

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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> 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.«<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> Von Koetschau erbat er eine Denkschrift zu Inhalt und Aufbau des Lehrangebots, die ihm zur Begründung in seinen Verhandlungen dienen sollte.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

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.«<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup>

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.<sup>58</sup>

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.<sup>59</sup> 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.