

»NEUORGANISATION UNSERER MUSEEN« ODER VOM PRÜFSTEIN, AN DEM SICH DIE GEISTER SCHEIDEN

EINE MUSEUMSPOLITISCHE DEBATTE AUS DEM JAHRE 1927

von FRANK MATTHIAS KAMMEL

1927, kurz vor Vollendung des drei Jahre später eingeweihten Deutschen Museums, entbrannte um das Problemfeld musealer Aufgaben und der entsprechenden Gestaltungsfragen ein kurzer, aber heftiger – heute allerdings vergessener – Streit, der zum Teil auch publizistisch ausgetragen wurde. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung, die im wesentlichen von Oscar Wulff, dem Direktor der altchristlich-byzantinischen Abteilung, und Theodor Demmler, dem Direktor der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen, bestritten wurde, standen die sogenannten Lehrsammlungen, ihr Sinn und ihre Bedeutung. Die Debatte, die an Schärfe nichts zu wünschen übrig ließ, offerierte aber nicht allein die Unvereinbarkeit bestehender Museumskonzeptionen und Präsentationsvorstellungen sowie die Gegensätzlichkeit zwischen konservativen und modernen Bekenntnissen zur Zwecksetzung des Museums, sie signalisierte zugleich, daß ein neues Verständnis von der musealen Inszenierung der Kunstgeschichte kurz vor seinem allgemein anerkannten und nicht aufzuhaltenden Durchbruch stand.

Wenn Karl Schefflers Vorschlag von 1921, die Historie der Berliner Museen als eine Geschichte von Krisen zu schreiben¹, bis heute keine Verwirklichung gefunden hat, dürfte dies kaum am mangelnden Reiz dieses Themas liegen. Ohne im einzelnen nach den Ursachen der Unterlassung forschen zu wollen, möchte man meinen, daß die bei weitem noch nicht bewältigte Grundlagenarbeit, die im Vorfeld einer solchen Studie zu leisten wäre, mit Sicherheit unter diesen aufzuführen ist. Noch vieles gilt es dem Vergessen zu entreißen und aus dem Dunkel der Archive wieder ins Bewußtsein zu befördern. Denn für die zu schreibende Geschichte der preußischen Kunstsammlungen – egal unter welchem Vorzeichen sie angelegt sein wird – bedarf es, sich all dieser großen und kleinen »Museumskriege«, der völlig unterschiedlich gearteten Meinungskämpfe, der Affären und der Krisen, der mehr oder weniger spektakulären Personal- und Sachdebatten, endlich der öffentlich und der intern ausgetragenen Diskussionen, die nicht immer nur auf sich selbst beschränkt blieben, sondern meist auch – mehr oder weniger bedeutsame – Folgen zeitigten, zu erinnern und gleichsam ins historische Ge-

dächtnis aufzunehmen. In einem Falle sei dies hier versucht.

Unter dem Titel »Neuorganisation unserer Museen« erschien am 7. Januar 1927 ein Artikel Oscar Wulffs in der Deutschen Allgemeinen Zeitung, der für Aufhorchen sorgen und einen kurzen, aber dezidierten publizistischen Schlagabtausch differierender Ansichten initiieren sollte. Die Kontroverse, die nicht zuletzt ein Forum für die unterschiedlichen Meinungen zur geistigen Führung und Fortentwicklung der staatlichen preußischen Kunstsammlungen darzustellen vermochte, beschäftigte zumindest die Berliner Museumswelt für einige Zeit. Der Autor, Leiter der der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen zugeordneten Sammlung altchristlicher Altertümer², hatte eine Ausstellung originalformatiger Kopien altrussischer Wandmalereien zum Anlaß seiner Wortmeldung genommen, die vom russischen »Reichsinstitut für Kunstgeschichte« 1926 im Berliner Kunstgewerbemuseum gezeigt worden war.³ Wulff nutzte dieses kulturelle Ereignis, um seiner Resignation über den am Widerstand Wilhelm von Bodes gescheiterten Ausbau seiner

1 Karl Scheffler, Berliner Museumskrieg, Berlin 1921, S. 40.

2 Oscar Wulff: 1899–1904 Assistent an der Gemäldegalerie und Abt. der Bildwerke, 1905 Kommissar ebendort, seit 1909 Kustos an der Abt. der Bildwerke, seit 1925 Direktor an d. Abt.

3 Vgl.: Oscar Wulff, Unsere staatliche Kunstpflege im Lichte der Ausstellung des russischen Reichsinstituts für Kunstgeschichte. Eine zeitgemäße Schlußbetrachtung, in: Das Kunstblatt, Jg. 11, 1927, S. 6 ff.



Abb. 1. Oscar Wulff, 1925



Abb. 2. Theodor Demmler, ca. 1935

Sammlung hinsichtlich der byzantinischen und altrussischen Kunst Ausdruck zu geben⁴, verband damit aber zugleich die Möglichkeit, seine grundsätzliche Kritik an verhängnisvollen Tendenzen des Berliner Museumswesens im allgemeinen als auch an den Plänen und Konzeptionen für das vor der Vollendung stehende Deutsche Museum im besonderen darzustellen.⁵

Diese Einrichtung nämlich, für die Bode bereits um die Jahrhundertwende Pläne entwickelt hatte, sollte durch Inhalt und Aufstellung »den Grundcharakter der deutschen Kunst und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien klar legen, [...] den Genuß daran und das Verständnis dafür fördern, und zwar in ganz anderer Weise, als es bisher möglich war.«⁶ Ein solches Deutsches Museum würde, so meinte Bode weiter, »eine Fülle von einzelnen Schönheiten darbieten und in der Gesamtwirkung von der deutschen Art in der Kunst erst ein anschauliches, richtiges Bild zu geben imstande sein.«⁷

So sehr Wulff Bodes Tätigkeit als Wissenschaftler und Sammler auch öffentlich anzuerkennen mußte, er

dessen mit detektivischen Fähigkeiten ausgestattetem Erwerbungs-talent, das »aus dürftigen Provinzsammlungen reichshauptstädtische Museen«⁸ formte, Achtung zollte, so dezidiert formulierte er doch sein Mißfallen an der – wie er meinte – für die Berliner Museen zum Kanon erhobenen Bodeschen Strategie und Taktik der Museumspolitik.

Die letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die Wulff die »Zeit des Kunstmaterialismus«⁹ nannte und die von intensivster Erwerbungs-tätigkeit gekennzeichnet waren, habe die Sammler- und Forschertätigkeit noch als organisch verbundene erfahren, zumal es galt, aus der noch wenig gesichteten Masse des erhaltenen Denkmälerbestandes das Wertvolle und Bedeutsame zu erfassen und dem noch schlecht unterrichteten Kunsthandel zu entlocken. Obwohl er das subjektive Werturteil Bodes, dem er vorwarf, die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung der Denkmäler zu vernachlässigen, ablehnte, verwehrte er der Tatkraft und dem Scharfblick »des Mannes, durch den ganze Abteilungen erst geschaffen worden sind«,¹⁰ sei-

4 Noch direkter als hier formulierte er später (Deutsche Allgemeine Zeitung, 18. 1. 1927): »Das mehrjährige fruchtlose Bemühen um die Verselbständigung der von mir geleiteten Unterabteilung, ohne die mir ihr befriedigender Ausbau unmöglich erschien, haben mich veranlaßt, nach Beendigung ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung um meinen Abschied einzukommen.«
5 Zur Baugeschichte des Deutschen Museums vgl.: Scheffler (wie Anm. 1), S. 64 f.

6 Wilhelm v. Bode, Denkschrift. Betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin. Februar 1907, in: derselbe, Mein Leben, Bd. II, Berlin 1930, S. 243.

7 Ebenda.

8 Scheffler (wie Anm. 1), S. 51.

9 Oscar Wulff, Neuorganisation unserer Museen, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 7. 1. 1927.

10 Ebenda.

nen Respekt nicht und befleißigte sich, »die Entstehung des Kaiser-Friedrich-Museums [. . .] als einen großen Abschluß dieser Entwicklung nur freudig (zu) begrüßen«. ¹¹ Verwerflich habe sich alles eigentlich erst nach dem Weltkrieg entwickelt, da ein Überdenken der Pläne nötig gewesen wäre: »Die fetten Jahre lagen längst hinter uns, und die sieben mageren standen bevor. Und vollends als die Inflation kam, mußte es geboten erscheinen, hochfliegende Pläne für die nächsten Jahre zurückzustellen. Aber es liegt bekanntlich im Wesen aller menschlichen Tätigkeit, daß ihr die Mittel allmählich zum Selbstzweck werden: Für neue Gesichtspunkte, die der Forderung der Zeit entsprachen, war die Museumsleitung nicht zu begeistern.« ¹²

Scharf prangerte Wulff die Resultate des von ihm geschilderten Sachverhaltes an. Die Sammlung der Bildwerke sei auf Kosten aller anderen Abteilungen vergrößert worden, so daß die Skulpturen nun nicht allein die für sie vorgesehenen Räume überfüllten, sondern sich auch in die der Nachbarsammlungen eingedrängt hätten. Die Abteilung sei allein nach dem Kriege zwar um das Doppelte gewachsen, aber »nur um wenige wirklich bedeutende Stücke bereichert worden«. ¹³

War die Art und der Umfang der Ausbaubestrebungen der Bildwerkesammlung einer seiner wesentlichen Kritikpunkte, würdigte er sowohl die wissenschaftlichen Arbeiten »eines längst aus dem Museumsdienst geschiedenen Forschers« – womit er Wilhelm Vöge ¹⁴ meinte – als auch Bodes Entfaltungskonzept, die Kollektion betreffend – »ein Gedanke, der nur aus dem Kopf eines genialen Sammlers entspringen konnte«. ¹⁵ Seinen eigentlichen Gegner aber erblickte er in Bodes Nachfolger in der Leitung der Abteilung der Bildwerke, in Theodor Demmler, der deren Direktorat seit 1919 bekleidete, der maßgeblich an der Weiterentwicklung der Bodeschen Pläne für das Deutsche Museum beteiligt war und ihre Verwirklichung betrieb. ¹⁶ Doch gerade diese grundlegende geistige Kontinuität lehnte Wulff ab. Daß der Museumsneubau im Bereich der Bildwerke vor allem spätmittelalterliche Retabel, Renaissanceplastik und Barockskulptur aufnehmen und zeigen sollte, erschien ihm einer veralteten Sammlerästhetik verpflichtet und dem von Bode postulierten Anspruch nicht genügend. Es entstände ein lückenhaftes, zufälliges Bild der Kunstgeschichte und namentlich das Mittelalter bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts könne

auf diese Weise keine Widerspiegelung finden. »Dem Besucher des Museums wird dadurch die Vorstellung aufgedrängt, daß die deutsche Kunst ihre Blüte erst im 15./16. Jahrhundert erreichte, während wir in dieser zwar eine äußerst fruchtbare und gewiß nicht reizlose, aber doch vorwiegend aus handwerklichem Betriebe herauswachsende Kunstübung vor uns haben, die nur wenige bedeutende und wahrhaft schöpferische Künstlerpersönlichkeiten hervorgebracht hat«. ¹⁷ Die Berechtigung eines Deutschen Museums neben dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und dem Bayerischen Nationalmuseum in München glaubte er einzig mit dem Ziel legitimiert zu wissen, ein Gesamtbild zu bieten, wie sich deutscher Geist kontinuierlich über die Jahrhunderte in der Kunst manifestiert habe. ¹⁸ Von diesem Argument her nämlich holte er zu seiner Hauptforderung aus: »Ich glaube das Gesagte genügt, um die Ueberzeugung zu begründen, daß die Ausgestaltung der neuzeitlichen Kunstsammlungen nach den Gesichtspunkten der Sammlerästhetik keinen weiteren Fortschritt bringen kann. Ihre Aufgabe ist im wesentlichen erfüllt, es sind nur noch wenige Lücken in den Sammlungen auszufüllen. Der Wetteifer mit den großen Geldmächten auf dem Kunstmarkt muß aufgegeben, der reiche Besitzstand nur bei günstiger Gelegenheit ergänzt, vor allem aber neu geordnet und besser erschlossen werden. Kein Verdienst kann es rechtfertigen, daß lebendige Zeitaufgaben, die auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Lehrtätigkeit und der allgemeinen Volksbildung liegen, länger verabsäumt werden, wie das seit Jahrzehnten geschehen ist. Es gilt, sich das Ziel ins Gedächtnis zurückzurufen, das den Museen bei ihrer Begründung 1830 gesteckt wurde, ein Bild der gesamten Kunstentwicklung zu bieten. Das aber ist auf weiten Strecken nicht möglich ohne den Ausbau der Lehrsammlungen. In der Tat ist der noch bis in die 80er Jahre Hand in Hand mit der Vermehrung des Denkmälerbestandes gepflegt worden. Damals war nicht nur die antike Abgußsammlung, sondern auch die der christlichen Kunst bereits auf ihren die wichtigsten erreichbaren Nachbildungen umfassenden Bestand gebracht. Aber nur die erstere ist stetig vermehrt worden, die andere verfiel mehr und mehr der Vernachlässigung. Es hieß immer, Gipse könne man kaufen, wenn keine Originale mehr zu erschwingen seien. Nun, solche von Bedeutung sind heute kaum

11 Ebenda.

12 Ebenda.

13 Ebenda.

14 Mit dem erwähnten Katalog ist gemeint: Wilhelm Vöge, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder (= Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 4), Berlin 1910.

15 Wulff (wie Anm. 9).

16 Theodor Demmler (1897–1944): 1910 Volontär an d. Gemäldegalerie u. Abt. d. Bildwerke, 1911 Hilfsarbeiter, 1913 Assistent, 1915 Stellv. Direktor der Abt. d. Bildwerke, 1916–1918 Schutz und

Bergung der Kunstdenkmäler in Nordfrankreich, seit 1919 Direktor der Abt. der Bildwerke.

17 Wulff (wie Anm. 9).

18 Im Gegensatz zu Josef Strzygowski sieht Wulff den diesbezüglichen Auftakt in der Kunst des frühen Mittelalters, vgl. Wulff (wie Anm. 5), S. 13: »Es hätte wenig Sinn, die Geschichte der deutschen Kunst mit der Völkerwanderungszeit zu eröffnen. Die Zierkunst der Germanen [. . .] gehört deshalb ins Prähistorische Museum.« Im Deutschen Museum wurde ein entsprechender Saal aber bestückt; vgl.: Wilhelm Waetzoldt, Staatliche Museen zu Berlin, Gesamtführer, Berlin 1930, S. 129.

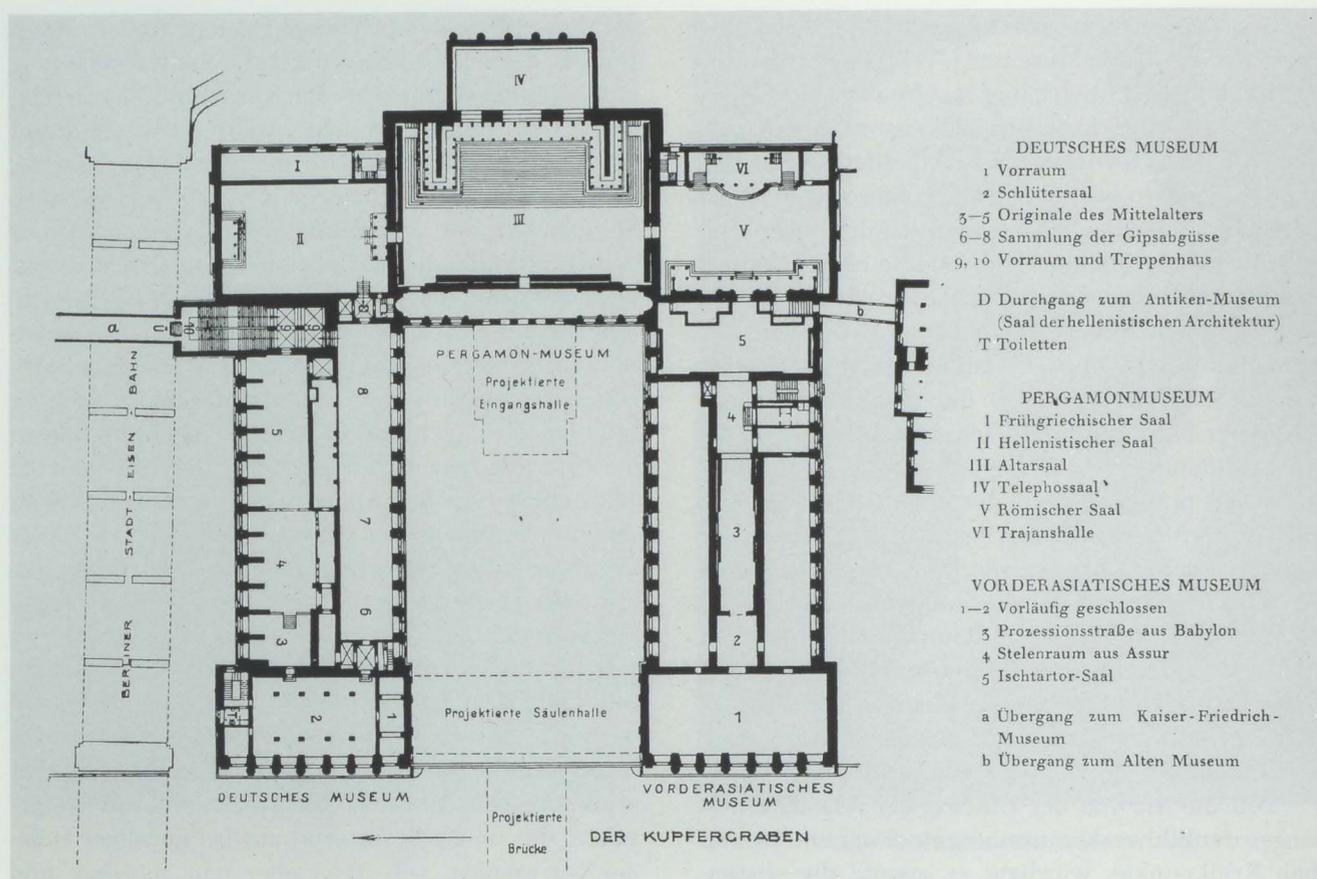


Abb. 3. Grundriß der Berliner Museumsneubauten von Alfred Messel

noch zu erkaufen, außer in Ausnahmefällen. Die Leidensgeschichte unserer Gipsammlung aber, die ich miterlebt habe, ist die Kehrseite unserer Museumsblüte. Bei der Gründung des Kaiser-Friedrich-Museums war ihre Abwanderung und Vereinigung in einer Art Trocadéro-Museum geplant. Kein glücklicher Gedanke, aber besser als was geschah. Er wurde nach der Neubesetzung des Postens des Generaldirektors bald fallen gelassen. Dem damaligen wissenschaftlichen Leiter der Skulpturensammlung gelang es noch, seine Gipse wenigstens in einem abgelegenen Saal wohlgeordnet aufzustellen. Die italienischen wanderten in ungeheizte Kellerräume. Erst als diese zur zeitweiligen Unterbringung des vorderasiatischen Museums geräumt und ausgebaut werden mußten, wurde im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums der anscheinend fehlende Platz notgedrungenen Maßen doch für sie beschafft. Wieder fand sich ein tüchtiger Mitarbeiter, der sie in Stand zu setzen und übersichtlich aufzustellen verstand. Aber die Raumbedürfnisse der wachsenden deutschen Sammlung führten zu einer äußersten Zusammendrängung. Seit einigen Jahren sind diese Säle für den Besuch gesperrt und können für grö-

ßere Führungen kaum mehr benutzt werden, da sie zugleich als Depot für zurückgestellte Originale dienen. Es ist schon lange nicht mehr möglich, die Mediceergräber u.a. Werke Michelangelos in freiem Anblick zu betrachten . . .¹⁹

Wulff hatte in der Beschreibung der jüngeren Geschichte der Gipsabgußsammlung eine Auffassung formuliert, die er wenige Jahre zuvor bereits öffentlich vorgetragen hatte. In einem 1920 publizierten Aufsatz vertrat er mit aller Vehemenz die Idee, die Schaffung bzw. den Ausbau von Lehrsammlungen als die vorrangigste Aufgabe der Museen in Gegenwart und Zukunft zu betrachten.²⁰ Dabei sprach er sich sowohl für die integrierte Ausstellung von Originalen und Kopien als auch das räumliche Nebeneinander von Schau- und Lehrsammlungen aus. Ersteres schien ihm dort geboten, wo Nachbildungen »das Verständnis der nebenstehenden echten Kunstwerke fördern oder eine gänzlich fehlende Denkmälergattung zur Anschauung bringen«²¹ könnten. Als Beispiele führte er die Addition von Originalteilen und Kopien der nicht in Museumsbesitz befindlichen Tafeln des Genter Altares in der Gemäldegalerie an²², Nachbildungen frühchristli-

19 Wulff (wie Anm. 9).

20 Oscar Wulff, Lehrsammlungen, eine Neuaufgabe unserer Museen, in: Museumskunde, Bd. XV, 1920, S. 121 ff.

21 Ebenda, S. 139.

22 Vgl.: Irene Geismeyer, Ein Kunstwerk von Weltrang als Streitobjekt in zwei Weltkriegen, in: Forschungen und Berichte, Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 28, 1990, S. 231-235, insbes. S. 231.



Abb. 4. Museumsneubauten, Blick von der Dorotheenstraße Ecke Kupfergraben, 1930



Abb. 5. Museumsneubauten, Blick vom Kupfergraben in den Ehrenhof, 1930

cher Mosaiken, endlich die von ihm erworbenen Reproduktionen der Höhlenmalereien griechischer Asketen aus dem Latmosgebirge und die während des Krieges angefertigten Kopien spätbyzantinischer Monumentalmalereien vom Balkan, die vorerst in Arbeitsräumen untergebracht waren und von denen er hoffte, sie nach Umgestaltung des Kaiser-Friedrich-Museums integriert mit den frühchristlichen und byzantinischen Altertümern ausstellen zu können. Damit nicht genug, forderte er zudem die Anschaffung von Kopien nach römischen Katakombenmalereien, Fresken aus den Athos- und Meteoraklöstern sowie von Hauptwerken der italienischen Freskokunst des Quattrocento und des Cinquecento. Vorbildlich schienen ihm in dieser Auffassung das Londoner South-Kensington-Museum²⁵, die St. Petersburger Kunstakademie und das in Moskau im Entstehen begriffene Museum Alexander III.²⁴ zu sein. In solcher räumlichen Vereinigung von Originalen und Kopien glaubte Wulff eine sinnvolle gegenseitige Ergänzung zu erblicken, die die Grundlage für eine neu zu belebende Kooperation zwischen Museen, Universitäten und Kunstakademien darstellen könnte, zumal er sich davon u.a. eine Neubelebung der Wandmalerei und Gesundung der expressionistischen Kunstströmung versprach.²⁵

Für die Nachbildungen von Skulpturen dagegen schlug er keine integrative Lösung vor, sondern plädierte für deren Aufstellung in enger räumlicher Nähe zur Originalsammlung, was er für »ungleich zweckmäßiger und ersprießlicher als das französische Verfahren im Trocadéro-Museum, wo die Gipsnachbildungen

der Plastik aller Zeiten weit entfernt von den im Louvre befindlichen Originalwerken in gedrängter Aufstellung zusammengepfert sind«,²⁶ hielt.

Nicht zuletzt machte Oscar Wulff die Ignoranz, die die Berliner Museumsleitung diesen Ideen entgegenbrachte, für seinen eingereichten Rücktritt verantwortlich.²⁷ Ausgehend von der Ablehnung seiner Vorschläge und Bestrebungen, fügte er eine harsche Kritik am »musealen Tauschsystem« an, das ihm, wenn nicht als folgerichtige Konsequenz, so doch im engen Zusammenhang mit dem verhängnisvollen Verharren in der dem Sammelgebaren verpflichteten Museumsführung erschien. Was er als Rückkehr zur »Urform des Tauschhandels«²⁸ bezeichnete, war die Verfahrensweise, in Museumsbesitz befindliche, aber aus verschiedenen Gründen als entbehrlich betrachtete, gegen andere, den entsprechenden Kollektionen willkommenere Kunstwerke abzugeben.²⁹ Sowohl mit Museen und Händlern als auch mit Privatsammlern führte man solche Transaktionen durch. Nicht zuletzt legte Wulff mit der Benennung dieses Phänomens den Finger in eine Wunde der preußischen Kunstverwaltung und erregte öffentliche Aufmerksamkeit für Dinge, die von der Museumsleitung gern ohne ein breiteres Publikum gesehen worden wäre, zumal aus den einzelnen Abteilungen durchaus vervollständigende und bereichernde Stücke immer wieder in Privathand gelangten, was er aus eigener Erfahrung schildern konnte: »Es liegt auch ein sonderbarer Widerspruch darin, daß aus den Provinzialmuseen um solcher [den Schausammlungen entsprechender – d. Verf.] Bedeutung willen zurückge-

25 Heute Victoria & Albert Museum.

24 Heute Puschkin-Museum. Vgl.: Alexandra A. Demzkaja, *Istorija sozdanija muzeja v perepiske professora I.V. Zvetajeva s R.I. Kleinom i drugich dokumentach (1896–1912)*, Moskau 1977. – Gosudarstvennyi muzej izobrazitelnyh iskusstv im. A.S. Puškina, Leningrad 1989, S. 6.

25 Wulff (wie Anm. 20), S. 143. – derselbe (wie Anm. 3), S. 6.

26 Wulff (wie Anm. 20), S. 144.

27 N.N., Wulff über seinen Rücktritt. Eine neue Museums-De-

batte, in: *Tägliche Rundschau*, 7. 1. 1927. – Oscar Wulff, *Noch einmal Neuorganisation unserer Museen!*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. 1. 1927.

28 Wulff (wie Anm. 9).

29 Diesem Aspekt der Museumsgeschichte ist bisher noch viel zu wenig, um nicht zu sagen keine Aufmerksamkeit gewidmet worden. Einen Auftakt dazu setzt Rainer Michaelis, vgl. den Beitrag in diesem Band.

forderte Stücke diesen Weg gegangen sind. Ich habe selbst 1917 im Auftrage des Generaldirektors mehrere Städte des Westens bereist. Einzelne von diesen Bildern wurden nach gründlicher Auffrischung wirklich ausgestellt, ein paar von ihnen fand ich zu meiner Ueberraschung unlängst in der Sammlung eines Berliner Kunstfreundes wieder. Von dem Verbleib der meisten weiß ich nichts. Mir scheint, hier wurde der Gepflogenheit des Privatsammlers doch allzu freier Spielraum gewährt.⁵⁰ Die Verantwortung für diese Facette der Museumspolitik wies er dem Generaldirektor zu und benutzte den Sachverhalt, die Ausstattung dieser Position mit einer absoluten Machtvollkommenheit scharf zu attackieren.⁵¹ Er kennzeichnete es als ein in jeder Hinsicht hinderndes und daher entbehrliches Amt, weil es in die ureigensten Angelegenheiten der einzelnen Abteilungen hineinregiere, zumal »niemand mehr imstande ist, überall der Entwicklung der kunstgeschichtlichen oder gar kulturwissenschaftlichen Forschung zu folgen« und eine »aus angeborener Begabung und Erfahrung entspringende, allgemeine unfehlbare Kennerschaft ohne spezielle Sachkenntnis [. . .] ein Aberglaube der Laienwelt und einer unselbständigen Presse«⁵² sei. Seine diesbezügliche Forderung, als durchgreifende Demokratisierungsmaßnahme verstanden, lehnte auch die Verquickung des Generaldirektors mit einem Sammlungsdirektorenamt ab und zielte dezidiert auf die Liquidierung des ersteren. Neben einem Verwaltungsleiter sollte seiner Meinung nach das Gremium souveräner Abteilungsdirektoren die Geschicke der preußischen Sammlungen bestimmen.

Das Grundanliegen der von Oscar Wulff formulierten Kritik berührte demnach das in den zwanziger Jahren erneut aufgebrochene Problem der Präsentation von Originalen und Reproduktionen, von Schau- und Lehrsammlungen und der damit verbundenen Zielsetzungen für die Institution Museum. Ausgehend von der ursprünglichen Bestimmung der preußischen Sammlungen, »ein Bild der gesamten Kunstentwicklung zu bieten« verfocht er die gleichberechtigte Präsentation der Nachbildungen, »die in gut beleuchteten Räumen des Hauptgeschosses [des Deutschen Museums – d. Verf.] durch eindrucksvolle Aufstellung zur Geltung«⁵³ zu bringen seien, statt sie in zusammengedrängten Studiaausstellungen verschwinden zu lassen. Die Bodesche Anschauung des integrierten Kunstmuseums nachdrücklich unterstreichend, bestand sein Vorschlag in dessen Vervollkommnung durch die Addi-

tion von Gipsabgüssen und Kopien der Wandmalerei. Das auf diese Weise geschaffene »vergleichende Museum der vaterländischen Altertümer«, welches er allein in der Lage wähnte, sowohl den Bedürfnissen wissenschaftlicher Forschung als auch allgemeiner Volksbildung, daneben zudem der Befriedigung ästhetischen Genußstrebens vollkommen gewachsen zu sein, stellte Wulffs Beitrag zur museumspolitischen Debatte der deutschen Zwischenkriegszeit dar. Die Brisanz der Vorschläge wird nicht zuletzt vom Zeitpunkt der Äußerung her verständlich, war das Jahrzehnt doch angefüllt mit kontroversen Diskussionen um Gestaltungs- und Zwecksetzungsfragen die Institution Museum betreffend. Der Prozeß, der hier weder grundlegend beleuchtet sein soll noch sein kann, sei doch zumindest in Facetten erhellt.

Hatte das Bodesche Modell inzwischen die großen Museen Amerikas erobert, besaß es in Deutschland wie um die Jahrhundertwende bereits sowohl Befürworter und Nacheiferer als auch Gegner. Das geistige Haupt der preußischen Kunstgeschichte selbst hatte sich bereits 1907 gegen die Pervertierungen seiner Idee ausgesprochen, als er jene Museen kritisierte, die letztlich versuchten, durch die Mischung der Gattungen den Charakter stilvoll eingerichteter Wohnräume zu erzeugen, dabei den musealen Eindruck verwischten und die Kunstwerke zu bloßen Dekorationsstücken degradierten.⁵⁴ Ein Buch Wilhelm R. Valentiners, Kustos und zeitweise Leiter des New Yorker Metropolitan Museums, hatte dagegen gerade dies ein Jahrzehnt später als erstrebenswert offeriert und die Herstellung des Charakters »behaglich eingerichteter Innenräume« nun auch von der Berliner Nationalgalerie gefordert.⁵⁵ Ludwig Justi, Otto von Falke und Curt Glaser, die diese amerikanischen Ratschläge mit Entschiedenheit zurückwiesen⁵⁶, wünschten sich dagegen die Werke »in ganz neutral ausgestatteten Räumen und lieber noch in einer Scheune als in einem gefälschten Kulturmilieu«.⁵⁷

Eine ganz gegensätzliche Konzeption vertrat der Kunstschriftsteller Albert Büsche, als er 1920 mitteilte: »Mit Verbrämung durch angepaßtes Kunstgewerbe, räumliche und Möbelausstattung wird kaum mehr als ein historisches Herantasten erzielt, das Illustration, aber kein eigentliches Hinführen ist.«⁵⁸ Seine Konzeption zur Neugestaltung der Museen lautete Ausstellung unter dem Gesichtspunkt des Kontrastes. In einer Art spätextpressionistischer Aufwallung vermochte er sich

50 Wulff (wie Anm. 9).

51 Vgl. Statut für die Staatlichen Museen zu Berlin nebst Abänderungs- und Ergänzungsbestimmungen, Berlin 1908, insb. § 5–11.

52 Wulff (wie Anm. 9).

53 Ebenda.

54 Wilhelm Bode, Kunstmuseen, ihre Ziele und Grenzen, in: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, Bd. I, 1907, Sp. 15–22.

55 Wilhelm R. Valentiner, Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919.

56 Ludwig Justi, Valentiners Vorschläge zur Umgestaltung der Museen, in: Zs. für bildende Kunst, N.F. Bd XXX, 1918, S. 190 ff. – Otto v. Falke/Curt Glaser, Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, in: Kunst und Künstler, Jg. XVII, 1919, S. 354 ff.

57 Glaser (wie Anm. 36), S. 338.

58 Albert Büsche, Die Museumsfrage, in: Das Kunstblatt, Jg. 11, 1927, S. 275 ff.

bleibende Wirkungen von Kunstwerken nur vorzustellen, so man antike Plastik in gotischen Räumen, expressionistische Malerei neben mittelalterlicher Holzplastik, buddhistische Kunst neben Picasso und Rembrandt neben orientalischem Kunstgewerbe zu Gesicht brächte. Im Gegensatz zu Bode, der sich u.a. auch für das Reinigen der großen Sammlungen von mittelmäßigen Stücken ausgesprochen hatte,³⁹ brach Büsche die Lanze für das bewußte Nebeneinander von Spitzenleistungen der Kunstgeschichte und »allen Namen aller Zeiten«, die die künstlerischen Zeitereignisse oftmals viel eindrücklicher dokumentieren würden.

Gegen solche Vermischungen plädierte wiederum Alfred Kuhn, der die exakte Trennung von wissenschaftlichen und von Schausammlungen für nötig hielt, um – ganz im Gegensatz zu Wulff – Forschung und Volksbildung voneinander fern zu halten.⁴⁰ Der Mannheimer Museumsdirektor Gustav F. Hartlaub legte die Entwicklung der deutschen Kunstsammlungen zu Spezialinstituten für Gelehrte und Fachleute als eine wenig förderliche aus und rief dazu auf, die Stätten der Ermüdung wieder in solche der Erbauung zu verwandeln, was er vorrangig mit einer Konzentration auf die wirklichen Kunstleistungen zu erreichen meinte.⁴¹ Schließlich hatte auch Josef Strzygowski dem Problemfeld von Schau- und Lehrsammlungen seine Aufmerksamkeit gewidmet und im Zusammenhang der Berliner Museumserweiterungen behandelt. Diese nämlich schienen ihm »bei aller Anerkennung für die einzelnen Gruppen im ganzen so bedenklich, daß niemand befriedigt sein kann.«⁴² Gewiß war es vor allem die Ablehnung seiner Sicht auf die kunstgeschichtliche Entwicklung »vom Nordstandpunkt«, ⁴³ die ihn veranlaßte, ein »ernstes Wort in einer verfahrenen Sache«⁴⁴ zu sprechen, doch glaubte er, den schändlichen Umgang mit den Berliner Lehrsammlungen betreffend, hier auch

gegen die »unfachmännischen Stümpereien« des preußischen Kultusministers Carl Becker vorgehen zu müssen.⁴⁵ Nach der Meinung des Wiener Professors für Kunstgeschichte hätten Schausammlungen Stücke zu zeigen, die »schlagwortartig« über sich hinausweisend kunstgeschichtliche Entwicklungsstränge demonstrierten, und dürften daher gerade von den Lehrsammlungen räumlich nie so weit getrennt sein, »daß beide Teile nicht mehr als ein zusammengehöriges Ganzes erscheinen.«⁴⁶ Offensichtlich über die Pläne für die Ausscheidung der Gipse in ein eigenes Gebäude unterrichtet, hieß er die Idee einzig einem Lande ziehend, dessen »ganze Macht der Presse in der Hand der Ministerialbeamten und Museen ist, und die Hochschulprofessoren mehr oder weniger auf ihre Studierstuben gewiesen sind.«⁴⁷ Ohne die Lehrsammlungen nämlich höre das Museum auf, Stätte wissenschaftlicher Arbeit zu sein. Wulff, der Strzygowski über die Berliner Verhältnisse auf dem laufenden hielt und ihm eng verbunden war, formulierte diesen Gedanken schließlich als die Forderung: »Die Wissenschaft muß in Zukunft mehr denn je das Rückgrat der Museen bleiben.«⁴⁸

Der Wulffsche Text dürfte auf der Museumsinsel notgedrungen Entrüstung und Widerspruch ausgelöst und zur Entgegnung geradezu herausgefordert haben. Theodor Demmler, den die Vorwürfe empfindlich getroffen haben mußten, holte alsbald zum publizistischen Gegenschlag aus. Sechs Tage später, am 13. Januar 1927, erschien im gleichen Blatt der Konterartikel, als dessen Titel die Wulffsche Schlagzeile, zur Frage umgebildet, Verwendung fand.⁴⁹ Um die Behauptung, die Bildwerkesammlung habe sich überdurchschnittlich erweitert, dazu mit mittelmäßigen Werken und auf Kosten der anderen Abteilungen, zu entkräften, hatte Demmler ein kompliziertes und grandioses Rechen-

39 Bode (wie Anm. 34), Sp. 18.

40 Alfred Kuhn, Aufgaben der Museen in der Gegenwart, in: Museumskunde, Bd. XV, 1920, S. 147 ff.

41 Gustav F. Hartlaub, Aufgaben des modernen Kunstmuseums, in: Der Kunstwanderer, Dezemberheft 1926, S. 133 ff.

42 Josef Strzygowski, Das Schicksal der Berliner Museen. Ein ernstes Wort in einer verfahrenen Sache, in: Preußische Jahrbücher, Bd. 32, 1926, S. 165.

43 Dieser bestand vor allem darin, den Ausgangspunkt der abendländischen Kulturentwicklung nicht allein aus den antiken Mittelmeerkulturen herzuleiten, sondern den Einflüssen aus der nordischen und asiatischen Kunst große Bedeutung beizumessen; vgl. u.a.: Josef Strzygowski, Das Tier im Schmuck des Osebergsschiffes, in: Zs. für bildende Kunst, Bd. 59, 1924/25, S. 57 f. – derselbe, Der Norden in der Bildenden Kunst Europas, Leipzig 1927. Strzygowskis Anschauung reflektierte nicht zuletzt die in die Geisteswissenschaft getragene Befindlichkeit einer national gesinnten Bildungselite, die durch den verlorenen Krieg und den Umsturz aller sozialen Werte nach 1918 ernüchtert, gedemütigt und im Stolz gebrochen, nach einer ethnisch aufrichtenden ideellen Alternative sann.

44 Strzygowski (wie Anm. 42).

45 Ebenda, S. 176. – In dieser Ansicht berichtigte ihn Wulff (wie Anm. 9), indem er die Verantwortung für die Abwertung der Lehrsammlungen bei der Generaldirektion der Museen ansiedelte.

46 Strzygowski (wie Anm. 42), S. 187. – Zur Beförderung des Verständnisses sei der Gedanke hier in Gänze zitiert: »Man darf zwar Schausammlungen und Lehrsammlungen trennen, das ist sogar im Grundsatz eine alte Forderung aller, die es mit der Bevölkerung ehrlich meinen; aber man darf dabei weder sinnlos trennen, noch die Lehrsammlung derart weit von der Schausammlung entfernen, daß beide Teile nicht mehr als ein zusammengehöriges Ganzes erscheinen.«

47 Ebenda, S. 188.

48 Wulff (wie Anm. 20), S. 147.

49 Theodor Demmler, Neuorganisation unserer Museen?, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 13. 1. 1927.

Gesamtkunstsammlung 7001-8392 = 1392

Hier von ab	1) 7104-600 fast KW = 496	425	897
	2) Klymen = 300		471
	3) Profgen = 72		426:16=27
	4) Glockenw = 32		
		434	
		12	487
	Antik	9	434
	sch. Prof	16	50
		471	982

Wago 944

Von Art IV	54 von 1909	476
Waffen	50	216
+ Janniel	61	260:16=16
		165

Zahl der festbehalten der Abteilung christlicher Bildwerke (ausgenommen italienische Werke) von 1911-1926.

1911	:	14	1923	:	—
1912	:	23	1924	:	7
1913	:	40	1925	:	10
1914	:	12	1926	:	5
1915	:	21			22
1916	:	26			216
1917	:	28			
1918	:	15			
1919	:	8			
1920	:	10			
Sammlung Simon	:	207			
1921	:	12			
1922	:	7			

Abb. 6/7. Notizzettel mit den »Rechenkünsten« Demmlers zur Widerlegung der Wulffschen Vorwürfe bezüglich der Erwerbungspolitik

exempel durchgeführt.⁵⁰ Hinsichtlich der als »Tauschsystem« deklarierten Vorwürfe entgegnete er mit solchen der Unkenntnis und Ahnungslosigkeit. Ähnlich reagierte im übrigen die Gemäldegalerie in Person ihres Kustos Hermann Voss,⁵¹ nachdem der Berliner Kunstkritiker Paul Westheim mit Veröffentlichungen im Kunstblatt versucht hatte, die Wulffschen Enthüllungen zu bekräftigen.⁵²

Den von Wulff unterbreiteten Vorschlag hinsichtlich der Modifizierung der Museumsleitung bezeichnete Demmler als »das Verblüffendste, was je ein Museumsbeamter sich geleistet«⁵³ hätte und nahm ihn mit

dem Hinweis, daß mit seiner Verwirklichung Disziplin in Anarchie verwandelt würde, aus der Tagesordnung. Offensichtlich hatte er damit die allgemeine Tendenz der Anschauungen wiedergegeben, denn als Wilhelm Waetzoldt im Oktober 1927 den Platz Otto von Falkes einnahm, blieb eine erneute Diskussion des Themas aus, zumal man im Generaldirektorenamt den Garanten für die Einheit der preußischen Kunstsammlungen, für die rasche Fertigstellung der Neubauten auf der Museumsinsel und für die effektivste Realisierung aller praktischen Führungs- und Leitungsaufgaben überhaupt erkannte.⁵⁴ »Was der Aufsatz sonst birgt« – so die

50 Eine Reihe von Blättern, auf denen die Zählungen und Rechnungen durchgeführt wurden, als auch die listenartige nach Jahren zwischen 1911 und 1926 angelegte Aufstellung von Ankäufen und Schenkungen haben sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz erhalten; SMB-PK, ZA, Nachlaß Demmler.

51 Hermann Voss, »Das Tauschsystem im Berliner Museum.« Bereicherung des Kunstbesitzes, in: Berliner Tageblatt, 27. 1. 1927.

52 Paul Westheim, Zum »Tauschsystem« im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Das Kunstblatt, Jg. 11, 1927, S. 16 f.

53 Demmler (wie Anm. 49).

54 Adolf Donath, Die Aufgaben des Generaldirektors der Berliner Museen, Zur bevorstehenden Ernennung Wilhelm

Waetzoldts, in: Der Kunstwanderer, Märzheft 1927, S. 265 f. – In einem undatierten Schreiben, das auf Wulffs Artikel (wie Anm. 9), Bezug nimmt, erklären die Museumsdirektoren F. Sarre, Th. Demmler, H. Schäfer, F. W. Müller, Th. Wiegand, K. Regling und O. Weber die Unentbehrlichkeit des Generaldirektorenamtes; in: SMB-PK, ZA, Nachlaß Demmler. – Zu erwähnten Aufgaben gehörte u. a. die Installation von Lichtanlagen in den einzelnen Häusern »trotz aller Furcht vor dem Kurzschluß« (S. 266). Das Problem wurde in der Tat in jenen Jahren heftig diskutiert, da die Abendöffnung für die werktätige Bevölkerung zum Maßstab für die Demokratisierung des kulturellen Lebens avancierte; vgl. Lothar Brieger, Gebt die Museen abends frei, in: Berliner Morgenpost, 10. 2. 1927.

Wannsee
Hohenzollernstr. 3
15. I. 27.

Mein lieber Theo,
 also auch du ein alter 48 o. Sei
 stille im Herrn, sofern wir erleben sol-
 len bei der unvermeidlichen nach mir
 blühend gegebenenfalls in diesem Jahr die 47, die
 je näher man den ominösen 50 mit dem desto
 unverständlicher werden einem die Leute, die
 mit dafür sein lassen.
 Nun, meine heiligsten Wünsche heft
 diese sentimentalen Betrachtungen mit
 mein Kompliment zu der jeweiligen
 Skulptur Deiner überaus klugen
 Panje Wulff hängt nicht fern am Letz-
 neupfahl - ich habe viel Vergnügen an
 Deinen Ausführungen gehabt. Infall-
 Membranum - mach mir die Vorkommen
 was du Ton, das a unklar. Natürlich
 ist der Kreis derer, die davon etwas sa-
 sehen sehr klein. -
 Ich habe etwas besa, habe prächtige

aushalten müssen. Hoffe, am Montag
 wird es auch zu kommen, da Hans-
 mann hat keine Bedenken, aber
 im Februar werde ich nicht in die
 Personne setzen und gründliche bitten
 lassen, das hat mir nach Jahre Ruhe
 von dem altenibel gebracht.
 Ich danke noch sehr für Brief Holland
 da Aufsatz ist hinsichtlich mir jetzt
 aus wie wenigen Wochen man jetzt,
 Suppe kochen kann. In die Bilden
 nur P. A., ein Kamin, ein ein
 typischen Beckelae. Ich habe die
 das Heft von auch aus jenseit, glaubst
 du, dass man nicht ein Exl. von der
 Redaktion schicken lassen kann?
 Hoffentlich sehe ich dich bald.
 Herzlichst Dein Hans.

Abb. 8/9. Brief von Hans [...] an Theodor Demmler

Ausführungen Demmlers – »an Kritik wie an positiven Vorschlägen, ist zwar mit einem ans Komische streifenden Selbstbewußtsein vorgetragen, aber es müssen schon sehr naive Gemüter sein, die in diesem Gemisch aus Selbstverständlichkeit und dunklen Andeutungen ein brauchbares Programm für die Neugestaltung der Museen erblicken.«

Ohne den Sinn einer Abgußsammlung zu bestreiten, versicherte Demmler, daß diese auch im Neubau ihren Platz finden werde, warf dem »zärtlichen Fürsorger« der Gipse aber vor, diese als Lehrsammlung zum »Hauptprogramm für die Fortbildung der staatlichen Museen« erhoben zu haben und darin zum Kleinmut der präbodeschen Ära zurückgekehrt zu sein.⁵⁵ Statt den Museen diese Bürde aufzuladen, sei die Zukunft der Lehrsammlungen in entsprechenden Forschungsinstituten zu suchen: »Man könnte denken, daß sei nur ein äußerlicher, sozusagen örtlicher Unterschied. Mitnichten! Lehrmittel beschafft und bestellt man, Kunstwerke werden erworben! Eine Lehrsammlung muß nach Vollständigkeit streben, ein Museum hat seinen Charakter in der Auswahl jener wenigen uns

noch erreichbaren Denkmäler, von denen ein einziges dem Empfänglichen mehr sagt, als Bestände von Reproduktionen und Säle voll Gipsabgüssen.«⁵⁶ Da er beide Typen von Sammlungen für unter einem Dach unvereinbar hielt und dies nur als Notbehelf akzeptieren konnte, prophezeite er zu diesem Zeitpunkt bereits eine Abgabe der Gipse, ähnlich der Überweisung der Nachformungen antiker Skulptur, die 1916 der Friedrich-Wilhelm-Universität überantwortet worden waren.⁵⁷ Eine Trennung müßte trotz Neubau und langsamem Wachstum der Originalsammlung in absehbarer Zeit erfolgen; und mit einer gewissen Berechtigung verteidigte Demmler seine Vernachlässigung der Gipsammlung: »Wenn das Deutsche Museum nach dem Krieg, statt auf seine Gipse zu achten, und Kopien zu beschaffen, die Jesus-Johannes-Gruppe aus Sigmaringen geholt hat, die gotische Madonna der Sammlung Oppenheim, die deutschen Buchse der Sammlung Friedeberg, und unmittelbar vorher die Dangolsheimer Madonna, die Werke der Nikolaus Gerhaert und Leinberger, die Trierer Propheten-Statuen, glaubt er [Wulff – d. Verf.] nicht, daß einmal eine Zeit kommen

55 Vor allem Graf v. Usedom, der die Generalverwaltung der Museen nach dem Krieg von 1870/71 übernommen hatte, favorisierte die Erwerbung von Gipsen und stellte auch Bemühungen an, eine Kopiersammlung nach Hauptwerken der klassischen italienischen Malerei anzulegen. Vgl.: Bode (wie Anm. 6), Bd. I, S. 59. – Irene Geismeyer, Aus der Geschichte des Bodemuseums, in: Führer durch das Bodemuseum, Berlin 1985, S. 25. – Frank

Matthias Kammel, »... eine ebenso belehrende als unterhaltende Anschauung...«. Zur Geschichte der Abgußsammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. XXVIII/1991, Berlin 1992 (im Druck).

56 Demmler (wie Anm. 55).

57 Vgl. Kammel (wie Anm. 55).

könnte, wo man eine gewisse Dankbarkeit dafür empfindet, daß diese deutschen Werke nicht in Paris und New York, sondern in Berlin zu finden sind? Ist es gänzlich unbescheiden, wenn man sagt, daß die Museen hie und da mit ihren Ankäufen der Wissenschaft sogar vorgegangen sind?⁵⁸ Die Suggestivfrage selbst beantwortend, erteilte er Wulff mit der Kennzeichnung des von ihm vorgelegten Programmes als Rückschritt »in die dunkelste und unfruchtbarste Periode der Geschichte unserer Sammlungen«⁵⁹ eine vehemente und dezidierte Abfuhr, die eines weiteren Kommentares entbehren konnte.

Demmler, der den Artikel noch vor seinem Erscheinen mit der Schreibmaschine vervielfältigen und an namhafte deutsche Kunsthistoriker an Museen und Universitäten, aber auch Privatsammler, zu denen u.a. Berliner, Bollert, Feulner, Friedländer, Glaser, Kaufmann, Pinder, Sauerlandt und Schnütgen gehörten⁶⁰, verschicken lassen hatte, erhielt darauf bald – soweit es die erhaltenen Zeugnisse belegen – eine begeisterte Resonanz.⁶¹ Der Greifswalder Kunsthistoriker und Universitätsprofessor Otto Schmitt z.B. teilte ihm postwendend mit, daß er den Aufsatz erhalten und gleich verschlungen habe: »Die Lektüre hat mich in eine Art wilder Begeisterung versetzt, und ich kann Herrn Wulff nur gratulieren, dass er im Augenblick nicht hier ist. Vor acht Tagen, mitten in Hinterpommern, kam mir durch einen Zufall sein unglaublich taktloser Vorstoss in die Hände, und ich war gleich derart empört, dass ich ihn Montag, als er mir im Korridor vor Ihrem Zimmer begegnete, kurzerhand nicht grüsste. Aber das sind ja nebensächliche Dinge. Überhaupt hat mir an Ihrem Aufsatz mehr noch als die glänzende Abführung Wulffs die positive Formulierung der Aufgaben grosser Museen den stärksten Eindruck gemacht. Nehmen Sie es mir nicht übel, wenn ich Ihnen darüber ein Kompliment sage und der Meinung Ausdruck gebe, dass der Aufgabenkreis der Museen nie klarer und treffender formuliert worden ist.«⁶² Der Berliner Kunsthistoriker Artur Grisebach bekundete in ähnlicher Weise völlige Übereinstimmung hinsichtlich des Ausbaus der Sammlungen,⁶³ und der mit Demmler verkehrende königlich-bulgarische Generalkonsul Temmler versicherte ihm »ein aufrichtiges, ungeheucheltes herzliches Bravo« für den prächtigen Artikel.⁶⁴ Selbst ein Demmler bekannter Student richtete Worte der Freude an ihn: ». . . In anderen Zusammenhängen bin ich über den Museumskrieg unterrichtet und betrübt und war empört über die Gedankengänge in dem Angriff vom 7. 1. Ich

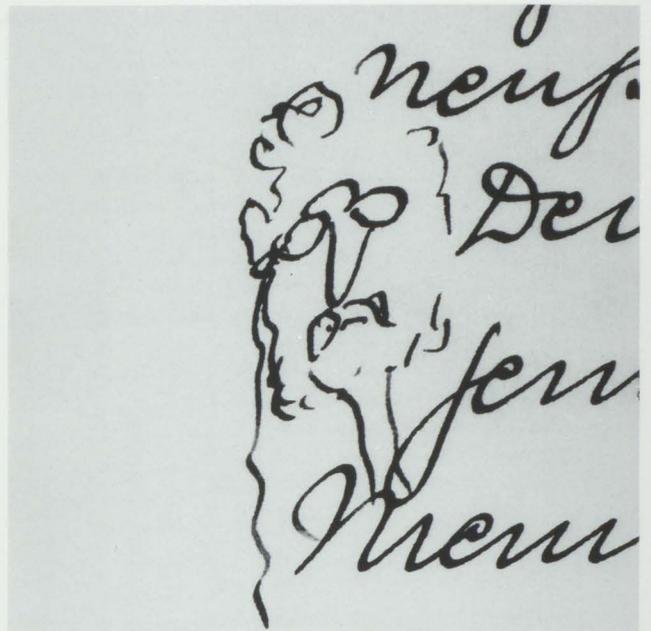


Abb. 10. Karikatur Oscar Wulffs

habe in den letzten beiden Semestern bei dem Herrn Verfasser dieses Angriffs gehört und nehme mir als junger Student, aber als älteres Semester die Berechtigung, Sie zu Ihrer Entgegnung, zu deren Inhalt und Form zu beglückwünschen. Hinter Ihnen stehen Ihre Erwerbungen, die dieses und jenes Buch überdauern werden. Bei der Ausstellung der russischen Minderwertigkeiten habe ich auch eine – ganz kleine – Rolle gespielt und habe mich wenig gefreut, gerade diese Ausstellung als Inspiration für unsere Museen gewertet zu sehen . . .«⁶⁵ Ein Freund, der den Briefbogen mit einer köstlichen Karikatur Oscar Wulffs verzierte, schrieb an Demmler: »Nun, meine herzlichen Wünsche bez(ü)glich dieser sentimentaln Betrachtungen und mein Kompliment zu der jugendlichen Stosskraft Deiner literarischen Klinge. Panje Wulff hängt schlotternd am Laternenpfahl – ich habe viel Vergnügen an Deinen Ausführungen gehabt . . .«⁶⁶

»Panje« Wulff erwiderte am 18. Januar 1927 entschieden und in konzentrierter Form auf Demmlers Beitrag.⁶⁷ Er wiederholte seine Vorbehalte, die bestehenden Leitungsstrukturen der Berliner Museen betreffend, und bekräftigte »trotz aller Rechenkünste« seine Vorwürfe bezüglich der vermehrten Bestände der Bildwerkesammlung und deren Erwerbungs politik. In kurzer Form trug er noch einmal die von ihm empfohlenen Perspektiven zur Entwicklung der Museen vor,

58 Demmler (wie Anm. 53).

59 Ebenda.

60 SMB-PK, ZA, Nachlaß Demmler.

61 Ebenda.

62 Brief v. Otto Schmitt v. 15. 1. 1927, in: SMB-PK, ZA, Nachlaß Demmler.

63 Brief von Artur Griesebach v. 17. 1. 1927, ebenda.

64 Brief von Temmler v. 15. 1. 1927, ebenda.

65 Brief von Otto Grossmann v. 13. 1. 1927, ebenda.

66 Brief von Hans [. . .] (wahrscheinlich handelt es sich beim Absender um den Gartenarchitekten Johannes Großmann), v. 15. 1. 1927, ebenda.

67 Oscar Wulff, Noch einmal Neuorganisation unserer Museen!, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 18. 1. 1927.



Abb. 11. Gipsгалerie des Deutschen Museums, Saal 6 (»Romanischer Saal«), 1930–1934

die als Forschungseinrichtungen des Nebeneinanders von Schau- und Lehrsammlungen bedürften, um in letzteren »den Fortschritt unserer Erkenntnis zur Anschauung«⁶⁸ zu bringen. Dem ihm entgegengehaltenen Argument, Gipse würden die Schulung des Geschmacks hintertreiben, erwiderte er hartnäckig: »Daß diese Sammlungen auch zur Einführung der weniger vorgebildeten Volkskreise notwendig sind, bevor man sie an die Originale heranzuführen kann, hat mir die langjährige Erfahrung solcher Museumsführungen bewiesen. Nur ein geschworener »Sammlerästhet« könnte behaupten, daß den »Empfänglichen« unter ihnen ein einziges Original, zum Beispiel eines der schönen Madonnenreliefs Ghibertis mehr sagt als der Abguß seiner Tür und anderer Werke. Darum halte ich die örtliche Trennung der Schau- und Lehrsammlungen für ein falsches Ziel . . .«⁶⁹

Theodor Demmler erhob schließlich am 25. Januar 1927 ein letztes Mal in dieser Angelegenheit seine Stimme in publizistischer Form und gab in einer kurzen Kolumne seinem Befremden Wulffs Gedanken gegenüber zum wiederholten Male Ausdruck.⁷⁰ Kurz und

bündig zieh er ihn zudem der Inkompetenz, Ahnungslosigkeit und Uninformiertheit in den laufenden Museumsangelegenheiten.

Die in einem zunehmend schärferen Ton abgefaßten und mit persönlichen Angriffen gespickten Texte der Auseinandersetzung zeigten darin nicht zuletzt, daß sie wohl von keiner Seite als Ort des kooperativen Streites begriffen werden wollten und daß man sich ebenfalls beiderseits darüber im klaren war, daß der Sieg nicht mit publizistischen Argumenten errungen werden könnte. Als Oscar Wulff und Paul Westheim abschließend am 10. Februar 1927 noch einmal Stellung bezogen,⁷¹ galt diese ausschließlich Hermann Voß und seiner Darstellung des »Tauschsystems«.

Man könnte den hier wiedergegebenen Meinungsstreit als leidiges Gelehrtengezänk abtun, spiegelte er nicht ein Stück kulturellen Zeitgeistes und stellte er nicht die Auseinandersetzung an einer Wende im Museumsverständnis dar. Insofern darf man die Wulffsche Sentenz, die von ihm geforderten Lehrsammlungen seien »eben der Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden«⁷², als deren Motto begreifen. Was hier in

68 Ebenda.

69 Ebenda.

70 Theodor Demmler, Die Neugestaltung unserer Museen, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 25. 1. 1927.

71 Oscar Wulff/Paul Westheim, Das Tauschsystem im Museum. Zwei Entgegnungen, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 10. 2. 1927. – Das Berliner Tageblatt hatte den Artikel abgelehnt.

72 Wulff (wie Anm. 67).



Abb. 12/12a. Gipsgalerie des Deutschen Museums, Saal 7 («Naumburger Saal»), 1930–1934





Abb. 13. Gipsgalerie des Deutschen Museums, Saal 8 (»Saal des Sebaldusgrabes«), 1930–1934

Gestalt der beiden Wissenschaftler einander begegnete, waren zwei Anschauungen vom Kunstmuseum. Während Wulff – sich selbst als systematisierenden Wissenschaftler und Lehrer verstehend – dieses als Organ auffaßte, das die kulturelle Geschichte als ein anschauliches und lückenlos darstellbares System zu gestalten hatte, als Gehäuse, in dem geschichtsreife Erkenntnisse ihre spezifische materielle Umsetzung erfahren sollten,⁷³ vertrat Demmler vielmehr – von Bode geprägt – jene Konzeption, die dem Kunstwerk – allein anerkannt in der Gestalt des Originals – einen höheren Wert als den eines historisch bewahrenswerten Gliedes in der Kette kultureller Menschheitsentwicklung zumaß, das nicht in seiner Bestimmung als Objekt der Wissenschaft und möglicherweise noch der Volksbildung aufzugehen hatte. Es war Demmler nicht mehr um die lückenlose Darstellung einer Menschheitsgeschichte der Kunst zu tun. Gestützt auf das Ethos der subjektiven Kennerschaft und der Sammlerästhetik galt ihm das Museum vor allem als Stätte des Genusses, die neben wissenschaftlichen und pädagogischen

Funktionen das Kunstwerk als autonomes Gebilde menschlicher Schöpferkraft darstellen und wirken lassen sollte. Um es mit Valentin Scherer zu sagen, richtete sich das ganze Bestreben dieser Haltung darauf, »den künstlerischen Wert der einzelnen Stücke zu betonen und ins rechte Licht zu setzen, also den Geschmacksstandpunkt zur Geltung zu bringen gegenüber dem bloß geschichtlichen oder einem sonstigen rein wissenschaftlichen.«⁷⁴ Es ist die Fortführung des von Bode bereits 1907 betonten Gedankens, »einen möglichst rein künstlerischen Genuß der Kunst zu erzielen, muß immer das Hauptbestreben jeder Museumsleitung sein.«⁷⁵

So betrachtet, stritten in Wulff und Demmler demzufolge die Museumsauffassung des 19. mit der des frühen 20. Jahrhunderts, ein konservatives und ein modernes Verständnis bzw. Selbstverständnis von der musealen Inszenierung der Kunstgeschichte.

Wie Demmler bereits in seiner ersten Erwiderung angedeutet hatte, sollte das Deutsche Museum trotzdem noch eine Abgußsammlung enthalten. Das war

73 Vgl. dazu die Anlage des Neuen Museums. – Hartmut Dorgeloh, Die museale Inszenierung der Kunstgeschichte. Das Bild- und Ausstattungsprogramm des Neuen Museums in Berlin, Diplomarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin 1987.

74 Valentin Scherer, Deutsche Museen. Entstehung und Kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen, Jena 1913, S. 248.

75 Bode (wie Anm. 54), Sp. 20.

bereits von Bode in den ersten Planungen vorgesehen und in seiner Denkschrift verankert worden, wo es hieß, »von der deutschen Kunst des frühen Mittelalters wird, soweit Originale nicht zu beschaffen sind, namentlich durch Abgüsse der wenigen hervorragenden Werke der sächsischen und fränkischen Plastik ein Bild zu geben sein«. ⁷⁶ 1913 nannte der Kritiker Scherer diese Art, Nachbildungen einzusetzen, »die Richtung, in der die weitere Entwicklung der Museen erkannt wird«. ⁷⁷

Ende 1928 hatte Theodor Demmler das Aufstellungskonzept für die Gipse im Neubau in Form einer Werkliste und von Grund- und Aufrißskizzen niedergelegt. Obwohl auch er die »Trocadéro-Idee« als die Zukunft und anzustrebende Lösung bezeichnete, fühlte er sich offensichtlich noch dem Bodeschen Konzept verpflichtet und es darf vermutet werden, daß auch die im Vorjahr ausgetragene Kontroverse dazu beigetragen hatte, vorerst bei diesem Plan zu bleiben. In einem im Dezember abgefaßten Memorandum ⁷⁸ zur Aufstellung der Abgüsse vertrat er die größtmögliche Beschränkung ihrer Präsentation bis zur Realisierung eines eigenen Gebäudes mit ausreichender Grundfläche. Seine Vorstellung ging davon aus, daß ein Mittelpunkt geschaffen werden müsse, »auf den sich das Hauptinteresse konzentriert, dieser Mittelpunkt kann nur eines sein: die klassische Kunst des 13. Jahrhunderts. Sie ist im höchsten Maße repräsentativ [. . .]; bauen wir sie im Messelbau in würdiger Weise auf, so schaffen wir einen Anziehungspunkt nicht bloss für alle Schulen und für die Studenten, sondern ebenso auch für die Ausländer; wir werben für den Besuch der Originale, wie für die Bedeutung der deutschen Kunst überhaupt.« ⁷⁹ Die Formulierung trägt nahezu den Anschein, als hätte Demmler die Gipsaufstellung der Generaldirektion gegenüber bereits zu verteidigen gehabt. Wie von Bode geistig angelegt, von Wulff eher in einer hypertrophen Form gefordert, bildete die Aufstellung ausgewählter Nachformungen im 1950 eröffneten Deutschen Museum daher eine Ergänzung zum Bestand der Originale in räumlicher Nähe, aber von ihnen getrennt. Im dreigeteilten Abgüßsaal konnte der Besucher des neuen Hauses neben der hervorragenden Berliner Sammlung abendländischer Skulptur daher die Hauptwerke deutscher Plastik aus dem Hildesheim-Braunschweiger Kunstkreis, dem 13. Jahrhundert und der süddeutschen Kunst um 1500 in Nachbildungen erleben. ⁸⁰ Obwohl dieses Konzept für eine große Anzahl der Abgüsse nach cisalpinen Werken die Magazinierung bedeutet

hatte, kann es als großzügig, in der Reduzierung wohl-durchdacht und sinnvoll bezeichnet werden.

Die Aufstellung allerdings währte nur kurze Zeit. Goutierten erste Pressestimmen die Gipssammlung noch »als ein kleines Berliner Trocadéro«, ⁸¹ wiesen sie doch bereits darauf hin, daß eine in Berlin nötige Abgüßsammlung sowohl Teil der Museen als auch der Universität sein könnte, ja selbst als autonomes Museum vorstellbar wäre. Doch bald schon schärfte sich der Ton. In einem am 9. November 1931 wiederum in der Deutschen Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Text von B. E. Werner, der bereits im Titel »lebendige Kunst statt Gips« forderte, wurde vom Eindruck einer »tote(n) Gießformanlage eines modernen Industriewerkes« gesprochen. ⁸² Die leichenhafte Atmosphäre des Museumstraktes lege sich lähmend auf den Besucher, und die »graue leblose Masse als eine zähe Schicht zwischen Betrachter und das Erlebnis« geschoben, zerstöre die elementare Aufnahmefähigkeit und verderbe den Geschmack. Im Zeitalter der zunehmenden Reproduzierbarkeit der Künste bleibe, »es ein heiliges Vermächtnis der Museen, unmittelbar die Unsterblichkeit des schöpferischen Geistes reden zu lassen [. . .]. Das Museum jedoch hat die Aufgabe, das Lebendige zu wahren und nicht Konserven aufzustapeln.« Und auf die von ihm gestellte Frage, »Dient eine solche Halle nicht nur jener irrefeleiteten und nachgerade fatal und schändlich werdenden und mißverstandenen ›Volksbildung‹, jener billigen Popularisierung, sozialen Aufklärungsversuchen, deren Geist und lebenszerstörende Wirkung heute überall zu spüren sind?«, gab der Autor die bejahende Antwort gleich selbst und schloß die Forderung an, die Gipse auszuräumen und den Saal für Sonderausstellungen zu nutzen. Ja, er fügte zudem den Ratschlag bei: »Die Gipse kann man an die kunsthistorischen Seminare der preußischen Universitäten verteilen, wo sie noch am wenigsten Schaden anrichten, falls man sich nicht zu einer Tat von cäsarischer Größe entschließt: sie samt und sonders in der Spree zu versenken.«

Von den zwei auf den Angriff bezugnehmenden Leserbriefen, die am 21. November abgedruckt wurden, widersprach der eine und unterstrich die von den Gipsen ausgehende Anregung für das Studium der Originale. Die Aufstellung der Sammlung wertete er als demokratischen Akt, da sie allen weniger bemittelten Kunstfreunden Bildungsreisen ersetzen könnte. ⁸³ Der andere pflichtete dem Tenor Werners dagegen bei,

76 Bode (wie Anm. 6), S. 245. – derselbe, Alfred Messels Pläne für die Neubauten der Königlichen Museen in Berlin, in: Jb. der königlich-preußischen Kunstsammlungen, Jg. XXXI, Berlin 1910, S. 59 ff.

77 Scherer (wie Anm. 74), S. 255.

78 SMB-PK, ZA, Akte ohne Zeichen. – Abgedruckt bei Kammel (wie Anm. 55).

79 Ebenda.

80 Waetzoldt (wie Anm. 18), S. 132.

81 Kurt Karl Eberlein, Das Deutsche Museum, in: Zs. für bildende Kunst, Nr. 1, 1930/31, S. 130.

82 B. E. Werner, Lebendige Kunst statt Gips!, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 9. 11. 1931.

83 Fritz Ohnesorg, Die Gipshalle der Staatlichen Museen, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 21. 11. 1931.



Abb. 14. Deutsches Museum, Ausstellung deutscher Renaissanceplastik im Saal 7 der ehem. Gipsгалerie, 1957–1959

sprach von billiger Volksbildung und verfehlten Museumszielen und faßte sein Unbehagen in dem Satz zusammen: »Die Monstrosität dieser Totenkammer erfüllt einen mit den unangenehmsten Gefühlen.«⁸⁴ Eine dritte am 27. November abgedruckte Stimme versuchte auszugleichen und verteidigte die Berliner Lösung als vertretbaren Kompromiß.⁸⁵

Wahrscheinlich aber stand die kritische Bemerkung der Auffassung der Museumsleitung geistig bedeutend näher als die anderen Wortmeldungen. In einem Anschreiben vom 14. November teilte der Generaldirektor Wilhelm Waetzoldt Theodor Demmler mit, daß er – so dieser eine Entgegnung auf Werners Artikel beabsichtige – doch bitte darstellen möchte, daß auch die Museen die Aufstellung der Gipse nur als Provisorium verstünden.⁸⁶ Da die Universität aufgrund steigenden Raumbedarfs zudem bestrebt wäre, die Antikenabgüsse anderweitig unterzubringen, werde man versuchen, einen geeigneten Ort in der Reichshauptstadt zu finden, an dem eine magazinartige Aufstellung der Abgüsse nach Antiken, nach den Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance als auch der Rauch- und Shadow-Gipse erfolgen könnte.

Man fand die geeignete Stelle zwar nicht, doch räumte man das benannte Inventar im Dezember 1934 dennoch aus dem Deutschen Museum. In Vorbereitung der Olympischen Spiele verlangte man nach Sonderausstellungsflächen, die die Museumsleitung anstelle der Abgußгалerie einrichten ließ. Zudem bedurfte es aufgrund der immer noch wachsenden Sammlungen und neuer Erkenntnisse bereits einer Umgestaltung, so daß die Gipse auch nach 1936 die Keller und Magazine der Museen nicht mehr verlassen sollten und weitere Argumente gegen die Wiedereinrichtung des Abgußtraktes nicht bemüht werden mußten. Nicht zuletzt hatte Oscar Wulff fast ein Jahrzehnt nach dem Versuch, seinem Museumskonzept eine breitere Öffentlichkeit zu verschaffen und in dieser dafür zu streiten, seine endgültige Niederlage erlitten. Mit der Abräumung der Abgußsammlung war hier zudem einer der charakteristischsten Aspekte des Museums des 19. Jahrhunderts endlich und in Gänze getilgt.

Die Wiedervereinigung der viereinhalb Jahrzehnte getrennten Berliner Museen und die damit verbundenen längerfristigen Konzeptionen dürften auch die Abgußsammlung nachantiker Skulptur bzw. deren Re-

84 K. Sch., ebenda.

85 F. W., Die Gipshalle der Staatlichen Museen, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 27. 11. 1931.

86 SMB-PK, ZA, Nachlaß Demmler.



Abb. 15. Deutsches Museum, Aufstellung der Skulptur des Manierismus im Saal 6 der ehem. Gipsgalerie, 1937–1939

ste, die den Krieg überstanden haben und auf der Museumsinsel verwahrt worden sind, berühren. Gewiß nicht im Sinne von 1927, denn daß nach 65 Jahren ein ähnlich kontroverser Streit mit gleichartiger Heftigkeit ausgefochten werden könnte, sollte eher unwahr-

scheinlich sein – auch wenn einzelne Aspekte nach wie vor aktuell und bestimmte Gegensätzlichkeiten noch immer unentschieden sind. Andere Fragen und Konzepte besetzen heute die Stelle des Prüfsteins, an dem sich die Geister scheiden. Dennoch sollte man nicht ausschließen, daß es unterschiedliche Meinungen gegeben wird. Mit einiger Gewißheit kann zwar angenommen werden, daß niemand an eine Entsorgung – wie 1931 vorgeschlagen – denkt. Doch greift man deshalb die nichtverwirklichte Idee wieder auf und läßt ein »deutsches Trocadéro« entstehen? Oder erklärt man die Abgüsse – mit den Resten aller anderen Lehrsammlungen vereint – zum Grundstock eines Gipsmuseums skulpturaler Spitzenleistungen der Kunstgeschichte? Gleich, für welche der beiden Varianten man sich entschiede, das Vorhandene wäre allein Basismaterial.⁸⁷ Oder wird man sich auf den instrumentalen Charakter von Abgüssen besinnen und sie in magazinartigen Studiensammlungen bewahren – in vertretbarer Nähe zu den Originalen belassen, Interessierten, Studierenden und Fachleuten gleichermaßen zugänglich? Letzteres wäre wohl die unkomplizierteste Lösung und zumindest angesichts der vorerst anstehenden Probleme auch die unaufwendigste. Und es gibt ja Fälle, da ist die pragmatischste Lösung die unsinnigste nicht.

87 Zum derzeitigen Zustand vgl. Kammel (wie Anm. 55).

Abbildungsnachweis

Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 1, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 2–15