

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 lebhafteste Diskussion um die adäquate Form der Kunstgewerbemuseen ein. Hans Dedeckam 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

Dedeckam 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. Dedeckam 1905.

54 Vgl. ebd., S. 78.

55 Zu Brinckmanns Pariser Saal vgl. jüngst Söll 2019.

56 Vgl. Dedeckam 1905, S. 80f.

Abb. 13 Doppelseite aus der Artikelserie Dedekams von 1905

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4^{er} 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, O-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 anspielte, 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, O-1-4-3805-0000.