

8.5 Koetschau 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 Kunsthistoriker 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. Koetschaws 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 Berufssqualifizierung 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 Koetschaus 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 Koetschaus und Sachs' Kursen bestanden, herauszuarbeiten.⁸⁵ Auf Koetschaus 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 Leihfragen, 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 betraten, 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 Düsseldorfer 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, O-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, O-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, O-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 intensiviertere 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 Mitgliederwerbung 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.

