

STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

Carolin Krämer

„Aesthetisches Urteilen bildet den
Charakter“ – Museumstheoretische
Ansätze in den Schriften Walter
Müller-Wulckows 1914-1932 vor
dem Hintergrund der Museumsre-
formbewegung in Deutschland

BAND [25]

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg

IMK

Institut für Materielle Kultur

Studien zur Materiellen Kultur

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materieller Kultur setzen sich die Veröffentlichungen dieser Reihe kritisch nicht nur mit Dingen des Alltags, deren Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) auseinander, sondern auch mit deren Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse, Machtverhältnisse und Lebensformen. Diese Forschungsarbeiten verbinden transdisziplinäre Ansätze der Sachkulturforschung und Modetheorie mit denen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. Die Publikationsreihe umfasst mehrere Unterreihen: **Postprints, Preprints** und **Qualifikationspapiere (Q-Papers)**. Gesondert zusammengefasst finden sich unter der Rubrik **Materielle Kultur und Museum** die Q-Papers des Forschungs- und Studienschwerpunkts ‚Museum und Ausstellung‘ am Institut für Materielle Kultur. Deren Ergebnisse erscheinen in begleitenden **Katalogen**.

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Mehr Informationen zu der Schriftenreihe finden Sie auf www.studien-zur-materiellen-kultur.de

Carolin Krämer

Aesthetisches Urteilen bildet den Charakter -
Museumstheoretische Ansätze in den Schriften Walter Müller-Wulckows 1914-1932
vor dem Hintergrund der Museumsreformbewegung in Deutschland

Impressum

Studien zur Materiellen Kultur
Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur
Redaktion: Stefanie Mallon
Assistenz Redaktion: Felix Kappeller
Assistenz Layout: Jessica Reichelt
www.materiellekultur.uni-oldenburg.de

Copyright bei Carolin Krämer & dem Institut für Materielle Kultur

Aesthetisches Urteilen bildet den Charakter –
Museumstheoretische Ansätze in den Schriften Walter Müller-Wulckows 1914-1932
vor dem Hintergrund der Museumsreformbewegung in Deutschland

Oldenburg, 2015

Coverfotografie: Walter Müller-Wulckow (Fotografin: Felicitas von Baczko; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg: Nachlass Walter Müller-Wulckow; mit freundlicher Genehmigung)
Covergestaltung: Christopher Sommer

Verlag: Institut für Materielle Kultur
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
26111 Oldenburg

E-Mail: materiellekultur@uni-oldenburg.de

Internet: www.studien-zur-materiellen-kultur.de

ISBN 978-3-943652-24-6
ISSN 2629-7612 (Online)

Inhalt

1.	Einleitung	3
1.1	Thematischer Rahmen und Vorgehen	3
1.2	Forschungsstand	5
2.	Die Museumsreformbewegung in Deutschland 1880-1932	7
3.	Berufliche und publizistische Tätigkeit von Walter Müller-Wulckow	26
3.1	Die Frankfurter Jahre 1914-1921	26
3.2	Museumsdirektor in Oldenburg 1921-1932	27
4.	Die Bibliografie Walter Müller-Wulckows – ein Überblick	31
5.	Museumstheoretische Ansätze in den Schriften Walter Müller-Wulckows	35
5.1	Die Institution Museum	35
5.2	Das Museumspublikum	46
5.3	Die museale Sammlung	54
5.4	Das Museumsgebäude	58
5.5	Museale Ausstellungen	61
6.	Walter Müller-Wulckow und die Museumsreformbewegung – eine Einordnung	68
7.	Ausblick auf sich anschließende Forschungsfragen	72
8.	Verzeichnis verwendeter Literatur	74
	Bibliografie Walter Müller-Wulckows 1912-1932	78

1. Einleitung

1.1 Thematischer Rahmen und Vorgehen

Walter Müller-Wulckow wurde im Jahr 1921 zum Gründungsdirektor des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg berufen. Dies war vierzig Jahre nachdem Wilhelm von Bode¹ als einer der ersten deutschen Museumsverantwortlichen die Diskussion um die richtige Präsentation von Kunst, ihre Autonomie und das Verhältnis der Museen zu ihrem Publikum anstieß, die für die Museumsreformbewegung prägend wurde. Wenngleich diese Diskussionsstränge im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts über zwei Direktorengenerationen² hinweg bestimmend blieben, so kann die Museumsreformbewegung dennoch nicht als eine homogene Strömung mit geschlossenem Auftreten oder institutionellen Zügen gesehen werden. Unter diesem Begriff werden rückblickend vielmehr jene Museumsdirektoren und -mitarbeiter_innen in Deutschland zusammengefasst, die in Anknüpfung an Wilhelm von Bode und Alfred Lichtwark bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung und zum Teil darüber hinaus nach Wegen der Neugestaltung ihrer Museen unter ästhetischen und didaktischen Kriterien suchten und hierüber in Austausch traten.

Die folgende Arbeit soll dazu beitragen, das publizistische Schaffen Walter Müller-Wulckows (1886-1964) in eben jenen Kontext der Museumsreformbewegung einzuordnen und erstmalig auf museumstheoretische Ansätze hin

¹ 1890 wurde von Bode zum Leiter der Berliner Gemäldegalerie ernannt, bevor 1904 das heute nach ihm benannte Kaiser-Friedrich-Museum eröffnet wurde. Ab 1905 bekleidete er schließlich das Amt des Generaldirektors der Staatlichen Sammlungen. Bis 1888 pflegte von Bode engste Beziehungen zum preußischen Königshaus, was zunächst reichliche Ankäufe begünstigte.

² Bewusst wird an solchen Stellen im Text allein das Maskulinum gewählt, an denen beschriebene Positionen Männern vorbehalten blieben. Dies trifft zum Beispiel ausnahmslos auf die Leitungspositionen aller in der Arbeit behandelten Museen während des gesamten Betrachtungszeitraums zu.

zu untersuchen. In den Blick genommen werden dabei die Jahre 1912-1932 – der Zeitraum von Beginn der publizistischen Aktivitäten Müller-Wulckows bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung in Oldenburg. Die kulturpolitischen Vorgaben des NS-Regimes bedeuteten zwangsläufig einen Bruch in der Arbeit aller Protagonist_innen der Museumsreformbewegung.

Die Untersuchung ist besonders relevant, da sich bisherige Studien in diesem Themenumfeld im Wesentlichen auf urbane Zentren des deutschen Museumswesens wie Berlin, Hamburg oder München beziehen, hier jedoch die Arbeit eines Protagonisten in der musealen Peripherie in den Blick genommen wird und so die Strahlkraft der erarbeiteten Konzepte über die Zentren hinaus untersucht werden kann.

Um eine Einordnung der museumstheoretischen Schriften Walter Müller-Wulckows in den Kontext der Museumsreformbewegung in Deutschland überhaupt zu ermöglichen, wird zunächst ein Überblick über deren wesentliche Ansätze, Ziele und die herausragenden Protagonist_innen der Bewegung als Folie erarbeitet werden, ohne dabei eine vollständige Erzählung anzustreben. Die geografische Beschränkung auf den deutschen Raum liegt darin begründet, dass eine Rezeption von Einflüssen aus dem Ausland oder über die nationalen Grenzen hinweg geführte Diskussionen nicht in relevantem Maß festzustellen sind (vgl. Joachimides 2001, S. 239). Dies ist auch auf die im Kaiserreich betonte Konkurrenz zu anderen Nationen in kulturellen Belangen zurückzuführen, die nicht zuletzt in den Diskussionen um die Aufnahme der Kunst der französischen Impressionisten in deutsche Sammlungen und des Entstehens der Kunstgewerbebewegung aus dem Gedanken der Erhöhung der Konkurrenzfähigkeit deutscher Produkte auf dem internationalen Markt deutlich wird (vgl. Kap. 2 dieser Arbeit).

Im Anschluss daran konzentriert sich die Arbeit auf das berufliche und publizistische Schaffen Walter Müller-Wulckows in Frankfurt und Oldenburg. Die Skizzierung der beruflichen Umstände ist dabei für das Verständnis der

publizistischen Tätigkeiten unerlässlich; nur so können Verschiebungen in der inhaltlichen Ausrichtung und ein eventueller Wandel der Publikationsorgane eingeordnet werden.

Ein eigenes Kapitel widmet sich der parallel zu dieser Arbeit durch die Verfasserin überarbeiteten Bibliografie Walter Müller-Wulckows. In diesem wird zum einen eine quantitative Auswertung unternommen; auf der anderen Seite wird die Auswahl der für diese Arbeit ausgewählten Schriften transparent gemacht. Einzelne Publikationsorgane werden außerdem mit besonderem Blick auf Verbreitung und Rezensent_innenkreis kurz beschrieben, um so einen Eindruck von der öffentlichen Wirkung der Schriften Walter Müller-Wulckows zu gewinnen.

Der analytische Kern der Arbeit schließlich ist die kultur- und sozialwissenschaftlich perspektivierte Analyse der Schriften Müller-Wulckows mit museumstheoretischem Fokus. Den weiteren Ausgangspunkt dabei bildet die quellenkritische Betrachtung der Texte (vgl. Budde 2008, S. 52-69). Das weitere methodische Vorgehen besteht im Wesentlichen aus einer Codierung der Inhalte (vgl. Flick 2007, S. 387-401), um zentrale sprachliche Konstanten und wiederkehrende Motive und Zeichen herauszuarbeiten.

Nur durch eine konsistente Clusterung der ausgewerteten Texte unter thematischen Gesichtspunkten lassen sich über den langen Betrachtungszeitraum hinweg zu Positionen Verschiebungen bei Müller-Wulckow selbst erkennen und zum anderen sinnvoll Vergleiche mit den Zielen der Museumsreformbewegung im Allgemeinen ziehen.

Durch die Kontextualisierung einzelner „Aussageeinheiten“ (Foucault 1974, S. 47) mit Originalquellen und Sekundärliteratur zu anderen Akteur_innen der Museumsreformbewegung trägt Kapitel 5 eher diskursanalytische Züge.³

³ Hierbei erfolgt eine implizite Orientierung an einer von Foucault inspirierten Diskursanalyse, wobei davon ausgegangen wird, „daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird [...]“ (ebd., S. 7).

Hierdurch ergeben sich auf einer Metaebene Fragen nach der Wissensproduktion in fachlichen Netzwerken und den hierin erkennbaren Auseinandersetzungen um die Funktionsbestimmung und die Deutungshoheit im institutionellen Raum der Museen. Die Diskursanalyse wurde in diesem Fall jedoch nicht in „Reinform“ angewandt, da das Ziel der Arbeit der fokussierte Blick auf die ganz individuelle Auseinandersetzung eines Museumsprotagonisten mit den Inhalten der Diskurse seines Arbeitsfeldes ist.

Eine Einteilung nach den inhaltlichen Aspekten ‚Institution‘, ‚Publikum‘, ‚Sammlung‘, ‚Bau‘ und ‚Ausstellung‘ wird vollzogen, da hiermit die Kernthemen der Museumsreformbewegung – also die Frage nach der Funktion der Institution Museum generell –, die innerhalb der Bewegung an ein modernes Museumsgebäude gestellten Anforderungen, die Diskussion um didaktisch oder wahrnehmungsästhetisch optimale Objektpräsentationen und die Forderung nach Erschließung und didaktischer Betreuung breiterer Besucherschichten umrissen sind.

In einem auf die Analyse folgenden Kapitel sollen deren Ergebnisse nochmals in Gänze zusammengefasst werden, um so zu einer abschließenden Einordnung Müller-Wulckows in die Museumsreformbewegung zu gelangen. Zentrale Fragestellung ist dabei, auf welche im Rahmen der Museumsreformbewegung geführten Diskussionen Müller-Wulckow in seinen Schriften explizit oder implizit Bezug nimmt. Darüber hinaus soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, ob Müller-Wulckow bereits bekannte Konzepte um eigene Ideen und individuelle Lösungen erweiterte und wenn ja, wie innovativ er in seinem Schaffen war.

Abschließend wird ein weiteres Kapitel die während der Arbeit am Thema wahrgenommenen Forschungsdesiderate aufzeigen und hierzu, die Quellenlage am Landesmuseum berücksichtigend, potenzielle weiterführende Forschungsansätze deutlich machen.

Der Arbeit wird neben einem Verzeichnis der verwendeten Literatur auch die Bibliografie Walter Müller-Wulckows für den Betrachtungszeitraum beigefügt, deren Überarbeitung als integraler Bestandteil der Arbeit begriffen wird. Des Weiteren enthält ein Abbildungsverzeichnis Ansichten der 1923 am Landesmuseum Oldenburg realisierten Dauerausstellung.

1.2 Forschungsstand

Die Museumsreformbewegung im Allgemeinen wurde im deutschsprachigen Raum vor allem in den letzten zwanzig Jahren breit beforscht. So erschien zum einen eine Vielzahl von Werken, die sich einzelnen Museumsdirektoren wie unter anderem Wilhelm von Bode, Gustav Pauli oder Alexander Dorner widmen.⁴ Parallel dazu wird in verschiedenen Arbeiten die Entwicklung der Museumslandschaft in einzelnen regionalen Zentren wie Berlin oder Hamburg beschrieben.⁵ Der Kunsthistoriker Alexis Joachimides legte mit seiner ursprünglich als Dissertation eingereichten Arbeit „Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940“ (Joachimides 2001) eine erste umfassende Gesamtstudie der Entwicklung der Museumsreformbewegung vor, in der zudem Einflüsse auf diese Bewegung aus Privatsammler_innenkultur und außermusealer Ausstellungspraxis aufgezeigt werden.

Eine Reihe weiterer Studien behandelt Teilaspekte wie die Integration der Kunst der klassischen Moderne in die musealen Sammlungen⁶ oder die Kulturpolitik in Kaiserreich und Weimarer Republik.⁷ Daneben wurde das Schaffen einzelner Protagonist_innen – wie zum Beispiel des 1920-33 amtierenden

4 Vgl. hierzu z. B.: Flacke-Knoch 1985; Ring 2010a, 2010b; Schneider 2004, S. 151-162.

5 Vgl. hierzu z. B.: Gaehtgens 1992; Seemann 1998.

6 Vgl. hierzu z. B.: Ito 2002.

7 Vgl. hierzu z. B.: Kratz-Kessemeier 2007.

Reichskunstwarts Edwin Redslob⁸ – in Einzelfallstudien detailliert analysiert. Zuletzt bemühen sich auch die Museen selbst vermehrt um eine Aufarbeitung ihrer Ausstellungspraxis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; darunter unter anderem das in der Museumsreformbewegung eine herausragende Rolle spielende Essener Folkwang-Museum⁹ und nicht zuletzt auch das für die vorliegende Untersuchung zentrale Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. In einem umfangreichen Forschungsprojekt widmete man sich dort 2010/2011 der Geschichte des eigenen Hauses von der Gründung 1921 bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung und der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ 1937.

Der Fokus der Forschung lag dabei auf der Integration der bildenden Kunst der klassischen Moderne in die Sammlungen und Ausstellungen des Hauses in der Phase vor diesem Einschnitt. Zudem wurden erstmals die Arbeit Walter Müller-Wulckows am Landesmuseum und sein persönliches Engagement für die Moderne, welches auch Ausdruck in einer regen privaten Sammeltätigkeit fand, umfassend untersucht.¹⁰ Dritter Gegenstand der Forschung war die Geschichte der in Oldenburg von 1922-1933 bestehenden „Vereinigung für junge Kunst“, die sich mit über 100 Veranstaltungen – darunter Lesungen, Vorträgen, Ausstellungen, Musik- und Tanzabenden – um die Etablierung moderner Kunstformen in Oldenburg verdient machte. Quellen der Forschung am Landesmuseum sind zum einen die Alt-Akten, welche die Arbeit des Hauses bis zurück in die 1920er Jahre dokumentieren. Zum

8 Vgl. Welzbacher 2010.

9 Vgl. exemplarisch: Museum Folkwang Essen 2010.

10 Oldenburg, und Jörg Michael Henneberg, Mitarbeiter der Oldenburger Landschaft, in kurzen Aufsätzen die Ursprünge des Landesmuseums beleuchtet (vgl. Reinbold, Michael 1999; Henneberg 1995). Zuletzt gaben Teilnehmer_innen der Fortbildungsmaßnahme „Musealog“ eine Broschüre heraus, die auf 38 Seiten grobe Abrisse zur Vita und Tätigkeit Müller- Wulckows und die Transkription eines 1933 mit ihm geführten Radio-Interviews enthielt (vgl. Brandenburg 1998.)

anderen können die Mitarbeiter_innen des Landesmuseums auf den gesamten schriftlichen Nachlass Walter Müller-Wulckows zurückgreifen. Dieser umfasst 176 Ordner mit einer Stärke von bis zu 400 Blatt und umspannt nicht nur Müller-Wulckows Zeit als Museumsdirektor in Oldenburg, sondern seine gesamte Lebenszeit. Enthalten sind neben privaten Dokumenten und Fotografien, Vorlesungsmitschriften, Korrespondenz mit Künstler_innen, Kolleg_innen und Architekt_innen auch die Manuskripte der veröffentlichten Texte und ebenjene selbst. Das Museum verfügt außerdem über das schriftliche Archiv der „Vereinigung für junge Kunst“, welches zu jeder Veranstaltung eine Akte umfasst.

Auf Basis der genannten Quellen erschien im Rahmen des Oldenburger Forschungsprojektes der Katalog „Der zweite Aufbruch in die Moderne: Bauhaus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg 1921-1937“ zur gleichnamigen Ausstellung. Geleistet werden konnten hier erstmalig eine grundlegende Schilderung der Etablierung der Kunst der Moderne in Oldenburg und eine Aufarbeitung der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ für Oldenburg.

In seinem grundlegenden Aufsatz „»Frische Luft in Oldenburg«. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum – eine Sammlungsgeschichte der Moderne“ (Stamm 2011b) beleuchtet Rainer Stamm die Ausgangsvoraussetzungen Walter Müller-Wulckows in Oldenburg, also die ursprünglichen Sammlungsbestände, das Bewerbungsverfahren für den Direktorenposten in Oldenburg und Müller-Wulckows beruflichen Werdegang, um dann dessen Engagement für die Moderne in Oldenburg zu unterstreichen. Den Frankfurter Jahren Müller-Wulckows widmet sich zudem ein durch Rainer Stamm im Katalog „Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet. Künstler – Händler – Sammler“ zur gleichnamigen Ausstellung des Museums Giersch in Frankfurt veröffentlichter Beitrag (vgl. Stamm 2011a). Diese Aufsätze und die am Landesmuseum unveröffentlicht vorliegende und im Rahmen dieser Arbeit

ergänzte und überarbeitete Bibliografie bilden die wesentliche Basis für die Beschreibung der beruflichen Tätigkeit Walter Müller-Wulckows im dritten Kapitel.

Eine umfassende Analyse der publizierten Schriften, wie sie diese Arbeit anstrebt, liegt allerdings noch nicht vor. Im Jahr 1961 erschien unter dem Titel „Aufsätze zur Museumspraxis und Kunstpflege (1918-1950)“ (Oldenburgische Museumsgesellschaft 1961) ein Reprint von fünf ausgewählten theoretischen Schriften Walter Müller-Wulckows.¹¹ Diese werden im Band allein durch ein Schriftenverzeichnis, nicht aber durch wissenschaftliche Aufsätze begleitet. Aufgrund der mangelnden Beforschung des Themenbereiches fanden Person und Wirken Walter Müller-Wulckows bislang folglich auch in den allgemeinen Studien zur Museumsreformbewegung keine Aufnahme – eine Lücke, die diese Arbeit in Teilen zu schließen helfen hofft.

¹¹ Reprint der Aufsätze: Die Museen und das Publikum (1918), Kulturkräfte der bildenden Kunst (1918), März-Ausstellung im Kunstverein (1921), Kinder im Museum (1932), Bedeutung und Aufgaben der Museen (1935), Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1947) mit einer Bibliografie bearbeitet von Ludwig Schreiner.

2. Die Museumsreformbewegung in Deutschland 1880-1932 Museen im 19. Jahrhundert

Ausgangspunkt der Museumsreformbewegung in Deutschland war ab den 1880er Jahren die Kritik an der Museumslandschaft des 19. Jahrhunderts, die als äußerst heterogen in ihren Vermittlungs- und Inszenierungsstrategien zu beschreiben ist. Die Museen, die sich der Präsentation künstlerischer Arbeiten widmen, lassen sich für den Betrachtungszeitraum der Arbeit in drei Typen differenzieren: kunsthistorisch, kunstgewerblich und kulturhistorisch. Diese sollen in der Betrachtung auch darum im Vordergrund stehen, da die 1921 in Oldenburg vorgefundene Sammlung zunächst einen Schwerpunkt in den Bereichen Kunst und Kunstgewerbe aufwies und Walter Müller-Wulckow als Kunsthistoriker und vorheriger Assistent am Städelmuseum in Frankfurt sich vornehmlich an eben jenen Museumstypen orientierte.

7

„Das Museum des 19. Jahrhunderts beruhte auf drei Annahmen in Bezug auf das Wesen der bildenden Kunst: Erstens glaubte man, daß Malerei und Bildhauerei ebenso wie Dichtung, Architektur und Musik zu einer besonderen Kategorie von Erfahrung gehörten, die man als «Kunst» definierte; zweitens, daß Kunst historisch gesehen und verstanden werden sollte; drittens, daß die Menschen aus der Betrachtung der Geschichte der Kunst sowohl moralische Belehrung als auch staatsbürgerliche Tugend beziehen würden“ (Seehahn 2002, S. 207).

Im 19. Jahrhundert wurde mit Entstehen der Kunstgeschichte als universitärer Disziplin und mit zunehmender Historisierung der Wissenschaft (vgl. Maleuvre 2010) der Wunsch nach Aufstellung eines enzyklopädischen, chronologischen Überblicks über die historische Entwicklung der Kunst zum entscheidenden Sammlungskriterium, was zu einer enormen quantitativen

Steigerung der Museumsbestände durch gezielte Ankaufspolitik, der Relativierung ästhetischer Bewertungskriterien und zum Teil sogar zu einer Legitimierung des Einsatzes manueller Kopien führte (vgl. Joachimides 2001, S. 17-18, 24).

„Anstelle des exemplarischen Ästhetizismus der Klassizisten und Romantiker herrschte nun eine entwicklungslogische Kunstgeschichte, die sich vornehmlich mit der Sammlung, Klassifizierung und Systematisierung historischer Kunst nach Stilen und mit deren Nachahmung beschäftigte“ (Hartung 2010, S. 33).

Allgemein lässt sich für das 19. Jahrhundert eine Unterteilung der Sammlungen nach Kunstgattungen feststellen. Die räumliche Präsentation folgte dabei einer inneren Systematik, die sich zuerst nach chronologischen, dann nach topografischen Aspekten und tertiär nach dem Gesichtspunkt der Einteilung in Regionalschulen richtete. Gemeinsame Merkmale in der Inszenierungspraxis aller beschriebenen Museumstypen stellten dabei das Bestreben nach visueller Einheitlichkeit der Räume, eine enorme Exponentendichte ohne erkennbare Bedeutungshierarchien, die serielle Reihung als optischen Ausdruck eines enzyklopädischen Selbstverständnisses und die Einbindung in der Wissensvermittlung dienende Dekorationsprogramme dar. Diese

„[...] allein auf Vollständigkeit ausgerichtete Sammeltätigkeit und das rein objektiv-wissenschaftliche, ‚antiquarische‘ Interesse der Museumsleute an den Objekten, wodurch ‚die Seele der Kunstsammlung‘ Schaden nehme, waren loci communes der Kritik auch anderer Museumsleute, mit denen sie das Versagen der Museen bei der Vermittlung von Kunstwerken erklärten“ (Ito 2002, S. 107).

Der exakte Anbringungsort eines Einzelwerkes war häufig allein durch dessen Größe und systematische Einordnung determiniert. Gegenüber den vermutlich als Vorbild zu betrachtenden Akademieausstellungen war oft allein die Gesamthöhe der Präsentationsfläche reduziert, allein im Vergleich zur im 18. Jahrhundert unter Beschneidung ganzer Gemälde vorgenommenen Einbindung in Dekorationsprogramme und Wandvertäfelungen konnte das Werk bereits mehr von seiner Autonomie bewahren.

„In ihrer überbordenden Fülle suggerierten die Kunstpräsentationen [...] auch einen selbstbewussten Betrachter, der ohne weiteres dazu in der Lage wäre, aus einer Auswahl von zwei- bis dreitausend Gemälden das schönste, stimmungsvollste und letztlich wohl passende auszusuchen“ (Felderer & Louis 1997, S. 115).

Die Museen sprachen somit ein rein bürgerliches Publikum an, welches durch Vorkenntnisse und ästhetische Schulung Qualität und Systematik selbstständig erkennen sollte und keiner didaktischen Belehrung bedurfte, wodurch große Bevölkerungsteile von der aktiven Kunstbetrachtung ausgeschlossen wurden (vgl. Bennett 2010).

Mit Ausnahme des kulturhistorischen Museums, welches im Gegensatz zu den beschriebenen Museumstypen durchaus eine Integration auch der proletarischen Bevölkerungsschichten in eine staatlich legitimierte Wissensvermittlung durch Museen verfolgte und sich daher schon früh didaktisch ausgerichteter, inszenatorischer Praktiken und Medien wie Objektschildern und Ausstellungsführern bediente (vgl. Joachimides 2001, S. 18-20), ist diese Tendenz in nahezu allen Häusern bis hin zu naturhistorischen Museen zu verzeichnen. Verfolgt man zum Beispiel die Entwicklung von Skulpturengalerien, so kann hier eine Lösung der Skulptur aus dem Kontext der Architektur generell erst ab dem 19. Jahrhundert beobachtet werden (vgl. ebd.,

S. 36). Oft fand anstelle einer chronologischen oder topografischen Systematisierung zunächst allein eine ikonografische Gruppierung statt. Einen entscheidenden Impuls erhielt die Inszenierung in Skulpturengalerien jedoch durch diejenige im 1828 eröffneten Alten Museum Schinkels in Berlin. Die einseitige Beleuchtung, die relativ schmucklosen Hallen und die Gruppierung der Skulpturen um dorische Säulen herum wurden zum verbindlichen Muster und betonten erstmals die Autonomie des Einzelwerkes. Gleichzeitig wurden kleinere Stücke wie Porträtbüsten jedoch bis zur Jahrhundertwende in vielen Häusern in großen Mengen auf Wandregalen präsentiert (vgl. ebd., S. 39-40). Das kunstgewerbliche Museum entstand als jüngster der drei eingangs beschriebenen Museumstypen gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Umkreis der sich einer Überflutung des Marktes durch stilistisch unausgewogene Massenware erwehrenden Kunstgewerbebewegung und hatte zunächst den Charakter einer Vorbildsammlung für Handwerker_innen und Gewerbetreibende, die zugleich das Zielpublikum dieser Einrichtungen darstellten. Geschmacksbildung zur Ästhetisierung des Alltages und zur impliziten Wirtschaftsförderung durch Steigerungen der Marktfähigkeit deutscher Produkte war das vornehmliche Ziel der Bewegung. Die Präsentation der Exponate fand hier weniger in chronologischer Folge statt, als vielmehr in der seriellen Reihung von Material- und Typengruppen. Die Ausstellung erfolgte dabei zumeist in gläsernen Einheitsvitrinen, die eine enorme Objektfülle bei zumeist rein thematischer Sortierung aufwiesen. Die Kunstgewerbebewegung lieferte mit ihrer didaktischen Ausrichtung wichtige Impulse für die allgemeine Infragestellung der Präsentationsmodi auch in kunsthistorischen Museen.

Im 19. Jahrhundert kann das Museumsgebäude in seiner Ausführung zumeist selbst als Gesamtkunstwerk aus Architektur, Raumgestaltung und Dekoration begriffen werden. Erreicht werden sollte durch diesen Typus des "Monumentalmuseums" die Einheit von Sammlung und Gebäude ebenso

wie ein vollkommener Ausdruck der politischen Macht und der pädagogischen Absichten des Staates in einer Art Überwältigungsästhetik zur impliziten Beeinflussung der Besucher_innen (vgl. Bennett 1995; Muttenthaler & Wonisch 2006).

Anfänge der Museumsreformbewegung

Die in der Museumsreformbewegung kulminierende Kritik an den skizzierten Inszenierungsarten konnte ab den 1880er Jahren vor allem daher an Wirkung gewinnen, da neben einer allmählichen Entwertung des akademischen Bildungsbegriffes auch die Idee von der Möglichkeit einer historisch vollständigen Präsentation der Kunstentwicklung als Utopie entlarvt wurde. Künstler_innen suchten im Museum nun vielmehr nach ästhetischer Erfahrung denn nach historischer Bildung. Es entwickelte sich eine neue Sensibilität für die Autonomie des Kunstwerkes, die erstmals Stil über Ikonografie setzte und Form als individuellen Ausdruck künstlerischer Aneignung der Wirklichkeit begriff, der es im Museum Raum zu geben galt.

„Vor allem die Anhänger einer so genannten Lebensphilosophie wollten nicht mehr an die Erkenntnis des Geistes einer Epoche glauben, sondern an die Genialität des einzelnen Künstlers“ (Hartung 2010, S. 34).

Ein weiterer, durch die aufkeimende Volksbildungsbewegung beförderter Kritikpunkt, bei dem man versuchte anzusetzen, war die mangelnde didaktische Durchdringung und Begleitung der Ausstellungen. Die Volksbildungsbewegung formierte sich ab 1870 mit dem erstmaligen Empfinden eines vereinten deutschen „Volkskörpers“. Zur politischen Motivation der Bewegung formuliert Andreas Kuntz:

„Nach der Trennung von der sich nun formierenden sozialdemokratischen Arbeiterbewegung wird daher als Gegenkonzept eine straff organisierte Volksbildungsbewegung für das Bürgertum zur Notwendigkeit, schon um dieses Feld nicht der Sozialdemokratie zu überlassen“ (Kuntz 1996, S. 18-19).

Bis in die 1880er Jahre war die Bewegung dabei eher auf die positivistische Wissensvermittlung im Bereich der Naturwissenschaften fokussiert, ab Ende des 19. Jahrhunderts rückte die Kunstvermittlung in den Mittelpunkt der Bemühungen. Ein wichtiger Verein der Volksbildungsbewegung war, neben dem „Dürerbund“, der „Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen“ oder der „Gesellschaft für Volksbildung“ auch der Frankfurter „Ausschuss für Volksvorlesungen“, dem Walter Müller-Wulckow angehörte. Eine Besonderheit dieser Vereinigung bestand in der singulären Einbindung von Arbeitern in die Vereinsstrukturen und der Verwaltung eigener Lehrwerkstätten. Erklärtes Ziel war hierbei die Entwicklung einer „einheitlichen Volkskultur“ (ebd., S. 29), wobei ein Schwerpunkt auch auf die Bildung der Landbevölkerung gelegt wurde. Der Aspekt der Partizipation unterscheidet den „Ausschuss für Volksvorlesungen“ deutlich von anderen Vereinen dieser Art, die eine alleinige Weitergabe von Inhalten ohne deren Beeinflussung oder kritische Hinterfragung seitens der Arbeiterschaft aus politischer Motivation erreichen wollten. In diesem Kontext werden diese anderen Verbände von Andreas Kuntz kritisiert, wenn er schreibt:

„Diese Trennung von Volk und Wissenschaft zeigt, daß auch modern und elegant formulierte Museumskonzepte (propädeutisch) undemokratisch sein können, also Wissen als Herrschaftswissen erhalten wollen“ (ebd., S. 121).

Erste Bemühungen um eine pädagogische Nutzbarmachung der Museen fielen durch die Bestrebungen der Volksbildungsbewegung bereits ins 19. Jahrhundert, wie Hildegard Vieregg in ihrer Studie zur „Vorgeschichte der Museumspädagogik“ (Vieregg 1991) belegen konnte.

„Wie in den einzelnen Kapiteln referiert, waren besucherfreundliche Öffnungszeiten, Räumlichkeiten (Bibliotheken, Vortragsräume, Räume für didaktische Aktivitäten), Museumsführungen (erinnert sei hier auch an die Kurse für Museumsbeamte zur Schulung in praktischer Arbeit), Führungszyklen, ‚Abendvorlesungen‘, Arbeiterführungen durch Volkshochschuleinrichtungen, ‚Führungslinien‘ und didaktisch angelegte Handreichungen, Instruktionen beim Rundgang durch die Museen und bei der exemplarischen Objektbetrachtung als ‚didaktische Mittel‘ schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in den behandelten Museumstädten [Hamburg, Berlin, München; Anm. d. Verfasserin] (in dieser Form vor allem in München) allgemein gebräuchlich“ (ebd., S. 324-325).

10

Es handelte sich dabei jedoch in der Regel um Einzelinitiativen von Museumsverantwortlichen in den musealen Zentren; erst die Museumsreform machte hieraus eine allgemeine Forderung.

Neben dem Mangel an didaktischer Aufarbeitung der Museen gerieten auch die durch historisierende Bildprogramme und Bauschmuck starr konzipierten und in ihrer Beleuchtung und Raumaufteilung selten optimal gestalteten Monumentalmuseen immer stärker in den Fokus der Kritik. Als Hauptziele aller Protagonist_innen der Museumsreform um 1900 können somit zusammenfassend die Reduktion der Objektzahl zugunsten einer qualitativeren Auswahl – welche oft mit einer Trennung von Schau- und Lehrsammlung einher ging –, die stärkere Isolierung des Einzelwerkes zugunsten seiner Autonomie, die differenzierte Ausgestaltung verschiedener Räume nach

wahrnehmungsästhetischen Kriterien für die optimale Wirkung der dort gezeigten Arbeiten, die Erhöhung der Funktionalität des Museumsgebäudes und die Entwicklung didaktischer Programme für breitere Besucher_innen-
gruppen genannt werden. Auf sammlungspolitischer Ebene muss zudem der Einsatz für die Integration der Werke der modernen Kunst – das heißt bei der frühen Direktorengeneration der des Impressionismus', ab den 1910er Jahren der des Expressionismus' – als wesentliches Bestreben der musealen Akteur_innen genannt werden. Der Kunsthistoriker Takuro Ito betont hierzu in seiner grundlegenden Studie „Das Museum und die Gegenwart: Musealisierung und Musealisierungs-Debatte in Deutschland im 20. Jahrhundert“ (Ito 2002) die Rolle der Museen bei der Förderung zeitgenössischer Kunst und gleichzeitig den enormen Legitimationsdruck der Verantwortlichen aufgrund des scheinbaren Fehlens allgemein vermittelbarer Qualitätskriterien zur Bewertung selbiger.

„Das Paradigma der Geschichte durch das der Kunst zu ersetzen und auf diese Weise den Rezeptionsmodus im Museum von einer bloß gelehrten, historischen Betrachtung zu einem ästhetischen Erleben zu verändern, war das Anliegen der Museumsmodernisten. Um dieses Ziel zu erreichen, wurden zwei Maßnahmen ergriffen: Zum einen wurden Bestand und Präsentation der Museen ‚enthistorisiert‘, zum anderen wurde die zeitgenössische Kunst in die musealen Sammlungen aufgenommen“ (ebd., S. 113).

Museen im Deutschen Kaiserreich

Die ersten Bemühungen um eine Reform der Museen fielen in die Zeit des Deutschen Kaiserreiches. Die Kulturpolitik dieser Jahre war nicht zuletzt bestimmt durch einen vor allem politischen Blick auf künstlerisches Schaffen.

„Porträts und Historien Gemälde fanden Eingang in die Sammlung aufgrund der politischen Bedeutung ihres Bildinhaltes, nicht aufgrund ihrer künstlerischen Qualität“ (ebd., S. 111).

Nur so ist die bis zum Ersten Weltkrieg durchgängig geführte Debatte um eine Integration französischer Kunst in deutsche Sammlungen zu begreifen. Der durch die Vetreter_innen der Museumsreformbewegung aufgrund ästhetischer Kriterien hoch geschätzte Impressionismus fand eine Ablehnung von staatlicher Seite allein vor dem Hintergrund der politischen Rivalität zu Frankreich. Der Kulturwissenschaftler Georg Bollenbeck führt die extreme Politisierung der Kunstdebatten auf die enorme Bedeutung der Kultur für das Selbstverständnis des noch jungen Staates zurück, wenn er als deutsches Paradigma zusammenfasst:

„Kunst ist Ausdruck des Volkes, sie bildet das Individuum wie die Nation, sie bietet sich als eine höhere Wirklichkeit des schönen Scheins dar, als ein[e] autonome, zeitenthobene Welt der Freiheit und Sittlichkeit, der Schönheit und Wahrheit“ (Bollenbeck 2001, S. 224).

Eine im Zuge avantgardistischer Kunstbewegungen um die Jahrhundertwende jedoch verstärkt wahrgenommene Entfremdung zwischen Künstler_innen und konservativem Bürgertum und die allein mittels bildungsbürgerlichem Kanon nicht mehr zu leistende Denotation der Kunst rüttelte nun

an ebenjenem Gleichnis von Nation und Kunst und führte zu einer Radikalisierung der Debatte von beiden Seiten, die 1911 im sogenannten „Bremer Kunststreit“ um den Ankauf eines Van Gogh-Bildes einen ihrer Höhepunkte finden sollte (vgl. Ito 2002, S. 96). Allein der Widerstand gegen den zuweilen kunstabsolutistischen Anspruch des Kaisers einte temporär beide Lager. Anlässlich des Bestrebens nach Integration expressionistischer Kunst in die Sammlungen nach dem Ersten Weltkrieg erhielt die Diskussion jedoch neue Schärfe und sollte bis in die Zeit der Weimarer Republik hinein fortgeführt werden, war doch diese Kunst in ihrer formal scheinbar anarchischen Gestalt und dem mit ihr verbundenen eher negativen Weltbild noch weniger mit einem bürgerlich-idealistischen Schönheitsideal in Einklang zu bringen (vgl. Bollenbeck 2001, S. 227).

Durch die beschriebene kulturpolitisch restriktive Haltung und die zu Paris und London empfundene Konkurrenz auch auf kultureller Ebene wurde die Aufwertung Berlins als Museumsstandort ab der Reichsgründung 1871 befördert. Doch nicht allein die Reichshauptstadt profitierte.

„Auch die hamburgere Museen wurden im Kaiserreich stärker gefördert und reichlicher mit staatlichen Geldern bedacht, als dies vorher der Fall gewesen war. [...] Neben der Finanzierung der repräsentativen Museumsgebäude stellte der Staat in der Professionalisierungsphase der Museen erstmals größere Summen für den Ankauf von Exponaten zur Verfügung. Außerdem wurden Direktoren, wissenschaftliche Mitarbeiter, Sammlungsverwalter, Schreibkräfte etc. für die Arbeiten in den Museen eingestellt und vom Staat bezahlt“ (Seemann 1998, S. 167).

Neben dieser staatlichen Höherbewertung, die allerdings gleichzeitig eine verstärkte Einflußnahme mit sich brachte, wurden Museen in Deutschland erstmals auch als Bildungsinstitutionen für breite Bevölkerungsschichten

wahrgenommen. Dies lässt sich unter anderem am 1903 durch den von der Arbeiterwohlfahrt organisierten Kongress „Museen als Volksbildungsstätten“ belegen, der die Forderung nach Demokratisierung und Popularisierung der Museen aufstellte (vgl. Joachimides 2001, S. 111). Aufgrund der konzisen Zusammenfassung der Entwicklungen sei hier ein Aufsatz Karsten Borgmanns ausnahmsweise sehr umfangreich zitiert:

„Während es der Industriearbeiterschaft bis 1918 kaum gelingen konnte, Elemente einer prestigeträchtigen Lebensführung zu entwickeln und damit am kulturellen Geschehen teilzunehmen, spielten Fragen des Geschmacks und der ästhetischen Gestaltung des Alltags in den stark differenzierten, gebildeten Mittelschichten eine zunehmende Rolle. Die Rollen der Rezipienten und der „Macher“ des kulturellen Geschehens blieben allerdings trotz aller mittelständischer Bemühungen um eigene ästhetische Ausdrucksformen klar verteilt. Erst die Kunstauffassung der bürgerlichen Elite und ihre Definition von „Hochkultur“ waren in der Lage, eine gesamtgesellschaftliche Verbindlichkeit zu erwirken“ (Borgmann 1995, S. 107).

Will man die Entwicklungen in ihrer sozialhistorischen Einbettung verstehen, müssen parallel zur politischen Stimmung auch die ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland propagierten Impulse der Lebensreformbewegung in den Blick genommen werden.¹² Anknüpfungspunkte zur Kunst

¹² Unter diesem Begriff werden eine Reihe von Reformbewegungen zusammengefasst, die direkt oder indirekt auf die negativen Begleiterscheinungen der Industrialisierung auf politischer Ebene (durch Gründung von Parteien und Gewerkschaften) und auf der sozialen Ebene reagierten. Ziel war eine grundlegende Veränderung des Individuums und seiner sozialen Verhaltensweisen. Als Erscheinungsformen der Lebensreform auf sozialer Ebene können dabei verschiedenste Siedlungsbewegungen wie zum Beispiel die Gartenstadtbewegung und Bodenreformbewegungen ebenso genannt werden wie die Antialkohol-, die Nacktkultur-

waren dabei „der Jugendstil [...], der Ausdruckstanz, der die Körper-Seele-Harmonie versinnlichen wollte, sowie die auf das Schlichte und Natürliche abzielende Kunstgewerbebewegung“ (Krabbe 2001, S. 29). Angestrebt wurden somit ganzheitliche Ansätze, die die Lebenswelt des Menschen auch ästhetisch aufwerten und damit die Utopie einer sozial harmonischeren Welt realisieren helfen sollten. Diese Entwicklung lässt sich nicht zuletzt auch in der publizistischen Landschaft Deutschlands ablesen. Das Anliegen der von Ferdinand Avenarius herausgegebenen Zeitschrift „Der Kunstwart“ war daher, die Trennung der Kunstgattungen aufzuheben und das „ästhetische Empfinden in breite Bevölkerungsschichten zu tragen“ (Buchholz 2001, S. 47).

Auch Zeitschriften wie die im Umkreis der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe publizierte „Deutsche Kunst und Dekoration“ propagierten die Ästhetisierung des Alltages bei gleichzeitig durchaus nationalistischer Betonung der Notwendigkeit der Qualitätssteigerung vor dem Hintergrund des internationalen Wettbewerbes (vgl. ebd., S. 48). Künstlerische Bildung als wertvolle Grundlage für die körperliche, geistige und seelische Entwicklung von Kindern und damit verbundene kunsterzieherische Fachdiskurse bekamen durch Zeitschriften wie „Die Kunst im Leben des Kindes“ und „Kind und Kunst“ erstmals eine Bühne (vgl. ebd.).

Wilhelm von Bode und das Kaiser-Friedrich-Museum

Der führende Protagonist Preußischer Museumspolitik in Berlin war Wilhelm von Bode, der bereits 1883 als Mitautor einer durch den Kronprinzen Friedrich III. herausgegebenen Denkschrift zur Entwicklung der Berliner Museen und die Naturheilmovement oder der Vegetarismus. Neue Impulse ergaben sich jedoch auch in der Sexualreform, der Frauenbewegung, der Kleiderreform oder der Jugendbewegung in Verknüpfung mit der nun aufkommenden Reformpädagogik und der Volksbildungsbewegung. Vgl. hierzu: Krabbe 2001, S. 25-27.

hervortrat, in der die Uniformität von Ausstellungsräumen und ihre mangelnde wahrnehmungsästhetische Ausrichtung auf die gezeigten Werke, sowie die rein enzyklopädisch orientierte Inszenierungspraxis und deren mangelnde didaktische Durchdringung scharf kritisiert wurden und eine gattungsübergreifende Präsentationsweise in Epochenräumen zum besseren Verständnis gefordert wurde (vgl. Joachimides 2001, S. 56-58). Bei der durch von Bode geleiteten Konzeption des Neubaus des Kaiser-Friedrich-Museums auf der Museumsinsel erhielt dieser erstmals Gelegenheit, Gebäude und Konzeption nach seinen Vorstellungen zu realisieren. Das Gebäude selbst erfüllte dabei

noch den Anspruch eines Monumentalmuseums mit staatlicher Repräsentationsaufgabe, so schreibt von Bode:

„Die Basilika [...] verweist den Betrachter auf eine Epoche der Geschichte, die in ihrer Vorbildlichkeit erkannt, als Voraussetzung und Quelle aller neuzeitlichen Kunst und Kultur in die preußische Tradition integriert worden ist. [...] Name wie Gestaltung des Gebäudes vergegenwärtigen die Umprägung des bereits Tradition gewordenen Bautyps Museum im Sinne preußischer, kaiserzeitlicher Repräsentationsarchitektur“ (Bode zitiert in Gaetgens 1992, S. 40-41).

13

Bei Inszenierungen von Ausstellungen und Präsentationen begann von Bode, sich von an Typologie und Vollständigkeit orientierten Hängungsprinzipien zu lösen und stattdessen den Blick auf eine harmonische Gestaltung der Gesamtdisplays und eine ausreichende Wirkungsfläche für das Einzelwerk zu richten. Erstmals wurden auch die Gesamtästhetik und der Genuss der Besucher_innen zu Kriterien der Bildauswahl und -hängung.

„Statt der bis dahin in den öffentlichen Galerien fast allgemein üblichen dichten Behängung der Wände mit Gemälden bis an die Decke hinauf, suchte ich in einer lockeren Aufstellung der Gemälde durch möglichste Abwechslung in Format, Darstellung und Farbe jede Wand zu einem ansprechenden Bilde für sich zu gestalten“ (Bode 1922, S. 66),

beschreibt von Bode selbst seine Vorgehensweise. Innerhalb der Präsentationen wurde dabei die Trennung der Kunstgattungen aufgehoben. Stattdessen entstanden epochal gegliederte, räumliche Inszenierungen, die den Besucher_innen einen umfassenden Einblick in Kunst und Lebensgefühl einer Epoche ermöglichen sollten. Damit aber tatsächlich ein harmonischer Gesamteindruck entstehen konnte, müsse laut von Bode eine Kunstgattung überwiegen, die Stückzahl reduziert werden und zu präselektierten oder zu grell farbige Stücke müssten von einer Aufstellung ausgenommen werden. Anhand des folgenden Zitats von von Bode kann belegt werden, dass dieser eine vollkommen illusionistische Erzeugung ganzer Wohnräume, wie diese bereits seit dem späten 18. Jahrhundert in vielen Freilicht-, Heimat- und anderen kulturhistorischen Museen vorgenommen wurde, ablehnte. Er wollte demnach nicht die Illusion einer anderen Wirklichkeit und Epoche in seinen Räumen erstehen lassen, sondern durch die gattungsübergreifende Präsentation lediglich einen Gesamtüberblick über das Schaffen einer Epoche ermöglichen, ohne die Einzelwirkungen der Werke aufzuheben. Der Charakter der musealen Kombination und Präsentation sollte für die Besucher_innen kenntlich bleiben.

„Wir wollten vermeiden, daß durch moderne Dekoration der Eindruck gestört würde und suchten daher durch alte dekorative Möbel, Gobelins, Wappen, einzelne alte Portale, Decken und Kamine aus der Zeit der Kunstwerke, die für die Räume bestimmt waren, diesen eine zeit- und

ortsgemäße Ausstattung zu geben. [...] Wäre man bis zur Nachahmung von alten Zimmern gegangen, so würde man die monumentale Wirkung der Kunstwerke beeinträchtigt, Charakter und Bedeutung der Museen beschädigt haben“ (Bode 1930, S. 149).

So wurde die Kombination verschiedener Gattungen in der realisierten Ausstellung gegenüber der ursprünglichen Konzeption stark reduziert, die Hängung erfolgte symmetrisch und in maximal zwei Registern, wobei den Einzelwerken viel Raum gelassen wurde und diese zum Teil architektonisch gerahmt wurden. So konnte eine optische Hervorhebung von Hauptwerken erzielt werden. Möbel wurden unter Betonung ihres Objektcharakters auf Sockeln präsentiert und das wandfeste Mobiliar bestand aus wertvollen, handbemalten Stoffen, die in ihrer Farbigkeit den Werken angepasst wurden. Ergänzend wurden einzelne originale Wandbehangs, Holzdecken oder Architekturfragmente installiert und die sonst üblichen Einheitsrahmen wurden durch originale oder stilistisch stimmige Rahmen ersetzt (vgl. insgesamt: Gaehtgens 1992, S. 29-65).

Zwar nennt von Bode in seinen Texten keine explizit pädagogischen Absichten, dennoch wird deutlich, dass seine Hängungskriterien dem Erzeugen ästhetischen Reizes und dem Aufbrechen von Monotonie und darüber dem Erzeugen neuer Erkenntnismöglichkeiten und Zugänge dienen sollten. Betont werden muss dabei allerdings seine persönliche Ausrichtung eher auf das Bürgertum denn auf proletarische Schichten und sein Vorzug ästhetischer Kriterien gegenüber zeitgenössischen Bildungsgedanken. „Bode versuchte also, seine Museumsästhetik nicht kulturhistorisch, sondern wahrnehmungsästhetisch zu legitimieren“ (Joachimides 2001, S. 94). Er stimmt darin mit den meisten Direktoren der ersten Generation der Museumsreformer_innen überein.

Museum und Volksbildung – Alfred Lichtwark und die Hamburger Kunsthalle

Mit Alfred Lichtwark hielt 1886 an der Hamburger Kunsthalle ebenfalls museumsreformerisches Gedankengut Einzug, wobei für den studierten Lehrer und Bauernsohn Lichtwark eine pädagogische Durchdringung der Ausstellungen und die Demokratisierung musealer Wissensvermittlung besondere Relevanz hatten und er sich mehr als alle Direktoren zuvor der Volksbildungsbewegung verbunden fühlte. So war Lichtwark 1903 Mitautor einer Schrift zu dem eingangs erwähnten Kongress mit dem gleichnamigen Titel „Das Museum als Volksbildungsstätte“ der Arbeiterwohlfahrt. Bei Lichtwark kam der aktiven Geschmacksbildung in breiten Bevölkerungsschichten besondere Bedeutung zu.

„Ziel war es, die Sensibilität für Formenschönheit in Natur, Alltag und Kunst, und am besten in dieser Reihenfolge, zu entwickeln und die künstlerische Produktion Deutschlands auf einer so veränderten gesellschaftlichen Basis im Niveau zu heben“ (Starz 2001, S. 230).

Bereits 1899 publizierte Lichtwark zu diesem Zweck seinen programmatischen Aufsatz „Die Erziehung des Farbensinns“, in dem er seine Forderung nach schulischer und heimischer Kunsterziehung zur Förderung von Kreativität und Sensibilität bekräftigte (vgl. ebd.). Lichtwark ging dabei entgegen vieler seiner Kolleg_inn(?)en in innovativer Weise von einem von Bildungsstand und Vorwissen unabhängigen Sehen aus, welches die Integration aller Bevölkerungsschichten in die museale Arbeit selbstverständlich machte.

„Nicht mehr das Wissen, sondern die Wahrnehmungstechnik [...] befähigt einen zum selbstbewußten Sehen – ein Gedanke, der in seiner

Abwendung vom Primat des bürgerlichen Bildungskanons nicht allen Zeitgenossen behagen mochte“ (ebd.).

Dabei ging es Lichtwark nicht um eine Entwertung ikonografisch-kunsthistorischer Zugänge, sondern vielmehr um die innerliche Öffnung der Betrachter_innen für die Kunst. So formuliert Nobumasa Kiyonaga in seiner umfangreichen Studie zu den kulturpolitischen Vorstellungen Alfred Lichtwarks:

„Er sah die Gefahr, dass die bloße Vermittlung von kunstgeschichtlichem Wissen davon ablenke, ein einzelnes Kunstwerk unvoreingenommen anzusehen. Man wäre dann nämlich nur darauf bedacht, dass gegebene Objekt voreilig in die bereits gelernte geschichtliche Reihenfolge einzuordnen. [...] Dies verhindere, dass sich der Betrachter mit neuer Kunst konfrontiere. Dieses Beharren auf einem unvoreingenommenen Sehen kennzeichnete Lichtwarks Gedanken über die Kunstbetrachtung. Für ihn war diese Neigung der Deutschen zur Theorie der maßgebliche Verhinderer einer künstlerischen Erneuerung“ (Kiyonaga 2008, S. 421-422).

15

Lichtwarks Programm schloss dabei neben einer Vielzahl populärwissenschaftlicher Vorträge auch regelmäßige Übungen mit Schulklassen vor Gemälden ein, deren Gesprächsmitschriften 1897 gar publiziert wurden.

„Neben den Erwartungen, die an die künstlerische Bildung für die Entwicklung des Kindes geknüpft waren, entsprach Lichtwarks vorgeschlagene Methode der Gesprächsführung mit Schülern den Vorstellungen der Reformpädagogen nach »menschlichem Kontakt« zwischen der erziehenden Generation und der Jugend“ (Deppner 2010, S. 15).

Dabei galt das Augenmerk der Erschließung formaler Zusammenhänge von Farbe und Raum; Ausgangspunkt war zumeist die Kunst der Moderne.

„Als Resultat eines genießenden Zuganges zur Kunst erwartet Lichtwark den Geschmack [...]. Daß er damit kein geschmäckerliches, passives Publikum heranbilden wollte, sondern eher einen handlungsorientierten Zugriff auf die ästhetische Gestaltung des Lebens verfolgte, belegen seine beständigen Verweise und Abhandlungen zur Förderung einer vielseitigen und breit gefächerten Dilettantenbewegung auf allen künstlerischen und kunsthandwerklichen Gebieten. Von einer entwickelten Dilettantenkultur versprach er sich eine Wiedergewinnung von Kultur, mit der der Mensch identisch sein könnte und deren Fehlen er immer wieder beklagte“ (ebd., S. 30).

Sammlungspolitisch öffnete auch Lichtwark sein Haus der modernen Kunst, wobei er den singulären Weg wählte, anerkannten Künstlern des deutschen Impressionismus, wie zum Beispiel Corinth oder Liebermann, Aufträge für Ansichten Hamburgs zu erteilen, die so einen Sammlungsschwerpunkt bildeten. Ziel war es, dem Hamburger Publikum durch vertraute Motive den Zugang zu formal neuartiger Kunst zu erleichtern (vgl. Starz 2001, S. 231).

Auch die Einrichtung öffentlicher Bibliotheken an Museen gehörte zu den erklärten Forderungen Lichtwarks. Dieser machte sich neben den pädagogischen Museen vor allem auch um eine Optimierung der Lichtführung und Raumgliederung in Kunstmuseen verdient (hohes Seitenlicht, Laternenoberlichte, Vermeidung von Enfiladen für mehr Kontemplation, abwechslungsreicher Grundriss, Vortragssaal (vgl. Ring 2010b, S. 47)), welche er im Neubau der Hamburger Kunsthalle erstmals umzusetzen gedachte.

Inhaltlich ist Lichtwark vor allem auch die Wiederentdeckung der Kunst der Romantiker im Rahmen der mit Hugo von Tschudi organisierten Jahrhunder-

tausstellung in der Berliner Nationalgalerie zu verdanken. Während seine Öffnung zur zeitgenössischen Kunst in Form einer Zusammenarbeit mit dem „Hamburgischen Künstlerclub“ um die Jahrhundertwende von vielen Konservativen misstrauisch beäugt wurde, schaffte Lichtwark es gegen Ende seiner Karriere nicht mehr, sich der Kunst des Expressionismus zu öffnen, die er grundsätzlich ablehnte (vgl. ebd., S. 45).

Weitere museumsreformerische Bestrebungen vor dem Ersten Weltkrieg und der Einfluss der Wiener Secession.

In Gustav Paulis Zeit als Direktor der Kunsthalle Bremen hielt die Kunst der Moderne auch dort Einzug. Im Jahr 1911 entbrennt um den Ankauf des Gemäldes „Mohnfeld“ von Vincent van Gogh der bereits erwähnte „Bremer Künstlerstreit“. Wenngleich in Paulis Amtszeit bislang dem Ankauf von sechzehn Werken französischer Künstler vierundachtzig angekaufte deutsche Werke gegenüberstanden, formierte sich eine landesweite Opposition deutscher Künstler_innen gegen die Aufnahme internationaler Kunst in deutsche Museen, die in der Verfassung der Schrift „Ein Protest Deutscher Künstler“ durch Carl Vinnen mündete. Pauli bezog daraufhin publizistisch und in zahlreichen Vorträgen aktiv Stellung für die internationale Ausrichtung der Sammlung und entkräftete den Vorwurf der mangelnden Förderung nationaler Kunstschaffender.

In diesem Geist agierte auch Hugo von Tschudi, von 1896-1909 Direktor der Berliner Nationalgalerie und von 1909-1911 Leiter der Staatlichen Kunstsammlungen München. Er machte sich in beiden Häusern verdient um die Integration der modernen (impressionistischen) Kunst in die Sammlungen und eine Bewertung und Hängung von Kunst nach formalen Kriterien (vgl. ebd., S. 146-148). Die Inszenierung von Tschudis in Berlin war dabei durch eine Zurücknahme der Ausstattung, eine größere Reduktion der Einzel-

werke, das Bemühen um farbliche Harmonien zwischen den Werken eines Raumes und seinen darauf angepassten Wandbespannungen, die Akzentuierung von Hauptwerken und den Einsatz luxuriöser Stoffe und Lederbespannungen geprägt (vgl. ebd., S. 148-151). Eine Integration von kunstgewerblichen Objekten lehnte von Tschudi jedoch strikt ab; die Skulpturen wurden separat und nach Materialität sortiert präsentiert.

In der Alten Pinakothek in München verfuhr von Tschudi ähnlich und vollzog eine Hängung in zwei auf der Augenhöhe der Besucher_innen angepassten Registern in authentischen Rahmen. Die Wände wurden hier abwechselnd rot und grün bespannt und bildeten so einen Kontrast zu den Werken, auf die sie in diesem Fall nicht exakt abgestimmt waren.

Die Stoffe waren dabei im Gegensatz zur Inszenierung in Berlin nicht gemustert und weniger luxuriös, nahmen sich also stärker zurück. Um die frühere enfiladenartige Serialität der Räume zu brechen, wurden Türen versetzt und Zwischenwände eingezogen (vgl. insgesamt: Ring 2010b, S. 150-165). Die Präsentationsstrategien von Tschudis legen einen Vergleich mit den zur selben Zeit stattfindenden Ausstellungen der Secessionen¹³ in Berlin und München, insbesondere aber auch in Wien nahe, die für die Neugestaltungen der Museen im Rahmen der Museumsreform generell als richtungsweisend beschrieben werden muss.

Betrachtet man die secessionistische Ausstellungsgestaltung in Wien chronologisch, so kann man mit dem Wechsel des jeweilig verantwortlichen Architekten auch Veränderungen in der Inszenierungspraxis erkennen. Herrschten in der Ära Olbrich (1898-1900) noch geschwungene Linien, vegetabile Formen, Pflanzenarrangements und Stoffdraperien vor, wie wir sie eben auch bei Tschudi zunächst vorfinden, so fand unter Hoffmann (1900-

1902) ein bereits beschriebener Wandel hin zu geometrisch-strengen Formen statt. So ist zum Beispiel die Ausstellungsarchitektur der 1902 stattgefundenen „Beethoven-Ausstellung“ als puristisch, auf geometrische Formen reduziert und von nahezu monochrom weißer Farbgebung zu beschreiben. Eine differenzierte Strukturierung der Wandflächen wurde allein durch den Wechsel von rauem zu glattem Putz und flache Wandvorlagen erreicht. Die einzelnen Exponate waren in geringer Dichte im Raum verteilt, was sie trotz des „Raumkunst“-Primates im Vergleich zu anderen Präsentationsformen der Zeit in ihrer Autonomie unterstrich (vgl. hierzu: Krämer 2009).

„Die für die meisten Ausstellungen typische dichte Hängung wurde vermieden, so daß jedes Kunstwerk einzeln für sich und nicht nur als Verkaufsobjekt betrachtet werden konnte. Zur kreativen Freiheit der modernen Kunst trat so noch die physische Freiheit, eine Ausstellungsgestaltung, die die Wirkung auf den Betrachter maximieren sollte“ (Shedel 1997, S. 14).

An der Präsentation der Exponate ließ sich weder eine Systematik, noch eine enzyklopädische Absicht ablesen, sondern ausschließlich eine Gestaltung nach ästhetischen Prinzipien.

„Gegenüber dem pluralistischen Vielerlei der normalen Salonausstellungen, bei denen die Werke beziehungslos die Wände füllten, stellt die ästhetische Durchformung des Raumbildes in den Ausstellungen der Secession mit Kunst für Kunst realisiert, ein Novum dar, ohne das der Erfolg der Sezeession nicht zu verstehen ist“ (Bussmann 1992, S. 44).

Diese Inszenierungsform, wie wir sie in der Beethoven-Ausstellung verwirklicht finden, stellte jedoch nur eine Vorstufe zu den Entwicklungen unter

¹³ Die Secessionsbewegungen eint in ihrem Charakter als freie Künstler_innengemeinschaften das Bestreben nach Autonomie von staatlicher Kunstpolitik und dem Kunstmarkt und häufig der Wunsch nach der Etablierung neuer Stilformen.

Koloman Moser (1903-1905) dar, die als Radikalisierung Hoffmann'scher Ideen begriffen werden können (vgl. Joachimides 2001, S. 137). Die Wände wurden nun ohne jeglichen Dekor und jegliche Struktur gestaltet und einzeln von dunklen Holzleisten umfassen, sodass sie das ausgestellte Werk gleichsam wie ein Passepartout umgaben und erstmalig tatsächlich zur bloßen Folie des Exponats wurden. Auch die Ausstellungen der deutschen Sezessionsbewegungen in Berlin und München wiesen im Gegensatz zu gleichzeitigen musealen Präsentationen bereits Ende des 19. Jahrhunderts eine starke Zurücknahme der Ausstattung und eine Reduktion der Objektzahl mit maximaler Hängung in zwei Registern auf.

Während in München luxuriöse, farbig gemusterte Wandbespannungen und der Einsatz von Möbeln und Pflanzenarrangements noch die Anmutung eines Wohnraumes entstehen lassen konnten, war das Erscheinungsbild in Berlin bereits weniger opulent und es fand keinerlei Integration von Kunstgewerbe statt. Erzeugt werden sollte hier, inspiriert auch von den Ausstellungen der Impressionisten in Paris, der Eindruck des auf das Werk fokussierten Atelierraumes (vgl. ebd., S. 123-128), der auch für die Raumgestaltungen der Museumsreform wegweisend werden sollte. Von Tschudis Nachfolger in Berlin und vorheriger Direktor am Frankfurter Städel (1904) und Sekretär der Akademie der Künste Berlin (1905-1909), Ludwig Justi, setzte sich bei der durch ihn geleiteten Umgestaltung des Städel (1904-1905) sogar gegen den Willen des Kaisers für eine Integration impressionistischer Kunst in die Frankfurter Sammlungen ein. Dabei hingte er die moderne in einem Register vor hellen, gestreiften Wandbespannungen, die alte Kunst in zwei Registern vor monochrom dunklen Hintergründen und integrierte bei ersterer moderne Kleinplastik, bei zweiterer sparsam historische Möbel. Justi folgte dabei im Wesentlichen der Inszenierungsstrategie von Tschudis, während er sich von von Bode deutlich abgrenzte (vgl. ebd., S. 171).

Auch bei der späteren Gestaltung der Berliner Nationalgalerie 1911-1914 fand Justi zu einer gleichmäßigen Hängung, wobei die Symmetrie von Tschudis zugunsten einer gleichaktigeren, an der unteren Rahmenkante ausgerichteten Rhythmisierung vernachlässigt wurde. Die Umfassung der Wandflächen durch dünne Holzleisten erinnerte dabei stark an die

beschriebene Inszenierungspraxis der Wiener Secession. Die Wandbehänge waren in ihrer Farbigkeit differenziert und oft stark ornamentiert. Justi selbst beschreibt die Notwendigkeit hierzu:

„Wenn man aber statt Marmor und edlen Hölzern nur Stuck zur Verfügung hat und dann auf Profile und Ornamente verzichtet, so entstehen die lediglich negativ wirkenden Räume, in denen man jetzt hier und da Kunstwerke ausstellt; sie rangieren mit Zollspeichern. In älteren Gebäuden, die einst mit Sorgfalt und architektonischer Empfindung gebaut sind, wirken solche Räume besonders geistlos und ordinär“ (Justi 1914, S. 36).

In ihrer impulsgebenden Wirkung für die Entwicklung museumsreformerischer Gestaltung nicht zu unterschätzen ist schließlich auch die 1912 in Köln stattgefundene „Sonderbund-Ausstellung“. Ihre Wandgestaltung folgte im Wesentlichen der der Wiener Secession und wies mit ihren schlichten, hellen, nur von schwarzen Leisten umfassenen Wänden einen für Deutschland erstmaligen Purismus auf, der für die Weiterentwicklung musealer Inszenierungen hier vorbildlich werden sollte (vgl. Schneede 2010, S. 91).

Kunst- und Kulturpolitik in der Weimarer Republik

Die Revolution in Deutschland und die Gründung der Weimarer Republik sind auch für die Museumsreformbewegung prägend. 1917 kommt es durch eine Initiative verschiedener Museumsvertreter, darunter unter anderem Georg Swarzenski vom Städelmuseum Frankfurt, Gustav Pauli und Karl Koetschau, Leiter der Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, zur Gründung des Deutschen Museumsbundes. Diese ist mit der Hoffnung verbunden, nach den im Kaiserreich noch starken politischen Eingriffen in Sammlungs- und Ausstellungspolitik und der bevorzugten Förderung der Berliner Museumslandschaft nun freier agieren zu können. Als Ziele werden die Schaffung allgemeiner musealer Standards, Richtlinien zum Umgang mit privaten Fördermitteln und eine umgreifende didaktische Durchdringung der Ausstellungen formuliert. In der zentralen Aufsatzsammlung „Die Kunstmuseen und das deutsche Volk“ von 1919 werden als konkrete didaktische Mittel Vorträge, Exkursionen, Kurse zur Kunsterziehung, Publikationen wie Flugblätter, Führer oder Ausstellungskataloge und erstmals auch didaktisch orientierte Wechselausstellungen genannt (vgl. Joachimides 2001, S. 188).

In seinen Forderungen noch wesentlich radikaler agiert ab 1918 der „Arbeitsrat für Kunst“, bestehend aus Vertreter_innen der künstlerischen Linken, wie den Expressionist_innen, und deren Fürsprecher_innen. Hatte der Museumsbund in seiner Schrift deutlich von den Inszenierungspraktiken von Bode Abstand genommen, so deutete der Arbeitsrat diese mit Verweis auf die Volksbildungsbewegung pädagogisch um. Noch weit über von Bode hinausgehende kulturhistorische Kontextualisierungen wurden dabei vor allem von der politischen Linken als Verweis auf herrschende soziale Bedingungen begrüßt.

Die Diskussion um diese Art der Inszenierung kulminierte im sogenannten „Valentiner-Streit“ um die Veröffentlichung der Schrift „Die Umgestaltung

der Museen im Sinne der neuen Zeit“ 1919 durch den zuvor am „Metropolitan Museum“ tätigen Kurator Wilhelm R. Valentiner im Namen des Arbeitsrates. Besonders Ludwig Justi trat dem Bekenntnis Valentiners zu einer gattungsübergreifenden Präsentation entschieden entgegen. Er betonte, die Rezeption von Gemälden könne durch die Einbindung des stilistisch grundsätzlich minderwertigen Kunstgewerbes nicht erleichtert werden, zumal eine historisch korrekte Rekonstruktion von Epochenräumen generell nicht möglich sei (vgl. Flacke-Knoch 1980, S. 53).

Eine zweite Forderung Valentiners, nämlich die Zusammenfassung aller musealen Sammlungen Deutschlands in einer hierarchisch neu strukturierten Museumslandschaft (ein Museum für internationale Kunst in der Mitte Deutschlands, Museen für nationale Kunst als Volksstätten in Kombination mit anderen öffentlichen Einrichtungen wie Sportplätzen oder Bibliotheken und „Sammlungen der Werke lebender Künstler“ (vgl. ebd., S. 50-51)) ohne Rücksicht auf bestehende Museen, konnte sich nicht durchsetzen und beförderte bei konservativen Museumsvertreter_innen allein die Angst der Vereinnahmung der Kunst durch die politische Linke (vgl. Joachimides 2001, S. 191-194). Neben seinen Forderungen nach einer Umstrukturierung der Museumslandschaft zeichnete Valentiner in seiner Schrift auch das Bild eines idealen neuen Direktor_inn(?)entyps, der ihre_(?)seine Aufgabe nicht allein in der weltabgewandten Forschung, sondern auch in der Bildung des Publikums und der Förderung der zeitgenössischen Kunst sehen sollte (vgl. Flacke-Knoch 1980, S. 52). Die 1921 von Karl Scheffler veröffentlichte Schrift „Der Berliner Museumskrieg“ bereicherte die geführten Debatten um den Aspekt der Kritik am repräsentativen Charakter der Berliner Museumsneubauten und forderte an ihrer Stelle die Schaffung intimerer Meistersammlungen mit Ateliercharakter:

„Skeptisch gegenüber jeder politischen Vereinnahmung der Museen plädierte Scheffler hier aus der Perspektive des elitär denkenden Ästheten für ein Museumsverständnis, das im Sinne des l'art pour l'art in erster Linie der Autonomie der Kunst und einem freien Kunstgenuss Rechnung tragen sollte“ (Kratz-Kessemeier, Meyer & Savoy 2010, S. 259).

Es kann jedoch zusammengefasst werden, dass auch über die Revolution hinweg trotz neuer Impulse und veränderter politischer Rahmenbedingungen eine große Kontinuität der Ziele und der in verantwortlichen Positionen befindlichen Vertreter_innen der Museumsreform zu beobachten ist. Modernistische Positionen erhielten nun jedoch durchaus staatliche Anerkennung, was sich nicht zuletzt in der Einrichtung des Amtes des „Reichskunstwartes“ 1920 zeigte, an dessen Entstehen der „Deutsche Werkbund“ entscheidenden Anteil hatte. Der Reichskunstwart war strukturell dem Innenminister unterstellt und für alle Aspekte staatlich-künstlerischer Repräsentation zuständig.

„Der Reichskunstwart sollte [...] als Vermittler zwischen Politik und Künstlern den Symbolhaushalt der neuen deutschen Demokratie kreieren, Chiffren und Codes, um die Bürger zur dauerhaften Identifikation mit ihrem Staat aufzufordern, einem Staat, der sich nicht mehr nur als politisches Abstraktum (über die neue Verfassung, die Gesetzestexte und seine Organe), sondern anschaulich, emotional-sinnlich darstellen wollte“ (Welzbacher 2010, S. 13).

Mit Edwin Redslob bekleidete während der gesamten Zeit der Weimarer Republik ein Kunsthistoriker das Amt, der den Zielen der Museumsreformbewegung in seiner eigenen Zeit als Direktor des Erfurter Museums am Anger zugetan war und sich im „Deutschen Werkbund“ engagierte. Das Bestreben,

seine Arbeit öffentlich zu machen und zur Diskussion zu stellen, zeigte sich auch in einer quantitativ überdurchschnittlichen, deutschlandweiten Pressearbeit, die einen Schnittpunkt zum Schaffen Walter Müller-Wulckows bildet.

„Seine Zuneigung zur Presse zeigt sich zunächst in der eigenen, quantitativ atemberaubenden publizistischen Arbeit. Aber auch einige der wichtigsten zeitgenössischen ‚Kunstschriftsteller‘ – so die damals gebräuchliche Bezeichnung – wusste der Reichskunstwart auf seiner Seite. Mit Max Osborn, Autor der renommierten Vossischen Zeitung und Paul Westheim, Herausgeber der Zeitschrift „Kunstblatt“, war Redslob verbunden. Fritz Stahl und Walter Müller-Wulckow wiederum, beide konservativer im Urteil, waren durch ihre ideelle Nähe zum Werkbund an einem einflussreichen Reichskunstwart interessiert.“ (ebd., S. 37).

In der Ausübung seines Amtes war Redslob jedoch durch konservative Ressentiments und eine mangelnde Ausstattung mit Machtbefugnissen staatlicherseits deutlich eingeschränkt, sodass das Amt nahezu ein symbolisches blieb.¹⁴ Tatsächlich lag die Verantwortung für die politische Förderung von Kunst und Kultur in der Weimarer Republik im Wesentlichen bei den Ländern. Aufgrund der innerdeutschen Machtverhältnisse waren die Hauptkompetenz und der größte Etat daher weiterhin in den Händen der preußischen Regierung, die an den Grundzügen ihrer Kunstpolitik nach 1918 festhielt. Von einer deutschlandweiten staatlichen Museumspolitik kann daher nicht gesprochen werden, auch wenn sich, wie soeben angedeutet, überregionale Tendenzen und Zuständigkeiten festmachen lassen (vgl. Kratz-Kessemeier 2010, S. 233). Die Grundzüge einer landesumfassenden Kulturpolitik im Allgemeinen fasst Kristina Kratz-Kessemeier zusammen, wenn sie schreibt:

¹⁴ Allerdings war es Redslob, der sich für die Anstellung Müller-Wulckows in Oldenburg stark machen sollte. Vgl. Kap. 3.2.

„Bei der Neudefinition des kunstpolitischen Anspruchs nach 1918 waren für das preußische Kultusministerium zwei Aspekte wesentlich: Zum einen wurde in Abgrenzung von der einseitigen Kunstpolitik Wilhelms II. die Kunstfreiheit zur Grundmaxime der demokratischen Kunstpolitik erklärt. Zum anderen stilisierte das Ressort angesichts der gesellschaftlichen Identitätskrise nach dem Ende der Monarchie und des Negativkonsenses Versailles Kunst und Kultur zu neuen Integrationspunkten. Der daraus folgende nationalintegrative Kunstpolitikanspruch setzte auf drei Ebenen an: 1. auf individueller Ebene. Über die Beschäftigung mit Kunst hoffte man, sozial und differenziert denkende Persönlichkeiten heranbilden zu können, die Fundament der neuen Gesellschaft sein sollten. 2. auf innergesellschaftlicher Ebene. Durch Bewußtmachen nationaler Traditionen und Leistungen in der Kunst sollte das Selbstwertgefühl der verunsicherten Nachkriegsgesellschaft gestärkt werden. 3. auf internationaler Ebene. Über kulturelle Kontakte wollte man der Wiedereingliederung Deutschlands in die Staatengemeinschaft den Boden bereiten.“ (Kratz-Kessemeier 2007, S. 601).

Die Museumsreform nach dem Ersten Weltkrieg in den urbanen Zentren

In seiner Hamburger Amtszeit ab 1914 übernahm Gustav Pauli die Fertigstellung und Einrichtung des von Lichtwark geplanten Neubaus der Kunsthalle und engagierte sich vor allem für die Innenausstattung, deren Gestaltungsmaximen er detailliert in einem Brief an die Baukommission darlegte.¹⁵ Pauli forderte darin eine allein an den präsentierten Werken orientierte Gestaltung, eine Deckenhöhe von mindestens 3,5 Metern, Fußleisten und niedrige Türrahmen in dunklen, matten Farben, einen Boden in neutralfar-

¹⁵ Vgl. Brief an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vom 01.08.1914 in Ring 2010a, S. 29-35.

bigem Linoleum, mit Goldleisten umfängene Wandbespannungen aus Jute oder Leinen und farbige Wände, vorzugsweise in grün, rot und grau mit Musterung durch dem Stil des Bildes angepasste Schablonen.

Eine schlichtere oder gar weiße Wandfarbe lehnte Pauli kategorisch als ungeeignet ab. Die Musterschablonen umfassten Ornamente, Ranken, Blumen, Sterne, Granatapfelmotive, Streifen und zum Beispiel Zickzack-Linien für Nolde und die Expressionisten, die einen Farbton dunkler als die Wandfarbe aufgebracht wurden (vgl. Ring 2010b, S 67).

Die Anzahl des wissenschaftlichen Personals wurde erhöht, ein Papierrestaurator eingestellt und die Bibliothek neu sortiert.

„Mit den Instrumenten der Kunstführer und Kataloge gelingt es Pauli verschiedene Interessengruppen anzusprechen. Auf der einen Seite erzielt er die Anerkennung der wissenschaftlichen Fachkollegen und auf der anderen Seite spricht er das interessierte Laienpublikum an und steht in der Tradition Lichtwarks, die Hamburger Kunsthalle weiter als Volksbildungsstätte der Kunst zu etablieren“ (ebd., S. 81).

Einen umstrittenen Schritt ging Pauli mit dem Verkauf von „minderwertigen“ Gemälden, grafischen Doubletten und einem Teil der Münzsammlung zur Aufstockung des Ankaufsetats. Aus diesem erwarb er in den folgenden Jahren neben Werken der Alten Meister und des 18. und 19. Jahrhunderts vor allem auch Arbeiten der deutschen Impressionisten und ab 1916 zunächst zögerlich auch Werke der Expressionisten. Der konstruktivistischen, abstrakten Kunst verschloss Pauli sich jedoch komplett wie auch später den Arbeiten des Bauhauses; allein in der Malerei der Neuen Sachlichkeit sah er einen sammlungswürdigen neuen Impuls in der Kunstentwicklung (vgl. ebd., S. 257-267). Diese Haltung bescherte Pauli in progressiveren Kreisen harsche Kritik, die nicht zuletzt auch durch seinen Kollegen am Hamburger Museum

für Kunst und Gewerbe von 1915 bis 1933, Max Sauerlandt, öffentlich geäußert wurde.

Sauerlandt selbst hatte sein Haus in großem Umfang der Kunst des Expressionismus geöffnet, denn für ihn lag gerade in der modernen Kunst der Schlüssel zum Verständnis älterer Werke, stellte sie doch eine Verbindung zur Lebensrealität der Menschen dar (vgl. ebd., S. 270). Konsequenterweise erweiterte er daher die Sammlungen des MKG um Stücke expressionistischen Kunsthandwerks bis in die Moderne. Auf zwei Tagungen des Deutschen Museumsbundes in Danzig (1929) und Essen (1930), die sich vor allem der Frage nach der Integration zeitgenössischer Kunst in museale Sammlungen widmeten, bezog Sauerlandt prominente Stellung.

Die durch ihn geprägte „Essener Resolution“ betont die Bedeutung der Museen für die nationale Kunstförderung, auch durch implizite Anregung von Sammlern, und die Aufgabe der Publizität neuesten künstlerischen Schaffens gegenüber einer internationalen Öffentlichkeit. Paulis Meinung stand hierzu in klarem Kontrast. Dieser lehnte die Rolle der Kunstförderung für Museen vollkommen ab, sah in Ankäufen vor allem den Zweck der Stützung vorhandener Sammlungen und verbat sich jegliche Einflussnahme von außen auf die individuelle Sammlungspolitik von Museen (vgl. Ring 2010b, S. 274). Im Museum für Kunst und Gewerbe selbst richtete Max Sauerlandt einen entwicklungsgeschichtlichen Rundgang zur angewandten Kunst ein, der auch die zeitgenössische Kunst mit einband und alle Kunstgattungen gemeinsam präsentieren sollte, weshalb er auch für sein Haus bildende Kunst ankaufte. Die Objekte wurden dabei in räumlich und zeitlich abgegrenzten Themenräumen in zum Teil wohnraumartigen Arrangements vor oft stark farbigen und nach wahrnehmungsästhetischen Kriterien gestalteten Wänden gezeigt. Vereinzelt wurden dabei auch Architekturfragmente integriert (vgl. Schapire 1921, S. 383-389). Vom Grundprinzip ähnelte diese Aufstellung stark der von Bodes, die Objektzahl war im Vergleich jedoch

nochmals reduziert, die Symmetrie in der Hängung vernachlässigt und die materielle Ausstattung der Räume wie auch diese selbst beträchtlich weniger opulent, was dem Einzelwerk deutlich mehr Raum gab.

„Die Aufgabe, die Kunstgewerbemuseen heute zu lösen haben, faßt Sauerlandt in seinem kurzen Führer dahin zusammen, daß sich Museen nicht mehr vorzugsweise an Kunstgewerbetreibende oder Gelehrte wenden, sondern an jeden einzelnen in der großen Volksgemeinschaft, den der Wunsch nach Belehrung und das Verlangen nach künstlerischem Formempfinden treibt“ (ebd., S. 389).

Zur selben Zeit wartete auch auf Ludwig Justi mit der Einrichtung des Berliner Kronprinzenpalais als Neue Nationalgalerie ab 1919 nach dem Systemwechsel eine anspruchsvolle Aufgabe. Die dort etablierte Präsentation kann vor allem in ihrer umfassenden Integration der Kunst des Expressionismus und der Etablierung des Prinzips der regelmäßigen Sonderausstellungen als ein entscheidender Meilenstein in der musealen Entwicklung betrachtet werden. In einer permanent eingerichteten „Galerie der Lebenden“ präsentierte Justi Werke vor allem des Expressionismus in einregistriger Hängung vor monochromen, aber zum Teil stark gefärbten Wänden, auf die im unteren Bereich eine Sockelzone in dunklen Tönen aufgemalt wurde.

„Wie im Städel hatte die Farbe Räume und Raumgruppen zu differenzieren und darüber hinaus den jeweiligen Kunstrichtungen eine unterstützende Tonigkeit zu bieten, durch die die farbliche Qualität der Werke am besten zur Geltung kommen würde. Zwischen Werk und Hintergrund sollte so eine Harmonie geschaffen werden, die auf die ästhetische Wirkung der Kunst abzielte“ (Scholl 1995, S. 210).

Die Gemälde wurden dabei asymmetrisch unter Berücksichtigung des optimalen Betrachter_innenstandpunktes gehängt. Auf Möbel verzichtete Justi fast vollständig und die Wandbespannung bestand aus einfachen Papiertapeten (vgl. ebd., S. 211-215). Die Präsentation der modernen Kunst stand damit in starkem Kontrast zu der der Kunst des 19. Jahrhunderts, wo weiterhin luxuriöse, seidene Wandbespannungen und goldene Wandprofile zum Einsatz kamen. Bei einer erneuten Überarbeitung der Ausstellung 1932 entschied sich Justi für eine weitere Reduktion der Präsentation und nahm zum Beispiel die Wände in ihrer Farbigkeit nochmals zurück, sodass diese in hellen, den gezeigten Gemälden angepassten Farben erschienen. Weiße Wände konnte er sich jedoch allein für die Kunst der Bauhaus-Maler vorstellen, da diese ja für ebenjene entstanden sei (vgl. ebd., S. 213-214).

Die Museumsreform nach dem Ersten Weltkrieg in anderen deutschen Städten

Neben den bislang aufgrund ihres richtungsweisenden Charakters und ihrer prominenten Stellung in der deutschen Museumslandschaft ausführlich beleuchteten Beispielen machten sich außerhalb der musealen Zentren Berlin, München und Hamburg zahlreiche weitere Direktoren an großen und kleinen Häusern um die Museumsreform verdient, deren innovative Beiträge zur Entwicklung der Museumslandschaft hier kurz zusammengefasst seien. So vollzog Hans Posse als Direktor der Neuen Staatlichen Gemäldegalerie Dresden eine Reduktion der Präsentation bis hin zum erstmaligen Einsatz weißer Wände und machte sich dort ebenfalls um eine Erweiterung der Sammlungen auch um Werke des Expressionismus verdient. In der Hängung verzichtete er ebenso wie Justi auf Symmetrie und richtete sich nach didaktischen Kriterien (vgl. Joachimides 2001, S. 220-224).

In unmittelbarer geografischer Nähe zu Oldenburg setzte Emil Waldmann an der Kunsthalle Bremen die Tätigkeit Gustav Paulis in dessen Sinne fort, engagierte sich jedoch darüber hinaus für eine Etablierung der Kunst des Expressionismus. Bis auf Ankäufe aus den Bereichen der Neuen Sachlichkeit und des Fauvismus blieb neuesten Kunstströmungen wie dem Kubismus oder dem Konstruktivismus jedoch der Einzug sein Haus verwehrt (vgl. Borgmann 2006, S. 48).

Alois Schardt entwickelte in Halle die Idee des „Schöpferischen Museums“ und lud Lyonel Feininger ein, als Stipendiat des Museums Kunst nicht nur zu präsentieren, sondern vor Ort in Auseinandersetzung mit der Umgebung entstehen zu lassen, wie dies einst auch Alfred Lichtwark in Hamburg angeregt hatte. In der Moritzburg löste er die gattungsübergreifende Präsentation seines Vorgängers Max Sauerlandt auf und orientierte sich stärker an dem Prinzip eines „farbigen Museums“, welches er von Ludwig Justi, dessen Assistent bei der Einrichtung des Kronprinzenpalais er zuvor gewesen war, übernahm. Seine Auseinandersetzung mit Fragen der Farbigkeit der Wände und der Beleuchtung nahm dabei eine ungewöhnliche Tiefe an und über eine Vielzahl von Lichtbildvorträgen erreichte er eine breite Öffentlichkeit (vgl. Schneider 2004, S. 153-157).

In Mannheim präsentierten Fritz Wichert, wie auch Walter Müller-Wulckows ehemaliger Assistent Georg Swarzenskis am Frankfurter Städel, und sein Nachfolger Gustav Friedrich Hartlaub in der 1909 gegründeten Kunsthalle neben der Kunst des Impressionismus, Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit auch abstrakte Werke und modernes Kunsthandwerk und entwickelten ein breites didaktisches Programm. Takuro Ito beschreibt zur Museumspraxis in Mannheim:

„Das Ziel der Kunstbetrachtung, und damit auch eines Museumsbesuchs, wurde nach diesem Verständnis zu nichts Geringerem als einer

ästhetischen Erziehung der gesamten Persönlichkeit des Betrachters durch die Meisterwerke im Museum. So benannte Fritz Wichert das Ziel des Museumsbesuchs als ‚die Erlangung persönlicher Kultur durch tiefes inneres Erleben der objektiven Werte‘ (Ito 2002, S. 119-120).

Am Provinzialmuseum Hannover richtete Alexander Dorner einen entwicklungsgeschichtlichen Rundgang zur Kunst ein, der im abschließenden „Kabinett der Abstrakten“ seinen Höhepunkt fand. Dieser „auf Partizipation angelegte Kunst-Raum“ (Schneede 2010, S. 103) war in Zusammenarbeit mit dem russischen Konstruktivisten El Lissitzky entstanden und setzte wahrnehmungsästhetisch neue Maßstäbe. So waren die Wände mit auf einer Seite weiß, auf den anderen Seiten grau und schwarz gestrichenen Nirostapplatten verkleidet, wodurch sich die Wandfarbe und damit der Wahrnehmungsrahmen je nach Besucher_innenstandort änderte und in der Bewegung nahezu eine eigene räumliche Wirkung entfaltete. Die Objekte waren auf an der Wand angebrachten Schieberregistern montiert, wobei die Besucher_innen mittels einer vorgeblendeten schwarzen Platte selbst Werke abdecken oder aufdecken konnten.¹⁶ El Lissitzky trieb bei der Konzeption der Wunsch an, den musealen Raum haptisch erlebbar zu machen. „Er wollte den Raum als Kunstwerk begreifen, das die traditionellen Seh- und Rezeptionsweisen von Kunst in Frage stellen sollte“ (Flacke-Knoch 1985, S. 71). Für Alexander Dorner war das Hauptmotiv einer von ihm propagierten Entwicklungsgeschichte die Auflösung des Raumes in der künstlerischen Darstellung, weshalb ein Engagement El Lissitzkys nur folgerichtig erscheint. Nach didaktischen Kriterien richtete sich daher auch die Auswahl der Werke für den Raum. Vetreten waren hier zum Beispiel Werke von Lissitzky selbst,

¹⁶ Vgl. zur Gestaltung des „Abstrakten Kabinetts“: Flacke-Knoch 1985, S. 64-71.

Mondrian, Picasso, Léger und Skulpturen Archipenkos. In Vitrinen wurden zudem Anwendungsbeispiele moderner Gestaltung gezeigt.

„Das Museum als Vermittlungsort zwischen der Kunst und dem ‚Leben‘ sollte auch diese Verbindung selbst evident machen. Neben den kubistischen und konstruktivistischen Kunstwerken wurde in den Vitrinen der Alltag ausgestellt, also das ‚Leben‘. Wie befruchtend die Kunst auf das Leben wirke, sollte der Besucher noch kurz vor Beendigung des Rundganges erfahren. Tapetenmuster, Geschäftspapier, Schaufensterdekorationen, Reklame und Architektur, Entwürfe konstruktivistischer Künstler mochten ihn davon überzeugen, daß Kunst nicht obsolet geworden sei, und er selbst in seinem Alltagsleben von dieser Kunst beeinflusst werde“ (ebd., S. 76).

Dorners in den folgenden Jahren mit dem Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy angestellten theoretischen Überlegungen zu einem „Raum der Gegenwart“ gingen in der Einbindung des neuen Mediums Film und von Lichtinstallationen noch weit über das realisierte Kabinett hinaus und setzen seine entwicklungsgeschichtliche Vorstellung konsequent fort (vgl. ebd., S. 77-99). Am Folkwang Museum in Hagen verband Karl Ernst Osthaus seine Museumskonzeption mit den Ideen der Lebensreform. Osthaus hatte dabei die Idee „vom Museum als vitalem, anregendem, offenem Ort, der verschiedene Künste integriert und jenseits von Klassengrenzen eine starke Ausstrahlung auf die Region hat“ (Kratz-Kessemeier, Meyer & Savoy 2010, S. 98). Neben der Entwicklung einer innovativen Sammlungspolitik, die dieses Museum zum ersten deutsche Haus mit Werken Matisse, Gauguin und van Goghs werden ließ, erarbeitete er Konzepte für eine Gartenstadt, eine Reformschule und kunstgewerbliche Modellschulen und lud führende Tanzpädagog_innen, Tänzer_innen, Literat_innen, Künstler_innen und

Reformpädagog_innen nach Hagen ein, um hier das Konzept einer ganzheitlichen Bildung zu propagieren (vgl. Stamm 2001, S. 493-495).

„1909 ergänzte er sein Netzwerk zur ästhetischen Erziehung um das ‚Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe‘, das – mit Unterstützung des Werkbunds – als mobiles ›Wandermuseum‹ zeitgemäße Gewerbeproduktion ausstellen, anregen und fördern und auf Produzenten wie Konsumenten geschmacksbildend wirken sollte“ (ebd., S. 493).

Deutschlandweit einzigartig war die bereits ab 1912 vollzogene Einbindung außereuropäischer Kunst in die Ausstellungen der Moderne, die dem Folkwang den Anspruch eines Weltkunstmuseums verliehen, welches vom Folkwang-Verlag durch die angestrebte Publikation von Kunstbänden zu allen Epochen und Regionen der Erde auf anderer Ebene erweitert wurde.

„Nicht nur die Möglichkeit, in Hagen den Werken der modernsten Künstler begegnen zu können, sondern auch das neue ‚Ausstellungsprinzip‘, das über historische und geografische Grenzen hinweg ‚Stilverwandtschaften‘ behauptete und anschaulich zu machen versuchte, ließ das Museum Folkwang für junge Künstler als ‚ein Himmelszeichen im westlichen Deutschland‘ (Emil Nolde) erscheinen“ (Stamm 2010, S. 35).

Nach der Übersiedlung der Bestände ins neue Ausstellungshaus in Essen nach dem Tod Karl Ernst Osthaus' 1921 führte Ernst Gosebruch diese Konzeption dort mit gleicher Innovationskraft weiter.

„Durch die Erweiterung der eigenen um die herausragenden Osthaus-Bestände und die zusätzlichen gezielten Ankäufe von Ernst Gosebruch

war die betonte Gegenwartsorientierung, zumal die Sammlung älterer Meister sehr begrenzt war, von vornherein gewährleistet, ja ein entscheidender Programmpunkt und zwar eine Gegenwartsorientierung auf beiden Feldern, der französischen wie der deutschen Kunst. Jedoch sollte diese Sammlung erst 1929 durch den Erweiterungsbau ihre volle Wirkung entfalten“ (Schneede 2010, S. 93).

Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung wurden mit Gustav Pauli, Ludwig Justi, Max Sauerlandt, Georg Swarzenski, Ernst Gosebruch und vielen anderen nahezu alle Direktoren aus ihren Ämtern entfernt, die sich zuvor für die Ziele der Museumsreform und damit oft zugleich für eine Integration der Kunst der nun verpönten klassischen Moderne eingesetzt hatten. An ihre Stelle traten in der Regel regimekonforme Kunsthistoriker, die sich zum Teil an den auf Überwältigung und Pathos setzenden Inszenierungen der Nationalsozialist_inn(?)en orientierten. Die Museumsreformbewegung hat so einen Bruch erfahren, den es lohnen würde, genauer in den Blick zu nehmen. Auch in der Arbeit Walter Müller-Wulckows in Oldenburg zeigt sich dieser Bruch trotz seiner Belassung im Direktor_innenamt, wie die Analyse seiner Schriften im Folgenden zeigen wird.

3. Berufliche und publizistische Tätigkeit von Walter Müller-Wulckow

3.1 Die Frankfurter Jahre 1914-1921

Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Berlin, München, Heidelberg und Straßburg, wo Walter Müller-Wulckow bei Georg Dehio über Bildarchitekturen in der deutschen Grafik des 15. Jahrhunderts promoviert hatte, begann dieser seine berufliche Karriere 1911-12 zunächst als Assistent am Straßburger Kunstgewerbemuseum. Von April 1912 bis Juli 1913 war er an der dortigen Universität als Assistent am kunsthistorischen Institut beschäftigt. Die in diesem Rahmen begonnene wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunstgewerbe und Architektur sollte für die gesamte berufliche Laufbahn Müller-Wulckows prägend bleiben und begründet seine breite wissenschaftliche Ausrichtung über die bildende Kunst hinaus.

Im Jahr 1914 verlegte Müller-Wulckow seinen Wohnsitz nach Frankfurt zurück, wo er seine späte Kindheit und Jugend verbracht hatte. Durch eine Erbschaft von 200.000 Reichsmark nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1910 war es dem jungen Kunsthistoriker dort möglich, selbst als Sammler aktiv zu werden. Waren erste Ankäufe im Wesentlichen auf französische Künstler wie Corot, Matisse oder Camoin ausgerichtet, lässt sich ab 1915 eine Fokussierung auf zeitgenössische deutsche Kunst konstatieren, die durch Ankäufe von Werken Hoetgers, Babbergers, Rohlf's, Noldes oder Kirchners belegt werden kann (vgl. Stamm 2011a, S. 305-306).

Die private Faszination für die neuesten Entwicklungen der deutschen Kunst fand ihren Niederschlag auch in der publizistischen Tätigkeit Müller-Wulckows. Als ständiger Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung verfasste er zahlreiche den Vetreter_innen der zeitgenössischen Kunst gewidmete Artikel und war zudem in der überregionalen Fachpublizistik zur Kunst breit vertreten (siehe Kapitel 3.3). Einen weiteren inhaltlichen Schwerpunkt der Artikel der

Frankfurter Jahre bildete die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Architektur, die in die Konzeption von vier Bänden zum Neuen Bauen in der Reihe der „Blauen Bücher“ des Karl-Robert-Langewiesche Verlages mündete. Die Veröffentlichung erfolgte allerdings erst während der Tätigkeit in Oldenburg ab 1925. Die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Kunstgewerbe wiederum kommt besonders in zwei für den „Ausschuss für Volksvorlesung“ in Frankfurt gehaltenen Vorträgen unter den Titeln „Die Stilwandlungen der deutschen Kunst von den Befreiungskriegen bis in die Gegenwart“ (1915) und „Geschmacksbildung durch Materialkunde“ (1916) zum Ausdruck. Diese lassen bereits im Titel Müller-Wulckows Übereinstimmung mit den Zielen der Kunstgewerbebewegung erkennen und wurden von ihm durch Artikel publizistisch begleitet.

Walter Müller-Wulckow gehörte zu den Gründungsmitgliedern der „Vereinigung für Neue Kunst Frankfurt“, die sich im März 1917 mit dem Ziel der Erhöhung der Akzeptanz zeitgenössischer Kunst und ihrer Integration in museale Sammlungen formierte. Durch Artikel auch in der überregionalen Presse sorgte er als Vorstandsmitglied für eine Popularisierung von Zielen und Aktivitäten der Vereinigung.¹⁷ Parallel zur Arbeit für die „Vereinigung für Neue Kunst“ und die Frankfurter Zeitung war Müller-Wulckow als Assistent der Städtischen Galerie Frankfurt unter Georg Swarzenski von Juni 1917 bis zum Januar 1919 vornehmlich mit der Neuauflistung der Skulpturensammlung im Liebieghaus betraut.

Im Jahr 1919 war er ebenfalls Gründungsmitglied des „Rates für künstlerische Angelegenheiten“ in Frankfurt, der als „regionale Parallele zum 'Arbeitsrat für Kunst' beziehungsweise zur 'Novembergruppe' in Berlin“ (Stamm 2011a, S. 307) betrachtet werden kann. Zentrale Forderung des Rates war ein Mitspracherecht aller Kunstschaffenden in den kunst- und kulturpo-

¹⁷ Vgl. zur Gestaltung des „Abstrakten Kabinetts“: Flacke-Knoch 1985, S. 64-71.

litischen Angelegenheiten Frankfurts (vgl. ebd., S. 308). Müller-Wulckow selbst bekleidete dabei das Amt des Obmannes der Architektursektion. Im zentralen Organ des Rates, den „Neuen Blättern für Kunst und Literatur“, veröffentlichte er zahlreiche Artikel – zum Teil in direkter Bezugnahme auf museumstheoretische Themen. In seiner ab September parallel ausgeführten Funktion als Obmann des Presseausschusses des „Bundes für angewandte Kunst Frankfurt am Main“ griff er in einem öffentlichen Vortrag unter dem Titel „Die Möglichkeit einer Zentralstelle für Kunst und Gewerbe in Frankfurt am Main“ auf die Vorschläge Valentiners zur Zentralisierung des Museumswesens zurück.

Im März 1919 bewarb sich Müller-Wulckow auf die Nachfolge Max Sauerlandts in Halle, da dieser die vakant gewordene Position Justus Brinckmanns am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe antrat. Seine Bewerbung jedoch wurde von Sauerlandt persönlich mit der Begründung mangelnder Kenntnisse im Bereich der älteren Kunst abgewiesen (vgl. Stamm 2011b, S. 15). Bis zu diesem Zeitpunkt hatte man Müller-Wulckow in der Öffentlichkeit im Wesentlichen in der Rolle eines „Anwaltes“ der Moderne kennengelernt, wenngleich seine Tätigkeit am Kunstgewerbemuseum Straßburg und zahlreiche kunstgewerblich orientierte Fachaufsätze durchaus auch auf breite Kenntnisse der Kunst früherer Epochen hätten schließen lassen können.¹⁸ Mit seiner Anstellung in Oldenburg ab 1921 rissen Müller-Wulckows Tätigkeiten als Syndikus des „Bundes deutscher Architekten“ (1920-1931), sein publizistisches Eintreten für moderne Kunst und Architektur und seine engen Kontakte zu Künstlern, Händlern und Sammlern der Moderne indes nicht ab.

¹⁸ Vgl. Müller-Wulckow, Walter: Die Ausstellung der „Vereinigung für Neue Kunst“ in Frankfurt am Main. In: Das Kunstblatt, Jg. 1917, Heft 8 (August), S. 241-245. [Potsdam]

3.2 Museumsdirektor in Oldenburg 1921-1932¹⁹

Im Jahr 1920 entschloss sich das Oldenburger Parlament zur Einrichtung eines Landesmuseums im Schloss, welches seit dem Rückzug der großherzoglichen Familie im Zuge der Revolution leerstand. Vereint werden sollten dabei die Sammlung des 1888-1914 bestehenden Kunstgewerbemuseums am Stau, welche spätestens seit 1910 auch die großherzogliche Altertümersammlung umfasste, die in Oldenburg verbliebenen 236 Gemälde aus dem Bestand der großherzoglichen Gemäldegalerie, die ab 1908 angelegte sogenannte „Staatliche Galerie Neuer Malerei“ und Werke aus der in staatlichen Besitz übergegangenen „Rösicke-Sammlung“ mit Gemälden aus der wilhelminischen Zeit.

Viele Objekte waren zum Gründungszeitpunkt über öffentliche Gebäude in der gesamten Stadt verteilt. Die Bestände des Kunstgewerbemuseums wurden nach dem Kriegstod des Direktors und Brinckmann-Assistenten Theodor Raspe zu großen Teilen eingelagert, da das alte Museumsgebäude 1914 abgerissen wurde. Ursprünglich war die Errichtung eines Neubaus vorgesehen gewesen, zu der es aufgrund von Krieg und Inflation aber nicht mehr kommen sollte. Die großherzogliche Gemäldegalerie wurde weiterhin an ihrem angestammten Ort im Augusteum gezeigt. Von staatlicher Seite konnte man jedoch nicht verhindern, dass die Herzogsfamilie selbst sie durch Verkauf ihrer besten Stücke beraubte (vgl. Stamm 2011b, S. 15-16). Allein die unterschiedlichen Ursprungsbestände machten eine Anlage des Landesmuseums als Mehrspartenhaus unumgänglich. Zudem kam ihm die Aufgabe der Präsentation einiger historischer Schlossräume in situ zu.

Ab dem Frühjahr 1920 begann das Parlament unter Leitung von Ministerpräsident Theodor Tantzen mit der Suche nach einem geeigneten Gründungsdirektor für das Haus. Bereits in der Ausschreibung wurde dabei seitens der

¹⁹ Vgl. insgesamt: Stamm 2011b.

Landesregierung der Wunsch nach einem Direktor mit Bezug zum Publikum und zu den neuesten Strömungen in bildender Kunst und Kunstgewerbe geäußert (vgl. Henneberg 1995, S. 12). Beraten ließ man sich hierbei durch Max Sauerlandt und Karl Schäfer, der sich als Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck und als Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln einen Namen gemacht hatte und in Oldenburg als Verfasser eines ersten Führers durch die großherzogliche Gemäldegalerie bekannt war. Schnell kristallisierte sich innerhalb des Auswahlverfahrens mit elf Bewerbern eine Grundsatzfrage heraus: Sollte man sich für einen Kollegen mit Renommee im Bereich des Sammlungsschwerpunktes alten Kunstgewerbes entscheiden oder für einen didaktisch orientierten Kunsthistoriker aus dem Dunstkreis der Museumsreformbewegung (vgl. Stamm 2011b, S. 9)? Müller-Wulckow selbst hatte in seinem siebenseitigen, am Landesmuseum vorliegenden Bewerbungsschreiben²⁰ seine Ambitionen der Öffnung der Museen für ein breiteres Publikum betont. So sehe er den vordringlichsten Auftrag darin,

„vor allem den aufgespeicherten, vielfach brachliegenden Besitz einer breiten Schicht der Bevölkerung durch anschauliche und künstlerisch gewinnende Aufstellung nutzbar zu machen, damit über die Pflicht der Pietät und der Konservierung des Kulturgutes vergangener Zeiten nicht völlig die Erfordernisse der Gegenwart, die ihrerseits neue Werte schaffen soll, vernachlässigt würden.“²¹

Zudem legte Müller-Wulckow seiner Bewerbung insgesamt 24 Zeitungsartikel bei, die Ausdruck seiner „seit Jahren mit wachsender Bestimmtheit aufgestellten Richtlinien für ein zeitgemässes Museumsprogramm“²² sein

20 Vgl. LMO MW-145 (= Müller-Wulckow-Archiv des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Akte 145)

21 Ebd.

22 Ebd.

sollten. Des Weiteren betonte er Volksbildung, Materialkunde und gattungsübergreifende Präsentationsweisen als Ziele seiner Arbeit und bekannte sich zu einer aktiven Förderung der Kunst der Moderne sowie zu bedeutenden Vorbildern der Museumsreformbewegung, wenn er schrieb:

„Und ich bekenne mich zu der Auffassung Lichtwarks und Paulis, dass auch eine historisch-kritische Betrachtung aus dem Geiste unserer Zeit geboren sein müsse. [...] Nur das aus einem lebendigem Gefühl erwachsene Urteil vermag Aufschluss zu geben in allgemeinverbindlicher Weise.“²³

Trotz starker Widerstände – auch von Max Sauerlandt, der ähnlich wie im Bewerbungsverfahren für Halle argumentierte – ernannte das Parlament den jungen Kunsthistoriker aus Frankfurt 1921 zum Gründungsdirektor in Oldenburg. Dieser hatte unter anderem in Reichskunstwart Edwin Redslob einen starken Fürsprecher gefunden.

In seiner ersten Konzeption für das Landesmuseum griff Müller-Wulckow auf das durch von Bode etablierte Konzept der gattungsübergreifenden Epochenräume zurück und passte sich dabei der vorhandenen Raumstruktur des Schlosses an, auf die er baulich ohnehin keinen Einfluss nehmen konnte. Grundlegend für seine Konzeption waren zudem die noch unter Raspe entstandenen und im Jahr 1917 durch eine hierfür eingesetzte Kommission erweiterten Pläne zur Neuaufrichtung des Kunstgewerbemuseums (vgl. Reinbold 1999, S. 30, 33). So entstand im Erdgeschoss und im zweiten Obergeschoss ein chronologischer Rundgang von der ägyptischen Antike bis zur Zeit des Biedermeiers.

Im ersten Obergeschoss wurden die Prunkräume in ihrem Zustand belassen, wobei die großherzogliche Familie ihr Mobiliar mit sich genommen hatte.

23 Ebd.

Neben dem dem Hofmaler Wilhelm Tischbein gewidmeten Saal und dem Idyllenzimmer zeigte ein anderer Saal die Werke Ludwig Philipp Stracks und auch die Reste der großherzoglichen Gemäldesammlung zogen vom Augusteum in diese Räumlichkeiten um.

In Teilen des Erdgeschosses behielt sich Müller-Wulckow Flächen für die Einrichtung wechselnder Ausstellungen vor. In den zehn Jahren von 1922 bis 1932 realisierte er 41 Sonderausstellungen. Im Rückblick zählen die Werkschauen von Christian Rohlf's und Paula Modersohn-Becker, eine Ausstellungsreihe zur Neusachlichen Fotografie, die Tischbein-Jubiläumsausstellung und verschiedene Schauen zu zeitgenössischem Kunstgewerbe zum Beispiel des Bauhauses oder der Worpsweder Werkstätten zu den Highlights. Aber auch der Numismatik, historischem Kartenmaterial, Bühnenbildnerei, asiatischer Kunst oder historischen Waffen widmete er Präsentationen, um kurz die Breite des Themenspektrums anzudeuten.²⁴ Diese enorme Aktivität ist umso erstaunlicher, da Müller-Wulckow in seinen ersten Jahren in Oldenburg nur über äußerst knappe Mittel verfügen konnte.

„An Kultur als öffentlicher Aufgabe war seit Kriegsende in Stadt und Land Oldenburg nicht zu denken. Alle diesbezüglichen Pläne der ersten Stunden zerstoßen im rauhen Wind einer dauerhaften, defizitären Kommunalgeldwirtschaft, wesentlich verursacht durch die Erzberg-schen Finanzreformen seit September 1919. [...] Unter diesen Prämissen konnte städtische Kulturpolitik in der Weimarer Republik eigentlich nur als eine einzige Diätkur für Hungerkünstler erscheinen“ (Haupt 2002, S. 60).

²⁴ Zu den Sonderausstellungen am LMO vgl. Keinert & Kenzler 2011, S. 291-294.

Dennoch fand das kontinuierliche Streben Müller-Wulckows für eine Integration moderner Kunst in die Sammlung bereits bei Eröffnung des Museums durch die Einrichtung einer „Galerie der Gegenwart“ Ausdruck. Er hatte gleich mit Amtsantritt begonnen, Erwerbungen für sie zu tätigen. In diesem Raum wurden neben Werken der Brücke-Künstler_innen auch Arbeiten von Paula Modersohn-Becker und dem jungen Franz Radziwill präsentiert. Eine Erweiterung um Werke der neuesten Strömungen des Konstruktivismus' oder Kubismus', wie zum Beispiel Alexander Dorner am Provinzialmuseum Hannover sie vollzog, fand jedoch nicht statt. Auch Werke der Bauhaus-Meister Feininger, Klee oder Kandinsky sind am Landesmuseum nicht vertreten. Wie Rainer Stamm erläutert,

„[...] hatte sich Müller-Wulckow im Laufe seiner Oldenburger Jahre vom Mainstream der Avantgarden entfernt und verstärkt dem vermeintlich niederdeutschen Sonderweg der Moderne zugewandt, der sich in seinen Augen in den Werken von Paula Modersohn-Becker, Bernhard Hoetger oder Willi Ohler manifestierte“ (Stamm 2011b, S. 26).

29

Dennoch muss Müller-Wulckows Eintreten für die Moderne als entscheidend für Oldenburg gewürdigt werden, regte er doch 1922 – nicht zuletzt aus der Not knapper finanzieller Ressourcen und Einschränkungen im Ankauf moderner Kunst durch die nötige Abstimmung mit einer eher konservativen Museumskommission heraus – die Gründung der „Vereinigung für junge Kunst“ in Oldenburg nach Frankfurter Vorbild an. Diese organisierte in den elf Jahren ihres Bestehens über 100 Veranstaltungen, darunter Vorträge von Walter Gropius, Lesungen von Bertolt Brecht, Else Lasker-Schüler, Erich Kästner oder Alfred Döblin, Tanzabende mit Gret Palucca und Mary Wigman oder Klavierabende mit Paul Hindemith und eben eine enorme Vielzahl von Ausstellungen moderner Kunst. Hier waren Künstler_innen der Brücke oder

Worpswedens ebenso vertreten wie Otto Dix, die Bauhaus-Meister Feininger und Klee oder Lovis Corinth und Oskar Kokoschka.²⁵ Bereits in ihrer Satzung hatte es sich die Vereinigung dabei zum Ziel gesetzt, aus den Ausstellungen Ankäufe zu tätigen und diese Werke dem Landesmuseum zukommen zu lassen. Dies stellte für die Bestände des Hauses eine enorme Bereicherung dar.

Neben der Konzeptionierung des Landesmuseums und den Bemühungen um eine Integration der Kunst der Moderne in die Sammlungen müssen parallel aber auch Müller-Wulckows Engagement für die Denkmalpflege (seit seiner Ernennung zum Denkmalpfleger für das Land Oldenburg am 13. März 1921), seine Arbeit als Syndikus des „Bundes Deutscher Architekten“, seine Teilnahme an den Werkbundtagungen, unter anderem in Weimar und Mannheim, und die Herausgabe der bereits erwähnten „Blauen Bücher“ zum Neuen Bauen von 1925-1930 mit einer Gesamtauflage von 136.000 Exemplaren, die ihn landesweit zum Bestsellerautoren werden ließen, erwähnt werden. Die Beschäftigung mit den neuesten architektonischen Strömungen und deren fotografischen Zeugnissen begründete wohl auch die für den gesamten deutschen Sprachraum als innovativ zu bezeichnende Präsentation und den Ankauf von Bauhausmöbeln ab 1927 und von Fotografien Aenne Biermanns und Albert Renger-Patzschs aus dem Bereich der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens ab 1929.

In einem äußerst vertrauten Verhältnis stand Walter Müller-Wulckow zudem zu Ludwig Roselius, dem bedeutendsten Sammler von Worpsweder Kunst und Stifter der Böttcherstraße Bremen. Müller-Wulckow hatte sich bereits zu Frankfurter Zeiten um eine dortige Präsentation der Werke Paula Modersohn-Beckers verdient gemacht und als Rezensent Ausstellungen der Worpsweder Künstler in ganz Deutschland kommentiert. Vor diesem Hinter-

²⁵ Vgl. zur Geschichte der Vereinigung für junge Kunst: Heckötter 2011, S. 31-45; Reindl 1992, S. 17-28.

grund nahm er bald den Rang eines persönlichen Beraters für Roselius ein und verfasste als erste_r Kunsthistoriker_in zur Eröffnung der Böttcherstraße 1927 einen Führer zu den Werken und Räumlichkeiten. Im selben Jahr wurde Walter Müller-Wulckow schließlich auch Mitglied im Deutschen Museumsbund. In den drei Jahren ihres Erscheinens 1931-1933 war er zudem festes Mitglied der Redaktion der von Ludwig Justi initiierten Zeitschrift „Museum der Gegenwart“, in der die innovativsten Kulturschaffenden Artikel veröffentlichten, die vor allem auch ihrer Forderung nach einer Integration zeitgenössischer Kunst in die Sammlungen Gewicht verliehen. Trotz des beschriebenen vielseitigen Engagements Müller-Wulckows wurde seiner Arbeit in Oldenburg vergleichsmäßig wenig Aufmerksamkeit zu Teil. Korrespondenz mit Kolleg_innen liegt nur mit Ernst Gosebruch in größerem Umfang vor. Rainer Stamm erklärt sich dies auch über den – so lässt sich aus zeitgenössischen Quellen schließen – durchaus schwierigen Charakter Müller-Wulckows, wenn er schreibt:

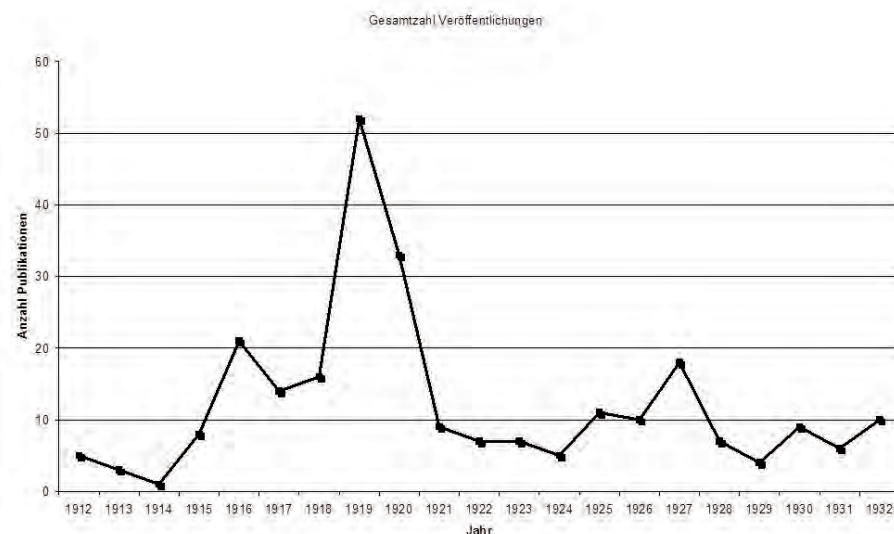
„Auch persönlich blieb Müller-Wulckow an der Peripherie. Seine umfangreich erhaltene Korrespondenz zeigt, dass es ihm manches Mal an diplomatischem Geschick fehlte [...]“ (Stamm 2011b, S. 26).

4. Die Bibliografie Walter Müller-Wulckows – ein Überblick

Erste Bestrebungen zur Erstellung einer Bibliografie Walter Müller-Wulckows fallen in das Jahr seines dreißigsten Dienstjubiläums 1951. Zu diesem Anlass fertigten langjährige Mitarbeiter_innen und Weggefährten_innen als Unikat ein Album mit Texten Müller-Wulckows, Artikeln von ihnen selbst und eben einer ersten bibliografischen Skizze an. Im Rahmen der bereits beschriebenen Veröffentlichung „Aufsätze zur Museumspraxis und Kunstpflege 1918-1950“ zum 75. Geburtstag Müller-Wulckows im Jahr 1961 wurde die Bibliografie durch Ludwig Schreiner entscheidend erweitert und erstmals veröffentlicht. Eine erneute Überarbeitung und Erweiterung erfolgte durch Peter Reindl in den Jahren 1991-2002; diese Version wurde allerdings nicht publiziert.

Im Rahmen des beschriebenen Forschungsprojektes der Jahre 2010/11 wurde jedoch deutlich, dass die Bibliografie noch immer lücken- und fehlerhaft war, weshalb die Verfasserin im Rahmen der hier vorliegenden Masterarbeit von Seiten des Landesmuseums damit beauftragt wurde, eine erneute Überarbeitung und Korrektur via Autopsie an den Originaltexten vorzunehmen. Diese lagen dabei zu circa 75 Prozent am Haus selbst vor, allerdings verteilt über verschiedenste Aktenbestände und Archive. Nicht am Haus befindliche Texte wurden im Original beschafft. Zum diesem Zeitpunkt darf die Überarbeitung der Bibliografie als vorm Hintergrund der aktuellen Quellenlage abgeschlossen gelten. Für den Zeitraum der publizistischen Aktivitäten Müller-Wulckows von 1912-1962 wurden rund 380 Aufsätze und Artikel aufgenommen und um Reprints neueren Datums ergänzt.

Im Rahmen der Masterarbeit wurde zudem eine erste quantitative Untersuchung der rund 250 bekannten Veröffentlichungen des Untersuchungszeitraumes von 1912 bis 1932 vorgenommen. Anhand der folgenden Grafik lässt sich ablesen, wieviele Schriften im jeweiligen Jahr insgesamt veröffentlicht wurden.



Grafik 1: Veröffentlichungen / Jahr in absoluten Zahlen; erstellt durch Verfasserin auf Basis der zum Zeitpunkt der Einreichung vorliegenden Bibliografie; Daten können minimal von finaler Bibliografie im Anhang dieser Publikation abweichen.

31

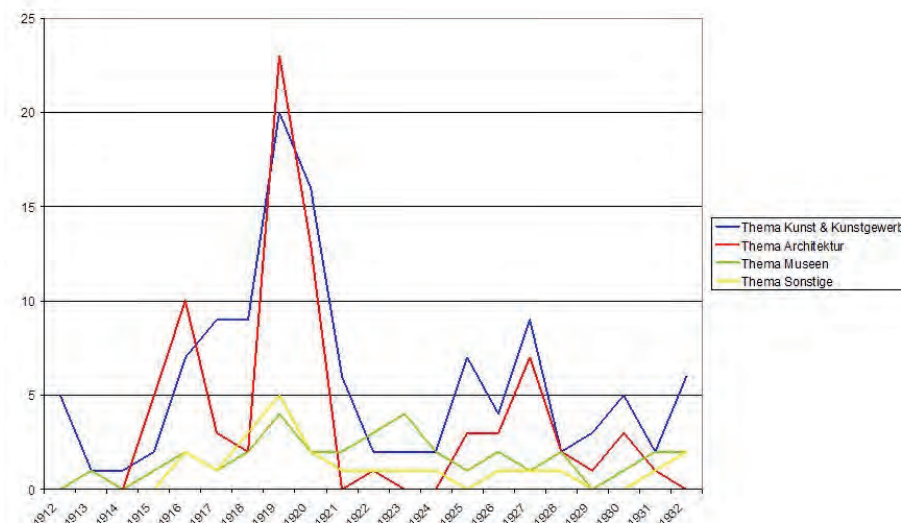
Die Grafik (Grafik 1) macht klar, dass Müller-Wulckow über den gesamten Betrachtungszeitraum veröffentlichte. Deutlich zu erkennen ist hierbei der Höhepunkt der publizistischen Aktivitäten in den Jahren 1919 und 1920, in denen Müller-Wulckow hauptamtlich als Redakteur für die Frankfurter Zeitung beschäftigt war.

„Die Frankfurter Zeitung war, als sie 1918 überzeugt und engagiert für die erste deutsche Republik antrat, ein führendes bürgerliches, für den deutschen Liberalismus beziehungsweise für seine südwestdeutsche Ausprägung repräsentatives, aber in seiner Wirksamkeit darüber hinaus in alle politischen und wirtschaftlichen Kreise ausstrahlendes, auch internationales Organ der deutschen Tagespublizistik“ (Todorow 1996, S. 83).

Mit Amtsantritt in Oldenburg ging die Anzahl der Veröffentlichungen zunächst drastisch zurück, da nun die Erstellung einer ersten Konzeption für das Landesmuseum beruflich in den Vordergrund trat. Das erneute Ansteigen der Veröffentlichungszahlen im Jahr 1927 lässt sich durch die Eröffnung der Böttcherstraße in Bremen erklären, da Müller-Wulckow diese publizistisch umfangreich begleitete.

Für die folgende Grafik (Grafik 2) wurden die Veröffentlichungen thematisch gegliedert, um so inhaltliche Schwerpunkte oder Konstanten in der Arbeit Müller-Wulckows erkennbar zu machen. Die in der Grafik mit „Kunst & Kunstgewerbe“ beschriebene Kurve umfasst dabei alle Veröffentlichungen, die sich mit Arbeiten aus bildender Kunst und Kunstgewerbe oder Publikationen aus diesem Themenkreis beschäftigen, ohne dabei auf Präsentationsstrategien oder bestimmte Museen einzugehen. Identisch verhält es sich mit den Schriften aus dem Bereich der Architektur. Die grüne Kurve unter der Bezeichnung „Museen“ fasst die für diese Arbeit relevantesten Schriften, die museumstheoretische oder ausstellungsanalytische Bestandteile enthalten, zusammen. Vertreten sind hier Texte zu allgemeinen museumstheoretischen Fragestellungen, zur Konzeption des Landesmuseums, zur Sammlungs- politik und auf Fragen der Präsentation eingehende Ausstellungsrezensionen. Unter „Sonstige“ wurden schließlich einzelne Aufsätze zu weniger breit vertretenen Themen wie Literatur, öffentliches Leben und Politik oder (Landes-)Geschichte zusammengefasst.

Natürlich lassen sich einige Aufsätze nicht völlig trennscharf zuordnen. Dennoch ergeben sich grundsätzliche Erkenntnisse aus der Auszählung. So bleibt zum Beispiel festzuhalten, dass die Themengebiete bildende Kunst/ Kunstgewerbe und Architektur im betrachteten Zeitraum kontinuierlich am breitesten vertreten sind und Architektur, nicht zuletzt durch die Herausgabe der „Blauen Bücher“ zum Neuen Bauen, auch parallel zur Tätigkeit am Landesmuseum ein bestimmendes Thema im Schaffen Müller-Wulckows

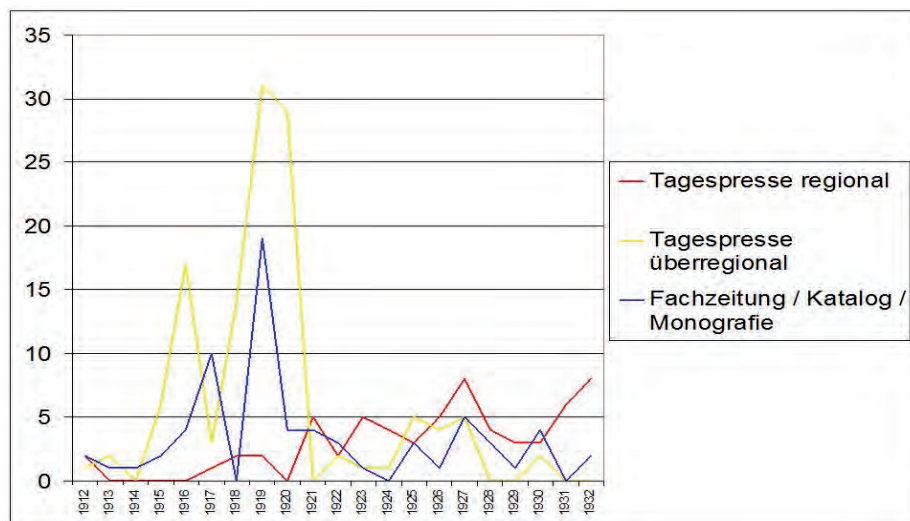


Grafik 2: Veröffentlichungen nach Themengebieten im Betrachtungszeitraum in absoluten Zahlen; erstellt durch die Verfasserin auf Basis der zum Zeitpunkt der Einreichung vorliegenden Bibliografie; Daten können minimal von finaler Bibliografie im Anhang dieser Publikation abweichen.

bleibt. Auch die Beschäftigung mit ausstellungs- und museumstheoretischen Fragestellungen bildet eine Konstante, jedoch sind in den Jahren 1919 und 1923 eindeutige Spitzen zu erkennen. Dies lässt sich zum einen mit Müller-Wulckows Engagement im „Arbeitsrat für künstlerische Angelegenheiten“ in Frankfurt erklären, der sich intensiv in die nach der Revolution geführte Diskussion um die zukünftige Ausrichtung deutscher Museen einbrachte. Zum anderen war Müller-Wulckow im Jahr 1923 mit Eröffnung des Landesmuseums bestrebt, dessen Konzept einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen.

In einer letzten Grafik (Grafik 3) soll nun deutlich gemacht werden, in welcher Art von Publikationsorganen Müller-Wulckow seine Texte wann veröffentlichte. Dabei wurde eine Einteilung in Tagespresse überregional (z. B. „Frank-

furter Zeitung“, „Münchner Neueste Nachrichten“, „Elsässer Rundschau“), Tagespresse regional (z. B. „Oldenburgische Staatszeitung“, „Oldenburger Nachrichten für Stadt und Land“) und Fachpresse und literarisch-künstlerisch ausgerichtete Zeitschriften (z.B. „Das Feuer“, „Deutsche Kunst und Dekoration“, „Der Industriebau“) vorgenommen. Ziel ist es hierbei, eine grobe Vorstellung vom Verbreitungs- und Leser_innenkreis der Schriften Walter Müller-Wulckows zu erlangen. Der Verfasserin ist bewusst, dass auch bei dieser groben Zuordnung Unschärfen in der Trennung vorliegen. So ließen sich die „Oldenburger Nachrichten“ aufgrund ihres damaligen Verbreitungs-kreises auch der überregionalen Tagespresse zuordnen. Die Begriffswahl „regional“ lässt sich in diesem Fall somit eher mit „auf den eigenen beruf-lichen Wirkungskreis beschränkt“ umschreiben.



Grafik 3: Veröffentlichungen nach Publikationsorganen im Betrachtungszeitraum in absoluten Zahlen; erstellt durch die Verfasserin auf Basis der zum Zeitpunkt der Einreichung vorliegenden Bibliografie; Daten können minimal von finaler Bibliografie im Anhang dieser Publikation abweichen.

Anhand der Grafik ist zu erkennen, dass Müller-Wulckow bis zu seinem Amtsantritt in Oldenburg fast ausschließlich in der überregionalen und in der Fachpresse publiziert hat, wodurch er nicht nur den Leser_innen der überregionalen Tageszeitungen, vor allem der „Frankfurter Zeitung“, bekannt gewesen sein dürfte, sondern auch dem Fachpublikum. In seinen Oldenburger Jahren publizierte er weiterhin in überregionalen Organen, wenn auch in wesentlich geringerem Umfang. Während dieser Zeit wurde jedoch die Vermittlung der Arbeit am Landesmuseum an eine breite Leser_innenschaft vor Ort zu seinem zentralen Anliegen. Neben den Texten, die unter seinem Namen veröffentlicht wurden und somit Aufnahme in die Bibliografie fanden, erschienen regelmäßig kurze Texte wie „Neues aus dem Landesmuseum“ oder „Kunstwerk des Monats“, die jedoch nicht signiert und nachweislich in Teilen von Assistenten des Hauses verfasst wurden, sodass sie im Rahmen dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden können.

Zum Bereich der Fachpresse und künstlerisch-literarischen Zeitschriften lässt sich sagen, dass Müller-Wulckow mit dem „Kunstblatt“, der „Deutschen Kunst und Dekoration“ oder der „Museumskunde“ im Wesentlichen in etablierten, weniger politisch orientierten Organen veröffentlichte. Allein die Publikation der Glosse „Vom Zukünftigen“²⁶ erfolgte mit den „Weißen Blättern“ in einem deutlich progressiveren Blatt. „Neben dem »Sturm« und der »Aktion« sind die »Weißen Blätter« das einflussreichste und beste Organ der expressionistischen Literaturbewegung geblieben“ (Raabe 1964, S. 13). Zu den Zielen der Zeitschrift schreibt der Literaturwissenschaftler Carl Paschek:

„Vor allem stärken und festigen die Blätter die visionären gesellschafts-politischen Beimischungen des Expressionismus und radikalisieren die

²⁶ Vgl. Müller-Wulckow, Walter: Glosse „Vom Zukünftigen“. In: Die weißen Blätter, Jg. 3, 1916, Heft 11 (Nov.), S. 176-178. [Zürich, Leipzig]

Tendenz zur Errichtung einer Herrschaft des Geistes aus der gewaltfreien Haltung des christlich orientierten Sozialismus“ (Pascheck 1983, S. 65).

Tatsächlich forderte Müller-Wulckow im 1916 dort veröffentlichten Text eine radikale Abkehr von der Romantisierung der Vergangenheit zugunsten einer absoluten Zukunftsorientierung. Parallel zur Veröffentlichung in dieser sozialistisch orientierten Zeitschrift erreichten andere Texte von ihm eine große Radikalität in ihren nationalistischen Tendenzen – eine politische Ambivalenz, die, wie noch zu zeigen sein wird, über den gesamten Betrachtungszeitraum prägend blieb. Im Jahr 1930 schließlich wurde Walter Müller-Wulckow ständiges Mitglied der Zeitschrift „Das Museum der Gegenwart“.

„Sie wurde von Ludwig Justi herausgegeben und zählte die wichtigsten Museumsleute, die sich für die moderne Kunst einsetzten, zu ihren Mitarbeitern. Die Zeitschrift, die nur in drei Jahrgängen zwischen 1930 und 1933 erscheinen konnte, unterstützte die Bemühungen der Museumsleute um die Musealisierung zeitgenössischer Kunst und informierte über die Sammeltätigkeit der Museen. Zudem wurden Berichte über Ausstellungen und Ankäufe einzelner Museen sowie programmatische Texte zum Problem der Musealisierung zeitgenössischer Kunst abgedruckt“ (Ito 2002, S. 101).

Müller-Wulckow veröffentlichte selbst nie in der Zeitschrift. Seine Aufnahme in die Redaktion zeigt – relativer fachwissenschaftlicher Isolation zum Trotz – die auch um 1930 noch bestehende Wahrnehmung des Direktors als Propagandisten der Moderne.

Resümierend lässt sich auf Basis der erhobenen Daten sagen, dass das Verfassen und Veröffentlichen von Fachtexten im gesamten Berufsleben Walter Müller-Wulckows eine zentrale Rolle spielte und Schriften in einem

enormen Gesamtumfang vorliegen. Hier spiegelt sich, wie im gesamten Schaffen Müller-Wulckows, ein breites, gattungsübergreifendes Interesse an architektonischen, kunstgewerblichen, künstlerischen und historischen Themen wider. Auch die dezidierte Beschäftigung mit museumstheoretischen Fragestellungen, der sich diese Arbeit widmet, stellt eine Konstante dar.

5. Museumstheoretische Ansätze in den Schriften Walter Müller-Wulckows²⁷

5.1 Die Institution Museum

Will man die Ideen Walter Müller-Wulckows zu Aufgaben und Strukturen der Institution Museum verstehen, so muss man sich zunächst seine Übereinstimmung mit den Zielen von Kunstgewerbebewegung und Deutschem Werkbund und seine Vision von der gesellschaftsverändernden und -verbindenden Macht der Kunst vor Augen führen, die der Autor in seinen Frankfurter Jahren von 1918-1920 in zahlreichen Schriften zum Ausdruck bringt. Bereits in seinem 1916 erschienenen Artikel „Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes“ verleiht Müller-Wulckow seinen „Hoffnungen des sich anbahnenden Zusammenschlusses“²⁸ aller Künstler_innen über die Gattungsgrenzen hinweg Ausdruck und leitet seine weiteren Überlegungen mit dem Zitat aus der Satzung des Deutschen Werkbundes ein: „Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.“²⁹ Diese Zielsetzung bestimmte auch Müller-Wulckows persönliche Anschauung und kommt in allen Texten der Jahre 1916-1920 deutlich zum Tragen. So heißt es bei ihm weiter:

27 Da in den folgenden Kapiteln 5.1 bis 5.5 ausschließlich in der angefügten Bibliografie (s. u.) angegebene Schriften Walter Müller-Wulckows zitiert werden, wird hier auf eine Angabe des Autors verzichtet. Die hier zitierten Schriften werden dort hervorgehoben. Nach einmaliger Nennung der vollständigen bibliografischen Angaben wird mit Kurzangaben – Titel, Erscheinungsdatum / -zeitraum – fortgefahren. Die bibliografischen Angaben erscheinen hier ausschließlich in Fußnoten.

28 Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes. In: Frankfurter Zeitung, 23.03.1916.

29 Ebd.

„Niveau hebend, hebend in ganzer Breite, nicht an einzelnen Stellen nur, wird der Werkbund also nur sein, wenn er stets gleichermaßen für erstrebenswert hält: weitgehende Vereinheitlichung bei höchster Steigerung der Einzelleistungen.“³⁰

Bei Müller-Wulckow erhielten diese Forderungen in ihrer oftmals ohnehin bereits nationalistischen Tendenz einen besonders scharfen Ton. So schreibt er:

„Eine Beeinflussung der Leipziger Messe in Hinsicht des guten Geschmacks ist angesichts der französischen Konkurrenzbestrebungen jedenfalls eine noch dringlichere Aufgabe. Dem Produzenten ein gewisses Verantwortungsgefühl und dem Konsumenten eine ruhige Sicherheit in dem unüberblickbaren Vielerlei der Erscheinungen wird [...] die Anbringung von Ursprungsmarken auf kunstgewerblichen Erzeugnissen wecken.“³¹

35

In Bezug auf die Wirkungsmacht und die Ambitionen des Werkbundes fügt Müller-Wulckow im Kriegsjahr 1916 gar an:

„Werkbund und Mitteleuropa sind aus dem gleichen und zu dem gleichen Formgesetz geworden, – im Willen wie im Ziel. Dieses Formgesetz ist das organische Prinzip, das im Werkbund seinen künstlerischen und in Mitteleuropa seinen politischen Ausdruck gefunden hat. Dieses organische Prinzip ist im Grunde der deutsche Sinn, der deutsche Geist, das deutsche Wesen, nur uns Deutschen bisher eigen, so daß die Organisation des Werkbundes – wie schon aus der Nachahmung durch andere Staaten, neuerdings durch England, hervorgeht – und die Organisation

30 Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes, 23.03.1916.

31 Darmstädter Museumsfragen. In: Frankfurter Zeitung, 15.03.1916.

von Mitteleuropa nur von Deutschland geleistet werden kann. [...] Dieser Krieg zerbricht das mechanische Prinzip der alten Form der Weltbeherrschung und dieser Friede sichert das organische Prinzip in der deutschen Führung ohne Gewaltherrschaft.“³²

Trotz aller nationalistischer Parteinahme schwingt hier auch die utopische Vorstellung einer positiven Veränderung der Gesellschaft durch die Kunst mit, wie sie durch frühere Gesamtkunstwerkkonzepte und den Jugendstil bereits eingeführt worden waren und vom Deutschen Werkbund sowie kurz darauf auch vom Bauhaus umgedeutet werden sollten. Eine gewisse Radikalität gewinnen die Schriften Müller-Wulckows jedoch durch die rigorose Übertragung künstlerischer Utopie auf die internationale Politik und die alleinige Inanspruchnahme kunstgewerblicher Entwicklung für Deutschland, obwohl entscheidende Impulse in der Mitte des 19. Jahrhunderts doch eben gerade von der Arts & Crafts-Bewegung in Großbritannien ausgingen.

Wenngleich Müller-Wulckow, wie bereits angedeutet, dem „schrankenlosen Individualismus“³³ der Vorkriegsjahre eine deutliche Absage zugunsten einer Vereinheitlichung der Kunst erteilte, so betont er an anderer Stelle dennoch die Qualität der Künstler_innen als Seismograph_innen und Seher_innen, die einer Gesellschaft neue Impulse verleihen können. So heißt es in einem nach dem Kriegsende 1918 verfassten, in einigen Passagen bezeichnender Weise Nietzsches „Unzeitgemäße Betrachtungen II“ (Colli & Montinari 1999, hier S. 278) zitierenden Text:

„In der Entwicklungskurve der Kunst ist das welterschütternde Ereignis dank der Feinfühligkeit der Künstlerseele schon zu einer Zeit registriert

32 Zukunftsfragen der deutschen Arbeit: Die Werkbund-Tagung in Bamberg. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 20.06.1916. [Essen]

33 Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes, 23.03.1916.

worden, in der noch niemand bewusst die Ursachen für die Aberration der Entwicklungslinie erkennen konnte. [...] Künstler und Publikum aber hatten die Fühlung verloren. Beide sollen geben und beidem soll gegeben werden. Die Isolierung ist eine Notlage für beide. Das Publikum verarmt seelisch, der Künstler materiell. Umgekehrt steht einer seelischen Hypertrophie ein materieller, mit der inneren Lebensgestaltung nicht in Einklang gebrachter Luxus gegenüber. [...] Die wahren Künstler standen immer schon jenseits des trennenden Zwiespalts. Darum können sie Euch winken und Zeichen geben. Folgt Ihr ihnen aber, vielleicht kommt Ihr ihnen nah, und es wird aus der Überbrückung des Gegensatzes ‚die deutsche Einheit in jenem höchsten Sinn, die wir erstreben und heißer erstreben als die politische‘, weil sie der Grundstein ist: ‚die Einheit des deutschen Geistes und Lebens nach der Vernichtung des Gegensatzes von Form und Inhalt, von Innerlichkeit und Konvention.‘“³⁴

36

Was hier gleichfalls zum Ausdruck kommt, ist die auch innerhalb des Werkbundes als zentrales Problem empfundene Entfremdung des Publikums von der Arbeit der Künstler_innen, die zu einem Mangel an Qualitätsgefühl und einer seelischen Verarmung führe. In seinem Kommentar zu einem durch den Verband bildender Künstler Berlins veröffentlichten Aufruf zur Gründung eines „Künstler-Kartells“ definiert der Autor, erneut unter Rückgriff auf die Nietzsche³⁵:

34 Die Künstler und diese Zeit. In: Frankfurter Zeitung, 08.11.1918.

35 hier aus den „Unzeitgemäßen Betrachtungen I, Kap. 2“, vgl. Colli & Montinari 1999, S.163.

„Kultur aber, in diesem Sinne als Lebensnotwendigkeit erkannt, ist nicht das Hochtreiben widerspruchsvoller, im Raffinement sich übersteigender Einzelleistungen nach dem Schlagwort der Kunst für die Kunst, sondern ist ‚Einheit des Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes.‘“³⁶

Neben der volksvereinenden Kraft der Kunst wird der_ die Künstler_in auch hier zur_ zum gesellschaftsverändernden Vordenker_in, wenn es heißt:

„Während die Umwälzung sich nun auf die übrigen Lebensgebiete überträgt, gelingt es den Künstlern auf dem schwankenden Boden schon wieder Fuß zu fassen. Geistig hat sie die Revolution am wenigsten überrascht. Und deshalb ahnen sie auch als die ersten, worauf es trotz allem eingebürgerten Materialismus letzten Endes ankommt. [...] Die Anregungen der verschiedensten Künstler kommen alle aus einheitlicher Gesinnung und dem gemeinsamen Gefühl der geistigen Not und richten sich auf die beiden großen Aufgaben: Rückgewinnung der Einheit der Kunst und Rückgewinnung der Einheit zwischen Kunst und Volk.“³⁷

In einem Text, der sich der Umgestaltung der Darmstädter Museumslandschaft widmet, überträgt Müller-Wulckow die Ziele des Deutschen Werkbundes erstmals konkret auf die Institution Museum. Er tut dies, indem er die Museumslandschaft Basels aufgrund des „Ineinandergreifens der gewerblichen Unterrichtsanstalten [...] und der Vorbildersammlung und Bibliothek“³⁸ als vorbildliches Beispiel heranzieht. Diese Art der institutionellen Gliederung entsprach der Forderung des Deutschen Werkbundes nach der Nutzbarmachung der Museen zur ästhetischen Schulung mit dem Ziel der Verbesserung der Qualität der künstlerischen Produktion in Deutschland, welche durch die Kunstgewerbebewegung am Ende des 19. Jahrhunderts

36 Künstler-Kartell. In: Frankfurter Zeitung, 04.05.1920.

37 Künstler-Kartell, 04.05.1920.

38 Darmstädter Museumsfragen, 15.03.1916.

aufgestellt worden war. An anderer Stelle heißt es zum inhaltlichen Aufbau des idealen Museums:

„Der Unterbau aller Kunstmuseen hat also in einem technologisch nach Qualitätsprinzipien, nicht historisch zusammengestellten Kunst-Gewerbemuseum zu bestehen. Darüber wird sich erst in einem zweiten Kreis das kunstgewerbliche Material nach lokalgeschichtlichen, kulturhistorischen und schließlich ethnographischen Gesichtspunkten aufbauen können.“³⁹

Deutlich wird hier das Primat der Geschmacksbildung und der Entwicklung von Qualitätsgefühl als unbedingte Voraussetzung des Erlangens kunsthistorischen Wissens, welches selbst im sogenannten „zweiten Kreis“ der kulturhistorischen Bildung nachgeordnet ist. In Bezug auf Basel erörtert der Autor daran anknüpfend auch sein Idealbild des modernen Museumsdirektors, wenn er sagt:

„Nicht ein Architekt, woran man zu denken scheint, sondern ein pädagogisch wie organisatorisch gleich interessierter Fachmann, der alle Zweige gewerblicher Produktion gleichmäßig überblickt, bürgt für die Nutzbarmachung des Vorhandenen zu allseitigem Vorteil.“⁴⁰

Eindeutig kommen bereits in diesem kurzen Absatz die Forderung nach pädagogischer Durchdringung und Öffentlichmachung der Sammlungen und die Ablehnung des Typus des rein fachwissenschaftlich interessierten Gelehrten ohne Publikumsbezug als Direktor zum Ausdruck. In mehreren

39 Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Heft Januar/Februar 1919, o. Pag. [Düsseldorf]

40 Darmstädter Museumsfragen, 15.03.1916.

Texten fordert Müller-Wulckow in Anknüpfung hieran eine Stärkung der Position des Museumsdirektors, damit dieser seine Aufgaben ungehindert ausführen kann. So schreibt er in seinem zentralen Aufsatz „Die Museen und das Publikum“ in der Frankfurter Zeitung im April 1918:

„Denn einsetzen muss die Wandlung, auch wenn man noch so viele Anzeichen des Umschwung da und dort konstatieren kann, bei der Persönlichkeit, die im Schnittpunkt der Kunstinteressen produktiver wie konsumierender Art steht, nämlich bei dem Museumsorganisator, der schließlich auch den privaten Sammlern Vorbild und Berater sein soll. Autorität kann er nicht auf Grund irgendeines Spezialwissens sein, sondern indem er alle Gebiete von dem Standpunkt seiner Zeit aus beherrscht und daher mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Gegenwart steht. [...] Denn dann wird nicht nur der Vergangenheit am ehesten gedient werden mit dieser warmen, niemals überheblichen Ehrfurcht und einem zweckbewußten Verständnis, sondern es wird auch die Unsicherheit der zeitgenössischen Kunst ohne weiteres beseitigt sein.“⁴¹

Betont wird hier neben dem Wunsch nach unangefochtener Autorität der Person des „Museumsorganisators“ – wobei allein die Bezeichnung schon eine Verschiebung im Berufsverständnis andeutet – auch die Notwendigkeit nach Öffnung der Sammlungen für die zeitgenössische Kunst. Beide Impulse leiten über in die Forderung nach mehr Autonomie in der Ankaufspolitik, wenn es heißt es sei

„eine Reform des Ankaufswesens unserer Museen [...] nötig – und zwar der Form, dem Umfang wie der Tendenz nach. Durch die Abhän-

41 Die Museen und das Publikum. In: Frankfurter Zeitung, 20.04.1918.

gigkeit von hin und wieder zusammentretenden Kommissionen ist der für verantwortlich geltende Museumsdirektor im fluktuierenden Markt nicht aktionsbereit. [...] Wenn ein Museumsleiter mit Recht die Fesseln einer Kommission als überflüssig empfindet, dann muss sein Standpunkt so zeitgemäß und gefestigt sein, daß er für die Erfordernisse breitester Öffentlichkeit sein Programm unumstößlich aufbaut und hierin die Rechtfertigung findet [...].“⁴²

In diesem Abschnitt wird auch die Selbstreflexion der musealen Arbeit seitens der Verantwortlichen gefordert, die folgerichtig in ein schlüssiges Konzept zur Arbeit des Hauses münden müsse und nur so eine Autorität begründen könne. Durch den Zusatz:

„Man sollte meinen, daß eine Zeit, die gezwungen worden ist, Schwindel erregende Summen auszugeben für die kriegerische Zerstörung von Kulturbesitz (euphemistisch ausgedrückt: – zur Verteidigung des eigenen Kulturbesitzes); daß diese Generation auch in den Aufwendungen für solchen Besitz großzügiger geworden sein sollte.“ (FN: Die Museen und das Publikum. In: Frankfurter Zeitung, 20.04.1918)

38

scheint bei Müller-Wulckow erstmals noch während des Krieges eine Kritik an selbigem durch, was angesichts der weiten Verbreitung der Frankfurter Zeitung von einigem Mut zeugt. Es läutet jedoch keinesfalls ein generelles Abweichen von seinen nationalistischen Vorstellungen ein, sondern mündet in einer umso stärkeren Betonung der Verpflichtung zum Erhalt deutscher Kultur.

Noch vor der Veröffentlichung von Wilhelm R. Valentiners Schrift „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“ Anfang des Jahres

42 Die Museen und das Publikum. In: Frankfurter Zeitung, 20.04.1918.

1919 erörtert Müller-Wulckow im besprochenen Text „Die Museen und das Publikum“ ausführlich das Problem der intermusealen Konkurrenz durch sich überschneidende Sammlungsgebiete. So heißt es bei ihm:

„Bis jetzt rühmen wir uns nur einer Mehrzahl von Museen, deren Interessen sich – häufig selbst am gleichen Ort – durchkreuzen und überschneiden. Viele Museen sind so über das (zweifelloso nötige) Sammelstadium noch kaum hinausgewachsen. Jetzt erst gilt es, sie wohnlich einzurichten und die Bestände lebendig nutzbringend zu machen.“⁴³

Aus dieser Kritik sollte bereits im Folgemonat ein eigenes Konzept Müller-Wulckows zur Neuausrichtung der Museumslandschaft Frankfurt erwachsen. Er suchte es bis zum Mai 1919 publizistisch vor allem vor Ort durch insgesamt fünf Aufsätze in der Frankfurter Zeitung, der Frankfurter Kleinen Presse, den Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein und in den Neuen Blättern für Kunst und Literatur, dem Zentralorgan des „Rates für künstlerische Angelegenheiten Frankfurt“, zu popularisieren.

Auslöser für die Erarbeitung eigener Vorschläge war neben dem Unverständnis über die wahrgenommene Konkurrenzsituation zwischen den Museen und einem Unbehagen bezüglich der bereits im Vorfeld der Veröffentlichung Valentiners im Umfeld des Arbeitsrates geäußerten Impulse zur Zentralisierung der deutschen Museumslandschaft auch die generelle und bereits seit dem Kaiserreich bestehende Angst vor der alleinigen Förderung Berlins. So heißt es im Artikel:

„Frankfurt wird sich am wirksamsten gegen die Zentralisierung auch des Kunstlebens in Berlin erwehren, d. h. es wird den ihm von altersher gebührenden Rang behaupten, wenn es in seinem eigenen Bereich dem

43 Die Museen und das Publikum. In: Frankfurter Zeitung, 20.04.1918.

zeitgemäßen Grundsatz der Konzentration selbst Geltung verschafft. Solange sich aber hier die Kräfte zersplittern in den Sonderinteressen verschiedener sich teilweise überschneidender Museen und Bildungsanstalten, solange aus den reichen Sammlungsbeständen keine durch charakteristische Fassung imponierende Einheit geworden ist, wird das Kunstleben der Stadt sich nicht selbst behaupten, geschweige denn mit Berlin konkurrieren können. [...] Der verschärfte Wettbewerb mit Berlin sollte eben dazu anspornen, aus dem begrenzt, künftighin schwer nur zu erweiternden Besitzstand gerade den Vorteil desto übersichtlicherer Anordnung zu ziehen.“⁴⁴

Zentrale Forderung ist hier eine durch Besinnung auf die eigenen Bestände und deren Beforschung zu erreichende Qualitätssteigerung der musealen Präsentation, da die bisherigen Dauerausstellungen Müller-Wulckows Ansprüchen der Übersichtlichkeit und damit letztlich der didaktischen Wirkung auf das Publikum nicht zu genügen schienen. Im Rahmen einer umfangreichen Neuordnung der Bestände zur didaktischen Aufarbeitung und zur Profilschärfung, wie Müller-Wulckow sie für alle deutschen Häuser vehement fordert, würde es zwangsläufig zu einer Bewegung des Entsamelns kommen müssen, die der Autor befürwortete. In diesem Kontext schlägt Müller-Wulckow vor:

„Diese bereits einsetzende Bewegung bedürfte gewissermaßen eines Clearinghauses. Einer solchen Ausgleichstelle in Frankfurt brächte man vermutlich größeres Vertrauen von allen Seiten entgegen, als Berlin, von dem man fürchten muß, daß es selbst alles zu erwerben trachtet.“⁴⁵

44 Die Frankfurter Museen. In: Das Mittagsblatt: Kleine Presse. Pfingstbeilage „Frankfurt als Großstadt“, lfd. Nr. 115, 18.05.1918, S. 5.

45 Ebd.

Weitere in diesem frühen Text gestellte Forderungen beziehen sich auf die Integration der zeitgenössischen Kunst in die Frankfurter Sammlungen, die Errichtung einer Kunsthalle und das Heranziehen zeitgenössischer Künstler_innen zu öffentlichen Bau- und Gestaltungsaufgaben. Schließlich wird auch der Vorschlag zum Ausbau Frankfurts zur Zentralstelle für Kunstgewerbe erstmals angedeutet, der im Folgenden durch Müller-Wulckow weiter ausgearbeitet werden sollte. So schreibt er:

„Vielleicht könnte Frankfurt auch eine Führerrolle in den Geschmacksbildungsbestrebungen erringen, wofür das Kunstgewerbemuseum das Anschauungsmaterial aufzubereiten hätte.“⁴⁶

Basis der Zentralisierung in Frankfurt soll die Schaffung einer neuartigen, staatlichen Behörde sein, die es auch im Rest Deutschlands nach Frankfurter Vorbild zu gründen gelte:

„An die Stelle des einseitig, bürokratisch geleiteten Bauamtes wird eine Kunstdeputation als ‚imperative Behörde der Kultur‘ zu treten haben, die die einheitliche Zusammenwirkung der verschiedenen Künste gewährleistet. Diese Vereinigung von beauftragten Fachmännern wird also nicht nur die einheitliche Gesinnung im Bauwesen verbürgen, sondern auch die Ausstattung der Bauten durch Plastik und Malerei sich angelegen sein lassen, den vorhandenen öffentlichen Gebäuden und Schulen Geschmack zuführen und durch Ausleihen von Wanderkollektionen, den Kunstbesitz der Stadt in jeder erdenklichen Weise nutzbar machen und schließlich auch eine Kontrolle ausüben über die Herstellung von Reproduktionen als dem Anschauungsmaterial für die breiten Volksmassen. Selbstverständlich liegt dieser Instanz auch die Pflege der vorhandenen

46 Ebd.

Kunstdenkmäler ob, weil sie nur aus einem lebendigen Gegenwartsbewußtsein heraus jeweils die richtige Entscheidung treffen kann über die Art der Restaurierung und Konservierung des Überlieferten.“⁴⁷

Müller-Wulckow bettet mit dieser Forderung den Museumsbesitz in das breite Netz einer kommunalen Kunstförderung ein, die allumfassend die Geschmacksbildung befördern soll. Oberstes Ziel ist auch hier die möglichst breite Unterrichtung aller Bevölkerungsgruppen, wobei ihm zu diesem Zweck auch der Einsatz von Reproduktionen und die Mobilisierung von Museumsgut legitim scheinen. Politisch begründet der Autor seine Forderungen auch über die Knappheit an Rohstoffen, deren nutzbringender Einsatz daher einer wesentlich stärkeren Kontrolle bedürfe.

„Es geht nicht an, daß der einzelne auf Kosten der Gesamtheit Experimente macht oder durch unsachgemäße Verarbeitung Mißbrauch mit dem kostbar gewordenen Rohmaterial treibt. Die klare Einsicht in die Zweckmäßigkeit der Formgebung und Materialgemäßheit der Verarbeitung bietet hierbei die Grundlage der Beurteilung, die sich also keineswegs auf individuelle Geschmacksrichtungen zu stützen braucht.“⁴⁸

40

An anderer Stelle heißt es hierzu weiter:

„Betriebstechnische Schwierigkeiten (hohe Löhne, Rohstoff- und Kohleknappheit) drängen gleichermaßen zur Betriebsvereinfachung

47 Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden, Januar/Februar 1919.

48 Frankfurt als Zentralstelle für Kunstgewerbe. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, Jg.1, 1919, Heft 10, 07.04.1919, S.100. [Frankfurt a. M.]

durch Verminderung der Muster und Modelle, was allmählich zu einer Typisierung der geeigneten Formen führen wird. [...] Nur daß es sich hier um viel umfassendere, bleibende Dinge handelt, um die Ausgestaltung unserer Lebensformen in allen sichtbaren Dingen, wodurch die Einheit der künstlerischen Kultur angebahnt wird.“⁴⁹

Die beschriebene Einrichtung in Frankfurt sollte des Weiteren durch eine übergeordnete Zentralstelle für Kunstgewerbe mit umfassenden Befugnissen ergänzt werden, die mustergültige Objekte der aktuellen Produktion aufnehmen und so die gesamte kunstgewerbliche Entwicklung Deutschlands von Frankfurt aus beeinflussen sollte.

„Es gälte also in Frankfurt, die gesamte technisch-geschmackliche Produktion in der gleichen Weise zu kontrollieren, wie dies z. B. für das Buchgewerbe in Leipzig unbestritten geschieht.“⁵⁰

Es war vorgesehen, dass die so entstehende Stelle als „Zentralstelle für die industrielle und gewerbliche Produktion und als Unterbau für den Zusammenhang der übrigen Museen“⁵¹ dient. Auch wenn Müller-Wulckow seine Vorstellungen an dieser Stelle nicht weiter ausführt, lässt sich auf Basis vorausgegangener Aussagen vermuten, dass es sich bei der Zentralstelle somit um eine Art zentrale deutsche Mustersammlung handeln sollte, die

⁴⁹ Frankfurts kulturpolitische Aufgaben. Eine Zentralstelle für Kunst und Gewerbe. in: Das Mittagsblatt: Kleine Presse, 14.05.1919. [Frankfurt]. – Dieser Auszug lässt bereits die Grundideen Müller-Wulckows zu Fragen der Gestaltung erkennen, die ihn zu einem führenden Propagandisten für die im wesentlichen übereinstimmenden Ideen des Bauhauses werden lassen sollten.

⁵⁰ Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden, Januar/Februar 1919, S. 5.

⁵¹ Kunst in Frankfurt a.M. In: Münchner Neueste Nachrichten, 24.12.1918.

als hervorragend empfundene Produkte des Kunstgewerbes sammeln und sie zur Weiterbildung des Publikums und der Produzent_innen zur Verfügung stellen würde. Dabei ist von einer Präsentation nach typologischen, materiellen oder technischen Kriterien auszugehen, wie sie Müller-Wulckow bereits zuvor als „Basisabteilung“ in jedem Museum gefordert hatte. Damit ist bereits das Verhältnis zu den anderen Museen Frankfurts angedeutet, deren Präsentationsmodi sich vermutlich weiterhin deutlich unterscheiden und kulturhistorische Zusammenhänge aufzeigen sollten. Der Wunsch nach der Anlage von Mustersammlungen erklärt auch die vielfach durch den Autor vorgetragene Ablehnung von eigens für die Museen geschaffener Kunst und damit auch der Vorstellungen Lichtwarks und Scharchts, die Künstler_innen einladen, in der Auseinandersetzung mit Standort und Haus schöpferisch tätig zu werden. Bei Müller-Wulckow heißt es hierzu stattdessen:

„Kunst soll also nicht für Museen geschaffen werden. Erst die aus dem lebendigen Zusammenhang ausscheidenden Werke sollen magaziniert werden. Und nur die ganz hervorragenden Kunstwerke, die zu ihrer Zeit und an ihrem Platz sich bewährt haben, sind in Weihstätten zu vereinen.“⁵²

Es folgt in allen Texten eine umfassende Legitimierung des Standortes Frankfurt. Hierbei wird München als in seiner Eigenart nicht repräsentativ für Deutschland dargestellt, Leipzig aufgrund seiner angeblich mangelnden Aufgeschlossenheit gegenüber den Ideen des Werkbundes verworfen und betont,

⁵² Kunst in Frankfurt a.M., 24.12.1918.

„daß Frankfurt als einer der bedeutendsten Finanzplätze den Markt kontrolliert und die völlig neutrale Messe bildet für die Vermittlung zwischen Produzenten und Konsumenten.“⁵³

An der Erörterung seines Motives zur Erstellung der Vorschläge wenige Monate nach Kriegsende wird erneut die nationalistische Schlagrichtung der Schriften Müller-Wulckows deutlich. So schreibt er:

„Das Eintreten für die hier entwickelten Ideen ist aber nicht aus lokalen Rücksichten und Ambitionen so dringend erwünscht, sondern aus dem tiefen Nationalbedürfnis. Wenn das deutsche Volk seinen Platz in der Welt behaupten will, dann kann es dies nicht vermöge seines materiellen Besitzes, sondern einzig und allein durch seine Geisteskräfte, indem es nicht nur die Ideen, die aus ihm hervorgehen, so klar gestaltet, daß sie auch den Widerstrebenden überzeugen müssen, sondern indem es überdies die materielle Produktion mit der es den Weltmarkt wiederzugewinnen hofft, so einwandfrei durchformt, daß es dann alle Wettbewerber übertrifft.“⁵⁴

Festzuhalten bleibt, dass alle Vorschläge Müller-Wulckows – auch die zur Konzentration und Zentralisierung – im Gegensatz zu den Plänen zum Beispiel Wilhelm R. Valentiners immer regional auf den Großraum Frankfurt und später auch auf das Landesmuseum Oldenburg bezogen waren. Tendenzen zur Entwicklung einer umfassenderen, vielleicht gar allgemeingültigen Museumskonzeption sind in den Schriften Müller-Wulckows zu keiner Zeit erkennbar. Auch beschränken sich die Vorschläge nie allein auf die Institution Museum, sondern betrachten diese immer nur als einen Teilbereich eines

53 Ebd.
54 Kunst in Frankfurt a.M., 24.12.1918.

umfassenden Konzeptes zur Geschmacksbildung. Dies wird besonders dort deutlich, wo eine Loslösung von Objekten aus dem musealen Kontext zur Volksbildung an anderen Orten gefordert wird. So heißt es im hierfür exemplarischen Text „Kunst ins Volksbildungshaus“ von 1919:

„Kunst ins Volksbildungshaus! Dort gehört sie hin, mehr als in die Museen. Denn wenn der Berg, die schwerfällige Masse des Volkes, nicht in die Museen kommt, dann muss die Kunst eben zum Volke hingetragen werden, dorthin, wo es sich bisher schon daran gewöhnt hat, hinzugehen. [...] Gerade im Interesse der Museumsverwaltung muß es erwünscht sein, den dafür geeigneten Besitz an dem so viel wirksameren Ort zur Geltung kommen zu lassen [...]. Die Künstler werden frohlocken, wenn ihre Leistungen, aus den Museumsgefängnissen und erst recht aus den lichtlosen, weil unsichtbaren Magazinen befreit, nun in den Lichtkegel der öffentlichen Beachtung gerückt werden. [...] Wenn dieser Ort die Brücke bildet, die zum Verständnis der Zeugnisse der Vergangenheit führt, dann wird man künftig auch den Weg in die Museen finden.“⁵⁵

42

Neben der Entwicklung von Perspektiven für die Frankfurter Museums- und Kulturlandschaft war Müller-Wulckow in den Jahren 1919-1920 überdies bemüht, die Arbeit des „Rates für künstlerische Angelegenheiten Frankfurt“, in dem er selbst aktiv tätig war, und des Reichskunstwartes Edwin Redslob einem breiteren Publikum bekannt zu machen. In einem am Heiligabend des Jahres 1918 erschienenen Artikel fasst Müller-Wulckow die Ziele des Rates zusammen. Für den Bereich der Künste und der Museen bedeutete dies:

55 „Forderung an Theater und Konzerte: nicht Nahrung im Brot allein, sondern Geist durch Kunst für alle Teile des Volksganzen. Daher Kampf Kunst im Volksbildungshaus. In: Frankfurter Zeitung, 08.11.1919.

gegen die kapitalistischen Schranken. Aber Zugänglichmachen der Museen, Verbilligen der Abonnenten-Theater ist noch keine Sozialisierung der Kunst. Volkskunst trägt eigenen Wertmaßstab in sich. Nur das Beste ist der vertausendfachen Wirkung würdig. Der individualistischen Sonderung der Künste stellt die geeinte Masse des Volkes auch die Forderung der Kunsteinheit entgegen: Sie muß zum Stil führen.⁵⁶

Der Arbeit des Reichskunstwartes widmet sich unter anderem der im Juli 1920 erschienene Bericht „Künstler und Kaufmann“,⁵⁷ der unmittelbar auf die kurz zuvor veröffentlichte Denkschrift „Die Werbekraft der Qualität“ von Edwin Redslob Bezug nimmt. Neben dem deutlich wohlwollenden Ton in der Kommentierung der Arbeit des Reichskunstwartes und der erneuten Forderung nach mehr Qualität in Kunst und Kunsthandwerk greift Müller-Wulckow hier erstmals in Anlehnung an Redslob das Argument der negativen Auswirkungen der Entfremdung des Arbeiters von seiner Tätigkeit und Ware im industriellen Fertigungsprozess auf. Im Umkehrschluss formuliert er:

„Der Wille zur Qualität festigt die soziale Verbindung aller, die mit der Ware zu tun haben. Macht doch das innere Verhältnis zur Arbeit den Wert des Menschen aus. Kaufmann und Künstler, beide können voneinander lernen.“⁵⁸

Der Arbeit des Reichskunstwartes widmet sich auch einer der ersten Artikel Müller-Wulckows an seiner neuen Wirkungsstätte in Oldenburg.⁵⁹

56 Kunst in Frankfurt a.M., 24.12.1918.

57 Künstler und Kaufmann. In: Stuttgarter Neues Tageblatt, 30.10.1920.

58 Ebd.

59 Die Wirkungsmöglichkeiten eines Reichskunstwarts. In: Nachrichten für Stadt und Land, 30.10.1921. [Oldenburg]

Ausführlich erläutert der neue Direktor des Landesmuseums dem Oldenburger Publikum hier den Aufgabenbereich Edwin Redslobs und erläutert die Zielsetzung des Amtes parallel zu seinen Ambitionen in Oldenburg:

„Denn vor allem gilt es, daß kulturvernichtende Mißverständnis zu beseitigen, als habe Kunst mit dem praktischen Leben nichts gemein und könne nur in Zeiten des Reichtums „schmückend“ verwendet werden.“⁶⁰

Damit wird deutlich, dass Müller-Wulckow zumindest in seinem ersten Jahr in Oldenburg seine Ambitionen in Bezug auf das Landesmuseum über Tendenzen im gesamtdeutschen Kunstbetrieb legitimierte und versuchte, dem Publikum vor Ort die Kulturpolitik der Weimarer Republik und auch des Deutschen Werkbundes nahezubringen. In seinem ersten programmatischen, in Oldenburg veröffentlichten Artikel⁶¹ fasst er seine Ziele für das Landesmuseum prägnant und mit deutlichem Anklang an seine in Frankfurt geäußerten Positionen wie folgt zusammen:

„Denn es gilt, durch den Hinweis auf die Leistungen der Vorfahren den Glauben an die Schöpferkraft des deutschen Volkes zu stärken, in der Jugend Ideale wieder zu wecken und durch den Umgang mit Qualitätsleistungen die ins Wanken geratene Moral endlich zu festigen. [...] In dem materialisierten vorigen Jahrhundert hat sich Schönheit fast nur noch auf die von Menschenhand unberührte Landschaft beschränkt. Die künstlerische Ehrlichkeit der Gestaltung aber wieder allen uns umgebenden Dingen und damit unserer gesamten Lebensführung zu ermöglichen, ist die hohe Aufgabe der Kunstpflege im Landesmuseum.“

60 Ebd.

61 Vgl.: Die Bedeutung des Landesmuseums für Oldenburg. In: Der Ziehbrunnen. Oldenburger Blätter für Theater, Literatur und bildende Kunst, 1921, Heft 1 (März) 1921, S. 25-26.

Auf unserer Vergangenheit einzuschlafen, dazu sind die Zeitverhältnisse nicht angetan. Daher soll das Museum nicht etwa weltabgewandten Forscherinteressen dienen, sondern die treibenden Kräfte der Tradition den schöpferischen Fähigkeiten der Gegenwart zuführen und dadurch an dem Aufbau der Zukunft mitwirken. Indem die Höchstleistungen der Vergangenheit ins rechte Licht gerückt und in der Erinnerung immer wieder belebt werden, kann das Museum den Maßstab bieten, an dem die Fortschritte jeweils zu messen sind.⁶²

Für Müller-Wulckow besteht der Sinn einer Ausstellung historischen Kunsthandwerks somit in der Vorbildwirkung der Objekte zur positiven Beeinflussung der zeitgenössischen Produktion. Wenngleich er sich in großem Umfang für die Förderung der Kunst der Moderne einsetzt, geht er doch immer auch von einem Lernen für die Zukunft aus der Vergangenheit aus und überträgt den Wunsch nach Qualitätshebung von der Produktion sogar auf eine ethische Ebene, wenn er die Hoffnung nach einer Festigung der Moral im Allgemeinen ausspricht. Kurz nach der Eröffnung des Landesmuseums sucht Müller-Wulckow seine Konzeption durch einen Artikel in der „Museumskunde“ einem breiteren Fachpublikum bekannt zu machen.⁶³ Vom Ideal einer grundlegenden Muster- oder Materialsammlung wick Müller-Wulckow zugunsten eines historischen Rundgangs von der ägyptischen Antike bis zur Zeit des Biedermeiers ab, legitimierte dies jedoch durch die vor Ort räumlich und sammlungstechnisch gegebenen Bedingungen.

Auch zum ursprünglichen Plan der parallelen Einrichtung einer Kunstgewerbeschule im Schloss, wie er diese noch am bereits erläuterten Baseler Beispiel gelobt hatte, äußert er sich äußerst ablehnend, wenn es heißt:

62 Die Bedeutung des Landesmuseums für Oldenburg, März 1921, S. 25.

63 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg. Bericht über die Neuauftellung. In: Museumskunde, 1923, Band 17, S.113-130. [Berlin]

„War doch ursprünglich auch die Einrichtung einer Kunstgewerbeschule des »Werkhauses« in einem Seitenflügel des Schlosses geplant, von welcher räumlich engen, Museum wie Schule in der Entfaltung hemmenden Verbindung erst nach Beschaffung anderweitiger Unterkunft für die Schule abgesehen wurde.“⁶⁴

Deutlich ist hier eine Abweichung von ursprünglichen Idealvorstellungen zugunsten der optimalen Ausnutzung der in Oldenburg gegebenen Verhältnisse zu erkennen. Generell lässt die Reflexion größerer kulturpolitischer und museumstheoretischer Zusammenhänge in der Publizistik Müller-Wulckows mit Eröffnung des Landesmuseums deutlich nach.

Stattdessen widmet er sich der extensiven Vermittlung der praktischen Arbeit des Landesmuseums in der regionalen Presse. Hierbei tritt erstmals deutlich die Betonung des Heimatgedankens in den Vordergrund. So richtet der Direktor parallel zum historischen Rundgang im Dachgeschoss des Schlosses eine eigene Abteilung zur regionalen „Volkskunst“ ein. Hier werden vor allem Möbel und Haushaltsgegenstände aus dem Land Oldenburg in räumlichen Inszenierungen, die bis zum Nachbau von Gebäudeteilen reichen, gezeigt. In seinem Artikel „Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum“⁶⁵ heißt es dann zwar:

„Volkstümliche Kunst ist aus dem Leben der Gegenwart fast ganz verschwunden. Wenn daher ein Museum es als eine seiner wichtigsten Aufgaben ansieht, an den Kunstformen der Vergangenheit Liebe und Verständnis für das Wurzelechte zu wecken, so geschieht dies keineswegs in romantischer Abwendung von der Gegenwart, vielmehr in leben-

64 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg. Bericht über die Neuauftellung, 1923, S.113-130. S. 116.

65 Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum. In: Velhagen & Klasing's Monatshefte, Jg. 41, 1926, Heft 1 (September), S. 41-56. [Berlin]

digem Erfassen eines neuerdings verstärkt sich äußernden Verlangens nach bodenständiger Kultur.“⁶⁶

Die weitere Beschreibung der Dauerausstellung als solcher trägt jedoch deutlich romantisch verklärende Züge in der Beschönigung sozialer Verhältnisse und dem Ausgehen von einer einheitlichen nordischen Kultur in sich. So schreibt Müller-Wulckow zum Beispiel weiter:

„Das Flett ist die schönste und in der Vielseitigkeit seiner Benutzung bedeutendste Raumform, die von urtümlicher nordischer Baukunst geschaffen wurde. Das Leben der Familie in Gemeinschaft mit dem Gesinde entfaltet sich hier vom Spiel der Kinder bis zur Aufbahrung der Toten auf der mit Sand bestreuten Diele.“⁶⁷

In einem zum selben Thema in der „Hannoverschen Illustrierten“ veröffentlichten Beitrag⁶⁸ beschreibt der Autor die Tendenz zur Besinnung auf die materielle Kultur der Heimat gar als natürliche Reaktion auf eine offensichtlich als negativ empfundene Internationalisierung:

„Die fortschreitende internationale Angleichung der äußeren Lebensformen löst zugleich ein stärkeres Gefühl für das besondere Gepräge des eigenen Volkes aus. Und je bewußter die Einheit des deutschen Volkes erlebt wird, desto lebhafter besinnt sich der eigene Stamm auf das ihm eigentümliche, das er an Tradition sein eigen nennt.“⁶⁹

66 Ebd., S.48.

67 Ebd.

68 Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum. In: H. A. Illustrierte Zeitung, Beilage zum Hannoverschen Anzeiger, 26.09.1926.

69 Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum, 26.09.1926.

In der Vermittlung eben jenes von ihm als eigentümlich empfundenen norddeutschen „Volksgestes“ sah Müller-Wulckow nun eine der Hauptaufgaben des Landesmuseums; Ziele der gesamtdeutschen Wirtschaftsförderung treten parallel zumindest in seinen publizierten Schriften deutlich zurück. Ein Bereich, in dem Müller-Wulckows Arbeit jedoch weiterhin deutlich progressivere Züge trug, war die Ausrichtung einer Vielzahl von Sonderausstellungen.

Genannt seien hier exemplarisch die im gesamten deutschen Sprachraum für diesen frühen Zeitraum singuläre Ausstellungsreihe zur Neusachlichen Fotografie mit monografischen Ausstellungen zu Aenne Biermann oder Albert Renger-Patzsch bereits ab 1928 oder die Ausstellung „Die billige Wohnung“ mit Arbeiten aller Bauhauswerkstätten im Jahr 1931. In einem zur Jahreswende 1924 erschienenen Artikel⁷⁰ äußerte Müller-Wulckow, befragt zu seinen Wünschen für das Jahr 1925, dann auch bereits die Hoffnung auf mehr finanzielle Mittel für Sonderausstellungen.

„Deshalb hoffe ich im kommenden Jahr die Möglichkeit zu haben, durch wechselnde Ausstellungen, wie zum Beispiel die vom Werkbund veranstaltete Wanderausstellung »Die Form«, für Oldenburg Anregungen zu gewinnen, wofür bisher die geringfügigen Etatmittel [...] einfach gestrichen waren. Die dezentrale Lage des Landes macht die Veranschaulichung dessen, was anderwärts geleistet wird, erst recht wünschenswert.“⁷¹

Stattfindende Sonderausstellungen wurden in der lokalen Presse daher auch immer breit durch Artikel aus dem Landesmuseum, sowohl vom Direktor

70 Vgl. [Antwort auf die Umfrage:] Was wird uns 1925 bringen? Wünsche und Hoffnungen führender Oldenburger Persönlichkeiten für das kommende Jahr. In: Oldenburgische Landeszeitung, 24.12.1924.

71 Ebd.

selbst als auch von seinen Assistenten, begleitet. Besonders an der umfangreichen Anzahl von Artikeln zur Wilhelm-Tischbein-Gedächtnisausstellung im Jahr 1930, vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise, wird die Selbstverpflichtung Müller-Wulckows deutlich, die eigene Arbeit nicht nur zu popularisieren, sondern auch zu reflektieren und über die Begründung der Relevanz der präsentierten Themen öffentlich zu legitimieren. Dies wird deutlich, wenn er schreibt:

„Aber man könnte vielleicht fragen, ob gerade jetzt der richtige Zeitpunkt gekommen sei, um sich dieser von vielen gewiß nicht als dringlich empfundenen Dankespflicht zu entledigen, da uns doch die eigenen Sorgen so schwer bedrücken. Die Aufschlüsse und Hinweise für Gegenwart und Zukunft [...] sind es jedoch grade, die diese Ausstellung im eigentlichen Sinne rechtfertigen. Denn dieser Künstler spiegelt, wie wenige seiner Zeitgenossen, die rasch einander ablösenden und vielfach sich überkreuzenden Strömungen jener bewegten Zeit, in der es galt, nach der Erschütterung der gesicherten Tradition ein neues weltanschauliches Fundament zu gründen.“⁷²

Wenngleich sich im faktischen Aufbau des Museums also durchaus Abweichungen vom früheren Museumsideal Müller-Wulckows zeigen, so bleiben doch wichtige Grundtendenzen auch in Oldenburg bestehen: das Primat der Volksbildung, die Forderung nach Bezug des Gezeigten auf die reale Lebenswelt des Publikums und der Glaube an die gemeinschaftsverändernde und -bildende Macht von Kunst, deren Ausschöpfung als Ziel musealer Arbeit formuliert wird.

72 Die Wilhelm-Tischbein-Gedächtnis-Ausstellung (Teil I). In: Nachrichten für Stadt und Land, 17.08.1930. [Oldenburg]

5.2 Das Museumspublikum

Nachdem bereits im vorangegangenen Kapitel die Bedeutung des Museums als Volksbildungsstätte für Walter Müller-Wulckow herausgearbeitet werden konnte, soll in diesem Abschnitt die Frage nach konkreten didaktischen Ansätzen des Autors gestellt werden. Den Ausgangspunkt aller seiner Überlegungen bildete dabei immer die empfundene Entfremdung des Publikums vom aktuellen Kunstschaffen. Von dieser Annahme ausgehend, schien ihm ein Einsetzen der Vermittlung im Bereich des Kunstgewerbes eher geboten denn im Bereich der bildenden Kunst, da er hier die größere Schnittmenge zur Alltagswelt des Publikums sah. Bei ihm heißt es hierzu:

„Es würde also nichts nützen, den Kitsch als Zeugnis der Unkunst zu beseitigen, es muß der ganze Inbegriff von Kunst in der neuen sozialen Ordnung erst wieder verwurzelt werden. Diese Bemühungen können sich daher folgerichtig zunächst nur auf die angewandten Künste beziehen[...]“.⁷³

46

Müller-Wulckow zielte dabei zunächst auf eine Umformung des schulischen Kunstunterrichts ab. Dabei sollte in Zukunft ein auf das Erlangen von Materialgefühl gelegt werden und die klassische Vermittlung kunsthistorischen Faktenwissens in den Hintergrund treten.

„Leider erkennen wir nur das Wissen über die Dinge als Bildung an. Aber man kann sehr viel wissen und doch ganz ungebildet sein, wenn man kein Gefühl für die Dinge hat. [...] So entwickelt sich aus dem Gefühl für das Material die Liebe, ja eine Art von Begeisterung dafür. [...] In unserer

73 Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden, Januar/Februar 1919, S. 4.

künstlerischen Kultur wird es erst wieder aufwärts gehen, wenn ein grundsätzlicher Wandel in der Art unserer Erziehung eintritt. Mit dem theoretischen und äußerlichen Betreiben künstlerischer Fragen kommen wir über Postulate nicht hinaus. Kunst hat wenig mit dem Verstand zu tun, sehr viel aber mit Gefühl und Empfindung. [...] Das Handwerk ist die Schule, durch die alle hindurch müssen.“⁷⁴

Neben dem Aspekt der Forderung nach Materialgefühl zur Verbesserung der Produktion scheint in diesem Abschnitt auch deutlich der Wunsch nach ganzheitlicher, auch emotionaler Bildung, begleitet von der Vorstellung der intuitiven Zugänglichkeit von Kunst für jeden Menschen, durch, wie Müller-Wulckow sie schon 1917 als Reaktion auf die Ablehnung expressionistischer Kunst durch breite Kreise geäußert hatte.

„Der Grundirrtum des zu künstlerischer Intuition unfähigen Publikums steht auch den Absichten der Expressionisten im Wege: als ob künstlerisches Erfassen in der Überwindung der Deformation bestände und eine Anstrengung des Auges erfordere, die dann in einem äußerlichen Erkennen, einem Identifizieren des Dargestellten ihre Rechtfertigung fände.“⁷⁵

An anderer Stelle schreibt Müller-Wulckow hierzu noch eindringlicher:

„Von der Uebermittlung von Wissenstatsachen und natürlichen Kausalitätserklärungen zum innerlich bewegenden Erleben seelischer Empfin-

dungen, zur spielenden Lösung der schwersten Rätsel – durch die Kunst.“⁷⁶

In einem späteren Artikel verstärkt er diese Aussage noch. Er betont, wie bereits Jahre zuvor Lichtwark und andere, dass ein Verständnis alter Kunst nur über die Auseinandersetzung mit neuer Kunst möglich sei und bekräftigt damit nochmals indirekt das Primat des Vorrangs der Form vor den Inhalten und damit die intuitive Wahrnehmbarkeit von Kunst, wenn er schreibt:

„Weil nur aus dem lebendigen Verständnis der Gegenwart heraus maßgebend auch das Ueberlieferte beurteilt und wahrhaft verstanden werden kann und nicht umgekehrt, wie man es bisher versuchte.“⁷⁷

Wie aber stellte sich Müller-Wulckow konkret den von ihm geforderten neuartigen Kunstunterricht als Basis dieses neuen Kunstverständnisses vor? Hierzu erläutert er ausführlich:

„Hervorhebung des Anschauungsunterrichts und seine Kontrolle nach der geschmacklichen Seite: einerseits ausübend im Zeichen- und Handfertigkeitens-Unterricht, bei dem die angeschauten und vorgestellten Dinge auf ihre ästhetische Form hin zu beurteilen sind. Andererseits rezeptiv durch den Geschichtsunterricht, der künftig den Nachdruck mehr auf die kulturhistorische Bildung als auf die Kriegsgeschichte legen muß. [...] Wenn also der Anschauungsunterricht gewissermaßen das Rohmaterial kennen lehrt und der Zeichenunterricht die Fähigkeit entwickelt, die Eindrücke festzuhalten, so wird denn die Nutzenanwendung dieser sich

74 Materialgefühl. In: Frankfurter Zeitung, 20.03.1918.

75 Die Ausstellung der „Vereinigung für Neue Kunst“ in Frankfurt am Main, August 1917, S. 242.

76 Kunst im Volksbildungshaus, 08.11.1919.

77 Kulturkräfte der bildenden Kunst: Vorschläge zu ihrer Vereinheitlichung. In: Frankfurter Zeitung, 09.02.1919.

ausbildenden Fähigkeiten fruchtbar werden für das Verständnis und die Kenntnis der kulturellen Zusammenhänge. Es wird dabei auszugehen sein von dem engeren lokalhistorischen Kreis in der Heimatkunde [...].⁷⁸

An anderer Stelle verleiht Müller-Wulckow seinen Forderungen insofern noch Nachdruck, als er die Vorteile ästhetischer Bildung für das gesamte soziale Gefüge hervorhebt. Dort heißt es:

„Die Übung des ästhetischen Urteils ist aber ein wesentliches Mittel der Charakterbildung, auf die es in der freien Ordnung doch vor allem ankommt.“⁷⁹ Und auch in einem den Zielen des Rates für künstlerische Angelegenheiten gewidmeten Aufsatz geht Müller-Wulckow in seiner Zielsetzung über die praktische Produktionsförderung weit hinaus, wenn er formuliert: „Aesthetisches Urteilen bildet den Charakter. Der gute und damit einheitliche Geschmack überbrückt soziale Gegensätze.“⁸⁰

Die positive Beeinflussung der Produktion durch Materialkenntnis und Geschmacksbildung blieb für ihn jedoch auch weiterhin ein wichtiges Anliegen, wozu er auch eine umfassende Unterrichtung von Arbeitern und Händlern, die immer vom konkreten Arbeitsalltag ausgehen müsse, für unerlässlich hielt. In seinem vor dem Hintergrund der erhofften Gründung einer „Hohen Schule für Arbeit“ in Frankfurt verfassten Plädoyer „Der volkswirtschaftliche Nutzen der Arbeiterakademie“⁸¹ schreibt Müller-Wulckow daher:

78 Kulturkräfte der bildenden Kunst: Vorschläge zu ihrer Vereinheitlichung, 09.02.1919.

79 Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden, Januar/Februar 1919, S. 5.

80 Kunst in Frankfurt a. M., 24.12.1918; Hervorhebung im Original.

81 Der volkswirtschaftliche Nutzen der Arbeiterakademie. In: Die Volksstimme, 16.08.1920. [Frankfurt a. M.]

„Verliert doch theoretisches Studium, selbst wenn es vom praktischen Leben ausgegangen ist, meist nach kurzer Zeit den Zusammenhang mit diesem, wird Selbstzweck und damit dunkelhaft und unfruchtbar. [...] Wenn jedoch die Schäden der kapitalistischen Wirtschaftsgliederung von innen heraus beseitigt werden sollen, dann ist dies nur durch den praktischen Einfluß der sachkundig im Betrieb wirkenden Arbeiter möglich. [...] Nicht nur die wirtschaftlichen Zusammenhänge müssen sie kennen lernen, sondern sie müssen auch ein selbständiges Urteil gewinnen über die Produkte selbst. Sie müssen sie beurteilen nach Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit und Handwerklichkeit. [...] Nur die Freude an der Arbeit, am Tun wie am Werk, kann wiederum Freude Erzeugendes hervorbringen. [...] Eine solche Erkenntnis wird eines Tages die Arbeiter dahin bringen – falls sich inzwischen die Verhältnisse nicht ändern – die Herstellung alles dessen zu verweigern, was keinen präzise bestimmten Sinn und Nutzen hat und was nicht von der Gegenwart eines vernunftgemäßen, folgerichtigen Gedankens zeugt und eine in sich ruhende klare Schönheit besitzt.“⁸²

48

Dieser in Bezug auf betriebliche Prozesse nahezu sozialutopische Züge tragende Textauszug begründet den Nutzen der Volksbildung zwar tatsächlich im Wesentlichen volkswirtschaftlich, dennoch wird auch hier das Ausgehen von Bildungschancen in der künstlerisch-ästhetischen Erziehung für alle sozialen Klassen, unabhängig von jeglicher Vorbildung, deutlich.

In Bezug auf die Museen selbst konstatierte Müller-Wulckow 1918:

82 Ebd.

„Gestehen wir es uns doch endlich ein: für den geringen Bruchteil der Bevölkerung, der allenfalls noch hin und wieder die Museen besucht, ist es – wenn überhaupt – ein recht mühsamer Genuß.“⁸³

Die Lösung sah Müller-Wulckow in seinen Frankfurter Jahren, wie bereits im letzten Kapitel angedeutet, in der engeren Verbindung der Museen mit kunstgewerblichen Lehranstalten, der Aufstellung der Sammlungen nach didaktischen Kriterien, regelmäßigen Sonderausstellungen mit Bezug zur Lebenswelt der Besucher_innen und einer Öffnung der Häuser gegenüber der zeitgenössischen Kunst im Kontakt zu privaten Sammler_innen. Zusammenfassend schreibt er hierzu 1919:

„Dem einheitlichen Aufbau der Erziehung muß aber weiterhin eine umfassende Programmatik der bisher zusammenhanglosen Museen entsprechen. Auch hier ist als reales Fundament für jegliche Art von bildender Kunst, die an die Anschauung sich wendet, eine eingehende Kenntnis und ein immer lebendig zu erhaltendes Gefühl für das Material, die Bearbeitungsweise und die dadurch erzielbare Qualität zu fordern. Der Unterbau aller Kunstmuseen hat also in einem technologisch und nach Qualitätsprinzipien, nicht historisch zusammengestellten Kunst-Gewerbemuseum zu bestehen. [...] Erst wenn diese kleinen, in den Alltag sich einordnenden Gebrauchsgegenstände des Haushaltes und der Wohnung wieder geschmackvolle, selbstverständliche, nicht mit jeder Saison einer Modelaune zuliebe sich ändernde Modeformen angenommen haben werden, wird auch der Oberbau der freien bildenden Künste wieder ein normales Gefüge erlangen können.“⁸⁴

83 Die Museen und das Publikum, 20.04.1918.

84 Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden, Januar/Februar 1919, S. 5.

In seiner Antrittsrede in Oldenburg betonte Müller-Wulckow seine Intention, durch die Dauerausstellung

„... eine historische Entwicklung, die auch dem Laien die Uebersicht ermöglicht, in Einklang zu bringen mit einer Rücksichtnahme auf die Eigenart mancher Räume, deren Erhaltung wünschenswert war. [...] So übersichtlich also für einen eiligen Rundgang die Aufreihung der Kunstschatze auch angeordnet sein mag, so ist doch andererseits auch manches darauf angelegt, den Besucher an einzelnen Stellen zu längerem Verweilen zu veranlassen. [...] Noch fehlen vielfach erläuternde Beischriften, und manches mußte aus Mangel an Glasschränken enger zusammengedrängt werden. Aber ein solches Museum soll ja, wenn es überhaupt seine Aufgaben zu erfüllen weiß, lebendig bleiben und sich weiter entwickeln. Und dazu bedarf es des Interesses der Allgemeinheit.“⁸⁵

49

Das Museum soll den Besucher_innen also eine von Müller-Wulckow angenommene Entwicklungsgeschichte der Kunst vor Augen führen, sie zum genaueren Hinschauen anregen und ihnen Hintergrundinformationen bereitstellen. Die Dauerausstellung war damit schon im Kern didaktisch ausgerichtet, in Gesamtgliederung und Objektpräsentation auf Übersichtlichkeit angelegt und verfolgte (im Stil einer Meistererzählung) ein klares Konzept, wie Müller-Wulckow dies bereits in seinen Frankfurter Jahren gefordert hatte. Die Verantwortung für eine nutzbringende Rezeption des Dargebotenen verlagert er im Folgenden jedoch auf die Besucher_innen selbst, ohne auf

85 Ansprache zur Eröffnung des Landesmuseums. Teil des Artikels: Eröffnung des Landesmuseums im ehemaligen großherzoglichen Schlosse. In: Nachrichten für Stadt und Land, 28.02.1923 [Oldenburg]. Identisch in: Oldenburgische Landeszeitung, 01.03.1923.

museumspädagogische Angebote oder dergleichen einzugehen, wenn er schreibt:

„Wiewohl somit alle an der Durchführung des Planes Beteiligten keine Mühe gescheut haben, die Darbietung der Kunstwerke und Denkwürdigkeiten so eindrucksvoll zu gestalten, wie es bei der Ungunst der Zeitverhältnisse und bei der unerläßlichen Sparsamkeit möglich war, so liegt es doch letzten Endes in der Hand des Publikums, was es aus dem Museum macht, welch einen Nutzen es daraus zieht, ob es eine lebendige Quelle der Anregung in ihm findet und vor allem die Dinge unvoreingenommen auf sich wirken läßt und sich geistig mit ihnen erfüllt.“⁸⁶

Betrachtet man diesen Absatz isoliert, so scheint es fast so, als sehe Müller-Wulckow seine Aufgabe als Museumsdirektor mit der Konzipierung der Ausstellung und deren publizistischer Vermittlung als erfüllt an. Das Publikum scheint laut seiner Aussage bei einer wirklich stimmigen Konzeption keiner weiteren Anleitung innerhalb des Museums zu bedürfen. Allein die Konzeption sollte neben wissenschaftlichen Kriterien bereits Vorlieben und Sehgewohnheiten des Publikums einbeziehen.

So begründet Müller-Wulckow die Ablehnung einer thematischen Gliederung der Schauräume über die Konditionierung des Publikums, wenn er schreibt:

„Um nun dies [überbordende Materialvielfalt und –fülle, Anm. d. Verfasserin] zu vermeiden, und außerdem den in erster Linie beim Publikum vorauszusetzenden historischen und kulturgeschichtlichen Interessen gerecht zu werden, wurde die Anordnung der Kunstgewerblichen Sammlung in zeitlicher Abfolge gewählt.“⁸⁷

86 Ebd.

87 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht

An anderer Stelle wird deutlich, dass Müller-Wulckow museumstheoretische Fragestellungen wie den Aspekt der Polyphonie (vgl. Scholze 2004, S. 24ff.), also der Vieldeutigkeit jeglicher Präsentation in ihren impliziten Aussagen, oder der Beeinflussung der Rezeption von Vergangenen durch die gegenwärtige geistige Haltung durchaus reflektiert. So schreibt er hierzu:

„Je mannigfaltiger also die Gesichtspunkte sind, unter denen der Aufbau des Museums erfolgt, desto vielseitigere Betrachtungen wird es zulassen. Man wird kulturgeschichtlich die Aenderungen der Gebrauchsgegenstände betrachten können wie auch den allmählichen Wechsel der Formensprache, um dann, vom Einzelnen zum Wesentlichen vordringend, den Wandel der Gesinnung und die entscheidenden Gegensätze des Weltgefühls in den aufeinanderfolgenden Zeitaltern zu erfassen. Aber stets wird die Beschäftigung mit diesen Kulturträgern, auf deren Schultern wir stehen, dennoch abhängig sein von dem Standpunkt der Gegenwart, in der wir selber leben.“⁸⁸

50

Trotz dieser Erkenntnis ging Müller-Wulckow anscheinend davon aus, das Publikum sei der Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten und der kritischen Reflexion gewachsen. Das dies nicht für alle Besucher_innen gelten konnte, musste ihm jedoch klar sein. Tatsächlich aber finden sich in den in Oldenburg bis 1932 verfassten Texten keine Vorschläge zum konkreten Umgang mit Publikum im Museum. Themen sind hier allein die schulische Vorbildung, die für das Sehen im Museum vorbereitet, und die Motivation der Besucher_innen für einen Museumsbesuch. Hierzu gehörte für Müller-Wulckow auch die Öffnung des Schlosses für außermuseale Veranstaltungen.

über die Neuaufstellung, 1923, S. 114.

88 Kleiner Führer durch das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte zu Oldenburg i. O. Oldenburg: Landesmuseum 1922, S. 5.

„Diese Gemächer [die fürstlichen Repräsentationsräume in der Belletage des Schlosses, Anm. d. Verfasserin] eignen sich besonders auch als wirkungsvoller Rahmen für bedeutsame Veranstaltungen der Regierung. Sie mögen gelegentlich auch für Kongresse weiteren Kreisen dienen. So öffnen sich die Museumsräume dem pulsierenden Leben der Gegenwart.“⁸⁹

Auch die bereits am Beispiel des Volksbildungshauses beschriebene Forderung nach außermusealer Betätigung musealer Akteur_innen hielt Müller-Wulckow noch in Oldenburg aufrecht. Als Museumsdirektor betonte er nun jedoch stärker den Objektschutz und sprach sich für eine sichere, zentrale und allgemeinzugängliche Aufbewahrung historischer Objekte ausschließlich im Museum aus, nachdem er für die Verbringung mittelalterlicher Altäre aus den Kirchen des Umlandes nach Oldenburg scharf kritisiert worden war.

„Eigentümer ist der Staat, also die Gesamtheit der Bürger. Und gerade aus diesem wechselseitigen Interesse folgert auch die Notwendigkeit, zunächst einmal zentral zusammengefaßt und damit allen gleichmäßig und gleichzeitig in allen Bestandteilen erreichbar zu sein. Das Gesamtbild ist bei weitem wirkungsvoller und gewichtiger als im Falle der Verstreuung.“⁹⁰

Um die Menschen aber weiterhin auch außerhalb des Museums für die Kultur gewinnen zu können, legte Müller-Wulckow neben seiner umfassenden publizistischen auch eine rege Vortragstätigkeit an den Tag, die sich über

89 Ansprache zur Eröffnung des Landesmuseums, 01.03.1923.

90 Zusammenfassung und Ausstrahlung der Kultur. in: Bi't Föer, Sonntagsbeilage zum Ammerländer, 1923, Nr.47, 15.12.1923. [Westerstede]

seinen persönlichen Nachlass belegen lässt. Zugleich legte er in Oldenburg eine Lichtbildzentrale an. Hierzu schreibt er:

„Das Museum aber, wird man einwenden, kann doch nicht im Lande umhergefahren werden? Aber warum sollen nicht Lichtbilderserien gezeigt werden, die gewiß nicht die Gesamtwirkung vermitteln können, dafür aber den Vorzug besitzen, selbst für ein zahlreiches Publikum der Erläuterung zu dienen, besser selbst als bei Führungen, die nur eine engbegrenzte Teilnehmerzahl zulassen. Solche erläuternden Darbietungen bereiten aber die Aufnahmefähigkeit vor und schulen die Beobachtungsgabe derart, daß der seltener zu ermöglichende Museumsbesuch viel fruchtbarer wird als ohnedies.“⁹¹

Wenngleich Müller-Wulckow in diesem Abschnitt den Einsatz von Reproduktionen zur Vermittlung von Kunst rechtfertigt, so betont er dennoch die Unersetzbarkeit der unmittelbaren Anschauung des Originalen, zu der jede Schulung außerhalb des musealen Raumes hinleiten soll. Somit

„handelt es sich bei der Kunsterziehung nicht um die Uebermittlung von Wissensstoff durch die Kunstgeschichte, sondern um das Erleben der Kunstwerke, das eigentlich nur durch unmittelbare und farbige Wirkung der Originalwerke ausgelöst werden kann.“⁹²

Eine publizistisch häufig betonte Konstante in Müller-Wulckows Ansichten zur Kunsterziehung blieb auch in Oldenburger Jahren das bereits beschriebene Ausgehen von einem intuitiven, von Vorbildung unabhängigen Zugang zur

91 Ebd.

92 Bildbetrachtung und Kunstverständnis. In: Nachrichten für Stadt und Land, 19.11.1928. [oldenburg]

Kunst, welcher der emotionalen Bildung diene. In einem von ihm verfassten Führer durch die im selben Jahr eröffneten Museen in der Böttcherstraße in Bremen hebt er hervor:

„Der heutigen Rationalisierung, – der Formung des äußeren Lebens durch den Verstand, – muß eine Verinnerlichung, eine seelische Vertiefung durch die Phantasie entgegenwirken.“⁹³

In seinem Text „Kunst und Körperkultur“ aus dem Jahr 1925 setzt der Autor diese Forderung sogar in Bezug zur körperlichen Schulung durch Sport und zeichnet dadurch ein noch umfassenderes Konzept ganzheitlicher Bildung, wenn er schreibt:

„Durch die Übermittlung der in Büchern niedergelegten Wissenstat-sachen war vor allem das Gedächtnis in Anspruch genommen, die lebendige Betätigung der eigenen Urteilskraft und die Klärung und Festigung des Willens jedoch vernachlässigt worden. Seitdem hat nun die Ausbildung des Körpers durch Turnen und Sport einen Ausgleich gebracht, der sich erst allmählich in seinem vollen Nutzen auswirken wird. Zur allseitigen Harmonisierung des Menschen muß aber noch die Übung der höheren Sinnesfunktionen, namentlich des Auges hinzukommen. Liefert doch der je nach unserer Aufgeschlossenheit reiche Schatz an Augenerlebnissen Material zur Betätigung der schlummernden Urteilskraft. [...] Deshalb mögen auch die Ungeduldigen von einem einmaligen Museumsbesuch enttäuscht sein, weil dessen Nutzen nicht greifbar auf der Hand liegt, sowenig, wie einmaliges Turnen die Spannkraft des

93 Die Paula Becker-Modersohn-Sammlung des Ludwig Roselius in der Böttcherstraße in Bremen, Katalog. Bremen: Angelsachsen Verlag 1927, S. 15.

Körpers verändert. Ebenso ist ein Zuviel in beiden Fällen von Schaden. Nur die stete Übung bringt Gewinn.“⁹⁴

Erstmals wird in diesem Abschnitt die Schulung des Auges als Notwendigkeit zu einem tieferen Verständnis von Kunst angesprochen. Hier wird deutlich, dass Müller-Wulckow zwar weiterhin davon ausgeht, dass prinzipiell jeder Mensch Zugang zur Kunst erlangen kann, dies jedoch die Arbeit an der eigenen Auffassungsgabe voraussetzt, um so neue Formen der Komposition begreifen und sich vor allem auch neuer Kunst und Architektur vorurteilsfrei und ohne Fixierung auf ikonologische Inhalte nähern zu können. In einem zweiten Führer durch die Böttcherstraße aus dem Jahr 1930 beschrieb Müller-Wulckow diese Notwendigkeit ausführlich am Beispiel der Architektur Bernhard Hoetgers. Dort heißt es:

„Zweifellos besitzt unsere Zeit in ihrer Reizsamkeit nicht die plastische Vorstellungskraft, um die Vielfältigkeit der Wirkungen und Eindrücke eines solchen von Lebendigkeit strotzenden Werks als einheitliches Phänomen zu erfassen. Die genetische Entwicklung des Sehvermögens wird auch hier Wandel schaffen, wie sie sich im Verlauf von zwanzig Jahren den von Paula Becker-Modersohn beabsichtigten Wirkungen allmählich angepaßt hat. Das ungewohnte der Hoetgerschen Architektur beruht einmal in dem plastischen Durchbilden der Baukörper, dem unser vorläufig flächiges Sehen ratlos gegenübersteht. Hoetger baut mit stärkerer Betonung des Körperlichen und Kubischen, als wir bisher gewohnt sind. Wir glauben dagegen noch immer nur aus der Projektion möglichst rechtwinklig sich durchdringender Flächen einen

94 Kunst und Körperkultur. In: Deutsche Turnerschaft Kreis 5 (Hrsg.): Festbuch für das 27. Kreisturnfest in Oldenburg. Oldenburg: Kaufmann Verlag 1925, S. 126-28.

Körper oder Hohlraum allseitig umgrenzen zu können. Unsere Methodik ist auf Grund unterschiedlicher Vorstellungsprozesse eine andere.“⁹⁵

Im selben Jahr veröffentlichte Walter Müller-Wulckow in der „Museumskunde“ den Artikel „Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen“.⁹⁶ In diesem gab er die im Artikel „Museumsfragen“ (1928) geäußerten Positionen seines Mentors aus Frankfurter Jahren im Wesentlichen wieder, ohne dabei jedoch kritisch dazu Stellung zu nehmen oder weiterreichende Vorschläge anzuknüpfen. Man kann daher davon ausgehen, dass Müller-Wulckow mit den Ansichten Swarzenskis weitestgehend übereinstimmte und sich eher als Multiplikator sah, der diesen über die Verbreitung in der deutschlandweiten Fachpresse mehr Geltung verschaffen wollte. In einem Abschnitt des vorliegenden Textes jedoch ging Müller-Wulckow, wengleich an Swarzenski angelehnt, deutlich über eine Zusammenfassung der Vorlage hinaus. Dieser liest sich nahezu wie eine konzise Zusammenfassung eigener früherer Texte, weshalb sie hier abschließend umfassend zitiert werden soll. So heißt es:

„An Stelle des Wissens, in dessen Bereich auch die Kunst gezogen worden war, will heute das Museum das künstlerische Erlebnis übermitteln. Es will Ausstrahlung der künstlerischen Kräfte selbst, die für den geistigen Organismus der Menschheit wesentlich sind; daher seine Notwendigkeit. Seiner eigentlichen Funktion nach steht das Museum in einer Linie nicht mit einer Lehranstalt, sondern eher mit dem Konzertsaal. Und deshalb sollte, wie bei diesem, dem künstlerischen Erlebnis auch im öffent-

95 Das Paula Becker-Modersohn-Haus in Bremen. Führer und Plan. (Buchgestaltung und Ergänzungen von A. Theile). Erschienen als: Schriften der Böttcherstraße in Bremen, Bd. 2. Bremen: Angelsachsen-Verlag 1930, S. 27.

96 Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen. In: Museumskunde, Jg. 2 (Neue Folge), 1930, Heft 1, S. 14-18. [Berlin]

lichen Rahmen die Reinheit und Ungestörtheit erhalten werden und alle Bemühungen um das verstandesmäßige Erkennen und das historische Wissen bezüglich des Museumsinhalts mit Feingefühl und aller Verantwortlichkeit sich vollziehen. Zweifellos wird das Museum dem ethischen Bewußtsein und der geistigen Phantasie viel reiner Vorschub leisten, wenn alles, was der Projektion auf die Ebene der begrifflichen oder historischen Erkenntnis dient, sich getrennt davon mit Hilfe der technischen Reproduktionsmittel vollzieht. Ein Erstarken der künstlerischen Erlebnisfähigkeit, die zweifellos als Voraussetzung dieser Zieländerung vorhanden ist, wird nicht durch solche gewiß auch notwendige Wissensorientierung gefördert, sondern, wie mir scheinen will, durch unser verändertes Verhältnis zur Natur, durch ein neues Lebensgefühl.

Nur durch das Erfassen der eigensten, den Bedürfnissen der Zeit gerecht werdenden Aufgaben des Museums klärt sich sein Verhältnis zum Publikum. Da es allen ohne Unterschied des Standes, Berufes und Vermögens offen steht, verwirklicht es das moderne Prinzip einer demokratischen Geisteskultur in freierer und breiterer Weise als irgendeine andere Einrichtung künstlerischer oder wissenschaftlicher Art. Aber es wendet sich an den Einzelnen, setzt persönliches Erleben voraus und steht dabei bei dem, der keine Beziehung zu seinem Inhalt hat, im Verdacht der Exklusivität.“⁹⁷

Das Museum wird hier zu einem Ort rein ästhetischen Genusses und Verständnisses stilisiert. Auf einen Besuch vorbereitende künstlerische Schulung soll sich außerhalb des musealen Rahmens in Lichtbildvorführungen, im Schulunterricht sowie über Vorträge und Publikationen vollziehen. Das Museum aber ist für Müller-Wulckow allein der Rahmen für die individuelle Konfron-

97 Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen, 1930, S. 15-16.

tation mit Kunst. Diese Einstellung erklärt erneut, warum der Autor in einer Vielzahl von Schriften zwar Bezug auf die außermuseale Kunstpädagogik, den Zweck der Kunsterziehung oder die Notwendigkeit einer strukturierten und übersichtlichen Ausstellung nimmt, nie aber Vorschläge zu konkreter museumspädagogischer Arbeit macht.

5.3 Die museale Sammlung

Im Vergleich zu den schriftlichen Äußerungen Müller-Wulckows zu den Themen der institutionellen und strukturellen Gliederung der Museen und zur Kunsterziehung werden die Bereiche der Sammlungspolitik und des Umgangs mit Objekten in seinen Texten nur sporadisch behandelt. Vieles von dem, was sich in diesem Kontext zusammenfassen lässt, wurde in den letzten Kapiteln bereits unter einem anderen Aspekt der Betrachtung angesprochen und soll hier zusammengefasst und ergänzt werden.

Als zentral zu nennen ist hier die Forderung nach Konzentration der Museen auf ihre Bestände und damit einer Schärfung des Sammlungsprofils, die in der Forderung nach Objekttausch zwischen den Museen mündete, für deren Koordination die Einrichtung einer Schiedsstelle in Frankfurt gefordert wurde.

Dieser Forderung kam Müller-Wulckow dann auch selbst als Direktor in Oldenburg nach, wo er am Landesmuseum, wie bereits eingangs beschrieben, äußerst disparate Einzelsammlungen zu einem großen Ganzen zusammenzufassen hatte. Hierzu schreibt er im Juni 1925:

„Die naturgemäß gegebene, in früheren Werdestadien des Museums nicht immer eingehaltene topographische Begrenzung auf den Nordwesten wurde durch Ausscheidung einzelner Teile, z. B. einer

umfangreichen Sammlung süddeutschen Schmiedeeisens, wieder stärker zur Geltung gebracht.“⁹⁸

Parallel zur Eingrenzung des Sammlungsbereiches richtete der Direktor eine „im Dachgeschoss untergebrachte Studiensammlung für besonders zahlreich im Museum vertretene Gebiete“⁹⁹ ein – ein Vorgehen, das sich bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts sukzessive durchgesetzt hatte. An anderen Stellen wird jedoch parallel die rege Sammeltätigkeit Müller-Wulckows unterstrichen. So wird diese in den regelmäßig in der Presse erscheinenden Reihen „Neues im Landesmuseum“ oder „Schenkungen an das Landesmuseum“ einer breiten Öffentlichkeit publik. Spender_innen werden namentlich benannt und die Bürger_innen zum Einreichen von Objekten animiert. Das Ziel aller Sammeltätigkeit beschreibt Müller-Wulckow wie folgt:

„Denn es gibt noch genug Lücken zu schließen, um den Museumsbesitz abzurunden, und seinen künstlerischen Wert auf eine möglichst hohe Stufe emporzuheben. Der Reichtum des Oldenburger Landes an Kunstdenkmälern, besonders volkstümlicher Art, die, häufig wenig beobachtet, noch an verborgener Stelle ruhen, ist so groß, daß noch mancherlei Wünsche offen bleiben, bis das Landesmuseum ein vollständiges und abgeschlossenes Bild dieser starken und unverfälschten Stammeskultur wird zeigen können.“¹⁰⁰

54

98 Die Neugestaltung des Oldenburger Museumsbesitzes. In: Hanseatische Wochenschau. Bremer Bühnen-Rundschau (Bremer Kunst). Illustrierte Wochenschrift für alle kulturellen Angelegenheiten. Offizielles Organ des Künstlerbundes Bremen, Jg.2, 1925, Nr.25/26 (45/46), 2. Sonderheft Werkbundtagung Bremen, 21.06.1925, S. 11.

99 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 117.

100 Schenkungen an das Landesmuseum (seit 1921). In: Nachrichten für Stadt und Land, 24.12.1922. [Oldenburg]

Diese Aussage erstaunt insofern, als hier eine nahezu naive Vorstellung von den Möglichkeiten zum einen der Vervollständigung einer Sammlung und zum anderen der absoluten Darstellbarkeit der Eigenarten einer Region über Objekte durchscheint, die unter den Vertreter_innen der Museumsreformbewegung zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr thematisiert wird. Diese Einstellung erklärt neben dem geringen Ankaufsetat jedoch die häufige Publikation der bereits erwähnten Aufrufe zur Einreichung von Objekten. Nach seinen Wünschen für das Jahr 1925 gefragt, antwortet Müller-Wulckow unter anderem:

„Aber auch, um nur noch dieses Beispiel zu nennen, ein Wandteppich mit dem Wappen Anton Günthers [...] ist in diesem Jahr nicht von dem Oldenburger, sondern vom Berliner Schloßmuseum erworben worden. In solchen Fällen auf dem Platze zu sein, sollte als eine Ehrensache des Landes angesehen werden.“¹⁰¹

Die Sammlungstätigkeit beschränkte sich jedoch in der Amtszeit Müller-Wulckows nicht allein auf Objekte aus der Region; diese wurden zudem um mit ihnen in Bezug stehende Exponate ergänzt, wie das folgende Beispiel verdeutlicht.

„Da das Museum einen besonders reichen Besitz an Delfter Fayencen aufzuweisen hat, kam es der Museumsverwaltung vor allem darauf an, eine Reihe von guten Proben chinesischen Porzellans zu beschaffen, um in ihnen die Vorbilder dieser holländischen Kunstwerke in Form und malerischem Dekor deutlich zu veranschaulichen.“¹⁰²

101 Was wird uns 1925 bringen?, 24.12.1924.

102 Neuerwerbungen des Landesmuseums. In: Nachrichten für Stadt und Land, 24.11.1923.

Die Sammlung wurde nicht nur um gezielte Ankäufe und Spenden erweitert, auch Kunstwerke aus den Kirchen und anderen historischen Gebäuden der Region wurden ins Landesmuseum verbracht, was Müller-Wulckow, wie schon erwähnt, seitens der Landbevölkerung breite Kritik einbrachte. Er begründet diese Maßnahmen jedoch konservatorisch, wenn er schreibt:

„Nein, beraubt sind die Gotteshäuser dieser Dinge nicht worden, vielmehr waren diese längst dem natürlichen Wandel des Zeitgeschmacks zum Opfer gefallen und haben als Verstoßene oder Obdachlose im Museum Aufnahme und – liebevolle Pflege gefunden. Denn ohne die Bergungstätigkeit eines Kunstfreundes [...] wäre von den jetzt im Museum geborgenen Bruchstücken, – es sind durchweg Bruchstücke, – überhaupt nichts mehr vorhanden.“¹⁰³

Bereits im letzten Kapitel wurde der Stellenwert deutlich, den der Autor der Kunstbetrachtung des Originalen beimaß, wenngleich er den Einsatz von Reproduktionen zu didaktischen Zwecken für legitim erachtete. In besonders abstruser Weise verlieh Müller-Wulckow der Bedeutung von Originalen bereits im Kriegsjahr 1915 Ausdruck, als er angesichts der Kriegszerstörungen in Frankreich die Bemühungen „des Heilens der Wunden, wie wir sie ungewollt den Denkmälern früherer Zeit schlagen mußten“ ¹⁰⁴, der Denkmalpfleger_innen(?) lobt, ohne dabei die Zerstörungen des Krieges an sich zu kritisieren. Vier Jahre später rechtfertigt Müller-Wulckow im bereits analysierten Text „Kunst ins Volksbildungshaus“ (1919) jedoch die Beschädigung von Objekten bei ihrer Verlagerung in außermuseale Bildungsstätten mit der Erreichbarkeit eines breiteren Publikums, wenn er schreibt:

103 Zusammenfassung und Ausstrahlung der Kultur, 15.12.1923.

104 Über den Wert von Originalfragmenten. In: Frankfurter Zeitung, 16.09.1915.

„Dieser mit städtischen Mitteln erworbene Besitz ist aber doch da, um in der Öffentlichkeit genützt und – soweit es unvermeidlich ist – auch abgenützt zu werden. [...] Ist es aber nicht besser, daß von hundert Werken einige vernichtet werden, wenn diese hundert auf diese Weise nun wirklich lebendig nutzbar geworden sind, als daß nach der bisherigen Praxis hunderte kaum gesehen der Vergessenheit anheimfallen.“¹⁰⁵

Mit Antreten der Stelle in Oldenburg traten derartige Ansichten jedoch zugunsten der häufigen Betonung konservatorischer Notwendigkeiten zurück. Der Wunsch Müller-Wulckows nach Erweiterung der Sammlungen hin zur zeitgenössischen bildenden Kunst und zum zeitgenössischen Kunstgewerbe wurde ebenfalls deutlich. In seinem noch vor Stellenantritt in Oldenburg veröffentlichten Artikel zur März-Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins hält Müller-Wulckow ein leidenschaftliches Plädoyer für die Moderne und fordert die Oldenburger_innen zu mehr Offenheit gegenüber der neuen Kunst auf. Pathetisch schreibt er:

„Vergeßt dabei nicht, eine unbekante Speise will erst probiert sein, ehe man darüber urteilt. Wer satt zu Tisch kommt, vermag nicht tüchtig zuzulangen. Wer gleich den Kopf schüttelt, geht leer aus. Nicht jedes Gericht ist für alle Gaumen schmackhaft. Der hungrige Gast aber ist der dankbarste. [...] Nicht Richtungen sind an ihren divergierenden Winkeln abzumessen, sondern da wie dort gilt es, das Positive zu wägen. Und wenn wenig oder nichts vorhanden ist, soll es uns schmerzlich sein. Den Überblick, der für die Bewertung unerlässlich ist, hat in der Regel erst die übernächste Generation. Uns aber bleibt die warmherzige Aufgabe der Fürsprache für unsere Zeitgenossen.“¹⁰⁶

105 Kunst im Volksbildungshaus, 08.11.1919.

106 Die März-Ausstellung im Kunstverein. In: Oldenburger Landeszeitung,

Dem Problem der Legitimierung des Ankaufes zeitgenössischer Kunst aufgrund des Fehlens eines allgemein anerkannten Qualitätsmaßstabs sah sich wie viele seiner Kollegen auch Walter Müller-Wulckow gegenübergestellt. Bereits in einem frühen Text zur „Vereinigung für Neue Kunst“ in Frankfurt resümierte er hierzu:

„Es mag billig bezweifelt werden, daß Liebe und zeitlich räumliche Nähe geeignete Grundlagen für ein objektives Urteil seien. Wir wollen gar keine Endgültigkeit, wir wollen vielmehr wieder eine Gültigkeit.“¹⁰⁷

Gerade in Museen sah Müller-Wulckow zu diesem Zeitpunkt noch eine geeignete Bühne zur Präsentation konträrer Positionen in der Kunst. Die Anregung öffentlichen Diskurses schien ihm dabei bedeutsamer als das Treffen einer sammlungspolitisch optimalen Entscheidung. Hierbei differenzierte er allerdings zwischen kleineren Häusern und Museen nationaler Bedeutung. Er schreibt:

„Hier hätte jede Provinzstadt vor der durch Konventionen gebundenen, auf höchste Qualität festgelegten Berliner National-Galerie die Aufgabe einer beweglichen Vorinstanz zu erfüllen, bei der verhältnismäßig geringe Mittel durch geistige Regsamkeit und Initiative vervielfacht werden können.“¹⁰⁸

Die tatsächliche Sammeltätigkeit im Bereich der modernen Kunst war für Müller-Wulckow indes stark eingeschränkt, da er sich – eine Ironie des Schicksals – permanent mit einer äußerst konservativ agierenden

05.03.1921.

107 Die Ausstellung der „Vereinigung für Neue Kunst“ in Frankfurt am Main, August 1917, S. 241.

108 Die Frankfurter Museen, 18.05.1918.

Museumskommission abstimmen musste. Dass dennoch eine Vielzahl von Werken der klassischen Moderne ihren Weg in das Landesmuseum fand, war vor allem der Tätigkeit der „Vereinigung für junge Kunst“ in Oldenburg geschuldet, deren Gründung Müller-Wulckow angeregt hatte. Eigene Ankäufe des Landesmuseums beschränkten sich im Wesentlichen auf Werke mit einem regionalen Bezug in Bildthema oder Herkunft der Künstler_innen (z. B. in Dangast entstandene Werke der Brücke-Künstler_innen, Arbeiten des Delmenhorsters Franz Stuckenberg oder Franz Radziwills, oder Worpweder Kunst). Die Vereinigung ergänzte die Sammlungen ebenfalls in diesen Bereichen, aber auch um bedeutende Werke der Neuen Sachlichkeit, Lovis Corinth, George Grosz, Lyonel Feingers und vieler mehr. Eine Erweiterung der Bestände hin zur abstrakten oder konstruktivistischen Kunst erfolgte jedoch vermutlich auch aufgrund der persönlichen Kunstanschauung des Direktors nicht. So formuliert er noch 1928:

„Das völlige Abstrahieren vom Bildinhalt bedeutet naturgemäß eine ebensolche Einseitigkeit, wie es zuvor das ausschließlich inhaltliche und meist literarisch betonte Interesse war. Immerhin können diese abstrakten und konstruktiven Bildgestaltungen dem Publikum wieder die Wirkungsmittel der Kunst bewußt machen. Das Ziel muß jedoch die Uebereinstimmung von Inhalt und Form sein.“¹⁰⁹

Trotz der Forderung nach von ikonologischen Inhalten losgelöster Bildbetrachtung kann Müller-Wulckow den letzten, vielleicht konsequenten Schritt hin zum absoluten Primat der Form nicht gehen. Seine Forderung nach permanenter Auffrischung der Sammlung durch neueste Kunsterzeugnisse wird von diesem Punkt ab von ihm selbst nicht mehr durchgesetzt.

109 Bildbetrachtung und Kunstverständnis, 19.11.1928.

Will man zusammenfassen, welche obersten Prämissen Müller-Wulckow in der Sammlungspolitik verfolgte, so können für seine Frankfurter Jahre die Begriffe Originalität, Qualität, Aktualität und Alltagsbezug als emblematisch genannt werden. In den Jahren als Gründungsdirektor des Landesmuseums tritt das Motiv der Regionaltypik hinzu. Zugleich weicht das Motiv der Geschmacksbildung zur Produktionsverbesserung sukzessive dem des Bewahrens regionaler Eigenart zur Evokation von Heimatliebe und Nationalstolz. Im Jahr 1926 fasst er zusammen:

„Die rasche und stetige Umwandlung unserer Lebensformen in Kleidung, Hausrat und Verkehrsmitteln wird uns eigentlich nur durch das Bleibende, nicht mehr sich Aendernde so recht zu Bewußtsein gebracht. So muß es kommen, daß gerade die Gegenwart, in der die Technik das Eigen- wie Gemeinschaftsleben immer mehr umformt und auch die Kleidung eine weitgehende Vereinfachung im Schnitt erfährt, daß gerade diese neue Epoche besonderes Interesse zeigt für das Vergangene.“¹¹⁰

57

Aus der Sicht heutiger Reflexion des musealen Betriebes lässt sich Müller-Wulckows Begründung der Notwendigkeit des Sammelns wohl am ehesten in die „Kompensationstheorie“ Hermann Lübbes einordnen, wonach der sich beschleunigende Wandel der äußeren Welt eine aus seiner Entfremdung von der Umwelt resultierende Angst im Individuum auslöst, der es durch Konservierung materieller Artefakte vergangener Alltagswelten Herr zu werden sucht.¹¹¹

110 Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum, 26.09.1926.

111 Vgl. zu Lübbes Kompensationstheorie in Bezug auf Museen zum Beispiel: Korff 2007.

5.4 Das Museumsgebäude

Aufgrund der Expertise Walter Müller-Wulckows im Bereich der modernen Architektur liegt es nahe, seine Schriften auch auf Positionen zur Gestaltung von Museumsgebäuden hin zu untersuchen. Schnell wird dabei jedoch deutlich, dass sich seine Reflexion zu dieser Thematik nur in sehr geringem Umfang publizistisch niedergeschlagen hat und Müller-Wulckow zu keinem klaren Konzept in dieser Frage gelangte.

Besonders deutlich wird dies an einem knappen Absatz aus dem 1928 erschienenen Band „Bauten der Gemeinschaft“ aus der Serie der „Blauen Bücher“, in der Müller-Wulckow vier Bände zum Neuen Bauen veröffentlichte. Hier heißt es zum Thema des Museumsbaus:

„Für Museen und Kunstausstellungen, denen im letzten Jahrzehnt vielfach historische Bauten nutzbar gemacht wurden, ist kein endgültiger Bautypus geprägt worden, denn mit den für wechselnde Ausstellungen geeigneten, im Inneren ungeteilten Hallen [...] ist weder das Grundriß- noch das Belichtungsproblem dauernder musealer Gestaltung gelöst.“¹¹²

Natürlich müssen sämtliche Aussagen aus der Zeit nach 1923 vor dem Hintergrund der gegebenen Tatsachen in Oldenburg gesehen werden, wo es Müller-Wulckow ob seines Amtes schwer möglich war, die museale Nutzung historischer Gebäude zu kritisieren oder gar Forderungen nach Museumsneubauten laut werden zu lassen. Doch schafften es in den Bildteil des Bandes das durch Wilhelm Kreis für die GeSoLei¹¹³ in Düsseldorf geschaffene Gebäude, welches

¹¹² Deutsche Baukunst der Gegenwart: Bauten der Gemeinschaft. Erschienen in der Reihe: „Die Blauen Bücher“. Königstein i.T. u. Leipzig: K.R. Langewiesche Verlag 1928 (1. Aufl. 1.-12. Tsd.), S. 8.

¹¹³ Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen“.

heute das Museum Kunstpalast beherbergt, und die Kunsthallen Darmstadt von Joseph Maria Olbrich und Mannheim von Hermann Billing. Und auch in den Texten aus der Zeit vor 1923 finden sich bis auf einen kurzen Abschnitt zur inneren Gliederung eines Museums keine Passagen zu dem Thema. Deutlich wird allein die im Rahmen der Museumsreform bereits seit von Bode bestehende ablehnende Haltung gegenüber Enfiladen und anderen gleichförmigen Raumfolgen aufgrund der dadurch entstehenden Monotonie. In Oldenburg musste Müller-Wulckow sein museales Konzept den gegebenen Räumlichkeiten anpassen. Hierzu schreibt er 1925 resümierend:

„Die Anpassung dieses durch den Sammlungsbestand dem Umfang nach vorgezeichneten historischen Rundgangs an das vorhandene Bauwerk mit seiner fast korridorlosen kompakten Lagerung der Räume um die Treppen an den Angelpunkten hat sich ohne wesentliche Schwierigkeiten und Veränderungen ermöglichen lassen. Dies bestätigt auch hier die Erfahrung, daß ein für Lebensbedürfnisse organisch gewachsenes Bauwerk zweckmäßiger und befriedigender wirkt als ein durch Unterbindung lebendigen Gestaltungsdrangs entstandenes ‚neutrales‘ Museumsgebäude. Die Erdgeschoßräume hätten zwar für die Aufnahme der mittelalterlichen Skulpturen etwas höher sein dürfen, im wesentlichen genügte aber eine Neutralisierung der seit der Erbauung im Anfang des 16. Jahrhunderts häufig veränderten Innenausstattung.“¹¹⁴

Die abwertende Äußerung zum Bestreben der Schaffung möglichst neutraler Museumsräume verwundert aufgrund des persönlichen Einsatzes Müller-Wulckows für das Bauhaus in seiner Schärfe und erhärtet daher umso mehr die Vermutung der Verteidigung der in Oldenburg gegebenen Bedingungen.

Die positive Haltung gegenüber der Nutzung historischer Gebäude kann

¹¹⁴ Die Neugestaltung des Oldenburger Museumsbesitzes, 21.06.1925.

jedoch auch auf den Einfluss Georg Swarzenskis in Frankfurt zurückgehen, der Müller-Wulckow 1919 mit der Neuaufstellung der Skulpturensammlung im historischen Liebieghaus betraut hatte und in seiner von Müller-Wulckow rezipierten Schrift „Frankfurter Museumsfragen“ ein nachdrückliches Plädoyer auf die museale Bespielung historischer Gebäude hält, welches Müller-Wulckow mit folgenden Worten wiedergibt:

„Die überwiegend günstigen Erfahrungen, die man gerade im letzten Jahrzehnt mit der Unterbringung von Sammlungen in historischen Bauten gemacht hat, haben auch in dem gesinnungstüchtigsten Museumsfachmann den Glauben ins Wanken gebracht, als könne nur in einem rationellen, technisch vollkommenen Zweckbau der museale Gedanke, wie ihn das 19. Jahrhundert entwickelt hat, aufs beste verwirklicht werden. Und erst recht haben die Neubauten der jüngsten Zeit gezeigt, wie fragwürdig das Ergebnis eines solchen Unterfangens ausfallen kann. [...] Es wäre jedenfalls absurd, sagt Swarzenski in treffender Antithese, jene historischen Baudenkmäler, die durch einen konformen künstlerischen Inhalt am besten in Gebrauch und lebendigem Bewußtsein erhalten werden können, für Zwecke wie Verwaltung, Schulen, wissenschaftliche Institute, Krankenhäuser, Altersheime zu verwenden, die nur ein moderner Bau den Anforderungen der Zeit entsprechend erfüllen kann, – und umgekehrt für Kunstwerke und Altertümer, die in jenen einen natürlichen Rahmen finden können, einen modernen Zweckbau um jeden Preis zu fordern. [...] Die Verwendung historischer Bauten soll aber nicht etwa nur eine Entlastung der Museen, sondern etwas Einheitliches, in sich Ruhendes zeitigen, je nach der Art des Bauwerks, das sich für eine bestimmte Sammlung oder deren Abteilung am besten

eignet. Es ließen sich auch Grenzfälle denken, »deren Eigenart zwischen Museum, Raumkunst, Denkmal und Repräsentation lägen.«¹¹⁵

In seinen eigenen Texten geht Müller-Wulckow nur äußerst sporadisch auf Fragen der Raumaufteilung oder der allgemeinen baulichen Veränderung der Schlossräume ein. So beschreibt er 1921 in einem ersten Führer durch das Landesmuseum die Wiederherstellung ursprünglicher Raumsituationen aus denkmalpflegerischem Bewusstsein heraus. Dort heißt es knapp:

„Hier ist der schiefwinklige Grundriß des Raumes, der in sämtlichen Stockwerken, dem veränderten Geschmack späterer Zeiten entsprechend, begradigt worden war, wiederhergestellt und der Boden in einer dem ursprünglichen Zustand ähnlichen Art gepflastert; auch sind die Deckenbalken freigelegt.“¹¹⁶

Auf diese, dem ursprünglichen Zustand angeblich ähnliche Pflasterung griff man auch im Erdgeschoß zurück, erklärt ihre besondere Eignung hier aber über ihren angeblich regionaltypischen Charakter.

„Fundamentsenkungen hatten die Böden aus der Nivellierung gebracht, sie mußten neu gelegt werden, statt des Parketts wurden aber die schönen, landeseigentümlichen Klinkersteine verwandt, die zu diesem Zweck von den Bockhorner Klinkerwerken in dankenswerter Weise gestiftet wurden.“¹¹⁷

115 Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen, 1930, S. 15.

116 Kleiner Führer durch das Landesmuseum, 1922, S. 6.

117 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 117-118.

Eine Forderung, die Müller-Wulckow an einigen Stellen in ähnlicher Form wiederholt, ist die Korrespondenz von Raum und gezeigten Objekten. Aus diesem Impuls heraus erklärt er seine nunmehr ablehnende Haltung gegenüber einer ursprünglich von ihm zum Maßstab erhobenen Aufstellung nach typologischen oder materiellen Gesichtspunkten, wenn er schreibt:

„Ein im Bauamt ausgearbeitetes Vorprojekt, das eine Übertragung des einstigen Neubauprogramms des Kunstgewerbemuseums auf das Schloß versuchte, hatte den Sammlungsbestand in Materialgruppen in zwangloser, mehr den Ausmaßen der Räume als ihrem Charakter sich anpassender Weise verteilt. Zum Beispiel sollten die zahlreichen Renaissanceschränke in den keine Stellfläche bietenden Saal mit den Wanddekorationen von L. Strack (1820) gelangen, ein ehemaliger Tanzsaal mit vieltüriger, symmetrisch aufeinander bezogener Empiregliederung in einen »Kirchensaal mit Taufsteinen und kirchlicher Kleinkunst« verwandelt und an anderer Stelle auf eingelegten Parkettboden – landwirtschaftliche Geräte gestellt werden.“¹¹⁸

Stattdessen versuchte Müller-Wulckow, die Sammlung so auf die Räume zu verteilen, dass die Raumform und der noch vorhandene Bauschmuck seiner Meinung nach die Wirkung und die Aussage der präsentierten Stücke unterstrichen. Aus diesem Grund zeigte er die Inszenierungen von Wohnräumen in einem Gebäudeabschnitt, den er ungeachtet des eigentlichen Kontextes wie folgt beschreibt:

„An dem hier anschließenden Korridor liegen nun eine Reihe kleiner Räume, wie sie charakteristisch sind für das Ende des 18. Jahrhunderts,

¹¹⁸ Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 113-114.

in dem in den größeren Städten die Häuser bereits in Mietwohnungen aufgeteilt wurden.“¹¹⁹

Die Gebäudeform wird hier zu Gunsten der Authentizität der Inszenierungen umgedeutet, eine bauliche Veränderung daher nicht vorgenommen. Deutliche Eingriffe in den Baukörper erfolgten nur dort, wo es galt, den ursprünglichen optischen Eindruck der Enfiladen im Schloss zu durchbrechen, um so – wie bereits an anderer Stelle positiv vermerkt – Monotonie zu vermeiden und Spannung aufzubauen. Hierzu schreibt Müller-Wulckow in seinem 1923 für die „Museumskunde“ verfassten Artikel zur Konzeption des Landesmuseums:

„Dennoch sind, außer bei einer Flucht von 5 Repräsentationszimmern im Hauptgeschoß, weite Durchblicke vermieden, vielmehr abschnittsweise in kürzerer Distanz Blickpunkte geschaffen worden.“¹²⁰

60

Weiter heißt es hierzu:

„Überflüssige Türen und Querverbindungen wurden durch Zumauern in Nischen verwandelt, in denen auf hohlgemauerten, leicht auch wieder zu ändernden Klinkersockeln eine sitzende Madonna, eine Pietà usw. ihren Platz fanden.“¹²¹

Neben der gezielten Lenkung der Blicke der Betrachter_innen und der impliziten Einflussnahme auf ihre Bewegungsrichtung und ihr Bewegungstempo aus didaktischen Überlegungen, zielten die Veränderungen vor allem auch

¹¹⁹ Kleiner Führer durch das Landesmuseum, 1922, S. 9.

¹²⁰ Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 115.

¹²¹ Ebd., S. 118.

darauf, „daß eine klare Raumfolge längs der West- und der Ostfront sich ergab“,¹²² sodass die Orientierung in der Ausstellung erleichtert wurde, jedoch auch kein selbstbestimmtes Abweichen von der vorgegebenen, entwicklungsgeschichtlich orientierten Reihenfolge der Räume mehr möglich war. So wurde der Rezeptionsrahmen der Besucher_innen durch die Vorgaben Müller-Wulckows eng gesteckt und die Chance zu einer freieren Wissensproduktion durch das Flanieren, das Schweifen-Lassen des Blickes und die damit verbundene assoziative Verknüpfung von Seheindrücken stark beschränkt. Man könnte also von einer entwicklungsgeschichtlichen Meistererzählung sprechen, der man baulich wohl nicht entkommen konnte und deren Meister, um es drastisch auszudrücken, allein Walter Müller-Wulckow war.

5.5 Museale Ausstellungen

Das folgende Kapitel ist den Ansätzen Walter Müller-Wulckows zur konkreten Ausstellungsgestaltung gewidmet. Hierbei geht es nicht darum, die in Oldenburg realisierte Ausstellung im Detail zu beschreiben; vielmehr werden allgemeinere Grundsätze des Direktors zur optischen Gestaltung der Räumlichkeiten, zur Objektbehandlung in Ausstellungen und zu Inszenierungsstrategien aus seinen Aussagen abgeleitet und zusammengefasst. In seinen Frankfurter Jahren unterstrich Walter Müller-Wulckow vielfach seine Forderung nach einer Ausstellungsgliederung unter materialästhetischen Gesichtspunkten als Unterbau für eine sich auf einer zweiten Ebene anschließende, kunst- und kulturhistorisch gegliederte Präsentation. Diese Forderung bekräftigt er zum Beispiel anhand der positiven Erwähnung der Neuaufstellung der Darmstädter Kunstgewerbeausstellung und schreibt:

„Die nach fünf Materialgruppen gesonderten Gegenstände kommen auf dem hellen, neutralen Hintergrund bestens zur Geltung. Die Räume bilden gewissermaßen einen sich gleichbleibenden festen Rahmen um den Oberlichtsaal, in dem wechselnde Ausstellungen die Produktion des Tages sowohl zur Geltung bringen wie andererseits auf diese anregend einwirken sollen.“¹²³

Neben der Gliederung in Materialgruppen und der Präferenz für neutrale Hintergrundfarben und Schaumöbel ist es hier das dialogische Zusammenspiel von historischen und zeitgenössischen kunstgewerblichen Objekten, das Müller-Wulckow positiv hervorhebt. Eine zweite zentrale Forderung ist die, „eine übersichtliche Entwicklungsreihe zu ermöglichen“.¹²⁴ Um die Orientierung der Besucher_innen weiterhin zu verbessern, befürwortet Müller-Wulckow zudem die Anbringung von Objektschildern. Er betont: „Besonderen wissenschaftlichen Wert haben die mit äusserster Sorgfalt angebrachten Marken und Erläuterungen.“¹²⁵

61

Ausführlicher geht der Autor in den Texten bis 1921 allein in einem Artikel zur „Badischen Woche“ auf das Thema Ausstellungsgestaltung ein. Hierbei thematisiert er die Schwierigkeit der Hängung einer für die Räumlichkeiten eigentlich zu großen Anzahl von Werken, lobt die Kombination von Gemälden und grafischen Skizzen und resümiert schließlich:

„Den schönen Räumen ist wohl selten wirkungsvoller eine derartige Zahl der verschiedenartigsten Werke eingegliedert worden, dank

122 Ebd., S. 128.

123 Darmstädter Museumsfragen, 15.03.1916.

124 Die Museen und das Publikum, 20.04.1918.

125 Aus dem Kunstgewerbemuseum der Stadt Straßburg, 1913, S. 29.

gediegener Auswahl, feinsinniger Gruppierung und belebendem Wechsel von Malerei und Plastik.¹²⁶

Hatte Müller-Wulckow sich in seinen Betrachtungen bislang auf die Präsentation von kunstgewerblichen Arbeiten beschränkt, so widmet er sich hier erstmals auf einer ausstellungskritischen Ebene der bildenden Kunst. Dabei wird deutlich, dass er die im Rahmen der Museumsreformbewegung häufig diskutierte Kombination verschiedener Gattungen durchaus befürwortet – ein Umstand, der für seine Arbeit in Oldenburg von Bedeutung ist. Zunächst jedoch hält er nach Amtsantritt auch dort noch an seinem materialästhetischen Präsentationsansatz fest. Hierzu schreibt er 1921:

„Zeitweilig hat man vorschnell der Vergangenheit gleichzukommen gesucht durch deren Nachahmung. Dieser Irrtum wird sich vermeiden lassen durch die klare Sonderung des Materials in einen kunstbewertenden, technologischen, nach Qualitätsprinzipien geordneten und einen kunst- und kulturgeschichtlichen Teil. Der eine lehrt erkennen, was aus den Eigenschaften der Rohstoffe mittels verschiedener Techniken für bestimmte Zwecke erreicht werden kann. Der andere zeigt, wie diese Möglichkeiten sich den wechselnden seelischen Antrieben gemäß im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben. Erst wo beide Linien der Erkenntnis zusammenlaufen – dieser Schnittpunkt liegt in der Gegenwart.“¹²⁷

In der tatsächlich realisierten Konzeption für das Landesmuseum Oldenburg setzt Müller-Wulckow ein solch zweiteiliges Konzept in keinsten Weise um.

126 Die bildende Kunst auf der Badischen Woche. In: Frankfurter Zeitung, 27.09.1920.

127 Die Bedeutung des Landesmuseums für Oldenburg, März 1921, S. 26.

Dass dies zunächst wohl eher den äußeren Umständen, nicht aber einem Wandel der inneren Überzeugung geschuldet ist, macht folgender Abschnitt aus dem Jahr 1925 deutlich:

„Anstatt der zuvor geplanten technologischen Aufstellung der gesamten Kunstgewerbe-Sammlung wurde nun, gewissermaßen als ästhetische Vorschule für den Anschauungsunterricht im Sinne des Werkbunds, eine kleine, die verschiedenen Werkstoffe und ihre Verarbeitungsmöglichkeiten vorstellende Abteilung vorgesehen, die ohne Rücksicht auf historische Bedingtheit die Formgestaltung in ihrer Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit beobachten lehrt. Die Auswahl dieses Materials und seine Unterbringung im Erdgeschoß an Stelle vorläufig anderweitig in Anspruch genommener Räume ist noch im Werden. Das Kunstgewerbemuseum selbst aber wurde, um möglichst stark die Einheit der kulturgeschichtlichen Entwicklung in Erscheinung treten zu lassen, historisch geordnet.“¹²⁸

Da ein Zustandekommen dieses für Müller-Wulckow wichtigen Projektes keinerlei Niederschlag in der Presse fand, ist zu vermuten, dass es nie zu einer Realisation kam. Stattdessen schuf Müller-Wulckow in Erdgeschoss und zweitem Obergeschoss einen geschlossenen Rundgang aus Epochenräumen; im ersten Obergeschoss blieben die historischen Repräsentationsräume erhalten und nahmen die Gemäldesammlung in sich auf, unter dem Dach wurde eine großflächige Ausstellung zur Volkskunst der Region mit der Inszenierung historischer Wohnstuben geschaffen und im Erdgeschoss fanden sich zwei den Sonderausstellungen vorbehaltene Räume. Zusammenfassend erläutert Müller-Wulckow sein Konzept für die Räume der Kunstgewerbeausstellung im Führer zur „Oldenburger Woche 1922“, wo es heißt:

128 Die Neugestaltung des Oldenburger Museumsbesitzes, 21.06.1925.

„Denn wenn es bei einer für die Bühne geschaffenen Dichtung schon auf die richtige Inszenierung und Beleuchtung ankommt, dann spielt die Darbietung von Kunstwerken der verschiedensten Art und Zeit, die für ganz andere Umgebungen gedacht waren, eine gerade durch die dauernde Wirkung noch viel wichtigere Rolle. Hier gilt es erst recht, die Dinge ins wirksamste Licht zu rücken und sie gewissermaßen zu verschmelzen in einer schönen und wirkungsvollen Umgebung, in einer Atmosphäre von Gestaltungsfreudigkeit und verständnisvoller Liebe. So stark aber dieses vereinheitlichende Band auch wirken soll, es darf sich andererseits doch nicht vordrängen und die Gegensätze selbst übertönen. Das Gerüst der in vier Stockwerken sich ausbreitenden Sammlung ist somit die wissenschaftliche Ordnung und die dadurch gewonnene und – was wohl das Schwierigste war – dem vorhandenen Bau angepasste zeitliche Abfolge. Sie machen das Dargebotene auch dem Laien übersichtlich und sind für die belehrende Wirkung nicht zu entbehren. Darüber hinaus aber muss für den freudig Genießenden die Zusammenstimmung durch Massverhältnisse und Farben erzielt werden. Und damit wird die abgeleitete historische Zusammengehörigkeit zu einer neugewonnenen künstlerischen Einheit.“¹²⁹

Was hier angedeutet wird, ist die Ein- und gegebenenfalls auch Unterordnung des Einzelobjektes in bzw. unter ein nach historischen und ästhetischen Kriterien gestaltetes Raumkonzept, welches den Anspruch an einen harmonischen Gesamteindruck zu erfüllen hat. In der tatsächlichen Umsetzung erinnerten die entstandenen Räume dabei sehr an die Gestaltung des Kaiser-Friedrich-Museums durch Wilhelm von Bode über zwanzig Jahre zuvor; mit dem Unterschied, dass Müller-Wulckow ein historisches Gebäudes

¹²⁹ Das Landesmuseum im Schloß. In: Oldenburger Woche 21. – 31.05.1922. Führer durch sämtliche Veranstaltungen. Oldenburg: Essich 1922, S. 54

einrichten musste. So wurden auch in der Ausstellung in Oldenburg (Abb. 1 – 5) kunstgewerbliche Stücke in geringem Ausmaß mit „dazwischen verteilten Bildern“¹³⁰ und Plastik kombiniert, „ohne daß irgendwelche historisch nachahmende Raumstimmung angestrebt worden wäre“.¹³¹ Eine Ausnahme bildete dabei die Inszenierung historischer Wohnstuben in der Volkskunstabteilung im Dachgeschoss, welche jedoch auch nicht in den entwicklungsgeschichtlichen Rundgang des Kunstgewerbes integriert war. Die gattungsübergreifende Präsentation war dabei ein grundsätzliches Anliegen Müller-Wulckows. In Bezug auf das Landesmuseum schreibt er:

„Vielleicht wäre bei einer rascheren Klärung all dieser Vorbedingungen eine innigere Verschmelzung der Gemäldebestände mit dem Mobiliar möglich gewesen. Es hätte damit ein erster und in den vorhandenen Ausmaßen durchaus möglicher Versuch der Wiedervereinigung zusammengehöriger, von dem analytischen Streben des vorigen Jahrhunderts getrennt gehaltener Kunstgebiete gemacht werden können. So aber wurde dieser prinzipiell für ein Museum kleineren Umfangs durchaus für richtig, mindestens aber für entwicklungsnotwendig gehaltene Grundsatz nur andeutungsweise verwirklicht.“¹³²

In diesem Ansatz wird die – trotz aller Unterschiede – in der Umsetzung und Argumentation bestehende Kontinuität im Gedankengut Müller-Wulckows deutlich, der bereits mehr als fünf Jahre zuvor die Aufhebung der Trennung der Kunstgattungen als oberstes Ziel einer Neugestaltung von Kunst und Alltag gefordert hatte.

¹³⁰ Kleiner Führer durch das Landesmuseum, 1922, S. 5.

¹³¹ Ansprache zur Eröffnung des Landesmuseums, 01.03.1923.

¹³² Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 116.

Die historischen Räumlichkeiten fasste Müller-Wulckow als einen Rahmen auf, in dem nach seiner Auffassung thematisch stimmige Objekte gezeigt werden konnten. An einer Stelle schreibt er hierzu exemplarisch:

„Unter Benutzung zweier reichgeschnittener und durchbrochener Rokokotüren und einer Sockelvertäfelung mit zwei gleichfalls verschieden großen Nischen entstand ein Raum, dessen in sich geschlossene und durch die Sprossenverglasung der Wandflächen wiederum gelockerte Wirkung den stimmungsvollsten Rahmen für das dem Rokoko eigentümlichste Material des Porzellans bildet.“¹³³

Was Müller-Wulckow hier betont, ist der Wunsch nach „Stimmung“ der Räumlichkeiten durch die Korrespondenz von historischer Innenausstattung und Objekten. Um dies auch in den schlichteren Räumen des Erdgeschosses zu gewährleisten, griff Müller-Wulckow, wie zuvor bereits von Bode, auf den Einbau von zeitgerechten Architekturfragmenten und wandfesten Möbeln zurück. So wurden zum Beispiel einzelne Räume eines Porzellankabinetts „mit gleichfalls eingebauten, die Entwicklung bis zum Zopfstil weiterführenden Türen“¹³⁴ verbunden, historische Kassettendecken eingebaut und „das Steinportal und die an den Wänden eingemauerten Inschriften“¹³⁵, welche vom Oldenburger Rathaus abgebrochen waren, in die Wände der sogenannten „Anton Günther-Halle“ (Abb. 2) eingelassen. An einigen Stellen wird jedoch deutlich, dass hierbei ein „Epochen-Mix“ in Kauf genommen wurde. So schreibt Müller-Wulckow in seinem ersten Führer durch das Landesmuseum:

133 Ebd., S. 125.

134 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 126.

135 Kleiner Führer durch das Landesmuseum, 1922, S. 6-7.

„Einen festlichen Glanz entfaltet der Salon, dessen Wandverkleidung zwar aus den siebziger Jahren stammt, dem aber der nach Entwurf von Jean Bérain in Beauvais gewebte Gobelin vom Anfang des 18. Jahrhunderts sowie ein Fayenceofen eingefügt wurde.“¹³⁶

In seiner Antrittsrede heißt es hierzu von Müller-Wulckow sogar, der Raum habe beide Objekte „als Schmuck erhalten“.¹³⁷ Nicht nur anhand dieser Aussage wird klar, dass die Schlossräume für Müller-Wulckow eben doch nicht allein Rahmen – schon gar nicht neutraler Rahmen – für die Objekte, sondern vielmehr selbst Akteure waren (Abb. 3). Dies tritt auch dann hervor, wenn der Direktor Oldenburger Bürger_innen für die Spende von Möbeln dankt, mit denen er die geplanten Kongressräume, zum Teil jedoch auch die Schau-räume ausstatten möchte und Erwerbungen auf diesem Gebiet erläutert:

„Die Möbel mußten natürlich dem vornehmen Charakter dieser Umgebung entsprechen. [...] Aus dem kleinen Palais neben der Hauptwache wurde ein gelber Empireofen mit Palmettenverzierung nach dem Turmzimmer im ersten Stock übertragen. Für diesen Raum entwarf und bemalte der Maler Linnemann verschiedene Möbel [...] im Geschmack unserer Zeit.“¹³⁸

Deutlich wird, dass Müller-Wulckow die Wirkung des Einzelwerkes, und damit seine Autonomie, in breiten Teilen dem Primat der harmonischen Gesamtwirkung unterwarf. So orientierte sich die Positionierung der Objekte und die Hängung der Gemälde dann auch nicht am optimalen Betrachter_innen-

136 Ebd., S. 8.

137 Ansprache zur Eröffnung des Landesmuseums, 01.03.1923.

138 Neuerwerbungen des Landesmuseums (Schluß). In: Oldenburger Nachrichten. Oldenburg 18.01.1923. (ohne explizite Autorennennung, MW sehr wahrscheinlich)

standort, sondern folgte Kriterien der Symmetrie. Es wurde „eine Gliederung der Wände durch rhythmische Gruppierung angestrebt oder eine Bindung durch alternierende Reihung erzielt“.¹³⁹ Dies lässt sich exemplarisch an der Beschreibung eines Raumes im Erdgeschoss ablesen.

„Eine der Schiefwinkeligkeit des Raumes entsprechende rhythmisch freie Symmetrie bindet die Mannigfaltigkeit zu einem Gesamteindruck. [...] Um den Raum luftiger und höher erscheinen zu lassen, ist dort ein Wandsöckel, der die eingebauten Stücke in Kämpferhöhe bindet, in dunklem, persischrotem Ton gestrichen.“¹⁴⁰

Müller-Wulckow widerspricht mit einer Ausstellung dieser Art deutlich den aktuellen Tendenzen, die, wie in Kapitel 2 bereits ausführlich beschrieben, seit Beginn des Jahrhunderts auf eine immer stärkere Vereinzelung der Objekte und auf eine sukzessive Reduktion der gestalterischen Mittel, mit dem Ziel der Angleichung an eine vermeintlich neutrale Ateliersituation, ausgerichtet waren – von den im Vergleich nahezu revolutionär anmutenden Ideen eines Alexander Dorner einmal vollkommen abgesehen. Dies drückt sich auch deutlich in der Auswahl der Wandfarben und der Schaumöbel aus. Zur Farbgestaltung schreibt Müller-Wulckow:

„Da die Wände in diesem und dem folgenden Raum lediglich in Rauputz ausgebessert wurden, mußte ein farbiger, die Staubablagerungen an den Unebenheiten zeigender Anstrich und ein gradliniger oberer Abschluß vermieden werden. Der Raum für die romanischen Sachen wurde deshalb auf grauem Grund mit rotvioletter Sandsteinton gewickelt und

139 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufrstellung, 1923, S. 118.

140 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufrstellung, 1923, S. 124.

mit Rot, Grün und Gelb leicht gespritzt, so entwickelt die Wandfarbe sich aus den von rotbraun bis graphitblau schimmernden Klinkersteinen des Bodens, sie verbindet die großen trapezförmigen Sargdeckel aus rotem, vergrautem Sandstein, und diese heben sich doch genügend von dem lebhaften gespritzten Grund ab.“¹⁴¹

Neben pragmatischen Überlegungen ist es hier die farbliche Harmonisierung von Boden, Wand und Objekten, die bei der Gestaltung im Vordergrund steht. Das Objekt geht damit förmlich in seiner räumlichen Umgebung auf, anstatt sich von ihr als einer möglichst neutralen Folie abzuheben. An einer anderen Stelle schreibt Müller-Wulckow:

„Aus dem bereits erwähnten Grunde wurde auch der frühgotische Raum fleckig naß in naß mit zwei Nüancen von Blau und einem graubraunen Ton gestrichen; allerdings zeigt nur die Probe in der Türleibung völlig die beabsichtigte Wirkung. Das wolkgig Bewegte und Verschwimmende des Anstrichs vergrößert scheinbar den Raum, es läßt die Wandflächen zurückweichen.“¹⁴²

Auch hier werden wiederum pragmatische und wirkungsästhetische Kriterien für die Auswahl einer offenkundig sehr unruhigen Wandgestaltung herangezogen; eine Begründung der Farbe über den Charakter der Werke erfolgt jedoch nicht. Dies scheint allerdings in der Beschreibung eines anderen Raumes durch, wo es heißt:

„Während der vorhergehende, nach Norden liegende Fayenceraum mit elfenbeinfarbigem Holzwerk und Vergoldung einen karmin-

141 Ebd., S. 118.

142 Ebd., S. 118-19.

roten Wandton als wirksamsten Hintergrund für die vorwiegend blau dekorierten Geschirre erhielt, gibt dem nach Süden gehenden Porzellankabinett liches Grün und gebrochenes Weiß die Stimmung. Die Stoffauskleidung der Wandschränke ist in lachsrosa getönt.¹⁴³

Die Vielfalt der hier angedeuteten Raumfarben und Stoffe lässt in ihrer vermutenden Präsenz und in dem Wissen um die zusätzliche Ausstattung der Räume mit Möbeln der jeweiligen Zeit nahezu an museale Inszenierungen des 19. Jahrhunderts denken, wofür auch die Nutzung historischer Möbel zur Aufnahme anderer Sammlungsobjekte wie Porzellan spricht.

Allein bei einigen für das Erdgeschoss neu angefertigten Vitrinen scheint sich Müller-Wulckow um größere Neutralität bemüht zu haben. Hierzu heißt es:

„Die Mitte des zweifensterigen Raumes nimmt ein Doppelschaupt ein. Dieses mehrfach wiederholte Modell ist aus grauem Eichenholz in schlichtesten Formen hergestellt, es kann auch getrennt als Wand- oder Fensterpult aufgestellt und in Verbindung mit Glasstulpen verschiedener Höhe verwendet werden. [...] Und zwar wurde durchweg Bedacht darauf genommen, daß die Vitrinen, rings verglast, späterem Zuwachs an Mobiliar dadurch Platz an den Wänden machen können, daß sie frei in den Raum zu stellen sind.“¹⁴⁴

Eine Sonderstellung im Rundgang durch die kunstgewerbliche Ausstellung nahm für Müller-Wulckow der sogenannte „Zunftbaum“ ein. Dieser stellte neben der jedoch andersartig inszenierten „Anton Günther-Halle“ den einzigen Raum zu einem historischen Themenkomplex dar und nur hier

143 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 126.

144 Ebd., S. 118.

wurden daher mit historischem Zunftgerät und Urkunden auch Objekte aus dem Bereich der Regionalgeschichte gezeigt. Der Grund für die exponierte Betrachtung dieses Themenkomplexes ist in Müller-Wulckows Wunsch nach der Vereinigung aller Kunstgattungen und Künstler_innen zu sehen. Diese sah er, ebenso wie die Künstler des Bauhauses, die sich bereits im 1919 veröffentlichten Bauhaus-Manifest auf das Ideal der mittelalterlichen Dombauhütte bezogen hatten, in den mittelalterlichen Zünften realisiert. So schreibt Müller-Wulckow 1926 rückblickend zu seiner Motivation der Einrichtung:

„In den Vorschriften für die praktische Ausbildung des Nachwuchses, in dem persönlichen Verantwortungsbewußtsein wie in dem das Puschertum bekämpfenden Solidaritätsgefühl der Meister liegen die Wurzeln für die gediegene Qualität damaliger Leistungen.“¹⁴⁵

66

Bei der Einrichtung der Gemäldesammlung im ersten Stock des Schlosses versuchte Müller-Wulckow parallel zum Kunstgewerbe ebenfalls eine Übereinstimmung von gezeigten Werken und den Repräsentationsräumen zu erreichen. So

„wurde im ehemaligen Bibliotheksflügel in acht Kabinetten ein knapper Entwicklungsgang der Malerei vom 16. bis 18. Jahrhundert veranschaulicht. Den eigentlichen Festräumen des älteren Schloßbaues wurde in etwas zwangloserer Abfolge eine deren Ausstattung entsprechende Auswahl von Bildern, im wesentlichen aus dem 19. Jahrhundert, zuteil.“¹⁴⁶

145 Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum, September 1926, S. 42.

146 Ansprache zur Eröffnung des Landesmuseums, 01.03.1923.

Im Jahr 1928 vollzog der Direktor eine erste Umgestaltung der Gemäldegalerie, die er in der Presse ausführlich erläuterte. Entgegen vorheriger Äußerungen beinhaltete diese auch die Verbringung der Werke der Malerei aus der Kunstgewerbeabteilung in die Gemäldegalerie. So „konnten einzelne schöne Stücke, die sich zum Teil in der Kunstgewerbe-Abteilung befanden, eingefügt und mit ihren Zeitgenossen vereinigt werden.“¹⁴⁷ Von seinem eigentlichen Ziel – der gattungsübergreifenden Präsentation – rückte Müller-Wulckow, wie zuvor schon von dem einer materialkundlichen Ausstellung, hiermit immer weiter ab. In Fragen der Raumgestaltung erfährt sein Vorgehen jedoch auch 1928 noch keinerlei neue Impulse. Hierzu heißt es in dem Artikel:

„Der Raum, in den nun die französischen Meister der klassischen Zeit gelangt sind, hat einen neuen terrakottafarbenen Anstrich erhalten, der eine ausgezeichnete Folie bildet für diese durchweg goldgerahmten Bilder mit vielfach von Poussin bestimmter Farbigkeit. An der Rückwand steht – gemäß dem Prinzip, einzelne Möbelbeispiele jeweils mit der bildenden Kunst ihrer Zeit zusammen zu zeigen – ein neu-erworbener Nußbaumschreibtisch [...].“¹⁴⁸

Allein der Raum der „Galerie der Gegenwart“ mit Werken der Brücke-Künstler_innen, Radziwills und Paula Modersohn-Beckers erhielt bereits zur Eröffnung 1923 einen weißen Anstrich, wobei die Wandflächen von dunklen Holzleisten umfassen wurden – eine Gestaltung, die sehr an diejenigen Kolomann Mosers im Wiener Secessionsgebäude um 1905 erinnert.

Gegen Ende seines zentralen, sein Konzept für Oldenburg dem überregionalen Fachpublikum präsentierenden Artikels in der „Museumskunde“ im

147 Neuordnung in der Gemäldegalerie des Landesmuseums. In: Nachrichten für Stadt und Land, 16.11.1928. [Oldenburg]

148 Ebd., 16.11.1928.

Jahr 1923 kommt Müller-Wulckow zu einer eigenen, sich mit den beschriebenen Beobachtungen weitestgehend deckenden Einschätzung seines Vorgehens, welche hier daher in einiger Ausführlichkeit wiedergegeben sei:

„Wenn mithin dem selbstverständlichen musealen Prinzip, jeden einzelnen Gegenstand in seiner Eigenart und nach seiner Qualität zu Geltung zu bringen, die Zustimmung und Vereinheitlichung mit seiner Umgebung in Raum und Farbe sich überordnete, so kann an dem Kräfteausgleich beider Faktoren ermessen werden, wie weit sie in reziproker Wechselwirkung sich aufeinander abgestimmt haben. Jenes vorwaltende Streben nach synthetischer Zusammenfassung durfte jedoch sich nicht mit der Harmonisierung einzelner Räume begnügen, sondern mußte darüber hinaus zu der künstlerischen Einheit des Ganzen zu gelangen suchen, um sinnfällig an einem solchen Beispiel die Einheit der Kultur in allen Lebensäußerungen eines ganzen Volkes zu veranschaulichen. Denn schließlich kann nur durch solche Verschmelzung zu neuer geistiger Einheit die systematisch aufreihende Sammeltätigkeit einer vorausgegangenen Epoche weiterhin fruchtbar gemacht und den Forderungen einer schöpferisch aufbauenden nach metaphysischen Bindungen verlangenden Zeit Genüge getan werden.“¹⁴⁹

67

Zentral ist auch hier die Forderung nach allumfassender Synthese in der Ausstellung, welche Müller-Wulckow noch 1930 als herausragendes Merkmal der Museen der Böttcherstraße lobt, wenn er schreibt:

„Kein neutral gestaltetes, d. h. für jeden Fall geeignetes und daher für keinen vollauf passendes Museum kann die ihm anvertrauten Kunst-

149 Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung, 1923, S. 130.

werke mit solcher Eindruckskraft darbieten wie dieses von Hoetger mit persönlichster Einfühlung durchgebildete Haus, das daher mit besonderer Berechtigung den Namen der Künstlerin trägt, deren Werk es gewidmet ist. [...] Die notgedrungen auf der Staffelei entstandenen, nicht für einen bestimmten Platz geschaffenen Bilder verwachsen hier mit den Wänden und gewinnen eine Einheitlichkeit, die für unsere des synthetischen Schauens entwöhnte Zeit unerhört ist.¹⁵⁰

Das „synthetische Schauen“, also die Wahrnehmung aller Gestaltungselemente eines Raumes in ihrem Zusammenspiel, so wird hier deutlich, ist es, das Müller-Wulckow auch durch seine Ausstellungen schulen will, da er diese Fähigkeit als eine Basis einer anzustrebenden Synthese der Kunst in der Alltagswelt der Menschen sieht. Das harmonische Gesamtkunstwerk im musealen Raum soll empfänglich machen für die Schönheit der Kunst und die künstlerische Durchformung der Lebenswelt.

6. Walter Müller-Wulckow und die Museumsreformbewegung – eine Einordnung

Die in Müller-Wulckows Frankfurter Jahren geäußerten Vorschläge zur Abgrenzung von Sammlungsbeständen und damit zu einer Konzentrierung der Museen auf ihre Schwerpunkte lassen eine Anregung durch den allgemeinen, durch die Vorschläge Wilhelm R. Valentiners und den „Arbeitsrat für Kunst“ ausgelösten Diskurs zur Neugliederung der Museumslandschaft in Deutschland erkennen, ohne sich jedoch direkt darauf zu beziehen. Müller-Wulckows Vorschläge zur Errichtung einer „Zentralstelle für Kunstgewerbe“ in Frankfurt und einer „Clearingstelle“ für den intermusealen Objektaustausch sind dabei durchaus als eigenständiger, wenn auch nur regionalbezogener Beitrag zu werten.

Die Forderung nach gezieltem „Entsammeln“ stellte allerdings keine Novität dar, waren doch bereits zuvor Direktoren, wie exemplarisch Gustav Pauli, in dieser Weise vorgegangen. Basis des Wunsches nach einer Konzentration der musealen Beschäftigung in Frankfurt mit Kunstgewerbe waren vor allem Müller-Wulckows Übereinstimmung mit den Zielen der Kunstgewerbebewegung und deren Modifikation durch den Deutschen Werkbund und die Angst vor einer Konzentration musealer Kompetenzen in Berlin. In der Aufhebung der Gattungsgrenzen in der musealen Präsentation und schließlich auch in der öffentlichen Bewertung sah er die größte Chance zu einer grundlegenden Durchdringung des Alltags mit einer diesem dienenden und allgemeinverständlichen Kunst, wie sie zuvor die Vetreter_innen des Jugendstils und zeitgleich die von ihm unterstützten Protagonist_innen des Bauhauses propagiert hatten. Das Museum war für ihn dabei ein Raum, in dem durch die Anschauung vorbildhafter Stücke der Vergangenheit positiv auf die Produktion der Gegenwart eingewirkt werden sollte. Vor diesem Hintergrund war eine zunächst von ihm geforderte Aufstellung nach materi-

68

150 Das Paula Becker-Modersohn-Haus in Bremen. Führer und Plan, 1930, S. 26.

ellen und typologischen Kriterien allerdings bereits Ende des 19. Jahrhunderts in ersten Häusern erfolgt. Müller-Wulckows formulierte Anforderungen an einen ‚Museumsdirektoren neuen Typs‘ mit klaren didaktischen Zielen und einer starken Publikumsorientierung bei gleichzeitigem Interesse für die neuesten Strömungen in bildender und angewandter Kunst gleichen denen Wilhelm R. Valentiners nahezu vollkommen und können daher als von dessen Schrift inspiriert gelten.

Vor allem in seinen vor 1921 erschienenen Texten wird der nationalistische Impetus Müller-Wulckows deutlich. Trotz seines gleichzeitigen Engagements im eher linksgerichteten „Rat für künstlerische Angelegenheiten“ und seinen positiven Äußerungen zur Demokratie im Allgemeinen, bleibt diese Tendenz auch in Oldenburg bestehen und mag eine Brücke hin zur Tätigkeit in der Zeit des Nationalsozialismus¹⁵¹ gebildet haben. In Oldenburg betont Müller-Wulckow dementsprechend auch primär die Aufgabe des Landesmuseums zur nationalen und regionalen Identitätsstiftung; zuvor formulierte Ziele treten daneben stark in den Hintergrund.

In der Auseinandersetzung mit Müller-Wulckows Positionen zur Didaktik wird in der Zusammenschau deutlich, dass das Museum für ihn immer nur ein Lernort in einem durch die Museumsverantwortlichen zu betreuenden Netz von Bildungseinrichtungen ist. So entwirft er Konzepte zu einem Materialkunde und Geschmacksbildung in den Fokus rückenden schulischen Kunstunterricht, fordert eine rege Vortragstätigkeit der Wissenschaftler_innen in Volksbildungseinrichtungen und auf dem Land, legt eine museumseigene Lichtbildzentrale an und unterrichtet die Öffentlichkeit in zahlreichen Artikeln in der regionalen Presse über die Ausstellungen und Objekte am Landesmuseum, um sie auf einen Besuch vorzubereiten. Ein Zugang zur Kunst ist für ihn, wie dies zuvor bereits unter anderem von Lichtwark geäußert wurde, nicht von Vorbildung oder Alter abhängig und kann intuitiv geschehen; nötig sind jedoch Geduld, die Übung der optischen Wahrnehmung und das

Erlangen von Materialgefühl. Letzteres gedenkt er über Kurse in Schulen und für Produzent_innen und Konsument_innen zu verbreiten; der Schulung der Wahrnehmung muss sich überdies jedes Individuum für sich widmen. Diese Einstellung erklärt, weshalb die Schriften Müller-Wulckows keine Ansätze zu museumsdidaktischen Verfahren enthalten. Mit der Gestaltung einer qualitätvollen und übersichtlichen Ausstellung, die den Besucher_innen eine Orientierung vorgibt, scheint er seine Aufgabe im musealen Raum als erledigt anzusehen.

In der Sammlungspolitik verfolgt Müller-Wulckow eine Schärfung des Sammlungsprofils auf der einen und eine Vervollständigung der Sammlungsbestände, in Bezug auf die Darstellung der Stilgeschichte der Region, auf der anderen Seite. Wie viele Museumstheoretiker_innen der Zeit, darunter zum Beispiel Max Sauerlandt, geht er dabei von einer universellen Entwicklungsgeschichte der Kunst aus. Befremdlich aber bleibt, dass Müller-Wulckow nach eigener Aussage die Vollständigkeit der Sammlung anstrebte und tatsächlich für möglich hielt und zudem glaubte, über die Objekte dieser Sammlung ein vollkommenes Bild der künstlerischen Entwicklung der Region zeichnen zu können. Diese Ansichten hatten sich im allgemeinen Bewusstsein längst überholt; das allein enzyklopädische Sammeln des 19. Jahrhunderts wurde von Protagonist_innen der Museumsreformbewegung gar einhellig verurteilt. Im Rekurs auf seinen Mentor Georg Swarzenski tut auch Müller-Wulckow dies an einer Stelle¹⁵¹ widerlegt diese Aussage jedoch in zahlreichen Texten zur Sammlungspolitik des Landesmuseums. Auch der Integration zeitgenössischer Kunst waren bei Walter Müller-Wulckow strikte Grenzen gesetzt. Zwar engagierte er sich auch in seinen frühen Jahren in Oldenburg stark für diese und setzte mit der Anregung der Gründung der „Vereinigung für junge Kunst“ und der Einrichtung der „Galerie der Gegenwart“ klare Zeichen; durch seine

¹⁵¹ Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen, 1930, S. 17.

ablehnende Haltung gegenüber ungegenständlicher Kunst fanden neueste Strömungen wie der Konstruktivismus im Landesmuseum Oldenburg, im Gegensatz zum Beispiel zum Provinzialmuseum Hannover unter Alexander Dorner, keinen Eingang.

Den Müller-Wulckow hier durchaus zu unterstellenden Mangel in der Objektivität bei der Beurteilung von Kunst durch die Gebundenheit des Individuums an die Strömungen seiner Zeit kommentiert er an anderer Stelle selbst. In kritischer Auseinandersetzung mit der Forderung Georg Swarzenskis nach einer vollkommenen Freimachung von den Kriterien der Entstehungszeit und des Entstehungsortes bei der Bewertung von Objekten schreibt Müller-Wulckow 1930:

„Gewiß wird eine Antithese von alter und neuer Kunst für den nicht ausschließlich historisch eingestellten Menschen wesenlos. Und die praktische Konsequenz für das Museum ist die gleichmäßige Pflege beider. Die Überzeugung jedoch, daß die Auflösung der primitiven Antinomie von Geist und Leben, die sich nach Swarzenkis von den entscheidenden geistigen Sublimierungen durchdrungenen Darlegungen »letzten Endes in dem Kampf zwischen alter und neuer Kunst verbirgt«, uns unabhängig zu machen vermag von dem jeweils jetzt und hier Bedingten, das greift mit einem bewundernswerten Glauben an »die Möglichkeit eines geistigen Lebens« der Verwirklichung der Wandlung und Synthese sicherlich voraus.“¹⁵²

In Fragen der Museumsarchitektur fand Müller-Wulckow trotz seiner Expertise auf dem Gebiet des Neuen Bauens zu keiner klaren Position; es lässt sich jedoch eine Präferenz der Nutzung historischer Bauten ablesen,

¹⁵² Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen, 1930, S.17-18.

deren Äußerung sowohl der in Oldenburg gegebenen Verhältnisse als auch der Orientierung an der Einstellung Georg Swarzenskis geschuldet sein mag. Für den Kontext der Ausstellungsgestaltung lassen sich als Hauptanliegen Müller-Wulckows das Primat der Didaktik und die Ablehnung vermeintlich neutraler Raumsituationen ablesen. Vehement forderte er dabei eine schlüssige, transparente Gesamtkonzeption, die zur Orientierung der Besucher_innen beitragen sollte. In der konkreten Raumgestaltung zeigte sich Müller-Wulckow äußerst konservativ. Zwar wird hierbei die Orientierung an der Ausstellungsgestaltung Max Sauerlandts am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg deutlich, durch den vorgegebenen Rahmen der Schlosrräume und den reichlichen Einbau von Architekturfragmenten erinnert die Präsentation jedoch stark an die Inszenierungsstrategien Wilhelm von Bodes für das Kaiser-Friedrich-Museum. Müller-Wulckow zeigte Objekte verschiedener Gattungen in stark farbigen Räumen in symmetrischer Hängung. Oberstes Ziel für ihn war die Erzeugung eines harmonischen Gesamteindrucks, wobei er auch zeittypische Möbel und wandfestes Mobiliar in die Räume verbringen ließ. In einzelnen Räumen kam es hierbei sogar zu einem „Epochen-Mix“. Die Gemälde im ersten Stock wurden entweder in die historischen Schlosrräume integriert oder vor in der Farbe auf ihren Charakter abgestimmten Stoffbespannungen gezeigt und von Möbeln des Entstehungszeitraumes begleitet. Müller-Wulckows Präsentationsstil muss in seiner Ablehnung der Reduktion der Stilmittel im Museumsraum als nahezu anachronistisch beschrieben werden. Harsche Kritik demgegenüber äußerte auch der von ihm als Vorbild verehrte Max Sauerlandt, wobei dieser vor allem die seiner Ansicht nach mangelnde Hervorhebung der Spitzenstücke kritisierte. Er schrieb:

„Mein Eindruck von Ihrer Aufstellung der kunstgewerblichen Sammlungen [...] ist der, dass hier ein ganz unerträglicher Dilettan-

tismus gewaltet hat. Ich habe die Überzeugung gewonnen, dass Sie die wissenschaftliche und künstlerische Bedeutung dieses Oldenburgischen Museumsbesitzes in seinen mannigfaltigen Abstufungen selbst nicht richtig erkannt haben und dass Sie diesen Besitz auch nicht in der museumstechnisch richtigen Form zur Darstellung gebracht haben.“¹⁵³

Die Autonomie des Kunstwerkes unterlag bei Müller-Wulckow noch einmal dem Primat der harmonischen Gesamtwirkung. Neue wahrnehmungstheoretische Ansätze, wie sie zu gleicher Zeit Alexander Dorner für sein „Kabinett der Abstrakten“ in Hannover entwickelte, finden sich bei Müller-Wulckow nicht. Es bleibt fraglich, ob die Dauerausstellung in dieser Form tatsächlich so publikumsfreundlich war, wie Müller-Wulckow es annahm, denn Objekttafeln und auch der im Rahmen dieser Arbeit analysierten Führer von 1922 geben keinerlei Hinweise auf kulturhistorische Hintergründe der präsentierten Epochen. Sie nennen allein das Thema des Raumes und beschreiben detailliert einzelne Objekte. Ob tatsächlich alle Bürger_innen Oldenburgs, die Müller-Wulckow ohne Unterschied als Publikum wahrnahm, sich auf eine rein stilgeschichtliche Betrachtung einlassen konnten und durch selbständigen Vergleich zu eigenen Erkenntnissen gelangen konnten, mag bezweifelt werden.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass Müller-Wulckow in Frankfurt aktiv Impulse für eine Reorganisation der städtischen Museen lieferte, wenngleich auch diese nicht innovativ waren, sondern eher eine Übertragung allgemein diskutierter Ansätze auf ein konkretes Beispiel darstellten. In Oldenburg lässt seine Reflexion museumstheoretischer Ansätze deutlich nach. Fraglich bleibt, ob dies an der alleinigen Fokussierung auf sein praktisches Aufgabenfeld am Landesmuseum oder an einem allgemeinen Abebben

153 Max Sauerlandt an Walter Müller-Wulckow, Brief vom 28.02.1923, Abschrift vom Manuskript, Nachlass Max Sauerlandt. Zitiert nach: Stamm 2011b, S. 19.

der Diskussionen nach staatlicher Akzeptanz museumsreformerischer Zielsetzungen in der Weimarer Republik lag. Deutlich wird jedoch in allen Schriften, dass Müller-Wulckow über alle museumsrelevanten Diskussionen in der Fachwelt im Bilde war. Er erweiterte diese jedoch nicht um eigene Ideen und wirkte somit nicht erneuernd. Dennoch setzte er sich nahezu unermüdlich vor allem für die Kunstdidaktik publizistisch ein und entwickelte auch für den außermusealen Lernort Schule Konzepte. Unbestritten muss überdies seine Funktion als Multiplikator erachtet werden, der nicht nur den Ideen Georg Swarzenskis und Edwin Redslobs publizistisch eine breitere Bühne zu bereiten suchte, sondern auch die am Landesmuseum geleistete Arbeit in neuem Ausmaß öffentlich und damit transparent machte. Auch über das – von ihm bereits ab einem hierfür allgemein als früh zu beschreibenden Zeitpunkt breit genutzte – Medium der Sonderausstellung setzte er von Oldenburg aus inhaltlich neue Impulse.

7. Ausblick auf sich anschließende Forschungsfragen

Durch die mit der vorliegenden Arbeit gewonnenen Erkenntnisse wurde deutlich, dass Walter Müller-Wulckow zwar nicht zu den führenden Theoretiker_innen der Museumsreformbewegung zählte, deren grundsätzliche Anliegen jedoch in seinen Schriften reflektierte und in eigene konzeptionelle Ansätze einband. Spannend wäre es daher, die am Landesmuseum Oldenburg realisierten Sonderausstellungen und didaktischen Angebote sowie Müller-Wulckows außermuseale Vermittlungsarbeit durch Vorträge und Lichtbildschauen weitergehend zu untersuchen, um das Bild seiner Tätigkeiten abzurunden und so zu einem abschließenden Urteil gelangen zu können. Aufgrund der Aktenlage am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte wäre dies möglich. So befinden sich im schriftlichen Nachlass Müller-Wulckows zahlreiche Manuskripte zu Vorträgen und unausgewertetes Quellenmaterial zu dem am Haus gezeigten Sonderausstellungen. Das Altaktenarchiv des Museums wiederum beinhaltet in über 1500 Akten umfangreiches Material zu Geschichte und Aktivitäten des Landesmuseums. Eine systematische Analyse dürfte auch hier zu neuen Erkenntnissen in Bezug auf die praktische Umsetzung der durch Müller-Wulckow vertretenen museumstheoretischen Ansichten führen.

Eine weitere Chance bietet die Auswertung der reichen Korrespondenz Müller-Wulckows mit Kunst- und Kulturschaffenden seiner Zeit. Hierüber ließe sich, ebenso wie über eine Analyse der am Landesmuseum verwahrten privaten Bibliothek des Gründungsdirektors, Einflüssen auf die theoretischen Reflexionen Müller-Wulckows durch Fachliteratur und direkten Kontakt mit Kollegen nachspüren, wodurch eventuell seine persönliche Einordnung in das Netz der museumsreformerisch orientierten Direktoren präzisiert werden könnte.

Von besonderem Interesse muss aber eine Erweiterung des Betrachtungszeitraumes auch über das Jahr 1932 hinaus sein. Wurden mit Max Sauerlandt, Gustav Pauli, Ernst Gosebruch, Georg Swarzenski oder Alexander Dorner – um nur einige Namen zu nennen – nahezu alle herausragenden Direktoren der Museumsreformbewegung aus ihren Ämtern entfernt, blieb Walter Müller-Wulckow, wie nur wenige andere Kollegen, bis in das Jahr 1952 im Amt, wenngleich er in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937 als sogenannter „Kritiker der Systemzeit“ öffentlich diffamiert wurde. Er war damit insgesamt in vier unterschiedlichen Staaten und Staatsformen beruflich aktiv, in dreien davon am selben Haus. Hierdurch bietet sich die nahezu einmalige Chance, die Auswirkungen unterschiedlichster politischer Einflussnahme auf die praktische Arbeit am Landesmuseum Oldenburg zu untersuchen. Zu hinterfragen wäre hierbei, welche Anpassungsstrategien Müller-Wulckow vor allem in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft entwickelte und wie er es schaffte, sich auch in der Zeit der Bundesrepublik, trotz geführter Entnazifizierungsprozesse, im Amt zu halten und eine Kontinuität in seiner Arbeit zu gewährleisten.

Der Historiker Peter Bahlmann, der sich im Rahmen des genannten Forschungsprojektes zur Geschichte des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte der Zeit des Nationalsozialismus' dort widmete (vgl. Bahlmann 2011), zeichnet in einem ersten Überblick ein ambivalentes Bild aus Selbstbehauptung und Verstrickungen Müller-Wulckows, das es zu präzisieren gelte. Dass dieses Unterfangen durchaus lohnenswert wäre, wird bereits daran deutlich, dass Müller-Wulckow zwei seiner umfangreichsten Texte zur Museumsdidaktik in den Jahren 1932 und 1936 veröffentlichte. So beschreibt er im Aufsatz „Kinder ins Museum“¹⁵⁴ den Vorteil unvoreingenommener, intuitiverer Betrachtung von Kunst durch Kinder und fordert

154 Vgl. Kinder im Museum. In: Unsere Kinder, Oldenburgische Elternzeitschrift Jg.6, 1932, Heft 8 (September), S. 93-96.

Erwachsene zum gemeinsamen Museumsbesuch auf, für den er zugleich didaktische Ratschläge erteilt. Die ab 1936 im Landesmuseum verteilte Broschüre „Gespräch zur Einführung in die Museumsbetrachtung“ sollte die den Besucher_in in die richtige Art der Objektbetrachtung einführen und bietet auf acht Seiten einen detaillierten Einblick in die didaktischen und wahrnehmungsästhetischen Vorstellungen Walter Müller-Wulckows. Zudem setzte sich der Autor in Artikeln wie „Wie soll man Museen betrachten?“¹⁵⁵ oder „Die Einheit in Kunst und Reich“¹⁵⁶ weiterhin öffentlich mit kunst- und museumstheoretischen Fragestellungen auseinander. Auch in bundesrepublikanischen Zeiten reflektierte Müller-Wulckow retrospektiv seine dreißigjährige Tätigkeit in Oldenburg.¹⁵⁷ Als Ziel einer weiteren Beschäftigung mit dem Wirken Walter Müller-Wulckows ließe sich zusammenfassend also die Analyse von Wechselwirkungen staatlicher Kulturpolitik und realem Kulturschaffen in vier Systemen beschreiben, welche sich durch die extrem dichte Aktenlage an diesem Beispiel exemplarisch vollziehen ließe und im Optimalfall allgemeinere Rückschlüsse auf die Auswirkungen von Kulturpolitik auf konkrete museale Arbeit zuließe.

155 Wie soll man Museen betrachten? In: Nachrichten für Stadt und Land, 22.07.1934. [Oldenburg] Identisch in: Oldenburgische Staatszeitung, 22.07.1934.

156 Die Einheit in Kunst und Reich. In: Oldenburgische Staatszeitung, Sonderbeilage „Das Reich der Deutschen“, 10.04.1938.

157 Die Sammlungsbestände des Landesmuseums und Neuerwerbungen 1921-1951. Festvortrag zum 50jährigen Bestehen der Oldenburgischen Museums-gesellschaft (Galerieverein) e.V. 1959. Erschienen in: Berichte der Oldenburgischen Museumsgesellschaft 2, 1959, S. 7-19.

8. Verzeichnis verwendeter Literatur

Bahlmann, Peter: Das Landesmuseum Oldenburg im »Dritten Reich«.

In: Rainer Stamm (Hg.): Der Zweite Aufbruch in die Moderne: Bauhaus – Expressionismus – Neue Sachlichkeit. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg 1921-1937. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bielefeld 2011, S. 80-91.

Bennett, Tony: The birth of the museum: history, theory, politics. London 1995.

Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens. In: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich & Berlin 2010, S. 47-77.

Bode, Wilhelm von: Mein Leben. Band 2. Berlin 1930.

Bode, Wilhelm von: Fünfzig Jahre Museumsarbeit. Bielefeld & Leipzig 1922.

Bollenbeck, Georg: Die Debatte über die >deutsche Kunst< im Wilhelminischen Kaiserreich. Ein semantisches Laboratorium. In: Kai Buchholz (Hg.): Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1. Darmstadt 2001, S. 223-229.

Borgmann, Karsten: Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte. In: Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson, Nikolaus Bernau (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. Dresden & Basel 1995, S. 94-107.

Borgmann, Verena: Die Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Kunsthalle Bremen unter Emil Waldmann 1914-1932, unveröffentlichte Masterarbeit im Master Museum und Ausstellung der Carl von Ossietzky Universität. Oldenburg 2006.

Brandenburg, Hajo (Hg.): Das Museum als Bildungsstätte. Walter Müller-Wulckow. Direktor des Landesmuseums von 1921 – 1951. Oldenburg 1998.

Buchholz, Kai: Lebensreformerisches Zeitschriftenwesen. In: Kai Buchholz (Hg.): Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1. Darmstadt 2001, S. 45-51.

Budde, Gunilla: Quellen, Quellen, Quellen... In: Gunilla Budde, Dagmar Freist, Hilke Günther-Arndt (Hg.): Geschichte. Studienbuch. Berlin 2008, S. 52-69.

Bussmann, Georg: Der Kunst ihre Zeit. Max Klingers »Beethoven« in der 14. Ausstellung der Wiener Secession. In: Dieter Gleisberg (Hg): Max Klinger 1857-1920. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt am Main vom 12.02. bis 07.06.1992. Leipzig 1992, S. 38-49.

Colli, Giorgio,azzino Montinari (Hg.): Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe. Neuausgabe 1999, München 1999.

Deppner, Martin Roman: Authentizität des Erlebnisses: Studien zu Alfred Lichtwark als Wegbereiter der Erlebnispädagogik. Lüneburg 2010.

Felderer, Brigitte, Eleonora Louis: Die Beständigkeit des Ephemereren. Zur Selbstdarstellung der Kunst in der Wiener Secession. In: Vereinigung Bildender Künstler Wiener Sezession (Hg.) Eleonora Louis (Red.): Secession: die Wiener Secession – vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Ostfildern-Ruit 1997, S. 108-157.

- Flacke-Knoch, Monika: Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen. In: Ulmer Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften (Hg.): Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften; Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., 8. Jg., Heft 4/5. Marburg 1980, S. 49-58.
- Flacke-Knoch, Monika: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. Marburg 1985.
- Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage Oktober 2007. Reinbek 2007.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France am 02.12.1970. Aus dem Französischen von Walter Seitter. München 1974.
- Gaehgtens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München 1992.
- Hartung, Olaf: Kleine deutsche Museumsgeschichte von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Köln 2010.
- Haupt, Peter: Die Kulturpolitik der Stadt Oldenburg 1918-1932. In: Uwe Meiners (Hg.): Suche nach Geborgenheit. Oldenburg 2002, S. 34-61.
- Heckötter, Anna: »Für das Schaffen der Lebenden«. Das Landesmuseum und die Vereinigung für junge Kunst. In: Rainer Stamm (Hg.): Der Zweite Aufbruch in die Moderne: Bauhaus – Expressionismus – Neue Sachlichkeit. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg 1921-1937. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bielefeld 2011, S. 31-45.
- Henneberg, Jörg Michael: Zur Geschichte des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. In: Oldenburgische Landschaft (Hg.): Mitteilungsblatt der Oldenburgischen Landschaft, Nr. 88. Oldenburg 1995, S. 11–13 u. 18–20.
- Ito, Takuro: Das Museum und die Gegenwart: Musealisierung und Musealisierung-Debatte in Deutschland im 20. Jahrhundert. Köln 2002.
- Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940. Dresden 2001.
- Justi, Ludwig: Der Umbau der Nationalgalerie. Berlin 1914.
- Kiyonaga, Nobumasa: Alfred Lichtwark, Kunsterziehung als Kulturpolitik. München 2008.
- Korff, Gottfried: Speicher und / oder Generator: zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum (2000). In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge: deponieren – exponieren. Köln, Weimar & Wien 2007, S. 167-178.
- Krabbe, Wolfgang R.: Die Lebensreformbewegung. In: Kai Buchholz (Hg.): Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1. Darmstadt 2001, S. 25-29.
- Kratz-Kessemeier, Kristina: Wer gestaltete die Kunstpolitik der Weimarer Republik? Zum Verhältnis von preußischem Kultusministerium und Reichskunstwart. In: Christian Welzbacher (Hg.): Der Reichskunstwart - Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918 – 1933. Weimar 2010, S. 232-252.
- Kratz-Kessemeier, Kristina: Kunst für die Republik - die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932. Berlin 2007.
- Kratz-Kessemeier, Kristina, Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (Hg.): Museums-geschichte: Kommentierte Quellentexte 1750 – 1950. Berlin 2010.

- Kuntz, Andreas: Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871 – 1918. Münster 1996.
- Maleuvre, Didier: Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung. In: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich & Berlin 2010, S. 19-46.
- Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.
- Oldenburgische Museumsgesellschaft (Hg.): Walter Müller-Wulckow: Aufsätze zur Museumspraxis und Kunstpflege (1918 - 1950). Oldenburg 1961.
- Paschek, Carl: Zeitschriften und Verlage. In: Horst Albert Glaser, Alexander von Bormann (Hg): Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte. Band 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918 – 1945. Hamburg 1983, S. 61-79.
- Raabe, Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910 – 1921. Stuttgart 1964.
- Reinbold, Michael: Vom Kunstgewerbemuseum zum Landesmuseum. In: Landesmuseum Oldenburg (Hg.): Sammler und Mäzen. Bestände aus Privatbesitz im Landesmuseum Oldenburg, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Oldenburg 1999, S. 21–34.
- Reindl, Peter: Ernst Beyersdorff und die "Vereinigung für junge Kunst" in Oldenburg. In: Henrike Junge (Hg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933. Köln, Weimar & Wien 1992, S. 17-28.
- Ring, Christian: Gustav Pauli und Hamburger Kunsthalle. Band 1: Reisbriefe. Berlin 2010a.
- Ring, Christian: Gustav Pauli und Hamburger Kunsthalle. Band 2: Biografie und Sammlungspolitik. Berlin 2010b.
- Schapiro, Rosa: Die Neuordnung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. In: Der Cicerone, 13. Jg., Heft 13/14. Leipzig 1921, S. 383-389.
- Schneede, Uwe M.: Das Museum der Moderne – seine Ausbildung 1919 bis 1932. In: Museum Folkwang Essen (Hg.): "Das schönste Museum der Welt" – Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang. Göttingen 2010, S. 89-106.
- Schneider, Katja: 'Jede Museumsgestaltung hat vom Kunstwerk auszugehen'. Alois Schardt und die Museumskunde in Halle. In: Institut für Kunstgeschichte und Archäologie Europas der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Hg.): 100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Personen und Werke (Erschienen als Heft 5/6 2004 der Halleschen Beiträge zur Kunstgeschichte), Halle 2004, S. 151-162.
- Scholl, Julian: Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum. In: Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson, Nikolaus Bernau (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. Dresden & Basel 1995, S. 206-219.

- Scholze, Jana: Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004.
- Seemann, Birgit-Katharine: Stadt, Bürgertum und Kultur: Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens. Husum 1998.
- Shedel, James: Kunst und Identität: die Wiener Secession 1897-1938. In: Vereinigung Bildender Künstler Wiener Sezession (Hg.) & Eleonora Louis (Red.): Secession: Die Wiener Secession – vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Ostfildern-Ruit 1997, S. 13-57.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung. München 2002.
- Stamm, Rainer: „Bahn frei für das wahrhaft Bedeutsame“. Walter Müller-Wulckow in Frankfurt. In: Museum Giersch (Hg.): Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet. Künstler – Händler – Sammler. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Frankfurt a. M. 2011a, S. 304-309.
- Stamm, Rainer: »Frische Luft in Oldenburg«. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum. Eine Sammlungsgeschichte der Moderne. In: Rainer Stamm (Hg.): Der Zweite Aufbruch in die Moderne: Bauhaus – Expressionismus – Neue Sachlichkeit. Walter Müller-Wulckow und das Landesmuseum Oldenburg 1921-1937. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bielefeld 2011b, S. 8-29.
- Stamm, Rainer: Weltkunst und Moderne. In: Museum Folkwang Essen (Hg.): „Das schönste Museum der Welt“ – Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang, Göttingen 2010, S. 27-46.
- Stamm, Rainer: »Die Brücke zum Menschen«. Lebensreform und Reformkultur als Teil des Folkwang-Impulses in Hagen. In: Kai Buchholz (Hg.): Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1. Darmstadt 2001, S. 493-498.
- Starz, Ingo: Vor den Dingen. Alfred Lichtwark als Erzieher des Auges. In: Kai Buchholz (Hg.): Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1. Darmstadt 2001, S. 229-232.
- Todorow, Almut: Das Feuilleton der „Frankfurter Zeitung“ in der Weimarer Republik: zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung. Tübingen 1996.
- Vereinigung Bildender Künstler Wiener Sezession (Hg.): Eleonora Louis (Red.): Secession: die Wiener Secession – vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Ostfildern-Ruit 1997.
- Vieregg, Hildegard: Vorgeschichte der Museumspädagogik: Dargestellt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg bis zum Beginn der Weimarer Republik. Münster u. a. 1991.
- Welzbacher, Christian: „Die künstlerische Formgebung des Reichs“. Der Reichskunstwart und die Kulturpolitik in der Weimarer Republik 1918-1933. In: Christian Welzbacher (Hg.): Der Reichskunstwart - Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918 – 1933. Weimar 2010, S. 11-58.

Bibliografie Walter Müller-Wulckows 1912-1932

Stand nach Publikation:

Krämer, Carolin, Rainer Stamm: Schriftenverzeichnis Walter Lothar Müller-Wulckow. Zusammengestellt von Ludwig Schreiner; ergänzt und fortgesetzt von Peter Reindl, Rainer Stamm und Carolin Krämer. In: Oldenburger Jahrbuch 2013, Bd. 113, Oldenburg 2013, S. 157-176.

Legende:

(o) = diese Beiträge haben nicht im Original vorgelegen und konnten daher nicht verifizierte

** = Beitrag anonym erschienen; Autorschaft Müller-Wulckows nicht eindeutig belegt bis ca. 1915 erschienen die Beiträge unter dem Namen Walter Lothar Wulckow*

1912

- **Straßburger Uhrmacher des 17. Jahrhunderts. In: Anzeiger für Elsässische Altertumskunde, . Jg.4, 1912, Heft 3 (September), S. 309-312. [Straßburg]**
- Ausstellung von Glasmalereien und Mosaiken in Strassburg. In: Zeitschrift für Alte und Neue Glasmalerei und verwandte Gebiete, Jg. 1912, Heft 3, S. 30-32. [München und Leipzig]
- Giovanni d'Alemagna. In: Frankfurter Zeitung, 12.11.1912.
- Moderne Glasmalereien und Mosaiken. In: Straßburger Post, 10.02.1912.
- Ausstellung von Friedhofskunst im Alten Schloß. In: Straßburger Post, 14.03.1912.

1913

- Neuerwerbungen des städtischen Kunstgewerbemuseums in Strassburg. In: Der Cicerone, 5. Jg., 1913, Heft 4, S. 123-138. [Leipzig]
- **Aus dem Kunstgewerbemuseum der Stadt Straßburg. In: Illustrierte Elsässische Rundschau, Jg. 1913, Heft 1, S. 21-32. [Straßburg]**
- Architekturausstellung im Kunstgewerbemuseum. In: Frankfurter Zeitung, 07.10.1913.

1915

- Die Konstruktion der Bildarchitekturen in der deutschen Graphik des 15. Jahrhunderts (phil. Diss. Straßburg 1911). Frankfurt a.M: Osterrieth [1915].
- Zur Geschichte der Uhrmacherkunst in Straßburg. In: Alte und neue Straßburger Goldschmiedearbeiten und Uhren. Tagungsband zum XIV. Verbandstag deutscher Juweliere, Gold- und Silberschmiede 1914 in Straßburg. Hrsg. Verband deutscher Juweliere, Gold- und Silberschmiede. Straßburg: DuMont Schauberg 1915, S. 99-135.
- Der Generalanzeiger zu Frankfurt a.M. von Ludwig Bernouilly. In: Der Industriebau, 6. Jg., 1915, Heft 10, lfd. Nr. 70, S. 428-436. [Leipzig]
- (o) Frankfurter Bauprojekte. In: Frankfurter Zeitung.
- Das Arbeiterinnenheim in der Schwedlerstraße. In: Frankfurter Zeitung, 14.09.1915.
- Über den Wert von Originalfragmenten. In: Frankfurter Zeitung, 16.09.1915.

- Ein Frankfurter Bauprojekt. In: Frankfurter Zeitung, 13.10.1915.
- Kriegergräber. In: Frankfurter Zeitung, 18.11.1915.
- Altheim-Gedächtnisausstellung. In: Vossische Zeitung. Berlin 16.02.1915. [Berlin]

1916

- Ludwig Bernouilly: Eine Auswahl seiner Bauten. Charlottenburg: Mahlmann Verlag o. J. (verm. 1916).
- **Glosse „Vom Zukünftigen“. In: Die weißen Blätter, 3. Jg., 1916, Heft 11 (November), S. 176-178. [Zürich, Leipzig]**
- Villenbauten des Architekten Ludwig Bernouilly. In: Innen-Dekoration: Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort, 27. Jg., 1916, Heft 9 (September), S. 311-317. [Darmstadt]
- Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal: Zur Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. In: Frankfurter Zeitung, 11.02.1916.
- Kunst in Wiesbaden. In: Frankfurter Zeitung, 15.02.1916.
- **Darmstädter Museumsfragen. In: Frankfurter Zeitung, 15.03.1916.**
- **Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes. In: Frankfurter Zeitung, 23.03.1916.**
- Heldenehrung und Kriegerdenkmäler. In: Frankfurter Zeitung, 30.03.1916.
- Bruno Schmitz. In: Frankfurter Zeitung, 03.05.1916.
- Die Werkbundtagung in Bamberg. In: Frankfurter Zeitung, 23.06.1916.
- Industriebauten. In: Frankfurter Zeitung, 08.07.1916.
- Friedhof und Grabmal. In: Frankfurter Zeitung, 26.07.1916.
- Bernhard Hoetger und der Expressionismus. In: Frankfurter Zeitung, 07.09.1916.
- Anfechtbare Wettbewerbe: I. [Wandmalereien in Frankfurter Schulen]. In: Frankfurter Zeitung, 31.10.1916.
- Anfechtbare Wettbewerbe: II. Das Haus der Freundschaft. In: Frankfurter Zeitung, 06.12.1916.
- Vom Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz. In: Frankfurter Zeitung, 12.12.1916.
- Zwei Kunstbücher. Rezensionen zu Karl Scheffler. In: Frankfurter Zeitung, 18.12.1916.
- Eine Monographie über Bruno Paul. Rezension. In: Frankfurter Zeitung, 21.12.1916.
- **Zukunftsfragen der deutschen Arbeit: Die Werkbund-Tagung in Bamberg. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 20.06.1916. [Essen]**
- Ein Frankfurter Bauprojekt. In: Wettbewerbe. Konkurrenz-Nachrichten. Beiblatt zu den Deutschen Konkurrenzen, Jg. 1916, lfd. Nr. 285, 05.06.1916, S. 1789-1791. [Leipzig]

1917

- Die Sammlung Kirchhoff in Wiesbaden. In: Das Kunstblatt, Jg. 1917, Heft 4 (April), S. 102-110. [Weimar]
- Wilhelm Worringers „Formprobleme der Gotik“. In: Das Kunstblatt, Jg. 1917, Heft 7 (Juli), S. 216-218.
- **Die Ausstellung der „Vereinigung für Neue Kunst“ in Frankfurt am Main. In: Das Kunstblatt, Jg. 1917, Heft 8 (August), S. 241-245.**
- Joseph Eberz. In: Das Kunstblatt, Heft 11 (November), S. 342-344.
- Bauten im Frankfurter Osthafen. Die Gasfabrik im Industriegelände des Frankfurter Osthafens. Architekten Prof. Peter Behrens und Hans Dasen. In: Der Industriebau, 8. Jg., 1917, Heft 3, lfd. Nr. 87, S. 33-41. [Leipzig]
- Hans Hildebrandt: Krieg und Kunst (Rezension). In: Deutsche Kunst und Dekoration, 20. Jg., Heft 5 (Februar 1917), o. Pag.
- Modeentwürfe. Zu dem Wettbewerbe des Modebunds Sitz Frankfurt Main. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 20. Jg., Heft 5 (Februar 1917), S. 332-333. [Darmstadt]
- Bedruckte Stoffe der Oberhessischen Leinenindustrie. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 20. Jg., Heft 10 (Juli 1917), S. 235-248.
- Neue Arbeiten des Architekten Otto Zollinger. In: Innen-Dekoration, 28. Jg., Mai-Heft 1917, S. 183-184. [Darmstadt]
- Darmstadt: Zum Regierungsjubiläum des Großherzogs von Hessen. In: Das Illustrierte Blatt, Nr. 13, 25.03.1917, S. 8-9. [Frankfurt a. M.]
- Kunst in Wiesbaden. In: Frankfurter Zeitung, 03.02.1917.

- Lazarettarbeiten. In: Frankfurter Zeitung, 10.02.1917.
- Die Sammlung Kirchhoff in Wiesbadener Museum. In: Frankfurter Zeitung, 06.03.1917.
- Der Wettbewerb für das „Haus der Freundschaft“ in Konstantinopel. In: Wettbewerbe, Konkurrenz-Nachrichten. Beiblatt zu den Deutschen Konkurrenzen, Jg. 1917, lfd. Nr. 291, 15.05.1917, S.1825-1827.

1918

- Vom Zukünftigen. In: Leibniz-Feldpost, lfd. Nr. 70, 01.08.1918, o. Pag. [Hannover] [basierend auf der gleichnamigen Glosse in den Weißen Blättern, November 1916]
- **Die Frankfurter Museen. In: Das Mittagsblatt: Kleine Presse. Pfingstbeilage „Frankfurt als Großstadt“, lfd. Nr. 115, 18.05.1918, S. 5. [Frankfurt a. M.]**
- Der Römerberg in Frankfurt am Main. In: Das Mittagsblatt: Kleine Presse, lfd. Nr. 174, 27.07.1918, o. Pag.
- **Materialgefühl. In: Frankfurter Zeitung, 20.03.1918.**
- **Die Museen und das Publikum. In: Frankfurter Zeitung, 20.04.1918.**
- **Die Künstler und diese Zeit. In: Frankfurter Zeitung, 08.11.1918.**
- Papiergeld [Ehmkes Flugschrift über amtliche Graphik]. In: Frankfurter Zeitung, 09.11.1918.
- Wohnhausbau. In: Frankfurter Zeitung, 06.12.1918.

- Kleists ‚Penthesilea‘ von Richard Seewald. In: Frankfurter Zeitung, 07.12.1918.
 - Zwei Bilderbücher. In: Frankfurter Zeitung, 19.12.1918.
 - (o) Die bevorstehende Versteigerung der Sammlung Fritz von Ganz. In: Münchner Neueste Nachrichten, 31.01.1918.
 - Vom Frankfurter Kunstleben. In: Münchner Neueste Nachrichten, 18.09.1918.
 - Frankfurter Kunst. In: Münchner Neueste Nachrichten, 16.10.1918
 - **Kunst in Frankfurt a.M. In: Münchner Neueste Nachrichten, 24.12.1918.**

Kunst in Frankfurt a.M. In: Münchner Neueste Nachrichten, 30.12.1918.
- 1919**
- Aufbau - Architektur! Erschienen in der Reihe: Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Bd. 4. Hrsg. Kasimir Edschmid. Berlin: Reiß Verlag 1919.
 - Otto Lange / Christuskopf. In: Otto Lange. Verzeichnis seiner Radierungen, Holzschnitte, Linoleumschnitte und Steinzeichnungen mit 2 schwarzen und 2 farbigen Original-Holzschnitten und 13 Abbildungen nebst einem Vorwort v. H.F. Secker und einem Beitrag von Walter Müller-Wulckow. Hrsg. Fritz Boettger. Dresden: Richter Verlag 1919, o. Pag.
 - Zukünftige Architektur. In: Das Hohe Ufer – eine Zeitschrift, 1. Jg., 1919, Heft 3 (März), S. 65-68. [Hannover]
 - Vom Werden architektonischer Form. (Zu Poelzigs Konzertsaal-Skizzen). In: Das Kunstblatt, Jg. 1919, Heft 4 (April), S. 120-124. [Potsdam]
 - Kantinenbau für eine Münchener Fabrik von F.H. Ehmke, München. In: Der Industriebau, 10. Jg., lfd. Nr. 110, 1919, Heft 2, S. 20-22. [Leipzig]
 - Bureaugebäude für eine Lederfabrik von Prof. F. H. Ehmke, München. In: Der Industriebau, Jg.10, Lfd. Nr. 113, 1919, Heft 5, S. 74-76.
 - Bauten von Prof. Peter Behrens für die Hannoversche Waggonfabrik Akt.-Ges. Hannover-Linden. In: Der Industriebau, Jg.10, lfd. Nr. 114, Heft 6, S. 77-84.
 - Aquarelle und Graphik von Otto Lange. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 22. Jg., Heft 6 (März 1919), S. 341-344. [Darmstadt]
 - Bernhard Hoetgers Wohnhaus in Worpsswede. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band 45 (Oktober 1919 - März 1920), S. 53-68.
 - Das Gesamtbild der neuen Architektur. In: Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, Jahrgang 1, 1. Buch, 1919, S. 97-105. [Leipzig]
 - Berichte aus dem Verbandsgebiet: Frankfurt a. M. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen Januar/Februar 1919, o. Pag. [Düsseldorf]
 - **Eine Zentrale für Kunst und Gewerbe in den Rheinlanden. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen Januar/Februar 1919, o. Pag.**

- Berichte aus dem Verbandsgebiet: Darmstadt. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen März/April 1919, o. Pag.
- Berichte aus dem Verbandsgebiet: Frankfurt a. M. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen April 1919, o. Pag.
- Berichte aus dem Verbandsgebiet: Darmstadt. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen Juli/August 1919, o. Pag.
- Berichte aus dem Verbandsgebiet: Frankfurt a. M. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen Juli/August 1919, o. Pag.
- Berichte aus dem Verbandsgebiet: Frankfurt a. M. In: Mitteilungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Mitteilungen Oktober 1919, o. Pag.
- Bücher für die Jugend. Gelegentlich der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 1. Jg., 1919, Heft 6, 20.01.1919, S. 59-60. [Frankfurt a. M.]
- Die Zukunft der Frankfurter Kunstschulen, Kommentar. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 1. Jg., 1919, Heft 10, 07.04.1919, S. 95-96.
- **Frankfurt als Zentralstelle für Kunstgewerbe. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 1. Jg., 1919, Heft 10, 07.04.1919, S.99-100.**
- Die Betätigung der Frankfurter Baugesinnung seit der Revolution. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 2. Jg., 1919, Heft 1, 08.09.1919, S. 6-8.
- Künstlervereinigungen. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 2. Jg., 1919, Heft 2, 02.10.1919, S. 28.
- Der Genius, die Zeitschrift des Kurt Wolff-Verlages. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 2. Jg., 1919, Heft 4, 18.11.1919, S. 63-64.
- Der Bildhauer Adam Antes. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung. 19. Jg., 1919, Heft 9/10 (September/Oktober), S. 185-188. [Düsseldorf]
- Arbeiten des Architekten Alfred Fischer in Essen. In: Die Rheinlande, Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung, 19. Jg., 1919, Heft 11/12 (November/Dezember), S. 225-232.
- **Frankfurts kulturpolitische Aufgaben. Eine Zentralstelle für Kunst und Gewerbe. In: Das Mittagsblatt: Kleine Presse, 14.05.1919. [Frankfurt a. M.]**
- Lehmbauweise. In: Das Mittagsblatt: Kleine Presse, 30.10.1919.
- Stadterweiterungsämter für Siedelungen. In: Das Technische Blatt (Illustrierte Beilage der Frankfurter Zeitung), 01.11.1919.
- Eine Schülersausstellung. In: Die Volksstimme, 27.05.1919. [Frankfurt a. M.]
- Aufruf zur Kunst. In: Die Volksstimme, 07.06.1919.

- Volkstümliche Töpfereien? In: Die Volksstimme, 10.07.1919.
- (o) Die Nationalversammlungsmarken. In: Die Volksstimme, 12.7.1919.
- Frankfurter Kunstgewerbe-Ausstellung. In: Die Volksstimme, 06.12.1919.
- Nochmals der Architekturwettbewerb Bonames. In: Frankfurter Nachrichten, 07.07.1919.
- Zur Frage der Frankfurter Meißbauten. In: Frankfurter Nachrichten, 25.11.1919.
- Eine Sinfonie der Farben: Zu Hölzels Glasfenstern in Hannover. In: Frankfurter Zeitung, 03.01.1919.
- **Kulturkräfte der bildenden Kunst: Vorschläge zu ihrer Vereinheitlichung. In: Frankfurter Zeitung, 09.02.1919.**
- Das Bauhaus in Weimar. In: Frankfurter Zeitung, 26.4.1919.
- Die Sammlung von der Heydt in Elberfeld. In: Frankfurter Zeitung, 12.05.1919.
- Die Entwürfe für eine Frankfurter Kleinsiedlung. In: Frankfurter Zeitung, 24.06.1919.
- Briefmarken und Banknoten. In: Frankfurter Zeitung, 09.07.1919.
- Poelzigs stilbildende Architektur. In: Frankfurter Zeitung, 19.07.1919.
- Wettbewerb für eine Frankfurter Bürgerschule. In: Frankfurter Zeitung, 19.07.1919.
- Kunst in Frankfurt am Main. In: Münchner Neueste Nachrichten. München 03.06.1919.
- Der Bebauungsplan am Riederwald. In: Frankfurter Zeitung, 11.08.1919.
- Wettbewerb für den Frankfurter Kriegerfriedhof. In: Frankfurter Zeitung, 16.08.1919.
- Emanuel v. Seidls ‚Stadt- und Landhaus‘. In: Frankfurter Zeitung, 22.08.1919.
- Frankfurter Stadt-Erweiterungsmethoden. In: Frankfurter Zeitung, 29.08.1919.
- Nochmals der Architekturwettbewerb Bonames. In: Frankfurter Nachrichten. Frankfurt a. M. 07.07.1919.
- Aufgaben des Städtebaus. In: Frankfurter Zeitung, 29.09.1919.
- Die Frankfurter Einfuhrmesse. Zweiter Spezialbericht: das Kunstgewerbe. In: Frankfurter Zeitung, 05.10.1919 (Teil I) und (o) 15.10.1919 (Teil II).
- Die Frankfurter Einfuhrmesse. Kunstgewerbe (ergänzender Bericht). In: Frankfurter Zeitung, 07.10.1919.
- **Kunst im Volksbildungshaus. In: Frankfurter Zeitung, 08.11.1919.**
- Neue Aufgaben der Baukunst. In: Frankfurter Zeitung, 12.11.1919.
- Kunstgewerbliche Ausstellung. In: Frankfurter Zeitung, 05.12.1919.

- Die Sammlung von der Heydt in Elberfeld. In: Frankfurter Zeitung, 05.12.1919.
- Das schöne Heim. In: Frankfurter Zeitung, 20.12.1919.
- Kunst in Frankfurt am Main. In: Münchner Neueste Nachrichten, 03.06.1919.
- Frankfurter Versteigerungstage. In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr.284, v. (?) 1919.

1920

- **Durch die Kunst zur Kultureinheit. In: Feuer, 1. Jg., 1920, Heft 6 (März), S. 465-472. [Saarbrücken u. a.]**
- Hermann Sörgel ‚Einführung in die Architektur-Aesthetik‘ [Rezension]. In: Literaturblatt. Beilage der Frankfurter Zeitung, 04.07.1920.
- Bauten von Emanuel Josef Margold. In: Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst, 19. Jg., 1920, Heft 2 (März), S. 49-52. [Stuttgart]
- Die Bebauung des Ausstellungsgeländes. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 3. Jg., 1920, Heft 2, 06.11.1920, S. 33-34. [Frankfurt a. M.]
- Die Handschrift des Malers in der Buchillustration. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten, 3. Jg., 1920, Heft 3/4, 02.12.1920, S. 52-53.
- **Der volkswirtschaftliche Nutzen der Arbeiterakademie. In: Die Volksstimme, 16.08.1920. [Frankfurt a. M.]**
- Frankfurter Kunstgewerbe-Ausstellung. In: Volksstimme, 06.12.1920.
- Die Parkschänke auf dem Lohrberg. In: Frankfurter Zeitung, 02.01.1920.
- Die Ausstellung der Offenbacher Schreibkünstler. In: Frankfurter Zeitung, 07.01.1920.
- Die Berufsorganisation der Architekten. In: Frankfurter Zeitung, 27.01.1920.
- Für das Bauhaus in Weimar. In: Frankfurter Zeitung, 02.02.1920.
- **Künstler-Kartell. In: Frankfurter Zeitung, 04.05.1920.**
- Bruno Tauts ‚Alpine Architektur‘. In: Frankfurter Zeitung, 07.05.1920.
- **Der Kreislauf der Wertschätzungen. In: Frankfurter Zeitung, 29.05.1920.**
- Gebrauchskunst der Expressionisten. Zur Ausstellung im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. In: Frankfurter Zeitung, 07.06.1920.
- Bau-Wettbewerb in Frankfurt. In: Frankfurter Zeitung, 15.06.1920.
- Das Heimatbuch vom Maler Fried Stern. In: Frankfurter Zeitung, 19.06.1920.
- Hauptversammlung des Bundes Deutscher Architekten. In: Frankfurter Zeitung, 28.6.1920.
- Der Ausbau des Frankfurter Börsengebäudes. In: Frankfurter Zeitung, 08.07.1920.

- Glasschnittarbeiten. In: Frankfurter Zeitung, 13.07.1920.
 - **Die bildende Kunst auf der Badischen Woche. In: Frankfurter Zeitung, 27.09.1920.**
 - Die Ausstellung für Knabenhandarbeit. In: Frankfurter Zeitung, 30.09.1920.
 - Das Ausstellungsgelände in Frankfurt. In: Frankfurter Zeitung, 13.10.1920.
 - Die Majolika-Manufaktur Karlsruhe. In: Frankfurter Zeitung, 08.12.1920.
 - Ausstellung der Frankfurter Künstlerschaft 1920 – III. Teil: Architektur und Kunstgewerbe. In: Frankfurter Zeitung, 20.12.1920.
 - Zwei Bücher über Kubismus. Rezension. In: Frankfurter Zeitung, 25.12.1920.
 - Das graphische Werk E. L. Kirchners. In: Münchner Neueste Nachrichten, 09.02.1920.
 - Gedächtnisausstellung für Hans Sutter. In: Saarbrücker Zeitung, 10.05.1920.
 - Ein Kriegsdenkmal in Frankfurt. In: Saarbrücker Zeitung, 09.10.1920.
 - **Die Werbekraft der Qualität. In: Saarbrücker Zeitung, 30.10.1920.**
 - Stuttgarter Maler in Frankfurt. In: Stuttgarter Neues Tagblatt, 29.04.1920.
 - Ein Kriegsdenkmal in Frankfurt. In: Stuttgarter Neues Tagblatt, 07.10.1920.
 - **Künstler und Kaufmann. In: Stuttgarter Neues Tageblatt, 30.10.1920.**
- 1921**
- Arbeiten der Kunstgewerbeschule in Essen. In: Feuer, 2. Jg., 1921, Heft 4 (Januar), S. 203-209. [Saarbrücken u. a.]
 - August Babberger. In: Das Feuer, 2. Jg., 1921, Heft 11 (August), S. 605-612.
 - Ladeneinrichtungen und Kunstgewerbe von Emanuel Joseph Margold. In: Dekorative Kunst, 24. Jg., 1921, Heft 10, 19.07.1921, S. 208-217. [München]
 - Vergängliche Schönheit. Mit drei Abbildungen nach Wandbildern Richard Seewalds. In: Der Cicerone, 13. Jg., 1921, Heft 5 (März), S. 155-157. [Leipzig]
 - Ausstellungen in Oldenburg. In: Der Cicerone, 13. Jg., 1921, Heft 7 (April), S.225.
 - **Die Bedeutung des Landesmuseums für Oldenburg. In: Der Ziehbrunnen. Oldenburger Blätter für Theater, Literatur und bildende Kunst, 1921, Heft 1 (März), S. 25-26. [Oldenburg]**
 - **Die Wirkungsmöglichkeiten eines Reichskunstwarts. In: Nachrichten für Stadt und Land, 30.10.1921. [Oldenburg]**
 - Der 14.Tag für Denkmalpflege. In: Nachrichten für Stadt und Land, 03.11.1921.

- Nutzbarmachung der Wertsteigerung für den Künstler. In: Oldenburger Landeszeitung, 02.02.1921.

- **Die März-Ausstellung im Kunstverein.** In: Oldenburger Volksblatt, 04.03.1921.
Identisch in: Oldenburger Landeszeitung, 05.03.1921.

1922

- **Kleiner Führer durch das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte zu Oldenburg i. O. Oldenburg: Landesmuseum 1922.**
- **Das Landesmuseum im Schloß.** In: Oldenburger Woche 21. - 31.05.1922. Führer durch sämtliche Veranstaltungen. Oldenburg: Essich 1922, S. 52-55.
- Der Maler Richard Seewald. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 25. Jg., Heft 4 (Januar 1922), S. 187-193. [Darmstadt]
- Zeitschriften neuer Baugesinnung. In: Feuer, 3. Jg., 1922, Heft 9 (Juni), S. 123. [Saarbrücken u. a.]
- Hildebrandts fünf Bücher über „Wandmalerei“ [Rezension zu Hans Hildebrandt]. In: Frankfurter Zeitung, 08.03.1922.
- Der „Cicerone“. In: Nachrichten für Stadt und Land, 24.02.1922. [Oldenburg]
- **Schenkungen an das Landesmuseum (seit 1921).** In: Nachrichten für Stadt und Land, 24.12.1922.

1923

- **Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg. Bericht über die Neuaufstellung.** In: Museumskunde, 1923, Band 17, S.113-130. [Berlin]
- **Zusammenfassung und Ausstrahlung der Kultur.** In: Bi't FÜR. Sonntagsbeilage zum Ammerländer, 1923, Nr.47, 15.12.1923. [Westerstede]
- Figurale Wandmalerei [Rezension zu Joseph Popp]. In: Frankfurter Zeitung, 16.01.1923
- **Ansprache zur Eröffnung des Landesmuseums. Teil des Artikels: Eröffnung des Landesmuseums im ehemaligen großherzoglichen Schlosse.** In: Nachrichten für Stadt und Land, 28.02.1923. [Oldenburg] Identisch in: Oldenburgische Landeszeitung, 01.03.1923.
- Erna Pinner: Das Schweinebuch [Rezension]. In: Nachrichten für Stadt und Land, 23.10.1923.
- Die Werkbundtagung in Weimar. In: Nachrichten für Stadt und Land, 22.10.1923.
- **Neuerwerbungen des Landesmuseums.** In: Nachrichten für Stadt und Land. Oldenburg 24.11.1923.

1924

- Worpswede als Künstlerkolonie. In: Niederdeutsche Heimatblätter. Monatsschrift für Volkstum, Geschichte und Heimatschutz des gesamten Niedersachsen, 1. Jg., 1924, Heft Oktober, S. 61-62. [Hannover]

- Neuerwerbungen des Landesmuseums. In: Nachrichten für Stadt und Land, 18.01.1924. [Oldenburg]
- Rückkäufe holländischer Bilder für das Landesmuseum. In: Nachrichten für Stadt und Land, 28.09.1924
- Deutsche Volkskunst: Die Rheinlande [Rezension zu Max Creutz]. In: Nachrichten für Stadt und Land, 22.12.1924.
- Christian Rohlf's. Dem Ehrenbürger der Stadt Hagen zum 75. Geburtstag. In: Nachrichten für Stadt und Land, 22.12.1924.
- **[Antwort auf die Umfrage:] Was wird uns 1925 bringen? Wünsche und Hoffnungen führender Oldenburger Persönlichkeiten für das kommende Jahr. In: Oldenburgische Landeszeitung, 24.12.1924.**

1925

- Deutsche Baukunst der Gegenwart: Bauten der Arbeit und des Verkehrs. Erschienen in der Reihe „Die Blauen Bücher“. Königstein i.T. & Leipzig: K. R. Langewiesche Verlag 1925 (1.-20. Tsd.; 2. Aufl. 21.-36. Tsd.: 1926; 3. Aufl. 37.-50. Tsd. 1929).
- Paula Modersohn-Becker im Rahmen nordwestdeutscher Kunst. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Oldenburger Landesmuseum Febr. - März 1925. Oldenburg: Landesmuseum 1925.
- Die gute Ausstattung des Volksschulhauses. In: Aus dem Oldenburgischen Volksschulwesen. Denkschrift zur Oldenburgischen Volksschulwoche 1925. Hrsg. Schmidt, H. Delmenhorst: Horstmann Verlag 1925, S. 208-212.
- **Kunst und Körperkultur. In: Deutsche Turnerschaft Kreis 5 (Hg.): Festbuch für das 27. Kreisturnfest in Oldenburg. Oldenburg: Kaufmann Verlag 1925, S. 126-132.**
- Zum Geleit. In: Paul Paravicini aus den Jahren 1898-1925. Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein 11.-29.10.1925. Frankfurt 1925, o. P.
- Hamburg: Paula Modersohn-Becker- und Bernhard Hoetger-Ausstellung. In: Der Cicerone, 17. Jg., 1925, Heft 2 (April), S.103. [Leipzig]
- Das Haus Bernhard Hoetgers in Worpswede. In: Die Baugilde. Baukunst – Bautechnik – Bauwirtschaft, Zeitschrift des BDA, 7. Jg., 1925, Heft 5, S. 241-245, Abb. S. 257-261. [Berlin]
- **Die Neugestaltung des Oldenburger Museumsbesitzes. In: Hanseatische Wochenschau. Bremer Bühnen-Rundschau (Bremer Kunst). Illustrierte Wochenschrift für alle kulturellen Angelegenheiten. Offizielles Organ des Künstlerbundes Bremen, 2. Jg., 1925, Nr.25/26 (45/46), 2. Sonderheft Werkbundtagung Bremen, 21.06.1925, S. 9-12. [Bremen]**
- **Die Tagung des Deutschen Werkbundes [in Bremen]. In: Frankfurter Zeitung, 04.07.1925.**
- Der 75jährige Christian Rohlf's. In: H. A. Illustrierte Zeitung, Wochenbeilage des Hannoverschen Anzeigers, 08.03.1925. [Hannover]
- Niederdeutsche Plastik des Mittelalters im Oldenburger Landesmuseum. In: H. A. Illustrierte Zeitung, Wochenbeilage des Hannoverschen Anzeigers, 26.04.1925.
- Die Tagung des Deutschen Werkbundes [in Bremen]. In: Nachrichten für Stadt und Land, 04.07.1925. [Oldenburg]

- (o) Niederdeutsche Plastik des Mittelalters. In: Oldenburgische Landeszeitung, 26.4.1925.

1926

- Ungewöhnliche Steinskulpturen. In: Oldenburgischer Volkskalender. Ein unterhaltender und bildender Heimatkalender auf das Jahr 1927. Oldenburg: Verlag F. Büttner 1926, S. 56-61.
- Kleinwohnungsanlage und Altenheim der Stadt Rüstringen in Oldenburg. In: Deutsche Bauhütte. Zeitschrift der deutschen Architektenschaft, 30. Jg., 1926, Nr. 15. Hannover 14.07.1926, S. 200-203. [Hannover]
- „Südergast“ [Rezension zu Georg von der Vring]. In: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung Nr. 7, v. 02.1926.
- **Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum.** In: Velhagen & Klasings Monatshefte, Jg. 41, 1926, Heft 1 (September), S. 41-56. [Berlin].
- Das Gesicht der neuen Böttcherstraße in Bremen. In: Die Woche im Bild. Illustrierte Wochenbeilage der Coburger Zeitung, v. (?).12.1926.
- **Niederdeutsche Volkskunst im Oldenburger Landesmuseum.** In: H. A. Illustrierte Zeitung, Beilage zum Hannoverschen Anzeiger, 26.09.1926.
- Eine moderne niederdeutsche Weihnachtskrippe. In: H. A. Illustrierte Zeitung, Beilage zum Hannoverschen Anzeiger, 12.12.1926.
- Grabmäler als Ausdruck der Zeit. In: Nachrichten für Stadt und Land, 28.02.1926. [Oldenburg]

- Der Oldenburger Maler Ernst Willers: Zur Ausstellung seiner Landschaftsstudien im Landesmuseum. In: Nachrichten für Stadt und Land, 29.08. (Teil I) und 31.8.1926 (Teil II).

1927

- **Die Paula Becker-Modersohn-Sammlung des Ludwig Roselius in der Böttcherstraße in Bremen.** Katalog. Bremen: Angelsachsen Verlag 1927.
- Bernhard Hoetgers Paula-Becker-Modersohn-Haus in der Böttcherstraße in Bremen. Bremen: Angelsachsen Verlag 1927.
- II. Die linke Straßenseite. In: Müller-Wulckow, Walter (Hrsg.): Die Böttcherstraße in Bremen. Erschienen in der Reihe: Norddeutsche Kunstbücher, Bd. 7. Wienhausen: Niedersächsisches Bildarchiv 1927, S. 8-15.
- Die Sammlung der Werke von Paula Becker-Modersohn. In: Manfred Hausmann (Hg.): Die Böttcherstraße in Bremen. Eine Einführung. Bremen: Angelsachsen Verlag: 1927, S. 23-24.
- Das Bremer Rathaus. In: Hermann Entholt (Hg.): Das Rathaus zu Bremen. Erschienen in der Reihe: Norddeutsche Kunstbücher, Bd. 12. Wienhausen: Niedersächsisches Bildarchiv 1927, S. 3-11. (auch erschienen als Separatdruck. Bremen: Hauschild o. J.).
- **Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. In: Theodor Goerlitz (Hg.): Die Landeshauptstadt Oldenburg. Berlin: Dari-Verlag 1927, S. 52-60.**
- „Julia Capulet am Hochzeitsmorgen“. In: Oldenburgischer Volkskalender. Ein unterhaltender und bildender Heimatkalender auf das Jahr 1928. Oldenburg: Verlag F. Büttner 1928, S. 98-101.

- Stadttheaterumbau in Vegesack. In: Bauamt und Gemeindebau. Zentralblatt der deutschen Stadt-, Kreis- und Landbauämter, 1927, Heft 6, S. 85. [Hannover]
- Het Bremer Raadhuis. In: Buiten. Geillustreerd Weekblad, 21. Jg., 1927, Nr. 30, 23.07.1927, S. 352-353. [Amsterdam]
- Wesergauhäuser. In: Deutsche Bauhütte. Zeitschrift der deutschen Architektenschaft, 31. Jg., 1926, Nr. 6, 09.03.1927, S. 76. [Hannover]
- *Landwirtschaftliches Bauwesen. In: Deutsche Bauhütte. Zeitschrift der deutschen Architektenschaft, 31. Jg., 1926, Nr. 14, 29.06.1927, S. 181.
- Wandfestes Mobiliar. In: Die Frau und ihr Haus. Zeitschrift für Kleidung, Gesundheit, Körperpflege und Wohnen, 8. Jg., 1927, Heft 9 (September), S. 269. [Berlin]
- Die Heimat auf dem Lande. In: Die Frau und ihr Haus. Zeitschrift für Kleidung, Gesundheit, Körperpflege und Wohnen, 8. Jg., 1927, Heft 9, S.269-270.
- Die Sammlung der Werke von Paula Becker-Modersohn. In: Die Weser. 6. Jg., 1927, Heft 4, S. 210-211. [Bremen]
- Einweihung des Paula-Becker-Modersohn-Hauses. In: Frankfurter Zeitung, 08.06.1927.
- Vorbildliche deutsche Industriebauten. In: H. A. Illustrierte Zeitung, Beilage zum Hannoverschen Anzeiger, 18.09.1927.
- (o) Zur Ostwaldschen Farbenlehre. In: Nachrichten für Stadt und Land, 26.4.1927. [Oldenburg]

1928

- Deutsche Baukunst der Gegenwart: Wohnbauten und Siedlungen. Erschienen in der Reihe: „Die Blauen Bücher“. Königstein i.T. u. Leipzig: K. R. Langewiesche Verlag 1928 (1.-12. Tsd.; 2. Aufl.: 13.-20. Tsd.: 1928; 3. Aufl. 21.-28. Tsd.: 1929).
- **Deutsche Baukunst der Gegenwart: Bauten der Gemeinschaft.** Erschienen in der Reihe: „Die Blauen Bücher“. Königstein i.T. u. Leipzig: K. R. Langewiesche Verlag 1928 (1.-12. Tsd.; 2. Aufl.: 13.-20. Tsd.: 1928; 3. Aufl. 21.-26. Tsd.: 1929).
- Soll das Oldenburger Landestheater fortbestehen? Allgemeine Umfrage der Intendanz des Oldenburger Landestheaters (Carl Werckshagen). [Kommentar]. Erschienen als: Rotationsdruck der Oldenburgischen Landeszeitung, v. (?)08.1928.
- Künstlernet und Dorfkirche [zu Oeltjens Altarbild für Jaderberg]. In: ? 1928. [Oldenburg]
- ***Neuordnung in der Gemäldegalerie des Landesmuseums. (Vom Landesmuseum wird uns geschrieben:).** In: Oldenburger Nachrichten für Stadt und Land, 16.11.1928.
- **Bildbetrachtung und Kunstverständnis.** In: Oldenburger Nachrichten für Stadt und Land, 19.11.1928.

1929

- Deutsche Baukunst der Gegenwart. [Sammelband „Bauten der Arbeit und des Verkehrs“, „Wohnbauten und Siedlungen“ und „Bauten der Gemeinschaft“], Gesamtausgabe mit Register. Erschienen in der Reihe: „Die Blauen Bücher“. Königstein i.T. u. Leipzig: K. R. Langewiesche Verlag 1929.

- Die Idyllen Wilhelm Tischbeins. In: Schünemanns Monatshefte, Jg. 1929, Heft 6 (Juni), S. 717-728. [Bremen]
- Wilhelm Tischbein: Zum 26. Juni 1929. In: Oldenburgische Landeszeitung, 26.06.1929.
- Neuerwerbungen im Roseliushaus. In: Weser Zeitung, 22.03.1929. [Bremen]
- Plastik Bernhard Hoetgers. In: Weser Zeitung, 14.11.1929.

1930

- Die Deutsche Wohnung der Gegenwart. Erschienen in der Reihe: „Die Blauen Bücher“. Königstein i.T. u. Leipzig: K. R. Langewiesche Verlag 1930 (1.-12. Tsd.; 2. Aufl.: 13.-20. Tsd.: 1930; 3. Aufl. 21.-26. Tsd.: 1931; 4. Aufl. 27.-32. Tsd.: 1931).
- **Das Paula Becker-Modersohn-Haus in Bremen. Führer und Plan. (Buchgestaltung und Ergänzungen von A. Theile). Erschienen als: Schriften der Böttcherstraße in Bremen Bd.2. Bremen: Angelsachsen-Verlag 1930.**
- Wilhelm Tischbein-Gedächtnis-Ausstellung im Oldenburger Landesmuseum. Katalog. Oldenburg: Landesmuseum 1930.
- Die deutsche Wohnung der Gegenwart. In: Der Baustein. Monatsschrift für Wohnbau und Siedlungswesen, Heimkultur und Gartenpflege. 1930, Heft 6 (Juni), S. 1-2. [Textauszug aus dem gleichnamigen Buch] [o. O.]
- Der Edewechter Altar vom Anfang des 16. Jahrhunderts. In: Heimat- und Adressbuch der Gemeinde Edewecht. Oldenburg: o. V. 1930, S. 47-49.

- Deutsche Baukunst der Vergangenheit und Gegenwart. In: Das Deutsche Buch. Monatsschrift für deutsche Neuerscheinungen, 10. Jg., 1930, Heft 5/6, S. 132-135. [Leipzig]
- Bernhard Hoetger, Bildhauer. In: Das Deutsche Buch. Monatsschrift für deutsche Neuerscheinungen, 10. Jg., 1930, Heft 11/12, S. 357.
- **Frankfurter Museumsfragen. Zu Georg Swarzenskis Neugestaltungsplänen. In: Museumskunde, 2. Jg. (Neue Folge), 1930, Heft 1, S. 14-18. [Berlin]**
- Vom neuen Bauen [Rezension zu Erich Mendelsohn „Das Gesamtschaffen des Architekten“]. In: Nachrichten für Stadt und Land, 17.02.1930. [Oldenburg]
- **Die Wilhelm- Tischbein-Gedächtnis-Ausstellung. In: Nachrichten für Stadt und Land, 17.8. (Teil I), 25.08. (Teil II), 31.08. (Teil III), 18.09. (Teil IV) und 20.09.1930 (Teil V).**

1931

- *Die billige Wohnung. Nachtrag Geschirr. In: Nachrichten für Stadt und Land, 08.04.1931. [Oldenburg]
- Verlor das Landesmuseum Bilder der Romantiker? In: Nachrichten für Stadt und Land, 27.06.1931.
- Vermächtnis Wilhelm Meyer: Sonderausstellung im Schlosssaal. In: Nachrichten für Stadt und Land, 20.09. (Teil I) und 04.10.1931 (Teil II).
- Ausstellung moderner Jugendherbergen im Schloß. In: Nachrichten für Stadt und Land, 22.11. (Teil I) und 28.11. 1931 (Teil II).

- Ein wertvolles Buch der Menschenkunde [Rezension zu Max Picard ‚Das Menschengesicht‘]. In: Nachrichten für Stadt und Land, 14.12.1931.
- Photo-Ausstellung im Landesmuseum. In: Nachrichten für Stadt und Land, Oldenburg 20.12.1931.