

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 Besichtigung 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 Wechselausstellung 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, Kunsthändlungen 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; Obenau 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 »Expertisenbetrieb«.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 Expertisenwesen 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; Cramlich 2015, S. 237f.

14 Bode 1917, Sp. 337.