

erscheinungen auch begleitend besprochen.¹⁰ Mit all dem suchte die *Museumskunde* Informationen und Anregungen für einen auf die Museumspraxis bezogenen Fachaustausch auf der Höhe der Zeit zu bieten, zudem auch die einzelnen Museen entsprechend untereinander zu vernetzen.

2.1 Kolonien und Völkerkunde, Bild und Text. Zur Funktion der Reproduktionen

Schlägt man die *Museumskunde*-Hefte der ersten Ausgabe ab 1905 auf, fällt sofort ihre reiche Illustrierung ins Auge.¹¹ Die Zeitschrift profitierte von einem neuen Reproduktionsverfahren, der von Georg Meisenberg 1892 patentierten Autotypie, die eine direkte Vervielfältigung von Fotografien im Hochdruck erlaubte. In der Verwendung des Verfahrens tat es die *Museumskunde* etablierten Zeitschriften wie beispielsweise der bereits seit 1885 erscheinenden *Kunst für Alle* nach, deren Münchner Verleger Friedrich Bruckmann umgehend auf den medialen Umbruch der Zeit reagiert und den Rasterhochdruck eingesetzt hatte, um möglichst viele Kunstwerke abdrucken zu können.¹² Im Unterschied zu anderen Periodika aber zeigen die schwarz-weiß Abbildungen, die zahllose Artikel in der *Museumskunde* begleiten, keine Kunstwerke, sondern Außenansichten von Museumsbauten, Innenräume und spezifische historische Ausstellungssituationen (Abb. 6-8).

Damit vermitteln sie einen anschaulichen Eindruck von den gängigen Mustern musealen Sammelns und Ausstellens im frühen 20. Jahrhundert. Neben den Fotografien veröffentlichte das Organ zudem regelmäßig Diagram-

10 Koetschau hat die Chronik bis 1924 selbst bearbeitet. Mit der Neuauflage der *Museumskunde* 1929 wurde Albert Schramm, ehemaliger Leiter des Buch- und Schriftmuseums in Leipzig und ehrenamtlicher Leiter der dortigen Bibliothekarschule, als vorübergehender ständiger Mitarbeiter der Redaktion mit der Bibliografie betraut. Sowohl Koetschau als auch Jacob-Friesen hielten seine Arbeit jedoch für unsystematisch. Im Februar 1932 ersuchte Jacob-Friesen die DMB-Abteilungsvorsitzenden Werner Noack und Carl Zimmer daraufhin, das Arbeitsverhältnis auflösen zu dürfen. Vgl. Koetschau an Noack, 7.1.1931 u. 13.2.1931 u. Noack an Jacob-Friesen, 10.3.1932, SMB-ZA, III/DMB 253; Jacob-Friesen an Carl Zimmer, 18.2.1932 u. Jacob-Friesen an Noack, 18.2.1932, SMB-ZA III/DMB 004.

11 Vgl. Meyer 2017, S. 97-99, wo bereits auf ausgewählte Aspekte der Illustrationspolitik der Zeitschrift eingegangen wird.

12 Vgl. Hanebutt-Benz/Wiedau 2005, S. 43-58; Peters 2010a zu den verschiedenen Abbildungstechniken, die für Buch- und Zeitschriftendrucke verwendet wurden.

Abb. 5 (links) Auszug der Museumschronik aus einer Ausgabe von 1909

Abb. 6 (Mitte) Ganzseitige Illustration eines Artikels zum Westfälischen Landesmuseum in Münster von 1909

Abb. 7 (rechts) Auszug aus einem illustrierten Artikel der Museumskunde von 1909



Universitätsbibliothek TU Berlin, Foto: Markus Hilbich

me und Grafiken, die man als visuelle Gebrauchsanweisungen für eine fortschrittliche Museumspraxis verstehen darf (Abb. 9-10).

Sie erhellten technische Zusammenhänge und ermutigten die Leserschaft – die ja in der Regel ihrerseits eben Museumsleute, Direktoren, Restauratoren oder Restauratorinnen, Kuratoren oder Kuratorinnen waren – die Modelle selbst anzuwenden, die vorgestellt wurden. Ganz unmittelbar und praktisch ging es hier um eine Verbreitung von Museumsexpertise.

In ihrer Gesamtheit verliehen die Illustrationen der Zeitschrift ein eigenes Profil, das ausdrücklich ihren Praxisbezug unterstrich.¹³ Die Intention war klar: Die *Museumskunde* suchte professionelle Standards für eine zeitgemäße Museumsgestaltung zu definieren und diese möglichst breit wirken zu lassen. Anschaulichkeit war dabei im Museum wie in der neuen Fachzeitschrift ein entscheidendes Leitmotiv, die eingängige visuelle Darstellung ein adäquates

13 Die zunehmende Bereicherung um Fotos, Grafiken und andere Darstellungsformen, die dazu führte, dass statt des früher dominanten Textes nun ein multimodales Text-Bild-Gefüge Informationen und Wissen vermittelte, war dabei charakteristisch für das Genre der illustrierten Zeitschriften im frühen 20. Jahrhundert. Vgl. dazu Igl/Menzel 2016.

Abb. 8 Ganzseitige Illustration aus der *Museumskunde* von 1912



Abb. 8. Zoologische Abteilung. Süd westlicher Teil.

Universitätsbibliothek TU Berlin, Foto: Markus Hilbich

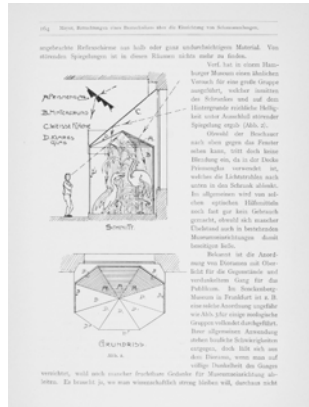
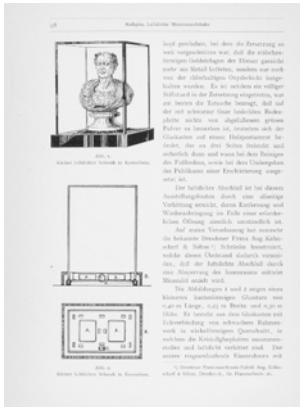
Mittel, ein entsprechendes neues Museumsverständnis zu etablieren. Die Reproduktionen belegen zugleich, wie selbstverständlich das Medium Fotografie auch jenseits der Dokumentation von Sammlungen oder Künstlergesamtwerken damals bereits als modernes Medium im Museum eingesetzt wurde.¹⁴ Die Publikation von Museums- und Ausstellungsansichten in der *Museumskunde* trug hier wesentlich zur Entstehung des *installation shot* als eigener Gattung der Fotografie bei.

Mehrfach lässt sich dabei in der *Museumskunde* eine gezielte Bildregie, ein bewusster, auch politisch konnotierter Bildeinsatz beobachten, der von Beginn an den engen Bezug zwischen professioneller Museumsentwicklung und offizieller Kulturpolitik deutlich macht. Koetschau und seine Autoren nutzten die Fotografien entsprechend gezielt zur Unterstützung ihrer Argumentation

14 Zur fotografischen Reproduktion von Werken aus Museumsbesitz vgl. z.B. Peters 2001; Marien 2002, S. 150f.; Peters 2010b.

Abb. 9 (links) Graphiken von Vitrinen in der Museumskunde von 1909

Abb. 10 (rechts) Diorama-Graphiken in der Museumskunde von 1910



Universitätsbibliothek TU Berlin, Foto: Markus Hilbich

– Bild und Text waren jenseits rein illustrativer Zwecke eng aufeinander bezogen.¹⁵ Dies wird beispielsweise in einer besonders umfangreichen Artikelserie in der frühen *Museumskunde* von Oswald Richter deutlich. Seine Abhandlung hatte der in Vergessenheit geratene Sprachwissenschaftler und Ethnologe, zu dessen Spezialgebiet die Kultur des heutigen Indonesien zählte, an der völkerkundlichen Sammlung in Dresden erarbeitet, bevor er 1904 nach Berlin ans dortige ethnologische Museum gewechselt war.¹⁶ Über fünf Jahrgänge hinweg, von 1906 bis 1910, druckte die *Museumskunde* Richters Ausführungen *Über die idealen und praktischen Aufgaben der ethnographischen Museen* ab.¹⁷ Die vollständige Publikation in Koetschus Zeitschrift erlebte der Autor nicht mehr. Mit nur 34 Jahren starb Richter an den Folgen einer Blutvergiftung, die

15 Zum Bild-Text-Verhältnis in kunsthistorischen Veröffentlichungen und zur Relevanz der Fotografie für die Objektbetrachtung vgl. z.B. Krause 2005; Locher 2007; Locher 2010, S. 243-297; Locher 2013.
 16 Die biografischen Angaben sind einer Würdigung von Oskar Nuoffer entnommen, die zu Richters Tod in der *Museumskunde* von 1908, S. 92f., erschien. Vgl. Stelzig 2004, S. 397.
 17 Vgl. Richter 1906-1910.

er sich 1902 beim Umgang mit einem Pfeil der in Malaysia ansässigen Semang im Dresdner Museum zugezogen hatte.

Mit Richters Beitrag rückt bereits im frühen 20. Jahrhundert ein Thema ins Blickfeld, das noch immer wie kaum ein anderes die fachliche wie öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zieht und politisch polarisiert, wenn es um Museen geht: die Krise und Neuorientierung ethnologischer Sammlungen.¹⁸ Seit der Etablierung postkolonialer Diskurse in den Kulturwissenschaften sind sie heftiger Kritik ausgesetzt, die sich unter anderem an den ungeklärten Provenienzen unzähliger Objekte aus ihren Beständen wie an den fragwürdigen Umständen ihrer Erwerbung während der Kolonialzeit entzündet.¹⁹ Zum Dauerreizthema in Deutschland hat sich hier vor allem das Berliner Humboldt Forum entwickelt, das künftig die Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin hinter den teilrekonstruierten Fassaden des unter Walter Ulbricht gesprengten Hohenzollernschlusses zeigen wird.²⁰

Jenseits der heutigen kritischen Debatte befürwortete Richter in seiner Serie in der *Museumskunde*, ganz Kind des Wilhelminischen Kaiserreichs, die Kolonialpolitik noch uneingeschränkt. In seiner Studie, die den Bogen von den Ursprüngen ethnografischer Bestände in den Raritätenkammern der frühen Neuzeit über die Auseinandersetzung mit Begriff und Disziplin der Ethnologie in der Moderne bis hin zu praktischen Anleitungen für die Inventarisierung und Etikettierung von Objekten spannt, empfahl er Völkerkundemuseen ausdrücklich als Instrument zur Förderung des Imperialismus. Konkret greifbar wird dies etwa in seinen Ausführungen zur »nationalen Aufgabe« der Museen, in die er Zitate Kaiser Wilhelms II. zum Flottenaufbau oder des His-

18 Knappe Hinweise auf Richters Äußerungen zu den Anforderungen an eine sich neu orientierende Ethnologie und eine zunehmende Öffnung ethnologischer Museen für ein breiteres Publikum finden sich bei Zimmerman 2001, S. 173, 183, 192 u. 196; Penny 2002, S. 147; Stelzig 2004, S. 55 u. 233. Ausführlicher geht Schnell 2018 auf die Bedeutung von Richters Argumenten für die postkoloniale Debatte um den Museumstyp ein. Für Februar 2021 ist der Sammelband *The Museum in the Cultural Sciences—Collecting, Displaying, and Interpreting Material Culture in the Twentieth Century*, hg. v. Peter N. Miller, Chicago: Univ. of Chicago Press angekündigt, in dem die erstmals ins Englische übersetzte Artikelserie Richters ebenfalls auf ihre heutige Relevanz hin kommentiert wird. Dieser Band konnte hier nicht mehr berücksichtigt werden.

19 Vgl. etwa Förster 2013; Förster/Edenheiser et al. 2018; Sarr/Savoy 2018.

20 Vgl. z.B. Thiemeyer 2016; Bose 2016.

torikers Karl Lamprecht zur Bildung einer Basis für die Eroberung der Welt für spätere Generationen einstreute.²¹

Wie für viele seiner Zeitgenossen war auch für Richter der Besitz von Kolonien eine nationale Prestigefrage. Engagiert stellte er sich hinter das erklärte Anliegen der offiziellen wilhelminischen Politik, durch deutschen Kolonialbesitz zu Imperialmächten wie Frankreich oder Großbritannien aufzuschließen. Auch die in Richters Text in Anlehnung an Adolf Bastian und Felix von Luschan formulierte Aufgabe ethnografischer Sammlungen, Offizieren, Diplomaten oder Missionaren Einblicke in die »Eigenart der überseeischen Völker« zu vermitteln und dadurch »politische Fehler und bedauerliche Vorkommnisse« zu vermeiden, widerspricht dem keineswegs.²² Sie ist vielmehr charakteristisch für die sich seit den 1890er Jahren in liberalen Kreisen etablierende Vorstellung, Ressourcenausbeutung, Zwangsarbeit und Steuererhebungen in den Kolonien brächten weder Profit noch trügen sie zur Festigung der eigenen kolonialen Herrschaft bei.²³ In der Folge waren erste Verwaltungsreformen und wissenschaftliche Einrichtungen zur Erforschung und Entwicklung der deutschen Kolonien auf den Weg gebracht worden, nicht zuletzt, um den eigenen Anspruch der zivilisatorischen Mission glaubhafter vertreten zu können. Ungeachtet dieser Ansätze führten die Kolonialtruppen in Deutsch-Südwestafrika zwischen 1904 und 1907 dennoch einen unter Lothar von Trotha im Völkermord gipfelnden Krieg gegen die Herero und Nama, während in Deutsch-Ostafrika fast zeitgleich der Maji-Maji-Krieg wütete. Unter massiver Kritik, die auch im europäischen Ausland am brutalen deutschen Vorgehen geübt wurde, richtete die deutsche Regierung daraufhin 1907 das Reichskolonialamt unter der Leitung des linksliberalen Bankiers Bernhard Dernburg ein, das für den Ausbau von Infrastruktur und Schulbildung in den Kolonien sorgen und die Beziehungen zwischen lokalen Arbeitern und deutschen Kolonialbeamten verbessern sollte. Unterm Strich änderte sich allerdings auch dadurch wenig an der defizitären Wirtschaftslage in den Kolonien, am oft gewaltvollen Vorgehen der Beamten gegen Einheimische oder am von Rassismus geprägten Herrschaftsanspruch, den ein

21 Vgl. Richter 1906, S. 206f. Zu Lamprecht vgl. Duve 2012, S. 201.

22 Richter 1906, S. 208f.

23 Zu den Veränderungen in der deutschen Kolonialpolitik um 1900 vgl. z.B. van Laak 2005; Neumeister 2013, S. 177-179; Conrad 2016, S. 54-85; Lindner 2016, S. 22-26, jeweils mit weiterführenden Literaturhinweisen.

Großteil der Deutschen gerade gegenüber den kolonisierten Gesellschaften des afrikanischen Kontinents hegte.

In die aus der Ferne gesteuerten und so meist unwirksamen Bemühungen um eine Modernisierung des kolonialen Projekts, das unter anderem darauf baute, Kultur- und Naturgeschichte der besetzten Länder wissenschaftlich möglichst vollständig zu erschließen, fügte sich dabei letztlich auch Richters Argumentation in der *Museumskunde* ein, die sich ihrerseits Modernisierung und Professionalisierung auf die Fahnen geschrieben hatte.²⁴ Spätere Einschätzungen wie die von Klausewitz oder Hilgers, die Richters Aussagen als »bemerkenswert« oder als »eine erstaunliche Verbindung von Museumspädagogik und Museums-Ethik« darstellen, sind angesichts dessen aus postkolonialer Perspektive im besten Fall naiv zu nennen.²⁵ Unmissverständlich steht der Beitrag des Dresdner Museumsmannes stattdessen für eine politisch-ideologische Indienstnahme ethnologischer Museen, der die frühe *Museumskunde* durch seine Veröffentlichung Vorschub leistete und bei der sich das Engagement für museale Professionalisierungsprozesse unmittelbar mit kaiserzeitlicher Machtpolitik verband.

Immer wieder bezog Richter sich in seiner Artikelserie speziell auf die Völkerkundesammlung in Dresden, die 1875 durch Adolf Bernhard Meyer, dessen Schüler er war, in einer eigenen Abteilung des im Zwinger angesiedelten Naturhistorischen Museums zusammengeführt worden war und die er während seiner siebenjährigen Tätigkeit dort mit ausgebaut hatte. Als ihren Vorzug hob er beispielsweise hervor, dass vollständige Sammlungsgebiete magaziniert worden waren, um ausschließlich die »wertvollsten Bestände«

24 Die Ethnologie selbst verfolgte in diesen Jahren den Ansatz, augenscheinlich »unberührte« Gesellschaften zu erforschen und ihre materiellen Spuren durch möglichst umfassende Sammelaktivitäten zu »retten«. Damit trug sie wesentlich zur Zerstörung der Artefakte anderer Kulturen bei, weil so ein Wettstreit um die Objekte ausgelöst und der Markt für Ethnografica angeheizt wurde. Zum *salvage paradigm* vgl. etwa Clifford 1987; Clifford 1988, S. 231; Penny 2002. Macdonald 2003, S. 3, bringt die identitätsbildende Funktion der ethnologischen Sammlungen auf den Punkt: »The possession of artefacts from other cultures was itself important for such artefacts were, for colonialist nations, also signs of the capacity to gather and master beyond national boundaries. As such, they were claims of the capacity to know and to govern; signs too for the visitors that theirs was a nation, or a locality, that also played on the global stage.«

25 Klausewitz 1984, S. 11; Hilgers 2005, S. 15. Viereggs 2007, S. 27, schreibt Richters Idee, Völkerkundemuseen sollten der Unterweisung von Diplomaten, Missionaren und Kaufleuten dienen, Koetschau zu.

zu zeigen.²⁶ Zudem seien die Säle mit neuesten Standards entsprechenden feuer- und staubsicheren Eisenvitrinen ausgestattet.²⁷ Kritisch ins Gericht ging Richter dagegen mit einigen Museen im Ausland wie dem 1837 entstandenen Rijks Ethnographisch Museum in Leiden oder dem 1864 gegründeten Haarlemer Kolonialmuseum, deren veraltete Ausstattung oder geringe konservatorische Sorgfalt er bemängelte.²⁸

Zentral für Richters Vergleich der genannten Museen ist die Bebilderung seiner Serie in der *Museumskunde*. Aufnahmen von Sälen in Dresden mit Objekten der Inseln Südostasiens und des Westpazifiks und eine Illustration des Haarlemer Kolonialmuseums begleiten seine Aussagen (Abb. 11).²⁹

Auch wenn die Fotografien die Materialität der Vitrinen – Eisen oder Holz – nicht unbedingt zu erkennen geben, so veranschaulichen sie doch, dass sich die Dresdner Säle durch lichte Geräumigkeit und Schränke mit großzügigen Schauflächen auszeichneten, die einen ungehinderten Blick auf klar geordnete Objektreihen gestatteten.³⁰ Im Kontrast dazu wirkt der Haarlemer Saal überfüllt und chaotisch. Objekte sind wandfüllend vom Boden bis zur Decke arrangiert. Selbst auf und unter den Schaukästen stapeln sich Gegenstände. Außer Ähnlichkeiten in der Formgebung mancher Objektgruppen lassen sich keine Kriterien für eine wissenschaftliche Anordnung ausmachen.

Obschon Richters Artikelserie mit nur neun Illustrationen – von Innenräumen beziehungsweise Objektarrangements und Außenbauten, darunter auch die Zeichnung einer Halterung – auskommt und so gemessen am Textumfang nur wenig Bildmaterial bietet, wurden die Abbildungen doch gezielt

26 Richter 1910, S. 40.

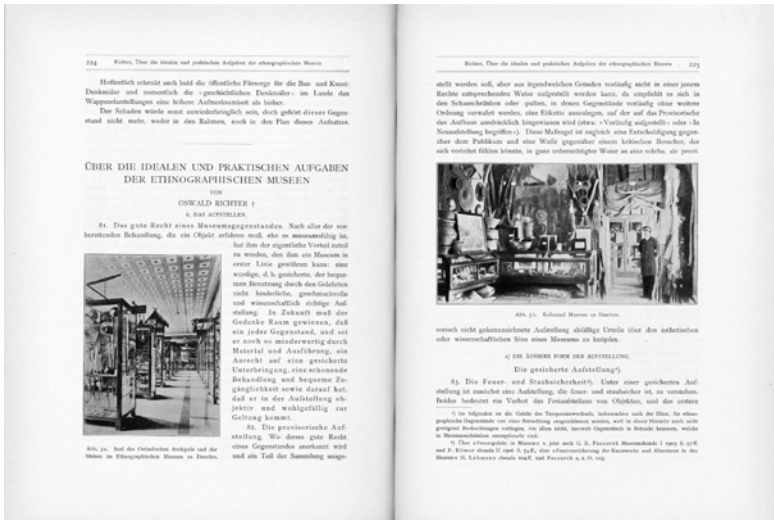
27 Vgl. Richter 1909, S. 226.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. ebd., S. 224f. Zur Einordnung ethnologischer Museumsgestaltungen der Zeit s. etwa Zimmermann 2001, S. 178-185, der die Funktion der aus Glas und Eisen bestehenden Vitrinen und die Ausstattung der Säle im Berliner Völkerkundemuseum an der Königgrätzer Straße ausführlich analysiert. Inspiriert von der Architektur zeitgenössischer kommerzieller Passagen und Warenhäuser sollten Material und Aufstellung der Vitrinen einen umfassenden, vergleichenden Überblick über die Objektserien vermitteln.

30 Zimmerman 2001, S. 183 u. 196, bildet ebenfalls Richters Illustrationen des Dresdner Saals und des Haarlemer Kolonialmuseums ab, um die vom Autoren als ideal erachtete, in parallelen Reihen angeordnete Aufstellung von Vitrinen und im Gegensatz dazu das von ihm kritisierte, unwissenschaftliche Arrangement von Objekten zu verdeutlichen.

Abb. 11 Doppelseite aus Richters Artikel mit Fotografien von Sälen im Dresdner Zwinger und im Kolonialmuseum in Haarlem



Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek, Foto: Dietmar Katz

eingesetzt. Durch die Gegenüberstellung der Dresdner und Haarlemer Raum-
aufnahmen wurde die Leserschaft mit Beispielen einer im Sinne der Reform-
bewegung progressiven, in Deutschland bereits hier und da realisierten mo-
dernen Museumspraxis, zugleich aber auch mit ihrem im europäischen Aus-
land noch geläufigen älteren Gegenentwurf konfrontiert. Deutsche Völker-
kundemuseen, so die Botschaft der Bildregie, waren führende Vorbilder eines
modernen Museumswesens. Die *Museumskunde* wurde damit im Prozess der
musealen Professionalisierung letztlich auch zu einem Medium der nationa-
len Selbstvergewisserung: Im eigenen Land wurden fortschrittliche museale
Perspektiven entwickelt. Im Bildvergleich vermittelte sich das besonders ein-
gängig.

Die visuelle Konfrontation von *good practice* und *bad practice* war jedoch
nicht das alleinige Mittel, auf das die Zeitschrift zurückgriff. Museen, die
den Ansprüchen der Museumsreformer nicht entsprachen, blieben mitunter
auch völlig unsichtbar. Das offenbart etwa der Beitrag von Curt Glaser über

Ein Museum Indischer Plastik in der *Museumskunde* von 1911.³¹ Der Beitrag bezog sich auf das Archäologische Museum in Sarnath, das Glaser, seinerzeit Kusotos am Berliner Kupferstichkabinett, wohl während einer Studienreise nach Japan besucht hatte.³² Tief beeindruckt zeigte sich Glaser von der künstlerischen Qualität der Artefakte. In höchsten Tönen schwärmte er etwa von der Ashoka-Säule, die später, 1950, das nationale Emblem Indiens nach der Unabhängigkeit von Großbritannien werden sollte. »Kein anderes Museum«, so Glaser, »kann sich des Besitzes eines solchen herausragenden Objekts rühmen.«³³ Die Aufstellung der Sammlung lehnte Glaser jedoch rundweg ab, sie erinnerte ihn an ein Depot. Objekte von hoher Qualität seien kaum in der Masse ausgestellter Stücke zu entdecken. Und mehr noch: Er bedauerte, dass die Chance, eine Entwicklung indischer Bildhauerei durch eine Reihung bemerkenswerter Objekte zu veranschaulichen, verpasst worden sei. Ganz im Sinne der Museumsreformbewegung riet er dazu, den Bestand in eine Schau und eine Studiensammlung aufzuteilen.

Die kolonialpolitischen Zusammenhänge, in denen das Museum stand, blendet Glasers Artikel von 1911 vollständig aus, obgleich die Sammlung eine entscheidende Wende im Umgang mit dem vom britischen Archaeological Survey kontrollierten Kulturerbe in Indien markierte. Es war das erste Museum, das in unmittelbarer Nähe zu den Ausgrabungen eines Monuments, in diesem Fall eines für die Lehre des Buddhismus zentralen Stupas, errichtet wurde, während alle anderen archäologischen Fundstücke zuvor nach London oder aber an Museen in verschiedenen indischen Städten geschickt worden waren.³⁴ Bezeichnenderweise ist Glasers Text weder mit Zeichnungen noch mit Fotografien illustriert, die seit 1904 durchaus verfügbar waren.³⁵ Vermutlich wurde auf Abbildungen verzichtet, weil Sarnath sich aus deutschem museumsreformerischen Blickwinkel eben nicht als Modell eignete. In absentia geriet die Fotografie hier zum Argument gegen eine als veraltet erachtete Objektszenierung.

31 Vgl. Glaser 1911.

32 Ausführlicher zu Glasers Beitrag und zur Kritik am Archäologischen Museum aus der Perspektive der Museumsreformbewegung Meyer 2017. U.a. gehe ich hier auf die nicht zweifelsfrei geklärte Identität des Autors ein, der in der *Museumskunde* als »J. Glaser« angegeben ist.

33 Glaser 1911, S. 215.

34 Vgl. Meyer 2017, S. 103f.; Singh 2009, S. 47f.

35 Vgl. auch Savino 2017, S. 121-130, die für *Museion* festgestellt hat, dass Illustrationen europäischer Museen präferiert wurden.

Diente das Bildmaterial in der *Museumskunde* also als inhaltliche Argumentationshilfe einer eng in die offizielle Politik eingebetteten modernen Museumsgestaltung und auch als Vehikel, das den Wissenstransfer unter Fachleuten erleichterte, spielte darüber hinaus ein dritter Aspekt, nämlich wirtschaftliches Kalkül, das an eine möglichst große, auch internationale Breitenwirkung gekoppelt war, eine gewichtige Rolle bei der Präsentation von Abbildungen in der *Museumskunde*. Weil die Illustrationen unabhängig von der jeweiligen Muttersprache der Lesenden verständlich waren, eigneten sie sich auf besondere Weise, eine internationale Leserschaft zu erschließen und so auch die Zahl der Abonnements zu erhöhen. Dass gerade die Abonnementzahlen im Ausland ein entscheidendes Argument für die Zeitschrift waren, belegt ein Briefwechsel von 1927, den Koetschau mit DMB-Mitbegründer Gustav Pauli im Zuge von Planungen unterhielt, eine zweite Ausgabe der *Museumskunde* anzustoßen. Der Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise, der vorübergehend als neuer Herausgeber der Zeitschrift im Gespräch war, plädierte damals dafür, die Berichterstattung über Naturkundemuseen zurückzudrängen und stattdessen den kunst- und kulturwissenschaftlichen Museen mehr Raum zu geben.³⁶ Koetschau hielt aufgrund seiner Erfahrungen mit dem Leserkreis der ersten Ausgabe dagegen:

»Das halte ich für bedenklich, schon mit Rücksicht auf den Absatz der Zeitschrift im Ausland, wo der Mischtypus der kunst- und naturwissenschaftlichen Sammlungen einen starken Abonnentenstand der *Museumskunde* bildete. Und man muss an diese Leute wieder herangehen, wenn die Zeitschrift sich halten soll, denn die 3-400 Abonnenten, die zu ihrer Existenz notwendig sind, bringen wir in Deutschland allein nicht dafür auf, es sei denn, dass plötzlich jedes Heimatmuseum sich auf ein Abonnement einließe.«³⁷

Klar wird dadurch zugleich: Koetschaus *Museumskunde* wirkte mit ihrer Museumsvernetzung und Propagierung professioneller Museumsstandards, die sich im kolonialen Kontext als Ausweis nationaler Überlegenheit besonders

36 Vgl. Carl Georg Heise an Koetschau, 3.11.1927, SMB-ZA, III/DMB 253. Zu Heise vgl. Nikolov 1992; Heinze 2018.

37 Koetschau an Pauli, 5.11.1927, SMB-ZA, III/DMB 253. S. auch Pauli an Koetschau, 7.11.1927: »Ihr Hinweis auf die Absatzmöglichkeiten im Ausland [ist] von entscheidendem Werte, sodass es doch wohl das Beste sein würde, wir ließen der *Museumskunde* in dieser Beziehung ihren bisherigen Charakter.« SMB-ZA, III/DMB 253.

deutlich abzeichnete, keineswegs nur im eigenen Land, sondern auch darüber hinaus. Das Engagement der Zeitschrift für eine moderne Museumsgestaltung fügte sich hier unmittelbar in einen internationalen Diskurs mit aktiver deutscher Beteiligung ein, die zunächst imperialistischen Tendenzen im Kaiserreich entsprach, später Teil eines zunehmenden Museumsaustausches innerhalb von Europa und mit den USA war.

2.2 Viel Amerika – wenig Frankreich. Schwerpunkte und Lücken einer länderübergreifenden Berichterstattung

Die internationale Ausrichtung der Zeitschrift war dann auch ausdrückliches Ziel während Koetschus Herausgeberschaft. Hatte sich Koetschau schon 1905 erfolgreich um einen Eröffnungsartikel von einer über Ländergrenzen hinweg bekannten Autorität in der Museumswelt wie Bode bemüht, so war es ihm ebenso gelungen, renommierte Persönlichkeiten aus dem Ausland als Beitragende anzuwerben, deren Texte zum großen Teil direkt auf Englisch veröffentlicht wurden (Abb. 12).

Zu den internationalen Autoren und Autorinnen der *Museumskunde* zählten Hans Dedekam, Bibliothekar und Assistent des Kunstgewerbemuseums in Oslo, der 1920 zu dessen Direktor berufen werden sollte, Adriaan Pit vom Niederländischen Museum für Geschichte und Kunst im Amsterdamer Rijksmuseum, Margaret T. Jackson vom Fogg Museum in Cambridge, Massachusetts, Francis Arthur Bather, Geologe und Paläontologe in der naturhistorischen Abteilung des British Museum, der 1903 den Vorsitz über die Museums Association übernahm, dessen Nachfolger William Evans Hoyle, der zwischen 1889 und 1909 Direktor des Manchester Museum war, Benjamin Ives Gilman, Direktor des Museum of Fine Arts in Boston, Frank Weitenkampf, Kurator des Print Department der Public Library in New York, oder auch Richard Bach vom Metropolitan Museum of Art, um nur einige zu nennen.³⁸

Die internationale Berichterstattung ergänzten deutsche Korrespondenten und Korrespondentinnen, die, wie der bereits erwähnte Curt Glaser aus Asien oder Frida Schottmüller aus Rom, Auskunft über Museen einer Region oder eines Ortes im Ausland erteilten.³⁹ Sie alle trugen im Hauptteil der

38 Zur internationalen Ausrichtung vgl. auch Meyer 2014; Meyer 2019, S. 224f.

39 Vgl. Schottmüller 1913. Schottmüller arbeitete seit 1904 an der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung der Berliner Museen. 1907 ging sie erstmals ans Kunsthistori-