vor allem Koetschau und Pauli verstanden, den Museumsbund allen internen Konkurrenzen und Ränkespielen unter den Museumsleuten zum Trotz, die vor allem von Bode angeheizt wurden, als berufsständische Interessenvertretung auf den Weg zu bringen und den Professionalisierungsbestrebungen der Museumsreformbewegung so neben der *Museumskunde* ein weiteres aktives Forum zu geben.

65 Vgl. Deneken an Koetschau, 22.8.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Deneken war selbst Mitglied des Verbands von Museums-Beamten.

66 Vgl. Pauli an Koetschau, 5.11.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

67 Vgl. Brinckmann an Koetschau, 4.9.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Wie aus Pauli an Koetschau, 2.4.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000, hervorgeht, war Brinckmann absichtlich übergangen worden, weil er mit Georg Biermann befreundet war. In einer persönlichen Unterredung setzte Pauli ihn unter Druck, nur Mitglied werden zu können, wenn er Biermann die Freundschaft kündige.

4. Das Ringen um eine ethische Museumspraxis seit 1918

Während der Dissens um Zusammensetzung und Profil des Museumsbundes zwischen seinen Initiatoren und Bode mit dessen Beitritt zumindest formell beigelegt wurde, blieb das prekäre Verhältnis zwischen Handel und Museumsbeamten, das entscheidenden Einfluss auf die DMB-Gründung genommen hatte, zentrales Anliegen des Verbands im ausgehenden Kaiserreich. Allein die restriktive Handhabung bei der Aufnahme weiterer Mitglieder ist ein sprechendes Indiz dafür. Zur ersten Jahresversammlung nach der Gründung, die im Mai 1918 in Würzburg stattfand, wurden zwar deutschlandweit Einladungen verschickt – was übrigens abermals Wirkung zeigte, denn die Zahl der Mitglieder stieg in den nächsten zwei Jahren nochmals um knapp 50 Prozent auf 116 Mitglieder an.¹ Doch nicht jeder war willkommen. Auf Nachfrage Paulis im Juni 1917, ob er Heinrich Frauberger vom Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum zum Beitritt einladen solle, antwortete Koetschau ablehnend. Ihm sei, so Koetschau wörtlich, Fraubergers »Stellung zu allerlei Handelsgeschäften [...] im höchsten Masse unsympathisch«.² Auch die Aufnahme eines Mitarbeiters der Berliner Nationalgalerie, Josef Kern, war infrage gestellt, weil Emil Waldmann, der als Paulis Nachfolger die Kunsthalle Bremen leitete, ihn auf der Frankfurter Gründungsversammlung bezichtigt hatte, Provision von einem Kunsthändler genommen zu haben.³ Eine Mitgliedschaft im DMB

1 Vgl. das Protokoll der dritten Tagung des DMB in Lübeck im Mai 1920, S. 6, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

2 Vgl. Pauli an Koetschau, 14.6.1917 sowie Koetschau an Pauli, 15.6.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

3 Vgl. das Protokoll der Würzburger Tagung im Mai 1918, S. 3, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Waldmann selbst war Thema einer Sitzung des Ehrenrats auf der Würzburger Tagung, weil er für die Erstellung eines Zettelkatalogs für die Bibliothek des Kunstsalons Cassirer über drei Jahre

schien so für in den Markt verstrickte Museumsangestellte von vornherein ausgeschlossen.

Entsprechend stand die Verabschiedung von Verhaltensregeln für Museumsmitarbeiter auf dem Kunstmarkt, die den Berufsstand zeitgemäß abgrenzen und profilieren sollten, ganz oben auf der Agenda der ersten DMB-Tagung 1918 in Würzburg. Die zügig in einer eigenen Broschüre veröffentlichten *Grundsätze über das Verhalten der Mitglieder des Deutschen Museumsbundes gegenüber dem Kunsthandel und dem Publikum*, darauf hat Werner Hilgers in seiner *Einführung in die Museumsethik* von 2010 hingewiesen, nahmen heute gültige Richtlinien vorweg, wie sie der International Council of Museums (ICOM) seit 1970 entwickelt und in ihrer jetzigen Form 2004 verabschiedet hat.⁴ Insbesondere in einer der ICOM-Vorgaben – Museen arbeiten professionell –, die unmittelbar auf die Wahrung von Ethik und Würde des Berufsstands zielt und vorsieht, dass Museumspersonal weder Handel treiben, Begünstigungen annehmen noch in Konkurrenz zur jeweiligen Einrichtung private Sammelaktivitäten entfalten darf, klingen die DMB-Grundsätze von 1918 noch immer nach.⁵ Allerdings ließen sich die anwesenden Mitglieder 1918 nicht gleich auf den Beschluss der Vorlage ein, die im Vorfeld der Versammlung maßgeblich von Koetschau und Pauli erarbeitet worden war.⁶ Ungeteilte Zustimmung fand erst eine geänderte Fassung ihres Entwurfs.

Wieso aber traf die Vorlage auf Widerstand? Erfüllten die dann beschlossenen Prinzipien ihren Zweck, die personellen Verflechtungen von Handel und Museum aufzulösen? Um Antworten auf diese für die Abgrenzung des

hinweg ein Honorar von Paul Cassirer bezogen hatte. Der Ehrenrat befand, dass er angesichts des geringen Betrags von jeweils M. 1.000 einwandfrei gehandelt habe. Vgl. ebd., S. 14 sowie das Schreiben Cassirers an Pauli vom 5.6.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

4 Vgl. Hilgers 2010, S. 20 u. 24. Die Auffassung, dem DMB komme für die Festlegung von Ethik-Codes eine Pionierrolle zu, findet sich auch bei Hilgers 2005, S. 14; Klausewitz 1984, S. 15; Meijer-van Mensch 2016, S. 336; Klausewitz 2017, S. 24. Waidacher 1993, S. 297, sieht hingegen die USA als Vorreiter in diesem Bereich. Hilgers 2010, S. 21-24, weist auf ältere Veröffentlichungen zur Museumsethik in einer internationalen Zusammenschau hin.

5 Vgl. ICOM 2010, S. 25-27. Jüngste Ansätze beschreiben Marstine/Dodd/Jones 2010.

6 Vgl. Klausewitz 1984, S. 15; Klausewitz 2017, S. 24. In Anlehnung an Koetschau wird hier betont, die Sechs-Punkte-Deklaration zu museumsethischen Fragen sei »nicht ohne ernste und gründliche Auseinandersetzung erarbeitet, um nicht zu sagen, erkämpft« worden.

Berufsstandes grundlegenden Fragen zu finden, lohnt es, sowohl die der Aufstellung der Grundsätze vorausgegangenen Entscheidungsprozesse zu rekonstruieren als auch die Relevanz der verabschiedeten Leitlinien in der Folgezeit in den Blick zu nehmen. Obgleich die Grundsätze Pioniercharakter für die Museumsethik haben mögen, scheinen Anspruch und Realität hier wohl auch durch fehlenden Rückhalt in den eigenen Reihen bald wieder auseinandergegangen zu sein. Die Ansetzung der ersten DMB-Jahrestagung wie dann auch die Findung und Umsetzung der Grundsätze erwiesen sich dabei bereits um 1917/18 als durchaus schwierige Prozesse.

4.1 Abstecken des eigenen Terrains – Abstimmung mit dem Verband von Museums-Beamten

Ein spätestens im Sommer 1917 einsetzender Briefwechsel zwischen den DMB-Initiatoren Koetschau, Pauli und Swarzenski, die eine Kommission zur Vorbereitung der Würzburger Tagung eingerichtet hatten, enthüllt zahlreiche Details der vorherigen Planungen.⁷ Sie lassen die Herausforderungen greifbar werden, denen sich die Verantwortlichen des noch in den Kinderschuhen steckenden Verbands gegenübersehen, bevor es überhaupt zu den Würzburger Beschlüssen kommen konnte.

Ursprünglich sollte das erste Jahrestreffen des DMB demnach in München stattfinden. Um zu unterstreichen, dass der unlängst gegründete Museumsbund konkrete Relevanz besaß, galt es aus Sicht Koetschaus ein Programm aufzustellen, das »Örtliches« zum Thema machte, etwa in Beiträgen zu den Münchner Museen oder zu Klenze als Museumsbaumeister, das aber auch ausgewogen sein sollte, was die behandelten Museumstypen angehe.⁸ Mit Gastgeber Friedrich Dörnhöffer, dem Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, hatte man jemanden als Vortragenden auserkoren, der fundierte Ortskenntnisse besaß und den wohl renommiertesten Museumsposten in der bayerischen Hauptstadt innehatte. Der DMB-Vorsitzende Pauli

7 Vgl. Pauli an Koetschau, 13.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

8 Vgl. Koetschau an Pauli, 18.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000; s. auch Pauli an Koetschau, 13.8.1917, ebd., woraus hervorgeht, dass Koetschau das Referat zu Klenze übernehmen und Dörnhöffer über die Pläne für die Münchner Sammlungen sprechen sollte.

bat Koetschau, über Klenze zu sprechen und auch einen programmatischen Beitrag über die »Vorbildung der Museumsleiter« beizusteuern.⁹ Pauli selbst erwog, ein Referat über Bilderrahmen zu halten.¹⁰ Überdies wollte Koetschau die Mitglieder mit ersten fühlbaren Ergebnissen der Verbandsarbeit beeindrucken. Dafür bat er Pauli, »an alle Museen heranzutreten und sie zu bewegen, freien Eintritt für die Mitglieder des Museumsbundes zu gewähren«.¹¹ Ein erster Erfolg stellte sich daraufhin für den DMB ein, wie ein offizielles Schreiben vom 9. Mai 1918 zu erkennen gibt: Von Aachen bis Würzburg stimmten alle Museen, die Pauli kontaktiert hatte, dem Gesuch zu.¹²

Während damit ein erster Schritt in die konkrete Arbeit des DMB hinein getan wurde, beabsichtigte Koetschau selbst darüber hinaus, schon vor der eigenen Tagung über die Gründung des DMB auf dem für September 1917 angesetzten Kongress des Verbands von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen in Stuttgart zu berichten, »um gutes Einvernehmen zu signalisieren«.¹³ Der Verband von Museums-Beamten war bereits 1898 von Justus Brinckmann, dem Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, mithilfe von Heinrich Angst, dem Direktor des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, gegründet worden. Nach Brinckmanns Tod 1915 übernahm der Leiter des Berliner Kunstgewerbemuseums und spätere Nachfolger Bodes im Amt des Generaldirektors der Staatlichen Museen zu Berlin, Otto von Falke, den Vorsitz (Abb. 18).

Tatsächlich hatten nicht nur der Krieg und Brinckmanns Tod für eine Unterbrechung der regelmäßigen Zusammenkünfte des Verbands von Museums-Beamten gesorgt, sondern auch der neu entstehende Museumsbund. Dessen Gründung sollte auf Vorschlag Falkes erst abgewartet werden,

9 Vgl. Pauli an Koetschau, 13.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

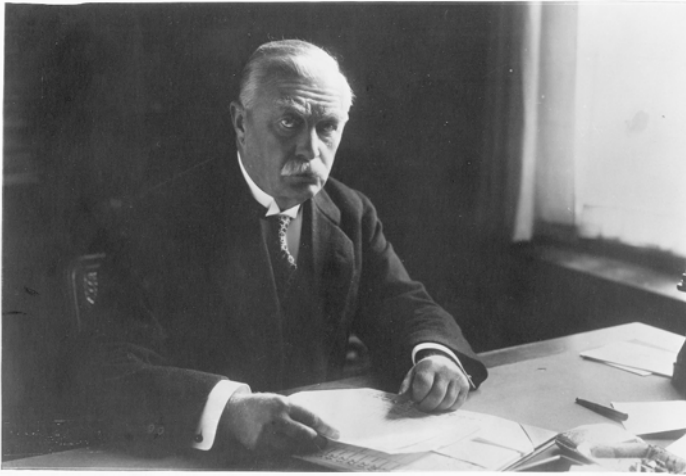
10 Vgl. ebd.

11 Koetschau an Pauli, 2.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

12 Vgl. ebd. Die offizielle Mitteilung Paulis für den DMB vom 9. Mai 1918 wurde mit der Tagesordnung für die Würzburger Versammlung verschickt.

13 Vgl. Koetschau an Pauli, 10.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Die Aktivitäten des Verbands von Museums-Beamten sind kaum untersucht, vgl. Cladders 2018a, S. 319-321; Cladders 2018b, S. 74; Kirsch 2015; Wilson 2015. Umfassender erforscht Lukas Fuchsgruber, Berlin, das kriegsbedingt verlorene Foto-Archiv des Verbands von Museums-Beamten, vgl. jüngst Fuchsgruber 2020.

Abb. 18 Unbekannter Fotograf, Otto Ritter von Falke



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, V/Slg. Personen, Falke, Otto v., Inv.-Nr. 1987/1272

bevor die eigenen Verbandstätigkeiten wieder aufgenommen würden.¹⁴ Nun galt es also für Koetschau, Falkes Verband von Museums-Beamten grünes Licht für eine Weiterarbeit zu geben, bevor die erste DMB-Tagung stattfand.

Koetschaus Interesse an einer gezielten kollegialen Verständigung und Abstimmung mit dem von Falke geführten Verein ist insofern nachvollziehbar, als nicht nur er selbst dort Mitglied war, sondern weitere Museumsleute eine Doppelmitgliedschaft in beiden Verbänden besaßen.¹⁵ Zudem war der Verband von Museums-Beamten mit knapp 150 Mitgliedern 1917 eine zumindest im unmittelbaren Vergleich zum DMB beeindruckende Größe im euro-

14 Vgl. die Verhandlungen der siebzehnten Versammlung 1917, S. 5.

15 Vgl. ebd., S. 2 mit der Auflistung der anwesenden Mitglieder. Mitglieder in beiden Vereinen waren etwa Friedrich Deneken, Richard Graul, Otto Lauffer, Otto Lehmann, Gustav Pazaurek oder Georg Swarzenski, die Pauli 1917, Sp. 385, als Gründungsmitglieder des DMB benannte.

päischen Museumsbetrieb.¹⁶ Er stand nicht nur Museumsdirektoren aus verschiedenen Ländern offen, woran Deneken sich gestört hatte, sondern spielte mit seinem Spezialgebiet, der Aufdeckung von Fälschungen, auch eine zentrale Rolle für die tägliche Museumspraxis. Mit Rücksicht auf den älteren Verband hatte es daher schon 1917 auf der Einladung zur DMB-Gründung in Frankfurt ausdrücklich geheißen, die neue Vereinigung beabsichtige keineswegs, »der Arbeit des Museumsverbandes zur Abwehr der Fälschungen vorzugreifen«, sondern wolle »ihm ergänzend zur Seite treten«.¹⁷ Diesen Eindruck galt es nun im Herbst 1917 bei der Tagung von Falkes Verband in Stuttgart zu bekräftigen. Äußerst diplomatisch ging Koetschau zu Werke, als er dort Mitte September 1917 zur Entstehungsgeschichte des Museumsbundes und zum Gründungsakt im Städelschen Kunstinstitut vortrug. Er versicherte, das Verhältnis zum älteren Verband sei bei der DMB-Gründung im Mai eigens erörtert worden, und unterstrich:

»Es konnte als die Meinung aller in Frankfurt anwesenden Herren bezeichnet werden, die Arbeit des Verbandes in keiner Weise zu stören [...] Man erinnerte sich dankbar der starken Anregungen, die von ihm ausgegangen waren, und wollte sie auch in Zukunft nicht missen. Bei dem reichen Programm des Bundes kann es ihm nur willkommen sein, wenn ein wichtiger Teil der Museumsarbeit von anderer, d.h. von der dazu berufenen und dafür bewährten Seite, weiter geleistet wird.«¹⁸

16 Vgl. die Verhandlungen der siebzehnten Versammlung 1917, S. 3. Wegen des Ersten Weltkriegs waren die französischen Mitglieder ausgetreten, s. ebd.

17 Vgl. die Abschrift der Einladung, o.D., SMB-ZA, III/DMB 237. Auch in den Briefen, mit denen Koetschau in den folgenden Wochen für den DMB warb, wurde der Verband von Museums-Beamten eigens erwähnt. Vgl. die Durchschrift seines Schreibens vom 19.6.17, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Pauli suchte ebenfalls das Einvernehmen mit dem Verband. Schon auf der Frankfurter Gründungsversammlung war er mit Falke aneinandergeraten, der die Gründung des DMB für nicht erforderlich hielt. Im November 1917 reiste Pauli dann nach Berlin, um nochmal ein Gespräch mit dem Vorsitzenden zu führen, der »unerwartete Schwierigkeiten« machte. Vgl. Pauli an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 23. Mai 1917 u. 20. November 1917, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. S. 186f. u. S. 235f.

18 Koetschau, 17.9.1917, in: Verhandlungen der siebzehnten Versammlung 1917, S. 9f.

Koetschau schlug vor, sich über Ort und Zeit der jeweiligen Versammlungen auszutauschen und diese so zu legen, dass möglichst beide umstandslos besucht werden könnten.¹⁹

Im Anschluss an den werbenden Auftritt Koetschaus beschlossen die Anwesenden in Stuttgart, die eigene Verbandsarbeit im gewohnten Rhythmus wiederaufzunehmen. Seine Anregung, eine Vereinbarung über die Zusammenlegung der Jahresversammlungen zu treffen, wurde umgehend aufgegriffen.²⁰

Nach seinem Aufenthalt in Stuttgart ließ Koetschau Pauli wissen, er habe angeboten, die Tagung des Museumsbundes von München nach Würzburg zu verlegen, wo auch Falkes Vereinigung ihr nächstes Jahrestreffen abhalten wollte.²¹ Aufschlussreich ist, dass Koetschau damals bereits weitreichende Zugeständnisse an den Verband der Museums-Beamten gemacht und auch schon Dörnhöffers Zustimmung zum Ortswechsel eingeholt hatte, bevor er den DMB-Vorsitzenden Pauli darüber informierte. Nur zögerlich gab der daraufhin seine Einwilligung und insistierte, die Versammlung des Bunds solle dann aber mindestens zwei Tage vor der des Fälscherverbands angesetzt werden, damit der DMB »nicht als Anhängsel dastehe«.²²

Später, im Mai 1919, äußerte sich Koetschau freimütig über die anfänglichen Probleme mit dem Verband von Museums-Beamten. Falke bezeichnete er dabei als »entschiedenen Gegner« des DMB, weil der den Bedeutungsverlust seines eigenen Verbands befürchtet habe.²³ Mit einem persönlichen Seitenhieb gegen den Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums behauptete er, Falke habe es nicht ertragen können, im DMB keine führende Rolle zu spielen. Seinen Schwiegersohn Theodor Demmler, damals als Kunsthistoriker am

19 Vgl. ebd., S. 10.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. Koetschau an Pauli, 1.10.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

22 Pauli an Koetschau, 3.10.1917 u. Pauli an Koetschau, 17.11.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Eine gemeinsame offizielle Ankündigung Paulis und Falkes, dass die Tagungen des DMB und des Verbands von Museums-Beamten am 27. und 28. Mai 1918 in Würzburg stattfinden, hat sich ebenfalls in den Akten erhalten.

23 Koetschau an Friedrich Rathgen, 26.5.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000. Der Einschätzung Kirschs, dass zwischen beiden Organisationen stets Einvernehmen herrschte und Falkes Verband keine Konkurrenz im DMB sähe, ist zu widersprechen. Vgl. Kirsch 2015, S. 50.

Berliner Kaiser-Friedrich-Museum tätig, soll Falke laut Koetschau gar veranlassen haben, dem Bund beizutreten, damit dieser ihn über dessen Geschäfte unterrichten könne. Trotz der Vorbehalte Falkes war es Koetschau durch sein demonstratives Entgegenkommen dann aber offensichtlich doch gelungen, das Terrain für den DMB mit dem Verband von Museums-Beamten einvernehmlich abzustecken und so überhaupt ein entsprechendes Engagement des Museumsbundes zu ermöglichen.

4.2 Die Beschlüsse der ersten DMB-Jahrestagung in Würzburg im Mai 1918 – ein Kompromiss

Mit der Entscheidung, die erste DMB-Jahrestagung wegen der Abstimmung mit dem Verband von Museums-Beamten nach Würzburg zu verlegen, waren große Teile des bis dahin für München entworfenen Programms hinfällig geworden. An dem Leitthema jedoch, das Koetschau bereits für München ausgegeben hatte, nämlich »in erster Linie auf die Standesfragen, auf die Frage der Expertise und die Beziehungen zum Handel« einzugehen, wurde nicht gerüttelt.²⁴ Anfang Juli 1917 wandte er sich persönlich an Swarzenski mit der Bitte, als einer der Gründer des DMB ein Referat zum Interessenskonflikt von Museumsleuten zwischen amtlicher Pflicht und privaten Tätigkeiten zu übernehmen, um dem Thema entsprechendes Gewicht zu verleihen.²⁵ Ganz konkret gab er Swarzenski dabei vor, wie er am besten vorzugehen habe, um eine Klärung mit möglichst viel Rückhalt zu erreichen: »Wenn Sie die Sache so formulieren, dass die Diskussion dann die Forderungen aufstellt, so scheint mir das fruchtbarer zu sein, als wenn das Referat selbst mit Forderungen schlösse.«²⁶

Am Ende steuerte Swarzenski gar keinen Vortrag zur Würzburger DMB-Tagung bei, die am 29. und 30. Mai 1918 im Hörsaal des Archäologischen Instituts der Universität Würzburg stattfand.²⁷ Referate wurden dort stattdessen

24 Koetschau an Pauli, 1.10.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

25 Vgl. Koetschau an Swarzenski, 3.7.1917, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

26 Ebd.

27 Vgl. Pauli an Max Predöhl, 7.5.1918, in: Ring 2010, Bd. 1.1., S. 252-260.

von Koetschau, Deneken aus Krefeld, Emil Waldmann von der Kunsthalle Bremen und Otto Lauffer vom Museum für Hamburgische Geschichte bestritten, die ein breites Themenspektrum wie die Ausbildung von Museumsbeamten, die Vorzüge von Seitenlicht, den bei Wanderausstellungen anfallenden Leihverkehr oder die Konservierung von Gemälden abdeckten.²⁸ Es blieb dem Vorsitzenden Pauli vorbehalten, in seinem Eröffnungsvortrag auf das drängende Problem des Verhältnisses zwischen Museumsbeamten und Handel einzugehen. Im Vorfeld seiner Rede hatte Pauli dafür fünf Grundsätze aufgestellt und Koetschau im März 1918 vorgelegt, der für diese wiederum Korrekturen vorschlug – handschriftlich sind sie auf Paulis Entwurf festgehalten (Abb. 19).²⁹

Es sollten nicht die letzten Änderungen bleiben, wie eine 20-seitige Druckschrift mit dem Protokoll der Tagung belegt. In ihr sind die von Pauli und Koetschau gemeinsam erarbeiteten Richtlinien abgedruckt, die sie auf der Sitzung als Handreichung ausgaben (Abb. 20).

Im Vergleich zum ersten Entwurf Paulis waren Grundsatz eins und zwei vertauscht, der Wortlaut an einigen Stellen geändert und ein sechster Grundsatz hinzugefügt worden.³⁰

Grob betrachtet, wich der in dieser Form vorgelegte Katalog nur geringfügig von den Richtlinien ab, die die Mitglieder schließlich nach langer, hitziger Diskussion als »Grundsätze« des DMB beschlossen und als Flugschrift veröffentlichten.³¹ Während die DMB-Grundsätze in dieser letzten Form in der Vereinsstudie von Klausewitz 1984 wieder abgedruckt wurden und auch stets als entscheidendes Ergebnis der Tagung von 1918 genannt werden, hat sich das Protokoll mit der Diskussionsvorlage der Forschung

28 Vgl. das Protokoll der Würzburger Tagung 1918, S. 15, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000; s. auch Klausewitz 1984.

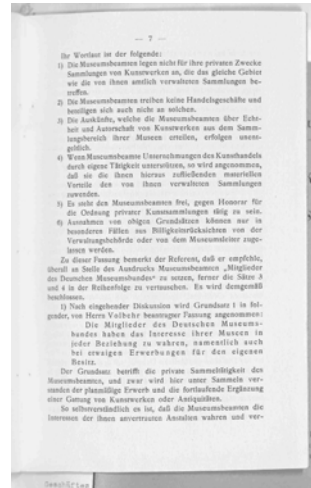
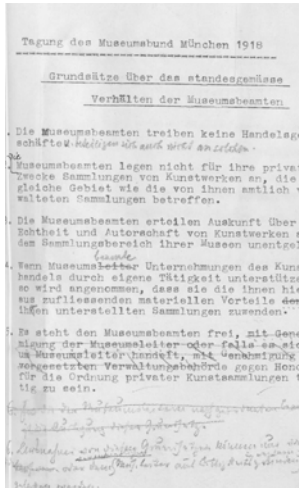
29 Vgl. Pauli an Koetschau, 14.3.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

30 Vgl. das Protokoll der Würzburger Tagung 1918, S. 7, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

31 Vgl. Deutscher Museumsbund 1918; wortgleich abgedruckt bei Koetschau 1918b; Protokoll der Würzburger Tagung 1928, S. 7-10, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Neben der Verabschiedung der Grundsätze wurde bei der Tagung auch die Aufnahme eines weiteren, in engem Zusammenhang mit den Grundsätzen stehenden Satzungsparagrafen beschlossen, der die Einrichtung eines Ehrenrats regelte. Dieser war anzurufen, wenn nach Anwendung der Grundsätze weiterhin Unklarheiten bestünden.

Abb. 19 (links) Paulis Entwurf der Grundsätze über das standesgemässe Verhalten der Museumsbeamten mit Anmerkungen Koet-schaus

Abb. 20 (rechts) Auszug aus dem vom DMB- Protokoll der zweiten Tagung im Mai 1918 in Würzburg



Stadtarchiv Düsseldorf, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, 0-1-4-3805-0000

lange komplett entzogen.³² Schaut man indes genauer auf das Protokoll und vergleicht es mit den später akzeptierten Richtlinien, erkennt man, dass letztere weicher, abgeschwächer ausfielen. Pauli selbst sprach beispielsweise die Empfehlung aus, den im Protokoll auftauchenden Ausdruck »Museumsbeamte« durch »Mitglieder des Deutschen Museumsbundes« zu ersetzen, was dann auch angenommen wurde.³³ Es ist nachvollziehbar, dass sich der Bund nicht legitimiert fühlte, für alle Museumsangestellten zu sprechen. De facto aber räumte er den Nichtmitgliedern so die Möglichkeit ein, sich der

32 Vgl. Klausewitz 1984, S. 68-70; Bode 1997, Bd. 2, S. 364f. Die vorliegenden Ausführungen knüpfen an einen ersten Vergleich zwischen Handreichung und beschlossenen Grundsätzen bei Meyer 2018, S. 69, an.

33 Vgl. das Protokoll der Würzburger Tagung 1918, S. 7, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

strengen Selbstverpflichtung zu entziehen, auf dem Markt ausschließlich beratend zu agieren.

Drei Sätze, die verändert wurden, sollen hier herausgegriffen werden, um weitere Modifikationen aufzuzeigen. Grundsatz eins der Diskussionsgrundlage gab vor: »Die Museumsbeamten legen nicht für ihre privaten Zwecke Sammlungen von Kunstwerken an, die das gleiche Gebiet wie die von ihnen amtlich verwalteten Sammlungen betreffen.«³⁴ Der beschlossene Grundsatz hingegen lautet: »Die Mitglieder des Deutschen Museumsbundes haben das Interesse ihrer Museen in jeder Beziehung zu wahren, namentlich auch bei etwaigen Erwerbungen für den eigenen Besitz.«³⁵ Diese neue Formulierung ließ den Museumsvertretern deutlich mehr Spielraum für private Sammelaktivitäten als die ursprüngliche Version. Ein zweites Beispiel: »Die Auskünfte, welche die Museumsbeamten über Echtheit und Autorschaft von Kunstwerken aus dem Sammlungsbereich ihrer Museen erteilen, erfolgen unentgeltlich«, hieß es in der Diskussionsgrundlage.³⁶ Der später beschlossene Grundsatz wurde zwar nur um die drei Worte »in amtlicher Eigenschaft« ergänzt – die aber waren entscheidend, denn die ergänzte Formulierung bedeutete, dass Honorare eingestrichen werden konnten, wenn ein Museumsangestellter die Auskünfte privat, und eben nicht in amtlicher Eigenschaft, gab.³⁷ Ein weiterer Grundsatz des Entwurfs sah schließlich vor: »Wenn Museumsbeamte Unternehmungen des Kunsthandels durch eigene Tätigkeit unterstützen, so wird angenommen, daß sie die ihnen hieraus zufließenden materiellen Vorteile den von ihnen verwalteten Sammlungen zuwenden.«³⁸ Die Mehrheit der DMB-Mitglieder fand diese Formulierung zu scharf, wie das Protokoll ausdrücklich festhält.³⁹ In der dann offiziell verabschiedeten Regelung heißt es daher nur noch: »Es steht den Mitgliedern frei, Unternehmungen des Kunsthandels durch wissenschaftliche Tätigkeit zu unterstützen, sofern es dem Interesse ihrer Museen als förderlich erscheint.«⁴⁰ Auch hier gab es also im endgültigen Grundsatz mehr Interpretationsfreiheit für die Muse-

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 7.

37 Ebd., S. 9.

38 Ebd., S. 7.

39 Ebd., S. 8.

40 Ebd., S. 8f.

en. Und wie die »materiellen Vorteile«, die mit der Tätigkeit verbunden sein könnten, zu verwenden seien, blieb völlig offen.

Aus einem Brief Paulis an den Hamburger Bürgermeister von Anfang Juni 1918, direkt nach der Würzburger Tagung, spricht die Unzufriedenheit des Vorsitzenden mit diesen Kompromissen. Die »strengere Fassung der sechs Grundsätze« sei »stark modifiziert und zerpfückte« worden, kritisierte Pauli.⁴¹ Er erwog vor diesem Hintergrund sogar, aus dem Bund auszutreten. Die Diskussionen hätten gezeigt, dass viele Kollegen sich mehr als erwartet und in bedenklichem Ausmaß mit dem Handel eingelassen hatten.

4.3 Das Expertenwesen weiter im Kreuzfeuer

Wie Paulis Anmerkungen andeuten, gingen die Auseinandersetzungen um das Thema Markt und Museum auch nach der Würzburger DMB-Tagung vom Mai 1918 weiter. In ihren Mittelpunkt rückte in den Folgejahren zunehmend das Expertenwesen. Beispielhaft lässt sich das an einer Umfrage festmachen, die Alfred Kuhn, Herausgeber der Zeitschrift *Kunstchronik und Kunstmarkt*, im Frühjahr 1925 durchführte. Kuhn, heute nahezu vergessen, zählte in den 1920er Jahren zu den produktivsten Kunstliteraten und -kritikern seiner Generation.⁴² In seinen Schriften beschäftigte er sich sowohl mit Gegenwartskunst, vor allem mit Positionen moderner Bildhauerei, als auch mit Fragen des zeitgemäßen Museums. Im Sommer 1922 hatte ihm der Leipziger Seemann Verlag die Redaktionsleitung der *Kunstchronik* anvertraut, deren Erscheinen infolge der Inflation Ende 1923 jedoch zunächst eingestellt werden musste.⁴³ Unmittelbar nach Wiederaufnahme des Periodikums nahm Kuhn sich der Problematik der Experten an und befragte dazu 25 Kunsthistoriker und auch Kunsthändler.⁴⁴ Die Antworten ließ er zusammengefasst, aber fast unkommentiert abdrucken. Zweck war es, wie er der Leserschaft erklärte, die Angelegenheit breit zu diskutieren, damit eine staatliche Ordnung des Expertenwesens erreicht werden könne.⁴⁵ Zum Kreis der Befragten gehörte Koetschau, mit dem Kuhn persönlich bekannt war, da er einige Jahre zu-

41 Pauli an Werner von Melle, 2.6.1918, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 258.

42 Vgl. Jaeger 2004 zur Biographie Kuhns.

43 Vgl. ebd., S. 23.

44 Vgl. Kuhn 1925.

45 Vgl. ebd., S. 98.

vor eine Reihe von Artikeln in dessen *Museumskunde* publiziert hatte.⁴⁶ Möglicherweise war er Koetschau auch bereits vor dem Ersten Weltkrieg begegnet, als er noch eine Museumslaufbahn geplant hatte und 1912 wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an Koetschaus damaliger Wirkungsstätte, den Königlichen Museen zu Berlin, geworden war.⁴⁷ Koetschau bezog in seiner Stellungnahme für Kuhns *Kunstchronik und Kunstmarkt* klar Position: Er sprach sich gegen ein Honorar für Museumsbeamte, gegen eine Festsetzung der Honorarhöhe für freie Kunsthistoriker und die materielle Haftung bei Fehlurteilen aus. Wohl auch weil beide in persönlichem Kontakt standen, nahm Koetschau in seinem Schreiben, das er am 1. April 1925 im Vorfeld der Veröffentlichung an Kuhn schickte, kein Blatt vor den Mund und warnte ihn, die Umfrage werde in »ein Wespennest« stoßen.⁴⁸ Vielen werde es peinlich sein, die Fragen zu beantworten. Er sollte Recht behalten. Zwölf Wissenschaftler und Museumsleute, also knapp die Hälfte der aus diesem Feld Befragten, darunter Bode, Theodor Demmler vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Max Sauerlandt vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg oder auch Hermann Voss, wie Demmler damals am Kaiser-Friedrich-Museum tätig, hatten eine Äußerung abgelehnt oder gar nicht erst reagiert.⁴⁹

Ein Höhepunkt im anhaltenden Streit um die Expertisen war schließlich 1930 erreicht. An der bis dahin kaum bekannten Sammlung von Heinrich Thyssen-Bornemisza entzündete sich damals ein wahrer, in der Forschung mehrfach dargestellter »Expertisenkrieg«, als die private Kollektion von Juni bis Oktober 1930 erstmals öffentlich in der Neuen Pinakothek in München gezeigt wurde.⁵⁰ Der Münchner Kunsthistoriker Luitpold Dussler nahm zweifelhaft Zuschreibungen einzelner Stücke aus der Sammlung zum Anlass, im *Kunstwart* einen Generalangriff auf die Praxis der Expertisenvergabe zu starten, auf den die Bestätigung seines Kollegen Wilhelm Pinder folgte, an die hundert Gemälde der Sammlung seien falsch attribuiert.⁵¹ Am Ende gipfelte die Debatte in eine Rufmordkampagne gegen den Hauptkonservator der

46 Vgl. Jaeger 2004, S. 22.

47 Vgl. ebd., S. 21.

48 Vgl. Alfred Kuhn an Koetschau, 16.3.1920 u. Koetschau an Kuhn, 1.4.1920, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3806-0000.

49 Vgl. Kuhn 1925, S. 93.

50 Vgl. Gramlich 2015, S. 234-251; Gramlich 2017, S. 184; Tailleux 2017, S. 119-157; Meyer 2018, S. 69-71.

51 Gramlich 2015, S. 245f. Während Dusslers Artikel im *Kunstwart* erschien, äußerte sich Pinder in einer Sitzung der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft.

Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, August Liebmann Mayer, der für viele der Zuschreibungen verantwortlich gemacht wurde.⁵² Die Kampagne gab einen bitteren Vorgeschmack auf die antisemitische Stimmungsmache gegen den als »jüdisch« verunglimpften Kunsthandel und Wissenschaftsbetrieb, die mit dem NS-Regierungsantritt zur Regel werden sollte.⁵³

Koetschau nutzte die Affäre von 1930 für einen abermaligen Vorstoß, unter den Museumskollegen endlich eine tragfähige Einigung im Expertisenstreit zu erzielen. Zunächst allerdings ließ er sich im Umfeld des Münchner Konflikts vor den Karren des Düsseldorfer Oberbürgermeisters Robert Lehr spannen, der die Sammlung Thyssens-Bornemisza dauerhaft in die Rheinmetropole holen wollte. Koetschau wurde aufgefordert, einen Artikel für die *Düsseldorfer Nachrichten* zu verfassen, der sowohl die Zweifel an der Qualität der Sammlung zerstreuen als auch ihren Besitzer überzeugen sollte, das Düsseldorfer Kunstmuseum – das Koetschau ja selbst leitete – sei der geeignete Standort für die Kollektion.⁵⁴ Das war die Vorlage für Koetschau. In einem ganzseitigen, illustrierten Beitrag vom 12. Dezember 1930 tat er den Konflikt um die Authentizität von Werken aus der Sammlung daraufhin als »grotesken Tanz der Meinungen« ab, der aber immerhin enthüllt habe, wie schwer die »Expertisenwirtschaft von Unsauberkeiten« frei zu halten sei (Abb. 21).⁵⁵

Jenseits der Öffentlichkeit wandte sich Koetschau Ende 1930 parallel dazu persönlich an Pinder und an Rudolf Berliner, Hauptkonservator des Bayerischen Nationalmuseums, der ebenfalls zu den Kritikern der Thyssen-Sammlung zählte, um beiden zu signalisieren, er habe ihre Auffassung, man müsse sich von »unsauberen« Kollegen distanzieren, schon immer vertreten.⁵⁶ Dabei rief er die ursprüngliche Motivation für die Gründung des DMB in Erinnerung, nämlich eben eine »Instanz zu schaffen, die Ehrenfragen der Museumsbeamten regeln sollte«. ⁵⁷ Es sei an der Zeit, dass der Museumsbund, der nach einer Phase der Stagnation inzwischen wieder mit Werner Noack, dem Direktor des Freiburger Augustinermuseums, einen über

52 Vgl. Fuhrmeister/Kienlechner 2008.

53 Zu antisemitischen Vorwürfen wegen Gutachtertätigkeiten, denen sich z.B. auch Max J. Friedländer ausgesetzt sah, vgl. Saalman 2014, S. 147-153.

54 Vgl. Gramlich 2015, S. 249; Taillez 2017, S. 146f.

55 Koetschau 1930, o.S.

56 Koetschau an Pinder, 10.12.1930 u. Koetschau an Berliner, 5.1.1931, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3814-0000.

57 Koetschau an Pinder, 10.12.1930, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3814-0000.

jeden moralischen Zweifel erhabenen Vorsitzenden habe, hier eine Lösung herbeiführe.⁵⁸ Den neuen DMB-Vorsitzenden Noack selbst unterrichtete Koetschau wenig später, im Juni 1931, darüber, er habe sich an Pinder und auch an Wilhelm Waetzoldt, den seit 1927 amtierenden Generaldirektor der Staatlichen Museen in Berlin, gewandt, um beide von einer einheitlichen Regelung der Expertisenfrage zu überzeugen.⁵⁹ Wie diese seiner Auffassung nach aussehen könnte, geht aus einem Artikel hervor, den Koetschau im April 1931 in der *Kölnischen Zeitung* veröffentlicht hatte und den er seinem Brief an Noack beilegte.

Abb. 21 Karl Koetschau, Herzen und Tore auf für die Sammlung Thyssen, Düsseldorfer Stadt-Nachrichten vom 12. November 1930



Institut für Zeitungsforschung,
Dortmund

58 Vgl. Koetschau an Berliner, 5.1.1931, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3814-0000.

59 Vgl. Koetschau an Werner Noack, 26.6.1931, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3815-0000.

Streckenweise liest sich Koetschaus Beitrag von 1931 wie eine Abrechnung mit der, wie er selbst schrieb, »klatschsüchtigen Kunstwelt«, der übles Gerede über Verfehlungen wichtiger sei als diese aufzuklären.⁶⁰ Von Museumsbeamten forderte Koetschau, Gutachten unentgeltlich zu erteilen, denn sie hätten eine gesicherte Stellung und stützten sich auf Hilfsmittel, die ihnen ihr Museum biete. Eindringlich appellierte er dafür, das Expertenwesen auf die Grundlage einer von Kennerschaft wie von Moral getragenen Wissenschaft zu rücken. Dabei offenbart sein Argument, die Hilfsbereitschaft der Museen habe so weit wie möglich zu gehen, weil ihre Daseinsberechtigung infrage gestellt sei, zugleich die tiefe Krise, in der Museumsleute wie Koetschau die Institution Museum damals ganz unabhängig von den umstrittenen Experten wählten.⁶¹

Finanznot, Massenarbeitslosigkeit und Resignation in weiten Teilen der Bevölkerung infolge der Weltwirtschaftskrise von 1929 hatten Kultureinrichtungen wie den Museen sinkende Besucherzahlen beschert. Koetschaus Kollege Gustav Hartlaub von der Mannheimer Kunsthalle hatte bereits Mitte der 1920er Jahre hellichtig erkannt, die zunehmende Teilnahmslosigkeit des Publikums sei allerdings nur zum Teil wirtschaftlichen Engpässen oder einem Versagen der Politik geschuldet, und schon damals weitere Gründe genannt, die zur seither viel diskutierten »Museumsmüdigkeit« führten. So war den Museen Konkurrenz durch massentauglichere Medien der Unterhaltung entstanden, durch das Kino oder Revuen, auch durch den von Hartlaub eigens betonten Sport, der das Publikum mit Rekorden und Höchstleistungen stärker in den Bann zog als die Museen.⁶² Problematisch war, so Hartlaub, dass die »Idee des Museums [Herv. i.O.]« sogar in museumsaffinen Kreisen infrage gestellt werde, da seine nach wie vor dominierende Ausrichtung auf Fachleute und der Überfluss an historischen Objekten zur Ermüdung statt zur Erbauung des Publikums führe.⁶³ Bekanntlich wurde der Verlust der gesellschaftlichen Relevanz von Museen in dieser Zeit auch jenseits der Expertenkreise

60 Vgl. Koetschau 1931.

61 Die Krise der Museen während der 1920er Jahre wurde in der Forschung vielfach dargestellt. Vgl. z.B. Cladders 2018a, S. 304; Savoy 2014, S. 15-18; te Heesen 2012, S. 108; Habel 2012, S. 19-22 u. 33-39; Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy 2010, S. 177-207.

62 Vgl. Hartlaub 1926, S. 223. Zu Hartlaub und zur Mannheimer Kunsthalle vgl. Hille 1992; Hille 1994, Baumann 2016, S. 159-184. Ebenfalls 1926 äußerte sich auch Dirk Hannema vom Boymans Museum in Rotterdam zum negativen Effekt des Sports auf die Besucherzahlen in den Museen, vgl. Noordegraaf 2004, S. 138f.

63 Vgl. Hartlaub 1926, S. 223.

heftig beklagt. All das erhöhte den Druck auf die Museumsleute, die Institution Museum zu modernisieren und weiter zu professionalisieren, wozu für Koetschau offensichtlich eben auch die Durchsetzung einer sauberen Expertenpraxis zählte.

Die teils öffentlich, teils hinter den Kulissen von Koetschau vorangetriebene Expertisendiskussion zeitigte in Berlin noch Anfang der 1930er Jahre ein konkretes Resultat in Form eines Sechs-Punkte-Katalogs, den der exponierte Berliner Generaldirektor und Kunstpolitiker Wilhelm Waetzoldt entwarf.⁶⁴ Koetschau, dem Waetzoldt eine Version seiner *Bestimmungen über die Scheidung von Kunstwissenschaft und Kunsthandel* zukommen ließ, beglückwünschte den Berliner Generaldirektor am 11. Mai 1933 dazu, dem Expertenunwesen »nunmehr mit scharfen Waffen zu Leibe« zu rücken.⁶⁵ Seine Gratulation war zu diesem Zeitpunkt allerdings mitnichten mehr ehrlich gemeint, denn längst hatte Koetschau an der Demontage des Generaldirektors und maßgeblichen preußischen Kunstpolitikers der Weimarer Republik mit zu arbeiten begonnen, wie noch zu zeigen sein wird. Ein Runderlass Waetzoldts an die wissenschaftlichen Beamten und Angestellten der Sammlungen unter seiner Leitung, der auf den 16. Mai 1933 datiert ist, verbot dann allein die Gutachtertätigkeit. »Im Interesse des Ansehens der deutschen Kunstwissenschaft und der Berufsehre der deutschen Kunsthistoriker«, wie es dort heißt, seien »ausseramtliche schriftliche Gutachten über Kunstwerke (sog. Expertisen) abzulehnen.«⁶⁶ Es ist sicher kein Zufall, dass Waetzoldt das Adjektiv »deutsch« gleich mehrfach bemühte. Seine rhetorische Mimikry erwies sich indes als nutzlos. Am 1. Juli 1933 wurde er als Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen offiziell beurlaubt. NS-Organen wie der *Völkische Beobachter* begründeten dies mit dem Hinweis darauf, Museumsbeamte hätten unter seinen Augen Honorare für Expertisen entgegengenommen.⁶⁷

64 Vgl. Entwurf Waetzoldt, Bestimmungen über die Scheidung von Kunstwissenschaft und Kunsthandel, o.D., Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-6-3817-0000. Zu Waetzoldt als Generaldirektor der Berliner Museen vgl. Saalmann 2014, S. 89-125.

65 Koetschau an Waetzoldt, 11.5.1933, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

66 Vgl. Waetzoldt, Runderlass an die wissenschaftlichen Beamten und Angestellten, 16.5.1933, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-6-3817-0000.

67 Vgl. Schunk 1994, S. 463f.

Die konstanten Diskussionen um das Expertenwesen während der Weimarer Republik und auch über den Regierungswechsel von 1933 hinaus machen deutlich, dass es dem Museumsbund mit dem 1918 beschlossenen ethischen Verhaltenskodex für seine Mitglieder keineswegs gelungen war, eine nachhaltige Grundlage für eindeutigere Beziehungen zwischen Museum und Markt und damit im Endeffekt auch für eine klarere Definition und professionelle Abgrenzung des eigenen Berufsfelds zu schaffen. Nicht zuletzt am Kompromiss, auf den man sich bei der Würzburger Jahresversammlung des DMB von 1918 gegen die Überzeugungen von Koetschau und Pauli einigte, zeigt sich, gegen welche erheblichen Widerstände man dabei innerhalb der jungen Institution zu kämpfen hatte. Hinzu kam der Druck, den das weiterhin angespannte Verhältnis der DMB-Initiatoren zu Bode im Vorfeld der Gründung und die zunächst unklare Stellung zu Falkes Verband von Museums-Beamten auf die neue Organisation ausübten.⁶⁸ Das Hinzutreten des DMB machte es erforderlich, bereits etablierte Strukturen in der Museumswelt zu justieren, was vor allem durch das bewusst strategische Handeln Paulis und Koetschaus auch gelang. Koetschaus – öffentlich mehr oder weniger sichtbare – Interventionen auf dem Feld der Expertise, die er unentwegt im Namen des DMB oder zumindest als dessen Initiator vornahm, lassen den Düsseldorfer Museumsdirektor in diesem Zusammenhang noch vor den wechselnden Vorsitzenden und den übrigen Gründungsmitgliedern als maßgeblichen Akteur des Verbands von 1917 bis über 1933 hinaus greifbar werden. Seine Führungsrolle im Museumsbund manifestiert sich nicht zuletzt auch in seinen teilweise im Alleingang getroffenen Entscheidungen über Orte und Leitthemen der Jahresversammlungen. Deutlich zeichnet sich dadurch ab: Koetschau war der entscheidende Mann im frühen DMB der Kaiserzeit, dann auch der Weimarer Republik und im beginnenden Nationalsozialismus, der die Fäden durch bewusstes Taktieren in der Museumswelt zu stricken und zusammenzuhalten verstand – der dabei in einem komplizierten Netzwerk aus Einzelpersonlichkeiten und sich verändernden Zeitläuften aber doch immer wieder auch an die Grenzen seines Engagements für die moderner, professioneller aufgestellte Institution Museum stieß.

68 Kurzfristig drohte 1926 nochmals Konkurrenz für den Museums-Verband zu entstehen, als das Office international des musées in Paris plante, eine eigene Organisation für Fälschungen aufzubauen, wovon es jedoch wegen des mittlerweile von Richard Graul angeführten Verbands wieder abließ. Vgl. Cladders 2018a, S. 410-412.

5. Die Kunstmuseen und das deutsche Volk - die Positionierung des DMB während der Novemberrevolution

Auf der Würzburger Tagung im Mai 1918 war nicht nur eine Kompromissformel für eine ethische Museumspraxis gefunden, sondern auch die Idee für die DMB-Publikation *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* geboren worden, die Ende 1919 im Münchner Kurt Wolff Verlag erschien. Unter dem Eindruck des Vortragsprogramms in Würzburg regten jüngere Mitglieder, namentlich Edwin Redslob, Direktor des Städtischen Museums in Erfurt, Walter Stengel, Leiter des Kupferstichkabinetts am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, und Willy Storck (Abb. 22), dem das Kupferstichkabinett und die Bibliothek der Kunsthalle Mannheim unterstanden, an, der Museumbund solle einen Band zur Relevanz der Museen als Bildungsstätten für eine breite Öffentlichkeit vorlegen.¹

Koetschau und der DMB-Vorsitzende Pauli, die beide vom musealen Volksbildungsansatz der Mannheimer Tagung von 1903 geprägt waren, griffen den Impuls im Sommer 1918 sofort auf. Konkret erachtete Koetschau eine solche Veröffentlichung als geeignetes »Propagandamittel« für eine Profilierung des DMB als innovative, zukunftsorientierte Instanz im allgemeinen wie fachlichen Diskurs um die Museen, aber auch gegenüber staatlichen Behörden.² Zu diesem Zeitpunkt war der Krieg zwar noch nicht offiziell beendet, galt aber aus der Sicht Deutschlands vor allem infolge der unlängst

-
- 1 Vgl. Koetschau an Pauli, 3.6.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.
 - 2 Ebd. Vgl. Joachimides 2001, S. 188; Gärtner 2010, S. 49; Baumann 2016, S. 16f. Letztere argumentieren, die Aufsatzsammlung sollte dem Wunsch der Reformen Nachdruck verleihen, eine auf alle Gesellschaftsschichten »ausgerichtete Popularisierung des Museums von oben her« zu realisieren.

Abb. 22 Unbekannter Fotograf, Willy F. Storck, 1920er Jahre



Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, SKK Archiv, Akten Kunsthistoriker

erfahrenen Niederlagen an der Westfront bereits als verloren. Wenngleich die militärische Lage sich unübersichtlich gestaltete und weder der Waffenstillstand geschlossen war noch Kaiser Wilhelm II. abgedankt hatte, darf man vermuten, dass die beiden DMB-Gründer Pauli und Koetschau die Pu-

blikation von Beginn an bereits mit Blick auf die Nachkriegszeit planten, um den erst kurz zuvor gegründeten Museumsbund so für eventuell neu zu ordnende Gesellschaftsverhältnisse in Stellung zu bringen. In ihrem Musterbrief von Ende Juli 1918, mit dem sie um Autoren für die geplante DMB-Schrift warben, hatten sie als Adressaten gerade auch politische Akteure im Blick. Insbesondere »Landtagsboten und Stadtverordnete«, so heißt es dort, gelte es davon zu überzeugen, dass Museen kein Luxus, sondern »notwendiges Bildungsmittel« seien.³ Rahmen und Ziel der DMB-Publikation waren damit noch im untergehenden Kaiserreich gesetzt: Der Museumsbund wollte sein Anliegen einer professionellen, modernen Museumsentwicklung, für die ein offener, schichtenübergreifender Bildungsbezug zentral war, nun ausdrücklich auch politisch platzieren.

Während um 1918/19 zeitgleich auch etliche andere Denkschriften und Artikel aus Künstler- und Museumskreisen veröffentlicht wurden und neue Chancen für Kunst und Kultur forderten, rückte die Ende 1919 realisierte, vom Museumsbund herausgegebene Schrift *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* vor allem die erzieherische Funktion des Museums und – passend zur entstehenden Republik – seine Unverzichtbarkeit für die Vermittlung demokratischer Werte in den Vordergrund.⁴ Die Publikation dürfte maßgeblich für den Rückhalt gewesen sein, den der selbst noch junge DMB bald im neuen Kultusministerium des republikanischen Preußen fand, das bis 1921 unter der Leitung des Sozialdemokraten Konrad Haenisch stand. Haenisch sympathisierte wie später auch seine Nachfolger mit dem Museumsbund und gab sowohl seinen Professionalisierungsbestrebungen als auch den Inhalten, für die er stand, politische Rückendeckung.⁵

Anhand des hier erstmals ausgewerteten, umfangreichen Konvoluts an Korrespondenzen zwischen den Herausgebern, den Autoren und dem Verlag der Publikation von 1919 wird ersichtlich, dass die DMB-Führung sich ihrerseits bewusst auf die neuen politischen Verhältnisse einließ, wobei Sympathien für die Monarchie und das engagierte Eintreten für demokratische Bil-

3 Koetschau, 26.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

4 Zur vielstimmigen Museumsreformdebatte in dieser Zeit, die maßgeblich vom Arbeitsrat für Kunst angestoßen wurde, vgl. Joachimides 2001, S. 190-196; Kratz-Kessemeier 2008, S. 41-55; Saalman 2014, S. 35-41; Baumann 2016, S. 15-21.

5 Vgl. Kratz-Kessemeier 2008, S. 54f.; s. auch Baumann, die den DMB unabhängig von der Herausgabe des Bands als Impulsgeber für ein modernes Museumswesen der 1920er Jahre beschreibt.

dungsideale einander keineswegs ausschlossen.⁶ Im Folgenden sollen indes nicht so sehr die politischen Lager der Akteure oder die Inhalte der insgesamt sechzehn Beiträge des Bands im Vordergrund stehen.⁷ Vielmehr werden das persönliche Ringen, das enorme Engagement, auch die Probleme Koetschaus und Paulis während der Erarbeitung der Publikation genauer in den Blick genommen, um zu zeigen, mit welchen Anstrengungen die Positionierung des DMB in der unmittelbaren Nachkriegsgesellschaft verbunden war.

Die Planungen für die Publikation, mit der sich der DMB für eine neue Wahrnehmung der Museen als moderne Publikumsinstitutionen in Position bringen wollte, nahmen dabei schnell Fahrt auf: Hatte Koetschau die Veröffentlichung zunächst als Sonderausgabe der weitverbreiteten *Süddeutschen Monatshefte* beabsichtigt, wurde dieser Plan bald verworfen.⁸ Stattdessen schlug Pauli noch im Juni 1918 vor, dem gerade von Kurt Wolff zusammen mit Peter Reinhold und Curt Thesing in Leipzig neu gegründeten, schon im Namen Innovation signalisierenden Verlag Der Neue Geist die Herausgabe einer eigenständigen Publikation anzuvertrauen.⁹ Da sich die Arbeit am DMB-Sammelband dann aber doch bis Ende 1919 hinzog, nahm Kurt Wolff ihn schließlich ins Programm seines eigenen Verlags in München auf, nachdem der Verlag Der neue Geist 1918 ganz an Reinhold übergegangen war. Mit Kurt Wolff bewegte sich der DMB dabei in dezidiert progressivem Kontext: Wolff verlegte damals modernste zeitgenössische Literatur, etwa von Franz Werfel, Franz Kafka oder Karl Kraus.

Zügig einigten sich Koetschau und Pauli für den geplanten DMB-Band auf die ungefähre Anzahl der Beiträge. Sie erarbeiteten ein Konzept für das Buch, das am Ende den Bogen von Kunstgalerien über Völkerkundemuseen bis hin zu Münzkabinetten schlug und so Texte zu den gängigen Museumstypen und Sammlungsabteilungen vereinte.¹⁰ Neuerungen wie temporäre Ausstellungen und Führungen, die sich im Zuge der Museumsreformbewegung

6 Dass der DMB schon weit vor der Revolution virulente Reformideen den neuen politischen Gegebenheiten anzupassen suchte, auch um das eigene Berufsfeld zu sichern, betont Saalman 2014, S. 34f.

7 Vgl. Joachimides 2001, S. 187-190; Gärtner 2010, S. 49f.; Baumann 2016, S. 16-18; Baumann 2018, S. 65.

8 Vgl. Koetschau an Paul Nikolaus Cossmann, 14.6.18 u. Koetschau an Pauli, 3.6.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

9 Pauli an Koetschau, 27.6.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

10 Vgl. Deutscher Museumsbund 1919.

etabliert hatten, wurden mit eigenen Beiträgen bedacht. Dazu widmete sich ein Text der emanzipatorischen Wirkung der bildenden Künste auf alle Gesellschaftsschichten. Paulis programmatisch auf die Zukunft der Kunstmuseen gerichteter Blick sowie Koetschaus Analyse des Verhältnisses von Museumsdirektoren und Kommissionen, mit der er administrative Aspekte des Museumsbetriebs beleuchtete, bildeten die Klammern der mit 264 Seiten am Ende durchaus umfangreichen Textsammlung. Der Publikation vorausgegangen waren intensive, oft herausfordernde Vorarbeiten der Herausgeber, die unter anderem in der Auswahl der Autoren, der Findung eines angemessenen Titels, in der Hauptsache aber in der Finanzierung des Buchprojekts bestanden. Deutlich unterstreicht das nachdrückliche Engagement dabei den Stellenwert, den das Buch als erstes großes öffentliches Statement des DMB für eine zeitgemäße Museumsentwicklung hatte.

Um die Publikation vor dem Hintergrund dieser Bedeutung für den DMB dann auch eindeutig als Produkt des breit aufgestellten Museumsbundes zu kennzeichnen, entschieden sich Koetschau und Pauli im Juli 1918, dass nicht nur die Herausgeberschaft beim DMB liegen, sondern auch alle Autoren der Schrift Mitglieder des Verbands sein sollten.¹¹ Die Verfasser sollten dabei möglichst viele unterschiedliche Typen von kunst- und kulturgeschichtlichen Museen repräsentieren, damit sich Museumsbeamte ungeachtet ihres jeweiligen Beschäftigungsfeldes vom Bund vertreten sehen konnten, was wiederum den weitreichenden Einfluss des DMB auf die Museumslandschaft wie auch seinen umfassenden gesellschaftlichen Anspruch unterstreichen half. Auch sollten durch eine Mischung von Beiträgen zu staatlichen, städtischen oder privaten Einrichtungen verschiedene Trägermodelle angesprochen werden.¹²

Die Autoren der Publikation waren entsprechend sämtlich DMB-Mitglieder der ersten Stunde, die sich mit ihren Beiträgen für den Museumsbund einbrachten: Die Herausgeber Pauli und Koetschau und die ursprünglichen Ideengeber Stengel, Storck und Redslob waren von Beginn an als Autoren gesetzt. Daneben waren Persönlichkeiten des zeitgenössischen Museumsbetriebs wie Theodor Volbehr, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Magdeburg, Gustav Edmund Pazaurek, Leiter des Landes-Gewerbemuseums Stuttgart, oder Otto Laufer, der dem Museum für Hamburgische Geschichte vorstand, bald in die

11 Vgl. Koetschau an Pauli, 17.7.1918, S. 3, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

12 Vgl. ebd.

engere Auswahl gekommen.¹³ Manche Wunschkandidaten für das Buch, wie Walter Riezler vom Stettiner Städtischen Museum oder Hans Posse von der Dresdner Gemäldegalerie, der später Karriere als »Sonderbeauftragter« Hitlers für das Linzer »Führermuseum« machen sollte, waren nicht verfügbar, da sie 1918 noch zum Kriegsdienst eingezogen waren.¹⁴ Während man sich über die Genannten einig war, löste im Juli 1918 wieder einmal Bode längere Diskussionen unter den Verantwortlichen aus.¹⁵ Ihn um einen Beitrag zu bitten oder ihn gar nicht erst in Betracht zu ziehen – laut Koetschau konnten sie nur die falsche Entscheidung treffen. Fänden die Kollegen seinen Namen nicht unter den Autoren, würden sie in dem Band gleich einen Angriff auf Bode vermuten. Stimme Bode hingegen zu, einen Artikel zu schreiben, werde dieser sicherlich »schlecht« werden und gehe mit den selbstgesteckten Zielen der Herausgeber nicht konform.¹⁶ Am wenigsten verhänglich sei es, wenn man Bode auffordern würde, über die Zukunft der Berliner Museen zu schreiben.¹⁷ Pauli war aufgrund derselben Vorbehalte, die Koetschau formuliert hatte, eigentlich seinerseits zu dem Entschluss gekommen, den prominenten Berliner Museumsmann, der damals bereits einer älteren Museumsreformergeneration angehörte, nicht um einen Beitrag zu bitten.¹⁸ Koetschaws Befürchtungen veranlassten ihn jedoch, seine

13 Vgl. Pauli an Koetschau, 21.7.1918 u. Koetschau an Pauli, 26.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

14 Vgl. Koetschau an Pauli, 26.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

15 Vgl. Pauli an Koetschau, 21.7.1918 u. Koetschau an Pauli, 26.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

16 Vgl. dazu Koetschau an Pauli, 17.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000: »[...] wenn wir ein Buch über die Museen herausgeben, suchen die Kreise, auf die wir wirken wollen, ja sogar ein Teil der Fachgenossen doch nach dem Namen Bodes, und wenn sie ihn nicht finden, werden sie das Buch sofort als eine gegen ihn unternommene Unternehmung ansehen. Nichts ist natürlich falscher, aber wie kann man die Leute davon überzeugen? Nimmt man Bode nun unter die Autoren herein – und mit dem Instinkt, den er für die Dinge hat, wird er sich selbst sicher nicht von der Mitarbeiterschaft ausschließen –, so bekommt man sicher einen schlechten Beitrag, und wenn man darüber seufzend hinwegsehen würde, immer noch einen, der ganz gewiss nicht streng auf das Ziel hinsieht, das wir im Auge haben.«

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Pauli an Koetschau, 21.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

Haltung nochmals zu überdenken und Bodes Namen zumindest vorläufig in die Liste der bis dahin feststehenden Autoren aufzunehmen. Ohne jedes Bedauern vermeldete Pauli dann allerdings im Oktober 1918, Bode werde keinen Beitrag übernehmen.¹⁹ Offenkundig passte Bode, dessen Prominenz man zuvor noch für den Aufbau des DMB zu nutzen versucht hatte, nun schon nicht mehr ins inhaltliche Profil des Museumsbundes, der unter Vorsitz des Lichtwark-Nachfolgers Pauli über einen offeneren Publikumsbezug klar einer jüngeren Museumsreformergeneration zuzurechnen war und sich in seiner Publikation dann auch entsprechend innovativ darstellen wollte.

Intensiv wurde angesichts dessen im DMB nicht zuletzt über die Frage diskutiert, welchen Titel die Publikation bekommen sollte. Im Prinzip hätte der Begriff »Volksbildungsstätte« den Anspruch der Schrift ideal widergespiegelt, und so zirkulierte er auch als Arbeitstitel unter den Beteiligten. Seine Verwendung war indes ausgeschlossen, nachdem er bereits fünfzehn Jahre zuvor für die Mannheimer Tagung der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen und ihre Veröffentlichung genutzt worden war.²⁰ Storck reichte der Begriff zudem nicht weit genug, sprach er doch seiner Meinung nach die soziale, ökonomische und politische Bedeutung von Museen nur ungenügend an.²¹ Wenngleich sich Pauli zwischenzeitlich mit »Die deutschen Museen und das deutsche Volk« oder auch mit »Die deutschen Kunstmuseen und das deutsche Volk« bereits stark der später endgültigen Formulierung angenähert hatte, waren bis kurz vor Drucklegung des Bands alternative Vorschläge in Umlauf.²² Sie wurden allesamt verworfen, auch um nicht die falsche Erwartung zu wecken, die Publikation und mit ihr der

19 Vgl. Pauli an Koetschau, 9.10.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

20 Vgl. Koetschau an Pauli, 17.7.1918 u. Pauli an Koetschau, 9.10.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

21 Vgl. Willy Storck an Koetschau, 8.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

22 Vgl. Pauli an Koetschau, 21.7.1918 u. Koetschau an Pauli, 26.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. So war z.B. »Die Zukunft der deutschen Museen« erwogen worden, ein Wortlaut, der Paulis Aufsatz ähnelte. Da jedoch eine frühere Schrift Theodor Volbehrs bereits diesen Titel trug, musste er wieder verworfen werden. Vgl. Koetschau an Pauli, 3.5.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Vgl. auch Koetschau an Verlag Kurt Wolff, 2.7.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000, in dem Koetschau den finalen Titel bekanntgab.

Museumsbund würden neben kultur- auch naturhistorische Museen repräsentieren.²³ Beachtlich ist der während des Findungsprozesses beharrlich eingehaltene Fokus auf das Deutsche, der ganz im Sinne der Kulturpolitik der jungen Republik von 1919 weniger nationalistisch verengt als vielmehr nationalintegrativ gemeint war.²⁴

Die Herausforderung, einen geeigneten Titel zu finden, bestand derweil nicht nur für das Buch, sondern auch für einzelne Beiträge, um deren Überschriften hart gerungen wurde. Eindrücklich belegt das etwa die Korrespondenz Koetschus mit Storck, der die Realisierung der Veröffentlichung mit Elan unterstützte und sie als gemeinsames Projekt begriff. Bezogen auf die Reformen an der Städtischen Kunsthalle Mannheim, an der Storck arbeitete und wo unter der Leitung Fritz Wicherts schon vor 1914 die Sammlungen um Positionen der internationalen Moderne erweitert sowie Lesekabinette und Wechsausstellungen, Vorträge und Führungen unter dem Dach der »Akademie für Jedermann« eingerichtet worden waren, wollte Storck seinen Beitrag unter den Titel »die Verlebendigung der Museumsinhalte« stellen.²⁵ Mit der inhaltlichen Schwerpunktsetzung zeigte sich Koetschau einverstanden, den Titel aber lehnte er ab. Er suggeriere, man müsse von Verlebendigung sprechen, um den alten Vorwurf nicht wieder aufkommen zu lassen, Museen seien Friedhöfe oder Gruftkammern.²⁶ Eine wirklich befriedigende Alternative zu finden, fiel Koetschau allerdings nicht leicht. »Museen und das Leben« etwa klinge großartig, sei aber »furchtbar farblos«.²⁷ Im Gegenzug fand Storck

-
- 23 Vgl. Koetschau an Pauli, 17.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.
- 24 Zur nationalintegrativen Intention der damaligen Kunstpolitik vgl. Kratz-Kessemeier 2008, S. 54 u. 164-193. Zu Paulis Volksbegriff vgl. auch te Heesen 2012, S. 102. Um das öffentliche Bewusstsein für nationale Kunst und Kultur zu stärken, setzten sich Regierungsvertreter seit 1919 etwa auch für einen stärkeren Kunstaufschutz durch ein *Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke* ein. Vgl. Obenaus 2016, S. 108f. sowie Kap. 6.
- 25 Storck an Koetschau, 8.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Zu Wicherts Volksbildungsarbeit in Mannheim vgl. Becker 2013.
- 26 Vgl. Koetschau an Storck, 10.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.
- 27 Ebd. Weitere Ideen, die er Storck nannte, waren »die Museumswerte und die Praxis des Lebens«, »die Verwertung der Museen«, eventuell mit dem Zusatz »für das Leben der Gegenwart«.

Koetschaus Einwand nicht überzeugend. Sein ursprünglicher Vorschlag ziele ja, betonte er im Juli 1918, eben gerade darauf ab, den Vorwürfen, Museen seien Friedhöfe, »die Spitze abzubrechen«.²⁸

Die Diskussion zwischen Koetschau und Storck lässt auf äußerst anschauliche Weise die für die Museumsreformbewegung typischen Bemühungen aufblitzen, der oft beklagten Publikumsmüdigkeit entgegenzuarbeiten und davon zu überzeugen, dass das Museum sich zu einem Raum gewandelt habe, der inzwischen zugänglich, lebendig und gegenwartsbezogen war.²⁹ Letztlich wurde Storcks Beitrag, wie die meisten Texte des DMB-Bands, später relativ sachlich – mit *Die Museen und das Ausstellungswesen* – überschrieben.³⁰ Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Nur durch eindeutige, griffige Titel ließ sich auf den ersten Blick erfassen, dass der Band ein breites Spektrum an Themen abdeckte und, wie von vornherein beabsichtigt, neben Fachleuten auch Laien ansprach.³¹ Auch der DMB selbst suchte sich so offensichtlich als sachlich und konstruktiv für die Museumsentwicklung arbeitende Instanz zu präsentieren.

5.1 Das Buchprojekt im politischen Umbruch

Waren die Vorarbeiten für die DMB-Publikation im Herbst 1918 schon recht weit gediehen, stellte der politische Einschnitt durch die Novemberrevolution, die noch während der Konzipierung des Bandes ausbrach, die Herausgeber vor zusätzliche Herausforderungen und Hürden. »Wir führen hier ein schlimmes Leben, da jede unserer Nächte von Räubereien bedroht ist« – Paulis Anmerkung zum von Gewalt begleiteten Übergang von der Monarchie zur

28 Vgl. Storck an Koetschau, 13.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

29 Der Topos, Museen sei Friedhöfe, war im Umfeld der Avantgarden, besonders des Futurismus, weit verbreitet und klingt noch in Adornos viel zitierter Feststellung nach, dass nicht nur eine phonetische Nähe zwischen den Begriffen Museum und Mausoleum bestehe. Vgl. Grasskamp 1981, S. 47-59; Adorno 1953.

30 Vgl. Storck 1919.

31 Baumann 2018, S. 65, argumentiert, die Aufsatztitel hätten eine »Aufbruchsstimmung« vermittelt. Von den insgesamt sechzehn Beiträgen nannten jedoch sieben Titel ausschließlich die jeweils besprochene Museumsgattung. Einen ähnlich programmatischen Titel wie Paulis Eröffnungsartikel *Das Kunstmuseum der Zukunft* hatten dagegen nur wenige Texte.

Republik, vom Krieg in die Nachkriegszeit in einem Brief an Koetschau vom 13. November 1918 wirft ein Schlaglicht auf die massiv erschwerten Bedingungen, unter denen die Museumsarbeit und das Buchprojekt über den Jahreswechsel 1918/19 hinweg fortgesetzt wurden.³² Koetschau berichtete gar davon, er sei während eines Parteienumzugs im Januar 1919 in Maschinengewehrfeuer geraten.³³ Während es ein Dutzend Todesopfer gegeben habe, sei er unverletzt geblieben.

Der politischen und gesellschaftlichen Brisanz, die die schon 1918 initiierte DMB-Publikation nun im Zuge der Revolution plötzlich umso mehr hatte, waren sich ihre beiden Herausgeber bewusst. Im gemeinsamen Vorwort nahmen Koetschau und Pauli später offen auf die schon zuvor bestehende Relevanz einer zeitgemäßen, professionellen Gestaltung der Museen und die neue Chance für sie in der jungen Republik Bezug:

»Die hier zum Ausdruck gebrachten Gesinnungen hegten wir, ehe die Revolution eine neue politische Ordnung schuf. Was seither geschehen ist, hat unsere Auffassung von den Zielen unserer Arbeit nicht verändert, sondern bestätigt. So stellt sich denn dieses Buch dar als ein Bekenntnis zum Geiste unserer Zeit und als ein Ausdruck des Vertrauens in die Zukunft unseres Volkes.«³⁴

Schon kurz vor dem Novemberumsturz hatte der DMB-Vorsitzende Pauli entsprechend betont: »Dass unser Buch zeitgemäss ist, fühle ich sehr deutlich, denn eben die Umwälzung, in der wir jetzt mitten inne stehen, steigert die Anforderungen an die öffentlichen Sammlungen beträchtlich.«³⁵

Koetschau sah daher schon bald nach dem Umsturz, Ende 1918, die Notwendigkeit, gerade künftigen Regierungsmitgliedern zu vermitteln, was Museen ausmache und was sie noch erreichen wollten. In einer Demokratie, davon war er überzeugt, sei es einfacher als unter der alten Regierung, die Funktion des Museums als Bildungsort in den Mittelpunkt zu rücken.³⁶ Koet-

32 Pauli an Koetschau, 13.11.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000.

33 Vgl. Koetschau an Pauli, 17.1.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000.

34 Pauli/Koetschau 1919, S. 1f.

35 Pauli an Koetschau, 1.11.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000.

36 Vgl. Koetschau an Wichert, 23.12.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000.

schau und Pauli hielten einander in diesen Monaten über die revolutionären Ereignisse und die Auswirkungen, die diese auf ihre Arbeit hatten, eng auf dem Laufenden. Der Zerfall Deutschlands in verschiedene Republiken wurde befürchtet, die Auflösung der Senate in den Hansestädten mit Wehmut beobachtet.³⁷ Die ausufernden Sitzungen, die die politische Neuordnung mit sich brachte, traf auf wenig Begeisterung und die Sorge war groß, nicht länger autonome Entscheidungen im leitenden Museumsamt treffen zu können. Am deutlichsten zeigte sich bei Koetschau die Abneigung gegen linksradikale Gruppierungen, die im Düsseldorfer Rat vorübergehend die Mehrheit stellten. »Spartakus herrscht mit Blut und Schrecken«, fasste er die Situation in der Rheinmetropole Anfang 1919 zusammen.³⁸ Und dennoch begriff man sie eben bewusst auch als Chance für das eigene Engagement für eine modernere, professionellere Museumsarbeit: die neue Demokratie.

Der politische Umbruch gab der DMB-Publikation so letztlich konkreten weiteren Schub. Unter dem Eindruck der Revolution fielen insbesondere dem DMB-Vorsitzenden Pauli nach Durchsicht der bereits eingegangenen Beiträge bereits Mitte November 1918 Veränderungsnotwendigkeiten und weitere Desiderata für das Buch auf. Nicht nur, dass er Artikel zu plastischen Sammlungen, Heimat- und kulturgeschichtlichen Museen wie dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vermisste.³⁹ Zum Teil sollten Beiträge ganz gestrichen oder umfänglich überarbeitet werden.⁴⁰ Stengels Ansatz etwa, Museen durch Popularisierungsmaßnahmen konsequent für alle zu öffnen, teilte Pauli nicht, wie er inzwischen anmerkte, da Popularisieren in seinen Augen einem Verflachen der wissenschaftlich-künstlerischen Erziehung gleichkam.⁴¹ Dagegen drängte er Anfang Dezember 1918 darauf, über Storcks Beitrag hinaus, endlich auch Fritz Wichert selbst um einen Beitrag zu bitten, weil er in Mannheim den »fortgeschrittensten« Museumstypus geschaffen habe und so in der für den DMB programmatischen Schrift unbedingt vertreten

37 Vgl. Pauli an Koetschau, 29.3.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

38 Koetschau an Wichert, 17.1.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

39 Vgl. Pauli an Koetschau, 13.11.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. Pauli an Koetschau, 9.12.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

sein müsse.⁴² Die Mannheimer Kunsthalle, die Wichert von 1909 bis 1923 leitete, wobei er während des Kriegs im diplomatischen Dienst in Den Haag und Berlin gestanden hatte, hob Pauli in seinem eigenen Beitrag später entsprechend als »das aktivste unserer deutschen Kunstmuseen« hervor.⁴³

Es ist anzunehmen, dass Pauli nicht nur den gesamten Band, sondern auch seinen Eröffnungsartikel an die neuen politischen Verhältnisse anzupassen versuchte. Mit einem Seitenhieb auf Berlin lehnte er hier dann Ende 1919 die Konzentration umfangreicher Sammlungen an einem Ort ebenso wie große Neubauprojekte vehement ab und setzte sich für die Umverteilung von Museumsbesitz ein.⁴⁴ Es gelte, so Pauli, striktere Grenzen zwischen kunst- und kulturhistorischen Sammlungen zu ziehen. Genrebilder könnten an ethnografische oder historische Museen, Schlachtenbilder an Armeemuseen oder Ruhmeshallen, Tierdarstellungen an zoologische Einrichtungen abgegeben werden, während umgekehrt »wertvolle Stücke« an Kunstmuseen zu überantworten seien.⁴⁵ Dadurch, betonte er, könnten profiliertere Museen mit grundsätzlich kleineren, überschaubaren Sammlungen entstehen, die dem »Charakter des Volksmuseums, das die neue Zeit fordert«, nahe kämen.⁴⁶ Im Gegensatz zu diesen zu fördernden publikumsnahen Museen

42 Vgl. ebd. Pauli hegte große Sympathien für Wichert, wie er bereits bei einem Treffen mit ihm im Umfeld der DMB-Gründung bekundet hatte. Vgl. Pauli an die Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 23.5.1917, in: Ring 2010, Bd. I.1, S. 186f.

43 Pauli 1919, S. 10. S. auch te Heesen 2012, S. 102, die wie Joachimides 2001, S. 188, Paulis Forderung nach Wechseiausstellungen als Mittel zur Verlebendigung des Museums betont. Zu Wichert vgl. Becker 2013, S. 273-276.

44 Vgl. Pauli 1919, S. 10-12. Zu Paulis Beitrag vgl. Baumann 2016, S. 17f.; Baumann 2018, S. 65-66. Auch Valentiner plädierte in seiner Ende 1918 für den Arbeitsrat für Kunst verfassten, 1919 erweitert veröffentlichten Denkschrift *Die Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit* für eine radikale Neuverteilung staatlichen Kunstbesitzes auf zwei zu etablierende Museen für internationale Kunst und für nationale Kunst, mit denen zugleich eine Neuaufstellung der Landes- und Provinzmuseen einhergehen sollte. Zu Valentiners Vorschlägen und den Reaktionen auf sie vgl. zusammenfassend Joachimides 2001, S. 190-195.

45 Vgl. Pauli 1919, S. 16. Die Vorschläge lassen an Nationalgalerieleiter Ludwig Justi denken, der bereits 1911 Bildnisse und Schlachtengemälde der Berliner Nationalgalerie an die neu geschaffene Bildnissammlung in der Bauakademie und ans Zeughaus transferiert hatte und so den Weg zum modernen Kunstmuseum ebnete. Vgl. Justi 1999, Bd. 1, S. 260f.; Joachimides 2001, S. 171.

46 Pauli 1919, S. 18.

stünden die »großen Prunkmuseen«, die sich in Repräsentationsaufgaben erschöpften, wirtschaftlich verschwenderisch seien und den Kunstgenuss des Publikums eher behinderten als förderten.⁴⁷ Inhaltlich und rhetorisch hätte der Hamburger DMB-Vorsitzende Pauli, der hier spürbar an die für die jüngere Museumsreformergeneration so maßgeblichen Ideen seines großen Amtsvorgängers Lichtwark anknüpfte, seine Übereinstimmung mit der republikanischen Kulturpolitik kaum deutlicher signalisieren können. Es war klar: Unter Pauli würde es dem DMB um eine neue, offenere, demokratische Form des Museums gehen, die sich für die Genese des modernen Museums im 20. Jahrhundert tatsächlich als grundlegend erweisen sollte.

Nachdem Pauli ihm seine Änderungs- und Ergänzungsvorschläge für den Gesamtband übermittelt hatte, nahm Koetschau für eine noch stärkere Akzentuierung der Publikation in diesem Sinne Ende 1918 dann auch umgehend Kontakt zu Stengel und Wichert auf. Ersterem machte er zahlreiche Korrekturvorschläge und informierte ihn kurzerhand darüber, dass der Begriff »Popularisierung« aus dem Titel zu tilgen sei.⁴⁸ Der von Pauli wegen seiner innovativen Publikumsarbeit so geschätzte Wichert sagte erfreut einen Text zu.⁴⁹

Selbstverständlich war Koetschaus offenes Zugehen auf Wichert dabei keineswegs, wie ein rund fünf Jahre zuvor verfasster Brief Koetschaus an Bode nahelegt.⁵⁰ Hatte sich Koetschau in diesem doch noch erleichtert darüber gezeigt, dass Wichert nicht an die Spitze der Hamburger Kunsthalle berufen worden war, und ihn dabei »einen grossen Schädling« genannt, dem es nur unter Verleugnung seiner Tätigkeiten in Mannheim gelungen sei, bei Bode einen guten Eindruck zu hinterlassen.⁵¹ Letztlich dürfte es hier allerdings nicht um Wicherts Museumsreformengagement gegangen sein. Vielmehr hatte Koetschau damals, 1914, wohl allein darauf abgezielt, sich seinem ehemaligen Vorgesetzten Bode gegenüber selbst besser zu platzieren, indem er aus rein taktischen Motiven – was keineswegs für seine Integrität spricht – Bodes Abneigung gegen die Moderne und ihre Förderer rhetorisch genährt hatte. Leichter Hand und im Interesse einer möglichst fortschrittlichen

47 Vgl. ebd., S. 10f. u. 18.

48 Koetschau an Stengel, 27.12.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Vgl. Stengel 1919.

49 Vgl. Koetschau an Wichert, 23.12.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000; Wichert 1919.

50 Vgl. Koetschau an Bode, 2.3.1914, SMB-ZA, IV/NL Bode, 3000/3.

51 Ebd.

Ausrichtung der DMB-Publikation scheint Koetschau nun unter veränderten politischen Bedingungen und vor dem Hintergrund seiner inzwischen eigenen Distanzierung von Bode von seinen früheren Vorbehalten Wichert gegenüber abgerückt zu sein und so neue, fortschrittlichere Konstellationen im Umfeld des DMB bewusst gefördert zu haben.

Ähnlich wie Pauli sorgte sich bald auch Redslob um den Wert der DMB-Publikation unter den neu justierten politischen Vorzeichen. Anfang Juni 1919 spielte er mit dem Gedanken, sein Manuskript zurückzuziehen, das ihm durch die Revolution veraltet schien.⁵² Redslob war bereit, einen neuen Text zu schreiben, erbat sich dafür aber drei Wochen Zeit, was Koetschau ihm verständlicherweise auszureden suchte.⁵³ Denn die Manuskripte waren zu diesem Zeitpunkt, während Redslob gerade von Erfurt an die Stuttgarter Staatsgalerie wechselte, bereits gedruckt und standen kurz vor dem Umbruch.⁵⁴ Schließlich ließ sich Redslob stattdessen auf Koetschaus Vorschlag ein, seinem Artikel einen Hinweis darauf vorzuschicken, dass er bereits im Juli 1918 verfasst worden sei.⁵⁵ Wenig später bekam der Beitrag besondere politische Relevanz für die junge Weimarer Republik, als Redslob 1920 offiziell Reichskunstwart wurde und seine 1918/19 im DMB-Kontext formulierten Ideen mit in sein Amt hineinnahm. Auch dadurch konturierte sich die Nähe des DMB zur Kulturpolitik der Republik weiter. Die Novemberrevolution

52 Vgl. Redslob an Koetschau, 7.6.1919 u. Koetschau an Redslob, 10.6.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

53 Vgl. Koetschau an Redslob, 10.6.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

54 Vgl. ebd.

55 Später hieß es entsprechend in Redslob 1919, S. 64: »Die folgenden Ausführungen sind im Juli 1918 niedergeschrieben worden. Nun sie – um ein Jahr später – gedruckt werden sollen, erscheint an ihnen manches überholt. Dennoch würde ein nachträgliches Verändern ihre innere Ansicht eher abschwächen als verstärken können. Denn sie sind nicht geschrieben zur Unterstützung jener neuen Gefahr, die mit dem Umschwung der Gewalten dem Geiste der Museumsarbeit droht: daß nämlich ein Einstellen auf zeitgenössische Kunst aus Opportunitätsgründen erfolgt, und daß man die Sammlungen mehr noch als bisher auf das einstellt, was dem Ansehen und der Laufbahn ihres Leiters zu nützen vermag.« Welzbacher 2009, S. 72 u. 106-111, betont, Redslob habe den Kontakt zum DMB aktiv gesucht und sei aufgrund seiner Beziehungen zum Bund und zu Koetschau zum Generaldirektor der Stuttgarter Sammlungen berufen worden, nachdem er in Erfurt auf Widerstände gegen seine proexpressionistische Erwerbungs politik gestoßen war. In Stuttgart erwarteten ihn jedoch ähnliche Probleme, weswegen er seine Stellung dort ebenfalls rasch wieder aufgab.

hatte hier, wie an der Weiterentwicklung der Schrift *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* seit Ende 1918 vor allem durch Pauli abzulesen ist, als Katalysator gewirkt und zu einer noch konsequenteren Positionierung des DMB beigetragen.

5.2 Finanzierungsprobleme

Der Novemberumsturz nahm indes nicht nur Einfluss auf eine klarere inhaltliche Ausrichtung des geplanten Buchs. Die zeitbedingt schwierige Finanzierung hätte das Projekt damals gleichzeitig fast zum Scheitern gebracht. Mitte August 1918 konnte Pauli bei den zu gewinnenden Autoren noch damit werben, der Verlag Kurt Wolff habe zugestimmt, pro Seite in Oktavformat ein Honorar in Höhe von 10 Mark zu zahlen. Ende des Monats jedoch erreichte Koetschau ein Brief des Verlags, der ihm nahelegte, sowohl den Umfang des Buchs als auch den Honorarsatz zu senken, da es unlängst Tarifierhöhungen in Buchbindereien und -druckereien gegeben habe.⁵⁶ Blicke es bei der bisherigen Kalkulation für eine Auflage von 2000 Exemplaren, verfehle die Publikation, die statt 7 bis 8 Mark dann 10 bis 12 Mark kosten würde, ihren wesentlichen Zweck der Breitenwirkung.⁵⁷ Koetschau, der die DMB-Publikation dennoch unbedingt realisieren wollte, trug sich daraufhin mit dem Problem, wie er den Autoren beibringen sollte, ganz auf ihr Honorar zu verzichten oder einer Minderung zuzustimmen.⁵⁸ Zunächst bat er sie in einem Rundbrief darum, von sich aus einen Honorarbetrag vorzuschlagen, der unter der vereinbarten Summe liegen sollte. Er betonte ferner, die Bitte des Verlegers, sich möglichst kurz zu fassen, spiele dem Ziel des Buchprojekts in die Hände, vor allem Akteure aus der Politik als Leser zu gewinnen. Denjenigen, die zu erheblichen Textkürzungen gezwungen wären, stellte er eine zusätzliche Veröffentlichung in der *Museumskunde* in Aussicht.⁵⁹ Dem Anliegen, freiwillig

56 Vgl. Verlag Kurt Wolff an Koetschau, 28.8.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. Koetschau an Pauli, 20.9.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

59 Vgl. Rundbrief Koetschau, 20.9.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

das Honorar zu senken, beschied einer der Autoren, Pazaurek, sogleich eine Absage.⁶⁰

Der herbste Rückschlag für Koetschau in der Planung des DMB-Bands aber dürfte ein Brief von Hans Mardersteig im Auftrag des Verlegers Kurt Wolff vom 14. November 1918 gewesen sein, der die gesamte Veröffentlichung wenige Tage nach der Novemberrevolution nicht so sehr aus finanziellen, sondern aus politischen Gründen infrage stellte. Der Verlag ging davon aus, die Inhalte des Buchs könnten bei seinem Erscheinen überholt sein, was Pauli und Redslob in ihrem Austausch mit Koetschau ja auch bereits befürchtet hatten:

»Die augenblicklichen Umstände, die sich, wie es scheint, nach einer neuen Krise zuspitzen, dürften alle musealen Fragen für die Zukunft auf eine neue Basis stellen. Wir wissen im Augenblick noch nicht, ob in Zukunft eine Volksregierung die Geschicke Deutschlands leitet oder eine bürgerliche Regierung. Zumindest dürften auch die Museums-Angelegenheiten einer absoluten Neuordnung unterworfen werden. Unter diesen Umständen ist wohl ein augenblickliches Erscheinen einer Schrift wie sie durch den Museumsbund beabsichtigt war, kaum angebracht [...].«⁶¹

Koetschau ließ sich indes von Mardersteigs Zweifeln nicht beeindrucken. Er hielt an der Publikation fest und stellte in Aussicht, er werde 10.000 Mark für die Deckung der Unkosten aufreiben.⁶² Die Einwerbung der Mittel knüpfte er an die Bedingung, die Exemplare sollten kostenlos an die vom Bund gewünschten Adressen geliefert werden. Die Entschlossenheit, mit der Koetschau ungeachtet der Zeitläufte für die geplante DMB-Publikation eintrat, spricht deutlich aus seiner Antwort an Mardersteig von Ende November 1918:

»Ich rechne selbst nicht auf eine schnelle Herstellung, möchte aber doch hoffen, dass wir, wenn die neue Form des Reiches im Rohguss fertig ist, dann auf dem Plan erscheinen können. Sollte jedoch das Schlimmste und Furchtbarste eintreten, nämlich das Reich in Trümmer gehen, was man ja heute noch nicht wissen kann, so mag dann das Buch als ein Denkmal dafür bestehen,

60 Vgl. Pazaurek an Koetschau, 25.9.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

61 Vgl. Brief Hans Mardersteig vom Kurt Wolff Verlag, 14.11.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

62 Vgl. Koetschau an Mardersteig, 29.11.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

was die deutschen Museen geleistet haben, und sie noch hätten leisten können, wenn nicht höhere Gewalten jäh ihre Existenz unterbrochen hätten.«⁶³

Umgehend machte sich Koetschau daran, Stifter für das Buchprojekt zu finden.⁶⁴ Mit den Spenden eines kleinen Kreises von fünf Persönlichkeiten, zu denen der Maler und Förderer des Düsseldorfer Kunstvereins Friedhelm Haniel, der Direktor der Düsseldorfer Niederlassung der Deutschen Bank, Walter Bürhaus, und der Großindustrielle Franz Haniel zählten, standen ihm Ende 1918 insgesamt 8000 Mark zur Verfügung.⁶⁵ Da angesichts der massiven sozialen und wirtschaftlichen Krise während der Revolution nicht davon auszugehen war, dass noch mehr private Gelder akquiriert werden könnten, wandte sich Koetschau erneut an den Verlag und bat darum, mit der Drucklegung zu beginnen. Dabei sollte die ursprünglich festgelegte Honorarhöhe erhalten bleiben und jeder Mitarbeiter ein Freixemplar sowie 20 Sonderdrucke beziehen können. Auf Abbildungen werde vollständig verzichtet.⁶⁶ Am 28. Februar 1919 willigte Wolff in Koetschaws Vorschläge ein.⁶⁷ Die Realisierung des für den DMB so wichtigen Bandes war damit gesichert, während sich die junge Republik in Weimar konstituierte.

Für die Herausgeber war die Arbeit mit der Klärung der Finanzierungsfrage indes keineswegs erledigt. Bis Juli 1919 waren sie mit den Korrekturen der Fahnen und verspätet eingegangener Manuskripte sowie der Gliederung der Aufsätze beschäftigt.⁶⁸ Während Redslob wie geschildert ermutigt wurde, seinen Beitrag zu belassen wie er war, legte man Ludwig Karl Kaemmerer endgültig nahe, seinen Aufsatz zurückzuziehen, was besonders Koetschau schwer

63 Ebd.

64 Vgl. Koetschau an Pauli, 27.12.1918 u. 31.12.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

65 Vgl. ebd. Aus Briefen Koetschaws vom 17., 25. u. 28.1.1919, vom 11.2.1919 u. 3.3.1919 in derselben Akte geht hervor, welche Summen die einzelnen Förderer stifteten und dass Friedhelm Haniel als Spender nicht genannt werden wollte.

66 Vgl. Koetschau an Verlag Kurt Wolff, 11.2.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

67 Verlag Kurt Wolff an Koetschau, 28.2.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

68 Vgl. Koetschau an Pauli, 3.5.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000; Pauli an Koetschau, 8.5.1919, Pauli an Koetschau 14.5.1919 u. Koetschau an Wichert, 1.7.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000

fiel, da Kaemmerer mit der Eingliederung Posens in den wiederbegründeten polnischen Staat zeitgleich seinen Posten am dortigen Kaiser-Friedrich-Museum verlor.⁶⁹ Pauli erstellte in Rücksprache mit Koetschau sein Vorwort. Der inzwischen einvernehmlich beschlossene, endgültige Titel *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* wurde an Kurt Wolff weitergeleitet.⁷⁰ Erste Zeichen der Ungeduld offenbarten sich, als Koetschau im Juni 1919 bei Redslob darüber klagte, das Buch ließe lange auf sich warten. Schuld daran seien die säumigen Autoren, aber auch der Umstand, dass er in den unruhigen Zeiten um Gelder zu seiner Finanzierung habe betteln müssen.⁷¹ Im November 1919 beschwerte er sich in einem Brief an einen weiteren Autor, Behrendt Pick vom Münzkabinett der Herzoglichen Bibliothek in Gotha, der Verlag verzögere das Erscheinen »ungebührlich«.⁷² Nach Erhalt eines Probandes noch im selben Monat, über dessen sorgfältige Herstellung er sich erfreut zeigte, korrespondierte Koetschau schließlich sowohl mit Pauli als auch mit dem Verlag, um die Zahl der Buchexemplare festzulegen, die an die Mitglieder des DMB, die staatlichen Behörden, an die Presse und an Fachzeitschriften verschickt werden sollten.⁷³ Aus einem Schreiben Wolffs von Anfang Januar 1920 geht hervor, dass die Mitglieder des DMB die gebundene Ausgabe für 15 Mark, die geheftete Ausgabe für 10 Mark erhielten, während die Ladenpreise 20 Mark beziehungsweise 14 Mark betragen und der Band damit letztlich doch teurer als geplant verkauft werden musste.⁷⁴ Insgesamt 165 Belegexemplare hatte der Verlag unmittelbar an die Mitglieder des DMB, an Pauli zur Weiterverteilung an Presse und Behörden sowie an die Stifter verschicken lassen.⁷⁵

-
- 69 Vgl. Pauli an Koetschau, 20.5.1919 u. Koetschau an Pauli, 23.5.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000. Meldungen zur Entlassung deutscher Beamter finden sich auch in *Museumskunde*, 15.1919, S. 85 u. 87.
- 70 Vgl. Pauli an Koetschau, 14.5.1919 u. Koetschau an Kurt Wolff Verlag, 2.7.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.
- 71 Vgl. Pauli an Redslob, 10.6.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.
- 72 Koetschau an Behrendt Pick, 6.11.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.
- 73 Vgl. Koetschau an Verlag Kurt Wolff, 12.11.1919 u. Koetschau an Pauli, 14.11.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.
- 74 Vgl. Verlag Kurt Wolff an Koetschau, 3.1.1920, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.
- 75 Vgl. ebd.

5.3 Interne Profilierung statt großer Öffentlichkeit

Als das Buch Ende 1919 erschien, war die Reaktion verhalten. Mag die Publikation auch zur positiven Wahrnehmung des DMB seitens des preußischen Kultusministeriums beigetragen haben, war Koetschau mit der Qualität einzelner Beiträge schließlich doch nicht zufrieden. Emil Waldmann habe am Thema vorbeigeschrieben und Richard Graul vom Leipziger Kunstgewerbemuseum zu sehr für die eigene Sache Profit schlagen wollen, wie er zunächst gegenüber Mitautor Otto Lauffer befand.⁷⁶ Im Rückblick glaubte er jedoch immerhin, das Buch habe anfänglich bei den Beteiligten, den Mitgliedern des DMB also, eine starke Wirkung entfalten können.⁷⁷ Äußerst knapp fiel hingegen die Anmerkung zum verbandseigenen Band im Protokoll der dritten Tagung des DMB aus, die im Frühjahr 1920 in Lübeck stattfand. Die Publikation sei »in guter Ausstattung« erschienen und »von der Presse beifällig aufgenommen worden«.⁷⁸ Dass eine der Rezensionen im von Koetschau herausgegebenen, verbandsnahen Organ *Museumskunde* erschien, vermag nicht zu überraschen. Ihr Autor war Alfred Kuhn, der wiederum eine weitere Besprechung der Schrift von Kurt Zoege von Manteuffel, Kustos am Dresdner Kupferstichkabinett, auch in seiner eigenen Zeitschrift *Kunstchronik und Kunstmarkt* brachte.⁷⁹ Demnach verhalf offenbar wiederum vor allem das Netzwerk Koetschaus dem Band zu einiger Resonanz. Zoege von Manteuffels Urteil war wohlwollend, sparte aber nicht mit Kritik an einzelnen Beiträgen. So begrüßte er zwar Stengels Vorschlag zur publikumsorientierten Ordnung und Ausstellung von Grafik in Kupferstichkabinetten. Eine Auflockerung durch die Beigabe von »frischen Blumen« zu erwirken und die Präsentation um Goldschmiedearbeiten zu bereichern, wie der Autor weiter riet, hielt er hingegen für abwegig.⁸⁰ Abschließend äußerte Zoege von Manteuffel grundsätzliche Bedenken am Konzept des Museums als Volksbildungsanstalt. Eine Gefahr sah er vor allem darin, »Betriebsamkeit um ihrer selbst willen« an den Tag zu

76 Vgl. Koetschau an Otto Lauffer, 16.1.1920, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

77 Vgl. Koetschau an Verlag Kurt Wolff, 28.6.1922, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

78 Protokoll der dritten Tagung 1920, S. 4, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

79 Vgl. Kuhn 1921; Zoege von Manteuffel 1920. Kratz-Kessemeier 2008, S. 54, Anm. 98, weist auf diese Besprechungen hin.

80 Vgl. Zoege von Manteuffel 1920, S. 593; Stengel 1919.

legen und so die Forschung zugunsten einer breiten Vermittlung der Künste zu vernachlässigen.⁸¹

Im Sommer 1922 wurde Koetschau unmissverständlich von Kurt Wolff damit konfrontiert, der Sammelband sei aus verlegerischer Sicht ein Fehlschlag. Trotz des Zuschusses war dem Verlag ein erhebliches Defizit entstanden.⁸² Auf 1000 Exemplaren war man schlichtweg sitzen geblieben. Die erhoffte Breitenwirkung hatte der Band damit offensichtlich nicht erzielt. Den Fehler dafür bei sich selbst zu suchen, lehnte Wolff mit dem Verweis darauf ab, der Verlag habe die Veröffentlichung kontinuierlich im Katalog geführt und viel Werbung gemacht, um sie in Erinnerung zu halten.⁸³ Er bat Koetschau um Vorschläge, wie am besten mit der Restauflage zu verfahren sei, bevor das Buch weiter an aktueller Bedeutung einbüße. Koetschau stellte in Aussicht, die im September 1922 anberaumte DMB-Jahrestagung in Karlsruhe zu nutzen, alle Mitglieder nochmals auf das Buch aufmerksam zu machen und sie zu animieren, in ihren jeweiligen lokalen Museums- und Kunstvereinen dafür zu werben.⁸⁴ Allerdings versprach er sich nur wenig Erfolg davon und räumte Wolff gegenüber ohne Umschweife ein, sicher müsse ein erheblicher Teil des Restauflage an eine Großbuchhandlung abgegeben werden.⁸⁵

Festzuhalten bleibt, dass Koetschau sich neben Pauli auch im Zusammenhang mit dem vom DMB herausgegebenen Buch *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* abermals als entscheidender Akteur und Netzwerker des Museumsbundes erweist. Koetschaus Verhältnis zu Pauli wie auch zu einer jüngeren Generation von Mitgliedern, die zur Veröffentlichung angeregt hatten und während der 1920er Jahre selbst wichtige Posten – Redslob als Reichskunstwart oder Storck als Vorsitzender des Museumsbundes – bekleiden sollten, war von einem regen kollegialen Gedankenaustausch geprägt. Die Vernetzung und das aktive Engagement im DMB selbst, aber auch der inhaltliche Diskurs über die Museen bekamen hier im Umfeld der Publikation, getragen von Koetschau und Pauli, weitere Kraft und Substanz.

81 Zoege von Manteuffel 1920, S. 594.

82 Vgl. Verlag Kurt Wolff an Koetschau, 23.6.1922, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

83 Vgl. ebd.

84 Vgl. Koetschau an Verlag Kurt Wolff, 28.6.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

85 Vgl. ebd.

Stammte die Idee zur Publikation auch nicht von Koetschau selbst, so erkannte er als erster ihr Potenzial, über sie dem Museumsbund – gerade auch über die gesellschaftlichen Veränderungen hinweg – selbstbewusste programmatische Konturen zu verleihen. Entscheidend für seinen Versuch, den Bund als treibende museumsreformerische Größe zu profilieren, dürfte dabei nicht zuletzt die Konkurrenz mit dem Verband von Museums-Beamten gewesen sein, neben dem es nach wie vor zu bestehen galt. Und auch die Distanz zu Bode schärfte die eigenständige Position des DMB weiter. Paulis Vorschläge zur inhaltlichen Gestaltung der Publikation griff Koetschau auf, er führte viele Korrespondenzen mit den Autoren und traf sämtliche Verlagsabsprachen. Volle Verantwortung übernahm er für die Finanzierung, die ihm durch seine Beziehungen zu Mäzenen im Rheinland glückte. Mochte die Krisenstimmung während der Novemberrevolution auch noch so groß gewesen sein und mochten die sozialen, politischen wie wirtschaftlichen Verwerfungen den Alltag erheblich beeinträchtigt haben – nichts schien Koetschaus Vorhaben erschüttern zu können. Pauli verortete den DMB derweil entschieden auf der Seite der jungen Republik.

Das Ergebnis nach über anderthalb Jahren Anstrengung – ein ohne Abbildungen ausgestattetes, gleichwohl relativ teures Buch, dessen inhaltlicher Aufbau durch die Revolution und politische Transformation maßgeblich mitbestimmt wurde – bietet der aktuellen museumshistorischen Forschung zweifelsohne einen aufschlussreichen Einblick in die Ziele der Museumsreformbewegung und ihre deutschlandweite Umsetzung.⁸⁶ Jenseits der Mitglieder des DMB und einiger staatlicher Behörden, die von Beginn an das Zielpublikum darstellten, wurde die Publikation zeitgenössisch allerdings offenbar kaum rezipiert. Ein Zehntel der Auflage, die insgesamt 2000 Exemplare umfasste, wurde zu Sonderkonstitutionen verkauft, die Hälfte fand überhaupt keine Abnehmer zum vom Verlag festgelegten Preis. Der Anspruch Koetschaus, dem Museumsbund über die Publikation eine neue, große Öffentlichkeit zu schaffen, erfüllte sich somit nicht. Ja, nicht einmal im eigenen Kreis scheinen die wegen des mangelnden Absatzes von Wolff und Koetschau initiierten Werbemaßnahmen gegriffen zu haben. Noch Ende

86 Vgl. etwa Dilly 1988, S. 56; te Heesen 2012, S. 101-103; Joachimides 2001, S. 188f.; Baumann 2018.

1931 wurden den DMB-Mitgliedern Exemplare angeboten – für 40 Pfennig pro Stück.⁸⁷

1918/19 hatte sich der erst kurz zuvor gegründete Museumsbund mit seiner ersten eigenen großen Buchpublikation unter der Ägide vor allem Koetschus und des DMB-Vorsitzenden Pauli mit viel Engagement eine Art Visitenkarte zu schaffen versucht. Der Entstehungsprozess des Bands war von einem intensiven internen Austausch über ein modernes, offenes Museumsverständnis begleitet gewesen, mit dem man sich etwa auch von einer älteren Museumsreformergeneration um Bode emanzipierte. Wenngleich die erhoffte breite öffentliche Wirkung der Schrift letztlich ausblieb, trug sie so dennoch zumindest zu einer inneren Profilierung des Museumsbundes in Nähe zur liberalen republikanischen Kulturpolitik bei.

87 Vgl. Rundschreiben Werner Noack an die Mitglieder des DMB, Abt. A., 14.11. 1931, SMB-ZA, III/DMB 003.

6. Bemühen um einen Generationenwechsel und Stagnation in den 1920er Jahren

Wie die fortwährende Diskussion um Museumsethik und die nur geringe öffentliche Wirkung erzielende Schrift *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* hinterlassen die weiteren Verbandsaktivitäten in der ersten Hälfte der 1920er Jahre einen zwar engagierten, aber auch ambivalenten Eindruck vom DMB. Studiert man die Protokolle der Jahresversammlungen, so war die Berufsvereinigung in der Tat anfangs recht betriebsam. Gegenüber Landes- und Kommunalbehörden sprach sie sich bis 1920 dafür aus, das Einkommen von Museumsleitern und -assistenten dem Gehaltsniveau von Gymnasialdirektoren und Oberlehrern anzugleichen. Zudem forderte sie die Reichsregierung auf, das geplante Notgesetz zum Schutz deutschen Kulturbesitzes möglichst rasch zu erlassen, weil ihr dieser wegen der schlechten Wirtschaftslage und der im Versailler Vertrag festgeschriebenen Abgaben von Meisterwerken aus deutschen Museen stark gefährdet schien.¹

Beide Initiativen mögen exemplarisch für die Bemühungen des frühen Museumsbundes stehen, sowohl zum Ansehen des Standes der Museumsangestellten beizutragen als auch weiterhin im Sinne des eigenen Berufsstandes auf das politische Leben in der jungen parlamentarischen Demokratie Einfluss zu nehmen. Im Kontext der hitzigen Debatten, die die aktuelle Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes im Jahr 2016 begleitet haben, erscheint

1 Vgl. die Protokolle der zweiten Tagung 1918, S. 4f. u. dritten Tagung 1920, S. 7-11, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000. Zum Kunstausfuhrschutz seit 1919 vgl. Obenaus 2016. Ebd., S. 33, 60 u. 99 finden sich Hinweise auf die Haltung des DMB zur Regulierung der Kunstausfuhr, die er einerseits unterstützte, andererseits aber auch beschränkt wissen wollte. Vgl. auch Cladders 2016a; Cladders 2018a, S. 80f. u. 189-239, der die Sorge um den Schutz des Kulturguts nach dem Ersten Weltkrieg auf der Seite der besiegten Mittelmächte, allen voran Deutschlands, unter Einbeziehung des Kunstmarkts detailliert beleuchtet.

es bemerkenswert, dass der DMB bereits fast hundert Jahre vorher als einer der »Impulsgeber« für die damalige Verordnung zum Kulturgutschutz auftrat, wie Maria Obenaus in ihrer Monografie zum 1919 erstmals aufgestellten *Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke* betont.²

Ganz unmittelbar reagierte der DMB überdies auf die wirtschaftliche Notlage der Nachkriegszeit durch eine Resolution zur Regelung des Verkaufs beziehungsweise des Tausches von Werken aus Museumsbeständen, die von Koetschau vorbereitet und auf der Lübecker Jahrestagung im Mai 1920 verabschiedet wurde.³ Mit ihr versuchte der Museumsbund die Solidargemeinschaft unter den Museumsbeamten zu stärken und den Museen zugleich konkrete Rückendeckung zu geben: Seine Mitglieder konnten sich auf den Beschluss berufen, wenn sie sich, was angesichts der während der 1920er Jahre fortwährend knappen Ankaufsetats nicht selten war, entschieden, sich von einzelnen Werken aus Museumsbesitz zu trennen, und dabei auf heftige öffentliche Kritik stießen.⁴ Gleichzeitig gab es jedoch immer wieder auch Rückschläge für den Museumsbund. So hatte der Verband schon 1919 mit internen Vorwürfen von Mitgliedern zu kämpfen, seine Tätigkeiten würden sich in »papiernen Resolutionen« erschöpfen.⁵ In der von sozialer Aufruhr geprägten Nachkriegszeit wurde zunächst die Jahresversammlung von 1919 auf 1920 verschoben, das Treffen im folgenden Jahr, 1921, kam wiederum nicht zustande. Eine persönliche Enttäuschung für Koetschau war aber vor allem der Stillstand, den er unter dem neuen, im Mai 1920 in Lübeck zum Vorsitzenden gewählten Willy Storck beobachtete, obschon er ihn zuvor als über alle Ma-

2 Vgl. Obenaus 2016, S. 99 u. 164.

3 Vgl. ebd., S. 58; Schug/Sack 2013, S. 57f., mit dem Hinweis, Koetschau habe selbst Sammlungsstücke verkauft, um Gelder zu generieren. S. dazu auch das Protokoll der dritten Tagung 1920, S. 18, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

4 Vgl. Protokoll der dritten Tagung 1920, S. 14-17, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000. Die Veränderungen der Etats seit Kriegsbeginn 1914 waren ein eigener Tagungsordnungspunkt. Pauli stellte dazu die Ergebnisse einer Umfrage vor, nach der mancherorts Erwerbungsfonds komplett gestrichen worden waren. Vgl. Lidtke 1993. Verkäufe und Tauschgeschäfte von Museen sind in der Forschung zur historischen Museumspraxis bislang kaum untersucht. Vgl. Hackmann 2017.

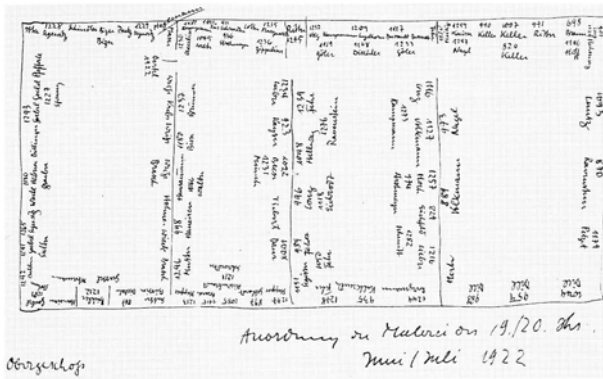
5 Koetschau an Pauli, 10.5.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

ßen engagierten und fortschrittlichen Kollegen beim gemeinsamen Projekt *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* kennengelernt hatte.

6.1 Der DMB unter Willy Storck 1920-1924

Storck war 1920, im Jahr seiner Wahl zum DMB-Vorsitzenden, von der für den modernen Publikumsort Museum wegweisenden Mannheimer Kunsthalle an die Spitze der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe gewechselt. Dort versuchte er als junger Kunsthistoriker, gerade knapp über 30 Jahre alt, in seiner kurzen Amtszeit unter Anfeindung konservativer Kreise, konsequent reformerische Ambitionen in der Erwerbungs- und Ausstellungspolitik, der Neuordnung der Sammlung und ihrer Inszenierung umzusetzen (Abb. 23-24).⁶

Abb. 23 Handschriftlicher Entwurf des Hängeplans badischer Kunst des 19./20. Jahrhunderts von Willy Storck



Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Nachdem Koetschau es auf der Lübecker Tagung abgelehnt hatte, die Geschäftsführung selbst zu übernehmen, trat Storck im Museumsbund die Nachfolge Paulis an und setzte dessen Kurs für das publikumsnahe

6 Zu Storcks Aktivitäten in Karlsruhe vgl. Angermeyer-Deubner 1997.

Abb. 24 Hängung im Multschersaal der Kunsthalle, Aufnahme nach 1928



Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Museum fort.⁷ 1889 geboren und damit gut 20 Jahre jünger als Koetschau und Pauli, stand Storck bereits wieder für eine noch jüngere Generation von Museumsreformern, die nach 1900 geprägt worden war. Untätig war der innovative Karlsruher Museumsleiter Storck an der Spitze des DMB zunächst auch keineswegs. Vorangegangene Beschlüsse machte er sich zu eigen und setzte verschiedene Rundschreiben an die Mitglieder auf, in denen er etwa um Informationen über Tarifeinstufungen, die Handhabung von Eintrittsgeldern, über Nachwachdienste, die Bezahlung von Aufsehern oder die Auswirkungen der Finanzkrise auf die Haushalte der Museen ersuchte.⁸ Die

7 Zur Wahl vgl. das Protokoll der dritten Tagung 1920, S. 6f., Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000. Keineswegs füllte Pauli das Amt des Vorsitzenden ununterbrochen von der Gründung des DMB bis zur Übergabe der Geschäfte an Werner Noack aus, wie etwa bei Ring 2010, Bd. I.1, S. 790, nachzulesen ist.

8 Vgl. Rundschreiben Storck, 29.11.1920 u. 25.4.1921, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000. Die Erhebung von bzw. der Verzicht auf Eintrittsgebühren wechselte in Abhängigkeit von der wirtschaftlichen Lage der Museen. Vgl. Kratz-Kessemeier 2008, S. 57 u. 562; Cladders 2018a, S. 273.

Datenerhebungen sollten die Grundlage dafür bilden, die Einkommensfrage weiter zu verfolgen – die tatsächlich auch bei weiteren DMB-Versammlungen nicht von der Agenda verschwinden sollte – und einer drohenden Abschaffung des freien Eintritts in den Museen entgegenzuwirken, der als wichtige Voraussetzung für deren breite Öffnung gesehen wurde.

Im Vorfeld der für 1922 in Karlsruhe geplanten Jahrestagung des Bunds bat Storck Koetschau um Ratschläge für das weitere Vorgehen im DMB. Storck, ließ Koetschau ihn daraufhin am 22. Juni 1922 wissen, täte gut daran, die Mitglieder aufzufordern, weitere Museumsleute für eine Aufnahme in den DMB zu benennen, damit der »Bund mit Nachdruck seine Forderungen stellen« könne.⁹ Es reiche jedoch nicht, dazu einen Rundbrief zu verfassen. Storck müsse die Zeit investieren, mithilfe der bisherigen Mitgliederlisten Einzelschreiben an jene Museumsmitarbeiter zu verfassen, die noch nicht beigetreten waren.¹⁰ Um den Bund auch jenseits dessen funktionstüchtiger zu machen, schlug Koetschau Storck eine neue Organisationsform für den DMB vor, die in einem eigenen Paragraphen der Satzung festgehalten werden sollte.¹¹ Danach sollten sich Bezirksmuseen zu Untergruppen des Museumsbundes zusammenschließen dürfen, wovon Koetschau sich versprach, lokalen Bedürfnissen bei gleichzeitiger Entlastung der übergeordnet anfallenden Arbeiten besser entsprechen zu können.

Lässt die Anmerkung, Rundbriefe allein seien nicht das rechte Mittel, um die Geschäfte des DMB weiter voranzubringen, bereits Koetschaus Ärger erahnen, nahm seine Verstimmung über Storck in den folgenden Korrespondenzen immer deutlichere Züge an. Im Juli 1923 beklagte er sich darüber, der Vorsitzende mache keine Anstalten, auf die naturkundlichen Museen zuzugehen und so den DMB für weitere Mitglieder zu öffnen.¹² Was Koetschau hier schon 1922/23 vehement einforderte, war die umfassende Neuaufstellung des Bunds, die schließlich 1928 in Köln mit dem Zusammenschluss von zunächst drei fachwissenschaftlichen Sektionen – für Kunst- und Kulturmuseen, für

9 Koetschau an Storck, 22.4.1922, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. Koetschau an Arnold Jacobi, 19.7.1923, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000. Schon 1919 hatte Koetschau erklärt, die naturwissenschaftlichen Museen zu einer eigenen Verbandsgründung motivieren zu wollen, was jedoch ohne Ergebnis geblieben war. Vgl. Koetschau an Rathgen, 26.5.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980.0000.

Naturkunde- und für Völkerkundemuseen – zu einem Gesamtverband realisiert werden sollte.

Im Juli 1924 ließ Koetschau in einem Brief an Stengel schließlich sämtliche bisherige Zurückhaltung fahren und machte seinem Unmut über den unter Storck stagnierenden DMB offen Luft:

»Der Museumsbund ist mir glücklich ganz ruiniert worden. Storck hat ihn einfach verschlampen lassen. Seit zwei Jahren höre und sehe ich nichts mehr von ihm, und es fällt mir gar nicht mehr ein, auch nur einen Finger für eine Organisation zu rühren, an der die Herren Kollegen immer mit halbem Herzen beteiligt waren.«¹³

Dass Koetschau im Juli 1924 nicht nur Storck angriff, sondern auch verärgert über das Desinteresse anderer Mitglieder war, deutet an, welche Krise der Bund damals durchmachte.¹⁴ Nur noch äußerst schleppend scheint das Netzwerk Museumsbund in dieser Zeit für eine weitere Standesarbeit und Museumsprofessionalisierung funktioniert zu haben. Wenige Wochen später, im September 1924, erreichte Koetschau ein Brief von Storck, in dem dieser seine eigene Enttäuschung über die fehlende Solidarität der Kollegen zum Ausdruck brachte und offenlegte, gesundheitlich schwer angeschlagen zu sein.¹⁵ Im Frühjahr war er auf einer Museumsrundreise erkrankt und hatte daher seine Arbeit an der Badischen Kunsthalle niedergelegen müssen.¹⁶ Nach längerer Pause nahm Storck seine Tätigkeit im Karlsruher Museum zwar Anfang 1925 wieder auf, im Herbst 1926 schied er aber wegen einer Tuberkuloseerkrankung endgültig aus dem Dienst aus. 1927 starb er. Auf Storcks Erklärung vom September 1924 reagierte Koetschau mit Verständnis. Gleichwohl drückte er sein Bedauern darüber aus, dass mit dem Generationenwechsel an der Spitze des DMB – von Pauli zu Storck – die Chance für einen Neubeginn verpasst worden sei, und machte dafür wie schon zuvor die fehlende Werbung

13 Koetschau an Stengel, 15.7.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

14 Vgl. Klausewitz 1984, S. 16; Klausewitz 2017, S. 24, der die Interesselosigkeit der Mitglieder auf die Wirtschaftskrise zurückführt, den personellen Wechsel an der Spitze des DMB jedoch überhaupt nicht thematisiert.

15 Vgl. Storck an Koetschau, 10.9.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

16 Vgl. Angermeyer-Deubner 1997, S. 88-92.

um neue Mitglieder verantwortlich.¹⁷ Er gab Storck zu verstehen, der Museumsbund könne nochmals an Fahrt aufnehmen, sobald sich jemand finde, der bereit sei, die damit verbundene intensive Arbeit zu leisten.¹⁸ Amtliche Pflichten hielten ihn selbst davon ab. Überhaupt strebte Koetschau an, die Geschäfte wiederum einem jüngeren Kollegen zu übertragen. Als passenden Kandidaten erwähnte er Storck gegenüber Friedrich Traugott Walther Greischel, der kurz zuvor, 1923, mit erst 27 Jahren Theodor Volbehr im Direktorenamt am Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum beerbt hatte. Die Nachfolge Storcks regelten Koetschau und Pauli, der als stellvertretender Vorsitzender die Geschäfte zwischenzeitlich wieder übernommen hatte, demnach im Herbst 1924, auf Koetschaus Impuls hin, also keineswegs hinter dem Rücken des angeschlagenen Karlsruher Museumskollegen, sondern in Absprache mit ihm. Zugleich war aber auch klar: Koetschau suchte den DMB damit bewusst erneut als aktiven Reformmotor in Gang zu bringen und setzte hier mit dem 1896 geborenen Greischel auf einen noch jüngeren Museumsmann.

6.2 Walther Greischel an der Spitze des DMB 1924-1927

Im Sommer 1915 hatte der promovierte Kunsthistoriker Greischel seine Museumslaufbahn als Volontär am Magdeburger Museum begonnen (Abb. 25).¹⁹

Obgleich er im Jahr darauf zum Kriegsdienst eingezogen wurde und erst Anfang 1919 an die städtische, Kunst und Kunstgewerbe gewidmete Institution zurückkehrte, stieg er bereits im April 1920 zum Direktorialassistenten auf. Drei Jahre lang arbeitete er Seite an Seite mit Volbehr, bevor er diesen ablöste. Der Stabwechsel vollzog sich inmitten der dramatischen Inflationskrise vom Sommer 1923. Greischel folgte Ansätzen der Museumsreformbewegung, als er die Dauerausstellung neu ordnete und eine einreihige Hängung der Exponate realisierte, die Sammlung mit zeitgenössischen Werken von Erich Heckel, Emil Nolde, Otto Dix und Christian Rohlfis belebte sowie Sonderausstellungen und Vorträge förderte. Die Rezession, in deren Zuge der Verwaltungsausschuss des Museums die wirtschaftliche Kontrolle über die Ankäufe

17 Vgl. Koetschau an Storck, 19.9.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

18 Vgl. ebd.

19 Alle biografischen Angaben zu Greischel nach Elsner/Kärgling 2006; Pöschl 2019; Dijk 2020, S. 78-81.

Abb. 25 Unbekannter Fotograf, Walther Greischel links im Bild mit Gästen aus den USA im Dom, Mai 1937



Bildarchiv Walther Greischel – Kulturhistorisches Museum Magdeburg

übernahm, zwang Greischel jedoch dazu, verstärkt preisgünstigere Werke regionaler Künstler zu erwerben und mit privaten Leihgaben zu arbeiten. Zum Freundeskreis um den Dichter Stefan George zählend, vertrat er anders als sein Vorgänger ein eher elitäres Kunstverständnis und betrieb keine explizit schichtenübergreifende Bildungsarbeit.²⁰

Im November 1924 wandte sich Koetschau an den Magdeburger, um ihn persönlich zu bitten, sich für die Geschäftsleitung des DMB zur Verfügung zu stellen und diese bereits interimistisch anzutreten, bis er auf der nächsten Mitgliederversammlung gewählt werden könne.²¹ Greischel ließ sich nach

20 Volbehr hatte auf der Mannheimer Tagung *Museen als Volksbildungsstätten* einen Vortrag zu Führungen gehalten, woran sich seine Publikumsorientierung ablesen lässt. Vgl. Volbehr 1919.

21 Vgl. Koetschau an Greischel, 5.11.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

kurzer Rücksprache mit Pauli auf den Vorschlag ein.²² In der Hoffnung, mit Einverständnis rechnen zu können, informierte Pauli im Dezember 1924 die Mitglieder offiziell über die jüngsten personellen Entwicklungen an der Spitze des Bunds.²³ Doch auch noch nach der einvernehmlich geregelten Übergabe der Amtsgeschäfte hielt sich Koetschaus Verstimmung über die aktuelle Situation des Museumsbundes beharrlich. Die lange Untätigkeit habe den DMB »lebensunfähig« gemacht.²⁴ Storck möge zwar krank gewesen sein, doch hätte er eher um Hilfe bitten müssen, die Pauli oder er selbst ihm ja jederzeit gewährt hätten.²⁵

Greischel ging derweil seine neue Aufgabe als DMB-Vorsitzender beherzt an. Nachdem Koetschau schon im Gründungsjahr darauf hingewirkt hatte, die Versammlungen des DMB und die des älteren Verbands von Museums-Beamten zusammenzulegen, nahm der Magdeburger Museumsmann umgehend Verhandlungen mit dem parallel weiterbestehenden Verband auf, nun mit dem Ziel, die Aktivitäten der Organisationen so zu koordinieren, wie es ihr sich überschneidendes Arbeitsfeld von Anfang an verlangt hatte.²⁶ Da eine rasche Klärung jedoch nicht in Sicht war, setzte er das für Oktober 1925 geplante Jahrestreffen des Museumsbundes kurzerhand bis zum nächsten Frühjahr aus.²⁷ Koetschau übte daraufhin recht hohen Druck auf den jungen Kollegen aus. Beim Treffen des DMB 1926 in Weimar, an dem er selbst aus terminlichen Gründen nicht teilnehmen konnte, müsse der Bund, so Koetschau im Vorfeld an Greischel, »zu neuem Leben erweckt« werden, was einen

22 Vgl. Greischel an Koetschau, 18.11.1924 u. 13.12.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

23 Vgl. Rundschreiben Pauli, 7.12.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

24 Vgl. Koetschau an Greischel, 15.5.1926, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

25 Vgl. ebd.

26 Vgl. Rundschreiben Greischel, 1.9.1925, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

27 Vgl. ebd.; Koetschau an Greischel, 19.5.1926, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000. Bei der Tagung des Verbands von Museums-Beamten, die 1925 in Ulm stattfand, hatte Gustav E. Pazaurek das Zusammengehen beider Verbände angeregt. Daraufhin wurde ein fünfköpfiger Ausschuss gebildet, in dem auch Greischel vertreten war. Vgl. Pauli an Paul de Chapeaurouge, 3.10.1925, in: Ring 2010, Bd. 1.1, S. 582f.

radikalen Bruch mit Vorausgegangenem voraussetze.²⁸ Auch hier erwies sich also weiterhin vor allem Koetschau als engagierter Antrieber des DMB.

Nachhaltigen Einfluss auf Arbeit und Funktion des Museumsbundes indes nahm Greischel, der sich während des Nationalsozialismus am Kaiser-Friedrich-Museum behaupten und nach dem Zweiten Weltkrieg im Oktober 1946 die Leitung des Westfälischen Landesmuseums in Münster übernehmen sollte, trotz des erneuten Appells von Koetschau nicht. Erst als Pauli den Vorsitz 1927 ein zweites Mal übernahm, wurden die Wiederausgabe der *Museumskunde* in die Wege geleitet und der seit Jahren von Koetschau geforderte Umbau des Bunds realisiert, durch den sich nun auch Naturkunde- und Völkerkundemuseen mit zusätzlichen eigenen Abteilungen im DMB vertreten sahen.²⁹ Ende der 1920er Jahre gelang nach den gescheiterten Versuchen mit Storck und Greischel schließlich tatsächlich die Stabübergabe an eine jüngere Generation, als sich an Paulis erneute Amtszeit 1929 die des Kunsthistorikers Werner Noack vom Augustinermuseum in Freiburg anschloss (Abb. 26).

Noack, Jahrgang 1888, war 1922 vom Städtischen Museum in Erfurt nach Freiburg gewechselt, wo das Augustinermuseum im darauffolgenden Jahr unter seiner Leitung in einem ehemaligen Kloster eröffnete.³⁰ Aus Platzmangel richtete er 1926 zudem eine Galerie für Kunst nach 1800 im Wentzingerhaus ein, dem heutigen Sitz des Freiburger Stadtmuseums, und engagierte sich im Vorstand des Kunstvereins.

Noack übernahm im Oktober 1929 beim Danziger Jahrestreffen die Geschäftsleitung der DMB-Abteilung A für Kunst- und Kulturgeschichtliche Museen und zunächst, bis 1932, zusätzlich die von vornherein befristete Führung des Gesamtverbands. Aus dieser verantwortlichen Stellung heraus begleitete er nicht nur die abermalige Erweiterung des Bunds um die Heimatmuseen, die 1931 als Abteilung D hinzukamen. Nachdem 1932 Carl Zimmer, der Direktor des Berliner Zoologischen Museums, als erster Naturwissenschaftler mit damals schon fast 60 Jahren – wie verabredet im turnusmäßigen Wechsel zwischen den Abteilungen – den Gesamtvorsitz des erweiterten DMB an-

28 Koetschau an Greischel, 15.5.1926, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-7-980-0000.

29 Pauli reiste im Vorfeld der Erweiterung nach Berlin, um sich dort mit Carl Zimmer vom Berliner Zoologischen Museum abzusprechen, der dem Bund deutscher naturwissenschaftlicher Museen, der späteren Abteilung B des DMB, vorstand. Vgl. Pauli an Paul de Chapeaurouge, 27.4.1928, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 726f.

30 Vgl. Stockhausen 2017, S. 159-164.

Abb. 26 Karl Louis Georg Rübcke, Fotografie Rückholung geborgenen Kunstgutes von Langenstein/Pfullendorf nach Freiburg/Rastatt am 16./17. November 1945 mit Werner Noack rechts am Bildrand



Stadtarchiv Freiburg, Augustinermuseum, D 45/002 u

getreten hatte, blieb Noack als Vorsitzender der Abteilung A auch über den Regierungswechsel von 1933 hinaus einer der maßgeblichen Akteure im Museumsbund.

6.3 Neue Kräfteverhältnisse – Werner Noacks Vorstoß um 1930

Koetschus Versuch, die Führung des DMB während der 1920er Jahre einer jüngeren Generation von reformorientierten Museumsakteuren anzuvertrauen und den Museumsbund betont innovativ aufzustellen, erwies sich damit letztlich als zähes Projekt. Der wiederholte Personalwechsel an der Spitze des DMB 1924 und 1927, der teils in Fehleinschätzungen begründet gewesen sein mag, teils Storcks Krankheit geschuldet war, führte statt zur erhofften Neuaufstellung eher zu einer Stagnation des Verbands in Zeiten, die mit der Besetzung des Rheinlands und dem dramatischen Verfall der deutschen Wäh-

rung um 1923 ähnlich unruhig wie die Gründungsphase der Republik begannen, sich aber ab 1924 zunehmend entspannten. Vorstöße, den Museumsbund zu reformieren, wurden so auch während der stabileren Phase der Republik vorerst nicht umgesetzt, Zusammenkünfte fanden nur unregelmäßig statt. Dass die *Museumskunde* von 1925 bis 1928 nicht erschien, verschärfte die Krise noch, fehlte es dadurch doch an einem Forum für einen beständigen, institutionalisierten Fachaustausch, der unter den Bedingungen einer sich verändernden Freizeitkultur in dem für die Museen ohnehin als schwierig wahrgenommenen Jahrzehnt umso wichtiger gewesen wäre.

Was das von Planlosigkeit und Stillstand zeugende Intermezzo des DMB ausgerechnet in den kulturell sonst so progressiven Roaring Twenties in aller Klarheit vor Augen führt, ist die zentrale Rolle, die engagierte Protagonisten spielen. Den Rückzug Paulis und Koetschus aus den offiziellen Geschäften des Museumsbundes beantworteten die Mitglieder mit schwindender Anteilnahme an der Arbeit des DMB, die sowieso nur von einem engen Kreis von Fachleuten rezipiert wurde. Das Interesse und engagierte Mitstreiter ließen sich nur mühsam wiedergewinnen.

Als Noack sich im März 1930 an die Mitglieder seiner Sektion der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen im DMB wandte, um sie über den gerade erfolgten Zusammenschluss mit den Natur- und Völkerkundemuseen zu einem Gesamtverband zu informieren, konnte er zwar mitteilen, dass die Erweiterung auf große Resonanz gestoßen und so auch zu hoffen sei, der Bund werde an Autorität gewinnen.³¹ Zugleich hatte er jedoch zu vermelden, die Anzahl der Mitglieder seiner Abteilung betrage lediglich 120, während die gerade einmal ein Jahr bestehende DMB-Abteilung B für naturwissenschaftliche Museen bereits 173 Mitglieder zähle.³² Die Vertreter der Kunst- und Kulturmuseen sollten sich hier, so Noack, an den Naturkundemuseen ein Beispiel nehmen.³³ Nachdrücklich forderte er daher erneut alle Museumsbeamten, nicht nur Museumsdirektoren, dazu auf, dem Bund beizutreten oder für Mitgliedschaften zu werben.³⁴ Noacks Statistik bekräftigt den Eindruck, dass der 1917 gegründete Verband bis zu seiner Neuaufstellung als Gesamtverband

31 Rundbrief Noack, 27.3.1930, SMB-ZA, III/DMB 285.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Vgl. Rundbrief Noack an die Mitglieder der Abt. A, 27.3.1930, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000.

gegen Ende der 1920er Jahre in der Tat kaum an Gewicht gewonnen hatte. Unter dem Strich hatte er seit 1920 im Bereich der Kunst- und Kunstmuseen lediglich einen minimalen Zuwachs von vier Mitgliedern zu verzeichnen gehabt. Für ein engagiertes Auftreten als starke berufsständische Interessenvertretung reichte diese schwache personelle Basis des Museumsbundes kaum aus.

Die offenbar relativ geringe Bedeutung, die der DMB auch angesichts dessen zeitgenössisch hatte, und die daraus resultierende dringende Notwendigkeit des Ausbaus zu einem Gesamtverband für alle Museumssparten, der seit 1928 in Angriff genommen wurde, bekommen durch den Vergleich mit ähnlichen Museumsverbänden, die es zur selben Zeit im Ausland gab, noch deutlichere Kontur. In Großbritannien hatte die Museums Association 1928 rund 350 Mitglieder, in den USA die American Association of Museums 985. Selbst die erst wenige Jahre zuvor ins Leben gerufene Association des conservateurs des collections publiques de France zählte 1928 bereits über 230 Mitglieder.³⁵ Die Dichte der jeweiligen Museumslandschaft war dabei für den Zuspruch, den die Museumsverbände erfuhren, keineswegs ausschlaggebend. Zahlen zufolge, die dem DMB 1929 vorlagen, gab es zu diesem Zeitpunkt in Großbritannien 470 Museen, in Deutschland immerhin 873.³⁶

Aussagekräftig für das bis 1930 noch immer geringe Interesse gerade der deutschen Kunst- und Kunstmuseen am DMB, zu dem sich Koetschau im Verlauf der 1920er Jahre mehrfach frustriert äußerte, ist etwa eine Anfrage von Fritz Traugott Schulz, Direktor der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, vom Juni 1930. Koetschau und Schulz kannten sich persönlich, da Schulz in Nürnberg eine Ausstellung rheinischer Kunst mit Leihgaben aus Düsseldorf gezeigt und Koetschau aus diesem Anlass die Eröffnungsrede gehalten hatte.³⁷ Schulz war, wie er Koetschau mitteilte, von Noack aufgefordert worden, dem Museumsbund beizutreten. Da er jedoch »in keiner Weise über Zwecke und Ziel des Deutschen Museumsbundes unterrichtet« sei, erbat er von Koetschau Auskunft darüber, ob er selbst Mitglied sei und ob sich ein Beitritt empfehle.³⁸ Die Anfrage von Schulz zeigt: Der Museumsbund blieb für

35 Die Zahlen lieferte Walther Arndt vom Berliner Naturkundemuseum bei der DMB-Mitgliederversammlung 1929 in Danzig. Vgl. Arndts Niederschrift über die Allgemeine Sitzung am Mittwoch, 9.10.1929, S. 7f., Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000.

36 Vgl. ebd., Anlage zu Ziffer 9.

37 Vgl. Fritz Traugott Schulz an Koetschau, 18.6.1930, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000.

38 Ebd.

Teile der Museumsbeamten selbst nach der Erweiterung zu einem spartenübergreifenden Gesamtverband offenbar unsichtbar – was Noack eben dazu veranlasste, zu drastischeren Werbemaßnahmen für den DMB zu greifen und durch deutschlandweite persönliche Anschreiben wie das an Schulz die Zahl der Mitglieder in die Höhe zu treiben.

Als Gesamtverband wuchs der DMB in der späten Weimarer Republik dann auch tatsächlich. Als die Nationalsozialisten 1933 die Regierung übernahmen, waren fast tausend Museen und ihre Vertreter im DMB organisiert, wobei allerdings vor allem die Aufnahme der Heimatmuseen 1931 für den sprunghaften Anstieg der Mitgliedszahlen gesorgt hatte, da damals auch zahlreiche Museumsleute aus kleineren Häusern dem Verband beitraten.³⁹ Neben 570 Heimatmuseen gehörten ihm nun 210 Naturkunde-, 25 Völkerkunde- und 180 kunst- und kulturhistorische Museen an. Wie die Zahlen belegen, hatte Noacks Aufforderung vom Frühjahr und Sommer 1930, dem DMB beizutreten, auch in der eigenen Abteilung für Kunst- und Kunstmuseen mittlerweile Wirkung gezeigt. Koetschau, der über Noacks Wahl zum Vorsitzenden der Abteilung A und seine Offensive von 1930 äußerst erfreut war – es sei nun nicht mehr zu befürchten, dass »sein Kind« verkümmere, da Noack die Fürsorge übernommen habe –, hatte umgehend einen Kustos und einen Volontär seines Düsseldorfer Kunstmuseums höchstpersönlich als künftige Mitglieder angemeldet.⁴⁰ Ihre Namen finden sich auf einer Liste von stolzen 51 Museumsmitarbeiter/-innen, die noch vor der Essener DMB-Tagung im September 1930 neu in den Museumsbund aufgenommen werden wollten.⁴¹ Nach den vorherigen Bemühungen begann der Resonanzboden des DMB so ab 1930 größer zu werden, auch durch seine mittlerweile offenbar bewusst nicht mehr hierarchisch vor allem auf Museumsdirektoren bezogene Ausrichtung. Nicht nur deutet sich hier eine größere Flexibilität des Verbands an, sondern zugleich ein neues Verständnis vom Museum als lebendigem Organismus, in dem viele unterschiedliche Kräfte mitgestalten.

Mit der dezidierten Anwerbung von Museumsangestellten auch unterhalb der Leitungsebene hatte Noack neben Kustoden und Direktorialassistenten,

39 Alle Zahlenangaben nach Kratz-Kessemeier 2016, S. 23.

40 Vgl. Koetschau an Noack, 23.4.1930, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000.

41 Vgl. die Liste »Neuaufnahmen«, die Noack am 1. August 1930 in Vorbereitung auf die Essener DMB-Tagung an die Mitglieder seiner Abteilung verschickte, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000.

die ohnehin bereits im Bund vertreten waren, nun auch Volontäre und Hilfskräfte gewinnen und den DMB damit breiter aufstellen können. Erweitert wurde die zuvor reine Männerrunde 1930 zudem um einige erste Frauen.⁴² Zu den Pionierinnen einer nun auch weiblich getragenen Verbandsarbeit zählten damals Agnes Waldstein vom Essener Museum Folkwang, Frieda Fischer-Wieruszowski vom Museum für Ostasiatische Kunst in Köln (Abb. 27), Marie Schuette vom Kunstgewerbemuseum in Leipzig, Hildegard Heyne vom Leipziger Museum für bildende Künste, Margarete Lippe vom Westfälischen Landesmuseum in Münster und Hanna Stirnemann vom Stadtmuseum Jena (Abb. 28).

Abb. 27 (links) Unbekannter Fotograf, Frieda Fischer-Wieruszowski, um 1922

Abb. 28 (rechts) Unbekannter Fotograf, Hannah Stirnemann in ihrem Büro im Stadtmuseum Jena, 1931



Abb. 27 (links): Museum für Ostasiatische Kunst Köln

Abb. 28 (rechts): Stadtmuseum, Städtische Museen Jena

42 Eine Ausnahme gab es: Zwei Jahre zuvor war Elisabeth Moses, Kuratorin am Kölner Kunstgewerbemuseum, als Mitglied aufgenommen worden. Vgl. das Protokoll der Jahrestagung in Köln u. Düsseldorf vom 15.-17.8.1928, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3812-0000.

Mit ihren ganz unterschiedlichen Positionen von der Hilfsarbeiterin über die Sammlungsleiterin bis hin zur Museumsdirektorin repräsentierten diese frühen DMB-Frauen ihrerseits die Museumshierarchie in ganzer Breite. An ihrer Aufnahme 1930 lässt sich die allmähliche Öffnung des zuvor von Männern dominierten Berufsfelds Museum für weibliches Personal ablesen. Vor allem die wissenschaftliche Arbeit war lange Zeit eine reine Männerdomäne geblieben, während Frauen in der Verwaltung, in Bibliotheken oder für technische Zuarbeiten beschäftigt wurden, die etwa bei der Katalogisierung und Inventarisierung von Sammlungen, der Dokumentation von Forschungsreisen oder der Vorbereitung von Publikationen anfielen.⁴³ Dürftige Besoldungen oder befristete Arbeitsverhältnisse waren dabei üblich. Wie Else Grütters Bestandsaufnahme *Weibliche Museumsangestellte* bekräftigt, die 1913 in der *Museumskunde* veröffentlicht worden war, hatten zwar Sekretärinnen, Stenotypistinnen und Telefonistinnen, technische Zeichnerinnen und Fotografinnen die Museen des Kaiserreichs erobern können, akademisch ausgebildete Frauen jedoch kaum.⁴⁴ Grütters zählte deutschlandweit keine einzige Museumsleiterin, zwei Volontärinnen an der Nationalgalerie in Berlin und der Pinakothek in München sowie drei Assistentinnen am Provinzialmuseum in Trier, dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und dem Leipziger Kunstgewerbemuseum.⁴⁵ Die weiterhin geringe Zahl weiblicher Mitglieder im Museumsbund 1930 legt nahe, dass die politische und gesellschaftliche Neuordnung, die der Wechsel von der Monarchie zur Republik mit sich gebracht hatte, die Karrierechancen für Wissenschaftlerinnen am Museum nicht wesentlich begünstigte. Ein Studium der Kunstgeschichte, Archäologie oder anderer relevanter Fächer konnten sich nach wie vor nur wenige Frauen leisten. Zudem dürfte die instabile Wirtschaftslage ein maßgeblicher Faktor gewesen sein, sich für einen Brotberuf und gegen eine wissenschaftliche Laufbahn zumal auf einem Terrain zu entscheiden, das unter Männern umkämpft war. Dennoch, der Beitritt der Museumsfrauen zum DMB lässt erkennen: Starre museale Strukturen gerieten in Bewegung. Nach Jahren der Stagnation stellte sich der Verband vielschichtiger und zeitgemäßer auf. In der ausgehenden

43 Vgl. Grütters 1913. Der Arbeit technischer Zeichnerinnen, die im Hamburger Museum für Völkerkunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angestellt waren, hat das MARKK, Museum am Rothenbaum 2019 eine eigene Ausstellung gewidmet. Vgl. Wille/Plankensteiner 2019.

44 Vgl. Grütters 1913.

45 Vgl. ebd., S. 223.

Weimarer Republik schien sich der Museumsbund unter Noacks Vorsitz als moderne Standesvertretung und Reformkraft für die Professionalisierung der Museen noch einmal neu in Position zu bringen.

7. Querelen um die 1929 wiederbelebte *Museumskunde*

Seinem drohenden Abstieg in die Bedeutungslosigkeit war der DMB auf seiner Jahrestagung 1927 in Hannover nicht nur mit dem Beschluss begegnet, sich jenseits der vorher gültigen Beschränkung auf Kunst- und Kunstmuseen als Gesamtorganisation für Museen aller Sparten neu zu definieren, sondern auch mit der Entscheidung, die *Museumskunde* als offizielles Verbandsorgan und wichtige Plattform für den Austausch über Museumsfragen wieder aufleben zu lassen.¹ Das erste Heft der reaktivierten Zeitschrift lag zur Danziger DMB-Versammlung im Oktober 1929 vor. Vom Entschluss bis zur Realisierung der neuen *Museumskunde* vergingen also ganze zwei Jahre, was darauf hindeutet, dass das Unterfangen nicht unkompliziert war.

Bereits vor dem New Yorker Börsenkrach Ende Oktober 1929 erwies sich die wirtschaftliche Lage als belastend für das Projekt. Entsprechend stand die Kostenfrage im Zentrum der Verhandlungen des ehemaligen Herausgebers Koetschau und des neuen Verantwortlichen Karl-Herrmann Jacob-Friesen, Direktor des Hannoverschen Provinzialmuseums, die beide mit Verlagen wie Hiersemann in Leipzig oder Helwing in Hannover führten.² Zu den Verhandlungspartnern gehörte auch der Walter de Gruyter & Co Verlag, der die erste Ausgabe der Zeitschrift bis 1924 noch unter dem Firmennamen Georg Reimer

1 Vgl. Pauli an Paul de Chapeaurouge, 15.10.1927, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 709. Pauli gibt in seinem Brief auch Einblick in das Tagungsprogramm in Hannover, zu dem er gleich zwei Beiträge, zur Hängung in Gemäldegalerien und zur Gestaltung von Katalogen, beisteuerte. Vgl. ebd., S. 706-710.

2 Vgl. Koetschau an Carl Georg Heise, 1.11.1927, Jacob-Friesen an Koetschau, 27.10.1928 u. Jacob-Friesen an Koetschau, 27.10.1928, SMB-ZA, III/DMB 253; Jacob-Friesen an Carl Zimmer, 2.7.1928 u. 28.11.1928, SMB-ZA, III/DMB 004; Protokoll der Tagung des DMB in Köln und Düsseldorf, 15.-17.8.1928, S. 9, SMB-ZA, III/DMB 249.

verlegt hatte. Der Preis pro Jahresband mit jeweils vier Heften, den die Verlage vorschlugen, erschien Koetschau und Jacob-Friesen zu hoch. Erst als sie unter Mühen durchgesetzt hatten, ein Jahresabonnement der *Museumskunde* solle für die Mitglieder des Museumsbundes zum Vorzugspreis von 20 statt 30 Reichsmark erhältlich sein, wurde de Gruyter Ende 1928 mit der erneuten Herausgabe des Fachorgans beauftragt.³ Die inhaltliche Museumsdebatte hatte damit nach vier Jahren Pause wieder ein Forum, das man – wie Koetschaus und Jacob-Friesens Einsatz für einen besonderen Abonnementpreis für DMB-Mitglieder belegt – möglichst breit zugänglich machen wollte.

Generell war die Neuauflage der Zeitschrift eng an Abonnentenzahlen gebunden und wirtschaftlich bedingt konkreten Vorgaben verpflichtet: Das Honorar für den Herausgeber war im Verlagsvertrag auf 250 Reichsmark pro Heft und eine Jahrespauschale in Höhe von 200 Reichsmark bei Abschluss eines Bandes festgelegt.⁴ Vorgesehen war darüber hinaus ein Redaktionshonorar, das je nach Abonnentenzahl zwischen 500 und 800 Reichsmark lag. An der Untergrenze des Honorars, bei 350 oder weniger zahlenden Abonent/-innen, erhielt der Herausgeber insgesamt 1.700 Reichsmark jährlich. Im Vertrag zwischen Verlag und Museumsbund war zudem die Zahl der Illustrationen limitiert, die fortan auf separaten Blättern gedruckt und nicht mehr in den Text integriert wurden.⁵ Die Bände der zweiten Ausgabe, die bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs 1939 unter Jacob-Friesens Ägide erschien, beinhalten pro Band bis zu 24 Bildtafeln, manchmal aber auch nur neun bis zehn Tafeln und reichten damit bei Weitem nicht an die reich illustrierten Hefte unter Koetschaus Herausgeberschaft heran.

Auch nach 1929 blieben die Finanzen ein Dauerthema für die *Museumskunde*, was angesichts der mittlerweile Deutschland voll erfassenden Weltwirtschaftskrise nicht überrascht. Die zahllosen Unternehmenskonkurse und die Massenarbeitslosigkeit ab 1929/30 überschatteten die Produktion von Anfang an. 1931 etwa klagte der Verleger, die Abonnentenzahl unter den Mitgliedern sei zu niedrig.⁶ Auf den mehrfach aus Reihen der DMB-Mitglieder geäu-

3 Vgl. Jacob-Friesen an Verlag de Gruyter, 14.12.1928 u. Herbert Cram an Koetschau, 4.12.1928, SMB-ZA, III/DMB 253. Laut Durchschlag einer früheren Vertragsversion, die Cram Koetschau mitschickte, betrug der Abonnementpreis für Mitglieder des DMB ursprünglich 30 Reichsmark.

4 Vgl. Abschrift des Vertrags, den de Gruyter am 26. Februar 1929 an Koetschau sandte, SMB-ZA, III/DMB 253. Die Honorarfragen sind dort Gegenstand von § 3.

5 Vgl. ebd., § 2.

6 Vgl. Jacob-Friesen an Noack, 29.10.1931, SMB-ZA, III/DMB 253.

ßerten Wunsch, den Preis zu senken, ließ sich der Verlag hingegen, wiederum aus Kostengründen, nicht ein.⁷ Ebenso lehnte er im Sommer 1933 Jacob-Friesens Anregung, die *Museumskunde* künftig häufiger erscheinen zu lassen, mit dem Hinweis auf mögliche finanzielle Zusatzbelastungen ab.⁸

Es waren jedoch nicht nur finanzielle Faktoren in dieser sowohl von Resignation als auch politischer Radikalisierung im rechten und linken Lager geprägten späten Phase der Weimarer Republik, die die Wiedereinführung der *Museumskunde* und damit letztlich auch den inhaltlichen Diskurs um die Museen erschwerten. Grundsätzlich beeinflussten vielmehr auch Uneinigkeiten zwischen DMB und Verlag bis hin zu Zerwürfnissen im Mitarbeiterstab der Zeitschrift wie unter den Mitgliedern des Bunds die Arbeit an der zweiten Ausgabe erheblich. Diese Auseinandersetzungen hat die Forschung bislang nicht in den Blick genommen, obgleich sie sich in der Folge ganz unmittelbar auch auf die Inhalte des DMB-Sprachrohrs auswirkten und die Zeitschrift wie den DMB selbst schließlich erneut zu klareren, auch politischen Positionierungen zwangen. Erstmals sollen die maßgeblichen Konflikte und die in ihrem Umfeld entstehenden Konstellationen hier genauer beleuchtet werden. Wie und warum kam es zu den Konflikten? Was stand im Hintergrund? Welche konkreten Konsequenzen hatten die Spannungen für die Berichterstattung? Welches Bild lassen sie vom Museumsbund an der Wende von der Weimarer Republik hin zum Nationalsozialismus entstehen?

Zunächst blieben die Kontroversen dabei 1929 noch auf die Verlagebene und das visuelle Auftreten der *Museumskunde* beschränkt. Schon allein die Fragen der Gestaltung der Zeitschrift schlugen hier hohe Wellen, die jenseits von Absprachen zwischen Herausgeber und Verlag auch den DMB-Vorsitzenden beschäftigten und Thema einer Mitgliederversammlung wurden. Das erste Heft erschien in rotem Umschlag, wodurch sich im Vergleich zum unauffälligen Grau der Erstauflage das Erscheinungsbild der Zeitschrift stark änderte (Abb. 29). Der neue Umschlag bereitete, wie das Protokoll der Danziger Tagung von 1929 festhält, »große Schwierigkeiten«, weil die Gestaltungsvorschläge des Herausgebers Jacob-Friesen vom de Gruyter Verlag ignoriert wor-

7 Vgl. Protokoll der Tagung der Abt. A des DMB in Mainz, 20.8.1933, S. 4f., SMB-ZA, III/DMB 003: »[...] auf den von den Herrn Baum (Ulm) und Grill (Worms) geäußerten Wünsche, die Kosten und damit den Preis der *Museumskunde* zu senken, wird erwidert, daß der Verlag bei der derzeitigen Wirtschaftslage keine Versuche mit einer Umgestaltung der *Museumskunde* unternehmen wolle [Herv. i.O.]«

8 Vgl. Jacob-Friesen an Noack, 8.8.1933, SMB-ZA, III/DMB 253.

den seien.⁹ Gemäß eines ebenfalls in Danzig gefassten Beschlusses der Abteilung der Kunst- und Kunstmuseen wurden Jacob-Friesen daraufhin bis zu 300 Reichsmark für einen passenderen Entwurf bewilligt. Offenkundig wollte der DMB hier das Heft selbst in der Hand behalten. Der Entscheidung waren längere Diskussionen vorausgegangen, da sich die Mitglieder uneins waren, ob man »einen solchen leistungsfähigen Verlag mit Geld« auch noch unterstützen solle. Am Ende versprach man sich von der Bewilligung der Summe, Druck auf de Gruyter ausüben und Jacob-Friesens Stellung gegenüber dem Verlag festigen zu können.¹⁰

Einige Monate später konnte Jacob-Friesen den DMB-Vorsitzenden Noack dann tatsächlich darüber informieren, Verlagsleiter Herbert Cram sei mit dem zwischenzeitlich eingereichten neugestalteten Umschlag einverstanden. Das Format und die rote Farbe wurden auf Wunsch Crams beibehalten, die obere Hälfte wurde nun aber von einem sehr viel größeren Schriftzug des Zeitschriftentitels dominiert (Abb. 30).

Zudem wurden die »Ausstattung und Satzeinrichtung«, wie es im Vertrag heißt, »den neuzeitlichen Anforderungen entsprechend umgestaltet«, was die Erklärung dafür liefert, warum sich fortan alle Illustrationen auf separaten Bildtafeln fanden.¹¹ Zugleich mag sich in der Formulierung wie in der auffälligeren Gestaltung der neuen *Museumskunde* mit markantem roten Einband und klarer Schrift der neue, moderne Anspruch des sich damals zum Gesamtverband für alle Museen erweiternden DMB und seiner Zeitschrift spiegeln. Auch visuell deutete sich hier um 1929/30 nach der Stagnation der 1920er Jahre ein Aufbruch in ein selbstbewussteres Museumsengagement auf der Höhe der Zeit an.

9 Vgl. Protokoll der allgemeinen Sitzung auf der Danziger Tagung, 9.10.1929, S. 6, SMB-ZA, III/DMB 003. Gegenüber Noack beschwerte sich Jacob-Friesen am 10.3.1930 über einen zweiten Entwurf des Verlags, den er ebenfalls »unmöglich« fand, SMB-ZA, III/DMB 253.

10 Vgl. Protokoll der Sitzung am 10.10.1929, S. 3, SMB-ZA, III/DMB 003.

11 Vgl. Abschrift des Vertrags, § 2, SMB-ZA, III/DMB 253.

Abb. 29 (links) Titelumschlag des ersten Hefts der Neuauflage der *Museumskunde* von 1929

Abb. 30 (rechts) Titelumschlag des zweiten Hefts der Neuauflage der *Museumskunde* von 1930



Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4^o Nr. 386/5 N.F.

7.1 Zwischen Karl Hermann Jacob-Friesen und Kurt Karl Eberlein – Personaldebatten zum Auftakt

Wohl auch aus diesem Impuls der Neuorientierung heraus war – neben der Gestaltung der Zeitschrift – im Vorfeld der Neuauflage vor allem die künftige personelle Besetzung der *Museumskunde* intensiv diskutiert worden. Schon seit Oktober 1927 drehten sich die Korrespondenzen zwischen Koetschau, Pauli und Carl Georg Heise, der seit 1920 das St. Annen-Museum in Lübeck leitete, um die Wahl eines passenden Redakteurs für das neue DMB-Organ.¹² Im Gespräch waren drei Akteure, die von früh an als jüngere Museumsleute Mitglieder im Museumsbund gewesen waren: Der 1890 geborene Heise

12 Vgl. Pauli an Koetschau, 18.10.1927, Koetschau an Carl Georg Heise, 1.11.1927, Heise an Koetschau, 3.11.1927, Koetschau an Pauli, 5.11.1927 u. Pauli an Koetschau, 7.11.1927, SMB-ZA, III/DMB 253.

selbst, Kurt Karl Eberlein, selber Jahrgang, der bis 1925 unter Storck an der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe tätig gewesen war, sowie der Prähistoriker und Archäologe Karl Hermann Jacob-Friesen aus Hannover, geboren 1886. Damit setzten Koetschau und Pauli den für den DMB angestrebten Generationenwechsel auch für die *Museumskunde* fort. Einwände bestanden jedoch gleichzeitig im Grunde gegen jeden der drei Kandidaten. Heise hielt Eberlein für unpraktisch und keinen »Museumsmann«, Koetschau befand, Heise sei übereifrig und nicht mutig genug, Pauli wiederum wandte gegen Jacob-Friesen ein, als Prähistoriker und infolge seiner »anscheinend durchgreifenden Natur« vernachlässige er möglicherweise die Kunstmuseen.¹³

Nach einigem Hin und Her fiel die Wahl dennoch auf den hannoverschen Museumsleiter Jacob-Friesen, der sich, seit 1913 in seinem Museum tätig, früh für museale Volksbildungsarbeit und entsprechende moderne Museumsgealtungen engagiert hatte und damit die Reformorientierung von Verband und Zeitschrift weiter stärkte (Abb. 31).¹⁴

Eberlein war allerdings keineswegs ganz aus dem Rennen, denn der damalige Vorsitzende des Bunds, Pauli, empfahl ihm noch im Juli 1928, sich an Jacob-Friesen zu wenden und mit ihm die Schriftleitung zu teilen.¹⁵ Jacob-Friesen solle die Zuständigkeit für die naturwissenschaftlichen, Eberlein die für die Kunstmuseen übernehmen. Gegen diesen Vorschlag sprach sich Jacob-Friesen mit der Begründung aus, die Vertreter der Abteilung B für Naturkundemuseen würden keine Sonderredaktion für die Kunst- und Kunstmuseen dulden.¹⁶ Gleichzeitig versicherte er, unter ihm werde es eine ausgewogene Berichterstattung geben.

Während Jacob-Friesen also die Gesamtedaktion für sich beanspruchte, einigte man sich letztlich doch auf den Kompromiss, dass Eberlein 1929 zumindest ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift wurde. Um seine Rolle bedeutender erscheinen zu lassen, als sie war, beharrte Eberlein gegenüber Noack

13 Pauli an Koetschau, 18.10.1927, Heise an Koetschau, 3.11.1927 u. Koetschau an Pauli, 5.11.1927, SMB-ZA, III/DMB 253.

14 Zu Jacob-Friesen vgl. Kratz-Kessemeier 2016, S. 26f., mit weiterführenden Quellen- und Literaturhinweisen. Nachdem Jacob-Friesen mit der Herausgabe der neuen Ausgabe betraut worden war, unterhielten er und Koetschau einen durchaus freundlichen Austausch, in dem sie das weitere Vorgehen koordinierten. Vgl. Brief Jacob-Friesen an Koetschau, 30.5.1928 u. Koetschau an Jacob-Friesen, 11.6.1928, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3812-0000.

15 Vgl. Pauli an Kurt Karl Eberlein, 5.7.1928, SMB-ZA, III/DMB 253.

16 Vgl. Jacob-Friesen an Eberlein, 13.8.1929, SMB-ZA, III/DMB 253.

Abb. 31 Unbekannter Fotograf, Karl Hermann Jacob-Friesen in seinem Arbeitszimmer, 1930



Familienbesitz, Holger Jacob-Friesen, Wikimedia Commons

später gar darauf, er habe den Ausschlag dafür gegeben, dass de Gruyter überhaupt in die Wiederaufnahme der *Museumskunde* eingewilligt habe.¹⁷ Der Vorsitzende der DMB-Abteilung A hatte jedoch bereits zuvor Einblick in Koetschus Akten zu den Verhandlungen genommen und konnte Eberleins Be-

17 Vgl. Eberlein an Noack, 4.1.1931, SMB-ZA, III/DMB 253.

hauptung so als unwahr einschätzen.¹⁸ Eberleins Engagement bei der Zeitschrift war dann auch bald wieder beendet. Nach zwei Artikeln zur Ausstellungstechnik und zu den Berliner Museen sowie einigen Buchbesprechungen, die er als Autor für den Hauptteil und die Miszellen im ersten Jahrgang der Neuauflage von 1929 beisteuerte, folgte kein weiterer Beitrag von ihm mehr in der *Museumskunde*.¹⁹ Da Jacob-Friesen ab dem zweiten Jahrgang die Mitarbeiter nicht mehr namentlich auf dem Titelblatt der Zeitschrift aufführen ließ, gab es auch hier schon 1930 keinen Beleg von Eberleins redaktioneller Mitarbeit mehr.

Auch sonst hinterließ Eberlein kaum Spuren in der Kunst- oder Museumsgeschichte. Seine Schriften *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?* von 1934 oder *Caspar David Friedrich. Ein Volksbuch deutscher Kunst* von 1939, die Produkt seiner ideologischen Nähe zum Nationalsozialismus und seiner radikal völkischen Umdeutung der Kunst und ihrer Geschichte sind, trugen ihm zeitgenössisch wie rückblickend den Ruf des »überdeutschen Kunsthistorikers«, des Überzeugungstäters, auch des Demagogen ein.²⁰ Über Eberleins Karriere ist jenseits dessen nur wenig bekannt: Von 1919 bis 1925 war er Direktorialassistent an der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe unter dem damaligen DMB-Vorsitzenden Storck, konnte sich dort jedoch nicht als Nachfolger empfehlen, als dieser 1927 starb. 1925 wechselte Eberlein zur von Reichskunstwart Redtslob initiierten Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur und hielt parallel dazu als Privatgelehrter Vorlesungen an Berliner Fachhochschulen.²¹ 1937 wollte ihn der NSDAP- und SS-Kunsthistoriker Klaus Graf von Baudissin, damals als Leiter des Amtes für Volksbildung im Reichserziehungsministerium für die Museen im NS-Staat zuständig, anstelle des entlassenen Eberhard Hanfstaengl als Direktor der Nationalgalerie einsetzen, scheiterte damit aber an der Kritik von Berliner Museumsdirektoren wie Robert Schmidt und Otto Kümmel.²² Auch Baudissins Vorhaben von 1937, Eberlein alternativ zum

18 Vgl. Jacob-Friesen an Noack, 26.11.1930 u. Noack an Eberlein, 23.12.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

19 Vgl. Eberlein 1929a; Eberlein 1929b. Seine Rezensionen finden sich in *Museumskunde*, N.F. 1.1929, S. 152-155.

20 Vgl. Halbertsma 1992, S. 140; Saalman 2014, S. 175f.; Jeuthe 2015.

21 Zur Biografie von Eberlein vgl. Betthausen 1999, S. 68-70; Jeuthe 2015; zur Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur vgl. Hammer-Schenk 2010, S. 180f.

22 Vgl. Hentzen 1972, S. 36f.; Mundt 2013, S. 263. Die Angaben zu Baudissins Plänen sind nicht ganz eindeutig: Bei Winter 2016, S. 48, heißt es, Eberlein habe kurzfristig die kommissarische Leitung übernommen, während Saalman 2014, S. 175, anführt, dass

Leiter einer Museumsschule in der Hauptstadt zu machen, ließ sich nicht realisieren.²³ Diese nie verwirklichte Schule sollte, wie noch zu zeigen sein wird, ursprünglich Koetschau leiten.

Einer der Kritiker von Eberleins *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?* und damit nach eigenem Bekunden mitverantwortlich für die Zurückweisung in Berlin war Alfred Hentzen, seit 1927 und über 1933 hinaus Kustos an der Nationalgalerie, der Eberlein 1929 für seinen Artikel zu den Berliner Museen in der *Museumskunde* noch Material über das Haus und seine Dependancen zur Verfügung gestellt hatte.²⁴ Dass es damals überhaupt zur redaktionellen Mitarbeit an der Zeitschrift des DMB gekommen war, verdankte Eberlein Koetschau, dessen Schützling er über einen längeren Zeitraum war. Nicht nur Briefe, die ihren lebhaften Austausch dokumentieren, haben sich in den Berliner und Düsseldorfer Archiven erhalten, sondern auch Schreiben von 1928/29, in denen Koetschau sich für Eberlein verwendet und ihn – erfolglos – für verschiedene Museumsposten empfahl.²⁵

Die schwierige personelle Konstellation in der Redaktion der *Museumskunde* 1929 zwischen Eberlein und Jacob-Friesen – hier der »empfindsame Mensch«, dort der »schroffe Burschenschaftler«, formulierte Koetschau dazu 1931 – sollte für die Ausrichtung der DMB-Zeitschrift bald entscheidende Weichen stellen.²⁶ Eberleins Bericht über die Museen Berlins, den er anlässlich ihrer bevorstehenden Hundertjahrfeier im Oktober 1930 verfasst hatte, wurde nämlich schließlich zum Auslöser für ein offenes Zerwürfnis mit Herausgeber Jacob-Friesen. Da Eberleins ausführliche Zusammenschau aller staatlichen Museen der Reichshauptstadt hier nicht in angemessenem Umfang wiedergegeben werden kann, sei lediglich darauf hingewiesen, dass der Beitrag auf die Genese der jeweiligen Sammlungen und ihre Schwerpunkte einging, jüngere Erwerbungen auflistete und ansatzweise auch die Bauten

er als »politischer Beobachter mit der Überwachung der Nationalgalerie beauftragt war.«

23 Vgl. Mundt 2013, S. 263.

24 Vgl. Hentzen 1972, S. 35-37; Eberlein an Noack, 4.1.1931, SMB-ZA, III/DMB 253. Hentzen hatte Eberleins Schrift von 1934 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* kritisch rezensiert und so, wie er rückblickend schreibt, zur ablehnenden Haltung Eberlein gegenüber in Berlin beigetragen, vgl. Hentzen 1972, S. 36f.

25 Vgl. Koetschau an Eberlein, 5.8.1929, Koetschau an Oberbürgermeister Finke, Hagen, 29.10.1928 u. Koetschau an Pauli, 27.5.1929, Akten des städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3812.

26 Koetschau an Noack, 13.2.1931, SMB-ZA, III/DMB 253.

charakterisierte.²⁷ Negativ bemerkte der in sachlich-kritischem Ton gehaltene Text etwa zum jüngsten, noch zu eröffnenden Berliner Museumsbau, dem heutigen Pergamonmuseum, in dem 1929/30 das Deutsche Museum, die vorderasiatische Abteilung und die antike Monumentalplastik untergebracht wurden, ein »Architekt von heute« würde »fast alles anders anlegen und bauen«. ²⁸ Die gesamte Museumsinsel hielt er für überfüllt.

Spiegelte sich hier die durchaus gängige Kritik der Museumsreformbewegung der 1920er Jahre an der noch unter Bode in der Kaiserzeit begonnenen und weiter sichtbar wilhelminisch geprägten Erweiterung der Museumsinsel, blieben im *Museumskunde*-Beitrag von 1929 auch die Nationalgalerie und ihre Dependancen von Eberleins Kritik nicht verschont. Trotz der günstigen Lage des Kronprinzenpalais, das Nationalgalerieleiter Ludwig Justi seit Sommer 1919 bekanntlich für eine aufsehenerregende Präsentation von Kunst des 20. Jahrhunderts nutzte, sei »dies Kunst-Palais nur ein Kompromiß« (Abb. 32).²⁹

Abb. 32 Unbekannter Fotograf, Außenaufnahme des ehemaligen Kronprinzenpalais, um 1930



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, V/Fotoslg. 1.11./448

27 Vgl. Eberlein 1929b.

28 Ebd., S. 16.

29 Ebd., S. 21.

»Auch die Verbesserung der schlimmen Innenarchitektur wird dies Haus niemals zu einem Museum machen, das den musealen Ansprüchen« genüge.³⁰ Darüber hinaus schien Eberleins antimoderne Haltung in der Prognose auf, manche der Arbeiten aus dem Bestand der Nationalgalerie dürften bald wieder ausgesondert werden.³¹ Der ebenfalls Justis Nationalgalerie angegliederten Bildnissammlung bescheinigte er Raumnot, den Abriss des erst unlängst errichteten Rauch-Schinkel-Museums verurteilte er, da die Bestände dadurch nicht mehr zusammenhängend zugänglich seien.³² Eberlein hatte damit den kritisch-diskursiven Ansatz der *Museumskunde* jenseits der Skepsis gegenüber der Museumsinsel nun auch gegen die moderne staatliche Museumspolitik in der Reichshauptstadt Berlin gerichtet, was bald zu heftigen Kontroversen führen sollte, die letztlich in der Frage mündeten: Wie verortete sich der Museumsbund in der sich zwischen Links und Rechts polarisierenden Republik? War man Parteigänger der staatlichen Reformansätze oder konnte man sich als Museumsvertretung außerhalb der eng politisch konnotierten Debatte positionieren?

7.2 Ludwig Justi versus Kurt Karl Eberlein 1929/30

Schnell eskalierte der Konflikt um Eberleins Beitrag: Justi, Direktor der Nationalgalerie seit 1909 und damit zuständig für die von Eberlein für die Galerie und ihre Dependancen bemängelten Zustände, reagierte noch Ende 1929 umgehend mit einem Beschwerdebrief an Jacob-Friesen auf Eberleins Vorwürfe (Abb. 33).³³

Die großen Herausforderungen, vor die er sich selbst zum Zeitpunkt des Erscheinens von Eberleins Besprechung für sein Museum gestellt sah, mögen erklären, warum Justi seinem Unmut so unmittelbar Luft machte.

Seit 1926, als nach den Vermögensauseinandersetzungen mit dem früheren Kaiser klar war, dass das ehemals von den Hohenzollern genutzte Kronprinzenpalais dem preußischen Staat zufallen würde, hatte Justi sich beim preußischen Kultusministerium nachdrücklich für zuvor nicht im größeren

30 Ebd.

31 Zu Eberlein als Gegner der Moderne vgl. auch Klausewitz 2017, S. 26.

32 Vgl. Eberlein 1929b, S. 22f.

33 Vgl. Justi an Jacob-Friesen, 17.12.1929, SMB-ZA, III/DMB 253.

Abb. 33 Unbekannter Fotograf, Alexander Zschokke mit Ludwig Justi, 30. April 1927



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, V/Slg. Personen, Justi, Ludwig/Porträtfotos

Umfang mögliche museumsadäquate bauliche Veränderungen im Palais eingesetzt.³⁴ Ausführen sollte sie auf Wunsch Justis der Architekt Heinrich Tessenow, der daraufhin vom Kulturressort beauftragt wurde, einen Entwurf zu liefern. Das Finanzressort, das 1929 die Ausgaben für Kultur kürzte, lehnte die Realisierung des Tessenow'schen Umbaus, der eine besucherorientierte Öffnung des Gebäudes vorsah, dann jedoch ab. Stattdessen erfolgten nur die nötigsten Maßnahmen, um die museale Nutzung des vorher als Wohnraum dienenden Palais zu optimieren (Abb. 34-35).

Dekorationen wurden entfernt, Zwischendecken eingezogen, die Raumfolgen geklärt und ein neuer Anstrich vorgenommen. Den Beteiligten selbst war klar, dass dies nur ein erster Schritt hin zu einem modernen Museumsbau sein konnte. Gleichzeitig machte Justi sich an die umfassende Neuordnung

34 Zu den Umbauplänen und verwirklichten Baumaßnahmen vgl. De Michelis 1994; Joachimides 2001, S. 199-210; Kratz-Kessemeier 2008, S. 424-427.

Abb. 34 Liebermann-Saal, Neue Abteilung der Nationalgalerie im Erdgeschoss des Kronprinzenpalais, 1930-32



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, SMB-ZA, 2.17.4/467

der Bildnissammlung, die im Juni 1929 in der neben dem Kronprinzenpalais gelegenen Schinkel'schen Bauakademie eröffnet wurde.³⁵

Aber auch Rauch und Schinkel standen explizit im Fokus von Justi. In der Tat waren in das auf dem Campus der damaligen Technischen Hochschule errichtete, bald wieder abgerissene Gebäude des Architekten Leo Kuhberg zunächst übergangsweise das Rauch-Museum, der Nachlass Schinkels, der bislang im Architekturmuseum der Hochschule verwahrt worden war, sowie die Sammlungen Peter Beuths eingezogen (Abb. 36).³⁶

Zugänglich für das Publikum war dieses Museum, das das Kultusministerium 1923 der Nationalgalerie und damit Justi zugeordnet hatte, aber niemals gewesen. Erhebliche Kritik an der Funktionalität und Sicherheit des Baus hatte dazu geführt, es noch vor der Abrissentscheidung von 1929, zu der ein weiterer Hochschulbau führte, zu schließen. Eberleins Vorwurf der Auflösung

35 Vgl. Grabowski 1994; Kratz-Kessemeier 2008, S. 428f.

36 Vgl. Kratz-Kessemeier 2008, S. 429f., zu den Problemen des Rauch-Schinkel-Projekts in Charlottenburg.

Abb. 35 Saal der Neuen Abteilung der Nationalgalerie mit Werken von László Moholy-Nagy, Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Jean Metzinger, Oskar Moll und Rudolf Belling, um 1930



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA 2.17.4/46

des Rauch-Schinkel-Museums in Charlottenburg entbehrte also in der Tat jeder Grundlage.

Stattdessen hatten Justis intensive Verhandlungen mit den zuständigen Ministerialbeamten dazu geführt, dass seit 1929 im ungenutzten Prinzessinnenpalais Unter den Linden an exponierter Stelle eine gattungsübergreifende Präsentation von Schinkels Schaffen eingerichtet wurde. Die Schinkel-Präsentation war dabei Teil einer neuen Museumsvision für Berlin und die Republik: Zusammen mit dem benachbarten Kronprinzenpalais stellte das schließlich 1931 für das Publikum eröffnete Schinkelmuseum im Prinzessinnenpalais ein modernes Museumsensemble dar, das als vorbildlich galt. In Konkurrenz zum Neubauprojekt auf der Museumsinsel und im Vergleich mit dem Louvre in Paris oder dem Prado in Madrid hatte Justis hier eine nationale Museumsidee entwickelt, die um die Sammlung zeitgenössischer Kunst im Kronprinzenpalais herum, mit Bezügen auch zu klassizistischen Traditionen, im Idealfall bald erweitert um einen Skulpturengarten, durch neueste Prinzipien einer publikumsorientierten Museumsgestaltung das über Kunst und

Abb. 36 Unbekannter Fotograf, Das Rauch-Schinkel-Museum im Garten der Technischen Hochschule, 1927



Kartenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nr. 40006698, bpk-Bildagentur

Kultur definierte fortschrittliche Deutschland demonstrieren sollte.³⁷ Dass der Direktor der Nationalgalerie dieses ambitionierte Projekt durch Eberleins Beitrag in der *Museumskunde* von 1929 nicht gefährdet wissen wollte, ist nachvollziehbar, zumal der weitreichende Umbau des Kronprinzenpalais durch Tessenow damals bereits abgelehnt und angesichts der Wirtschaftslage mit weiteren Problemen zu rechnen war.

Eberleins kritische Auseinandersetzung mit den Häusern unter Justis Leitung kam also aus dessen Sicht verständlicherweise zu Unzeiten. In seinem auf den 17. Dezember 1929 datierten Brief an Jacob-Friesen monierte Justi, ein Außenstehender habe fehlerhaft über die Berliner Museen berichtet. Justi führte den Missmut des Autors über die Nationalgalerie dabei auch darauf zurück, dass er selbst im jüngsten Bestandskatalog der Galerie eine Gebirgslandschaft Caspar David Friedrich zugeschrieben habe, die Eberlein, wie Justi in seinem Eintrag offen angab, zuvor fälschlicherweise für ein Werk von Carl

37 Vgl. ebd., S. 431-433.

Gustav Carus gehalten hatte.³⁸ Tatsächlich ging Eberlein in seinem Artikel in der *Museumskunde* von 1929 auf das 1928 erschienene Verzeichnis ein, das sich, wie er es ausdrückte, »leider nicht ganz der Polemik« enthalte.³⁹ Persönliche Empfindlichkeiten und angezweifelte Kompetenzen waren also zwischen Justi und Eberlein durchaus mit im Spiel.

Es kam aber noch ärger. Nachdem Jacob-Friesen Justi vorgeschlagen hatte, in der *Museumskunde* eine Gegendarstellung zu Eberlein zu veröffentlichen, lehnte der prominente Nationalgalerieleiter das Angebot ab.⁴⁰ Er wolle sich nicht auf einen öffentlichen Streit einlassen, da er ja ohnehin ständig in der Kritik stehe.⁴¹ Im Vergleich zu seinem ersten Beschwerdebrief vom 17. Dezember 1929 verschärfte Justi den Ton nochmals. Erneut beklagte er sich nun am 20. Januar 1930 bei Jacob-Friesen darüber, dass Eberlein überhaupt nicht mit den aktuellen Plänen für alle Zweige der Nationalgalerie vertraut sei, daher nicht urteilen dürfe, und schon gar nicht, so der Wortlaut Justis, »im amtlichen Blatt des Museums-Vereins«.⁴² Mit Blick auf die Funktion der *Museumskunde* und seine eigene DMB-Mitgliedschaft spitzte Justi seine Forderungen zu: »Wiederholen möchte ich nur meine Bitte, Herrn E. nicht mehr in dem Blatt unseres Vereins berichten zu lassen, anderenfalls würde es für mich selbstverständlich sein, aus dem Verein auszutreten.«⁴³ Das Zitat unterstreicht unmissverständlich, wie sehr im Museumsbund und in seiner Zeitschrift die Positionen um 1929 aufeinanderprallten, wie offen der exponierte Justi hier in seinem Sinne aber auch konkreten Einfluss auf die Berichterstattung der Zeitschrift zu nehmen und als einer der prominentesten modernen Museumsakteure der Republik sein Terrain im DMB zu sichern suchte.

38 Justi Eintrag zum Gemälde eines Hochgebirges lautet im Verzeichnis: »Dr. Eberlein hat das Bild auf Grund verschiedener literarischer Angaben dem Karl Gustav Carus zugeschrieben, doch ergibt sich aus der Malweise untrüglich Friedrichs Urheberchaft.« S. Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke 1928, S. 38.

39 Eberlein 1929b, S. 22.

40 Vgl. Justi an Jacob-Friesen, 20.1.1930 u. Jacob-Friesen an Noack, 15.3.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

41 An Justis Neuordnung der Nationalgalerie und seiner Sammlungspolitik im Kronprinzenpalais entzündeten sich nach 1918 zahlreiche Kontroversen, in denen u.a. Karl Scheffler und Max Liebermann gegnerische Positionen bezogen. Vgl. dazu etwa Scheffler 1921; Winkler 2001; Winkler 2002, S. 88-90; Faass 2010.

42 Justi an Jacob-Friesen, 20.1.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

43 Ebd.

Gleichzeitig wurde Jacob-Friesen wiederum von Eberlein bedrängt, einen »offenen Schlagabtausch« zu ermöglichen und damit an die Tradition der Zeitschrift als kritisches Organ anzuschließen. Sie sei, wie er schrieb, »gerade der Platz, den Kampf auszutragen«. ⁴⁴ Man müsse Justis Attacke auf ihn auch im Kontext von dessen Planung sehen, eine eigene Zeitschrift in Konkurrenz zur *Museumskunde* zu gründen. ⁴⁵ Jacob-Friesen konterte, Justi habe sich doch gerade erst wegen der Kritik Eberleins in der *Museumskunde* dazu entschlossen, sein *Museum der Gegenwart* herauszubringen. ⁴⁶ Dass Justis Pläne für seine eigene Zeitschrift wirklich mit in den Konflikt mit Eberlein hineinspielten, ist indes kaum überzeugend. Justis Periodikum *Museum der Gegenwart* erschien zwar erstmalig 1930, im Jahr der Auseinandersetzung mit der Redaktion der *Museumskunde*. Das Profil der neuen Zeitschrift unterschied sich allerdings grundsätzlich von dem der *Museumskunde*, da sich ihre Berichterstattung auf die zeitgenössische, insbesondere expressionistische Kunst in den Museen der Zeit konzentrierte und damit in erster Linie die Musealisierung der Avantgarde widerspiegelte. ⁴⁷ Inhaltlich bestand zwischen beiden Organen also keine wirkliche Konkurrenz. Möglicherweise aber empfand man doch latent eine Gefahr, weil der Zeitschriftenmarkt durch die Finanzkrise ohnehin bedroht war und jedes neue Fachperiodikum per se als Rivale um die Aufmerksamkeit der Leser wahrgenommen wurde.

Eigentlich ging es jedoch um etwas anderes: In die sich ideologisierende Debatte um die Moderne wurde nun zunehmend auch die moderne Museumsgestaltung mit hineingezogen. Eberlein suchte hier die öffentliche Auseinandersetzung, die durchaus auch Ansätze der Republik in Frage stellte. Justi wollte im Gegensatz dazu einen DMB und eine *Museumskunde*, die der dezidiert publikums- und reformorientierten, aus der Fachdebatte heraus entwickelten modernen republikanischen Museumspolitik den Rücken stärkten. Der DMB und seine Zeitschrift hatten sich hier zu positionieren und taten es schließlich auch, indem sich Jacob-Friesen schon bald voll auf die Seite Justis schlug: Mitte März 1930 weigerte er sich, eine bereits angekündigte Fortsetzung von Eberleins Artikel zu den Berliner Museen in der *Museumskunde* zu publizieren. ⁴⁸ Überdies setzte er nun auch Noack als DMB-Vorsitzenden

44 Eberlein an Jacob-Friesen, 26.2.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Jacob-Friesen an Eberlein, 14.3.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

47 Vgl. Winkler 2002.

48 Vgl. Jacob-Friesen an Noack, 15.3.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

von den Streitigkeiten in Kenntnis, der ihm daraufhin versicherte, er, Jacob-Friesen, habe die alleinige Entscheidungsmacht über Annahme oder Ablehnung von Artikeln.⁴⁹

7.3 Der Streit zieht 1930/31 weite museumspolitische Kreise

Noack wurde in der Folgezeit dennoch ebenso in die Auseinandersetzungen hineingezogen wie Koetschau und auch Wilhelm Waetzoldt, der seit 1927 amtierende Generaldirektor der Berliner Museen. In einem Brief an Noack protestierte Eberlein im November 1930 entschieden gegen seine Verdrängung aus der *Museumskunde* und führte sie natürlich auf die Affäre mit Justi zurück.⁵⁰ Der DMB-Vorsitzende Noack antwortete dem aufgebracht Eberlein daraufhin noch im selben Monat mit ersten grundsätzlichen Überlegungen zur seiner Auffassung nach mittlerweile quasi »amtlichen« Rolle der *Museumskunde*:

»Die Zeitschrift bezeichnet sich als »amtliches Organ des DMB«. Die Mitglieder dieses Deutschen Museumsbundes sind die überwiegende Mehrzahl der deutschen Museumsleiter; der Rest sollte es sobald wie möglich werden. Die Berichterstattung über die einzelnen Museen sollte daher auch gewissermassen eine »amtliche« im Sinne ihrer Leiter sein. Sie muss also wohl oder übel rein sachlich referieren. [...] Kritik müssen wir anderen Blättern überlassen, die gewissermassen Privatunternehmen sind, nicht aber das amtliche Organ des DMB und damit auch seiner Mitglieder. [...] Es kann für einen Museumsleiter sehr unangenehm werden, wenn durch die Stellungnahme einer Zeitschrift von der Autorität der *Museumskunde* Pläne erörtert werden, die noch in der Entwicklung sind und die unter Umständen einer sehr vorsichtigen und diplomatischen Behandlung bedürfen.«⁵¹

Rückendeckung für seine Position bekam Noack nun auch von Koetschau, dem Noack Abschriften seiner Korrespondenzen mit Eberlein hatte zukommen lassen. Entsprechend betonte Koetschau Anfang 1931, der leitende Redakteur der *Museumskunde* genieße Handlungsfreiheit. Trotzdem kam der

49 Vgl. Noack an Jacob-Friesen, 25.10.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

50 Vgl. Noack an Jacob-Friesen, 22.11.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

51 Noack an Eberlein, 22.11.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

Museumskunde- und DMB-Initiator zu einer deutlich negativeren Einschätzung von Jacob-Friesen als Herausgeber der DMB-Zeitschrift. Jacob-Friesen hätte sich bei Eberlein entschuldigen und ihm die Möglichkeit geben sollen, sich gegenüber Justi verteidigen zu können.⁵² Überhaupt habe Justi viel zu empfindlich reagiert und versucht, Kritik zu unterbinden. »Ich muss sagen«, tat Koetschau kund, »dass ich alles andere von Herrn Jacob-Friesen eher erwartet hätte, als dass er so glatt die Segel eingezogen, als ein scharfes Lüftlein aus Berlin blies.«⁵³ Koetschau holte bei dieser Gelegenheit zum umfassenden Gegenschlag gegen seinen Nachfolger aus. Von Beginn seiner redaktionellen Arbeit an habe Jacob-Friesen als Herausgeber die Geschäfte der *Museumskunde* verschleppt. Vor allem die ersten Hefte hätten »wenig erfreulich« gewirkt. Paulis Befürchtung, der Archäologe Jacob-Friesen vernachlässige die Kunstmuseen, sah er bestätigt.⁵⁴ Koetschau pflichtete also zwar Noacks Idee zur Rolle der *Museumskunde* bei. Im Konflikt zwischen Eberlein und Justi wollte er sich allerdings, anders als Jacob-Friesen, keineswegs für eine der Seiten entscheiden und setzte stattdessen weiterhin auf einen offenen Fachaustausch.

Unterdessen stimmte auch Wilhelm Waetzoldt, der Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen, mit Koetschau überein, was die von Jacob-Friesen und vom DMB-Vorsitzenden Noack gewollte fachlich begründete Neutralität der *Museumskunde* anging. Anfang Dezember 1930 wandte sich Waetzoldt an Noack, um zu erfahren, ob das Gerücht zutreffe, man habe Eberlein untersagt, über die Jahrhundertfeier der Berliner Museen zu berichten, die zwei Monate zuvor stattgefunden hatte. Er sei bisher davon ausgegangen, dass die Zeitschrift eben gerade nicht »ein rein amtliches Mitteilungsblatt sei, sondern eine selbständige Fachzeitschrift«.⁵⁵ Persönlich habe er den Artikel Eberleins mit den kritischen Bemerkungen über die Nationalgalerie als eine in der Form keineswegs polemische und inhaltlich im Wesentlichen zutreffende Behandlung einer Museumsfrage betrachtet. Und Waetzoldt schrieb weiter: »Ich bin gar nicht auf die Idee gekommen, dass Geheimrat Justi diese Ausführungen von Eberlein übelnehmen könnte.«⁵⁶

52 Vgl. Koetschau an Noack, 7.1.1931 u. 13.2.1931, SMB-ZA, III/DMB 253.

53 Koetschau an Noack, 7.1.1931, SMB-ZA, III/DMB 253.

54 Vgl. ebd.

55 Waetzoldt an Noack, 2.12.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

56 Waetzoldt an Noack, 15.12.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

Anders als Noack trat also auch Waetzoldt für eine offene, liberale Berichterstattung der DMB-Zeitschrift ein. Die *Museumskunde* als reglementiertes Forum war seine Sache nicht. Seine Enttäuschung darüber, dass nur eine kurze Ansprache von Noack zur Hundertjahrfeier der Berliner Museen im Oktober 1930 wie auch zur parallelen Eröffnung des Neubaus auf der Museumsinsel in der *Museumskunde* erschienen war, verhehlte er in weiteren Passagen seines Briefes entsprechend keineswegs.⁵⁷ Hier hatte er sich von der Zeitschrift des DMB offenkundig mehr Aufmerksamkeit und Berücksichtigung für die Museen unter seiner Leitung anlässlich eines so wichtigen internationalen Ereignisses wie dem Jubiläum der Berliner Museen erhofft (Abb. 37).

Abb. 37 Unbekannter Fotograf, Wilhelm Waetzoldt bei der Eröffnung des Pergamonmuseums zur Hundertjahrfeier der Staatlichen Museen Berlins, 1930



Bundesarchiv, Bild 102-10504

57 So schrieb er ebd.: »Ich wundere mich nur darüber, dass man ein Ereignis wie die Hundertjahrfeier der Museen und die Eröffnung von drei Neubauten im Anhang der Zeitschrift in einer kurzen aus zwei Mitteilungen meines Büros zusammengestellten Notiz erledigt.« Vgl. Noack 1930.

Deutlich unterstrich der einflussreiche preußische Kunstpolitiker und Museumsmann Waetzoldt damit zugleich, welchen Stellenwert der Museumsverband und sein Organ für die Republik hatten. Waetzoldt, der die moderne staatliche Kunst- und Museumspolitik seit 1919 maßgeblich gestaltet hatte, war vor allem an einem interessiert: an einem fortgesetzten, fortschrittlichen Fachaustausch über die Museen. Die inhaltlich enge Festlegung der *Museumskunde* auf eine »amtliche« Rolle, die Noack auch im Interesse Jacob-Friesens propagierte, entsprach dem letztlich nicht und war staatlich sicher so nicht gewollt.

Im Endeffekt bedeutete der von Justi 1930 in Gang gesetzte Konflikt in der sich zunehmend politisch polarisierenden Museumsdebatte dennoch eine klare republiknahe Verortung des Museumsbundes und seiner Zeitschrift. In einem Sonderheft berichteten wenig später die Direktoren Walter Andrae und Theodor Demmler über das Vorderasiatische und das Deutsche Museum, die beide im Museumsneubau auf der Berliner Museumsinsel eingerichtet worden waren.⁵⁸ Am Ende schied zudem nicht Nationalgaleriedirektor Justi aus dem DMB aus, sondern Eberlein, der am 1. Februar 1931 gegenüber Noack seinen Austritt erklärte und einen weiteren Beitrag zum Deutschen Museum dann eben nicht mehr in der *Museumskunde*, sondern in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlichte.⁵⁹ Die fortschrittliche, liberale staatliche Museumspolitik der Weimarer Republik, die unter Einfluss von Justi und Waetzoldt vor allem in der Reichshauptstadt Berlin umgesetzt wurde, fand sich unterdessen unter Noack und Jacob-Friesen bewusst in der *Museumskunde* und auch im DMB repräsentiert.

Außerdem scheint der DMB in den frühen 1930er Jahren dann gerade in Auseinandersetzung mit Akteuren wie Justi oder auch dem innovativen hannoverschen Museumsman Alexander Dorner seine Position für die Moderne im Museum gewonnen zu haben. Als schon sehr fortgeschrittenes Museumsland verstand man Deutschland hier damals, in dem natürlich auch die aktuelle Kunst in publikumsnahen Museen vertreten war. Gerade Justi war dabei Orientierungspunkt für den DMB unter Noack. Als Noack über Justi im Sommer 1931 eine Umfrage des in Genf ansässigen Congrès préparatoire du musée contemporain erreichte, in der dieser, unterstützt von Dorner, nach zu sammelnden Kunsttendenzen wie nach den Aufgaben und der Organisation eines

58 Vgl. Noack an Jacob-Friesen, 15.12.1930, SMB-ZA, III/DMB 253; Andrae 1931; Demmler 1931.

59 Vgl. Eberlein an Noack, 1.2.1931, SMB-ZA, III/DMB 253; Eberlein 1931.

»zeitgemäßen« Museums fragte, hielt Justi dies angesichts des längst verbreiteten Sammelns zeitgenössischer Kunst in Deutschland und seines eigenen Museums für Gegenwartskunst im Berliner Kronprinzenpalais für geradezu absurd.⁶⁰ Noack schloss sich dem an und ließ Dorner daraufhin nur eine resümierende Darstellung für die im Museumsbund organisierten Museen erstellen.⁶¹ Die deutschen Museen und der DMB schienen so in der späten Weimarer Republik wie selbstverständlich angekommen in einer modernen, professionellen Museumswelt, für die die nach 1918 im Kontext demokratischer Bildung reorganisierten, jenseits von Bode auf eine offene Publikumsarbeit setzenden Staatlichen Museen Berlins einen zentralen Anknüpfungspunkt boten.

Die Reibungen mit Justi von 1929/30 im Umfeld der neu aufgelegten *Museumskunde* hatten dabei offensichtlich entscheidenden Einfluss auf die immer deutlichere Positionierung des DMB und seiner Zeitschrift in diesem Sinne in den beginnenden 1930er Jahren. Während Koetschau auch aufgrund seiner persönlichen Affinität zu Eberlein distanziert blieb, fuhren hier nun gerade die neuen im DMB führenden Akteure Noack und Jacob-Friesen einen an der offiziellen Politik der Republik orientierten Kurs. Auch der bereits gut erforschte Einsatz des DMB für eine moderne Ankaufspolitik in dieser Zeit dürfte vor diesem Hintergrund zu sehen sein. Der 1918/19 schon einmal, noch unter Koetschau und Pauli, eingeschlagene betont republiknahe Kurs des DMB wurde dabei im Endeffekt von einer neuen Museumsreformergeneration in der Endphase der Republik im Interesse einer offenen, modernen Museumsentwicklung wieder aufgegriffen. Besonders die Orientierung an einem zeitgemäßen, publikumsnahen, von Fachexpertise getragenen professionellen Museumsverständnis verband sich hier nachhaltig mit einer entsprechend akzentuierten staatlichen Museumspolitik.

60 Zum Kongress vgl. Huber 1987; Meyer 2019, S. 324f. Bei Huber 1987, S. 67-69, sind der Fragebogen und das begleitende Rundschreiben abgedruckt. Zu Justis Reaktion vgl. ebd., S. 71f.; Noack, Rundschreiben an die Mitglieder des DMB, Abteilung A, 24.6.1931, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3815-0000.

61 Vgl. Noack, Rundschreiben an die Mitglieder des DMB, Abteilung A, 24.6.1931, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3815-0000. Zur franzosenfeindlichen Haltung Koetschaus anlässlich der Umfrage vgl. Meyer 2019, S. 235.

8. Die Etablierung museologischer Ausbildungsmodelle

Während die Neuauflage der *Museumskunde* in der Endphase der Weimarer Republik ab 1929 unter schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen realisiert wurde und sich der DMB zugleich zunehmend selbstbewusster republiknah präsentierte, standen seine Mitglieder von Beginn an hinter der Idee einer Reaktivierung ihres zuvor für die Museumsdebatte wichtigen Fachorgans. Entsprechend betonte Jacob-Friesen in einem Prospekt, den die Werbeabteilung von de Gruyter kurz vor Wiedereinführung der *Museumskunde* zirkulieren ließ, man habe auf der Jahrestagung des DMB 1927 in Hannover einmütig beschlossen, die Zeitschrift wieder aufleben zu lassen.¹ Die Verdienste Koetschus als Herausgeber der Zeitschrift bis 1924 hob sein Nachfolger Jacob-Friesen hier erwartungsgemäß besonders hervor: Als Koetschau die *Museumskunde* 1905 gründete, habe er nicht nur eine neue Zeitschrift, sondern überdies auch »einen neuen Begriff und ein neues Wissensgebiet« geschaffen.² Aufhorchen lässt dabei vor allem Jacob-Friesens Anmerkung, der Austausch von Anregungen und Erfahrungen in Koetschus Fachzeitschrift sei während ihres knapp 20-jährigen Bestehens so reich gewesen, dass *Museumskunde* mittlerweile als »festumrissenes Fach auch auf Universitäten gelehrt« werde.³

Doch gab es, wie Jacob-Friesen und auch schon Koetschau eigene Einschätzung 1924 im letzten Heft der Zeitschrift unter seiner Herausgeberschaft nahelegen, tatsächlich eine kausale Wechselwirkung zwischen dem Periodikum *Museumskunde* und der Einführung der akademischen Lehre im gleichnamigen Fach? Hatte die Zeitschrift, mit der Koetschau angetreten war, Stan-

1 Vgl. Jacob-Friesen im Prospekt, S. 2., den Herbert Cram seinem Schreiben an Carl Zimmer vom 31. Juli 1929 beilegte, SMB-ZA, III/DMB 003.

2 Ebd.

3 Ebd.

dards in der Museumsarbeit zu etablieren, wirklich auch zu einer Professionalisierung der Ausbildung von Museumsbeamten beigetragen? Welche Rolle spielten der ehemalige Herausgeber und der DMB dabei?

Während hinlänglich bekannt ist, dass sich um 1900 die Museumskarrieren nach dem Eintritt in den Museumsdienst formalisiert hatten und in der Regel über die festen Stationen des Volontariats und der Assistenz bis hinauf zur Leitungsebene führten – wobei Berufsanfänger kaum entlohnt wurden und ihre Beförderung oftmals von willkürlichen Entscheidungen ihrer Vorgesetzten beziehungsweise von deren Protektion abhing –, ist der zeitgenössische Diskurs, der im Umfeld der *Museumskunde* und des Museumsbundes rund um die Mängel in der Ausbildung und die Frage geführt wurde, wie diese behoben werden könnten, bislang weitgehend unthematisiert geblieben.⁴ Erwähnung finden vornehmlich die Museumskurse, die Koetschau während seiner Beschäftigung am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin zwischen 1909 und 1912 anbot.⁵ Hier gilt es, den Blick zu weiten und sowohl die Beiträge in der *Museumskunde* als auch die Weiterentwicklung der Kurse durch Koetschaus Lehre am Bonner Institut für Kunstgeschichte in den 1920er Jahren genauer einzubeziehen. Diese ist dabei, dass es in der Tat die Zeitschrift *Museumskunde* war, die in Deutschland eine erste ernsthafte Auseinandersetzung der Fachwelt mit der Vorbildung von Museumsbeamten in Gang setzte, und Koetschau davon ausgehend, aufbauend auf seinen Berliner Museumskursen und mit dem DMB als Institution im Rücken, schließlich ein akademisches Programm entwickelte, das mit innovativen Ausbildungskonzepten in anderen Ländern vergleichbar ist, etwa mit den berühmten Kursen von Paul J. Sachs an der Harvard University oder dem Reformunterricht an der Pariser École du Louvre.⁶

4 Vgl. dazu lediglich Hilgers 2005, S. 13f., mit dem Hinweis auf die Artikel von Leisching und Hoyle in der *Museumskunde* von 1905 und 1906 sowie auf Koetschaus Flugschrift zur Ausbildung von Museumsbeamten von 1918.

5 Vgl. z.B. Klausewitz 1989, S. 22f.; Gärtner 2010, S. 46f.; Haffner 2011; Flügel 2014, S. 9.

6 S. dazu auch Flügel 2014, S. 9f., die in Anlehnung an Klausewitz 1989 hervorhebt, Koetschau habe den Begriff Museologie sowohl für seine Kurse als auch in den Satzungen des DMB vermieden, was hemmend für die Durchsetzung der Museologie als eigenständiger Wissenschaft in Deutschland gewesen sei. Mit dem Fokus auf Museumstechnik habe er stattdessen die Museumskunde der Kunstgeschichte als Hilfsfach zugeordnet und sie so in den Rang einer akademischen Disziplin gehoben.

8.1 Diskussionen um die Qualifizierung 1905/06

Unter der Herausgeberschaft Koetschau hatte die *Museumskunde* bereits in ihrem ersten Jahrgang 1905 den Artikel *Museumskurse* von Julius Leisching veröffentlicht, dem aus Wien stammenden Leiter des Mährischen Gewerbemuseums im damaligen Brünn.⁷ Leisching, 1865 als Kind deutscher Eltern in Wien geboren, hatte zunächst eine Laufbahn als Architekt eingeschlagen, bevor er in Brünn in den Museumsdienst eingetreten war.⁸ Den Ausschlag dafür mag sein Bruder Eduard gegeben haben, der schon seit Mitte der 1880er Jahre Mitarbeiter am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien war und 1909 zu dessen Direktor aufsteigen sollte. Julius Leisching selbst wurde 1893 an die Spitze des Mährischen Gewerbemuseums berufen, das 20 Jahre zuvor gegründet worden war und 1883 einen eigenen Museumsbau bezogen hatte.⁹ Mit Leischings Amtsantritt wurde das Museum umgestaltet. Leisching baute die vornehmlich aus öffentlichen wie privaten Leihgaben aus Wien, Prag, Dresden, München und weiteren deutschen Städten bestehende Sammlung aus und entwickelte eine rege Ausstellungstätigkeit, bei der er etwa Buchkunst, Schmuck, Keramik, Medaillen oder Spielzeug in den Mittelpunkt rückte. Zudem führte er im Sinne der Volksbildungsbewegung Führungen und Kunstwanderungen in Brünn ein.¹⁰ Leischings Bemühungen um das Publikum zahlten sich aus. Wie der Jahresbericht des Museums von 1904 dokumentiert, verzeichnete das Haus in diesem Jahr knapp 46.000 Besucher und Besucherinnen, was gemessen an der Einwohnerzahl Brünns von damals rund 110.000 beeindruckend ist.¹¹

Leisching wandte museumsreformerische Prinzipien nicht nur in der eigenen Praxis an. Mit dem Verband österreichischer Kunstgewerbe-Museen, den er 1900 gründete und aus dem später, 1912, der österreichische Museumsverband hervorgehen sollte, trieb er vielmehr, ähnlich wie Koetschau mit der *Museumskunde* und später mit dem Deutschen Museumsbund, museale Institutionalisierungs- und Professionalisierungsprozesse aktiv voran. Beide verband in diesem Sinne bereits ihre Mitgliedschaft im Verband von

7 Vgl. Leisching 1905; Walz 2018, S. 10f.

8 Die biografischen Angaben zu Leisching folgen Gassner 1977; Husty 2002.

9 Zur Geschichte des Gewerbemuseums vgl. Anonym 1878; Leisching 1895.

10 Vgl. Husty 2002, S. 133.

11 Vgl. Koetschau 1906, 55f.

Museums-Beamten. Auch Leischings Text über *Museumskurse* in der *Museumskunde* von 1905 fügt sich in dieses letztlich gemeinsame Engagement ein. In seinem Beitrag zeichnete Leisching den Wandel von der Raritätenkammer zum öffentlichen Kunstgewerbemuseum nach, das sich nicht länger an Gelehrte, sondern die breite Bevölkerung richte.¹² Durch diesen Wandel, führte Leisching aus, hätten der Verwaltungsaufwand, Reisen zu Studien- und Erwerbungs Zwecken, die Kommunikation mit Vereinen und Sammlern sowie die Verpflichtung zu veröffentlichen zugenommen. Eine zweite Beobachtung Leischings galt den unterschiedlichen Bildungswegen von Museumsleitern. Obwohl sich Kunstgeschichte mittlerweile als akademische Disziplin zumal im deutschsprachigen Raum etabliert habe, stünden nach wie vor Juristen, Archäologen, Ärzte, Theologen, Architekten oder Maler an der Spitze der Museen.¹³ Daran und an den täglichen, vielfältigen Aufgaben störte sich Leisching keineswegs, erachtete er doch das Museum als eine Art Schule: »Das richtige Museum erscheint mir wie eine rüstige Mutter, die ihre Kinder selbst erzieht«, wie er in seinem Beitrag formulierte.¹⁴ Allerdings war ihm daran gelegen, vor allem Kollegen, die am Anfang ihrer Karriere standen, gründlicher auf die mannigfaltige Museumsarbeit vorzubereiten. Als einen Schritt dahin bezeichnete Leisching den Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen, genauer, dessen Kongresse. Sie boten laut Leisching den Jüngeren die Möglichkeit, an dem über lange Jahre erworbenen Wissen und der reichen Erfahrung der Älteren teilzuhaben.¹⁵ Die wenigen Kongresstage müssten künftig aber in »die Ruhe des Studiums unter Leitung anerkannter Fachmänner« überführt werden.¹⁶ Dies sollten Museumskurse leisten, deren Organisation und Inhalt Leisching erstaunlich konkret umriss. Die Museumsvertreter sollten demnach die Kurse je nach dem Spezialgebiet ihrer Bestände anbieten und den Teilnehmern Kenntnisse über technische Herstellungsverfahren und Konservierung kunsthandwerklicher Produkte vermitteln.¹⁷ Besonders hilfreich wäre es, davon war Leisching überzeugt, wenn technisch geschulte Praktiker, Naturforscher und Privatsammler die Kurse begleiten würden.

12 Vgl. Leisching 1905, S. 91.

13 Vgl. ebd., S. 92.

14 Ebd., S. 93.

15 Vgl. ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Leisching 1905, S. 94-96.

Leischings Vorstoß für eine Neuregelung der Museumsausbildung in Koetschaus *Museumskunde* von 1905 entfaltete schnell eine beeindruckende, grenzüberschreitende Wirkung. Die Zeitschrift wirkte hier quasi als Katalysator der Debatte um museale Ausbildungsstrukturen, die von Koetschau und Leisching als Akteuren einer sich durch Verbandsarbeit und Fachorgane professionalisierenden Museumswelt angestoßen wurde. Bereits im folgenden Heft der *Museumskunde* wurde die Meldung veröffentlicht, die Museumsbeamten der Dresdner Kunstsammlungen wollten die Anregung ihres Brünner Kollegen aufgreifen und Museumskurse anbieten, sofern sich genügend Interessenten dafür fänden.¹⁸ Im Oktober 1905 brachte Leisching seine Vorschläge nochmals bei der Versammlung des Verbands von Museums-Beamten in Amsterdam vor.¹⁹ Sowohl Brinckmann, der damalige Vorsitzende des Verbands, als auch Lessing vom Berliner Kunstgewerbemuseum trugen daraufhin ihre Ideen vor, wie man die Kurse in Hamburg, Berlin, Dresden und Köln gestalten könnte. Die Übungen sollten für die Teilnehmer kostenfrei, über 14 Tage angeboten und für Museumsassistenten zugänglich sein. Koetschau wurde sogar damit beauftragt, die Organisation der Kurse zu übernehmen. Bis er die Aufgabe an seiner künftigen Berliner Arbeitsstätte seinen eigenen Vorstellungen entsprechend umsetzte, sollten nur noch wenige Jahre vergehen.

Und auch bei der Museums Association des Vereinigten Königreichs, in deren Kreis bereits seit Mitte der 1890er Jahre über Reformen in der Qualifizierung von Museumspersonal debattiert wurde, stießen Leischings Ideen auf offene Ohren.²⁰ Ausschlag für die Diskussionen in England hatten ebenfalls die immer komplexeren Anforderungen an Kuratoren gegeben, die mittlerweile neben wissenschaftlichen, auf die eigene Sammlung bezogenen Aufgaben auch pädagogische Tätigkeiten umfassten. Auf eine Anregung des aus Manchester stammenden Zoologen und Museumsdirektors William Evans Hoyle aus dem Jahr 1897 hin, Kuratoren hätten auch Lehrer zu unterweisen, hatte eine Auseinandersetzung über die Zuständigkeitsbereiche von im Museum Beschäftigten begonnen (Abb. 38).

Während einige Kollegen Hoyles Position begrüßten und die Publikumsbedürfnisse stärker berücksichtigt wissen wollten, vertraten andere die Auffassung, die klassischen Pflichten eines Kurators seien bereits anspruchsvoll

18 Vgl. die Notiz in *Museumskunde*, 1.1905, S. 166.

19 Vgl. die Verhandlungen der achten Versammlung 1905, S. 22.

20 Vgl. Teather 1990, S. 32; Passini 2015, S. 156.

*Abb. 38 Unbekannter Fotograf,
William Evans Hoyle, 1895*



Bildnummer 11606668, Science
Photo Library/Natural History Mu-
seum, London

genug.²¹ Als Vorsitzender der Museums Association verfolgte Hoyle das Thema später weiter. In einer Rede, die er im Juli 1906 in Bristol zu Eröffnung der Jahresversammlung des Verbands hielt, bezog er sich explizit auf Leischings Anregungen.²² Weitaus detaillierter noch als sein Kollege vom Mährischen Gewerbemuseum ging der Naturwissenschaftler Hoyle in seiner Ansprache auf die schulische und akademische Bildung wie auch die praktischen Erfahrungen ein, die ein idealer Museumsmann mitbringen solle. Ähnlich wie Leisching sah Hoyle das Museum selbst als besten Lernort, wobei er zugleich ausdrücklich empfahl, ausgiebig zu reisen und möglichst unterschiedliche

21 Vgl. Teather 1990, S. 32.

22 Vgl. Hoyle 1906. Norton-Westbrook 2013, S. 13-15, bezieht sich in ihrer vergleichenden Untersuchung zur Entwicklung kuratorischer Praxis in England und den USA auf Hoyles Ansprache.

Museen zu besuchen.²³ Eng auf den Direktor des Gewerbemuseums in Brünn bezogen, schrieb er den Tagungen der Museums Association für die Vereinsmitglieder einen unschätzbaren erzieherischen Wert zu.²⁴

Durch die Vermittlungsarbeit des deutschen Botanikers Hugo Conwentz, der seit 1879 das Danziger Provinzialmuseum leitete, teilte Hoyle seine Gedanken und seine unmittelbaren Bristoler Referenzen auf Leisching nicht nur mit seinen britischen Museumskollegen im südwestlichen England. Sie erreichten vielmehr auch die Leser der *Museumskunde*, da Conwentz der Jahresversammlung der britischen Museums Association 1906 beigewohnt und seine Mitschrift von Hoyles Eröffnungsrede in deutscher Übersetzung bei Koetschau Zeitschrift eingereicht hatte, die sie dann auch direkt in ihrem vierten Heft von 1906 abdruckte.²⁵

Mit der Veröffentlichung der Ausführungen von Leisching und Hoyle lenkte die *Museumskunde* die Aufmerksamkeit in Museumskreisen früh – und mit bemerkenswerter Offenheit für internationale Impulse aus der Kunstgewerbebewegung wie aus den Naturwissenschaften, zugleich in Anknüpfung an erste museale Verbandsaktivitäten in Österreich und England – auf eines der zentralen Themen der modernen Museumsentwicklung in dieser Zeit: auf die Notwendigkeit der Etablierung von professionellen Standards in der Ausbildung von Museumsbeamten.

8.2 Die Berliner Museumskurse 1909–1912

Koetschau beließ es nicht dabei, das Thema Museumsausbildung in seiner Zeitschrift auf die Agenda zu rücken. Wie sich im Kontext der Beschlüsse des Verbands für Museums-Beamte von 1905 abzeichnete, versuchte er vielmehr selbst aktiv in diese Richtung zu wirken, indem er während seiner Amtszeit an den Königlichen Museen zu Berlin von 1909 bis 1912 Kurse für Volontäre anbot. Inhaltlich machten die Kurse mit Museumsgeschichte oder den Anforderungen an Museumsbauten vertraut, es ging aber auch um die konkrete Gestaltung von Museen bis hin zu Beschriftungen von Exponaten und zu Führungen durch die Sammlungen.²⁶ Mit unmittelbar praktischer Perspekti-

23 Vgl. Hoyle 1906, S. 185.

24 Vgl. ebd., S. 188.

25 Vgl. die Anmerkung des Herausgebers ebd., S. 175.

26 Vgl. Gärtner 2010, S. 46f.

ve ließ Koetschau die Kursteilnehmer Entwürfe für ein mittelstädtisches Museum anfertigen, bei denen es die Wahl des Grundstücks, das Beleuchtungs- und Heizsystem ebenso wie Maßnahmen zur Sicherung der Objekte vor Feuer oder Staub zu berücksichtigen galt.²⁷ Koetschau folgte damit seiner Devise, dass der Museumsleiter und nicht etwa der Architekt zuständig für diese Bereiche sei.²⁸ Bei der Ausstattung der Museumsräume rückte er dabei nicht nur die fürs Publikum zugänglichen Säle, ihre Wandbekleidung, Vitri- nen oder Schautische ins Blickfeld, sondern besprach ebenso die Einrichtung von Verwaltungsräumen, Magazinen und Werkstätten, wodurch er die Kurs- teilnehmer gezielt auch hinter die Kulissen des Museumsbetriebs führte.²⁹ Schließlich kam Koetschau in seinen Kursen auch der von Leisching gefor- derten Berücksichtigung von Fragen der Konservierung und der Einführung in künstlerische Techniken nach, wenn er mit den angehenden Museums- leuten etwa das bis heute bei den Staatlichen Museen zu Berlin bestehende Rathgen-Forschungslabor, das älteste Museumslabor der Welt, die Gipsfor- merei oder die Bronzegießerei aufsuchte.³⁰ Zum Chemiker Friedrich Rath- gen pflegte Koetschau ein vertrauensvolles Verhältnis, unterstützte dieser ihn doch, wenn es um Beiträge zu naturwissenschaftlichen Themen für die *Mu- seumskunde* ging.³¹

In einem *Beruf und Ausbildung* betitelten Artikel, der 1912 in der illustrierten Zeitschrift *Die Woche* erschien, informierte dann jedoch nicht etwa Koetschau, sondern sein Vorgesetzter Wilhelm Bode eine breitere Öffentlichkeit über In- halte, Ziele und Organisation der Berliner Museumskurse. Anlass für Bodes Beitrag war die Forderung von Hugo von Tschudi, des ein Jahr zuvor verstor- benen, bis 1909 amtierenden Leiters der Berliner Nationalgalerie, die moder- ne Kunst solle Maßstab für Sammlungs- und Ordnungspraktiken in Museen sein, auch in Galerien Alter Meister.³² Bode, der dadurch seine eigene Stellung infrage gestellt und das Tor für eine Rückkehr von Künstlerdirektoren an die Spitze von Kunstmuseen geöffnet sah, hielt dagegen, ein »selbstständiger«

27 Vgl. Koetschau 1918a, S. 11f.

28 Vgl. ebd., S. 12.

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. ebd., S. 13f.

31 Vgl. Koetschau an Noack, 13.2.1931, SMB-ZA, III/DMB 253.

32 Vgl. Bode 1912, S. 811f. Zimmer 1995, S. 97, u. Sheehan 2002, S. 247, verweisen auf Bo- des Artikel in *Die Woche*. Sheehan hält Bode für den Initiator des Ausbildungspro- gramms. Zur anfänglich freundschaftlichen, dann aber zunehmend problematischen Beziehung zwischen Bode und Tschudi vgl. Schuster 1996, S. 32-36; Stockhausen 1996.

Sammlungsleiter müsse umfassendes Wissen über alle Gattungen der Kunst und ihre geistigen Zusammenhänge in den verschiedenen Epochen haben.³³ Dies sei Voraussetzung für eine geschmackvolle Präsentation und gezielte Erweiterung der Museumsbestände. Die Vermittlung solcher Kenntnisse verstand er neben eher museumstechnischen Themen als zentrale Aufgabe der Volontärskurse.³⁴ Koetschaus Name fällt in Bodes Artikel von 1912 dabei kein einziges Mal. Stattdessen gewinnt man den Eindruck, die jeweiligen Leiter der Abteilungen der Gemäldegalerie und für die Bildwerke christlicher Epochen, des Kupferstichkabinetts oder des Kunstgewerbemuseums würden die Teilnehmenden unterweisen.³⁵ Durch seinen Beitrag in der *Woche* wollte Bode offenbar vor allem eins klar machen: seine eigene Deutungshoheit für die Entwicklung musealer Ausbildungskonzepte.

In Koetschaus Darstellungen der Berliner Kurse, die er erstmals 1916 in der *Museumskunde* und darauffolgend 1918 in seinem Vortrag bei der Würzburger DMB-Tagung der Fachöffentlichkeit präsentierte, findet sich wiederum umgekehrt keinerlei Hinweis auf die von Bode besprochene Arbeitsteilung.³⁶ Ausnahme waren danach lediglich jene »Sonderaufgaben«, die Konservierung, Kunsttechnologie oder Fotografie betrafen und die von den jeweiligen Fachleuten im Museum – ergänzend zur allgemeinen Heranführung an die *Museumskunde* – übernommen wurden.³⁷

Zweifellos hätte Koetschau seine zwischen 1909 und 1912 veranstalteten Berliner Volontärskurse ohne Unterstützung und Bewilligung des damaligen Generaldirektors Bode nicht initiieren und durchführen können. Wessen Darstellung aber ist korrekt? Beanspruchte Koetschau im Rückblick eine aktivere, verantwortungsvollere Rolle für Konzept und Umsetzung des praxisorientierten Unterrichts als er sie tatsächlich eingenommen hatte? Oder unterschlug Bode in seinem Artikel von 1912 die Verdienste seines Mitarbeiters willentlich, dem er noch im selben Jahr zum Wechsel nach Düsseldorf riet, weil er keine Zukunft für ihn in führender Position in Berlin sah? War das Gerangel um die Verantwortlichkeit für die Berliner Kurse also Teil eines persönlichen Machtkampfs?

33 Vgl. Bode 1912, S. 811.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. Koetschau 1916; Koetschau 1918a.

37 Vgl. Koetschau 1918a, S. 13f.

Klare Antworten darauf können auf Basis des aktuell bekannten Quellenmaterials nicht gegeben werden. Koetschus Erörterungen zu Inhalt und Struktur der Kurse sind allerdings so reich an Einzelheiten, dass es schwer fällt zu glauben, jemand anderes habe das Konzept entwickelt oder den Hauptteil des Unterrichts durchgeführt. Und so scheint es beim Kompetenzgerangel zwischen Bode und Koetschau letztlich doch um mehr gegangen zu sein als um die eitle Intention, sich mit fremden Federn zu schmücken. Während die persönlichen Reibereien und konkurrierenden Darstellungen von Koetschau und Bode den inhaltlichen Diskurs um die adäquate Museumsausbildung letztlich weiter ankurbelten und konturierten, deutet sich hier bereits 1912 eben die Konkurrenz Koetschau versus Bode im Ringen um die Führungskompetenz in der Entwicklung professioneller Museumsstandards an, die dann später auch im Umfeld der DMB-Gründung deutlich wurde. Im Kern ging es dabei um die Frage: Lag die Kompetenz beim engagierten *Museumskunde*-Herausgeber Koetschau als Vertreter einer jüngeren Generation von Museumsreformern oder doch weiter beim mächtigen alten Berliner Museumsmann Bode?

Immer selbstbewusster löste sich Koetschau daraufhin, im ausgehenden Kaiserreich und als der Erste Weltkrieg begann, an seiner neuen Wirkungsstätte Düsseldorf von der eng mit Bode verknüpften Berliner Perspektive, ging nun eigene Wege jenseits von Bode und brachte die Professionalisierung der Museen so gerade aus der Konfliktsituation heraus tatsächlich weiter maßgeblich voran. Schon in seiner Darstellung der Berliner Volontärskurse in der *Museumskunde* von 1916 hatte er nach seinem Wechsel nach Düsseldorf explizit bedauert, die Hochschulen würden es nach wie vor versäumen, den Absolventen etwas für den praktischen Museumsdienst mitzugeben.³⁸ Dabei ver helfe erst die »fachmäßige Abrundung« der Ausbildung Museumsbeamten dazu, einen eigenen Stand zu bilden und dadurch das Eindringen von Laien in die Institution zu verhindern.³⁹ Koetschus Kollegen dürfte dieser Ansatz willkommen gewesen sein, versprach er doch, sich unliebsamer Konkurrenten zu entledigen, etwa Künstler, Laien oder in fachfremden Disziplinen ausgebildeter Akademiker, die, wenn auch vereinzelt, immer noch in den Leitungsebenen von Museen anzutreffen waren.⁴⁰ Die Frage der Ausbildung und das

38 Vgl. Koetschau 1916, S. 31.

39 Vgl. ebd., S. 32.

40 Vgl. dagegen Joachimides 2000, S. 201, wonach seit den 1880er Jahren nur noch akademisch ausgebildete Kunsthistoriker leitende Kuratorenstellen in Kunstmuseen be-

Ziel der Etablierung einer professionellen Standesvertretung für Museumsleute rückten auf Betreiben Koetschaus somit in einen immer engeren Kontext. Eine standardisierte Museumsausbildung, denkbar durchaus auch im Hochschulzusammenhang, wurde zu einem wesentlichen Aspekt einer Professionalisierung der Museen insgesamt.

Nach Gründung des Museumsbundes im Frühjahr 1917, die letztlich eine weitere nun auch ostentativ institutionelle Emanzipation der jüngeren Museumsreformer von Bode bedeutete, rückte Koetschau die museumskundliche Ausbildung vor diesem Hintergrund umso nachdrücklicher auf die Agenda. Als durch den Museumsbund auf Koetschaus Initiative hin erste Ansätze zur Schaffung eines eigenen Berufsstands gegeben waren, machte er professionellere Ausbildungsstrukturen sofort zu einem Kernthema des Verbands. Den Vortrag zur *Vorbildung der Museumsbeamten*, den Koetschau im Mai 1918 auf der ersten DMB-Jahrestagung in Würzburg hielt, gab der Bund als gleichnamige Broschüre in einer Auflagenhöhe von 200 Stück noch im selben Jahr heraus.⁴¹ Der junge Verband eignete sich damit Koetschaus Perspektiven offiziell an. Seine Forderung, angehende Museumsbeamte auch museologisch zu schulen, war nunmehr durch den Museumsbund institutionell abgesichert. Eine eigene Positionierung jenseits von Bode war gelungen.

In seinem Würzburger Vortrag vom Mai 1918 suchte Koetschau die deutschen Museumsvertreter aufzurütteln und sparte nicht mit Kritik an ihrem fehlenden Standesbewusstsein. Einleitend warf er ihnen vor, ihren Auftrag, den eigenen Nachwuchs zu erziehen, bislang nicht erfüllt zu haben.⁴² Auf Leisching und Hoyle und damit auf die Debatte in der frühen *Museumskunde* bezogen betonte er, Fachzusammenkünfte, wie sie nun auch der Museumsbund abhalten werde, dienten zwar der Belehrung junger Kollegen, seien aber

kleideten. Sheehan 2002, S. 246, setzt den Zeitpunkt dafür erst nach 1900 an. Vgl. auch Norton-Westbrook 2013, S. 23f., u. Duncan/McClellan 2018, S. 64, die betonen, studierte bzw. promovierte Kunsthistoriker hätten in Deutschland im internationalen Vergleich sehr viel früher Museumsposten besetzt. Sie gehen jedoch nicht auf die weiterhin große Konkurrenz mit in anderen akademischen Fächern ausgebildeten Museumsangestellten ein. Ebenso wenig wird berücksichtigt, dass die fehlende Ausbildung in museumstechnischen Fragen auch in Deutschland als Manko unter praktizierenden Museumsleuten wahrgenommen wurde.

41 Vgl. Koetschau 1918a, wiederabgedruckt bei Klausewitz 1984, S. 51-67; Pauli an Koetschau, 2.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

42 Vgl. Koetschau 1918a, S. 1.

ebenso wenig ausreichend für eine fundierte Ausbildung im Museumsbereich wie die üblich gewordenen Volontariate.⁴³ Stattdessen gelte es, Kenntnisse in künstlerischen Techniken und in der Museumskunde, die an der Hochschule vernachlässigt würden, deutschlandweit systematisch in Lehrgängen zu vermitteln. Nur so könne man einer allzu frühen Spezialisierung entgegenarbeiten, die in der Kunstgeschichte die Regel sei.⁴⁴ Wie zu erwarten war, führte er die ihm vertrauten Berliner Museumskurse als Modell an, um konkrete Standards für die Ausbildung festzulegen. Durchaus selbstkritisch und mit neuen Perspektiven ließ er seine Zuhörer am eigenen Lernprozess teilhaben, den er seither durchlaufen hatte. So bekannte Koetschau etwa freimütig, er habe zunächst zu viel Zeit in die Geschichte der Museen und die Darstellung von Museumstypen investiert, zu wenig hingegen praktische Fragen behandelt.⁴⁵ Abschließend forderte er, künftig solle es dem DMB obliegen, die Ausbildung des Museumsnachwuchses zu regeln. Konkret empfahl er, zunächst Ferienkurse einzuführen, die auf vier Wochen begrenzt sein könnten.⁴⁶ Für die Deckung anfallender Kosten sollten öffentliche Mittel bereitgestellt werden, da die Kurse das politische Anliegen förderten, Museen zu »Volksbildungsstätten« zu entwickeln.⁴⁷ Demonstrativ emanzipierte sich Koetschau hier als Vertreter einer neuen, auf breite Publikumsarbeit setzenden Reformbewegung für das moderne Museum nun auch inhaltlich von Bode – im expliziten Hinweis auf die »Museen als Volksbildungsstätten« ist dabei durch den Bezug zur Mannheimer Museumstagung von 1903 weit mehr als eine Floskel zu sehen. Es war eine klare Verortung auf der Seite der jüngeren Reformergeneration, die durch Lichtwark geprägt war, die sich nun institutionell zusammenfand und der Museumsausbildung neue, im Reformkontext tragfähige Standards geben wollte.

Ähnlich wie bei seinem gleichzeitigen Einsatz für die Etablierung klarer Regeln im Expertenwesen oder wenig später im Ringen um eine entsprechende programmatische Ausrichtung der Schrift *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* zeigt sich dabei auch im Appell, den Museumsbund über Form

43 Vgl. ebd., S. 3-5 u. 9f.

44 Vgl. ebd., S. 6f.

45 Vgl. ebd., S. 11.

46 Vgl. ebd., S. 14f. S. dazu auch Walz 2018, S. 11, der die Ferienkurse als den Weg hervorhebt, den Koetschau für die Institutionalisierung der Museologie einschlagen wollte.

47 Vgl. Koetschau 1918a, S. 15.

und Inhalt der Museumsausbildung entscheiden zu lassen, Koetschus Bestreben, den DMB von Beginn an in der Öffentlichkeit wie gegenüber den politischen Handlungsträgern als maßgebliche Instanz für alle Fragen der musealen Praxis zu etablieren. Mit konkreten Themenfeldern wurde der DMB hier als Professionalisierungsinstanz eingeführt. Die Frage der Ausbildung war dabei eine zentrale mit unmittelbaren Konzepten für die Praxis.

8.3 Die Akademisierung der Museumskunde seit 1918

Mit dem neu geschaffenen Museumsbund an seiner Seite gelang es Koetschau nach seinem Appell vom Mai 1918 binnen kürzester Zeit tatsächlich, die museumstechnische Ausbildung für angehende Museumsleute bald nicht mehr nur bei den Museen zu verorten und stark zu machen, sondern sie darüber hinaus auch in die akademische Lehre zu integrieren. In Paul Clemen, dem Vorsitzenden des Denkmalrats der Rheinprovinz und Ordinarius des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bonn, fand er dafür offenbar nur wenige Tage nach seinem Würzburger DMB-Vortrag einen Verbündeten.

Kunsthistorische Vorlesungen hatten an der renommierten Universität im Rheinland, die ja nicht weit von Koetschus Museum in Düsseldorf entfernt war und ihm Wirkungsmöglichkeiten eben jenseits von Berlin und Bode bot, eine lange Tradition. Schon in ihrem Gründungsjahr 1818 hatten sie mit der Lehrtätigkeit von August Wilhelm Schlegel eingesetzt.⁴⁸ Eine erste ordentliche Professur für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte wurde 1860 Anton Springer verliehen, womit in Bonn einer der ältesten kunsthistorischen Lehrstühle weltweit eingerichtet wurde. Auf Springer folgte 1872 Carl Justi, dessen Erbe wiederum Clemen 1902 antrat. Während Clemens über dreißigjährigen Lehr- und Forschungstätigkeit in Bonn, besonders auf dem Gebiet der mittelalterlichen Malerei des Rheinlands, gewann das Institut für die Region nochmals an Bedeutung und bewegte sich auf Augenhöhe mit den größten Instituten in Berlin und München. Clemen selbst vertrat einen kunstgeografischen Ansatz, der in seiner umfassenden Inventarisierung rheinischer Denkmäler gründete und aus seinem Einsatz im »Kunstschutz« während des Ersten Weltkriegs maßgebliche Impulse bezog, als er Kulturgüter im Westen

48 Zur Kunstgeschichte an der Bonner Universität vgl. Doll 2005, S. 49f.; Kanz 2018a.

Europas, vor allem in Belgien, fotografisch dokumentierte.⁴⁹ Diesem mit der Anwendung neuester Techniken verknüpften denkmalpflegerisch-dokumentarischen Ansatz war die sogenannte Bonner Schule über Jahrzehnte hinweg verpflichtet.

Bonn bot Koetschau so im Westen Deutschlands ein starkes und fortschrittliches Terrain für seine Ambitionen, die Kunstmuseumsausbildung erstmals gezielt akademisch zu verorten. Vermutlich nicht zuletzt auch im Kontext des gemeinsamen Interesses an einer innovativen Kunstgeschichte mit modernsten Vermittlungs- und Erfassungsverfahren begeisterte sich Clemen kurz vor Ende des Ersten Weltkriegs sofort für Koetschaus Vorschlag, Museumskurse an seinem Institut einzuführen, nachdem Koetschau ihm sowohl seinen Beitrag aus der *Museumskunde* von 1916 als auch seinen Würzburger DMB-Vortrag vom Mai 1918 hatte zukommen lassen. Direkt aus der Broschüre des Museumsbundes zitierend, ließ er Koetschau noch Ende Mai 1918 wissen:

»[...] ich erkläre noch einmal, dass ich persönlich alles tun würde, um diesen Gedanken, der mir ausserordentlich fruchtbar erscheint, hier in Bonn und in Verbindung mit unserem Institut zu verwirklichen. Ich muss den Satz absolut unterschreiben, dass es sicherlich nicht nötig ist, dass der junge Kunsthistoriker so unvorbereitet für den Museumsdienst von der Universität entlassen wird, wie es bisher der Fall war.«⁵⁰

Wie der weitere Briefwechsel zwischen Clemen und Koetschau vom Sommer 1918 verrät, setzte sich Clemen daraufhin sowohl auf Fakultäts- als auch auf Ministeriumsebene engagiert für den Plan ein, das Bonner Lehrangebot um Seminare zur Museumspraxis zu erweitern.⁵¹ Von Koetschau erbat er eine Denkschrift zu Inhalt und Aufbau des Lehrangebots, die ihm zur Begründung in seinen Verhandlungen dienen sollte.⁵² Clemen – der auch in diesen letzten

49 Zu Clemen vgl. jüngst Bonnet 2018; Goege 1991; zu seinen Tätigkeiten als »Kunstschutzbeauftragter« vgl. Goege 1991; Halbertsma 1992, S. 105-119; Kott 1997; Doll 2005, S. 993-1002; Kott 2014b. Zum Ansatz der Kunstgeografie in Deutschland vgl. Larsson 1985.

50 Clemen an Koetschau, 25.5.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000. Der Plan, in Bonn zu lehren, lässt sich bis Anfang 1918 in den Akten zurückverfolgen. Vgl. Koetschau an Clemen, 7.2.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

51 Vgl. Clemen an Koetschau, 11.7.1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

52 Vgl. ebd.

Kriegsmonaten noch für den »Kunstschutz« an der Westfront und in Belgien unterwegs war – wollte sich seinerseits darauf vorbereiten, die Vorteile des Bonner Instituts für die Einrichtung der Kurse darzulegen. Koetschau kam Clemens Bitte umgehend nach und legte im Oktober 1918 eine genauere Erläuterung zu den geplanten Museumsseminaren vor.⁵³

In dem zweieinhalb Seiten langen Text wiederholte Koetschau, Universitäten würden Kunsthistoriker bisher kaum oder gar nicht auf die Arbeit im Museum vorbereiten. Dem könne man entgegenwirken, indem die Museen in die akademische Ausbildung von Kunsthistorikern auf museumstechnischem Gebiet einbezogen würden. »[M]itten im musealen Leben stehende Museumsdirektoren«, schrieb Koetschau zweifellos auch mit Blick auf sich selbst, sollten daher an den Universitäten Vorlesungen und Übungen über Museumskunde halten. In seinem Konzept bildeten sie den Kern eines sich über vier Semester erstreckenden Lehrgangs. Dieser sollte zunächst die Techniken sämtlicher Zweige der in Museen gesammelten bildenden Kunst vermitteln, da Echtheitsfragen nur durch Kenntnisse in diesem Bereich geklärt werden könnten. Auf die Behandlung kunstgewerblicher Techniken legte Koetschau dabei besonderen Wert, da sie im Kunstgeschichtsstudium in der Regel unterbelichtet blieben. Griff er damit faktisch wiederum das Thema der Expertisen und Fachgutachten aus neuer Perspektive auf, das den DMB damals ja auch standesrechtlich beschäftigte, forderte er für die vorgeschlagenen Museumskurse weiter, auf diesen Einstieg solle eine intensive Unterweisung in »Museumstechnik« folgen.

Auf Basis seiner Berliner Lehrerfahrung hielt Koetschau für diese museumstechnischen Stunden folgende Themen für unverzichtbar: 1. die Lehre vom Bau und der Einrichtung der Museen; 2. die Pflege der Kunstwerke sowie 3. die »Nutzbarmachung der Museen für das Publikum«, worunter er Kataloge, Führer, Führungen, Vorträge und Ausstellungen fasste. Dabei reiche es jeweils aus, so Koetschau, sich auf Grundlagen zu beschränken, da die praktische Weiterbildung mit dem Eintritt ins Museum ohnehin gegeben sei. Neben den Inhalten skizzierte er auch das Format des Unterrichts. Vortrag und Übung seien eng miteinander zu verzahnen. Die Teilnehmenden müssten stets direkt an die Objekte herangeführt werden, »um sie eindringlich zu erfassen und selbst befragen zu können«. Vorteile des Ausbildungsmodells

53 Die folgenden Ausführungen beruhen auf Koetschaus unbetitletem Manuskript vom Oktober 1918, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3805-0000.

sah er dabei für beide Seiten – die Universität und die Museen. Dadurch, dass die Kurse Berufsanfänger auf den Museumsdienst vorbereiteten, werde das Museumspersonal später bei deren Betreuung entlastet und gewinne dadurch Zeit für eigene wissenschaftliche Arbeiten, von der wiederum die Universitätsprofessoren profitieren könnten. Ganz klar ging es Koetschau hier also auch um ein neues Zusammenspiel von Museum und Universität als Basis einer modernen, professionellen Museumsentwicklung.

Koetschau versäumte zudem nicht anzumerken, der Deutsche Museumsbund habe ihn beauftragt, einen Lehrplan auszuarbeiten, womit er seinem Ausbildungsmodell nochmals Nachdruck und offiziellen Charakter verlieh und sich zugleich selbst ausdrücklich für die museumskundliche Lehre an der Universität Bonn empfahl. Mit einem Zitat des offiziellen Beschlusses des Museumsbundes von 1918 ließ Koetschau seine Argumentation für die Kurse enden:

»Der Deutsche Museumsbund legt den größten Wert auf die Vorbildung der jungen Museumsbeamten in Museumstechnik und Technik der bildenden und angewandten Künste. Er sieht die Museumsdirektoren in erster Linie als die berufenen Lehrer an, hält es aber für sehr erwünscht, dass auch die Universitäten durch Zusammenarbeit mit den Museen den Studenten eine bessere Vorbildung für den Museumsdienst mitgeben als bisher.«⁵⁴

Die im Chaos der Endphase des Ersten Weltkriegs entwickelten Pläne wurden in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Bonn umgesetzt. Wenngleich noch nicht alle Formalitäten geklärt waren, bedankte sich Koetschau bereits im Januar 1919 bei Clemen für dessen Engagement, ihm das Forum gesichert zu haben, von dem aus er lehren könne, und versprach, alle Vorbereitungen für das folgende Wintersemester 1919/20 zu treffen.⁵⁵ Tatsächlich erhielt er vom Preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung zum Herbst 1919 den Auftrag, an der Universität Bonn über »Technik der bildenden Künste und Museumskunde zu lesen«, wobei er zunächst die Position eines nebenamtlichen Professors und später die eines Honorarprofessors innehatte.⁵⁶

54 Ebd.

55 Vgl. Koetschau an Clemen, 11.1.1919, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3805-0000.

56 Vgl. Koetschau an Paul Weber, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Jena, 2.9.1920 u. Koetschau an Ch. R. Richards, Rockefeller Foundation, Paris, 7.2.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3806-0000; Kratz-Kessemeier 2008, S. 55, mit weiteren Quellenhinweisen zur Museumspolitik der Zeit.

Durch Koetschus und Clemens Bonner Vorstoß, der als Teil einer neuen, modernen Museumspolitik im revolutionären Deutschland wahrgenommen wurde, war im Rheinland der beginnenden 1920er Jahre ein entscheidender Schritt getan worden, Museumskunde erstmals als akademische Disziplin zu etablieren.

Wie in Koetschus Hinweis auf ein neues Zusammenspiel von Museen und Universitäten bereits anklang, reagierte das Bonner Lehrmodell dabei nicht nur auf die um 1900 verbreiteten, ja immer wieder auch von Koetschus vorgebrachten Vorwürfe, weder Universitäten noch Museen würden angeheimes Museumspersonal ausreichend auf die Praxis vorbereiten. Vielmehr reichte die Uneinigkeit zwischen Museumsleuten und Universitätsprofessoren tiefer: Zwischen beiden Seiten war ein grundsätzlicher Dissens darüber entstanden, wie die noch junge Disziplin der Kunstgeschichte überhaupt zu lehren und zu praktizieren sein sollte. Ausführlich hat Alexis Joachimides die wachsende Entfremdung von Museen und Hochschulen in dieser Frage seit den 1880er Jahren am Beispiel der Berliner Kontrahenten Wilhelm Bode und Max J. Friedländer auf der einen Seite und Herman Grimm und dessen Nachfolger Heinrich Wölfflin auf der anderen Seite dargelegt.⁵⁷

Während an den Königlichen Museen Managementqualitäten und Kennerchaft hoch im Kurs standen, durch die Kustoden die Authentizität von Kunstwerken feststellen wollten, um ihre Sammlungen um möglichst viele Meisterwerke erweitern zu können, legten Hochschullehrer wie Grimm Wert auf einen umfassenderen geistes- und kulturgeschichtlichen Ansatz. Grimms Vorliebe galt »Genies« wie Raffael, Michelangelo oder Leonardo. Dagegen zeigte er wenig Interesse an einer objekt-nahen Lehre in den Museen Berlins, die er für eine zufällige, vom Geschmack ihrer Kustoden und der Willkür des Kunstmarkts abhängige Ansammlung zweitrangiger Arbeiten hielt. Ebenso wenig kam es ab 1901 mit Wölfflin, der durch den formalen Vergleich von Kunstwerken unterschiedlicher Epochen die Gründe und Gesetze ihres Stilwandels nachzuvollziehen suchte, zu einer Annäherung. Sein Konzept einer »Kunstgeschichte ohne Nahmen« musste in Bodes Umfeld auf Widerstand stoßen, zählte die Klärung der Autorschaft doch zu den ersten Pflichten

In der Literatur sind unterschiedliche Angaben darüber zu finden, ob Koetschus 1920 oder 1922 zum Honorarprofessor ernannt wurde. Vgl. etwa Schwahn 1980; Gärtner 2010, S. 47; Grötecke 2018, S. 154; Walz 2018, S. 11.

57 Vgl. Joachimides 2000; Klonk 2010, die in einem Plagiatsvorwurf Grimms gegen Bode von 1889 eine weitere Ursache des Berliner Streits erkannt hat.

der »kuratorischen Kunstgeschichte«, wie sie damals in den Museen betrieben wurde.⁵⁸

Mit der bewussten Erweiterung der in Berlin angebotenen Museumskurse um die Vermittlung von museumsrelevanten Kenntnissen über künstlerische Verfahren und Materialien nun auch im akademischen Zusammenhang handelte Koetschau letztlich im Interesse der an den Kunstmuseen favorisierten Kunstgeschichte und brachte dadurch beide Seiten in einer sich wandelnden Museumswelt der 1920er Jahre wieder enger zusammen. Für die Professionalisierung der Kunstmuseen bedeutete diese Annäherung einen weiteren wichtigen Schritt: Moderne Museen und Universitäten sollten nicht mehr gegeneinander, sondern professionell miteinander arbeiten.

8.4 Das Bonner Modell – Anlass für einen transatlantischen Brückenschlag 1924

Unter Einbeziehung der bisher unbeachtet gebliebenen internationalen Resonanz, die Koetschaus Lehre an der Bonner Universität in den 1920er Jahren fand, kann hier erstmals genauer rekonstruiert werden, welche konkrete Entwicklung das mit offizieller Rückendeckung vom DMB und von den kulturpolitischen Handlungsträgern der neuen Republik auf Koetschaus und Clemens Initiative hin 1919 etablierte museumskundliche Lehrangebot in Bonn in den folgenden Jahren nehmen sollte, auch welche Relevanz ihm in der sich ab 1924 stabilisierenden Weimarer Republik zukommen sollte. Einen besonders aussagekräftigen Anhaltspunkt dafür bietet ein deutsch-amerikanischer Briefwechsel von Anfang 1924:

Im Februar 1924 wandte sich Charles Russell Richards, der gerade neu ernannte Direktor der American Association of Museums, an Koetschau.⁵⁹ Richards hatte bis 1923 das renommierte College The Cooper Union in New York geleitet, dessen Name seit seiner Eröffnung 1859 allgemein bekannt war, weil es Abraham Lincoln für eine seiner ersten öffentlichen Reden gegen die Sklaverei die Bühne bereitet hatte. Für Richards' Wechsel an die Spitze der American Association of Museums war das Anliegen des Collegegründers, des

58 Die Verwendung des Begriffs folgt Joachimides 2000.

59 Vgl. Richards an Koetschau, 5.2.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4- 3806-0000.

Industriellen Peter Cooper, maßgeblich, Bildungsangebote für ärmere arbeitende Schichten zu schaffen und sich in der Erwachsenenbildung zu engagieren. Mit diesem offenen Bildungsimpuls und reichen Erfahrungen dazu im Cooper-Umfeld ausgestattet, begab sich Richards direkt nach Übernahme seines neuen Postens im amerikanischen Museumsverband 1924 auf eine ausgedehnte Europareise, auf der er vor allem Kunstgewerbemuseen in Frankreich, Deutschland, Belgien, Holland, Dänemark, Schweden, Österreich, Ungarn, in der Tschechoslowakei und der Schweiz erkundete.⁶⁰ Seine hier gewonnenen Kenntnisse flossen in zwei Bücher, *The Industrial Museum* von 1925 und *Industrial Art and the Museum* von 1927, ein.⁶¹ Auf seiner Station Anfang 1924 in Paris erinnerte Richards Koetschau nun vom Büro der Rockefeller Foundation aus an sein Versprechen, ihm eine Skizze seiner Vorlesungen über Museumstechnik zukommen zu lassen und betonte dazu: »You must not fail me in this matter, because such an outline will be of the greatest value to us in the future development of our Museums resources in America.«⁶²

Koetschau reagierte rasch auf Richards' Interesse an seinen innovativen Bonner Veranstaltungen, die wie die Aktivitäten seines amerikanischen Kollegen eben mit einem neuen publikumsnahen Verständnis vom Museum als offener, moderner Bildungsort verknüpft waren. In seiner Antwort an den Direktor der Association of Museums betonte er selbstbewusst seine eigenen Verdienste um die Etablierung des Begriffs Museumskunde in der Wissenschaft. Darüber hinaus unterstrich er erneut, er sehe Museen und Universitäten als gleichwertige Bildungseinrichtungen an. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Herausgeber und Autor der *Museumskunde* hatte er sich, davon war bereits die Rede, früh für den US-amerikanischen Museumsbetrieb begeistert, der, ganz im Sinne der Mission der Cooper Union, auf breiteste Besucherschichten und eine intensive Vermittlungsarbeit ausgerichtet war. Die eigene Nähe zu US-amerikanischen Museumsansätzen brachte Koetschau Richards gegenüber jetzt, in der sich stabilisierenden Weimarer Republik, umso markanter zum Ausdruck, adelte er das Museum doch – in Anknüpfung an die DMB-Publikation *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* von 1919 – als »demo-

60 Vgl. Elliott 2005, S. 19f.

61 Ebd., S. 19.

62 Richards an Koetschau, 5.2.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4- 3806-0000.

kratischste Bildungseinrichtung«, die keinerlei Vorbildung der Besucher voraussetze.⁶³

Seinem Schreiben an Richards vom Februar 1924 legte Koetschau die Broschüre mit seinem Würzburger DMB-Vortrag von 1918 und darüber hinaus einen dreiseitigen Unterrichtsplan für seine Bonner Veranstaltungen bei, der betitelt war: *Unterrichtsplan für Studierende der Kunstgeschichte, die sich auf die Museumstätigkeit vorbereiten wollen*.⁶⁴ Dem Plan lässt sich entnehmen, dass Koetschau wie in Berlin auch in Bonn zuerst den Museumsbau behandelte, nach wie vor mit dem Ziel, dass die Studierenden – dem aktuellen Ideal funktionalen Bauens wie den Ideen Lichtwarks folgend, zugleich spätere Konzepte auf dem Weg zum modernen Museum vorwegnehmend – selbst Baupläne entwerfen und den »Baumeister so beaufsichtigen können, dass nicht dessen Wille beim Bau ausschlaggebend ist«, sondern ihr eigener. Vom Grundstein bis zum Dachziegel, so sein Anspruch, müsse der Museumsbeamte sein Haus kennen. Koetschau konkretisierte in seiner Skizze, dass er die Museumsarchitektur einleitend am Beispiel des 1906 eröffneten Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln und von Klenzes klassizistischen Museumsbauten in München besprach. Während er die »praktische Verwendbarkeit« des Kölner Museums in den Vordergrund rückte, sein Äußeres jedoch für misslungen hielt, führte er anhand von Klenzes Bauten die »repräsentative Würde«, die ein öffentliches Museum bekunden müsse, vor Augen. Trotz mancher Unzulänglichkeiten lieferten Klenzes »erfinderische Leistungen« seiner Ansicht nach noch immer die beste architektonische Lösung. In einem folgenden kritischen Überblick bezog er zusätzlich bedeutende Bauten der Gegenwart bis in die jüngste Vergangenheit hinein mit ein, auch in ihrer historischen Entwicklung.

Darauf aufbauend ging es in seinen Bonner Vorlesungen, so informiert Koetschaus Unterrichtsplan von 1924 weiter, vor allem um Fragen der konkreten Museumspraxis, von der Beleuchtungstechnik, Innenraumgestaltung und -ausstattung bis hin zu Medien der Vermittlung. Bei seiner Besprechung von Etiketten, Führern und Katalogen pochte Koetschau dabei darauf, die wissenschaftliche von der populären Beschreibung von Kunstwerken zu unterscheiden. Wie er außerdem erörterte, hatte er den Kurs in Bonn um Übungen ergänzt, die auf die museale Erwerbungspraxis zielten. In ihnen vermittelte

63 Vgl. Koetschau an Richards, 7.2.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3806-0000.

64 Vgl. ebd. Die folgende Beschreibung stützt sich auf dieses Manuskript.

er, wie sich durch Stilkritik ein Urteil über zu erwerbende Kunstwerke bilden ließ, und schlug so den Bogen zurück zu kunstgeschichtlichen Fragestellungen. Abschließend informierte er Richards über den zeitlichen Rahmen seines Engagements am Bonner Kunsthistorischen Institut: Er lehre je zwei Wochenstunden über fünf Semester. Davon seien drei Semester für die ausführlicher zu erläuternden museumstechnischen Inhalte reserviert. Ein zwei-monatiger Lehrgang en bloc, mit vier bis fünf Stunden täglichem Unterricht, sei aber auch denkbar.

Augenscheinlich sandte Koetschau 1924 eine Idealskizze seines Programms an Richards, wie ein Abgleich mit seinen in den Bonner Vorlesungsverzeichnissen aufgeführten Lehrveranstaltungen verdeutlicht.⁶⁵ Zwar wurden ab dem Wintersemester 1919/20 bis einschließlich Sommersemester 1933 tatsächlich museumskundliche Übungen, Anleitungen zum Sammeln unter Berücksichtigung stilkritischer Methoden und Fälschungen sowie eigens dem Kunstgewerbe – seiner Geschichte oder auch der Textil- und Goldschmiedekunst – gewidmete Kurse unter Koetschaus Namen aufgelistet. Veranstaltungstitel wie *Uebungen über italienische Handzeichnungen* im Sommersemester 1929 oder *Koptische Kunst* im Wintersemester 1930/31 legen jedoch nahe, dass Koetschau mitunter auch Spezialthemen behandelte, die sich weniger eindeutig einem engeren museumstechnischen Ansatz zuordnen lassen.⁶⁶ Auch lehrte er nicht unbedingt so konstant, wie er Richards gegenüber ausführte. So bot er im Sommerhalbjahr 1920 wie auch im Wintersemester 1923/24 jeweils zwei Übungen an, während er in einigen Semestern ganz aussetzte. Wie ein 1930 an den Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, Ernst Buchner, gerichtetes Schreiben deutlich macht, hielt Koetschau Übungen mit seinen Studierenden zudem etwa auch vor Ort in der Kölner Sammlung ab.⁶⁷

Auf Koetschaus Auskünfte von Anfang 1924 antwortete Richards nur eine knappe Woche später mit einem überaus freundlichen Dankeschreiben: »I am very grateful for the outline of your instructions' plan in the museum

65 Die folgenden Angaben orientieren sich an den Vorlesungsverzeichnissen der Universität Bonn, die zu großen Teilen digitalisiert vorliegen. Vgl. <http://digitale-sammlung.n.ulb.uni-bonn.de/periodical/pageview/994321>. Letzter Zugriff am 25.2.2019.

66 Vgl. dazu auch Walz 2018, S. 11.

67 Vgl. Koetschau an Buchner, 4.1.1930, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000.

course. It will be of great interest to me to study as soon as I can have it translated.«⁶⁸

Richards' Korrespondenz mit Koetschau führt beispielhaft den engen transatlantischen Wissens- und Erfahrungsaustausch in allen Fragen der Museumspraxis vor Augen, der damals bereits seit über einem Jahrhundert üblich war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die reiche Kulturlandschaft Europas eine starke Anziehungskraft auf wohlhabende amerikanische Reisende aus intellektuellen und politischen Kreisen ausgeübt. Ihre begeisterten Reaktionen auf die Schätze, die sie in den Städten Italiens, Frankreichs, Englands oder Hollands, nicht zuletzt auch in Dresden und Berlin entdeckten, sind in etlichen Briefen, Reiseberichten und Tagebüchern festgehalten.⁶⁹ Nicht selten zeugen sie von einer sorgfältigen Beobachtung administrativer und technischer Details, etwa von Eintrittspreisen und Öffnungszeiten, aber auch der Architektursprache von Museumsbauten und ihrer Ausstattung, die dann im Zuge der Entsendung von *museum professionals* und ganzer Kommissionen um 1900 herum immer systematischer erfasst wurden.⁷⁰ In dieser Tradition stand Richards' eigene Erkundungstour durch die Museen Europas Mitte der 1920er Jahre. Seine Kontakte mit Koetschau sind zugleich Hinweis darauf, dass die kulturellen Beziehungen zwischen den USA und Deutschland, die durch den Weltkrieg unterbrochen worden waren, inzwischen wiederauflebten, und sich die Weimarer Republik allmählich aus ihrer außenpolitischen Isolation zu befreien begann.

Koetschau trug diesen transatlantischen Museumsaustausch im Umfeld seiner Bonner akademischen Museumslehre im Interesse einer innovativen Weiterentwicklung musealer Arbeit engagiert mit. Während der DMB stagnierte und bald auch die *Museumskunde* pausierte, bot hier offenbar gerade sein Engagement für eine fortschrittliche Museumsausbildung, das international Beachtung fand, einen Anknüpfungspunkt für fortgesetzte museale Professionalisierungsprozesse, nun auch, wie vor dem Krieg, wieder in deziert internationaler Einbindung.

68 Richards an Koetschau, 13.2.1924, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3806-0000.

69 Vgl. Adam 2014.

70 Vgl. ebd., S. 112-115.

8.5 Koetschus Lehransätze im internationalen Kontext bis 1932

Mit der Museumsausbildung rückte Koetschau dabei früh und innovativ ein Thema auf die Agenda, das damals auch in anderen Museumsländern virulent war. Unabhängig vom Dialog, den Richards und Koetschau 1924 über die Etablierung der Museumskunde an der Bonner Universität führten, wurden etwa zur selben Zeit, in den Jahren zwischen den Weltkriegen, auch in anderen Ländern ähnliche Ausbildungsformate erprobt, die Ausdruck intensiver Professionalisierungsprozesse in Museen auf beiden Seiten des Atlantiks waren.⁷¹

In Paris kam hier in dieser Zeit einiges in Bewegung: Wie von Michela Passini dargestellt, griffen an der 1882 gegründeten *École du Louvre* in Paris grundlegende Reformen, die in den 1920er Jahren unter Louvre-Direktor Henri Verne zur Entwicklung eines neuartigen Kurses für Museografie führten.⁷² Mit ihm reagierte Verne auf die vehemente Kritik, die insbesondere der Literatur- und Kunstwissenschaftler Louis Réau noch vor dem Ersten Weltkrieg vorgebracht hatte und der sich in der Zwischenkriegszeit Fachleute wie Henri Focillon oder Pierre d'Espezel anschlossen.⁷³ Wie in Deutschland wurden die einseitig an der klassischen Kunstgeschichte orientierten Qualifikationen nachrückender Museumsleute beklagt, aber auch die Auswahlverfahren von Museumsleitern und *conservateurs*, wie die französische Bezeichnung für Kuratoren lautet.⁷⁴ Beides, die unzulängliche Ausbildung und die Berufungsprozesse, in denen weniger Fachkompetenzen als gesellschaftliches Ansehen der Kandidaten zählten, machten die Kritiker dafür verantwortlich, dass die französische Museumskultur weit über die Landesgrenzen hinaus

71 Vgl. Waidacher 1993, S. 119, u. Lorente 2012, S. 238–240, mit weiteren Beispielen von Programmen zur Ausbildung angehenden Museumspersonals, die z.B. in Philadelphia, Iowa, Buenos Aires oder Rio de Janeiro zwischen den 1910er und 1930er Jahren angeboten wurden. Vgl. auch Cushman 1984 mit dem Fokus auf museumsbezogene Ausbildungskurse in den USA. Koetschus Initiativen bleiben hier jeweils unerwähnt.

72 Vgl. Passini 2015. Die Titelwahl *Muséographie* ist charakteristisch für Frankreich, wo der Begriff bevorzugt verwendet wurde.

73 Vgl. Passini 2015, S. 153f. Poncelet 2008 sieht die Zwischenkriegszeit ebenfalls als entscheidende Phase für museologische Fortschritte, in der vor allem aktuelle Inszenierungsformen maßgeblich geprägt worden seien.

74 Vgl. Bourdieu 1972, der eine vergleichbar kritische Sicht auf die mangelnde Berufsqualifizierung der *conservateurs* hat. S. dazu auch Chaumier/Mairesse 2011, S. 476f.

als rückständig und altmodisch wahrgenommen wurde. Um Abhilfe zu schaffen, war zunächst geplant, intensivere Kenntnisse der Stilgeschichte und der künstlerischen Techniken zu vermitteln.⁷⁵ Dieser neue Akzent, der im Sinne der weiter oben beschriebenen kuratorischen Kunstgeschichte vornehmlich dem Zuwachs der Sammlungen gedient hätte, wurde in einem 1928 eingerichteten Kurs der *École du Louvre* dann schließlich um Themen zur musealen Administration sowie zu Praktiken der Ordnung und Hängung erweitert. Ab 1938 war es Pflicht, Prüfungen in Museografie abzulegen, um die *École du Louvre* mit einem Diplom abschließen zu können.⁷⁶

In Großbritannien arbeitete die Museums Association, die ja bereits seit ihrer Gründung 1889 um eine Verbesserung der Museumsausbildung gerungen hatte, weiter engagiert an einem Konzept. 1921 meldete sich hier erneut Hoyle zu Wort und schlug einen Kurs mit Diplomabschluss nach dem Vorbild der Bibliothekare vor.⁷⁷ Durch den Kurs sollte vor allem Expertise in der Inventarisierung und Katalogisierung, der Aufstellung verschiedener Objektarten, samt der Anordnung in Schauschränken und -kästen, sowie in der Beschriftung von Etiketten vermittelt werden.⁷⁸ Ende der 1920er Jahre griff der Mineraloge Henry Miers, seit 1928 Präsident der Museums Association, die Idee wieder auf. Von 1925 bis 1932 bot das National Museum of Wales unter Hoyle eine Sommerschule für walisische Kuratoren an.⁷⁹ Im Oktober 1930 offerierte die Museums Association, jetzt mit Geschäftsstelle in London und Sidney Frank Markham als erstem ständigen Sekretär stringenter aufgestellt, erstmals selbst einen fünftägigen Ausbildungskurs in London. Für 30 Teilnehmende kombinierte er Vorträge von Verbandsmitgliedern mit Besuchen des British Museum, der National Gallery und des Victoria & Albert Museum.⁸⁰ Das Interesse galt dem Umgang mit Objekten, ihrem Display, ihrer Präparierung und Konservierung. Ähnliche Kurse gab es 1931 auch in Edinburgh.

Unterdessen wurde in Großbritannien ein Komitee eingerichtet, das das Angebot weiterentwickeln und Richtlinien für das von Hoyle postulierte Diplom aufstellen sollte. Nachgewiesen werden sollten dafür Kenntnisse in ei-

75 Vgl. Passini 2015, S. 158f.

76 Vgl. ebd., S. 160.

77 Vgl. Teather 1990, S. 33. Einen Überblick über die Initiativen gibt Norton-Westbrook 2013, S. 145-151.

78 Vgl. Teather 1990, S. 33.

79 Vgl. ebd.

80 Alle Ausführungen zu Inhalt und Anforderungen folgen Teather 1990, S. 33f., sowie Lewis 1989, S. 53f.

nem Sammlungsgebiet, zudem die Teilnahme an Kursen zur Verwaltung, zu Methoden und Techniken, die die Association nach Schwierigkeitsgraden gestaffelt anbot. Gefordert wurden eine schriftliche Ausarbeitung und eine kuratorische Praxisprobe. 1938 nahm sie die ersten solcher Diplomprüfungen ab, bis der Zweite Weltkrieg das junge Ausbildungsprogramm bald wieder kappete. Anfang der 1930er Jahre wurden überdies an einigen britischen Universitäten museumsbezogene Kurse für Studierende der Kunstgeschichte eingeführt, etwa am Courtauld Institute der University of London.⁸¹

Während man in Frankreich und England noch um eine Lösung rang und Koetschau gerade seine Lehre in Bonn platzierte, etablierte in den fortschrittlichen USA 1921 Paul J. Sachs an der Harvard University in Cambridge den Kurs *Museum Work and Museum Problems*. Auch das Entstehen dieses Kurses stand, ähnlich wie in Deutschland, in engem Zusammenhang mit den Bemühungen um eine Professionalisierung des Museumspersonals, die damals im Umfeld der American Association of Museums (AAM) angesichts der rasanten Expansion US-amerikanischer Museen als besonders dringlich erachtet wurde.⁸² Neben der Herausgabe ihres zunächst *Museum Work* betitelten, später in *Museum News* umbenannten Organs, das 1917 erstmals erschien und wie die *Museumskunde* den fachlichen Austausch erleichtern sollte, richtete die AAM 1917 eigens ein Komitee ein, das museale Ausbildungsprogramme recherchieren und darauf aufbauend Vorschläge für künftige Modelle unterbreiten sollte.⁸³ Auf der Jahrestagung der AAM legte es noch 1917 seinen Bericht vor, in dem die Anforderungen an Museumsmitarbeiter je nach Tätigkeit definiert wurden.⁸⁴ Überzeugende Ansätze für Ausbildungsangebote unterbreitete das Komitee allerdings nicht, so dass das Thema bis weit in die 1920er Jahre hinein immer wieder aufflammte.

Sachs entwickelte seinen Kurs in Cambridge im Wissen um die zeitgenössisch diskutierten Ansprüche. Er bietet sich für einen direkten Vergleich

81 Vgl. Norton-Westbrook 2013, S. 151-169, wo die enge Anlehnung des Studiengabots am Courtauld Institute of Art an Sachs' Museumskurs und die daraus resultierenden Probleme im Mittelpunkt stehen.

82 Vgl. Cushman 1984; Duncan/McClellan 2018, S. 47-77; McClellan 2020, S. 44-48.

83 Vgl. Duncan/McClellan 2018, S. 68f.

84 Vgl. ebd., S. 69; Abbot/Rove/Gilman 1917. Dem Komitee galt dabei die Instruktion in Museumspraxis und -verwaltung, wie sie am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum praktiziert wurde, als vorbildlich. Aus den Ausführungen geht jedoch nicht eindeutig hervor, ob damit die damals längst nicht mehr angebotenen Museumskurse Koetschaus oder die Volontariatsausbildungen am Museum gemeint waren.

mit Koetschus Modell auf besondere Weise an, weil beide Programme bereits um 1920 und damit um einige Jahre früher als die im Vereinigten Königreich und Frankreich etablierten Lehrgänge in die Praxis überführt wurden. Wenngleich der Museumskurs von Sachs bereits mehrfach detailliert behandelt wurde, jüngst etwa im Gemeinschaftswerk von Sally Anne Duncan und Andrew McClellan, wird im Folgenden nochmals genauer auf seinen Aufbau und seine Inhalte verwiesen, um die Affinitäten, die zwischen Koetschus und Sachs' Kursen bestanden, herauszuarbeiten.⁸⁵ Auf Koetschus Bonner Unterricht, auch dies sei angemerkt, findet sich bisher umgekehrt in keinem der Literaturbeiträge zum Harvard-Modell ein Hinweis.

Paul J. Sachs war zunächst für die seiner Familie gehörende Investitionsbank Goldman Sachs an der Wallstreet tätig gewesen, bevor er 1915 als stellvertretender Direktor ans Harvard Fogg Art Museum gewechselt war und bald danach auch Kunstgeschichte zu lehren begann.⁸⁶ Seinen *Museum Course* bot Sachs von 1921 bis 1948 an und prägte damit, wie Duncan betont, die kuratorische Praxis in den USA der Zwischenkriegszeit. Mehrere Hundert Absolventen brachte der Kurs hervor, von denen später vielen eine erfolgreiche Museumskarriere beschieden war, so den künftigen Direktoren Perry Rathbone vom Bostoner Museum of Fine Arts, Alfred H. Barr vom Museum of Modern Art oder James J. Rorimer vom Metropolitan Museum in New York.⁸⁷ Direkten Einfluss auf die Entwicklung der US-amerikanischen Museen nahm Sachs zusätzlich zwischen 1932 und 1936, als er den Vorsitz der American Association of Museums übernahm.

In seinem Museumskurs an der Harvard University kombinierte Sachs bewusst die Vermittlung kunsthistorischen und kennerschaftlichen Wissens mit einem umfassenden Überblick über den zeitgenössischen Kunstbetrieb.⁸⁸ Während er anfänglich die Bibliothek seines Wohnhauses in Cambridge als Seminarraum nutzte, fand seit der Eröffnung des neu errichteten Fogg Art Museum 1927 der Unterricht vor allem vor Ort im von ihm geleiteten Museum statt (Abb. 39).

85 Zu Sachs' Museumskurs vgl. Gordon-Kantor 1993; Duncan 2002; Norton-Westbrook 2013, S. 95-143; Duncan/McClellan 2018; McClellan 2020, S. 48-58.

86 Zur Vita von Sachs vgl. Duncan/McClellan 2018, S. 7-45.

87 Vgl. ebd., S. 229-248, für eine Übersicht über die Kursteilnehmenden und ihre späteren Karrieren an Museen und Universitäten. Ebd., S. 143-187, werden einige der Karrieren beispielhaft vorgestellt.

88 Vgl. Duncan 2002, S. 3.

Abb. 39 George S. Woodruff, Paul J. Sachs mit seinen Studierenden im Naumburg Raum, Fogg Museum, 1944



Bildnummer VRS095688, Fogg History Photographs, International New Photos, folder 4. Harvard Art Museums Archives, Harvard University, Cambridge, MA

Erst in der Umgebung des Universitätsmuseums gewann der jeweils etwa 20 Studierende aufnehmende Kurs, der zuvor unregelmäßig stattgefunden hatte, sein entscheidendes Profil.⁸⁹ Besonderen Wert legte Sachs auf ein objektnahes Studium, um das visuelle Gedächtnis seiner Kursteilnehmer/-innen zu schulen und Einblicke in Konservierung und künstlerische Techniken zu geben.⁹⁰ Die Sammlung des Fogg Art Museum und die Provenienzen der Objekte sollten sie jederzeit abrufen können, der Museumsbau sollte ihnen eng

89 Vgl. Duncan/McClellan 2018, S. 86. Ebd., S. 70-77, wird betont, der Kurs habe sich bis Mitte der 1920er Jahre, als auch im Umfeld der American Association of Museums über die Professionalisierung der Museumsarbeit und die Qualifizierung von Kuratoren diskutiert wurde, noch in einer »Embryonalphase« befunden.

90 Die folgenden Angaben zu den Kursinhalten stützen sich auf ebd., S. 87-132.

vertraut sein. Zudem war es erklärtes Anliegen von Sachs, die Studierenden mit Händlern, Sammlern, Kuratoren und Kritikern, mit den verschiedensten Akteuren der Kunstwelt also, zusammenzubringen. Neben Besuchen von Museen im In- und Ausland, die ebenso eingefordert wurden wie die Arbeit mit der universitätseigenen Sammlung, lud Sachs daher regelmäßig externe Gäste zu Vorträgen ein. Die Studierenden erarbeiteten ihrerseits Vorträge und Führungen. Sie bauten auf Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens auf, wie dem Bibliografieren, das ebenfalls eingeübt wurde. Mit Beginn der 1930er Jahre, vor allem aber mit Jakob Rosenberg, einem ehemaligen Mitarbeiter Friedländers am Berliner Kupferstichkabinett, der in die USA emigriert war und seit 1938 Seite an Seite mit Sachs lehrte, gewann die systematische Unterweisung in kennerschaftlichen Methoden schließlich immer mehr an Gewicht gegenüber der Behandlung museologischer Probleme.⁹¹

Da sich ein Curriculum des Museumskurses in Cambridge aus dem Jahr 1934/35 erhalten hat, lässt sich präzise nachvollziehen, wie Sachs die Inhalte seines Kurses in insgesamt neun Einheiten strukturierte.⁹² Einführend widmete er sich unter dem Motto »Philosophie der Museen« unterschiedlichen Kunstmuseumstypen, beschrieb ihre Aufgabenfelder – übrigens bereits weitgehend mit der aktuellen Definition des Museums übereinstimmend, die 2007 auf der ICOM-Versammlung in Wien festgelegt wurde – und ging auf ihre Beziehungen zu städtischen und kommunalen Einrichtungen, zum Kunsthandel und zu weiteren Museen ein.⁹³ Der zweite Block war bei Sachs der Geschichte der Museen vorbehalten, mit dem Schwerpunkt US-amerikanische Museen. Das dritte Modul, die »Organisation der Museen«, befasste sich mit unterschiedlichen Trägern, Finanzierungsmodellen, gesetzlichen Regelungen sowie mit Positionen und Pflichten von Museumsmitarbeitern. Als vierten Punkt behandelte Sachs die Museumsarchitektur. Einsetzend mit einem historischen Überblick, ging er auf die Anforderungen an Grundriss, Raumfolgen und -größen in Galerie, Kabinett oder Werkraum, auf Ausgänge und Treppenanlagen ein. Unterschieden wurden Ausstellungs-, Verwaltungs-, Vermittlungs- und Servicräume. Abschließend

91 Vgl. ebd., S. 105-118 u. 125-132.

92 Alle Angaben zum Kursaufbau sind dem Abdruck des Curriculums in Duncan 2002, S. 4f., u. Duncan/McClellan 2018, S. 217-219, entnommen.

93 Vgl. ICOM 2019. ICOM strebt aktuell die Festlegung einer neuen Definition an, die auf die zeitgenössischen Herausforderungen an Museen antwortet, unter den Mitgliedern jedoch kontroverse Diskussionen ausgelöst hat. Vgl. die Hinweise darauf im Schluss.

standen Beleuchtung, Belüftung und der Schutz vor Staub, Klimaveränderungen, Feuchtigkeit und Diebstahl auf dem Programm. Ein eigener fünfter und sechster Teil war für Verwaltungsfragen und die Sammlungen vorgesehen. Thematisiert wurden etwa ihre geschichtliche Entwicklung, praktische Aspekte wie die Hängung von Objekten, Lagerung, Pflege und Restaurierung, aber auch Erwerbungen in Abhängigkeit von Preisbildung und Markt. Das siebte Kapitel stand ganz im Zeichen wichtiger Persönlichkeiten der Kunstwelt, von Privatsammlern, Gelehrten und Galeristen. Im achten Block, der »Museum Policies« überschrieben war, versammelte Sachs unterschiedliche Aspekte wie die Rechte des Direktors, die Ablehnung von Leihanfragen, Belange der Forschung oder auch das Verhältnis von Museen zu zeitgenössischer und angewandter Kunst. Abgeschlossen wurde der Kurs mit der im Lehrplan nicht näher erläuterten Museumsethik als neuntem Punkt.⁹⁴

Vergleicht man die Lehrprogramme von Sachs in Cambridge und Koetschau in Bonn, mit denen beide um 1920 Neuland betreten, sind die Analogien – auch wenn Sachs sicher stärker noch als Koetschau auf eine intensive Vernetzung seiner Studierenden in der aktuellen Kunstwelt fokussierte – letztlich in den Grundstrukturen der Kurse doch evident. Die Kurse waren gemäß ihrem Anspruch, künftige Kuratoren und Direktoren auszubilden, beide dezidiert praxisorientiert. Dabei galt der Blick in die Museumsgeschichte, der bau- wie sammlungshistorische Aspekte einschloss, als unverzichtbar. Architektur, Raumausstattung und der publikumsorientierte Umgang mit den Beständen und ihrer Präsentation nahmen, dem Anspruch an den modernen Bildungsort Museum in der Tradition Lichtwarks folgend, einen großen Stellenwert in beiden Curricula ein. Die objektnahe Arbeit in Form des Studiums von Originalen, ihres Materials und ihrer Technik wurde für grundlegend gehalten, die auf kunstwissenschaftlicher Expertise basierende Erwerbungspraxis ebenfalls als zentral erachtet.

Manche Auffassungen teilten Koetschau und sein Kollege von der Harvard Universität bis ins Detail. So legten beide viel Wert auf die genaueste

94 Ausführlich behandeln Duncan/McClellan 2018, S. 118-125, die ethischen Regeln, die Museumskuratoren und -direktoren nach Sachs befolgen sollten. Wie Koetschau hielt es Sachs z.B. für anrühlich, wenn sich Museumsangestellte für Expertisen entlohnen ließen. Als negative Beispiele erwähnte er seinen Studierenden gegenüber hier etwa Friedländer und Valentiner, nicht aber Bode. Dagegen sah er keine Interessenskonflikte in der privaten Sammeltätigkeit von Kuratoren.

Kenntnis der jeweiligen Häuser, in denen studiert wurde beziehungsweise die später zu leiten waren, und auch auf die Ansprüche, die Kuratoren aktiv an die Museumsarchitektur zu stellen hatten. Wie Koetschau ließ auch Sachs seine Studierenden Grundrisse des Fogg Art Museum anfertigen und andere Baupläne genauestens analysieren. Es war Teil ihres Studiums, das Gebäude »from top floor to basement« – in Koetschaws Worten »vom Grundstein bis zum Dachziegel« – zu inspizieren und auf jedes Detail, von der Installation und Etikettierung der Exponate bis hin zur Raumpflege, zu achten.⁹⁵

Ganz offensichtlich entstammten die innovativen musealen Ausbildungskonzepte von den jeweils selbst im Museum tätigen Praktikern Koetschau und Sachs, die aufs Engste mit einem modernen, professionellen Anspruch an ein zeitgemäßes Kunstmuseum verknüpft waren, einem ganz ähnlichen Bildungs- und Reformimpuls, der in Ideen um 1900 wurzelte und in den 1920er Jahren nicht zuletzt auch durch eine neue Nähe der Museen zur zeitgenössischen Kunst enormen Aufschwung erfuhr.

Eventuell sind sich Sachs und Koetschau in der Endphase der Weimarer Republik dann sogar persönlich in Bonn begegnet. Auf Einladung von Clemen hielt Sachs im Rahmen eines einjährigen Sabbaticals, das er für eine längere Europareise nutzte, am 12. Dezember 1932 just im Auditorium der Bonner Universität einen Vortrag *Zur Entwicklung der amerikanischen Museen. Neue Wege, neue Versuche*.⁹⁶ Der Bonner Institutsleiter hatte sein eigenes akademisches Jahr bereits 1907/08 im Rahmen des vom preußischen Kultusministerium und der Harvard Universität initiierten deutsch-amerikanischen Professorenaustauschs umgekehrt eben an Sachs' späterer Wirkungsstätte, in Cambridge, verbracht.⁹⁷ Clemen bat Koetschau ausdrücklich um Anwesenheit beim Vortrag von Sachs.⁹⁸ Ob er teilnahm oder verhindert war, lässt sich den Düsseldorf Akten nicht entnehmen. Koetschau dürfte aber auf jeden Fall genuines

95 Zit. nach Duncan 2002, S. 10.

96 Vgl. Clemen an Koetschau, 9.12.1932, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000. Duncan/McClellan 2018, S. 31, nennen weitere Stationen von Sachs' Sabbatical. Sie erwähnen die Freundschaft von Sachs mit Paul Clemen, gehen aber nicht näher auf seinen Kölner Vortrag ein. Sachs hatte zudem Kontakte zu DMB-Mitbegründer Georg Swarzenski, den er nach dessen Emigration in die USA 1938 ans Museum of Fine Arts in Boston vermittelte. Vgl. ebd., S. 44, Anm. 137.

97 Vgl. Pommerin 1983.

98 Vgl. Clemen an Koetschau, 9.12.1932, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

Interesse am Vortrag von Sachs gehabt haben. Durch die Kontakte von Clemen in die USA und speziell nach Cambridge deutet sich dabei zugleich ein Austausch zwischen Koetschau und Sachs auch schon für die Zeit davor zumindest als Möglichkeit an.

Festzuhalten bleibt, dass Koetschau mit seiner Lehre als Honorarprofessor an der Bonner Friedrich-Wilhelms-Universität zwischen 1919 und 1933 auf ein damals unter Museumsleuten über Jahre und Ländergrenzen hinweg lebhaft diskutiertes Desiderat antwortete. Die eigenen Erfahrungen, die er in den Berliner Museumskursen für Volontäre noch vor dem Ersten Weltkrieg hatte sammeln können, bildeten das Fundament seines späteren Lehrangebots in Bonn. Der DMB bot ihm zuverlässig Rückhalt für seine dortigen Kurse. Mit Clemen hatte er einen Kooperationspartner gefunden, der sein deutschlandweit als gleichermaßen traditionsreich wie modern geltendes kunsthistorisches Institut für das neue Angebot in der Museumskunde öffnete. Und auch bei den Studierenden stieß die Erweiterung des Lehrprogramms auf Resonanz, zählte Koetschau während seines ersten akademischen Jahres doch gleich 50 bis 60 Hörer und Hörerinnen.⁹⁹ Inhaltlich und strukturell war sein Angebot auf Augenhöhe mit dem legendären Museumskurs von Sachs in Cambridge angesiedelt. Eindeutiges Indiz dafür ist nicht zuletzt auch die Aufmerksamkeit, die der damalige Direktor der American Association of Museums, Charles Russel Richards, Koetschaus Konzept 1924 entgegenbrachte. Von ihm versprach sich Richards wegweisende Impulse für die Aufstellung der von ihm vertretenen US-amerikanischen Museen, denen umgekehrt wiederum in Europa und speziell von Koetschau Modellcharakter insbesondere in der Vermittlungs- und Öffentlichkeitsarbeit zugesprochen wurde. Koetschaus Lehrtätigkeit in den Blick zu nehmen, heißt demnach nicht nur in Erinnerung zu rufen, dass die Museumskunde in den 1920er Jahren Teil des akademischen Fächerkanons in Deutschland war, sondern über sie auch ein weiteres Kapitel der transatlantischen Museumsbeziehungen aufzuschlagen.

Ob Richards die in seinem Schreiben von 1924 formulierte Absicht, Koetschaus Unterrichtsplan zu übersetzen, realisierte und ihn unter den Mitgliedern der American Association of Museums in den USA zirkulieren ließ, ob also Koetschaus Modell weitere konkrete Wirkung in den USA entfalten konnte, kann im Rahmen dieser Studie nicht beantwortet werden. Eine systema-

99 Vgl. Koetschau an Paul Weber, 2.9.1920, Akten der Städtischen Kunstsammlungen, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3806-0000.

tische Erforschung des internationalen Austausches zwischen Museen und ihren Akteuren in der Zwischenkriegszeit, die hier weitere Anhaltspunkte für die internationale Vernetzung nicht nur Koetschus, sondern letztlich auch des DMB liefern könnte, steht noch immer aus.¹⁰⁰

Lediglich die Aktivitäten, die das im Umfeld des Völkerbunds angesiedelte Office international des musées (OIM) seit seiner Gründung 1926 in Paris unternommen hat, sind bisher genauer untersucht worden.¹⁰¹ Und auch das Sprachrohr des OIM, die 1927 erstmals erschienene Zeitschrift *Mouseion*, sowie die internationale Fachkonferenz, die das OIM 1934 in Madrid zur Museografie veranstaltete, sind in den letzten Jahren auf reges Interesse gestoßen.¹⁰² Angesichts dieser von Paris ausgehenden internationalen Vernetzungsaktivitäten im Museumsbereich liegt die Vermutung einer französischen Federführung nahe, auch wenn es um den Transfer von Museumsideen in dieser Zeit geht. Einigen Franzosen, etwa Albert Henraux oder Germain Bazin, der 1938 den Kurs in Museografie an der École du Louvre übernahm, galt das OIM vor diesem Hintergrund gar als Geburtshelfer der Museologie als Wissenschaft.¹⁰³

Doch die Wege scheinen, wie Koetschus eng mit der britischen und US-amerikanischen Debatte verknüpftes Engagement zeigt, tatsächlich anders verlaufen zu sein. Zweifellos fiel die Etablierung des OIM als beratend agierender Einrichtung just in jene Jahre, in denen in Frankreich die Ausbildung der Kuratoren reformiert wurde und diese sich zudem organisiert hatten, mit dem Resultat, dass ihre Hauptaufgabe nicht länger in der Bewahrung des Kulturerbes bestand, sondern, so bringt es Michela Passini auf den Punkt, das Museum selbst zum Objekt einer ambitionierten Kulturpolitik wurde. Wie Passini in ihrem Beitrag zum Wandel des Berufsbilds des *conservateur* allerdings ebenfalls deutlich herausgearbeitet hat, verdankte sich die Formierung der modernen Museologie in Frankreich ihrerseits wiederum entscheidenden Anregungen durch den transnationalen Austausch speziell mit den Kollegen

100 Vgl. Cladders 2018b, S. 74.

101 Vgl. jüngst Cladders 2018a, S. 327f., mit dem aktuellen Forschungsstand zum OIM.

102 Vgl. Galizzi Krögel 2014; Savino 2017 zu *Mouseion* jeweils mit weiteren Literaturhinweisen; Kott 2014a zur Bedeutung deutscher Museumsvertreter für die Konferenz; Jamin 2017; Cladders 2018b. S. auch die internationale Konferenz *The International Museum Conference of 1934, in perspective* an der Real Academia Bellas Artes San Fernando, Madrid, 21.-23. November 2016. Vgl. das Programm: ArtHist.net, 9.10.2016. <https://arthist.net/archive/13899>. Letzter Zugriff am 26.3.2019.

103 Vgl. Passini 2015, S. 161f.

von der britischen Museums Association – Jahre bevor das OIM überhaupt gegründet wurde. Anlässe für einen derartigen Transfer von britischen wie US-amerikanischen Museumsideen nach Paris gab es, während Koetschau und Sachs bereits ihre Museumskurse etablierten, zu Beginn der 1920er Jahre gleich mehrfach: So traf sich im Zuge der französisch-britischen Annäherung, die nach dem Ersten Weltkrieg auch im kulturellen Bereich gepflegt wurde, die britische Museums Association zu ihrer Jahrestagung 1921 in der französischen Hauptstadt.¹⁰⁴ Die Tagung bot Gelegenheit für wechselseitige Begegnungen, die Einfluss auf die Organisation und Aktivitäten der 1922 aus der Taufe gehobenen Association des conservateurs des collections publiques de France hatten. 1921 fand zudem der erste internationale Kunsthistorikerkongress nach dem Krieg in Paris statt.¹⁰⁵ Eröffnet wurde der Kongress mit einer Sektion zur Museografie, auf der vor allem US-amerikanische Museen mit ihren innovativen Popularisierungsstrategien im Vordergrund standen. Die Vertreter aus Übersee machten zwei Drittel der Vortragenden aus.¹⁰⁶

Frankreich nahm die museologischen Impulse aus Großbritannien und den USA auf und trug ab 1926 im Kontext des Völkerbunds selbst immer aktiver zu ihrer internationalen Vernetzung bei. Diskutiert worden waren die neuen museologischen Ansätze in den impulsgebenden Ländern indes schon weit früher. Und nicht nur aus Großbritannien und den USA waren hier bereits seit den 1880er Jahren Anregungen gekommen, sondern eben auch aus der Museumsreformbewegung in Deutschland. Gerade die transnationale Debatte um die Etablierung von Standards in der musealen Ausbildung und für eine akademische Museumskunde, die dann später in Frankreich aufgegriffen wurde, wurde seit 1905 maßgeblich von Koetschaus *Museumskunde* und in den folgenden Jahren von seinen stetig profilierten, auch international wegweisenden musealen Ausbildungskonzepten wesentlich mit gestaltet. Mit seinem Einsatz für die Professionalisierung der Museen bewegten sich Koetschau und mit ihm der DMB dabei fortschrittlich auf der Höhe ihrer Zeit, ab 1918 zudem explizit im modernen republikanischen Kontext. Koetschau, der

104 Vgl. ebd., S. 155f.

105 Vgl. Kott 2008; Kott 2014a, S. 207; Cladders 2018a, S. 297-317.

106 Vgl. Kott 2014a, S. 207; Cladders 2018a, S. 305. Für die folgende Zeit beschreibt Cladders 2018a, S. 386f., dass die zentrale Bedeutung, die US-amerikanische Museen der Vermittlung einräumten, auf einer 1927 vom OIM abgehaltenen Konferenz auch auf geteilte Meinungen stieß.

Museumsbund, die Museumskunde als Zeitschrift wie dann auch als akademisches Fach stellen sich hier als tragender Teil einer Museumsgeschichte als transnationaler Verflechtungsgeschichte dar, in deren Kontext die Entwicklung hin zum modernen Museum seit um 1900 und dann vor allem seit den 1920er Jahren immer vehementer auf der Agenda stand.

Nach Jahren der internen Stagnation mischte in diesem transnationalen Kontext schließlich in den frühen 1930er Jahren auch der DMB selbst erneut ganz aktiv mit. Seit 1930 wieder selbstbewusster und auch zahlenmäßig noch einmal deutlich stärker aufgestellt, sicher auch nach Koetschus vielschichtigen internationalen Kontakten zuvor, trat der Museumsbund nun als international wahrgenommene Größe auf. Weiterhin scheinen dabei England und die USA entscheidende Partner für den DMB in einem sich formierenden transnationalen Reformnetzwerk gewesen zu sein, das maßgeblich eben von den Museumsverbänden getragen wurde. Nicht zuletzt durch die 1929 neu hinzugekommenen Museen für Naturkunde öffnete sich der DMB in dieser Zeit spürbar einem weiteren internationalen Ideentransfer. Engagiert wirkte in diese Richtung im Museumsbund vor allem der Zoologe Walther Arndt vom Berliner Naturkundemuseum (Abb. 40).

Das Interesse, das der DMB »Museumsverbände[n] im Auslande« entgegenbrachte, wurde in der späten Weimarer Republik in der *Museumskunde* etwa im Abdruck eines Referats über die britischen, französischen und US-amerikanischen Vereinigungen spürbar, das Arndt 1929 auf der Danziger Jahrestagung des DMB gehalten hatte.¹⁰⁷ Das erste Heft des Jahrgangs von 1930 eröffnend, gab Arndts Beitrag detailliert Auskunft über die drei Museumsorganisationen, ihre Entstehungsdaten, ihre Zusammensetzung und die Entwicklung der Mitgliederzahlen, über ihre Fachorgane, Strukturen, Finanzierung und Zusammenkünfte.¹⁰⁸ Die genauen Informationen lassen vermuten, dass Arndt sein Wissen nicht nur einem akribischen Studium relevanter Schriften, sondern Kontakten mit Museumskolleg/-innen im Ausland verdankte.

Und tatsächlich finden sich dann in den Akten auch konkrete Belege für intensivierete internationale Vernetzungen des DMB zu Beginn der 1930er Jah-

107 Pauli, Niederschrift über die Allgemeine Sitzung der Danziger Tagung vom 9.10.1929, 20.2.1930, S. 7f., Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3813-0000dt 1930. Vgl. Arndt 1930. Zu Arndt und zum Bund der Deutschen Naturwissenschaftlichen Museen vgl. auch Gries 2007, S. 5.

108 Vgl. Arndt 1930.

Abb. 40 Unbekannter Fotograf, Walther Arndt, 1940



Museum für Naturkunde, Historische Bild- u. Schriftgutsammlungen,
MfN, HBSB, GNF FM X 1 Arndt, W.

re, besonders in den innovativen englischen und US-amerikanischen Reformkontext hinein. So erklärte Ende 1931 Andrey Avinoff, Entomologe und Direktor des Carnegie Museum of Natural History in Pittsburgh, Arndt gegenüber seinen Beitritt zum DMB.¹⁰⁹ Er verfügte bereits über eine Doppelmitgliedschaft im US-amerikanischen und im britischen Museumsverband und erhoffte sich durch seine Zugehörigkeit zum Museumsbund weitere Einblicke

109 Andrey Avinoff an Arndt, 15.12.1931, SMB-ZA, III/DMB 004.

in die europäische Museumsszene. »I consider it a real privilege to become a member of the German group paralleling our own«, schrieb er.¹¹⁰ Umgekehrt ersuchte im Herbst 1931 der Paläontologe William Elgin Swinton, Assistent von Markham bei der britischen Museums Association, für eine Kampagne zur Mitgliedergewinnung Arndt um Unterstützung.¹¹¹ Bereits Anfang 1931 hatte sich der Präsident der britischen Museumsorganisation Henry Miers an Noack mit der Bitte gewandt, die DMB-Mitglieder für eine internationale Studie per Fragebogen zum Stand der Erwachsenenbildung in den Museen zu befragen.¹¹² Es ging um Öffnungszeiten, Lesesäle, Vorträge und Führungen, auch um Werbemaßnahmen, Kooperationen mit Rundfunkanstalten oder Filme und Schallplatten als Vermittlungsmedien. Noack war bereit, die Antworten zusammengestellt an Miers weiterzuleiten. Über die Details modernster Vermittlungsformate tauschte man sich hier im Umfeld des DMB international aus.

Auch Miers und Noack bewegten sich dabei inzwischen in einem ganz ähnlichen von einem offenen, zeitgemäßen Bildungsanspruch geprägten Museumskontext wie Sachs und Koetschau es mit ihren Ausbildungskonzepten bereits seit 1920 taten. Der DMB wirkte damit als Ansprechpartner und Forum in der transnationalen Museumsdebatte aktiv mit. Was zuvor einzelne Museumsakteure, Kommissionen, Kongresse oder Fachzeitschriften bezweckt hatten, nämlich Erfahrungen und Expertise über Grenzen hinweg zirkulieren zu lassen, um die Professionalisierung der Museumsarbeit zu fördern, hatten sich die Berufsverbände inzwischen in ihrem alltäglichen Geschäftsverkehr zu eigen gemacht. Koetschaus Einsatz für innovative Formen einer professionellen Museumsausbildung, die zur selben Zeit auch international gesucht wurden, bettete sich hier in der sich nach und nach für internationale Kulturbeziehungen öffnenden Weimarer Republik als Aktivposten in einen zunehmend intensiveren transnationalen Museumsdiskurs ein, der – durchaus mit Skepsis gegenüber dem in Paris eng mit französischen Institutionen verbundenen OIM – weiter wesentlich von England, den USA und Deutschland ge-

110 Ebd.

111 Vgl. ebd., William Elgin Swinton an Arndt, 4.9.1931.

112 Vgl. SMB-ZA, III/DMB 003. Aus den erhaltenen Briefwechseln Noacks mit Zimmer und den Mitgliedern der Abteilung A lassen sich der Vorgang und die erfragten Informationen rekonstruieren, vgl. Noack an Zimmer, 1.3.1933 u. Noack an die Mitglieder der Abteilung A, 19.3.1931, mit dem Fragebogen als Anlage.

prägt wurde.¹¹³ Gerade auch in den zäheren Jahren des DMB unter Storck und Greischel zwischen 1920 und 1927 und als die *Museumskunde* von 1925 bis 1928 nicht mehr auf dem Markt war, konnte Koetschus Bonner museumskundliches Lehrangebot dabei nicht nur einen konkreten Professionalisierungsimpuls geben. Vielmehr scheint das internationale Interesse an der Bonner Lehre auch den Weg zur zunehmenden internationalen Vernetzung des DMB in den frühen 1930er Jahren mit geebnet zu haben, die den Verband in der Endphase der Weimarer Republik noch einmal als Motor einer professionellen Museumsentwicklung auf der Höhe der Zeit wahrnehmbar und über die Landesgrenzen hinaus in Position brachte.

113 Zur deutschen Kritik am OIM vgl. Kott 2014a, S. 210f. Cladders 2018a, S. 339, vermutet ähnliche Skepsis auch auf englischer Seite.

9. Die Deprofessionalisierung der Museumsarbeit im Nationalsozialismus

Auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wirkte die im Museumsreformkontext führende Rolle der deutschen Museen nach, die sich in der Weimarer Zeit im Umfeld von Koetschau, Museumsbund und *Museumskunde* weiter maßgeblich herausgebildet hatte. Eine außergewöhnliche Gelegenheit, die Professionalität des deutschen Museumswesens vor aller Welt in Szene zu setzen, bot sich dem »Dritten Reich« mit der Pariser Weltausstellung im Sommer 1937. Während zeitgleich im eigenen Land bei »Säuberungsaktionen« mehr als tausend Werke der Moderne in deutschen Museen beschlagnahmt wurden, ließ das NS-Regime, das selbstbewusst mit seinen vermeintlichen kulturellen Leistungen in der internationalen Arena zu brillieren suchte, auf dem Ausstellungsgelände der Weltausstellung in Paris nicht nur einen monumentalen Pavillon von Albert Speer errichten.¹ In einer der Museografie gewidmeten speziellen Abteilung, die im Juni 1937 im Rahmen der Ausstellung im neuen Pariser Museum für moderne Kunst im Ostflügel des Palais du Tokyo eröffnet wurde, bespielte Deutschland außerdem einen eigenen Raum zum deutschen Museumswesen. Das Konzept ging offiziell auf den seit 1934 amtierenden Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlins, Otto Kümmel, zurück, wurde jedoch wahrscheinlich vom Leiter des im September 1934 eingerichteten Außenamts der Berliner Museen, Niels von Holst, erarbeitet.² Bezeichnenderweise gibt es keine Hinweise darauf,

1 Zum Deutschen Haus vgl. z.B. Sigel 2000, S. 143-17; Fiss 2002.

2 Vgl. Kott 2016, S. 64f. Zur »Außenamt« genannten Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit vgl. Savoy 2014, S. 38-40. Holst steuerte selbst einen Bericht zum deutschen Ausstellungssaal für die *Museumskunde* bei, vgl. Holst 1938. Bereits zuvor hatte er erkannt, wie wichtig Museen als kulturpolitische Instrumente für internationale Beziehungen waren. Im Juni 1935 erbat er von der Direktion des Kunstmuseums Düsseldorf Materialien zu seinem unlängst errichteten Bau, um diese nach Rio de Janeiro weiterzuleiten. Dort

dass der Museumsbund, der auch über 1933 hinaus die zentrale Organisation der deutschen Museen blieb und mit dem noch im April 1937 offiziell über eine Neuorganisation verhandelt wurde, in irgendeiner Form in die Planung oder Realisierung des Saals einbezogen worden war.

In der Pariser Ausstellung von 1937 präsentierten indirekt beleuchtete Schaubilder, die aus einer Kombination aus kurzen Texten, Zeichnungen und Fotomontagen mit Reproduktionen berühmter Exponate wie der Nofretete bestanden, die deutschen Museen in nüchtern-sachlichem Stil als weltoffen, publikumsorientiert, gegenwartsbezogen wie zugleich der Geschichte und Tradition verpflichtet.³ Die Tafeln nahmen den unteren Teil der Wände ein, während ihre obere, abgedunkelte Hälfte als Projektionsfläche für Museumsfilme diente, die das Berliner Kulturfilm-Institut unter Leitung des Dokumentarfilmers und Filmproduzenten Hans Cürlis gedreht hatte (Abb. 41).⁴

Der Einsatz audiovisueller Medien unmittelbar im Ausstellungsarrangement war, wie Christina Kott hervorhebt, »ein absolutes Gestaltungsnovum«.⁵ Im Auftritt der deutschen Museen in Paris zeigt sich die Vereinbarkeit moderner Museologie und politisch-ideologischer Narrative im Kontext der NS-Propaganda so besonders eindringlich.⁶ Der deutsche Kino- und Ausstellungssaal im Palais du Tokyo steht beispielhaft dafür, dass es klare Kontinuitäten gerade in der musealen Praxis innovativer, publikumsnaher Raumgestaltungen auch nach der NS-Machtübernahme von 1933 gab. Sich der Reformbewegung um 1900 verdankende, in den 1920er Jahren weiterentwickelte dezidiert moderne Konzepte der Aufstellung und Hängung von Exponaten, der Ausstattung von Ausstellungsräumen, der Einbeziehung von Massenmedien oder der Besucherführung wurden beibehalten und nun in den Dienst von an die NS-Ideologie angepassten Inhalten und neuen Publikumsvorstellungen gestellt.⁷

Während fortschrittliche museale Inszenierungs- und Vermittlungsformen also durchaus von der äußeren Form her präsent blieben, war ab 1933

sollte ein landesgeschichtliches Museum nach deutschem Modell entstehen. Vgl. Brief Holst an die Direktion, 12.6.1935, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3819-0000.

3 Vgl. Kott 2016, S. 69-71.

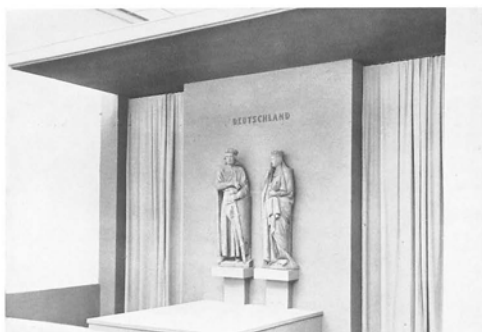
4 Vgl. ebd., S. 67-69, sowie Savoy 2014 zu den Museumsfilmen.

5 Kott 2016, S. 68.

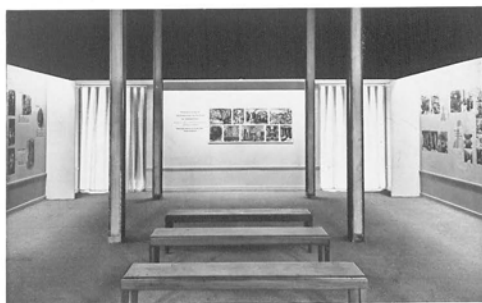
6 S. weitere Beispiele bei Joachimides 2001, S. 225-238; Bernau 2016.

7 Vgl. Joachimides 2001, S. 225-238; Cladders 2016b; Bernau 2016.

Abb. 41 Illustration zur Ausstellung Deutsche Museen auf der Pariser Weltausstellung 1937 aus einem Artikel von Niels von Holst in der Museumskunde von 1938



AUSSENVAND DES SAALES „DEUTSCHE MUSEEN“ AUF DER WELTAUSSTELLUNG 1937



INNENDES DES SAALES „DEUTSCHE MUSEEN“

TAFEL 18

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4” Nr. 386/5,
N.F.

nicht allein die Sammlungs- und Erwerbungs politik der Museen einschneidenden Veränderungen ausgesetzt, die sich bereits zuvor in NS-Kampagnen gegen moderne Kunst in öffentlichen Sammlungen angedeutet hatten. Viel-

mehr führte auch das im April 1933 erlassene »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums«, in dessen Konsequenz jüdische und politisch als nicht mehr tragfähig eingeschätzte, aber gerade auch besonders progressive, eng mit der liberalen Kulturpolitik der Weimarer Republik verbundene Museumsbeamte entlassen wurden, zu einem umfassenden Personalwechsel in den Museen. Etliche Fallstudien, die im Zuge der sich seit den 1980er Jahren intensivierenden Forschung zur NS-Zeit entstanden sind, bestätigen, dass auch in den Museen nach 1933 die gesamte Bandbreite von Opfern des Regimes über Mitläufer und Mitläuferinnen und bis hin zu Tätern und Täterinnen vertreten war.⁸ Hinlänglich bekannt ist zudem: Viele Museumsleute brachten ihre Expertise für die ideologisch begründeten »Säuberungen« ihrer Sammlungen oder auch die Kunst- und Kulturgutraubzüge des NS-Regimes ein, bereicherten sich unter dem Vorwand, im Interesse ihrer Institution zu handeln, an als Juden Verfolgten oder verweigerten ihnen infolge des 1938 erlassenen »Judenbanns« den Zutritt zu ihren Häusern.

9.1 Der DMB und seine Zeitschrift während der NS-Diktatur

Die zwiespältige Rolle der deutschen Museen zwischen fortgesetzter Modernität und Professionalität gerade in Präsentation und Besucherorientiertheit auf der einen, zunehmender Ideologisierung und den vielfältigen Schattierungen individuellen Mittuns im NS-Staat auf der anderen Seite spiegelt sich auch in der Geschichte des Museumsbundes ab 1933. Von Anfang an gab es auf Seiten des Bunds Anpassungsversuche an das NS-Regime, die Kristina Kratz-Kessemeier jüngst ausführlich beschrieben hat.⁹ Als Vorsitzender der Abteilung für Kunst- und Kunstmuseen im DMB machte sich Noack im Sommer 1933 für die staatliche Anerkennung des Verbands stark, plante für alle Museen eine »Zwangsmitgliedschaft« und lancierte eine Umfrage, mit der er die regimenahe Neuaufstellung von den Mitgliedern absegnen lassen wollte. Den Berliner Zoologen Carl Zimmer, seit 1932 Gesamtvorsitzender, überzeugte er von einer die »Wünsche der Staatsregierung« berücksichtigenden Reorganisation des DMB. Die Anpassung an das NS-Regime wurde mit der Übernahme

8 Vgl. Baensch 2016 mit weiterführenden Literaturhinweisen.

9 Die folgende zusammenfassende Darstellung zum DMB in der NS-Zeit folgt Kratz-Kessemeier 2016; Kratz-Kessemeier 2018; Saehrendt 2003. Zu Noacks Amtsführung am Augustinermuseum während der NS-Zeit vgl. Stockhausen 2017.

des Gesamtvorsitzes durch Jacob-Friesen im Januar 1934, der weiterhin auch die *Museumskunde* herausgab, umso entschiedener vorangetrieben, mit dem Ziel, den DMB in einen »Reichsbund der deutschen Museen« umzuwandeln. Noack und Jacob-Friesen setzten damit also ihren schon um 1930 geforderten »amtlichen«, staatsnahen Kurs des DMB fort – nun allerdings unter gänzlich anderen politischen Vorzeichen nicht mehr der Republik, sondern der NS-Diktatur.

Gerade Jacob-Friesen ließ sich dabei dezidiert auf das Regime ein: Im Mai 1933 war er der NSDAP beigetreten und hatte Ende 1933 eine »Abteilung für Rassenpflege« in seiner Urgeschichtsabteilung am Landesmuseum in Hannover eingeführt. Auf der einzigen DMB-Gesamttagung während der NS-Zeit, die im Mai 1934 schon unter Jacob-Friesen in Berlin stattfand, lautete das Schwerpunktthema »Museum und Schule«, womit die museale Volksbildungsarbeit im »Dritten Reich« ausdrücklich zur Aufgabe des DMB erklärt wurde. Jacob-Friesen trug jedoch nicht allein zur sichtbaren inhaltlichen Ausrichtung der Arbeit des Bunds gemäß der NS-Leitlinien für den Bildungsbereich bei. Er pflegte darüber hinaus einen regen Austausch mit Ministerialbeamten des Reichserziehungsministeriums unter Rust, das 1934 – auch auf Betreiben des DMB – anstelle von Goebbels' Propagandaministerium die Zuständigkeit für sämtliche Museen, auch die Kunstmuseen, zugesprochen bekam. Gemeinsam mit dem Vorsitzenden der neuen Abteilung für Heimatmuseen im DMB, Oskar Karpa, und Noack gelang es Jacob-Friesen so etwa, ab 1936 dem Einsatz von sogenannten Museumspflegern den Weg zu bereiten, die eine »fachlich wie weltanschaulich« angemessene Profilierung der Heimatmuseen in den verschiedenen Regionen des Reichs garantieren sollten.¹⁰ Inhaltlich löste sich das Engagement des DMB hier immer mehr vom Anspruch freier professioneller Arbeit und der Entwicklung eines modernen Museumsgedankens zugunsten einer zunehmenden Einbindung der Museen in enge ideologische Vorgaben und parteibezogene Strukturen des NS-Staates.

Spätestens 1937 waren sich die führenden DMB-Akteure Jacob-Friesen, Noack und jetzt auch Max Rauther von der Stuttgarter Naturaliensammlung, der seit 1936 Vorsitzender der Abteilung für Naturkundemuseen war, dann allerdings uneins über weitere Schritte im Anpassungsprozess. Zu einer endgültigen Neuaufstellung des DMB, dessen komplette Auflösung ebenfalls zur

10 Vgl. Kratz-Kessemeier 2016, S. 29.

Debatte stand, kam es infolge eines in Zusammenhang mit der Aktion »Entartete Kunst« stehenden Personalwechsels im Reichserziehungsministerium im Juli 1937 nicht mehr. Das Amt für Volksbildung im Ministerium, das nun Klaus Graf von Baudissin unterstand, beanspruchte damals selbst eine klar nationalsozialistisch akzentuierte Führungsrolle in der Museumspolitik.¹¹ Den Auftakt für eine solche gezieltere ideologische Lenkung der Museen durch das Ministerium, die an die Stelle der bisherigen Kooperation mit dem Museumsbund treten sollte, bildete eine von Minister Rust für November 1937 einberufene *Erste Tagung deutscher Museumsdirektoren in Berlin*.¹² Die Tagung gipfelte in einem Eklat, den Petra Winter anschaulich geschildert hat: Mit der Behauptung, Rembrandt habe »Ghettokunst« geschaffen, brachte der an den staatlichen Beschlagnahmeaktionen beteiligte Prähistoriker Walter Hansen die anwesenden Museumsdirektoren gegen sich auf, für die hier die Grenzen ihres eigenen professionellen Anspruchs eindeutig überschritten waren.¹³ Eine weitere zentrale staatliche Museumstagung gab es daraufhin nicht mehr. Auf Drängen Rauthers und Noacks lebten die DMB-Kontakte mit Rusts Ressort nach dem Weggang Baudissins zwar 1938 wieder auf, mit Kriegsbeginn 1939 kamen sie aber endgültig zum Erliegen. Die Frage der Museumsorganisation und vor allem auch der Vereinbarkeit von Ideologie und Professionalität blieb so in der NS-Zeit faktisch ungelöst, auch wenn der DMB hier weiterhin einen aktiven Part für sich beanspruchte.

Vor allem durch Walther Arndt vom Berliner Naturkundemuseum, der seit 1929 eine der zentralen Figuren der DMB-Abteilung für Naturkundemuseen war, knüpfte der Museumsbund während des Kriegs an eins seiner Hauptziele, den fachlichen Austausch zu fördern, wieder an, machte sich Arndt doch darum verdient, kollegiale Kontakte aufrecht zu erhalten und Berichte über zerstörte Museen zu sammeln. Arndts Name steht dabei wie kaum ein anderer aus dem im Krieg noch aktiven Kreis des DMB für das Bemühen, dem ideologischen und politischen Druck der Nationalsozialisten ethisch und moralisch standzuhalten. Seine regimekritische Haltung sollte Arndt mit dem Leben bezahlen. Wegen vermeintlich defätistischer Äußerungen denunziert, wurde er am 26. Juni 1944 hingerichtet.

11 Vgl. Winter 2016.

12 Vgl. ebd., S. 55f. Hier S. 49 zudem der Hinweis, dass der Anspruch des Ministeriums auf stärkere Lenkung der Museen auch im letzten Heft der *Museumskunde* von 1937 thematisiert wurde.

13 Vgl. ebd., S. 50-52. S. auch Saalman 2014, S. 177-182.

Während sich die DMB-Führung um Jacob-Friesen und Noack um eine regimenahe Neuaufstellung bemühte, war Arndt auch schon 1933/34 einer der liberaleren Akteure im DMB geblieben, der sich über die politische Zäsur von 1933 hinweg weiter für eine offene internationale Vernetzung der Museumsreform engagierte. Im Februar 1934 richtete sich Sidney Frank Markham, der inzwischen Empire Secretary der britischen Museums Association geworden war, an Arndt mit der Bitte um ein persönliches Treffen in Berlin. Er legte seinem Schreiben ein mehrseitiges Memorandum mit dem vielsagenden Titel *The Museums Association and International Co-Operation* bei (Abb. 42).¹⁴

Im Auftrag der Association hatte Markham gemeinsam mit Miers in den Jahren zuvor Museen in den Kolonien und Protektoraten des British Empire bereist. Über Monate hatte er sich unter anderem in Kanada, Australien, Neuseeland sowie in den heutigen, seit 1956 nach und nach ihre Unabhängigkeit erlangenden Staaten Südafrika, Sudan, Ägypten, Kenia, Sambia und Simbabwe aufgehalten.¹⁵ Unter der Voraussetzung, umfängliche Berichte über die hier besichtigten Sammlungen zu veröffentlichen, hatte die Carnegie Corporation in New York Markham dafür die finanziellen Mittel gewährt.¹⁶

Markhams Erfahrungen flossen in das 1934 an Arndt verschickte Memorandum ein, das aus europäischem Blickwinkel zwischen Ländern unterschied, die ein ausgeprägtes Museumswesen hatten, und jenen, deren Museumsbetrieb als wenig entwickelt wahrgenommen wurde.¹⁷ Ausschlaggebend für diese Aufteilung in Zentrum und Peripherie einer westlich geprägten Museumskultur waren nicht nur die Zahlen – laut Memorandum

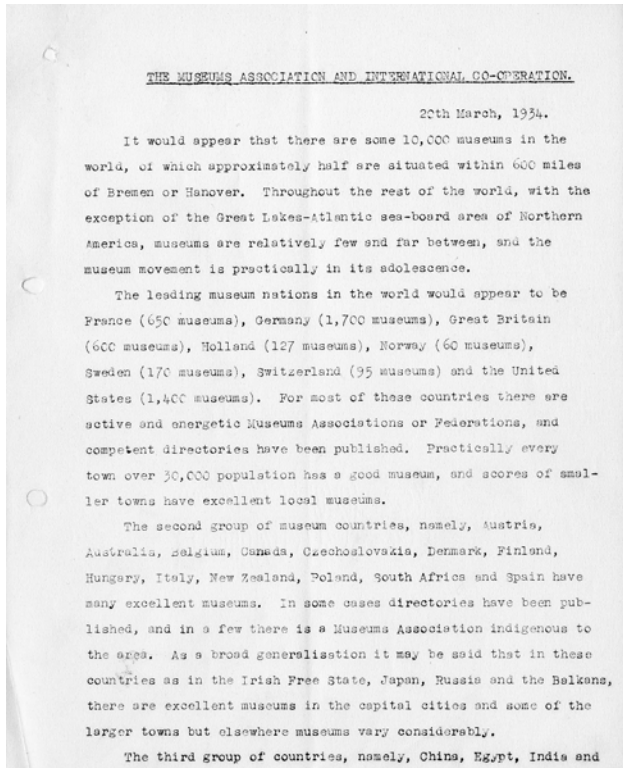
14 Vgl. Sidney Frank Markham an Arndt, 9.2.1934, SMB-ZA, III/DMB 004.

15 Zur Biografie Markhams wie zu den Reisen von Miers und Markham vgl. Lewis 1989, S. 52f.; Grobler/Pretorius 2008, S. 47 u. 49; Pearson 2017, S. 14f.

16 Zur Carnegie Corporation vgl. Grobler/Pretorius 2008, S. 47-49; Norton-Westbrook 2013, S. 97f. Grobler/Pretorius 2008 erkennen in der Initiative von Miers und Markham, einen Überblick über die Museen in den Überseegebieten des Britischen Empires zu schaffen, eindeutig imperiale Ansprüche. So stellten Miers und Markham bei ihrer intensiven Beschäftigung mit Museen in Afrika, vor allem in der damaligen Union of South Africa, etwa fest, dass Museen nur dort Erfolg hatten, wo der Anteil der weißen, gebildeten Bevölkerung hoch war. Obgleich sie vor Ort bestrebt waren, die Kooperation zwischen bestehenden Museen anzuregen und so zur Gründung der South African Museums Association 1936 beizutragen, ging es bei dem Projekt letztlich wohl tatsächlich auch um eine Stärkung der Autorität der Museums Association im gesamten Empire.

17 Die nachfolgenden Informationen sind dem Memorandum Markhams entnommen, s. SMB-ZA, III/DMB 004.

Abb. 42 Erste Seite des Memorandums *The Museums Association and International Co-Operation* von Sidney Frank Markham, 1934



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, III/DMB 4

befanden sich die Hälfte der insgesamt rund 10.000 Museen weltweit in einem Radius von 600 Meilen um Bremen herum –, sondern auch die aktiven Museumsverbände, die für Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Holland, Norwegen, Schweden, die Schweiz und die USA als selbstverständlich angenommen wurden. An zweiter Stelle rangierten laut Markham Länder wie Italien, Spanien, Polen, Kanada oder Australien, die über exzellente Museen vor allem in den Hauptstädten verfügten. China, Ägypten, Indien und Südamerika – bezeichnenderweise wurde der Kontinent ohne weitere

nationalstaatliche Unterteilung aufgeführt – wurden hingegen zu einer dritten Gruppe von Ländern mit nur wenigen Museen zusammengefasst. Während Informationen zu Dachorganisationen wie dem OIM in Paris, das Markham als »liaison agent and mutual information centre« bezeichnete, oder der American Association of Museums vorlagen, seien die Aktivitäten der übrigen Museumsverbände kaum bekannt und müssten dringend erfasst werden. In diesem Sinne erbat Markham 1934 von Arndt nicht nur Auskünfte über den DMB, sondern auch über Verbände umliegender Länder. Sie sollten dem eigentlichen Anliegen dienen, die Zusammenarbeit der Verbände untereinander und mit den »weniger fortgeschrittenen Nachbarn« zu stärken, um eine globale Museumsbewegung anzuregen. Getragen von den stärksten Dachorganisationen – konkret führte er die American Association, das Office international, die Museums Association und den Deutschen Museumsbund an – und unter Beteiligung gemeinnütziger Stiftungen, wie dem Carnegie United Kingdom Trust, sollte diese globale Museumsbewegung die Effektivität von Museen als Forschungs- und Bildungsanstalten steigern.

Die britische Initiative für ein globales Museumsengagement unter Führung auch des DMB, in die Markham Arndt einweihte, stieß in der DMB-Abteilung für Naturkundemuseen 1934 durchaus noch auf offenes Interesse. Von Carl Zimmer, damals Abteilungsvorsitzender und Vertrauter von Arndt, erhielt Markham Ende März 1934 die Bestätigung, das Memorandum erhalten und es aufmerksam gelesen zu haben.¹⁸ Zimmer schloss sich Markhams Auffassung an, dass »eine internationale Zusammenarbeit der Museumsorganisationen der verschiedenen Länder allergrößten Vorteil bringen« würde, und wünschte ihm Erfolg für sein Unternehmen. Möglicherweise lieferte Arndt später auch die erbetenen Informationen.

Während sich der Museumsbund damit im beginnenden »Dritten Reich« besonders über Arndt und zunächst über Zimmer also durchaus als fortgesetzter professioneller Freiraum auch in der Diktatur andeutet, wurde der internationalen Vernetzung Deutschlands im Museumszusammenhang ab Ende 1934 ein deutlicher politischer Riegel vorgeschoben. Markanten Ausdruck fand dies etwa darin, dass die deutschen Museen bei der internationalen Konferenz zur Museografie im Oktober und November 1934 in Madrid – nach dem deutschen Völkerbundsaustritt Ende 1933 – schon nicht mehr mit einer offiziellen Delegation vertreten sein durften und auch eine individuelle Teilnah-

18 Vgl. Zimmer an Markham, 28.3.1934, SMB-ZA, III/DMB 005. Den Hinweis auf Zimmers Brief verdanke ich Kristina Kratz-Kessemeier.

me von deutschen Museumsleuten nicht gestattet war.¹⁹ So fand, nachdem die deutsche Museumsreformbewegung seit den 1880er Jahren maßgeblichen Anteil am internationalen Prozess der Modernisierung und Professionalisierung der Museen gehabt hatte, das wichtige Madrider Fachtreffen zwar mit vielen deutschen Reformbezügen, aber faktisch ohne aktive deutsche Beteiligung statt.²⁰ Offiziell war sie nicht mehr erwünscht. Dennoch blieb das Thema der internationalen Museumsbeziehungen gerade für Arndt weiter auf der Agenda. So war es bezeichnenderweise Arndt, der 1936 bei der Erfurter Tagung der DMB-Abteilung für Naturkundemuseen ein Referat *Über die Notwendigkeit eines internationalen Austauschs zwischen Museumswissenschaftlern* hielt.²¹ Während Arndt hier weiter an der Idee des bis 1933 so intensiven internationalen Reformdiskurses im DMB festzuhalten versuchte, durch den der museale Professionalisierungsprozess in Deutschland maßgeblich vorangebracht worden war, richteten sich die offiziellen Verbandsaktivitäten jenseits dessen seit 1933 allerdings eben in erster Linie auf eine regimenahe Neuaufstellung der Museen im eigenen Land aus.

An der Entwicklung der Berichterstattung in der von Jacob-Friesen herausgegebenen *Museumskunde* lässt sich der Kurs der gezielten Anpassung, den Jacob-Friesen ab Mai 1934 für den DMB insgesamt anstrebte und der mit einer zunehmenden Lösung von der internationalen Fachdebatte einherging, dabei besonders eindringlich nachvollziehen.

In seinem Geleitwort zum ersten Heft der neu aufgelegten Zeitschrift hatte Koetschau ihr 1929 noch ausdrücklich den Auftrag mit auf den Weg gegeben, die Kontakte zu den »Freunden« im Ausland unbedingt wieder aufleben zu lassen.²² Tatsächlich lassen sich in einigen der folgenden Hefte dann auch bis zu drei längere Artikel zu Museen oder Ausstellungen in anderen Ländern finden. Da sie in einer neugeschaffenen Rubrik erschienen, wurde

19 Vgl. Kott 2014a, S. 213.

20 Kott 2014a hat beschrieben, wie Euripide Foundoukidis, Sekretär des OIM, die deutschen Museen im Vorfeld der Madrider Tagung einbezog. Er kontaktierte eine große Anzahl unter ihnen und bat um Informationen und Meinungen zu museografischen Themen. Ein solches Schreiben von März 1934 samt des Programms und Stichworten zu den verschiedenen Schwerpunkten der Tagung findet sich auch in den Akten des Düsseldorfer Museums. Vgl. Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3818-0000.

21 Vgl. Klausewitz 1984, S. 35.

22 Koetschau 1929, S. 3.

der grenzüberschreitende Dialog formal sogar noch betont, was die zunehmende internationale Vernetzung der Museumsdebatte im Verlauf der 1920er Jahre greifbar spiegelte. Überdies bemühte sich Jacob-Friesen um internationale Korrespondenten für die Zeitschrift, die er 1930 etwa in Saint-Germain-en-Laye, Oslo und Budapest gewinnen konnte.²³ Derweil wirkte wie gezeigt gerade Arndt, auch in der *Museumskunde*, in Richtung einer weiteren internationalen Öffnung und Vernetzung.²⁴

Gleichzeitig kam die Berichterstattung der *Museumskunde*, anders als noch unter Koetschau, unter Jacob-Friesens Ägide allerdings schon um 1930 in der Regel kaum noch über die europäischen Grenzen und die USA hinaus. Besonders in der *Chronik* hatten die Meldungen über weltweite Ausstellungen oder Publikationen abgenommen. Die Neuauflage der *Museumskunde* ab 1929 war damit von Anfang an weniger global orientiert als die erste, von Koetschau bis 1924 verantwortete Ausgabe. Möglicherweise war Jacob-Friesens Netzwerk weniger breit aufgestellt als das seines Vorgängers, möglicherweise konzentrierte man sich als Fachorgan in einer sich differenzierenden Professionalisierungsdebatte ganz bewusst auf die nun immer konkreteren Impulse der ›führenden‹ Museumsländer, vielleicht entstand auch mit dem 1927 vom OIM in Paris eingeführten Fachorgan *Mouseion* eine Konkurrenz um internationale Themen.²⁵

Mit der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten 1933 verengte sich der internationale Radius der *Museumskunde* dann unter neuen politischen Vorzeichen nochmals spürbar. Deutlich konzentrierte sich die Zeitschrift nun auf nationale Belange und auf im NS-Staat opportune Beiträge, denn in den Vordergrund rückte relativ zügig die Frage, wie der Deutsche Museumsbund das neue Regime am besten unterstützen könnte. Besonders manifest wird dies in den Ausgaben der Jahre 1933 und 1934, in denen unter anderem die Begrüßungsreden von Noack und Jacob-Friesen veröffentlicht wurden, die beide beim Treffen der Kunst- und Kunstmuseen des Bundes im August 1933 in Mainz und bei der DMB-Gesamttagung im Mai 1934 in Berlin gehalten hat-

23 Vgl. Jacob-Friesen an Noack, 26.11.1930, SMB-ZA, III/DMB 253.

24 Vgl. Arndt 1930.

25 Vgl. Pauli an Paul de Chapeaurouge, 28.10.1929, in: Ring 2010, Bd. I.1., S. 790. Pauli äußerte optimistisch, beide Organe könnten in »freundlichem Einvernehmen« nebeneinander existieren, wobei er *Mouseion* für »weniger gründlich und sachgemäß redigiert« hielt als die *Museumskunde*.

ten.²⁶ Der Anpassungskurs des DMB bekam hier klare Kontur: Nicht nur, dass Jacob-Friesen seine Eröffnungsansprache mit einem dreifachen »Sieg Heil« beschloss.²⁷ Ausdrücklich hieß er eingangs nicht etwa die Fachkollegen aus den Museen, sondern die Gäste der Tagung willkommen, die Staatsvertreter waren.²⁸ Die Präsenz der Vertreter von Reich, Ländern und Kommunen signalisierte im Prinzip bereits die Bereitschaft des Museumsbundes zur »Gleichschaltung«, auch wenn diese später nie offiziell erfolgen sollte.

Neben Noacks und Jacob-Friesens Reden wurden in der *Museumskunde* von 1933/34 zudem weitere Artikel vom regimenahen Danziger Museumsleiter Erich Keyser, von Niels von Holst und vom kurz zuvor entlassenen Nürnberger Museumsdirektor Fritz Traugott Schulz abgedruckt, die teils ebenfalls auf Referate bei den DMB-Tagungen zurückgingen und einschlägige Titel wie *Das politische Museum*, *Das Kunstmuseum im nachliberalistischen Zeitalter* oder *Die Notwendigkeit der Umgestaltung unserer Museen* trugen.²⁹ Sie sind offener Beleg für die Aufgeschlossenheit, alle Reformmaßnahmen zur Popularisierung der Museen bereitwillig der NS-Ideologie zu unterstellen. Darüber hinaus bekräftigten weitere Artikel in der *Museumskunde*, die von der Anpassung von Sammlungs- und Ausstellungsprofilen in diversen deutschen Museen berichteten, die Nähe der Zeitschrift zur NS-Ideologie und ihren Willen, diese medial zu verbreiten.³⁰ Schnell und deutlich verschoben sich hier die Akzente in der *Museumskunde*: Statt um internationalen Diskurs, unabhängige Professionalität und den modernen, offenen Bildungsort Museum ging es nun um eine politisch tragfähige Richtung – vor allem mit nach innen gewandter, nationaler Tendenz.

Briefe, die Noack und Jacob-Friesen 1933 in den ersten Monaten nach der Machtübernahme der NSDAP austauschten, dokumentieren jenseits dessen noch einen weiteren Richtungswechsel der DMB-Zeitschrift. Im August 1933 beklagte sich Jacob-Friesen bei Noack darüber, er erhalte von Kollegen der naturwissenschaftlichen Museen reichlich Material für den Druck der *Museums-*

26 Vgl. Kratz-Kessemeier 2016, S. 27f.; Meyer 2017, S. 106-110; Kratz-Kessemeier 2018, S. 81; Saehrendt 2003, S. 117f.

27 Vgl. Tagung des DMB in Berlin 1934, S. 60.

28 Vgl. ebd., S. 59: »Zu der gemeinsamen Tagung aller Abteilungen des Deutschen Museumsbundes heiße ich sie herzlichst willkommen. Ich begrüße vor allem die Herren Vertreter der Reichs-, der Landes-, der provinziellen und städtischen Behörden, und danke ihnen dafür, daß Sie durch ihr Erscheinen den Wert unserer Arbeit betonen.«

29 Vgl. Schulz 1933; Keyser 1934; Holst 1934.

30 Vgl. dazu Dilly 1988, S. 60.

kunde, von den Kunsthistorikern hingegen werde er im Stich gelassen.³¹ Zunächst zeigte er dabei Verständnis dafür, dass er Beiträge, die »Sauermann« – gemeint war Max Sauerlandt – und Julius Baum bereits zugesichert hatten, nicht erhalten hatte, weil beide ihrer Posten am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und am Ulmer Museum enthoben worden waren.³² Noack wiederum antwortete darauf lakonisch, es sei eben nicht so einfach, kunsthistorische Kollegen zu finden, die Beiträge beisteuern könnten.³³ Die Repressionen, denen vor allem Direktoren ausgesetzt waren, die ihre Sammlungen während der Weimarer Republik für die Moderne geöffnet hatten, adressierte er jedoch nicht direkt. Stattdessen verharmloste er die Situation und sprach gegenüber Herausgeber Jacob-Friesen davon, bei den Kunstmuseen sei eine »Gleichgültigkeit«, »zum mindesten aber eine Scheu, sich schriftlich zu äußern« aufgekommen.³⁴ Unmittelbar sorgte so die NS-Politik gegen die Moderne nicht nur für Einschnitte an vielen Kunstmuseen, sondern rückte eben die modernen Kunstmuseen, die den DMB und seine Zeitschrift zuvor so aktiv mitgetragen, auch die von Professionalität und offenem Publikumsbezug geprägte moderne Museumsidee so stark mit gefördert hatten, aus dem Fokus der *Museumskunde*.

Die Unausgewogenheit in der Berichterstattung, die sich im Kontext der ideologisierten Debatte um die Moderne gerade für die Kunstmuseen andeutet, wäre dann in den folgenden Jahren beinahe noch einmal ins Gegenteil verkehrt worden, wenn entsprechende Verlagspläne zugunsten einer nun erneuten Konzentration auf die Kunstmuseen realisiert worden wären. Nachdem Burkhard Meier, der Schwager Crams, 1938 als Gesellschafter zu de Gruyter gestoßen war und die Zuständigkeit für das geisteswissenschaftliche Ressort übernommen hatte, sah sich Jacob-Friesen um die Jahreswende 1938/39 mit dessen Bestreben konfrontiert, die *Museumskunde* neu zu gestalten.³⁵ Ausgerechnet die Artikel über und aus Naturkundemuseen sollten dabei zu seinem Entsetzen vollständig gestrichen werden. Alarmiert von den drohenden Veränderungen, lehnte Jacob-Friesen sie nicht nur gegenüber dem Verlag ab, sondern suchte auch die Unterstützung vom in der Verbandsarbeit damals

31 Vgl. Jacob-Friesen an Noack, 8.8.1933, SMB-ZA, III/DMB 253.

32 Vgl. ebd.

33 Vgl. Noack an Jacob-Friesen, 20.10.1933, SMB-ZA, III/DMB 253.

34 Ebd.

35 Vgl. Jacob-Friesen an Max Rauther, 14.1.1939, SMB-ZA, III/DMB 329. Zur Verlagsgeschichte in der NS-Zeit vgl. Ziesak 1999, S. 245-258; Mienert 2013; Königseder 2016.

äußerst aktiven Stuttgarter Vorsitzenden der DMB-Abteilung für Naturkundemuseen, Rauther. Dieser wandte sich seinerseits direkt an Ministerialrat Karl Hermann vom Reichserziehungsministerium, um Meiers Vorhaben zu verhindern.³⁶

Im Hintergrund stand dabei, dass der DMB gegen Ende der 1930er Jahre – jenseits der nach wie vor inhaltlich heiklen Kunstmuseumsfragen und zumal nach deren erneuter Zuspitzung 1937 im Umfeld der Aktion »Entartete Kunst« – inzwischen gerade über die Naturkundemuseen in Affinität zur NS-Rassenideologie einen offensiven Anpassungskurs fuhr, den man offensichtlich durch eine Neuausrichtung der DMB-Zeitschrift nicht gefährden wollte. In Rauthers Argumentation gegenüber Hermann wird zugleich die generelle Relevanz der *Museumskunde* in dieser Zeit deutlich, vermittele das Organ doch den Eindruck einer Geschlossenheit der Museen in der Öffentlichkeit. Rauther sprach bezogen auf die im Museumsbund seit 1933 betonte gemeinsame Volksbildungsfunktion – weit weg von alten liberalen Bildungsideen, die den DMB zuvor geprägt hatten – mit klar politischer Stoßrichtung gar von einer »Einheitsfront« der Museen, die von der Zeitschrift getragen werde, als er Anfang 1939 betonte:

»Viel bedeutsamer aber ist im grundsätzlichen Sinne der Nachteil, dass die mindestens im Blick auf ihre wesentlich gleichartigen volksbildnerischen und erzieherischen Aufgaben bestehende Einheitsfront der Museen, soweit sie in der *Museumskunde* nach aussen hin zum Ausdruck kam, zerschlagen oder doch stark gefährdet würde [Herv. i.O.]«. ³⁷

Die Museen für Naturkunde seien keineswegs für Liebhaber und Sammler oder nur für Zwecke der Unterhaltung geschaffen, sondern dienten zur Belehrung des breiten Publikums, so Rauther weiter. Die alte Reformidee der Museen als »Volksbildungsstätten« und die neue NS-Ideologie verschmolzen damit im Kontext von DMB und *Museumskunde* in den späten 1930er Jahren gerade im Bereich der Naturkundemuseen noch einmal eng miteinander. Bevor die Zeitschrift kriegsbedingt noch im selben Jahr eingestellt wurde, hatte der Verlag »seine radikalen Absichten« – zurück allein zu den Kunstmuseen – dann auch zur Zufriedenheit des Vorsitzenden der Abteilung Naturkundemu-

36 Vgl. Jacob-Friesen an de Gruyter, 30.12.1938 u. Jacob-Friesen an Rauther, 6.1.1939, SMB-ZA, III/DMB 329.

37 Rauther an Hermann, 16.1.1939, SMB-ZA, III/DMB 329.

seen wieder zurückgenommen.³⁸ Die *Museumskunde* konnte so bis Ende 1939 eben vor allem auf der Ebene von Volksnähe und Erziehung als Forum für eine bewusst regimenaher Neuaufstellung der Museen wirken, bei der eine Professionalität in der äußeren Form immer mehr an die Stelle einer ursprünglich eng mit ihr gepaarten inhaltlich-ethischen Modernität und Professionalität trat.

9.2 Gegen das Netzwerk der Moderne – Koetschus Führungsambitionen im frühen NS-Staat

Koetschau, der 1929 noch geholfen hatte, das künftige Personal für die *Museumskunde* zu sondieren und de Gruyter als Verleger zu reaktivieren, spielte bei der klaren Annäherung der Zeitschrift an NS-Bildungs- und Museumsideale ab 1933 selbst schon keine tragende Rolle mehr. Als Autor der *Museumskunde* trat er nicht mehr in Erscheinung. Wohl aber veröffentlichte die Zeitschrift im zweiten Heft von 1933 eine kurze, überschwängliche Würdigung zu Koetschus 65. Geburtstag von Hans Wilhelm Hupp.³⁹ Hupp, der damals gerade als Nationalsozialist die Nachfolge Koetschus am Düsseldorfer Kunstmuseum antrat, hatte bereits 1928 einen Artikel für die Festschrift zu Koetschus 60. Geburtstag beige-steuert.⁴⁰ Als Gründer und Schriftleiter der *Museumskunde* habe Koetschau, so Hupp nun 1933, in »oft mühe- und entsagungsvoller Arbeit« die Erkenntnis gefördert, dass Museen ein wissenschaftliches Gebiet darstellten, das zu erlernen sei, bevor er schließlich zum »Vorkämpfer für die Belange der allmählich neuentstehenden Schicht der Museumsbeamten«

38 Vgl. Rauther an Hans Kummerlöwe, 29.9.1939, SMB-ZA, III/DMB 329. Dass von einer Neuausrichtung Abstand genommen wurde, mag nicht nur dem Beginn des Zweiten Weltkriegs geschuldet gewesen sein, sondern eventuell auch einem Personalwechsel im Verlag. Meier übernahm zum 1. September 1939 den Deutschen Kunstverlag und wurde durch Wolf Meinhard von Staa in der Geschäftsleitung von de Gruyter ersetzt. Staa hatte über den Regierungswechsel von 1933 hinweg im preußischen Kultusministerium gearbeitet, war 1934 in die Kunstabteilung des Reichserziehungsministeriums gewechselt und im Sommer 1937 infolge seiner Kritik an den Aktionen gegen die »Entartete Kunst« in den Ruhestand versetzt worden, bevor er 1939 zu de Gruyter stieß. Vgl. Ziesak 1999, S. 246; Königseder 2016, S. 32.

39 Vgl. Hupp 1933. Zu Hupp vgl. Ricke 2003, S. 9; Schug/Sack 2013, S. 70-85.

40 Vgl. Hupp 1928.

geworden sei.⁴¹ Überdies hob Hupp mit Blick auf Koetschaws Publikationen seine Verdienste als »Chronist der deutschen Museumsgeschichte« wie seine außerordentliche Museumslaufbahn hervor, in der er sich stets als »weitblickender Organisator« und »zielbewußter Führer« erwiesen habe.⁴²

Von der *Museumskunde* derart im NS-Staat in Position gebracht, gestaltete Koetschau auch 1933/34 die Belange des politisch angepassten DMB offenkundig weiter maßgeblich mit. Als Mitbegründer des Museumsbundes und Vertreter der Kunstmuseen nahm Koetschau im Februar 1934 laut Protokoll von Oskar Karpa an einer internen Zusammenkunft der DMB-Abteilungsvorsitzenden im Berliner Naturkundemuseum teil, als über die Eingliederung des Bunds in eine »reichsdeutsche Körperschaft oder ein Reichsministerium« verhandelt wurde.⁴³ Die Notizen Karpas zum Treffen legen nahe, dass Koetschau sich damals mit seinen Kontakten zum Reichsinnenministerium unter Wilhelm Frick und zum in dieser Zeit von Rust geführten preußischen Kultusministerium brüstete. Einen Ministererlass, dem zufolge die Neubesetzung von Leitungsstellen in Museen ausschließlich durch »sachlich und fachlich ausgebildete Kräfte« erfolgen dürfe, führte Koetschau auf seine Intervention zurück.⁴⁴ Zudem sprach er sich dafür aus, den DMB nicht dem Propagandaministerium anzuschließen, dessen Interesse der modernen Kunst gelte, sondern ihn stattdessen dem bis 1934 für die Wissenschaft zuständigen Reichsinnenministerium zu unterstellen, so dass alle Museumstypen unter dem Dach einer Reichsbehörde zusammengefasst wären.⁴⁵ Dass es dann auch mit an Koetschaws Plädoyer lag, dass die Museen nur wenig später sämtlich dem Reichserziehungsministerium zugeordnet wurden, nachdem dies im Mai 1934 in der Nachfolge des preußischen Kultusministeriums neu eingerichtet worden war und die Zuständigkeit für Wissenschaft und Bildung übernommen hatte, lässt sich zumindest vermuten.⁴⁶

Während sich Koetschau also zunächst weiter im Sinne des DMB für professionelle Strukturen für die Museen einsetzte, war die beginnende NS-Zeit

41 Hupp 1933, S. 55f.

42 Ebd., S. 56.

43 Vgl. Bericht Karpa über die Sitzung im Zoologischen Museum zu Berlin am 20.2.1934, SMB-ZA, III/DMB 003.

44 Ebd.

45 Vgl. ebd.

46 Zu den Reichsinnen- und Reichserziehungsministerien vgl. z.B. Hachtmann 2007, Bd. 1, S. 270-285.

für den DMB-Initiator noch einmal eine Phase der persönlichen Veränderung. Seine Honorarprofessur an der Bonner Universität gab Koetschau 1933 auf, wobei es keinesfalls die neuen Machtverhältnisse waren, die ihn dazu zwangen. Zwar nahm die NS-Politik, ähnlich wie bei den Museen, Einfluss auf Personalbesetzungen, Verwaltungsstrukturen wie auf Inhalte der Forschung und Lehre auch an den Hochschulen.⁴⁷ So wurde an den Lehrstühlen für Kunstgeschichte, die nach 1933 fast ein Viertel ihres wissenschaftlichen Personals einbüßten, eine nationalistisch bis völkisch verengte Kunstinterpretation populär.⁴⁸ Dieser Kurswechsel machte sich am Kunsthistorischen Institut in Bonn konkret spätestens mit dem Nationalsozialisten Alfred Stange bemerkbar, der 1935 die Nachfolge von Clemens antrat.⁴⁹ In diesem neuen Kontext aber hätten Clemens wie Koetschau weiter präsent sein können. Clemens agierte bis zu seiner Emeritierung integer.⁵⁰ Allerdings bot sein wissenschaftliches Interesse an der Kunstgeografie, an Kulturräumen wie am ›germanischen Erbe‹ als verbindendem Element westrheinischer Kunst der ideologisierten Volkstumsforschung, wie sie Stange vertrat, durchaus Anknüpfungspunkte. Und auch Koetschaus museumskundliche Lehre wäre unter den veränderten politischen Bedingungen weiterhin vertretbar gewesen.⁵¹ Die auf Museumstechnik und Publikumsbezug ausgerichtete Museumskunde kollidierte keineswegs zwangsläufig mit der antimodernen, antisemitischen Kunstauslegung im NS-Staat, die 1934 mit Hitlers sogenannter Kulturrede auf dem Nürnberger Reichsparteitag immer deutlichere Züge annahm und die ihren vollen Ausdruck 1937 im Umfeld der Aktion »Entartete Kunst« fand.⁵² Stattdessen hätte beispielsweise Koetschaus Vermittlung von Wissen über künstlerische Techniken in seinen Seminaren durchaus konform gehen können mit

47 Zur NS-Hochschul- und Wissenschaftspolitik vgl. etwa Hausmann 2011; Stöwer 2012, S. 113-210; Grüttner 1999; Grüttner 2000.

48 Vgl. Held/Papenbrock 2003; Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005; Heftrig/Peters/Schellewald 2008; Hausmann 2011, S. 303-325.

49 Zu Clemens Nachfolger in Bonn vgl. Doll 2003; Doll 2005; Grötecke 2018.

50 Vgl. Doll 2005, S. 49-51; Kroll 2008, S. 78f.

51 Doll 2005, S. 49, verweist darauf, dass die Universität Bonn bereits in der Weimarer Republik ein Hort nationalkonservativer Forschung war.

52 Stellvertretend für die boomende Forschung zur NS-Kunstpolitik sei hier etwa an die Schriftenreihe der Berliner Forschungsstelle »Entartete Kunst« erinnert. Vgl. auch den Forschungsüberblick zum Thema bei Baensch 2016. Dass Hitler bereits bei seiner ersten kunstpolitischen Rede auf dem Reichsparteitag 1933 eine antimoderne Haltung zu erkennen gab, hebt Soika 2019, S. 29, hervor.

Bestrebungen der NS-Zeit, altmeisterlichem Können an den Akademien oder durch das Doerner Institut an den Staatsgemäldesammlungen in München zu einer Renaissance zu verhelfen und darüber die als unkünstlerisch deklarierte Moderne zu verdrängen.⁵³

Dennoch war Koetschau an einer Fortführung seiner universitären Lehre in Bonn 1933 nicht mehr interessiert. Ähnlich wie beim gesellschaftlichen Umbruch von 1918/19, aus dessen Anlass er mit der DMB-Publikation *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* eine programmatische, zukunftssträchtige Positionsbestimmung des Museumsbundes in Nähe zur neuen Republik hatte vornehmen wollen, verstand der nunmehr 65-jährige Museumsmann auch die »Machtergreifung« der Nationalsozialisten als Chance, sich federführend an der Neugestaltung des kulturellen Lebens im veränderten politischen System zu beteiligen – und dabei in diesem Fall zugleich seiner sich dem Ende zuneigenden Museumskarriere einen abschließenden Höhepunkt zu geben. Sofort im Frühjahr 1933 suchte Koetschau sich dafür parteinah in Stellung zu bringen und gab damit wohl letztlich durchaus maßgeblich auch den Anpassungskurs mit vor, den der DMB ab Sommer 1933 einschlug.

Im April 1933, bald nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, wandte sich Koetschau entsprechend an Erich Rothacker, der seit 1930 das Ordinariat für Philosophie an der Bonner Universität innehatte. Rothacker hatte bereits am 31. Juli 1932 einen Wahlauf Ruf von 51 Hochschullehrern unterzeichnet, mit dem diese sich für die Politik Adolf Hitlers ausgesprochen hatten.⁵⁴ Im März 1933, als er der NSDAP beigetreten war, hatte seine Unterschrift auch unter einer ähnlichen Erklärung von 300 Hochschullehrern gestanden. Rothacker hielt sich größtenteils in Berlin auf, wo er Kontakte zu den Ministerien unter Rust und Goebbels zu knüpfen versuchte, in der Hoffnung, Hochschulreferent zu werden.⁵⁵ Eben das neue NS-Machtzentrum Berlin wollte Koetschau nun offenkundig auch für sich selbst nutzen. Rothacker empfahl sich hier als Kontaktmann wie Adressat einer Denkschrift, die der Museumsmann mit

53 Vgl. Burmester 2016.

54 Vgl. Stöwer 2012, S. 113; Perpeet 2005, S. 117f.

55 Vgl. Stöwer 2012, S. 118. Rothackers ambitionierte Pläne scheiterten bald: Zwar wurde er Abteilungsleiter im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, jedoch schnell wieder entlassen. Danach übernahm er keine weiteren wissenschaftspolitischen Posten mehr. Vgl. Stöwer 2012, S. 129-152.

dem Ziel aufgesetzt hatte, das Kultur- und Wissenschaftswesen im Sinne der neuen Machthaber einer grundlegenden Revision zu unterziehen.⁵⁶

Wie aus einem Brief Koetschaus vom 4. Mai 1933 an den nun als NS-Autor auftretenden Kurt Karl Eberlein hervorgeht, plante der DMB-Initiator eine schlankere Version seiner Denkschrift außerdem an Wolf Meinhard von Staa zu senden – von Koetschau fälschlicherweise als »von Staa« bezeichnet –, der damals als Ministerialdirektor zunächst im noch bestehenden Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und dann im Reichserziehungsministerium tätig war. Koetschaus Verhältnis zu seinem früheren Schützling Eberlein, der ja 1929 mit Justi und mit der *Museumskunde* in Konflikt geraten war, hatte sich dabei angesichts der politischen Entwicklungen umgekehrt. Es war jetzt Koetschau, der, offenbar im Interesse eines gezielten Seitenwechsels, Eberlein um Rat bat und ihn von seiner Nähe zum NS-Staat zu überzeugen versuchte. So leitete Koetschau seinen Brief ein:

»Lieber Freund,
indem ich diese Anrede anwende, bestätige und besiegele ich die Verbundenheit, deren wir uns seit Jahren erfreuen dürfen. Es bedarf keiner Worte weiter: wir stehen auf derselben Grundlage des nationalen Empfindens, wenn ich auch nicht Parteimitglied bin, und auf derselben Grundlage geistiger Atmosphäre.«⁵⁷

Jegliche, hier noch ansatzweise geübte Zurückhaltung gab Koetschau im weiteren Verlauf seines Schreibens an Eberlein auf. Insbesondere der seit 1927 amtierende Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm Waetzoldt, der die republikanische Kunstpolitik vom Kultusministerium aus als habilitierter

56 Vgl. die Durchschrift der unbetitelten Denkschrift mit der in Bleistift festgehaltenen Bemerkung »Zum Brief an Prof. Rothacker v. 20.4.33« auf S. 1., Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000. Rothacker selbst verfasste eine Denkschrift, in der er sich für eine Erziehung der Studierenden im nationalsozialistischen Sinne einsetzte, die durch Arbeits- und Wehrdienst gewährleistet werden sollte. Zudem sah er die Umwandlung der Universität Heidelberg in eine Reichsuniversität und die Gründung weiterer kulturwissenschaftlicher Reichsinstitute vor. Vgl. Hausmann 2011, S. 67f.; Stöwer 2012, S. 133. Die Inhalte von Koetschaus Denkschrift könnten in Rothackers Überlegungen eingeflossen sein. Bezeichnenderweise erschien Eberleins *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?* 1934 in der von Rothacker herausgegebenen Reihe *Schriften zur deutschen Lebenssicht*. Vgl. Jeuthe 2015, S. 168.

57 Koetschau an Eberlein, 4.5.1933, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

Kunsthistoriker und Kenner der Moderne bereits seit 1919 maßgeblich gestaltet hatte, wurde nun zur Angriffsfläche wüster antisemitischer Beschimpfungen. Koetschau denunzierte seinen Kollegen regelrecht, während er im Gegenzug seine eigene »arische« Abstammung betonte. Die betreffenden Passagen aus dem Brief an Eberlein, die Koetschaus Andienen an die NS-Ideologie besonders deutlich widerspiegeln, seien hier ausführlicher zitiert. Sie lassen ihren Autor als berechnend und doppelzünftig erscheinen, zumal, wenn man bedenkt, dass Koetschau Waetzoldt nur wenige Tage später noch zu dessen Entwurf ethischer Verhaltensregeln für seine Mitarbeiter am Museum gratulieren und ihm Eberlein als Museumsbibliothekar empfehlen sollte.⁵⁸ In seinem Brief vom 4. Mai 1933 wetterte Koetschau:

»Waetzoldt ist wirklich überreif, abgesägt zu werden. Was hat denn der Mann für Museumserfahrungen mit in sein Amt gebracht? An diese Stelle gehört ein Charakter, ein Mensch von großem ethischem Verantwortungsbewusstsein. Gerade das kann er nicht. Man sollte doch in Berlin einmal nachfragen, ob er nicht ein sozialdemokratisches Parteibuch gehabt hat und man sollte ihn einmal fünfzig Meter vor sich hergehen lassen, damit man sieht, wie er mit den Beinen mauschelt. Ich müsste mich doch sehr täuschen, wenn die Mutter oder die Großmutter nicht Jüdin gewesen wäre. Da wir nun aber einmal bei der Judenfrage sind, bemerke ich, dass schon vor Jahren die Düsseldorfer Maler verbreitet haben, ich sei jüdischer Abstammung. [...] Im übrigen bin ich gern bereit, meinen und meiner Frau sehr weit zurückgehende Stammbäume vorzulegen, wobei aus meinem hervorgeht, dass in kursächsischen Diensten meine Vorfahren immer die totgeschlagen haben, die nicht Protestanten werden wollten [...].«⁵⁹

Koetschaus skrupellose Aneignung rassistischen NS-Gedankenguts, die sich in seiner Nachricht an Eberlein manifestiert, war dabei klar zweckorientiert. Vom jüngeren, begeisterten Nationalsozialisten Eberlein erwartete Koetschau Antwort auf die Frage, ob er seine Denkschrift an Staa schicken solle, und ob sie seiner eigentlichen Absicht, nämlich anstelle von Waetzoldt selbst das Amt des Berliner Generaldirektors zu übernehmen, den gewünschten Nachdruck verleihen oder eventuell das Gegenteil bewirken könnte. Ratsuchend

58 Vgl. Koetschau an Waetzoldt, 11.5.1933, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

59 Koetschau an Eberlein, 4.5.1933, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

schrieb er dazu an Eberlein: »Für mich ist heute nur die Frage, ob ich wirklich den Durchschlag an Herrn von Staaff senden soll, ohne Gefahr zu laufen, dass ich missverstanden werde. Für einen Mann von 65 Jahren [...] ist es immerhin schwierig sich gewissermaßen anzubieten.«⁶⁰ Während Koetschau Rothacker, wie er selbstgefällig fortfuhr, mit seiner Denkschrift zur Wissenschaftspolitik einen sachlichen Vorschlag hatte unterbreiten wollen, um ihm im Bonner Universitätsbetrieb eine Stütze zu sein, verfolgte er gegenüber Staa persönliche Interessen, die er Eberlein gegenüber offen auf den Punkt brachte:

»Nun aber überlege ich mir doch, ob ich meinem Leben und meiner Arbeit nicht die einzige vernünftige Rundung geben soll, die sie erfahren kann, ja die sie recht eigentlich fordert, indem ich mich anbiete, die Generaldirektion der Museen zu übernehmen. Hier könnte ich wirklich in zwei bis fünf Jahren, die ich noch arbeiten würde und wollte, gründlichen Wandel schaffen. Ich weiß, was an den Museen in Berlin faul ist, wo deren Verwaltungsarbeit reorganisiert werden muss, denn seitdem ich unter Bode sehr viele Geschäfte der Generaldirektion ratend mit besorgte, hat sich sicherlich nichts zum Vorteil geändert, sondern nur verschlechtert.«⁶¹

Koetschaus Engagement für eine professionelle, auch ethische Weiterentwicklung der Museen, die zuvor in den 1920er Jahren so dezidiert der Reformbewegung und der Moderne verpflichtet gewesen war, mutierte in der frühen Diktatur, die mit Gewalt und ersten Verhaftungen begann, quasi zum Selbstzweck für die persönliche Karriereplanung. In einem System, das persönlich verfolgte und auf Führung setzte, galt es für Koetschau offenkundig vor allem, sich selbst – und damit wohl auch den Museumsbund – möglichst gut und ohne Rücksicht auf andere zu platzieren. Das Museum wurde erneut zur Arena, nun aber nicht mehr für die Sache, sondern letztlich für das eigene Weiterwirken.

Den Berliner Generaldirektor Waetzoldt, mit dem der DMB und die *Museumskunde* um 1930 im Interesse einer fortschrittlichen republikanischen Museumsentwicklung noch kooperiert hatten, ließ Koetschau, ganz im Sinne der damaligen NS-Hetze gegen die Kunst und die Kunstförderung der »Systemzeit«, demonstrativ fallen. Koetschau hatte seine Pläne in der Theorie bereits

60 Ebd.

61 Ebd.

so weit getrieben, dass er Eberlein die Reorganisation der Nationalgalerie antrug und ihn zum Direktor eines nationalen kunsthistorischen Instituts bestellte, dessen Aufbau er selbst vorbereiten wollte.⁶² Koetschau strickte damit direkt 1933 die Museumskonstellationen im Umfeld des DMB neu: Nachdem der auf eine professionelle Weiterentwicklung der Museen ausgerichtete DMB 1930 unter Noack und Jacob-Friesen noch klar für die innovativen republikanischen Museumsakteure Justi und Waetzoldt votiert hatte, während Koetschau hier schon distanziert geblieben war, machte er sich nun dezidiert mit deren Widerpart Eberlein gemein. Die exponierten Museumspositionen von Justi und Waetzoldt in der Hauptstadt wollte Koetschau mittlerweile, zusammen mit Eberlein, selbst übernehmen.

Der Zeitpunkt, zu dem Koetschau an Eberlein schrieb beziehungsweise zu dem er sich ans preußische Kultusministerium wenden wollte, dem die Berliner Staatlichen Museen unterstellt waren, war dabei keineswegs zufällig gewählt. Erst kurz zuvor, am 7. April 1933, war das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« erlassen worden. Und Koetschaws Hoffnung, dass auch Waetzoldt von seinem Posten würde weichen müssen, sollte sich dann ja tatsächlich bald bestätigen, denn wie Nationalgalerieleiter Justi wurde auch der Generaldirektor der Berliner Museen auf der Grundlage des Gesetzes am 1. Juli 1933 »beurlaubt«.⁶³ Nur wenig später erhielt im Übrigen auch Pauli, der sich seit Gründung des Museumsbundes Seite an Seite mit Koetschau – und als moderner Museumsmann in erklärter Nähe zur Republik – für die Verbandsgeschäfte engagiert hatte, die Nachricht, dass die bereits zugesagte Hinausschiebung seiner Pensionierung widerrufen und er ebenfalls bis zum Eintritt in den Ruhestand »beurlaubt« werde.⁶⁴

Einer möglichen eigenen Entlassung als weiterer führender DMB-Mann und Förderer der Moderne im Düsseldorfer Kunstmuseum suchte Koetschau nun also augenscheinlich durch eine offensive Flucht nach vorn, mitten hinein in Hitlers Reichshauptstadt Berlin, zuvorkommen. Eine der wichtigsten Positionen, vielleicht sogar die prominenteste in der deutschen Museumslandschaft, peilte er hier für sich an: die Generaldirektion der Staatlichen Museen. Ganz offensichtlich wollte Koetschau die Fäden im Museumswesen so auch in der Diktatur in der Hand behalten.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Saalmann 2014, S. 140-154; Grabowski 2013, S. 34-36.

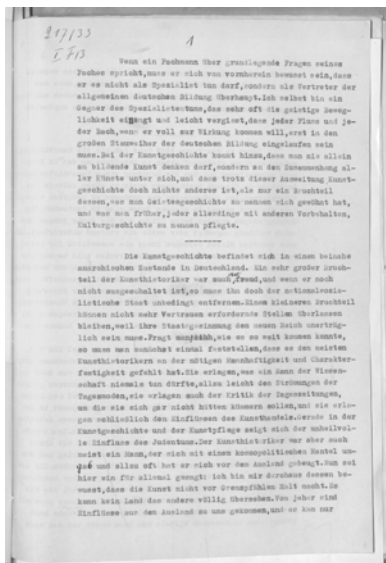
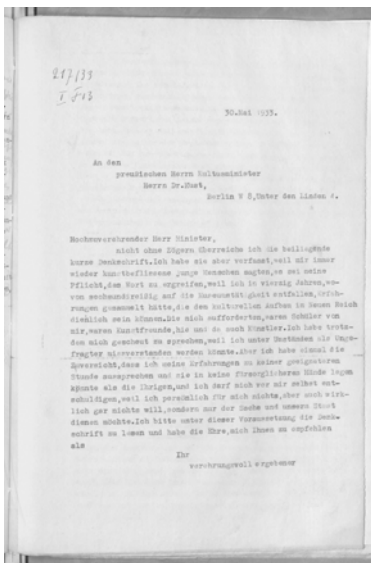
64 Vgl. Ring 2010, Bd. 1.2, S. 292f.

9.3 Die Denkschrift von 1933 - Koetschau als Architekt einer NS-Wissenschaftskultur

Für eine noch bessere Einordnung von Koetschaus Engagement im frühen NS-Staat soll hier erstmals detaillierter auch auf den Inhalt und die Tonlage der bereits erwähnten, bisher gänzlich unentdeckt gebliebenen Denkschrift vom Frühjahr 1933 eingegangen werden. Nach dem Austausch mit Eberlein übersandte Koetschau die Schrift noch Ende Mai 1933 an das preußische Kultusministerium. Ministerialdirektor Staa übergab er dabei. Stattdessen wandte er sich direkt an Rust, der das Ministerium seit dem 2. April 1933 kommissarisch leitete (Abb. 43).

Abb. 43 (links) Begleitbrief Karl Koetschaus an Bernhard Rust, 30. Mai 1933

Abb. 44 (rechts) Erste Seite der Denkschrift Koetschaus, 1933



Stadtarchiv Düsseldorf, Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3817-0000

In seinem Anschreiben an Rust vom 30. Mai 1933 hob Koetschau seine langjährigen Erfahrungen in der Museumsarbeit hervor, die »dem kulturel-

len Aufbau im Neuen Reich dienlich sein könnten«. ⁶⁵ Von »kunstbeflissene[n] junge[n] Menschen« sei er aufgefordert worden, das Wort zu ergreifen. Er erwarte für sich nichts, log er Rust gegenüber, sondern wolle »nur der Sache und unserm Staat dienen«. ⁶⁶

Zum Auftakt seiner insgesamt siebenseitigen Denkschrift verlieh Koetschau sich den Anstrich eines generalistisch denkenden Fachmanns, dem es nicht um die Förderung der Kunstgeschichte, sondern um die der »deutschen Bildung« ging (Abb. 44). ⁶⁷ Früh verortete sich Koetschau damit – wie dann ab 1934 auch der DMB unter dem Prähistoriker Jacob-Friesen – gezielt jenseits der auch für ihn heiklen Debatte um die Kunst der Moderne. Und mehr noch: Demonstrativ beschrieb er in NS-typischer Diktion die vermeintlichen Abgründe des modernen Kunst- und Kulturbetriebs, in dem er ja selbst zuvor aktiv mitgewirkt hatte. Die Kunstgeschichte befinde sich in einem »anarchischen Zustand«, klagte er. ⁶⁸ Den meisten Kunsthistorikern fehle es an »Mannhaftigkeit« und »Charakterfestigkeit«. Unmittelbar anknüpfend an seine eigenen Beiträge zum Expertenwesen, brachte Koetschau erneut den Vorwurf vor, viele Kollegen würden Moden erliegen und beteiligten sich an Kritik und Handel. An Schärfe gewannen seine Aussagen jedoch nun durch ihren klar antisemitischen Ton: Ein »großer Bruchteil der Kunsthistoriker« sei »artfremd«. ⁶⁹ Sofern er noch nicht »ausgeschaltet« sei, müsse ihn »der nationalsozialistische Staat unbedingt entfernen«. ⁷⁰ Und weiter: »Gerade in der Kunstgeschichte und der Kunstpflege zeigt sich der unheilvolle Einfluss des Judentums« und des Kosmopolitismus. ⁷¹ Dagegen gelte es, die nationale

65 Koetschau an Bernhard Rust, 30.5.1933, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

66 Vgl. ebd.: »[...] ich darf mich vor mir selbst entschuldigen, weil ich persönlich für mich nichts, aber auch wirklich gar nichts will, sondern nur der Sache und unserm Staat dienen möchte.«

67 Vgl. ebd., S. 1. Die dem Brief an Rust beigegebene Denkschrift trägt erneut keinen Titel, der Durchschlag ist aber mit handschriftlich ergänzten Seitenzahlen versehen.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ähnlich äußerten sich in der NS-Zeit auch andere namhafte Kunsthistoriker. Pinder z.B. formulierte in seinem Beitrag *Deutsche Kunstgeschichte* in der Hitler-Festschrift *Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe* von 1939: »Das Ausscheiden der jüdischen Kunstgelehrten aus Forschung und Lehre befreite von der Gefahr eines allzu begrifflichen Denkens, dessen Richtung – dem Wesen unserer Kunst so fremd wie dem unserer Wissenschaft – der Auswirkung rein deutscher Forschung hinderlich sein könnte. Ge-

Kunst in den Mittelpunkt aller wissenschaftlichen Bemühungen zu stellen, wie er es seit den 1890er Jahren getan habe, etwa als er anlässlich der Etablierung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz für die Einrichtung einer vergleichbaren Institution in Deutschland plädiert oder als er Wilhelm Bode und Ministerialdirektor Friedrich Althoff von der Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft überzeugt habe.⁷²

Deutlich schwenkte Koetschau hier also von der Moderne und vom internationalen Diskurs auf inzwischen scheinbar wieder opportunere Bereiche seines vorherigen Engagements und konkret etwa auch auf Bode zurück, von dem er sich ja im musealen Professionalisierungskontext zuvor noch so deutlich emanzipiert hatte. Ob die Initiative zur Gründung des Vereins 1908 in Berlin wirklich von Koetschau ausging, ist nicht nachweisbar. Wohl aber übernahm er das Amt des Schriftleiters im Verein und veröffentlichte mehrere Artikel, um die Vereinsaktivitäten öffentlichkeitswirksam darzustellen.⁷³ Wie er nun in seiner Denkschrift von 1933 mitteilte, habe er die Schriftleitung und seine Stellung an der Berliner Gemäldegalerie schließlich nur wegen einer persönlichen Auseinandersetzung mit Bode wieder aufgegeben. Dass Koetschau den Streit mit Bode überhaupt erwähnte, war unumgänglich, weil er, wie bereits geschildert, nach Bodes Tod in dessen 1930 veröffentlichte Memoiren Eingang gefunden hatte und die Fachwelt so davon wusste. Den Namen Eberleins, der aus seiner NS-Gesinnung kein Geheimnis machte, band Koetschau zugleich geschickt in diesem Zusammenhang ein, erwähnte er doch die »Richtigstellung« der Episode mit Bode, die Eberlein publiziert hatte.⁷⁴ Einen Vorwurf Bodes ließ Koetschau in seiner Denkschrift indes unwidersprochen stehen, weil er inzwischen im NS-Staat günstig schien: »Allerdings stimmt es, dass ich es nie über mich gewinnen konnte, zu den jüdischen Sammlern in Berlin zu gehen und ihnen unterwürfig zu sein.«⁷⁵

Waetzoldt, der im Mai 1933 nicht nur das Amt des Berliner Generaldirektors weiterhin innehatte, sondern damals auch Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft war, lieferte Koetschau nun auch in sei-

wisse Schäden [...] sind seit 1933 beseitigt.« Vgl. Hausmann 2011, S. 318; Bohde 2008, S. 191.

72 Vgl. Denkschrift Koetschau, S. 2, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

73 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 93.

74 Vgl. Denkschrift Koetschau, S. 3, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

75 Ebd.

ner Denkschrift an Minister Rust erneut verbal aus. Für den Vorsitz des Vereins halte er ihn für ungeeignet, da er weder den Charakter noch die geistige Einstellung zeige.⁷⁶

In Koetschaus demonstrativer Verortung auf der Seite einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung wie vor allem auch in seinen massiven antisemitischen Attacken gegen den aktuellen Kunstbetrieb offenbart sich erneut mit Kraft ein entscheidendes Motiv für Koetschaus Vorstoß von 1933. Koetschau stimmte hier nämlich keineswegs einfach nur opportunistisch in eine entsprechende antimoderne Hetze in eben diesen Tagen in der NS-Presse ein. Vielmehr richtete sich diese NS-Hetze seit April 1933 ganz konkret auch gegen Akteure aus dem Berliner und zudem aus dem direkten Düsseldorfer Umfeld Koetschaus, mit denen er zuvor in der Weimarer Zeit im DMB wie als Museumsdirektor im Sinne der Moderne zusammengearbeitet hatte: gegen Waetzoldt, von dem Koetschau sich nun so vehement abgrenzte, aber etwa auch gegen den Düsseldorfer Akademiedirektor Walter Kaesbach oder den Kunsthändler Alfred Flechtheim.⁷⁷ Der Weg zu entsprechenden Angriffen auch auf Koetschau selbst wäre hier kurz gewesen. Dem bemühte sich Koetschau, wie es scheint, zuvorzukommen, indem er selbst gegen die attackierten exponierten Protagonisten der Moderne ostentativ agitierte – eben um nicht in denselben Verdacht zu geraten.

Um seine eigene Position weiter zu stärken, ließ Koetschau seiner Abgrenzung vom zeitgenössischen Kunstbetrieb und der Hervorhebung seines Einsatzes für ältere nationale Kunst in seiner Denkschrift von 1933 konkrete Reformvorschläge für eine entsprechende Neuaufstellung der Kunstgeschichte im NS-Staat folgen. Im Mittelpunkt standen dabei Planungen für ein Institut für Kunstgeschichte, das er als nationale Dachorganisation verstanden wissen wollte und das nach dem Vorbild des Deutschen Archäologischen Instituts aufgebaut sein sollte.⁷⁸ Das in den 1880er Jahren initiierte Kunsthistorische Institut in Florenz könne dort eingegliedert werden. Statt wie bisher der Erforschung der italienischen Kunst zu dienen, sollte es jedoch den Akzent auf

76 Vgl. ebd.

77 Vgl. dazu etwa Hendrik 1933. Für diesen Hinweis danke ich Kristina Kratz-Kessemeier. Zu Koetschaus Zusammenarbeit mit Flechtheim und Kaesbach vor 1933 vgl. Schug/Sack 2013, S. 48-51, 58-60 u. 64f.

78 Vgl. Denkschrift Koetschau, S. 3, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3817-0000.

die wissenschaftliche Erkundung der deutsch-italienischen Beziehungen setzen. Weitere Dependancen könnten etwa in Holland folgen.

Als zentralen Aspekt sprach Koetschau in seiner Denkschrift für Minister Rust wiederum die ihn seit Jahren beschäftigende praktische Ausbildung von Kunsthistorikern an. Auch auf diesem Gebiet hob er seine eigenen Leistungen mit der Erwähnung der Berliner Museumskurse und der Lehre in Bonn hervor.⁷⁹ Bezeichnenderweise wählte er dabei den Begriff »Museumsschule« für seine Kurse in Berlin, worüber er offenbar gezielt den Eindruck erwecken wollte, er hätte genau jene Art von Volksbildungsarbeit geleistet, wie sie das NS-Regime künftig von den Museen erwartete. Auf weitere Informationen über seinen Bonner Unterricht in Museumskunde während der Weimarer Republik, die er 1924 noch so bereitwillig und international offen mit dem Amerikaner Richards geteilt hatte, verzichtete er in seinem Pamphlet indes völlig.

Stattdessen ging er auf die künftigen Anforderungen an die Lehre in der Kunstgeschichte allgemein ein. Zum einen solle die Persönlichkeit der Lehrenden ein »kameradschaftliches Verhältnis« zu den »jungen Menschen« ermöglichen. Dies setzte er mit einem »ethische[n] Moment der Erziehung« gleich, der Voraussetzung für Wissbegier und kontinuierliches Lernen sei.⁸⁰ Zum anderen sollten auch die Inhalte der Lehre eben an der nationalen Kunst ausgerichtet sein: »Pflichtkollegs über deutsche Kunst müssen sowohl dem Ordinarius wie allen übrigen Hochschullehrern auferlegt werden, und für die Seminarien muss sie erst recht die Hauptsache sein«, formulierte er.⁸¹ Überdies sprach er sich für Archäologie und deutsche Geschichte als obligatorische Nebenfächer für Doktoranden sowie für eine flankierende Einbeziehung von Philosophie und deutscher Literaturgeschichte aus, wodurch er eine breite und tiefe Bildung fördern wollte. Angehende Kunsthistoriker, die den Weg in die Museen oder Denkmalpflege wählten, sollten wie in der Medizinausbildung zu ein bis zwei »praktischen Jahren« verpflichtet werden.⁸²

79 Vgl. ebd., S. 3f.

80 Vgl. ebd., S. 4. Die Persönlichkeit der Lehrenden, die »wirkliche Männer« sein und im »Volk wurzeln« sollten, war damals immer wieder Thema in Reden und Texten, mit denen Wissenschaftler Einfluss auf die nationalsozialistische Hochschulpolitik nehmen wollten. Vgl. Hausmann 2011, S. 74f.

81 Denkschrift Koetschau, S. 4, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, O-1-4-3817-0000.

82 Vgl. ebd., S. 5.

Dem künftigen nationalen Institut für Kunstgeschichte schrieb er neben dem Forschungsauftrag, der vornehmlich der »Kunst im nationalen Sinne« gelten solle, ausdrücklich auch eine erzieherische Rolle zu. Es solle für junge Kunsthistoriker als eine »Art Fortbildungsanstalt« wirken und »den jungen Menschen auf den Tätigkeitszweig« hinlenken, »für den er sich am besten eignet.«⁸³ Darüber hinaus solle das Institut intensiven Austausch mit Akademien und Kunstschulen pflegen.

Nachdrücklich suchte Koetschau so sein vorheriges Engagement für eine professionelle Ausbildung des Museumsnachwuchses in ein eng an der NS-Ideologie ausgerichtetes neues Kunstgeschichts- und Wissenschaftsumfeld zu überführen, während er gleichzeitig den zeitgenössischen Kunstbetrieb mit harscher Kritik belegte, die auf die »Zügellosigkeit« der Künstler, unwissende, »den Versuchungen des Handels« erliegende Kunstkritiker und einen »in jüdischen Händen« liegenden Handel zielte.⁸⁴ Seinen Vorstoß betete Koetschau in einen umfassenden Anspruch an eine breite Kunsterziehung ein, die von den Schulen auszugehen habe. Kunst solle daher, forderte er, künftig in allen Fächern behandelt und zudem besonderer Wert auf den Zeichenunterricht gelegt werden, da dieser einen Ausgleich zur Kopfarbeit darstelle und die Ehrfurcht vor der künstlerischen Schöpfung wachsen lasse.⁸⁵

Klangen hier auch noch spürbar Reformansätze der Kunsterziehungsbe-
wegung wie der 1920er Jahre an und ging es Koetschau auch weiterhin um eine praxisorientierte Berufsvorbereitung von Studierenden der Kunstgeschichte auf die Arbeit im Museum, war die Tendenz der Denkschrift jenseits dessen doch eindeutig: Von den einleitenden Worten, mit denen Koetschau jeglichem Spezialistentum eine Absage erteilte, bis hin zu seinen Schlussbemerkungen, nach denen Schulen Hauptinstrumente einer bei Kindern und Jugendlichen ansetzenden breiten Erziehungsarbeit waren, bediente die Denkschrift einschlägige Muster der Bildungs- und Wissenschaftsvorstellungen, die zu Beginn der nationalsozialistischen Zeit Konjunktur hatten und die von Desinteresse und Verachtung gegenüber dem etablierten akademischen Betrieb zeugten.⁸⁶ Auch Koetschaus antisemitisch gefärbte

83 Vgl. ebd., S. 5f.

84 Ebd., S. 6.

85 Vgl. ebd., S. 7.

86 Vgl. Hausmann 2011, S. 56; Stöwer 2012, S. 129 u. 163; Elvert 2008; Halbertsma 1992, S. 154-156.

Tiraden gegen den zeitgenössischen Kunstbetrieb und seine Akteure folgten geläufigen nationalsozialistischen Ressentiments gegen »die Juden« und »die Moderne« im Allgemeinen, die insbesondere im völkischen Lager als »Verfallserscheinung« gesehen wurde. Zugleich erfüllte Koetschau durch die Priorisierung der Nationalkunst als Forschungsfeld, die sich in Deutschland bis zur Jahrhundertwende zurückverfolgen lässt, die offiziellen Erwartungen an eine künftige dezidiert regimenahe Kunstgeschichte.⁸⁷

Koetschau, seit langem in der Gründung neuer Institutionen erprobt, dürfte dabei einer der ersten Kunsthistoriker – wenn nicht der erste überhaupt – gewesen sein, der sich offiziell mit dem Vorschlag hervortat, ein »Reichsinstitut für Kunstgeschichte« einzurichten. Auch wenn er den Begriff selbst nicht verwendete, entspricht sein Konzept einer nationalen Dachorganisation sowohl mit Blick auf die ihr zugedachten Funktionen in Lehre, Forschung und Pflege von Künstlerbeziehungen als auch von ihrem Aufbau her einem auf Reichsebene verorteten, zentralen Institut. Die Idee an sich war allerdings weder neu noch ging sie originär auf Koetschau zurück. Vielmehr stand Bode Pate für den Plan. Er hatte die Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft als ersten Schritt zur Förderung des Studiums nationaler Kunst erachtet und wollte ihm eine dem traditionellen Deutschen Archäologischen Institut verwandte Kommission folgen lassen, die für die praktische Ausbildung junger Kunsthistoriker zuständig sein sollte.⁸⁸ Bode hatte damals eben Koetschau, der sich aus seiner Sicht wohl als Schriftführer des Vereins, aber nicht als Sammlungsdirektor bewährt hatte, für die Leitung des unrealisiert gebliebenen Instituts vorgesehen. Dadurch war Koetschau eingeweiht in Bodes Überlegungen. 1933 holte er sie nun wieder hervor, als sie ihm erneut passender erschienen als sein zuvor offenes, republiknahes Engagement für eine professionelle Entwicklung der Museen im Kontext von Reform und Moderne.

1935/36 sollte Koetschaus Vorstoß in der Tradition Bodes von 1933 schließlich weiteren Nachdruck bekommen, als die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft eine ähnliche Initiative zur Gründung eines »Kaiser-Wilhelm-Instituts zur Erforschung deutscher Kunst« in Berlin vorschlug, das dem Deutschen Verein für

87 Zur Konjunktur einer national orientierten Kunstgeschichte in einem Umfeld, das sich im frühen 20. Jahrhundert auch politisch zunehmend nationalisierte, vgl. z.B. Held 2003, S. 28-32; Stöppel 2008.

88 Vgl. Bode 1997, S. 366f.; Zimmer 1995, S. 98.

Kunstwissenschaft eingegliedert werden sollte. Möglicherweise stand Koetschau auch hier noch im Hintergrund – fungierte er doch seit Dezember 1933 wieder als geschäftsführender Vorsitzender des Vereins.⁸⁹ Das seit 1934 zuständige, von Rust geleitete Reichserziehungsministerium ließ sich mit seiner Entscheidung über Koetschaus Vorschlag jedoch Zeit, ähnlich wie mit einer endgültigen Regelung für den Museumsbund. Erst 1939 stand fest, dass sich die Pläne für Koetschaus Reichsinstitut endgültig zerschlagen hatten.

Alfred Stange, Clemens Nachfolger in Bonn, der sich, seit Mai 1933 NSDAP-Mitglied, seit 1934 im Deutschen Verein für Kunstwissenschaft engagierte und 1938 als Mitglied in den erweiterten Vorstand aufgenommen wurde, unternahm daraufhin gemeinsam mit dem regimenahen Wilhelm Pinder einen weiteren Versuch, ein Reichsinstitut für Kunstgeschichte zu etablieren, auf dessen Leitung er seine Ambitionen richtete.⁹⁰ In einem elfseitigen Manuskript legte Stange sein Konzept dar, das auffällige Parallelen zu Koetschaus Denkschrift aufwies. Wie bei Koetschau sollte das Institut nicht nur alle kunsthistorischen Forschungen steuern, sondern auch den wissenschaftlichen Nachwuchs gezielt fördern.⁹¹ Schienen sich Stanges Ideen 1943 zunächst zu konkretisieren, wurden auch sie später nicht umgesetzt.⁹² Da alle genannten Vorstöße, eine Forschungsdachorganisation zu initiieren, von Koetschaus direktem Arbeitsumfeld, dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, ausgingen, liegt die Vermutung nahe, dass sein Entwurf hier auch über die Anfangsphase des NS-Staates hinaus einflussreich blieb, möglicherweise von Stange gar in Teilen übernommen worden war.

Schaut man genauer auf Koetschaus Denkschrift von 1933, klingen viele ihrer Forderungen vertraut. Den Anspruch etwa, Absolventen der Kunstgeschichte sollten eine breite statt eine zu spezialisierte, dabei praxisorientierte Ausbildung durchlaufen, vertrat Koetschau im Interesse einer vielschichtigen professionellen Museumsarbeit seit Jahrzehnten. Auch seine Überzeu-

89 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 84 u. 134f. Zum Deutschen Verein für Kunstwissenschaft während der NS-Zeit vgl. neben Kahsnitz auch Dilly 1988, S. 35-42.

90 Vgl. Halbertsma 1992, S. 11; Kahsnitz 2008, S. 101; Bredekamp 2010, S. 296. Auch Albrecht Erich Brinckmann hat ein vergleichbares Projekt verfolgt, vgl. Arend 2003, S. 130; Doll 2005, S. 58. Grötecke 2018, S. 160f., geht auf das 1942 eröffnete deutsche Forschungsinstitut in Paris ein, mit dessen Planung Stange ebenfalls befasst war.

91 Vgl. Doll 2003, S. 991-993.

92 Ebd. Ähnlich zentralisiert konzipierte Institute wie Max Doerners Reichsinstitut für Maltechnik in München oder Walter Frankes Reichsinstitut für Geschichte in Berlin wurden im Gegensatz zu den kunsthistorischen Plänen realisiert.

gung, zwischen Wissenschaft auf der einen Seite und Handel beziehungsweise Kunstkritik auf der anderen Seite müsse man klar unterscheiden, hatte er zuvor wiederholt artikuliert. Nicht alle Auffassungen in Koetschaws Exposé waren also der Anpassung an die neuen Machtverhältnisse geschuldet, manches ließ sich durchaus als weiterhin kompatibel integrieren. Selbst der von Bode noch in der Kaiserzeit entwickelte Plan, ein zentrales Reichsinstitut zu etablieren, das Forschung und Lehre koordinieren sollte, lässt an den Museumsbund als zentrale Organisation denken, die Koetschau 1917 mit dem Ziel initiiert hatte, klare Rahmenbedingungen für die Arbeit von Museumsbeamten zu schaffen und ihre Interessen zu bündeln, um ihnen mehr Durchsetzungskraft zu geben. Im Endeffekt jedoch steht die Denkschrift von 1933 für das Bemühen, die Relevanz der Kunstgeschichte und ihrer charakteristischen Arbeitsfelder für das nationalsozialistische Deutschland aufzuzeigen und so ihr Fortbestehen auch im neuen politischen System zu sichern. Frühere professionelle Ansprüche wurden hier demonstrativ ideologisch angepasst.

Markant unterstreicht die Schrift einmal mehr das auch früher schon Bode oder Wichert gegenüber, im Zusammenhang mit dem Verband von Museums-Beamten oder im Kontext der Thyssen-Affäre spürbar gewordene permanente Taktieren Koetschaws im Museums- und Kunsthistorikernetzwerk der jeweiligen Zeit. Allerdings bekam dieses Taktieren in der NS-Diktatur jenseits des vorher freien Meinungsstreits nun, gerade in der Zusammenschau mit der Korrespondenz mit Eberlein und eben angetrieben vom Bemühen, sich selbst quasi ebenso unangreifbar wie unverzichtbar zu machen, die völlig neue Qualität eines skrupellosen Opportunismus. Letztlich war die Denkschrift Koetschaws karrieristischem Ziel unterstellt, seine Museumslaufbahn auf der Position des Generaldirektors der Berliner Museen abzuschließen. Dafür bediente er sich auf inhaltlicher wie rhetorischer Ebene aktiv der völkischen, nationalsozialistischen Ideologie, stellte Weggefährten wie Waetzoldt an den Pranger und arbeitete mit seinen Plänen für ein nationales kunsthistorisches Institut der zu diesem Zeitpunkt allenfalls grob umrissenen NS-Kulturpolitik zu.⁹³

Offensichtlich ging es Koetschau hier auch um eine Kompensation vorheriger Enttäuschungen im Zuge seiner intensiven Netzwerkarbeit für die Mu-

93 Vgl. dazu auch Doll 2003, S. 991, mit Blick auf Stanges Plan, ein Reichsinstitut zu gründen. Mit ihm wäre nach Doll eine staatliche Instanz »zur zukünftigen Kontrolle universitärer Forschung [geschaffen] und damit ein weiterer Schritt der politischen Instrumentalisierung des Faches getan« worden.

seen. Durch den Regierungswechsel von 1933 schien ihm endlich die berufliche Anerkennung greifbar, die ihm aus seiner Sicht trotz all seiner Aktivitäten bisher verwehrt geblieben war. Deutlich weisen in diese Richtung Stellungnahmen von Koetschau, in denen er ein Bild von sich selbst als Außenseiter in einer schwatzhaften Kunstwelt zeichnete oder sich wiederholt über das mangelnde Interesse an museumstechnischen Fragen in Deutschland beschwerte. Nun bot sich ihm die Chance, sogar die Nachfolge seines ebenso geschätzten wie gehassten Widersachers Bode antreten zu können.

Koetschau war nah daran, die ehrgeizige Vision seines Lebensabends zu verwirklichen. Zum 1. Juli 1933, nachdem Max J. Friedländer wegen seiner jüdischen Herkunft aus dem Amt gedrängt worden war, berief ihn Rust zunächst als stellvertretenden Leiter und schließlich als Direktor der Gemäldegalerie zurück ans Kaiser-Friedrich-Museum nach Berlin, dessen Reorganisation durch die Fertigstellung des Pergamonmuseums 1930 erforderlich geworden war.⁹⁴ Gemälde und Skulpturen der deutschen und altniederländischen Schule des Kaiser-Friedrich-Museums wie die Islamische Abteilung des Museums waren in die Nord- und Südflügel des Neubaus überführt worden, wo sie im Deutschen und im Islamischen Museum neu zu präsentieren waren. Koetschau bot sich hier durch seine Tätigkeit unter Bode und im Düsseldorfer Kunstmuseum als erfahrener Museumsmann – und möglicherweise auch nach seiner Andienung an Minister Rust – für eine reibungslose Fortsetzung der zuvor begonnenen Neuaufstellung der Sammlung an.⁹⁵

Nach Berlin zurückgekehrt, widmete sich Koetschau aber nicht nur seinen neuen Aufgaben im Museum. Unabhängig von seinen DMB-Aktivitäten und noch vor Übernahme der Geschäftsführung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft wurde er Mitglied eines Arbeitsausschusses, der eine neue Fachvereinigung auf den Weg bringen wollte, die »Organisation der Deutschen Kunstwissenschaftler«. Freie und verbeamtete Kunsthistoriker, Vertreter aus Museen, Kunsthandel und Hochschulen sollten ihr beitreten und, daran ließ der am 12. August 1933 veröffentlichte Aufruf zur Gründung der Organisation in der *Deutschen Kultur-Wacht. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur* keinen Zweifel, ihre Expertise dezidiert in den Dienst des NS-Staates stellen.⁹⁶ Knapp zwei Jahrzehnte, nachdem Koetschau mit Pauli für einen Zu-

94 Vgl. Anonym 1934. Zur Reorganisation des Kaiser-Friedrich-Museums vgl. Joachimides 2001, S. 228-233; Winter 2016.

95 Vgl. Joachimides 2001, S. 228; Winter 2016, S. 224.

96 Vgl. Aufruf an die deutschen Kunstwissenschaftler 1933, S. 5.

sammenschluss ausschließlich von Museumsbeamten gekämpft hatte, setzte er sich nun, genau wie mit dem Vorschlag für das Reichsinstitut, einmal mehr für Konzepte ein, die denen ihres damaligen Gegenspielers Wilhelm von Bode entsprachen. Doch damit nicht genug. Der Aufruf machte ferner klar, dass alle existierenden kunsthistorischen Gesellschaften und Verbände in der neuen Facheinrichtung aufgehen sollten. Damit war der neunköpfige Arbeitsausschuss, zu dem neben Koetschau unter anderem Wilhelm Pinder, Graf Klaus von Baudissin, Karl Haberstock und Otto Kümmel zählten, willens, der »Gleichschaltung« der eigenen Zunft den Weg zu bereiten.⁹⁷ Ihre Initiative, die mit Hans Hinkel vom Kampfbund für deutsche Kultur, als Staatskommissar beim Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zugleich für die »Entjudung des kulturellen Lebens« zuständig, abgesprochen war, verlief zwar im Nichts.⁹⁸ Sie offenbart indes nochmals deutlich Koetschaus taktisches Verhalten: Gezielt versuchte er sich nun mit Kollegen wie Pinder, mit dem er bereits bezüglich des Expertenstreits in Kontakt gestanden hatte, enger zu vernetzen, aber auch neue Verbündete aus dem Umkreis des Kampfbunds zu gewinnen und dadurch seine eigene Position im NS-Regime zu festigen.

Das Amt des Generaldirektors der Berliner Staatlichen Museen wurde gleichwohl 1934 – statt mit Koetschau – mit Otto Kümmel besetzt, dem Direktor der Ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Staatlichen Museen. Ähnlich wie Koetschau hatte auch Kümmel, der seit 1906 an den Berliner Museen tätig war, fast schon das Rentenalter erreicht, allerdings war er seit 1933 Mitglied der NSDAP und somit politisch über jeden Zweifel erhaben.⁹⁹ Für Koetschau galt dies nicht, wie die entsprechenden Akten im Bundesarchiv belegen.¹⁰⁰ Wie schon in seinem Brief an Eberlein vom Mai 1933 verneinte Koetschau auch im September 1933 laut Unterlagen der Reichskulturkammer

97 Vgl. ebd., S. 6, die Auflistung der Mitglieder des Arbeitsausschusses.

98 Vgl. ebd., S. 5.

99 Vgl. Saalman 2016, S. 196; Wesolowski 2013, S. 93. Zur Bedeutung Kümmels für die Erfassung von Kunstwerken in den von den Nationalsozialisten besetzten Gebieten vgl. Hartmann 2013, S. 138-144.

100 Die Recherchen von Kahsnitz zur NSDAP-Mitgliedschaft Koetschaus beschränkten sich auf das Zentralarchiv der Staatlichen Museen und das Düsseldorfer Stadtarchiv. Letzteres bewahrt einen von Koetschau ausgefüllten Fragebogen auf, der 1945 im Rahmen eines informellen Entnazifizierungsverfahrens der Stadt Düsseldorf verwendet wurde. Auch hier gab der ehemalige Direktor des Stadtmuseums an, niemals Mitglied einer politischen Partei gewesen zu sein. Vgl. Kahsnitz 2008, S. 90.

erneut, der NSDAP anzugehören. Tatsächlich lässt sich sein Name nicht in den NSDAP-Mitgliederkarteien ermitteln.¹⁰¹ Sollte Koetschau über die Entscheidung Rusts für Kümmel enttäuscht gewesen sein, dürfte er in der Zusage des Ministers, ihn zusätzlich zur Leitung der Gemäldegalerie mit der Einrichtung und Direktion einer Museumsschule betrauen zu wollen, zumindest ein Entgegenkommen gesehen haben.¹⁰²

Auf seinem neuen Berliner Posten setzte Koetschau nochmals Zeichen für eine moderne Museumsgestaltung: Die unter Friedländer und Demmler längst in Angriff genommene Neuordnung der italienischen Abteilung, die auf eine abermalige Trennung von Skulpturen und Gemälden zielte und damit eine weitere Abkehr von Bodes Konzept bedeutete, führte Koetschau trotz finanzieller Engpässe bis November 1933 zu Ende, wobei insbesondere der einfarbige Wandanstrich auf ihn zurückging (Abb. 45).¹⁰³

Danach machte er sich an die Umgestaltung der niederländischen Abteilung und des gerade erst neu eingerichteten Deutschen Museums. Hier nahm er bis März 1936 noch die separate Aufstellung der Gattungen und die Rücknahme farbiger zugunsten weißer Wände in einem Saal mit altniederländischer Malerei vor.

Wie Rainer Kahsnitz und jüngst Petra Winter in ihrem Beitrag zur Neuordnung der Italiener im Kaiser-Friedrich-Museum zu Beginn der 1930er Jahre angemerkt haben, war Koetschaws Wirken in Berlin von bemerkenswert kurzer Dauer.¹⁰⁴ Bereits im Frühjahr 1936 endete seine Tätigkeit im Museum. Dass sein dortiger Amtsantritt angesichts seines Alters von vornherein nicht mehr als eine Übergangslösung darstellen sollte, klingt überzeugend und stimmt mit seiner eigenen Version überein, sich maximal fünf Jahre in Berlin engagieren zu wollen.¹⁰⁵ Den Vorsitz des Vereins für Deutsche Kunstwissenschaft behielt Koetschau zunächst bei. Vor Ablauf des Jahres 1936 sah er sich aber gezwungen, auch hier zurückzutreten, weil zahlreiche Publikationsprojekte den Verein an den Rand des Ruins getrieben hatten.¹⁰⁶ Koetschau

101 Vgl. BArch R 9361 V/25332, Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer, 6.9.1933. Mein Dank gilt Michael Schelter vom Bundesarchiv, Referat BE 3, für die Recherche und die Überprüfung der NSDAP-Mitgliederkarteien.

102 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 91; Joachimides 2001, S. 228.

103 Die knappe Zusammenfassung von Koetschaws Neuordnung folgt Joachimides 2001, S. 228f.; Winter 2016.

104 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 91; Winter 2013, S. 224.

105 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 92; Winter 2013, S. 224.

106 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 91-95.

Abb. 45 Ansicht von der Neuordnung der italienischen Abteilung im Kaiser Friedrich-Museum, Raum 34, 1933



Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, V/Fotoslg. 2.4./778

hoffte damals, eine Anstellung am von der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft geplanten, nie realisierten Reichsinstitut für Kunstgeschichte zu erhalten.¹⁰⁷

Die avisierte Museumsschule, mit deren Aufbau Rust Koetschau ebenfalls hatte betrauen wollen, machte unterdessen 1937 – als das Ministerium die Museumspolitik im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« im NS-Staat selbst in die Hand nehmen wollte – der Nationalsozialist von Baudissin vom Amt für Volksbildung im Reichserziehungsministerium zu seinem Projekt. Auf der Grundlage eines Konzepts, das er Eberlein ausarbeiten ließ, plante er, die Schule Ende 1937 persönlich zu eröffnen. Mittlerweile war die Idee der Museumsschule für eine professionellere Ausbildung von Museumsleuten, die in Koetschaus Kursen vor 1933 gründete, endgültig in einen vor allem ideologischen Schulungsanspruch gemündet. Aus Reaktionen auf Mitteilungen Baudissins an die Generaldirektion der Berliner Staatlichen Museen wie aus

107 Vgl. ebd., S. 134.

Berichten in der *Museumskunde* geht hervor, dass Museumsleiter an der geplanten Schule einerseits Lehrgänge besuchen sollten, um sie nach der »Säuberung« der Museen auf den von den Nationalsozialisten gewünschten Umgang mit der Moderne zu trimmen, die Schule andererseits zur fachlichen und »weltanschaulichen« Ausbildung des Nachwuchses gedacht war.¹⁰⁸

Als Baudissins Pläne für die später nicht realisierte Museumsschule im Herbst 1937 bekannt wurden, hatte Koetschau Berlin bereits wieder den Rücken gekehrt und sich in den Ruhestand ins Rheinland zurückgezogen. Ob dieser Rückzug ganz freiwillig war oder doch auch in der schwindenden Relevanz des DMB für die NS-Museumpolitik mit begründet lag, ist unklar. Die ideologisierte Debatte um die Moderne hatte den DMB spätestens im Juli 1937 im Umfeld der Aktion »Entartete Kunst« doch noch eingeholt. Das mag trotz allen offensiven Anpassungsbemühungen endgültig schwierig auch für den DMB-Initiator und ehemaligen Düsseldorfer Museumsman Koetschau geworden sein. Als Hinweis darauf könnte nicht zuletzt der gescheiterte Versuch Max Sterns zu deuten sein, Koetschau nach 1935 seine Düsseldorfer Kunsthandlung zu übertragen. Die Übertragung auf Koetschau scheiterte am Einspruch des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste.¹⁰⁹ Auf Koetschau scheint die NS-Kunstpolitik also jetzt nicht mehr gesetzt zu haben. Nicht nur seine fehlende NSDAP-Mitgliedschaft mag hier eine Rolle gespielt haben, sondern auch sein jüdischer Großvater, der Koetschau laut Reichsbürgergesetz vom November 1935 zu einem »Mischling zweiten Grades« machte.¹¹⁰

Zwar sprachen regionale Medien Koetschau anlässlich seiner runden Geburtstage 1938 und 1943 in Verbindung mit knappen Würdigungen seiner Museumskarriere auch danach noch Glückwünsche aus.¹¹¹ Wie bei vielen anderen Persönlichkeiten aus dem Wissenschafts- und Kulturbetrieb, die im politischen Umbruch von 1933 zunächst einen Aufbruch gesehen hatten, liefen Koetschaws Versuche in der zunehmend ideologisierten und ausgrenzenden NS-Diktatur aber letztlich ins Leere, sein Wissen und seine Museumserfahrung in den Dienst des Nationalsozialismus und einer oft desinteressierten, dilettantischen und miteinander rivalisierenden neuen Funktionärsschicht zu stellen.

108 Vgl. Winter 2016, S. 48.

109 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 92f.; Dorrman 2008, S. 101.

110 Vgl. Kahsnitz 2008, S. 92; Dorrman 2008, S. 101.

111 Vgl. Anonym 1938; WWS. 1943.

Koetschus Netzwerkarbeit für die Museen griff so nach 1933 im Endeffekt nur noch bedingt in einer sich verändernden Museumswelt, in der die früher intensive, offene, auch transnationale Debatte um Modernisierung und Professionalisierung immer rigider gekappt und national verengt wurde, in der auch viele zuvor wichtige Akteure und Akteurinnen nicht mehr mitwirken konnten. Das Ringen um eine fortschrittliche, standesbewusste, professionelle Museumsarbeit seit der Jahrhundertwende, das in den 1920er Jahren weiteren Auftrieb bekommen hatte, mündete durch diese Reduktion der Diskussion und die Beschneidung vorheriger Expertise, nicht zuletzt auch durch eine immer unverhohlener ideologische statt inhaltlich-fachliche Ausrichtung spätestens ab Mitte der 1930er Jahre im NS-Staat in eine Deprofessionalisierung der Museen. Koetschau selbst hatte durch seine offensive Annäherung an das NS-Regime und seine aggressive Abgrenzung vom modernen Kunst- und Museumsbetrieb der Weimarer Republik, die wohl auch dem Selbstschutz diente, ab 1933 aktiv zu dieser Entwicklung beigetragen.

Die Museumsreformbewegung wurde in diesem Kontext schließlich reduziert und reduzierte sich selbst durchaus bereitwillig auf das »volksnahe«, ideologisierte, allenfalls noch von der äußeren Form her modern gestaltete Museum und verlor damit noch vor dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland ihr ursprüngliches progressives Potenzial. Der Krieg brachte die Museumsinitiative schließlich ganz zum Erliegen. Die *Museumskunde* erschien nicht mehr. Der DMB ruhte in Wartestellung. Statt um eine Weiterentwicklung der Museen ging es ab 1940 zunehmend um Kunstraub, Bestandserweiterungen und Bestandsrettungen in Häusern mit kriegsbedingt immer weniger Museumspersonal. Das zuvor engmaschige professionelle Museumsnetzwerk, das von seiner Vielstimmigkeit gelebt und das Koetschau im Umfeld von *Museumskunde* und Museumsbund seit 1905 stets auf Neue aktiviert hatte, funktionierte nun allenfalls noch als Notgemeinschaft, aber längst nicht mehr als Motor und Arena auf dem Weg zum modernen Museum.

10. Schluss

Die Folgen der NS-Kulturpolitik in der Museumslandschaft sind noch heute allgegenwärtig. Auf der einen Seite haben Beschlagnahmung und Zerstörung von Werken der »Entarteten Kunst« zu unwiederbringlichen Verlusten in Deutschland geführt und Sammlungsprofile dauerhaft verändert. Auf der anderen Seite sind Selbstverständnis der Institution Museum und ihre Wahrnehmung als Erbe der Aufklärung massiv erschüttert worden, als durch die Washingtoner Konferenz von 1998 das Thema Raubkunst und so auch die Verflechtung des Museumsbetriebs mit dem NS-Regime wie nie zuvor seit Kriegsende ins Blickfeld rückten. Öffentliche Sammlungen sehen sich jedoch aktuell mit weiteren Herausforderungen konfrontiert: Zweifel am Anspruch sogenannter Universal Museen, Hüter des Weltkulturerbes zu sein, sind gewachsen und Forderungen nach einer Dekolonisierung auch anderer Museumstypen, vor allem der ethnografischen Sammlungen, immer lauter geworden. Über Provenienzen und Restitutionsen wird daher nicht mehr allein im Kontext NS-verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter weit über Fachkreise hinaus debattiert. Vielmehr ist der Fokus einer sich auch theoretisch formierenden (post)kolonialen Provenienzforschung nunmehr auf koloniales Sammlungsgut gerichtet, für dessen Handhabung der DMB 2018 einen ersten, mittlerweile überarbeiteten Leitfaden vorlegte, um Museen Orientierungshilfe in der jüngsten Krise zu bieten.¹ International, in den Reihen von ICOM, ist ein heftiger Streit um eine neue Museumsdefinition ausgebrochen, der im Herbst 2019 einen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat. Auf eine Definition, die nicht zuletzt unter dem Eindruck der hier angesprochenen Kontroversen um beschlagnahmte oder geraubte Objektbestände weitaus selbstkritischer und politischer als die seit 2007 gültige Version formuliert ist, konnten

1 Vgl. Deutscher Museumsbund 2021; Förster/Edenheiser et al. 2018.

sich die Mitglieder auf ihrer Generalkonferenz in Kyoto nicht einigen.² Der Beschluss wurde vertagt, einige Komitees drohten gar mit der Aufkündigung ihrer Mitgliedschaft im Museumsrat, sollte an dem umstrittenen Definitivvorschlag festgehalten werden. Die Präsidentin von ICOM sowie weitere Mitglieder des Vorstands und des für die Erarbeitung der neuen Definition zuständigen Ausschusses sind mittlerweile zurückgetreten.

Die Kämpfe ums Museum sind indes kein neues, für das 21. Jahrhundert typisches Phänomen. Museen waren bereits im Zuge der musealen Professionalisierungsprozesse um 1900 Schauplätze von Konflikten, ja, die Aushandlung widerstreitender Interessen schien gerade im Umfeld der international vernetzten Reformbewegung zwingend erforderlich zu sein. Während der grenzüberschreitende Austausch von Fachkenntnissen und -erfahrungen – der zunächst wenig systematisch betrieben, dann medial vermittelt und durch die Einrichtung von Kongressen und Dachverbänden eigens organisiert wurde – für die Modernisierung der Museumsarbeit von entscheidender Bedeutung war, hatten sich die Museen nicht nur gegen Kritik von außen zu verteidigen, sondern auch kontinuierlich interner Angriffe zu erwehren. Um die Kämpfe und die von ihnen – im positiven wie im negativen Sinne – ausgelösten Dynamiken in ihrer ganzen Tragweite zu erfassen, bedarf es allerdings einer Öffnung museumshistorischer Forschungen für kulturwissenschaftliche, postkoloniale und transnationale Ansätze. Sie bilden die methodische Grundlage für die vorliegende Studie, die, ausgehend vom Konzept des Museums als Konfliktzone, die Rolle maßgeblicher Institutionen und ihrer zum Teil vergessenen Vertreter und Vertreterinnen für die professionellere, modernere Aufstellung des Museums in Deutschland für die Zeit 1905 bis 1939 untersucht hat.

Am Beispiel der *Museumskunde*, des Deutschen Museumsbundes, seiner führenden Mitglieder, aber auch seiner Gegenspieler, wird deutlich, dass Wettstreit, persönliche Enttäuschungen, Fehlentscheidungen und Profilierungsambitionen die angestrebte Professionalisierung der Museen von Anfang an vor große Herausforderungen stellten, sie zeitweise in Stillstand geraten und, unter den Bedingungen der NS-Diktatur, gar ins Gegenteil kippen ließen. Umgekehrt zwangen Meinungsverschiedenheiten die Akteure dazu sowohl diplomatisch vorzugehen und konstruktive Lösungen zu finden als auch Position zu beziehen und Reformen umso nachdrücklicher zu forcieren. Jenseits persönlicher Streitereien lassen sich einerseits

2 Vgl. ICOM 2019; Thiemeyer 2019; Rein 2020.

Generationenkonflikte als Auslöser für Auseinandersetzungen unter den Museumsleuten und ihre Neupositionierungen ausmachen. Andererseits zwangen die einschneidenden politischen Krisen des besprochenen Zeitraums – der Weltkrieg, die Novemberrevolution, die Ablösung der Monarchie durch die Weimarer Republik wie auch die damit verbundenen wirtschaftlichen Nöte ebenso wie die Machtübernahme der Nationalsozialisten – die Beteiligten dazu Initiativen zu entwickeln und verschiedene Haltungen einzunehmen.

Über die politischen Umbrüche hinweg erstreckte sich die als besonders dringlich empfundene Suche nach verbindlichen Richtlinien für eine ethische Museumspraxis und für die Organisation der musealen Ausbildung. Und auch die Annäherung an politische Entscheidungsträger war keineswegs exklusiv im Nationalsozialismus zu beobachten. Durch die Adaptation offizieller Vorgaben der Kolonialpolitik während des Kaiserreichs, die Abgrenzung von der Museumskultur des »Erbfeinds« Frankreich oder die offensive Aneignung des demokratischen Kulturverständnisses am Übergang zur Republik, wie sie sowohl für die *Museumskunde* als auch den Museumsbund charakteristisch waren, wird manifest, dass diese Instanzen der Museumsreform beziehungsweise ihre Akteure eine jeweils staatstragende, politisch affirmative Rolle übernahmen – oder besser zu übernehmen suchten –, jeweils mit dem Ziel, die eigene gesellschaftliche Relevanz herauszustellen und so letztlich die eigene Existenz zu sichern. Professionelle Arbeit und ein starkes Standesbewusstsein waren wesentliche Voraussetzungen dafür. Aus dieser Perspektive scheint es nur folgerichtig, dass Pauli und Koetschau entschieden gegen das vor allem im Ersten Weltkrieg in Verruf geratene Expertenwesen und allzu enge Verbindungen zwischen Markt und Museum vorgingen. Die Gründung des DMB verdankt dem Wunsch, diese Verflechtung aufzulösen, einen wesentlichen Impuls. Es galt, die über Jahre erkämpfte Reputation von Museumsbeamten nicht zu gefährden, die sie in der Öffentlichkeit, aber eben auch in den Augen politischer Funktionsträger haben sollte.

Selbst der exponierte Berliner Museumsmann Bode plädierte für die Gründung eines Fachverbands, der eindeutige Grenzen zwischen der kommerziellen und musealen Sphäre ziehen sollte, um sich als Verteidiger seines gerade erst etablierenden Berufsstandes zu inszenieren. Seinen Aufruf in der *Kunstchronik* nutzte Bode 1917 zugleich für eine Abrechnung mit

vermeintlichen Konkurrenten wie Biermann.³ Im Grunde beglich er damals auch offene Rechnungen mit seinen jüngeren Kollegen Pauli und Swarzenski, die Bode in der Vergangenheit gegen sich aufgebracht hatten. Pauli hatte in der Flora-Affäre unverhohlenen Partei gegen Bode ergriffen und Swarzenski im Frankfurter Liebighaus eine Skulpturensammlung etabliert, die, aus Bodes Sicht, seine eigenen umfangreichen Erwerbungen zu relativieren drohte.⁴ Koetschau, der aktive Drahtzieher des Museumsbundes, wiederum stand wegen des vorgeblichen Mangels an Sachkenntnissen und sozialer Kompetenz ohnehin nicht länger in der Gunst seines ehemaligen Vorgesetzten.

Mit seinem Beitrag für die *Kunstchronik* drängte Bode die Initiatoren des DMB in die Defensive. Sie sahen sich gezwungen öffentlich klarzustellen, der Deutsche Museumsbund habe sich unabhängig von Bodes Verlautbarungen entwickelt. Um die Kollegen auf ihre Seite zu ziehen, mussten sie jedoch gleichzeitig die gemeinsamen Interessen mit Bode betonen und durften den zwischen ihnen schwelenden Generationenkonflikt nicht offen austragen – dies hätte das Projekt Museumsbund zusätzlich gefährdet, das durch den Krieg schwer belastet war und noch dazu als Konkurrenzunternehmen vom Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen wahrgenommen wurde. Die Skepsis seines damaligen Vorsitzenden Falke, des Direktors des Berliner Kunstgewerbemuseums, zu zerstreuen, unternahm nicht nur Koetschau im Gründungsjahr des DMB, die Klärung von Zuständigkeiten blieb vielmehr Aufgabe des jüngeren Museumsbundes bis Mitte der 1920er Jahre. Letzten Endes aber blieb das Verhältnis zwischen den leitenden Vertretern der Museen in der Hauptstadt und dem DMB, dessen Geschäftsstelle mit den jeweiligen Vorsitzenden zwischen Hamburg, Karlsruhe, Magdeburg sowie Freiburg wechselte und dabei seine Hauptimpulse vor der Erweiterung zum Gesamtverband 1928 aus Düsseldorf bezog, angespannt. Dies haben etwa die bis hin zur Austrittsdrohung reichenden Beschwerden Justis von 1929/30 wegen Eberleins Kritik an der Nationalgalerie in der *Museumskunde*

3 Biermann war im Nachhinein übrigens keineswegs nachtragend. S. Wolff-Thomsen, S. 187, Anm. 548. Als Biermann es 1927 ablehnte, einen Aufsatz über die Geschichte der Flora-Büste von Pauli zu publizieren, tat er dies mit dem Hinweis, er wolle nach mit Mühe hergestelltem Friedenszustand keine Brandfackel mehr werfen und sei der Meinung, der nunmehr 82-jährige Bode habe seine Ruhe verdient.

4 Vgl. Crüwell 2015, S. 40-49. Nach Crüwell wich Bodes harsche Kritik an Swarzenski von 1910 später, 1914, bei einem Besuch einer positiven Beurteilung. Vgl. Pauli an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg, 23.6.1915, in: Ring 2010, Bd. 1.1., S. 56.

oder nur wenig später das intrigante Verhalten Koetschaus gegenüber Waetzoldt offenbart.

Persönlich rieb sich Koetschau derweil zeitlebens vor allem an Bode. Hatte er den einflussreichen Museumsdirektor zunächst umworben, um die *Museumskunde* erfolgreich als neue Fachzeitschrift zu lancieren, entzündete sich bereits an den Ausbildungskursen für Volontäre der anhaltende Wettbewerb zwischen beiden Männern um Deutungs- und Gestaltungsmacht an den Museen. Im Interesse des Museumsbundes verhielt sich Koetschau jedoch zurückhaltend. Auf Ideen seines Widersachers kam er immer wieder zurück, so etwa auch nach dessen Ableben 1929 in dem 1933 gefassten Plan für ein Reichsinstitut für Kunstgeschichte. Am Ende seiner Karriere setzte er gar alles daran, selbst Generaldirektor der Berliner Museen zu werden und somit das späte Erbe Bodes anzutreten, kam aber über den Direktorenposten an der Gemäldegalerie nicht hinaus.

Das Bestreben, sich von Bode zu emanzipieren, mag ebenfalls ein Grund dafür gewesen sein, dass Koetschau sich vehement für eine »saubere« Regelung des Expertisenwesens eingesetzt hatte. Dass er während der 1920er und frühen 1930er Jahre, nach den enttäuschenden Erfahrungen der Würzburger Tagung von 1918 also, auf der die Mitglieder des DMB nur abgeschwächte Regeln für ihr Verhalten im Handel beschlossen, an seinem Engagement festhielt, gibt seinen festen Willen zu erkennen, der Bund möge weiterhin als maßgebliche Autorität über die Einhaltung ethischer Standards wachen. Weil Koetschau jedoch, anfangs vor allem zusammen mit dem DMB-Vorsitzenden Pauli, die Geschicke des Verbands inoffiziell und weitgehend im Verborgenen lenkte, blieb dessen tragende Rolle im über Jahre anhaltenden Expertisenkonflikt bislang unbekannt. Sie ließ sich nur durch genaue Archivrecherchen rekonstruieren. Die Unwirksamkeit, die dem Museumsbund auf diesem Feld beschieden war, wird dadurch umso deutlicher und relativiert das Bild des DMB als Pionier der Museumsethik.

Einen zwiespältigen Erfolg für den Bund und Koetschau bedeutete im Endeffekt auch die Schrift *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* von 1919, die auf Anregung einer wiederum jüngeren Generation von Museumsleuten in Angriff genommen wurde. In die Veröffentlichung investierten Koetschau und Pauli trotz der Verwerfungen der Novemberrevolution alle Energien, um den DMB als aktive, unumgängliche Instanz nicht nur bezüglich der Gutachtertätigkeit, sondern in allen Fragen der musealen Praxis in der Weimarer Republik zu positionieren. Auf der Ebene der kulturpolitischen Entscheidungsträger glückte dies durchaus, und auch im Museumsbund

selbst trug das Publikationsprojekt 1918/19 zweifellos zu einer inhaltlichen Konturierung bei. Anknüpfend an das um 1900 entstandene Ideal der »Volksbildungsstätte«, propagierte es ein Museum, das für alle Besucher und Besucherinnen – unabhängig von ihrer sozialen Herkunft und ihrer Vorbildung – zugänglich sein sowie eine jeweils unverwechselbare, in moderater Einrichtung präsentierte Sammlung aufweisen sollte. Bald gab es unter den nicht unmittelbar als Autoren beteiligten Mitgliedern und an den Museen allerdings kaum noch Nachfrage für den Sammelband. Aus verlegerischer Sicht war er ein eindeutiger Misserfolg. Für den DMB stellten finanzielle Nöte keine Ausnahme dar, sie waren sein ständiger Begleiter, wie die Diskussionen um Ausstattung, inhaltliche Schwerpunkte der *Museumskunde*-Hefte oder um ihr Abonnementpreis vor Augen führten. Paradoxerweise war es die unter Zeitgenossen kaum rezipierte Veröffentlichung *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, die dennoch zu einer wichtigen Quelle der Geschichte der Museumsreformbewegung avancierte und so dem Bund rückblickend den Ruf als Reformmotor der Weimarer Jahre einbrachte.

Die Schrift hätte der Auftakt zu einem nachhaltigen Generationenwechsel im Museumsbund sein können, um den sich Koetschau in den frühen 1920er Jahren intensiv bemühte. Aber weder seine Einflussnahme auf die personelle Zusammensetzung der Geschäftsführung, die nach Pauli zunächst Storck und dann Greischel übernahmen, noch seine bereits 1922 vorgebrachten Vorschläge zur Umstrukturierung des Verbands zeitigten positive Effekte. Auch die Erweiterung um die Abteilungen für Natur- und Völkerkundemuseen ab 1929 erfolgte im internationalen Vergleich recht spät, waren die britische Museums Association wie auch ihr US-amerikanisches Pendant doch von vornherein typenübergreifend organisiert. Der DMB stellt sich mithin keineswegs als stark agierende Reformkraft dar, sondern eher als stagnierende Vereinigung. Den Druck, den die schwierige wirtschaftliche und politische Situation auf die Museen ausübte, allein dafür verantwortlich zu machen, wäre zu kurz gegriffen, denn die unglücklichen Personalentscheidungen hatten eben auch einen negativen Einfluss auf die Wirkungskraft des Verbands.

In Bewegung geriet der DMB beziehungsweise die Abteilung der Kunst- und Kulturmuseen allerdings dann gegen Ende der 1920er Jahre doch noch. Noack, der die Rolle als Führungsfigur nun endlich wie erhofft ausfüllte, warb aktiv um neue Mitglieder, so dass aus dem größtenteils unsichtbaren, geschlossenen Kreis leitender Museumsbeamter eine Verbandsabteilung wurde, die die in Museen tätigen Angestellten bis hinunter zu Hilfskräften vertrat. Die gewünschte Transformation des Museums in eine Bildungsanstalt für das

breitere Publikum spiegelte sich in der nun weiter verzweigten Hierarchie des Personals wider. Als starkes Signal eines sich intern vollziehenden sozialen Wandels kann die wachsende Zahl weiblicher Mitglieder aufgefasst werden. In der Aufnahme der Frauen in den DMB manifestiert sich die kaum erforschte zögerliche Öffnung des musealen Felds für das ›andere Geschlecht‹. Hier gilt es, die Geschichte der Reformbewegung wie der Professionalisierungsprozesse im Museum künftig noch stärker aus gendertheoretischer Sicht zu beleuchten, als dies bisher geschehen ist.

Um ein Zeichen seines Aufbruchs als spartenübergreifender, für den deutschen Sprachraum zuständigen Gesamtverband zu setzen und erneut größeren Einfluss auf die Museumskultur der Weimarer Zeit zu nehmen, legte der DMB 1929 außerdem die *Museumskunde* in äußerlich neuem Gewand als sein offizielles Sprachrohr wieder auf. An diesem Prozess war Koetschau maßgeblich beteiligt. Er sondierte künftiges Personal, plädierte von Beginn an für eine gleichermaßen grenzüberschreitende wie Museumstypen übergreifende Berichterstattung, die er allein schon aus wirtschaftlichen Gründen für unausweichlich hielt, und bereitete so die Fortführung seiner eigenen Redaktionspolitik vor. Basierend auf modernen, den internationalen Dialog fördernden Illustrationstechniken, hatte die Zeitschrift im Kaiserreich und in den frühen Jahren der Weimarer Republik viel Raum für einen offenen Schlagabtausch über Fachfragen gelassen, ohne jemals Zweifel an ihrer Nähe zur offiziellen Kulturpolitik aufkommen zu lassen. Im Zentrum der sich von 1929 bis 1931 hinziehenden Kontroversen, die sich dann zwischen dem neuen Herausgeber Jacob-Friesen, dem Autor Eberlein und den Direktoren der Berliner Museen entwickelten, stand die Frage, wie die *Museumskunde* ihre Funktion als offizielles Organ des DMB am besten erfüllen könne. Weil der DMB-Vorsitzende Noack und Herausgeber Jacob-Friesen eine »sachliche« Berichterstattung bevorzugten und die Kontrahenten ihre Auseinandersetzungen zudem hinter den Kulissen ausfochten, trugen sie inzwischen bewusst zu einer Entschärfung der öffentlichen Debattenkultur im Museumsbetrieb vor 1933 bei, während sie sich gleichzeitig auf der Seite der republikanischen Museumspolitik um Justi und Waetzoldt platzierten.

Nach dem Regierungswechsel von 1933 wurde die DMB-Zeitschrift bereitwillig für eine Ausrichtung der Institution Museum im nationalsozialistischen Sinne eingesetzt. Die von Jacob-Friesen und Noack anfänglich gewünschte Neutralität wich nun einer klaren Ideologisierung, der eine Verengung der eigenen Perspektive auf das europäische, dann auf das deutsche Museumswesen vorausgegangen war. Letztlich belegt das von Koetschau 1905

im Kaiserreich begonnene und unter Jacob-Friesen 1929 wieder eingeführte Fachperiodikum eindringlich, wie problemlos sich die reformorientierte Museumspraxis in den Dienst der jeweiligen staatlichen Kulturpolitik stellen ließ.

Wenngleich Koetschau selbst die Zeitschrift als Plattform für einen lebhaften fachlichen Austausch in der Kaiserzeit eingeführt hatte, hatte er es – als allein verantwortlicher Herausgeber – verstanden, den Diskurs geschickt zu lenken. So nahm er sich eines der international drängendsten Probleme für die Professionalisierung der Museumarbeit um die Jahrhundertwende an, als er mit der *Museumskunde* das Gespräch über fehlende Standards in der Vorbereitung auf den Museumsdienst anstieß. Mit der institutionellen Absicherung des Museumsbundes integrierte er nach dem Ersten Weltkrieg die in den Berliner Museumskursen zwischen 1909 und 1912 erprobte Vermittlung museumstechnischer Expertise zumindest kurzfristig in die akademische Lehre. Vom Ordinarius des Bonner kunsthistorischen Instituts Clemen protegert, löste sein Unterricht nicht nur erhebliches Interesse beim Direktor der American Association of Museums Richards aus, sondern wies auffällige konzeptuelle und inhaltliche Analogien zu Sachs' Lehrangebot in Cambridge auf. In Person Koetschaus setzte der unter Storck und Greischel schwächelnde Museumsbund in den 1920er Jahren demnach vor allem in der Heranführung angehenden Kunsthistoriker/-innen an die Museumskarriere wichtige Reformen um und trug auf diese Weise zur Profilierung eines eigenen Berufsstands bei.

Während die museumsbezogene Ausbildung jenseits deutscher Grenzen weiterentwickelt wurde, entstand im eigenen Land mit der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten jedoch ein Vakuum. Koetschau gab 1933 seine Honorarprofessur an der Bonner Universität auf, und in Berlin zerschlugen sich wenig später alle Pläne für die Gründung einer NS-Museumsschule. Nach 1945 war das Bonner Lehrmodell bereits in Vergessenheit geraten. Während man in der Bundesrepublik an einem fachwissenschaftlichen Studium festhielt, das erst mit einem Volontariat an den Museen um praktisches Wissen und Handeln erweitert wurde, etablierte sich die Museologie als eigenständiges akademisches Fach in Mittel- und Osteuropa und so auch in der DDR.⁵ Im wiedervereinten Deutschland nach der Wende wurde sie, ähnlich der Museumskunde, an Fachhochschulen zur Vorbereitung auf den mittleren Museumsdienst angesiedelt. Erst jüngst ist im Zuge des sogenannten Bologna-

5 Zur Entwicklung des Studienangebots seit 1945 vgl. Haffner 2011; Walz 2012, S. 260-264; Fackler 2014; Walz 2018, S. 11-16.

Prozesses der Fächerkanon um Studiengänge erweitert worden, die vergleichbar mit den seit Jahrzehnten im Ausland angebotenen Museum Studies sind.⁶ Von Koetschaus ursprünglichem Anspruch, den Ausbildungsweg angehender Museumsbeamte zu vereinheitlichen, sind die derzeitigen disziplinübergreifenden Studienmodelle weit entfernt, was angesichts der dem Museum von Beginn an innewohnenden Hybridität und der damit verbundenen Vielfalt der Anforderungen an seine Mitarbeiter/-innen nicht verwunderlich ist.⁷ Ob dagegen künftig der Brückenschlag zwischen Museum und Universität gelingt, wie er Koetschau ebenfalls vorschwebte, bleibt abzuwarten. Noch immer sind die Spannungen groß. Oftmals beruht die gegenseitige Wahrnehmung nach wie vor auf denselben stereotypen Mustern wie zu Koetschaus aktiven Zeiten, nach denen Kunstgeschichte an der Hochschule objektfern in einer Art Elfenbeinturm betrieben werde, während umgekehrt die Museumsvertreter/-innen den korrumpierenden Kräften des Markts ausgesetzt seien. Mitunter ist gar von »zwei Kunstgeschichten« die Rede.⁸ Dagegen kann kaum genug betont werden, dass Koetschaus Lehre in der Zwischenkriegszeit Ausdruck für das Verständnis der Museumskunde als angewandter Wissenschaft UND Bestandteil der Kunstgeschichte war.

Dank der transnationalen Perspektive konnte zudem deutlich gemacht werden, dass sich während der 1920er Jahre ein sich intensivierender länderübergreifender Museumsaustausch mit einem Höhepunkt in den frühen 30er Jahren abzeichnete, für den nicht etwa das in Paris angesiedelte Office international des musées, sondern der Museumsbund und Koetschau in Deutsch-

6 Zum Bologna-Prozess s. den Bericht der Bundesregierung 2015. Stellvertretend für die kritischen Stimmen zur Bologna-Reform vgl. Klonk 2010, S. 204f., die durch die Reform das Humboldtsche Bildungsideal in die Defensive gedrängt sieht. Walz 2012, S. 260-263, schildert die Strukturveränderungen in museumsrelevanten Fächern, die mit der Modularisierung und konsekutiv angelegten Bachelor- und Masterstudiengängen z.B. an den Universitäten in Würzburg, Oldenburg und Frankfurt a.M. einhergehen, und die Konsequenzen dieser Entwicklung für die Museumspraxis. Vgl. auch Fackler 2014, S. 42-44; Heraeus 2014. Für das Angebot von Museum Studies sei hier etwa auf die School of Museums Studies an der University of Leicester verwiesen, die 1966 eingerichtet wurde. Zu ihren Anfängen vgl. Nutting/Morris 2016.

7 Vgl. Fliedl 2011.

8 Vgl. Haxthausen 2002; Haxthausen 2014. Den Versuch, die langlebigen Vorbehalte abzubauen, unternahm 2015 eine Sektion des Deutschen Kunsthistorikertags in Mainz, die bezeichnenderweise *Faltenzählen versus Bildwissenschaft. Die Forschung an Museen und Universitäten: Konkurrenz oder Partnerschaft?* überschrieben war. Vgl. Gaeta 2015, S. 154-157.

land sowie Akteure in den USA und Großbritannien als Impulsgeber eine zentrale Rolle spielten. Die Dialoge kreisten um ein breites Spektrum an Themen, die auch im aktuellen Museumsdiskurs höchst relevant sind. So ging es neben Fragen der beruflichen Qualifizierung, der Erwachsenenbildung und der Stärkung des Sammelns von Gegenwartskunst sogar noch nach 1933 um die globalere Ausrichtung der Dachorganisationen. Unmittelbar nach den traumatischen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs wurden Einrichtungen wie die Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft, Kultur und Kommunikation (UNESCO) und ICOM ins Leben gerufen, die die internationale Vernetzung vorantrieben und somit tatsächlich zur Realisierung transkontinentaler Museumskooperationen beitrugen. Die Zusammenarbeit mit Museen des ›globalen Südens‹ beruhte jedoch nur selten auf einem genuin partnerschaftlichen, auf die gemeinsame Wissensproduktion hin orientierten Austausch.⁹ Über Jahrzehnte blieb sie Ansätzen der Entwicklungshilfe verpflichtet, die schon das 1934 zwischen Arndt und Zimmer zirkulierende Memorandum Markhams geprägt hatten.

Folgt man schließlich den archivalischen Spuren Koetschus in der NS-Zeit, wird man eines Akteurs gewahr, der gezielt den Kontakt zu NS-Funktionären suchte, um die eigene Karriere zu fördern. Dass er kein ›Überzeugungstäter‹ wie sein Zögling Eberlein oder sein Nachfolger bei der *Museumskunde* Jacob-Friesen war, lässt sich nicht nur aus seiner fehlenden Parteimitgliedschaft, sondern auch daraus ableiten, dass Koetschau im Grunde zeitlebens taktiert hatte, etwa schon gegenüber Kollegen wie Bode, Wichert oder Falke, um seine museumspolitische Position unabhängig von der Regierungsform zu festigen. Wie weit er im Rahmen seiner Selbstmobilisierung unter dem Nationalsozialismus ging, wird indes an seinem demonstrativ vorgetragenen Antisemitismus, der Denunziation Waetzoldts und aller der Moderne zugewandten, mit dem Handel in Berührung gekommenen oder als Kritiker tätigen Kollegen ebenso deutlich wie im Versuch, die Bündnisse mit Eberlein oder Stange auf kollegialer Ebene zu konsolidieren und mit Rust auf ministerieller Ebene zu suchen. Nicht zuletzt zeugt seine bislang unbekannte Denkschrift, in der er 1933 Pläne für eine nationale, Forschung und Lehre der Kunstgeschichte zentralisierende Einrichtung entwarf,

9 Vgl. z. B. den Sammelband von Laely/Meyer/Schwere 2018, in dem zahlreiche Beispiele von Kooperationsprojekten zwischen Museen im ›globalen Norden‹ und in Ländern in Afrika kritisch diskutiert werden.

von dem Wunsch, der NS-Wissenschafts- und Kulturpolitik Orientierungshilfen zu geben. Ohne der Versuchung zu erliegen, die NS-Geschichte von ihrem Ende her zu schreiben, diskreditieren all diese Anbiederungsversuche den Museumsmann Koetschau. Professionelle Standards, um die er, teils im Hintergrund, teils ausgesprochen offensiv, gerungen hatte, wurden von ihm selbst verletzt. Es ist daher unumgänglich, Koetschaws Verdienste um die Modernisierung des Museums, für die er sich als langjährige Schlüsselfigur des DMB in einem weitaus größeren Maßstab als bisher bekannt engagierte, zukünftig nicht mehr losgelöst von seiner in einer Mischung aus Profilierungsstreben und gekränktem Selbstwertgefühl gründenden Anpassung an das NS-Regime zu betrachten.

Dank

Allen, die mich bei meinen Recherchen und der Vorbereitung dieser Publikation unterstützt haben, sei herzlich gedankt: Benedikt Mauer und Andrea Trudewind, Stadtarchiv Düsseldorf, Beate Ebel-Borchert, Detlef Botschek, Michaela Hussein-Wiedemann und Petra Winter, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Michael Schelter, Bundesarchiv, Jochen Dietel, Städtische Museen Freiburg, Gabriele Köster und Dorothea Hornemann, Kulturhistorisches Museum in Magdeburg, Ute Haug, Karin Schick und Ursula Trieloff, Hamburger Kunsthalle, Ulrike Pilz, GRASSI Museum für Angewandte Kunst in Leipzig, Ulrike Fladerer, Städel Museum, Frankfurt a. M., Heike Kohler, Tessa Rosebrock und Kirsten Voigt, Kunsthalle Karlsruhe, Daniela Lilova, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Britt Bowen und Megan Schwenke, Harvard Art Museums, Beate Lücke, Institut für Zeitungs-forschung, Dortmund, Susanne Bartsch, Städtische Museen Jena, Bettina Clever, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Yvonne Reimers, Museum für Naturkunde Berlin, Hildegard Homburger – Papierrestaurierung, Berlin, Annette Löseke, Berlin, Susanne Meyer-Abich, Deutsches Zentrum Kultur-gutverluste, Mareike Vennen, Humboldt Universität zu Berlin, Kate Hill, Lincoln University, Markus Hilbich, Eyke Vonderau und Elsa Goulko, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Technische Universität Berlin (TUB) und Boris Allwang, Jörg Fischer, Bettina Haesler und Katja Trams von der Bereichsbibliothek Architektur und Kunstwissenschaft der Universitätsbibliothek. Für die Einladung, erste Gedanken zur Konkurrenz zwischen dem DMB und Wilhelm von Bode auf der Konferenz *Negotiating Art: Dealers and Museums 1855-2015* in London im April 2016 vorzustellen, danke ich Alan Crookham, Research Center, The National Gallery. Dank Daniela C. Maier und Nora Rudolf, die mich zu dem Workshop *Collecting, Exhibiting and Preserving in Museums of Applied Arts in the Nineteenth Century* ans Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern einluden, habe ich mich erstmals

mit der sich in der Museumskunde widerspiegelnden Debatte um Kunstgewerbemuseen auseinandergesetzt. Mit Unterstützung des DMB durch Anja Schaluschke, heute Museum für Kommunikation Berlin, Wiebke Arndt, Übersee-Museum Bremen, und Hayat Wiersch, Geschäftsstelle des DMB, haben Kristina Kratz-Kessemeier, Richard Schöne-Gesellschaft e.V., und ich im Juli 2017 die Tagung 100 Jahre Deutscher Museumsbund an der TUB organisiert, die mir Gelegenheit gab, über die verbandsinternen Debatten um ethische Richtlinien zu sprechen – mein Dank gilt allen Vortragenden und Gästen für die anregenden Diskussionen. Danken möchte ich zudem meinen Kollegen und Kolleginnen und den Studierenden am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TUB für den bereichernden Austausch, zu dem u.a. eine Ringvorlesung zu Forschungsschwerpunkten des Instituts 2015 und verschiedene museumshistorische Seminare Anlass gaben. Ohne die intensiven Gespräche mit Bénédicte Savoy, TUB und Collège de France, Paris, und Kristina Kratz-Kessemeier, die mich vor Fehlern bewahrt und mir wertvolle Hinweise gaben, wäre die endgültige Fassung der Publikation kaum zustande gekommen – beiden danke ich aufs Herzlichste, Kristina ganz besonders auch für das Lektorat einer früheren Version des Manuskripts. Für die Drucklegung und die gute Zusammenarbeit bedanke ich mich bei Johanna Tönsing, Isabell Schlömer und dem transcript Verlag. Christian Kutzner, meinem Mann, kann ich gar nicht genug danken für die jahrelange geduldige, aufmunternde und kritische Begleitung des Projekts.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivalien

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin

- III/DMB 003
- III/DMB 004
- III/DMB 236
- III/DMB 237
- III/DMB 238
- III/DMB 249
- III/DMB 253
- III/DMB 329
- III/DMB 285
- NL Bode 3000/1
- NL Bode 3000/3

Stadtarchiv Düsseldorf

- Akten der Städtischen Kunstsammlungen, O-1-4-3805-0000
- Akten der Städtischen Kunstsammlungen, O-1-4-3806-0000
- Akten der Städtischen Kunstsammlungen, O-1-4-3812-0000
- Akten der Städtischen Kunstsammlungen, O-1-7-980-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3813-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3814-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3815-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3816-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3817-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3818-0000
- Akten des Städtischen Kunstmuseums, O-1-4-3819-0000

Quellschriften bis 1950

- ABBOT/ROWE/GILMAN 1917: Edith R. Abbot, L. Earle Rowe u. Benjamin Ives Gilman, »Report of Committee on Training for Art Museum Workers«, in: *Proceedings of the American Association of Museums*, 11.1917, S. 13-16.
- ANDRAE 1931: Walter Andrae, »Das Vorderasiatische Museum zu Berlin«, in: *Museumskunde*, N.F. 3.1931, S. 71-78.
- ANONYM 1878: Anonym, »Das mährische Gewerbemuseum in Brünn«, in: *Mitteilungen des k.k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie (Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe)*, 13.1878, S. 123-129.
- ANONYM 1914: Anonym, »Wertzuwachs von Kunstwerken«, in: *Kunstchronik*, N.F. 25.1914, Sp. 361-363.
- ANONYM 1916: Anonym, »Die Kunstversteigerungen in Berlin und Wien im Mai 1916«, in: *Kunstchronik*, N.F. 27.1916, Sp. 377-381.
- ANONYM 1934: Anonym, »Pof. Dr. Karl Kötschau Direktor der Berliner Gemälde-Galerie«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 125, 15.3.1934, Hamburgisches Welt-Wirtschafts-Archiv. http://webopac.hwwa.de/digiview/DigiView_PND.cfm?PND_116301996. Letzter Zugriff am 6.3.2018.
- ANONYM 1938: Anonym, »Karl Koetschau«, in: *Kölnische Zeitung*, 27.3.1938, Hamburgisches Welt-Wirtschafts-Archiv. http://webopac.hwwa.de/digiview/DigiView_PND.cfm?PND_116301996. Letzter Zugriff am 6.3.2018.
- ARNDT 1930: Walther Arndt, »Die Museumsverbände Großbritanniens, Frankreichs und der Vereinigten Staaten«, in: *Museumskunde*, N.F. 2.1930.1, S. 1-5.
- AUFRUF AN DIE DEUTSCHEN KUNSTWISSENSCHAFTLER 1933: »Aufruf an die Deutschen Kunstwissenschaftler«, in: *Deutsche Kultur-Wacht. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur*, 2.1933.19, S. 5-6.
- BATHER 1905a: Francis Arthur Bather, »Museum Reports: A suggestion«, in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 38-40.
- BATHER 1905b: Francis Arthur Bather, »The Museum and the Citizen«, in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 198-205.
- BATHER 1905c: Francis Arthur Bather, o.T., in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 210-218.
- BIERMANN 1917: Georg Biermann, »Von Darmstadt – Weimar und Köln. Zur Abwehr«, in: *Der Cicerone*, 9.1917, S. 251-256.
- BODE 1896: Wilhelm Bode, »Aufgaben der Kunstgewerbemuseen«, in: *Pan*, 2.1896, S. 121-127.

- BODE 1905: Wilhelm Bode, »Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Zur Eröffnung am 18. Oktober 1904«, in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 1-16.
- BODE 1912: Wilhelm Bode, »Beruf und Ausbildung des Museumsbeamten«, in: *Die Woche*, 14.1912, S. 810-812.
- BODE 1917: Wilhelm von Bode, »Sollen sich die deutschen Kunsthistoriker zu einer Fachgenossenschaft zusammenschließen?«, in: *Kunstchronik*, N.F. 28.1917, Sp. 337-341.
- CENTRALSTELLE FÜR ARBEITER-WOHLFAHRTSEINRICHTUNGEN 1904: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen* (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, 25), Berlin: Heymann 1904.
- COHEN/EBERLEIN/LOMNITZ 1928: Walter Cohen, Kurt Karl Eberlein u. Gustav Lomnitz (Redaktion), *Karl Koetschau von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27. März 1928, Beiträge zur Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte*, Düsseldorf: Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1928.
- DEDEKAM 1905: Hans Dedekam, »Reisestudien«, in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 75-91, 153-166 u. 229-231.
- DEMMLER 1931: Theodor Demmler, »Das Deutsche Museum zu Berlin«, in: *Museumskunde*, N.F. 3.1931, S. 79-84.
- DENEKEN 1904: Friedrich Deneken, »Ausstellungen in Kunstmuseen«, in: CENTRALSTELLE FÜR ARBEITER-WOHLFAHRTSEINRICHTUNGEN 1904, S. 200-210.
- DENEKEN 1918: Friedrich Deneken, *Die Beschickung von Ausstellungen aus Museumsbesitz*, Hamburg: Lütcke & Wolff, E. H. Senats Buchdrucker 1918.
- DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1918: Deutscher Museumsbund (Hg.), *Grundsätze über das Verhalten der Mitglieder des Deutschen Museumsbundes gegenüber dem Kunsthandel und dem Publikum*, Hamburg: Lütcke & Wulff, E.H. Senats Buchdrucker 1918.
- DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919: Deutscher Museumsbund (Hg.), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, München: Kurt Wolff Verlag 1919.
- DVOŘÁK 1917: Max Dvořák, »Sollen die deutschen Kunsthistoriker sich zu einer Fachgenossenschaft zusammenschließen?«, in: *Kunstchronik*, N.F. 28.1917, Sp. 369-371.
- EBERLEIN 1929a: Kurt Karl Eberlein, »Zur Ausstellungstechnik«, in: *Museumskunde*, N.F. 1.1929, S. 10-11.

- EBERLEIN 1929b: Kurt Karl Eberlein, »Die Museen Berlin I.«, in: *Museumskunde*, N.F. 1.1929, S. 15-23.
- EBERLEIN 1931: Kurt Karl Eberlein, »Das Deutsche Museum«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 64.1931, S. 128-135.
- FRIEDLÄNDER 1921: Max J. Friedländer, »Über das Expertenwesen«, in: *Jahrbuch für Kunstsammler*, 1.1921, S. 7-10.
- GILMAN 1911: Benjamin Ives Gilman, »A Museum without Skylights«, in: *Museumskunde*, 7.1911, S. 192-206.
- GLASER 1911: J. Glaser, »Ein Museum Indischer Plastik«, in: *Museumskunde*, 7.1911, S. 214-215.
- GRAESSE 1883: Johann Georg Theodor Graesse, »Ist es ratsam, Kunstgegenstände aus öffentlichen Museen zu Ausstellungen abzugeben?«, in: *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie für verwandte Wissenschaften*, 6.1883, S. 81-83 u. 89-91.
- GRÜTTEL 1913: Else Grüttel, »Weibliche Museumsangestellte«, in: *Museumskunde*, 9.1913, S. 219-224.
- GÜNTHER 1908: Fritz Günther, »Der Konservator. Skizzen aus der Museumshierarchie«, in: *Die Kunst für Alle*, 23.1907/08, S. 158-164.
- HARTLAUB 1926: Gustav Friedrich Hartlaub, »Aufgaben des modernen Kunstmuseums« (1926), in: KRATZ-KESSEMEIER/MEYER/SAVOY 2010, S. 223-228.
- HENDRIK 1933: Hendrik, »Abgetakeltes Mäzenatentum. Wie Flechthelm und Kaesbach deutsche Kunst machten«, in: *Volksparole*, 1.4.1933, abgedruckt in: Stephan von Wiese u. Monika Flacke-Knoch (Hg.), *Alfred Flechthelm. Sammler, Kunsthändler. Verleger*, Ausst.kat., Düsseldorf: Kunstmuseum 1987, S. 196.
- HOLST 1934: Niels von Holst, »Das Kunstmuseum im nachliberalistischen Zeitalter«, in: *Museumskunde*, N.F. 6.1934, S. 1-9.
- HOLST 1938: Niels von Holst, »Das Museumswesen auf der Pariser Weltausstellung 1937«, in: *Museumskunde*, 10.1938, S. 93-104.
- HOYLE 1906: William Evans Hoyle, »Die Vorbildung eines Museumsdirektors«, in: *Museumskunde*, 2.1906, S. 175-189.
- HUPP 1933: Hans Wilhelm Hupp, »Karl Koetschau zum 65. Geburtstag«, in: *Museumskunde*, N.F. 5.1933, S. 55-56.
- KELLER 1949: *Karl Koetschau. Gedenkworte gesprochen von R.A. Keller am 30. April 1949*, mit einer Vorrede von Werner Doede, Essen: W. Girardet 1949.
- KEYSER 1934: Erich Keyser, »Das Politische Museum«, in: *Museumskunde*, N.F. 6.1934, S. 82-91.

- KOCH 1914: Carl Koch, »Die deutsche Malerei von 1650-1800 auf der Ausstellung im Darmstädter Schloß«, in: *Kunstchronik*, N.F. 28.1914, Sp. 51-55.
- KOETSCHAU 1905: Karl Koetschau, Bather, [F.A., The Functions of Museums: a resurvey, from: *Popular Science Monthly*, vol. LVIV, January 1904, p. 210-218], in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 62.
- KOETSCHAU 1906: Karl Koetschau, [Brünn. Mährisches Gewerbemuseum, Dreißigster Jahresbericht 1904], in: *Museumskunde*, 2.1906, S. 55-56.
- KOETSCHAU 1907: Karl Koetschau, [Boston. Handbook of the Museum of fine Arts, Boston 1906], in: *Museumskunde*, 3.1907, S. 47-48.
- KOETSCHAU 1916: Karl Koetschau, »Museumskurse«, in: *Museumskunde*, 12.1916, S. 31-35.
- KOETSCHAU 1917: Karl Koetschau, »Der Deutsche Museumsbund«, in: *Museumskunde*, 13.1917, S. 134-140.
- KOETSCHAU 1918a: Karl Koetschau, *Die Vorbildung der Museumsbeamten. Vortrag gehalten auf der Würzburger Tagung, 29. Mai 1918*, Hamburg: Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdrucker 1918.
- KOETSCHAU 1918b: Karl Koetschau, »Die zweite Tagung des Deutschen Museumsbundes in Würzburg, am 29. u. 30. Mai 1918«, in: *Museumskunde*, 14.1918, S. 49-56.
- KOETSCHAU 1924: Karl Koetschau, »Ein Wort zum Abschied«, in: *Museumskunde*, 17.1924, S. 207.
- KOETSCHAU 1929: Karl Koetschau, »Zum Geleit«, in: *Museumskunde*, N.F. 1.1929, S. 1.
- KOETSCHAU 1930: Karl Koetschau, »Herzen und Tore auf für die Sammlung Thyssen!«, in: *Düsseldorfer Stadt-Nachrichten. Beilage der Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 629, 12.12.1930, o.S.
- KOETSCHAU 1931: Karl Koetschau, »Kunstexpertise und Kunstmarkt«, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 217, 22.4.1931, o.S.
- KUHN 1921: Alfred Kuhn, »Aufgaben der Museen in der Gegenwart«, in: *Museumskunde*, 16.1921, S. 26-38.
- KUHN 1925: Die Redaktion [Alfred Kuhn], »Die Expertise. Eine Umfrage«, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 59.1925, S. 93-98.
- LEHMANN 1906: Otto Lehmann, »Biologische Museen«, in: *Museumskunde*, 2.1906, S. 61-66.
- LEISCHING 1895: Julius Leisching, »Die Neuaufstellung unserer Sammlungen«, in: *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn*, 13.1895, S. 157-159.

- LEISCHING 1905: Julius Leisching, »Museumskurse«, in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 91-96.
- LEISCHING 1921: Julius Leisching, »Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien«, in: *Museumskunde*, 16.1921, S. 17-26.
- LESSING 1897: Julius Lessing, »Aufgabe der Kunstgewerbe-Museen«, in: *Kunstgewerbeblatt*, N.F. 8.1897, S. 81-87.
- LICHTWARK 1886: Alfred Lichtwark, »Die Aufgaben der Kunsthalle« (1886), in: KRATZ-KESSEMEIER/MEYER/SAVOY 2010, S. 85-91.
- NOACK 1930: Werner Noack, »Zur Hundertjahrfeier der Berliner Museen. Ansprache im Namen des deutschen Museumsbunds«, in: *Museumskunde*, N.F. 2.1930, S. 166-167.
- PAULI 1917: Gustav Pauli, »Der deutsche Museumsbund«, in: *Kunstchronik*, 28.1917, Sp. 385-387.
- PAULI 1919: Gustav Pauli, »Das Kunstmuseum der Zukunft«, in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, S. 3-20.
- PAULI 1936: Gustav Pauli, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag ⁵1936.
- PAULI/KOETSCHAU 1919: Gustav Pauli, u. Karl Koetschau, »Vorwort«, in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, S. I-II.
- PAZAUREK 1906: Gustav E. Pazaurek, »Einiges über Museumsschränke«, in: *Museumskunde*, 2.1906, S. 79-84.
- PAZAUREK 1907: Gustav E. Pazaurek, »Anregungen im Anschluß an die Ausstellung »Symmetrie und Gleichgewicht««, in: *Museumskunde*, 3.1907, S. 176-179.
- PAZAUREK 1908: Gustav E. Pazaurek, »Das Photographieren von alten Gläsern«, in: *Museumskunde*, 4.1908, S. 138-145.
- PIT 1905: Adriaan Pit, »Ausstattung von Museumsräumen«, in: *Museumskunde*, 1.1905, S. 67-75.
- PLEIDERER 1910: Wolfgang Pleiderer, »Ausstellung von Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe«, in: *Museumskunde*, 6.1910, S. 243-248.
- RICHTER 1906-1910: Oswald Richter, »Über die idealen und praktischen Aufgaben der Ethnographischen Museen«, in: *Museumskunde*, 2.1906, S. 189-218; 3.1907, S. 14-25 u. 99-120; 4.1908, S. 92-106, 156-168 u. 224-235; 5.1909, S. 102-113, 166-174 u. 231-236; 6.1910, S. 40-60 u. 131-136.
- SCHEFFLER 1921: Karl Scheffler, *Berliner Museumskrieg*, Berlin: Cassirer 1921.
- SCHMIDT 1913: Paul F. Schmidt, »Die Neugestaltung des Kunstgewerbemuseums zu Frankfurt a.M.«, in: *Museumskunde*, 9.1913, S. 197-206.

- SCHOTTMÜLLER 1913: Frida Schottmüller, »Die Entwicklung der römischen Museen«, in: *Museumskunde*, 9.1913, S. 1-26, 85-105 u. 162-181.
- SCHUETTE 1909: Marie Schuette, »L.F. Day über Kunstgewerbemuseen«, in: *Museumskunde*, 5.1909, S. 35-38.
- SCHULZ 1933: Fritz Traugott Schulz, »Die Notwendigkeit der Umgestaltung unserer Museen«, in: *Museumskunde*, N.F. 5.1933, S. 147-151.
- SOBOTKA 1912: Georg Sobotka, »Die Neuaufstellung der Sammlungen des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien«, in: *Museumskunde*, 8.1912, S. 88-99.
- STENGEL 1919: Walter Stengel, »Die Kupferstichkabinette«, in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, S. 99-105.
- STORCK 1919: Willy F. Storck, »Die Museen und das Ausstellungswesen«, in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, S. 216-242.
- TAGUNG DES DMB IN BERLIN 1934: »Tagung des Deutschen Museumsbundes in Berlin«, in: *Museumskunde*, N.F. 6.1934, S. 59-63.
- TIETZE 1917: Hans Tietze, »Sollen kunsthistorische Expertisen honoriert werden?«, in: *Kunstchronik*, N.F. 28.1917, Sp. 265-267.
- VERHANDLUNGEN DER ERSTEN VERSAMMLUNG 1898: *Verhandlungen der ersten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*, Hamburg, 7. Oktober 1898, Hamburg: Lütcke & Wulff 1898. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversverbmb1898>. Letzter Zugriff am 9.8.2018.
- VERHANDLUNGEN DER FÜNFTEN VERSAMMLUNG 1902: *Verhandlungen der fünften Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*, Hamburg, 15.-18. September 1902, Hamburg: Lütcke & Wulff 1902. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversverbmb1902/0001>. Letzter Zugriff am 6.5.2020.
- VERHANDLUNGEN DER ACHTEN VERSAMMLUNG 1905: *Verhandlungen der achten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*, Amsterdam, 3.-5. Oktober 1905, Hamburg: Lütcke & Wulff 1898. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversverbmb1905>. Letzter Zugriff am 9.8.2018.
- VERHANDLUNGEN DER SIEBZEHNEN VERSAMMLUNG 1917: *Verhandlungen der siebzehnten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*, Stuttgart, 17.-18. September 1917, Hamburg: Lütcke & Wulff 1917. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verhversverbmb1917>. Letzter Zugriff am 9.8.2018.

- VERZEICHNIS DER GEMÄLDE UND BILDWERKE 1928: *Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der National-Galerie zu Berlin*, Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn Buchdruckerei 1928.
- VINNEN 1911: Carl Vinnen (Hg.), *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena: Eugen Diederichs 1911.
- VOLBEHR 1919: Theodor Volbehr, »Die Museumsführung«, in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, S. 243-253.
- VOLL 1917: Karl Voll, »Über Kunstauktionen im Kriege«, in: *Die Kunst für Alle*, 33.1917, S. 57-60.
- WALDMANN 1917: Emil Waldmann, »Der Krieg und die Bilderpreise«, in: *Kunst und Künstler*, 15.1917, S. 376-388.
- WEDDERKOPP 1914: Hermann von Wedderkopp, »Die Darmstädter Jahrhundertausstellung«, in: *Kunst und Künstler*, 12.1914, S. 548-553.
- WEITENKAMPF 1908: Frank Weitenkampf, »Some Notes on the Art Museum as an Exhibitor«, in: *Museumskunde*, 4.1908, S. 154-156.
- WEITENKAMPF 1911: Frank Weitenkampf, »The Problem of Exhibitions in Print Rooms«, in: *Museumskunde*, 7.1911, S. 215-217.
- WICHERT 1919: Fritz Wichert, »Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes«, in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1919, S. 21-44.
- WWS. 1943: WWS., »Karl Koetschau 75 Jahre«, in: *Kölnische Zeitung*, 28.3.1943, Hamburgisches Welt-Wirtschafts-Archiv. http://webopac.hwwa.de/digiview/Digiview_PND.cfm?PND_116301996. Letzter Zugriff am 6.3.2018.
- ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920: Kurt Zoege von Manteuffel, [Die Kunstmuseen und das deutsche Volk], in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 55.1919/20, S. 593-594.

Sekundärliteratur ab 1950

- ADAM 2014: Thomas Adam, »Cultural Excursions. The Transnational Transfer of Museums in the Transatlantic World«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 103-116.
- ADORNO 1953: Theodor W. Adorno, »Valéry Proust Museum« (1953), in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (Gesammelte Schriften, Bd. 10,1), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 181-194.
- ANDRESEN 2005: Geertje Andresen, *Die Tänzerin, Bildhauerin und Nazigegnerin Oda Schottmüller, 1905-1943*, Berlin: Lukas 2005.

- ANGERMEYER-DEUBNER 1997: Marlene Angermeyer-Deubner, »Die Kunsthalle Karlsruhe – Der Beginn einer modernen Sammlung. Willy F. Storck (1920-1927) und Lilli Fischel (1927-1933)«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 34.1997, S. 51-103 u. 37.2000, S. 109-136.
- AQUILINA 2011: Janick Daniel Aquilina, »The Babelian Tale of Museology and Museography. A History in Words«, in: *Museology – International Scientific Electronic Journal*, 6.2011. https://dlscrib.com/queue/2011aquilina_59d756e08bbc5a95a4350fc_pdf?queue_id=59d756f408bbc5855a4350be. Letzter Zugriff am 8.2.2021.
- AREND 2003: Sabine Arend, »Albert Erich Brinckmann (1891-1958)«, in: HELD/PAPENBROCK 2003, S. 123-142.
- ARONSSON/ELGENIUS 2011: Peter Aronsson u. Gabriella Elgenius (Hg.), *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizens*, Bologna 28.-30. April 2011. www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064. Letzter Zugriff am 10.11.2020.
- AVERY-QUASH/CROOKHAM 2014: Susanna Avery-Quash u. Alan Crookham, »Art Beyond Nation. A European Vision for the National Gallery«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 165-178.
- BAENSCH 1999: Tanja Baensch, »Zu den Erzählmechanismen«, in: JUSTI 1999, S. 13-21.
- BAENSCH 2016: Tanja Baensch, »Einführung«, in: BAENSCH/KRATZ-KESSEMEIER/WIMMER 2016, S. 11-19.
- BAENSCH/KRATZ-KESSEMEIER/WIMMER 2016: Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier u. Dorothee Wimmer (Hg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2016.
- BAUMANN 2002: Beatrice Baumann, *Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburgers Museumsdirektors 1919-1933*, Hamburg: Wasmuth Verlag 2002.
- BAUMANN 2016: Jana Baumann, *Museum als Avantgarde. Museen moderner Kunst in Deutschland 1918-1933*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2016.
- BAUMANN 2018: Jana Baumann, »Zur Gründung des Deutschen Museumsbunds – Ein Impuls für die Demokratisierung der Kunstmuseen in der Weimarer Republik«, in: *Museumskunde*, 83.2018, S. 64-67.

- BAUR 2010: Joachim Baur, *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes* (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement), Bielefeld: transcript Verlag 2010.
- BECKER 2013: Barbara Becker, »Ein künstlerischer Erzieher für eine ganze Stadt...«. Eine biografische Annäherung an Fritz Wichert«, in: IMORDE/ZEISIG 2013, S. 261-284.
- BENNETT 1998: Tony Bennett, *Culture: A Reformer's Science*, London: SAGE Publications 1998.
- BERGVELT/MEIJERS ET AL. 2009: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe u. Elsa van Wezel (Hg.), *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794-1830*, Berlin: G + H Verlag 2009.
- BERICHT DER BUNDESREGIERUNG 2015: *Bericht der Bundesregierung über die Umsetzung des Bologna-Prozesses 2012-2015 in Deutschland*. https://www.bmbf.de/files/Bericht_der_Bundesregierung_zur_Umsetzung_des_Bologna-Prozesses_2012-2015.pdf. Letzter Zugriff am 21.9.2018.
- BERNAU 2016: Nikolaus Bernau, »Nationalsozialismus und Modernität. Museumsinszenierungen in Deutschland 1933-1945«, in: BAENSCH/KRATZ-KESSEMEIER/WIMMER 2016, S. 203-220.
- BERTINET 2014: Arnaud Bertinet, »From Model Museum to the Fear of the Uhlan. Museum Relations between France and Germany during the Second Empire«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 117-129.
- BERTINET 2015: Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris: Mare & Martin 2015.
- BERTINET 2016: Arnaud Bertinet, »Paul Jamot (1863-1939). Hüter der Sammlungen des Louvre in Toulouse«, in: KOTT/SAVOY 2016, S. 163-175.
- BETTHAUSEN 1999: Peter Betthausen, »Eberlein, Kurt Karl«, in: Peter Betthausen, Peter H. Feist u. Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1992, S. 68-70.
- BETTHAUSEN 2010: Peter Betthausen, *Schule des Sehens: Ludwig Justi und die Nationalgalerie*, Berlin: Matthes & Seitz 2010.
- BIERMANN 1960: Margarete Biermann, *In memoriam Professor Dr. Georg Biermann*, München: Thiemig 1960.
- BLUME/SCHOLZ 1999: Eugen Blume u. Dieter Scholz (Hg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1999.
- BOAST 2011: Robin Boast, »Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited«, in: *Museum Anthropology*, 34.2011, S. 567-592.

- BODE 1997: Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, hg. von Thomas W. Gaegtens u. Barbara Paul (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 4), 2 Bde., Berlin: Nicolai 1997.
- BOHDE 2008: Daniela Bohde, »Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus«, in: HEFTRIG/PETERS/SHELLEWALD 2008, S. 189-204.
- BONNET 2018: Anne-Marie Bonnet, »Paul Clemen (1866-1947). Namensgeber des Museums im Kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn«, in: KANZ 2018a, S. 131-145.
- BOSE 2016: Friedrich von Bose, *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, Berlin: Kadmos 2016.
- BOURDIEU 1972: Pierre Bourdieu, »Die Museumskonservatoren«, in: Thomas Luckmann u. Walter Michael Sprondel (Hg.), *Berufssoziologie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 148-154.
- BREDEKAMP 2010: Horst Bredekamp, »Wilhelm Pinder«, in: BREDEKAMP/LABUDA 2010, S. 295-325.
- BREDEKAMP/LABUDA 2010: Horst Bredekamp u. Adam S. Labuda (Hg.), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität* (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 12), Berlin: Gebr. Mann Verlag 2010.
- BURMESTER 2016: Andreas Burmester, *Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik* (Schriften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des Doerner Institutes, 1), 2 Bde., Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2016.
- CHAUMIER/MAIRESSE 2011: Serge Chaumier u. François Mairesse, »Profession«, in: DESVALLÉES/MAIRESSE 2011, S. 473-496.
- CLADDERS 2016a: Lukas Cladders, »1919 und die Folgen. Europäische Museumsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg«, in: KOTT/SAVOY 2016, S. 253-265.
- CLADDERS 2016b: Lukas Cladders, Rezension von: Baensch, Tanja, Kratz-Kessemeier, Kristina u. Wimmer, Dorothee (Hg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Köln/Weimar/Wien 2016, in: Art-Hist.net, 6.9.2016. <https://arthist.net/reviews/13527>. Letzter Zugriff am 3.4.2018.
- CLADDERS 2018a: Lukas Cladders, *Alte Meister – Neue Ordnung. Kunsthistorische Museen in Berlin, Brüssel, Paris und Wien und die Gründung des Office International des Musées (1918-1930)*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2018.

- CLADDERS 2018b: Lukas Cladders, »Der Deutsche Museumsbund und das Office International des Musées. Internationalisierungstendenzen in der Zwischenkriegszeit«, in: *Museumskunde*, 83.2018, S. 74-80.
- CLIFFORD 1987: James Clifford, »Of Other Peoples: Beyond the ›Salvage Paradigm‹«, in: Hal Foster (Hg.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press 1987, S. 121-130.
- CLIFFORD 1988: James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press 1988.
- CLIFFORD 1997: James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/London: Harvard University Press 1997.
- CONRAD 2016: Sebastian Conrad, *Deutsche Kolonialgeschichte*, München: C.H. Beck ³2016.
- CONZE/KOCKA 1985: Werner Conze u. Jürgen Kocka (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen*, Stuttgart: Klett 1985.
- CRÜWELL 2015: Konstanze Crüwell, *Worte sind im Museum so überflüssig wie im Konzertsaal. Eine Hommage an Georg Swarzenski, Städteldirektor von 1906-1937*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2015.
- CUSHMAN 1984: Karen Cushman, »Museum Studies: The Beginnings, 1900-1926«, in: *Museum Studies Journal*, 1.1984, S. 8-18.
- DE MICHELIS 1994: Marco De Michelis, »Die Nationalgalerie im Kronprinzenpalais und die Umbaupläne Tessenows«, in: Michael F. Zimmermann, Christoph Hölz, Ulrike Steiner u. Peter Bloch (Hg.), *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, München: Deutscher Kunstverlag 1994, S. 181-184.
- DESVALLÉES/MAIRESSE 2011: André Desvallées u. François Mairesse (Hg.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin 2011.
- DEUTSCHER MUSEUMSBUND 2021: Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 3. Fassung 2021, Berlin 2021. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-web.pdf>. Letzter Zugriff am 26.02.2021.
- DILLY 1988: Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*, München: Deutscher Kunstverlag 1988.
- DIBLEY 2005: Ben Dibley, »The Museum's Redemption. Contact Zones, Government and the Limits of Reform«, in: *International Journal of Cultural Studies*, 8.2005, S. 5-27.
- DIJK 2020: Eline van Dijk, »Walther Greischel. Der Direktor nach dem Krieg«, in: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum

- (Hg.), *Eine Frage der Herkunft. Netzwerke, Erwerbungen, Provenienzen*, Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur 2020, S. 76-87.
- DOLL 2003: Nikola Doll, »Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik«, in: Burkhard Dietz, Helmut Gabel u. Ulrich Tiedau (Hg.), *Griff nach dem Westen. Die »Westforschung« der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919-1960)*, 2 Bde., Teilbd. 1, Münster u.a.: Waxmann, S. 979-1016.
- DOLL 2005: Nikola Doll, »[...] das beste kunsthistorische Institut Grossdeutschlands«. Das kunsthistorische Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Nationalsozialismus«, in: DOLL/FUHRMEISTER/SPRENGER 2005, S. 49-60.
- DOLL/FUHRMEISTER/SPRENGER 2005: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister u. Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar: VDG 2005.
- DORRMANN 2008: Michael Dorrman, »Die Galerie Stern. Auktion 392 und das Bildnis Jean van Eversdijck«, in: Inka Bertz u. Michael Dorrman (Hg.), *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 99-104.
- DUNCAN 2002: Sally Anne Duncan, »Harvard's ›Museum Course and the Making of America's Museum Profession«, in: *Archives of the American Art Journal*, 42.2002, S. 2-16.
- DUNCAN/MCCLELLAN 2018: Sally Ann Duncan u. Andrew McClellan, *The Art of Curating. Paul J. Sachs and the Museum Course at Harvard*, Los Angeles: The Getty Research Institute 2018.
- DUVE 2012: Thomas Duve, »›Deutscher Geist‹, ›Deutsche Wissenschaft‹ und die Lateinamerika-Forschung«, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis u. Wolfgang Schmale (Hg.), *Europäische Erinnerungsorte*. Bd. 3: *Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag 2012, S. 195-206.
- ELLIOTT 2005: Michael A. Elliott, *Charles Russell Richards and Industrial Education. A Paper Presented in Partial Fulfillment for TED531, History and Philosophy of Technology Education*, Fall 2005, 1.11.2005. www.oswego.edu/~waite/RichardsByEll.doc. Letzter Zugriff am 15.2.2018.
- ELSNER/KÄRGLING 2006: Tobias von Elsner u. Karlheinz Kärbling, »Walter Greischel«, in: Matthias Puhle (Hg.), *100 Jahre Kulturhistorisches Mu-*

- seum Magdeburg 1906-2006* (Magdeburger Museumsschriften, 9), Magdeburg: Kulturhistorisches Museum 2006, S. 147-152.
- ELVERT 2008: Jürgen Elvert, »Einige einführende Überlegungen zum Projekt ›Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus‹«, in: Jürgen Elvert u. Jürgen Nielsen-Sikora (Hg.), *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus* (Historische Mitteilungen im Auftrage der Ranke-Gesellschaft, 72), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, S. 7-18.
- ENDERLEIN 2006: Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin: Akademie Verlag 2006.
- ESER 2018: Thomas Eser, »Wilhelm von Bodes Lebensbeschreibungen«, in: Dietrich Erben u. Tobias Zervosen (Hg.), *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion*, Bielefeld: transcript 2018, S. 221-237.
- FAASS 2010: Martin Faass, »Max Liebermann und Ludwig Justi«, in: Kristina Kratz-Kessemeier u. Tanja Moormann-Schulz (Hg.), *Ludwig Justi – Kunst und Öffentlichkeit, Jahrbuch der Berliner Museen*, 52.2010, Beiheft, S. 67-71.
- FACKLER 2014: Guido Fackler, »›Die Museumswissenschaft ist erwachsen geworden‹: Zur Fachgeschichte der Museologie, zur Museumsausbildung und zum Würzburger Studienangebot«, in: *Museumskunde*, 79.2014, S. 40-46.
- FATTORINI 2018: Gabriele Fattorini, »Frida Schottmüller (1872-1936): Connoisseurship al femminile nella Berlino di Wilhelm von Bode«, in: Francesco Caglioti, Andrea de Marchi, Alessandro Nova et al. (Hg.), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Mailand: Officina Libraria 2018, S. 127-138 u. 196-203.
- FISS 2002: Karen A. Fiss, »In Hitler's Salon. The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale«, in: Richard A. Etlin (Hg.), *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, Chicago: University of Chicago Press 2002, S. 316-342.
- FLIEDL 2011: Gottfried Fliedl, *Im Museum arbeiten: Beruf ohne Ausbildung, Ausbildung ohne Beruf*, Vortrag auf der Herbsttagung des Museumsverbandes Baden-Württemberg e.V. u. des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 18./19. November 2011. https://www.museumsverband-bw.de/fileadmin/user_upload/mvbw/pdfs/Tagungsvortraege/2011/Fliedl_-_Im_Museum_arbeiten.pdf. Letzter Zugriff am 1.4.2019.
- FLÜGEL 2014: Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³2014.
- FÖRSTER 2013: Larissa Förster, »Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno an eth-

- nologischen Museen?«, in: Thomas Bierschenk, Thomas Krings u. Carola Lenz (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin: Reimer 2013, S. 189-210.
- FÖRSTER/EDENHEISER ET AL. 2018: Larissa Förster, Iris Edenheiser, Sarah Fründt u. Heike Hartmann (Hg.), *Provenienzforschung in ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte*, Berlin: e-doc server of Humboldt-Universität. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19768>. DOI 10.18452/19029.
- FUCHSGRUBER 2020: Lukas Fuchsgruber, »Wissenswertes über Wertloses. Fotografien im Archiv, in der Ausstellung und als Digitalisat«, in: *Kritische Berichte*, 1.2020, S. 72-82.
- FUHRMEISTER/KIENLECHNER 2008: Christian Fuhrmeister u. Susanne Kienlechner, »Tatort Nizza: Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhart und Bemerkungen zu Erhard Göpel und Bruno Lohse«, in: HEFTRIG/PETERS/SHELLEWALD 2008, S. 405-429.
- GAEHTGENS/SCHUSTER 1996: Thomas W. Gaehtgens u. Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Kenntnis. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode, Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 38.1996, Beiheft, Berlin 1996.
- GAETA 2015: Marcello Gaeta (Hg.), *Der Wert der Kunst. XXXIII. Deutscher Kunsthistorikertag*, Universität Mainz, 24.-28. März 2015, Bonn: Verband Deutscher Kunsthistoriker 2015.
- GÄRTNER 2010: Urte Gärtner, »Kunst soll man nur so lange sehen, als man sie genießen kann« – Zum Gedenken an den Kunsthistoriker und Museologen Karl Koetschau«, in: *Dresdener Kunstblätter*, 54.2010, S. 41-52.
- GALIZZI KROEGEL 2014: Alessandra Galizzi Kroegel, »The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the ›Modern Museum‹ in Italy«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 89-100.
- GASSNER 1977: Gassner, »Leisching, Julius (1865-1933), Architekt und Museumsfachmann«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation 1815-1950*, Bd. 5 (Lfg. 22.1970), S. 110. www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes. Letzter Zugriff am 1.4.2019.
- GEE 2018: Malcolm Gee, »Modern Art Galleries in Paris and Berlin c.1890-1933: types, policies and modes of display«, in: *Journal for Art Market Studies*, Themenheft *Exhibiting Art for Sale*, 2.2018.1. DOI <https://doi.org/10.23690/jams.v2i1.18>.

- GOEGE 1991: Thomas Goege, »Kunstschutz und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter an der Westfront«, in: MAINZER 1991, S. 149-168.
- GORDON-KANTOR 1993: Sybil Gordon-Kantor, »The Beginnings of Art History at Harvard and the ›Fogg Method‹«, in: Craig Hugh Smyth u. Peter M. Lukehart (Hg.), *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching and Scholars*, Princeton: Princeton University Press 1993, S. 161-174.
- GRABOWSKI 1994: Jörn Grabowski, »Die Nationale Bildnis-Sammlung. Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 31.1994, S. 297-322.
- GRABOWSKI 2013: Jörn Grabowski, »›Versäumen Sie Ihren arischen Nachweis nicht!‹ Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihr Umgang mit Bürgern jüdischer Abkunft 1933-1939«, in: GRABOWSKI/WINTER 2013, S. 29-51.
- GRABOWSKI/WINTER 2013: Jörn Grabowski u. Petra Winter (Hg.), *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus* (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, 2), Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.
- GRABOWSKI/WINTER 2014: Jörn Grabowski u. Petra Winter (Hg.), *Zum Kriegsdienst einberufen. Die Königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg* (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, 3), Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2014.
- GRAF/MÖBIUS 2006: Bernhard Graf u. Hanno Möbius (Hg.), *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert* (Berliner Schriften zur Museumskunde, 22), Berlin: G + H Verlag 2006.
- GRAMLICH 2015: Johannes Gramlich, *Die Thyssens als Kunstsammler: Investition und symbolisches Kapital (1900-1970)*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2015.
- GRAMLICH 2017: Johannes Gramlich, »›Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen‹. Der ›Expertenkrieg‹ und die ›Sammlung Schloss Rohonc‹ in der Neuen Pinakothek 1930«, in: *Jahresbericht/Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, 2017, S. 182-192. https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2018-04/BStGS_Jahresbericht_Innenteil_DS.pdf. Letzter Zugriff am 12.3.2019.
- GRASSKAMP 1981: Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München: Beck 1981.

- GRIES 2007: Brunhild Gries, *Daten zur historischen Entwicklung der Fachgruppe der Naturwissenschaftlichen Museen im Deutschen Museumsbund*, hg. v. der Fachgruppe Naturwissenschaftliche Museen, Oberhausen: Walter Perpektiven GmbH 2007.
- GROBLER/PRETORIUS 2008: Elda Grobler u. Fransjohan Pretorius, »The British Museums Association, the Carnegie Corporation and Museums in South Africa, 1932-1938: An Overview«, in: *S.A. Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 22.2008, S. 45-65.
- GROENWOLDT 1976: Ruth Groenwoltdt, »Marie Schuette«, in: *Kunstchronik*, 29.1976, S. 356-358.
- GRÖTECKE 2018: Iris Grötecke, »Alfred Stange – Politik und Wissenschaft. Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Instituts von 1935 bis 1945«, in: KANZ 2018a, S. 147-175.
- GROTH/MÜLLER 2008: Katharina Groth u. Birgit Müller, »Kunstgeschichte um 1900 – ein Vergleich beruflicher Werdegänge: Marie Schuette, Walter Stengel, Hans Wendland und August Grisebach«, in: BREDEKAMP/LABUDA 2010, S. 177-188.
- GRÜTTNER 1999: Michael Grüttner, »Deutsche Hochschullehrer und der Nationalsozialismus«, in: Michael Grüttner, Rüdiger Hachtmann u. Heinz-Gerhard Haupt (Hg.), *Geschichte und Emanzipation. Festschrift für Reinhard Rürup*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1999, S. 4358-4381.
- GRÜTTNER 2000: Michael Grüttner, »Wissenschaftspolitik im Nationalsozialismus«, in: Doris Kaufmann (Hg.), *Geschichte der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft im Nationalsozialismus – Bestandsaufnahme und Perspektiven der Forschung*, Bd. 2, Göttingen: Wallstein 2000, S. 557-585.
- HABEL 2012: Marcus Andreas Habel, *Ein Jahrhundert Zukunft der Museen. Krisen und Kritiken, Pläne und Perspektiven 1900-2010* (Leipziger Impulse für die Museumspraxis, 4), hg. v. Markus Walz, Berlin: BibSpider 2010.
- HACHTMANN 2007: Rüdiger Hachtmann, *Wissenschaftsmanagement im »Dritten Reich«. Geschichte der Generalverwaltung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft*, 2 Bde., Göttingen: Wallstein Verlag 2007.
- HACKMANN 2017: Lisa Sophie Hackmann, Tagungsbericht zu: Malkunst im 19. Jahrhundert – Die Sammlung der Nationalgalerie, Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, 30.3.2017, in: ArtHist.net, 15.5.2017. <https://arthist.net/reviews/15538>. Letzter Zugriff am 1.4.2019.
- HAFFNER 2011: Dorothee Haffner, *Museumskunde an der HTW Berlin – Erfassungsstandards und Systematisierung in der Hochschullehre*, Vortragsma-

- nuskript, 2011. www.dhm.de/datenbank/symposium/haffner.pdf. Letzter Zugriff am 3.3.2018.
- HALBERTSMA 1992: Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1992.
- HAMMER-SCHENK 2010: Harold Hammer-Schenk, »Der Reichskunstwart und die Förderung von Handwerk und Kunstgewerbe«, in: Christian Welzbacher (Hg.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933*, Weimar: WTV-Campus Verlag 2010, S. 178-194.
- HANE BUTT-BENZ/WIE DAU 2005: Eva-Maria Hanebutt-Benz u. Kristin Wiedau, »Technik des Abbilds. Die drucktechnische Revolution im 19. Jahrhundert«, in: KRAUSE/NIEHR/HANE BUTT-BENZ 2005, S. 43-58.
- HARTMANN 2013: Uwe Hartmann, »Unter schwierigsten Umständen. Die Museen und ihre Mitarbeiter im ›Kriegseinsatz‹«, in: GRABOWSKI/WINTER 2013, S. 129-150.
- HAUSMANN 2011: Frank-Rutger Hausmann, *Die Geisteswissenschaften im »Dritten Reich«*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2011.
- HAXTHAUSEN 2002: Charles W. Haxthausen (Hg.), *The Two Art Histories. The Museum and the University*, Clark Studies in the Visual Arts, Williamstown: Clark Art Institute 2002.
- HAXTHAUSEN 2014: Charles W. Haxthausen, »Beyond ›the two art histories‹«, in: *Journal of Art Historiography*, 11.2014. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/haxthausen.pdf>. Letzter Zugriff am 29.3.2019.
- HEATH 2018: Elizabeth Heath (Hg.), *The Emergence of the museum professional in nineteenth-century Britain*, *Journal of Art Historiography*, 18.2018. <https://arthistoriography.wordpress.com/18-jun-18/>. Letzter Zugriff am 1.2.2021.
- HEFTRIG/PETERS/SHELLEWALD 2008: Ruth Heftrig, Olaf Peters u. Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- HEINZE 2018: Anna Heinze, »Zwei junge Museumsdirektoren Anfang der 1920er Jahre in Norddeutschland. Walter Müller-Wulckow in Oldenburg und Carl Georg Heise in Lübeck«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, N.F. 3.2018, S. 51-60 u. 214.
- HELD 2003: Jutta Held, »Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität«, in: HELD/PAPENBROCK 2003, S. 17-59.

- HELD/PAPENBROCK 2003: Jutta Held u. Martin Papenbrock (Hg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus* (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 5), Göttingen: V&R unipress 2003.
- HENTZEN 1972: Alfred Hentzen, *Die National-Galerie im Bildersturm*, Köln/Berlin: Grote 1972.
- HERAEUS 2014: Stefanie Heraeus, »Kuratorische Studien«, in: Stephan Günzel u. Dieter Mersch (Hg.) unter Mitarbeit v. Franziska Kümmerling, *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag 2014, S. 459-465.
- HERZOGENRATH 1996: Wulf Herzogenrath, »Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten«. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der »Protest deutscher Künstler«, in: HOHENZOLLERN/SCHUSTER 1996, S. 264-273.
- HERZOGENRATH/HANSEN 2002: Wulf Herzogenrath u. Dorothee Hansen (Hg.), *Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit*, Ausst.kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2002.
- HILGERS 2005: Werner Hilgers, »100 Jahre – 69 Jahrgänge. Zum Jubiläum der »Museumskunde«, in: *Museumskunde*, 70.2005, S. 7-17.
- HILGERS 2010: Werner Hilgers, *Einführung in die Museumsethik* (Berliner Schriften zur Museumsforschung, 28), Berlin: G + H Verlag 2010.
- HILLE 1992: Karoline Hille, »Mit heißem Herz und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle«, in: JUNGE 1992, S. 129-138.
- HILLE 1994: Karoline Hille, *Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin: Akademie Verlag 1994.
- HOHENZOLLERN/SCHUSTER 1996: Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, Ausst.kat., München: Prestel 1996.
- HOLERT 1995: Tom Holert, »La fantaisie des custodes. De la préhistoire de conservateur en France et en Allemagne au XVIIIe«, in: Édouard Pommier (Hg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris: Klincksieck 1995, S. 527-547.
- HOPP 2012: Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weimmüller in München und Wien*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2012.
- HUBER 1987: Dorothee Huber, »Congrès Préparatoire du Musée Contemporain«, Tagung im Schloß La Sarraz (1930/1931), in: Dorothee Huber (Hg.), *Sigfried Giedion. Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956*, Zürich: Ammann Verlag 1987, S. 66-73.

- HUSTY 2002: Peter Husty, »Julius Leisching ... »ein durchaus moderner Museumsgestalter««, in: Institut für Kunstgeschichte an der Universität Salzburg (Hg.), *Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Gedenschrift für Hugo Rokyta (1912-1999)*, Prag/Furth im Wald: Vitalis 2002, S. 131-142.
- ICOM 2010: ICOM – Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Österreich u. ICOM Deutschland (Hg.), *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*, überarbeitete 2. Aufl. der deutschen Version, ICOM Schweiz 2010. www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf. Letzter Zugriff am 9.3.2019.
- ICOM 2019: ICOM, *Museum definition*, 25. Juli 2019. <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>. Letzter Zugriff am 26.2.2021.
- IGL/MENZEL 2016: Natalia Igl u. Julia Menzel (Hg.), *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- IMORDE/ZEISIG 2013: Joseph Imorde u. Andreas Zeisig (Hg.), *Teilhabe am Schönen*, Weimar: VDG 2013.
- JAEGER 2004: Roland Jaeger, »Alfred Kuhn (1885-1940). Ein vergessener Kunsthistoriker der zwanziger Jahre«, in: *Aus dem Antiquariat. Zeitschrift für Antiquare und Büchersammler*, 1.2004, S. 21-32.
- JAMIN 2017: Jean-Baptiste Jamin, »La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne«, in: *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 15.2017, S. 73-101. DOI 10.13138/2039-2362/1439. Letzter Zugriff am 30.3.2019.
- JARAUSCH 1995: Konrad H. Jarausch, »Die unfreien Professionen. Überlegungen zu den Wandlungsprozessen im deutschen Bildungsbürgertum 1900-1955«, in: Jürgen Kocka (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 200-222.
- JEUTHE 2015: Gesa Jeuthe, Kommentar zu Kurt Karl Eberlein: Was ist deutsch an der deutschen Kunst?, 1934, in: Uwe Fleckner u. Maïke Steinkamp (Hg.), *Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen »Nordischer« Moderne und »Entarteter« Kunst* (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, 9), Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 167-172.
- JOACHIMIDES 2000: Alexis Joachimides, »The museum's discourse on art«, in: Susan A. Crane (Hg.), *Museums and Memory*, Stanford: Stanford University Press 2000, S. 200-219.

- JOACHIMIDES 2001: Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden: Verlag der Kunst 2001.
- JUNGE 1992: Henrike Junge (Hg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 1992
- JUNGE-GENT 2012: Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, hg. v. der Hamburger Kunsthalle u. der Hermann Reemtsma Stiftung, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2012.
- JUSTI 1999: Ludwig Justi, *Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, hg. v. Tanja Baensch u. Kurt Winkler (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 5), 2 Bde., Berlin: Nicolai 1999.
- KAHSNITZ 2008: Rainer Kahsnitz, »Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft im Nationalsozialismus«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 62.2008, S. 77-182.
- KANZ 2018a: Roland Kanz (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2018.
- KANZ 2018b: Roland Kanz, »Kunstgeschichte in Bonn«, in: KANZ 2018a, S. 10-51.
- KATENHUSEN 2008: Ines Katenhusen, »Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen: Alexander Dorner (1893-1957) in Hannover«, in: HEFT-RIG/PETERS/SHELLEWALD 2008, S. 156-170.
- KATENHUSEN 2010: Ines Katenhusen, »... nicht der übliche Typus des Museumsdirektors«. Alexander Dorner und die Gemäldegalerie des Landesmuseums Hannover in der Zwischenkriegszeit«, in: Maïke Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, 5), Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 173-190.
- KIRSCH 2015: Otakar Kirsch, »Association of Museum Workers in Defence against Counterfeiting and Unfair Trade Practices: Comments on the origins of organized meetings of museum workers on an international basis«, in: *Museologica Brunensia*, 4.2015.2, S. 48-55.
- KITSCHEN 2013: Friederike Kitschen, »Kunstverkünder – Kunstverkäufer. Der deutsch-französische Kunsthandel und die Ausstellungen der Avantgarde um 1914«, in: Uwe M. Schneede (Hg.), *1914. Die Avantgarden im Kampf*, Ausst.kat., Köln: Snoeck, S. 284-293.

- KLAUSEWITZ 1984: Wolfgang Klausewitz, *66 Jahre Deutscher Museumsbund*, Bonn: Rheinland Verlag 1984.
- KLAUSEWITZ 1989: Wolfgang Klausewitz, »Zur Geschichte der Museologie (1878-1988)«, in: Hermann Auer (Hg.), *Museologie. Neue Wege – neue Ziele. Bericht über ein internationales Symposium*, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz, 11.-14. Mai 1988, München/London/New York/Paris: K.G. Sauer 1989, S. 20-37.
- KLAUSEWITZ 1992: Wolfgang Klausewitz, »75 Jahre DMB – die Entwicklungsphasen des Deutschen Museumsbundes«, in: *Museumskunde*, 57.1992, S. 14-22.
- KLAUSEWITZ 2007: Wolfgang Klausewitz, »90 Jahre Deutscher Museumsbund. Eine Chronik«, in: *Museumskunde*, 72.2007, S. 7-29.
- KLAUSEWITZ 2017: Wolfgang Klausewitz, »90 Jahre Deutscher Museumsbund. Eine Chronik«, in: *Museumskunde*, 82.2017, S. 19-41.
- KLONK 2010: Charlotte Klonk, »Angespannte Verhältnisse. Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an den Berliner Museen um 1900«, in: BREDEKAMP/LABUDA 2010, S. 191-206.
- KNELS 2014: Eva Knels, »Vers un musée modern? Le réaménagement du musée du Louvre après la Première Guerre mondiale«, in: Philippe Nivet (Hg.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Amiens: Encrage Edition 2014, S. 261-277.
- KNOPP 1991: Gisbert Knopp, »Paul Martin Clemen. Daten und Ereignisse eines bewegten Lebens«, in: MAINZER 1991, S. 1-50.
- KOBI/LINKE/MARCHAL 2019: Valérie Kobi, Alexander Linke u. Stephanie Marchal (Hg.), *Spannungsfeld Museum. Akteure, Narrative und Politik in Deutschland und Frankreich um 1900* (Ars et Scientia, 19), Berlin/Boston: de Gruyter 2019.
- KÖNIGSEDER 2016: Angelika Königseder, *Walter de Gruyter. Ein Wissenschaftsverlag im Nationalsozialismus*, Tübingen: Mohr Siebeck 2016.
- KÖSTERING 2003: Susanne Köstering, *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003.
- KÖSTERING 2016: Susanne Köstering, »Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert«, in: WALZ 2016a, S. 52-56.
- KOTT 1997: Christina Kott, »Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg – zwischen Kunstraub,

- Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft«, in: *Kritische Berichte*, 2.1997, S. 5-24.
- KOTT 2008: Christina Kott, »Un Locarno des musées?« Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerre», in: Bertrand Tillier, Dimitri Vezyroglou u. Catherine Wermester (Hg.), *Actes du colloque »L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts«*, 30./31. Oktober 2008, S. 1-10. <http://hicsa.univ-partis1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf>. Letzter Zugriff am 24.4.2017.
- KOTT 2014a: Christina Kott, »The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926-1937«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 205-207.
- KOTT 2014b: Christina Kott, »Der deutsche ›Kunstschutz‹ und die Museen im besetzten Belgien und Frankreich«, in: GRABOWSKI/WINTER 2014, S. 51-72.
- KOTT 2016: Christina Kott, »Museums on Display. Die Selbstinszenierung deutscher Museen auf der Pariser Weltausstellung 1937«, in: BAENSCH/KRATZ-KESSEMEIER/WIMMER 2016, S. 61-82.
- KRATZ/SAVOY 2016: Christina Kott u. Bénédicte Savoy (Hg.), *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2016.
- KRATZ-KESSEMEIER 2008: Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- KRATZ-KESSEMEIER 2016: Kristina Kratz-Kessemeier, »Für die ›Erkämpfung einer neuen Museumskultur‹. Zur Rolle des Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus«, in: BAENSCH/KRATZ-KESSEMEIER/WIMMER 2016, S. 23-43.
- KRATZ-KESSEMEIER 2018: Kristina Kratz-Kessemeier, »... daß sie dabei ihr Gesicht nicht verloren.« Brüche und Kontinuitäten im Deutschen Museumsbund während des Nationalsozialismus und in der frühen Bundesrepublik«, in: *Museumskunde*, 83.2018, S. 81-93.
- KRATZ-KESSEMEIER/MEYER/SAVOY 2010: Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer u. Bénédicte Savoy (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1940*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2010.
- KRAUSE 2005: Katharina Krause, »Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte«, in: KRAUSE/NIEHR/HANE BUTT-BENZ 2005, S. 27-43.
- KRAUSE/NIEHR/HANE BUTT-BENZ 2005: Katharina Krause, Klaus Niehr u. Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.), *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig: E.A. Seemann 2005.

- KRAVAGNA 2001: Christian Kravagna, *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2001.
- KRETSCHMANN 2006: Carsten Kretschmann, *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie Verlag 2006.
- KROLL 2008: Frank Lothar Kroll, »... Gott schütze unser liebes Volk!« – Heinrich Lützel im Dritten Reich«, in: Joachim Scholtyseck u. Christoph Studt (Hg.), *Universitäten und Studenten im Dritten Reich. Bejahung, Anpassung, Widerstand* (Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft 20. Juli, 9), Berlin: Lit Verlag 2008, S. 75-104.
- KUNTZ 1996: Andreas Kuntz, *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871-1918*, Münster/New York: Waxmann ²1996.
- LARSSON 1985: Lars Olof Larsson, »Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Wiesbaden: Steiner 1985, S. 169-184.
- LAELY/MEYER/SCHWERE 2018: Thomas Laely, Marc Meyer u. Raphael Schwere (Hg.), *Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies*, Bielefeld/Kampala: transcript Verlag und Fountain Publishers 2018.
- LEWIS 1989: Geoffrey Lewis, *For Instruction and Recreation: A Centenary History of the Museums Association*, London: Quiller Press 1989.
- LIDTKE 1993: Vernon Lidtke, »Museen und die zeitgenössische Kunst in der Weimarer Republik«, in: Ekkehard Mai u. Peter Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1993, S. 215-238.
- LINDNER 2016: Ulrike Lindner, »Transimperiale Orientierung und Wissenstransfers«, in: Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*, Ausst.kat., Darmstadt: Theiss Verlag 2016, S. 16-29.
- LOCHER 2007: Hubert Locher, »Musée imaginaire« und historische Narration«, in: Katharina Krause u. Klaus Niehr (Hg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch*, München: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 53-83.
- LOCHER 2010: Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München: Wilhelm Fink Verlag ²2010.

- LOCHER 2013: Hubert Locher, »Creative Visions«, in: G. Ulrich Großmann u. Petra Krutisch (Hg.), *The Challenge of the Object*, 33. Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, Bd. 3, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013, S. 851-856.
- LORENTE 2012: Jesús-Pedro Lorente, »The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology«, in: *Museum Management and Curatorship*, 27.2012, S. 237-252.
- LUNDGREEN 1992: Peter Lundgreen, »Akademiker und ›Professionen‹ in Deutschland«, in: *Historische Zeitschrift*, 254.1992, S. 657-670.
- MACDONALD 2003: Sharon Macdonald, »Museums, national, postnational and transcultural identities«, in: *Museum & Society*, 1.2003.1, S. 1-16. <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/3/50>. Letzter Zugriff 8.2.2021.
- MACDONALD 2010: Sharon Macdonald, »Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung«, in: BAUR 2010, S. 49-69.
- MAINGON 2016: Claire Maingon, *Le musée invisible. Le Louvre et la Grande Guerre (1914-1921)*, Paris: Musée du Louvre éditions; Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2016.
- MAINZER 1991: Udo Mainzer (Hg.), *Paul Clemen. Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages* (Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 35), Köln: Rheinland-Verlag 1991.
- MAIRESSE 2011: François Mairesse, »Muséographie«, in: DESVALLÉES/MAIRESSE 2011, S. 321-342.
- MAIRESSE 2015: François Mairesse, »Conservateur et/ou directeur«, in: Frédéric Poulard u. Jean-Michel Tobelem (Hg.), *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*, Paris: Documentation française 2015, S. 23-37.
- MAIRESSE/DESVALLÉES 2011: François Mairesse u. André Desvallées, »Muséologie«, in: DESVALLÉES/MAIRESSE 2011, S. 345-383.
- MARIEN 2002: Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, London: Laurence King Publishing Ltd. 2002.
- MARINER 1969: Dorothy Mariner, *The Museum. A Social Context of Art*, PhD thesis, University of California: Berkeley 1969.
- MARSTINE/DODD/JONES 2010: Janet Marstine, Jocelyn Dodd u. Ceri Jones, »Reconceptualizing Museum Ethics for the Twenty-First Century: A View from the Field«, in: Conal McCarthy (Hg.), *Museum Practice* (The International Handbooks of Museum Studies, 2), S. 69-96.

- MARTIN/RICKE 2003: Jean-Hubert Martin u. Helmut Ricke (Hg.), *Museum Kunst Palast, Düsseldorf*, Paris: Fondation BNP Paribas 2003.
- MCCLELLAN 2020: Andrew McClellan, »Professionalizing the Field. The Case of the United States«, in: Brad Buckley u. John Conomos (Hg.), *A Companion to Curation*, Hoboken, New Jersey: Wiley Blackwell 2020, S. 43-66.
- MEIJER-VAN MENSCH 2016: Léontine Meijer-van Mensch, »Museumsarbeit und Verantwortung – Angewandte Ethik für Museumsfachkräfte«, in: WALZ 2016a, S. 336-339.
- MEYER 2014: Andrea Meyer, »The Journal *Museumskunde* – ›Another Link between the Museums of the World‹«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 179-190.
- MEYER 2017: Andrea Meyer, »Museums in Print: The Interplay of Text and Images in the Journal *Museumskunde*«, in: TROELENBERG/SAVINO 2017, S. 93-110.
- MEYER 2018: Meyer Andrea, »Der Deutsche Museumsbund als Antwort auf die Verflechtung von Museum und Markt«, in: *Museumskunde*, 83.2018, S. 68-72.
- MEYER 2019: Andrea Meyer, »Karl Koetschau, die *Museumskunde* und die janusköpfige Frankreich-Rezeption um 1900«, in: KOBİ/LİNKE/MARCHAL 2019, S. 219-235.
- MEYER/MEYER-ABICH 2018: Andrea Meyer u. Susanne Meyer-Abich, »Introduction«, in: *Journal for Art Market Studies*, Themenheft *Exhibiting Art for Sale*, 2.2018.1. DOI <https://doi.org/10.23690/jams.v2i1.41>.
- MEYER/SAVOY 2014a: Andrea Meyer u. Bénédicte Savoy (Hg.), *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940* (Contact Zones, 1), Berlin/Boston: de Gruyter 2014.
- MEYER/SAVOY 2014b: Andrea Meyer u. Bénédicte Savoy, »Towards a Transnational History of Museums. An Introduction«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 1-16.
- MEYER/SAVOY 2014c: Andrea Meyer u. Bénédicte Savoy, »Transnationale Museumswissenschaften«, in: Susan Kamel u. Christine Gerbich (Hg.), *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 117-126.
- MIENERT 2013: Melanie Mienert, »Herbert Cram, Fritz Homeyer und ›Der Strick‹ – Der Verlag Walter de Gruyter im ›Dritten Reich‹«, in: Klaus G. Saur (Hg.), *Verlage im ›Dritten Reich‹*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2013, S. 51-60.

- MUNDT 1974: Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel 1974.
- MUNDT 2013: Barbara Mundt, »Kalendernotizen Robert Schmidts vom Herbst 1937. Der Direktor des Schlossmuseums und das Reichs- und preußische Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung«, in: GRABOWSKI/WINTER 2013, S. 253-269.
- NETZER 1995: Susanne Netzer, »Am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts«. Bode und das Kunstgewerbe«, in: WESENBERG 1995, S. 103-114.
- NEUMEISTER 2013: Heike M. Neumeister, »Sculptures, monuments and ›fetishes‹: the intersections of German *Kolonialwissenschaften* (colonial sciences), ethnography and national identity«, in: Daniel J. Rycroft (Hg.), *World art and the legacies of colonial violence*, Farnham: Ashgate 2013, S. 177-204.
- NIKOLOV 1992: Russalka Nikolov, »Carl Georg Heise in Lübeck 1920-1933«, in: JUNGE 1992, S. 139-148.
- NOORDEGRAAF 2004: Julia Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- und Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam: NAI Publishers 2004.
- NORTON-WESTBROOK 2013: Halona Norton-Westbrook, *Between the Collection Museum and the University: The Rise of the Connoisseur-Scholar and the Evolution of Art Museum Curatorial Practice 1900-1940*, PhD thesis University of Manchester, 2013. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-s-cw:196859>. Letzter Zugriff am 29.3.2019.
- NUTTING/MORRIS 2016: Ryan Nutting u. Jeni Morris, »The Origin of the School of Museum Studies at the University of Leicester«, in: *Museologica Brunensia*, 5.2016, S. 62-67.
- NÜTZMANN 1996: Hannelore Nützmänn, »Ein Berufsleben. Frida Schottmüller«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40.1996, S. 236-244.
- NYHART 2009: Lynn Nyhart, *Modern Nature. The Rise of the Biological Perspective in Germany*, Chicago: University of Chicago Press 2009.
- OBENAUS 2016: Maria Obenaus, *Für die Nation gesichert? Das »Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke«. Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919-1945*, Berlin/Boston: de Gruyter 2016.
- PASSINI 2015: Michela Passini, »Le métier de conservateur: la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres«, in: *Revue Germanique Internationale, La part étrangère des musées*, 21.2015, S. 149-167.

- PAUL 1993: Barbara Paul, »Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften«. Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum«, in: *Kritische Berichte*, 21.1993, S. 41-64.
- PAUL 1994: Barbara Paul, »... noch kein Brotstudium« – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts«, in: *Kritische Berichte*, 4.1994, S. 6-21.
- PAUL 1997: Barbara Paul, »Hinweise zum Kommentar«, in: BODE 1997, Bd. 2, S. VII-X.
- PEARSON 2017: Catherine Pearson, *Museums in the Second World War. Curators, Culture and Change*, hg. v. Suzanne Keene, London/New York: Routledge, Taylor & Francis 2017.
- PENNY 2002: H. Glenn Penny, »Objects of Culture«. *Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2002.
- PERPEET 2005: Wilhelm Perpeet, »Rothacker, Erich«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 22, Berlin: Duncker & Humblot 2005, S. 117-118.
- PETERS 2001: Dorothea Peters, »... die Theilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln«: Fotografische Kunstproduktionen nach Werken der Berliner Nationalgalerie in der Ära Jordan (1874-1896)«, in: *Verwandlungen durch Licht. Fotografien in Museen und Archiven und Bibliotheken*. Beiträge einer Tagung vom 26. Juni bis 1. Juli 2000 in Dresden, Rundbrief Fotografie, Sonderheft 6. 2001, S. 163-210.
- PETERS 2010a: Dorothea Peters, »Graue Bilder, bunte Mappen. Die Geburt der Kunst für Alle aus der Erfindung der Autotypie«, in: Iris Lauterbach (Hg.), *Die Kunst für Alle (1885-1944). Zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2010, S. 7-35.
- PETERS 2010b: Peters Dorothea, »Zur Etablierung der Fotografie als Instrument der Kunstgeschichte. Der Kunstverlag Gustav Schauer und die Berliner Museen um 1860«, in: Wojciech Bałus u. Joanna Wolańska (Hg.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2010, S. 87-103.
- PÖSCHL 2019: Doreen Pöschl, »Der Maler unserer Zeit muß wieder Kontakt herstellen« – Die bildende Kunst und ihre Institutionen im Magdeburg der Weimarer Republik«, in: Gabriele Köster u. Michael Stöneberg (Hg.), *Reformstadt der Moderne. Magdeburg in den Zwanzigern* (Magdeburger Mu-

- seumsschriften, 16), Ausst.kat., Magdeburg: Kulturhistorisches Museum 2019, S. 172-189.
- POMMERIN 1983: Reiner Pommerin, »Paul Clemen in Harvard«, in: *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, 29.1983, S. 131-136.
- PONCELET 2008: François Poncelet, »Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres«, in: *CeROArt*, 2.2008. <http://journals.openedition.org/ceroart/565>, DOI 10.4000/ceroart.565. Letzter Zugriff am 15.3.2019.
- POULOT 2005: Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe – XXe siècle*, Paris: Éditions La Découverte 2005.
- PRATT 1991: Mary Louise Pratt, »Arts of the Contact Zone«, in: *Profession*, 1991, S. 33-40.
- REIN 2020: Anette Rein, »ICOM zwischen Definition und Mission. Im Wechselbad von Ist und Soll«, in: *Museum Aktuell*, 6.2020, Nr. 262, S. 22-26.
- RICKE 2003: Helmut Ricke, »90 Jahre Museumsgeschichte«, in: MARTIN/RICKE 2003, S. 7-16.
- RING 2010: Christian Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Reisebriefe* (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, 1.1.), hg. v. der Hamburger Kunsthalle u. der Hermann Reemtsma Stiftung, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010.
- RING 2013: Christian Ring, »Das ›Museum, das für jedermann seine Pforten zur Belehrung und Erbauung auftut, ist die demokratischste aller Bildungsanstalten«. Gustav Pauli in Hamburg«, in: IMORDE/ZEISIG 2013, S. 245-260.
- RÜCKERT/SEGELKEN 1995: Claudia Rückert u. Barbara Segelken, »Im Kampf gegen den ›Ungeschmack«. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung«, in: Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson u. Nikolaus Bernau (Hg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 108-121.
- SAALMANN 2014: Timo Saalman, *Kunstpoltik der Berliner Museen 1919-1959* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 6), Berlin/Boston: de Gruyter 2014.
- SAALMANN 2016: Timo Saalman, »Von Wilhelm Bode zu Ludwig Justi. Die Generaldirektoren der Berliner Museen vom Kaiserreich bis in die Nachkriegszeit«, in: Beate Böckem, Olaf Peters u. Barbara Schellewald (Hg.), *Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung der Kunstgeschichte* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 7), Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 185-199.

- SACK 2013: Hilmar Sack, »Als ein verhinderter Selbstmord der Moderne den Weg bahnte«, in: *Museumskunde*, 78.2013, S. 95-99.
- SAEHRENDT 2003: Christian Saehrendt, »Zwischen Vernissage und Saalschlacht. Der Deutsche Museumsbund und sein Kampf für die moderne Kunst 1925-1937«, in: *Museumskunde*, 68.2003, S. 112-121.
- SARR/SAVOY 2018: Felwine Sarr u. Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris: Philippe Rey/Seuil 2018.
- SATZINGER 2018: Georg Satzinger, »Italienforschung und Architekturgeschichte«, in: KANZ 2018a, S. 313-322.
- SAVINO 2017: Melania Savino, »Creating the idea of the museum through the pages of the journal ›Mouseion‹«, in: TROELENBERG/SAVINO 2017, S. 111-131.
- SAVOY 2006: Bénédicte Savoy, »Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert«, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Mainz: Philipp von Zabern 2006, S. 9-26.
- SAVOY 2014: Bénédicte Savoy, »Vom Faustkeil zur Handgranate«. *Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934-1939*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2014.
- SCHNELL 2018: Johanna Schnell, *Ethnologische Museen im Wandel – vom »Museum des Imperialismus« zum kulturellen Verständigungsort? Kritische Diskurse über die Präsentation ethnologischer Objekte von 1900 bis heute auf Grundlage von Texten Oswald Richters, Richard Thurnwalds und Carl Einsteins*, unveröffentlichte Masterarbeit TU Berlin 2018.
- SCHOLZ 2003: Dieter Scholz, »Die Architektur des Ehrenhofs«, in: MARTIN/RICKE 2003, S. 16-18.
- SCHUG/SACK 2013: Alexander Schug u. Hilmar Sack, *Museum Kunstpalast. Eine Düsseldorfer Museumsgeschichte*, Düsseldorf: Stiftung Museum Kunstpalast 2013.
- SCHUNK 1994: Gisela Schunk, »Wilhelm Waetzoldt. Universitätslehrer – Kunstreferent der Weimarer Republik – Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 30.1994, S. 407-491.
- SCHUSTER 1995: Peter-Klaus Schuster, »Bode als Problem«, in: WESENBERG 1995, S. 1-32.
- SCHUSTER 1996: Peter-Klaus Schuster, »Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne«, in: HOHENZOLLERN/SCHUSTER 1996, S. 21-40.
- SCHWAHN 1980: Britta-R. Schwahn, »Koetschau, Karl«, in: *Neue Deutsche Biographie*, 12.1979, S. 410-411. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116301996.html#ndbcontent>. Letzter Zugriff am 15.3.2019.

- SHEEHAN 2002: James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. Aus dem Amerikanischen übers. v. Martin Pfeiffer, München: Beck 2002.
- SIEGEL 2008: Jonah Siegel (Hg.), *The Emergence of the Modern Museum. An Anthology of Nineteenth-Century Sources*, Oxford: Oxford University Press 2008.
- SIEGRIST 1988: Hannes Siegrist, »Bürgerliche Berufe. Die Professionen und das Bürgertum«, in: Hannes Siegrist (Hg.), *Bürgerliche Berufe. Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 11-48.
- SIGEL 2000: Paul Sigel, *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin: Verlag Bauwesen 2000.
- SINGH 2009: Kavita Singh, »Material Fantasy. The Museum in Colonial India«, in: Gayatri Sinha (Hg.), *Art and Visual Culture in India 1857-2007*, Mumbai: Marg. Publications 2009, S. 40-57.
- SINGH 2015: Kavita Singh, *Museums, Heritage, Culture: Into the Conflict Zone*, hg. v. Riemer Knoop, Jane Bemont u. Pauline van der Pol, Amsterdam: Reinwardt Academy 2015.
- SÖLL 2019: Anne Söll, »Living like a Parisian Connoisseur: Justus Brinckmann's ›Pariser Saal‹ in the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg«, in: KOBI/LINKE/MARCHAL 2019, S. 169-181.
- SOIKA 2019: Aya Soika, »Handlungsspielräume: Zwischen Anerkennung und Verfemung«, in: Aya Soika, Meike Hoffmann u. Lisa Marei Schmidt (Hg.), *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus*, Ausst.kat., Berlin/München: Hirmer 2019, S. 19-37.
- SPIELER 2017: Reinhard Spieler, »Eine revolutionäre Tat mit echtem Zukunftswert«. Die Entwicklung des Provinzial-Museums unter Alexander Dorner«, in: Karin Orchard (Hg.), *RennovaH. Kunst der Avantgarde in Hannover 1912-1933*, Köln: Snoeck 2017, S. 188-205.
- STELZIG 2004: Christine Stelzig, *Afrika am Museum für Völkerkunde zu Berlin 1873-1919. Aneignung, Darstellung und Konstruktion eines Kontinents* (Kulturen im Wandel, 10), Herbolzheim: Centaurus Verlag 2004.
- STERNFELD 2013: Nora Sternfeld, *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung: transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien: Zaglossus 2013.
- STOCKHAUSEN 1996: Tilmann von Stockhausen, »Lehrjahre bei Bode«, in: HOHENZOLLERN/SCHUSTER 1996, S. 356-359.
- STOCKHAUSEN 2017: Tilmann von Stockhausen, »Das Augustinermuseum im Nationalsozialismus«, in: Tilmann von Stockhausen u. Peter Kalchtha-

- ler (Hg.), *Freiburg im Nationalsozialismus*, Freiburg i. B./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2017, S. 159-174.
- STÖPPEL 2008: Daniela Stöppel, »Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927-1935)«, in: Elisabeth Kraus (Hg.), *Die Universität München im Dritten Reich*, München: Utz 2008, S. 133-168.
- STÖWER 2012: Ralph Stöwer, *Erich Rothacker. Sein Leben und seine Wissenschaft vom Menschen*, (Bonner Schriften zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, 2), Göttingen: V&R Unipress, Bonn: Bonn University Press 2012.
- STRMLJAN 2018: Alina Strmljan, Tagungsbericht zu: 100 Jahre Deutscher Museumsbund im Rückblick, Technische Universität Berlin, 7.7.2017, in: Art-Hist.net, 7.2.2018. <https://arthist.net/reviews/17301>. Letzter Zugriff am 28.9.2018.
- TAILLEZ 2017: Felix de Taillez, *Zwei Bürgerleben in der Öffentlichkeit. Die Brüder Fritz Thyssen und Heinrich Thyssen-Bornemisza* (Familie – Unternehmen – Öffentlichkeit: Thyssen im 20. Jahrhundert, 6), Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2017.
- TE HEESSEN 2012: Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2012.
- TEATHER 1990: Lynne J. Teather, »The Museum Keepers. The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism«, in: *Museum Management and Curatorship*, 9.1990, S. 25-41.
- THIEMEYER 2016: Thomas Thiemeyer, »Deutschland postkolonial. Ethnologische und genealogische Erinnerungskultur«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 70.2016, S. 33-45.
- THIEMEYER 2019: Thomas Thiemeyer, »Politisch oder nicht: Was ist ein Museum im 21. Jahrhundert?«, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 10.2019, S. 113-119.
- TIBBE 2006: Lieske Tibbe, »Taxonomie und Didaktik oder Chronologie und Ästhetik: Entwicklungen im Kunstgewerbemuseum des 19. Jahrhunderts«, in: GRAF/MÖBIUS, 2006, S. 69-80.
- TIBBE 2014: Lieske Tibbe, »Admiration and Fear. The Reports of Marius Vachon on Museums of Industrial Arts in Europe«, in: MEYER/SAVOY 2014a, S. 131-145.
- TROELENBERG/SAVINO 2017: Eva-Maria Troelenberg u. Melania Savino (Hg.), *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology* (Contact Zones, 3), Berlin/Boston: de Gruyter 2017.

- VAN LAAK 2015: Dirk van Laak, »Deutschland in Afrika. Der Kolonialismus und seine Nachwirkungen«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ), 4.2005. <https://www.bpb.de/apuz/29265/deutschland-in-afrika-der-kolonialismus-und-seine-nachwirkungen?p=all>. Letzter Zugriff am 4.3.2018.
- VERGO 1989: Peter Vergo (Hg.), *The New Museology*, London: Reaktion Books 1989.
- VIEREGG 2006: Hildegard Viereg, *Museumswissenschaften*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- VIEREGG 2007: Hildegard Viereg (Hg.), *Studienbuch Museumswissenschaften. Impulse zu einer internationalen Betrachtung*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.
- VIEREGG 2008: Hildegard Viereg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- WADACHER 1996: Friedrich Waidacher, *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau ²1996.
- WALZ 2012: Markus Walz, »Qualifikationen für Museen und an Museen«, in: Bernhard Graf u. Volker Rodekamp (Hg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Berlin: G + H Verlag 2012, S. 255-268.
- WALZ 2016a: Markus Walz, *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016.
- WALZ 2016b: Markus Walz, »Museen in der Zeit des Nationalsozialismus«, in: WALZ 2016a, S. 57-60.
- WALZ 2018: Markus Walz, »The German Voice in the ›Babelian Tale of Museology and Museography‹: Creation and Use of Terms for Museum Science in Germany«, in: *Museologica Brunensia*, 7.2018.2, S. 5-18.
- WANNER 2018: Anne Wanner, »Zwischen Klassenkampf und kollegialem Austausch? Der Deutsche Museumsbund und der Rat für Museumswesen in den 1970er- und 1980er-Jahren«, in: *Museumskunde*, 83.2018, S. 94-98.
- WELZBACHER 2009: Christian Welzbacher, *Edwin Redslob. Biografie eines unverbesserlichen Idealisten*, Berlin: Matthes & Seitz 2009.
- WENDLAND 1999: Ulrike Wendland, »Überbrückungsversuche in der Provinz. Alexander Dorner in Hannover«, in: BLUME/SCHOLZ 1999, S. 80-90.
- WESENBERG 1995: Angelika Wesenberg (Hg.), *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*, Ausst.kat., Berlin: Nationalgalerie 1995.
- WESOLOWSKI 2013: Tilmann Wesolowski, »Die Staatlichen Museen zu Berlin im Spiegel ihrer Publikationen«, in: GRABOWSKI/WINTER 2013, S. 83-95.

- WILLE/PLANKENSTEINER 2019: Rahel Wille u. Barbara Plankensteiner, *Ausgezeichnet – Künstlerinnen des Inventars*, Ausst.kat., Hamburg: MARKK, Museum am Rothenbaum 2019.
- WILSON 2015: Timothy Wilson, *Faking maiolica in the early twentieth century: the evidence of the Museen-Verband*, Oxford: Ashmolean Museum of Art and Archaeology 2015, S. 1-11. www.ashmolean.org/documents/Staff/Wilson-Tim/ImbertAndFakingMaiolica.pdf. Letzter Zugriff am 9.3.2019.
- WINKLER 1999: Kurt Winkler, »Max Sauerlandt – Das expressionistische Museum und die konservative Revolution«, in: BLUME/SCHOLZ 1999, S. 65-79.
- WINKLER 2001: Kurt Winkler, »Max Liebermann und Ludwig Justi. Zur Geschichte einer Feindschaft«, in: Angelika Wesenberg u. Ruth Langenberg (Hg.), *Streit um die Moderne. Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie*, Ausst.kat., Berlin: Nicolai 2001, S. 43-50.
- WINKLER 2002: Kurt Winkler, *Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift »Museum der Gegenwart« und die Musealisierung des Expressionismus* (Berliner Schriften zur Museumskunde, 17), Opladen: Leske + Budrich 2002.
- WINTER 2013: Petra Winter, »Kunstschätze – übersichtlich!« Zur Neuordnung der italienischen Abteilungen der Skulpturensammlung und der Gemäldegalerie im Kaiser-Friedrich-Museum 1930-1933«, in: GRABOWSKI/WINTER 2013, S. 215-231.
- WINTER 2016: Petra Winter, »Das hören wir nicht weiter an!« Die vom Reichserziehungsministerium veranstaltete »Erste Tagung deutscher Museumsdirektoren« im November 1937 in Berlin«, in: BAENSCH/KRATZ-KESSEMEIER/WIMMER 2016, S. 45-59.
- WITCOMB 2003, Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, London: Routledge 2003.
- WOLFF-THOMSEN 2006: Ulrike Wolff-Thomsen, *Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?*, Kiel: Ludwig 2006.
- WOOD/JONES 2007: H. T. Wood u. Helen Caroline Jones, »Day, Lewis Foreman (1845-1910)«, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, 2007. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/32757>. Letzter Zugriff am 26.3.2019.
- ZIESAK 1999: Anne Katrin Ziesak, *Der Verlag Walter de Gruyter 1749-1999*. Berlin/Boston: de Gruyter 1999.
- ZIMMER 1995: Jürgen Zimmer, »Künstler« und »Kunstforscher« als Beruf. Ein Literaturbericht«, in: WESENBERG 1995, S. 95-102.

ZIMMERMAN 2001: Andrew Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago/London: University of Chicago Press 2001.

Personenverzeichnis

A

Althoff, Friedrich, 217
Andrae, Walter, 153
Angst, Heinrich, 78
Arndt, Walther, 127, 188, 190, 198,
201, 240
Avinoff, Andrey, 189

B

Bach, Richard, 45
Barr, Alfred H., 180
Bastian, Adolf, 39
Bather, Francis Arthur, 45, 47
Baudissin, Klaus Graf von, 140,
198, 225, 227
Baum, Julius, 205
Baumeister, Willi, 146
Bazin, Germain, 186
Belling, Rudolf, 146
Berliner, Rudolf, 88
Beuth, Peter, 145
Biermann, Georg, 63–66, 72, 234
Bode, Wilhelm von, 22, 23, 26, 27,
32, 33, 45, 50, 58, 61–73,
75, 87, 92, 98, 99, 105,
106, 113, 114, 142, 154,
162–167, 171, 213, 217,
221, 223–226, 233–235,
240, 245

Brinckmann, Justus, 50, 73, 78, 159
Bruckmann, Friedrich, 34
Buchner, Ernst, 175
Bürhaus, Walter, 109

C

Carnegie, Andrew, 47
Carus, Gustav Carl, 148
Cassirer, Paul, 76
Clemen, Paul, 21, 167, 168, 170, 172,
184, 185, 209, 222, 238
Clifford, James, 12, 13
Constant, Jean Balluet d'Estour-
nelles de, 48
Conwentz, Hugo, 161
Cooper, Peter, 173
Corinth, Lovis, 63
Cram, Herbert, 33, 134, 136, 205
Cürlis, Hans, 194

D

Däubler, Theodor, 63
Day, Lewis Foreman, 51, 53
de Gruyter, Walter (Verlag), 33,
133, 135, 139, 155, 205,
207
Dedekam, Hans, 45, 50, 51
Demmler, Theodor, 81, 87, 153, 226
Deneken, Friedrich, 59, 72, 79, 80,
83

Dernburg, Bernhard, 39
 Dix, Otto, 121
 Doerner, Max, 222
 Dorner, Alexander, 22, 153
 Dörnhöffer, Friedrich von, 77, 81
 Duncan, Sally Anne, 180
 Dussler, Luitpold, 87
 d'Espezel, Pierre, 177
 Dvořák, Max, 67

E

Eberlein, Kurt Karl, 28, 137,
 138, 140, 141, 143,
 145, 147–151, 153, 154,
 211–215, 217, 223, 225,
 227, 234, 237, 240
 Ernst Ludwig, Großherzog von
 Hessen-Darmstadt, 63
 Ernst Wilhelm, Großherzog von
 Sachsen, 63
 Eser, Thomas, 68

F

Falke, Otto von, 27, 73, 78–82, 92,
 234, 240
 Fischer-Wieruszowski, Frieda, 129
 Flechtheim, Alfred, 218
 Focillon, Henri, 177
 Foundoukidis, Euripide, 202
 Franke, Walter, 222
 Frauberger, Heinrich, 75
 Frick, Wilhelm, 208
 Friedländer, Max J., 63, 71, 88, 171,
 183, 224, 226

G

Gärtner, Urte, 17
 George, Stefan, 122

Gilman, Benjamin Ives, 45
 Glaser, Curt, 42, 43, 45
 Goebbels, Joseph, 197, 210
 Graesse, Johann Georg Theodor, 11
 Graul, Richard, 79, 92, 111
 Greischel, Walther, 22, 56,
 121–124, 191, 236, 238
 Grimm, Herman, 171
 Gropius, Martin, 50
 Grüttel, Else, 130
 Guiffrey, Jean, 48
 Günther, Fritz, 9

H

Haberstock, Karl, 225
 Haenisch, Konrad, 95
 Hanfstaengl, Eberhard, 140
 Haniel, Franz, 109
 Haniel, Friedhelm, 109
 Hannema, Dirk, 90
 Hansen, Walter, 198
 Hartlaub, Gustav, 90
 Hausenstein, Wilhelm, 63
 Heckel, Erich, 121
 Heise, Carl Georg, 44, 137, 138
 Henraux, Albert, 186
 Hentzen, Alfred, 141
 Heyne, Hildegard, 129
 Hiersemann, Karl Wilhelm, 133
 Hilgers, Werner, 14, 76
 Hinkel, Hans, 225
 Hitler, Adolf, 209
 Holst, Niels von, 193, 204
 Hoyle, William Evans, 45, 159–161,
 165, 178
 Hupp, Hans Wilhelm, 207

J

- Jackson, Margaret T., 45
 Jacob-Friesen, Karl Hermann,
 24, 28, 34, 133–141, 143,
 147–151, 153–155, 197,
 199, 202–205, 214, 216,
 237, 238, 240
 Jamot, Paul, 48
 Joachimides, Alexis, 171
 Justi, Carl, 167
 Justi, Ludwig, 22, 142–144, 148,
 153, 154, 214, 234

K

- Kaemmerer, Ludwig Karl, 109
 Kaesbach, Walter, 218
 Kafka, Franz, 96
 Kahsnitz, Rainer, 22, 226
 Karpa, Oskar, 197, 208
 Keller, Richard August, 20
 Kern, Josef, 75
 Keyser, Erich, 204
 Klausewitz, Wolfgang, 14, 15, 28,
 40, 83
 Klenze, Leo von, 77, 174
 Koetschau, Karl, 12, 17–29, 31–33,
 36, 37, 44, 45, 47–49,
 54–58, 66–73, 75–84,
 86–94, 96–98, 100–103,
 105–114, 116–128, 133,
 134, 137–139, 141, 150,
 151, 154–157, 159,
 161–177, 179, 180,
 183–188, 190, 191, 193,
 202, 203, 207–229,
 233–241
 Kott, Christina, 194
 Kratz-Kessemeier, Kristina, 196

- Kraus, Karl, 96
 Kuhberg, Leo, 145
 Kuhn, Alfred, 86, 87, 111
 Kümmel, Otto, 140, 193, 225, 226

L

- Lamprecht, Karl, 39
 Lauffer, Otto, 79, 83, 97, 111
 Lehmann Otto, 55
 Lehmann, Otto, 79
 Lehr, Robert, 88
 Leisching, Eduard, 157
 Leisching, Julius, 22, 51, 157–162,
 165
 Leonardo da Vinci, 65, 171
 Lessing, Julius, 50, 159
 Lichtwark, Alfred, 8, 22, 57, 99,
 105, 166, 174, 183
 Liebermann, Max, 145, 148
 Lincoln, Abraham, 172
 Lippe, Margarete, 129
 Lucas, Richard Cockle, 65
 Luschan, Felix von, 39

M

- Mardersteig, Hans, 108
 Markham, Sidney Frank, 178, 190,
 199, 201, 240
 Mayer, August Liebmann, 88
 McClellan, Andrew, 180
 Meier, Burkhard, 205
 Meisenberg, Georg, 34
 Melle, Werner von, 71
 Metzinger, Jean, 146
 Meyer, Adolf Bernhard, 40, 243
 Michelangelo, 171
 Miers, Henry, 178, 190, 199
 Moholy-Nagy, László, 146

Moll, Oskar, 146

Moses, Elisabeth, 129

Murray, David, 47

N

Noack, Werner, 34, 88, 89,
124–128, 136, 138,
149–154, 190, 196, 197,
199, 203–205, 214, 236,
237

Nolde, Emil, 121

Nuoffer, Oskar, 37

O

Obenaus, Maria, 116

Osborn, Max, 63

Osthaus, Karl Ernst, 72

P

Passini, Michela, 177, 186

Pauli, Gustav, 16, 19, 22, 23, 27, 44,
57–60, 65–68, 70–73,
75–78, 81, 83, 84, 86,
92–94, 96–99, 101–108,
110, 112–114, 117, 118,
120, 121, 123, 124, 126,
137, 138, 151, 154, 214,
224, 233–236

Pazaurek, Gustav E., 51, 79, 97,
108, 123

Perscheid, Nicola, 62

Pick, Behrendt, 110

Pinder, Wilhelm, 87–89, 216, 222,
225

Pit, Adriaan, 45

Posse, Hans, 98

Pratt, Mary Louise, 12

R

Raffael, 171

Rathbone, Perry, 180

Rathgen, Friedrich, 162

Rauch, Christian Daniel, 145

Rauther, Max, 197, 206

Réau, Louis, 177

Redslob, Edwin, 93, 97, 106,
108–110, 112, 140

Reimer, Georg (Verlag), 33, 133

Reinhold, Peter, 96

Rembrandt, 198

Richards, Charles Russell, 172, 175,
176, 185, 238

Richter, Oswald, 22, 37–42, 54

Riezler, Walter, 98

Röbcke, Karl Louis Georg, 125

Rohlf, Christian, 121

Rorimer, James J., 180

Rosenberg, Jakob, 182

Rothacker, Erich, 210, 213

Rust, Bernhard, 198, 208, 210, 215,
218, 219, 224, 226, 227,
240

S

Sachs, Paul J., 156, 179, 180, 182,
184, 187, 190, 238

Sauerlandt, Max, 16, 22, 87, 205

Scheffler, Karl, 148

Schinkel, Karl Friedrich, 145

Schlegel, August Wilhelm, 167

Schlemmer, Oskar, 146

Schmidt, Robert, 140

Schmieden, Heino, 50

Schottmüller, Frida, 45

Schramm, Albert, 34

Schuetz, Marie, 22, 52, 53, 129

Schulz, Fritz Traugott, 127, 204
 Seidlitz, Woldemar von, 68
 Söhn, Julius, 20
 Speer, Albert, 193
 Springer, Anton, 167
 Staa, Wolf Meinhard von, 207, 211,
 212, 215
 Stange, Alfred, 209, 222, 240
 Stengel, Walter, 93, 97, 103, 105,
 111, 120
 Stern, Max, 228
 Stirnemann, Hanna, 129
 Storck, Willy, 22, 59, 93, 94,
 97, 99–101, 103, 112,
 116–121, 123, 124, 138,
 140, 191, 236, 238
 Stubenrauch, Kurt, 65, 66
 Swarzenski, Georg, 19, 57, 72, 77,
 79, 82, 184, 234
 Swinton, William Elgin, 190

T

Tessenow, Heinrich, 144, 147
 Thesing, Curt, 96
 Thyssen-Bornemisza, Heinrich,
 87
 Trotha, Lothar von, 39

U

Ulbricht, Walter, 38

V

Valentiner, Wilhelm R., 183
 van Gogh, Vincent, 60
 Verne, Henri, 177
 Vinnen, Carl, 60
 Volbehr, Theodor, 97, 99, 121
 Voss, Hermann, 87

W

Waetzoldt, Wilhelm, 89, 91,
 150–153, 211–214, 217,
 218, 223, 235, 237
 Waldmann, Emil, 75, 83, 111
 Waldstein, Agnes, 129
 Walz, Markus, 21
 Weitenkampf, Frank, 45
 Werfel, Franz, 96
 Wichert, Fritz, 103–106, 223, 240
 Wilhelm II., 38, 53, 185
 Winter, Petra, 198, 226
 Wolff, Kurt, 93, 96, 107–110, 112,
 113
 Wölfflin, Heinrich, 171
 Woodruff, Geoge S., 181

Z

Zimmer, Carl, 34, 124, 196, 201,
 240
 Zoege von Manteuffel, Kurt, 111
 Zschokke, Alexander, 144

Museum



Anna Greve

Koloniales Erbe in Museen Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit

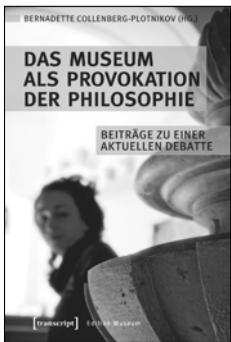
2019, 266 S., kart., 23 SW-Abbildungen, 4 Farbabbildungen
24,99 € (DE), 978-3-8376-4931-4
E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4931-8



Bärbel Maul, Cornelia Röhlke (Hg.)

Museum und Inklusion Kreative Wege zur kulturellen Teilhabe

2018, 168 S., kart., 16 Farbabbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4420-3
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4420-7
EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4420-3



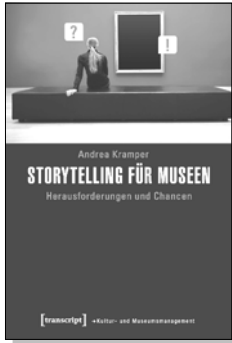
Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.)

Das Museum als Provokation der Philosophie Beiträge zu einer aktuellen Debatte

2018, 286 S., kart., 19 SW-Abbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4060-1
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4060-5

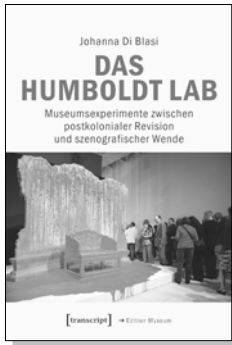
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Museum



Andrea Kramer
Storytelling für Museen
Herausforderungen und Chancen

2017, 140 S., kart., 15 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4017-5
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4017-9
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4017-5



Johanna Di Blasi
Das Humboldt Lab
Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision
und szenografischer Wende

2019, 292 S., kart., 16 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4920-8
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4920-2



Klaus Krüger, Elke A. Werner, Andreas Schalthorn (Hg.)
Evidenzen des Expositorischen
Wie in Ausstellungen Wissen,
Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird

2019, 360 S., kart., 4 SW-Abbildungen, 77 Farbabbildungen
32,99 € (DE), 978-3-8376-4210-0
E-Book: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4210-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

