

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 Restitutionen 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 Definitionsvorschlag 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 sich 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. I.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 Expertenwesens 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 Expertenkonflikt 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 Kunstmuseen 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 protegiert, 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 Koetschus 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 Koetschus aktiven Zeiten, nach denen Kunstgeschichte an der Hochschule objektfern in einer Art Elfenbeinturm betrieben werde, während umgekehrt die Museumsvertreter/-innen den korumpierenden Kräften des Markts ausgesetzt seien. Mitunter ist gar von »zwei Kunstgeschichten« die Rede.⁸ Dagegen kann kaum genug betont werden, dass Koetschus 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. Klöckner 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. Fließl 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, Koetschaus 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.

