

Deutsche Landesmuseen.

**Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung eines
Museumstypus.**

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Nicole Cordier M.A.

aus

Simmerath

Bonn 2003

*Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis
weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern
für die Nation im großen und ganzen.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1835

Inhalt

VORWORT	IX
I. EINLEITUNG	1
II. HISTORISCHE UND GEISTESGESCHICHTLICHE HINTERGRÜNDE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS	8
A. DAS AUFKOMMEN VON NATIONAL- UND GESCHICHTSBEWUßTSEIN	8
B. VERÄNDERUNGEN IN DER KUNST- UND MUSEUMSAUFFASSUNG.....	14
C. DAS GERMANISCHE NATIONALMUSEUM: SEINE WURZELN UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE ENTSTEHUNG DER LANDES- UND PROVINZIALMUSEEN	18
III. DIE URSPRÜNGE DER LANDES- UND PROVINZIALMUSEEN	27
A. FÜRSTLICHE SAMMLUNGEN	27
B. BÜRGERLICHE KUNST- UND ALTERTUMSVEREINE UND BÜRGERLICHE SAMMLUNGEN ..	32
C. STAATLICHE MUSEUMSGRÜNDUNGEN IN DEN PREUßISCHEN PROVINZEN	37
D. FAZIT	41
IV. DER WEG ZUM ÖFFENTLICHEN MUSEUM	44
A. UNTERSCHIEDLICHE SAMMLUNGS- UND AUSSTELLUNGSSYSTEMATIKEN UND - KONZEPTIONEN.....	44
EXKURS: POSITIONEN ZU STELLENWERT UND KONZEPTION DER HISTORISCHEN MUSEEN (ALFRED LICHTWARK UND OTTO LAUFFER).....	53
B. WECHSELWIRKUNG ARCHITEKTUR – KONZEPTION: DER EINFLUß DER RÄUMLICHKEITEN AUF DIE AUFSTELLUNG DER SAMMLUNGEN.....	57
1. <i>Aufstellung in historischen und/ oder öffentlichen Gebäuden</i>	57
2. <i>Errichtung neuer Museumsbauten</i>	63
a) Vor 1871 errichtete Bauten	63
b) Die während des Deutschen Kaiserreiches (1871–1918) entstandenen Museumsbauten.....	70
C. FAZIT	105

V. VERÄNDERTE AUFGABEN UND KONZEPTIONEN DER LANDESMUSEEN WÄHREND DER WEIMARER REPUBLIK UND IM DRITTEN REICH	109
VI. DIE BILANZ DER KRIEGSAUSWIRKUNGEN UND DER NEUANFANG NACH 1945	134
A. VERLUSTE AN SAMMLUNGSOBJEKTEN UND BAUTEN	134
B. DER NEUANFANG: VON DER SICHERUNG DER SAMMLUNGEN UND GEBÄUDE BIS ZU DEN ERSTEN AUSSTELLUNGEN	138
1. <i>Vollständiger Wiederaufbau</i>	138
2. <i>Umzug in ein schon vorhandenes Gebäude</i>	143
C. PRÄSENTATIONSZIELE DER ERSTEN KONZEPTIONEN	145
D. FAZIT	151
VII. DIE SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE DES 20. JAHRHUNDERTS: NEUE HÄUSER, NEUE WEGE IN DER KONZEPTION.....	153
A. DIE BAUTEN DER SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE	153
B. DIE KONZEPTIONSGRUNDSÄTZE DER SECHZIGER JAHRE.....	163
C. DIE SUCHE NACH NEUARTIGEN WEGEN DER PRÄSENTATION IN DEN SIEBZIGER JAHREN UND DIE REAKTIONEN DER LANDESMUSEEN	169
1. <i>Die Forderung nach neuartigen Präsentationsformen</i>	170
2. <i>Annahme der neuen Konzeptionen, eigener Weg oder Stillstand? Die Auswirkungen der neuen Ideen auf die Landesmuseen</i>	175
D. DIE LANDESMUSEEN IN DER DDR-MUSEOLOGIE DER NACHKRIEGSZEIT	181
E. FAZIT	186
VIII. DIE DEUTSCHEN LANDESMUSEEN 1997	188
IX. ZUSAMMENFASSUNG: DIE DEFINITION DES TYPUS LANDESMUSEUM²¹⁴	
A. VERGLEICH MIT VERWANDTEN MUSEUMSTYPEN	215
B. DIE WURZELN DER SAMMLUNGEN	217
C. UNTERSCHIEDLICHE KONZEPTIONSANSÄTZE UND IHRE VERBINDUNG MIT DEN MUSEUMSBAUTEN	219
D. GEMEINSAMKEITEN DER LANDESMUSEEN	220
E. ABSCHLIEßENDE EINORDNUNG UND DEFINITION	221

X. KATALOG DER WEITEREN LANDESMUSEEN.....	224
XI. ÜBERSICHT GRÜNDUNGS- UND BAUDATEN	233
XII. PERSONENREGISTER	236
XIII. LITERATURVERZEICHNIS	240
A. ALLGEMEINE LITERATUR.....	240
B. LITERATUR ZU DEN EINZELNEN MUSEEN	252
BERLIN:.....	252
BONN:.....	254
BRAUNSCHWEIG:.....	257
BREMEN:.....	259
DARMSTADT:.....	260
DETMOLD:.....	268
HANNOVER:.....	270
KARLSRUHE:.....	272
KASSEL:.....	274
MÜNCHEN:.....	276
MÜNSTER:.....	280
SCHLESWIG:.....	281
STRALSUND:.....	283
STUTTGART:.....	285
TRIER:.....	287
C. LITERATUR ZUM KATALOG	288
XIV. ABBILDUNGSVERZEICHNIS / -NACHWEIS	291

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner 1998 bei der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn eingereichten Dissertation. Sie geht auf die Anregung meines Doktorvaters Prof. Dr. Frank Günter Zehnder zurück, dem ich dafür und für seine stets motivierende Unterstützung herzlich danke.

Mein besonderer Dank gilt weiter den Direktoren der von mir besuchten Landesmuseen für ihre Hilfsbereitschaft und die freundliche Aufnahme in ihren Häusern. Im einzelnen zu nennen sind Prof. Dr. Klaus Bußmann (Münster), Dr. Jörn Christiansen (Bremen), Dr. Sybille Ebert-Schifferer (Darmstadt), Prof. Dr. Volker Himmelein (Stuttgart), Dr. Heide Grape-Albers (Hannover), Dr. Andreas Grüger (Stralsund), Dr. Hans-Peter Kuhnen (Trier), Prof. Dr. Harald Siebenmorgen (Karlsruhe), Prof. Dr. Heinz Spielmann (Schleswig), Prof. Dr. Rainer Springhorn (Detmold), Prof. Dr. Frank Günter Zehnder (Bonn). Des weiteren möchte ich den Mitarbeitern danken, die mich an einigen Landesmuseen betreut haben: Prof. Dr. Ingolf Bauer (München), Stephanie Beuster M.A. (Braunschweig), Dr. Irmela Franzke (Karlsruhe), Dr. Theo Jülich (Darmstadt), Dr. Jürgen Krause (Münster), Manfred Krause (Berlin), Jürgen Merten (Trier), Dr. Hans Martin Schmidt (Bonn), Dr. Ekkehard Schmidberger (Kassel) und Prof. Dr. Dr. Günter Wegner (Hannover). Schließlich danke ich den Bibliothekarinnen und Bibliothekaren der genannten Häuser für ihre Geduld und Hilfe beim Auffinden der gesuchten Literatur.

Für ihre Unterstützung, vor allem in der Endphase der Arbeit, und ihre Hilfe beim Korrekturlesen bedanke ich mich bei Stefanie Beer M.A., Dr. Mila Horký und Marcel Piedboeuf. Mein Dank gilt weiterhin meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Heijo Klein.

Besonders danke ich meinen Eltern, denen ich diese Arbeit widme.

Nicole Cordier
Köln, im September 2003

I. Einleitung

„Für gewöhnlich kann der Deutschlandbesucher aus dem Namen eines Museums ersehen, was dort gesammelt und ausgestellt wird, weil die Institution als eine Gemäldegalerie, ein Museum für Angewandte Kunst oder Ethnologie oder Naturwissenschaft oder Geschichte bezeichnet ist. Aber neben diesen Museumskategorien tragen verschiedene Sammlungen einfach den Namen eines Landesmuseums ...“¹ Mit diesen Worten spricht Gerhard Bott eines der wichtigsten Probleme des Museumstypus Landesmuseum an: Der Besucher weiß meist nicht, welche Art von Ausstellungsobjekten ihn in einem solchen Museum erwartet. Er kann auch nicht davon ausgehen, in jedem Landesmuseum dieselben Sammlungsschwerpunkte vorzufinden. Selbst die aus dem Museumsnamen zu schließende Beschränkung auf Exponate eines bestimmten (Bundes-)Landes oder einer Region trifft nicht immer ausschließlich zu.

Nicht zuletzt aufgrund dieses Mangels einer eindeutigen Bestimmung werden Landesmuseen häufig mit weniger Aufmerksamkeit – sowohl von den Besuchern als auch der Öffentlichkeit² – bedacht als die reinen Kunst- oder naturwissenschaftlichen Museen. Ihr Stellenwert ist aber meist höher als der der Heimat- oder volkskundlichen Museen. Sie führen eine Art Zwitterdasein, das auch in der Vielschichtigkeit der Sammlungen begründet ist.

Auch werden die Landesmuseen und ihre jeweiligen Vorgänger in der Literatur Museumstypen zugeordnet, die zwar verschieden bezeichnet werden, häufig aber ähnliche Gruppen umfassen: Einmal bezeichnet man sie als historische Museen³, dann als Sammlungen heimischer Altertümer⁴, dann als Heimatmuseen⁵, dann als kunst- und kulturgeschichtliche oder -historische Museen⁶. Alle diese Bezeichnungen treffen zwar im wesentlichen auf sie zu, doch verrät auch diese Unsicherheit in der Benennung neben einem historischen Wandel der Termini die Schwierigkeit der genauen Einordnung dieses Museumstypus.

¹ ”Usually a visitor to Germany can tell from the name of a museum what is collected and displayed there, for the institution is designated a picture gallery, a museum of applied art, of ethnology, or natural science, or history. But besides these museum categories, various collections simply carry the name of *Landesmuseum* ...” Bott, Gerhard: *The Landesmuseum*. In: *The American-German Review*, 27,H. 1,1960, S. 19.

² Im Gespräch mit der Autorin wurde von Seiten der Museumsleitung eines in einer Landeshauptstadt gelegenen Landesmuseums bemerkt, daß der damalige Ministerpräsident mit offiziellen Gästen des öfteren die anderen Museen der Stadt besucht, mit einem solchen Anliegen aber bisher noch nicht an ihr Haus getreten sei.

³ Z.B. Lauffer 1907.

⁴ Z.B. Lauffer 1928.

⁵ Z.B. Lehner 1928.

⁶ Z.B. *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 39).

I. Einleitung

Entstanden sind die meisten Landesmuseen aus patriotischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts, doch reicht die Geschichte ihrer Sammlungen oft weiter zurück. Ehemalige fürstliche oder bürgerliche Privatsammlungen bilden häufig ihren Kern. So spiegeln auch heute noch einige Landesmuseen den universalen Charakter dieser frühen Sammlungen wider, mit Objekten aus den Bereichen Kunst, Kunsthandwerk sowie Volks- und Naturkunde (beispielsweise Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Lippisches Landesmuseum Detmold). Teilweise wurden diese Sammlungen im Laufe der Zeit jedoch auch aufgesplittert, sei es aus Platzmangel oder weil eine stärkere Spezialisierung gewünscht wurde (zum Beispiel Hessisches Landesmuseum Kassel). Wieder andere Landesmuseen, in der Hauptsache diejenigen, die in ihrer Gründung auf die Kunst- und Altertumsvereine des 19. Jahrhunderts zurückgehen, haben einen deutlichen Schwerpunkt auf den archäologischen Sammlungsteilen (zum Beispiel Rheinisches Landesmuseum Trier).

Schon dieser kurze, ausschnitthafte Überblick über die Vielseitigkeit der deutschen Landesmuseen wirft die Frage auf, ob diese Museen außer der einheitlichen Bezeichnung ‚Landesmuseum‘ weitere gemeinsame Charakteristika haben. Kann es eine einheitliche Definition dieses Begriffes geben?

Der Überblick zeigt, daß Antworten auf diese Frage in der Geschichte der Museen zu suchen sind.⁷ So kann eine vergleichende Entwicklungsgeschichte der einzelnen Museen beispielsweise aufzeigen, ob die Unterschiede zwischen den einzelnen Institutionen schon in der Verschiedenheit ihrer Ursprünge liegen oder ob sie sich erst im Verlauf der weiteren Entwicklung herauskristallisiert haben. Auf der anderen Seite könnte eine historische Betrachtung auch erbringen, daß die heute auf den ersten Blick so offensichtlichen Unterschiede aus dieser Sichtweise weniger gravierend sind.

Es ist also Aufgabe und Ziel dieser Arbeit, durch eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der deutschen Landesmuseen zu einer Definition dieser Institutionen, sei sie einheitlich oder heterogen, zu gelangen. Sie soll zudem auch zu einer differenzierteren Betrachtung dieser Museumsart beitragen.

Im Rahmen dieser Studie soll erstmals das Phänomen dieses besonderen Museumstypus – zumindest für einige Bereiche – ergründet werden. Es soll versucht werden, eine einheitliche

⁷ „Gerade die Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Entwicklung ist geeignet, die Ausprägung kulturhistorischer Museen in Abhängigkeit vom historischen Kontext, der jeweiligen gesellschaftlichen Situation und der Geisteshaltung der Zeit zu belegen, Rückschlüsse zu ziehen und Fragestellungen, die heutige Situation kulturhistorischer Museen betreffend, aufzuwerfen.“ Edeler 1988, S. 26.

I. Einleitung

Bestimmung des Typs zu finden beziehungsweise aufzuzeigen, daß dieser heterogen ist, und warum dies der Fall ist. Dies wird durch eine historische Betrachtung der deutschen Landesmuseen geleistet. Ich beschränke mich dabei auf die Institutionen, die zumindest eine kunst- und kulturhistorische Abteilung besitzen oder deren Sammlungen ausschließlich aus diesem Bereich stammen.

Im Hauptteil der Arbeit werden verschiedene Aspekte der Entstehung und Entwicklung der Landesmuseen in chronologischer Folge behandelt. Um eine gewisse Vergleichbarkeit und Übersichtlichkeit zu gewährleisten, sind in diesen Teil nur solche Landesmuseen⁸ einbezogen, die vor 1914 gegründet worden sind und die seitdem kontinuierlich bis heute weiterbestehen, und die Regionen von Bundeslandgröße beziehungsweise ehemalige Provinzen oder Fürstentümer repräsentieren.

Demnach werden folgende Landesmuseen ausführlich und vergleichend behandelt:

Märkisches Museum Berlin⁹,
Rheinisches Landesmuseum Bonn,
Braunschweigisches Landesmuseum Braunschweig,
Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte – Focke-Museum Bremen,
Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
Lippisches Landesmuseum Detmold,
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover,
Badisches Landesmuseum Karlsruhe,
Hessisches Landesmuseum Kassel,
Bayerisches Nationalmuseum München,
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster,
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig,
Kulturhistorisches Museum Stralsund¹⁰,
Württembergisches Landesmuseum Stuttgart und
Rheinisches Landesmuseum Trier.¹¹

⁸ Ich halte mich streng an die Bezeichnung Landes- bzw. Provinzialmuseum, die die ausgewählten Häuser zumindest eine Zeitlang getragen haben müssen.

⁹ Für die vormaligen Landes- oder Provinzialmuseen, die im Gebiet der ehemaligen DDR liegen, wurde eine Auswahl getroffen, da diese zu DDR-Zeiten in Bezirks- oder Stadtmuseen umgewandelt wurden. Zum einen fiel die Wahl auf das Märkische Museum in Berlin als typischen Vertreter dieses Museumstypus und Vorzeigeeinrichtung der DDR. Zum anderen auf das Stralsunder Museum, weil es in dem Aufruf zur Gründung des Berliner Museums als Vorbild angegeben wird. Vgl. Stralsund: Adler 1945/1984, S. 12.

¹⁰ Siehe Anm. 9.

I. Einleitung

Für das Ziel der Arbeit scheint es notwendig, hauptsächlich die drei Schwerpunkte Entstehungsgeschichte, Museumsbauten und Konzeptionsgeschichte zu betrachten. Es ist zu untersuchen, welche unterschiedlichen Einflüsse fürstliche und bürgerliche Museumsgründungen auf die weitere Entwicklung der jeweiligen Häuser hatten. Im Hinblick auf den konzeptionellen Urzustand der zu öffentlichen Museen gewordenen Sammlungen ist auch auf die Rolle der Museumsbauten und ihrer Räumlichkeiten zu achten.

Im weiteren Verlauf der Entwicklung der einzelnen Museen sollen vor allem Veränderungen in deren Aufgabenstellung und Konzeption erörtert werden. Zu beachtende Aspekte sind in diesem Fall Einflüsse der jeweils aktuellen allgemeinen Strömungen in Museumskonzeption und -didaktik, die Einwirkungen von Kriegsschäden, eventuelle Neubauten oder die Unterbringung in anderen Räumlichkeiten und die unterschiedliche Entwicklung der Museen in Ost- und Westdeutschland. Schließlich werden die Museen in ihrem Zustand von 1997 vorgestellt.

Es scheint nicht sinnvoll, in jedem Kapitel alle Museen in gleicher Breite zu erörtern. Zwar ist dies für die Entstehungsgeschichte der einzelnen Häuser bis zum Zweiten Weltkrieg durchaus notwendig, um die Strukturen der Institute aufzuzeigen, für die folgenden etwa fünfzig Jahre liegt das Augenmerk dagegen eher auf den allgemeinen Strömungen und herausragenden Lösungen und Konzeptionen.

Der Katalog nimmt zusätzlich alle weiteren Museen auf – auch heute nicht mehr bestehende oder neuere Gründungen – die seit dem 19. Jahrhundert eine größere Region (zum Beispiel Ostfriesland, Niederlausitz), eine Provinz, ein Fürstentum oder ein Bundesland als Landes- oder Provinzialmuseum repräsentiert haben oder dies noch heute tun. Er enthält neben den wichtigsten Daten jeweils eine kurze Beschreibung dieser Museen.

Wie schon angedeutet, hat sich bisher keine Publikation mit dem Thema ‚deutsche Landesmuseen‘ allgemein oder auch nur mit einem Vergleich von zwei oder mehreren dieser Museen beschäftigt. Die bisherige Forschung, die diesen Themenbereich streift, befaßt sich häufig mit den Vorgängern der eigentlichen Museen, den Kunst- und Wunderkammern¹², und den privaten Sammlungen des 19. Jahrhunderts¹³. 1975 beschäftigte sich ein Symposium im Germani-

¹¹ Da sich die Bezeichnungen der Museen im Laufe ihrer Geschichte vielfach ändern, ist eine alphabetische Reihung immer nach dem Standort vorgenommen. In diesem Fall sind die heutigen Museumsnamen angegeben.

¹² Siehe z.B. Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908.

¹³ Siehe z.B. Calov 1969.

schen Nationalmuseum in Nürnberg, dessen Vorträge von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz veröffentlicht wurden, mit dem „kunst- und kulturgeschichtlichen Museum im 19. Jahrhundert“¹⁴, wobei natürlich auch die zu dieser Gattung gehörigen Landes- respektive Provinzialmuseen berücksichtigt, aber nicht als Gruppe speziell behandelt wurden. Die Entstehungsgeschichte deutscher Museen im 19. Jahrhundert hat aus sozialgeschichtlicher Sicht Walter Hochreiter¹⁵ eingehend bearbeitet und ist dabei auch näher auf einige Landesmuseen eingegangen. Wesentliche Erkenntnisse zur Architektur der frühen Museumsbauten liefern Otto Martin¹⁶ – für die siebziger und achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts, hier vor allem für die Ikonologie –, Volker Plagemann¹⁷ – der allerdings eher auf die vorangegangene Museums-generation Bezug nimmt – und Achim Preiß¹⁸ sowie Jörn Bahns in seinem Beitrag zu dem oben genannten Symposium¹⁹. Für Details der Museums- und Sammlungsgeschichten kann vielfach auf bereits erschienene ausführlichere Monographien zu den einzelnen Häusern, häufig in Form einer Jubiläumsfestschrift, zurückgegriffen werden.²⁰

Die vorliegende Arbeit, die demnach als erste einen Vergleich mehrerer Landesmuseen – und ausschließlich solcher – unter bestimmten Aspekten bietet, kann und will keine Vollständigkeit in der Information über die deutschen Landesmuseen anstreben. Es soll ein Überblick geboten werden über Strukturen und Entwicklungen, die zum heutigen Erscheinungsbild dieser Institutionen geführt haben. Es handelt sich um eine Bestandsaufnahme, ausgehend von der Geschichte der einzelnen Museen, die dem besseren Verständnis dieses Museumstyps und der Einordnung der Landesmuseen in die Museumslandschaft dienen soll. Dafür wurden vor allem die schon genannten Bereiche Entstehungsgeschichte, Museumsbauten und Konzeptionsgeschichte herangezogen.

Dagegen sollen weitere Aspekte, die für Museen relevant sein können, wie beispielsweise Forschung, Veröffentlichungen, Verwaltung, Besucherstatistiken und -verhalten²¹, Museums-

¹⁴ Siehe Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39).

¹⁵ Siehe Hochreiter 1994.

¹⁶ Siehe Martin 1983.

¹⁷ Siehe Plagemann 1967.

¹⁸ Siehe Preiß 1993.

¹⁹ Siehe Bahns 1977.

²⁰ Z.B. für Berlin vor dem Zweiten Weltkrieg Berlin: Stengel 1979; für Bonn Bonn: Fuchs 1971 sowie Bonn: Bouresh 1996 für die NS-Zeit; für Braunschweig Braunschweig: Biegel 1992; für Darmstadt Darmstadt: Cordier 1993; für Detmold Detmold: Hansen 1985; für Karlsruhe Karlsruhe: Grimm 1993; für Kassel die Beiträge in der Festschrift zum 75jährigen Museumsjubiläum 1988; für Stralsund vor dem Zweiten Weltkrieg Stralsund: Adler 1945/1984.

²¹ Darüber und über weitere soziologische Aspekte der Landesmuseen ist in Karlsruhe eine Dissertation von Anette Meier im Fachbereich Soziologie entstanden, die 2000 unter dem Titel „Landesmuseen unter Moder-

I. Einleitung

pädagogik, Kulturpolitik, Zweigmuseen/ Außenstellen, naturwissenschaftliche, technische, aber auch ur- und frühgeschichtliche und völkerkundliche Abteilungen²² gar nicht oder lediglich in Ansätzen behandelt werden. Andere Bereiche, die schon, wenn auch nicht ausdrücklich auf die Landesmuseen bezogen, in anderen Abhandlungen bearbeitet worden sind – wie die Entstehungsgeschichte von Museen allgemein²³, die Tradition der Museumskunde²⁴ oder Bildprogramme der Gebäudefassaden²⁵ – sollen wiederum nur gestreift werden. Auch soll diese Arbeit kein Ersatz für noch ausstehende detailliertere Untersuchungen einzelner Landesmuseen sein.

Die Untersuchung stützt sich in der Hauptsache auf die vorhandene Literatur zu den einzelnen Häusern, ergänzt durch Gespräche vor Ort mit Mitarbeitern der Museen, die sich mit deren Geschichte beschäftigt haben, und weiterführende Literatur, meist zu museumskundlichen Themen.²⁶ An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, daß die unterschiedliche Quantität, aber auch Qualität der Quellen zu den verschiedenen Landesmuseen in manchen Bereichen²⁷ durchaus zu einer Verzerrung meiner Sichtweise geführt haben kann, die ich jedoch in Kauf nehmen muß, da ansonsten eine solche Arbeit im Rahmen einer Dissertation nicht möglich gewesen wäre.

Ein weiteres Problem ergab sich in der Einordnung von verschiedenen Phasen und Epochen, da die meisten fertiggestellten Bauten und Konzeptionen auf Planungen zurückgehen, die mindestens zehn Jahre zuvor entstanden sind. Bei der Gruppierung und Besprechung im Text ist immer von der Zeit der Fertigstellung auszugehen. Allerdings ist für das allgemeine Verständnis die Planungsdauer zu beachten. So liegen zum Beispiel den Neubauten und Konzeptionen der sechziger Jahre vielfach Grundsätze der fünfziger Jahre zugrunde.

nisierungsdruck: eine Untersuchung zu Vergangenheit und Zukunft traditionsreicher Kulturinstitutionen“ im Internet veröffentlicht wurde (www.dissertation.de).

²² Als Kunsthistorikerin möchte ich mir eine Bewertung fachfremder Bereiche, die eigenen Grundsätzen folgen, nicht anmaßen.

²³ Siehe z.B. Böhner 1970, S. 1–27; Döring 1977, S. 2–27; Edeler 1988, S. 9–25; Furtwängler 1899; Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988; Scherer 1913; Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908; Stepan 1987, S. 6–17; Wagner/Wagner 1906, S. 219–249 (Architektur).

²⁴ Siehe z.B. Berliner 1928; Döring 1977, S. 13–21; Biegel 1995, S. 10–24.

²⁵ Siehe Martin 1983.

²⁶ In Bereichen, die lediglich ein Randproblem meiner Arbeit betreffen, wie beispielsweise historische Hintergründe oder allgemeine museologische Fragen, werden Inhalte anderer Publikationen, die mir schlüssig erscheinen, referiert, da eigene detaillierte Forschungen zu diesen den Rahmen meiner Untersuchung gesprengt hätten.

²⁷ Beispielsweise ist die Literaturlage für die Museen in Kassel, Stralsund oder Trier sehr beschränkt, während sie für diejenigen in Darmstadt, Bonn und Karlsruhe sehr gut ist. In Hannover sind, wie auch bei anderen Landesmuseen, bestimmte Abschnitte, wie z.B. die Baugeschichte des jetzigen Hauses, gut dokumentiert, während es für andere Epochen nur wenige oder gar keine Nachrichten gibt.

I. Einleitung

Wahrscheinlich werden einige Stellen dieser Arbeit die Kritik hervorrufen, es sei zu allgemein verfahren worden; mancher wird Individuelles und Details aus seinem Museum vermissen, und das wohl nicht zu Unrecht. Dieser Kritik stelle ich mich, da dies nicht die Aufgabe einer ersten Übersicht über den Museumstypus Landesmuseum sein kann. Zuvorderst sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Häuser aufgezeigt, die Wege der Institutionen nachvollzogen werden. Dieser erste Vergleich der Landesmuseen soll Möglichkeiten eröffnen, Fragen zu beantworten, sich aber auch neuer Fragestellungen bewußt zu werden. Wünschenswert wäre, wenn diese Arbeit den Landesmuseen ein Mittel bieten würde, um ihre heutige Situation besser einschätzen und – möglicherweise auch rückblickend – zukünftige Lösungen finden zu können.²⁸

²⁸ Der gegenwärtige Zustand kann nur begriffen werden, wenn man sich seiner Entstehung, seiner Geschichte bewußt ist. Und nur aus diesem Verstehen kann eine Planung für die Zukunft erfolgen. Vgl. Grasskamp 1981, S. 9.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts²⁹

Für die Provinzial- oder Landesmuseen gilt, daß ihre Entstehung eng mit den politischen und geistesgeschichtlichen Ereignissen im Deutschland des 19. Jahrhunderts verbunden ist. Zum Beispiel wurde keines dieser Museen vor den Befreiungskriegen 1813/14 gegründet – zumindest nicht in der Form, in der es Landesmuseum wurde. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang vor allem das Aufkommen eines neuartigen Geschichtsbewußtseins, eines neuen deutschen Nationalgefühls und das Wiedererwachen der Vaterlandsliebe zu einem geeinten Deutschland, das zunächst noch nicht real existent war.

A. Das Aufkommen von National- und Geschichtsbewußtsein³⁰

Die Vorgänge, die zu einem neuartigem Geschichts- und Nationalbewußtsein führten, waren vielschichtig. Sie erbrachten aber auf verschiedenen Wegen dasselbe Ergebnis. Daher kann im folgenden nicht rein chronologisch vorgegangen werden, sondern Aspekte, die für die weitere Untersuchung der Entstehung der Landes- und Provinzialmuseen entscheidend sind, werden einzeln im Zusammenhang mit ihren Auswirkungen betrachtet.

Mobilisiert und geprägt von der Aufklärungsbewegung formierte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine „*neue bürgerliche Gesellschaft*“ – bestehend aus Mitgliedern des Beamtentums, der freien Intelligenz, des Unternehmertums und des mobilen Kleinadels, wobei immer stärker auch die Frauen dieser Schichten aktiv hervortraten –, deren Leitbilder neben der eigentlichen Aufklärung Bildung und soziale Reformen waren.³¹ Diese neue Gesellschaft begann, sich von traditionellen Vorstellungen und Verhaltensweisen zu lösen, wobei sie Schwierigkeiten zu überwinden hatte, die unter anderem auch die fehlende Nationsbildung mit sich brachte: „die Standesgrenzen der feudalen Gesellschaft; sodann die Gräben zwischen den christlichen Konfessionen, die für die Schichten unterhalb des Reichsadels fast unüberwindbar geworden wa-

²⁹ Bei den Ausführungen dieses Kapitels folge ich teilweise den Meinungen einzelner Geschichts- und Sozialwissenschaftler, deren Darstellungen Wesentliches für das Verständnis der Vorgänge beitragen, die zu dem für die Entstehung der Museen notwendigen politischen, geistesgeschichtlichen und sozialen Klima führten.

³⁰ Siehe allgemein zum Thema Nationalbewußtsein: Wehler 1987, Teil II, Kap. V: Die Anfänge des deutschen Nationalismus. S. 506–530. Darin auch zum Begriff Nationalismus/Nationalbewußtsein Anm. 1, S. 657–658; Dann 1996, besonders S. 14–21.

³¹ Dann 1996, S. 46.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

ren [...]; schließlich die vielen politischen Grenzen selbst innerhalb des Reiches. Dennoch verlief das Sich-Zusammenfinden der deutschen Aufklärungsgesellschaft überaus erfolgreich“, so daß es „im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts alle deutschen Staaten erfaßt“³² hatte. Eine „für die ganze Nation verbindliche bürgerliche Moral“³³ setzte sich durch und gleichzeitig wurde eine „Atmosphäre einer gemeinsamen Bildung“³⁴ – allerdings nur für eine dünne Oberschicht – wieder erreicht. Dem wirkte entgegen, daß auf der politischen Seite der Partikularismus wieder Oberhand gewann, und vom ‚Nationalgeist‘ der Einzelstaaten gesprochen wurde.³⁵

Am Ende des 18. Jahrhunderts gab es daher ein Nebeneinander verschiedener Formen des Patriotismus: Reichs-, Staats- und Lokalpatriotismus.³⁶ Es entwickelten sich zwei unterschiedliche Ausprägungen des Patriotismus, die in das nächste Jahrhundert hinein wirkten: eine reformatorische und eine reaktionäre. Während die erste sich in ihren Bestrebungen nach Reformen bestehender Verhältnisse der Gegenwart beziehungsweise Zukunft zuwandte, richtete letztere ihr Augenmerk auf die Vergangenheit, „um aus ihr Maßstäbe und Kraft für gegenwärtiges, allerdings vor allem erhaltendes und wiederherstellendes Handeln bzw. die Forderung nach solchem Handeln zu gewinnen“³⁷.

Durch zwei einschneidende politische Ereignisse, zum einen das Ende des Alten Reiches (1806), zum anderen Napoleons absolute Vormachtsstellung bis 1813, die ein neuartiges Nationalbewußtsein hervorrief, gewann die zweite Form die Oberhand. Der von ihr postulierten vaterländischen Geschichte kam die Aufgabe zu, „sowohl die historischen Traditionen älterer Landschaften zu erhalten als auch den nationalen Weltaufstieg vorzubereiten, wie umgekehrt der Verlust des Sinnes für die Geschichte des Vaterlandes als ein Element des politischen Niedergangs galt“³⁸. Man strebte nach einem deutschen Nationalstaat unter einem Kaiser.

Nachdem es als Folge der Befreiungskriege jedoch nicht, wie viele gehofft hatten, zur nationalen Einheit kam, verlagerte sich die Vaterlandsliebe bei der intellektuellen Elite von öffentlichen, politisch geprägten Aktivitäten, hin zur Beschäftigung mit der eigenen, der deutschen Geschichte, um durch sie die Einheitsbestrebungen zu untermauern.

³² Dann 1996, S. 46-47.

³³ Joachimsen 1956, S. 34.

³⁴ Joachimsen 1956, S. 33.

³⁵ Vgl. Joachimsen 1956, S. 34.

³⁶ Vgl. Vierhaus 1977, S. 110.

³⁷ Vierhaus 1977, S. 110. Vgl. auch Wehler 1987, S. 509, S. 520-21.

³⁸ Vierhaus 1977, S. 110. Hochreiter weist auch darauf hin, daß „für alle Reformer [...] die Gründe der Niederlage [Preußens gegen Frankreich 1806] auch in der Passivität und Gleichgültigkeit der Bevölkerung gegenüber den Staatsangelegenheiten“ lagen. Hochreiter 1994, S. 12.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Das aufkommende Geschichtsbewußtsein hatte sich schon im 18. Jahrhundert entwickelt. Der Humanismus hatte die „große Begegnung mit der Vergangenheit“³⁹ mit dem Interesse für das klassische Altertum eingeleitet. Bereits Johann Gottfried von Herder (1744–1803) hatte die Geschichte als nationales Bildungsmittel erkannt.⁴⁰ Für ihn kam es „darauf an, ein neues Nationalbewußtsein von unten her aufzubauen: über eine Rückbesinnung auf die Traditionen des Volkes, seine Kultur und seine Geschichte.“⁴¹

Die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte wurde auf diese Weise zur Wissenschaft erhoben: Das 19. Jahrhundert wurde zum „Jahrhundert der Geschichte“⁴². Auch ein gewisser Verlust von Traditionen, und dadurch bedingt eine gewisse Entwurzelung, meist infolge der rasant fortschreitenden Industrialisierung, führte dazu, daß man sich mit seiner Geschichte auseinandersetzte, einer Geschichte, „von der man sich bewußt absetzen wollte oder sich irritiert abgelöst empfand“⁴³. In intellektuellen Kreisen führte dies zu der Forderung nach „Gewißheit, Begründbarkeit, Überprüfbarkeit der Vergangenheitskenntnis“⁴⁴.

Teilweise führte die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit aber auch dazu, daß diese überhöht und idealisiert wurde und man, wie oben schon gesagt, nicht in die Zukunft gerichtet dachte, sondern die Wiederherstellung vergangener Zustände herbeisehnte. Das Mittelalter⁴⁵ wurde als das ‚Goldene Zeitalter‘ der Deutschen angesehen. Es galt als die Zeit, in der die Deutschen sowohl in der Religion – vor der Reformation – als auch durch einen Kaiser für das ganze Land geeint waren. Dabei war man sich teilweise der Verklärung dieser Zeit durchaus bewußt, benutzte sie aber als Mittel, um eine Vision der Zukunft zu erstellen.⁴⁶ Dies kann als die *romantische* Sicht der Geschichte bezeichnet werden.

Die Romantik⁴⁷ war, aus sozialgeschichtlicher Sicht, eine in sich widersprüchliche Erscheinung. Sie war in der Ausdrucksform des Bürgertums die gefühlsbestimmte Fortsetzung der in

³⁹ Böhner 1977, S. 74.

⁴⁰ Herders Geschichtsphilosophie war auch wegbereitend für die neue Sichtweise der Geschichte, den Historismus. Vgl. Iggers 1971, S. 50-54.

⁴¹ Dann 1996, S. 53.

⁴² Nipperdey 1987, S. 499.

⁴³ Vierhaus 1977, S. 111.

⁴⁴ Vierhaus 1977, S. 111.

⁴⁵ „Mittelalter ... bedeutet im romantischen Sprachgebrauch vornehmlich die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.“ Kleßmann 1991, S. 16. Die spaltende Wirkung der Reformation wurde erst durch den Augsburger Religionsfrieden von 1555 wirksam. Dann 1996, S. 44.

⁴⁶ Vgl. Kleßmann 1991, S. 16-17.

⁴⁷ „Die Romantik als Lebensrichtung geht in Deutschland zurück bis auf Herder. Sie ist die Reaktion des Gefühls gegen den Verstand, der Phantasie gegen die Regel, des historisch Bedingten gegen das vernunftgemäß Postulierte. Sie ist als Lebensbestimmung nur möglich bei Völkern, welche durch eine politische oder geistige Revolution einen Bruch mit ihrer Vergangenheit vollzogen haben, und charakterisiert sich dann als Reaktion

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

der Aufklärung begonnen Emanzipation dieser sozialen Gruppe. Durch sie entwickelte sich ein Gemeinschaftsgefühl des Bürgertums. Bei vielen Intellektuellen kann sie dagegen als Reaktion auf den alles erklärenden Rationalismus der Aufklärung gesehen werden, dem in ihr das irrationale Element der Empfindung entgegengesetzt wurde.⁴⁸

Durch den Einfluß der Romantik änderte sich die Auffassung von Geschichte, sie wurde nicht mehr als geradlinig empfunden, wie es vorher noch der Fall war. Friedrich von Schlegel (1772–1829) sah Geschichte als nicht logischen Vorgang an.⁴⁹ Die empirischen Methoden der exakten Wissenschaften wurden für die Erforschung der Vergangenheit abgelehnt, wie in anderen Bereichen auch, sollten die Erkenntnisse durch Anschauung und Intuition gewonnen werden.⁵⁰ Der aufkommende Historismus begreift geschichtliche Ereignisse als etwas individuelles, jeder – auch Gesellschaft und Staat – ist von seiner eigenen Geschichte abhängig. Dadurch wird diese neue Sicht der Geschichte zur „Reaktion und Rebellion der nationalen Tradition gegen die französische Vernunftphilosophie und die Aufklärung“⁵¹. Auch wird Geschichte nun nicht mehr nur als Herrschaftsfolge, sondern als kulturelle Entwicklung der gesamten Bevölkerung gesehen.⁵² Aus dieser Einstellung heraus entwickelte sich ein neuer Zweig der Geschichtswissenschaft, die Kulturgeschichte, die ihren Höhepunkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte.⁵³

Das Bewußtsein, selbst ein Teil dieser Geschichte zu sein, kommt auf. Durch die im Verhältnis zu früher rasanten Veränderungen sowohl im politischen Bereich wie auch im eigenen Lebensumfeld, wurden die Menschen, hauptsächlich das gebildete Bürgertum, veranlaßt, Zuflucht in der Vergangenheit zu suchen. Diese glorifizierte Vergangenheit bot ein geeintes, starkes Vaterland, nach dem sich viele sehnten, und damit eine Untermauerung der Vereinigungsbestrebungen. Die Größe der deutschen Kunst und Kultur wurde wieder gesucht, nachdem man jetzt meinte, Jahrhunderte lang von ausländischen Manierismen bestimmt gewesen zu sein.⁵⁴ Es kam zur kulturellen Abgrenzung anderen Staaten gegenüber.⁵⁵

gegen diese Revolution.“ Joachimsen 1956, S. 58. Zur Romantik, auch in der Kunst, siehe Kleßmann 1991. Dort auch eine Herleitung des Begriffes, S. 10-12.

⁴⁸ Vgl. Hauser 1953, S. 104.

⁴⁹ Vgl. Hauser 1953, S. 177.

⁵⁰ Lutz 1985, S. 154.

⁵¹ Antoni, Carlo: Der Kampf wider die Vernunft. Zur Entstehungsgeschichte des deutschen Freiheitsgedankens, Stuttgart 1951. Zitiert nach: Iggers 1971, S. 16.

⁵² Vgl. Schultz 1884, S. 12.

⁵³ Siehe hierzu Dilly/Ryding 1975.

⁵⁴ Vgl. Issel, in: Lohmeyer 1929, S. 150, Anm. 24.

⁵⁵ Vgl. Edeler 1988, S. 29. Wilhelm von Humboldt fühlte sich schon 1799 in Paris mehr als Deutscher denn je, da er sich erst hier in der Fremde seiner deutschen Wurzeln, seiner Verbundenheit zu ihnen und deren Ei-

Das Mittelalter wurde sowohl im politischen als auch im kulturellen Sinn als originär deutsche Periode und Blütezeit entdeckt.⁵⁶ Man trachtete nach Idealen, auch christlichen, die man in der Vergangenheit verwirklicht glaubte.⁵⁷ So suchten beispielsweise zahlreiche Künstler Halt im katholischen Glauben.

Angeregt durch die Freiheitsideen der Aufklärung, die dazu führten, daß weite Bevölkerungsschichten sich ihres Eigenwertes und ihrer Kultur bewußt wurden, entwickelte sich innerhalb der gesamten Gesellschaft ein Gemeinschaftsgefühl, das seinen Kulminationspunkt in dem Streben nach einer gemeinsamen Nation fand.⁵⁸ Doch:

„um zu seiner persönlichen und kollektiven Identität zu kommen, braucht man Geschichte; Identitätsbildung und -stiftung geht nicht mehr ohne Geschichte. Wenn Menschen z.B. sich als Nation verstehen wollen, weil die Selbstverständlichkeiten von Stand, Konfession und Region, die in der Tradition gleichsam unbewußt Handeln und Orientierung bestimmen, sich auflösen – dann brauchen sie den Rückgriff auf die Geschichte.“⁵⁹

Die faktische Trennung von Volk und Reich wurde schmerzhaft empfunden.⁶⁰

Es wird deutlich, daß die Deutschen, die zu diesem Zeitpunkt keinen gemeinsamen Staat hatten, sich dennoch als Nation, vor allem als Kulturnation fühlten. Dies wurde nicht nur in den inneren Gemeinsamkeiten offenbar, sondern auch in der „kulturellen Abgrenzung anderen Staaten gegenüber“⁶¹. Dieses Gemeinschaftsgefühl entstand im wesentlichen nicht in der

gentümlichkeiten, hauptsächlich in Sprache, Philosophie und Kunst, gegenüber der französischen bewußt wurde. Vgl. Meinecke 1919, S. 51.

⁵⁶ Das ist zwar sowohl historisch als auch kunsthistorisch (vgl. z.B. gotische Baukunst in Frankreich und England) nicht haltbar, aber in der Sichtweise des 19. Jahrhunderts durchaus gerechtfertigt.

⁵⁷ Vgl. Hauser 1953, S. 175. Novalis gab Geschichtsauffassung und Zukunftsideal zugleich, indem er „ein leuchtendes Bild der christlich-europäischen Kultur des Mittelalters [entwirft], er läßt auf die Reformation und auf die ihr folgende geistige und politische Entwicklung dunkle Schatten fallen, aber er glaubt, daß der Morgen nunmehr graue für einen neuen herrlichen Lebenstag Europas, daß die schöne Zeit des christkatholischen Mittelalters in verjüngter, neuer Gestalt wieder aufstehen werde“. Meinecke 1919, S. 73.

⁵⁸ Vgl. Edeler 1988, S. 28.

⁵⁹ Nipperdey 1987, S. 499.

⁶⁰ Friedrich von Schiller (1759-1805) äußerte sich in seinem unvollendeten Gedicht „Deutsche Größe“ von 1801 folgendermaßen dazu: „Darf der Deutsche in diesem Augenblicke, wo er ruhmlos aus seinem tränenvollen Kriege geht, wo zwei übermütige Völker ihren Fuß auf seinen Nacken setzen und der Sieger sein Geschick bestimmt – darf er sich fühlen? Darf er sich seines Namens rühmen und freuen? Darf er sein Haupt erheben und mit Selbstgefühl auftreten in der Völker Reihe? [...] Ja, er darf's. Er geht unglücklich aus dem Kampfe, aber das, was seinen Wert ausmacht, hat er nicht verloren. Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge. Die Majestät des Deutschen ruhte nie auf dem Haupte s[einer] Fürsten. Abgesondert von dem Politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium untergegangen, so bliebe die deutsche Würde unangefochten. [...] Sie [die deutsche Größe] ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation, der von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist. – Dieses Reich blüht in Deutschland, es ist in vollem Wachsen und mitten unter den gotischen Ruinen einer alten barbarischen Verfassung bildet sich das Lebendige aus ... und indem das politische Reich wankt, hat sich das geistige immer fester und vollkommener gebildet.“ „Deutsche Größe. Ein unvollendetes Gedicht Schillers 1801“. Schiller, Friedrich: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hrsg. Reinhold Netolitzky. Dritter Bd.: Dramatische Dichtungen III: Gedichte. Gütersloh 1958, S. 458-459.

⁶¹ Edeler 1988, S. 29.

Masse des Volkes, wiederum war sich nur die gebildete Bürgerschicht⁶² dessen bewußt. Trotzdem war das Empfinden einer starken kulturellen Zusammengehörigkeit, die ja unbestritten im ganzen deutschen Raum bestand, der erste Schritt, auch eine nationale, eine staatliche Einheit bilden zu wollen.⁶³

Für diese Zeit lassen sich keine klaren Grenzen ziehen zwischen eigentlichen Gegensatzpaaren wie Aufklärung und Romantik, liberales Nations- und konservatives Volkstumsdenken⁶⁴; alle griffen auf die Geschichte zurück. Auch wurden Begriffe wie ‚Volk‘, ‚Vaterland‘ und ‚Geschichtsbewußtsein‘ in eins gesetzt.⁶⁵ Dabei gab es aber, wie gesagt, nicht nur solche, die ihr Heil in der Vergangenheit suchten, sondern auch diejenigen, die ihren Blick in die Zukunft richteten.⁶⁶

Die Realität wurde jedoch weiterhin vom Partikularismus der Fürsten bestimmt, die auf die politische Souveränität ihrer Territorien bedacht waren.⁶⁷ Das führte dazu, daß die Kernländer der größeren Einzelstaaten wie Preußen, Bayern oder Hannover zu einem geschlossenen Ganzen wurden und sich dort ein neues, ein regionales Staatsbewußtsein entwickelte.⁶⁸

Dies hatte auch Einfluß auf die Entstehung von Vereinen, auch ein charakteristischer Vorgang des frühen 19. Jahrhunderts, dessen Entwicklung allerdings schon um 1760 einsetzte. Es entstanden nicht nur Vereine mit nationalistisch-patriotischer Gesinnung wie der des Turnvaters Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852), sondern auch solche mit kleinerem Wirkungskreis innerhalb der einzelnen Staaten.⁶⁹ Die dortigen Geschichts- und Altertumsvereine beriefen

⁶² Zur Emanzipation des Bürgertums im 18. Jahrhundert gehörte, daß sich dieses seiner Bedeutung in der Geschichte, ja seiner eigenen Geschichte bewußt wurde.

⁶³ Nationen, die auf der Stufe der Kulturnation zurückgehalten werden, werden angestachelt, vor allem solche, „die von ihrer politisch geeigneten Hauptmasse abgetrennt sind und mit ihr nur in Kulturgemeinschaft stehen können. Das Ideal ist allenthalben: Ungebrochene nationale Lebensgemeinschaft in allen wesentlichen Zielen des Daseins.“ Meinecke 1919, S. 11.

⁶⁴ Vgl. Vierhaus 1977, S. 111.

⁶⁵ Vgl. Vierhaus 1977, S. 110.

⁶⁶ Dazu der Zeitgenosse Clemens Theodor Perthes 1845: Deutschland spaltet sich in zwei Gruppen, „von denen die eine ihr Staatsideal in der Zukunft, die andere in der Vergangenheit sucht. Dem deutschen Staat der Gegenwart aber stehen sie beide in derselben Kälte gegenüber“. Zitiert nach: Joachimsen 1956, S. 60.

⁶⁷ Vgl. Dann 1996, S. 92.

⁶⁸ Vgl. Joachimsen 1956, S. 61; Wehler 1987, S. 529.

⁶⁹ Z.B. die 1801 im damals französischen Trier gegründete ‚Gesellschaft für nützliche Forschungen‘, die sich der allgemeinen Förderung der Wirtschaft, auch mit Hilfe naturwissenschaftlicher Kenntnisse, annahm. (Dazu siehe Reidel, Katharina M.: Geschichte der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier (1801–1900). Wissenschaftliches Streben der bürgerlichen Gesellschaft im Trierer Raum während des 19. Jahrhunderts. Trier 1975.) Ihre 1808 angelegte Altertumssammlung bildete später einen Grundstock für das dortige Provinzialmuseum. Andere ‚Patriotische Gesellschaften‘, die sich in ähnlicher Weise die „Beförderung des öffentlichen Wohls“ (Vierhaus 1977, S. 110) zur Aufgabe gemacht hatten, waren beispielsweise die Hamburger ‚Ge-

sich zwar auch auf die vaterländische Geschichte und die Erforschung heimischen Bodens, doch bezogen sie diese Begriffe eben auf das kleinere Territorium, auf den, real existierenden Staat, in dem sie wirkten.⁷⁰

Entscheidend für das weitere Verständnis ist, daß alle diese Formen des neuen Nationalbewußtseins, der Vaterlandsliebe, des Patriotismus und der neuen Geschichtsauffassung im wesentlichen darin übereinstimmten, daß das Wissen um die eigene Geschichte, die historische Bildung, die wichtigste Voraussetzung für eine Erziehung des Volkes hin zu diesen Idealen ist. Denn:

„Die Liebe, mit welcher ein Geschlecht an der Größe der Väter hängt, und die Lust, mit welcher es den Ereignissen früherer Jahrhunderte nachspürt, (ist) ein Beweis für den lebendigen Vaterlandsgeist eines Volkes, für den Sinn, der Gemeinwohl und Freiheit achtet und erstrebt.“⁷¹

B. Veränderungen in der Kunst- und Museumsauffassung

Humanismus und Klassizismus brachten nicht nur die Beschäftigung mit den Ereignissen der Vergangenheit, sondern auch mit vergangener Kunst.⁷² Adel und Kirchenfürsten, aber im 18. Jahrhundert auch verstärkt Bürger, begannen, Kunstschatze vergangener Epochen – vor allem des klassischen Altertums – zu sammeln.

Die Aufklärung setzte eine Umgestaltung des Museumswesens in Gang, indem sie die Forderung erhob, daß die Kunstsammlungen und ihr Inhalt für alle zugänglich und nutzbar sein sollten, wodurch sich die zu rein repräsentativen Zwecken angelegte fürstliche Sammlung, die der Absolutismus hervorgebracht hatte, überlebt hatte. Durch die Aufklärung begünstigt, allerdings noch in der Tradition der barocken Gemäldegalerie stehend, entstanden die reinen Kunstmuseen.

sellschaft zur Beförderung der Manufakturen, Künste und nützlichen Gewerbe' (1765 nach englischem Vorbild gegründet), aus der 1839 der ‚Verein für Hamburgische Geschichte‘ entstand, oder die ‚Oberlausitzische Gesellschaft der Wissenschaften‘ in Görlitz (1779). Nach der Begründung der ‚Monumenta Germaniae Historica‘ 1819 gab es eine Gründungswelle von Geschichts- und Altertumsvereinen. Vgl. Heimpel 1972, S. 46-49; Vierhaus 1977, S. 111; Wehler 1987, S. 319.

⁷⁰ Vierhaus nennt die Vereinsgründungen die „stärker praktisch-pädagogisch – im Sinne der Aufklärung – orientierte und im eigentlichen Sinne bürgerlich-patriotische Komponente“ des Patriotismus. Vierhaus 1977, S. 110.

⁷¹ Der Historiker Heinrich Luden 1808 in einer Vorlesung über deutsche Geschichte in Jena: „Einige Worte über das Studium der vaterländischen Geschichte“. Zitiert nach: Vierhaus 1977, S. 110.

⁷² Betrachtet man die Geschichte der Kunstsammlungen und Museen, so fällt auf, daß das „Sammeln kultureller und geschichtlicher Zeugnisse“ das „Vorhandensein eines Geschichtsbewußtseins“ voraussetzt. Edeler 1988, S. 11.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Erst die Säkularisation machte es möglich, kirchliche Kunst und Gegenstände in größerem Maße zu sammeln. Sammler wie Ferdinand Franz Wallraf oder die Brüder Boisserée sahen es als ihre Aufgabe, die durch die Säkularisation der Zerstörung preisgegebenen Kunstwerke zu retten und zu erhalten.⁷³ Ihre Sammlungen legten sie ihrem persönlichen Geschmack entsprechend an und versuchten, die historische Entwicklung der Heimat in ihnen widerzuspiegeln. Dazu trugen sie die unterschiedlichsten Gegenstände zusammen: neben reinen Kunstdenkmälern und schriftlichen Quellen auch Dinge des täglichen Gebrauchs und Kultgegenstände aus den Beständen der säkularisierten Kirchen.

Aber auch die Objekte der schon während der Aufklärungszeit und früher entstandenen Sammlungen erhielten nun eine neue Bedeutung und „wurden als historische Quellen und als Zeugnisse der eigenen vergangenen Kultur“⁷⁴ angesehen. Damit im Zusammenhang steht eine weitere Entwicklung im Sammel- und Museumswesen, die schon im 18. Jahrhundert durch die Teilung der vorhandenen Universalsammlungen in Spezialsammlungen vollzogen worden war: Neben den reinen Kunst- und Gemäldesammlungen entstanden so schon bald Kupferstichsammlungen, Münzkabinette, Naturalienkammern, Sammlungen physikalischer und mathematischer Instrumente, Abgußsammlungen und ähnliche.

Durch den Kunstraub, den Vivant Denon im Namen Napoleons ausführte, kam es dazu, daß den geraubten Kunstgegenständen verstärkt „nationaler Schimmer und Wert“ zugesprochen wurde, die sie vorher nicht gehabt hatten. Der Kunstbesitz der Galerien und Museen wurde in der Folge als nationales Kunstgut angesehen.⁷⁵

Im Zuge dieser Entwicklungen verlangte Goethe schon 1815/17, daß die zurückgeführten Kunstwerke nicht mehr zentral in den Residenzen, sondern in den Provinzstädten ausgestellt werden sollten. Zudem rief er die Privatsammler auf, ihre Sammlungen der Öffentlichkeit, das heißt der Provinz oder der Stadt zur Verfügung zu stellen, welche sich im Gegenzug dazu ver-

⁷³ 1815 formulierte Schinkel eine erste allgemeine Konzeption von Denkmalschutz. Darin geht es um die Erhaltung der ‚Nationalschätze‘ zum Zweck der ‚nationalen Bildung‘. Zitiert nach: Siegel 1985, S. 24. Schinkel „sah in der Einrichtung von Provinzmuseen eine geeignete Organisationsform für die Sammlung, die Betreuung und die Darbietung des bisher allenthalben verstreuten Kulturgutes.“ Münster: Eichler 1974/1975, S. 92.

⁷⁴ Edeler 1988, S. 30; mit Verweis auf: Böhner 1977, S. 62; Spies 1977, S. 77.

⁷⁵ Vgl. Eberlein 1930, S. 269.

pflichtet fühlen sollten, dafür zu sorgen, daß die heimischen Relikte in der Region verblieben. Dies alles sollte wesentlich zur Volksbildung beitragen.⁷⁶

Waren Sammlungen und Museen bis ins 19. Jahrhundert hinein eher kosmopolitisch ausgerichtet, so änderte sich das grundlegend durch die oben beschriebenen geistesgeschichtlichen Vorgänge. Denn auch hier, wie schon vorher bei der Beschäftigung mit der Antike, brachte die Rückbesinnung auf die Vergangenheit auch eine Wiederentdeckung der betreffenden Kunstschätze mit sich. Der Bezug zur vaterländischen Geschichte ergab sich schon bei Sammlern, die lokalhistorische Grundsätze ihren Sammlungen zugrundelegten.⁷⁷ Dadurch wandelte sich die Art der gesammelten Gegenstände: es wurden nicht mehr ausschließlich Gemälde und Skulpturen für würdig gehalten, sondern auch Kunsthandwerk und alltägliche Gegenstände, die in Bezug zur vaterländischen Geschichte standen. Diese Erzeugnisse menschlicher Fertigkeit erlangten neben den schriftlichen Quellen Ansehen als historische Zeugnisse. Die Entwicklung bewegte sich hin zum kulturhistorischen Museum.⁷⁸

Auffällig ist auch die Tatsache, daß die ältesten kulturhistorischen Museen in Mittel- und Westeuropa meist in den Randgebieten der österreichischen Monarchie gegründet worden waren⁷⁹, was dort wiederum auf ein steigendes Bewußtsein der eigenen, regionalen Kultur und Geschichte weist.

Wohl die erste kulturhistorisch orientierte Einrichtung entstand jedoch in Frankreich, wo die schon früher vollzogene Säkularisation gleichfalls die Verfügbarkeit, aber auch die mögliche Zerstörung der kirchlichen Kunstwerke nach sich zog. Das als „Revolutionsmuseum“⁸⁰ 1795

⁷⁶ Vgl. Lehner 1928, S. 3–4; mit Bezug auf Goethe, Johann Wolfgang von: Die Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar 1814 und 1815. 1816/1817.

„Die Grundauffassung des Museums als einer Bildungsstätte“ stand zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits „unverrückbar fest; Grundbedingungen sind Ordnung und ästhetisch befriedigende Erscheinung. Auch Goethe hat ... die schon abgesteckten Grenzen nicht zu erweitern vermocht; seine Theorie knüpft durchaus an das Gegebene an, aber er vertieft das Problem der Sammelaufgabe, indem er das einzelne Museum als einen Organismus ansieht, der jeweils seinen eigenen individuellen Bedingungen nach zur Universalität strebt. Mit diesem ... Gedanken hatte Goethe die Hauptaufgabe für das weitere Durcharbeiten des Museumsproblems erkannt. Das Universalmuseum der älteren Theorie, das einem universellen, nicht differenzierten, abstrakten Bildungsideal dienstbar sein sollte, verlor seine Allgemeingültigkeit; man lernte zu begreifen, daß auch der genius loci – im weitesten Sinne – einen Anspruch hat die Erscheinungsform des Museums zu bestimmen.“ Berliner 1928, S. 350 (140).

⁷⁷ Z.B. Wallraf und Büsching, Zu Büsching vgl. Katalog-Artikel „Breslau“.

⁷⁸ Siehe Deneke 1976, S. 58-91.

⁷⁹ 1802/03 entstanden das Budapester Nationalmuseum, das Bruckenthal Nationalmuseum Siebenbürgen in Hermannstadt, ein kulturhistorisches Museum für Siebenbürgen in Maros-Vásárhely sowie ein weiteres in Teschen; 1811 folgte das Grazer Joanneum; weitere kulturhistorische Museen entstanden 1814 in Troppau, 1817/18 in Lemberg, Prag und Brünn und 1821 in Laibach. Vgl. Edeler 1988, S. 37; Himmelheber 1975, S. 322-323; Spies 1977, S. 78.

⁸⁰ Vgl. Grasskamp 1981, S. 21.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

eröffnete, von dem Künstler Alexandre Lenoir geleitete ‚Musée des Monuments Français‘ wurde zum „Prototyp für alle nachfolgenden Gründungen“⁸¹. Hier, wo die während der Revolution konfiszierten sakralen Kunstwerke, in der Hauptsache Skulpturen, zusammengebracht wurden, fanden sich schon wichtige Grundsätze der späteren deutschen Museumsgründungen, wie zum Beispiel die pädagogische Zielsetzung, eine chronologische Aufstellung, Unterbringung in einem historischen Bau, die Verdeutlichung nicht nur des künstlerischen sondern auch des historischen Wertes der Objekte.⁸² Die Beliebtheit dieses Museums und des ‚Musée de Cluny‘⁸³, in dem es später aufging, macht deutlich, daß das Bedürfnis nach einem faßbaren oder doch zumindest dinglich sichtbaren Zugang zur eigenen Geschichte bei den Zeitgenossen vorhanden war.

Parallel zur Wiederentdeckung der Gotik als Blütezeit der deutschen Geschichte wurde auch die bis dahin gänzlich unverstandene Kunst dieser Epoche erforscht und als die eigentliche deutsche Kunst postuliert. Wie beispielsweise auch während des Klassizismus blieb es nicht bei der Bewunderung der alten Kunst; die zeitgenössischen Künstler nahmen diese auf und gestalteten sie analog zu ihrem Verständnis der Vergangenheit, aber auch der Gegenwart. Gleichzeitig nahmen auch Religion und Kirche wieder an Bedeutung für die Kunst zu, wobei der katholische Glaube einen entscheidenden Aufschwung nahm.⁸⁴

⁸¹ Himmelheber 1975, S. 322.

⁸² Vgl. Himmelheber 1975, S. 322.

⁸³ 1844 war dieses aus der Sammlung des Staatsbeamten Alexandre Du Sommerard hervorgegangen. Dieser hatte schon im ersten Viertel des 19. Jhs. begonnen, mittelalterliche Kunstwerke zu sammeln. Als seine eigenen Wohnräume nicht mehr für die Sammlung ausreichten, zog er mit ihr in die mittelalterliche Stadtresidenz der Äbte von Cluny, die eine passende Umgebung für die Kunstwerke bot. Vgl. zu diesen beiden Museen: Erlande-Brandenburg 1977; ders. 1993; Haskell 1993, S. 236-252; Plagemann 1967, S. 17-18; Preiß 1993, S. 35.

⁸⁴ Deutlichstes Beispiel dafür bieten wohl die später als ‚Nazarener‘ bezeichneten Mitglieder der St.-Lukas-Bruderschaft. Diese, in Wien 1808/09 gegründet, ging 1810 nach Rom, wo sie das verlassene Kloster St. Isidoro bezog. Dies entsprach ihrem Verständnis ihrer Gemeinschaft als einer abgeschiedenen, dem Klosterkonvent ähnlichen Bruderschaft. Einige ihrer bedeutendsten Mitglieder waren Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Peter Cornelius, Carl Philipp Fohr und Julius Schnorr von Carolsfeld. Ihre Motive suchten sie vor allem in biblischen Erzählungen und der mittelalterlichen Geschichte. Einige ihrer protestantischen Mitglieder, darunter Overbeck, konvertierten zum Katholizismus. Zur Verbindung von Romantik und Religion siehe Kleßmann 1991, S. 41–78.

C. Das Germanische Nationalmuseum: seine Wurzeln und seine Bedeutung für die Entstehung der Landes- und Provinzialmuseen

Es soll in diesem Rahmen nur auf einige wenige Aspekte in der umfangreichen und vielschichtigen Entstehungs- und Konzeptionsgeschichte des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg⁸⁵ eingegangen werden, die von Bedeutung für die Motivation und die Entstehung der Landes- und Provinzialmuseen waren.

In zahlreichen europäischen Staaten entstanden im 19. Jahrhundert Nationalmuseen. Dies war auch in Deutschland mit dem Germanischen Nationalmuseum der Fall. Doch gab es, aufgrund der noch vorhandenen politischen Zersplitterung in zahlreiche Einzelstaaten und Fürstentümer im Bereich des späteren Deutschen Reiches, hier die Besonderheit, daß die meisten dieser Einzelstaaten ihre eigenen Nationalmuseen, sprich Provinzial- beziehungsweise Landesmuseen gründeten.⁸⁶

Durch Herders neuartige Geschichtsauffassung entstand im 19. Jahrhundert auch ein neuer Zweig der Geschichtswissenschaft, die Kulturgeschichte.⁸⁷ Sie stand in Opposition zur eigentlichen, staats-parteilichen Geschichtsschreibung der Rankeschen Schule. Ihre Vertreter kritisierten, daß letztere „nur bei dem verweile, was vom Hof, Kabinet, und Regierungsbehörden“ ausgehe und sich wie ein Reisender benehme, der „überall nur vornehme Kreise“ besuche⁸⁸. Die Kulturgeschichtsschreibung aber wollte sich von der Auflistung historischer Ereignisse,

⁸⁵ Zur Entstehung, Geschichte und Bedeutung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg siehe vor allem die Festschriften zu den Museumsjubiläen: Hampe 1902, Schulz 1927 und Das Germanische Nationalmuseum 1978.

⁸⁶ Dazu von Aufseß, der erste Leiter des Germanischen Nationalmuseums, in seinem Gründungsaufwurf vom 19. 05. 1853 an die Versammlung der deutschen Geschichtsvereine in Dresden: „Die gebildetsten europäischen Nationen, von denen wir nur die Engländer und Franzosen nennen wollen, haben ihr Nationalmuseum, nur wir Deutsche nicht, weil wir geschieden in Einzelstaaten sind. Wohl besitzt jeder der letzteren, sei er auch noch so klein, ein Staats-Archiv, Bibliotheken so wie Kunstsammlungen verschiedener Art; aber es herrscht weder ein Zusammenhang dieser verschiedenen Zweige unter sich, noch weniger besteht für ganz Deutschland ein Centralpunkt, in welchem die einzelnen Staats-Sammlungen zusammenliefen, sich begegnen und ergänzen könnten.“ Zitiert nach: Burian 1977, S. 14; Döring 1977, S. 36.

⁸⁷ Siehe hierzu auch Deneke 1977; Dilly/Ryding 1975; Hochreiter 1994, S. 79-86; Lauffer 1907, S. 4-8. Lauffer definiert den Begriff folgendermaßen: „... Kulturgeschichte [muß] alle Lebensäußerungen des menschlichen Geistes in ihrem Werden und Wandeln darzustellen suchen, sowohl diejenigen der Einzelindividuen wie der Familien, der Gemeinden, der Staaten und der Völker, wobei es jedoch nur auf die typischen, d.h. durchschnittliche wiederkehrenden Formen, nicht aber auf überragende oder sonst außergewöhnliche Einzelercheinungen ankommt. Diese Lebensäußerungen erfolgen in verschiedener Weise, nämlich in Begriffen und Anschauungen, in Worten, in Tönen, in Sitten und Gebräuchen, in Wirtschaftsformen und endlich auch in den Sachen.“ Lauffer 1907, S. 6.

⁸⁸ Dilly/Ryding 1975, S. 17; mit Zitat aus: Wachsmuth, Wilhelm: Europäische Sittengeschichte. Vom Ursprung volkstümlicher Gestaltung bis auf unsere Zeit. Leipzig 1831, S. 6.

die die Mehrheit der Menschen meist nur mittelbar betrafen, lösen, und dagegen eine Geschichte der Zustände⁸⁹ setzten.

Eine der zahlreichen Publikationen zu diesem Thema war Gustav Klemms zehnbändige „Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit“, die 1843–52 erschien. Dazu entwarf er 1843 auch eine „Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit“⁹⁰, in der eine Systematik für die Zusammenstellung einer kulturgeschichtlichen Sammlung angegeben ist.⁹¹ Einen weiteren Versuch, die zeitgenössischen Strömungen auch für museale Zwecke neuartig zu nutzen, hatte schon früher Georg Wilhelm Issel⁹² (1785–1870) mit seiner Denkschrift „Über deutsche Volks-Museen 1817. Einige fromme Worte über Museen deutscher Alterthümer und Kunst“⁹³ unternommen, die wesentliche Bestandteile des späteren Programms des Germanischen Nationalmuseums schon vorwegnahm.⁹⁴ So war dieses imaginäre Museum für alle Bevölkerungsschichten gedacht und es sollte nur heimische, vaterländische Exponate aufweisen.⁹⁵ Wie auch später das des Germanischen Nationalmuseums, beinhaltet Issels Konzept „die gleichwertige Einbeziehung aller Zeugnisse des Volkslebens, der Sitten und Gebräuche und (weist) damit dem künstlerischen Wert der Sammelobjekte nur einen Stellenwert unter anderen“⁹⁶ zu. Allerdings hatten sowohl Klemm, der ein kulturhistorisches Museum der gesamten Menschheit anstrebte, als auch Issel, für den es zunächst einmal um ein Hessisches Natio-

⁸⁹ Zustände „im Sinne von festhaltbaren Resultaten aus einer Folge von Ereignissen“. Dilly/Ryding 1975, S. 16. Aufseß verstand darunter „allgemeine Cultur- und sociale Zustände in geistiger und materieller Beziehung“ sowie „besondere Anstalten für allgemeines geistiges Wohl (Regionalanstalten) und materielles Wohl (Staatsanstalten)“. Zitiert nach: Hochreiter 1994, S. 77. Der heute zutreffende Fachterminus ist wohl ‚soziale Strukturgeschichte‘. Vgl. Hochreiter 1994, S. 77. In der musealen Umsetzung waren hiermit z.B. Haus- und Zimmereinrichtungen gemeint. Vgl. Bauer 1991, S. 86.

⁹⁰ Klemm 1843.

⁹¹ Sie beinhaltet folgende Punkte: 1. der Mensch selber, Körper/Skelett; 2. Kleidung; 3. Schmuck; 4. Jagdgeräte; 5. Fortbewegungsmittel; 6. Wohnung; 7. Hausgerät; 8. Gefäße u.ä.; 9. Werkzeuge; 10. Gegenstände der Totenbestattung; 11. Denkmale des öffentlichen Lebens; 12. Kriegswesen; 13. Religiöse Gegenstände; 14. Kultur: Musik, Ornamente/Kunst, Sprache. Vgl. Klemm 1843, S. 8–9.

⁹² Issel war ein unehelicher Sohn des Großherzogs von Hessen-Darmstadt und hat durch seine Tätigkeit in dessen Regierung nicht zuletzt auch auf die Entstehung des Großherzoglichen Museums, des späteren Hessischen Landesmuseums, mitgewirkt.

⁹³ Lohmeyer 1929, S. 150-151, Anm. 24.

⁹⁴ Ob und inwieweit Aufseß mit dem Entwurf Issels vertraut war, ist mir nicht bekannt. Calov und Edeler weisen jedoch auf die Wiederaufnahme der Isselschen Ideen durch Aufseß. Calov 1969, S. 69; Edeler 1988, S. 36. In jedem Fall lassen sich die Entsprechungen dahingehend deuten, daß solche Gedankengänge damals nicht einzigartig waren. Deneke weist zudem darauf hin, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Tendenz bestand, einzelne Fachgebiete zu systematisieren. Deneke im Vorwort zu Aufseß 1853/1978, S. 974.

⁹⁵ Vgl. Lohmeyer 1929, S. 150-151, Anm. 24. Lohmeyer führt die Bemerkungen Issels folgendermaßen aus: „Alte Krieger wünscht er als Ciceroni der einzelnen Abteilungen ausgebildet zu sehen. Und an vielen Tagen im Jahr, so an allen Sonn- und Feiertagen soll freier Eintritt gegeben werden, da eben Gemeinnützigkeit im weitesten Sinne unverrückt die Haupttendenz einer solchen vaterländischen Bildungsanstalt sein und bleiben müsse.“ Lohmeyer 1929, S. 151, Anm. 24.

⁹⁶ Edeler 1988, S. 36.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

nalmuseum ging, andere Vorstellungen von der räumlichen Begrenzung ihres Sammlungsgebietes, als es für das Germanische Nationalmuseum in der Folge der Fall war.⁹⁷

Aber zu einer praktischen Ausführung solcher Ideen in einem Museum, dessen Tätigkeit ausschließlich auf historischen und kulturhistorischen Quellen beziehungsweise Sammlungsinhalten basierte, kam es bis zur Gründung des Germanischen Nationalmuseums 1852 nicht.

Die Kulturgeschichte und die patriotische Stimmung ebneten nun neuen, das ganze deutsche Volk und dessen Geschichte betreffenden Einrichtungen den Weg: den ‚Monumenta Germaniae Historica‘, dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz.⁹⁸

Zunächst konzentrierte sich das Interesse für nationale Altertümer hauptsächlich auf den Bereich des Schrifttums. Nachdem sich Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein (1757–1831) nach den Befreiungskriegen aus der aktiven Politik zurückgezogen hatte, widmete er sich einem Gebiet, an dem er schon immer Interesse gezeigt hatte: der Geschichte.

„Er erkannte die Notwendigkeit einer kritischen Ausgabe der Quellen und war sich bewußt, daß ein solches Werk ebenso sehr dem Nationalgefühl wie der Wissenschaft zugute kommen würde.“⁹⁹

Nachdem sein Plan aber weder in Preußen noch in der Frankfurter Bundesversammlung Unterstützung gefunden hatte, gründete er 1819 die ‚Gesellschaft für Deutschlands ältere Geschichtskunde‘. Aus ihr entstand schließlich die Unternehmung, sämtliche Quellen der deutschen Geschichte zu sammeln und zu veröffentlichen, der vom Stein den Namen ‚Monumenta Germaniae Historica‘ gab. Sie wurde zum „größten historischen Gemeinschaftswerk des Jahrhunderts“¹⁰⁰. Gleichzeitig zog sie „zahlreiche regional beschränkte kleinere Geschichtsvereine nach sich“¹⁰¹.

⁹⁷ Darin und in dem Streben nach einem vollständigen Generalrepertorium zur Geschichte und Kultur der Deutschen kommt das Vorhaben von Karl Friedrich von Savigny zur Gründung einer Gesellschaft für das Studium der deutschen Geschichte und zur Herausgabe ihrer Quellen dem Germanischen Nationalmuseum am nächsten. Auch dieses scheiterte an der eigenen Größe, ähnlich wie Aufseß' Generalrepertorium. Vgl. Gooch 1964, S. 75-76. Auch eine durch von Stein angeregte Gruppe von Berliner Gelehrten um Eichhorn reichte schon 1816 einen Entwurf für eine Art Generalrepertorium für alle Bereiche die deutsche Vergangenheit betreffend bei Staatskanzler von Hardenberg ein, jedoch ebenfalls aus denselben Gründen ohne Erfolg. Vgl. u.a. Hampe 1902, S. 7; Plagemann 1967, S. 28; Spies 1977, S. 78; Strieder 1964, S. 69-70.

⁹⁸ Auf letzteres soll hier nicht weiter eingegangen werden.

⁹⁹ Gooch 1964, S. 76.

¹⁰⁰ Gooch 1964, S. 78.

¹⁰¹ Burian 1977, S. 14. Vgl. auch Hampe 1902, S. 8.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Der erste Anstoß, der zur späteren Gründung des Germanischen Nationalmuseums führte, kam 1830 vom Bayerischen König Ludwig I. (reg. 1825–1848). Dieser hatte aber wiederum nur ein regionales historisches Museum im Sinn. Wäre nicht die Vision des mit dem Aufbau einer solchen Sammlung betrauten Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801–1872) gewesen, der direkt aus der Aufforderung des Königs ein deutsch-nationales Institut ableitete, es wäre wahrscheinlich, zumindest zu diesem Zeitpunkt, nicht zu einer solchen Einrichtung in Ergänzung zu den Monumenta mit ihren Schriftquellen gekommen. Doch Aufseß kämpfte unermüdlich für seine Idee und um ihre Anerkennung. Nach zahlreichen Rückschlägen wurde schließlich auf der Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsvereine in Dresden 1852 die Satzung, die Aufseß vorgelegt hatte, gebilligt und damit das Germanische Museum gegründet. Nach einigem Hin und Her¹⁰² stand Nürnberg als Standort des Museums fest.

Zu Beginn der sechziger Jahre beschrieb Aufseß die kulturhistorische Aufgabe des Nationalmuseums folgendermaßen: Er weist auf die Notwendigkeit hin, kulturhistorische den schriftlichen Quellen gleichzusetzen und systematisch zu verzeichnen. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, „lebendige, warme u. wahrheitsgetreue Darstellungen der einzelnen Abschnitte im Lebensprozeß des ganzen deutschen Volkes“¹⁰³ zu geben. Aufseß bemängelt, daß ausgerechnet in Deutschland, das so reich an Quellen der eigenen (Volks-)Geschichte ist, zwar Forschungen über fremde und vergangene Kulturen betrieben werden, aber diejenigen über die eigene Kulturgeschichte im Gegensatz zu anderen Ländern bis dahin vernachlässigt wurde. Diese Quellen „kennen zu lernen u. wissenschaftlich zu ordnen, ist die Aufgabe des germanischen Nationalmuseums“¹⁰⁴.

Der badische Bundestagsgesandte von Bieberstein vertrat Aufseß' Intentionen auf der Deutschen Bundesversammlung 1853¹⁰⁵ mit folgenden Worten:

„Der Gegenstand der gesetzten Aufgabe ist die Geschichte des deutschen Volkes und Landes in der weitesten Bedeutung, welche nicht nur das äußerliche hervortretende politische, sondern auch das sociale, häusliche und geistige Leben des Volkes, überhaupt das ganze Staats- und Volksleben nach allen seinen Beziehungen umfaßt. Zu diesem Zwecke soll ein Centralpunkt geschaffen werden, in welchem Alles, was als Quelle der deutschen Geschich-

¹⁰² Siehe Chronik 1978, S. 19-20.

¹⁰³ Aufseß an die beiden Häuser des preußischen Landtags, Nürnberg, 10.2.1860, Reinkonzept. Zitiert nach: Burian 1978, S. 139.

¹⁰⁴ Aufseß an die beiden Häuser des preußischen Landtags, Nürnberg, 10.2.1860, Reinkonzept. Zitiert nach: Burian 1978, S. 139.

¹⁰⁵ Es handelt sich hierbei um ein erstes Gutachten, das von der Reklamationskommission des Deutschen Bundestags im Juli 1853 über den Antrag Aufseß' auf Förderung seines Unternehmens durch den Bund erstattet wurde. Vgl. Burian 1978, S. 139.

te in dieser weitesten Bedeutung gelten kann, vereinigt ist – im Original oder als Copie, oder doch durch Hinweisung wo es zu finden ist.“¹⁰⁶

Für Aufseß und für die von ihm gegründete Institution kam es also bei den zu sammelnden Gegenständen nicht hauptsächlich auf deren künstlerischen Wert an, sondern auf deren Bedeutung als Quelle der deutschen Geschichte.¹⁰⁷ Zudem war man der Meinung, mit den materiellen Relikten Geschichte empirisch dokumentieren zu können, so daß der Besucher durch deren körperliche Anwesenheit einen „direkten Zugang zur nationalen Geschichte ... (und einen) unmittelbaren Einblick in frühere Lebensformen ... (sowie) Rückschlüsse auf die Kultur der Vorfahren“¹⁰⁸ gewinnen könne.

Hier wurden in einer umfassenden kulturgeschichtlichen Dokumentationsweise erstmals „nicht nur schriftliche, sondern auch materielle Relikte“ als Quellen angesehen und der Anspruch erhoben, „diese Quellen zentral zu sammeln, aufzustellen und – sofern sie dem Museum nicht zugänglich waren – in ein Gesamtrepertorium deutscher Quellen aufzunehmen“¹⁰⁹.

Darin bestand die Hauptleistung von Aufseß im Hinblick auf die Landes- und Provinzialmuseen: Er hatte den historischen Wert kulturhistorischer Objekte erkannt und wollte sie zur allgemeinen patriotischen und geschichtsbewußten Belehrung der gesamten Nation vor Augen führen.¹¹⁰ Die eigene Geschichte beziehungsweise die Geschichte des eigenen Volkes und damit auch dessen Lebensweise sollten erfahrbar werden.¹¹¹ Die gesamte Bevölkerung hatte die Möglichkeit, sich und ihre Vergangenheit im Museum wiederzufinden. Durch die Einbeziehung der „materiellen Kultur des Alltags, der Lebenswelt der Bevölkerung“ wurde der „Ansatz

¹⁰⁶ Protokolle der Deutschen Bundesversammlung, 28.7.1853, § 214, S. 673-674. Zitiert nach: Burian 1978, S. 139.

¹⁰⁷ Hier ist darauf hinzuweisen, daß die wichtigste Aufgabe des Germanischen Museums für Aufseß in der Anlage eines Generalrepertoriums der Quellen der deutschen Geschichte lag. So schrieb er selber: „Der Name ‚Museum‘ bezeichnet allerdings die Sache nicht vollkommen; ein entsprechender stand uns nicht zu Gebot, wollte man nicht den fürs Erste wohl zu hoch klingenden einer deutsch-historischen National-Academie nehmen. Man würde allerdings richtiger die Arbeiten anstatt die Sammlungen in den Vordergrund gestellt haben, welche letztere dem Institute mehr als Hilfsmittel denn als Selbstzweck beigegeben sind.“ Zitiert nach: Dilly/Ryding 1975, S. 23. Unter dem dritten Direktor August Essenwein verlor das Generalrepertorium 1869 seine vordringliche Stellung in der Satzung des Museums und die Sammlungen traten in den Vordergrund.

¹⁰⁸ Hochreiter 1994, S. 75.

¹⁰⁹ Hochreiter 1994, S. 68.

¹¹⁰ Im weitesten Sinne als Fortführung des aufklärerischen Gedankens verstand sich das Germanische Museum als Eigentum der Gesamtheit der Nation, die als Nationalstaat noch nicht bestand.

¹¹¹ Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß dies für Aufseß einem höheren Ziel dienen sollte: „Die kulturelle Dokumentation eines romantisch verklärten mittelalterlichen Kaisertums und bäuerlich-handwerklichen Volkslebens ... diente der Propagierung der Zusammengehörigkeit der deutschen Nation, die auf einer gemeinsamen Geschichte gründe.“ Hochreiter 1994, S. 68.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

der fürstlichen Museumsgründungen, die den Kunstwerken Vorrang zusprach¹¹² erweitert und verändert. In diesem kulturhistorischen Ansatz unterschied sich das Germanische Nationalmuseum auch teilweise von den Nationalmuseen anderer Länder.¹¹³

Beide, Landesmuseen und Nationalmuseum, hatten mehr oder weniger gleichzeitig erkannt, daß sie als eine Rettungsanstalt für Altertümer fungieren mußten. Dies lag wohl in den allgemeinen zeitgenössischen Umständen begründet. Zum einen brachte der schnell einsetzende, vor allem technische Fortschritt ein rasches Verschwinden solcher Altertümer mit sich, zum anderen waren Kunsthändler auf den Wert solcher Objekte für private Sammler, auch im Ausland, gestoßen.¹¹⁴

Für die praktische Umsetzung dieser Vorstellungen erarbeitete Aufseß ein „System der deutschen Geschichts- und Alterthumskunde entworfen zum Zwecke der Anordnung der Sammlungen des germanischen Museums“¹¹⁵. Es sollte zunächst sowohl Anwendung auf die Sammlung als auch auf das Generalrepertorium finden. Es wurde jedoch bald eingeräumt, daß dieses Repertorium nicht realisierbar war.

In Anlehnung an die zeitgenössische Kulturgeschichtsschreibung unterschied Aufseß in seinem System zunächst einmal zwischen ‚Geschichte‘ und ‚Zuständen‘. Die Geschichte unterteilt er nach Örtlichkeiten, Persönlichkeiten und Begebenheiten, die Zustände in allgemeine Kultur- und soziale Zustände und Besondere Anstalten für allgemeines Wohl.¹¹⁶ Dadurch erfuhr auch im Aufseßschen System die Kulturgeschichte – und damit die dazugehörigen kulturhistorischen Objekte – eine bedeutende Aufwertung gegenüber der Ereignisgeschichte, die

¹¹² Hochreiter 1994, S. 74.

¹¹³ „Während andere Nationen, während Frankreich und England sich begnügen, in ihren Nationalmuseen Vieles des Schönsten in unschätzbaren Originalen aufzustellen und ihre Genugtuung finden in der Bewunderung, welche die Welt den hier zusammengebrachten Schätzen zollt, kann der Deutsche gern auf den Ruhm verzichten, die prachtvollste Ausstellung von Kunst- und Literaturschätzen auf Einen Punkt vereinigt zu haben, gegen die mühevoll errungene Gewißheit, nicht bloß Vieles, sondern Alles zu kennen und zu benützen, was für das deutsche Volk und Land von bleibendem historischen Wert ist. Das germanische Museum will nicht sowohl eine Schau- oder Ausstellung von Originalprachtwerken sein als vielmehr ein einheitlicher Mittelpunkt zur Belehrung und Ueberschau über die gesammte deutsch-nationale Literatur, Kunst, Geschichte und Kultur.“ Spendenaufwurf vom ‚Vorstand und Localausschuß des germanischen Nationalmuseums‘. Nürnberg im Februar 1861. Zitiert nach: Burian 1978, S. 128.

¹¹⁴ Vgl. auch hierzu wieder den Gründungsaufwurf von Aufseß: „Es sollen nemlich allerdings auch Originalschätze der Literatur und Kunst deutscher Vorzeit ... durch Ankauf und Stiftungen ... zusammen gebracht und damit zugleich eine Rettungsanstalt dessen, was ausserdem durch Händler ins Ausland wanderte, begründet werden“. Zitiert nach: Burian 1977, S. 14.

¹¹⁵ Siehe Aufseß 1853/1978.

¹¹⁶ Vgl. Aufseß 1853/1978, S. 979-980.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

ihr nur noch als Staffage diene. Allerdings hätte eine nach diesem System geordnete Sammlung für Aufseß nur dann ihren Zweck erfüllt, wenn sie vollständig gewesen wäre.¹¹⁷

Nicht zuletzt aufgrund dieses universalen Anspruchs erwies sich das System jedoch in der Praxis als nicht sehr dienlich, wenn es um die Aufstellung und Präsentation von kulturgeschichtlichen Exponaten ging. Dies war der Grund, warum es weder im Germanischen Nationalmuseum noch in einem anderen in seiner Gesamtheit zur Anwendung kam. Sein Wert lag vielmehr in der Systematisierung kulturhistorischer Konzepte.¹¹⁸

Um die Relikte der deutschen Geschichte auf möglichst historischem Boden und in einer die Vergangenheit heraufbeschwörenden Umgebung präsentieren zu können, wurde als Auf- und Ausstellungsort am 20. April 1857 die ehemalige Nürnberger Kartause gewählt.

„Im September sind zunächst drei große Säle, sechs kleinere Säle und Hallen, 23 Zimmer und etliche Kammern, die restaurierte Kapelle und ein provisorisch hergestellter Teil der Kreuzgänge bezugsfähig.“¹¹⁹

Auffällig ist, daß hier – für Deutschland neu – darauf geachtet wurde, daß bestimmte Objekte in einer ihnen entsprechenden Umgebung gezeigt werden, nämlich die kirchlichen Gegenstände in den ehemaligen Kapellenräumen. Eine Form der Aufstellung, die sicherlich auf Vorbilder in Frankreich zurückzuführen ist, wo das Musée des Monuments Français und das Musée Cluny ebenfalls in historischen Bauwerken untergebracht worden waren.¹²⁰

Nachdem zunächst die vorhandenen Gebäude aus- und umgebaut wurden, begann man schon bald, den historischen Kernbau mit historistischen Anbauten zu erweitern. Damit war ein Vorbild für die späteren Agglomerationsbauten entstanden, wie sie um die Jahrhundertwende für die kunst- und kulturhistorischen Museen aufkamen.

Um dem Besucher die Möglichkeit zu geben, Vergangenes zu erfahren und zu erleben, arrangierte Aufseß die Sammlungen in mehr oder minder geschlossenen kulturhistorischen En-

¹¹⁷ „Nur die Berücksichtigung und Präsentation aller historischer Hinterlassenschaften gewähre eine lückenlose Dokumentation der vergangenen historischen Epochen und vermittele ein zutreffendes Bild über den Stand der Bildung und des kulturellen Niveaus der Vorfahren.“ Hochreiter 1994, S. 77. Darüber war Aufseß sich mit Klemm einig.

¹¹⁸ Vgl. Hochreiter 1994, S. 84.

¹¹⁹ Chronik 1978, S. 20.

¹²⁰ Das erste in einem aufgelösten Kloster der Augustiner-Barfüßer – im Gegensatz zu dem eigentlichen Augustiner-Kloster das der ‚Petits Augustin‘ genannt – und das andere in der spätgotischen Stadtresidenz der Äbte von Cluny.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

sembles. August Ottmar Essenwein (1831–1892), der eigentliche Nachfolger von Aufseß¹²¹, löste diese weitgehend auf¹²² und näherte sich durch seine Aufstellung nach Werkstoffen derjenigen der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu entstandenen Kunstgewerbemuseen an.¹²³ Essenwein strukturierte die Sammlungen neu, indem er sie in Einzelabteilungen gliederte, die sich jeweils einer Sammlungsgruppe spezialisiert annahmen. Dies geschah auch in Anlehnung an das Aufseßsche System.¹²⁴ 1908 entschloß man sich, Kunstsammlungen und kulturgeschichtliche Sammlungen zu trennen.¹²⁵

1893 wurden die Verwaltungskosten vom Königreich Bayern und der Stadt Nürnberg übernommen, womit die unsichere Finanzlage – es bestand bis dahin lediglich eine Aktiengesellschaft – endgültig gefestigt war. Ein Jahr später folgte die vollständige Übernahme durch die öffentliche Hand.

Wenn auch einige der Provinzial- und Landesmuseen in ihrer Entstehung älter sind als das Germanische Nationalmuseum¹²⁶, so hatte dieses doch in wesentlichen Punkten eine Vorbildfunktion, wie etwa im Sammeln und Präsentieren kulturhistorischer Objekte. Die erstgenannten hatten aufgrund des Fehlens eines deutschen Nationalstaates damit begonnen, „die beherrschenden Themen, nämlich die Beschäftigung mit der Geschichte und den Naturwissenschaften, regional aufzuarbeiten“¹²⁷, wobei dies hauptsächlich durch das Bürgertum geschah.

„Was sich das Germanische Nationalmuseum für die deutsche Kulturgeschichte als Aufgabe gestellt hatte, galt nun als Programm im regional abgesteckten Bereich für die Provinzial- und Stadtmuseen.“¹²⁸

¹²¹ Zwischen 1863 und 1866 wurde das Museum von Jacob Michelsen geleitet, diese Jahre waren aber von einer großen Unruhe und nur geringer Effektivität in der Arbeitsweise gekennzeichnet. Vgl. Hampe 1902, S. 68-81.

¹²² 1888 wurden allerdings im neuen Südbau historische Zimmer eingerichtet, doch waren dies ursprünglich oder wenigstens historisch zusammenhängende Raum- und Ausstattungsgefüge, die nach Essenweins Auffassung einzig die Berechtigung hätten, als Ensemble aufgestellt zu werden. Vgl. Chronik 1978, S. 44; Hochreiter 1994, S. 85.

¹²³ Zur Entstehung der Kunstgewerbemuseen siehe Mundt 1974, Teil I. Diese Entscheidung Essenweins war keineswegs singulär für die Zeit um 1900. Damals entbrannte gerade ein Streit um die passende Ausstellungsweise in historischen und kulturhistorischen Museen. Siehe dazu Lauffer 1907; Mundt 1977.

¹²⁴ Vgl. Essenwein 1870/1978, S. 996. Essenweins Bericht geht auf die einzelnen Abteilungen detailliert ein und gibt genaue Anweisungen, welche Art Exponate diesen zuzuordnen sind. Dabei gibt er auch zukünftige Vorstellungen an. Siehe Essenwein 1870/1978.

¹²⁵ Vgl. Chronik 1978, S. 55.

¹²⁶ Die Museen in Bonn (1820), Darmstadt (1820), Münster (1825) und Detmold (1835).

¹²⁷ Detmold: Holländer 1985, S. 231.

¹²⁸ Spies 1977, S. 79.

II. Historische und geistesgeschichtliche Hintergründe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Auffällig ist auch, daß das Germanische Nationalmuseum, wie zahlreiche Landes- und Provinzialmuseen auch, zwar die Unterstützung einzelner Landesfürsten hatte, nicht jedoch der Regierungen der Einzelstaaten.¹²⁹

Im Gegensatz zu der Sammeltätigkeit der meisten Landesmuseen war und ist die des Nationalmuseums aber eindeutig und ausschließlich kulturhistorisch und historisch definiert.¹³⁰ Ein weiterer wesentlicher Unterschied ist, daß das Germanische Nationalmuseum durchaus bereit war, Kopien in der Ausstellung zu verwenden, um eine möglichst große Lückenlosigkeit zu erreichen. Dies war, zumindest in diesem Ausmaß, in den Provinzial- und Landesmuseen nicht der Fall. Allerdings sollte das

„Nationalmuseum ..., um Interesse zu erwecken, wesentlich anderes bieten als die Landesmuseen. Die Sammlungsstücke sollten deshalb auch nur Zweck zur Vermittlung der gesamten Kunstschatze Deutschlands bilden.“¹³¹

Auch eine Analogie zum Generalrepertorium für die einzelnen Regionen gab es in den Landes- und Provinzialmuseen nicht.¹³²

¹²⁹ Vgl. Burian 1978, S. 160.

¹³⁰ Im 12. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums für 1865, 1866, S. 1, wird der Unterschied zu anderen Museen in Deutschland folgendermaßen definiert: „Der Geschichte Gesamtdeutschlands gewidmet und dazu bestimmt, alles für die Kenntnis deutscher Vorzeit Wichtige ... nicht nur aufzunehmen und zu bergen, sondern auch durch wissenschaftliche Bearbeitung allgemeiner Benutzung zugänglich zu machen, und weiter berufen, in seinen Sammlungen ein treues, möglichst vollständiges Bild des Lebens und Treibens unserer Vorvorden zu gewähren, in seinen Hallen an die wichtigsten Momente vaterländischer Geschichte zu erinnern und das Andenken der hervorragendsten Männer und Frauen Deutschlands zu ehren, ist das germanische Museum in seinem ganzen Plane, seinem innersten Wesen nach ein Institut entschieden nationalen Charakters. Diese Eigenschaft des germanischen Museums, die es vor jedem ihm sonst verwandten Institute des Vaterlandes voraussetzt, und in deren Wahrung und möglichster Kräftigung für unsere Anstalt die sicherste Bürgschaft für eine bedeutende Zukunft liegt, in immer weiteren Kreisen zur Anerkennung gelangen, das german. Museum mehr und mehr als deutsche Nationalsache zur Geltung kommen zu sehen, dies war von jeher unser erster und hauptsächlichster Wunsch.“ Zitiert nach: Burian 1978, S. 128.

¹³¹ Burian 1977, S.15.

¹³² Möglicherweise ein weiterer Beweis dafür, daß dieses Unternehmen von fast allen Seiten als nicht durchführbar angesehen wurde, und nach der Übernahme des Direktoriums durch andere auch an Bedeutung für das Germanische Nationalmuseum verlor. (Essenwein legte das Hauptaugenmerk auf den systematischen Ausbau der Sammlungen).

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

„Die Verschiedenartigkeit ist den älteren Museen ja schon durch die Geschichte ihrer Entstehung vorgezeichnet. Je nach den Neigungen der Zeit ihrer Gründung und der Persönlichkeit ihrer Stifter, aber auch je nach den in ihren Anfängen gebotenen Erwerbsmöglichkeiten haben die älteren Museen ihren Schwerpunkt in verschiedener Richtung.“¹³⁴

Dies gilt in gewisser Weise auch für die Ursprünge und die Entstehung der Landes- und Provinzialmuseen. Hier sind vor allem zwei verschiedene Zweige zu betrachten: die Museen, die aus (ehemals) fürstlichen Sammlungen entstanden und diejenigen, die ihre Anfänge in bürgerlichen Privat- oder Vereinssammlungen hatten.

A. Fürstliche Sammlungen

Die durch fürstliche Initiative gegründeten Landesmuseen liegen im südlichen Deutschland und in Hessen, in Gebieten, wo im 19. Jahrhundert auch nach dem Wiener Kongreß souveräne Fürstentümer und Königreiche lagen. Obwohl es zahlreiche Parallelen zu anderen fürstlichen Sammlungs- und Museumsgründungen – vor allem zu reinen Kunstsammlungen und Galerien – gibt, sind bei diesen Häusern – vor allem in Darmstadt und München – Entsprechungen zu den bürgerlichen Gründungen nicht von der Hand zu weisen.¹³⁵

Die ältesten Wurzeln als Museum im eigentlichen Sinn weist das Hessische Landesmuseum in Kassel auf, dessen Bestände auf die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von den Kasseler Landgrafen zusammengetragenen Kunstwerke und Naturalien zurückgehen. Mit dem Bau des Museum Fridericianum¹³⁶ (1769–79) entstand daraus der erste öffentlich zugängliche, eigenständige Museumsbau des europäischen Kontinents. Ursprünglich als reiner Bibliotheksbau geplant, sollten hier dann doch auch die Sammlungen des Landgrafen Friedrichs II. untergebracht werden, allerdings nicht die Gemälde. Obwohl die Zusammensetzung der Bestände noch stark an eine Kunst- und Wunderkammer erinnert, wurden die einzelnen Abteilungen doch streng getrennt aufgestellt. Dabei handelte es sich um Antikensammlung, Naturalienka-

¹³³ Hier und in den folgenden Kapiteln werden die in der Einleitung genannten Museen besprochen. Verallgemeinernde Aussagen beziehen sich vornehmlich auf diese, können aber durchaus auch auf die Gesamtheit der Landes- und Provinzialmuseen übertragen werden.

¹³⁴ Hager 1913, S. 140.

¹³⁵ Im Zusammenhang mit diesen Museen wird darauf näher eingegangen.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

binett, Gemmen, Kleinbronzen, vorgeschichtliche Urnen, Korkmodelle antiker Bauten, Münzsammlung, Kunstgewerbe, Uhrensammlung, Kupferstichkabinett, physikalisch-mathematisches Kabinett, Wachsfigurenkabinett und Waffenkammer. Gleichzeitig, und damit wiederum sehr früh, wurde in Hessen-Kassel auch begonnen, auf heimischem Boden nach Hinterlassenschaften der Römer und früherer Epochen zu suchen.¹³⁷

Schon beim Museum Fridericianum waren Ansätze zu erkennen, die sich bei späteren Museumsgründungen wiederfinden. So wurde diesem enzyklopädischen Universalmuseum neben der repräsentativen auch eine Vermittlungsfunktion zugesprochen. Es wurde als „allgemeines Bildungsinstrumentarium“ begriffen, „das einer interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt und von einer unabhängigen Kommission geleitet wurde“¹³⁸.

Ähnliches gilt auch für die weiteren fürstlichen Gründungen, die durchaus nicht, wie das häufig bei den reinen Kunstsammlungen der Fall war, einen hauptsächlich repräsentativen Charakter besaßen und zur reinen Profilierung des Herrscherhauses dienen sollten. Vielmehr stand das Bildungsideal, die Erziehung der Untertanen zu einem seiner Geschichte und seiner Wurzeln bewußten patriotischen Volk, weitgehend im Vordergrund, auch wenn es aus heutiger Sicht teilweise sehr gönnerhaft wirkt, wie der Monarch seinen Untertanen zu geschichtlichem Wissen verhelfen wollte. Diese Grundvoraussetzung führte dann dazu, daß für die praktische Umsetzung hauptsächlich auf kulturhistorische Exponate Wert gelegt wurde, wobei mittelalterliche Objekte sehr gefragt waren. Damit einher ging eine Verstärkung des regionalen Patriotismus und damit auch eine stärkere Bindung des Volkes an das Herrscherhaus als weitere Gründe, eine solche Institution ins Leben zu rufen.¹³⁹

Letzteres wird vor allem bei der bayerischen Gründung durch Maximilian II.¹⁴⁰ deutlich, zu der auch dynastisch-repräsentative Beweggründe führten.¹⁴¹ Den Grundstock dieser, wie

¹³⁶ Näheres zum Museum Fridericianum siehe Kassel: Wegner 1979.

¹³⁷ Vgl. Kassel: Hallo, Landesmuseum 1929/1983, S. 32.

¹³⁸ Preiß 1993, S. 99.

¹³⁹ Hochreiter weist darauf hin, daß die fürstlichen Museumsgründungen auch als Mittel angesehen wurden, um politischen Widerstände im Lande entgegenzutreten. „Der Großherzog [gemeint ist Ludwig I. von Hessen-Darmstadt] reagierte damit vor allem auf die Bedürfnisse und Forderungen des Bürgertums und bot mit dem öffentlichen Zugang zu den Museumssammlungen und der Hofbibliothek kulturelle Mitbestimmung an. Die Museumsgründung darf im Rahmen einer kulturpolitischen Strategie des ersten Großherzogs gesehen werden, die durch Mäzenatentum und demonstrative geistig-kulturelle Öffnung versuchte, die liberale Opposition und ihre Verfassungsforderungen zu beschwichtigen.“ Hochreiter 1994, S. 52.

¹⁴⁰ Zu weiteren Unternehmungen des Königs, die Verbundenheit mit seinem Volk zu zeigen, vgl. München: Bauer 1988, S. 2-9.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

schon vorher anderer staatlicher Sammlungen Münchens, bildete die seit dem 16. Jahrhundert entstandene Wittelsbacher Kunstkammer. Die Idee der Museumsgründung ging wohl von Maximilian selber aus, der auch andere dynastisch-historische Projekte veranlaßt hatte.

Der vom König 1853 mit der Errichtung eines Wittelsbacher Museums beauftragte Karl Maria Freiherr von Aretin äußerte sich in einer Denkschrift über den Sinn und Zweck dieses Vorhabens folgendermaßen:

„Ein derartiges Museum würde nicht nur das Herz eines jeden echten Bayern erfreuen, sondern auch für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst und für die bayerische Kunstgeschichte von größtem Interesse sein.“

Und weiter:

„Durch ein solches Museum würde dem bayerischen Volk sozusagen vor Augen gestellt, wie seine Fürsten ihm von jeher auf der Bahn der Zivilisation, Wissenschaft und Kunst vorangeleuchtet haben und die Anhänglichkeit an das angestammte Herrscherhaus könnte dadurch nur bestärkt werden.“¹⁴²

Dabei sollten erzieherische Aspekte allerdings keinesfalls vernachlässigt werden, sie wurden im Gegenteil sogar als Hauptaufgabe der Institution angesehen. Dem Monarchen war durchaus bewußt, daß das Volk durch die zeitgeschichtlichen Ereignisse den Bezug zu seiner eigenen Geschichte verlieren könnte. Deshalb wollte er in ihm das Bewußtsein für die historischen Werte wecken. In seinen Absichten lag der Wunsch zur nationalen und staatsbürgerlichen Erziehung im Sinne Schellings sowie zur Förderung von Kunst und Handwerk.¹⁴³ Die Einbeziehung der Geschichte des Volkes veranlaßte den König dazu, der Institution am 30. Juni 1855 den Namen ‚Bayerisches Nationalmuseum‘ zu geben. Doch auch die Repräsentation der Wit-

¹⁴¹ „Das dynastische und nationale Interesse ist dabei ebenso beteiligt als das künstlerische und historische“. Freiherr von Aretin, Karl Maria: Nähere Ausführung des Vorschlags zur Errichtung eines Wittelsbachischen Museums. 24. Januar 1854. Reinschrift Historisches Staatsarchiv München Ministerium des Äußeren (HstA MA) 51 563. Zitiert nach: München: Bauer 1988, S. 16.

¹⁴² Zitiert nach: München: Lenz 1955, S. 7. Dort keine Quellenangabe (vgl. München: Bauer 1988, S. 31-32, Anm. 154). Nach Bauer müßte es sich um die Denkschrift vom 24. November 1853 handeln, mit dem Titel: ‚Vorschlag zur Errichtung eines Wittelsbachischen Museums‘. Reinschrift HstA MA 51 563. München: Bauer 1988, S. 15 und Anm. 170.

¹⁴³ Vgl. München: Lenz 1955, S. 8. Dieser Aspekt unterscheidet das *Bayerische Nationalmuseum* in der Motivation der Gründung auch grundsätzlich von dem fast gleichzeitig entstandenen Germanischen Nationalmuseum und dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum. „Beim Germanischen Museum stand das Ethos des Nationalen im Vordergrund, wie es idealistisch erstmals in Herders Blättern ‚Von deutscher Art und Kunst‘ (1773) verkündet worden war. Beim Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz überwog von Anfang an die Bestrebung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und zur Darbietung ihrer Funde und Erkenntnisse. Beim Bayerischen Nationalmuseum aber war der königliche Wille zur vaterländischen Erziehung und zur Förderung von Kunst und Handwerk entscheidend.“ München: Müller, Vorwort, 1955, S. 5.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

telsbacher Dynastie und die stärkere Verbundenheit des Volkes mit dem Fürstenhaus¹⁴⁴ war für den Herrscher nicht unwesentlich.

Ähnliche Beweggründe scheinen auch den Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt schon 1820 dazu veranlaßt zu haben, aus aufklärerischen Motiven heraus die großherzogliche Sammlung in der Stiftungsurkunde zu einer „zur Beförderung wahrer Aufklärung und Verbreitung nützlicher Kenntnisse“ reichenden Anstalt, die „zur Unterhaltung und Belehrung des Publikums offen stehen“¹⁴⁵ sollte, zu deklarieren. Die Sammlungen, die aus seinem Privatvermögen entstanden waren, wurden im Interesse der Volksbildung zum öffentlich zugänglichen Großherzoglichen Museum erklärt und sollten „als Staatseigentum betrachtet und behandelt werden“¹⁴⁶.

Ein wesentlicher Aspekt gerade dieser beiden Museumsgründungen ist, daß hier ein eher für die bürgerlichen Museumsgründungen typischer Sammlungsgedanke¹⁴⁷ von Monarchen aufgegriffen wurde. Der Fürst übernahm hier die Rolle des Privatmannes. Er zeigte eine ähnlich starke Anteilnahme an dem Projekt wie andernorts bürgerliche Sammler, Kunstliebhaber und Geschichtsforscher. Verstärkt wird die Bedeutung dieser Tatsache dadurch, daß hier die Museen nicht, wie größtenteils bei den anderen fürstlichen Gründungen, als mehr oder minder logische und konsequente Weiterführung einer schon vorhandenen Kunst- und/oder Wunderkammer angesehen wurden, sondern eine Neugründung unter völlig neuartigen Voraussetzungen und mit aus zeitgenössischen Bedürfnissen heraus entstandenen Zielsetzungen darstellten. Des weiteren fällt vor allem in München auf, daß das Sammeln und Ausstellen von kulturhistorischen Gegenständen bei zeitgenössischen Fachleuten auf Unver-

¹⁴⁴ Bauer erwähnt eine undatierte Handschrift aus dem Nachlaß des Königs, die aus einem „Auszug aus: Kölle's Aufzeichnungen eines nachgeborenen Prinzen“ von 1841 besteht. In diesem wird zur Erlangung der *Liebe des Volkes* dazu geraten, alte Bau- und Kunstwerke zu erhalten. Vgl. München: Bauer 1988, S. 4.

¹⁴⁵ Zitiert nach: Darmstadt: Bott 1968, S. 12.

¹⁴⁶ Zitiert nach: Darmstadt: Bott 1968, S. 12. Dort weist Bott auch darauf hin, daß die deutliche Betonung des Begriffes Museum für den Großherzog auch „eine neue Zweckbestimmung für das Vermehren, Pflegen und Erforschen der Bestände in sich barg“.

¹⁴⁷ „Die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums Mitte vorigen Jahrhunderts zeigt auf, daß das Ausstellungs-Paradigma der Kulturgeschichte auch von fürstlich-monarchischer Seite aufgegriffen wurde und zur Legitimation ihrer politischen Ziele eingesetzt werden konnte. Kann der historische Zusammenhang bürgerlicher Museumsgründungen und kulturgeschichtlicher Darstellungsweise auch generalisierend behauptet werden, so ist er doch kein zwangsläufiger. In der speziellen bayerischen Variante der Kulturgeschichte als Geschichte des Herrscherhauses und des angeblich mit ihm direkt verbundenen Volkslebens fehlte der aufklärerische politische Impetus, der etwa bei Karl Biedermann im Medium der Kulturgeschichte gegen die Regentengeschichte opponierte und die Rechte des Volkes einklagte.“ Hochreiter 1994, S. 124.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

ständnis stieß, ein Phänomen, das auch andernorts zu finden war. Aus der Sicht der Kunstauffassung der Zeit wurde dies als Spleen des Monarchen abgetan.¹⁴⁸

In die fürstlich gegründeten Landes- beziehungsweise Provinzialmuseen floß aber neben einer meist über längere Zeit gewachsenen Sammlung aus dem Besitz des Herrscherhauses auch ein Anteil bürgerlicher Sammeltätigkeit ein. So gehörte der Ankauf von vollständigen Privatsammlungen zur Sammelpolitik der meisten Monarchen. Oft kam es auch dazu, daß die Sammlungen der regionalen Geschichts- und Altertumsvereine im Zuge des Ausbaus der fürstlichen Sammlungen schon früh in diese mit einbezogen wurden. Dabei kommt der Effekt, daß die meisten bürgerlichen Sammlungen ab einer gewissen Größe nicht mehr von privater Hand getragen und organisiert werden konnten, dieser Entwicklung zugute.

So war der Badische Großherzog Friedrich I. bestrebt, verschiedene im Lande verstreute Sammlungen zusammenzufassen¹⁴⁹, indem er den Hofmaler August von Bayer, der zugleich Leiter des Altertumsvereins für das Großherzogtum Baden war, als Landeskonservator nach Karlsruhe berief. Dieser integrierte 1853 die von ihm aufgebaute Vereinssammlung¹⁵⁰ in die fürstliche. So entstand auf Geheiß des Großherzogs die ‚Großherzogliche Badische Altertümersammlung‘.

Ähnlich ging man im Nachbarland Württemberg vor, wo die Sammlungen verschiedener regionaler Altertumsvereine in die 1862 gegründete ‚Staatssammlung für vaterländische Kunst- und Altertumskunde‘ aufgenommen wurden. Diese vom Landeskonservator eingerichtete Sammlung ergänzte das aus der Kunstkammer hervorgegangene, traditionsreiche ‚K. Kunst- und Altertumskabinett‘. Damit gab es in Stuttgart drei Sammlungsbereiche auf staatlicher Ebene, da auch ein Lapidarium existierte. Die neue Staatssammlung verfolgte ähnliche Ziele wie die fürstlichen und bürgerlichen Sammler:

„Zweck der neuen Sammlung ist: vaterländische Kunst- und Altertumsdenkmale, die in *geschichtlicher* und namentlich *kulturgeschichtlicher* Beziehung ein Interesse darbieten, soweit thunlich durch Vereinigung vor Untergang, Zersplitterung oder Verschleppung zu sichern

¹⁴⁸ Ein bedeutender Maler soll zum Beispiel Hefner-Alteneck – dem Nachfolger Aretins – gegenüber folgendes geäußert haben: „Von der Zeit der klassischen Kunst der alten Griechen bis zum Wiedererwachen der Kunst in neuerer Zeit existiert so vieles Zeug, welches nur den Geschmack verdirbt, ja es wäre ein Glück, wenn dasselbe in einen Aschenhaufen verwandelt wäre“, wobei er auf die Sammlung zeigte. Ein Architekt gab den Rat: „man solle das Museum so einrichten, dass es auch noch zu einem anderen Zweck dienen könne, indem die Liebhaberei des Königs für solche Altertümer doch nur eine vorübergehende sei.“ München: Hefner-Alteneck 1890, S. 4.

¹⁴⁹ Vgl. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum 1968, S. 16.

¹⁵⁰ Es handelte sich dabei um die Sammlung des 1844 gegründeten ‚Altertumsverein in Baden-Baden‘.

und durch öffentliche Ausstellung zur Kenntnis und Anschauung des Publikums zu bringen.“¹⁵¹

Auffällig ist, daß bei der Festlegung der Aufgaben dieser neuen Sammlung besonders darauf hingewiesen wurde, daß sie streng auf die Region beschränkt bleiben sollte. Prinzipiell kamen nur regionale Werke in Frage. Um Zusammenhänge darstellen zu können, wurde aber auch auf Objekte aus dem weiteren Umkreise zurückgegriffen. Dies gilt, wenn auch nicht unbedingt immer in so strikter Weise, auch für die anderen Landesmuseen fürstlicher Gründung, wobei das Darmstädter Museum eine Ausnahme bildet, da hier eine regionale, das heißt räumliche Sammlungsbeschränkung nie festgelegt wurde.

B. Bürgerliche Kunst- und Altertumsvereine und bürgerliche Sammlungen

Auch auf bürgerlicher Seite gab es Einzelpersonen, die durch ihr Interesse und ihren Eifer Sammlungen aufbauten, die später Grundstock für ein Museum wurden. Im Falle der Landesmuseen geschah dies bei den beiden norddeutschen Museen, in Bremen durch Johannes Focke und in Kiel, später Schleswig, durch Gustav Thaulow.

In Schleswig-Holstein kam zu der allgemein in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Vaterlandsliebe noch hinzu, daß das Land unter dänischer Oberhoheit stand und diesen Zustand nicht hinnehmen wollte, was sich in der Erhebung von 1848 äußerte. Daher wurde es als „patriotischer Dienst“¹⁵² aufgefaßt, als der Kieler Theologe, Philosoph und Pädagoge Gustav Thaulow (1817–1883) in den 1850er Jahren damit begann, eine Sammlung heimischer vaterländischer Altertümer anzulegen. Dabei kam es ihm hauptsächlich auf die Werke der Schnitzkunst an, die als die ursprüngliche, eigene Kunstform Schleswig-Holsteins angesehen wurde. Seine Hauptintention ging neben der allgemeinen historischen Bildung dahin, daß die ausgestellten Werke den zeitgenössischen Handwerkern und Künstlern als Vorbild für ihre Arbeit dienen sollten, womit das 1875 begründete Thaulow-Museum auch als das erste deutsche Kunstgewerbemuseum, „das sich in der Sammelpraxis ausdrücklich auf eine Region beschränkte“¹⁵³, gelten kann.

Anders war die Lage in Bremen. Zwar hatte hier als Folge eines Aufrufes von 1861 eine Ausstellung stattgefunden, die bremische Gegenstände – die in anderen Orten schon Bestände

¹⁵¹ Stuttgart: Bilder 1889, S. 5.

¹⁵² Schleswig: Schlee 1963, S. 6. Thaulow beteiligte sich auch an anderen Bestrebungen, die zum staatlichen Anschluß an Deutschland führen sollten. Siehe dort.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

kulturhistorischer Museen bildeten – vereinigte und die anscheinend ein großer Erfolg war, es kam jedoch nicht dazu, diese Ausstellung in eine ständige Sammlung umzuwandeln, wodurch – wie Focke später bemerkte – wichtige Bremer Altertümer verloren gegangen sind.¹⁵⁴

Die Gründe dafür liegen wohl in der Entwicklung Bremens im 19. Jahrhundert. Obwohl das Stadtbild mit Roland, Dom und Rathaus Gespür für Vergangenes vermuten läßt, hatten die Bürger wenig Sinn für die Geschichte.

„Die Stadt nahm damals den Kampf um den Zugang zur offenen See auf und gewann ihn. Die Gründung Bremerhavens und die Vertiefung der Weser sind die Denkmäler, die von den Generationen zwischen 1820 und 1880 geschaffen wurden. Der Mehrzahl der hierfür verantwortlichen Bürger mußte die Vergangenheit und die sie verkörpernden Altertümer als Last und Hindernisse erscheinen. Tatmenschen wurden benötigt, keine zurückschauenden Träumer, Kapital und nicht schwer zu ‚realisierende‘ Kunstwerte. Die Ideen der Romantik überließ man jenen ehemaligen Reichsstädten, die nur noch den Abglanz ihrer Größe in das 19. Jahrhundert hinübergerettet hatten, nicht aber den Willen und die Kraft besaßen, sich gegenwartsbedingten Aufgaben zu stellen.“¹⁵⁵

Dennoch begann fast 30 Jahre nach diesem ersten Versuch ein einzelner Bremer Bürger, Johannes Focke (1848–1922), erfolgreich, eine Sammlung von Bremensien anzulegen, die auf erzieherische Wirkung zielte.

Schon an diesen beiden Beispielen wird deutlich, daß bei den bürgerlichen Gründungen, weit mehr als bei den fürstlichen, auch das soziale und politische Umfeld der Region eine wichtige Rolle spielte. „Der enge Zusammenhang der bürgerlichen Museumsgründungen mit der aufklärerischen Tradition und den nationalen und liberalen Bestrebungen der 1848er Revolution“¹⁵⁶ fällt dabei auf.

Eine Folge des aufkommenden Selbstbewußtseins des Bürgertums im späten 18. und im 19. Jahrhundert war eine neue, freie Art der Organisation, die Vereine¹⁵⁷. Bei diesen entschied sich die Zugehörigkeit nicht durch ständische Zuordnung in Körperschaften, die sich im Laufe der Zeit auflösten, sondern durch eigene Wahl nach eigenen Interessen. Auch wenn die theoretisch freie, standesunabhängige Zugänglichkeit in der Praxis von neuen Kriterien wie Bildung und Besitz abhängig war, waren die Vereine eine antiständische und bürgerliche Organisations-

¹⁵³ Schleswig: Schlee 1963, S. 7.

¹⁵⁴ Vgl. Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 5-6. Zwar bildete sich eine Sektion des Künstlervereins, der ‚Verein für bremische Geschichte und Altertümer‘, doch war auch dieser und seine Sammlung, die dem Gewerbemuseum überlassen wurde, nur von kurzer Dauer. Vgl. Focke in: Bremen: Focke-Museum 1922, S. 5.

¹⁵⁵ Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 6.

¹⁵⁶ Hochreiter 1994, S. 112.

¹⁵⁷ Vgl. S. 13.

form, da die Aufnahme der Mitglieder nicht mehr durch den bei der Geburt festgelegten gesellschaftlichen Stand entschieden wurde.¹⁵⁸

Eine Form dieser Organisationen, die sowohl dem Wunsch des „patriotisch gesinnten Bürgertums nach Selbstorganisation ... (wie) auch nach politischer Emanzipation“¹⁵⁹ entsprach, war, neben den Turn-, Bildungs- und Gesangsvereinen, die der Geschichts- und Altertumsvereine. Zu den Mitgliedern dieser meist landes- oder ortsgeschichtlich interessierten Vereine zählten in der Regel weniger Hochschullehrer als ortsansässige Honoratioren: Archivare, Bibliothekare, Lehrer, Geistliche, Ärzte, Apotheker, aber auch Offiziere sowie, je nach Region, der regionale Adel oder die bürgerlichen Grundbesitzer oder Kaufleute und städtische Beamte.¹⁶⁰

Die Geschichts- und Altertumsvereine haben ihre Wurzeln in den gemeinnützig-patriotischen Vereinen, die noch aus dem 18. Jahrhundert stammen und dem Zeitalter der Aufklärung angehören. In den sogenannten Vaterländischen Studien, die – von den Vereinen betrieben – auch geschichtlich verstanden wurden, treffen sich die verschiedenen Wege¹⁶¹ der Aufklärung zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder.¹⁶²

In der Zeit nach den Befreiungskriegen sind die Geschichtsvereine

„im wesentlichen zwar deutsch-vaterländische, aber doch konservative, weniger der bessernden Veränderung als der Bewahrung dienende Gebilde geworden. Gewiß, die Anfänge gehören in die vaterländische Bewegung gegen Napoleon, in den Aufruhr des Nationalstaates von 1813, aber was davon jakobinisch oder liberal, gar demokratisch sein wollte, floß eher in die Vereine der Turner und Sänger als in die Vereine der Geschichtsfreunde ... Geschichte wird jetzt mehr als ... (vorher) mit Vergangenheit gleichgesetzt.“¹⁶³

Man beschäftigte sich „in erster Linie mit einer als vorbildlich verstandenen Geschichte des mittelalterlichen deutschen Kaisertums in die die Sehnsüchte nach nationaler Einheit und Stärke projiziert wurden“¹⁶⁴. Dazu trugen sicherlich auch der rasche soziale Wandel und die beginnende industrielle Revolution bei, durch die die altgewohnten Strukturen beängstigend schnell zu zerfallen drohten. Davor versuchte man sich mit der Rückbesinnung auf die Vergangenheit zu schützen.

¹⁵⁸ Vgl. Hochreiter 1994, S. 58-59; Wehler 1987, S. 318.

¹⁵⁹ Hochreiter 1994, S. 58.

¹⁶⁰ Vgl. Vierhaus 1977, S. 113-114.

¹⁶¹ „Der Weg der Aufklärung gabelt sich dann so, daß eine Straße von deutscher Dichtkunst über deutsche Sprache zu deutscher Geschichte führt, eine andere vom französischen Physiokratismus über Ackerbaugesellschaft, Gemeinwohl zur Landesgeschichte.“ Heimpel 1972, S. 46.

¹⁶² Vgl. Heimpel 1972, S. 46.

¹⁶³ Heimpel 1972, S. 48.

¹⁶⁴ Hochreiter 1994, S. 59.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

„Die Vereine konnten sich so als Bewahrer und Fortsetzer der nationalen Kultur und Geschichte darstellen und zielten darauf ab, durch die Stiftung einer historischen Kontinuität die Bürger patriotisch für einen deutschen Nationalstaat zu mobilisieren.“¹⁶⁵

Auch wenn die meisten Vereine sich mit der Geschichte ihrer (Heimat-) Landschaft auseinandersetzten, so geschah das doch immer „auf dem Hintergrunde der deutschen Geschichte“¹⁶⁶.

Nach 1871, also nach der Reichsgründung, war das Vaterland Deutschland als Nationalstaat Realität geworden, der Kampf um die Vereinigung war beendet. Diese neuartige Lage führte dazu, daß Geschichtsvereine in allen Gegenden, wo sie noch nicht bestanden, gegründet wurden, zumal durch die neu geschaffene Situation die alten Fürstentümer zu „historischen Landschaften“ verblaßten.¹⁶⁷

Bei fast allen Geschichts- und/oder Altertumsvereinen finden sich folgende, als „Idee eines geschichtsforschenden Vereins“ formulierte Punkte in den Vereinsstatuten wieder:

„1. Allgemeinere Aufregung (sic!) und Erhaltung der Teilnahme für geschichtliche Kenntnis. 2. Sammlung, Aufbewahrung und Nutzbarmachung der Materialien zur Geschichtsforschung. 3. eigene Bearbeitung größerer und kleinerer Partien der Geschichte selbst.“¹⁶⁸

Bedeutsam in Zusammenhang mit den Museumsgründungen ist der zweite Punkt: daß viele dieser Geschichtsvereine sich der Rettung der vaterländischen Altertümer verschrieben hatten. Das führte in der praktischen Arbeit zu archäologischen Ausgrabungen und denkmalschützerischen Tätigkeiten und, daraus resultierend, zur Einrichtung von Vereinssammlungen. Da den Vereinen meist, wie oben in den Statuten zu sehen, daran gelegen war, Interesse für ihre Sache zu wecken, war es nur konsequent, auf eine öffentliche Ausstellung der Sammlungen – also auf Museumsgründungen – hinzuarbeiten. Dies nicht zuletzt auch deshalb, weil die materiellen Zeugnisse der Vergangenheit für einen solchen Zweck ungleich besser geeignet schienen, als zum Beispiel Schriftquellen oder Urkunden. Wichtig war dabei, daß hier, wie auch schon bei den fürstlichen Gründungen zu sehen, kunstgewerbliche Produkte und Relikte der Alltagskultur nicht nur als ausstellungswürdig, sondern als besonders wirkungsvoll galten.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Hochreiter 1994, S. 60.

¹⁶⁶ Kolbow 1937, S. 8.

¹⁶⁷ Vgl. Heimpel 1972, S. 53, auch Anm. 20; dort Zitat aus: Schmidt, H.: Heimat und Geschichte. Zum Verhältnis von Heimatbewußtsein und Geschichtsforschung. (= Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 39, 1967), S. 6.

¹⁶⁸ Eberhard, Heinrich A.: Ideen über den Zweck und die Wirksamkeit eines geschichtsforschenden Vereins. 1835 (=Westfälisches Archiv. Bd. 7). Zitiert nach: Heimpel 1972, S. 58.

¹⁶⁹ „Während sich die historische Forschung nach wie vor ganz überwiegend auf schriftliche Quellen beschränkte und sie mit dem Rüstzeug einer sich vervollkommnenden philologischen Methode kritisch prüfte, ist in der breiten Zone zwischen etablierter Wissenschaft und populärem Geschichtsinteresse durch einzelne Vereine und Museen die Zusammengehörigkeit von schriftlicher und materieller Kultur, von sprachlicher und künstlerischer, handwerklicher und technischer Überlieferung im Blick geblieben.“ Vierhaus 1977, S. 114.

In Detmold wurde 1835 der ‚Naturwissenschaftliche Verein für das Fürstentum Lippe‘ gegründet, wobei gleichzeitig die ‚Naturhistorische Sammlung für das Fürstentum Lippe‘ ins Leben gerufen wurde. Sie bildet in sofern eine Ausnahme unter den Vorläufern der Landes- und Provinzialmuseen, als es sich bei ihr zunächst – wie die Bezeichnung schon andeutet – um eine rein naturwissenschaftliche Sammlung handelte¹⁷⁰; erst später kam eine kulturhistorische hinzu. Wie auch in Bremen war hier eine Ausstellung – in diesem Fall eine regionale Gewerbeausstellung 1881 – der Anlaß, 1893 eine Sammlung vaterländischer Altertümer ins Leben zu rufen.¹⁷¹ Auch in Hannover machte die schon 1797 gegründete ‚Naturhistorische Gesellschaft‘ den ersten Schritt Richtung Landesmuseum. Sie gab später, 1850, auch den eigentlichen Impuls zur Museumsgründung aus verschiedenen Vereinssammlungen; im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schlossen sich ihr weitere Vereine unterschiedlicher Art an, die eigene Sammlungen anlegten.

Der erste Versuch einer bürgerlichen Museumsgründung in Stralsund durch den dortigen Kunstverein schlug fehl. Der Verein, 1841 als ‚Kunstverein für Neuvorpommern und Rügen‘ gegründet, war bestrebt, ein Kunstmuseum, das auch die Erinnerung an die Vergangenheit pflegen sollte, einzurichten. Diese Bemühungen scheiterten daran, daß es von Seiten der Stadt keinerlei Antwort auf die Bitte gab, Räume bereitzustellen. Erst ein 1857 ausschließlich zum Zweck der Gründung eines ‚Museums für heimatliche Kunst und Geschichte‘ ins Leben gerufener Verein erreichte schließlich die offizielle Gründung des ‚Museums für Kunstgegenstände und einheimische Altertümer‘ am 16. Januar 1858.¹⁷²

In Berlin gab nicht zuletzt die Ausbreitung von Mietskasernen, das schnelle Wachstum der Stadt, der allgemeine Fortschritt und der daraus resultierende Verlust an historischer Substanz im Stadtbild den Anlaß für die Bürger, sich mehr und mehr für die Geschichte ihrer Stadt zu interessieren. Doch auch wenn sich hier zwei Vereine mit der Altertumskunde beschäftigten – die ‚Gesellschaft für Anthropologie, Ethnographie und Urgeschichte‘ für die schriftlose Zeit und der ‚Verein für die Geschichte Berlins‘ –, so war in der Hauptsache das Engagement

¹⁷⁰ In diesem Fall, wie auch bei zahlreichen weiteren zeitgenössischen naturhistorischen Vereinen, bot wohl Alexander von Humboldts „Berliner Vorlesungen über das Gesamtbild der Natur“, 1834 gehalten, sowie der daraus entstandene Plan des „Kosmos“ die wesentliche Anregung für deren Gründung. Vgl. Detmold: Hansen, Kulturgeschichtliche Sammlungen, 1985, S. 12.

¹⁷¹ Kunstsammlungen gab es in Lippe, wo man aufgrund der ländlichen Prägung, aber auch wegen des reformatorischen Bekenntnisses, weniger Sinn dafür aufbrachte, bis zum Beginn des 20. Jhs. nur sehr wenige, eine Gemälde- oder Kunstgalerie gar nicht. Vgl. Detmold: Hansen, Kulturgeschichtliche Sammlungen, 1985, S. 31.

¹⁷² Vgl. Stralsund: Adler 1945/1984, S. 10.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

zweier Personen, des Arztes, Anthropologen und Politikers Rudolf Virchow¹⁷³ und des Stadt- und Geheimen Regierungsrates Ernst Friedel, für die erfolgreiche Gründung des Märkischen Provinzialmuseums 1874 verantwortlich. Dies war durchaus nicht einmalig, da es in fast jedem Verein eine oder wenige treibende Kräfte gab, ohne deren teilweise visionäres Denken und Durchsetzungsvermögen die meisten der hier behandelten Museen nicht zustande gekommen wären.

In Braunschweig hatte es – ähnlich wie in Bremen – eine historische Ausstellung gegeben, die hier allerdings weitreichendere Folgen hatte. Die in Erinnerung an das Ende der napoleonischen Herrschaft mit tatkräftiger Unterstützung der Bürger 1890 veranstaltete Gedenkausstellung, vom ‚Braunschweigischen Geschichtsverein‘ initiiert, war ein so großer Erfolg, daß zunächst die Dauer der Ausstellung selber verlängert wurde. Dieses Resultat rief aber sowohl bei den Mitgliedern des Geschichtsvereins als auch bei den sehr interessierten Bürgern den Wunsch hervor, die dort gezeigten Objekte in eine ständige Sammlung als Grundstock für ein ‚Vaterländisches Museum‘ umzuwandeln, was ein Jahr später auch geschah.

Hier gab es in der Folge, wie im übrigen auch in der weiteren Entwicklung des Niedersächsischen Landesmuseums in Hannover, eine tatkräftige und unterstützende Einmischung des Regenten, der durch ideelle und finanzielle Hilfe maßgeblich mit an der Museumsgründung beteiligt war. Wie bei den eigentlich fürstlichen Gründungen, die auch Privatsammlungen mit einbezogen hatten, kann also auch bei den bürgerlichen nicht strikt zwischen den Initiatoren unterschieden werden. Dies zeigt aber deutlich, wie stark zur damaligen Zeit das Interesse an der eigenen Geschichte und ihrer Vermittlung in weiten Kreisen, sowohl den adeligen als auch den bürgerlichen, gewesen ist, da die Bestrebungen ja teilweise sogar parallel liefen.

C. Staatliche Museumsgründungen in den preußischen Provinzen

Eine gesonderte Stellung zwischen fürstlich und bürgerlich gegründeten Landesmuseen nehmen die Provinzialmuseen der ehemaligen rheinisch-westfälischen Provinzen Preußens ein. Hierbei handelte es sich zunächst um staatliche Gründungen, also von der Obrigkeit angeordnete Einrichtungen, die aber nicht die aufklärerischen Intentionen der fürstlichen Museen mit sich brachten, sondern von Anregungen aus der Bürgerschaft ausgingen, ja später sogar auf Vereinstätigkeiten aufbauten. Es stand der Gedanke im Hintergrund, den 1815 hinzugekom-

¹⁷³ Virchow war, neben seinen bahnbrechenden Forschungen in der Medizin, auch der Begründer des ‚Deutschen Museums für Trachten und Geräte‘, des späteren ‚Staatlichen Museum für deutsche Volkskunde‘ in Berlin. Vgl. Döring 1977, S. 46–47.

menen Provinzen ein Zeichen zu geben, daß die preußische Regierung bereit war, ihnen kulturelle Selbständigkeit zuzugestehen. Dies war sicherlich auch ein Mittel, um die innere Ruhe in den Provinzen zu sichern.¹⁷⁴

Grundlegend für die Idee, ein solches Provinzialmuseum zu gründen, war einerseits eine nicht geringe nationale Begeisterung, die sicherlich nach der Befreiung von der französischen Herrschaft aufgekommen war, selbst wenn man mit der preußischen auch nicht völlig zufrieden war. Hinzu kam auf preußischer Seite eine Empfehlung Goethes – der 1814 und 1815 zwei Reisen in den Rheinlanden unternommen hatte – zugunsten einer solchen Einrichtung sowie „die politische Idee des damals reformfreudigen Preußen, daß historische Bildung auch ein Garant für ein staatstragendes vaterländisches Bewußtsein sei“¹⁷⁵. Zudem glaubte „man ... damals – eine typisch romantische Idee –, daß der Anblick der Altertümer die Liebe der Rheinländer auch zum neuen Vaterland Preußen beflügele“¹⁷⁶.

Die Idee, ein Museum für die Altertümer des Rheinlandes einzurichten, entstand schon zu Beginn der preußischen Regierungszeit. Sie kam 1814 beim Besuch des preußischen Kronprinzen zur Sprache, als unter anderen Sulpiz Boisserée, Schinkel, Goethe und vom Stein auf die Notwendigkeit und das Wünschenswerte einer solchen Einrichtung hinwiesen.¹⁷⁷ Da aber in der Folge keine konkreten Schritte unternommen wurden, versäumte man zu diesem Zeitpunkt den Erwerb zahlreicher damals zur Verfügung stehender Privatsammlungen, wie die Sammlung Boisserée, die des Kanonikus Pick oder die Wallrafsche Sammlung, die einen geeigneten Grundstock für ein solches Museum hätten bilden können.

Nach einigem Hin und Her, was die Wahl des Standortes betraf, kam die endgültige Entscheidung verhältnismäßig überraschend und in einer wohl nicht geahnten Art und Weise: Am 4. Januar 1820 verfügte der preußische Staatskanzler Karl August Fürst von Hardenberg (1750–1822) durch einen Erlaß die Errichtung eines ‚Museums rheinisch-westfälischer Altertümer‘. Nicht nur daß dieser Erlaß sehr unvermittelt und von einer nicht unbedingt zu erwar-

¹⁷⁴ „Sicherlich war es kein Zufall, daß es gerade die westlichen Provinzen sind, in denen die preußische Regierung mittels Weckung und Förderung des historischen Interesses und des am Beachten und Sammeln von Altertümern die Stärkung des Nationalgefühls anstrebte, waren doch Westfalen und Rheinland innerlich keineswegs mit Brandenburg-Preußen verwandt, größtenteils auch konfessionell geschieden und anfangs alles andere als preußen-freundlich gesinnt. – Die neue Regierung will ihren Untertanen ihr Interesse beweisen, will zeigen, wie Dorow es ausdrückt, ‚daß die Regierung Theil nehme‘ ..., will ferner die historische Zusammengehörigkeit des Reiches nachweisen und zeigt sich daher bestrebt, die vaterländischen Gefühle der Bevölkerung gerade auf das Gebiet der Geschichte zu lenken, aus dem Bereich politischer und konfessioneller Debatten heraus in das Mittelalter und die Vorzeit.“ Münster: Seiler 1937, S. 11. Vgl. hierzu auch Martin 1983, S. 425.

¹⁷⁵ Bonn: Aus Rheinischer Kunst 1963, S. 9.

¹⁷⁶ Bonn: Rüger 1977, S. 8.

tenden Seite kam, verblüfft. Hinzu kommt, daß der Staatskanzler sich das Museum im Zusammenhang mit der Universität in Bonn wünschte und daß dadurch das erste preußische Staatsmuseum ins Leben gerufen wurde, eines der ersten deutschen Museen nichtfürstlicher Provenienz. Der Grundstein für das erste deutsche kulturhistorische Museum war gelegt.

Von Hardenberg erteilte dem ersten Dirigenten des Museums, dem Hofrat Wilhelm Dorow¹⁷⁸, den Auftrag, das Museum so einzurichten, „daß es zum Unterricht der Jugend, zu historischen Forschungen und zur Erhaltung unschätzbbarer Monumente dienen, den Sinn für die Bedeutung des vaterländischen Bodens und die Geschichte der Vorzeit erregen und ernähren wird“¹⁷⁹.

Während sich solche Äußerungen noch zu den meisten zeitgenössischen Museumsgründungen wiederfinden, ging Hardenberg in seinen Vorstellungen dieses Museum betreffend noch entscheidend weiter. Er wies Dorow an, die Bestände des Museums zu erweitern, indem er die rheinisch-westfälischen Provinzen bereise, wenn möglich Ankäufe tätige oder, falls das nicht möglich sei, zumindest Abbildungen oder Abformungen anfertige, Ausgrabungen durchführe.¹⁸⁰ Eindringlich warnt Hardenberg vor der Gefahr der „Uebertreibung und Mikrologie“¹⁸¹, also davor, daß Dorow bei der Ausweitung der Sammlung sich zu sehr in Details verliere; er legt Wert darauf, daß eine große Linie eingehalten wird. Bemerkenswert auch der Hinweis darauf, daß für eine bestimmte Region wichtige Monumente nicht gewaltsam in das Museum geschafft werden sollen, es solle nicht der Eindruck entstehen, „als wolle man sie ihrer Altertümer und Kunstwerke berauben, um ein Central-Museum zu bilden“. Weiterhin solle es zu Dorows Arbeit gehören, überall in den Provinzen „den Sinn für diese Art von Forschung anzuregen“ sowie selber die von ihm erzielten Ergebnisse in regelmäßigen Abständen zu veröffentlichen, um das öffentliche Interesse an der Sache zu erwecken.¹⁸²

Hier finden sich also schon die modernen musealen Grundsätze vom – behutsamen und zielgerichteten – Sammeln, Bewahren, Erforschen und Präsentieren sowie der Öffentlichkeitsarbeit wieder, ungefähr hundert Jahre bevor sie in der Neuerungswelle des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts entwickelt und diskutiert wurden. Dies ist um so erstaunlicher, als die Thesen

¹⁷⁷ Vgl. Bonn: Oelmann 1936, S. 7-8. Zu den allgemeinen Plänen und Vorschlägen für ein rheinisches Museum siehe Bonn: Fuchs 1971, S. 36-40.

¹⁷⁸ Zu Dorow vgl. Bonn: Fuchs 1971, S. 40-60, S. 75-83; Münster: Seiler 1937, S. 12-15. Fuchs erwähnt auch (S. 44-45), daß dieser vermutlich Issels Denkschrift (vgl. S. 19) kannte.

¹⁷⁹ Münster: Seiler 1937, S. 10-11.

¹⁸⁰ Hardenberg erwähnt Dorows sehr erfolgreiche Grabungen im nassauischen Gebiet, durch die dessen eigene Sammlungen zustande kamen. Vgl. Bonn: Fuchs 1971, S. 31.

¹⁸¹ Münster: Seiler 1937, S. 11.

¹⁸² Zum gesamten Abschnitt: der Brief Hardenbergs an Dorow. Zitiert nach: Bonn: Fuchs 1971, S. 31-32.

nicht von einem Künstler, Kunsthistoriker oder Sammler erarbeitet wurden, sondern vom preußischen Staatskanzler; vielleicht konnte aber auch nur ein mehr oder weniger Außenstehender zu dieser Zeit solche Gedanken entwickeln.¹⁸³ Auch Hardenberg wollte ausdrücklich kein rein wissenschaftliches Institut in dem Museum ins Leben rufen, sondern eine dem Volke zur Belehrung und patriotischer Erbauung dienende Einrichtung.¹⁸⁴

Doch trotz dieser fortschrittlichen und detaillierten Vorplanung war dieses erste Unternehmen eines Rheinischen Provinzialmuseums aus verschiedenen Gründen zunächst zum Scheitern verurteilt: in der Hauptsache, weil sich Verwaltung und Professoren der Universität der Einrichtung entgegenstellten und weil der preußische Staat und die Provinzialregierung sich über die Finanzierung nicht einig werden konnten. Das Resultat war, daß die schon bestehende Sammlung, nachdem Dorow ihre Leitung 1822 aufgrund der genannten Umstände aufgegeben hatte, ein unbeachtetes Dasein fristete.

Nachdem das Museum eigentlich nur noch nominell bestand, übernahm der 1841 gegründete Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande die Aufgabe, sich der Entdeckung und Erforschung der Altertümer zu widmen, wobei schon bald nicht nur solche aus der Antike, sondern auch die des Mittelalters Beachtung fanden. 1864 begann der Verein damit, eine eigene Altertümersammlung anzulegen, von Beginn an wohl mit dem Hintergedanken, daß daraus ein neues Provinzialmuseum erwachsen sollte. Das Augenmerk lag hier allerdings weniger auf der vaterländischen Komponente der Altertumforschung, sondern auf der systematischen archäologischen Forschung.¹⁸⁵ So existierten in Bonn ungefähr zehn Jahre lang zwei ähnlich geartete Sammlungen nebeneinander, die eine, die staatliche Gründung, eher vergessen und kaum gepflegt, die andere, die Vereinsammlung, lebendig, mit immer stärkerem Zuwachs. Auch hier ist deutlich zu sehen, daß es häufig mehrerer Initiatoren und Ansätze bedurfte, um ein so komplexes Gebilde wie ein Landesmuseum ins Leben zu rufen und zu erhalten.

Auch die beiden vordergründig als staatliche Gründungen zu sehenden Provinzialmuseen in Münster und Trier wären ohne die tatkräftige Arbeit der ortsansässigen Vereine nicht möglich gewesen. Ähnlich wie in Bonn war in Münster 1825 eine staatliche Museumsgründung vorgenommen worden.¹⁸⁶ Doch führte auch diese bis zu ihrer Neugründung 1872 ein Dasein im

¹⁸³ Man vergleiche nur von Steins Einsatz für die Monumenta.

¹⁸⁴ Vgl. Münster: Seiler 1937, S. 16. Hier auch weitere Details zur Museumsgründung S. 10-20.

¹⁸⁵ Vgl. Böhner 1977, S. 73.

¹⁸⁶ Zur Gründung in Münster vgl. Münster: Seiler 1937, S. 20-23; Münster: Eichler 1974/1975, S. 91-113. Dazu war es gekommen, nachdem man gesehen hatte, daß das gesamte rheinisch-westfälische Gebiet zu umfangreich für eine einzelne Sammlung ist. Erste Planungen zu einem eigenen westfälischen Museum gab es auch schon unter Dorow seit 1820. Sie wurden vom Oberpräsidenten der Provinz Westfalen, Ludwig Freiherr Vincke bis 1825 weiter ausgearbeitet.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

Verborgenen, mit nur geringfügigen Bestandserweiterungen.¹⁸⁷ In Trier hatte 1808 die sieben Jahre zuvor gegründete ‚Gesellschaft für nützliche Forschungen‘ eine Altertumssammlung angelegt. Parallel zu dieser entstand 1816 eine Königliche Staatssammlung, in der Funde staatlicher Grabungen zusammengefaßt wurden. In Münster kam es, ähnlich wie in Hannover, zu einem Zusammenschluß verschiedenartiger Vereine¹⁸⁸. Für die offizielle Gründung der Provinzialmuseen war dann aber wieder der Staat verantwortlich, auch dies ein üblicher Vorgang, da die Vereine bei wachsender Größe der Sammlungen meist, sowohl finanziell als auch organisatorisch, nicht mehr in der Lage waren, diese zu unterhalten.

Schließlich wurden 1874 in Bonn und Trier, wie schon zwei Jahre zuvor in Münster¹⁸⁹, die vorhandenen staatlichen und Vereinssammlungen unter provinzieller Leitung zusammengefaßt und die eigentlichen Rheinischen Provinzialmuseen gegründet.

„Für Staat und Provinz war bei der Gründung der beiden Museen, die öffentliche, der ganzen Provinz zu Gute kommende Institute sein sollten, zugleich der Gesichtspunkt maßgebend, durch die Zusammenstellung bedeutsamer Denkmäler und Kunstschätze geschlossene Bilder von den einzelnen Kulturperioden in den Rheinlanden zu geben, das Interesse an der älteren rheinischen Kulturgeschichte in weitere Kreise zu tragen und durch den steten Hinweis auf die frühzeitige hohe Kultur und deren Entwicklungsgang der rheinischen Kunst auf die Kräftigung des historischen Sinnes und die ideale Gestaltung des Volkslebens hinzuwirken.“¹⁹⁰

D. Fazit

In der Gründungsperiode vor allem der aus bürgerlicher Initiative entstandenen Landesmuseen fällt auf, daß öffentliche Institutionen, ob nun der Staat oder eine Universität, nicht in der Lage waren, ein solches kulturhistorisches Regionalmuseum in entsprechender Weise aus der Taufe zu heben. Dazu bedurfte es immer des Einsatzes interessierter und engagierter Einzelpersonen, seien es Fürsten oder Bürger, oder eines Zusammenschlusses solcher Personen in einem Verein.

Hochreiter weist darauf hin, daß zunächst die Bestrebungen der bürgerlich gegründeten Museen dahin gingen, „die Verdienste des Bürgertums am zivilisatorischen und kulturellen

¹⁸⁷ Siehe hierzu Münster: Eichler 1974/1975, S. 100-110. Die Betreuung der Sammlung wurde vom ‚Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens‘ übernommen.

¹⁸⁸ Der ‚Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens‘ (gegr. 1824/25), der ‚Westfälische Kunstverein in Münster‘ und der ‚Historische Verein‘ (beide 1831 gegr.) und der ‚Florentius-Verein‘ (gegr. 1868).

¹⁸⁹ Hier hatte sich 1872 unter der Leitung des Ober-Präsidenten der Provinz Westfalen, von Kühlwetter, der ‚Provinzial-Verein für Wissenschaft und Kunst‘ als übergreifende Organisation gegründet, der die Belange der Sammlungen vertrat.

¹⁹⁰ Clemen 1896, S. 32.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

Fortschritt in Handel, Gewerbe und Alltagsleben in den Vordergrund“ zu stellen. „Diese Intention veränderte sich mit der Stellung des liberalen Bildungsbürgertums zum politischen System des Kaiserreichs und den tiefgreifenden sozialen und kulturellen Umbrüchen der Industrialisierung zu einer modernitätsfeindlichen Haltung, die das kulturgeschichtliche Museum auf traditionelle Werte von Überschaubarkeit, Harmonie und ‚Natürlichkeit‘ verpflichtete“¹⁹¹.

Allgemein ist festzustellen, daß diese Museumsgründungen, gleich von wem sie ins Leben gerufen wurden, immer das Ziel vor Augen hatten, zu belehren und zu erziehen, die eigene Vergangenheit für eine breitere Bevölkerungsmasse bewußt zu machen und ihr Interesse für die Geschichte des Heimatlandes zu wecken. Darin waren sie typische Kinder ihrer Zeit und kamen dem zeitgenössischen Bildungsideal und romantisch-patriotischen Vorstellungen, sowie der aufklärerischen Tradition nach. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, daß sich staatliche Stellen zunächst immer der Notwendigkeit einer solchen Institution entgegenstellten oder mit ihren eigenen ambitionierten Gründungen überfordert waren und die Einrichtungen häufig blockierten. Es war dann meist das Verdienst von Einzelpersonen, die oft selbst dem Beamtentum angehörten, oder von Vereinen, denen es gelang, erfolgreich gegen diese Widerstände anzugehen. Andererseits waren diese nicht mehr in der Lage, die größer werdenden Sammlungen zu finanzieren und zu organisieren. Schließlich übernahmen die Staaten endgültig die Museen, deren Aufbau in den Grundzügen abgeschlossen war.

Ein wesentlicher Unterschied der durch fürstliche Initiative ins Leben gerufenen Museen zu den bürgerlichen ergibt sich im Charakter und in der Zusammensetzung der Sammlungen, wobei erstere eine größere Vielschichtigkeit vorweisen können. Diese erklärt sich zum einen dadurch, daß ihre Wurzeln meist in den fürstlichen Kunstkammern liegen, deren Sammlungsgeschichte weit zurückgeht und die noch als Universalsammlungen angelegt waren. Zum anderen hatten die Fürsten weitreichendere Mittel, sowohl was das Finanzielle als auch was die Kontakte angeht, um facettenreiche Sammlungen anzulegen, zum Beispiel auch durch den Erwerb oder als Erben vollständiger Privatsammlungen. Dagegen sammelten die bürgerlichen Vereine und Privatleute gerade systematisch die kunst- und kulturhistorischen Erzeugnisse, die

¹⁹¹ Hochreiter 1994, S. 113.

III. Die Ursprünge der Landes- und Provinzialmuseen

aus ihrer engeren Heimat stammten. Das führte dazu, daß die fürstlichen Sammlungen, auch später noch, eine weitaus größere Heterogenität aufzuweisen haben.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet wurde, war es mit der nominellen Gründung der Institution allein nicht getan. Meist war es noch ein weiter Weg, häufig mit zahlreichen Komplikationen verbunden – die teilweise fast zum Scheitern der Sache hätten führen können –, bis eine Sammlung zusammengekommen war und Programme beziehungsweise Konzeptionen für die Präsentation sowie die zur Ausstellung nötigen adäquaten Räumlichkeiten gefunden worden waren.

Allen Museen war gemein, daß sie zunächst nur provisorisch untergebracht waren und daß diese Provisorien schon sehr bald die große Begeisterung des Publikums für die Sammlungen und deren rasches Anwachsen nicht mehr bewältigen konnten.

A. Unterschiedliche Sammlungs- und Ausstellungssystematiken und -konzeptionen

Zu einer sinnvollen Sammel- und Ausstellungstätigkeit benötigten die Sammlungen Richtlinien, Systematiken und Konzeptionen, die ihnen eine zielgerichtete Arbeit ermöglichten. Für einige kamen diese schon sehr früh zustande, bevor es noch einen festen Ausstellungsort gab. Sie bestimmten zunächst die Zusammensetzung der jeweiligen Sammlung sowie in welchem zeitlichen und räumlichen Rahmen gesammelt werden sollte; daneben galt es in der Anfangszeit, Sammlungsschwerpunkte systematisch zu erfassen und festzulegen. Hinzu kam, daß sich bei „der Aufstellung von Altertumsammlungen ... seit der Jahrhundertmitte die dekorativ-architektonischen Ausstellungsprinzipien des 18. Jahrhunderts mit solchen der wissenschaftlichen Systematik, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts immer stärker hervortreten sollten“¹⁹², vermischten.

Voraussetzung dafür war, daß die romantische Sichtweise der Exponate sich im Laufe des 19. Jahrhunderts hin zu deren wissenschaftlicher Erforschung wandelte. Denn nicht „Altertümelei, nicht romantisches Schwärmen für längst Verklungenes und Versunkenes soll die Triebfeder“¹⁹³ des Sammelns sein, sondern die Objekte sollen bestimmt sein, „die idealen Güter der Kultur der Vergangenheit nutzbar zu machen für die Gegenwart und für die Zukunft“¹⁹⁴.

¹⁹² Böhner 1977, S. 74.

¹⁹³ Hager 1913, S. 138.

¹⁹⁴ Hager 1913, S. 137. Auch in der Fachliteratur gab es zum Ende des 19. Jahrhunderts Anregungen und Überlegungen zu Aufgaben, Organisation und Ausstellung der Provinzial- und Landesmuseen. Z.B. Pinder 1881, S. 8–34.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

So führte die verstärkte Ausgrabungstätigkeit dazu, daß auch die vor- und frühgeschichtlichen und die römischen Abteilungen in den Museen systematischer erweitert wurden.¹⁹⁵ Für die Landesmuseen gewann durch die archäologische Arbeit die Erforschung neuer Gebiete wie „der Volkskunde, der Stadt- und Landesgeschichte, der Geschichte des Handwerks, der ländlichen Baukunst usw.“¹⁹⁶ an Bedeutung, so daß entsprechende Spezialsammlungen angelegt wurden.

„Mit dieser Entwicklung wurden die Sammlungen der Museen zu Ausgangspunkten der neuen kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise, die nicht nur durch den Reichtum der Einzelercheinungen, sondern auch durch weite zeitliche und räumliche Verbindungen gekennzeichnet ist.“¹⁹⁷

Denn ein aus seinem Entstehungs- und geschichtlichen Zusammenhang gerissenes Kunst- oder Handwerksstück hat seine Funktion und damit auch seine Aussagekraft über die Entstehungszeit verloren. Als ein grundlegendes und für alle kulturgeschichtlichen Museen um die Jahrhundertwende allgemeingültiges Aufstellungsprinzip kann daher die Darstellung im „geschichtlich gewordenen Zusammenhang“¹⁹⁸ angesehen werden.

Allgemein anerkannt war die strikte Aufteilung der großen Kulturepochen in einzelne Abteilungen, wie zum Beispiel die Vor- und Frühgeschichte, die römischen Relikte, das Mittelalter und die Neuzeit.¹⁹⁹ Gleichfalls waren, falls vorhanden, reine Gemäldesammlungen oder naturkundliche Sammlungen immer separat von den restlichen Sammlungsteilen ausgestellt, die ersten häufig im obersten Stockwerk, wo, zumindest bei Neubauten, Oberlichter eingerichtet werden konnten.

Nach der Reichsgründung ging jedoch die Wertschätzung der Altertumssammlungen im Vergleich zu den reinen Kunstsammlungen und den neu entstandenen Kunstgewerbesammlungen zunächst stark zurück. Das lag wohl hauptsächlich daran, daß der Wert des Historischen in der Gesellschaft nach Erreichen der staatlichen Einheit stark zugunsten des technischen und naturwissenschaftlichen Wissens, das im alltäglichen Leben eine wesentliche Rolle spielte, nachgelassen hatte; ja es kam in der Kaiserzeit zu einer regelrechten „Abkehr von der

¹⁹⁵ Vgl. Böhner 1970, S. 24–25; ders. 1974, S. 89; ders. 1977.

¹⁹⁶ Böhner 1974, S. 89.

¹⁹⁷ Böhner 1974, S. 89.

¹⁹⁸ Keyser, Erich: Die Aufgaben der Historischen Museen in der Gegenwart. In: *Minerva-Zeitschrift* 4, 1928, H. 8, S. 159–166. Zitiert nach: Döring 1977, S. 31. „Dem Werke aber thunlichst die alte Umgebung zu sichern, die es an seinem ursprünglichen Standorte hatte, ist das Bestreben der fortgeschrittenen heutigen Tätigkeit der Museen.“ Berlin: Neubau 1908, S. 718.

¹⁹⁹ Vgl. Lauffer 1907, S. 230.

Geschichte²⁰⁰. Das führte dazu, daß sich diese Museen teilweise die Ausstellungsprinzipien anderer zeitgenössischer Sammlungstypen, zum einen nach ästhetisch/künstlerischen (Kunstmuseen) und zum anderen nach technologischen Aspekten (Kunstgewerbemuseen) aneigneten, um ihr Ansehen wieder zu steigern. Dies hatte allerdings in einigen Fällen einen Verlust des individuellen und eigenständigen Charakters dieses Museumstypus zur Folge.

Für die beiden Rheinischen Provinzialmuseen stand zunächst die regionale Erforschung des Altertums und seiner Hinterlassenschaften im Mittelpunkt der Sammel- und Ausstellungstätigkeiten. Ähnliches gilt für das neuvorpommersche Museum in Stralsund, das den Sammlungsschwerpunkt bei der Gründung 1858 auf die regionale Vorgeschichte gelegt hatte.²⁰¹ Das Thaulow-Museum in Kiel etablierte dagegen schon sehr frühzeitig den Zweig des Kunstgewerbemuseums neben der kulturhistorischen Sammlung.²⁰²

Johannes Focke legte seine Sammlung von Objekten bremischer Kunst- und Kulturgeschichte, die bei der Eröffnung der ersten Ausstellung im Kreuzgang des ehemaligen Katharinenklosters den Namen ‚Historisches Museum‘ erhalten hatte, für die Nutzung durch die Öffentlichkeit an. Dabei war ihm der erzieherische Aspekt der Zusammenstellung sehr wichtig. Mit ihr sollten nicht nur Kunstkenner und Liebhaber, sondern vor allem Schulklassen und die Jugend angesprochen werden.²⁰³

Neben der erzieherischen Ausrichtung war man in Detmold, wo man sich ja zunächst auf die Naturgeschichte beschränkte, im Gegensatz zu den meisten anderen Sammlungen darauf bedacht, den engen lokalen Rahmen zu sprengen und eine zeitlich, räumlich und sachlich unbegrenzte Erfassung umzusetzen. Die Zusammenführung verschiedener privater Sammlungen in dieser Zentralsammlung sollte eine „größere Kontinuität der zukünftigen Arbeit und die Befolgung gemeinsamer Ziele“²⁰⁴ ermöglichen. Die Sammlung gliederte sich in eine zoologische, eine botanische und eine geologisch-mineralogische Abteilung.

Doch auch die 1893 dort entstandene ‚Sammlung vaterländischer Altertümer‘ verfügte von Anfang an über ein systematisches Sammlungsprogramm²⁰⁵. Darin werden die Bestände in drei Gruppen unterteilt: ‚Prähistorische Abteilung‘, ‚Architekturteile vom Mittelalter bis zur

²⁰⁰ So Herbert Schnädelbach in seinem gleichnamigen Artikel. Vgl. Schnädelbach 1983.

²⁰¹ 1859 rief man zum Sammeln „steinerner und metallener Waffen, Urnen, Schmuckgegenständen und Geräthen aus Gräbern der Vorzeit“ auf. Zitiert nach: Stralsund: Adler 1945/1984, S. 11.

²⁰² Mundt stuft dieses sogar in der Anfangszeit als reines Kunstgewerbemuseum ein. Vgl. Mundt 1974, S. 246.

²⁰³ Vgl. Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, S. 7.

²⁰⁴ Detmold: Engelbert 1978, S. 9.

²⁰⁵ Abgedruckt in: Detmold: Hansen, Kulturgeschichtliche Sammlungen, 1985, S. 58–59.

Neuzeit‘ und ‚Kunstgewerbliche Gegenstände jeder Art vom Mittelalter bis zur Neuzeit‘²⁰⁶ – wobei das Kunstgewerbe nochmals, wie in einem Kunstgewerbemuseum, nach Materialien geordnet wurde.²⁰⁷

Die Hannoveranischen Vereine, besonders die ‚Naturhistorische Gesellschaft‘ und der ‚Historische Verein‘, hatten ihre Sammlungen speziell auf wissenschaftliche Forschung ausgerichtet. Der ‚Historische Verein‘ hatte zum einen eine umfangreiche Bibliothek und Urkundensammlung angelegt, dazu ergänzend aber auch eine Sammlung historischer Altertümer. Zunächst war nicht an eine direkte Zusammenlegung der verschiedenen Vereinssammlungen gedacht. Ähnliches gilt für die Sammlungen der Münsteraner Vereine.

In Berlin hatte schon der Mitbegründer des Märkischen Provinzialmuseums, Ernst Friedel, dessen private Sammlung in das Museum einging, einen Organisationsplan ausgearbeitet, dessen Einteilung in ihren Grundzügen bis zum Zweiten Weltkrieg beibehalten wurde. Er teilt die Sammlung in drei Hauptgebiete ein: Naturgeschichte, Kulturgeschichte, unterteilt in Vorgeschichte und geschichtliche Zeit, und Natur- und Kulturgeschichte aus nicht märkischen Gebieten.²⁰⁸ Im wesentlichen beschränkt auf die Mark Brandenburg, verfolgte das Museum den Zweck, „die natürliche und geschichtliche Entwicklung des Stammlandes des preußischen Staates und seiner Hauptstadt sinnfällig vor Augen zu führen“²⁰⁹. Dabei sollte die Bildung des nationalen Bewußtseins gefördert werden.²¹⁰ Im Gegensatz zu dem 1877 im Schloß Monbijou eröffneten ‚Hohenzollern-Museum‘, das gleichfalls brandenburgische Geschichte, allerdings die des Herrscherhauses, im musealen Zusammenhang präsentieren wollte, beschäftigte sich das Märkische Provinzialmuseum mit der bürgerlichen Geschichte von Stadt und Region.

Auch für das ‚Vaterländische Museum‘ in Braunschweig lag schon von Beginn an eine Gliederung der Sammlung vor, die im Prinzip bis heute Bestand hat. In einem programmatischen Aufruf zur Gründung des Museums 1891²¹¹ wurde schon die Unterteilung in Landesgeschichte, Kulturgeschichte und Volkskunde hervorgehoben.

²⁰⁶ Detmold: Hansen, Kulturgeschichtliche Sammlungen, 1985, S. 58.

²⁰⁷ Hansen weist darauf hin, daß der Handels- und Gewerbeverein der Sammlung zu Beginn finanzielle Hilfe gegeben hatte, und wohl ein reines Kunstgewerbemuseum anstrebte. Dem stand aber der Museumsleiter Otto Weerth mit seinem kulturgeschichtlichen Interesse entgegen. Vgl. Detmold: Hansen, Kulturgeschichtliche Sammlungen, 1985, S. 59–60.

²⁰⁸ Vgl. Berlin: Hampe 1965, S. 9.

²⁰⁹ Aus dem „Führer durch das Märkische Museum“, Berlin 1908, S. 3. Zitiert nach: Berlin: Neubau 1908, S. 697; Berlin: Hampe 1965, S. 17.

²¹⁰ Vgl. Berlin: Engel 1995, S. 126–127.

²¹¹ Die Aufgabe des Vaterländischen Museums ist, „ein klares Abbild der Geschichte unseres Herzogtums zu geben. Es soll demnach Alles, was seine Vergangenheit uns vergegenwärtigen kann, darin nach Möglichkeit vollständig gesammelt und übersichtlich und anschaulich aufgestellt werden. Alle Zeiten, Stände und Einrichtungen sollen in den für sie charakteristischen Erscheinungen und Formen uns vorgeführt, das Gedächtnis

„Damals mußten sie sich hierzu erst einmal die Bahn brechen. Man bedenke, daß die Vaterländischen Museen in Celle (jetzt Bomannmuseum) und Hannover erst dem hiesigen Beispiel gefolgt sind.“²¹²

Zudem besaß das Vaterländische Museum eine Satzung, in der für die Arbeitsfähigkeit der Institution wesentliche Bereiche wie Zuständigkeiten, sowohl der Träger als auch innerhalb des Museums, Aufgaben und zu sammelnde Objekte festgelegt wurden.²¹³ Zum Konzept gehörte es auch, Sonderausstellungen, meist zu lokalen Themen, zu veranstalten, damit die Besucher verstärkt auf das Museum aufmerksam wurden. Sie hatten so auch die Möglichkeit, die Exponate in einem bestimmten Zusammenhang zu Gesicht zu bekommen. Doch wurden diese eingestellt, als die eigentliche Sammlung zu viel Platz einnahm.

Die beiden neuingerichteten fürstlichen Museen in Darmstadt und München konnten auf eine gewisse Tradition im Bereich der Museumskonzeption zurückblicken. Doch wurde Issels²¹⁴ Systematik bei der Aufstellung der Sammlung im Darmstädter Schloß nicht berücksichtigt, sondern nur für die Gemäldesammlung eine Ordnung erarbeitet. Schon der erste Galeriedirektor – der Maler Franz Hubert Müller – begann, die Sammlung nach Schulen zu ordnen, so daß selbst der Laie „seinen Kunstsinn ... erhöhen und durch aufmerksame, vergleichende Beobachtungen sich Kunstkenntnisse“²¹⁵ verschaffen konnte. Im Gegensatz zu den anderen Landesmuseen wurde, wie schon erwähnt, in Darmstadt nie eine Beschränkung der Sammeltätigkeit auf die heimische Region festgelegt.

In München war durch den belgischen Leibarzt des Herzog Albrecht V., Samuel Quicberg, bereits 1565 eines der frühesten Museums- beziehungsweise Sammlungssysteme aufgestellt worden, nach dem die Kunstkammer des Herzogs geordnet war.²¹⁶ Es ist ein Museumsprogramm, „die genaue Disposition eines Museums, das alle irgendwie interessanten Werke

an hervorragende Männer und bedeutende Ereignisse in sichtbarer Weise festgehalten werden ... Alles, was zu unserem Lande in keiner Beziehung steht, ihm innerlich fremd ist, bleibt ausgeschlossen. Es würde sonst der eigentliche Grundcharakter der Sammlung verloren gehen und ein Sammelsurium entstehen, dem die Einheitlichkeit völlig fehlte. Andererseits darf nicht nur das Schöne und künstlerisch Wertvolle berücksichtigt werden, sondern es müssen alle Erscheinungen, die für unser Herzogtum in den verschiedenen Perioden seiner Entwicklung bezeichnend sind, mögen sie sich selbst in künstlerischer Beziehung augenfällig als Unarten der Zeit erweisen, zur Anschauung gebracht werden.“ Zitiert nach: Braunschweig: Zimmermann 1906, S. 39.

²¹² Paul Zimmermann 1929. Zitiert nach: Braunschweig: Braunschweigisches Landesmuseum 1967, S. 14.

²¹³ Abgedruckt in: Braunschweig: Biegel 1992, S. 17–18.

²¹⁴ Zu Issel s. S. 19.

²¹⁵ Zitiert nach: Darmstadt: Bott 1968, S. 18.

²¹⁶ *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis, structurae atque pricturae, quae his simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractioneque, singularis aliqua rerum cognito et prudentia admiranda cito, facile ac tuto comparari possit.* München 1565. Siehe dazu u.a. Berliner 1928, S. 328 (118)–331 (121) und S. 341 (131)–345 (135); Böhner 1970, S. 13; Döring 1977, S. 14; Volbehrr 1909.

der Natur und der menschlichen Kultur umfaßt.²¹⁷ Quiccheberg schwebte eine Sammlung vor, die, mit einer Bibliothek verbunden, eine Art „Enzyklopädie alles irdischen Seins ... mit einem ausgesprochenen Bildungs- und Erziehungszweck“²¹⁸ bildet. Dabei befaßte er sich gleichwertig mit ‚Naturalien‘ und ‚Artificialien‘. Am Anfang dieses imaginären, in verschiedene Abteilungen gegliederten Museums steht eine Art Heimatmuseum, „mit allem, was für die Genealogie des Gründers dieses Museums und seines ganzen Geschlechtes von Bedeutung ist, eine Ahnengalerie mit Stammbäumen, Prospekten, Karten der Heimat und ähnlichen, für die Familie und insonderheit für die Persönlichkeit des *fundatoris theatri* interessanten Dingen.“²¹⁹

In der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums sollten fast dreihundert Jahre später in vergleichbarer Weise die Sammlungsobjekte weitestgehend mit Bayern und/oder seinem Herrscherhaus, den Wittelsbachern, in Bezug stehen. Zeitlich wurde der Rahmen von den Agilolfingern, über Romanik und Gotik, bis zur Renaissance gespannt. Dabei sollte alles gesammelt werden, „was zur Charakterisierung der vergangenen Jahrhunderte, des geistigen und materiellen Volkslebens, der herrschenden Zeitrichtungen insbesondere in Bezug auf Kunst und Gewerbe dient“²²⁰.

Durch die Vielschichtigkeit der Sammlungen kam es in den drei anderen fürstlichen Museen vor dem Bezug eines eigenen Museumsbaus nicht zu einer einheitlichen Systematik oder Konzeption. In Kassel teilte man ab 1877 die Sammlungsbereiche Kunstgewerbe und Naturkunde von den übrigen ab und brachte sie in anderen Sammlungsgebäuden unter. Aber im Museum Fridericianum, dessen Räumlichkeiten sich nicht für eine der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprechende Konzeption eigneten²²¹, verblieb weiterhin eine sehr heterogene Sammlung. Ähnliches gilt für Stuttgart, wobei hier das Problem durch die parallel existierenden Sammlungen noch verstärkt wurde, die zudem in häufig wechselnden, unterschiedlichen Unterkünften aufgestellt waren. In Karlsruhe spiegelte die Großherzogliche Altertümersammlung in der Hauptsache die Schwerpunkte der persönlichen Sammelleidenschaften der einzelnen Fürsten wider. Eine einheitliche Systematik für die später im Landesmuseum zusammengefaßten Sammlungen war auch hier wegen der meist provisorischen Unterbringung der Bestände an verschiedenen Orten nicht möglich. Erst bei der Ausarbeitung der Konzeption für das

²¹⁷ Volbehr 1909, S. 201–202.

²¹⁸ Berliner 1928, S. 329 (119). Nach Berliner war es das Bildungsideal der Zeit, „das eine gleichmäßige Inventarisierung des gesamten Wissensstoffes erstrebt, und das in seltener Hochschätzung des Geistigen, der Wissenschaft und der Gelehrsamkeit in ihnen die notwendige Grundlage der menschlichen Betätigung sieht und die ihnen entströmende Veredelung der reinen Praxis für unumgänglich hält“. Berliner 1928, S. 343 (133).

²¹⁹ Volbehr 1909, S. 202.

²²⁰ München: Führer 1902, S. 9.

²²¹ Vgl. Kassel: Schmidt, Vorwort, 1988, S. 7.

Sammlungsgebäude am Friedrichsplatz in den 1860er und 1870er Jahren entwickelte sich in Karlsruhe – nach Münchner Vorbild – eine auf staatsbürgerliche Erziehung ausgerichtete Präsentation.²²²

Auch wenn die Konzeption und Aufstellung der einzelnen Sammlungen in den eigentlichen Museumsbauten nicht von der sie umgebenden Architektur isoliert betrachtet werden kann, soll hier doch schon auf einige allgemeine zeitgenössische Konzeptionsgrundsätze hingewiesen werden.

Im wesentlichen hatten die Museumsleitungen damals zwischen einer chronologischen, kulturhistorischen Ausstellung oder der Trennung der verschiedenen Gattungen zu wählen. Letztere lehnte sich an die Konzeption der nach der Mitte des Jahrhunderts entstandenen Kunstgewerbemuseen an²²³, deren Exponate in vielen Teilen mit denen der Provinzial- und Landesmuseen übereinstimmten. Sie unterschieden sich jedoch wesentlich in der Art der Präsentation. Wie oben schon gesagt war es das Ziel der kulturgeschichtlichen Museen, die einzelnen Exponate in einen – meist historischen – Zusammenhang zu stellen, während die Aufstellung in den Kunstgewerbemuseen hauptsächlich nach Materialgruppen vorgenommen wurde.

Die Gewerbemuseen sollten „den Gewerbetreibenden die Hilfsmittel der Kunst und Wissenschaft zugänglich machen“²²⁴ und so als Vorbildsammlungen dienen, wobei hauptsächlich an zeitgenössische Beispiele gedacht war²²⁵, wandten sich also zunächst nicht unbedingt an alle Bevölkerungskreise.

„In den meisten Fällen ist in Deutschland wie auch in anderen Ländern zu bemerken, daß in den Gewerbemuseen rasch jene Objekte das Übergewicht bekamen, die von künstlerischer oder handwerksgeschichtlicher Sicht aus zumindest auch ein Interesse der Kunsthandwerker und Kunstliebhaber hatten und daß die Gebiete von mehr soziologischem, technologischem oder wirtschaftlichem Interesse zunehmend weniger berücksichtigt wurden, d.h., daß aus den Gewerbemuseen Kunstgewerbemuseen wurden.“²²⁶

Diese Entwicklung ging zum Ende des 19. Jahrhunderts so weit, daß die Gewerbemuseen vielfach zu kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen wurden und begannen, in Anlehnung an die reinen Kunstmuseen, ihre Sammlungsstücke eher nach ästhetischen Gesichtspunkten

²²² Vgl. Karlsruhe: Grimm 1993, S. 62.

²²³ Zu diesen siehe Mundt 1974; Scherer 1913, S. 201–216.

²²⁴ Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin. Werbeschrift mit Einführung und Satzung. Berlin 1867. Zitiert nach: Mundt 1977, S. 143.

²²⁵ Vgl. Mundt 1977, S. 144.

²²⁶ Mundt 1977, S. 144.

auszuwählen. Dies lag sicherlich nicht zuletzt daran, daß die rein technologischen Ausstellungen als zu leblos angesehen wurden.

Auf der anderen Seite gab es auch Landesmuseen, die zumindest in Teilbereichen Fachsammlungen²²⁷ einrichteten, in denen sie die Funktion der Kunstgewerbemuseen übernahmen.²²⁸ Es kam also in wesentlichen Bereichen zu einer Annäherung der Ausstellungsprinzipien zwischen diesen beiden Museumstypen. Zunächst sah es danach aus, als sei das Konzept der Kunstgewerbemuseen das erfolgreichere, so daß Überlegungen laut wurden, auch vaterländische beziehungsweise historische Museen nach diesen Prinzipien einzurichten²²⁹. Im Hessischen Landesmuseum in Kassel wurden diese Gedanken wohl am konsequentesten durch den ersten Direktor Johannes Boehlau ausgeführt, der die Aufgabe als Vorbildersammlung in den Vordergrund stellte. Aber die Gewerbe- und Kunstgewerbemuseen waren in ihrer Zielsetzung als Vorbildersammlung²³⁰ Kinder des Historismus. Ihr Zweck hatte sich um die Jahrhundertwende, durch die Entwicklung des zeitgenössischen Kunsthandwerks mit dem Aufkommen neuartiger, eigenständiger Stile, überholt²³¹, und diese Museen verloren somit ihre Daseinsberechtigung, so daß sie vielfach aufgelöst wurden. Teilweise wurden ihre Bestände von den Landesmuseen übernommen.²³²

Allerdings kam es in keinem Landesmuseum zu einer strikten Einhaltung einer Konzeptionsgrundlage. Einige Museen lösten das Problem, indem sie zwei Abteilungen, eine chronologisch geordnete, kulturhistorische und eine nach Gattungen unterteilte, kunstgewerbliche, einrichteten, wobei auch noch eine regionale volkskundliche Abteilung hinzu kommen konnte.²³³ Teilweise wurde im Bereich der chronologischen Anordnung innerhalb der einzelnen Epochen zusätzlich nach Gattungen unterteilt. Vielfach wurden auch die Gemäldesammlungen separat, meist im obersten Stockwerk in Oberlichträumen, präsentiert.

Wie schon mehrfach erwähnt war allen Landesmuseen der erzieherische Ansatz gemeinsam. Das und die große Zahl der kulturhistorischen Exponate führte dazu, daß in ihren Ausstellungen

²²⁷ So wurde die von Hefner-Alteneck in München 1871 eingerichtete kunstgewerbliche Abteilung bezeichnet.

²²⁸ In München seit 1871; in Münster seit 1908; in Kassel seit 1913; in Berlin seit 1928. Das Thaulow-Museum war als Kunstgewerbemuseum der Region angelegt worden.

²²⁹ Vgl. Mundt 1977, S. 147.

²³⁰ „Im Vordergrund [der Gründung der Kunstgewerbemuseen] steht immer die Absicht, Industrie und Handwerk zu fördern. Dies soll sowohl in technischer als geschmacklicher Hinsicht geschehen, um letzten Endes die wirtschaftliche Produktion zu verbessern.“ Mundt 1974, S. 24.

²³¹ Vgl. Spies 1977, S. 80.

²³² In Karlsruhe 1919; in Bremen 1924; in Stuttgart ab 1933. Vgl. Katalog in Mundt 1974, S. 237–252.

²³³ In Braunschweig und Karlsruhe seit 1891; in München unter Riehl nach 1885; in Darmstadt 1906; in Kassel mit den Beständen des Hessischen Geschichtsvereins 1913. Andere Landesmuseen legten erst nach dem Ersten Weltkrieg volkskundliche Abteilungen an. In Berlin, Bonn, Hannover und Trier wurden solche Abteilungen nicht eingerichtet.

gen häufig Ensembles mit Objekten einer bestimmten Epoche oder sogar regelrechte Stilmöbelzimmer eingerichtet wurden. Waffenkammern und Kirchenräume wurden ebenso angelegt, wie Barock- oder Biedermeierzimmer. Dabei war es durchaus üblich, Gegenstände unterschiedlicher Provenienz zusammenzufügen. Man meinte, dadurch den Besuchern die Lebens- oder Arbeitsumstände einer vergangenen Zeit besonders anschaulich und eindringlich nahezubringen.²³⁴

Mit Ausnahme des Rheinischen Provinzialmuseums in Bonn, des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt und der vorgeschichtlichen Abteilung des Märkischen Provinzialmuseums hatte in den übrigen Häusern bis zum Ersten Weltkrieg keine konsequente Unterteilung in Schau- und Studiensammlung stattgefunden.²³⁵ Statt dessen waren die Ausstellungsstücke häufig dichtgedrängt in Regalen oder Schränken präsentiert. Das hing auch damit zusammen, daß zum einen die Sammlungen über die Erwartungen hinaus gewachsen waren und der vorgesehene Platz für die Präsentation zu gering war, und daß zum anderen die Museen nach damaligem Verständnis dem Besucher kein Exponat vorenthalten wollten und die Ausstellungen zunächst ja vielfach eher für ein wissenschaftliches Fachpublikum vorgesehen waren. Allerdings bemängelten schon Zeitgenossen häufig die Unübersichtlichkeit und das Ermüdende einer solchen Aufstellung.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchte man, gewisse Richtlinien für die Provinzial- und Landesmuseen in Bezug auf Sammelgebiet und Zuständigkeit aufzustellen. Es wurde befunden, „daß den Provinzialmuseen im Gegensatz zu den großen Galerien und Museen der Hauptstädte des Reiches eine Beschränkung auf das Sammeln der Kultur- und Kunsterzeugnisse ihrer eigenen Provinz zu empfehlen ist“²³⁶. Auch das Verhältnis zu den kleineren Lokalmuseen wurde diskutiert.²³⁷ Waren letztere häufig erst entstanden, nachdem durch die Gründung der Provinzialmuseen das Interesse an der eigenen, regionalen Geschichte angeregt wurde, so standen sie schon bald in der Sammeltätigkeit in Konkurrenz zu den großen Vorbildern. Sinnvoll erschien deshalb die Lösung, daß die Provinzialmuseen die jeweiligen kleinen Lokalmuseen insofern unterstützen könne, als hier speziellere Bereiche behandelt werden soll-

²³⁴ „Das historische Museum will überhaupt nicht nur belehren, es vermittelt nicht nur durch den Intellekt, sondern will daneben an der Hand von Originalen unmittelbar in die Vergangenheit einführen, tiefer und eindringlicher, als es das gesprochene oder geschriebene Wort vermag.“ Schwierting 1919, S. 138.

²³⁵ Eine solche Trennung war vor allem die Folge der fortschreitenden Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte und der daraus resultierenden Hervorhebung der qualitativ vollen Kunst.

²³⁶ Brandt 1906, S. 1.

²³⁷ Siehe z.B. Brandt 1906.

ten, wogegen die Provinzialmuseen selber sich mit den größeren Zusammenhängen innerhalb der Region insgesamt auseinandersetzen sollten.

Exkurs: Positionen zu Stellenwert und Konzeption der historischen Museen (Alfred Lichtwark und Otto Lauffer)

Im folgenden soll auf zwei unterschiedliche Positionen, die die Art der Ausstellung in Museen betreffen, eingegangen werden, die sich in der Hauptsache auf die kulturhistorischen Museen beziehen und Bedeutung für die Provinzial- und Landesmuseen hatten. Sie stehen am Beginn der ersten Museumsreform²³⁸, die sich durch das erste Viertel des 20. Jahrhunderts zieht und setzten für diese schon wesentliche Akzente.

Auslöser der Meinungsverschiedenheit war der Beitrag über Leben und Werk Justus Brinckmanns von Alfred Lichtwark in der Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe 1902.²³⁹ Lichtwark beschreibt dort die Situation der deutschen Museumslandschaft in den 1860er Jahren, als Brinckmann das Hamburger Museum gründete. Dabei bemerkt er, daß den schon etwas länger bestehenden historischen Museen dadurch, daß sie das Hauptaugenmerk bei der Auswahl ihrer Exponate nicht oder nicht ausschließlich auf den künstlerischen Wert legten, „von Haus aus die Richtung auf Qualität“²⁴⁰ fehle.

„Das Gewerbemuseum, auch das ohne besonders scharfes Bewußtsein geleitete, hat dagegen von vornherein die Richtung auf künstlerische Gültigkeit jeder einzelnen Erwerbung. Durch die hervorragendsten Gewerbemuseen ... ist das Prinzip der Qualität überhaupt erst in die Vermehrung der historischen Sammlungen Deutschlands eingedrungen.“²⁴¹

Dieser Aufsatz provozierte natürlich die Leiter historischer Museen, allen voran Otto Lauffer (1878–1949) – seit 1902 am Historischen Museum in Frankfurt am Main tätig, ab 1908 dann Direktor des Museums für Hamburgische Geschichte – der in der Folge in zahlreichen Artikeln in verschiedenen Zeitschriften, vor allem in der ‚Museumskunde‘, Erwidern publizierte. Der erste und wesentlichste Beitrag Lauffers war die 1907 in der Museumskunde

²³⁸ Siehe z.B. Mißelbeck 1980, S. 55–91. Zwei zeitgenössische Veröffentlichungen bilden die Eckpfeiler dieser Bewegung und geben die wichtigsten Erkenntnisse und Meinungen wieder: Museen 1904; Kunstmuseen 1919.

²³⁹ Lichtwark 1902.

²⁴⁰ Lichtwark 1902, S. 42.

²⁴¹ Lichtwark 1902, S. 42.

veröffentlichte Aufsatzreihe „Das historische Museum, sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen“²⁴².

Der Autor wehrt sich im wesentlichen dagegen, daß die ästhetischen und kunsthistorischen Kriterien, die für die reinen Kunstsammlungen herangezogen werden, auch auf die, wie er sie teilweise nennt, Altertumssammlungen, das heißt die historischen Sammlungen, angewandt werden. Das lag aber nach Lauffers Auffassung nicht zuletzt daran, daß diese Museen „vielfach selbst offenbar kein durchaus scharf umrissenes Arbeitsprogramm aufgestellt haben, daß sie oft aus einem System in das andere fallen, daß sie weder immer in der Art ihrer Erwerbungen, noch in einem straffen System der Gruppierungen einen ausgeprägt selbständigen Charakter erkennen lassen“²⁴³. Daher war er bestrebt, der Arbeit an den historischen Museen eine wissenschaftliche Basis zu verschaffen, um ihren Nutzen und ihr Ansehen entsprechend der historischen Bedeutung ihrer Exponate zu steigern.

Für Lauffer ähnelte das historische Museum dem Archiv²⁴⁴, die Exponate waren nach Herkunft und Funktion zu unterscheiden, so daß deren Zweck²⁴⁵ im Mittelpunkt stand. Dies war für ihn der wesentliche Unterschied in der Auffassung und Einordnung der Objekte gegenüber den reinen Kunstmuseen, wo der ästhetische Aspekt im Mittelpunkt stand, und den Kunstgewerbemuseen, die ihre Exponate nach Materialien und der Form ordneten und die Vorbildsammlungen für das zeitgenössische Gewerbe sein wollten. Das sollte andererseits aber nicht bedeuten, daß die historischen Museen gänzlich auf künstlerisch hochwertige Werke verzichten müßten; dies würde sie wirklich zu Rumpelkammern herabwürdigen. Vielmehr sollte, wenn mehrere Stücke gleiche Inhalte veranschaulichen, selbstverständlich auf das künstle-

²⁴² Lauffer, Otto: Das historische Museum, sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. In: *Museumskunde*, 3, 1907, S. 1-14, 78-99, 179-185, 222-245. Diese Aufsatzreihe ist „ein zentrales Dokument in der Geschichte der Museologie, seine Bedeutung reicht bis in die Gegenwart“. Hochreiter 1994, S. 107, Anm. 83. Diese Aussage wird dadurch bestätigt, daß auch in der Literatur nach 1945 immer wieder auf diese Publikation verwiesen wird, sie teilweise sogar unkommentiert angegeben wird, sozusagen als Standardwert. In einer weiteren Schrift von 1928 zum selben Thema („Die Sammlung heimischer Altertümer“) vertritt Lauffer auch 20 Jahre später im wesentlichen noch dieselben Ansichten. Vgl. Lauffer 1928.

²⁴³ Lauffer 1907, S. 1.

²⁴⁴ „Beide richten ihren Sammel- und Erhaltungseifer auf die Zeugnisse geschichtlicher Zustände, Entwicklungen und Ereignisse und teilen sich dabei in die Arbeit, indem das Archiv die Originalschriftquellen, das historische Museum die Realien als historische Denkmäler und archäologische Zeugnisse sammelt.“ Lauffer 1907, S. 80–81.

²⁴⁵ „Der Zweck ist unter normalen Verhältnissen immer das erste treibende Moment, welches die Entstehung eines Gegenstandes herbeiführt. Der Zweck bedingt die Gebräuche, die an einem Stücke haften, er setzt dasselbe in Berührung mit den übrigen Erscheinungen des täglichen Lebens, er steht in unmittelbarer Beziehung zu dem Namen, mit dem der Gegenstand belegt wird, er entscheidet so sehr über seine Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit, daß selbst bei der ästhetischen Beurteilung der äußeren Form man nie vergessen sollte zu fragen, ob bei der Anfertigung ein dem Zweck entsprechendes Material gewählt sei, und ob die künstlerische Ausgestaltung auch den Gebrauchszweck nicht beeinträchtigt.“ Lauffer 1907, S. 9.

risch wertvollere zurückgegriffen werden und die historischen Museen sollten sich dagegen wehren, daß von seiten der Kunst- und der Kunstgewerbemuseen häufig gerade diese Stücke für die eigenen Sammlung abgefordert werden.²⁴⁶

Lauffer verlangt, vor allem für die kleineren, städtischen Sammlungen, eine strikte Beschränkung auf „heimische Altertümer“²⁴⁷. Für ihn liegt in dieser Beschränkung der eigentliche Vorteil der historischen Museen, da der Heimatbezug wesentlich zur Popularität beigetragen hat, gerade in den weniger gebildeten Bevölkerungsschichten, die sich hier eher als in den mit internationalen Werken bestückten Kunstmuseen mit den Exponaten identifizieren können.

Schließlich geht Lauffer auch noch auf die Aufstellung der Schausammlungen ein. Dabei sind seiner Meinung nach zwei wesentliche Aspekte zu beachten: die „sachliche Gruppierung“ und die dekorative „Aufmachung der Museumsstücke“²⁴⁸, wobei ersteres generell den Vorrang hat. Auch für die Gruppierung fordert er, ebenso wie für den Erwerb der Sammlungsstücke, ein festumrissenes Programm. Auch hier ist wiederum die Zweckbestimmung der einzelnen Ausstellungsstücke der leitende Faktor. Dabei stellt er sich gegen die damals weit verbreitete Auffassung, die Sammlungen historischer Museen sollten nach stilgeschichtlichen Aspekten – die andere Autoren wie zum Beispiel Justus Brinckmann entgegen Lauffers Ansicht als ‚kulturgeschichtlich‘ bezeichneten –, und somit nach kunsthistorischen Vorgaben gruppiert werden²⁴⁹, wobei Erzeugnisse einer Epoche in Gruppen zusammengefaßt werden. Vielmehr soll wiederum der Gebrauchszweck der Gegenstände im Mittelpunkt stehen und dem Besucher sofort einsichtig werden.²⁵⁰ Dazu werden in der Aufstellung auch Milieu- oder Kultur-Bilder hinzugezogen, zum Beispiel vollständig eingerichtete Bauernstuben, um den Verwendungszweck der Einzelstücke zu verdeutlichen. Dagegen spricht er sich entschieden gegen die Stilräume in den neuerrichteten Agglomerationsbauten aus.²⁵¹

Das von Lauffer erarbeitete Schema sieht acht Hauptgruppen für die Unterteilung der historischen Altertümer vor: „I. die Familienaltertümer; II. die Hausaltertümer, die mit der ersten Gruppe zusammen das weite Gebiet der Privataltertümer ausmachen; III. Staats- und Gemeindealtertümer; IV. Rechtsaltertümer; V. kirchliche Altertümer; VI. profane Kunstaltertü-

²⁴⁶ Vgl. Lauffer 1907, S. 92, S. 98.

²⁴⁷ Lauffer 1907, S. 81.

²⁴⁸ Lauffer 1907, S. 222.

²⁴⁹ Vgl. Lauffer 1907, S. 225.

²⁵⁰ Lauffer gibt dazu das Beispiel der Münzen an: „In einem historischen Museum gehören die Porträtmedaillen zu den Familienaltertümern, die Rechenpfennige zu den Handelsaltertümern, die Ereignis- und Begebenheits-Medaillen sowie meistens die Marken zu den Staats- und Gemeindealtertümern, die Wallfahrts- und Weihemünzen endlich zu den kirchlichen Altertümern.“ Lauffer 1907, S. 228.

²⁵¹ Vgl. Lauffer 1919, S. 180. Zu Agglomerationsbauten s. S.86.

mer; VII. wissenschaftliche Altertümer; VIII. die Kriegsaltertümer“²⁵². Dabei kommt es Lauffer wesentlich darauf an, daß diese Gruppen geschlossen, ohne irgendwelche Durchdringungen oder Unterbrechungen ausgestellt werden.²⁵³

Mit Lichtwark stimmte Lauffer darin überein, daß dem historischen Museum die Ausrichtung auf Qualität im eigentlichen Sinne fehlt. Es sei aber auch gar nicht dessen Anspruch, das Qualitätvolle zu sammeln, sondern das für einen bestimmten Bereich Typische.²⁵⁴

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur fortschreitenden Entwicklung der Museumsarbeit bot die ‚12. Konferenz der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen‘ 1903 in Mannheim²⁵⁵, die unter dem Thema ‚Die Museen als Volksbildungsstätten‘ stand und auf der erstmals zahlreiche ausländische und deutsche Museumsleiter und andere Sachkundige sich in Referaten und Diskussionen berieten.²⁵⁶ Die Ergebnisse dieser Konferenz sollten, vor allem was die Öffnung der Museen und die Möglichkeiten der besucherfreundlichen Ausstellung angeht, wegweisend für den weiteren Fortgang musealer Einrichtungen sein.²⁵⁷

Lichtwark kritisierte in diesem Zusammenhang, daß die Museen die Aufgabe, die sie sich selber gestellt hatten, nämlich die Volksbildung, zugunsten der Vermehrung und Verwaltung der Bestände vernachlässigten.²⁵⁸ Zudem plädierte er für die Abkehr der von ihm als Speicher bezeichneten, traditionellen Museumsbauten im Palaststil.²⁵⁹ Von anderer Seite wurde auch bemängelt, daß eine Überfülle an Werken gezeigt werde, die eine „Häufung gleichartiger Eindrücke“²⁶⁰ vermittele, womit die Trennung von Schau- und Studiensammlung gefordert wird²⁶¹.

²⁵² Lauffer 1907, S. 231. Es folgt dann die Zuordnung der verschiedenen Gegenstände zu den einzelnen Gruppen (Lauffer 1907, S. 231–232), wobei er hier später noch einige Korrekturen vornimmt. Vgl. Lauffer 1910, S. 33–34.

²⁵³ Lauffer 1907, S. 233.

²⁵⁴ Vgl. Lauffer 1907, S. 88.

²⁵⁵ Siehe zu dieser Kuntz 1976, S. 31–32.

²⁵⁶ Siehe die Ergebnisse in Museen 1904. Vgl. auch Kuntz 1976, S. 67–69; Wagner, Museen, 1906.

²⁵⁷ „Alle Fragen, die uns heute noch bewegen, finden wir in jener Konferenz bereits ausgesprochen und erörtert: vom Kampf gegen Museumsbauten mit Prunkfassaden, Prachttreppen und falscher Raumeinteilung bis zur Einrichtung der Säle, den Farben der Wände, den Formen der Vitrinen und der Art der Beschriftung; von der Diskussion über die Möglichkeiten, das Publikum mit dem Museumsgut vertraut zu machen bis zu Einzelfragen von Museumsführungen, Vorträgen und der Zusammenarbeit mit der Schule; von Wechsel- und Wanderausstellungen bis zu Museumsrestaurant, Sitzgelegenheiten, Erholungsmöglichkeiten und Museums-garten.“ Böhner 1970, S. 25.

²⁵⁸ Vgl. Lichtwark, Museen, 1904, S. 7–8.

²⁵⁹ Vgl. Lichtwark, Museumsbauten, 1904.

²⁶⁰ Grosse 1904, S. 123.

²⁶¹ Der erste, der diese Forderung aufstellte war Karl Möbius in seinem Artikel: Die zweckmäßige Einrichtung großer Museen. In: Deutsche Rundschau, 68, 1891, S. 352–360. Vgl. Preiß 1993, S. 52 mit Anm. 14, S. 60. Vgl. auch Furtwängler 1899, S. 26.

Diese kurz nach der Jahrhundertwende erörterten Standpunkte hatten, wie sich im folgenden zeigen wird, in vielen Bereichen Auswirkungen auf die Einrichtung der in dieser Zeit entstehenden beziehungsweise bezogenen Gebäude der Landesmuseen.

B. Wechselwirkung Architektur – Konzeption: der Einfluß der Räumlichkeiten auf die Aufstellung der Sammlungen

Viele Landes- und Provinzialmuseen waren, bevor sie speziell für sie errichtete oder eingerichtete Museumsbauten bezogen, in provisorischen Räumen untergebracht. Zumeist in öffentlichen Gebäuden gelegen, waren diese Räume häufig nicht für museale Zwecke geeignet; auf die Sammlung abgestimmte Konzeptionen konnten in ihnen nicht verwirklicht werden. Ob sich dies mit dem Einzug in die eigentlichen Museen änderte, wird im folgenden untersucht.

1. AUFSTELLUNG IN HISTORISCHEN UND/ODER ÖFFENTLICHEN GEBÄUDEN

Für die Unterbringung von Museen in schon bestehenden Bauten wurden hauptsächlich zwei Gebäudetypen verwendet: Schlösser bzw. Paläste und säkularisierte Kirchengebäude²⁶². Während Kirchen durch die geschichtliche Entwicklung zu Beginn des 19. Jahrhunderts teilweise für zweckentfremdete Nutzungen zur Verfügung standen, waren die verstaatlichten Kunstsammlungen zunächst nicht mehr in den fürstlichen Schlössern und Palästen untergebracht. Erst nach dem Ersten Weltkrieg, mit dem Ende der Monarchie, wurden einige Sammlungen wieder in ehemals herrschaftliche Räume, die einen repräsentativen Hintergrund boten und die einer neuen Nutzung bedurften, zurückgeführt. Des Weiteren wurden auch andere öffentlich genutzte Bauten oder Räume für die Aufnahme von Sammlungen zur Verfügung gestellt, oftmals Schul- oder Bibliotheksgebäude, wohl, weil man eine Verbindung im erzieherischen Aspekt sah.

Fünf Sammlungen zogen bis 1918 in ein schon bestehendes Gebäude ein: das Vaterländische Museum in Braunschweig in einen ehemaligen Kirchen- und Klosterbau; das Bremer Focke-Museum in das ehemalige Zucht- und Armenhaus der Stadt; die beiden Detmolder Sammlungen, naturkundliche und Sammlung vaterländischer Altertümer, wurden zunächst in

²⁶² Zu Museen, die in ehemaligen Kirchen eingerichtet wurden siehe Calov 1965. Das älteste Beispiel für eine solche Einrichtung ist das Musée des Monuments Français in Paris.

verschiedenen Räumen des örtlichen Gymnasiums aufgestellt, bis sie im sogenannten Prinzenpalais untergebracht wurden; in Stralsund hatte die Stadt einige wenige Räume im Rathaus zur Verfügung gestellt; die Stuttgarter Königliche Altertümersammlung bezog Räume im öffentlichen Bibliotheksgebäude.

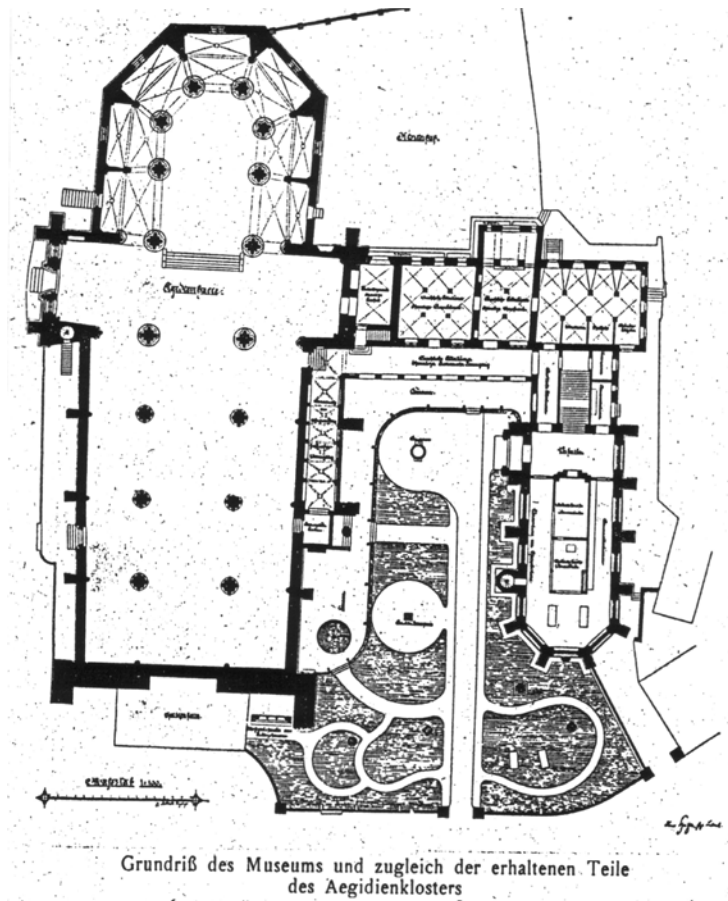


Abb. 1

Braunschweig: Grundriß der Anlage Aegidienkloster / Paulinerchor 1927

Für das Vaterländische Museum Braunschweig hatte man 1896 das ehemalige Aegidienkloster als längerfristige Unterkunft bestimmt. Im Zuge der bis 1906 dauernden Umbauten für die Museumszwecke ging man sogar so weit, daß nicht nur die noch vorhandenen Gebäudeteile des Aegidienklosters verwendet wurden, man nutzte zusätzlich die Möglichkeit, auf dem angrenzenden Grundstück die wertvollsten Teile der zum Abriß verurteilten Paulinerkirche²⁶³, vor allem ihren Chor, aufzubauen (Abb. 1). Auch andere bedeutende Architekturdenkmale der Stadt wurden so im Museumskomplex für die Nachwelt erhalten. Dadurch, daß man zwischen

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

den Klostergebäuden und dem Chor der Paulinerkirche ein Verbindungsstück schuf, entstand zusätzlich ein Museumshof. Allein durch diese Verbindung historischer Gebäude wurde das Museum beziehungsweise der Museumsbau schon zu einer heimischen Erinnerungsstätte gestaltet.



Abb. 2
Braunschweig: Ausstellung in der Aegidienhalle nach 1906

Im Inneren nahm die großzügige Halle der Aegidienkirche vor allem die Objekte der landeskundlichen Abteilung auf, ergänzt durch erläuternde Modelle (Abb. 2). Die Kapellen des Chorumgangs eigneten sich dagegen für die separate Aufstellung verschiedener Teilbereiche der übrigen Abteilungen, und die niedrigen romanischen Gewölbe der Klosterräume boten sich für eine intimere Präsentation der kirchlichen Altertümer an. Im oberen Bereich des Paulinerchores – der mit einer Zwischendecke versehen worden war – wurde eine Fürstenhalle zu Ehren der welfischen Landesherrn eingerichtet, in der auch Waffen, zu dekorativen Ensembles zusammengestellt, Platz fanden. Allerdings wurden auch sehr bald die Nachteile der Unterbringung in den historischen Kirchenräumen deutlich: Es fehlte an Magazinräumen, an die Einrichtung einer Studiensammlung war nicht zu denken.

Dagegen eignete sich das 1696–1711 errichtete ehemalige Zucht- und Armenhaus in Bremen mit einer großzügigen, zweigeschossigen Vierflügelanlage mit weiträumigem Innenhof,

²⁶³ Die Paulinerkirche war Ende des 17. Jahrhunderts durch An- und Umbauten in ein barockes Zeughaus um-

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

das mit seinem eher nüchternen und herben Charakter den Exponaten entsprach, sehr gut zur Aufnahme des Focke-Museums.²⁶⁴ Der 1915 erfolgte Umzug brachte die Möglichkeit, eine zeitgemäße, den Ausstellungsstücken entsprechende Aufstellungskonzeption zu erarbeiten. Vorderstes Anliegen Fockes war es, die Geschichte Bremens und vor allem die seiner Bürger und deren Leben darzustellen. Dabei ging es zum einen um das berufliche Leben, dargestellt durch Zusammenstellungen alter Handwerksgeräte für verschiedene Gewerbe, eine Apotheke, einen Tabakladen, eine Fischräucherei, Ausstellungen zur Fischerei und Schifffahrt (Abb. 3).

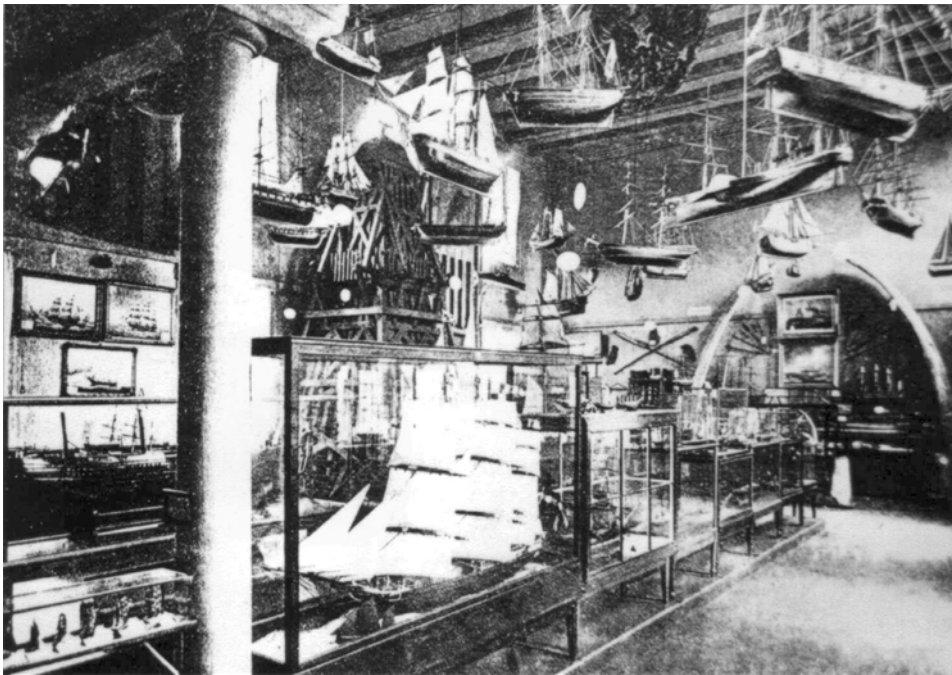


Abb. 3
Bremen: Schifffahrtssaal 1922

Ein Porträtsaal mit Bildnissen vom Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts spiegelte die damalige Bevölkerung wider. Der andere Schwerpunkt der Sammlungen lag im Bereich Wohnen, sei es im bäuerlichen oder im bürgerlichen Rahmen. Zahlreiche Zimmereinrichtungen, teilweise im Originalzusammenhang, teilweise zusammengestellt, füllten die Räumlichkeiten des Museums. Neben den eingerichteten Zimmern fehlten auch andere Inszenierungen nicht, die zu dieser Zeit in den kulturhistorischen Museen modern waren, wie ein Waffensaal und ein Kirchenraum – die ehemalige Zuchthauskirche. Über den einzelnen Bereichen waren Schilder mit deren Bezeichnung angebracht, die einzelnen Exponate erhielten

gewandelt worden, von dem auch Teile in den Museumsbau einfließen.

²⁶⁴ Dieser Meinung war im übrigen auch Otto Laufer, der zu einer Stellungnahme über die Eignung des Baus zur Aufnahme der Focke'schen Sammlungen aufgefordert worden war. Vgl. Focke in: Bremen: Focke-Museum 1922, S. 16.

chen waren Schilder mit deren Bezeichnung angebracht, die einzelnen Exponate erhielten separate Beschriftungen.

Mit dieser Art der Unterbringung löste man meist zwei Probleme gleichzeitig: Zum einen fand sich eine mehr oder weniger für ihre Zwecke geeignete Unterkunft für die den Verwaltungen anscheinend meist lästigen Museen, und zum anderen konnten auf diese Weise historische Gebäude durch eine neue Nutzung vor dem Verfall gerettet werden. Zudem entsprach gerade die Verbindung von kulturhistorischer Sammlung und historischem Gebäude dem zeitgenössischen Ideal, wie das schon bei der Einrichtung des Germanischen Nationalmuseums deutlich wurde.²⁶⁵

Ungünstige Verhältnisse fanden dagegen diejenigen Museen vor, die mit anderen Einrichtungen gemeinsam öffentliche Gebäude nutzten, so die Museen in Detmold, Stralsund und Stuttgart.²⁶⁶ Dabei blieb die Unterbringung des Provinzialmuseums für Neuvorpommern und Rügen im Stralsunder Rathaussaal ab 1859 so unzureichend, daß die Ausstellung bald nach der Eröffnung für den Publikumsverkehr schon wieder geschlossen werden mußte. Erst die Zuweisung weiterer Räume 1862 ermöglichte wieder eine Öffnung des Museums, Versuche einer systematischen Aufstellung blieben aber rudimentär.

Die zunächst noch rein naturhistorische Detmolder Sammlung, die auch zu Unterrichtszwecken genutzt wurde, war in verschiedenen Räumen des örtlichen Gymnasiums untergebracht. Doch der starke Zufluß an Spenden der Lippischen Bürger im In- und Ausland brachte es mit sich, daß die Aufstellung der vielschichtigen Sammlung nahezu unmöglich geworden war. In den wenigen Sälen waren Gegenstände der unterschiedlichsten Art nebeneinander ausgestellt, so zum Beispiel die völkerkundliche Sammlung, die gemeinsam mit Muscheln, Insekten, Amphibien, Vogelnestern, Reptilien in Spiritus und zwei (wohl ausgestopften) Schlangen in einem Raum präsentiert wurde.²⁶⁷ Dies führte dazu, daß man 1885 in das Prinzenpalais, das als Landesbibliothek genutzt wurde, umsiedelte. Doch reichte auch hier der Raum nicht aus, da die Sammlung durch die Einfügung der Altertümersammlung seit 1893 nochmals stark angewachsenen war. Daher mußte die Altertümersammlung separat in einem Nebengebäude, dem ehemaligen Marstall, ausgestellt werden. Wenn auch die naturhistorischen Sammlungen

²⁶⁵ Wie noch gezeigt wird, galt dieses Ideal durchaus auch bei der Errichtung von Neubauten.

²⁶⁶ Obwohl diese Zustände bis nach dem Ersten Weltkrieg Bestand hatten, kann man diese Periode durchaus auch noch als Provisorium bezeichnen.

²⁶⁷ Vgl. Detmold: Engelbert 1978, S. 16–17; Detmold: Hansen 1972, S. 159.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

weitgehend geordnet Aufstellung fanden, drohte die neugegründete Sammlung durch den Raummangel zur Trödelbude zu verkommen.²⁶⁸ Es gab durch den Umzug in einen nicht für den Museumsbetrieb geplanten Altbau keine Möglichkeit, eine detaillierte Konzeption zur Aufstellung und Präsentation der Sammlungen zu erstellen, was nicht zuletzt an dem permanenten Raummangel lag.



Abb. 4

Stuttgart: Ausstellungsraum mit kirchlicher Kunst im Bibliotheksgebäude um 1900

Auch in Stuttgart hielten die Verantwortlichen anscheinend die Kombination von Bibliothek und kulturhistorischem Museum für sinnvoll. In den großzügig geplanten Erweiterungsräumen der öffentlichen Bibliothek kamen 1884/86 erstmals die verschiedenen Teile der nun zur ‚K. Staatssammlung vaterländischer Altertümer‘ vereinten Sammlungen zusammen, ohne daß jedoch bei der Aufstellung ein einheitliches Gefüge geschaffen worden wäre. Vielmehr blieben die einzelnen Sammlungsteile weiterhin getrennt aufgestellt. Durch die Unterteilung der großen Säle in Kojen wurden verschiedene Ausstellungsbereiche geschaffen, in denen die unterschiedlichen Abteilungen der Sammlungen eingerichtet wurden. In den einzelnen Bereichen wurde dabei versucht, durch dekorative Zusammenstellung der Objekte abgeschlossene Einheiten zu bilden (Abb. 4). Dabei wurden jedoch unterschiedliche Gliederungen, die wahlweise nach Epochen, Materialien/Gattungen oder Regionen einteilen, angewandt.

²⁶⁸ Vgl. Detmold: Engelbert 1978, S. 18, Anm. 29.

2. ERRICHTUNG NEUER MUSEUMSBAUTEN

Auch in diesem Bereich sind grundsätzlich zwei Gruppen zu unterscheiden: zum einen Bauten mit einem eher traditionellen, repräsentativen Charakter und zum anderen die, die in der für kulturhistorische Sammlungen entwickelten Agglomerationsbauweise angelegt wurden. Eine zeitliche Zäsur bildet die Reichsgründung 1871; die vorher entstandenen Museumsgebäude gehören alle der ersten Gruppe an.

a) Vor 1871 errichtete Bauten

Auffällig ist, daß die beiden ältesten Museumsneubauten, in Hannover 1856 und in München 1867 fertiggestellt, schon relativ bald durch Nachfolgebauten ersetzt wurden. Dies deutet darauf hin, daß man zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte noch nicht über die notwendige Erfahrung mit kulturhistorischen Museen verfügte, um ein den Ansprüchen genügendes und den Sammlungen entsprechendes Gebäude zu entwickeln.

Als erstes erhielten die Vereine in Hannover, die sich 1852 zusammengeschlossen und mit ihren Sammlungen das ‚Museum für Kunst und Wissenschaft‘ gegründet hatten, einen gemeinsamen Neubau²⁶⁹. Dieser sollte auch zur Unterbringung der bis dahin noch nicht vereinten Sammlungen dienen. Der Entwurf stammte von Baurat Conrad Hase, der als einer der Architekten galt, „deren Bestrebungen vorzugsweise darauf gerichtet sind, unsere vaterländische Architektur des Mittelalters getreu, dabei aber doch allen Anforderungen der Neuzeit entsprechend, wieder zur Geltung zu bringen“²⁷⁰. Der Backsteinbau des Museums lehnt sich allerdings eher an italienisch-romanische Bauformen an, bleibt damit aber auch ein Beispiel des zeitgenössischen Historismus. Hase entwarf einen blockförmigen Bau, dessen Innenhof durch den Mittelbau mit dem großen Treppenhaus zweigeteilt wird.

Da der Bau auch die Gesellschaftsräume der einzelnen Vereine beherbergen sollte, waren nur die beiden Obergeschosse für die einzelnen Vereinssammlungen, die dort getrennt aufgestellt waren, eingerichtet. Der Neubau war allerdings von Beginn an zu knapp bemessen, da die zur Verfügung stehenden Gelder keinen größeren Bau zuließen. So kam es in der Folge zu mehreren Anbauten, die aber immer nur kurzfristig Entlastung brachten.

²⁶⁹ Wird heute als Künstlerhaus genutzt.

²⁷⁰ Hannover: Ewerbeck 1868, S. 239.

Gerade diese beiden Probleme tauchen in der Folge bei fast allen weiteren Museumsbauten wieder auf: Finanzknappheit und, meist daraus resultierend, ein schon im Vorfeld zu klein kalkulierter Bau. Auch die in Hannover gezogene Konsequenz, – wiederum meist nur sehr knapp bemessene – Erweiterungs- oder Anbauten, die häufig nur sehr ungenügend an den Kernbau angebunden waren, als Ausweg zu sehen, findet sich bei anderen Museumsbauten wieder.²⁷¹

Auch der 1863 fertiggestellte und 1867 eröffnete Neubau des Bayerischen Nationalmuseums²⁷² an der neu angelegten Maximilianstraße – die als Prachtboulevard konzipiert war – ist von einem staatlich angestellten Architekten, dem Hofbaurat Eduard Riedel, entworfen worden. Die Baugestaltung entsprach den damaligen Vorstellungen eines zweckdienlichen, galerieartigen Gebäudes. Zur Straße hin ist es mit einer repräsentativen, 146 Meter langen Front mit offenen Arkaden im Eingangsbereich angelegt. Der Bau gliedert sich in einen dreigeschossigen Mittelbau und zwei Seitenflügel mit einem Obergeschoß. Den zeitgenössischen Ansprüchen folgt auch die Anlage eines die Mittelachse bildenden, repräsentativen Treppenhauses, das als unerlässlich für ein stattliches öffentliches Gebäude galt.²⁷³ Dieses und die Abschlüsse der Seitenflügel ragen aus der hinteren Bauflucht heraus. Die Ausstellungsräume in den Seitenflügeln waren in jeweils zwei an den Außenmauern entlanglaufenden Raumfluchten, die durch eine Mittelmauer getrennt wurden, aufgeteilt. Auf diese Weise entstand in jedem Flügel ein langgezogener Rundgang.

Bei der inneren Aufteilung hatte sich der Architekt weitgehend nach dem Programm der Museumsleitung gerichtet. Das Erdgeschoß enthielt im links des Eingangs gelegenen Ostflügel neben den Verwaltungsräumen fünf Säle für römische und keltisch-germanische Altertümer sowie für die romanische Kunst und die Steindenkmäler des 16. und 17. Jahrhunderts. Im Westflügel standen doppelt so viele Ausstellungsräume für die gotische Kunst zur Verfügung. Die 27 Säle des ersten Obergeschosses waren der sogenannten historischen Bildergalerie vorbehalten, die von jungen Malern aus München mit Szenen der bayerischen Geschichte gestaltet worden war.²⁷⁴ Im Obergeschoß des Mittelbaus waren in drei Fluchten, deren mittlere mit Oberlichtern versehen war, 19 Räume angeordnet, in denen die Kunst der Renaissance und der darauffolgenden Epochen zur Aufstellung kam. Diese Räume – mit originale Einrich-

²⁷¹ Vgl. die Museen in Kiel, Bonn und Trier.

²⁷² Heute befindet sich darin das Staatliche Museum für Völkerkunde.

²⁷³ Vgl. München: Lenz 1955, S. 14.

²⁷⁴ Dies geht wohl auf einen Wunsch des Königs zurück, der als Vorbild dafür die Versailler Galerie nahm. Vgl. München: Lenz 1955, S. 13. Die Galerie verdeutlicht den engen Bezug des Museums zur Landesgeschichte. Vgl. dazu auch Scherer 1913, S. 205.

tungsteilen der entsprechenden Epochen – waren nach den Regierungszeiten verschiedener Herrscher unterteilt.

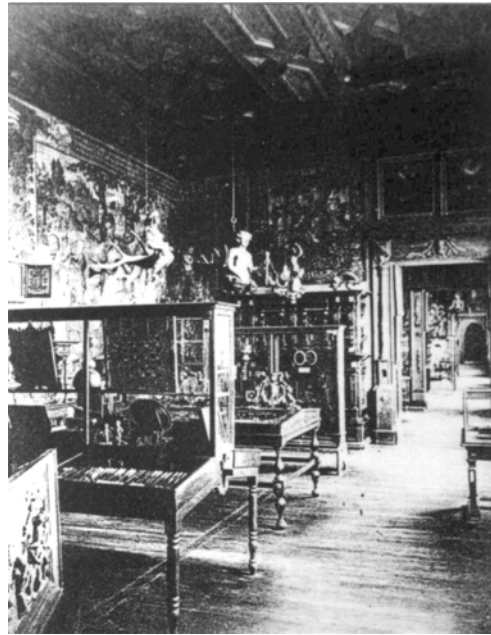


Abb. 5

München: Ausstellungsraum der Zeit Herzog Wilhelm V.
im Obergeschoß des Museums an der Maximilianstraße 1880

Die verfügbaren Objekte wurden in ihrer Gesamtheit präsentiert (Abb. 5). Mit der Unterbrechung durch die Bildergalerie verfolgte man hier eine streng chronologische Systematik²⁷⁵, wobei „kulturgeschichtliche Bilder“ verwendet wurden, „welche alle die verschiedenen Arten der Denkmäler und Altertümer in den einzelnen Perioden vereint nebeneinander zeigten“²⁷⁶. Dazu wurden teilweise originale Einbauten der verschiedenen Epochen hinzugenommen. Hier gab es auch schon einen regelrechten gotischen Kirchensaal mit Kapellen.²⁷⁷

Nach dem Tode des für dieses Konzept verantwortlichen Karl Maria Freiherr von Aretin 1868, nahm dessen Nachfolger, Jacob Hefner-Alteneck – der seit der Gründungszeit für das

²⁷⁵ Dazu v. Aretin im Vorwort des Führers von 1868: „Auf solche Weise gelang es, eine durch alle Jahrhunderte fortlaufende Illustration der inländischen Kulturgeschichte herzustellen, wie sie keines der bestehenden Museen [Münchens] bietet.“ Zitiert nach: München: Führer 1902, S. 31. Und weiter im Führer von 1902: „Die Geschichte des Herrscherhauses und des Landes, die Art des Volkes, seine durch den Boden, durch angeborenes Wesen und durch die Geschichte bestimmte Eigenthümlichkeit, die demnach den höheren Kulturzweigen hier zu Theil gewordene Ausprägung, die auf allen Gebieten des künstlerischen und kunstgewerblichen Schaffens hier waltende, vielfach hervorragende Befähigung, – das Alles fand hier in Anschauungsobjekten aller Art, vom bescheidenen Gegenstande täglichen Gebrauchs bis zu den Schöpfungen höchster Kunst und in dem ergänzenden historischen Bilderkreise seinen umfassenden Ausdruck.“ München: Führer 1902, S. 13–14.

²⁷⁶ München: Führer 1909, S. 3–4.

Museum mitverantwortlich gewesen war – eine gravierende Veränderung vor. Durch den Besuch einer Ausstellung des South Kensington Museums in London 1862 und der Gründung der Kunstgewerbemuseen in Wien (1863) und Berlin (1867) bestärkt, begann er, eine Vorbildersammlung anzulegen. Die daraus entstandenen Fachsammlungen waren in einzelnen Materialgruppen chronologisch geordnet und beinhalteten auch nicht-bayerische Werke²⁷⁸. Sie wurden zum Großteil in der bis dahin nicht für Ausstellungszwecke genutzten historischen Bildergalerie im ersten Obergeschoß aufgestellt. Es wurde besonders darauf geachtet, daß sich die ausgestellten Werke auf Hauptströmungen der Materialgruppen beschränkten und daß man nicht, wie möglicherweise in einem Spezialmuseum, zu sehr in Untergruppen abschweifte.²⁷⁹ Zusätzlich wurden eine Gipsformerei und eine Photographieabteilung zur Anfertigung und Verbreitung von Reproduktionen eingerichtet. Des weiteren führte Hefner-Alteneck eine durchgehende Beschriftung der Objekte mit Herkunft und Alter ein.

Doch auch in diesem Bau machte sich eine übertriebene Sparsamkeit bemerkbar, deren Resultat diesmal gravierende Baumängel waren.²⁸⁰ Dies führte – neben dem auch hier immer deutlicher werdenden Platzmangel, die Sammlungen wuchsen rasch an – zu unhaltbaren Zuständen, was einen weiteren Neubau schon bald unausweichlich machte.

Bei diesen frühen Museumsbauten ist zu sehen, daß zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Museumsbau noch nicht weit genug ausgebildet war, um den schnell wachsenden Bedürfnissen der Sammlungen zu genügen. Die Baukunst konnte noch nicht mit der rasch fortschreitenden Entwicklung in der Museumskunde mithalten. Was für die reinen Kunstmuseen und Gemäldegalerien durch die längere Erfahrung, die man schon durch die fürstlichen Galerien hatte, noch zutraf, war für den relativ neuen Museumstypus des kulturhistorischen Museums mit seinen vielschichtigen und heterogenen Sammlungen nicht mehr zufriedenstellend. Es reichte nicht mehr aus, eine bestimmte Wandfläche zur Verfügung zu stellen und ansonsten das Augenmerk eher auf die repräsentative Ausstattung des Gebäudes im Inneren wie im Außenbau zu legen.

²⁷⁷ Vgl. München: Harrer 1993, S. 47–48.

²⁷⁸ Dabei ist zu bemerken, daß auch im chronologisch angeordneten Sammlungsteil zahlreiche Objekte vorhanden waren, die nicht aus Bayern stammten. Dies war die Folge der Ankaufspolitik von v. Aretin und Hefner-Alteneck, die im Kunsthandel häufig nur nach stilistisch passendem gesucht haben, ohne Rücksicht auf Provenienzen.

²⁷⁹ Vgl. München: Hefner-Alteneck 1890, S. 21–22.

²⁸⁰ Vgl. München: Harrer 1993, S. 50–53.

Hinzu kommt, daß häufig zu wenig Geld für die Museumsbauten bereitgestellt wurde, da diese Museen in ihrer repräsentativen Funktion, aber auch in ihrem Wert weitaus geringer eingeschätzt wurden als die reinen Kunstsammlungen. Dies führte natürlich dazu, daß die Präsentation häufig eher dürftig angelegt war, wodurch sich die Kritiker dieser ‚Trödelbuden‘ noch bestätigt fühlten. Auch, daß die Gebäude in einer Periode errichtet worden sind, in der die Sammlungen noch in der Schlußphase des Aufbaus standen, so daß eine genaue Kalkulation des Raumbedarfs, selbst bei ausreichend gesicherter Finanzierung, häufig nicht möglich war, war wohl ein Faktor, der wesentlich zu der meist schon bald nach Bezug der Neubauten auftretenden Raumnot beitrug. Vergleichbares gilt auch für die folgenden Beispiele.

In Karlsruhe waren in dem von Joseph Berckmüller im Neo-Renaissancestil 1865–73 errichteten Sammlungsgebäude am Friedrichsplatz²⁸¹ neben der Großherzoglichen vereinigten Sammlung auch die Hofbibliothek und das Münz- und Naturalienkabinett untergebracht.

Das Karlsruher Museum sollte, ähnlich wie das Münchener an der neu errichteten Maximilianstraße, an einem neu anzulegenden Platz – benannt nach dem regierenden Großherzog Friedrich I. – einen repräsentativen städtebaulichen Akzent bieten. Die Orientierung an München läßt sich auch daran ablesen, daß zum einen der Entschluß für die Museumsgründung 1853 im selben Jahr fiel, in dem Maximilian II. in der Herzog-Max-Burg das Wittelsbacher Museum einrichten ließ, und zum anderen, daß man für die zusammengelegten Bestände 1873 die Bezeichnung ‚Vereinigte Sammlungen‘ wählte, analog zu den Beständen im Münchner Hofgarten.²⁸² Die ersten Überlegungen und Planungen für ein neues Museumsgebäude begannen 1862, nachdem die 1846 fertiggestellte Kunsthalle den zahlreichen in ihr untergebrachten Sammlungen nicht mehr ausreichend Platz bieten konnte. Zunächst war der Neubau nur für die Hofbibliothek mit dem ihr angegliederten Münzkabinett, die Naturaliensammlung und das Landesarchiv vorgesehen. Erst während der von 1864–1872 währenden Bauzeit beschloß man, daß auch die Altertümersammlungen dort ihren Platz finden, dafür das Archiv aber ausscheiden sollte.

²⁸¹ Heute Staatliches Museum für Naturkunde und Badische Landesbibliothek.

²⁸² Vgl. Karlsruhe: Grimm 1993, S. 61. Die Münchner Sammlungen waren von 1844–1846 in dem Galeriegebäude am Hofgarten zusammengebracht worden und stammten teilweise aus „altem Wittelsbachischem Besitz, teilweise aus dem Privatbesitz des Königs“. Sie umfaßten „ägyptische, etrusische, römische, indisch-chinesische Altertümer sowie eine Sammlung von Schnitzwerken und Kunstarbeiten in Elfenbein, Holz, Stein und Metall, eine Waffensammlung und eine Sammlung von phelloplastischen Modellen“. München: Lenz 1955, S. 8.

Dem bayerischen Vorbild folgend sollten die im neuen Karlsruher Sammlungsbau untergebrachten Kunstgegenstände nicht, wie zuvor in der Kunsthalle, die persönliche Sammelleidenschaft des Fürsten widerspiegeln, sondern vielmehr der Vermittlung von Geschichte und Kunst zum Zwecke der staatsbürgerlichen Erziehung nach Schelling dienen.

Nachdem zwei Wettbewerbe 1862 und 1863 kein befriedigendes Ergebnis gebracht hatten, übertrug man den Auftrag dem Oberbaurat Joseph Berckmüller. Die lange Bauzeit von acht Jahren läßt sich durch Unterbrechungen durch die Kriege von 1866 und 1870/71 erklären. Erst Ende 1875 und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres begann man, die Kunstsammlungen einzurichten. Da auch hier die Kosten eine Rolle spielten, wurde die ursprünglich geplante Vierflügelanlage zum Park hin um einen halbrund vorspringenden Flügel gekürzt, so daß ein offener, dreiflügeliger Bau entstand. Die breitgestreckte Vorderfront wird von einem deutlich vorspringenden Mittelrisaliten bestimmt, den eine über das Gebäude hinausragende Dachhaube abschließt. Dieser Mittelbau wird auch im hinteren Bereich weit in das offene Viereck des Komplexes hineingeführt. In ihm befindet sich unter der Haube eine aufwendige Treppenanlage. Das Gebäude hat zwei Hauptgeschosse sowie ein Mezzanin.

Die Altertümer waren mit der ethnographischen Sammlung gemeinsam im Erdgeschoß des rechten Gebäudeflügels untergebracht. Die beiden langgestreckten Säle, die ohne Unterteilung jeweils einen Flügel einnahmen, wurden durch zwei Säulenreihen gegliedert, die einen Mittelgang entstehen ließen. Antikensammlung, vaterländische Altertümer, ethnographische Sammlung, Waffen und Türkenbeute bildeten die verschiedenen Abteilungen der Ausstellung. Zu Ensemblekompositionen kam es hier wohl nicht, die Objekte waren, mit Ausnahme der Gemälde und Skulpturen, weitgehend in Vitrinen präsentiert.

Doch auch in Karlsruhe machte sich recht bald die geringe Erfahrung mit Bauten für solche verschiedenartigen Sammlungen bemerkbar. Abgesehen davon, daß die Sammlungsbestände bis zur Jahrhundertwende um etwa das Dreifache anwuchsen, fehlte es an Räumen für die notwendige Infrastruktur wie etwa Werkstätten, Archive oder die Verwaltung. In dieser Zeit wurden auch verschiedene Erweiterungsvorschläge für den Bau gemacht. Sie scheiterten jedoch an der fehlenden Zustimmung des Hofes oder an Geldmangel.

Mit der Schenkung seiner Sammlung an die Provinz Schleswig 1875 hatte Gustav Thaulow die Verwirklichung eines von ihm favorisierten Bauplanes des Kieler Architekten Heinrich Moldenshardt verknüpft und sich damit, ähnlich wie schon bei der Anlage seiner Sammlung,

offensichtlich als Dilettant erwiesen. Das Problem des 1878 fertiggestellten²⁸³ Baus und seiner Einrichtung war, daß man keinen Museumsfachmann hinzugezogen hatte und dadurch eine völlig unzureichende Anlage entstand.

Der kleine, zweigeschossige Bau besaß eine an einen Renaissance-Palazzo angelehnte Fassade mit einem zweisäuligen Portikus als Eingangsbereich. Der Grundriß war rechteckig angelegt, ohne Innenhof. Im Inneren gab es eine Unterteilung in einen mittleren und zwei seitliche Bereiche. Ersterer bestand aus einem nach vorne liegenden Raum und dem Treppenhaus mit zwei kleinen Nebenräumen. In den seitlichen Räumen, im Erdgeschoß jeweils zwei, oben einer, war im wesentlichen die Ausstellung eingerichtet. Diese bot einen chronologischen Rundgang von der Gotik bis zur Kunst des 18. Jahrhunderts.

Der Bau war für seine repräsentative Erscheinung viel zu klein und bot auch der Sammlung nicht genügend Raum. Hinzu kam, daß der Inhalt der Thaulowschen Sammlung den formulierten Ansprüchen eines vollständigen Bildes der Landesgeschichte und einer Vorbildersammlung für Handwerker und Künstler kaum Stand halten konnte, da sie hauptsächlich Werke der Schnitzkunst, daneben aber zahlreiche Objektfragmente beinhaltete. Der Schwerpunkt lag – zeittypisch – bei der altdeutschen Kunst der Spätgotik und der Renaissance. Vernichtend war dementsprechend die Kritik Alfred Lichtwarks: „eine Museumsanlage, wie sich unbrauchbarer nicht ausdenken läßt“²⁸⁴.

Die Lage verbesserte sich allerdings bis zum Ersten Weltkrieg unter den beiden Direktoren Adelbert Matthaei und Gustav Brandt. Matthaei begann nach 1895 die Sammlung nach kunsthistorischen Gesichtspunkten²⁸⁵ – soll heißen in chronologischer Form – neu zu ordnen. Dabei stellte er die unterschiedlichen Objekte einer Epoche, auch aus unterschiedlichen Materialien und Gattungen, so zusammen, „daß alle Zweige, welche in eine Epoche gehören, vereinigt sind, so daß der Beschauer, soweit der Bestand der Sammlung das ermöglicht, ein Gesamtbild von dem Geschmack der Bewohner dieses Landes in den einzelnen Zeitabschnitten bekommt, wie er sich in der künstlerischen Gestaltung der verschiedensten Gebrauchsgegenstände innerhalb und außerhalb des Hauses äußert.“²⁸⁶

Brandt, der diese Linie weiterführte, erwirkte einen 1911 eröffneten, großzügigen Anbau, der einen Raumzuwachs um das Vierfache erbrachte. Dieser schloß auf der linken Seite hinter

²⁸³ Obwohl der Bau erst 1876 begonnen und zwei Jahre später fertiggestellt wurde, gehört er doch, aufgrund seiner Anlage und der Bautradition, der er folgt, noch eindeutig zu der Gruppe der Museen, die schon vor 1871 erbaut wurden.

²⁸⁴ Zitiert nach: Schleswig; Schlee 1963, S. 7.

²⁸⁵ Vgl. Schleswig; Schlee 1963, S. 8.

²⁸⁶ Schleswig; Matthäi 1896, S. 7.

dem Altbau an. Er bestand aus fünf Flügeln, davon vier um einen Innenhof angelegt, der fünfte seitlich bis vor die Flucht des Altbaus gezogen, so daß zusätzlich ein umbauter Bereich entstand. Die Raumaufteilung war kleinteilig und unregelmäßig. Dies ist wohl auf die Einrichtung zahlreicher Stilträume zurückzuführen, da man nun, im Gegensatz zum Altbau, die innere (Raum-) Konzeption dem Museumsleiter überlassen hatte.

Zudem gelang Brandt der endgültige Schritt weg von der kunstgewerblichen Vorbildersammlung, hin zum kulturhistorischen Museum. Mit Hilfe des Ausbaus der Abteilung für Volkskunst, die Thaulow noch fast gänzlich vernachlässigt hatte, und durch den Einbau vollständiger Interieurs²⁸⁷, sowohl aus Bürger- wie auch aus Bauernhäusern, kam er seinem Ziel, ein Gesamtbild der Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins darzustellen, wesentlich näher. Skandinavischer Einfluß machte sich in der Unterteilung der Sammlung in zeitlich geordnete, stilhistorische und nach Landschaften geordnete, volkskundliche Bereiche bemerkbar, eine Gliederung, die das 1872 gegründete Nordische Museum in Stockholm mit seiner Unterscheidung zwischen der Kunst der höheren Stände und der des gemeinen Mannes vorgegeben hatte.²⁸⁸

b) Die während des Deutschen Kaiserreiches (1871–1918) entstandenen Museumsbauten

Nach dieser Welle von frühen Neubauten für Landes- und Provinzialmuseen folgte eine mehr als zehn Jahre dauernde Zeit des Stillstandes. Ihr Anfang fällt auffälligerweise mit der Reichsgründung 1871 zusammen.²⁸⁹ Die neue Zentralregierung und die einzelnen Landesregierungen, die weiterhin für die Kulturpolitik zuständig waren²⁹⁰, waren in dieser Zeit anscheinend mit ihrer Neuordnung und mit vordringlicheren öffentlichen Bauaufgaben so ausgelastet, daß die provinziellen Kulturbauten wenig Beachtung fanden.²⁹¹

²⁸⁷ Hochreiter verweist darauf, daß diese Aufstellung von kompletten Zimmern hier „wohl auf den Schöpfer des schwedischen Freilichtmuseums Skansen, Arthur Hazelius“, zurückgeht, was gerade für das Thaulow-Museum aufgrund der räumlichen und kulturellen Nähe sehr wahrscheinlich ist. Hochreiter 1994, S. 189–190. Hazelius war bestrebt, historische Objekte in ihrem funktionalen Zusammenhang zu präsentieren, so daß der Hintergrund ihrer gesamten kulturellen Umgebung offensichtlich wurde. Vgl. Alexander 1979, S. 85. Er war es auch, der komplette Zimmer auf der Weltausstellung in Paris 1878 präsentierte, nachdem erste Ansätze dazu schon auf der vorangegangenen in Wien 1873 gezeigt wurden. Letztere scheint für Hazelius der Anlaß gewesen zu sein, erste eigene Versuche in diesem Metier im darauffolgenden Jahr zu unternehmen. Vgl. Bauer 1991, S. 81–82.

²⁸⁸ Vgl. Schleswig: Schlee 1963, S. 8–9.

²⁸⁹ Die einzige Ausnahme bildet der Neubau des Thaulow-Museums in Schleswig. S. Anm. 283.

²⁹⁰ Schwerpunkt der Kulturförderung waren allerdings die Natur- und Ingenieurwissenschaften. Vgl. Düwell 1983, S. 23–26.

²⁹¹ In dieser Zeit entstanden in Berlin Ministeriumsbauten (Auswärtiges Amt, Reichs-Justizamt, Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten). Aber auch für die Provinz- und Kreisverwaltungen wurden neue Bauten geschaffen (z.B. in Stadt, Breslau, Königsberg/Preußen, Wittenberg). Im kulturellen

Ein neuer Anfang wurde in diesem Bereich mit den Bauten für die beiden traditionsreichen Rheinischen Provinzialmuseen gemacht, deren Entwicklung auch weiterhin relativ parallel lief. In verwaltungstechnischer Hinsicht hatte man in Preußen schon ausreichende Erfahrung mit diesen gesammelt. Was das Erscheinungsbild der Bauten anging, machten die Verantwortlichen in Berlin gewisse Vorschriften. Kultusminister von Goßler formulierte 1882 als Rahmen für Provinzialmuseen, daß für Sammlungen mit „Objekten von bescheidenem Wert und anspruchsloser Erscheinung ... keine monumentalen Prachtgebäude“²⁹² errichtet werden könnten.

In Trier führte die massive Einmischung der Behörden, die immer wieder Einwände gegen die vorgelegten Entwürfe sowie eigene Änderungsvorschläge einbrachten, und eine daraus resultierende Vielzahl von Bauräten, die jeweils kurzfristig für das Projekt verantwortlich waren, dazu, daß sich die Bauarbeiten von 1882/83 bis 1889 hinzogen. Der schließlich ausgeführte Bau geht im wesentlichen auf die Entwürfe von Franz von Pelsler-Berensberg und Landesbau- rat Guinbert, der bald darauf auch für den Bau des Bonner Museums verantwortlich sein sollte, zurück.

Das Äußere des langgestreckten Gebäudes war in historistischen Formen der Renaissance gehalten und wirkte wie ein „Gymnasialbau oder ein Bauwerk für irgendeine andere Institution, die mit viel Aufwand ihre Bedeutung zeigen will“²⁹³ (Abb. 6). Entgegen der Zurschaustellung nach außen verzichtete man im Inneren auf besonderen Schmuck oder ein Ausstattungsprogramm, wie es für die großen Galerien, zum Beispiel in Berlin und München, üblich war. Auffällig ist aber vor allem der Verzicht auf ein großes, repräsentatives Treppenhaus, das für Museumsbauten, vor allem jenen in historistischer Bauweise, im 19. Jahrhundert mehr oder minder verbindlich war, wie das schon bei Riedels Münchener Bau und dem von Hase in Hannover zu sehen war.

Sektor entstanden z.B. das Dresdener Opernhaus, die Gemäldegalerie in Kassel, die Kunsthalle in Düsseldorf, das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt.

²⁹² Zitiert nach: Martin 1983, S. 427.

²⁹³ Trier: Zahn 1979, S. 29.



Abb. 6

Trier: Ansicht des Museumsbaus 1889, Aufnahme aus dem Schlußstein des Gebäudes

In diesem Gebäude fanden, mit wenigen Ausnahmen, sämtliche Altertümer der in Trier vorhandenen öffentlichen Sammlungen Aufstellung. Diese bestanden in der Hauptsache aus antiken Werken, die meist aus Trier und der Umgebung stammten. Nur jeweils ein Raum stand für Gemälde und das Kunstgewerbe späterer Epochen zur Verfügung.

Da sich die Ausführung des Baus lange hingezogen hatte und zu einem Großteil nach einem Bauprogramm aus der Zeit um 1880 geplant worden war, trat das bekannte Problem des Raummangels hier schon bei der Ersteinrichtung massiv zu Tage, so daß der Ruf nach Erweiterung²⁹⁴ schon nach wenigen Jahren laut wurde. Auch bei dieser kam es, wie schon beim Neubau, wieder zu chaotischen Planungen die dazu führten, daß bis 1906 ein völlig unzulänglicher Anbau entstand, ohne daß die Situation wesentlich verbessert wurde.

²⁹⁴ Auffällig ist hierbei, daß fast alle Entwürfe für den Museumsbau schon Vorschläge für eine Erweiterung enthalten hatten, nur der ausgeführte nicht. Vgl. Trier: Zahn 1979, S. 37.

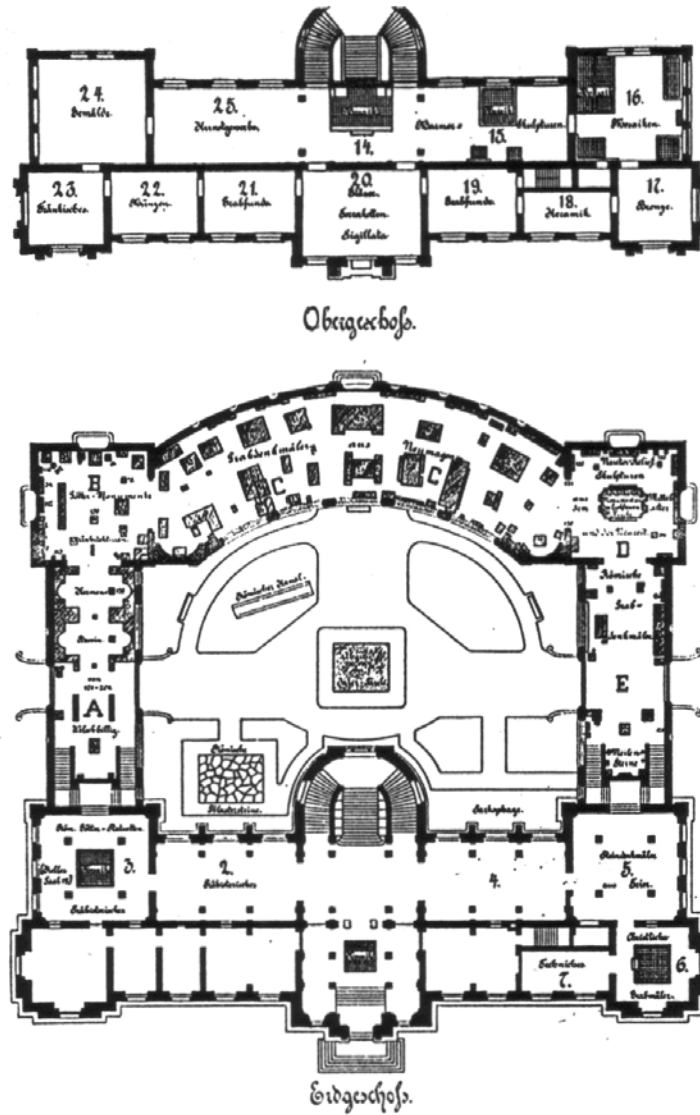


Abb. 7
Trier: Grundriß 1914

Der Anbau erweiterte das Museum zu einer Vierflügelanlage, wobei der Altbau den vorderen Trakt bildete (Abb. 7). Problematisch war, daß der Anbau nur eingeschossig, ohne Keller ausgeführt wurde, so daß kein weiterer, dringend benötigter Magazinraum entstand. Der hintere Bereich erhielt die Form eines Kreissegmentes. In ihm wurden die Neumagener Grabdenkmäler aufgestellt. Auch die übrigen römischen Steindenkmäler wurden meist nach Fundorten gesondert präsentiert (Abb. 8). Das Rheinische Provinzialmuseum in Trier war das einzige der Landes- und Provinzialmuseen, dessen Bau im Ersten Weltkrieg beschädigt wurde. Vor allem der Anbau wurde 1918 durch eine Fliegerbombe in Mitleidenschaft gezogen.



Abb. 8
Trier: Saal mit Funden aus dem Altbach-Tempelbezirk 1933

Auch für die Planung des Bonner Museums wurde Landesbaurat Guinbert herangezogen und wiederum mischte sich das Staatsministerium ein, indem es anmerkte, daß ein solch prunkvoller Entwurf für eine so bescheidene Sammlung nicht angebracht sei. Anscheinend war die dortige Museumsbaukommission jedoch hartnäckiger und setzte den Entwurf durch, so daß das Museum 1893, nach vierjähriger Bauzeit, eröffnet werden konnte.

Guinbert griff auch hier wieder auf historische Bauformen zurück, indem er für die Fassade Renaissance-Elemente verwandte und dem Bau einen Palazzo-Charakter verlieh, dem der „Atem fürstlicher Hofhaltung“²⁹⁵ anhing (Abb. 9). In der Fassade „spiegelte sich ... noch die großbürgerliche Auffassung vom Museum als wehevoller Stätte und ebenso vom Museum als dem Ort, an dem Gelehrte die Güter der Vergangenheit erforschen und bewahren“²⁹⁶. Eine solche Wirkung wurde nicht zuletzt durch die Anlage des Baukörpers erreicht. Es handelte sich um einen T-förmigen Grundriß²⁹⁷, dessen Querflügel zur Straße hin gerichtet war, so daß die größtmögliche Fassadenwirkung bei einem eher geringen Bauvolumen erreicht werden konnte.

²⁹⁵ Bonn: Borger, Landesmuseum, 1970, S. 56.

²⁹⁶ Bonn: Borger 1971, S. 163.

²⁹⁷ „Für den T-förmigen Grundriß des Provinzialmuseums läßt sich als direktes Vorbild nur eingeschränkt das 1886–89 von Manchot erbaute Kestner-Museum in Hannover anführen. Ob Guinbert 1886 die Pläne Manchots kannte und für Bonn benutzte, ist doch sehr fraglich. Die Duplizität der Bauentwürfe ist aber erstaunlich. Da man Kirchenbauten aufgrund der umgekehrten Eingangssituation und Betonung des Baukörpers ebensowenig als Vorbild heranziehen mag, muß der Grundriß von den zweiflügeligen oder einen Hof umschließenden Museumsbauten des 19. Jhs. abgeleitet worden sein. Für ein Museum ist der Grundriß zunächst etwas Einmaliges und Ausgefallenes, dessen größter Vorteil aber die Plazierung des zentralen Treppenhauses im Mittel- und Drehpunkt des Baus ist. Außerdem behält die Frontseite den blockhaften Eindruck italienischer Renaissancepaläste, ohne daß auf die Räumlichkeiten eines Flügels, in diesem Falle eines zentralen Mittelflügels, verzichtet werden müßte.“ Bonn: Geppert 1993, S. 48.



Abb. 9
Bonn: Ansicht des Altbaus von 1893

Im Vergleich zum Trierer Museumsbau fällt auf, daß Guinbert hier nicht auf die Wirkung eines großen Treppenhauses verzichtet hat. Es „war so gestaltet, daß dem Besucher suggeriert wurde, er erreiche erst durch stetiges Aufsteigen das eigentliche ‚Heiligtum‘“²⁹⁸. Abweichend von der ansonsten eher zurückhaltenden inneren Ausstattung hatten die im Treppenhausumgang aufgestellten Vitrinen eine aufwendige Bearbeitung erfahren und dadurch einen dem Aufstellungsort entsprechenden repräsentativen Charakter erhalten.²⁹⁹

Im Obergeschoß, wo mit Ausnahme der im großen Erdgeschoßsaal untergebrachten römischen Steindenkmäler alle Objekte präsentiert wurden, bot sich ein Rundgang an, der chronologisch angelegt war, wobei innerhalb der einzelnen Epochen teilweise nach Gattungen unterteilt wurde. Ensemblebildungen wurden hier, wie auch in Trier, vermieden.

Doch auch in Bonn wurde durch den raschen Zuwachs an Sammlungsstücken – vor allem war durch den Erwerb der Gemäldesammlung aus dem Nachlaß Wesendonck gemeinsam mit der Stadt Bonn eine erhebliche Erweiterung zu erwarten – die Raumnot bald zum vordringlichen Thema. 1907 verband man daraufhin die Instandsetzung des Altbaus mit der Errichtung eines zwei Jahre später fertiggestellten Anbaus. Diese Erweiterung brachte einen Raumgewinn um mehr als das Doppelte. Sie besteht aus einem rechteckigen Komplex, der sich, um einige Grade aus der Achse verschoben, an den hinteren Trakt des Altbaus anschloß. Das Kernstück des Anbaus bildet ein Lichthof, der vom Altbau aus zu betreten war und um den sich auf den drei Außenseiten kleinere Ausstellungsräume ziehen (Abb. 10).

²⁹⁸ Bonn: Geppert 1993, S. 42.

²⁹⁹ Vgl. Bonn: Schmidt 1993, S. 57.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

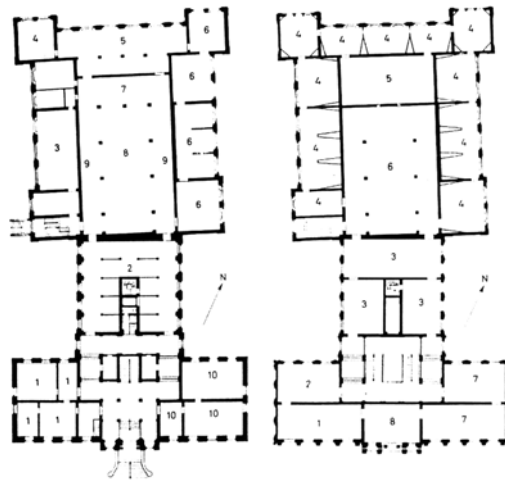


Abb. 10

Bonn: Grundrisse des Gesamtbaus 1909, Erdgeschoß und Obergeschoß

Das Innere hatte einen schlichten Charakter, der an die Ausstattung von zeitgenössischen Kaufhäusern erinnerte. So wurden denn auch hier, ähnlich wie in diesen, die Objekte regelrecht, in Vitrinen und auf Sockeln aneinandergereiht, angeboten (Abb. 11). Gleichzeitig wurden jedoch im Altbau einige Säle „mit Ziermotiven der Kunstepochen dekoriert ... , die in den jeweiligen Schausammlungen gezeigt wurden“³⁰⁰. Um den Lichthof herum waren die Ausstellungsräume in Hufeisenform aneinandergereiht und wurden teilweise – vor allem im Obergeschoß für die Gemäldesammlung – durch Stell- oder Scherwände in Kabinette unterteilt. Die Neugestaltung brachte zudem die Unterteilung der Bestände in Schau- und Studiensammlung mit sich.

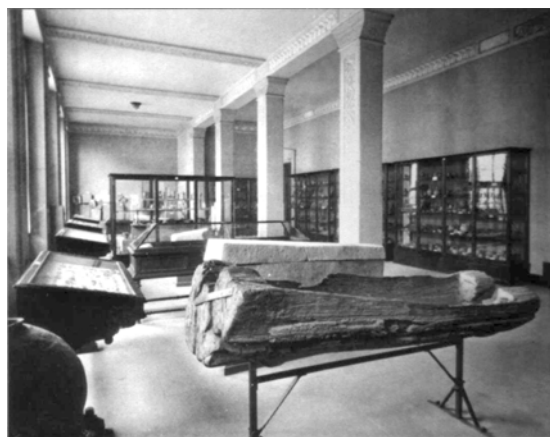


Abb. 11

Bonn: Ausstellung der fränkischen Funde 1909

³⁰⁰ Bonn: Fuchs 1971, S. 136.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Auffällig ist, daß man sich bei der Ausstattung der Ausstellungsräume bewußt von den kurz zuvor in München oder Berlin entstandenen Museen mit ihren aufwendig gestalteten Stilträumen absetzte.³⁰¹ Statt dessen verwendete man zurückhaltende Elemente, sowohl was die schlichte Form der Dekoration als auch was die Farbigkeit der Wandgestaltungen anging.

Wie schon die ersten beiden Museumsbauten in Hannover und München so entstanden auch deren Nachfolger fast zeitgleich. Jedoch sind zwischen diesen Folgebauten erheblich größere Unterschiede festzustellen. Einige Tendenzen, die schon in den früheren Bauten auszumachen waren, traten nun verstärkt zu Tage: In München wurde wesentlich mehr Gewicht auf eine Präsentation im stilgerechten Milieu gelegt, während man in Hannover, nicht zuletzt auch wegen der bedeutenden Gemäldegalerie, die das Museum besaß, und aufgrund der Lage gegenüber dem neuen Rathaus, eher an traditionellen, repräsentativen Formen festhielt. Wir begegnen hier im sehr ausgeprägten Beispiel den beiden gegensätzlichen Bauformen, die für Museen der Kunst und Kulturgeschichte zum Ende des 19. Jahrhunderts verwendet wurden: dem traditionellen, repräsentativen Galeriebau im Stil des Historismus und dem eigens für diese Museumsform entwickelten Agglomerationstypus mit seiner vielseitigen, eklektizistischen Erscheinungsweise, sowohl im Äußeren als auch in der Anlage der Innenräume.

Der Erstgenannte orientiert sich an dem schon damals als klassisch zu bezeichnenden Typus des Kunstmuseums³⁰²,

„weist die Museen also im Sinne der Architekturikonographie des 19. Jahrhunderts im Stadtbild unmißverständlich als Sammlungsgebäude aus. Sie wirken palastartig durch ihre Form im sogenannten geschlossenen System, also als in sich blockhafte beziehungsweise um einen oder zwei Höfe errichtete Gebäude, und lehnen sich in der aufgehenden Architektur an die Antike oder deren Umformung, die Renaissance bis hin zum Hochbarock, an.“³⁰³

Dieser Bautyp erfüllte nicht nur die repräsentativen Anforderungen sondern hatte auch noch einen anderen, damals durchaus erwünschten Effekt: Das Museum wurde zu einem weihewollen, einer Kirche oder einem Tempel vergleichbaren Ort, der „keinem Wohnraume gleichen [darf]; wir sollen uns darin ebenso wenig behaglich fühlen wie in einer Kirche, sondern andächtig“³⁰⁴.

³⁰¹ Zum Bau in München s. S.81, zu Darmstadt S.90.

³⁰² Siehe hierzu Plagemann 1967.

³⁰³ Bahns 1977, S. 181.

³⁰⁴ Grosse, Ernst: Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Tübingen 1902, S. 31. Zitiert nach: Döring 1977, S. 29.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Wesentlich für alle Bauten in der eher traditionellen Art war also eine monumentale Wirkung.³⁰⁵ Diese zeichnete sich nach zeitgenössischer Ansicht dadurch aus, daß zum einen die Fassaden aus Werkstein gefertigt waren; daneben waren Mehrgeschossigkeit und eine repräsentative Schaufront, bei der eine symmetrische Aufteilung mit betonter Mitte eingehalten werden sollte, unabdinglich für eine gewisse Monumentalität des Baus. Meist hatte bei solchen Bauten die innere Aufteilung hinter der Ausbildung der Fassaden zurückzustehen. Hinzu kam im Inneren das schon vielfach erwähnte monumentale, repräsentative Treppenhaus.³⁰⁶ Diese Elemente finden sich, zumindest teilweise, bei allen oben beschriebenen Neubauten.

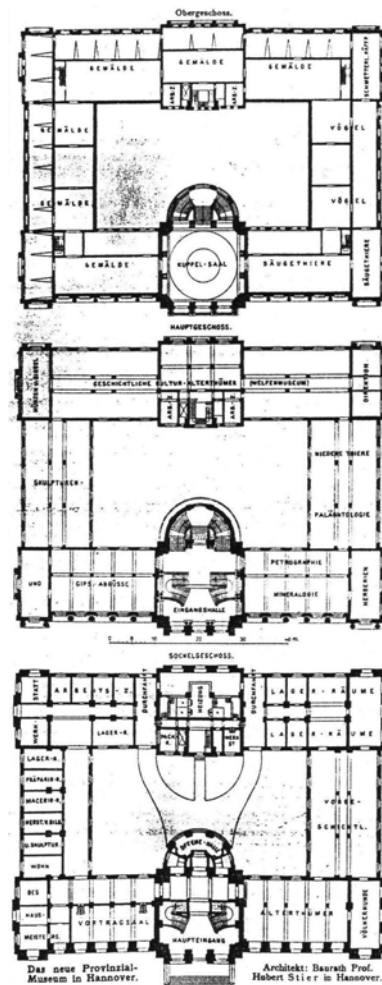


Abb. 12
Hannover: Grundrisse des Stier-Baus 1903

³⁰⁵ Dies steht im Gegensatz zum genannten Zitat des preußischen Kultusministers Goßler, der sich ja gegen monumentale Prachtgebäude für diese Sammlungen ausgesprochen hatte. Vgl. Martin 1993, S. 427.

³⁰⁶ Vgl. Martin 1983, S. 401–403; Scherer 1913, S. 133.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Ein weiteres Beispiel für ein solches Gebäude ist der zweite Bau des Provinzialmuseums in Hannover. Dieser Neubau wurde von 1897 bis 1902 nach den Entwürfen von Hubert Stier, der den hierfür ausgeschriebenen Wettbewerb gewonnen hatte, errichtet. Das Gebäude ist als symmetrische Vierflügelanlage konzipiert, die der Architekt selbst als „geschlossen, symmetrisch und axial geordneten Baukörper“³⁰⁷ beschrieb (Abb. 12).³⁰⁸ Die Grundmaße des Baus (82 m × 61 m) sind fast identisch mit denen des Alten Museums in Berlin, eine Ähnlichkeit, zu der auch der auffälligste Teil des Außenbaus, eine sich über die Eingangshalle wölbende Kuppel, beiträgt.³⁰⁹ Auch die Verwendung von Stilelementen der Hochrenaissance für die Fassaden, das Vorziehen des Eingangs durch einen dreifach unterteilten Risalit und die davor angelegte Freitreppe unterstreichen die Absicht, dem Bau einen möglichst repräsentativen Eindruck zu geben (Abb. 13). Dieser soll vermitteln, daß hinter seinen Mauern etwas außergewöhnliches, herausragendes verborgen ist, das Wert ist, über das Einfache, Profane



Abb. 13

Hannover: Ansicht des Museumsbaus am Maschpark 1903

erhoben zu werden. Dazu trägt auch hier wieder eine groß angelegte innere Treppenanlage bei, die in zwei getrennten Läufen in die beiden Obergeschosse führt. Diese war, wie auch die Eingangshalle und der darüberliegende Kuppelsaal, unter Verwendung von Marmor, Terrazzo

³⁰⁷ Zitiert nach: Hannover: Gründel 1989, S. 102.

³⁰⁸ Ein Bau im Agglomerationstypus war hier von vorne herein abgelehnt worden – obwohl er von mancher Seite aus aufgrund der dreieckigen Form des Grundstückes und der unterschiedlichen Abteilungen (Naturkunde, historische Abteilung, Kunst) durchaus erwünscht war –, da man gegenüber dem ebenfalls neu zu errichtenden Rathaus einen repräsentativen Bau forderte. Vgl. Hannover: Haupt 1896, S. 2.

³⁰⁹ Derartige Kuppeln waren seit Schinkels Altem Museum bei mehreren Museen als besonders repräsentatives Element wieder verwendet worden, so z.B. im Kunsthistorischen Museum in Wien oder in der 1876 erbauten Kunsthalle in Philadelphia von Schwarzmann (vgl. Wagner/Wagner 1906, S. 256).

und poliertem Kalkstein entsprechend der äußeren Erscheinung des Baus reich ausgestattet (Abb. 14), während die Ausstellungsräume eher schlicht und neutral gehalten waren.



Abb. 14
Hannover: Kuppelsaal 1903

Bei der inneren Einteilung wurde, um die zur Verfügung stehende Fläche möglichst effektiv ausnutzen zu können, auf Gänge zwischen den Ausstellungsräumen verzichtet. Dagegen war in den Räumen selber die Säulenstellung so angelegt, daß sich dazwischen, quasi als Mittelschiff, ein Durchgang anbot. Obwohl die Räume so angeordnet waren, daß in jedem Geschoß ein Rundgang vom Treppenhaus ausgehend möglich war, wurde diese Möglichkeit insofern vergeben, als bei der Einrichtung eine Zweiteilung des Baus vorgenommen wurde: Der naturwissenschaftlichen Sammlung stand im wesentlichen die rechte Gebäudehälfte zur Verfügung, für die historischen und kunsthistorischen Sammlungsteile die linke.³¹⁰

Das zweite Obergeschoß war aufgrund der vorteilhaften Oberbeleuchtung neben den naturhistorischen Exponaten einzig der Gemäldegalerie vorbehalten. Die übrigen kunst- und kulturhistorischen Ausstellungsstücke fanden im ersten Obergeschoß Platz. Im rechten Erdgeschoß befanden sich – als Ausnahme der Unterteilung – neben den Büros und Arbeitsräumen sowie dem Vortragssaal weitere Bereiche der historischen und kunsthistorischen Sammlungen.

³¹⁰ Daß die zu beengten Raumverhältnissen führende Zusammenlegung von Natur- und Kunstsammlung nur als Übergangslösung vorgesehen war, zeigt sich vor allem in der gleichartigen Ausstattung der beiden Gebäudehälften, so daß auch die rechte Seite gegebenenfalls für die Ausstellung von Kunst oder kulturhistorischen Exponaten geeignet war. Vgl. Hannover: Stier 1903, S. 74.

Bei der Aufstellung der Objekte wurde auf chronologische Anordnung verzichtet³¹¹—vielmehr fanden sich in den ersten drei sehr weitläufigen Sälen des ersten Obergeschosses Skulpturen und Gipsabgüsse, während im hinteren Flügel die kulturhistorischen Exponate des Welfenmuseums³¹² präsentiert waren. Im Erdgeschoß nahmen die Bereiche Altertümer, Völkerkunde und Urgeschichte jeweils eigene Ausstellungsräume ein.

Diese Gesamtkonzeption führte dazu, daß sich freie Durchgänge zwischen Kunst und Naturgeschichte ergaben, was Besucher verwirren konnte. Auch die recht unübersichtliche Anordnung der Exponate gab schon bald Grund zur Kritik. So war zum Beispiel in der prähistorischen Abteilung im Sockelgeschoß, der auch die ethnologischen Objekte zugeteilt waren, der ganze Bestand, mehr als 20.000 Stücke, völlig unübersichtlich aufgestellt; auch im Hauptgeschoß gab es keine nachvollziehbare Linie und in der Gemäldesammlung folgten auf die Werke des 19. Jahrhunderts die alten Deutschen Meister.

Es bleibt also festzuhalten, daß im Provinzialmuseum in Hannover hinter einer geordneten, repräsentativen Fassade und innerhalb eines symmetrischen, übersichtlich gestalteten Grundrisses eine eher ungeordnete und teilweise chaotisch anmutende Konzeption und Aufstellung bestand. Genau das gegenteilige Bild boten das neue Bayerische Nationalmuseum in München und die übrigen Bauten im Agglomerationstypus. Diese hatten, mit wenigen Ausnahmen, eine stark gegliederte Fassade – die teilweise noch nicht einmal in einem einheitlichen Stil angelegt war, sondern verschiedene Stilepochen der Vergangenheit widerspiegelte – und einen verwinkelten Grundriß, in dem die einzelnen Räume völlig unterschiedliche Formen erhielten, ja teilweise sogar in ihrer Höhenlage differierten. Diese Anlagen boten jedoch die Räumlichkeiten für übersichtliche, kulturhistorische Präsentationen.

Für den Münchener Neubau hatte man sich auf einen eingeschränkten Wettbewerb zwischen drei Münchener Architekten entschieden, wobei die Wahl schließlich auf den Entwurf Gabriel von Seidls fiel, der auch vom damaligen Museumsdirektor Wilhelm Heinrich Riehl favorisiert wurde³¹³. Zwischen 1894 und 1898 entstand ein Bau, der in Anbetracht der unterzu-

³¹¹ Eine Folge der verworrenen Besitzverhältnisse (Provinz, Vereine, Stadt, Herzog v. Cumberland) und der Bedingung der getrennten Unterbringung.

³¹² Dessen Überweisung an das Provinzialmuseum 1894 hatte wohl den endgültigen Ausschlag für die Errichtung eines Neubaus gegeben. Die Sammlung war 1861 von König Georg V. gegründet worden und sollte, ähnlich der bayerischen Sammlung, repräsentative Kunst- und kulturhistorische Objekte des Fürstenhauses und der von ihm regierten Länder vereinigen. Auch hierbei handelt es sich um eine von spätromantischer und geschichtlicher Heimatliebe inspirierte Einrichtung. Bei der Übernahme Hannovers durch Preußen 1866 erlitt die Sammlung schwere Verluste. Vgl. Hannover: Dorner 1930, S. X.

³¹³ Eine Erklärung von Riehl zu Seidls Bauplan in: München: Bauer 1997, S. 24.

bringenden Sammlung und der allgemeinen Entwicklung im Museumsbau fast zwangsläufig zu einem hervorragenden Beispiel einer gruppierten Anlage, eines Agglomerationsbaus geriet.³¹⁴



Abb. 15
München: Ansicht Seidl-Bau an der Prinzregentenstraße um 1925

Räume unterschiedlicher Form, Größe, Ausprägung und mit differierendem Höhenniveau wurden miteinander verbunden, wodurch ein im wesentlichen Teil achsenloser, vielgliedriger Baukörper entstand, der den Eindruck erweckt, über viele Jahre und Epochen hinweg in verschiedenen Abschnitten gewachsen zu sein. Verstärkt wird der Eindruck durch die Fassadengestaltung, bei der unterschiedliche Stilformen – von der späten Gotik bis zum Frühbarock – verwendet wurden (Abb. 15). Dazu kommt noch die Unregelmäßigkeit des Grundstücks, der der Grundriß Rechnung trägt (Abb. 16).

Ein wesentlicher Punkt der inneren Konzeption ist, daß trotz dieses unregelmäßigen Grundrisses ein zusammenhängender Rundgang angelegt wurde, was Seidl dadurch erreichte, daß er den Bau nicht durch eine Haupthalle mit angrenzendem Treppenhaus teilte. Seidl scheint auch dem Studium von Besuchereigenschaften viel Zeit gewidmet zu haben: Der von ihm angelegte Rundgang zeichnet sich zum Beispiel dadurch aus, daß der Besucher zwar beim Betreten eines Raumes den Fortgang des Weges erkennen kann, sich ihm aber keine Raumfluchten bieten,

³¹⁴ Vgl. München: Hofmann 1900, S. 498.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

von denen er unweigerlich vermuten würde, er könne sie nicht bewältigen. Hie und da beugen kleine Treppen der physischen Ermüdung vor.³¹⁵

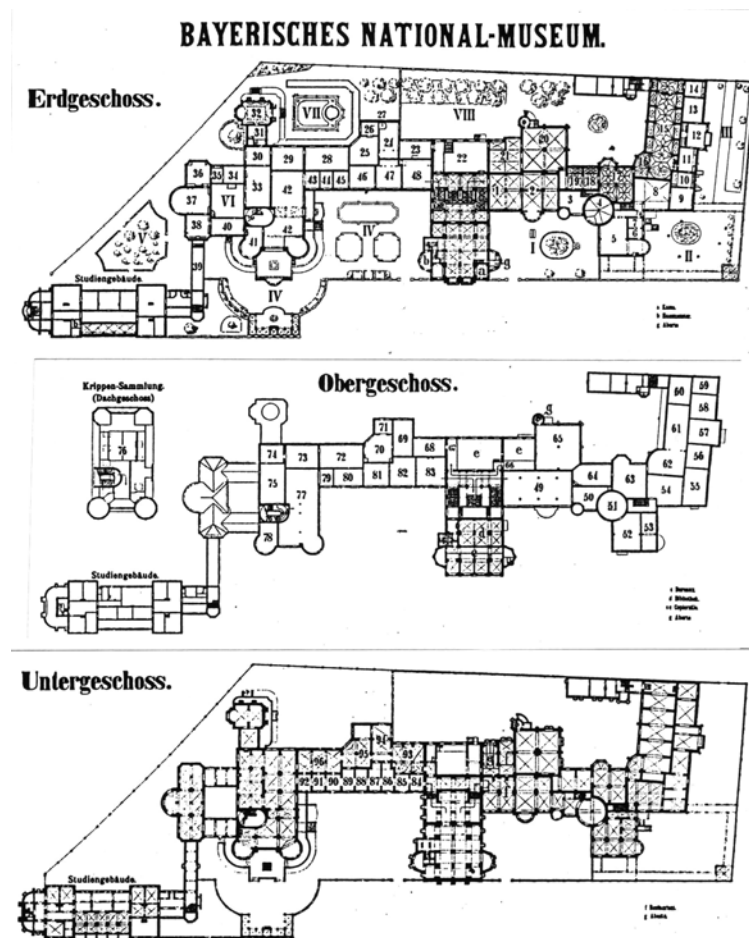


Abb. 16

München: Grundrisse des Baus an der Prinzregentenstraße 1902

Da die Unterteilung in kulturhistorische Abteilung und Fachsammlungen beibehalten worden war, bot es sich an, jeder Sammlungsgruppe ein eigenes Stockwerk einzurichten. In der im Erdgeschoß untergebrachten kulturhistorischen Sammlung, die wie zuvor in chronologischer Ordnung präsentiert werden sollte, reihten sich mehr oder minder stark ausgeprägte Stilräume aneinander. Bei der Ausstattung der Räume war großer Wert darauf gelegt worden, daß man sich nach den Bedürfnissen der einzelnen Ausstellungsstücke richtete, man hatte also weitgehend von innen nach außen geplant.³¹⁶

³¹⁵ Vgl. München: Himmelheber 1972, S. 196.

³¹⁶ Darauf, daß dies nicht immer gelungen ist, wies Justus Brinckmann schon 1906 hin. München: Brinckmann 1906, S. 121–128. Bei genauerer Betrachtung erweise sich der Bau „in seinen Beziehungen zu seinem Inhalt (als) eine Art Prokrustesbett, insofern man, wenn der Inhalt zu klein für den ihm zgedachten Raum, jenen



Abb. 17

München: Saal mit Renaissance-Decke aus Schloß Dachau um 1900

Hauptverantwortlich für Entwurf und Zusammenstellung dieser Einrichtungen war Seidl's Freund, der Ehrenkonservator des Museums Rudolf von Seitz, der auch mit zuständig für die Aufstellung der Sammlung gewesen ist. Es entstanden perfekt inszenierte Ensembles, die teilweise mit Kopien bereichert wurden, um einen möglichst vollständigen Gesamteindruck zu bieten (Abb. 17). Dieses Verfahren barg die große Gefahr, daß der Besucher nicht mehr zwischen Original und Nachbildung zu unterscheiden wußte und beides zwangsläufig als gleichwertig angesehen wurde. Dies geschah aber nicht hauptsächlich in einer historisch-rekonstruierenden Absicht, sondern aus dekorativen Gründen.³¹⁷ Diese Mode war schon bei den Zeitgenossen nicht unumstritten, später war sogar die Rede davon, daß das originale Kunstwerk zum Versatzstück degradiert wird.³¹⁸ Des weiteren drängte sich schon bald die Frage auf, was in einem solch festgefügtten Rahmen passieren würde, wenn die Sammlungen, was

durch allerlei Mittel gestreckt, oder wenn der Inhalt zu groß befunden wurde, ihn auf gewaltsame Weise hineingezwängt habe. In beiden Fällen konnte dies nur geschehen auf Kosten der Wissenschaftlichkeit und unter Verletzung der Ehrfurcht vor der Individualität der alten Kunstschatze, von denen man seit Jahr und Tag wußte, daß ihnen der Neubau auf den Leib zugeschnitten werden sollte.“ S. 122. Ein großer Mißstand sei auch, daß die Wände meist nicht die entsprechenden Abmessungen zum Aufhängen der zahlreichen und wertvollen Tapisseries, vor allem auch in bestehenden Serien, haben. Dieser Vorwurf richtet sich insbesondere an den Architekten, der diese Maße vorher gekannt haben sollte. Vgl. dort S. 126.

³¹⁷ Vgl. München: Lenz 1955, S. 24.

³¹⁸ Zur zeitgenössischen Kritik vgl. Scherer 1913, S. 207–208; München: Brinckmann 1906, S. 123–124; allgemein Pit 1905, S. 71–72. Weiter München: Strieder 1955, S. 334; München: Himmelheber 1972, S. 208.

sie ja unweigerlich taten, weiter anwachsen würden? Da dies zum allgemeinen Problem der Agglomerationsbauten wurde, wird darauf später noch gesondert eingegangen werden.

Die bereits 1905/06 vorgenommene erste Erweiterung des Museumsbaus war wohl schon im ursprünglichen Bauplan vorgesehen³¹⁹, wurde aber erst nachträglich ausgeführt. Dabei wurde dem Bau auf der Rückfront ein Riegel vorgelegt, der zwei Innenhöfe entstehen ließ. Die beiden folgenden Museumsdirektoren, Georg Hager und Hans Stegmann, waren bemüht, eine gewisse Neutralisierung, das heißt ein Zurücknehmen der Einrichtung zugunsten der Wirkung der eigentlichen Kunstobjekte, voranzutreiben.

Im Zusammenhang mit diesem neuartigen Museumsbau ist es interessant, die Frage nach Seidls Vorbildern zu stellen.

„Er selbst spricht vor allem von jenen Museen, die in alte Gebäude eingezogen sind. Diese historischen Bauwerke, die für den modernen Museumsman äußerst problematisch sind, mußten für die Museumskonzeption dieses späten Historismus geradezu ideal erscheinen, als die vollkommene Verbindung von Innen und Außen, als die den Kunstwerken gemäße, weil annähernd gleichzeitige Hülle. ‚Wer den schönen Eindruck kennt‘, so schreibt Seidl selbst, ‚den ein Schritt aus dem Stadtgewühle von Paris, durch die Klosterpforte des Musée de Cluny gewährt, wo man von feierlicher Ruhe und dem schönen Zauber mittelalterlicher Kunst empfangen wird, wer ähnlicher Eindrücke beim Germanischen Nationalmuseum in seiner früheren Gestalt gedenkt, oder des Dommuseums in Basel, des Thermenmuseums in Rom – für den kann es nicht zweifelhaft sein, daß dasselbe Bauprinzip auch beim Bayerischen Nationalmuseum am rechten Platz war‘.“³²⁰

Lübbecke verweist zudem auf verschiedene architektonische Analogien, die an den Fassaden des Baus zu finden sind. Er verzeichnet Bereiche, die ihrer Ausprägung nach Bauten anderer Funktionen angehören: So sind im Mittelbau mit dem Turm Elemente des Rathausbaus zu finden, Bürgerhäusern ähnliche Bereiche in den hinteren Giebelfassaden, schloßähnliche Elemente beziehungsweise solche die an Burgtore erinnern an den beiden seitlichen Risaliten sowie natürlich solche aus dem Kirchenbau.³²¹

Betrachtet man gleichzeitig oder kurz zuvor entstandene Museumsbauten, kommt das Innovative von Seidls Bayerischem Nationalmuseum deutlich zur Geltung: Das 1872–91 von Semper und Hasenauer erbaute Kunsthistorische Museum in Wien ist ein historistischer, achsial angelegter Bau mit zwei Innenhöfen, gleichförmigen Sälen; das Prager Nationalmuseum, 1889–91 von Josef Schulz erbaut, ist ähnlich angelegt. In beiden Museen ist ein Rundgang

³¹⁹ Vgl. München: Himmelheber 1972, S. 195.

³²⁰ München: Himmelheber 1972, S. 197.

³²¹ Vgl. München: Lübbecke 1970, S. 83–89.

möglich, doch es herrscht eine alles unterordnende Symmetrie. Nur einen Lichthof weist das 1897–1900 erbaute Kölner Kunstgewerbemuseum von Franz Brantzky auf. Auch wenn sich der Bau des Kaiser Friedrich Museums in Berlin, 1897–1903 nach Plänen von Ernst Eberhard von Ihne erbaut, nach dem unregelmäßigen Inselgrundstück richtet, ist er doch achsial angelegt, durch die fünf Lichthöfe wird eine Orientierung erheblich erschwert. Es finden sich also Museen, die Bauten errichten ließen, die mit dem Niedersächsische Landesmuseum in Hannover zu vergleichen sind: Sie alle sind „monumentale Bauwerke mit achsial angelegten Grundrissen, mit symmetrischen Räumen, denen sich die auszustellenden Kunstwerke unterzuordnen haben.“³²² Dagegen stehen die beiden Schweizer Bauten des Landesmuseums in Zürich, 1892–98 erbaut von Gustav Gull, und des Historischen Museums in Bern, nach Plänen von André Lambert und Eduard Stahl, erbaut von Eduard von Rodt als ausführendem Architekt 1892–96, mit ihren vielseitigen Grundrissen und aufgelockerten Fassaden. Beide Museen waren den Münchener Wettbewerbsarchitekten wohl bekannt, dafür sprechen auch einige Übereinstimmungen mit ihnen in Seidls Plan.³²³

Seidls Vorbilder und die Schlüsse, die er für seinen Museumsbau aus ihnen zieht, sind charakteristisch für diesen neuen Bautypus, den Agglomerationsbau. Die fast gleichzeitige Entstehung mehrerer Bauten dieses Typus bei Neubauten für kunst- und kulturgeschichtliche Museen zeigt, daß er in vielerlei Hinsicht dem damaligen Verständnis eines idealen Museums entsprach und, einmal eingeführt, sofort weitgehend an- und aufgenommen wurde.

Im zeitgenössischen ‚Handbuch der Architektur‘, dessen Heft ‚Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen‘ mit dem Kapitel über Museen in zwei Auflagen, 1893 und 1906, erschien, wird das dort als Angliederungssystem bezeichnete Agglomerationsprinzip folgendermaßen definiert: Freiere Grundrißanlage, die „je nach dem Charakter und dem Bestand der Sammlungen zu einer mehr malerischen Gruppierung der Räume gelangt“³²⁴. Dieses System wird dem geschlossenen gegenübergestellt, das „im inneren und äußeren Aufbau eine im wesentlichen symmetrische Anlage“³²⁵ aufweist, wie wir dies von den meisten vorangegangenen Museumsbauten schon kennen.

³²² München: Himmelheber 1972, S. 200.

³²³ Siehe München: Himmelheber 1972, S. 201. Zum gesamten Abschnitt vgl. München: Himmelheber 1972, S. 197–201.

³²⁴ Wagner/Wagner 1906, S. 274.

³²⁵ Wagner/Wagner 1906, S. 272.

³²⁶Nicht zuletzt um der Einförmigkeit der Räume entgegenzuwirken, die in den Bauten des geschlossenen Systems auf die Besucher eher eintönig wirkte, wurde um die Jahrhundertwende das Angliederungssystem mit seiner Raumvielfalt entwickelt.³²⁷ Hinzu kam, daß man dem allgemeinen Trend zum Gelehrtenmuseum gerade bei den kunst- und kulturgeschichtlichen Museen entgegenwirken wollte. Man suchte nach neuen Möglichkeiten, den Bildungswert der Museen für alle Bevölkerungsschichten attraktiv und verständlich umzusetzen. Dabei war für Gemäldesammlungen am hergebrachten Gebäudetypus nichts Wesentliches auszusetzen, bildeten Gemälde doch meist „eine Welt für sich“. Die Werke der „Kleinkunst“, die „durch die verschiedensten Umstände aus dem Zusammenhange“ gerissenen Teile „eines grösseren Ganzen, welches nach Möglichkeit wieder herzustellen oder doch wenigstens andeutungsweise wieder herzustellen“³²⁸ sei, verlangten nach anderen Lösungen, die man im Agglomerationssystem sah. Dieser „Konzeption kommt es zu, überhaupt erstmals eine erkennbare, populäre Vermittlungsstrategie entwickelt zu haben, was im Museumswesen zuvor noch völlig unbekannt war“³²⁹. Daher kam für diesen Museumstypus die tempel- oder palastartige Form eigentlich nicht mehr in Frage.

Das früheste Deutsche Beispiel für solch einen Museumsbau in stilistischer Agglomeration bietet wohl das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Ähnlich wie bei den französischen Vorbildern, dem 1793 eingerichteten Musée des Monuments Français und dem 1844 gegründeten Musée Cluny in Paris³³⁰, ergab sich diese Form hier fast zwangsläufig, da von bestehenden Gebäuden ausgegangen werden mußte, an die Anbauten angegliedert wurden.

Dieses System wurde im weiteren auch für Museumsneubauten ohne alte Bausubstanz übernommen.³³¹ Frühe Beispiele dafür sind die schon genannten Schweizer Museen, das Schweizerische Landesmuseum in Zürich und das Historische Museum in Bern. Es folgten das Nord-

³²⁶ Die folgenden Ausführungen, vor allem zu den Agglomerationsbauten und zum Hessischen Landesmuseum in Darmstadt basieren auf meiner Magisterarbeit. Vgl. Darmstadt: Cordier 1993. Zu den Agglomerationsbauten vor allem S. 23–26.

³²⁷ Bahns weist darauf hin, daß auch in anderen Bereichen die Tendenz um die Jahrhundertwende zur Bildung malerischer Gruppen ging, so im durch englisch-amerikanische Vorbilder beeinflussten Wohnungsbau und im Kirchenbau. Vgl. Bahns 1977, S. 185.

³²⁸ München: Hofmann 1900, S. 497.

³²⁹ Preiß 1993, S. 36.

³³⁰ Im Musée des Monuments Français kam hinzu, daß besondere Säle geschaffen wurden „en donnant à chacune des salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle représente.“ [indem den einzelnen Sälen der Charakter, das genaue eigene Gepräge des Jahrhunderts gegeben wurde, das sie (die Skulpturen) repräsentieren.] Zitiert nach: Erlande-Brandenburg 1977, S. 49–50.

³³¹ Schon Issel sah 1817 für die Aufnahme seines deutschen Volksmuseums „ein würdiges in deutschem Stil aufgeführtes Gebäude mit dieser Einteilung: 1. Scheinkapelle, 2. Kirchenschatzkammer, 3–4 Grabgewölbe, 5. Waffenkammer, 6. Rittersaal, 7. Fürstensaal, 8. Vasen (Geräte), 9. Architektur, 10. Skulptur, 11. Malerei, 12. Altdeutsche Literatur, 13. Dem Andenken an die Reformation geweiht“. Lohmeyer 1929, Anm. 24, S. 151.

böhmische Gewerbemuseum in Reichenberg³³² und in Deutschland das Bayerische Nationalmuseum in München, das Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum³³³ sowie das Märkische Museum in Berlin (Vgl. Abb. 21). Im weiteren Sinne können auch das Hessische Landesmuseum in Darmstadt (Vgl. Abb. 19) und das Westfälische Landesmuseum in Münster (Vgl. Abb. 25) zu diesem Typus gezählt werden, auch wenn sie ihn nicht in seiner reinen Form verkörpern.

Mit Ausnahme des Züricher Landesmuseums und der beiden Letztgenannten weisen alle diese Bauten einen unregelmäßigen Baukörper auf, sowohl was den Grundriß, als auch was die Stockwerkhöhe angeht. Im Gegensatz dazu ist die Grundform des Schweizerischen Landesmuseums weitestgehend symmetrisch mit gleichartigen Gebäudeflügeln angelegt. Damit ist dieser Bau als direkter Vorläufer für die beiden Museen in Darmstadt und Münster zu sehen. Sein System wurde dort weiter entwickelt und aufgelöst. Weitere Gemeinsamkeiten des Typus sind eine der Symmetrie nicht entsprechende innere Raumaufteilung, ein Turmbau und eine Scheinkirche. Auffällig ist auch, daß man bei der Gestaltung der Fassaden der Agglomerationsbauten meist darauf geachtet hat, daß die dort verwendeten Stilelemente typisch für die Region sind.³³⁴

Elemente wie Türme, Scheinkirchen und -krypten sowie historisierende Interieurs, die sich, zumindest teilweise, in allen oben aufgeführten Museen finden, weisen auf die in ihnen ausgestellten Sammlungen hin. Die kunst- und kulturhistorischen Sammlungen werden im zeitgenössischen Handbuch der Architektur von 1906 wie folgt beschrieben:

„1) Gemälde; 2) Stiche (überhaupt Kunstdrucke) und Handzeichnungen; 3) Werke der Plastik; 4) Altertümer und 5) andere kulturgeschichtlich interessante Gegenstände. Die Begriffe ‚Altertümer‘ und ‚andere kulturgeschichtlich interessante Gegenstände‘ sind sehr weit. Sie umfassen die eigentlichen Antiken, die Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände des Mittelalters, der Renaissance und der folgenden Jahrhunderte. Ferner bilden Waffen, Geräte und Kostbarkeiten, vorgeschichtliche, geschichtliche und vaterländische Merkwürdigkeiten u.s.w. Abteilungen der Altertümer- und der kulturgeschichtlichen (historischen) Museen.“³³⁵

Daß bei den oben aufgeführten Museen auch ein Gewerbe- und ein historisches Museum enthalten sind, erklärt sich durch zum Teil ähnliche Anforderungen, die derartige Sammlungen an die Gebäude stellen.

³³² Architekten: Friedrich Ohmann (Planung), Hans Griesebach und August Dinklage (Ausführung), erbaut 1897–98.

³³³ Architekt: Friedrich Ohmann, erbaut 1903–1906.

³³⁴ Es wäre in diesem Zusammenhang allerdings falsch, dies als überspitzten Historismus anzusehen, der eklektizistisch Formen unterschiedlicher Stile verbindet. Treffender wäre wohl der Begriff Heimatkunst, der den starken Bezug auf lokale und nationale Tradition bei der Auswahl der Motive verdeutlicht. Vgl. München: Lübbecke 1970, S. 143–147.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Obwohl zahlreiche kunst- und kulturgeschichtliche Museen, wie gesehen, in ihren Bauten der Tradition der Kunstmuseen folgten³³⁶, ist daher der eigentliche Bautypus dieser Gattung der des Angliederungssystems, für den eine von der Sammlung ausgehende Entwicklung des Baus charakteristisch ist. Zudem hat diese Form, vor allem in der inneren Konzeption, auch als Vorbild für andere kunst- und kulturhistorische Museen gewirkt, die gleichfalls auf die Wirkung von inszenierten Räumen bauten.³³⁷

Wesentlich dafür war das damalige Bestreben, historistisch gestaltete Räume als erklärenden und ergänzenden Hintergrund für die Exponate der jeweiligen Zeit einzurichten. Man war der Meinung, den aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissenen Kunstwerken müsse eine neue, diesem entsprechende Umgebung geschaffen werden.³³⁸ In diesem Ansatz und in ihrer Opposition zum Gelehrtenmuseum waren es moderne Museen, „weil sie nicht selbstgenügsam, sondern auch durchaus auf ihre populäre Wirkung hin konzipiert waren und damit einer zentralen Forderung ihrer Zeit zur Erneuerung des Museumswesens nachkamen“³³⁹.

Es kam zu einer Synthese von Architektur – die häufig im Außenbau die Stilrichtung der im Inneren gezeigten Exponate widerspiegelte –, Dekoration und Ausstellungsgut.³⁴⁰ Man wollte ein Gesamtkunstwerk schaffen,

„an dem Architektur, plastischer Schmuck, Wandmalerei und Innenausstattung durch Maler, Tapezierer, Stukkateure und Schnitzer sich verbinden mit den Werken der alten Kunst. Ein Gesamtkunstwerk also, an dem nicht nur alle Künstler jener Zeit, sondern alle Künstler aller Zeiten mitgearbeitet haben.“³⁴¹

Daß somit Exponate und Räumlichkeiten fest aufeinander abgestimmt waren³⁴², führte jedoch dazu, daß diese Form des Museumsbaus nicht lange Bestand hatte. Die feste Einordnung der Kunstwerke in den architektonischen Zusammenhang machte es fast unmöglich, neu erworbene Werke entsprechend auszustellen, da sie nicht in das vorgegebene Konzept eingefügt werden konnten.³⁴³

³³⁵ Wagner/Wagner 1906, S. 249. Dort werden die Museen in zweifacher Hinsicht unterschieden: zum einen nach den Sammlungen, die sie beinhalten, und zum anderen nach der Form der Baukörper.

³³⁶ Vgl. Bahns 1977, S. 181–184 und Anm. 20.

³³⁷ Vgl. z.B. Focke- und Thaulow-Museum.

³³⁸ Vgl. Berlin: Wettbewerb 1893, S. 133.

³³⁹ Preiß 1993, S. 52.

³⁴⁰ Vgl. Bahns 1977, S. 180.

³⁴¹ München: Himmelheber 1972, S. 211.

³⁴² Damit stehen diese Museen in gewisser Weise in der Folge der frühen Kunstmuseen; wenn für die Agglomerationsbauten auch keine Bildprogramme entworfen wurden, so richteten sich diese doch nach den ausgestellten Werken und waren nicht reine Ausstellungsgebäude im Sinne Plagemanns. Vgl. Plagemann 1967, S. 35 und 196–198.

³⁴³ Es fällt auf, daß meist Architekten sowohl bei der Planung des Baus aber auch vielfach bei der Einrichtung der Ausstellung federführend waren. So war ja z.B. auch August Ottmar Essenwein, Direktor des Germani-

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Auffällig ist, daß die für Landesmuseen entworfenen Agglomerationsbauten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges keine wesentlichen Umgestaltungen oder Anbauten erfuhren.³⁴⁴ Ein Grund dafür liegt darin, daß diese festgefügt Einheiten, im Gegensatz zu den symmetrischen Bauten mit weitgehend gleichförmigen Räumen und Fassaden, nicht nur in der inneren Anlage, sondern auch im Außenbau nur schwerlich zu verändern oder zu erweitern waren.

Ein weiteres Problem eines Teils dieser Museen, das, wie am Beispiel München zu sehen war, auch Ansatzpunkt der zeitgenössischen Kritik war, war die Schwierigkeit, zwischen originalen und imitierten Bauteilen zu unterscheiden. Das Darmstädter Museum, das in seiner Ausführung als eines der letzten Beispiele dieses Typus gilt, war dieser Gefahr schon weitgehend entgangen. Hier ist „die Formensprache zwar noch historisch reidentifizierbar“, erhebt aber „nicht mehr den Anspruch einer kunsthistorischen Dokumentation“ in der Form, daß das Gebäude selber zum „kunstgeschichtlichen Exponat“³⁴⁵ wird. Dieser Bau bildet, obwohl er dem Bayerischen Nationalmuseum zeitlich am nächsten liegt, in der Ausprägung des Agglomerationstypus eine Art Gegenpol zu diesem.

Den wesentlichen Unterschied zwischen diesen beiden Bauten bildet die Anlage des Außenbaus. Der aus Darmstadt stammende Architekt Alfred Messel, der zu dieser Zeit allerdings Königlich Preußischer Regierungsbaumeister in Berlin war, hatte sich, nachdem ihm der Auftrag vom Großherzog Ernst Ludwig 1892 persönlich erteilt worden war³⁴⁶, sowohl mit der Sammlung selber und ihren Ansprüchen als auch mit der Umgebung des ausgewählten Bauplatzes auseinandergesetzt. Dieser lag im Zentrum der Stadt und in unmittelbarer Nachbarschaft zu zwei weiteren Repräsentationsbauten: dem barocken großherzoglichen Schloß und dem in klassizistischem Stil gehaltenen Theater. Da die Auflage bestand, den Bau in diese Gegebenheiten einzufügen, war es hier nicht möglich, eine verschachtelte und vielgestaltige Außenansicht zu konzipieren, wie sie das Münchener Museum vorweist. Messel entwarf eine geschlossene Fassade, die sich stilistisch an den Schloßbau anlehnte (Abb. 18). Für den Grundriß

schen Nationalmuseums ab 1866, Architekt. Es kann davon ausgegangen werden, daß die Museumsleiter zwar das Agglomerationssystem allgemein akzeptierten und befürworteten, allerdings nicht in dieser rigorosen Form, bei der sich die Ausstellungsobjekte der Architektur unterzuordnen haben. Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß sie häufig bald nach der Ersteinrichtung durch die Architekten bemüht waren, der Aufstellung einen neutraleren Charakter zu geben.

³⁴⁴ In Darmstadt wurden der Kapellenraum und der romanische Gang um jeweils ein Joch erweitert, in München war die Erweiterung schon in der ursprünglichen Planung vorgesehen.

³⁴⁵ Preiß 1993, S. 37.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum



Abb. 18

Darmstadt: Der Messel-Bau des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt 1993

griff er auf das klassische Raster des Alten Museums in Berlin zurück: die Gruppierung um zwei Binnenhöfe. So setzt sich das Gebäude im wesentlichen aus zwei Seitenflügeln, die zwischen einem eingeschossigen Vorderbau und einem viergeschossigen Hinterbau vermitteln, sowie einer den Innenbereich in zwei Höfe teilenden, nach allen Seiten vermittelnden Halle zusammen (Abb. 19).

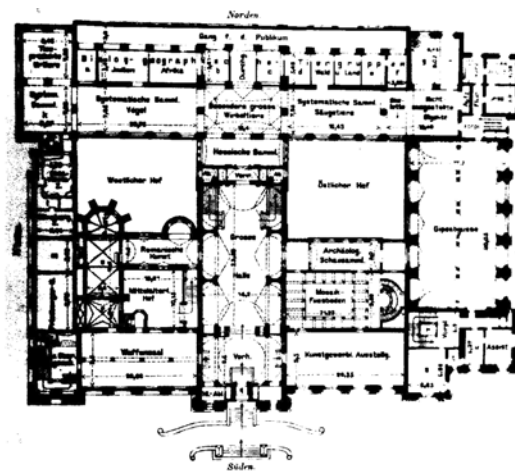


Abb. 19

Darmstadt: Grundriß Erdgeschoß 1906

In der inneren Ausgestaltung erweist sich das 1906 eröffnete Darmstädter Museum jedoch als reinrassiger Agglomerationsbau. In diesem Zusammenhang soll zunächst erwähnt werden, daß dieser Bau in außerordentlicher Weise auf zahlreiche Anregungen von Auftraggeber

³⁴⁶ Zuvor hatte es 1891 eine Wettbewerbsausschreibung gegeben, deren Ergebnisse allerdings nicht zufrieden-

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

und/oder Museumsverantwortlichen eingeht.³⁴⁷ Schon in der Auftragstellung machte Großherzog Ernst Ludwig deutlich, wie er sich das Museum und seinen Aufbau vorstellte: Ihm schwebte eine Wechselbeziehung von Bauwerk und Inhalt vor.³⁴⁸ Er forderte den Architekten auf, bei der Planung von der Sammlung auszugehen, die er zuerst eingehend studieren sollte, also das Bauwerk „von innen heraus“³⁴⁹ zu entwickeln.

Bei dieser Vorgehensweise kam Messel zu der Erkenntnis, daß bei einer solch vielschichtigen Sammlung, zu der, ähnlich wie in Hannover, auch eine naturhistorische Sektion gehört, jede Abteilung verschiedenartige Anforderungen an die Raumgestaltung stellt, sei es in Größe, Höhe, Beleuchtung oder Zuschnitt. Daraus folgte auch die Notwendigkeit einer gewissen Abgeschlossenheit der beiden großen Sammlungsteile³⁵⁰ und damit verbunden eine möglichst unmittelbare Zugänglichkeit von der Mittelhalle aus, um für den Besucher ungewollte Übergänge, wie sie teilweise in Hannover zu finden waren, zu vermeiden und – im Gegensatz zum Münchener Modell des durchgehenden, chronologischen Rundgangs – einen gezielten Besuch einzelner Abteilungen ohne Durchschreiten anderer zu ermöglichen.



Abb. 20
Darmstadt: Waffenhalle 1906

stellten.

³⁴⁷ Auch wenn diese Vorgehensweise nicht immer für beide Seiten gleichermaßen günstig ausfiel, zeigt sich, daß die Agglomerationsbauten sie erforderten. Für den Architekten war es bei der Anlage dieser Bauten, die ja in ihrer Konzeption von den Ausstellungsobjekten ausgehen sollten, unerlässlich, nähere Kenntnis über die Sammlungen und ihre spätere Aufstellung in den einzelnen Abteilungen und Museumsräumen bei den Museumsleitung zu erfahren.

³⁴⁸ Darmstadt: Einweihung des neuen Landesmuseums 1906.

³⁴⁹ Museum 1893, S. 378.

³⁵⁰ Kunst und Altertum/Naturgeschichte.

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Diesen Anforderungen leistete der Architekt Folge, indem er in das eher starre Raster eine, wie er sie nannte, gruppierte Anlage³⁵¹, also ein Agglomerationssystem, einfügte. Dadurch konnten Bauteile unterschiedlicher Ausprägung so zusammengestellt werden, daß jeder Raum in gestalterischer und zweckmäßiger Hinsicht möglichst individuell auf die dort unterzubringenden Ausstellungsstücke ausgerichtet werden konnte: Die einzelnen Gebäudeflügel sind unterschiedlich aufgeteilt – großzügige Säle im einen, kleine Stilträume im anderen Seitenflügel. Es gibt eine Scheinkirche, ein römisches Atrium, einen romanischen Raum, eine Waffenhalle (Abb. 20), einen Barocksaal. Abgesehen von diesen architektonischen Vorgaben bestand die Einrichtung der Stilträume fast ausschließlich aus originalen Einrichtungsgegenständen wie Wand- und Deckentäfelungen oder komplett getäfelten Zimmern³⁵², Truhen und Tischen, die teilweise zu Vitrinen umgearbeitet wurden. Dabei wurde hier, im Gegensatz zum Bayerischen Nationalmuseum, Wert darauf gelegt, daß es dem Besucher möglich war, zwischen Originalen und imitierten Bauteilen zu unterscheiden.

Die innere Konzeption entstand in Zusammenarbeit mit dem seit 1900 amtierenden Museumsleiter Friedrich Back, einem Kunsthistoriker, der zuvor am Kunstgewerbemuseum in Berlin tätig gewesen war. Von der Mittelhalle aus gesehen befanden sich rechts, auf der eingeschossigen östlichen Seite die unterschiedlichen Ausstellungsräume der Altertumssammlungen und der ethnographischen Sammlung, lediglich der Renaissanceraum im östlichen Vorderflügel ordnete sich inhaltlich zu den Räumen westlich der Eingangshalle. Diese haben in der Hauptsache die mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Sammlungen beinhaltet, wobei sich im zweigeschossigen Seitenflügel Stilträume chronologisch aneinanderreihen. Im hinteren Nordflügel befanden sich in den beiden unteren Stockwerken die naturhistorischen Sammlungen, im obersten die Gemäldesammlung und das Kupferstichkabinett. Auch verfügte Back die Trennung von Schau- und Studiensammlung.

Es ergaben sich hier also gewisse Unterschiede zu vorangegangenen Agglomerationsbauten. Ein Grundriß nach dem Agglomerationsprinzip wurde in ein symmetrisch und gleichförmig angelegtes Raster eingefügt. Ein als städtebaulicher Akzent asymmetrisch angelegter Turmbau, die unterschiedliche Höhe und Ausprägung von Vorder- und Hinterbau sowie die unterschiedliche Ausbildung der Fenster an den Seitenflügeln sind die einzigen Teile, die die innere Anlage nach außen widerspiegeln. Diese unterschiedlichen Erscheinungsweisen des Museums im Inneren und Äußeren macht den Darmstädter Bau zu einer Art Zwitter: Obwohl im Inneren die

³⁵¹ Vgl. Darmstadt: Messel, 1893, S. 4.

Raumgestaltung nach dem Angliederungssystem vorgenommen wurde und auch das Interieur weitgehend historisierend gestaltet worden ist, wird das Ganze doch von einem symmetrischen, geschlossenen Grundsystem umfaßt. Selbst die unterschiedlichen Höhen der einzelnen Bauteile, obwohl sie den Baukörper erheblich auflockern, erzielen nicht annähernd eine so aufgelöste Wirkung wie der Münchener Bau von Seidl. Die zentrale Halle mit anschließendem Treppenhaus macht die Verwandtschaft zu den traditionellen Museumsbauten deutlich.

Auch der 1893 in Berlin ausgeschriebene Wettbewerb für einen Neubau des Märkischen Provinzialmuseums hatte, ähnlich wie in Darmstadt, nicht das gewünschte Ergebnis erbracht. Bei beiden Wettbewerben entsprachen die Entwürfe „dem damaligen Muster, das die einzelnen, wenig Abwechslung bietenden Sammlungsräume in gleichmäßigen Geschossen und Höhenlage unterbrachte und dessen Prunkraum für gewöhnlich ein glasüberdeckter Lichthof in Verbindung mit einer Prachttreppe bildete“³⁵³. In diesem Bereich schien das Gros der Architekten den aktuellen Entwicklungen noch hinterherzuhinken, während sich die Verantwortlichen im Museumsbereich für ihre kunst- und kulturhistorischen Sammlungen einen Bau in dem neuartigen Stil, einen Agglomerationsbau vorstellten, der für sie die freiere, dem Objekt entsprechende Aufstellung bot.³⁵⁴

Schließlich übernahm der neu berufene Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, der dieses Amt gemeinsam mit Messel innehatte, die Aufgabe, einen Bau für das Märkische Museum zu entwerfen. Hoffmann war bekannt dafür, „historisch anknüpfende“ Formen zu verwenden und gleichzeitig auf die individuellen Forderungen des Ortes einzugehen.³⁵⁵ Dementsprechend war für die generelle Grundrißgestaltung des 1908 eröffneten Museumsbaus in erster Linie die Form des Grundstücks maßgebend, das auf der einen Seite einen spitzen Winkel aufweist und auf der anderen die Rücksicht auf den alten Baumbestand und einen Hügel des Köllnischen Parkes erforderte (Abb. 21). Hoffmann hat nun versucht, ausgehend „von der damals allge-

³⁵² Wobei in diesem Falle verwundert, daß der Museumsleiter Friedrich Back hierfür vor allem im graubündischen Gebiet auf die Suche ging, anstatt sich nach einheimischen, hessischen Interieurs umzusehen.

³⁵³ Berlin: Schultze 1908, S. 402.

³⁵⁴ Vgl. Furtwängler 1899, S. 25: „Das oberste Gesetz muss sein, dass der Museumsbau sich nach den Kunstwerken richte, nicht diese nach jenem. Das aber ist nicht möglich bei dem festen Gefüge des Palastsystems: es ist dazu eine ganz andere lockere, schmiegsame Fügung nöthig, die sich immer elastisch biegen lässt, wie gerade die Kunstwerke es verlangen. Je mehr Freiheit, je mehr Möglichkeit ein Bau der Aufstellung und auch ihrer Veränderung lässt, desto besser wird er sein.“ Allerdings plädiert Furtwängler hier auch für eine zurückhaltende Einrichtung: „Insbesondere ist auch die Degradation des Kunstwerkes durch dekorative Benutzung desselben zu vermeiden. Das Schlimmste ist, wenn die alten Werke nur zur Dekoration der neuen Räume herabgewürdigt werden.“ Meines Erachtens spiegelt Furtwänglers Aussage das wider, was sich die Museumsverantwortlichen von den Agglomerationsbauten erwarteten.

³⁵⁵ Vgl. Berlin: Osborn 1908, S. 270.

mein vertretenen Ansicht, daß die Sammlungsbestände des Märkischen Museums als eher dürftig zu bewerten seien, ..., durch eine außen wie innen anspruchsvoll gestaltete Hülle dem Museum einen Eigenwert zu geben, der aus dem Inhalt allein nicht herzuleiten gewesen wäre“³⁵⁶.

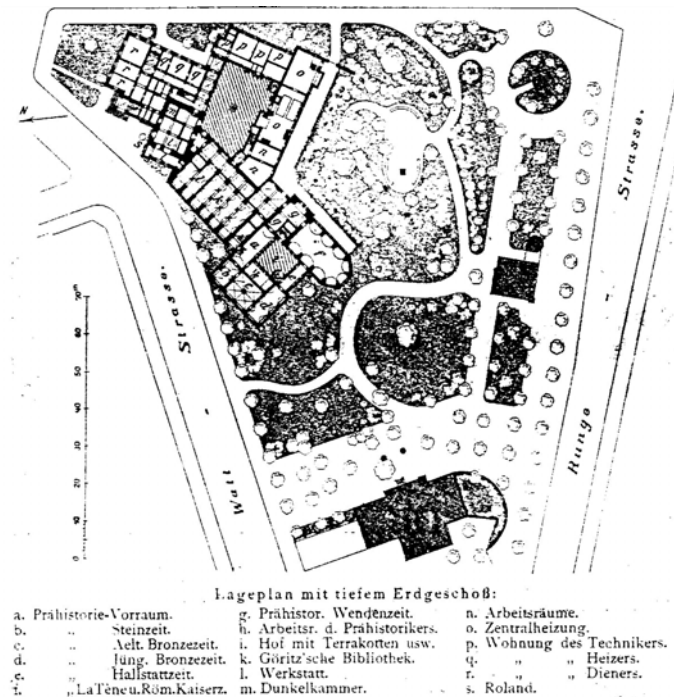


Abb. 21
Berlin: Lageplan mit Grundriß des tiefen Erdgeschosses 1908

So entstand ein Bau, dessen Äußeres gewissermaßen schon museal gestaltet wurde, indem Hoffmann für die Fassade Stilelemente aus Gotik und Renaissance verwendete, Epochen, aus denen nur wenige Bauten in Berlin erhalten waren (Abb. 22).³⁵⁷ Dabei zitierte er berühmte märkische Baudenkmale.³⁵⁸ Die einzelnen Elemente wurden auf unregelmäßigem Grundriß so aneinander gefügt, daß sich, ähnlich wie beim Bayerischen Nationalmuseum, der Eindruck ergab, es sei ein über mehrere Jahrhunderte entstandener Baukomplex.³⁵⁹ Um die Bedeutung des Baus noch weiter zu steigern, fügte der Architekt, analog zu Messels Bau in Darmstadt, einen Turmbau am spitzen Winkel des Gebäudes als städtebaulichen Akzent an.

³⁵⁶ Architekten- und Ingenieurverein 1983, S. 29.

³⁵⁷ Vgl. Berlin: Osborn 1908, S. 270–271.

³⁵⁸ Vgl. Preiß 1993, S. 36.

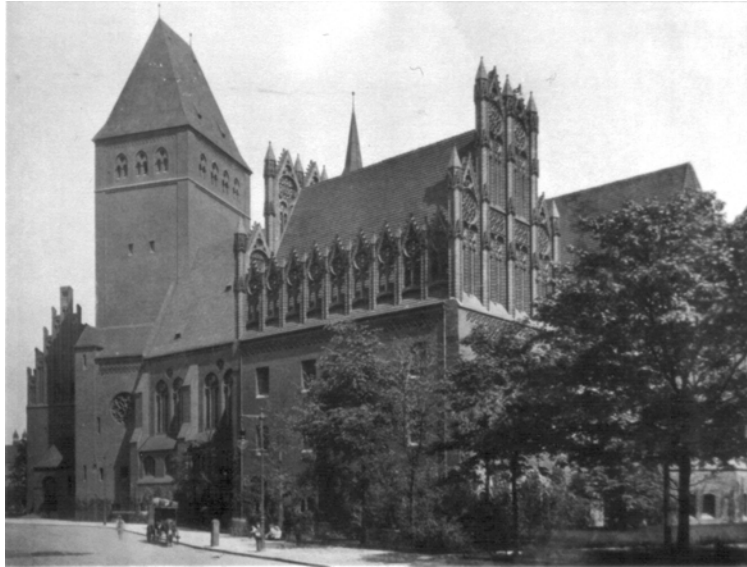


Abb. 22

Berlin: Ansicht des Märkischen Museums von der Wallstraße aus

Auffällig ist, daß Hoffmann nicht einfach Bauelemente kopierte, vielmehr adaptierte er Komponenten der märkischen Architektur aus der Zeit vor dem Großen Kurfürsten. Er spielte mit Andeutungen: Der Turm erinnert in seiner Form an einen Kirch- oder Burgturm, ohne es offensichtlich in der Funktion zu sein; im Eingangsbereich wurden Rathauselemente verwendet, diese aber mit dem Kirchgiebel von St. Katharinen bekrönt. Die Wirkung des Baus war so angelegt, daß die äußeren Bereiche detaillierte Durchformungen erfuhren, während die zentraleren Teile einen geschlosseneren Eindruck vermitteln.³⁶⁰

Der vielschichtig angelegte Grundriß besteht im wesentlichen aus zwei unregelmäßig angelegten Bauteilen, die verschiedene Achsen besitzen. Um die Lichtverhältnisse zu optimieren wurden zwei Binnenhöfe, ein großer und ein kleinerer, angelegt, die auch – quasi als Freilichtmuseen – als Ausstellungsfläche genutzt wurden. Der so entstandene, aufgelockerte Eindruck wird durch die Verwendung der mannigfaltigen Stilzitate der Fassaden unterstrichen und verstärkt.

Die innere Raumaufteilung erwies sich als schwierig, vor allem deshalb, weil die Sammlungsbestände so vielschichtig waren, daß zahlreiche, nicht immer zusammenhängende Abteilungen entstanden. Konsequenterweise entschied sich Hoffmann, analog zur Gestaltung des Außenbaus, auch im inneren für ein angegliedertes System. Auch hier scheint es, wie bei den meisten

³⁵⁹ Eine Beeinflussung durch den Münchner Seidl-Bau ist wahrscheinlich, auch weil Hoffmann mit dem Bayerischen Kollegen in brieflichem Kontakt stand. Vgl. Berlin: Engel 1995, S. 133–134.

³⁶⁰ Vgl. Berlin: Hoffmann 1983, S. 132.

Bauten dieser Art, einen Austausch zwischen Museumsleitung und Architekt gegeben zu haben.³⁶¹ Dabei ergab sich allerdings, vor allem was die Ausgestaltung der Räume anging, ein Dissens, der dazu führte, daß Hoffmann eine Baukommission mit weitreichenden Befugnissen einberufen ließ.³⁶²

Auch im Inneren hat Hoffmann geschickt variiert, indem er mit unterschiedlichen Fußbodenniveaus, Deckenausbildungen und Stilträumen dem Besucher ein abwechslungs- und kontrastreiches Bild bot. So gelang es ihm, ein Stimmungsmuseum zu errichten, in dem es dem Besucher durch Inszenierungen erleichtert wurde, die Ausstellungsobjekte als Relikte der Vergangenheit in einem wenn auch (re-)konstruierten historischen Kontext zu erfassen.³⁶³ Es gibt kein zentrales Treppenhaus, sondern größere und kleinere Treppen in fast allen Gebäudeteilen. Beim Entwurf neuer Vitrinen, Schränke, Wandverkleidungen und ähnlichem wurde darauf geachtet, daß diese „durch die schlichte Zweckmäßigkeit der Materialbenutzung“ wirkten und nicht unnötigen Zierrat in die Ausstellungsräume brachten.³⁶⁴ Wert wurde auch auf die Anwendung alter Handwerkstechniken gelegt.³⁶⁵

Eher problematisch war dagegen, daß Hoffmann auch bei der Einrichtung der eigentlichen Ausstellung, die er weitestgehend bestimmte, strenge ästhetische Gesichtspunkte anlegte. Vielfach wurden Ausstellungsgegenstände wegen ihrer Farbe, dem Maßstab oder bestimmten Details als nicht passend verworfen, aus seiner Sicht wenig bedeutendes wurde in dunkle Räumlichkeiten verwiesen.³⁶⁶ Außerdem behielt er sich bis zu seinem Tode (1924) ein Vetorecht bei allen Veränderungen in der Ausstellung vor, was solche fast unmöglich machte. Dabei lehnte er zum Beispiel den Einbau einer elektrischen Beleuchtung mit der Begründung ab, eine sol-

³⁶¹ Dazu Berlin: Osborn 1908, S. 272: Hoffmann „gewann auch im Inneren Räume von verschiedenartigster Größe und Gestalt. In engem Zusammenarbeiten mit den ausgezeichneten Beamten des Museums schuf er hier Hallen und Säle und Gänge, die sich dem Charakter des Inhalts überall organisch anpassen. Es ist vorbildlich, wie der Architekt und der Leiter der Anstalt sich verbündet, wie sie die neuen Erfahrungen und Gedanken des Museumswesens in den Dienst ihrer Sonderprobleme gestellt und aus einem vielfältigen, zum Teil auseinanderstrebenden Konglomerat von Abteilungen und Rubriken eine Einheit gebildet haben.“ Dieses zeitgenössische Zitat ist allerdings mit Vorsicht zu genießen, denn der Architekt hatte hier auch auf die Einrichtung der Sammlung in seinem Gebäude Einfluß genommen. Dieser scheint zwar bei weitem nicht so groß gewesen zu sein, wie der Seidls in München, dennoch brachte Hoffmann die Sammlung in ein so enges Raster ein, daß es teilweise wohl eher gewirkt haben muß, als seien die Ausstellungsobjekte zur Ausschmückung des Baues da, nicht umgekehrt. Siehe dazu Berlin: Hampe 1965, S. 16.

³⁶² Dieser gehörten der Bürgermeister Reicke, Friedel und Hoffmann selber an. Sie sollten bei der Ausstattung und Einrichtung der Räume freie Hand haben. Von Seiten des Museum waren „möglichst gleichmäßig durchgebildete Räume“ mit gleichen Schränken gefordert worden, in die man „die Gegenstände nach wissenschaftlichen Grundsätzen einordnen“ wollte. Berlin: Hoffmann 1983, S. 174.

³⁶³ Vgl. Berlin: Engel 1995, S. 132.

³⁶⁴ Berlin: Osborn 1908, S. 273.

³⁶⁵ Vgl. Berlin: Neubau 1908, S. 707.

³⁶⁶ Vgl. Berlin: Hoffmann 1983, S. 181.

che hätte es im Mittelalter auch noch nicht gegeben.³⁶⁷ Die Nutzungsmöglichkeiten waren durch den eher starr konzipierten Bau, dessen Räume speziell auf die ausgewählten ausgestellten Stücke abgestimmt waren und der nur wenig Spielraum bei der Einrichtung der Ausstellung und noch weniger bei etwaigen Veränderungen zuließ, sehr eingeschränkt. Hinzu kamen zahlreiche museumstechnisch unzureichende Details, wie zu wenig Licht durch Butzenscheiben, düster wirkende Räume durch die Verwendung dunkler Farben für die Ausstattung oder staubdurchlässige Fenster. Auch scheint in der Praxis die gewünschte Einheit von Bau und Ausstellung nicht so leicht zu erreichen gewesen zu sein und in der Ausführung nicht überzeugend.³⁶⁸

Zudem fehlte hier, in noch extremerer Weise als in Darmstadt, ein chronologischer oder anders geordneter Rundgang. So folgte auf Altberliner Kunst- und Gebrauchsgegenstände die vorgeschichtliche Abteilung, darüber lag die naturgeschichtliche Sammlung, nach oben gefolgt von der allgemeinen kulturgeschichtlichen Abteilung. In dieser traf man zwischen größeren, zusammenhängenden Komplexen auf so ungewöhnliche Ausstellungsbereiche wie Berliner Statistik, Berliner Humor, Druckkunst sowie zum Ende der Abteilung einen Fontane-Raum und eine Galerie hervorragender Berliner Männer. Ein anderer Trakt beherbergte den volkskundlichen Teil der Sammlung mit der Veranschaulichung von Handel, ländlichem Gewerbe und Fischerei. Hier fanden sich auch eingebaute Originalzimmer aus unterschiedlichen Zeiten und gesellschaftlichen Schichten. Weiterhin waren eine Waffenhalle, ein kapellenartiger Raum mit kirchlichen Altertümern (Abb. 23), ein Saal mit Stücken zum Innungswesen, Räume mit Erinnerungsstücken großer Berliner Gelehrter und Künstler, ein Saal zur Landes- und Ortsgeschichte sowie eine Abteilung zur Berliner Baugeschichte, deren Räumlichkeiten nur eine geringfügige Ausstattung erhielten, vorhanden. Zeitgenossen bemängelten, daß die inneren, interieurartig gestalteten Räume in ihrem Stil vielfach nicht dem der davorliegenden Fassaden entsprachen.³⁶⁹

³⁶⁷ Vgl. Berlin: Hampe 1983, S. 14.

³⁶⁸ Vgl. Berlin: Hampe 1965, S. 16–17.

³⁶⁹ Vgl. Berlin: Engel 1995, S. 138.



Abb. 23
Berlin: Der Kirchenraum

Auch der 1903 bis 1908 errichtete Neubau des Westfälischen Provinzialmuseums in Münster weist noch verschiedene Eigenschaften eines Agglomerationsbaus auf, was hier durch die äußerlichen Gegebenheiten forciert wurde. Zum einen lag der zur Verfügung stehende Baugrund am Domplatz, mitten im Herzen der Stadt, in unmittelbarer Nähe des Domes, des bischöflichen Museums, der Universität und der Bibliothek, alles historische Bauten in traditioneller westfälischer Bauweise. Zum anderen konnte die angrenzende, der Provinz gehörende Margaretenkapelle aus dem 15. Jahrhundert mit in den Bau einbezogen werden, so daß in diesem Bereich des Museums ein stilgerechter Rahmen vorgegeben war.

Aus dem 1901 ausgeschriebenen Wettbewerb war 1903 der Entwurf des Hannoveraner Architekten Hermann Schaedtler zur Ausführung ausgewählt worden, da er „eine sichere Beherrschung der im Münsterlande heimischen Stilformen der Spätgotik und der Frührenaissance erkennen ließ“³⁷⁰. Nach seinem Amtsantritt am 1. Oktober 1905 nahm auch der vom Kunstgewerbemuseum in Berlin kommende neue Direktor Adolf Brüning maßgeblich vor allem an der Gestaltung der Innenräume teil. Da der Rohbau aber schon fertiggestellt war, waren bauliche Änderungen nicht mehr möglich und er verlegte sich hauptsächlich darauf, in der Provinz nach geeigneten Originalen zu suchen, die in den Bau eingepaßt werden konnten. So fanden zahlreiche westfälische Portale, Decken, Kamine und Skulpturen ihren Weg in das Provinzialmuseum.

³⁷⁰ Münster: Zimmermann 1908, S. 19–20.



Abb. 24
Münster: Ansicht des Museumsbaus 1909

Es entstand eine historisierende Fassade, für die Stilformen der Spätgotik und der Frührenaissance, in der Art wie sie im Münsterland vorkommen, verwandt und speziell Münsteraner Giebelhäuser zum Vorbild genommen wurden (Abb. 24). Der dreigeschossige Haupttrakt des Gebäudes hat eine annähernd quadratische Grundform – durch zurückhängende und vorspringende Bauteile sowie durch zahlreiche Giebel aufgelockert –, die einen überdachten inneren Lichthof umschließt. Ein Flügelbau stellte die Verbindung zur Margaretenkapelle her. Ziel der Anlage war es,

„den Besucher inhaltlich und selbsttätig auf die Kunstwerke hinzuführen, die nun – aus dem Zusammenhang gerissen – in ihrer Aufstellung rekonstruiert waren. Zu ihren ursprünglichen Aufbewahrungsorten sollte durch die architektonische Form des Baues assoziativ eine Brücke geschlagen werden. Oder anders formuliert: westfälische Kunst konnte nur in einem Gebäude präsentiert werden, das in der westfälischen Architekturgeschichte verwurzelt war. Die äußere Form folgt damit der inneren Funktion.“³⁷¹

Den Kern des blockförmigen Baus bildet ein Lichthof. Dieser wird auf zwei Etagen von einer umlaufenden Galerie umgeben. Die übrigen Ausstellungsräume ummanteln die Galerie von drei Seiten, lediglich der hintere Bereich bleibt frei. Die seitlichen Ausstellungstrakte unterscheiden sich geringfügig: der linke endet in einer chorartigen Nische, in die eine Treppe eingefügt ist, während sich auf der rechten Seite der Übergang zur Kapelle anschließt (Abb. 25).

³⁷¹ Münster: Schulze 1983, S. 61.

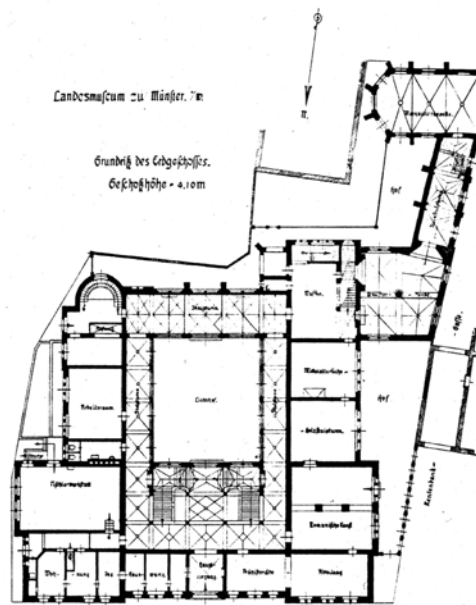


Abb. 25
Münster: Grundriß Erdgeschoß 1909

Wenngleich der Frührenaissance-Stil des Außenbaus auch innen für die Gestaltung der allgemeinen Räumlichkeiten wie Treppenhaus, Lichthof und Flure verwendet wurde, sind doch die Ausstellungsräume der chronologisch angelegten kulturhistorischen Sammlung dem Zeitstil der in den jeweiligen Räumen ausgestellten Objekte angepaßt worden, wobei nicht im Sammlungsbestand befindliche Originale wie Stuckdecken auch kopiert wurden. In den Galerien um den Lichthof wurde ein zweigeschossiger ‚Kreuzgang‘ angelegt, in dem unten Skulpturen ausgestellt waren. Skulpturen waren auch im Erdgeschoß des übrigen Museumsbaus untergebracht, ebenso die prähistorische Abteilung, die in die Sammlung einführte, sowie Waffen und kirchliche Kunst. Letztere fand in der Margaretenkapelle Aufstellung, sowie in den dorthin führenden Räumen, die mit gotisierenden Gewölben versehen worden waren. Im ersten Obergeschoß erfolgte eine Trennung zwischen der chronologischen, kulturgeschichtlichen Einteilung – in der einige Stilräume eingerichtet wurden – und einer eher kunstgewerblich orientierten Abteilung, die nach technologischen Gesichtspunkten geordnet und vornehmlich in Schauschränken auf der oberen Galerie untergebracht war. Die Säle des zweiten Obergeschosses, die ausschließlich für die Gemäldesammlung bestimmt waren und teilweise Oberlicht hatten, erhielten dagegen nur eine schlichte Ausgestaltung mit stoffbespannten Wänden.

Das Münsteraner Museum bildet also einen Zwischentypus, der stärker an die geschlossene Bauform anknüpft als der Darmstädter Bau. Das Gebäude bietet einen traditionellen Rahmen, die Räume sind wesentlich gleichförmiger angelegt, als es bei den genannten Bauten der Fall

ist, wobei allerdings keine strenge Symmetrie vorhanden ist. In diesen Rahmen wurden nach den erwähnten Vorbildern Stilräume eingegliedert und natürlich die vorhandene alte Kapelle einbezogen.

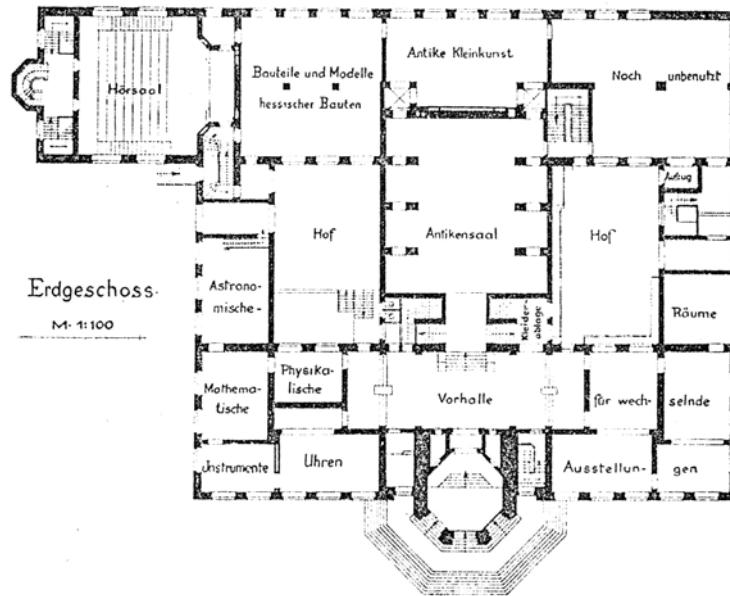


Abb. 26
Kassel: Grundriß Erdgeschoß 1919

Den letzten Neubau eines Landesmuseums vor Beginn des Ersten Weltkrieges, erhielt die Kasseler Sammlung³⁷², die 1913, beim Einzug in das neue Gebäude, den Namen ‚Hessisches Landesmuseum‘ erhielt. Der Architekt Theodor Fischer folgte bei seinem Entwurf nicht mehr dem Agglomerationssystem, dessen Nachteile nach 1910 doch offensichtlich geworden waren.

Der fast quadratische Bau ist um zwei verhältnismäßig kleine Innenhöfe angelegt (Abb. 26). Vorderer und hinterer Querflügel sind über einem wegen des ansteigenden Geländes teilweise sehr hohen Sockelgeschoß viergeschossig, die Längstrakte dagegen nur zweigeschossig ausgeführt. Ein Verwaltungstrakt, in dem auch der Hörsaal untergebracht ist, schließt sich links an den hinteren Flügel an. Die Fassade wurde mit sehr sparsamer Verwendung von Renaissanceelementen gestaltet. Die Wirkung der Front wird durch einen den Bau überragenden Turm in der Mitte sowie zwei diesen flankierende Giebelfronten betont (Abb. 27).

³⁷² Die kunstgewerblichen und landeskundlichen Bestände wurden hier zusammengefaßt.



Abb. 27
Kassel: Ansicht des Hessischen Landesmuseums um 1988

Dennoch zeigen sich Elemente, die auf Auswirkungen und Einflüsse der Agglomerationsbauten zurückgehen, noch deutlich – zumal auch hier die Forderung bestand, für die sehr heterogene Sammlung Räume, die in Größe und Zuschnitt variieren, zu konzipieren.³⁷³ Zum einen natürlich der genannte, achteckige Turmrisalit, der den Eingang bezeichnet. In der inneren Ausgestaltung ist weiterhin ein zweigeschossiger Kirchenraum mit dunkler schwerer Holzdecke zu nennen. Sein in den Innenhof weisender Erker ist mit Maßwerkfenstern ausgestattet und den Zugang bezeichneten zwei gotisierende, spitzbogige Durchgänge. Diese führten zur ebenfalls zweigeschossigen Ehrenhalle im zweiten Turmgeschoß, die mit Wappen ausgeschmückt worden war.

Den Mittelpunkt des Baus bildet der Saal, der ursprünglich für die sechs antiken Großskulpturen vorgesehen war (Abb. 28). Er nimmt den gesamten mittleren Trakt über beide Geschosse ein. Der Raum erhielt eine basilikale Ausprägung mit je drei niedrigeren Seitenkabinetten und Beleuchtung durch Obergadenfenster. Dadurch, daß die Skulpturen vor den Pfeilern, die die Zugänge zu den Seitenräumen trennen, aufgereiht wurden, wurde eine Beziehung zu dem antiken Motiv der Triumphstraße geknüpft.³⁷⁴ Die strenge Gliederung des Raumes und die zurückhaltende Ausgestaltung – Gurtbögen, eine flache, mit Rosetten gefüllte Kassettendecke, in

³⁷³ Vgl. Preiß 1993, S. 99.

³⁷⁴ Vgl. Preiß 1993, S. 100.

Relief vorgelegte Pfeiler im hinteren oberen Abschluß des Saales – assoziieren eine Verbindung zum antiken Typus der Basilika, ohne aber stilistische Imitation zu sein.³⁷⁵

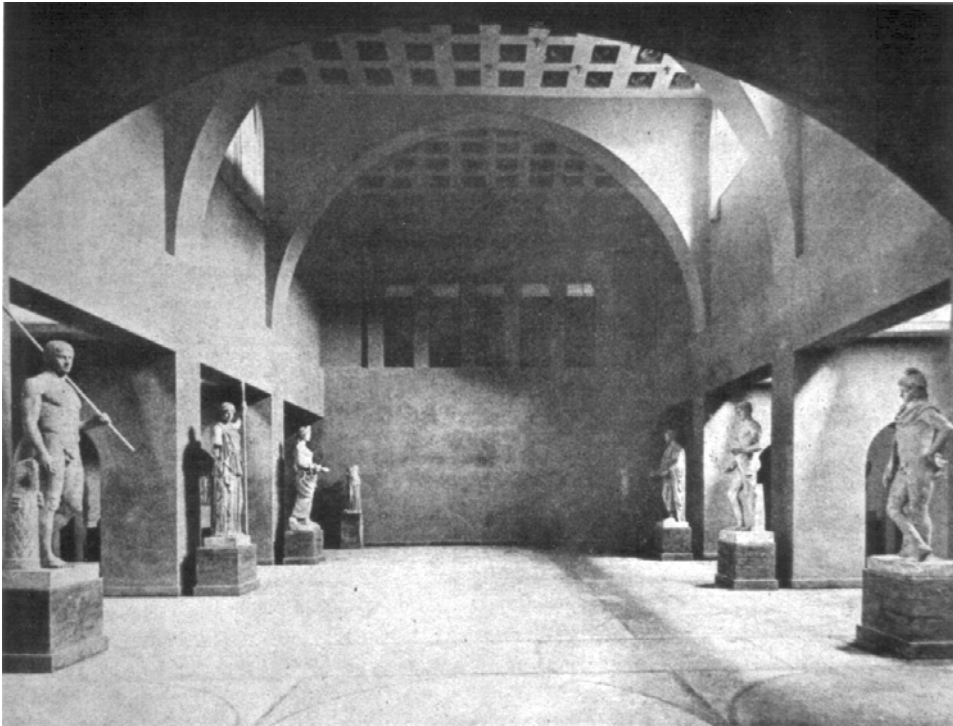


Abb. 28
Kassel: Antikenhalle 1919

Mit diesem Bau, der Elemente sowohl der Agglomerationsbauten als auch derjenigen im geschlossenen System vereinigt, setzte Fischer den konsequenten Endpunkt in einer Entwicklung, die sich schon in den Bauten der Museen in München und Darmstadt abzeichnete. Ihm kommt damit das „Verdienst zu, ein erstes modernes Gebäude für den Zweck der bis dahin vornehmlich historisch oder agglomeriert erbauten, kulturhistorischen Museen formuliert zu haben, das durch seine gestalterische Homogenität wieder an die Traditionen des Museumsbaus im 18. Jahrhundert anknüpfte.“³⁷⁶

³⁷⁵ „Hier liegt der Unterschied zu den vorangegangenen Versuchen, die Sakralarchitektur für den Museumsbau nutzbar zu machen, denn die agglomerierten Museen zitierten den Typus wörtlich mit der Absicht, den Exponaten einen stilistisch entsprechenden, im akademischen Sinne übereinstimmenden Rahmen zu verschaffen. Es handelt sich hier aber um eine erste Abstraktion der Basilika, die in der Raumfolge für eine bedeutungssteigernde und in der Raumgestaltung für eine monumentalisierende Wirkung eingesetzt wurde, und die an dieser Stelle Schinkels Rotunde und deren zahlreiche Epigonen ersetzte.“ Preiß 1993, S. 100–101. Auch Schmidt führt die Anlage der Antikenhalle auf Schinkels Rotunde im Alten Museum zurück. Vgl. Kassel: Schmidt, Historismus, 1988, S. 23.

³⁷⁶ Preiß 1993, S. 101.

Die übrigen Schauräume sind, mit den oben genannten Ausnahmen, schlicht ausgestattet gewesen, was auch für die Eingangshalle mit dem anschließenden Treppenhaus gilt.³⁷⁷ Auffällig sind die verschiedenen Durchblicke, die sich innerhalb des Mittelbaus durch die auf verschiedenen Ebenen angelegten, zweigeschossigen Räume ergeben. Bemerkenswert ist weiterhin die Anlage der Fenster, die auf Anregung einer Schrift Alfred Lichtwarks³⁷⁸ hoch angebracht wurden, so daß der Besucher nicht von Ausblicken in seiner Konzentration auf die ausgestellten Objekte abgelenkt wird.

Der Besucheraufmerksamkeit sollte auch die einfache Raumgestaltung und die Nüchternheit der Aufstellung dienen. Ganze Bereiche des Kunsthandwerks waren daher in Vitrinen untergebracht, die wiederum ganze Räume bestimmten. Interieurs und Stil-Einrichtungen fanden sich nur in der volkskundlichen Abteilung. Wie schon bemerkt, war der damalige Direktor, Johannes Boehlau, bestrebt, vor allem die kunstgewerblichen Objekte als Vorbildersammlung zu gestalten. Vielfach waren die Bestände demnach nach Gattungen unterteilt. Diese wurden im ersten Obergeschoß in einen chronologischen Rundgang eingefügt, im darüberliegenden bildeten sie neben der volkskundlichen Abteilung einen eigenen Bereich. Im Erdgeschoß ist ein Rundgang nicht möglich, da die ohnehin sehr schmalen Seitenflügel von Durchfahrten in die Innenhöfe unterbrochen werden. Hier waren das Astronomisch-Physikalische Kabinett sowie die antike Kunst untergebracht.

C. Fazit

Sowohl in den Museumsbauten als auch bei deren Einrichtung – das gilt auch für die Museen, die in schon vorhandene Bauten einzogen – machte sich in der Zeit der eigentlichen Konstituierung der Landes- und Provinzialmuseen eine Wechselwirkung zwischen zeitgenössischen Konzeptionsansätzen und Museumsarchitektur deutlich bemerkbar.

Sicherlich wurden die ersten Grundsätze einer Systematik für die Sammlungen ausgehend von den Beständen geplant. Doch zeigen die Beispiele der Museen, die keine geeigneten Unterkünfte hatten, wie dies in Stralsund, Detmold oder Stuttgart der Fall war, deutlich, daß es auch wesentlich auf die Gebäude, den die Ausstellungsstücke umgebenden Raum, ankam, wenn über eine Konzeption für die Aufstellung nachgedacht wurde.

Aufgrund der fehlenden Erfahrung mit den Beständen der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen waren die ersten, für diese erstellten Bauten unzureichend. Die Fassaden waren

³⁷⁷ Vgl. Kassel: Schmidt, *Historismus*, 1988, S. 21–26.

prunkvoll und repräsentativ gestaltet, mit historistischen Stilelementen dem Palastbau ähnelnd. Dies zum einen daher, weil Kunst zuvor meist in solchen Gebäuden bewahrt wurde, zum anderen, weil man eine beeindruckende, weihevollere Atmosphäre schaffen wollte, die dem Besucher etwas Besonderes vermitteln sollte. Hinter diesen Fassaden befanden sich symmetrisch angelegte, gleichförmige Sammlungsräume, deren Beleuchtung, Aufteilung, Anordnung und Größe vielfach durch die äußere Gliederung vorgegeben waren. Alfred Lichtwark bemerkte dazu 1904:

„Daß sie (die Architektur) zunächst scheitern mußte, erscheint uns jetzt als selbstverständlich. Als die ersten Museumsbauten entstanden – im zweiten Jahrzehnt (des 19. Jahrhunderts) –, gab es noch keine Museumsverwaltungen, war keine Museumspraxis vorhanden, war keine Seele da, die sich den Körper hätte bauen können. Niemand konnte den Baumeister auf irgend welche Bedürfnisse hinweisen, denn es gab nur ein einziges, die Unterbringung des Materials.“³⁷⁹

So gab es erste Beschwerden auch hauptsächlich deshalb, weil der Raum zu gering war für die ständig wachsenden Sammlungen. In der Art der Aufstellung paßte man sich dagegen zunächst den Bauten weitgehend an, indem man in gleichförmigen Räumen die Gegenstände in mehr oder minder gleichförmiger Reihung präsentierte. Einzig die Gemäldesammlungen erhielten, soweit vorhanden, die favorisierten Räume im obersten Stockwerk mit Oberlichtsälen und Seitenlichtkabinetten, denn mit den Bedürfnissen der Gemälde hatte man schon die notwendige Erfahrung gesammelt. Da zudem alles, was man besaß, gezeigt wurde, wundert es nicht, wenn diese Museen – die auch Objekte beinhalten, die nicht als eigentliche Kunstwerke anzusehen sind – bald als Rumpelkammern und Trödelbuden verschrien wurden. Allenfalls die Bezeichnung Gelehrtenmuseum kann noch positiv gewertet werden, aber auch ihr hängt etwas verstaubtes und für den Laien uninteressantes an.

Eine neue Generation von Museumsleitern, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ihr Amt übernahm, brachte neuartige Vorstellungen von der Aufgabe der Museen. Zwar war der Bildungsauftrag meist schon bei der Gründung der Institutionen festgelegt worden, doch begann man meist erst jetzt, sich Gedanken zu machen, wie dieser in der Praxis umzusetzen sei. Auch änderte sich der Inhalt dessen, was vermittelt werden sollte. Nicht mehr eine Steigerung des Geschmacks und des Ästhetikgefühls, auch nicht die Ehrfurcht vor der Vergangenheit waren mehr das Ziel. Vielmehr wollte man dem Besucher ein möglichst komplexes Bild der eigenen, der heimatlichen Geschichte näher bringen. Konzeptionelle Grundsätze anderer, ver-

³⁷⁸ „Breitfenster und Hecke“. Erwähnt in: Boehlau 1919, S. 10.

³⁷⁹ Lichtwark, Museumsbauten, 1904, S. 116.

wandter Museumstypen, vor allem die ästhetische Auswahl, hatten Einzug in die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen gehalten. Dagegen versuchte man, eigene Maßstäbe für diese, sowohl was die Art der Sammlung als auch die der Ausstellung angeht, festzulegen. Erstmals wurden die Besonderheiten dieses Typus und seine spezifischen Probleme besprochen.

Ausgehend von den französischen Vorbildern und dem Germanischen Nationalmuseum entstanden erste Versuche, in malerischen Inszenierungen vergangene Sachverhalte – vor allem Wohn- und Lebensräume – nachzustellen. Das Besondere dieser Museen war, daß in ihnen Objekte der verschiedenen Gattungen – Malerei, Plastik, Kunsthandwerk in allen Ausprägungen – für die einzelnen Epochen gemeinsam präsentiert werden sollten, um auf diese Weise zusammenhängende Kulturbilder zu schaffen. Auf diese neuartigen Vorstellungen reagierte nun wiederum die Architektur. Man begann, flexiblere Grundrisse zu entwerfen, basierend auf den Sammlungen und ihren Bedürfnissen, und den Wünschen der Museumsleiter mit dem Einbau von Stil- und Scheinräumen entgegenzukommen. Allerdings blieb auch hier oftmals die Architektur Selbstzweck. Noch immer hatte anscheinend das Wort der Direktoren weniger Wert als das der Künstler, der Architekten, die vielfach auch für die Einrichtung der Sammlungsbestände hinzugezogen wurden.

An zwei der letzten vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Museumsbauten, den beiden hessischen Museen in Darmstadt und Kassel, lassen sich die Schlüsse, die man aus den vorangegangenen Fehlern, sowohl auf Seiten der Architekten als auch auf der der Museumsleiter, gezogen hatte, schon ablesen: Die Fassadengestaltung wurde zurückhaltender, jedoch verzichtete man nicht auf einen städtebaulichen Akzent – den Turm – um auf das Gebäude hinzuweisen. Im Inneren verfügen diese Bauten über eine locker zusammengefügte Raumfolge, die allerdings in ein festes Grundschema eingepaßt ist. Es wurde auf großartige Treppenanlagen, die den Bau zerschneiden, verzichtet. Dagegen erhielten beide Häuser eine das Zentrum bildende Mittelhalle. Ausstellungsräume wurden an bestimmte Sammlungsbereiche angepaßt. Man vermied jedoch – nach den Beispielen in München und Berlin, deren Architektur doch sehr dominant auf die Aufstellung wirkte und keine größeren Veränderungen zuließ –, diese Verzahnung zu eng zu fassen. Zudem sollte dem Besucher eher eine Idee vergangener Zustände vermittelt werden, als daß solche vorgespiegelt wurden.

Insgesamt ist die in diesem Kapitel betrachtete Zeitspanne, von etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts an bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, diejenige, in der die Landes- und Provinzialmuseen den Aufbau ihrer individuellen Sammlungsformen abgeschlossen und diese gefestigt haben. Gleichzeitig erhielten die Bestände Unterkünfte, in denen sie – mit wenigen

IV. Der Weg zum öffentlichen Museum

Ausnahmen – der Öffentlichkeit präsentiert werden konnten, was sie zu Museen im eigentlichen Sinne werden ließ. In den drei betrachteten Bereichen – Sammlung, Architektur und Konzeption – wurde in dieser Zeit die Basis geschaffen für die zukünftige Arbeit in diesen Häusern. Vielfach bildet das damals Geschaffene auch heute noch die Grundlage dieser Museen.

V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im Dritten Reich

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die um die Jahrhundertwende begonnene Diskussion um Sinn und Zweck der vorhandenen Museen fortgesetzt. Sie wurde dadurch beschleunigt, daß die Museen nach dem Zerfall der Monarchien „durch die neu entstandene demokratische Öffentlichkeit massiv unter Legitimationsdruck“³⁸⁰ gerieten. „Erst die Republik schien nun die Voraussetzungen für umfassendere Volksbildungsmaßnahmen im Museum zu schaffen.“³⁸¹ Man war bemüht, die gewonnenen Erkenntnisse in die Praxis umzusetzen.

Verschiedene Autoren³⁸² beschäftigten sich in den zwanziger Jahren mit dieser Thematik, wobei ihre Kritikpunkte denen der Jahrhundertwende glichen.³⁸³ Hauptsächlich wurden folgende Bereiche bemängelt: daß die Museen in ihrer Arbeit der Pflege und Konservierung nur noch als Selbstzweck bestehen³⁸⁴; daß die Ausstellungen nur auf die gebildete Oberschicht ausgerichtet seien; daß sie ohne Bezug zur Gegenwart seien, was zur Forderung des „Lebendigmachen des Kunstbesitzes!“³⁸⁵ führe; daß die Ausstellungsräume weiterhin zu überladen seien, was die tatsächliche Wahrnehmung der Objekte und einen Museumsgenuß, egal welcher Art, schier unmöglich mache.

Von dieser Kritik ausgehend sah man die Verstärkung der Bildungsarbeit in den Museen als wichtigsten Lösungsansatz. Gleichzeitig wollte man durch Vorträge, Wechselausstellungen, öffentliche Veranstaltungen in den Museumsräumen und gegebenenfalls die Gründung von Vereinen auf das potentielle Publikum zugehen.³⁸⁶ Man suchte nach neuen Möglichkeiten, den Bildungsauftrag zu erfüllen. Friedländer nennt hier wesentliche Aspekte:

„Mit Rücksicht auf die Geistesart der Besucher ist das Museum zu bauen, zu leiten und anzu-
zufüllen. Weite, lichte, einladende Räume, im Mittelpunkte der Stadt; möglichst alle Räume
zu ebener Erde. Freier Zutritt, auch am Abend; reichliche Sitzgelegenheit; ein Vortrags-
raum, in dem Musik gemacht wird, in dem Kino-Aufführungen von belehrender Art statt-
finden, zum Beispiel wie ein Bronzeguß entsteht, wie ein Holzstock geschnitten und ge-
druckt wird. Wechselnde Ausstellungen mit instruktiver Erläuterung durch Schrift, unter
Umständen mit Hilfe von Sprechmaschinen. Propaganda durch die Presse und das Radio.

³⁸⁰ Hannover: Flacke-Knoch 1985, S. 15.

³⁸¹ Roth 1990, S. 18.

³⁸² Z.B. Kuhn 1920/1921; Friedländer 1927/1928; Lehner 1928; Giedion 1929; aber auch schon Valentiner 1919.

³⁸³ Vgl. Museen 1904.

³⁸⁴ Vgl. Friedländer 1927/1928, S. 183; Kuhn 1920/1921, S. 29; ähnliches auch schon bei Mielke, 1903, S. 11.

³⁸⁵ Giedion 1929, S. 103.

³⁸⁶ Vgl. Kuhn 1920/1921, S. 32-38.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Die Ausstellungen nicht umfangreich, alle Gebiete der Kunst umfassend (musterhafte moderne Möbel, die französischen Kathedralen in Photographien und mit Grundrissen, Abgüsse der besten Skulpturen aus allen Zeiten usw.).³⁸⁷

Einen wesentlichen Beitrag zur pädagogischen Funktion der Landesmuseen versprach man sich auch von der Aufstellung von Modellen, Rekonstruktionen und erläuternden Karten oder Bildern/Photographien, die „zum Sehen und selbständigen Kombinieren“ erziehen, „während die schriftlichen und gedruckten Unterweisungen immer die Gefahr enthalten, daß der Besucher in der bloßen Lektüre steckenbleibt und darüber die Hauptsache, das besinnliche Betrachten der Gegenstände selbst, vergißt“³⁸⁸. Ein wesentliches Augenmerk wurde somit auch auf die Verstärkung der sinnlichen Erfahrung der Kunstwerke gelegt. Der Kunstsinn des Volkes sollte nicht durch rein rationale Informationen über die Kunst verstärkt werden, sondern das „naive und rein sinnliche Erleben des Objektes“³⁸⁹ sollte im Vordergrund stehen.

In seiner Schrift über die „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“ entwarf Wilhelm Reinhold Valentiner³⁹⁰ 1919 eine Art Zukunftsvision als Lösung des Problems der überfüllten Räume. Er sah sie in einer Dreiteilung der Museen nach der unterschiedlichen Struktur der Besucherschaft. Demnach sollte es für die breite Masse der Besucher, die „zum Genuß der höchsten Kunst herangebildet werden“ sollte, Museen mit einer Auswahl der besten Werke geben, unterteilt in eines für internationale Kunst („das Museum der Meisterwerke“³⁹¹), solche für nationale³⁹² und solche für die Kunst der noch lebenden, zeitgenössischen Künstler. Des weiteren sollten Typensammlungen für Handwerker und wissenschaftliche Studiensammlungen für Gelehrte angelegt werden.³⁹³ Obwohl die Vorschläge in einigen bestehenden Museen bereits verwirklicht waren – zum Beispiel die Kunstgewerbemuseen als Typensammlungen –, wurden sie in dieser radikalen Form nie durchgeführt. Allerdings finden sich Elemente dieser Vorschläge in der immer weiter verbreiteten Trennung von Schau- und Studiensammlung in den Museen. Außerdem plädierte Valentiner für die gemeinsame Ausstellung verschiedener Kunstgattungen in den Kunstmuseen, wie sie in den Landesmuseen schon

³⁸⁷ Friedländer 1927/1928, S. 184. Er verweist dabei auf damals neuere amerikanische Einrichtungen. Ähnliche Kritik und Vorschläge schon bei Lichtwark, *Museen*, 1904, S. 9 und bei dem Leiter der Mannheimer Kunsthalle, der zweiten Wiege der Reformbewegungen, in einem Aufsatz über „Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes“. Vgl. Mißelbeck 1980, S. 78-81.

³⁸⁸ Lehner 1928, S. 18.

³⁸⁹ Kuhn 1920/1921, S. 36.

³⁹⁰ Siehe Valentiner 1919. Zu diesem vgl. Roth 1990, S. 18-19.

³⁹¹ Valentiner 1919, S. 14.

³⁹² „Eine durchaus berechtigte Abwandlung dieses Museums bilden die Lokalmuseen einzelner Provinzen, in denen von allgemeinem Standpunkt aus das Historische noch mehr als das absolut Künstlerische hervortreten wird.“ Valentiner 1919, S. 11.

³⁹³ Vgl. Valentiner 1919, S. 9-14.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

zu finden war.³⁹⁴ Zudem ist mit der Sammlung von Werken lebender Künstler ein Schritt hin zu den Museen moderner Kunst getan worden.

Allgemein ist zu sehen, daß nun der Schwerpunkt in der weiteren Entwicklung, angeregt durch die Diskussion zu Beginn des Jahrhunderts³⁹⁵, auf der Zugänglichkeit der Kunstwerke lag, nicht nur im direkten Verständnis der Öffnung der Museen für alle, sondern auch des sinnlichen, emotionalen und kognitiven Erlebens der eigentlichen Objekte.³⁹⁶

Die zwanziger Jahre, die Zeit, in der die Museumskunde sich von der allgemeinen Kunsttheorie löste und begann, ihre eigenen Arbeitsmethoden zu entwickeln, waren für die meisten Landes- und Provinzialmuseen im Gegensatz dazu – was Veränderungen in Konzeption und Ausstellungsdidaktik angeht – weitgehend eine Zeit des Stillstandes. Dies liegt wohl vor allem daran, daß dieser Museumstypus sich noch nicht lange etabliert hatte. Die meisten Museen waren endlich in der glücklichen Lage, über einen eigenen Museumsbau mit einer gerade erst erarbeiteten Konzeption zu verfügen.³⁹⁷ Einen weiteren Aspekt bildeten sicherlich auch die schwierigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Weimarer Republik, die auch die finanzielle Situation der Museen verschlechterte.³⁹⁸

Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg erlebte die Hinwendung zur Heimat und ihrer Geschichte in Deutschland jedoch einen neuen Aufschwung, was auch eine neue Chance für die Landesmuseen und vor allem für ihre vor- und frühgeschichtlichen und volkskundlichen Abteilungen bedeutete. Man suchte in der Vergangenheit und ihrer Verkörperung in den Museen nach Geborgenheit und Halt in einer wirtschaftlich und politisch unruhigen Zeit. Nicht zuletzt hieraus resultierte schließlich der Vaterlands- und Heimatbegriff im Dritten Reich, der sich gegen das schnellebige, oberflächliche und materialistisch orientierte Leben der Bevölkerung richtete.

Es wurde weiterhin, wie auch schon zu Beginn des Jahrhunderts, verstärkt darauf hingewiesen, daß die Landesmuseen, wie auch andere territorial beschränkte historische Museen, nur dann effektiv wirken können, wenn sie die ihnen gestellten Aufgaben nur in ihrem engeren Wirkungsgebiet – sowohl räumlich als auch was die Sammlungsschwerpunkte angeht – wahr-

³⁹⁴ Vgl. Valentiner 1919, S. 14-23.

³⁹⁵ Vgl. Museen 1904.

³⁹⁶ Zur Museumsreform und Diskussionen vgl. Hannover: Flacke-Knoch 1985; Roth 1990.

³⁹⁷ Roller weist darauf hin, daß die „Geschichte des kulturhistorischen-volkskundlichen Museumswesens in den folgenden Jahrzehnten [nach dem Ersten Weltkrieg ...] bis weit in die Zeit nach 1945 hinein ohne wesentliche neue Impulse geblieben“ sei. Roller 1976, S. 36.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

nehmen, und sich nicht darüber hinaus verzetteln. Andernfalls sah man die Gefahr der Unübersichtlichkeit, durch die es zu den vielgenannten Rumpelkammern anstelle der angestrebten Studien- und Bildungsanstalten kommen könne.³⁹⁹

Ein weiteres Problem war, daß viele Museen, die nicht über Stilträume oder ähnliches verfügten, eine eher sterile, wissenschaftlich ausgerichtete Ausstellung besaßen und in eher beeindruckenden denn einladenden, palastartigen Gebäuden untergebracht waren. Das führte dazu, daß solche Einrichtungen mit der „Vorstellung des Unverständlichen, Abseitigen, Lebensfernen und Verstaubten“⁴⁰⁰ in Verbindung gebracht wurden.

Um dem entgegenzuwirken, bemühten sich einige Museen, mit einfachen Mitteln ihre Attraktivität für das Publikum zu steigern. So begann zum Beispiel Walter Stengel, seit 1925 Direktor des Märkischen Museums in Berlin, durch eine Vielzahl von Sonderausstellungen zu allgemein interessierenden Themen eine größere Besuchermenge für das Museum zu begeistern. Dabei hatte er es auch auf eine Bevölkerungsschicht abgesehen, die für gewöhnlich nicht zu den Museumsbesuchern zählte: Durch eine Ausstellung zum 70. Geburtstag Heinrich Zilles 1928 gelang es ihm, die Bewohner des Wedding, also Zilles Motive, als Publikum zu gewinnen.⁴⁰¹ Zusätzlich wurde 1932 eine Zweigstelle im Ermelerhaus, einem der ältesten Bürgerhäuser der Stadt, eingerichtet, um „weitere Teile des großen Sammlungsbestandes der Öffentlichkeit zugänglich zu machen“⁴⁰². Entsprechend der Umgebung wurde dort die bürgerliche Wohnkultur des 18. bis 20. Jahrhunderts präsentiert. Bei der Sammeltätigkeit fällt auf, daß man sich nach dem Ersten Weltkrieg im wesentlichen auf das Stadtgebiet Berlins beschränkte.⁴⁰³

Im Provinzialmuseum in Hannover wurde in dieser Zeit eine neue Konzeption umgesetzt, durch die es zum Vorreiter für andere, meist reine Kunstmuseen wurde.⁴⁰⁴ Daß dies möglich

³⁹⁸ „Die ökonomische Situation der Nachkriegsjahre [1918 ff.] ließ keine nennenswerten Veränderungen oder Erweiterungen des Museumswesens zu.“ Roth 1990, S. 35.

³⁹⁹ Vgl. Lauffer 1907, S. 78-89; Lauffer 1928, S. 201-202; Lehner 1928, S. 10.

⁴⁰⁰ Böhner 1974, S. 90.

⁴⁰¹ Vgl. Berlin: Hampe 1974, S. 8.

⁴⁰² Berlin: Hampe 1974, S. 10.

⁴⁰³ Dies hing mit mehreren Faktoren zusammen: Zum einen lag es wohl an der Person des seit 1918 amtierenden Direktors Otto Pniower, der „die märkischen Belange mehr zurücktreten ließ“ (Berlin: Stengel 1979, S. 15), zum anderen war Berlin schon 1875 aus dem Provinzialverband ausgeschieden und laut Stengel verschlechterte sich das Verhältnis zu den Heimatmuseen in Brandenburg in den zwanziger Jahren deutlich (Berlin: Stengel 1979, S. 16-17).

⁴⁰⁴ Siehe dazu detaillierter Giedion 1929 (vor allem zum ‚Abstrakten Raum‘); Hannover: Flacke-Knoch 1985.

V. *Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

war, liegt an der Besonderheit dieses Museums, zu dessen Bestand eine große und bedeutende Gemäldesammlung gehört. Aber nicht nur in diesem Bereich gab es hier einschneidende Neuerungen.

Waren Sammlung und Präsentation nach dem Ersten Weltkrieg in einem eher chaotischen und unübersichtlichen Zustand, so setzten bald darauf mehrere Entwicklungen gleichzeitig ein. Schon 1914 hatte man mit der Neueinrichtung der Abteilung für Urgeschichte und Völkerkunde begonnen, die sich aufgrund des Krieges und der folgenden Inflationszeit bis 1927 hinzog. Die Abteilung sollte einen neuen, erzieherischen Aspekt bekommen, wofür eine Art Selbstführung eingerichtet wurde. Durch eine bestimmte Raumlagerung erreichte man, daß der Besucher nicht, wie es vorher in den großen Sälen der Fall war, immer Neues vor sich sah und durch die Ausstellung hastete. Er wurde statt dessen durch eine ‚Zwangsführung‘ geleitet, die es möglich machen sollte, aufeinander aufbauende und sich gegenseitig erklärende Exponate in kleinen, überschaubaren Räumen bewußt wahrzunehmen und eigenständig zu verarbeiten. Dabei setzte man auch auf die Zusammenstellung einzelner, abgeschlossener Kulturgruppen.⁴⁰⁵

Eine wesentliche Voraussetzung für die weitere Umgestaltung des Provinzialmuseums war die Tatsache, daß man nach dem Krieg mit der

„sinngemäßen Aufteilung des gesamten in der Stadt Hannover verwahrten musealen Materials nach sachlichen Gesichtspunkten (begann). Dadurch sollten alle Museen von den Sammlungsgegenständen befreit werden, die nicht in ihren Rahmen gehörten und nur aus eigentumsrechtlichen Gründen dorthin gelangt waren.“⁴⁰⁶

Daraufhin kam 1920 die moderne städtische Galerie aus dem Kestner-Museum als Leihgabe ins Provinzialmuseum, das dafür das Kunstgewerbe abgab. Dieser Schritt ist ungewöhnlich, da gerade die Bereiche des Kunstgewerbes den Kern der Sammlungen der übrigen Landesmuseen bilden. Die Tauschaktion – der in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts und 1979 weitere folgten – ist daher auch die Ursache für die untypische, noch heute bestehende Zusammensetzung des Niedersächsischen Landesmuseums aus den Abteilungen Landesgalerie, Naturkunde, Urgeschichte und Völkerkunde.

⁴⁰⁵ Vgl. Hannover: Hartmann 1935, S. 125.

⁴⁰⁶ Hannover: Osten 1952, S. 16. Ein solches Vorgehen war kurz zuvor in einem Artikel von Gustav Pauli als sinnvoll angesehen worden. Pauli, Gustav: Das Kunstmuseum der Zukunft. In: Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk. Hrsg. Deutscher Museumsbund. München 1919, S. 3-20, bes. S. 15-16.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Schließlich kam es 1922 zu einer generellen Neuordnung des Museums⁴⁰⁷, wobei die Kunstsammlung den Schwerpunkt bildete. Für diese war Alexander Dorner verantwortlich, dessen entwicklungsgeschichtliche Anschauungsweise⁴⁰⁸ das Gerüst für die Neuordnung schuf. Diese Anschauungsweise bot Dorner die Möglichkeit, volkserzieherische Gesichtspunkte im Museum umzusetzen, denn „nur bei einer streng entwicklungsgeschichtlichen Anordnung, die außerdem durch die farbige und formale Anordnung die einzelnen Kultur- und Kunstperioden zu eindringlichen Gesamtbildern zusammenfaßt, kann die Erkenntnis und das Erlebnis unserer Verbindung rückwärts und unserer Richtung nach vorwärts vermittelt werden“⁴⁰⁹.

In der praktischen Umsetzung begann die Ausstellung konsequenterweise mit mittelalterlichen Werken im ersten Raum und führte dann chronologisch weiter bis zur damals aktuellen expressionistischen und abstrakten Kunst⁴¹⁰. Gleichzeitig versuchte Dorner gefühlsmäßige Inhalte zu vermitteln, indem er Stimmungs- oder Atmosphären-Räume⁴¹¹ schuf. Mit ihrer Hilfe sollten dem Besucher „die aufeinanderfolgenden Auffassungen und Geisteshaltungen vieler historischer Epochen durch seine Gefühle und Gemütsbewegungen nahegebracht werden, so daß er in der Lage war, die Jahrhunderte und die Fremdheit der Kulturen zu überbrücken und die Welt für einen Augenblick durch diese anderen Augen zu sehen.“⁴¹² Die Räume sollten dabei in ihrer Gestaltung auf die dort befindlichen Kunstwerke Rücksicht nehmen, „ohne dabei ‚Ruinenromantik‘ hervorzaubern zu wollen.“⁴¹³ Dies wurde zum einen dadurch erreicht, daß Räume mit verwandten Werken zu ‚visuellen Einheiten‘ zusammengefaßt wurden, und zum anderen durch eine farbige Wandgestaltung. In der Gesamtheit der Ausstellung wurde so eine

„Phase ... auf diese Art von der anderen getrennt, dabei aber die Sequenz betonend. Und weiterhin war jede Phase der nächsten verbunden, auf diese Weise eine Einheit herstellend.“⁴¹⁴

Die Räume mit mittelalterlicher Kunst erhielten teilweise eine dunkle Wandbespannung, um eine den damaligen Kirchen ähnelnde Stimmung zu erzielen, oder tiefrote Farbe zur Veran-

⁴⁰⁷ Diese hat auch eine Trennung von Schau- und Studiensammlung beinhaltet.

⁴⁰⁸ Siehe Hannover: Flacke-Knoch 1985, S. 39-47.

⁴⁰⁹ Hannover: Hartmann 1935, S. 124.

⁴¹⁰ Für die Einrichtung des ‚Abstrakten Raumes‘ hatte Dorner den Künstler El Lissitzky hinzugezogen. Vgl. Giedion 1929, S. 105. In seiner Sammeltätigkeit gehörte Dorner zu den ersten deutschen Museumsdirektoren, die abstrakte und konstruktivistische Kunst für eine öffentliche Kunstsammlung ankauften, was auch zur allgemeinen Akzeptanz dieser Kunstrichtungen beitrug.

⁴¹¹ Vgl. Hannover: Cauman 1960, S. 92.

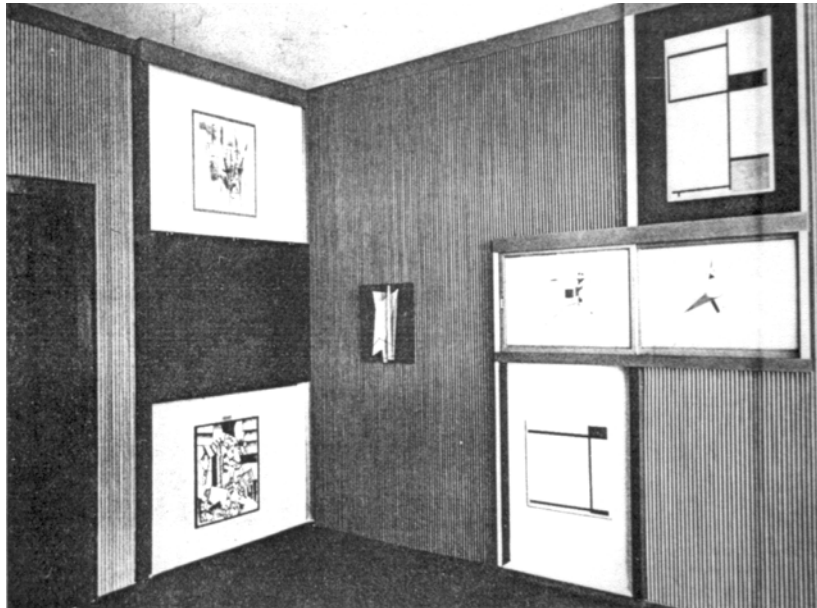
⁴¹² Hannover: Cauman 1960, S. 101.

⁴¹³ Hannover: Flacke-Knoch 1985, S. 51.

⁴¹⁴ Hannover: Cauman 1960, S. 92.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

schaulichung des spätmittelalterlichen Mystizismus.⁴¹⁵ Die folgenden Renaissance-Räume waren in klarem Weiß oder Grau gehalten, so daß die Bilder zu Ausblicken in der Wand wurden. Die Barock-Räume erhielten eine Bespannung aus tiefrotem Samt, die Werke der protestantischen Holländer kühle, grau-weiße Wände als Hintergrund. Zur Isolierung der Gemälde wurden die Wände der für die romantische Kunst gedachten Räume in grünlichem Hellblau oder dunklem Violett ausgestaltet.⁴¹⁶



*Abb. 29
Hannover: Abstraktes Kabinett 1925*

Dieses Programm wurde entsprechend für alle Epochen weitergeführt. Im ‚Abstrakten Raum‘ für die zeitgenössische Kunst, der von dem Künstler El Lissitzky gestaltet worden war, wurde die Wandfläche durch eine Verkleidung von senkrecht zur Wand stehenden, eng aneinandergereihten Eisenlamellen regelrecht aufgelöst (Abb. 29). Diese waren in Schwarz, Grau oder Weiß gestrichen, teilweise auf jeder Seite in einer anderen Farbe, so daß sich ein ständig wandelnder Raumeindruck ergab. Durch diese Art schwebender Hängung wurde die Lebendigkeit der Werke, die ohne Rahmen präsentiert wurden, verstärkt.⁴¹⁷ Dadurch, daß sich hier die Wände verschieben ließen und damit das Element der Bewegung, der Mobilität in das Museum eingeführt wurde, war es den Besuchern möglich, „die Ausstellung nach eigenem Er-

⁴¹⁵ Vgl. Hannover: Flacke-Knoch 1985, S. 51-52.

⁴¹⁶ Vgl. Hannover: Cauman 1960, S. 97.

⁴¹⁷ Vgl. Giedion 1929, S. 105. Mit der Einrichtung des ‚Abstrakten Kabinetts‘ beschriftet Dorner „museales Neuland“. Hannover: Flacke-Knoch 1985, S. 56.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

messen zu verändern und umzugestalten⁴¹⁸. Diese Idee wurde von Laszlo Moholy-Nagy aufgegriffen, der 1930 den folgenden Raum der Gegenwart unter Einbeziehung von Photographien, Klapptafeln, Film- und Diaprojektionen und weiterer variabler Präsentationstechniken konzipierte, der allerdings nicht mehr vollendet wurde.⁴¹⁹

Neben dieser Systematik und Ausstattung, bei der auch bewußt gestaltete Durchblicke geschaffen wurden, die dem Besucher ermöglichen sollten, die Kunstwerke eigenständig zu erfahren, standen zusätzliche Informationen über die Entstehungszeit zur Verfügung. Zunächst wurden in den Türrahmen Erläuterungszettel aufgehängt, später illustrierte Blätter auf Pulten in der Raummitte ausgelegt. Weiter wurden Führungen und eine elektrische Beleuchtung – um den Abendbesuch zu ermöglichen – eingerichtet, um der Maxime der Neuordnung gerecht zu werden, daß Museen zu Volksbildungsstätten werden sollten.⁴²⁰

Im Erdgeschoß wurde zusätzlich zu der Sammlung von Originalen eine Ausstellung von Faksimiles eingerichtet, die Werke der Perioden, die im Museum nicht im Original vorhanden waren, wie zum Beispiel ägyptische oder antike Kunst, veranschaulichten.⁴²¹ Damit sollte die Möglichkeit gegeben werden, die Entwicklung des menschlichen Kunstschaffens auch in diese Richtung zu verfolgen.⁴²²

Alle diese Neuerungen scheinen sich in der Praxis bewährt und die hochgesteckten Ziele erfüllt zu haben. Die Vorgänge im Niedersächsischen Provinzialmuseum wurden mit allgemeinem Interesse und mit Bewunderung verfolgt, wodurch ihm eine gewisse Vorreiterposition zukam. Die Nachahmer waren aber zumeist die reinen Kunstmuseen, vielfach in Übersee, weniger die eigentlich verwandten Landesmuseen. Dies vor allem, weil die wenigsten unter ihnen über eine entsprechende Kunstsammlung verfügten.

Das bis nach dem Ersten Weltkrieg nur völlig unzureichend in wenigen Räumen des Rathauses untergebrachte Provinzial-Museum für Neuvorpommern und Rügen erhielt zum einen 1919 mit Fritz Adler seinen ersten hauptamtlichen Direktor⁴²³ und bezog zum anderen 1924 ein eigenes Gebäude. Da man vor allem durch städtische Mittel unterhalten wurde und außerdem in Stettin ein weiteres Provinzialmuseum im Entstehen war, entschied man sich 1924 für die Umbenennung in Stralsundisches Museum für Neuvorpommern und Rügen.

⁴¹⁸ Preiß 1993, S. 244.

⁴¹⁹ Vgl. Hannover: Cauman 1960, S. 113, 117-118; Preiß 1993, S. 244.

⁴²⁰ Vgl. Hannover: Hartmann 1935, S. 123.

⁴²¹ Vgl. Hannover: Dorner 1930, S. XIII.

⁴²² Vgl. Hannover: Cauman 1960, S. 53.

V. *Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im Dritten Reich*

Schon vor dem Krieg hatte es immer wieder Vorschläge für eine geeignetere Unterkunft des Museums gegeben, die jedoch von der Stadt aus finanziellen Gründen nicht angenommen wurden. Auch die Räumlichkeiten des ehemaligen Katharinenklosters, in dem sich eine Schule und ein Waisenhaus befanden, wurden zu dieser Zeit schon in Betracht gezogen.⁴²⁴

Ein (un-)glücklicher Zufall ließ diese Idee wieder aufleben: 1919 kam ein Maurer bei Instandsetzungsarbeiten in den Klosterräumlichkeiten durch den Einsturz einer Decke ums Leben, was die sofortige Räumung dieses Bereiches zur Folge hatte. Die weiteren Überlegungen, wie mit den teilweise sehr baufälligen Anlagen zu verfahren sei, führten schließlich, auch aufgrund der gut erhaltenen mittelalterlichen Prägung der Räume, dazu, daß man sie für das Museum herrichtete. Der Hauptraum der Anlage, das als Remter bezeichnete Sommerrefektorium, wurde schon 1924 bezogen und in ihm die kirchliche Kunst ausgestellt. In weiteren Bauabschnitten wurde bis 1931 der gesamte Bereich um den östlichen der beiden Kreuzgänge für die Nutzung als Museum instandgesetzt (Abb. 30). Die übrigen Teile wurden weiterhin als Schule genutzt.

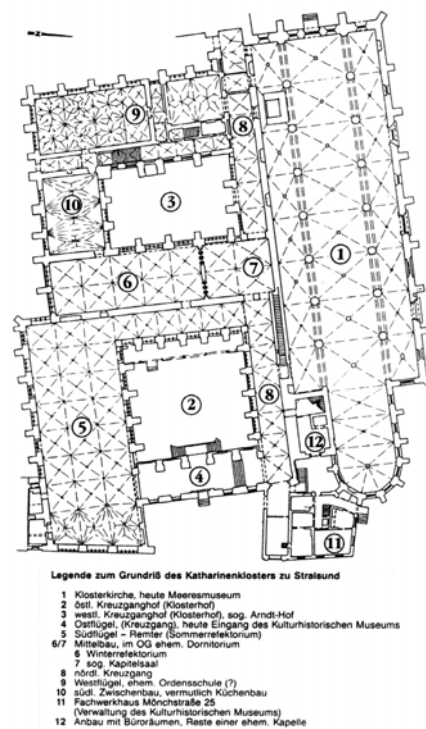


Abb. 30
Stralsund: Grundriß des Katharinenklosters

⁴²³ Der allerdings gleichzeitig für Volksschule, Volksbibliothek und Stadtarchiv zuständig war.

⁴²⁴ Zu den Plänen allgemein siehe Stralsund: Adler 1945/1984, S. 33-36.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

In der Sammlungspraxis begann man, den Heimatbezug der Objekte strikter durchzusetzen. Um einen einheitlicheren Bestand zu gewinnen, wurden daraufhin Gegenstände, die keinen Bezug zur Region hatten, abgegeben. Ein systematischer Ausbau der Sammlungen hatte bis dahin nur in einigen Bereichen stattgefunden. Um eine solche Systematik für die Zukunft zu gewährleisten, nahm man eine Neustrukturierung durch die Aufteilung der Bestände in abgegrenzte Abteilungen vor.

Bei der Einrichtung der Klosterräume faßte man diese Abteilungen zu den Gruppen Vorgeschichte, kirchliche Kunst, städtische und ländliche Kultur zusammen, denen jeweils ein Bereich der Ausstellung entsprach. Auch wenn sich dadurch kein chronologischer Rundgang ergab, so bot dieses System die Möglichkeit, innerhalb der einzelnen Gruppen sinnvolle Zusammenhänge darzustellen und auch Verbindungen zwischen den einzelnen Bereichen aufzuzeigen (Abb. 31). Für die Einrichtung der bedeutenden vorgeschichtlichen Abteilung ließ man einen Kollegen vom Provinzialmuseum in Hannover kommen, um das neuartige Konzept der dortigen Bereiche für Urgeschichte auch hier einzuführen. Dies erbrachte unter anderem auch die Trennung in Schau- und Studiensammlung.⁴²⁵



*Abb. 31
Stralsund: Biedermeierraum vor 1945*

Auch das 1920 in Focke-Museum für historische Altertümer umbenannte Bremer Historische Museum erhielt erst in dieser Zeit seine endgültige Struktur, indem 1924 die Bestände des Gewerbemuseums eingegliedert wurden. Das 1873 als Vorbildersammlung mit kunsthand-

V. *Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im Dritten Reich*

werklichen Objekten ohne regionale Begrenzung angelegte Gewerbemuseum änderte 1904 unter der Leitung des Kunsthistorikers Karl Schaefer seine Zielsetzung dahingehend, daß regionale Bezüge verstärkt beachtet werden sollten, „ohne den Ballast nur lokalgeschichtlich interessanter, künstlerisch belangloser Realien“⁴²⁶. Aus der Verbindung rein lokaler Bezüge im historischen Focke-Museum und überregionaler Auswahl nach rein ästhetischen und technischen Maßstäben entstand nun das eigentliche Landesmuseum.⁴²⁷

Dem Museumsleiter Ernst Grohne oblag die Aufgabe, das Museum entsprechend umzubauen und eine neue Konzeption anzulegen. Dabei beließ er die beiden Sammlungsteile in zwei Gruppen, einer kulturhistorischen mit der Sammlung des eigentlichen Focke-Museums und einer kunstgewerblichen aus den Beständen des ehemaligen Gewerbemuseums. Jede der beiden Abteilungen bezog, ähnlich wie im Bayerischen Nationalmuseum, ein eigenes Geschoß im ehemaligen Zucht- und Armenhaus – unten die historischen Exponate, oben die kunstgewerblichen Sammlungen – wobei „im unteren Geschoß die Stadt Bremen selbst als Leitmotiv, im oberen allgemein ein Bild der nordwestdeutschen Kultur, natürlich auch hier mit besonderer Betonung Bremens“⁴²⁸ vermittelt wurde. Hinzu kam die „bäuerliche Abteilung“⁴²⁹ im Kellergeschoß. Der historische Bereich war nach Themengruppen – zum Beispiel Handel, Schifffahrt, Militärgeschichte, Familiengeschichte – unterteilt, der kunstgewerbliche chronologisch geordnet. Es wurden auch zahlreiche Einbauten und Stilzimmer angelegt, die Ausstellung allgemein in „geschichtlich abgerundeten Kulturgruppe(n)“⁴³⁰ präsentiert.

Aus der vorgeschichtlichen Sammlung des Landesmuseums der Provinz Westfalen wurde ein eigenständiges Institut eingerichtet, das Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte. Weiterer Raumgewinn wurde durch Zukäufe von zwei benachbarten Gebäuden Mitte der dreißiger Jahre erreicht. Zum einen bot die aus dem 17. Jahrhundert stammende Galensche Kurie Raum für kleinere Ausstellungen, zum anderen das Haus Rothenburg die Möglichkeit, moderne westfälische Kunst zu präsentieren.⁴³¹

Wie schon erwähnt, wurden auch Landesmuseen – die in Karlsruhe und Stuttgart – in fürstlichen Schlössern untergebracht, die nach dem Krieg und dem Ende der Monarchie nicht

⁴²⁵ Vgl. Stralsund: Adler 1945/1984, S. 56-57.

⁴²⁶ Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 8.

⁴²⁷ Vgl. Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 8.

⁴²⁸ Bremen: Dettmann 1929, S. 10.

⁴²⁹ Bremen: Grohne 1928, S. 12.

⁴³⁰ Bremen: Grohne 1928, S. 4.

⁴³¹ Vgl. Münster: Pieper 1950, S. 85.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

mehr benutzt wurden. Dies bot sich an, da zum einen die Bauten, sollten sie nicht aufgegeben werden, neuen Nutzungen zugeführt werden mußten und die Schlösser und ihre Einrichtungen zum anderen an sich schon musealen Wert und Charakter hatten. Zudem stammten ja große Teile beider Museen aus fürstlichem Besitz. Hinzu kommt, daß sich hier, analog zu den Agglomerationsbauten, schon originale Stilzimmer befanden, die als ideal für die Einrichtung der Landesmuseen angesehen wurden.

Jedoch begnügte man sich in den Schlössern, im Gegensatz zu den Neubauten, weitestgehend damit, die höfischen Zimmer als Hülle für die Museumssammlungen oder als Ausstellungsstücke an sich zu benutzen. Entweder waren also die Exponate weitgehend ohne Zusammenhang mit der Zimmereinrichtung ausgestellt, häufig in Vitrinen, oder aber man hatte die Räume, eventuell mit einigen Zugaben aus den Museumsbeständen, in ihrer ursprünglichen Einrichtung belassen und als Beispiele höfischer Kultur präsentiert.

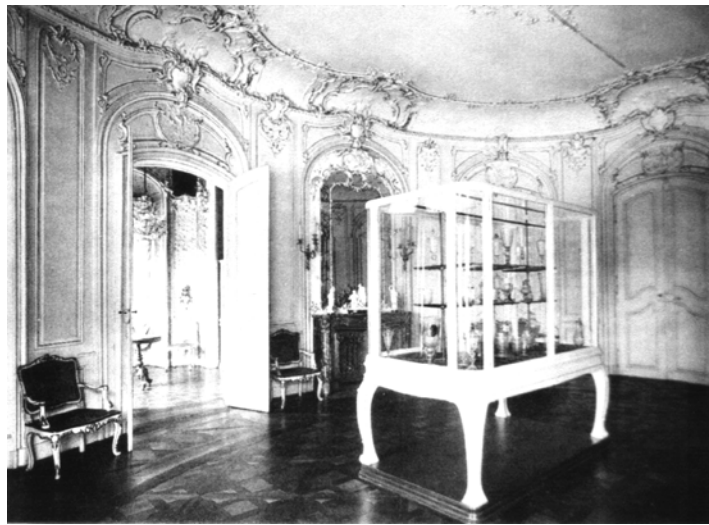
Das Badische Landesmuseum wurde 1921 beim Umzug in das Mitte des 18. Jahrhunderts errichtete Karlsruher Stadtschloß (Abb. 32) mit dem dortigen Kunstgewerbemuseum zusammengelegt. 1923 kamen die geschichtlichen Sammlungen der Stadt hinzu. Obwohl der Markgraf Teile seines Kunstbesitzes einbehielt, erreichte man, daß die schon in der Sammlung befindlichen Objekte weiterhin in diesem Zusammenhang der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Die naturkundliche Sammlung sowie die Steindenkmäler verblieben im alten Sammlungsgebäude.



*Abb. 32
Karlsruhe: Karlsruher Schloß*

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Die Einrichtung der Bestände im Schloß, die sich bis zur kriegsbedingten Schließung des Hauses 1939 hinzog, erfolgte weitestgehend nach Abteilungen geordnet, wobei auch hier nun die Trennung in Schau- und Studiensammlung vollzogen wurde. Es ergaben sich demnach eigenständige Bereiche für die Antikenabteilung, die sogenannte Vaterländische Abteilung mit den mittelalterlichen Skulpturen, Kunstgewerbe, volkskundliche Abteilung und Trophäensammlung. Hinzu kamen die historischen Schloßzimmer, die in Karlsruhe meist mit Beständen des Museums eingerichtet waren (Abb. 33), da der Markgraf den größten Teil der ursprünglichen Einrichtung hatte entfernen lassen.



*Abb. 33
Karlsruhe: Glassammlung im westlichen Pavillon nach 1921*

Das Hauptübel der württembergischen Sammlungen in Stuttgart, die nun ‚Landeskunstsammlungen‘ hießen, die Trennung der einzelnen Sammlungsteile, bestand auch nach Bezug der beiden Schlösser ab 1921 weiter. Zunächst wurde in Teilen des Neuen Schlosses das sogenannte Schloßmuseum eingerichtet. Es bestand aus der kunst- und kulturgeschichtlichen Abteilung sowie der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg – ein Hauptteil des württembergischen Krongutes war nach 1918 in den Besitz des Museums übergegangen –, die hier als Einheit zusammengefaßt wurden. Bis 1927 wurden im Neuen Schloß auch die mittelalterlichen Bestände und die Antikensammlung aufgestellt. Auch hier wurden die Objekte in den bestehenden Zimmereinrichtungen entweder ohne direkten Zusammenhang mit diesen präsentiert oder sie ergänzten diese in ihrer Ausstattung.

Die vor- und frühgeschichtlichen Bestände blieben als ‚Altertumssammlung‘ zunächst in den Räumen der Landesbibliothek, bis 1930 ein erster Teil im Arkadenbau des Alten Schlosses

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

aufgestellt wurde. Ein Brand des angrenzenden Dürnitzbaus des Schlosses im folgenden Jahr zog zwar nicht diese Ausstellung in Mitleidenschaft, doch mußte sie wegen der Restaurierungsarbeiten geschlossen werden; die Altertumssammlung wurde magaziniert. Dieser Zustand, die verschiedenen Bereiche des Schloßmuseums ausgestellt in den Prunkräumen des Neuen Schlosses, die Altertumssammlung dagegen nicht zugänglich, blieb bis zur Schließung des Schloßmuseums im Zweiten Weltkrieg bestehen.

Auch in Detmold erhielt das Museum einen ehemals fürstlichen Bau zur Nutzung: 1920 konnten die ein Jahr zuvor zum Lippischen Landesmuseum vereinigten Bereiche der naturwissenschaftlichen Sammlung – die damit in staatlichen Besitz übergang – und der Sammlung vaterländischer Altertümer einen Teil des großen Palaisbaus am Büchenberg beziehen; 1930 kamen noch weitere Räume im Obergeschoß hinzu. Nachdem bis dahin nur die zoologische, die vorgeschichtliche und die völkerkundliche Abteilung gezeigt werden konnten, war es nach 1930 möglich, auch die übrigen naturkundlichen Bereiche dort einzurichten. Dies führte jedoch wiederum zu einer sehr beengten und unbefriedigenden Situation, zumal die Altertümersammlung weiterhin magaziniert war. Alle diese Maßnahmen änderten demzufolge die mißliche Raumsituation nicht wesentlich: Immer noch blieben Kernbereiche der Sammlung magaziniert, hauptsächlich war der kulturhistorische Bereich davon betroffen.

In Kassel fällt man 1924 eine für das Landesmuseum in der Zukunft folgenschwere Entscheidung, als man die im staatlichen Besitz befindlichen Sammlungen zum Verbundmuseum der ‚Staatlichen Kunstsammlungen Kassel‘ zusammenfaßte. Zunächst betraf dies lediglich die Gemäldesammlung in der Galerie an der Schönen Aussicht sowie das Landesmuseum mit Antikensammlung und Kunsthandwerk, dem 1931 auch ein Kupferstichkabinett angegliedert wurde, daß in der vor dem Museumsgebäude liegenden Alten Torwache untergebracht war. Bei dieser ursprünglichen Aufteilung stimmten die einzelnen Abteilungen der Staatlichen Kunstsammlungen mit den Häusern, in denen sie untergebracht waren, überein. Dies änderte sich jedoch später.

Innerhalb des Landesmuseums selbst veränderte Boehlaus Nachfolger Kurt Luthmer, der 1928 sein Amt antrat, die kunstgewerblich orientierte Konzeption dahingehend, daß er den Schwerpunkt auf die Landesgeschichte verlagerte. Aus seiner Sicht befand sich zuviel Nicht-hessisches in den Beständen und hatte man versäumt, für den Landesteil Typisches hervorzuheben. Eine eigentliche Neuordnung wurde allerdings erst in den dreißiger Jahren vorgenommen.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Zwei der Landesmuseen, diejenigen in Braunschweig und in Kassel, erhielten in den zwanziger Jahren eine jüdische Abteilung. In Kassel ging deren Einrichtung im Jahre 1927 auf die Initiative des Mitarbeiters Rudolf Hallo, selbst Jude, zurück. Sein Ziel war es, die jüdischen Elemente innerhalb der hessischen Alltagskultur zu verdeutlichen. Der Besucher sollte nicht das Gefühl haben, etwas Fremdem zu begegnen, vielmehr sollte er beim Betreten der Ausstellungsräume „aus dem Hessischen heraus und wieder ins Hessische hineinschreiten“⁴³². In Braunschweig war die Aufstellung der Ausstattung der Synagoge aus Hornburg eher eine Rettungsaktion, da diese eines der letzten Überbleibsel einer fast 300 Jahre alten jüdischen Gemeinde ist und nach dem Tod des letzten Gemeindemitgliedes wohl zerstört worden wäre. Ergänzt durch eine der ältesten Judaica-Sammlungen überhaupt, die des herzoglichen Kammeragenten Alexander David aus dem 18. Jahrhundert, wurde in Braunschweig eine Präsentation jüdischer Kultur und jüdischen Glaubens eingerichtet. Im Gegensatz zur Kasseler Sammlung überstand die Braunschweiger unbeschadet das nationalsozialistische Regime und ist auch heute weiterhin im Besitz des Landesmuseums.

Des Weiteren fanden in den übrigen Museen im Laufe der zwanziger und frühen dreißiger Jahre nur kleinere Veränderungen statt: Das Thaulow-Museum wurde in ‚Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum‘ umbenannt. In Trier wurde nach den Beschädigungen im Ersten Weltkrieg 1920/21 der Anbau des Rheinischen Landesmuseums in unveränderter Form wieder aufgebaut, 1926 kam als weiterer Anbau ein Verwaltungstrakt hinzu. Mit der Überführung eines Bauernhauses in den Braunschweiger Museumshof entstand dort eine Art Freilichtmuseum. Im Bayerischen Nationalmuseum gab man, um die Sammlungen besser zu strukturieren, alle Bereiche der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung, einschließlich der römischen Werke, an die ‚Vor- und frühgeschichtliche Staatssammlung‘ ab. Dagegen baute man die Volkskundeabteilung deutlich aus. Der letztgenannte Aspekt, der Ausbau beziehungsweise die Neueinrichtung von volkswissenschaftlichen Abteilungen, zeigte sich in fast allen Landesmuseen. Eine Entwicklung, die in der Zeit des Dritten Reiches gemeinsam mit der Erweiterung der vor- und frühgeschichtlichen Sammlungsbereiche dominierend wurde.

⁴³² Zitiert nach: Kassel: Schmidberger 1988, S. 70.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Unter der nationalsozialistischen Führung wurde Kultur eine Angelegenheit der Reichsregierung⁴³³, und es kam zu teilweise tatkräftiger Einmischung in die Museumsangelegenheiten von politischer Seite aus.⁴³⁴ Ähnlich wie zur Entstehungszeit der Landesmuseen im 19. Jahrhundert sollte deren Aufgabe wieder verstärkt darin liegen, dem Volk alles Deutsche näher zu bringen und auch in geschmacksbildender Weise deutsche Erzeugnisse hervorzuheben⁴³⁵ – auch dies eine Entwicklung, die schon in der Weimarer Republik eingesetzt hatte.⁴³⁶ Wiederum sollten die Museen, vor allem die kulturhistorischen, durch Vermittlung von Geschichte die Heimatverbundenheit stärken, denn aus „der Verbundenheit mit der Vergangenheit entspringt die wahre Heimatliebe die jeder Selbstsucht abhold ist“⁴³⁷. Allerdings war man nun darauf bedacht, dem Volk die Geschichte aus nationalsozialistischer Sicht zu präsentieren.

In zahlreichen Landesmuseen hatten nach 1933 konkrete Planungen zu Neu- und Umbauten sowie zu Umstrukturierungen eingesetzt, deren Umsetzungen jedoch meist durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhindert wurden. So waren beispielsweise in Berlin 1939 fertige Pläne für einen seit 1937 anberaumten Erweiterungsbau vorhanden. Diese sahen vor, für die Berlinensien einen barock anmutenden Flügel im Anschluß an die Kapelle zu errichten (vgl. Abb. 21).

Die Planungen für das 1934 in Rheinisches Landesmuseum umbenannte Museum in Trier waren dagegen schon soweit ausgearbeitet, daß man das Museum 1938 schloß. Es war geplant, eine Art *Via archaeologica* anzulegen, ein Großmuseum, das die in situ in der Stadt vorhandenen Monumente, wie die Porta Nigra, die Kaiserthermen, das Amphitheater, mit einbeziehen sollte.⁴³⁸ Die Schausammlung sollte im wiederaufgebauten Kurfürstlichen Palast, die Verwaltung und die Magazine im alten Museumsgebäude eingerichtet werden. Durch den Aufschub der Arbeiten blieb das Museum bis 1956 geschlossen.

⁴³³ Vgl. Begründung zum Reichskulturkammergesetz vom 22.9.1933, Reichs- und Staatsanzeiger Nr. 225 vom 26.9.1933, S. 2. Vgl. Abelein 1968, S. 61.

⁴³⁴ Böhner weist allerdings darauf hin, daß sich „gerade die führenden Institute bemühten, ihre Aufgaben als Stätten der Wissenschaft und der Bildung unbeeinflusst von politischen Tagesmeinungen fortzuführen (vgl. H. Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner*, 1970).“ Böhner 1974, S. 90. Zur Untersuchung von Bollmus vgl. auch Bonn: Bouresh 1996, S. 56. Roth unterscheidet für diese Zeit „unpolitische“ und „politische“ Museen. Vgl. Roth 1990, S. 130-176.

⁴³⁵ „Die Museen müssen sich der großen Aufgabe bewußt einordnen, mit allen Kräften an der Umformierung von Masse zu Volk mitzuwirken.“ Max Sauerlandt auf der Tagung des Deutschen Museumsbundes am 20. August 1933. Zitiert nach: Schulz 1933, S. 147. Dort auch die Parole „Deutsches Geld für Deutsche Kunst“, S. 149.

⁴³⁶ Vgl. hierzu Behme 1928.

⁴³⁷ Preuss 1933, S. 152.

⁴³⁸ Vgl. Kolbow 1937, S. 40.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

In Kassel wurde 1935 im ehemaligen Galeriepalais des Landgrafen Wilhelm VII. ein ‚Landgrafen-Museum‘ mit der Antikensammlung, Teilen des Kunstgewerbes und der Waffensammlung sowie Gemälden zweiten Ranges aus dem Landesmuseum eingerichtet, das sich auf die bis dahin auf Geschichte der Landgrafschaft und des Kurfürstentums in Hessen ausgerichtete Ausstellung des Landesmuseums auswirkte. Vor allem durch den Abzug der Antikensammlung wurde auch eine ein Jahr zuvor begonnene Neuordnung der Sammlungsbestände unterbrochen. Das Landesmuseum war zu diesem Zwecke geschlossen worden und bis Kriegsbeginn wurden nur noch die ehemalige Antikenhalle, jetzt mit der Militärgeschichte, und mehrere Räume mit der Ausstellung volkskundlicher und vor- und frühgeschichtlicher Sammlungsbestände wiedereröffnet.

Die Einführung von Abteilungen für Rassenkunde⁴³⁹ und/oder der erwähnte Ausbau der vor- und frühgeschichtlichen Abteilungen wurde jedoch in den Museen zügig verwirklicht. Vor allem in diesen Bereichen sollte das ursprüngliche des Originals direkt auf den Betrachter wirken. Man sprach sich gegen Nachbildungen und Modelle aus, denn:

„Das Modell bleibt tot, wenn der klare Zusammenhang nicht gegeben ist, und die bestgemeinte Beschriftung ist wirkungslos, wenn sie die Formen der Plakatpädagogik annimmt.“⁴⁴⁰

Das bedeutet aber nicht, daß auf ansprechende Inszenierungen, zum Beispiel von urtümlichen Bauernstuben in den volkskundlichen Abteilungen, verzichtet wurde. Auch der Ausbau und die Errichtung neuer Heimatmuseen wurde forciert: In der Rheinprovinz gab es zum Beispiel, wie ähnliche auch in anderen Gegenden, den Verband der rheinischen Heimatmuseen, in dem diese organisiert wurden und dem auch die beiden Provinzialmuseen angehörten.⁴⁴¹

Die im Detmolder Museum eingerichtete Lehr- und Forschungsanstalt für Germanenkunde, die vom Museumsdirektor Oskar Suffert geleitet wurde, beanspruchte zusätzlich Platz im von vornherein schon eher knapp bemessenen Palais. Im Hannoveraner Museum, das 1934 den Namen ‚Landesmuseum‘ erhielt, wurde schon 1933 die Provinzialstelle für Rassenpflege eingerichtet, deren Sammlung für Rassenkunde gleichfalls Raum beanspruchte, ebenso wie der Heimatsaal, „eine Darstellung des Ablaufs der urgeschichtlichen Kulturen im weiteren stadthannoverschen Raume“⁴⁴². Gleichzeitig wurde die Forderung an das Museum gestellt, „das Er-

⁴³⁹ Siehe dazu Roth 1990, S. 168-173.

⁴⁴⁰ Preuss 1933, S. 153.

⁴⁴¹ Vgl. Karpa 1934, S. 160-166.

⁴⁴² Hannover: Osten 1952, S. 21.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

lebnis der kulturellen Leistung unseres Volkes, sei es aus der Ur- und Vorgeschichte oder der geschichtlichen Zeit, zum Gemeingut des ganzen Volkes zu machen“⁴⁴³.

Nur in wenigen Landesmuseen wurden geplante weitergehende Umbauten und Neuordnungen noch vor Kriegsbeginn durchgeführt. Meist war dies durch besondere Umstände möglich geworden. So war der in München 1937 ausgeführte Anbau an das Museum im eigentlichen Sinne ein Parteibau der NSDAP. Die Erweiterung entstand wohl auf Hitlers Geheiß, wurde vom Generalbaurat der Hauptstadt der Bewegung⁴⁴⁴ bezogen und enthielt auch einen von der Partei genutzten Vortragssaal.⁴⁴⁵ Es handelt sich um einen Erweiterungsflügel an der Ostseite des Gebäudes, entworfen von German Bestelmeyer. Er hat auf die Gesamtwirkung des Baus einen eher nachteiligen Einfluß, da er zum einen vor dessen vordere Flucht bis zur Straße vorgezogen wurde und zum anderen jede weitere Ausbaumöglichkeit in diesem Bereich dadurch vergeben wurde. Hinzu kam, daß die neuen Räumlichkeiten keinen Anschluß an den Ausstellungsbereich aufwiesen und zusätzlich von der Partei noch Ausstellungsräume okkupiert wurden.

Das Vaterländische Museum in Braunschweig, das 1935 den Namen Braunschweigisches Landesmuseum erhielt, erfuhr durch Johannes Dürkopp, den im selben Jahr berufenen, parteitreuen Museumsdirektor, eine Neuordnung entsprechend der nationalsozialistischen Ideologie. Zum einen gliederte man auch hier eine Abteilung für Vor- und Frühgeschichte an, zum anderen wurde die Ausstellung bis 1937 mit einer neuen Konzeption versehen. In dieser standen neuartige Themenkomplexe wie Bauerntum oder Militärgeschichte, beides mit deutlichem Heimatbezug, im Mittelpunkt. Die zurückhaltende, fast puristische Einrichtung wurde mit ideologischen Sinnsprüchen an den Wänden versehen, die die Ausstellungsbereiche bezeichneten, wie zum Beispiel „Der Kampf im Brauchtum des Bauern“ (Abb. 34). Zusätzlich entstand eine Schau der Kriegs- und Heeresgeschichte, die zu einer „Stätte der Weihe“⁴⁴⁶ werden sollte. Dürkopps Ziel war es, das Museum in eine nationalpolitische Erziehungsanstalt umzuwandeln, deren Ziel in einem zeitgenössischen Pressebericht deutlich wird:

⁴⁴³ Hannover: Hartmann 1935, S. 123.

⁴⁴⁴ Vgl. München: Lenz 1955, S. 30.

⁴⁴⁵ Die Motivation, für diese Zwecke einen Anbau an das Museum zu errichten, lag wohl nicht zuletzt darin, daß man hoffte, daß Kultureinrichtungen im Kriegsfall eher verschont bleiben würden. Ein Trugschluß, wie sich in diesem Fall herausstellen sollte.

⁴⁴⁶ Zitiert nach: Braunschweig: Biegel 1992, S. 29.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

„Im Gegensatz zu dem objektiven Museum der Vergangenheit wird eine solche nationalpolitische Erziehungsanstalt Menschen und Mächte, die unserem Volke geschadet haben, in aller Öffentlichkeit ablehnend bewirken. Den Maßstab für ihre Bewertung erhält sie allein aus der nationalsozialistischen Weltanschauung.“⁴⁴⁷



*Abb. 34
Braunschweig: Ausstellungsraum nach der Neueinrichtung 1935*

Die umfassendste Veränderung erfuhr das Rheinische Landesmuseum in Bonn. Dort war man sich schon zu Beginn der dreißiger Jahre, nach dem Ausscheiden des langjährigen Direktors Franz Lehner, darüber einig, daß die Situation des Hauses in vielfacher Hinsicht nicht befriedigend war. Die Präsentation in der Schausammlung war weiterhin gedrängt, die Objekte waren in strenger Reihung, für den Laien wenig ansprechend aufgestellt. Den Ausführungen eines damaligen Mitarbeiters zufolge „muß das Museum in diesen Jahren vollgestopft, verstaubt, schlecht gepflegt, überaltert gewesen sein und in jeder Hinsicht dazu angetan, die her-

⁴⁴⁷ Braunschweigische Landeszeitung Nr. 1, 2./3. Januar 1937. Zitiert nach: Biegel 1995, S. 26.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

kömmlichen Vorurteile vom ‚Museum als Rumpelkammer‘ zu bestärken⁴⁴⁸. So setzten schon in dieser Zeit erste Diskussionen über eine Modernisierung des Museums ein, wobei sowohl mit der Provinzialverwaltung als auch unter den Mitarbeitern des Hauses selbst keine einheitliche Vorstellung über die notwendigen Maßnahmen hatten. Aufgrund der finanziellen Probleme in den letzten Jahren der Weimarer Republik wäre die Umsetzung größerer Vorhaben allerdings auch nicht möglich gewesen.

Die Tatsache aber, daß schon vorher Konzepte für eine völlige Neuordnung des Museums bestanden⁴⁴⁹ führte dazu, daß diese nach dem Machtwechsel zügig umgesetzt wurden. Nicht zuletzt trug jedoch die tatkräftige Einmischung von Landeshauptmann Haake und seinem Abteilungsdirigenten im Kulturdezernat, Landesrat Apffelstaedt dazu bei, die als die eigentlichen Initiatoren der Neuordnung gelten können. Hinzu kam, daß aufgrund der steigenden Begeisterung für die Deutsche Vor- und Frühgeschichte, die ja auch, wie gesehen, schon vor 1933 eingesetzt hatte, verstärkter Druck auf die hauptsächlich im provinzialrömischen Bereich arbeitenden Rheinischen Landesmuseen ausgeübt wurde. Man sah sich folglich regelrecht dazu gezwungen, eine Neugewichtung in der Ausstellung vorzunehmen.⁴⁵⁰

Die Neuordnung sollte in Bonn nicht, wie sonst meist üblich, Zug um Zug erfolgen, sondern alle Bereiche des Museums gleichzeitig erfassen. Dabei sollte als Zielsetzung gelten, dem Museum

„den Charakter eines Volksmuseums zu geben, das sich nicht nur an den verhältnismäßig kleinen Kreis von Gelehrten und besonders interessierten Laien, sondern an die gesamte Öffentlichkeit wendet und ihr gegenüber die erzieherischen Werte, die es hütet, zur Wirkung zu bringen sucht. Der alte Typus des bürgerlichen Gelehrten- und Bildungsmuseums sollte im Sinne der neuen kulturpolitischen Ziele zum Volks- oder Erziehungsmuseum umgestaltet werden.“⁴⁵¹

Die baulichen Maßnahmen, für die das Museum 1934 für etwa 1½ Jahre geschlossen wurde, beschränkten sich dabei auf den Ausbau des Dachgeschosses für die Einrichtung der Studiensammlung und den Bau eines Wohnhauses in der Nachbarschaft für den Hausmeister, so daß in den dadurch frei werdenden Räumen im Sockelgeschoß Werkstätten eingerichtet werden konnten. Weiter wurde der Lichthof im Anbau zur repräsentativen Halle umgebaut. Gerade dieser Raum, bis dahin mit imitiertem Barockstuck verziert, war der Museumsleitung ein Dorn im Auge, war doch mittlerweile ein Geschmackswandel hin zu mehr Sachlichkeit und Schlicht-

⁴⁴⁸ Bonn: Bouresh 1996, S. 49.

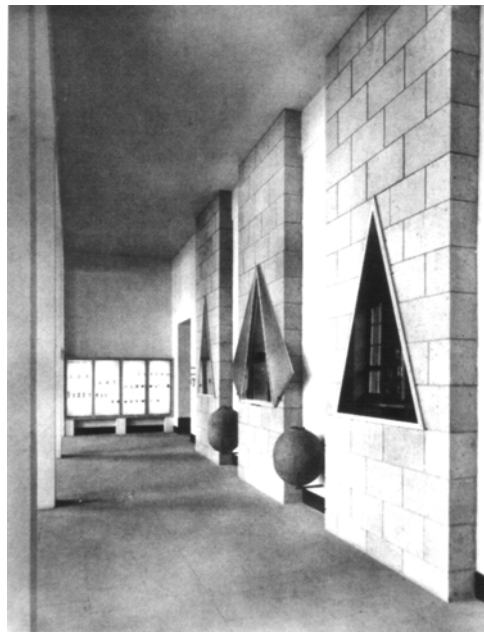
⁴⁴⁹ Vgl. Bonn: Bouresh 1996, S. 34-39, 48-50.

⁴⁵⁰ Vgl. Bonn: Bouresh 1996, S. 55-68.

⁴⁵¹ Bonn: Oelmann 1936, S. 15.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

heit eingetreten. Anstelle der Glastonne, die den Lichthof zuvor überspannte, wurde eine einfache, flache Glasdecke eingezogen. Die Stützen, die die umlaufende Galerie trugen, wurden von jeglichem Schmuck befreit und blieben als schlichte, breite Pfeiler erhalten. Zusätzlich wurde die vorher hoffnungslos überladene Aufstellung stark reduziert – in der gesamten Schausammlung waren nur 6 % des Sammlungsbestandes zu sehen⁴⁵² – so daß „eine wirklich repräsentative Halle von würdiger Einfachheit geschaffen“⁴⁵³ wurde. Eine ähnlich einheitliche „Aufhellung und Beruhigung des Raumbildes“⁴⁵⁴ wurde auch in allen anderen Ausstellungsräumen angestrebt.



*Abb. 35
Bonn: Wandvitrinen in der fränkischen Abteilung 1935*

Die Neuordnung der Ausstellung wurde mit der prähistorischen und der fränkischen Abteilung begonnen. Dies geschah zum einen deshalb, weil diese Bereiche den zukünftigen Schwerpunkt des Museums bilden sollten, aber zum anderen auch, weil vor allem für den prähistorischen schon nach 1930 eine neue Aufstellung begonnen worden war. Schwierigkeiten ergaben sich dadurch, daß gerade diese beiden Abteilungen weniger gut bestückt waren, so daß es schwer fiel, diesen Ausstellungsteil, wie es gefordert wurde, auszuweiten. Für den bis dahin nicht gezeigten fränkischen Schmuck entwarf man deshalb zum Beispiel dreieckige, in vorge-

⁴⁵² Vgl. Bonn: Hilgers 1985, S. 28.

⁴⁵³ Bonn: Oelmann 1936, S. 18.

⁴⁵⁴ Bonn: Oelmann 1936, S. 18.

V. *Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

lagerte Lisenen eingelassene Vitrinen, die als „auffälliger, exklusiver Rahmen wirken“ und so „die dort ausgebreiteten Schmuckgegenstände als kostbare Kleinodien zur Geltung“⁴⁵⁵ bringen sollten (Abb. 35).

Für die weitere Neuordnung der Schausammlung wurde das Haus nach fünfmonatiger Öffnung im September 1935 wiederum, diesmal für etwa sieben Monate, geschlossen. Der Ausbau der vorgeschichtlichen Abteilung wurde fortgeführt.⁴⁵⁶ Es entstand zusätzlich die Ausstellung ‚Kampf um den Rhein‘, „als ein Querschnitt durch das halbttausendjährige Ringen des Germanentums mit der römischen Weltmacht“⁴⁵⁷, die mit „starken propagandistischen Mitteln auf die neue Ausrichtung des Landesmuseums einstellen sollte“⁴⁵⁸. Die römische Abteilung, die den größten Teil der Sammlungsbestände ausmacht, wurde dagegen, entsprechend der neuen Konzeptionsgrundlage erheblich eingeschränkt. Hatte sie vorher, mit Ausnahme von drei Räumen, das gesamte Erdgeschoß und den Großteil des Obergeschosses im Altbau eingenommen, standen ihr nun lediglich der Lichthof und drei seiner Nebenräume zur Verfügung.⁴⁵⁹

Beide Abteilungen, die römische und die vorgeschichtliche, waren mit einigen museumstechnischen Neuerungen ausgestattet, was neben der strengen Scheidung von Schau- und Studiensammlung der Umsetzung des oben genannten Zieles eines Volksmuseums dienen sollte: Großformatige Karten zeigten die Verbreitung einzelner Gegenstands- oder Kulturgruppen an, Dioramen veranschaulichten größere Anlagen, wie die Erdenburg bei Bensberg, das römische Lager Vetera oder das Deutzer Kastell⁴⁶⁰, und in der Ausstellung ‚Kampf um den Rhein‘ stand ein Tageslichtkino zur Verfügung, das vom Besucher ebenso selbst bedient werden konnte wie ein Diaprojektor mit Illustrationen über das Heerwesen. Gerade im vorgeschichtlichen Bereich traten die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge durch eine sehr sachliche und reduzierte Präsentation deutlich hervor: Man hatte die wohl „modernste Ausstellung urgeschichtlichen Materials, die es damals in Europa gab“⁴⁶¹ geschaffen.

Bei der Neugestaltung der Gemäldesammlung entschied man sich, diese auf die Rheinlande und die verwandten Niederlande zu beschränken, wie man generell darauf bedacht war, sich in

⁴⁵⁵ Bonn: Bouresh 1996, S. 90.

⁴⁵⁶ Von vorher zwei auf acht Ausstellungsräume. Vgl. Bonn: Oelmann 1937, S. 24.

⁴⁵⁷ Bonn: Apffelstaedt, Rede, 1936, S. 2.

⁴⁵⁸ Bonn: Bouresh 1996, S. 112.

⁴⁵⁹ Siehe dazu Bonn: Bouresh 1996, S. 105-107.

⁴⁶⁰ Dazu Bonn: Oelmann: „Schließlich ist mit Glück versucht worden, durch illusionistische Dioramen einige historisch besonders wichtige Stätten ... in ihrem landschaftlichen Rahmen zur Anschauung zu bringen.“
Bonn: Oelmann 1937, S. 24.

⁴⁶¹ Bonn: Driehaus 1967, S. 63.

V. *Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

den Sammlungen auf die Rheinlande zu beziehen. Dies war, sowohl im Sinne der Verstärkung des Charakters als Landesmuseum als auch, um eine realistische Ausbaumöglichkeit zu erhalten, konsequent. Wesentliche, nichtrheinische Teile der Sammlung Wesendonck wurden jedoch im Zuge der Neuordnung abgegeben.⁴⁶² Bouresh weist darauf hin, daß zahlreiche Neuerwerbungen nicht mit dem gestellten Ziel übereinstimmten, es vielmehr darum ging, „dem Landesmuseum Bonn eine Kunstgalerie zu verschaffen, die mit der Aufgabe eines Landesmuseums – der Erforschung und Darstellung regionaler Kulturgeschichte – nur wenig, dafür mit ‚Kunstzeugnissen erstklassiger Qualität‘ um so mehr zu tun hatte“⁴⁶³.

Ähnlich wie zuvor die Neuordnung des Niedersächsischen Landesmuseums in Hannover galt auch die in Bonn als richtungsweisend.⁴⁶⁴ Ihre nüchterne und nach didaktischen Gesichtspunkten geordnete Ausstellung stand in direktem Gegensatz zu der noch dreißig Jahre zuvor vielgelobten Einrichtung von milieugerechten Stilträumen. Hier wurde versucht, „Zeugnisse der Geschichte“ darzubieten, „ohne sich dem Zeitgeist anzupassen“⁴⁶⁵.

Der zuständige Museumsdirektor, Franz Oelmann, stellte zudem eine weitere zukunftsweisende Forderung an die Schausammlung, die der festgefahrenen Struktur der Agglomerationsmuseen entgegenspricht. Für ihn ist es

„selbstverständlich, daß die Neuordnung der Schausammlung damit nicht abgeschlossen ist. Sie darf im Gegenteil überhaupt nie als abgeschlossen gelten, muß vielmehr in jedem Museum, das kulturgeschichtliche Denkmäler nicht nur sammeln will, der beweglichste Teil sein. Das bedingen nicht nur die Zugänge, deren Umfang und Bedeutung immer unberechenbar ist, sondern ebenso der ständige Wandel, dem das Interesse der Öffentlichkeit an den einzelnen Kulturgruppen und Gegenständen sowie auch der Geschmack und die Art, die Dinge einzeln oder in ihren Zusammenhängen zu sehen, im Laufe der Zeit unterworfen ist. Gerade der wechselnde Reiz, der von einer ständig sich wandelnden Schausammlung ausgeht, hält ihre Wirkung auf die Öffentlichkeit lebendig.“⁴⁶⁶

Solche Aspekte sind es, die diese Konzeption nicht dem nationalsozialistischen Pathos unterwerfen, sondern im Gegenteil dazu führten, daß diese wegweisend für die Arbeit der Landesmuseen in der Nachkriegszeit wurde. Wagte man diesen radikalen Schritt, weg von der wohl als angestaubt empfundenen Inszenierung hin zu einer auf das Objekt bezogenen, weniger imposanten als erklärenden Ausstellung, zunächst nur hier, so sollten die Zerstörungen des

⁴⁶² Vgl. Bonn: Bouresh 1996, S. 109.

⁴⁶³ Bonn: Bouresh 1996, S. 110.

⁴⁶⁴ „Die Neuaufstellung des ... Rheinischen Landesmuseums in Bonn ... war für unsere Altertumsmuseen von exemplarischer Bedeutung und hat auf alle Neuaufstellungen von Altertumsmuseen bis zum heutigen Tage nachgewirkt.“ Böhner 1970, S. 27.

⁴⁶⁵ Bonn: Borger, Landesmuseum, 1970, S. 57.

⁴⁶⁶ Bonn: Oelmann 1937, S. 25.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Krieges auch in anderen Museen den Weg dafür ebneten. Mit der Wiedereröffnung des Museums im April 1936 waren zwar die Arbeiten an der Schausammlung weitgehend beendet, allerdings ging die Einrichtung der umfangreichen Studiensammlung sowie der dringend benötigten Werkstätten bis 1939 weiter und wurde nicht vollendet.

Auffällig ist, daß in der Zwischenkriegszeit die Landesmuseen, gemeinsam mit anderen kulturhistorischen Einrichtungen, eine deutliche Aufwertung erhielten. Galten sie zuvor teilweise noch als Trödelbuden, deren Inhalt es nicht wert war, ein repräsentativ ausgestattetes Gebäude zu erhalten, so wurden sie nun, und dies nicht nur durch die nationalsozialistische Ideologie, als Spiegel der eigenen Vergangenheit angesehen. Die Beschäftigung mit dieser hatte wiederum, ähnlich wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einen neuen Aufschwung erlebt.

In den Museen selber, die auf diese Weise, beinahe ohne eigenes Zutun, verstärkten Zulauf erhielten, änderte sich allerdings, was die Konzeption der Sammlungen und Ausstellungen angeht, nur wenig. Die weitreichenden Veränderungen in den Landesmuseen in Hannover und Bonn hatten spezifische Gründe, die auf die anderen Institute nicht übertragbar sind: In Hannover handelte es sich um die Initiative eines einzelnen Museumsdirektors, der seine fast visionär anmutenden Ideen in der – für ein Landesmuseum dieser Zeit ungewöhnlich hochrangigen – Gemäldesammlung umsetzte. Dem Bonner Museum verhalf seine bisherige Konzentration auf die Werke der römischen Epoche dazu, daß es als veraltet und erneuerungswürdig angesehen wurde. Nicht zuletzt spielte es auch noch eine wichtige Rolle in dem ehrgeizigen Streben nach Profilierung des Kulturdezernenten Apffelstaedt, der seine Form nationalsozialistischer Kulturpolitik hier verwirklichen wollte.⁴⁶⁷ Ähnliches gilt wohl auch für Trier, doch wurden die wesentlich umfangreicheren Pläne dort nicht mehr ausgeführt.

Bei Kriegsbeginn stellten die meisten Landesmuseen den Ausstellungsbetrieb ein, ihre Sammlungen wurden mehr oder minder geschlossen ausgelagert oder vor Ort gesichert. Dennoch wurden nicht nur die meisten Museumsgebäude, ausgenommen die der Sammlungen in Detmold, Kassel⁴⁶⁸ und Stralsund, zumindest stark beschädigt oder sogar vollständig zerstört, sondern auch die Sammlungen nahmen teilweise erheblichen Schaden, sei es durch unsachgemäße Auslagerung, durch Verbleib in den Gebäuden oder durch Beschlagnahme durch die

⁴⁶⁷ Siehe Bonn: Bouresh 1996, S. 67.

⁴⁶⁸ Dies war der einzige eigentliche Museumsbau, der erhalten blieb, was allerdings damit in Zusammenhang stand, daß hier eine Luftwarnzentrale untergebracht war.

*V. Veränderte Aufgaben und Konzeptionen der Landesmuseen während der Weimarer Republik und im
Dritten Reich*

Siegermächte. Wesentliche Verluste durch die Aktion ‚Entartete Kunst‘ hatte unter den Landesmuseen eigentlich nur die Gemäldesammlung des Landesmuseums in Hannover zu beklagen, das, wie erwähnt, über eine systematisch angelegte Sammlung vor allem abstrakter Kunst verfügte.

VI. Die Bilanz der Kriegsauswirkungen und der Neuanfang nach 1945

A. Verluste an Sammlungsobjekten und Bauten

Bei Kriegsende waren die Gebäude der meisten Landesmuseen beschädigt oder zerstört, die Sammlungen durch Auslagerungen verstreut, die Belegschaft teilweise umgekommen, gefallen oder in Gefangenschaft, womit die Lage nicht anders war als in den übrigen öffentlichen und privaten Bereichen im Nachkriegsdeutschland. Aber auch hier wurde trotz des desolaten Zustandes versucht, sobald wie möglich zumindest Provisorien zu schaffen, um durch die Präsentation liebgewonnener Museumsstücke, die häufig Relikte einer besseren, heilen Welt waren, einen Beitrag zum moralischen Wiederaufbau Deutschlands leisten zu können.

Diese Arbeiten wurden zum einen durch die Gebäudeschäden – wenn die Häuser nicht zerstört worden waren, so waren sie zumindest ohne Dächer und Fenster, so daß eindringende Feuchtigkeit ihren Zustand weiter verschlechterte – erschwert und zum anderen dadurch, daß die Aufteilung des Landes in Besatzungszonen die Rückführung ausgelagerter Bestände aus anderen Zonen beeinträchtigt wurde. Unmöglich wurde eine Rückführung – zumindest vorläufig – wenn Objekte entweder von der dann entstandenen Ost- in eine der Westzonen verbracht worden waren – oder umgekehrt – oder sogar in Gebiete, die nach dem Krieg nicht mehr deutsch waren.

Schwer beschädigt waren die Bauten der Museen in Berlin, Bonn, Braunschweig, Darmstadt, Hannover, Kiel, München, Münster sowie Trier. In Trier waren lediglich die Grundmauern erhalten geblieben, so daß die Bestände zunächst provisorisch im Simeonsstift an der Porta Nigra untergebracht wurden. Auch das Kieler Haus war weitgehend zerstört. Von den Gebäuden der anderen Museen waren Teile so gut erhalten geblieben, daß sich erste Provisorien herstellen ließen. Das Westfälische Landesmuseum hatte jedoch die Margaretenkapelle und die beiden benachbarten Häuser verloren, während in Braunschweig das Bauernhaus vollständig zerstört worden war.

Andere Sammlungen waren zunächst gänzlich ohne Unterkunft, da die Gebäude vollständig zerstört waren oder anders genutzt wurden. Man mußte sich nach neuen Möglichkeiten umsehen: Das Focke-Museum in Bremen wick auf ein Gutshaus, das Gut Riensberg, etwas außerhalb des engeren Stadtkernes aus. Das Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum in Kiel zog

sogar in einen anderen Ort, Schleswig, um, wo sich mit Schloß Gottorf einer der geschichtsträchtigen Bauten des Landes anbot.

Für die beiden Schloßmuseen im neuen Bundesland Baden-Württemberg hatten die schwerwiegenden Zerstörungen der in den Stadtzentren gelegenen Residenzen in Karlsruhe und Stuttgart eine mehr oder minder lange Übergangszeit zur Folge. Während man in Stuttgart für die Bestände von Schloßmuseum und Altertumssammlung, nun zusammengefaßt zum Württembergischen Landesmuseum, zunächst im Ludwigsburger Schloß ein Depot einrichtete und schon 1948 mit der Wiederherstellung des Alten Schlosses⁴⁶⁹ begann, war die Lage in Karlsruhe weitaus ungünstiger. Hier gestaltete sich die Finanzierung des Wiederaufbaus sehr schwierig, so daß sich das Museum gezwungen sah, zunächst nach einer anderen Unterkunft zu suchen. 1949/50 glaubte man, diese mit dem Erbgroßherzoglichen Palais gefunden zu haben, doch wurde dieses Gebäude, obwohl man schon begonnen hatte, die Ausstellung einzurichten, dem Bundesgerichtshof zugewiesen. Das Museum mußte überstürzt in eine Kaserne am Stadtrand ausweichen. Diese Unterbringung, die zum Schaden der Bestände und Leidwesen der Verantwortlichen länger andauerte, ließ keine Ausstellung zu.

Aber auch die Landesmuseen, deren Häuser nur geringfügig beschädigt waren, waren dadurch nicht unbedingt in einer aussichtsreicheren Lage. In Kassel war das Gebäude des Hessischen Landesmuseums der einzige noch erhalten gebliebene Museumsbau. Das führte dazu, daß sämtliche Bereiche der Staatlichen Kunstsammlungen in ihm untergebracht wurden. Zusätzlich fanden hier zunächst Behörden und sogar private Mieter Unterkunft, so daß eine geordnete Museumsarbeit nicht möglich war.⁴⁷⁰ Zwar besserte sich die Situation etwas, nachdem lediglich die diversen Sammlungsbestände und Büros im Gebäude verblieben waren, aber schon in dieser Zeit zeichneten sich deutliche Nachteile für die Abteilungen des Hessischen Landesmuseums durch das System der Staatlichen Kunstsammlungen ab: Durch die gemeinsame Verwaltung hatte das ursprüngliche Landesmuseum keine eigene Verfügungsgewalt mehr über sein Haus. Dies führte dazu, daß die Bestände der Gemäldesammlungen bei der gemeinsamen Aufstellung der Staatlichen Kunstsammlungen 1949/50 in den früheren Räumen des Landesmuseums wesentlich bevorzugt wurden⁴⁷¹ und ihnen mit dem 1. Obergeschoß die *belle etage* zugesprochen wurde.

⁴⁶⁹ Das Neue Schloß sollte zunächst gar nicht wieder aufgebaut werden. Als dies dann doch beschlossen wurde, war lediglich die Nutzung durch die Landesregierung vorgesehen.

⁴⁷⁰ Siehe Kassel: Oehler 1988.

⁴⁷¹ „Das Wichtigste: die Gemäldegalerie, alles andere muß zurücktreten. Die Galerie soll möglichst in einem Stockwerk des Hauses gehängt und öffentlich gezeigt werden.“ Zitiert nach: Kassel: Schnackenburg 1988, S. 113.

Ähnliches widerfuhr dem Lippischen Landesmuseum in Detmold, das 1946 den Einzug der Nordwestdeutschen Musikakademie in das Erdgeschoß des Palais tolerieren mußte. Für das Museum bedeutete diese Lösung eine immense Verschlechterung der ohnehin schon beengten Situation in diesem Gebäude. Auch die nun als ‚Kulturhistorisches Museum‘ bezeichnete Stralsunder Sammlung hatte eine ausgebombte Buchhandlung als Untermieter in ihrem Hause aufzunehmen. Zudem lagen hier die Schwierigkeiten darin, daß die Klostergebäude zwar nicht wesentlich beschädigt worden waren, man aber statt dessen aufwendige Luftschutzeinbauten erst entfernen mußte, bevor man die Räume wieder für die Ausstellung nutzen konnte.

Bei einigen Museen betrafen die Kriegsverluste im wesentlichen nur einzelne Abteilungen, so daß man sich dazu entschloß, diese aufzulösen, wobei noch vorhandene Einzelstücke an andere Museen abgegeben wurden. So büßte das Märkische Museum in Berlin seine vor- und frühgeschichtliche Abteilung⁴⁷² sowie die naturgeschichtlichen Sammlungen ein, das Hessische Landesmuseum in Darmstadt hatte schwere Verluste im Bereich der archäologischen Abteilung, wobei vor allem die Gipsabgußsammlung verloren ging, das Württembergische Landesmuseum büßte die gesamte Volkskundeabteilung ein. In Karlsruhe gingen durch die vollständige Zerstörung der Museumsräume im Schloß auch die dort eingebauten Stilzimmer und die Sammlung der Fayence-Öfen, und damit wesentliche Ausstellungscharakteristika verloren.

Einige Museen begannen schon bald nach Kriegsende damit, Sammlungen mit Kunst des 20. Jahrhunderts anzulegen. In Hannover gelangten 1951 – durch die Fortführung der Austauschpläne innerhalb der Museen der Stadt – wieder moderne Gemälde, vor allem aus der von der Stadt angekauften Sammlung Doebbeke in die Bestände. Sie bildeten mit weiteren Gemälden aus dem Eigentum der Stadt Hannover die ‚Städtische Galerie im Landesmuseum‘. Aus diesem städtischen Bestand und den museumseigenen Werken setzte sich dann die ‚Landesgalerie‘ im Landesmuseum zusammen.

Auch in Münster setzten schon bald nach Ende des Krieges Bestrebungen ein, eine ‚Moderne Galerie‘ anzulegen. Man beschränkte sich dabei – wie auch in Hannover – nicht ausschließlich auf Werke regionaler Künstler. Der Beitrag westfälischer Künstler – wie Macke oder Albers – zu allgemeinen Entwicklungen der Kunst des 20. Jahrhunderts sollte aber hervorgehoben werden. Dagegen legte man bei der vom Ende der fünfziger Jahre an entste-

⁴⁷² Sie wurde zur Sicherung aus dem sowjetischen Sektor gebracht (vgl. Berlin: Stengel 1979, S. 45), wo sie dann verblieb und vom ‚Preußischen Museum für Urgeschichte‘ übernommen wurde.

henden Gemäldesammlung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Wert auf den regionalen Bezug, sei es durch den Künstler, oder durch das Motiv. Die Kunstsammlung wurde hier als Gegengewicht zu der sehr historisch geprägten kulturgeschichtlichen Sammlung angesehen. Weitere Sammlungen moderner Kunst entstanden in den fünfziger Jahren in den Landesmuseen in Darmstadt und Karlsruhe. Auch das Bonner Landesmuseum begann – allerdings erst ab 1963 – zusätzlich die regionale Kunst des eigenen Jahrhunderts in die Bestände aufzunehmen. In die Schausammlung eingegliedert wurde diese hier aber erst in den achtziger Jahren. Auffällig ist, daß die meisten der in diesem Zusammenhang genannten Museen auch in den anderen Ausstellungsbereichen versuchten, sich den Kunstmuseen anzunähern.⁴⁷³

In ihrer Eigenschaft als zentrale regionale Museen gewannen einige Landesmuseen die Bestände kleinerer Museen hinzu, deren Gebäude zerstört waren oder für deren Unterhalt als Einzelsammlung keine Gelder zur Verfügung standen. Das Bayerische Nationalmuseum erhielt auf diese Weise, wenn auch nur vorläufig, die Bestände des Armeemuseums und seine vor- und frühgeschichtliche Sammlung zurück – beide waren vor dem Krieg abgespalten worden –, in Münster wurde das bischöfliche Diözesanmuseum als Dauerleihgabe dem Landesmuseum angegliedert.

Auch in der Bundesrepublik Deutschland verblieb der Schwerpunkt der Kulturhoheit bei den Ländern und Kommunen, wie dies seit dem Bestehen des Deutschen Reiches, mit Ausnahme der Zeit des Dritten Reiches, schon der Fall gewesen war⁴⁷⁴. Durch die Zusammenlegung verschiedener alter Territorien zu Bundesländern kam es dazu, daß in einigen Ländern zwei Landesmuseen vorhanden waren, in Nordrhein-Westfalen waren es sogar drei (Bonn, Münster, Detmold).⁴⁷⁵

Mit Ausnahme Bremens, wo die Stadtgemeinde die Trägerschaft übernahm, wurde den jeweiligen Bundesländern die Zuständigkeit für die Landesmuseen übertragen, wobei Nordrhein-Westfalen eine Sonderregelung einführte: die von den Kreisen und kreisfreien Städten getragenen Landschaftsverbände Rheinland und Westfalen-Lippe und der Landesverband Lippe übernahmen nach ihrer Gründung 1953 (Landesverband Lippe 1949) als Rechtsnach-

⁴⁷³ Zu den allgemeinen Präsentationszielen s. S. 146.

⁴⁷⁴ Vgl. Abelein 1968, S. 58.

⁴⁷⁵ Bei dieser Übersicht wurden nur die im Text berücksichtigten Museen gezählt. Wenn alle Landesmuseen hinzugezogen werden, ergibt sich für Niedersachsen z.B. die Zahl von vier Häusern (Braunschweig, Emden, Hannover, Oldenburg).

folger der preußischen Provinzialverbände bzw. des Fürstentums Lippe die Landesmuseen. In der DDR blieben die Städte – in Berlin der Magistrat – Träger der Museen.

B. Der Neuanfang: Von der Sicherung der Sammlungen und Gebäude bis zu den ersten Ausstellungen

Aufgrund der Geld- und Materialknappheit war es selbstverständlich, zu versuchen, durch provisorische und sichernde Maßnahmen ein altes Museumsgebäude zumindest teilweise wieder nutzbar zu machen, wenn dieses nicht vollständig zerstört oder durch andere Institutionen beansprucht war. Bis zu vier Alternativen taten sich nun, je nach Zustand des Gebäudes, für die Museen auf:

- der vollständige Wiederaufbau des ehemaligen Museumsbaus,
- seine partielle Erhaltung, verbunden mit einem Erweiterungsbau,
- ein vollständiger Neubau nach neuesten Erkenntnissen oder statt dessen
- der Umzug in ein anderes, schon bestehendes Gebäude, das sich zu Museumszwecken anbot.

Die Errichtung von Neu- und Erweiterungsbauten war angesichts der schwierigen Lage allerdings erst in den sechziger und siebziger Jahren möglich.

1. VOLLSTÄNDIGER WIEDERAUFBAU

Die geringen Mittel, die zur Verfügung standen, machten in den meisten Fällen, in denen die Bauten teilweise erhalten geblieben waren, ein Vorgehen Zug um Zug notwendig. Wenn die Grundsubstanz der Bauten noch gut war, kam ein Abriß häufig nicht in Frage. Folglich war die vordringlichste Maßnahme die Sicherung dessen, was noch erhalten war. Man ging zunächst daran, die erhaltenen Bauteile nach außen zu sichern.

Für das Hessische Landesmuseum in Darmstadt konnten selbst konservierende Maßnahmen nur zögerlich in Angriff genommen werden. Erst 1954 waren die Dächer in etwas veränderter Form – man wollte einerseits Magazinräume hinzugewinnen, andererseits sparte man an der Wiedererrichtung der Haube über dem Eingang – vollständig wiederhergestellt. 1955 konnten erste Ausstellungsbereiche, vor allem im vorderen Teil des Baus, eröffnet werden. Vier Jahre später, auch der Turm hatte seine Haube wieder erhalten, war die wesentliche Aufbauarbeit getan. Nun war auch die Gemäldegalerie wieder zugänglich. Dabei hatte man bei der architekto-

nischen Wiederherstellung des Gebäudes darauf geachtet, daß der Zustand vor der Zerstörung weitgehend rekonstruiert wurde.

Auch in Berlin und Hannover ging man ähnlich vor. Zunächst bemühte man sich hier, das Beste aus der Situation machend, einen möglichst großen Teil der Bestände durch wechselnde Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In den fünfziger Jahren wurden dann Zug um Zug die Kriegsschäden beseitigt. In Hannover wurde der Bau bis auf die ehemals charakteristische Kuppel wiederhergestellt; die Bauarbeiten dauerten bis 1960 an. In Berlin, wo schon 1946 fünfzehn Ausstellungsräume im Erdgeschoß mit Objekten zur Berliner Stadt- und Kulturgeschichte wiedereröffnet worden waren, fuhr Walter Stengel mit seinem Konzept der thematischen Ausstellungen⁴⁷⁶ fort. Das hatte zwar den Vorteil, daß man auf der beschränkten Ausstellungsfläche im Laufe der Zeit einen Großteil der Bestände präsentieren und, wie zuvor, das Publikum für das Museum interessieren konnte, gleichzeitig wurden aber dringend notwendige Instandsetzungsarbeiten an Gebäude und Sammlung vernachlässigt.⁴⁷⁷ In den fünfziger Jahren gelang es zunächst, die besser erhaltenen Ausstellungsräume und auch den Turm wieder herzustellen. Dabei wurde aufgrund des herrschenden Raummangels die große, über zwei Stockwerke reichende Haupthalle des Gebäudes, deren Gewölbe eingestürzt war, mit einer Zwischendecke versehen und von ihren Seitenschiffen abgetrennt, was eine erhebliche Veränderung der gesamten Raumstruktur zur Folge hatte, zumal der untere Bereich als Depot genutzt wurde. Allerdings stagnierten die Arbeiten dann, so daß der am stärksten zerstörte Nordteil des Baus erst in den achtziger Jahren wieder vollständig aufgebaut wurde.

Der Bau des Bayerischen Nationalmuseums war in seinem Westteil am stärksten beschädigt. Dennoch war etwa ein Drittel der Bausubstanz erhalten, so daß man sich auch hier dazu entschied, den Wiederaufbau möglichst schnell mit möglichst geringen Mitteln anzugehen. Nachdem man im Ostflügel, in dem sich noch die wertvollen spätmittelalterlichen Decken und andere Raumbestandteile erhalten hatten – im beschädigten Westbau hatten sich im wesentlichen Imitationen befunden⁴⁷⁸ –, ein Magazin sowie einige Ausstellungsräume eingerichtet hatte, begann man auch hier zunächst mit der neuen Eindeckung, um weiteren Witterungsschäden vorzubeugen. 1949 wurde das Erdgeschoß des Ostflügels wiedereröffnet, wobei hier mit Rücksicht auf die Stilräume vor allem wie zuvor Werke vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Renaissance gezeigt wurden. In der Folge wurden dann sukzessive von dort ausgehend die

⁴⁷⁶ Dazu s. S. 112.

⁴⁷⁷ Vgl. Berlin: Hampe 1974, S. 11. Nachdem Stengel 1958 nach Westdeutschland übergelaufen war, ergibt sich für die Zeit bis ca. 1964 eine Lücke in der Dokumentation der Museumsgeschichte.

⁴⁷⁸ Vgl. München: Müller 1949, S. 94.

weiteren Erdgeschoßsäle wiederhergestellt, so daß sich zum hundertjährigen Museumsjubiläum 1955 ein vollständiger Rundgang ergab.

In Trier waren die Vorkriegspläne mit der Verbindung von Palast und Museumsbau nach Kriegsende nicht mehr durchführbar, woraufhin sich die Neuplanung auf das zu 80 % beschädigte alte Museumsgebäude konzentrierte. Da es hier keine besser erhaltenen Bereiche gab und man sich nicht mit Provisorien aufhalten wollte, begann man direkt mit einem vollständigen Wiederaufbau. Zunächst wurden, auf den alten Grundmauern basierend, Südflügel und Mitteltrakt in Angriff genommen, die 1952 im Rohbau fertiggestellt waren. Die übrigen Bereiche folgten bis 1956. Im selben Jahr war auch die Erweiterung des Nordflügels um einen weiteren Saal, entsprechend dem Verwaltungsbau auf der gegenüberliegenden Seite, vollendet. Die ursprünglichen Renaissance-Formen des Außenbaus wurde vereinfacht, wobei auch die turmartigen Dachaufbauten wegfielen. Im Inneren wurde auf möglichst ungeteilte Wandflächen und Oberlichtöffnungen für die größeren Säle im Obergeschoß Wert gelegt, die vormals reiche Innenarchitektur wurde nicht wiederhergestellt. Anstelle der galerieartigen Saalfluchten entschied man sich jetzt für geschlossene Raumeinheiten und senkte die Geschoßhöhen, um im Dachgeschoß Magazine zu schaffen.⁴⁷⁹ Das Haus wurde in mehreren Etappen eingerichtet: 1954 begann man mit der Aufstellung in einem ersten Bereich, der zwei Jahre später eröffnet wurde; weitere Abschnitte folgten in den sechziger und siebziger Jahren.

Im Braunschweigischen Landesmuseum war bis zum Ende der fünfziger Jahre keine geregelte Ausstellungstätigkeit möglich: Das Bauernhaus war zerstört, die Aegidienkirche und das Dormitorium schwer beschädigt. Zudem mußte die Kirchenhalle, der bis dahin größte Ausstellungsraum, an die katholische Gemeinde der Stadt abgegeben werden. So waren die Räumlichkeiten auf ein Sechstel des Vorkriegszustandes geschrumpft; sie reichten gerade für die Magazinierung der Bestände aus. Hinzu kam, daß die in der damals sowjetisch besetzten Zone ausgelagerten Bestände erst 1961 zurückgeführt wurden. Die sehr geringen Mittel ließen die Wiederherstellungsarbeiten an Paulinerchor und Klosterräumen bis 1959 andauern, ein Jahr später wurden diese Räume mit einer weiterhin als provisorisch angesehenen Ausstellung eröffnet. Im weiteren Verlauf wurde die Sammlung neu gegliedert und in die Abteilungen Vor- und Frühgeschichte, Landesgeschichte – der Mittelpunkt der ständigen Ausstellung –, Kultur- und Geistesgeschichte, Landes- und Volkskunde sowie Sozial- und Wirtschaftsgeschichte unterteilt. Für die vor- und frühgeschichtliche Abteilung, deren geplante Unterkunft 1944 zer-

⁴⁷⁹ Vgl. Trier: Eiden 1956, S. 7-8.

stört worden war, hatte sich zudem die Möglichkeit ergeben, die Alte Kanzlei in Wolfenbüttel zu beziehen. Diese Ausstellung wurde 1959 eröffnet.

Da es sich bei dem Alten Stuttgarter Schloß nicht nur um einen Museumsbau handelt, sondern um einen für das Stadtbild und die Geschichte des Landes wichtigen Repräsentationsbau, stellte sich die Frage nach einer Alternative zum Wiederaufbau hier nicht. Dieser wurde auch recht zügig angegangen, so daß schon 1949 in ersten Teilen des Arkadenbaus die vereinigten Sammlungen in Auswahl wieder ausgestellt werden konnten. Bis 1954 waren auch die übrigen Arkadenflügel wieder hergerichtet, so daß seit 1958 dieser Teil des Schlosses für die Besucher zugänglich war. Historisierend imitierende Raumgestaltungen wurden zugunsten moderner Sachlichkeit vermieden und die Sammlung nach zeitlicher und geographischer Zusammengehörigkeit geordnet. Zusätzlich zog man das Ludwigsburger Schloß, das ja seit Kriegsende als Sammeldepot fungierte, zu Ausstellungszwecken – vor allem von Kleinkunst, im Besonderen von Porzellan – hinzu. Der Wiederaufbau des Dürnitzflügels wurde erst mit Verzögerung in den sechziger Jahren ausgeführt.

Schwieriger war die Lage in Karlsruhe. Auch hier hatte es zwar keinen Zweifel am Wiederaufbau des Schlosses gegeben, doch zog sich der Beginn der Arbeiten bis 1954 hin. Man war zu dem Entschluß gekommen, das Schloß zwar im Äußeren unverändert wieder aufzubauen, die innere Raumanlage sollte dagegen den Bedürfnissen des Museums angepaßt werden. Das führte zur Anlage weiträumiger Ausstellungssäle, die sich über ganze Gebäudeflügel erstrecken. Im zunächst hergerichteten Mittelbau eröffnete das Museum 1959 die erste, noch provisorisch angelegte Ausstellung, die einen Überblick über die Abteilungen des Badischen Landesmuseums bot. Auch hier verzögerte sich der Fortgang der Arbeiten bis in die sechziger Jahre.

Bei einigen Museen wurde bald deutlich, daß eine Erweiterung der Bauten notwendig war. Da Neubauten, in welcher Form auch immer, in der unmittelbaren Nachkriegssituation nicht denkbar waren, mußten für diese Häuser längerfristige Übergangslösungen gefunden werden.

Von den beiden Bauteilen des Rheinischen Landesmuseums in Bonn war nur der ehemalige Erweiterungsbau erhalten geblieben, in dem 1950 erstmals wieder Teile der Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Dabei verzichtete man, auch um Kosten zu sparen, in diesem Bereich auf eine Zwischenlösung und richtete einen Teil der Sammlungen fest ein. Dies hatte jedoch zur Folge, daß wesentliche Bereiche, wie die Vorgeschichte, noch nicht prä-

sentiert werden konnten.⁴⁸⁰ Das schwer beschädigte Hauptgebäude wurde 1952 abgebrochen, aber an einen Ersatz war zunächst nicht zu denken. So begnügte man sich weiterhin damit, nur einen Teil der Sammlung – diesen dafür als feststehende Schausammlung – für das Publikum zugänglich zu machen.

Während in Münster über die Hälfte der gesamten Bausubstanz durch den Verlust der Kapelle und der angekauften Nebengebäude verloren gegangen war, war das eigentliche Hauptgebäude weitgehend erhalten geblieben. Man begann zunächst, dieses wieder instandzusetzen und dort Ausstellungsräume, Bibliothek und Vortragssaal einzurichten, so daß schon 1946 erste Wechselausstellungen stattfinden konnten. Man versuchte, die vor allem im Inneren als störend empfundene historistische Ausschmückung des Gebäudes zu entfernen oder, wenn das nicht möglich war, dieser zumindest entgegenzuwirken. So wurde zum Beispiel im Lichthof ein Teil der Dekoration entfernt und die Arkaden im Untergeschoß wurden mit Vorhängen geschlossen, so daß eine Raumeinheit entstand.⁴⁸¹ Doch auch wenn der Wiederaufbau zügig voran ging – 1948 waren die Arbeiten weitgehend beendet –, so waren die im Altbau zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten doch für die Sammlung zu klein bemessen, zumal man mit der Galerie deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts eine neue Abteilung begründet hatte. Ende der fünfziger Jahre entschied man daraufhin, daß auch ein zur Zufriedenheit wiederhergestellter Altbau den zeitgemäßen museumskundlichen Anforderungen nicht mehr gerecht werden könne und zog statt dessen einen Neubau vor. Dieser wurde jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten erst später ausgeführt.

Wie schon erwähnt waren auch diejenigen Museen, deren Häuser kaum Schaden genommen hatten, nicht frei von Problemen, doch ging ihre Neueinrichtung vergleichsweise zügig voran. In Stralsund wurde, wie schon beim Einzug in die Klostergebäude 1924, 1946 als erster Ausstellungsraum der Remter wieder für das Publikum geöffnet. Drei Jahre später waren sämtliche bisherigen Museumsräume wieder eingerichtet. 1950 erhielt das Museum dann zusätzlich den westlichen Bereich der Klostergebäude zugesprochen, da das Gymnasium diese Räume freigab. So war man hier in der glücklichen Lage, schon 1953 eine wesentlich erweiterte Schausammlung präsentieren zu können.

⁴⁸⁰ Vgl. Bonn: Verbeek 1950, S. 90.

⁴⁸¹ Vgl. Münster: Greischel 1954, S. 2.

Aufgrund der Vielzahl der Einrichtungen, die im Bau des Hessischen Landesmuseums in Kassel zunächst untergekommen waren, konnte auch hier erst 1950 die Schausammlung aller Abteilungen der Staatlichen Kunstsammlungen wieder eröffnet werden.

2. UMZUG IN EIN SCHON VORHANDENES GEBÄUDE

Das Bremer Focke-Museum war aufgrund der vollständigen Zerstörung des alten Zucht- und Armenhauses gezwungen, eine neue Unterkunft für seine Sammlungen zu finden. Zunächst bot sich dafür das außerhalb des engeren Stadtgebietes gelegene Gut Riensberg⁴⁸² an. Dort war von 1953 an die Sammlung auch wieder der Öffentlichkeit zugänglich. Hatte man anfangs noch daran gedacht, auf dem alten Grundstück in Zentrumsnähe einen Neubau zu errichten, so war man nach langen Diskussionen dazu gekommen, das Museum weiter auf dem Gut zu lassen, auch weil das Stadtgrundstück und andere sich zunächst anbietende Alternativen schließlich doch ausschieden. Zudem war die Sammlung ja schon im Haus Riensberg ausgestellt und das dazugehörige, weitläufige Gelände bot vielfache Erweiterungsmöglichkeiten, die 1957 mit einem Wettbewerb zur Errichtung eines Neubaus und der Gestaltung des gesamten Geländes angegangen wurden.

Die radikalste Lösung, die allerdings schon in den zwanziger Jahren erstmals vorgeschlagen worden war, wurde für das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum gewählt: Nachdem eine Rückkehr in den stark beschädigten Museumsbau in Kiel nicht möglich war, entschied man sich 1947 dazu, das Landesmuseum im Schloß Gottorf in Schleswig gemeinsam mit dem Museum Vaterländischer Altertümer, das in Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte umbenannt wurde, und dem Landesarchiv einzurichten, wobei die einzelnen Institute ihre Selbständigkeit behalten sollten. Zu diesem Schritt hatte nicht zuletzt geführt, daß die britische Besatzungsmacht das Schloß mit der Auflage, es nur für kulturelle Zwecke zu nutzen, den deutschen Behörden zurückgegeben hatte.⁴⁸³ Das Schloß, dessen Wiederaufbau und Einrichtung für die neue Aufgabe 1948 begann, ist das größte profane Gebäude des Landes⁴⁸⁴ (Abb. 36), und bot sich allein schon daher für die Unterbringung der kunst- und kulturhistorischen Sammlungen der Region an.⁴⁸⁵

⁴⁸² Zur Geschichte des Gutes siehe Bremen: Grohne 1953, S. 5-25.

⁴⁸³ Vgl. Schleswig: Schlee 1949, S. 145.

⁴⁸⁴ Vgl. Schleswig: Zur Eröffnung 1950, S. 7.

⁴⁸⁵ „Geschichte nistet sich in Geschichte ein, und wenn sowohl Haus wie Sammlung eine zentrale Bedeutung für die Geschichte ihres Bereiches in Anspruch nehmen können wie hier, so kann man von ihnen insgesamt in besonderem Sinne als vom ‚Denkmal der Landesgeschichte‘ sprechen.“ Schleswig: Schlee 1963, S. 13. Als „Schloß und Riegel des Landes“ an einem strategisch wichtigen Punkt errichtet, diente es zunächst im Mittelalter den Bischöfen von Schleswig und den holsteinischen Grafen als Residenz, bevor es 1544 zum Stamm-



Abb. 36
Schleswig: Schloß Gottorf, Ansicht Südfassade 1997

Trotz der wechselvollen Geschichte des Gebäudes waren einige – wandfeste – Ausstattungen erhalten geblieben. Durch diese alten Raum- und Dekorationsformen, die für die Einordnung der Museumssammlung in das Schloß feste Richtpunkte gaben⁴⁸⁶, ergab es sich, daß das Landesmuseum das gesamte Erdgeschoß – mit der Königshalle und der Schloßkapelle – und die westliche Hälfte des ersten Obergeschosses – mit den Räumen, die Gewölbestukkaturen des 17. Jahrhunderts enthalten, dem Weißen und dem Blauen Saal sowie dem wieder hergerichteten Hirschsaal –, insgesamt 57 Ausstellungsräume, erhielt. Durch die Vierflügelanlage bot sich ein Rundgang an. Da die Ausstellungsräume zudem in ihren Formen eine große Vielfalt aufweisen, lebte hier in gewisser Weise in einem historischen Gebäude das Agglomerationsystem wieder auf.

Einen ganz eigenständigen Weg schlug das Lippische Landesmuseum in Detmold in den fünfziger Jahren ein: Zunächst einmal verschlechterte sich die Lage des Museums durch den Einzug der Nordwestdeutschen Musikakademie in das Fürstliche Palais. Da diese Einrichtung für das Renommee der Stadt sehr wichtig war und man erwartete, daß sie auf längere Sicht Anspruch auf das ganze Gebäude erheben werde, nahm man 1953 die Gelegenheit war, in das

sitz des Gottorfer Herzoghauses wurde. Vgl. Schleswig: Schlee 1963, S. 10. Nachdem Schleswig 1721 an Schweden gefallen war, verlor auch das Schloß seine Rolle und wurde, seiner wertvollen Ausstattung beraubt, zunächst als Lazarett und dann bis zum Zweiten Weltkrieg als Kaserne genutzt, wodurch zwar der Außenbau erhalten blieb, im Inneren aber zahlreiche Veränderungen vorgenommen worden waren.

⁴⁸⁶ Vgl. Schleswig: Schlee 1963, S. 16.

Gesellschaftshaus Ameide, in unmittelbarer Nähe des Schlosses am Burggraben gelegen, umzuziehen. Der Nachteil dieser Lösung lag im Zuschnitt des Gebäudes, das 1870/71 in spät-klassizistischen Formen erbaut worden war. Als typisches Gesellschaftshaus besaß es repräsentative Tanz- und Festsäle, die sich nur bedingt für die Ausstellung eigneten, so daß hier zunächst nur die natur- und völkerkundlichen Bestände aufgestellt werden konnten.

Die Museumsverantwortlichen machten jedoch aus der Not eine Tugend und schlugen zur Lösung des Problems einen neuartigen Weg der Konzeption und des Aufbaus ein: Die Sammlungen wiesen einen großen landes- und kulturgeschichtlichen Bereich⁴⁸⁷ auf, der bis dato kaum ausgestellt worden war. Daher beschloß man, historische Fachwerkhäuser der Region, die erhaltenswert und für Museumszwecke geeignet erschienen, auf das an das Gesellschaftshaus anschließende Gelände zu überführen, das sich generell für Erweiterungen anbot. Den Anfang machte 1956 der Wiederaufbau des Kornhauses der Domäne Schieder.⁴⁸⁸

Mit der Fertigstellung dieses Gebäudekomplexes legte man in Detmold den Grundstein zu einer besonderen Kombination von Ausstellungsmöglichkeiten: Hier wurde eine Art Freilichtmuseum eingerichtet, das über ländliche historische Bauten verfügt. Auf diese Weise wahrte das an herausragenden, über die Region hinaus bedeutenden Exponaten eher arme Lippische Landesmuseum⁴⁸⁹ die Möglichkeit, durch eine ansprechende Präsentation einen hohen Grad an Attraktivität für die Besucher zu erlangen.

C. Präsentationsziele der ersten Konzeptionen

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es also keinem der Landesmuseen möglich, bis zum Ende der fünfziger Jahre einen Neu- oder Anbau zu errichten. Dennoch wurden auch in der ersten Wiederaufbau- und -einrichtungsphase verschiedenartige Möglichkeiten der Präsentation angewandt. Allgemein gab es zwei unterschiedliche Aufstellungstypen, die in dieser Zeit dominierten: zum einen der großzügig-ästhetische, mit weiträumiger Aufstellung und Hervorhebung der einzelnen Objekte; zum anderen der illusionär-rekonstruktive, der die Konzeptionen

⁴⁸⁷ Der Grund für den großen kulturhistorischen und volkskundlichen Bereich im Gegensatz zum geringen Umfang der reinen Kunstsammlung ist in der Lippischen Geschichte zu finden. Der Bildersturm und das reformatorische Bekenntnis regten wenig zu künstlerischer, d.h. malender oder plastischer Tätigkeit oder zum Kunstsinn an. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es in dieser Region z.B. kaum Kunstsammlungen. Vgl. Detmold: Hansen, Kulturgeschichtliche Sammlungen, 1985, S. 31.

⁴⁸⁸ Vgl. Detmold: Hansen, Das Lippische Landesmuseum, 1985, S. 268. Hier wird auch darauf hingewiesen, daß das Kornhaus in seiner Bauweise und seinen Ausmaßen durchaus in städtischer Bautradition stand und sich daher für die Einrichtung mit bürgerlichen und höfischen Exponaten eignete. Vgl. Detmold: Hansen, Das Lippische Landesmuseum, 1985, S. 266.

⁴⁸⁹ Eine Ausnahme bildet die völkerkundliche Sammlung.

der Agglomerationsmuseen mit eingerichteten Zimmern weiterführte.⁴⁹⁰ Erster knüpfte dagegen an die Erkenntnisse an, die man bei der Neuordnung der Bonner Sammlung in der nationalsozialistischen Zeit gewonnen hatte⁴⁹¹.

Wichtigstes Merkmal der großzügig-ästhetischen Gestaltungsweise, die vor allem in den Museen in Bonn, Hannover, Münster, Trier, Karlsruhe und Stuttgart zum Tragen kam – in den beiden letztgenannten sogar in, wenn auch wiederaufgebauten, historischen Schloßbauten –, war es, den Ausstellungsgegenständen einen möglichst neutralen und wertfreien Hintergrund zu bieten. Spezielle Effekte behielt man sich weitgehend für die Wechselausstellungen – wo sie durchaus als sinnvoll angesehen wurden – vor, da die Gefahr gesehen wurde, sich an ihnen in der Dauerausstellung schnell müde zu sehen.⁴⁹²

Diese Bestrebungen, die Schausammlungen ohne Inszenierungen möglichst neutral einzurichten, sind wohl nicht zuletzt dadurch zu erklären, daß man sich bewußt von der suggestiven Art der Ausstellungen während der NS-Zeit absetzen wollte. Auch die Tatsache, daß Landeskunde und Kulturgeschichte in der Präsentation weniger zum Ausdruck kamen, läßt sich als eine demonstrative Abkehr von der Blut- und Boden-Ideologie auslegen. Daher war das Ziel der betont sachlichen Aufstellung der Kasseler Sammlungen zum Beispiel die Vermeidung eines suggestiven Pretiosen-Charakters.

Dies wird gerade bei der Einrichtung der Rheinischen Landesmuseen in Bonn und Trier erkennbar. Zwar orientierte man sich deutlich an der Vorkriegskonzeption des Bonner Hauses, reduzierte jedoch die zur Vermittlung eingesetzten Materialien. Die „ästhetischen Gesichtspunkte der Aufstellung“ wurden, da „unter dem Ausstellungsgut eine Reihe von qualitativ bedeutsamen Kunstwerken“ waren, „mancherorts ... stark in den Vordergrund“⁴⁹³ gerückt.

„Eine sparsame und zurückhaltende Beschriftung, auf das unbedingt erforderliche Maß beschränkte Erläuterungen in Modellen, Wand- und Kartenbildern, verfolgen den Zweck, die Denkmäler voll zur Wirkung kommen zu lassen. Der Museumsbesucher soll erst die unmittelbare Sprache der Originale zu verstehen suchen, ehe er zu äußeren Hilfsmitteln der Deutung greift“⁴⁹⁴.

In Bonn war zudem bei der Auswahl und der Präsentation der Werke aus den auf die römische Zeit folgenden Epochen der künstlerische Wert ausschlaggebend.

⁴⁹⁰ Vgl. Riedel 1967, S. 148.

⁴⁹¹ Auch in Trier hatte man bei der Vorkriegsplanung ähnliche Grundsätze aufgestellt, die dann auch in der Nachkriegszeit umgesetzt wurden. Vgl. Wilhelm v. Massow in: Trier: Eiden 1956, S. 11-12.

⁴⁹² Vgl. Bonn: Petrikovits 1964, S. 111.

⁴⁹³ Trier: Eiden 1956, S. 12-13.

Ähnlich war man auch bei der Einrichtung des Arkadenflügels des Alten Stuttgarter Schlosses vorgegangen. Die chronologisch und geographisch gegliederte Ausstellung wurde durch eine schlichte, sachliche Gestaltung bestimmt. Dabei wurden im Bereich der kunst- und kulturgeschichtlichen Abteilung bedeutende (Kunst-) Objekte dadurch hervorgehoben, daß man ihnen einen Platz in den bestimmenden Blickachsen einräumte. Auch in der Ausstellung der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung (Abb. 37) beschränkte man sich in der Hauptsache auf die Präsentation von Originalen und verzichtete weitgehend auf Modelle oder andersartige Lehrmittel. Gezeigt wurden in der reinen Schausammlung vielmehr herausragende Erzeugnisse früher Menschheitsepochen, während zur Darstellung von weiterführenden Zusammenhängen eine vor allem für Schulklassen vorgesehene Lehrsammlung eingerichtet wurde.



Abb. 37

Stuttgart: Ausstellungsraum der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung, 1950er Jahre

Manche Landesmuseen führten diese Art der Konzeption noch weiter, indem sie im wesentlichen Gemälde und Plastik von überregionaler kunsthistorischer Bedeutung und gegebenenfalls auch vergleichbares Kunsthandwerk zeigten. Bei der Aufstellung wurde Wert darauf gelegt, daß das einzelnen Kunstwerken großzügige Ausstellungsfläche eingeräumt wurde. Wenn Zusammenhänge vermittelt werden sollten, dann meist lediglich kunst- und stilgeschichtliche. Auch die Beschriftung der Objekte wurde auf das Notwendigste (Titel, Künstler, Ort, Zeit) beschränkt. Ziel war es, das Exponat für sich selber sprechen zu lassen. Man war der Meinung, daß ein entsprechend aufgestelltes Kunstwerk an sich eine unmittelbare Wirkung⁴⁹⁵ auf den Besucher habe, so daß es keiner zusätzlichen Information bedürfe. Durch diese Art der Präsentation und durch die Einrichtung von Sammlungen moderner Kunst näherten sich eini-

⁴⁹⁴ Trier: Eiden 1956, S. 13.

⁴⁹⁵ Vgl. Schlee 1964, S. 77-79.

ge Landesmuseen, vor allem die in Karlsruhe, Münster und Hannover, den reinen Kunstmuseen an.

So begann man in Münster auch in anderen Bereichen als der modernen Kunst, Werke zu erwerben und auszustellen, die außerhalb Westfalens entstanden waren. Man war darum bemüht, das Schaffen der eigenen Region im Vergleich zu hochwertigen, nationalen und internationalen Kunstwerken zu präsentieren, um so auch eventuelle gegenseitige Einflüsse deutlich zu machen. Da Münster und seine Umgebung zudem kein hochrangigeres Kunstmuseum besaßen, sah man die Aufgabe des Landesmuseums auch darin, den einheimischen Besuchern bedeutende Kunstwerke in ihrer eigenen Region zu bieten.

Für das Niedersächsische Landesmuseum ergab sich die Übernahme einer rein kunsthistorischen Konzeption für den Bereich der Objekte aus geschichtlicher Zeit zwangsläufig: nachdem auch die kunstgewerblichen Bestände des Welfenmuseums an das Kestner-Museum abgegeben worden waren, besaß man lediglich einen vielfach hochrangigen Bestand an Gemälden und Skulpturen. Mit der Landesgalerie wurde hier eine reine Kunstausstellung eingebracht. Diese blieb streng getrennt von den anderen Abteilungen – Volkskunde, Ur- und Frühgeschichte, Naturkunde –, die ebenfalls jeweils abgeschlossene Bereiche bildeten.

Am konsequentesten verfolgte wohl das Badische Landesmuseum diese Art der Konzeption. Hier bekannte man sich eindeutig – obwohl man über nachmittelalterliche Gemälde nicht verfügte – zur Ausstellungsweise der Kunstmuseen, ja man sah sich selbst als solches.⁴⁹⁶ Diese Einschätzung basierte auf der Meinung, daß der

„Mensch der Gegenwart ... leichter Zugang zum einzelnen Kunstwerk (findet) als einer Vielzahl von Dingen, die in ihrer Summe schwerer als Einheit zu verstehen sind. Vor allem vermögen Meisterwerke das Wesentliche einer ganzen Epoche klarer auszusagen und überragen so wie Gebirgshöhen weithin sichtbar die Zeiten. Sie allein sind von unmittelbarer Wirkung auch für uns heute ... Niemand will noch in einer guten Schausammlung unzähligen Dingen in verwirrender Vielheit und in ermüdenden Raumfolgen begegnen. Die künstlerische Qualität des Einzelstückes dagegen fesselt den Besucher.“⁴⁹⁷

Da man in den Objekten ‚Einzelwesen‘ sah, „die ihre ursprüngliche sachliche wie räumliche Bindung verloren haben“⁴⁹⁸, herrschte auch in ihrer Aufstellung das Prinzip der Vereinzelung vor. Übergeordnete, dekorative Zusammenhänge sollten in einer modernen Schausammlung vermieden werden⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ So verwendet Schnellbach für die Bestände ausschließlich das Wort „Kunstwerke“. Vgl. Karlsruhe: Schnellbach 1959.

⁴⁹⁷ Karlsruhe: Schnellbach 1959, S. 9.

⁴⁹⁸ Karlsruhe: Schnellbach 1959, S. 18.

⁴⁹⁹ Vgl. Karlsruhe: Schnellbach 1959, S. 18.

„Nur für Objekte, die künstlerisches Erbe aus gleicher oder naher Epoche sind, ist räumliche Nähe möglich; darüber hinaus bleibt jedes Stück für sich allein und spricht als Einzelwerk zu uns.“⁵⁰⁰

Auch in Karlsruhe war man durchaus bestrebt, neben badischen Erzeugnissen auch qualitätsvolle Werke anderer Regionen in die Sammlung aufzunehmen.

Aber auch in den eigentlichen Agglomerationsmuseen führte man die schon seit den zwanziger Jahren zu beobachtende Tendenz fort, die Stlräume zu vereinfachen. Wo diese zerstört waren bemühte man sich, zur Beruhigung neutralere Bereiche einzurichten. So nutzte man in Darmstadt die erhalten gebliebenen Räume mit bestehender Inneneinrichtung, ähnlich wie zuvor, dem dadurch vorgegebenen Stil entsprechend, während die neutraler gestalteten Bereiche für allgemeine Aufgaben herangezogen wurden; zum Beispiel diente der Waffensaal als Wechselausstellungsraum. Zudem nahm man im Bereich der Gemäldegalerie museumstechnische Neuerungen vor: eine Klimaanlage wurde eingebaut, ein Depotraum mit verschiebbaren Wänden, der eine öffentliche Besichtigung unter Aufsicht zuließ, wurde eingerichtet und ein neuartiges UKW-Führungssystem eingeführt.

Auch im Bayerischen Nationalmuseum war man bemüht, die Ausstellungsräume neutraler zu halten, als das bei der ursprünglichen Einrichtung der Fall gewesen war. Schon bei der Instandsetzung des Ostflügels ging es darum, den Kunstwerken wieder ihren eigenständigen Reiz zu geben und die Verwirrung durch nachgeahmte Elemente soweit wie möglich aufzuheben. Gleichzeitig sollte jedoch, wenn auch nicht so offenkundig wie früher, „ein Beieinander und eine Aufeinanderfolge komplexer Art“ hergestellt werden, „die auch jenen Besucher die objektive Bedeutung der aufgestellten Objekte erkennen läßt, der überwiegend von regionalen oder thematischen oder technischen Interessen erfüllt ist“⁵⁰¹. Da bis 1955 nicht daran gedacht werden konnte, die Fachsammlungen wieder geschlossen aufzustellen, wurden wesentliche Stücke in die chronologische Ausstellung eingegliedert.⁵⁰²

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen führten die Landesmuseen, die nach dem Zweiten Weltkrieg ältere Gebäude bezogen, in diesen die illusionär-rekonstruktive Ausstellungsweise ein. So wurden bei der Einrichtung des Gutes Riensberg in Bremen wiederum die schon vorher im Zucht- und Armenhaus verwendeten Wanddekorationen eingebaut.

⁵⁰⁰ Karlsruhe: Schnellbach 1959, S. 19.

⁵⁰¹ München: Müller 1949, S. 94-95.

⁵⁰² Vgl. München: Weihrauch 1949, S. 81.

Beim Innenausbau des Detmolder Fachwerkhauses wurde die Gelegenheit genutzt, originale historische Einbauten, wie Treppen, Kirchengestühl oder eine Kirchenkanzel, einzufügen. Es wurden auch Stilräume, vor allem aus dem ländlich-bürgerlichen Bereich, eingefügt (Abb. 38), die teilweise aus vollständigen Einrichtungen bestehen, teilweise aus Exponaten unterschiedlicher Herkunft, aber gemeinsamer Stilrichtung zusammengestellt wurden.⁵⁰³ Die Überlegungen, die hinter dieser Ausstattung standen, waren im Prinzip dieselben, die auch schon um die Jahrhundertwende von den Gestaltern der Agglomerationsmuseen angestellt wurden: die Möglichkeit, den Besuchern durch vollständig eingerichtete Räume die Vergangenheit eindringlicher nahezubringen, und die Aufmerksamkeit der Besucher durch ständig wechselnde Raumeindrücke aufrecht zu erhalten. Auf diese Weise entstand das wohl am stärksten auf kulturhistorische Bereiche ausgerichtete Landesmuseum.



Abb. 38

Detmold: Reihe eingerichteter Zimmer aus Lippe um 1. Obergeschoß des Kornhauses 1997

Der etwas abseits gelegene Standort Schleswigs und des Schlosses verlangten eine Konzeption, die im Gegensatz zu den Landesmuseen in Städten eher auf Tages- und Ausflugsbesucher als auf gezielte, teilweise kunsthistorisch motivierte Besuche ausgerichtet ist. Daher war

⁵⁰³ Auch wenn einige der Stilzimmer Objekte unterschiedlicher Herkunft beinhalten, so entsteht in der Gesamtheit ein geschlossener Eindruck der zeitgemäßen Einrichtung, so daß dieses Vorgehen in diesem Falle zu

man hier auch weniger darauf bedacht, wissenschaftliche Erkenntnisse durch eine bestimmte Systematik zu vermitteln, sondern vielmehr Historisches und Überliefertes durch geschlossene Raumeindrücke.⁵⁰⁴ Die Ausstellung sollte „mehr beeindrucken als belehren“⁵⁰⁵. Eine historische Raumfolge, eine landschaftlich bestimmte und eine Abteilung mit volkstümlicher Kultur bildeten die drei Bereiche der Schausammlung. Durch die im Schloß vorhandenen Raumdekorationen verschiedener Epochen ergab sich hier nun ein Schwerpunkt im Rahmen der höfischen Kultur, die vorher eher unterrepräsentiert gewesen war.

D. Fazit

In der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die fünfziger Jahre hinein wurden die Landesmuseen mit einer Vielzahl von Problemen konfrontiert: Die Gebäude waren meist ganz oder teilweise zerstört und/oder wurden von anderen Einrichtungen (mit-)genutzt; die Bestände mußten von den Auslagerungsorten zurückgeführt werden; teilweise waren Sammlungsbestände durch Zerstörung oder Plünderung verloren gegangen, teilweise gab es Schwierigkeiten bei der Rückführung, da die Orte in einer anderen Besatzungszone lagen; ein Großteil des männlichen Personals war zum Teil gefallen oder noch in Gefangenschaft.

Doch auch als diese ersten, manchmal fast existenzbedrohenden Schwierigkeiten überwunden waren, blieb die Museumsarbeit problematisch. Es fehlte überall an Geld und zunächst auch an Materialien, um die provisorisch gesicherten Gebäude wieder aufzubauen. An teilweise dringend benötigte Neubauten war gar nicht zu denken.

Die einzelnen Institute fanden verschiedene Wege, mit dieser Situation fertig zu werden. Meist wurde, wenn noch genügend Bausubstanz vorhanden war, zunächst ein Teil des Gebäudes wieder aufgebaut, um dort erst einmal eine provisorische Ausstellung einzurichten. Wenn dies nicht möglich war, bemühte man sich, andere Mittel der Ausstellung zu finden. In jedem Fall war nach der Sicherung der Bestände eine rasch beginnende Ausstellungstätigkeit das vorrangige Ziel des Wiederaufbaus: Zu lange schon hatten die Besucher auf die Werke verzichten müssen und in dieser schweren Zeit war jede Abwechslung und Ablenkung will-

rechtfertigen ist.

⁵⁰⁴ „Es [das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum] möchte nicht belehren, sondern beeindrucken, es bietet nicht Thesen, sondern Anschauung, die ihren Wert in sich hat. Es sucht als Gesamtziel nicht den logischen und systematischen Zusammenhang, sondern die Ganzheit des über die Sinne vermittelten Erlebnisses von Bildern und Gestalten. ... Vielmehr soll mit der Sprache des Kunstwerks der ganze Mensch als geistig-sittliches Wesen unmittelbar angesprochen werden.“ Schleswig: Schlee 1951, S. 163.

⁵⁰⁵ Schleswig: Schlee 1963, S. 17.

kommen. Bis zum Ende der fünfziger Jahre war es jedem der Landesmuseen gelungen, eine – wenn auch manchmal nur ausschnittweise – Schausammlung einzurichten.

Doch trotz all der Provisorien verzichtete man in den Ausstellungen nicht auf eine gewisse Grundkonzeption. Zum einen verfolgten die Landesmuseen damit die vom Bonner Museum vor dem Krieg eingeschlagene Richtung der schlichten, reduzierten Präsentation. Verstärkt wurde diese Entwicklung durch die bewußte Abwendung der stark von der NS-Ideologie geprägten Ausstellungsweise der dreißiger Jahre mit ihrem Schwerpunkt im volkshundlichen Bereich. Im Gegensatz dazu legte man nun Wert auf eine Präsentation mit möglichst wenig inhaltlicher Wertung der Objekte, stellte ästhetische Gesichtspunkte in den Vordergrund. Dies führte allerdings dazu, daß sich die Aufstellung der Objekte stark derjenigen der Kunstmuseen annäherte. Es gab jedoch auch Museen, vor allem solche, die einen historischen Bau bezogen, die die Tradition der Rauminszenierungen fortsetzten. Diese beiden Systematiken wurden zunächst einmal bis in die sechziger Jahre weiterverfolgt.

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

Charakteristisch für diesen Zeitraum ist – und dies nicht nur für die Landesmuseen, sondern für das gesamte deutsche Museumswesen –, daß es sich um eine Zeit der Veränderungen und des Aufbruchs handelt. Für die Landesmuseen bedeutete dies zunächst, daß die geplanten neuen Häuser, meist Anbauten, errichtet werden konnten und die Beseitigung der Kriegsschäden endgültig abgeschlossen wurde.

Gegen Ende der sechziger Jahre folgte dann, im Zuge der allgemeinen gesellschaftlichen Revolte gegen das Establishment, auch in der Museumskunde eine Abkehr von der bisherigen Konzeptionspraxis. Neue Modelle wurden entworfen und umgesetzt. Für die Landesmuseen galt es zu entscheiden, ob eigene Konzeptionen entwickelt werden sollten, ob man denen anderer Häuser folgen oder den einmal eingeschlagenen Weg beibehalten sollte. Auch die Museen in der DDR erhielten eine neue, ideologisch bestimmte Konzeption, die bei ihnen jedoch weitestgehend von außen vorgegeben war.

A. Die Bauten der sechziger und siebziger Jahre

Nachdem schon für einige Häuser Ende der fünfziger Jahre Pläne für Neu- beziehungsweise Anbauten vorgelegen hatten, ließ es die finanzielle Lage der Träger der Museen im folgenden Jahrzehnt endlich zu, diese in die Tat umzusetzen. Aber auch der noch nicht beendete Wiederaufbau wurde fortgeführt, so daß alle Landesmuseen in der Bundesrepublik wieder über intakt Museumsbauten verfügen konnten.

Eine neue Gestaltung der Museumsbauten war dabei ein wesentlicher Punkt, an dem Museumsreformen ansetzten. Sie sollten nicht mehr hauptsächlich der Repräsentation dienen, sondern den Besucher ansprechen und einladen. Das Motto, der Besucher solle sich in ihnen zu Hause fühlen, machte die Runde. Dafür sollten neben der entsprechenden Gestaltung des Außenbaus und der Ausstellungsräume vor allem auch zusätzliche Einrichtungen wie Cafeteria, Sitzgelegenheiten oder Verkaufsstände sorgen.

Nur drei Landesmuseen – das Rheinische Landesmuseum in Bonn, das Bremer Focke-Museum und das Westfälische Landesmuseum – erhielten im Laufe dieser zwanzig Jahre neue Gebäude, in Bonn und Münster waren es Erweiterungsbauten. Da man bei allen bemüht war, neueste museumstechnische und -kundliche Erkenntnisse einzubringen, ähneln sie sich deut-

lich in der Art ihrer Anlage. Doch bringen diese Bauten für die Landesmuseen neuartige Aspekte, denn immerhin hatte keine der Sammlungen seit dem Bau des Hessischen Landesmuseums in Kassel 1913, also gut 50 Jahre zuvor, einen Neubau bezogen.

Nachdem man sich Mitte der fünfziger Jahre entschieden hatte, das Focke-Museum im Haus Riensberg zu belassen, begannen auch bald erste Überlegungen, das Museum zu erweitern, da die Raumsituation in dem alten Gutshaus doch sehr beengt war. Dazu stand das benachbarte Parkgelände zur Verfügung. Schon 1957 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, der sowohl einen Entwurf für einen Museumsneubau als auch die Gestaltung des Parks beinhaltete. Diesen gewann der Darmstädter Architekt Heinrich Bartmann.

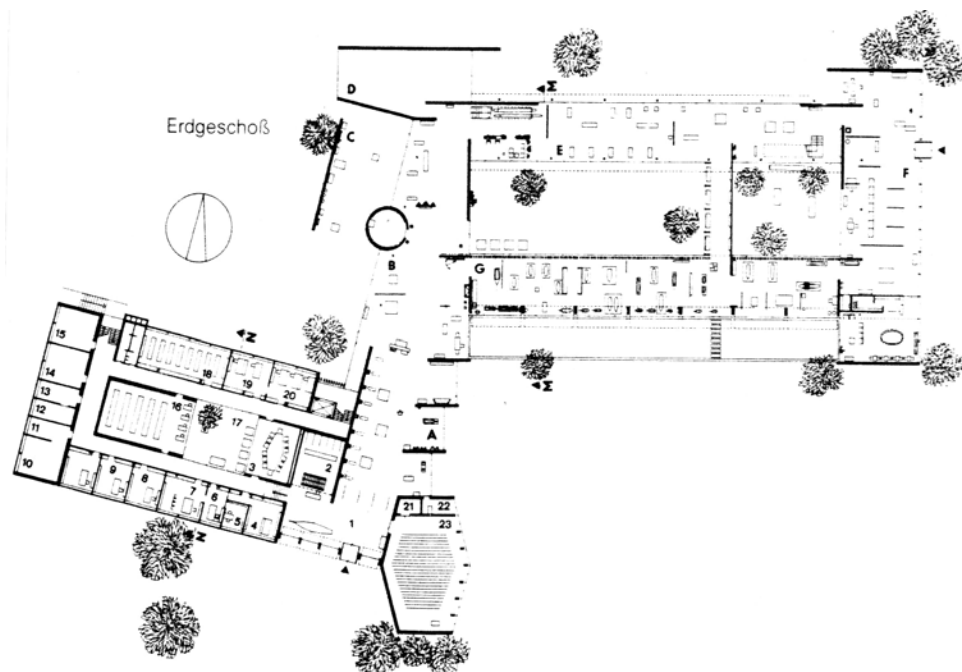


Abb. 39
Bremen: Grundriß des Neubaus

Nach seinem Entwurf entstand 1959 bis 1964 der erste neugeplante Bau für ein Landesmuseum nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieser ist funktionell und zurückhaltend in der Architektur gehalten. Er besteht aus einem bungalowartigen Gebäudekomplex, der in verschiedene Trakte gegliedert ist. Zwei unterschiedlich große, rechteckige Haupttrakte mit je einem Innenhof sind durch einen weiteren Bauteil verbunden (Abb. 39). In letzterem, der keilförmig angelegt ist, befindet sich der Eingangsbereich auf den übergangslos die Schausammlung folgt. Vom Eingang aus ist auch der Verwaltungsbereich im kleineren der beiden Haupttrakte sowie ein seitlich angegliederter, sechseckiger Vortragssaal zu erreichen. Der Eingangstrakt ist jedoch so an-

gelegt, daß der Besucher durch seine Keilform in den eigentlichen Ausstellungsbereich geleitet wird. Dieser nimmt den zweiten, größeren Haupttrakt ein, dessen eine Längsseite als einziger Teil des Baus zweigeschossig ausgeführt ist. Der große Innenhof, den dieser Teil des Gebäudes umschließt, wird durch einen schmalen Riegel zweigeteilt.

Neben der hereinführenden Anlage des Eingangsbereiches wurde der Besucher auch in den ohne Raumaufteilung gehaltenen Ausstellungsflügeln mittels eingestellter Leichtbauwände weiter geleitet. Durch ihre versetzte Aufstellung und dadurch, daß sie teilweise nicht die Raumhöhe erreichten, blieb der offene Raumeindruck erhalten. Er wird zusätzlich verstärkt durch die großen, durchgehenden Fensterflächen, die Ausblicke in den Park erlauben. Eine Besonderheit bildet hierbei eine Wasserfläche, die vor dem Bereich der damaligen Schifffahrtsausstellung angelegt worden war und den Bezug zu diesem für Bremen so wichtigen Element herstellt. Für die Schatzkammer und den Bremer Willkomm, der Barocksilber und Schaumünzen enthält, wurden abgeschlossener Kompartimente eingefügt, die eine genauere Betrachtung der Gegenstände ermöglichten.⁵⁰⁶ Der schlichte Charakter des Baus wird durch teilweise unverputzte Ziegelmauern, in die Decke eingelassene Leuchten, schlanke Rundpfeiler und einen einfachen Stein- oder Parkettfußboden verstärkt: Auch die verwendeten Materialien sollten eine Verbindung zur Natur herstellen.

Durch seinen aufgliederten, flachen Baukörper ohne direkte Schauseite, in dem jedes einzelne Element des Museums einen erkennbaren, abgegrenzten Bereich einnimmt, paßt sich das Gebäude gut in den landschaftlichen Rahmen ein. Allerdings brachte diese enge Verbindung von Park und Gebäude auch Nachteile mit sich: Vor allem das Flachdach und die großen Fensterflächen ohne Wärmedämmung sowie das Fehlen einer Klimaanlage wirkten sich ungünstig auf die Ausstellungsräume aus. Wärme- und lichtempfindliche Gegenstände konnten hier gar nicht oder nur an wenigen Plätzen ausgestellt werden.

Parallel zur Errichtung des Neubaus wurde zudem im hinteren Bereich des Parks ein Zweistöckerhaus aus Mittelsbüren, Ende des 17. Jahrhunderts entstanden, wieder aufgebaut, ähnlich wie dies zuvor schon in Detmold geschehen war (Abb. 40). Da auch schon zum Haus Riensberg eine Scheune und ein Backhaus gehören – in ihnen wurde die Museumsgastronomie eingerichtet – entstand hier bis zur Eröffnung des Neubaus 1964 eine locker gruppierte Anlage sehr verschiedenartiger Bauten – 1973/74 noch durch eine Scheune des 19. Jahrhun-

⁵⁰⁶ Vgl. Bremen: Kloos, Das neue Focke-Museum, 1964, S. 146.

derts mit einer Ausstellung bäuerlichen Ackergeräts ergänzt – die gemeinsam ein ‚Museum im Park‘⁵⁰⁷ bilden.



Abb. 40

Bremen: Ansicht des hinteren, zweigeschossigen Flügels des Neubaus mit Blick auf das Haus Mittelsbüren 1964

Wenn auch eine mit Bremen vergleichbare Einbindung in die Natur in Bonn, wo das Rheinische Landesmuseum in einen städtischen Wohnbereich eingefügt ist, nicht gegeben war, entstand hier dennoch ein vergleichbarer Bau, was die betonte Zurückhaltung der Architektur angeht. Obwohl man schon bald nach dem Krieg einen Neubau für den 1952 abgerissenen Altbau an der Colmantstraße geplant hatte⁵⁰⁸, wartete man bis Anfang der sechziger Jahre, um diesen verwirklichen zu können. Ein 1961 aufgestelltes Raumprogramm bildete dann die Grundlage des ein Jahr später ausgeschriebenen Architektenwettbewerbes, der zugunsten des Entwurfes von Rainer Schell aus Wiesbaden entschieden wurde. 1963 wurde mit den Arbeiten begonnen.

Der 1967 fertiggestellte Anbau war ein nüchtern gehaltener Zweckbau. Die plane, ohne Vor- oder Rücksprünge gehaltene Fassade war in fast quadratische Raster unterteilt, deren unterer Bereich mit grauem norwegischen Schiefer verkleidet war, darüber war jeweils ein Doppelfenster eingesetzt. Lediglich im unteren Geschöß wurde diese Gleichförmigkeit unterbrochen.

⁵⁰⁷ Bremen: Kloos, Das neue Focke-Museum, 1964, S. 142.

⁵⁰⁸ Vgl. oben S. 142. Bonn: Borger 1971, S. 166.

Dort bildeten die senkrechten, trennenden Bänder Pfeiler, so daß vor dem nach hinten versetzten Eingang eine Art Kolonnade entstand. Zur Colmantstraße hin war das Gebäude aus der Straßenflucht der benachbarten Häuser bewußt zurückgenommen. Dadurch erhielt man einen Vorplatz, auf dem der Besucher auf einem absinkenden Niveau über einige Stufen zum Eingang geführt wurde (Abb. 41).

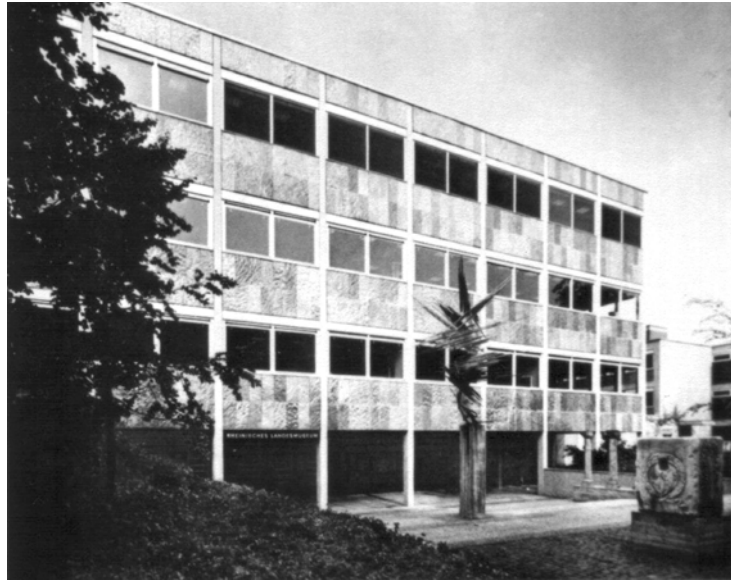


Abb. 41
Bonn: Ansicht des Neubaus nach 1967

Über dem unterhalb des Straßenniveaus angelegten großzügigen Eingangsbereich mit anschließender Wechsausstellungshalle, Vortragssaal, Cafeteria und zwei Schulräumen erhoben sich drei Ausstellungsgeschosse, die in drei Flügeln U-förmig an den Altbau anschlossen und dabei einen offenen Innenhof bildeten. Die Verbindung der beiden Bauteile wurde durch ein weitläufiges Treppenhaus hergestellt, das zudem zwischen den unterschiedlichen Geschosshöhen von Alt- und Neubau vermittelte. Auch das Innere des Neubaus war auf einem Raster aus Betonpfeilern aufgebaut, das es möglich machte, über die Hälfte der Wände variabel einzusetzen.⁵⁰⁹ Auf diese Weise entstanden Ausstellungsräume unterschiedlicher Größe, die zwar meist aneinandergereiht einen Rundgang, jedoch aufgrund unterschiedlicher Zugänge keine durchgehenden Fluchten bildeten. Durch die flache Deckung des Gebäudes und die großen Fensteröffnungen entstanden hier aber auch gleichartige Probleme wie in Bremen, vor allem was das Klima in den Räumen angeht.

⁵⁰⁹ Zur Konstruktion der Wände vgl. Bonn: Borger 1971, S. 172.

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

Nach der Fertigstellung des Neubaus unterzog man auch den Altbau einer Sanierung. Dabei wurden zur Absenkung der Raumhöhen Lamellenkonstruktionen angebracht.⁵¹⁰ Auch im Bereich des Lichthofes wurde sowohl die Höhe der Umgänge als auch der gesamten Halle reduziert. 1969 konnte schließlich der neuartige Museumskomplex eröffnet werden.

Nachdem in Münster die Entscheidung für einen Neubau gefallen war und schon 1958 der durch einen Wettbewerb ermittelte Entwurf des Kölner Architekten Hans Spiertz vorlag, zog sich, ähnlich wie in Bremen, die Ausführung über längere Zeit hin. Zunächst wurde 1963 ein Neubau für das archäologische Landesmuseum auf dem Bereich des Grundstücks begonnen, der vom Domplatz abgewandt ist. Da nach seiner Fertigstellung 1966 finanzielle Probleme auftraten, die weitere Arbeiten zunächst zum Erliegen brachten, entschloß man sich, den noch vorhandenen Altbau des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte zu erhalten und ihn mit dem schon errichteten Neubau zu verbinden. Erst 1974 konnte diese Gesamtanlage eröffnet werden.



Abb. 42
Münster: Ansicht des Eingangsbereiches am Neubau 1997

Es entstand ein langgestreckter, zweigeschossiger Bau, der dort an den Altbau anschließt, wo vor dem Krieg der Übergang zur Margaretenkapelle ansetzte. Die beiden Schmalseiten, die jeweils im Zwickel zu den angrenzenden Bauteilen liegen, wurden an den Fassaden der oberen Stockwerke mit zwei zeitgenössischen, streng geometrischen Plastiken versehen (Abb. 42). Im

⁵¹⁰ Vgl. Bonn: Borger 1971, S. 176.

übrigen ist das Gebäude mit grauem Granit verkleidet. Der rechteckige Grundriß wurde an der Seite zum Domplatz, an der der neue Eingang des Hauses liegt, abgestuft, die Eingangsfront im Erdgeschoß zurückgenommen, so daß ein hineinleitender Effekt entstand.

Vier Flügel umschließen einen Innenhof, wobei der den Straßen abgewandte Längsflügel Verwaltungszwecken dient. Die großzügige Eingangshalle nimmt den vorderen Bereich des Erdgeschosses ein. Neben einer großen Kassen- und Verkaufstheke zieht eine freitragende, geschwungene Treppe ins Obergeschoß die Blicke auf sich. Zum Innenhof hin folgt der Vortragssaal und im Verwaltungstrakt ist von hier aus die Bibliothek zu erreichen. Der Zugang zur Schausammlung erfolgt im Erdgeschoß durch den anschließenden, zur Straße gelegene Längsflügel mit der Cafeteria, der sehr schmal angelegt ist. Es folgen zwei große, schmale Ausstellungsräume und ein kleineres Treppenhaus. Im rückwärtigen Flügel befindet sich unter anderem ein über beide Stockwerke reichender Saal, der Durchblicke aus den umliegenden oberen Räumen erlaubt. Im Obergeschoß sind in allen drei Ausstellungsflügeln ausschließlich Räume für Schausammlung und Wechselausstellungen untergebracht.

Der gleichzeitig renovierte Altbau konnte dadurch, daß sämtliche Infrastruktur im Neubau untergebracht worden war, ausschließlich für Ausstellungszwecke genutzt werden. Da vorgesehen war, hier die nachmittelalterliche Kunst einschließlich des 20. Jahrhunderts unterzubringen, bemühte man sich, die Räume als neutralen Hintergrund zu gestalten. Da die Raumhöhen im Vergleich zum Neubau größer waren wurden die Decken mit einer Lamellenkonstruktion abgehängt, die auch in den Lichthofumgängen eingebracht wurden.

Die beschriebenen Neubauten zeigen, obwohl sie in ihrer Grundrißausbildung verschieden sind, sehr ähnliche Ansätze einer neuartigen Auffassung des Museumsbaus. Dabei gleichen sich vor allem die beiden Bauten in Bonn und Münster, dies nicht zuletzt deshalb, weil es sich bei beiden um Anbauten handelt und beide in der Innenstadt liegen. Alle drei Bauten verfügen über eine strenge, geometrische und zurückhaltende Architektur. Kunst am Bau wird in den sechziger Jahren, anders als bei den alten Museumsbauten, nicht mehr architektonisch umgesetzt, sondern durch vor dem oder an dem Bau selber angebrachte Kunstwerke. Im Inneren wurden im Vergleich zu früher die Geschosshöhen gesenkt⁵¹¹, dafür jedoch die Grundflächen wesentlich vergrößert. Dies ergab allerdings für die Einrichtung der Ausstellungen einige Schwierigkeiten, da für viele Präsentationsformen Wände benötigt werden. Die großen Säle

⁵¹¹ Dies ist allerdings eine Entwicklung, die in allen Bereichen des modernen Bauwesens seit dem ‚Bauhaus‘ zu finden ist.

wurden daher durch Stellwände, auch gemauerte, die vielfach mit Abstand zur Decke endeten, gegliedert, ohne daß der Gesamteindruck der Räume aufgehoben worden wäre.

Bei den Häusern in Bonn und Bremen fallen die großzügigen Fensterflächen auf, die aus konservatorischer Sicht Probleme für die Nutzung brachten, da sie zu viel Licht in die Räume ließen und die Temperaturen in diesen nur schwer zu regeln waren. Dazu trugen auch die Flachdächer bei, bei denen sich zudem teilweise nach einiger Zeit undichte Stellen bemerkbar machten.

Wiederum bei allen drei Bauten findet sich die großzügige Eingangshalle, die die Besucher aufnehmen und in die Ausstellungsräume weiterleiten soll. Waren die Eingänge in Bonn und Münster schon im Außenbereich so angelegt, daß eine subtile Führung des Besuchers in das Haus hinein erfolgte, so ist es in Bremen eher der Eingangsbereich selber, der durch seine Keilform weiterleitet. An die Eingangshalle schließt bei allen Neubauten unmittelbar der Vortragssaal an, was vor allem dort stattfindenden Abendveranstaltungen zu Gute kommt. In Bremen und Münster ist zudem die Verwaltung von hier aus zugänglich – in Bonn erhielt sie einen Trakt mit eigenem Zugang –, während in Bonn und Münster auch die Cafeteria von dort aus direkt zu erreichen war. Der Eingangsbereich erhält also eine zentrale vermittelnde Position innerhalb der Gebäude. Die zusätzlichen, neben der Ausstellung vorhandenen Museumseinrichtungen sind von ihm aus zugänglich, so daß er, teilweise mit Sitzgelegenheiten versehen, auch zum Verweilen, unabhängig von einem Museumsbesuch einladen soll.

Diese Museumsbauten sind zeitgenössisch moderne Bauten, die in ihren Grundzügen – schlichte Fassaden, strenge Gliederung, große Fensterflächen – durchaus anderen öffentlichen Zweckbauten der sechziger Jahre, zum Beispiel Schulen, entsprechen. In ihrer inneren Anlage gleichen sie den schon in den fünfziger Jahren entstandenen Museumseinrichtungen in einigen Landesmuseen, die sich durch großzügige Raumwirkung und zurückhaltende Einrichtung auszeichnen. Dies ist auch im Umbau der beiden Altbauten deutlich zu erkennen. Man bemühte sich, die Räume neutral zu gestalten. Auch das Abhängen der altmodisch hohen Räume trug zur Modernisierung dieser mehr als fünfzig Jahre alten Bauten bei. War man bei den frühen Anbauten noch bemüht, diese an das bestehende Haus anzugleichen, so geschah nun das Gegenteil, indem man bestrebt war, auch die Altbauten den zeitgenössischen Anforderungen entsprechend umzugestalten. Auf diese Weise entstanden für diese drei Museen neuartige Gebäudekomplexe, in denen Neu und Alt miteinander zu verbinden waren.

Für drei Landesmuseen ergab sich die Möglichkeit, ihr schon bestehendes Gebäudeensemble zu erweitern beziehungsweise ein solches einzurichten. Zum einen galt dies in Bremen, wo die

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

schon erwähnte Scheune den Museumskomplex vervollständigte, und in Detmold. Nach dem Wiederaufbau des ersten Fachwerkbaus auf dem Museumsgelände Ende der fünfziger Jahre begann man dort 1961 damit, durch die Translozierung eines weiteren historischen Gebäudes, einer Zehntscheune aus dem 16. Jahrhundert, die Anlage weiter auszubauen. Das Gesellschaftshaus und die Zehntscheune wurden zudem 1960–1962 durch einen modernen, eingeschossigen Zwischenbau verbunden (Abb. 43), der den Eingangsbereich sowie die notwendige Infrastruktur – Wechsellausstellungs- und Vortragssaal sowie eine Einführung in die Sammlung – aufnahm. Da dieser Verbindungstrakt zudem große Fensterflächen und eine streng geometrisch gegliederte Fassade hatte, reiht auch dieser sich in seiner architektonischen und museumstechnischen Anlage in die Neubauten der Landesmuseen ein.



Abb. 43

Detmold: Gebäudeensemble des Lippischen Landesmuseums von der Mittelmühle aus 1997

In den siebziger Jahren wurde die in unmittelbarer Nachbarschaft des Museums gelegene Mittelmühle, ein denkmalgeschützter Bau, für die Aufnahme der naturkundlichen Sammlungen umgebaut. Zusätzlich wurde neben diese ein 1781 erbauter Wohnspeicher transloziert, der mit einem Ausstellungsraum, einem Unterrichtsraum und einer Cafeteria ausgestattet wurde.

Zum anderen bot sich auch in Schleswig die Gelegenheit, weitere auf der Schloßinsel gelegene Gebäude für den Museumsbetrieb nutzbar zu machen. Dies geschah auch, weil für die seit 1953 zusammengestellte volkskundliche Gerätesammlung sowie für die ständig wachsende

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

Sammlung der Kunst des 20. Jahrhunderts dringender Raumbedarf bestand. Daraufhin begann man sukzessive, die auf dem zum Schloß gehörigen Gelände bestehenden Stallungen, die aus der Zeit stammen, in der es als Kaserne genutzt wurde, zu renovieren und auszubauen.

Den Anfang machte der U-förmige Bau des ehemaligen Pferdestalls, der 1970–1972 als Ausstellungsgebäude für die Gerätesammlung hergerichtet wurde. Mit zusätzlicher Unterstützung des Landes wurde gleichzeitig mit dem Ausbau der ehemaligen Reithalle begonnen, deren aufwendigerer Umbau bis 1979 dauerte. Auch hier war man bemüht, den weitläufigen Raumeindruck des Gebäudes nur geringfügig zu beeinträchtigen. Daher entschied man sich, mittels einer Stahlkonstruktion, entsprechend der eisernen Dachträger, eine leicht wirkende Empore, die frei im Raum steht, einzufügen. Deren Pfeiler bieten auch im Erdgeschoß die Möglichkeit, Stellwände zwischen ihnen zu plazieren (Abb. 44). Als Fortsetzung der Ausstellung im Schloß wurde hier die Kunst nach 1945 präsentiert.



*Abb. 44
Schleswig: Wechselausstellungshalle im Reitstall 1997*

Anders als bei den Ensembles in Bremen und Detmold, die zusätzlich durch Überführung älterer ländlicher Bauten auf das Museumsgrundstück entstanden waren, hatte man in Schleswig mit dem Ausbau der alten Stallungen ausschließlich Gebäude genutzt, die auf dem Gelände schon vorhanden waren. Dadurch wurde das Areal der Schloßinsel für das Museum erschlossen, wobei die Besucher, die wie gesagt vielfach Tagesausflügler sind, auch die Gartenanlagen nutzen können.

In den übrigen Landesmuseen konnten die bisher nicht abgeschlossenen Wiederaufbauarbeiten beendet werden. So wurden die Arbeiten an den Seitenflügeln des Karlsruher Schlosses 1965 nach dem schon im Mittelbau verwendeten Konzept mit Wiederherstellung der Fassade und großdimensionierten Ausstellungssälen abgeschlossen. Auch im Alten Schloß in Stuttgart konnte 1968 der Aufbau des Dürnitzflügels beendet werden. Im Bayerischen Nationalmuseum wurden 1972 die letzten Obergeschoßräume wieder mit Bereichen der Fachsammlungen eingerichtet.

B. Die Konzeptionsgrundsätze der sechziger Jahre

In den meisten Landesmuseen behielt man den in den fünfziger Jahren jeweils eingeschlagenen Weg der Präsentation bei. So wurden beispielsweise im zweiten historischen Fachwerkhaus des Lippischen Landesmuseums wieder zusammengestellte Ensembles präsentiert. In diesem Falle handelte es sich vorwiegend um Werkstatteinrichtungen, da in der Zehntscheune der 1961 eingerichtete Sammlungszeit alter Ackergeräte, Fahrzeuge und Arbeitsgeräte ausgestellt wurde. Auch in Karlsruhe blieb man bei der ästhetischen Gesichtspunkten folgenden Art der Präsentation, als es galt, die 1965 fertiggestellten Seitenflügel einzurichten (Abb. 45). Ebenso wurde die Neuordnung der kunsthandwerklichen Abteilung des Hessischen Landesmuseums in Kassel 1967 in der Linie der betont sachlichen Aufstellung weitergeführt. Da das Raumangebot weiterhin beschränkt war, hatte man sich hier im 2. Obergeschoß gegen einen chronologischen Rundgang und für die Nutzung der Räume entsprechend ihrer Eignung für bestimmte Bereiche entschieden, wobei nach Materialgruppen wie Glas oder Porzellan aufgeteilt wurde.



*Abb. 45
Karlsruhe: Mittelaltersaal nach 1966*

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

Für das Hessische Landesmuseum in Darmstadt ist es schwierig, einen Konzeptionsgrundsatz für die sechziger Jahre festzumachen, da diese für das Haus eine Zeit der ständigen Umstrukturierung und Neuordnung gewesen sind. Allgemein wurde aber auch hier zunehmend die künstlerische Qualität ausschlaggebend für die Auswahl der Objekte. Zudem hat man versucht, soweit das die Räumlichkeiten zuließen, die Exponate zu vereinzeln. Dies geschah auch in den vorgegebenen Stilräumen, wie zum Beispiel dem römischen Atrium oder der Kapelle – unter anderem wohl, um den Stilcharakter dieser Bereiche zu mildern. Vorrangiges Ziel war hier zunächst, die ursprünglichen Ausstellungsräume, die teilweise noch als Depots dienten, für die Schausammlung nutzbar zu machen. Weiterhin war man bemüht, in den einzelnen Gebäudeflügeln und -geschossen jeweils chronologische oder inhaltliche Abläufe einzurichten, was allerdings nur teilweise – etwa mit der Raumfolge in der linken Gebäudehälfte mit Exponaten des Frühmittelalters, der Gotik und weiterführend bis zum Barock – gelang.⁵¹²

Analog zu den modernen Neubauten wurde auch hier die Eingangshalle 1963 bis 1965 so umgestaltet, daß in ihr eine Cafeteria und eine großzügige Verkaufs- und Informationstheke Platz fanden (Abb. 46). Sie sollte nunmehr als „Informations-, Aufenthalts- und Regenerationsraum“⁵¹³ dienen. Auch wurden hier, wie in den Altbauten der Landesmuseen in Bonn und Münster, in einigen Räumen die Decken oder Gewölbe abgehängt, um eine zeitgenössischen Ansprüchen entsprechende Umgebung zu erhalten.



Abb. 46
Darmstadt: Blick in die Eingangshalle 1975

⁵¹² Vgl. Darmstadt: Cordier 1993, S. 53–63.

⁵¹³ Darmstadt: Hessisches Landesmuseum 1975, S. 13.

Nachdem schon 1967 der kleinere Innenhof, der sogenannte Rodensteiner Hof, mit einer modernen Glas- und Stahlkonstruktion überdacht worden war – eine Maßnahme, die ohne Rücksicht auf die vorhandene Architektur durchgeführt worden ist – entstand 1969 bis 1970 im Dachgeschoß über der Mittelhalle eine neue Gemäldegalerie. Sie war notwendig und möglich geworden, nachdem Karl Ströher seine zu einer Stiftung umgewandelte Sammlung von Kunstwerken des 20. Jahrhunderts⁵¹⁴ dem Museum als Leihgabe überlassen und zugleich den Ausbau der Galerie finanziert hatte. Mit der Neuordnung der Gemäldesammlung – die mittelalterlichen Werke wurden im ehemaligen Barockraum, der zu diesem Zweck mit einer die Gewölbe verdeckenden Lamellenkonstruktion mit darüber liegender Klimaanlage und Fensterblenden versehen worden war, ausgestellt, die Gemälde der Zeit von 1550 bis 1900 in der neuen Galerie, die folgenden Stilrichtungen in den Räumen des zweiten und dritten Obergeschosses – war zwar die Umstrukturierung der Sammlung zunächst abgeschlossen. Es war aber nicht gelungen, eine einheitlich wirkende Ausstellung zu konzipieren.

Im Württembergischen Landesmuseum hatte sich durch die Übernahme wesentlicher Bestände des Landesgewerbemuseums die Struktur der gesamten Sammlung stark verändert: War diese zuvor vorwiegend regional ausgerichtet, so besaß man nun Fachsammlungen mit vielfach hochrangigen Werken nationaler und internationaler Produktion. Daraufhin reichte es nach der Fertigstellung des Dürnitzflügels 1968 nicht mehr aus, diesen nach der ursprünglichen Planung einzurichten. Eine Neuordnung und -aufstellung der gesamten Bestände wurde daraufhin notwendig und konnte in den siebziger Jahren, teilweise erst Ende der achtziger Jahre vollendet werden.

Neue Anregungen für ein den kunst- und kulturgeschichtlichen Museen entsprechendes Ausstellungssystem gab Ernst Schlee, der damalige Direktor des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, in den sechziger Jahren in Weiterführung der Konzepte von Otto Lauffer. Schlee verwies in einem 1963 gehaltenen Vortrag darauf, daß, in dieser Hinsicht die mehr als fünfzig Jahre alten Gedanken Lauffers weiterentwickelnd, die Museumsstücke neben einem eventuellen Kunstwert noch andere Qualitäten aufweisen, die es für eine Ausstellung zu nutzen gilt. Er gibt als Beispiele die Qualitäten des Dokumentarischen, des Milieuhaften, des

⁵¹⁴ Zur ‚Ströher-Sammlung‘ siehe Darmstadt: Amman/Präger 1991; Darmstadt: Bott 1978; Darmstadt: Cordier 1993, S. 72–74; Darmstadt: Pohl-Ströher/Ströher/Pohl 1982; Darmstadt: Wiese 1957/58.

Dinglichen, des Alten und des Illustrativen an.⁵¹⁵ All diese Qualitäten, die besonders bei den Alltagsgegenständen in einem kulturhistorischen Museum zu finden sind, eignen sich dazu, unmittelbar „weite Bereiche des praktisch gelebten Lebens, mit denen sich das Denken der Menschen in oft anspruchsvoller Form beschäftigte“⁵¹⁶, zu vergegenwärtigen. Im Gegensatz zu Lauffer verdammt Schlee den Kunstwert allerdings nicht aus den historisch orientierten Museen. Für ihn gibt es keinen Widerspruch in einem Nebeneinander, wenn „die Kunst nicht den Anspruch auf Ausschließlichkeit“⁵¹⁷ erhebt.

In der Ausstellung des Museums spiegelte sich diese Auffassung zum einen darin wider, daß man sich darum bemühte, eine umfassende Sammlung des Arbeitsgerätes von Bauern, Handwerkern und Hausfrauen anzulegen und damit gleichzeitig eine „wissenschaftliche Inventarisierung des Dinggutes in den ländlichen Siedlungen“⁵¹⁸ zu verbinden. Damit sollte verdeutlicht werden, wie das alltägliche Leben bewältigt wurde und vor allem welche technischen Mittel dabei zur Verfügung standen. Zum anderen folgte man in der Konzeption weiterhin skandinavischen Vorbildern, zum Beispiel dem des Nordischen Museums in Stockholm, indem die Sammlungen in zwei große Bereiche, dem der höheren Stände und dem der ‚Jedermanns-Abteilung‘⁵¹⁹ unterteilt wurden.

In dem selben Vortrag bricht Schlee auch eine Lanze für die Landesmuseen. Seiner Meinung nach ist es gerade das regionale kulturhistorische Museum, das am besten in der Lage ist, „eine differenzierte Gruppe von kulturell eigenartigen Landschaften“ zu repräsentieren, „und im Verdeutlichen der Unterschiede von Landschaft zu Landschaft jenen Individuationsprozeß anschaulich vergegenwärtigt“⁵²⁰.

Was die Einrichtung der Neubauten angeht, so hielt man in Münster an der schon vorher eingeschlagenen Richtung der großzügig-ästhetischen Gestaltungsweise fest und wählte für die 1974 eröffnete Schausammlung die auszustellenden Objekte weiterhin vorwiegend nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten aus. Dies galt sowohl für die mittelalterlichen Objekte, die im Neubau aufgestellt wurden, als auch für die Kunst der späteren Epochen im Altbau.

⁵¹⁵ Vgl. Schlee 1964, S. 80–82.

⁵¹⁶ Schlee 1964, S. 83. Schlee bringt als Beispiel Uhren des 16. und 17. Jhs., die neben ihrem künstlerischen und technischen Wert auch einen „das Leben aller neu regelnden“ Geist verdeutlichen. Schlee 1964, S. 83.

⁵¹⁷ Schlee 1964, S. 85.

⁵¹⁸ Schlee 1964, S. 85.

⁵¹⁹ Eine genauere Übersetzung des schwedischen Begriffes wäre ‚Abteilung der Leute‘. Vgl. Schlee 1964, S. 85.

⁵²⁰ Schlee 1964, S. 84.

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

Auch im 1964 eröffneten Neubau des Focke-Museums ging man zu dieser Art der Ausstellung über, während man bei der Einrichtung der Häuser Riensberg und Mittelsbüren noch mit dekorierten Stülzimmern gearbeitet hatte. Daher konnte man auf solche Mittel in der Ausstellung im neuen Haupthaus verzichten. Die im Neubau gezeigten Objekte zur Bremer Stadtgeschichte, inklusive der Vorgeschichte und der Schifffahrts- und Schiffbaugeschichte, waren daher vorwiegend als Einzelobjekte präsentiert (Abb. 47). Auch wurde hier, soweit das bei den doch kulturhistorisch bestimmten Themen möglich war, bei der Auswahl der Objekte auf künstlerische Qualität geachtet. Nur in bestimmten Bereichen, wie zum Beispiel der Zunftwesen- oder der Spielzeugausstellung, bei denen der „Gemütswert mitwirkt“⁵²¹, wurden eine dichtere Aufstellung und Ensembles verwendet.



Abb. 47
Bremen: Übergangsbereich vom Eingang zur Ausstellung 1964

Wiederum hat einzig das Rheinische Landesmuseum Bonn eine neuartige Konzeption in seinen Neubau eingebracht. Nicht das einzelne Objekt sollte hier im Vordergrund stehen, sondern das Aufzeigen von Zusammenhängen. Andererseits wollte man mit der Schausammlung auch nicht vorrangig auf eine Weiterbildung der Museumsbesucher zielen, sondern durch die Präsentation von schönen und exotischen Dingen einfache Anregungen bieten und damit den vermeintlichen Besucherwünschen nachkommen.⁵²² Vorrangig für die Auswahl der Exponate war nicht deren künstlerische Qualität, sondern, daß sie für die Entwicklung des Rhein-

⁵²¹ Bremen: Kloos, *Das neue Focke-Museum*, 1964, S. 146.

⁵²² Vgl. Bonn: Petrikovits 1964, S. 109.

landes Typisches repräsentieren.⁵²³ Dabei wurden aus der Zeit bis zum Mittelalter vorwiegend kulturgeschichtliche Objekte, aus den folgenden Epochen hauptsächlich Kunstwerke präsentiert.⁵²⁴ Die allgemeine Zielsetzung sollte eine landesgeschichtliche sein.

Bei der Umsetzung dieser Konzeptionsgrundsätze ergaben sich zunächst Probleme mit den Räumen des Neubaus, da die großzügig angelegten, hallenartigen Ausstellungsräume nicht für die Einrichtung kleinerer, überschaubarer Bereiche, die man zu schaffen dachte, geeignet waren.

„Museumsarchitekten verwechseln zu leicht die Erfordernisse von Warenhäusern mit denen der Museen. Einer der großen Erziehungswerte eines Museums ist es, sich vor einem schaubaren Objekt versenken zu können, sei es mit Gedanken – sei es mit Gefühlen. Wir haben deshalb die großen Hallen, die der Architekt im Neubau des Rheinischen Landesmuseums Bonn vorgesehen hatte, unterteilt – natürlich nicht zu eng. In den ‚Hallenmuseen‘ wird man durch das Stimmengewirr zahlreicher Besucher und auch durch Führungen einzelner Gruppen akustisch sehr gestört. Es ist ein Widersinn, für Museen schalldämpfende Decken zu schaffen und andererseits riesige Hallen zu bauen.“⁵²⁵



Abb. 48

Bonn: Verbreitungskarte mit Lichtpunkten in der römischen Abteilung 1970

Zusätzlich wurden die Räume durch Stellwände oder Vitrinen gegliedert, um die geforderte Unterteilung zu erreichen. Dabei wurde darauf geachtet, in allen Abteilungen eine gemeinsame, nüchterne Linie der Einrichtung einzuhalten. Man wollte sich auch vor zu „aufdringlicher

⁵²³ Vgl. Petrikovits 1964, S. 106. Die Erzeugnisse der Volkskunst fanden aber hier nicht den Weg in das Landesmuseum, sie wurden im ‚Rheinischen Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde‘ in Mechenich-Kommern aufgenommen.

⁵²⁴ Dies entspricht den Sammlungsbeständen des Hauses.

⁵²⁵ Bonn: Petrikovits 1964, S. 110.

Pädagogik hüten⁵²⁶ und eine Ausgewogenheit von Originalen und Erläuterung erzielen. Dazu gehörten kurze und prägnante Objektbeschriftungen, der maßvolle Einsatz von Photo- und Kartenmaterial (Abb. 48) sowie Graphiken und die Verwendung von Modellen und Dioramen im kulturgeschichtlich-archäologischen Bereich der Ausstellung. Dabei wurden diese Mittel den zeitgenössischen Sehgewohnheiten angepaßt. So informierte zum Beispiel ein Modejournal aus Klapptafeln über die Kleidungsgewohnheiten der Römerzeit.⁵²⁷ Das einzelne Stück der Ausstellung sollte in seinem Lebenszusammenhang präsentiert werden.⁵²⁸ Insgesamt war ein chronologischer Rundgang von der Altsteinzeit bis zur Gegenwartskunst möglich, aber nicht bindend, da einzelne Abteilungen vom Treppenhaus aus direkt zugänglich waren. Innerhalb der Chronologie wurden bestimmte Bereiche thematisch behandelt.⁵²⁹

Diese Konzeption des Rheinischen Landesmuseums mit ihren damals in Deutschland wohl einzigartigen museumspädagogischen Ansätzen erlangte in der Folge Vorbildfunktion.⁵³⁰ Der wichtigste Grundsatz war dabei wohl, daß die „Originale, nicht die ‚Lehrmittel‘ [...] im Vordergrund stehen“ sollten.

„Diese sollen nur die gewünschten Assoziationen wecken, damit der Besucher die Originale in einen Funktionszusammenhang oder in eine historische Struktur einordnen kann. Sie sollen ferner die Phantasie anregen – eine wichtige Aufgabe, die das Museum zu erfüllen hat.“⁵³¹

Diese Konzeption bedeutete einen neuen Schritt für die Präsentation kunst- und kulturgeschichtlicher Museumsobjekte.

C. Die Suche nach neuartigen Wegen der Präsentation in den siebziger Jahren und die Reaktionen der Landesmuseen

Wie schon beim Beispiel des Bonner Museums zu sehen war, reichten die rein objektbestimmten Ausstellungen der Museen manchen Verantwortlichen nicht mehr aus. Diese Entwicklung, die sich nicht nur in den Landesmuseen, sondern vor allem in anderen historischen und kulturgeschichtlichen Museen abzeichnete, ist in engem Zusammenhang mit den allge-

⁵²⁶ Bonn: Petrikovits 1964, S. 112.

⁵²⁷ Vgl. Bonn: Die neu eingerichteten Abteilungen 1970, S. 7.

⁵²⁸ Vgl. Bonn: Petrikovits, Schausammlungen, 1971, S. 179.

⁵²⁹ Vgl. Bonn: Petrikovits, Schausammlungen, 1971, S. 177–178.

⁵³⁰ Vgl. Biegel 1995, S. 26.

⁵³¹ Bonn: Petrikovits 1964, S. 113.

meinen Forderungen nach Veränderungen innerhalb der Gesellschaft in der Folge der 68er Bewegung zu sehen, zu denen auch die nach Kultur für Alle⁵³² gehörte.

Schon in den sechziger Jahren, vor allem aber in den Siebzigern kam es zur zweiten großen Museumsdiskussion des 20. Jahrhunderts.

„Das Problem, die Museumsbesucher an die Kunst heranzuführen, wurde in Westdeutschland in besonders scharfer Weise spürbar durch die Notwendigkeit, ein gutes halbes Jahrhundert Kunstproduktion erneut zu sammeln, kunsthistorisch aufzuarbeiten und das Ergebnis an das kunstinteressierte Publikum weiterzuvermitteln.“⁵³³

Es galt, das „Ziel zu erreichen, die Museen der Öffentlichkeit zu erschließen und sie produktiv an unserem kulturellen Leben mitwirken zu lassen“⁵³⁴.

1. DIE FORDERUNG NACH NEUARTIGEN PRÄSENTATIONSFORMEN

In den siebziger Jahren begannen auch die Museumsverantwortlichen sich mit Erkenntnissen der Sozial- und Verhaltenswissenschaften auseinanderzusetzen, um diese in die praktische Museumsarbeit, vor allem die Ausstellungskonzeption einfließen zu lassen. Man stellte fest, daß sich die Objekte für bestimmte Gesellschaftsschichten, je nach Bildungsstand, nur wenig oder gar nicht ohne weiterführende Informationen erschlossen. Dies führte dazu, daß sich die Arbeit der Museen verstärkt auf die Vermittlungstätigkeit konzentrierte, so daß 1978 der Deutsche Museumsbund die Bestimmung des Museums unter anderem so formulierte:

„Die Schausammlung des Museums muß eine eindeutige Bildungsfunktion besitzen.“⁵³⁵

Es kam sogar teilweise zu der extremen Forderung einiger Museumsfachleute, das Museum solle sich ausschließlich der Aufgabe des Bildens und Lehrens verschreiben.⁵³⁶

Es ging also vor allem darum, das Museum für die allgemeine Öffentlichkeit wieder attraktiver zu machen, wobei man bestrebt war, je nach Zielsetzung unterschiedliche Inhalte in der

⁵³² Auch Titel einer Veröffentlichung von Hilmar Hoffmann, Untertitel: Perspektiven und Modelle. Frankfurt a.M. 1979.

⁵³³ Mißelbeck 1980, S. 114.

⁵³⁴ Böhner 1974, S. 100.

⁵³⁵ Zitiert nach: Stepan 1987, S. 6. Schon 1974 wurde in der „Denkschrift Museen“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft neben den ‚klassischen‘ Museumsaufgaben, „(1) planmäßige Fortführung der Sammeltätigkeit; (2) sachgemäße Konservierung des Sammelgutes; (3) wissenschaftliche Erforschung des Sammelgutes“, als vierter Punkt die „Erschließung der Sammlungen für die Öffentlichkeit, besonders für die Arbeit der Schulen und anderer Bildungseinrichtungen“ speziell betont. Böhner 1974, S. 87.

⁵³⁶ Vgl. Kriss-Rettenbeck 1976, S. 16, mit Verweis auf eine marxistisch orientierte Gruppe, vor allem auf Martin Scharfe. Kriss-Rettenbeck spricht sich eindeutig gegen diese extreme Haltung aus. Vgl. auch Klausewitz 1976, S. 36.

Ausstellung vermitteln zu wollen: Der Musentempel sollte zum Lernort werden.⁵³⁷ Um dies zu erreichen, wurden in den siebziger Jahren vor allem zwei Grundkonzeptionen entwickelt. Sie lassen sich anhand von zwei 1972 beziehungsweise 1974 eröffneten Museen verdeutlichen, die quasi zum Synonym für die jeweilige Konzeption wurden: dem Historischen Museum in Frankfurt am Main und dem Römisch-Germanischen Museum in Köln.

Im Römisch-Germanischen Museum⁵³⁸ in Köln wird die Vor- und Frühgeschichte und die römische Epoche der Stadt dargestellt. In seiner Konzeption führte es den vom Rheinischen Landesmuseum in Bonn eingeschlagenen Weg weiter, was nicht zuletzt auch dadurch zu erklären ist, daß der Leiter des Kölner Museums, Hugo Borger, zuvor in Bonn tätig gewesen war. Doch die Objekte sollten hier noch deutlicher im Vordergrund der Ausstellung stehen.⁵³⁹ Diese wurde in verschiedene Themenbereiche wie ‚Der Alltag im römischen Köln‘, ‚Der Totenkult‘, ‚Die Colonia Claudia Ara Agrippinensium‘, ‚Gewerbe und Handel‘, ‚Einheimische Götter‘, ‚Das römische Prunkglas‘ oder ‚Kulturbetrieb‘ unterteilt.

„Für die Einrichtung des Museums wurden zwei Ausgangspunkte für wesentlich erachtet: Es galt, das römische Köln darzustellen und es galt, das Haus für die gesamte Bevölkerung so offen wie nur eben möglich zu machen.“⁵⁴⁰

Das Hauptproblem der Aufstellung bestand nun darin, daß die Themenbereiche in einer einzigen großen Ausstellungshalle Platz finden mußten.⁵⁴¹ Das Einstellen von Trennwänden wurde hier abgelehnt. Statt dessen entschied man sich für die Gruppierung vor allem der Steindenkmale auf Sockelinseln. Auf diesen erhöhten Podesten konnte der Zusammenhang der einzelnen Objekte deutlich gemacht werden, ohne daß der Charakter einer Inszenierung aufkommt. Jedes Werk kann von allen Seiten, mit Ausnahme der Standfläche, betrachtet werden. Für die kleineren Exponate wurden entsprechende Inseln oder Reihen von Vitrinen geschaffen. Letztere ziehen sich fast die gesamte Außenwand entlang. Einzig der Abguß eines römischen Stadtturmes und die Präsentation eines Mosaiks und der Wandmalereien bilden abgeschlossene Raumeinheiten. Die Ausstellungshalle wurde als „platzähnliche Situation“⁵⁴² auf-

⁵³⁷ Vgl. den Titel der Zusammenfassung von Tagungsbeiträgen: Das Museum. Lernort contra Musentempel. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“).

⁵³⁸ Hier soll nur die Konzeption erläutert werden. Zum Museumsbau siehe Borger 1977, S. 22–24.

⁵³⁹ Vgl. Borger 1977, S. 73.

⁵⁴⁰ Borger 1977, S. 71.

⁵⁴¹ Ausgenommen sind die beiden erstgenannten Themenbereiche, die in dem stärker aufgegliederten Untergeschoß präsentiert wurden. Dessen Raumform war durch die Reste des Luftschutzbunkers, der an dieser Stelle bestanden hatte, vorgegeben.

⁵⁴² Borger 1977, S. 73.

genommen, so daß hier keinerlei Rundgang vorgeschrieben ist, der Besucher dagegen zum Schlendern zwischen den einzelnen Inseln angeregt werden soll.

Das didaktische System bestand „aus einer kurzen sachlichen Objektbeschriftung, aus Audioprogrammen, aus der Handbibliothek für Besucher, der Kölner Römer-Illustrierten, den Taschenbüchern, wissenschaftlichen Katalogen und Monographien, auf die verwiesen wird“⁵⁴³. Dabei ersetzen die Audioprogramme, zu jedem der dargestellten Themen wurde ein Gerät eingerichtet, sonst übliche und notwendige längere Beschriftungen sowie erläuternde Karten oder Modelle, die hier, im Gegensatz zum Rheinischen Landesmuseum keine Verwendung fanden. Die Römer-Illustrierte paßte sich ebenfalls, wie auch die Audioprogramme, den modernen Seh- und Lesegewohnheiten an: Sie bot, da zahlreiche Besucher vor dem Kauf und dem Lesen der Kataloge und auch der Führer zurückschrecken, ihre Informationen in der alltäglichen Form einer Illustrierten dar. Weiter kommt man den Besuchern im wahrsten Sinne des Wortes dadurch entgegen, daß man auch auf den das Museum umgebenden, überdachten Freiflächen Sockelpodeste mit Steindenkmälern, die einen „Querschnitt des im Museum Dargestellten“⁵⁴⁴ bieten, aufgestellt hat sowie durch eine großzügige Durchfensterung des Baus, die vielfache Einblicke von außen ermöglicht.

Bei dieser neuartigen Form der Vermittlung von kulturhistorischen Inhalten im Museum hatte man sich nach aktuellen Seh- und Lebensgewohnheiten, nach „Marketingverfahren aus Handel und Wirtschaft“⁵⁴⁵, gerichtet und somit versucht, sich an den Bedürfnissen des Publikums zu orientieren. Der Besucher sollte durch seine Neugierde und seinen Wissensdurst geleitet werden, nicht durch vorgegebene Lerninhalte. Aufkommende Fragen sollten dazu führen, daß zur Benutzung der zur Verfügung stehenden didaktischen Mittel gegriffen wurde. Insgesamt wollte das Römisch-Germanische Museum dem Besucher einen ungezwungenen „Spazierplatz in die Geschichte“⁵⁴⁶ bieten.

Eine gänzlich andere Didaktik wurde in der historischen Ausstellung im Neubau des Historischen Museums in Frankfurt angewandt.⁵⁴⁷ Hier wurde bezweifelt, daß das Objekt alleine in der Lage sei, dem Besucher ohne spezielle Vorbildung etwas vermitteln zu können. Man ging

⁵⁴³ Borger 1977, S. 68.

⁵⁴⁴ Borger 1977, S. 24.

⁵⁴⁵ Biegel 1995, S. 27.

⁵⁴⁶ Borger 1977, S. 75.

⁵⁴⁷ Diese soll in diesem Zusammenhang nur ausschnittsweise dargestellt werden, da hier nicht der Platz ist für die ausführliche Erläuterung der komplexen Theorien, die ihr zu Grunde liegen. Die „Zielsetzungen und Aufgaben“ und die „Konzeption für die Gestaltung des neuen Historischen Museums“ sind abgedruckt in Hoffmann 1974, S. 16–18. Vgl. auch Schirmbeck 1974.

davon aus, „daß bei den Besuchern kein besonderes Interesse für die nüchtern ausgestellten Objekte besteht“⁵⁴⁸. Zudem sah man die Gefahr, daß der Besucher aus Inszenierungen Schlüsse zieht, die von den Verantwortlichen gar nicht vorgesehen waren, ja daß die Inszenierungen möglicherweise falsche Schlüsse provozieren.⁵⁴⁹ Hier galt es, eine weitere Lösung zu finden. Man entwickelte das Konzept der ‚Lernausstellung‘.⁵⁵⁰ Diese konnte sowohl eine gesamte Ausstellung prägen als auch zusätzlich zu einer üblichen Ausstellung als didaktische Ergänzung eingesetzt werden⁵⁵¹.

Das Prinzip der Lernausstellung bestand darin, daß die Inhalte nicht mehr vornehmlich durch die Ausstellungsobjekte, sondern durch die Vielzahl der beigefügten Informationsmittel an den Besucher weitergegeben werden sollten. So entstand eine Ausstellung, in der Schrifftafeln⁵⁵², Diaprojektoren, Plakate, Siedlungspläne und Diagramme gleichwertig mit dem eigentlichen Sammlungsstück gezeigt wurden.⁵⁵³ Die Schrifftafeln wurden eingesetzt, um eine bestimmte Sichtweise der Geschichte zu vermitteln, es wurden Lerninhalte⁵⁵⁴ für die Ausstellung festgelegt, die durch die didaktischen Mittel weitergegeben werden sollten. Das Exponat an sich, seine eigene Bedeutung, Funktion und Qualität, war für die Ausstellbarkeit nicht mehr wesentlich – wesentlich war sein Beitrag zum Erreichen eines bestimmten Ausstellungszieles⁵⁵⁵

Um die Objekte und die Ausstellung zu entauratisieren⁵⁵⁶, wurde für die Einrichtung ein spezielles Stellwandsystem aus quadratischen Einzelteilen, in das Leuchtkörper integriert werden konnten entwickelt; die Form wurde von den Vitrinen aufgenommen.⁵⁵⁷ Durch die technifizierende Wirkung dieser Einrichtung wollte man „jegliche Aura“ der ausgestellten Werke neutralisieren und zerstören.⁵⁵⁸ Insgesamt wurde die Ausstellung in vier größere Zeitabschnitte unterteilt. Zur Wegführung, mit der „Abfolge der Lernschritte“⁵⁵⁹ gleichzusetzen, wurden die Tafeln durchnummeriert. Zudem wurde der Besucher durch ein System von Piktogrammen ge-

⁵⁴⁸ Hoffmann 1976, S. 103.

⁵⁴⁹ Vgl. Hoffmann 1976, S. 106.

⁵⁵⁰ Vgl. Hoffmann 1974, S. 18.

⁵⁵¹ Ein Beispiel dafür das schon 1971 im Germanischen Nationalmuseum eingerichtete ‚Dürer-Studio‘. S. dazu S. 176.

⁵⁵² Zahlreiche finden sich abgedruckt in: Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt a.M. und der Streit um seine Konzeption. Hrsg. Detlef Hoffmann, Almut Junker und Peter Schirmbeck. Gießen 1974, S. 27–216.

⁵⁵³ Vgl. Held 1974, S. 275; Gerndt 1976, S. 247.

⁵⁵⁴ Vgl. Schirmbeck 1974, S. 290–291.

⁵⁵⁵ „Verständlichkeit ... der Aussage-Intention“. Scharfe 1976, S 61.

⁵⁵⁶ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1982, S. 333.

⁵⁵⁷ Vgl. Hoffmann 1974, S. 22.

⁵⁵⁸ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1982, S. 333.

⁵⁵⁹ Hoffmann 1974, S. 22.

leitet, die „inhaltliche Zusammenhänge signalisieren“⁵⁶⁰ sollten, in der Praxis aber wohl vielfach zu Verwirrungen geführt haben.⁵⁶¹

Durch diese Art der Vermittlung wurde das Exponat Mittel zu dem Zweck, eine bestimmte Geschichtsauffassung weiterzugeben, indem es die auf den Texttafeln aufgestellten Thesen zu illustrieren hatte. Diese waren eindeutig marxistisch-leninistisch geprägt. Die „Geschichte erscheint durchgängig als Kampf ungleicher Klassen, die Kirche als volksverdummendes Herrschaftsinstrument, das Rätssystem als das adäquate Mittel demokratischer Selbstbestimmung“⁵⁶².

Die Verfechter der beiden Konzeptionsrichtungen übten gegenseitige Kritik. So wurde der Präsentation des Römisch-Germanischen Museums Warenhauscharakter und/oder -ästhetik beschieden. Der Kaufhausgedanke entzündete sich vor allem an der Aufstellung auf den Sokkelinseln sowie der freien Auswahl an Themen und Objekten, die dem Besucher geboten wurde. Dies, so wurde bemängelt, entspräche nicht einem wissenschaftlichen Institut.

Zudem wurde, aus der Sicht der Befürworter der Lernausstellungen, Geschichte zu unreflektiert, zu einschmeichelnd präsentiert. Vielfach kritisiert wurde von dieser Seite auch das Fehlen von Exponaten und der Präsentation des Lebens der unteren Bevölkerungsschichten. In den vorhandenen Sammlungen waren meist nur Gegenstände der begüterten Bevölkerungsschichten und pittoreske Volkskunst vertreten. Man warf den Verantwortlichen mutwillige Volksverdummung und Manipulation der Besucher vor.⁵⁶³ In diesem Zusammenhang wurden auch politisch-konservative Absichten unterstellt und dies aus einer Richtung, die das Museum für die eigenen Ziele sehr bewußt einsetzte.

Dennoch läßt sich der große Erfolg dieser Ausstellung bei den Besuchern nicht leugnen.⁵⁶⁴ Man hatte es mit diesem Konzept durchaus verstanden, „Besuchermassen in dem Maße anzulocken ... und gleichzeitig die Schwellenangst so zu mindern, daß der Anspruch ‚Kultur für

⁵⁶⁰ Hoffmann 1974, S. 22.

⁵⁶¹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1982, S. 334.

⁵⁶² Gerndt 1976, S. 247.

⁵⁶³ „Inhalte und Vermittlungsformen sind aufeinander abgestimmt und dienen dazu, Geschichte zu verharmlosen und mit dem Mittel der Geschichte bestehende Verhältnisse zu rechtfertigen und zu erhalten“, oder „Gleichzeitig wird den ‚Nicht-Gebildeten‘ aber nahegelegt, ihre jetzige Situation zu akzeptieren, d.h. nicht verändern zu wollen, denn im RGM vermittelt die Beschäftigung mit Geschichte die Vorstellung, daß die Ungleichheiten unter den Menschen und die Formen ihres Zusammenlebens im wesentlichen die gleichen geblieben seien und es folglich auch bleiben werden“. Schneider, Ursula: Das Römisch-Germanische Museum in Köln. In: Kritische Berichte 3, 1975, H. 4, S. 42 und 38. Zitiert nach: Bracker 1976, S. 85.

⁵⁶⁴ Vgl. Biegel 1995, S. 27.

Alle⁶ (den die 68er so gerne vor sich hertrugen und gleichzeitig diktatorisch alle andersdenkenden ausschlossen) tatsächlich realisiert werden konnte.⁶⁵

Die Kritik an den Lernausstellungen⁶⁶ wurde zum einen daran festgemacht, daß sie eine bestimmte Ideologie vermitteln-wollten⁶⁷, zum anderen daran, daß in ihnen das eigentliche Mittel der Museen, das Ausstellungsobjekt, in den Hintergrund gedrängt wurde. Äußerungen wie:

„Man kann über jedes Problem – unabhängig von der Existenz einer musealen Sammlung – eine Ausstellung machen“⁶⁸,

führten dazu, daß Kritiker nicht mehr vom Museum, sondern vielmehr vom begehbaren Lehrbuch oder Lesemuseum⁶⁹ sprachen, da sie gerade die Existenz einer Sammlung als Grundlage der Museen ansahen. Weiterhin wurde darauf hingewiesen, daß die oben genannte Forderung nach Kultur für Alle mit diesem Konzept nur schwerlich zu verwirklichen sei, denn nur

„wer einschlägige Erfahrungen auf Baustellen oder in Fabriken gesammelt hat und weiß, wie schwer sich Mitbürger, deren Leben sich auf praktische Arbeit ausrichtet und durch sie bestimmt ist, beim Lesen tun können – bis zu 20 Minuten wird von vielen für die Lektüre einer Zeitungsseite aufgebracht! – kann sich ausrechnen, welche Zumutung die an manchen Stellen üblichen Beschriftungswände darstellen. Durch sie werden abschreckende Barrieren aufgerichtet.“⁷⁰

Doch auch wenn diese neuartigen Präsentationsmodelle sowohl in der Öffentlichkeit und Presse als auch unter den Museumsfachleuten Aufsehen erregten, nahmen die Landesmuseen, wie im folgenden Abschnitt zu sehen sein wird, diese häufig nur teilweise oder gar nicht auf.

2. ANNAHME DER NEUEN KONZEPTIONEN, EIGENER WEG ODER STILLSTAND? DIE AUSWIRKUNGEN DER NEUEN IDEEN AUF DIE LANDESMUSEEN

Anscheinend hat als einziges Landesmuseum das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Aspekte der Lernausstellungen in sein Konzept übernommen und wandte diese bei Wechseleausstellungen an. Allerdings scheint hier weniger das Frankfurter

⁶⁵ Biegel 1995, S. 27.

⁶⁶ Zur Kritik am Frankfurter Museum siehe: Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt a.M. und der Streit um seine Konzeption. Hrsg. Detlef Hoffmann, Almut Junker und Peter Schirmbeck. Gießen 1974, v.a. S. 230–258.

⁶⁷ Vgl. Merkelbach 1974, S. 262–264.

⁶⁸ Scharfe 1976, S. 60.

⁶⁹ Günther Voigt in der „Abendpost / Nachtausgabe“ vom 14.10.1972. Zitiert nach: Merkelbach 1974, S. 262.

⁷⁰ Borger 1977, S. 73.

Museum als vielmehr das Nürnberger Dürer-Studio das Vorbild gewesen zu sein. Dieses begleitete als argumentierende Ausstellung die Präsentation des Germanischen Nationalmuseums zum Dürer-Jahr 1971. Dort wurde versucht, eine historische Ausstellung für das Publikum verständlicher zu machen, indem man „visuelle und verbale Argumentationen in der Ausstellung selbst, nicht erst auf der Ebene des Kataloges“⁵⁷¹ zusammenbringt.

In Münster wurde dieses Konzept zunächst anlässlich einer didaktischen Ausstellung als Begleitung zu einer Wechselausstellung angewandt. Sie sollte zum besseren Verständnis der in der Hauptausstellung gezeigten Werke dienen. In der Folge wurden auch vollständige historische Wechselausstellungen unter diesem didaktischen Gesichtspunkt konzipiert. Die verwendeten Mittel waren unter anderem Handzettel, die Unterscheidung unterschiedlicher Kapitel der Ausstellung durch verschiedene farbliche Akzentuierung, an den Wänden angebrachte Kerntexte, graphische Schemata und Großphotos der Ausstellungsobjekte.⁵⁷²

„Die Exponate selbst (Originale, nicht lediglich Reproduktionen) wurden weniger nach ästhetischen Gesichtspunkten als vielmehr nach ihrem didaktischen Stellenwert angeordnet.“⁵⁷³

Andere Landesmuseen, die während der siebziger Jahre ihre ständige Ausstellung neustrukturierten, orientierten sich dagegen mehr an dem Beispiel des Römisch-Germanischen Museums oder eher noch an dem des Bonner Landesmuseums. Dies gilt vor allem für zwei der drei Häuser, deren vollständige Neueinrichtung nach dem Zweiten Weltkrieg erst in dieser Zeit erfolgte, das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart und das Rheinische Landesmuseum in Trier – weniger für das Hessische Landesmuseum in Kassel – sowie für einen Bereich des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums.

Wie erwähnt war in Stuttgart durch die Übernahme wesentlicher Bestände des Landesgewerbemuseums die Neuordnung auch der Sammlungsteile notwendig geworden, die schon seit den fünfziger Jahren im Arkadenflügel ausgestellt waren. Die Konzeption, die der Schausammlung zugrunde gelegt wurde, sah folgende Punkte vor:

„Einblick in die Frühzeit des Sammelns von Kunstwerken und Raritäten (Kunstkammer), Einführung in die Kunstgeschichte (Kunsthandwerkliche Sammlung und Studiensammlung der Skulpturen), Darstellung der Kulturgeschichte des Landes in der Reihenfolge der Themen: Umwelt und Mensch, Die Veränderung der Umwelt durch den Menschen (Vorge-

⁵⁷¹ Münster: Langemeyer 1976, S. 121.

⁵⁷² Vgl. Münster: Langemeyer 1976, S. 122.

⁵⁷³ Münster: Langemeyer 1976, S. 122.

schichtliche Sammlung), Völker der Frühzeit (Frühgeschichtliche Sammlung), Imperium Romanum (Antikensammlung und Provinzialrömische Sammlung), Anfänge mittelalterlicher Kultur im alamannischen Raum (Frühmittelalterliche Sammlung), Kloster und Kirche, Bildwelt kirchlicher Kunst (Hauptwerke der Skulpturensammlung), Geschichte und Kultur des Mittelalters und der Neuzeit (Landesgeschichtliche Bestände der Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen). Ergänzung des kunst- und kulturgeschichtlichen Teiles durch: Geldgeschichte (Münzkabinett), Geschichte der Uhr (Kabinett der Meßinstrumente und Uhren), Auswahl von Saiteninstrumenten zur Musikgeschichte (Musikinstrumentensammlung).“⁵⁷⁴

Dabei zeigt sich die Verwandtschaft zu den oben genannten Vorbildern vor allem in der Aufteilung der kulturgeschichtlichen Ausstellung in unterschiedliche Themenbereiche.

Auch hier legte man Wert auf die Variabilität der Einrichtung. Daher nahm man die Unterteilung der Räume, wie in anderen Häusern, auch im Stuttgarter Schloß mittels Leichtbauwänden vor, die die Struktur des Gesamtraumes weiterhin erkennen ließen. Vor allem in der großen Halle der Dürnitz waren solche Einbauten notwendig, wollte man nicht zum einen wertvolle Ausstellungsfläche vergeben und zum anderen die Wirkung des mächtigen, doch sehr dunklen Saales zerstören. So entstand ein zweigeschossiger, mit Großvitriren versehener Komplex, der vor allem für Wechselausstellungen, aber auch zur Präsentation von Kunsthandwerk vorgesehen war (Abb. 49). In den übrigen Schauräumen benutzte man Schaukästen

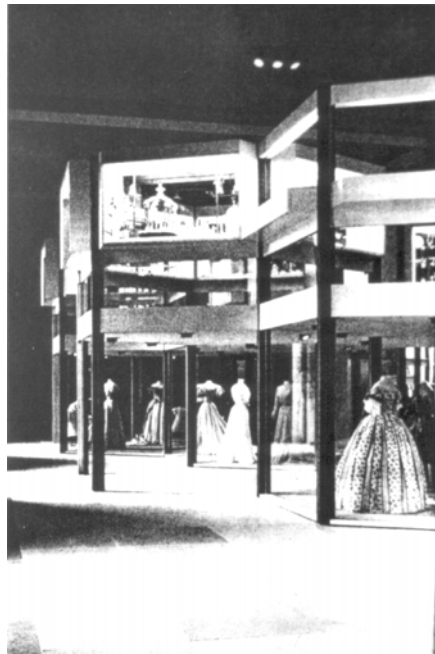


Abb. 49

Stuttgart: Einbauten in der Dürnitzhalle mit ausgestellten Kostümen und Kunsthandwerk 1972

⁵⁷⁴ Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum 1971, S. 18.

VII. Die sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: neue Häuser, neue Wege in der Konzeption

und Vitrinen als Kleinbühnen, wodurch eine weitere Unterteilung der Räume sowie eine bessere Möglichkeit zur separaten Behandlung verschiedener Themenbereiche gegeben war. Zur Vermittlung der Sammlungsinhalte wurden hier schon drei Jahre vor der Eröffnung des Römisch-Germanischen Museums audiovisuelle Informationseinheiten eingesetzt. Im Eingangsbereich der Dürnitz steht dafür sogar ein kleines Auditorium als Informationszentrum zur Verfügung. Mit Ausnahme der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung, deren Einrichtung unter anderem durch die 1977 stattfindende große Stauferausstellung verzögert wurde, konnten die Ausstellungsräume 1971 für das Publikum geöffnet werden.

Auch in der von 1954 bis 1974, also über zwanzig Jahre hin vollzogenen Einrichtung der Schausammlung des Rheinischen Landesmuseums in Trier arbeitete man mit der Unterteilung der Ausstellungsbereiche nach Themengruppen. Dies galt hier jedoch fast ausschließlich für die römische Abteilung, die allerdings auch zwanzig der einunddreißig Ausstellungsräume belegte, wobei allein der hintere Flügel einen einzigen, ungegliederten Raum bildet.

In diesem Bereich wurde der außergewöhnliche Komplex der Grabdenkmäler, vor allem derjenigen aus Neumagen, ausgestellt, der als letzter aufgestellt wurde. Die Monumente wurden hier wie an einer antiken Gräberstraße angeordnet (Abb. 50). Um dem Besucher eine bessere Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen der Gräber zu geben, wurden Grabmäler mit Originalen und zahlreichen Ergänzungen teilweise rekonstruiert. Einige der Ergänzungen erhielten farbige Fassungen, die den ursprünglichen Zustand verdeutlichen sollen. Vergleichbar mit dem Römisch-Germanischen Museum Köln, allerdings unter ganz anderen räumlichen Gegebenheiten, ist hier, wie auch in den beiden anschließenden Räumen der Seitenflügel ein Flanieren und Schlendern durch die antiken Monumente möglich und erwünscht.



*Abb. 50
Trier: Neumagener Gräberstraße 1997*

Auch bei der Einrichtung des umgebauten Pferdestalles auf der Schloßinsel von Schleswig gliederte man die dortige Schausammlung thematisch, in diesem Falle nach Arbeitsbereichen und jahreszeitlichem Ablauf der bäuerlichen Arbeit.

Im Hessischen Landesmuseum in Kassel ergaben sich, im Gegensatz zu den vorgenannten Häusern, für die zugehörigen Abteilungen – Vor- und Frühgeschichte, Kunsthandwerk und Plastik, Volkskunde, Astronomisch-Physikalisches Kabinett – auch durch den Auszug der übrigen Bereiche der Staatlichen Kunstsammlungen zwischen 1972 und 1976 keine erheblichen Verbesserungen in der Ausstellungssituation. Dies lag im wesentlichen auch darin begründet, daß der Hauptausstellungsbereich im ersten Obergeschoß weiterhin nicht durch die eigenen Abteilungen genutzt werden konnte, weil er 1974, nach dem Auszug der Gemäldegalerie, dem Deutschen Tapetenmuseum – zunächst als Untermieter, 1993 wurde diese als eigenständige Sammlung vom Staat übernommen –, zugewiesen worden war. Lediglich das Astronomisch-Physikalische Kabinett erhielt, nach dem Auszug der Antikensammlung aus der Haupthalle, dort und in den anschließenden Räumen des hinteren Flügels eine neue Aufstellung. Die übrigen Bereiche wurden zunächst nicht neu geordnet, die vor- und frühgeschichtlichen und die volkskundlichen Bestände blieben weiterhin größtenteils magaziniert.

Das Detmolder Museum baute seine eigenständige Konzeption weiter aus. Es erhielt in den Jahren von 1956 bis 1972 endlich eine einheitliche Form in der Verbindung eines Landesmuseums im hergebrachten Typus mit Stilräumen auf der einen Seite und eines Freilichtmuseums auf der anderen. Diese Kombination findet sich auch in Bremen wieder, auch wenn im Neubau eine andere Konzeption zu finden ist. Außergewöhnlich ist in Detmold sicherlich auch die starke Konzentration auf den Bereich der Kulturgeschichte und Volkskunde – nicht zuletzt dadurch bedingt, daß mit Wilhelm Hansen in diesen Jahren ein Volkskundler dem Hause vorstand –, was sicherlich auch durch das räumlich kleine und eher ländliche Land Lippe zu erklären ist.

Durch diese Konstellation ergab sich im Lippischen Landesmuseum ein folgerichtiger Rundgang, angefangen bei der naturkundlichen Sammlung, die als Einführung eine Grundlage zum Verständnis der folgenden Sammlungsteile lippischer Kulturgeschichte geben soll. Dabei bot der Umzug der naturkundlichen Sammlungsteile aus dem Hause Ameide in die Mühle die Gelegenheit, zum ersten Mal seit einem Brand 1921, der die damalige Abteilung fast vollständig vernichtete, die ur- und frühgeschichtliche Sammlung mit den Ergebnissen der Grabungs- und Sammeltätigkeit der Bodendenkmalpflege – die dem Museum angeschlossen ist – dem

Publikum zugänglich zu machen (Abb. 51). Mit dieser Abteilung beginnt denn auch der kulturgeschichtliche Bereich, gefolgt vom völkerkundlichen. Sie sind so angelegt, daß Vergleiche zwischen beiden möglich sind. In den beiden originalen Fachwerkhäusern ist schließlich der umfangreiche Komplex der landes- und kulturgeschichtlichen Sammlungen präsentiert.

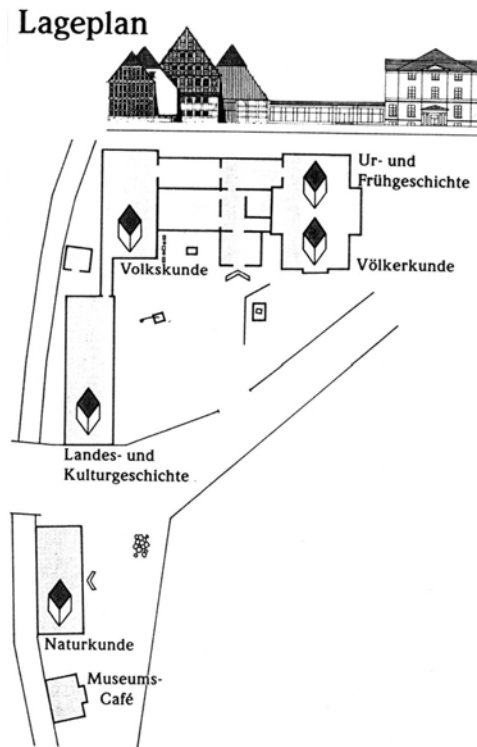


Abb. 51

Detmold: Lageplan des Museumsgeländes 1989

Eine zusätzliche Gelegenheit, die Ausstellungsmöglichkeiten zu erweitern und damit auch Raumproblemen entgegenzuwirken, bot die Einrichtung von Zweigmuseen beziehungsweise Außenstellen. Hatte das Württembergische Landesmuseum diese schon Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren wahrgenommen, so folgten weitere Häuser diesem Beispiel in den siebziger Jahren. Vor allem die beiden anderen süddeutschen Landesmuseen in München und Karlsruhe griffen diese Idee auf, ebenso – wenn auch nicht in demselben Umfang – auch die Museen in Braunschweig und Bremen. In den kommenden Jahrzehnten wurden von diesen und anderen Landesmuseen weitere Zweigmuseen eingerichtet.

Es gab allerdings auch Landesmuseen in der Bundesrepublik, deren Konzeption und Gebäudesituation sich während der siebziger Jahre nicht wesentlich veränderten. So wurde beispielsweise in Bonn zwar darauf geachtet, daß neue Erkenntnisse sowohl der Wissenschaft als

auch in der Konzeption, in die Schausammlung aufgenommen wurden, doch ergaben sich dadurch keine grundlegenden Veränderungen der noch verhältnismäßig aktuellen Konzeption. Ein anderes Beispiel ist Hannover, wo die Abgabe der modernen Kunst an das neu gegründete Sprengel-Museum 1979 auch keine wesentlichen Änderungen mit sich brachte. Zwar wurde die Landesgalerie neu geordnet, es blieb aber bei der prinzipiellen Unterteilung in die vier Abteilungen.

D. Die Landesmuseen in der DDR-Museologie der Nachkriegszeit

In der DDR wurde, anders als in der Bundesrepublik, die Kulturpolitik zentral gesteuert. Zunächst einmal wurde die allgemeine Struktur der Museumslandschaft geändert. Analog zum verwaltungsmäßigen Aufbau des Staates wurden zahlreiche Museen, die vorher für den Bereich eines Landes, einer Provinz oder einer Region zuständig waren, in Bezirks- oder Stadtmuseen umgewandelt, so daß es keine eigentlichen Landesmuseen mehr gab. Die Zentralisierung bedeutete für die Museen aber vor allem, daß Vorgaben für die Konzeption der verschiedenen Museumsarten von zentralen Gremien festgelegt wurden, die dann in den einzelnen Häusern mit den zur Verfügung stehenden Mitteln und Exponaten umzusetzen waren.

Ziel war es, ‚sozialistische‘ Museen aufzubauen. Dieser Begriff wurde 1954 eingeführt und folgendermaßen definiert:

„Das sozialistische Museum ist eine historisch bedingte, kulturell erzieherische Institution, die originale Sachbezüge der materiellen und geistigen Kultur, sowie der die Menschen umgebenden Natur sammelt, definiert, konserviert und aufbewahrt, um sie in der musealen Ausstellung oder in anderen Formen der kulturellen Massenarbeit oder als Realienarchiv bewußt für die sozialistische Bildung und Erziehung der Heranwachsenden und Erwachsenen, beziehungsweise für Forschungszwecke zu nutzen oder nutzbar zu machen.“⁵⁷⁵

Es sollte also nicht gänzlich mit der Museumstradition gebrochen werden. Die Grundaufgaben des Museums waren weiterhin dieselben wie zuvor.⁵⁷⁶ Allerdings wurden sie nun mit den Lehren des Marxismus-Leninismus verbunden.⁵⁷⁷ Die Vermittlungsaufgabe der historischen

⁵⁷⁵ Patzwall, Kurt: Zur pädagogischen Arbeit des Museums. In: Neue Museumskunde, Bd. 4, 1963, S. 196 ff. Zitiert nach: Riedel 1967, S. 146.

⁵⁷⁶ Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen/Vermitteln.

⁵⁷⁷ „Die marxistisch-leninistische Museologie ist eine gesellschaftswissenschaftliche, und zwar kulturwissenschaftliche Disziplin, die sich mit den Eigenschaften, Prinzipien, Gesetzmäßigkeiten, Strukturen und Methoden des komplexen Prozesses der Sammlung, Bewahrung, Erschließung, Erforschung und Ausstellung bzw. weiteren kommunikativen Nutzung solcher Objekte des beweglichen Kulturgutes befaßt, die als Anschauungs- und Beweismittel in ihren authentischen Bezügen dauerhaft die Entwicklung von Natur und Gesellschaft belegen und der Erkenntnisgewinnung, Erkenntnisvermittlung sowie Erlebnisvermittlung dienen können.“ Schreiner/Wecks 1986, S. 40.

Museen in der DDR war dadurch weniger auf die Erweiterung des allgemeinen Verständnisses der Vergangenheit als auf eine Hervorhebung der Errungenschaften der Gegenwart vor dem Hintergrund der Vergangenheit ausgerichtet.⁵⁷⁸ Dabei sollten durchaus auch parteipolitische, ideologische Ansichten vermittelt werden.⁵⁷⁹

Zur Umsetzung dieser Aufgaben wurde als zentrales Organ vom Kollegium des Ministeriums für Kultur der Rat für Museumswesen begründet. Diesem waren wiederum verschiedene Zentrale Fachstellen, zum Beispiel für die Heimatmuseen, untergeordnet.⁵⁸⁰ Verschiedenen hochrangigen politischen Gremien unterstellt⁵⁸¹, sollte durch ihn die Museumsarbeit im ganzen Land organisiert, koordiniert und zentralisiert werden. Für die Durchführung waren, wie für fast alle Bereiche des öffentlichen Lebens in der DDR, Mehrjahresplanungen vorgesehen.⁵⁸² Erreicht werden sollte „eine einheitliche und geschlossene Dokumentation der objektiven Prozesse der uns umgebenden Natur und des gesellschaftlichen Lebens“⁵⁸³.

Wesentliches Gewicht wurde auf die „Darstellung der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung in den Museen“⁵⁸⁴ gelegt. Auch der Aufbau dieses Gebietes sollte zentral geregelt werden. Die einzelnen Museen sollten sich in ihrer historischen Abteilung mit der „Geschichte der örtlichen Arbeiterbewegung“⁵⁸⁵ als Mittelpunkt der Darstellung der Geschichte der neuesten Zeit der Nation auseinandersetzen. Dies bedeutete für die meisten Museen die Anlage neuer Abteilungen, die aber nicht isoliert von den anderen Bereichen eingerichtet werden sollten.⁵⁸⁶ Ein besonderer Akzent der Darstellung sollte, wie gesagt, auf den aktuellen Errungenschaften der sozialistischen Gesellschaft in allen Bereichen liegen.

⁵⁷⁸ Vgl. Schreiner/Wecks 1986, S. 5–15.

⁵⁷⁹ „Die marxistisch-leninistische Museologie bekommt ihre politisch-wissenschaftlichen Vorgaben aus den Beschlüssen der marxistisch-leninistischen Partei und der Regierung“. Schreiner/Wecks 1986, S. 45.

⁵⁸⁰ Vgl. Perspektiven 1965, S. 7.

⁵⁸¹ Der Partei der Arbeiterklasse, der Volkskammer, dem Staatsrat und dem Ministerrat zur Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur und der wissenschaftlichen Forschungen unterstellt sowie an die Anordnungen und Weisungen des Ministers für Kultur bzw. des Staatssekretärs für Hoch- und Fachschulwesen gebunden. Vgl. Perspektiven 1965, S. 8.

⁵⁸² Vgl. Perspektiven 1965, S. 32.

⁵⁸³ Czichon/Hampe/Harm/Hühns/Mauter/Winkler 1964, S. 5.

⁵⁸⁴ Perspektiven 1965, S. 10.

⁵⁸⁵ Perspektiven 1965, S. 10.

⁵⁸⁶ „Die Arbeiterklasse und ihre revolutionäre Partei haben die Führung der Nation, aller friedliebenden und demokratischen Klassen und Schichten des Volkes übernommen. Wir können die Geschichte nicht aufsplitten in eine Geschichte der Arbeiterbewegung und, sagen wir, eine Geschichte der demokratischen Bauernbewegung. Der nationale und soziale Inhalt des Kampfes der Arbeiterklasse und ihre Ziele werden in den einzelnen historischen Abschnitten ja erst dann voll verständlich, wenn ihre historische Mission als führende Kraft der Nation dargestellt wird.“ Perspektiven 1965, S. 10.

In der praktischen Arbeit wurde das einzelne Museumsstück, sei es nun Kunstwerk oder kulturhistorisches Objekt, „vor allem in seinem Sachbezug als historisches Zeugnis gesehen“⁵⁸⁷. Schwierigkeiten gab es bei der Darstellung der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Hier überwogen „Modelle von Projekten, statistische Diagramme und Warenproben, Bilder von Produktionsstätten, sozialen Einrichtungen, Schulen und Kindergärten, Photos von Parteiprominenten und Aktivisten“⁵⁸⁸, die nicht unbedingt dazu geeignet sind, historische Prozesse zu vermitteln. Durch das Bestreben nach größtmöglicher Vollständigkeit drohten die Museen, zumindest in diesem Bereich, zum begehbaren Bilderbuch zu werden, was auch die Gefahr in sich barg, dem Besucher eine beliebige Ergänzbarkeit der Objekte zu suggerieren.⁵⁸⁹

In der Folge wurde zudem eine Ausstellungsmethode, die ursprünglich für die sowjetischen Revolutionsmuseen erarbeitet worden war, übernommen: Man gliederte die Ausstellung analog der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft in Abschnitte, die wiederum in Themen und Unterthemen unterteilt wurden.

„Die Ausstellungsmaterialien, die sich auf diese Themen beziehen, werden in logisch aufgebauten Komplexen vereint, wobei die Zusammenstellung, die Verteilung und die Behandlung der inhaltlich zusammengehörenden Exponate das Ziel haben, das jeweilige Thema von bestimmten prinzipiellen Positionen aus zu behandeln. ... Derartige Ausstellungen erhielten im Museumsgebrauch im Unterschied zu den systematischen Ausstellungen die Bezeichnung thematische Komplexausstellungen, und die Komplexe der Ausstellungsmaterialien wurden im Unterschied zu den Ensembles als thematische Ausstellungskomplexe bezeichnet.“⁵⁹⁰

Das Märkische Museum in Berlin erfuhr nach 1958 unter der Leitung von Erik Hühns eine umfassende Neuorganisation und Umgestaltung. Es wurde zum größten stadt- und regionalgeschichtlichen Museum der DDR ausgebaut. Da es zugleich das kulturhistorische Museum der Hauptstadt war, nahm es eine Sonderstellung ein und sollte eine Mustereinrichtung der DDR-Museologie darstellen.

Nach Hühns hat

„das Märkische Museum ... als kulturgeschichtliches Museum der Stadt Berlin die Aufgabe, seinen Besuchern in verständlicher Form die Geschichte und Kultur ihrer Vorfahren nahezubringen. Dabei muß es, wenn es seiner Pflicht, einen Beitrag zur Entwicklung des

⁵⁸⁷ Riedel 1967, S. 149.

⁵⁸⁸ Riedel 1967, S. 151.

⁵⁸⁹ Riedel 1967, S. 152. Dieses Vorgehen hatte auch eine Veränderung in der Struktur der Bestände zur Folge. Vgl. Museologie 1988, S. 203

⁵⁹⁰ Museologie 1988, S. 202.

sozialistischen Bewußtseins zu leisten, voll gerecht werden will, nach den Grundsätzen des historischen und dialektischen Materialismus durchgearbeitet werden. Es muß in den politischen Kämpfen unserer Zeit Partei ergreifen, dann wird es seinen Besuchern Wissen, Freude und Besinnung vermitteln. Wissen um die Kämpfe der Werktätigen der Vergangenheit, insbesondere der Arbeiterbewegung, Freude am Können unserer Vorfahren und aus beiden Besinnung auf die eigene Kraft, auf unsere Aufgaben beim Aufbau des Sozialismus und der Erhaltung des Friedens.

... Der Aufbau der Schausammlung aber muß planmäßig erfolgen. Vor allem muß ihm eine kulturpolitisch richtige Einstellung des Museums zugrunde liegen“⁵⁹¹

Den Anfang der Neuordnung machte eine 1958 eröffnete Ausstellung zur Novemberrevolution von 1918. Diese ging dem Aufbau der eigentlich nach DDR-Verständnis wesentlichen Abteilung zur Geschichte der Berliner Arbeiterbewegung voran, die schnell einen hohen Stellenwert erhielt. Durch Hühns wurde „die Ideologie der Arbeiterklasse zum bestimmenden Faktor für alle kommenden Arbeiten“⁵⁹² des Museums. Aufgrund der teilweise nur provisorischen Wiederherstellung des Baus unmittelbar nach dem Kriege wurden in den sechziger Jahren Baumaßnahmen notwendig, die eine Schließung des Museums von 1964 bis 1966 bedingten. Im Anschluß eröffnete das Museum dann allerdings die vollständig umgestaltete Ausstellung. Die Schausammlung wurde in drei Abteilungen gegliedert: „1. Berliner Geschichte von der Ur- und Frühgeschichte bis zur Gegenwart 2. Kunst von der Gotik bis zum sozialistischen Realismus 3. Geistiges Leben mit den Schwerpunkten Theatergeschichte und Literatur“⁵⁹³.

Die einzelnen Bereiche der Dauerausstellung wurden durch sogenannte Drehbücher⁵⁹⁴ vorbereitet, in denen vor allem, neben der eigentlichen Konzeption der Aufstellung, die dafür vorgegebenen Bildungsinhalte festgehalten wurden. Die oben schon allgemein erwähnte Verwendung zahlreicher Photos, Pläne, Modelle und Texttafeln, die teilweise gegenüber den eigentlichen Exponaten überwogen, fanden sich in allen Ausstellungsbereichen, ausgenommen dem der Berliner Kunst.⁵⁹⁵

So unterschied sich die Präsentation der Kunst in ihrem Erscheinungsbild deutlich vor allem von der der neueren Berliner Geschichte. Wurden in den erstgenannten Bereichen Kunstwerke meist unkommentiert in Vitrinen oder frei aufgestellt beziehungsweise die Gemälde aufgehängt, so wurden für die Präsentation der jüngeren Berliner Geschichte neben den schon ge-

⁵⁹¹ Hühns, Erik: Zu einigen Fragen der Leistungsarbeit im Museum. In: Neue Museumskunde, Heft 3, Leipzig 1960, S. 171–172. Zitiert nach: Berlin: Beeskow/Hampe 1975, S. 45.

⁵⁹² Berlin: Beeskow/Hampe 1975, S. 46.

⁵⁹³ Berlin: Hühns 1974, S. 6.

⁵⁹⁴ Vgl. Berlin: Hampe 1969, S. 499.

⁵⁹⁵ Vgl. Berlin: Hampe 1969, S. 499–503.

nannten Photographien oder Modellen vor allem Embleme der verschiedensten Art verwendet: Fahnen, Abzeichen, Urkunden; aber auch Statuen und Porträts von Personen, die für die Entwicklung des Sozialismus von Bedeutung waren (Abb. 52). In der Ausstellung der kirchlichen Kunst des Mittelalters war man zudem bestrebt, sakrale Anklänge zu vermeiden, und dagegen „die hohe Kunstfertigkeit der Menschen dieser Epoche und die künstlerische Entwicklung klar zum Ausdruck“⁵⁹⁶ zu bringen.

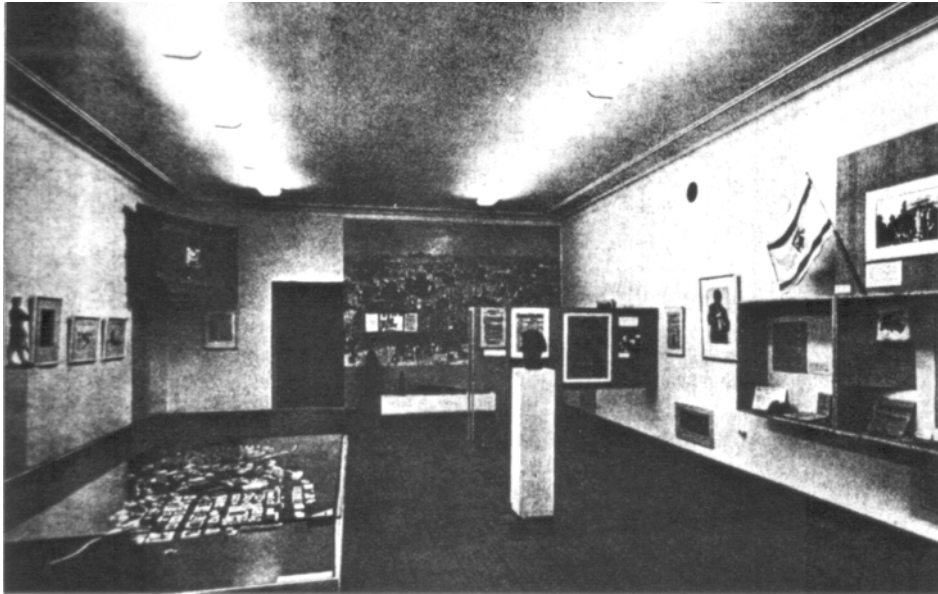


Abb. 52
Berlin: Ausstellungsraum *Geschichte Berlins, Gegenwart 1969*

Im Vergleich zum kulturhistorischen Museum der Hauptstadt war das Museum in Stralsund eher provinziell. Aber auch hier machte sich die neue Auffassung der historischen Darstellung in Museen bemerkbar. So bemühte man sich in den fünfziger Jahren in einer Neuauftellung der vor- und frühgeschichtlichen Sammlungen um die Hervorhebung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Jedoch stand hier das Bestreben, neue wissenschaftliche Erkenntnisse mit modernen museologischen Mitteln wie farbigen Graphiken zu vermitteln, wohl im Vordergrund. Ähnlich wie in Berlin wurde im 1953 eröffneten, erweiterten Bereich der Stadtgeschichte stärkeres Gewicht auf die „revolutionären Traditionen und ... die Geschichte der örtlichen Arbeiterbewegung gelegt“⁵⁹⁷. Auch in anderen Abteilungen wurde großer Wert auf die sozialgeschichtliche Komponente gelegt, wenn es zum Beispiel darum ging, auf den

⁵⁹⁶ Berlin: Hampe 1969, S. 503.

„harten Klassenkampf innerhalb des Handwerks“⁵⁹⁸ hinzuweisen. Dementsprechend sollte in der volkskundlichen Abteilung die Geschichte des Bauernstandes als ein Bereich der thematisch gegliederten Ausstellung hervorgehoben werden.⁵⁹⁹ Auch das Kulturhistorische Museum sollte eine vorbildliche sozialistische Bildungsstätte sein, in der die Errungenschaften des Sozialismus verdeutlicht werden.

Auch hier ergab sich das Problem, daß es für die angestrebte Präsentation der gesellschaftlichen und sozialen Themenbereiche vielfach keine Sachzeugnisse gab, die sich für eine museale Ausstellung eignen. Dies führte, wie in anderen sozialistischen Museen dazu, daß man dazu überging, zum Beispiel in Vitrinen, in der Hauptsache Schrifttafeln und Abbildungen auszustellen.

E. Fazit

Ähnlich wie schon bei den ersten Museumsbauten des 19. Jahrhunderts festzustellen war, bildeten auch die neugeplanten Nachkriegsbauten der Landesmuseen keinen eigenständigen Typus aus. Vielmehr wurde ein moderner Baustil verwendet, der nicht nur für den Museumsbau genutzt wurde. Die Häuser waren von außen nicht mehr direkt in ihrer Funktion zu erkennen.

„Museumsarchitektur der Gegenwart war dienend, funktionell zu bewältigen. Die früher den Museumsbauten übertragene Repräsentation sollte auf die Aussage der Kunstwerke zurückgenommen werden.“⁶⁰⁰

So ist denn auch die innere Gestaltung der Bauten fast schon als beliebig zu bezeichnen. Wert wurde bei der Innenausstattung darauf gelegt, daß die für ein modernes Museum als notwendig angesehenen Elemente wie Vortragssaal und Cafeteria sowie eine großzügige, einladende, aber nicht repräsentative Eingangshalle – mit Vermittlungs- und Ruhefunktion – vorhanden und gut zugänglich waren.

Auffällig ist, daß die drei eher ländlich – sei es durch den Sammlungsbestand oder den Standort – geprägten Landesmuseen in Bremen, Detmold und Schleswig spätestens in den siebziger Jahren dazu übergingen, Ensembles verschiedener, meist alter Gebäude, auf dem Museumsgelände anzulegen oder vorhandene zu nutzen. Dadurch ergaben sich unterschiedli-

⁵⁹⁷ Stralsund: Rieck 1961, S. 133.

⁵⁹⁸ Stralsund: Rieck 1961, S. 134.

⁵⁹⁹ Vgl. Stralsund: Rieck 1961, S. 137.

che, neuartige Nutzungsmöglichkeiten. Gerade für die nicht im Stadtkern angesiedelten Häuser in Bremen und Schleswig war es sinnvoll, auch die parkartige Natur mit in die Museumskonzeption einzubeziehen, da hier vielfach Tagesbesucher erwartet wurden. Dagegen bot sich in Detmold die Möglichkeit, weitere historische Ausblicke im Ort, vor allem das gegenüberliegende Schloß, auf diese Weise in das Museumsangebot aufzunehmen. Durch die Nutzung schon bestehender oder die Überführung historischer Gebäude konnte man zum einen einen wesentlichen Beitrag zum Denkmalschutz leisten, zum anderen sind diese Häuser an sich schon Ausstellungsobjekte. Außerdem boten sie einen geeigneteren Hintergrund für die Einrichtung von Stilträumen, als dies bei den Agglomerationsbauten der Fall war und ist.

In ihren Konzeptionen folgten die Landesmuseen weniger den von anderen Museen mit kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen vorgegebenen Präsentationsmodellen, als daß sie ihre eigenen Konzeptionsansätze der fünfziger Jahre fort- und weiterführten oder eigene Wege fanden. Warum weder das Prinzip des Römisch-Germanischen Museums noch das des Historischen Museums in Frankfurt im Gesamten von einem der Landesmuseen übernommen wurde, ob eher finanzielle Schwierigkeiten oder die Ablehnung beider Konzepte, die durchaus auf diese Sammlungen übertragbar gewesen wären, dagegen sprachen, läßt sich heute im einzelnen nicht mehr nachvollziehen. Allerdings lassen sich Parallelen zwischen den Lernausstellungen und den Konzeptionsvorgaben für die Museen in der DDR feststellen, nicht zuletzt auch aufgrund der ähnlichen Ideologie, auf der diese Konzepte begründet sind. Vor allem wird dies in der Dominanz der didaktischen Mittel – wie Texte, Pläne oder Photographien – gegenüber den Sammlungsobjekten deutlich.

Seit dem Ende der sechziger Jahre wurde am häufigsten das System der Unterteilung der Ausstellung in verschiedene Themenbereiche angewandt, wenn es darum ging, dem Besucher wesentliche Zusammenhänge in überschaubarer Weise mit einem nicht zu aufwendigen Einsatz von Hilfsmitteln näherzubringen. Dieses Konzept, das sich schon in Dorners Einteilung der Hannoverschen Gemäldegalerie angedeutet hat und in den beiden Neuordnungen des Rheinischen Landesmuseums in Bonn in den dreißiger und sechziger Jahren und im Römisch-Germanischen Museum ausgearbeitet wurde, führten die Museen in Bremen, Detmold, Schleswig, Stuttgart, Trier, aber auch die beiden Museen in der DDR, entsprechend ihren Beständen und der Gesamtkonzeption, teilweise nur in bestimmten Abteilungen, weiter – eine Entwicklung, die mit den siebziger Jahren nicht beendet war.

⁶⁰⁰ Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 11.

VIII. Die Deutschen Landesmuseen 1997

Zwar findet sich in den meisten Landesmuseen, wie sie sich 1997 dem Publikum präsentierten, noch vieles von dem wieder, was schon Ende der siebziger Jahre bestanden hat, doch war gerade der *status quo* schwierig zu erfassen, da in vielen Häusern umfassende Neuordnungen bereits begonnen oder zumindest konkret geplant waren. Das bedeutet jedoch nicht, daß es zwischenzeitlich überall zu einem Stillstand, was Veränderungen angeht, gekommen war.

So erhielten die Museen in Darmstadt und in Trier in den achtziger Jahren neue Anbauten. Im Hessischen Landesmuseum stand die Erweiterung in Zusammenhang mit der Ströher-Stiftung, die schon der Auslöser für den Ausbau des Dachgeschosses gewesen war. Schon in den sechziger Jahren hatte es verschiedene Pläne zur Erweiterung des Museums gegeben – unter anderem war auch ein Umbau des benachbarten Theaters vorgesehen –, die an den fehlenden Finanzmitteln und der Ablehnung von Seiten der Träger gescheitert waren. Schließlich sollte die mit der Stiftung seiner Sammlung, die sich zunächst nur als Leihgabe im Museum befand, verbundene Forderung Ströhers in die Tat umgesetzt werden, einen Neubau für die Kunst des 20. Jahrhunderts errichten zu lassen.

Nachdem das Kultusministerium seine generelle Zustimmung zu dem Projekt gegeben hatte⁶⁰¹, wurden 1974 sechs Architekten zu einem Ideenwettbewerb für den Anbau eingeladen, der sich an den linken Seitenflügel des Altbaus anschließen sollte. Von den Entwürfen wurde neben einer eindeutigen Ausrichtung des Baus auf die Ströher-Sammlung auch gefordert, daß der Anbau den „Charakter eines Ausstellungspavillons“⁶⁰² haben sollte. Die einhellige Zustimmung erhielt der Entwurf des Darmstädter Architekten Reinhold Kargel. Der Baubeginn verzögerte sich allerdings durch finanzielle und behördliche Schwierigkeiten erheblich, was wohl auch der Grund dafür war, daß die Erben Karl Ströhers die Sammlung aus Darmstadt abzogen⁶⁰³. 1980 konnte schließlich mit den Bauarbeiten begonnen werden. Da man allerdings im Begriff war, ein Museum ohne Kunstwerke zu bauen, die Stadt jedoch weiterhin Gelder für

⁶⁰¹ Vgl. Darmstadt: Bott 1978, S. 276.

⁶⁰² Zitiert aus einem Schriftstück des damaligen Museumsdirektors Gerhard Bott Notizen zum Anbau „Kunst des 20. Jahrhunderts“ in den Akten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

⁶⁰³ Ströher war 1977 verstorben und seine Erben hatten die Sammlung an die Stadt Frankfurt verkauft, ohne dem Landesmuseum ein Angebot gemacht zu haben. Dies wurde wenige Tage nach der Grundsteinlegung am 18. Juni 1980 bekanntgegeben.

den Anbau zur Verfügung stellte, bemühte sich das Museum in den folgenden Jahren, eine eigene Sammlung moderner Kunst aufzubauen.

Der 1984 fertiggestellte Zwei-Schalen-Bau, dessen Grundform von einem zweigeteilten unregelmäßigen Achteck, dessen Hälften gegeneinander verschoben sind, gebildet wird (Abb. 53), ist mit einem der beiden Geschosse in den Boden eingelassen und tritt vor die Flucht des Altbaus. Das Äußere wird durch hoch aufragende Betonplatten bestimmt, wobei die beiden Bauhälften deutlich voneinander getrennt sind. Zwischen den Bauteilen führt eine Brücke mit einem öffentlichen Fußweg hindurch, unter dem sich der offene Skulpturenhof erstreckt. Zu diesem hin neigt sich das Dach trichterförmig.

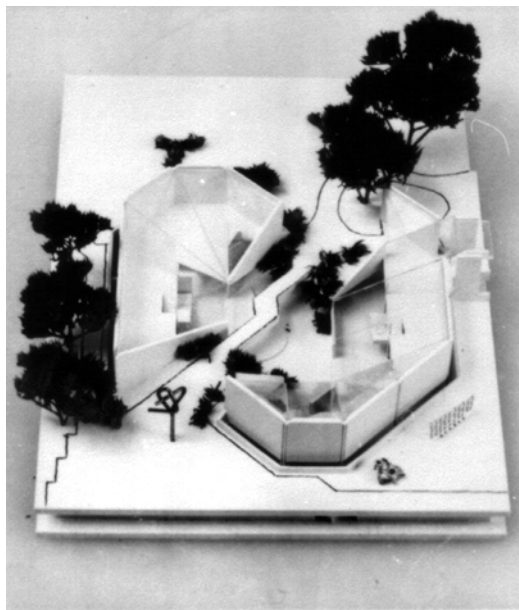


Abb. 53
Darmstadt: Entwurfsmodell Kargel-Bau

Im Inneren sind das obere Stockwerk, das aufgrund der vertieften Lage des Baus als Erdgeschoß zu bezeichnen ist, und ein Zwischengeschoß als Galerien angelegt, die vielfache Durchblicke auf andere Ebenen und Ausstellungsbereiche bieten. Offene Treppen vermitteln zwischen den Geschossen. Das Untergeschoß ist durchgängig angelegt, alle anderen Bereiche sind jedoch durch den Skulpturenhof in zwei Hälften geteilt. Während die Galeriegeschosse nur durch wenige Wände unterteilt werden, entstanden im Untergeschoß ein innerer und ein äußerer Rundgang mit verschiedenartig ausgebildeten Räumen. Die Verbindung mit dem Altbau stellt ein verglaster Zwischentrakt her, der in der Verlängerung der Achse Haupthalle – romanischer Gang – Kapelle liegt.

Der Schwerpunkt der neu angelegten Sammlung lag bei Werken der deutschen Avantgarde der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, der Neubau nahm aber insgesamt die Kunst nach 1900 auf. Die Konzeption der Ausstellung richtete sich vor allem nach der Entstehungszeit der Werke. Zusätzlich wurde nach Stilrichtungen und Künstlergruppen unterteilt. Zwar waren die früheren Werke geschlossen im Erd- und Zwischengeschoß ausgestellt, doch da diese zweigeteilt sind, ergab sich kein chronologischer Rundgang.

Durch den Neubau und die Überführung der Kunst nach 1900 in diesen gab es auch im Altbau einige räumliche Veränderungen. So konnte die Graphiksammlung wieder die schon von Messel für sie vorgesehenen Räume im dritten Obergeschoß beziehen, wodurch wiederum im Zwischengeschoß des linken Seitenflügels die römischen Korkmodelle erstmals seit dem Kriege ausgestellt werden konnten. Auch konnten ältere Gemäldebestände wieder in großzügigerer Weise und größerer Zahl gezeigt werden. Schließlich wurde 1988 eine Präsentation der kunsthandwerklichen Teile der Sammlung Hüpsch als Gesamtheit fertiggestellt. Dafür hatte man die ersten drei Räume im Erdgeschoß des linken Seitenflügels zusammengelegt, nur durch kleine Wandvorsprünge unterteilt. Die meist kleinteilig gearbeiteten Objekte wurden hauptsächlich in zwei Großraumvitrinen ausgestellt, die zwar den gewünschten Effekt der Schatzkunst boten⁶⁰⁴, die detaillierte Betrachtung einzelner Gegenstände jedoch wesentlich erschwerten. Alle diese Maßnahmen erzielten jedoch keine größere Einheitlichkeit für die Gesamterscheinung des Museums.

Auch das Rheinische Landesmuseum in Trier erhielt in den achtziger Jahren einen weiteren Anbau, seinen vierten. Dieser, 1987 nach zweijähriger Bauzeit fertiggestellt, schließt sich an die letzte Erweiterung von 1956 an der Nordseite an. Seitlich folgt er der dort schräg zum Altbau verlaufenden, wiedererrichteten mittelalterlichen Stadtmauer. Er bildet keinen geschlossenen Baukörper, sondern zeichnet sich durch vielfältige Vor- und Rücksprünge verschiedener Teile aus. Dieser Eindruck wird durch die Verkleidung aus profilierten Zinkblechen noch verstärkt. Zudem verfügt die Fassade des zweigeschossigen Baus über großzügige Fensterflächen, die durch farbige Profile unterteilt werden. Auf der eigentlichen Rückseite des Anbaus, zum Palastgarten hin, bezeichnet ein wintergartenartiger Bereich den neuen Eingang des Hauses und die anschließende Cafeteria. Zusätzlich zu diesem eigentlichen Anbau wurde der kreissegmentförmige hintere Flügel des Altbaus durch einen weiteren Umgang ergänzt und die Dachaufbauten wurden in vereinfachter Form wieder angebracht.

Ähnlich wie im Darmstädter Neubau wird auch hier das Innere von unregelmäßig geformten Ausstellungsräumen und Galerien, die vielfältige Durchblicke ermöglichen, bestimmt. Da der Anbau die alte Erweiterung umschließt, war kein Verbindungsbau notwendig. Trotz der offenen Gestaltung des Inneren, wo kaum feste, trennende Wände eingebracht wurden, ist eine Gliederung der verschiedenen Ausstellungsbereiche durch die unterschiedlichen Ebenen und den verwinkelten Grundriß teilweise gegeben. Ansonsten bedient man sich etwa 2–2,5 m hoher Stellwände.

Im Anschluß an die Errichtung des Neubaus wurde auch der gesamte Altbau bis 1992 umfassend saniert. Nach Beendigung aller Baumaßnahmen waren jedoch die Finanzmittel fast vollständig erschöpft, so daß, ähnlich wie nach dem Zweiten Weltkrieg, die Ausstellungsräume nur nach und nach eingerichtet werden konnten. Hinzu kam, daß aufgrund der durch Grabungen ständig wachsenden Sammlungsbestände die wenigen zur Verfügung stehenden Magazine nicht ausreichten und daher eigentliche Schauräume als Depots genutzt wurden. Dies führte dazu, daß bis Anfang 1997 nur 2500 m² von möglichen 7000 m² Ausstellungsfläche für die Öffentlichkeit zugänglich waren.⁶⁰⁵ Dabei bot sich dem Besucher ein Gemisch aus neu eingerichteten Bereichen, vor allem im neuen Anbau – hier vor allem nachantike Werke – und in der Abteilung der römischen Religion⁶⁰⁶, solchen mit älterer Einrichtung, zum Beispiel die Neumagener Gräberstraße (Vgl. Abb. 50), und teilweise auch leeren Räumen, die zu durchqueren sind. Die vor- und frühgeschichtliche Abteilung war bis zu diesem Zeitpunkt noch magaziniert. Als zukünftige Außenstelle wurde 1996 zudem der Bau des Thermenmuseums, von Oswald Matthias Ungers entworfen, über den Ausgrabungen am Viehmarkt fertiggestellt.⁶⁰⁷

In den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war man, im Gegensatz zu manch revolutionären Ansätzen der siebziger Jahre, bestrebt, für die Ausstellungskonzeptionen der Landesmuseen eine Synthese aus den verschiedenartigen Lösungen der Vergangenheit zu erzielen. Für die Entwicklung neuer Einrichtungen griff man auf schon vorher genutzte Mittel

⁶⁰⁴ Vgl. Darmstadt: Jülich 1993, S. 3.

⁶⁰⁵ Information des Museumsdirektors Hans-Peter Kuhnen, aus einem Gespräch mit der Autorin am 25.02.1997.

⁶⁰⁶ Diese Neuordnung wurde anlässlich einer Sonderausstellung zur Heilig-Rock-Wallfahrt 1996 zum Thema *Religio Romana – Wege zu den Göttern im antiken Trier* eingerichtet und anschließend in die Schausammlung übernommen.

⁶⁰⁷ Siehe dazu Trier: Kuhnen 1996, S. 7; Trier: Ungers 1990.

zurück und suchte nach Möglichkeiten, verschiedene Methoden miteinander zu verbinden.⁶⁰⁸ Dabei steht jedoch in jedem Fall das Objekt wieder deutlich im Vordergrund, denn:

„Inzwischen hat sich (laut Borger) herausgestellt, was ein Museum nicht sein darf und was es sein muß: Museen dürfen keine ‚dreidimensionalen Bücher‘ sein; Museen ziehen ihre Wirkung nicht aus der ‚Illustration von Geschichte‘, sondern alleine aus der Tatsache, daß in ihnen Originale sind. Das ist in einer Welt, in der das Surrogat alles zu sein scheint, die eigentliche Kraft, die von den Museen ausgeht, denn in ihnen begegnet man dem Unverwechselbaren, eben dem Original ... Nur eines kann man im Museum nicht: Geschichte oder gar Ideen ausstellen. Im Museum sind nur Sachen, Natur- und Kulturgüter, auch Kunstwerke, die, aus Ideen geboren, die Idee als solche oder die Sache als solche vorstellen. In ihnen, als Zeugnisse unseres Herkommens und Denkens, blitzt wohl Geschichte auf, aber niemals ‚sind‘ sie Geschichte, die, weil nicht statisch, sondern ein Prozeß – in keinem Museum ‚ausgestellt‘ werden kann.“⁶⁰⁹

Solche Gedanken finden sich vor allem bei den Neuordnungsplänen und -projekten am Ende der neunziger Jahre wieder, doch gab es schon in den achtziger Jahren einen Vorreiter für diese Art der Präsentation:

Das Braunschweigische Landesmuseum hatte nach dem Zweiten Weltkrieg die ungünstigsten Voraussetzungen für die Einrichtung einer zeitgemäßen Dauerausstellung, da die ihm verbliebenen Räumlichkeiten des Klosters und des Paulinerchores einerseits zu wenig Platz ließen und sich andererseits nur wenig für eine moderne Konzeption, welcher Art auch immer, eigneten. Lediglich die Einrichtung eines Bauernhauses in Bortfeld als volkskundliche Außenstelle 1968 brachte eine Erleichterung der Situation, andere Erweiterungspläne der sechziger Jahre wurden nicht verwirklicht.⁶¹⁰ Die große Zahl der magazinierten Objekte bemühte man sich, wenigstens in Sonderausstellungen dem Publikum immer wieder ins Gedächtnis zu bringen.

⁶⁰⁸ Alexander weist darauf hin, daß die reine Inszenierung oftmals zu hohe Ansprüche an die Sammlungen stellt und es deshalb das beste sei, verschiedene Konzeptionen zu kombinieren. „The culture-history arrangement places too heavy a burden on museum collections, which could not furnish all the materials needed and thus sometimes resorted to conjectural reproductions. Historical period rooms were excellent in providing a unity of vision and arranging hundreds of objects in a functional, easy understood whole; on the other hand, they did not allow small individual pieces to be inspected closely and compared easily. The best arrangement, museum curators agree today, is to have some period rooms, some exhibits with suggestive historical background, and still others with objects arranged chronologically or stylistically in separate groups or cases so that they may be examined minutely.“ Alexander 1979, S. 87.

⁶⁰⁹ Detmold: Borger 1985, S. 383. Ausgeklammert werden soll in diesem Zusammenhang die vor allem in den achtziger Jahren aufgekommene Diskussion um die generelle Ausstellbarkeit von Geschichte. Siehe dazu z.B. Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Hrsg. Michael Fehr und Stefan Grohé. Köln 1989 (= Museum der Museen. Schriftenreihe des Karl Ernst Osthaus Museums. Bd. 1); Kriss-Rettenbeck 1976; Schäfke, Werner: „Geschichte ist nicht Ausstellbar“. In: Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. Hrsg. Achim Preiß, Karl Stamm und Frank Günter Zehnder. München 1990 und die Beiträge der Jahrestagung des Deutschen Museums Bundes 1995 in Bonn vom 14. bis 17. Mai 1995 mit dem Thema „Geschichte im Museum“, abgedruckt in: Museumskunde, 60, 1995.

Dabei waren besonders die Weihnachts- und Spielzeugausstellungen beim Publikum sehr beliebt.⁶¹¹

Doch zeichnete sich schon in den sechziger Jahren die mögliche Lösung der Probleme ab. Der Vieweg-Verlag hatte nämlich 1967 beschlossen, sein Stammhaus am Braunschweiger Burgplatz aufzugeben. Dieses klassizistische, 1804 erbaute Verlags- und Wohnhaus liegt im Herzen der Stadt, in unmittelbarer Nähe zu Dom, Burg Dankwarderode mit der Mittelalterabteilung des Herzog-Anton-Ulrich-Museums und Rathaus. Nach Überwindung finanzieller Probleme – die Mittel kamen schließlich aus dem Braunschweigischen Vereinigten Kloster- und Studienfonds – wurde das Gebäude 1973 angekauft. Weitere Mittel für den notwendigen Umbau wurden aber vom Land erst 1976 genehmigt, nachdem das Eigentumsrecht vom Fonds auf dieses übertragen worden war. Zwei Jahre später wurde mit der Planung begonnen, die 1981 bis 1985 umgesetzt wurde.⁶¹² Nachdem 1985 und 1986 schon einige Sonderausstellungen in den Räumlichkeiten stattgefunden hatten, wurde am 8. April 1989 die neue Schau-sammlung des Braunschweigischen Landesmuseums im Vieweghaus eröffnet.

Beim Umbau des Vieweghauses wurde darauf geachtet, daß die Struktur des Gebäudes als eigenständiges Denkmal erhalten blieb. Ziel war es, das Museum „als ‚Raum im Raum‘ innerhalb der historischen Gebäudehülle“⁶¹³ einzurichten. Das Haus mit trapezförmigem Grundriß verfügt über einen quadratischen Innenhof, dessen Ecken abgestumpft sind. Dieser, zu dem vom Haupteingang aus eine lange Zufahrt führt, wurde atriumartig überdacht, wobei die nach innen geneigte Randzone der Dächer verglast wurde. Auf diese Weise entstand im Zentrum des Baus eine großzügige Eingangshalle. Von dieser aus ist sowohl der eigentliche Rundgang zu beginnen, als auch, über eine Empore, das Haupttreppenhaus zu erreichen.

Die innere Raumanlage, die sich in allen drei Geschossen im wesentlichen wiederholt, beinhaltet sowohl Fluchten kleinerer Räume, wobei runde und ovale in den Gebäudezwickeln dem Erstzustand des Hauses entsprechen, sowie einen Flügel mit zwei größeren Sälen. Durch die Divergenz von Trapez als Grundform und Quadrat im Innenhof ergibt sich zudem ein Zwickel mit einem kleinen Innenhof und umschließenden Raum. Der Gesamtrundgang ergibt sich aufgrund der Grundrißform sehr konsequent, allerdings sind die meisten Ausstellungsräume nur auf diesem und nicht direkt vom Treppenhaus aus zu erreichen (Abb. 54).

⁶¹⁰ Siehe dazu Braunschweig: Tode 1966.

⁶¹¹ Vgl. Braunschweig: Biegel 1992, S. 33.

⁶¹² Zur Problematik der Einrichtung von Museen in historischen Gebäuden und auch solchen, die einen älteren Bau besitzen siehe Biegel 1990.

⁶¹³ Braunschweig: Biegel 1992, S. 37.

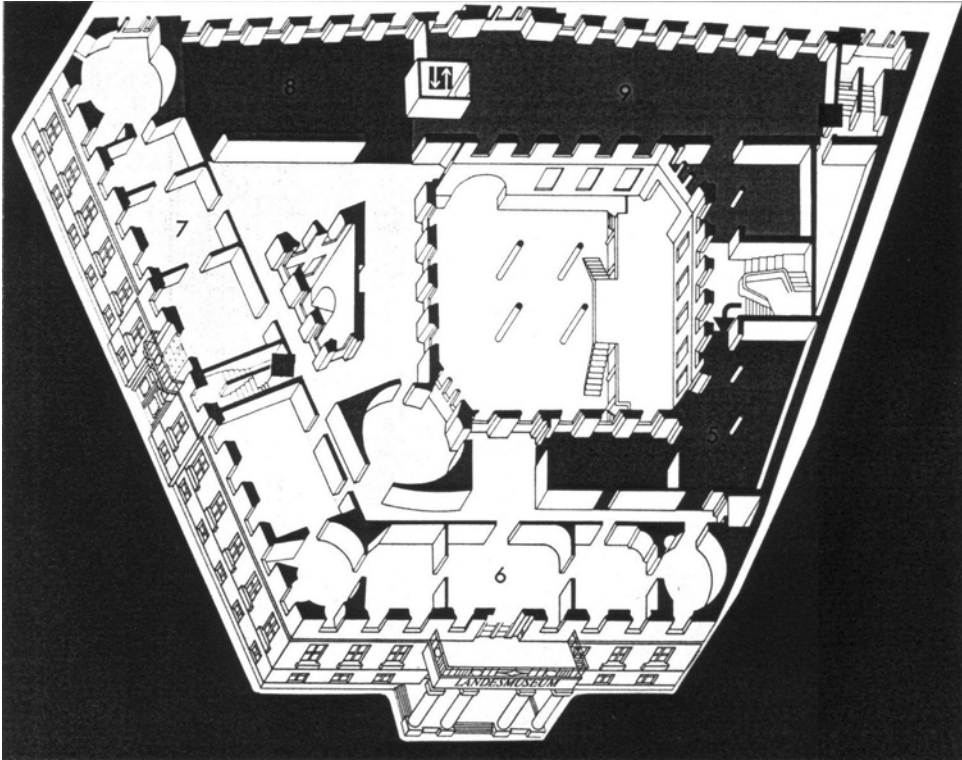


Abb. 54
Braunschweig: Grundriß des Vieweghauses in seiner Nutzung als Museum, 1. Obergeschoß

Als Leitlinie für die Konzeption der Schausammlung gilt die braunschweigische Landesgeschichte vom frühen Mittelalter bis in die jüngste Geschichte mit der Deutschen Wiedervereinigung. In den einzelnen Themenbereichen, die sich aus geschichtlichen Abläufen und Ereignissen ergeben, sind die entsprechenden Exponate der verschiedenen Gattungen und Abteilungen gemeinsam präsentiert. Sie ergeben „in der Art ihrer Zuordnung bzw. Inszenierung ein erstes Bild der damit verbundenen historischen Aussage“⁶¹⁴. Dabei wurde besonderer Wert auf die ausschließliche Verwendung von Originalen gelegt. Vermieden werden sollten theaterhafte „Inszenierungen, die ausschließlich von Rekonstruktionen nicht mehr vorhandener Originale leben“⁶¹⁵. Statt dessen wurden an einigen wenigen Stellen sogenannte funktionale Inszenierungen eingesetzt, bei denen der ursprüngliche Funktionszusammenhang der gezeigten Objekte durch Großphotos erläutert wird.⁶¹⁶

Die im Zusammenhang präsentierten Objekte mit beigeordneten Texttafeln⁶¹⁷ wurden ergänzt durch übersichtlich gegliederte Informationstafeln mit Texten und Abbildungen. Auf

⁶¹⁴ Braunschweig: Biegel 1992, S. 37.

⁶¹⁵ Braunschweig: Biegel 1992, S. 37.

⁶¹⁶ Vgl. Braunschweig: Biegel 1992, S. 38. Siehe zu diesen auch Braunschweig: Klittich 1996, S. 156, S. 177–189.

⁶¹⁷ Beispiele für diese in: Braunschweig: Klittich 1996, Kap. IV.4.–11.

diesen werden vor allem historische Hintergründe in einer großen, gut leserlichen Schrift als Zusatzinformation gegeben. Der Besucher hat dabei die Auswahl, ob er sich mit einer allgemeinen Einführung in die entsprechende Epoche und ihr Leitthema begnügt, oder ob er weiteres über den europäischen und deutschen Kontext dieses Themas beziehungsweise über weitere Einzelthemen innerhalb der braunschweigischen Landesgeschichte erfahren möchte.⁶¹⁸ Die in dieser Ordnung gestaffelten Informationstafeln ermöglichen so dem Besucher, sich die Informationen, die er wünscht, individuell zusammenzustellen, was durch prägnante Überschriften erleichtert wird (Abb. 55).⁶¹⁹



Abb. 55

Braunschweig: Vitrine mit Uniformen und Ausrüstungsgegenständen aus den Befreiungskriegen 1997

Die ehemaligen Museumsräume Hinter Aegidien wurden schon bis 1987 zu einer Außenstelle ausgebaut. Neben Räumen für Wechselausstellungen im Paulinerchor und dem ehemaligen Dormitorium sowie den Klosteranlagen als Ausstellungsobjekt an sich⁶²⁰, wurde in den ehemaligen Depoträumen die Abteilung ‚Jüdisches Museum‘ eingerichtet. In dem von Emporen umgebenen, über zwei Stockwerke reichenden Raum, der ursprünglich ein evangelischer Vereins-

⁶¹⁸ Vgl. Braunschweig: Biegel 1992, S. 38.

⁶¹⁹ Bei meinem eigenen Besuch im Hause stellte ich, selbstverständlich nicht repräsentativ, fest, daß diese relativ kurzen und illustrierten Informationstafeln von den Besuchern intensiv genutzt wurden. Zudem ist die gesamte Serie dieser Tafeln für die Besucher zu erwerben in dem Band: Herzöge, Revolution und Nierentisch. 1200 Jahre Braunschweigische Landesgeschichte. Hrsg. Gerd Biegel. Braunschweig 1992.

⁶²⁰ Siehe dazu Braunschweig: Biegel, Benediktinerkloster, 1987.

saal gewesen war, wurde die Einrichtung der Hornburger Synagoge aufgestellt, wobei man den ehemaligen Raumeindruck möglichst getreu nachbilden wollte. In den Nebenräumen der Empore sind kleinere Bereiche mit verschiedenen Themen der Religionsausübung, des jüdischen Alltagslebens im Braunschweigischen oder zum nahegelegenen KZ Bergen-Belsen eingerichtet worden. Die Konzeption ist nach denselben Grundsätzen wie die des Haupthauses ausgerichtet.

In dieser Art der Präsentation sind nun verschiedenartige Mittel, die zuvor meist nur isoliert verwendet wurden, zusammengefügt. Strenge Objektbezogenheit, Gruppierung der Exponate, Inszenierungen und Interieurs im Originalzusammenhang sowie die Verwendung von Informationstafeln bilden gemeinsam eine vielseitige Ausstellungsform. Der Besucher hat in der Braunschweiger Dauerausstellung die Auswahl zwischen verschiedenen Informationsformen: Er kann es bei der Betrachtung der kunst- und kulturgeschichtlichen Objekte belassen, er kann sich auf die Inszenierungen und Objektzusammenhänge einlassen und er kann schließlich auch die angebotenen Zusatzinformationen hinzuziehen. Diese Konzeption ermöglicht auf allen drei Ebenen einen Einblick in die Braunschweigische Landesgeschichte, ohne daß es notwendig ist, alle gegebenen Möglichkeiten einzubeziehen.

Doch trotz dieser drei vorangegangenen Beispiele hatte der allgemeine Museumsboom der achtziger Jahren – der sich vor allem in Großprojekten wie den Neubauten des Städtischen Museums am Abteiberg in Mönchengladbach von 1982, der Staatsgalerie in Stuttgart von 1984, des Kölner Wallraf-Richartz-Museums/Museum Ludwig von 1986 oder dem Frankfurter Museumsufer mit dem Architekturmuseum (1984), dem Deutschen Filmmuseum (1984), dem Museum für Kunsthandwerk (1985) und dem Deutschen Postmuseum (1990) mit ihren bemerkenswerten neuen Häusern zeigt – keine Auswirkungen auf die Landesmuseen. Diese bemühten sich zwar meist, ihre Ausstellungen in entsprechenden Abständen zu überarbeiten, doch ergaben sich dabei zunächst keine wesentlichen Neuerungen. Neuordnungen und notwendige Bausanierungen wurden zudem, wenn überhaupt, nur Schritt für Schritt verwirklicht. Auf diese Weise entstand im wesentlichen das heutige Erscheinungsbild von sechs der in dieser Arbeit besprochenen Landesmuseen. Diese Vorgänge sollen im folgenden kurz geschildert werden:

Mit der Instandsetzung des Kreuzstalles von 1980 bis 1985 fuhr man in Schleswig fort, das Ensemble auf der Schloßinsel weiter auszubauen. Auch dieser war, wie die anderen Stallungen, im 19. Jahrhundert errichtet worden. Er bildet mit seiner vermittelnden Kreuzform ihr Zen-

trum. Zunächst sollte das stark baufällige Gebäude abgebrochen werden, nicht zuletzt deswegen, weil es den direkten Zugang vom Schloß zur Reithalle versperrte. Dann entschied man sich jedoch für seinen Erhalt und die Restaurierung. Im Gegensatz zum Umbau der Reithalle mit ihren Stahl- und Glaskonstruktionen wurde hier hauptsächlich Holz für den Innenausbau verwendet, auch deshalb, weil der ursprüngliche Bau eine bemerkenswerte hölzerne Dachkonstruktion besaß, die erneuert wurde. Erhalten wurden auch die eisernen Säulen im Erdgeschoß. Auch im Kreuzstall – wie schon bei den anderen Stallungsgebäuden – war man bemüht, den Raumeindruck des Hauses zu erhalten. Dafür wurden im Vierungsbereich die tragenden Wände entfernt⁶²¹ und dieser nach den Kreuzarmen hin geöffnet. Allerdings wurden eine freitragende Holzterrasse und Stellwände für die hier ausgestellte Kunst des 20. Jahrhunderts eingebaut. Doch auch dabei beachtete man die durch die Säulen vorgegebene Einteilung. Durch diesen hinzugewonnenen Ausstellungsraum konnte die Reithalle in der Folge ausschließlich für Wechselausstellungen genutzt werden. Zusätzlich wurde das die Stallungen umgebende Parkgelände seit 1989 zu einem Skulpturenpark umgestaltet, so daß hier neben dem Schloß ein eigener Ausstellungsbereich für moderne Kunst entstand.



Abb. 56
Stuttgart: Ausstellungsbereich Steinzeit 1997

⁶²¹ Vgl. Schlüter 1985, S. 15.

Das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart kann seit 1989 wieder eine Schausammlung in allen zur Verfügung stehenden Räumen des Alten Schlosses präsentieren. Nach der Beendigung der Stauferausstellung 1977 hatte man sukzessive begonnen, die vor- und frühgeschichtliche (Abb. 56) und die römische Abteilung wieder in den Räumen des ersten Obergeschosses einzurichten. Da die späteren Epochen schon im darüberliegenden Stockwerk ausgestellt waren, ging man in chronologisch umgekehrter Reihenfolge vor, damit keine inhaltlichen Lücken im Rundgang entstanden. So wurde 1980 als erstes der Abschnitt über die Römer in Württemberg, als letztes 1989 der Bereich zur Steinzeit fertiggestellt.

Seither bietet das Museum in seinen beiden ersten Obergeschossen einen Rundgang durch die Landesgeschichte von der Steinzeit bis ins späte Mittelalter, ergänzt durch die Fachsammlungen der Münzen, Uhren und Musikinstrumente im dritten Obergeschoß sowie des Kunsthandwerks in der Dürnitzhalle. Ein Bereich zur Entwicklung des Möbels konnte zudem 1993 neben den Fachsammlungen eingerichtet werden, da die Musikinstrumente in den benachbarten Fruchtkasten verbracht worden waren.

Nachdem die vor- und frühgeschichtliche Abteilung des Hessischen Landesmuseums in Kassel dem Publikum längere Zeit nicht mehr zugänglich gewesen war, begann man in den achtziger Jahren ihre Neueinrichtung in den Erdgeschoßräumen des Hauses. Dort wurden in den beiden seitlichen Raumfolgen bis 1982 der Bereich der alt- und mittelsteinzeitlichen Funde und bis 1988 die jungsteinzeitlichen in jeweils abgeschlossenen, von der Eingangshalle aus zugänglichen Bereichen aufgestellt. Zur Verdeutlichung der vorgeschichtlichen Lebensumstände setzte man Pläne, rekonstruierende Zeichnungen und Großphotos von Grabungsplätzen ein, aber auch Dioramen und Modelle im Maßstab 1 : 1. Nach dem Auszug des Astronomisch-Physikalischen Kabinetts 1992 war die Fortführung dieser Ausstellung mit den Epochen von der Eisenzeit bis zum Frühmittelalter vorgesehen und mit den notwendigen Arbeiten begonnen worden, als sich wieder einmal die für das Hessische Landesmuseum nachteilige Struktur der nunmehr ‚Staatliche Museen Kassel‘ benannten übergeordneten Instanz zeigte. Mitte der neunziger Jahre zeichnete sich nämlich ab, daß das Schloß Wilhelmshöhe einer dringenden Renovierung bedarf. Da die dort befindliche Gemäldegalerie Alter Meister aber einen der bedeutendsten Teile der Kasseler Sammlungen bildet und man diese nicht auf längere Zeit ungezeigt lassen wollte, wurde unter anderem bis 1997 die Haupthalle des Hessischen Landesmuseums für eine provisorische Aufnahme und Ausstellung eingerichtet. Dagegen hatte beispielsweise die Präsentation des Kunstgewerbes seit den sechziger Jahren keine wesentli-

chen Veränderungen erfahren und war in einem eher desolaten Zustand (Abb. 57). Bedingungen, die bis zur vollständigen Renovierung von Schloß Wilhelmshöhe andauern sollten.



Abb. 57
Kassel: Kunstkammerraum 1997

In Detmold bemühte man sich in den achtziger Jahren verstärkt um eine verbesserte Anbindung des Museumskomplexes an die Innenstadt. Der Eingangsbereich des 1985 durch ein Backhaus aus dem 18. Jahrhundert vervollständigten Ensembles und seine Freizonen wurden dafür 1981 neu gestaltet. Als neue Abteilung wurde 1990 im oberen Dachgeschoß des Kornhauses die Ausstellung zur Entwicklung des Möbels seit 1850 eröffnet. Bis 1994 wurde auch die Völkerkundeabteilung neu geordnet. Da deren Bestände lediglich Teilaspekte größerer Kulturräume bieten, gliederte man sie nach Großräumen, wobei durch angedeutete Inszenierungen beispielsweise die Grabkammer einer alt-peruanischen Hockermumie nachempfunden wurde. In der kulturgeschichtlichen Abteilung wurden dagegen keine wesentlichen Änderungen vorgenommen.

Schließlich wurde 1997 nach zweijähriger Bauzeit ein neuer Verbindungsbau und Eingangsbereich zwischen Haus Ameide und den Fachwerkhäusern eröffnet. Dieser nimmt zwar die eingeschossige, breitgelagerte Form des Vorgängerbaus auf, wurde jedoch um ein Untergeschoß erweitert, wo er bis unter und in den Vorplatz hineinreicht. (Vgl. Abb. 43) Dieser wurde durch einen auf das Gebäude zuführenden Graben im Untergeschoß, der den dort befindli-

chen Räumen Licht bietet, deutlich verändert, da dieses neue Element dazu geeignet ist, Neugierde zu erwecken und Besucher in das Museum zu leiten. Der Verbindungsbau selber besitzt allseitig eine Glasfassade, die durch schmale Profile gegliedert wird. In dem weitläufigen Foyer befindet sich eine Theke, die als Kasse, Information und Verkaufsstand genutzt wird. Eine Art Steg führt über den auch im Inneren weitergeführten Graben zu den Fachwerkhäusern. Von dort ist auch die Treppe ins Untergeschoß zu erreichen, in dem sich Wechselausstellungshalle, Vortragssaal und Münzkabinett befinden. Zudem wurden hier Magazine und weitere Versorgungseinrichtungen untergebracht.

Das Märkische Museum bekam anlässlich der 750-Jahrfeier der Stadt Berlin 1987 verschiedene historische beziehungsweise rekonstruierte Gebäude als Außenstellen zur Verfügung gestellt, was die Raumnot im Haupthaus erheblich linderte.⁶²² Im eigentlichen Museum am Köllnischen Park blieben schließlich noch die Bereiche der Vor- und Frühgeschichte, die Stadtgeschichte seit 1648, die Theatergeschichte, die Berliner Fayencen und anderes Kunsthandwerk, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sowie die Automatenammlung ausgestellt.

Bald nach der Wende gab es erste Überlegungen, die beiden stadtgeschichtlichen Museen Berlins, das Märkische Museum und das Berlin Museum⁶²³, zusammenzuführen. Seit 1992 besteht nun das ‚Stadtmuseum Berlin. Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins‘ mit diesen beiden Bereichen. Die Aufgabenteilung zwischen den beiden Häusern sah für das Märkische Museum vor allem die Behandlung der Geschichte und Kultur Berlins und seiner Umgebung bis etwa 1800, für die Stadt selber bis zur Ernennung als Reichshauptstadt 1870 vor. Auch die beiden besonderen Abteilungen der Automaten und zur Theatergeschichte verblieben hier. Die aus DDR-Zeiten sehr stark ideologisch geprägte Ausstellung der Geschichte nach 1800 wurde jedoch aufgelöst, Exponate gegebenenfalls an das Schwesterhaus übergeben. 1995 wurde die landeseigene Stiftung Stadtmuseum Berlin Träger des Hauses.

⁶²² In der Nikolaikirche wurde die Ausstellung zur Geschichte Berlins bis 1648 sowie die mittelalterliche sakrale Plastik eingerichtet. Im rekonstruierten Nikolaiviertel kam zum einen die Abteilung Berliner Kunst vom 17. bis 19. Jahrhundert im Ephraim-Palais unter, ein Handwerksmuseum in einem Bürgerhaus, zum anderen wird im Knoblauchhaus die Wohnkultur des Biedermeiers sowie das Familienmuseum der Knoblauchs gezeigt. Am Prenzlauer Berg wurde weiter die Abteilung Berliner Arbeiterleben um 1900 in einem Mietshaus eingerichtet. 1990 folgte schließlich noch das Dorfmuseum Marzahn.

⁶²³ Dieses war 1962 von einer Bürgerinitiative gegründet worden, um auch in West-Berlin die Möglichkeit der Vermittlung der Stadtgeschichte zu haben. Die Trägerschaft wechselte 1971 vom Verein der Freunde und Förderer des Berlin Museums auf das Land Berlin über. Für dieses im wieder hergerichteten barocken Collegienhaus (ehemaliges Kammergericht) untergebrachte Museum wurde 1988 ein Erweiterungsbau beschlossen, mit dessen Ausführungen nach Plänen von Daniel Libeskind 1992 begonnen wurde. Hier war von Seiten des Museums die Unterbringung des Jüdischen Museums geplant.

Da es für die vollständige Umstrukturierung der Ausstellung im Märkischen Museum auch baulicher Veränderungen bedarf, war diese 1997 noch nicht beendet. So ist beispielsweise geplant, die große Halle wieder ihrem ursprünglichen Zustand entsprechend, zweigeschossig mit Umgängen, umzubauen. Auch andere frühere Stilträume, die häufig aufgrund des Raumman- gels als Depots oder Werkstätten genutzt wurden, wie das Obergeschoß des Kirchenraumes, sollen wieder als Ausstellungsräume hergerichtet werden.

Auch in dem zweiten, hier betrachteten ostdeutschen Museum, in Stralsund, vollzog sich nach 1990⁶²⁴ ein Wandel, der allerdings nicht so schwerwiegend war, wie in Berlin. Hier war man vor allem damit beschäftigt, die Ausstellungen von ideologischen Bezügen zu befreien und neu einzurichten. Dabei bleibt aber die wesentliche Grundstruktur der Konzeption, die sich von der ersten Einrichtung des Klostergebäudes 1924–31 und der Wiedereinrichtung nach dem Zweiten Weltkrieg herleitet, erhalten (Abb. 58). Schon 1984 war die volkshundliche Abteilung in einen dem Katharinenkloster nahegelegenen Speicher aus dem 18. Jahrhundert umgezogen, der zuvor über zehn Jahre restauriert worden war. Dadurch wurde im Dachge- schoß des Klosters, über dem Remter, ein Bereich für Wechselausstellungen frei, in dem hauptsächlich Werke zeitgenössischer Künstler der Region oder solche mit Bezug zu dieser ge- zeigt werden.



Abb. 58

Stralsund: Blick in das 1. Obergeschoß des Remters mit eingerichteten Zimmern in den seitlichen Kojen 1997

⁶²⁴ Ein großes Problem des Museums lag in der ersten Zeit nach der Wende wohl in einem unerwarteten An- sturm ehemaliger Pommern, die nun die Möglichkeit sahen, im oder nach dem Zweiten Weltkrieg verlorenen Besitz, der seinen Weg in das Museum gefunden hatte, herauszufordern. Erst die gesetzliche Regelung solcher Fragen brachte eine Entspannung der Lage. Allerdings mußte das Haus zahlreiche Stücke an frühere Besitzer zurückgeben, vieles wurde jedoch von diesen im Museum belassen. Informationen des Museumsdirektors Andreas Grüger, aus einem Gespräch mit der Autorin am 25.07.1997.

Als weitere Neuerung entstand 1992 auf der Insel Dänholm – der der Stadt vorgelagerte Zugang zur Insel Rügen – ein Marinemuseum. Dieses wurde in der historischen Sternschanze eingerichtet, in der die Anfänge der preußischen Marine lagen. Im Zuge von Renovierungsarbeiten im östlichen Kreuzgang bezog die Museumsverwaltung 1993 ein Fachwerkhaus, das unmittelbar an die Klostergebäude anschließt. Dies ermöglichte die Einrichtung eines neuen Eingangsbereichs im zur Mönchstraße gelegenen Flügel.

In anderen Landesmuseen dauerte die Zeit der Stagnation länger an. Das gilt vor allem für die Häuser in Bonn, Bremen, Hannover, Karlsruhe, München und Münster. Dies führte dazu, daß es gerade diese Museen waren, in denen seit etwa Mitte der neunziger Jahre eine Erneuerungswelle innerhalb der Landesmuseen einsetzte, die durchaus auch im Zusammenhang mit den Neuerungen im Braunschweigischen Landesmuseum zu sehen ist.

In Karlsruhe hatte man zwar schon Ende der achtziger Jahre mit Restaurierungsarbeiten am Schloß begonnen, die vor allem technische Neuerungen beinhalteten, doch zog sich die zu Beginn der neunziger Jahre angefangene Neuordnung der Schausammlung länger hin und war 1997 noch nicht beendet. Dies liegt teilweise auch daran, daß 1994/95 ein Wechsel in der Museumsleitung vollzogen worden war: Von Volker Himmelein, der ans Württembergische Landesmuseum wechselte, ging diese auf Harald Siebenmorgen über, der seine eigene Konzeption umsetzen wollte. Deren Hauptziel ist die Auflösung der funktionalen Präsentation der sechziger Jahre und die Ausrichtung der Ausstellung auf die badische Kultur- und Landesgeschichte. Diese soll auch durch eine verstärkte Tätigkeit im Bereich der Wechsellausstellungen den Besuchern näher gebracht werden, wobei verschiedene Ausstellungen gleichzeitig stattfinden und auch populäre Themen⁶²⁵ berücksichtigt werden sollen.

Ähnlich wie zeitgleich in Trier waren auch im Karlsruher Schloß verschiedene Bereiche noch in einer älteren Konzeption, andere in einer neueren, provisorischen Aufstellung zu sehen. Die Schausammlungen des zweiten Obergeschosses, darunter die Glassammlung, das Münzkabinett, die Textilien, die Volkskunst und die Kunst des 20. Jahrhunderts, wurden 1993, nach der Einrichtung der nahegelegenen Zweigstelle Museum beim Markt mit der angewandten Kunst nach 1900, geschlossen. Lediglich die Glassammlung wurde bis 1995 in diesem Bereich wieder

⁶²⁵ Z.B. eine Ausstellung den Fußballverein Karlsruher SC betreffend mit dem Titel: „Satanische Fersen“ – Kritisches, Abseitiges und Komisches rund um den Fußball, vom 02.09. bis 28.09.1997.

eröffnet. Im Oktober 1997 wurden auch der Zähringer- und der Barocksaal für eine Neuordnung geschlossen.

Bis Herbst 1997 waren zwei Ausstellungsbereiche mit einer neuen Konzeption fertiggestellt. Diese bieten eine Vorstellung dessen, was im Badischen Landesmuseum in Zukunft für weitere Abteilungen umgesetzt werden soll. Bereits seit 1995 ist der Bereich Antike Kulturen (Orient, Ägypten und Griechenland) im linken Erdgeschoß für Besucher zugänglich. Mediterranes Grillenzirpen empfängt diese in den Ausstellungsräumen. Ergänzende Abbildungen und Texte, auch zeitgenössisch antike, sollen die Möglichkeit bieten, tiefer in den dargestellten Kultur- und Lebensraum eindringen zu können. Die Einrichtung ist abwechslungsreich gehalten, mit unterschiedlichen Vitrinenformen, Informationstafeln und abstrahierten Einbauten, wie einem Tempeleingang und einem Versammlungsrund. Diese einzelnen Einrichtungsteile sind locker, ohne schematisches Raster, zu Gruppen zusammengestellt. Die Präsentationen werden, je nach Themenschwerpunkt, eher von den Kunstwerken – zum Beispiel im Bereich der Töpfer- und Vasenkunst – oder bei abstrakteren Themen vermehrt von Inszenierungen (Abb. 59) – bei Themen wie Demokratie oder Sport- und Heilumsfeste – bestimmt. Wert wurde auf die Darstellung von Zusammenhängen der antiken Welt mit unserer Gegenwart gelegt. So sind in dem Versammlungsrund zum Thema Demokratie Großphotos heutiger demokratischer Einrichtungen angebracht.



Abb. 59
Karlsruhe: Vitrine zum Thema Waffen und Kampf 1997

Auch im Ausstellungsbereich der legendären Türkenbeute wurden Geräusche, in diesem Fall orientalische Musik, zur Schaffung einer entsprechenden Atmosphäre eingesetzt. Und wiederum finden sich, um diese zu verstärken, Einbauten in der Ausstellung. In diesem Bereich sind es Rundzelte, in denen vor allem Einrichtungsgegenstände präsentiert sind. Der Bezug zur Gegenwart wird hier durch unterschiedliche Videos, die auf einem Monitor zu betrachten sind, gegeben, die die heutige türkische Kultur- und Lebensweise zum Inhalt haben.

Die Ende 1997 eröffnete Kunstkammer⁶²⁶ schließt räumlich und inhaltlich an diesen Bereich an. Dadurch soll der gemeinsame Ursprung dieser Sammlungsteile unterstrichen werden. Zusammen bilden diese beiden Abteilungen die Badische Fürstengalerie, die als Auftakt für einen chronologischen Rundgang, beginnend mit einem Renaissancesaal, dienen sollte.

War schon bei den Veränderungen der zuvor genannten Museen die Verwendung des in den achtziger Jahren wieder beliebten Mittels der Kontextualisierung, der Ausstellung durch Inszenierungen zu sehen, so zeichnet sich in der neuen Konzeption des Badischen Landesmuseums auch deren Weiterentwicklung, das Erlebnismuseum der neunziger, in einigen Bereichen ab. Dieser Trend macht sich, wenn auch nicht überall so konsequent durchgeführt, in Projekten anderer Landesmuseen bemerkbar.

So plante man für das Rheinische Landesmuseum in Bonn, das bis dahin die in den sechziger Jahren eingeschlagene konzeptionelle Linie nur mit geringfügigen Veränderungen weitergeführt hatte, schon seit der ersten Hälfte der neunziger Jahre umfassende Neuerungen, die auch einen partiellen Neubau beinhalten. Für die Umsetzung sollte das Haus zum Jahresbeginn 1998 geschlossen werden. Die Planung des Stuttgarter Architekten Knut Lohrer für den Umbau sieht vor, den Neubau von 1967 auf allen drei freistehenden Seiten zu umfassen. Zudem soll der hier vorhandene Innenhof eine transparente Überdachung erhalten und so zu einem zweiten Lichthof ausgebaut werden. In diesem wird auch die neukonzipierte Treppenanlage ihren Platz finden. Die stärkere Beleuchtung durch den Hof ermöglicht auch eine größere Schließung der Außenfassade, deren großzügige Durchfensterung deutliche Probleme bereitet hatte.

⁶²⁶ In dieser werden neben älteren Beständen des Museums auch die 1995 auf einer Auktion des markgräfllich-badischen Kunstbesitzes ersteigerten Kunstkammerstücke sowie Scientifica und Naturalia, die dem Badischen Landesmuseum von anderen Museen für diesen Zweck überlassen wurden, präsentiert.

Durch die Ummantelung des Neubautraktes rückt der Eingangsbereich näher an die Colmantstraße heran, wobei zudem das Eingangsniveau angehoben wird.⁶²⁷ In unmittelbarer Nähe zum Eingang sollen eine Cafeteria und ein Buchladen sowie der neue, ins Untergeschoß verlegte Vortragssaal eingerichtet werden. Der frühere Wechsausstellungssaal an der linken Gebäudeseite wird abgerissen. Dadurch ergibt sich ein Durchgang von der Colmant- zur Bachstraße, der als Skulpturengarten genutzt werden soll. Schließlich wird das Gros der Magazine in ein zentrales Museumsdepot in Meckenheim, das von den Kölner Architekten Busmann und Haberer geplant wurde, ausgelagert.

Für das Ausstellungskonzept soll, wie schon in Braunschweig und Karlsruhe für die entsprechenden Regionen, „der Bezug zum Rheinland, zu seiner Geschichte, Kultur und Gegenwart“ der „gemeinsame Nenner aller Präsentationen“⁶²⁸ sein. Vergleichbar zu Braunschweig soll dies durch eine Verbindung der unterschiedlichen Gattungen und Abteilungen des Hauses in gemeinsamen Ausstellungen erreicht werden. Die Schausammlung soll aber nicht rein chronologisch angelegt, sondern in unterschiedliche Themenkomplexe gegliedert werden. Die verschiedenen Ausstellungsbereiche werden dabei jeweils, unabhängig voneinander, vom Treppenhaus aus zugänglich sein.

Jeder Themenbereich soll bis in die Gegenwart geführt und somit die Distanz zu den gezeigten Exponaten verringert werden. Wiederum sollen die historischen Objekte im Mittelpunkt der Ausstellung und ihrer Aussagen stehen. Um sie zur Geltung und auch zum Sprechen zu bringen, werden sie in Rauminszenierungen eingebunden, in denen auch zusätzliche Mittel der Museumseinrichtung wie Dermoplastiken oder kulissenhafte Hintergründe, aber auch solche aus dem Multimediabereich, verwendet werden. Dabei wechseln

„erzählerische Einrichtungen ... mit Räumen, die ein konzentriertes Betrachten von wichtigen Einzelobjekten ermöglichen. In kleineren Annexräumen sollen neben den Inszenierungen ausgewählte Objektreihen – wie wissenschaftliche Anmerkungen – zur Ausstellung kommen.“⁶²⁹

Auf diese Weise entstehen auch hier Erlebnisräume unterschiedlicher Art, die sich mit Leitgedanken wie ‚Von der Ur- zur Stadtlandschaft‘, ‚Macht und Mächte‘ oder ‚Rheinland und die Welt‘ auseinandersetzen. Ein besonderer Ausstellungsbereich soll den Namen ‚Szene Rheinland‘ tragen. Hier sollen im regelmäßigen Wechsel von etwa sechs Wochen aktuelle Arbeiten rheinischer Künstler präsentiert werden. Damit soll ein Gegengewicht zu den meist histori-

⁶²⁷ Vgl. Bonn: Lohrer 1993, S. 68.

⁶²⁸ Das neue Konzept der Dauerausstellung des RLMB. Konzeptionsplan des Rheinischen Landesmuseums.

⁶²⁹ Das neue Konzept der Dauerausstellung des RLMB. Konzeptionsplan des Rheinischen Landesmuseums.

schen Beständen des Hauses gebildet werden, ein Ansatz, der schon früher im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum bei der Einrichtung der Sammlung zur Kunst des 20. Jahrhunderts zum Tragen kam.

Auch das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum befand sich 1997 in einer Phase der Umstrukturierung. Eine Renovierung des Schloßbaus in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre hatte die Wiederherstellung des Zustandes im 18. Jahrhundert zum Ziel. Zu Beginn der neunziger Jahre wurde, aufgrund der erheblichen Erweiterung der Sammlung zur Kunst des 20. Jahrhunderts durch verschiedene Stiftungen, neuerlicher Raumbedarf spürbar. Ein Ausweg bot sich durch das benachbarte ehemalige Militärdepot auf dem Hesterberg an, das, wie die Stallungen auf der Schloßinsel, Mitte des 19. Jahrhunderts angelegt worden war. Es wurde für die volkskundliche Abteilung umgestaltet, so daß diese, nach einer Teileröffnung 1996, hier seit 1997 zu besichtigen ist. Für die Sammlungen auf der Schloßinsel bedeutete dies zum einen, daß dort nun ausschließlich höfische und bürgerliche Kunst und Kultur sowie die Kunst des 20. Jahrhunderts präsentiert werden, zum anderen, daß letztere seit 1995 auch im freigeordneten Pferdestall ausgestellt werden kann.



Abb. 60
Schleswig: Blauer Saal 1997

Für die 1997 stattfindende Ausstellung „Gottorf im Glanz des Barock“ wurden vor allem die Räume mit einer barocken Ausstattung entsprechend eingerichtet, so daß sich eine regel-

rechte Barocksuite⁶³⁰ im ersten Obergeschoß des hinteren Flügels, um die Schloßkirche herum, ergab (Abb. 60). Dies soll für die übrigen Ausstellungsbereiche mit den entsprechenden Epochen nach der Beendigung der Ausstellung, die einen Großteil der Schloßräume beanspruchte, fortgeführt werden. Allerdings strebt man dabei keine Wiedereinrichtung des Gebäudes an. Dem Besucher soll kein rekonstruiertes Schloßinneres präsentiert werden, sondern er soll sich bewußt sein, daß er sich in einem „Museum im Schloß“⁶³¹ befindet.

Bei der Konzeption der Ausstellung wird ein „Gesamtkunstwerk Schloß Gottorf“ angestrebt, das sich aus dem „Miteinander feudaler, bürgerlicher und bäuerlicher Komponenten“⁶³² ergibt. Der Gedanke, der dem zugrunde liegt, ist die Fortführung der Tradition Gottorfs als kulturelles und geistiges Zentrum des Nordens, eine Funktion, die hier vor allem im 16. und 17. Jahrhundert ausgeübt wurde. Bezugspunkt für die Sammlung ist dabei die ehemalige Kunstkammer. Schon Ernst Schlee hatte in den fünfziger Jahren begonnen, Werke von Cracnach, persisches Kunsthandwerk und Pretiosen, wie sie in den Kunstkammern zu finden waren, zu sammeln, ein Ansatz, der weitergeführt wurde. Aber auch die Erweiterung der Sammlung zur Kunst des 20. Jahrhunderts in den neunziger Jahren steht in diesem Zusammenhang, indem man den regionalen Bezug auch auf Künstler ausweitete, die hier gewirkt haben oder beeinflußt worden sind.

Dem Focke-Museum in Bremen stand nach der Sanierung des Neubaus 1995 bis 1997 dessen vollständige Neueinrichtung bis Frühjahr 1998 bevor. Wiederum soll die Vermittlung der Landesgeschichte, in Bremen damit hauptsächlich die Geschichte der Stadt selber, im Mittelpunkt der Ausstellung stehen. Nachdem 1995 die vor- und frühgeschichtliche Abteilung in die Scheune des Gutes Riensberg umgezogen war, setzt die Ausstellung im Haupthaus mit der ersten Erwähnung der Stadt 782 ein. Geplant ist im eigentlichen Ausstellungstrakt ein chronologischer Rundgang bis in die Gegenwart, dem ein einführender Bereich im Verbindungsflügel vorangestellt wird. In diesem sollen Großobjekte wesentliche Bereiche der Bremer Geschichte thematisieren, wobei ein starker Bezug zur Gegenwart gesucht wird. Die im heutigen Bremen wichtigen Bereiche Automobilbau, Nahrungsmittelindustrie und Weser sollen hier genauso angeschnitten werden wie Verfassungsgeschichte und Wohnen.

Die Ausstellung im Rundgang durch die Stadtgeschichte soll von den vorhandenen Gegenständen aus konzipiert und gestaltet sein. Im Focke-Museum spricht man sich gegen regel-

⁶³⁰ Vgl. Schleswig: Spielmann 1997, S. 8.

⁶³¹ Schleswig: Spielmann 1997, S. 6.

rechte Inszenierungen aus, allerdings will man deutlich Zusammenhänge zwischen einzelnen Exponaten durch ihre Aufstellung herausstellen. Gewissermaßen als Rückgrat der Ausstellung dient die Verfassungsgeschichte, deren Darstellung auf eigenen Inseln immer wieder eingestreut werden soll. Der Rundgang soll durch sie und weitere verschiedenartige Einbauten abwechslungsreich gestaltet und gegliedert werden.⁶³³

Schon 1994 war zudem im Haus Mittelsbüren eine neuartige Ausstellung eröffnet worden. Sie beschäftigt sich mit der Geschichte dieses Hauses. Dabei wird zum einen auf das Haus innerhalb der Dorfstruktur, zum anderen auf die Vorgänge, die zu seinem Abriß geführt haben und seine Zeit im Museum eingegangen. In den einzelnen Seitenfächern des Hauses werden die unterschiedlichen Themen behandelt, wobei zur Erläuterung kleinere Informationstafeln mit Texten und Abbildungen davor gestellt sind. In der Mitte des Raumes befindet sich ein Modell des ehemaligen Dorfes Mittelsbüren und seiner Umgebung, auf dem sich mittels Lichtprojektion die Lage der heutigen Klöcknerhütte – die unter anderem auf dem ursprünglichen Grundstück des Hauses Mittelsbüren entstand – feststellen läßt, und ein weiteres, das Größenverhältnisse anhand von Modellen des Hauses und eines Waggons zum Transport von Flüssigstahl aufzeigt.

Die alte Herdstelle des Hauses und eine angrenzende Stube behielten ihre vorherige Ausstellung. Hier dienen an den Objekten angebrachte Provenienzkärtchen dazu, dem Besucher vor Augen zu führen, daß die authentisch wirkende Einrichtung aus Exponaten unterschiedlicher Herkunft, die ursprünglich nichts miteinander zu tun hatten, erst im Museum zusammengestellt wurde.

Die Einrichtung des Hauses Riensberg und der Tarnstedter Scheune hatte sich seit den fünfziger beziehungsweise siebziger Jahren nicht wesentlich verändert. Ihre Neuordnung soll der des Neubaus folgen.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen sehen die Neuordnungen des Landesmuseums in Münster und des Nationalmuseums in München keine Hervorhebung der Landesgeschichte innerhalb der Ausstellung, sondern einen Schwerpunkt auf der Präsentation von Kunstwerken vor. Im Bayerischen Nationalmuseum soll dabei das Augenmerk vor allem auf der höfischen Kunst liegen. Dort hatte man schon Ende der siebziger Jahre mit einer umfassenden Sanierung des nach dem Kriege teilweise nur provisorisch wiederhergestellten Seidl-

⁶³² Schleswig: Spielmann 1997, S. 7.

Baus begonnen. In den ersten beiden Abschnitten, die von 1978 bis 1980 beziehungsweise 1981 bis 1985 durchgeführt wurden, waren die Ausstellungsräume nicht betroffen. 1995 wurde schließlich auch mit der Arbeit in den Bereichen der Dauerausstellung begonnen. Diese, auf fünf Jahre angesetzt, erfordert eine wechselnde Schließung jeweils einer Hälfte des Ausstellungsbereiches.

Bis 1997 waren die zunächst in Angriff genommenen Arbeiten an der westlichen Gebäudehälfte noch nicht abgeschlossen. Geöffnet waren die eigentlichen Dauerausstellungsbereiche der Krippensammlung und des chronologischen Rundgangs vom Mittelalter bis zur Renaissance im Keller- und im Erdgeschoß. Das darüberliegende Stockwerk, in dem zuvor Teile der Fachsammlungen zu sehen waren, zeigte in einer provisorischen Präsentation eine Auswahl der folgenden Epochen des Barock und Rokoko. Die eigentlichen Fachsammlungen waren nicht ausgestellt. Bei der Neukonzeption sollen hauptsächlich Werke höfischer Kunst gezeigt werden. Inwieweit und auf welche Art die umfangreiche volkscundliche Sammlung dabei berücksichtigt wird, war noch nicht eindeutig entschieden.⁶³⁴



Abb. 61
München: Neukonzipierte Ausstellung der Kunst vor 1300, Kunsthandwerke, 1997

⁶³⁵ Die Informationen zur neuen Konzeption stammen vom Direktor des Focke-Museums Jörn Christiansen, aus einem Gespräch mit der Autorin am 06. 08. 1997.

⁶³⁴ Die Informationen zur neuen Konzeption stammen vom stellvertretenden Generaldirektor, Landeskonservator und wissenschaftlichen Referenten der Abteilung Volkskunde Ingolf Bauer, aus einem Gespräch mit der Autorin am 01.10.1997.

Eine neue Aufstellung, die wohl dem entspricht, was auch für die übrigen Bereiche nach Beendigung der Baumaßnahmen vorgesehen ist, findet sich bis jetzt lediglich im ersten Raum des Rundgangs mit der Kunst vor 1300. Deutlich kommt bei dieser die Hervorhebung des einzelnen Kunstwerkes zum Ausdruck. Die Steindenkmäler sind einzeln auf Sockeln, Kapitelle auf Säulen und Reliefs in Stellwänden eingebracht aufgestellt. Auch die kunsthandwerklichen Exponate erhielten in den Vitrinen meist eigene Sockel (Abb. 61). Die Information beschränkt sich auf ausführlichere Objektbeschriftungen. Durch eine subtile Lichtregie, die mit indirektem, von Spiegeln an der Decke gelenktem Licht arbeitet, ergibt sich für hervorgehobene Werke eine spezielle Inszenierung.

Das Westfälische Landesmuseum in Münster gliedert zunächst das fast vollständige Fehlen einer kulturhistorischen Abteilung 1995 durch die Einrichtung einer Außenstelle in Schloß Cappenberg aus, wo Gemälde, Skulpturen und Möbel vom Barock bis zum Jugendstil in Ensembles gezeigt werden. Zudem wurde die westfälische Kunst dieses Jahrhunderts 1996 in einer Westfälischen Galerie im Kloster Bentlage bei Rheine, einer weiteren Außenstelle, eingerichtet. Das Hauptgebäude in Münster wurde dadurch noch deutlicher zu einem fast reinen Kunstmuseum.

Anfang 1996 wurde der Altbau für umfangreiche Sanierungs- und Umbaumaßnahmen geschlossen. In den ehemals repräsentativen Räumlichkeiten wie Eingangsbereich, Lichthof und Treppenhaus wurde versucht, den ursprünglichen Zustand vom Anfang des Jahrhunderts soweit wie möglich wieder herzustellen, während man in den Ausstellungsräumen Vereinfachungen – etwa in Form von Enfiladenbildung oder gleichförmigen Grundrissen in den Stockwerken – durchgeführt hat. Hier soll nach dem Umbau, wie auch schon zuvor, die moderne Kunst ausgestellt werden.⁶³⁵ Im Neubau wurde währenddessen eine etwas reduzierte Ausstellung der wichtigsten Werke vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert gezeigt.

Im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, dessen Sammlung nur beschränkten Bezug zur Region aufweist, so daß die Landesgeschichte hier weitestgehend vernachlässigt wird, bemüht man sich darum, „die einzelnen Abteilungen auch inhaltlich durch Querverweise enger miteinander zu verzahnen und die Tatsache, daß das Darmstädter Landesmuseum in seiner

⁶³⁵ Schon 1997 wurde der Altbau für zeitgenössische Kunst im Rahmen der Ausstellung Skulptur. Projekte in Münster 97 geöffnet. 1998 fand im Westfälischen Landesmuseum zudem eine große Sonderausstellung zum 300. Jahrestag des Westfälischen Friedens statt. Nach deren Beendigung wurde mit der Neueinrichtung begonnen.

vielfältigen Struktur unter ein- und demselben Dach als einziges Universalmuseum in Deutschland erhalten blieb, als große Chance zu nutzen.⁶³⁶ Es war eine gattungsübergreifende Präsentation innerhalb der einzelnen Epochen geplant.⁶³⁷ Auf diese Weise will man die „enzyklopädische Struktur des Hauses zurückgewinnen“⁶³⁸.

Dies ist jedoch, hauptsächlich aufgrund finanzieller Engpässe, nur in kleinen Schritten möglich. Bis 1997 wurden folgende Maßnahmen durchgeführt: 1991 wurde die Glasgemäldesammlung umgestaltet, wobei von innen beleuchtete Säulen, in denen die Werke angebracht sind, in gelockerter Form aufgestellt wurden (Abb. 62). 1993 veränderte man die Ausstellung der Sammlung Hüpsch und der übrigen mittelalterlichen Kunst. Dabei wurden die



Abb. 62

Darmstadt: Ausstellungsraum Glasgemälde 1992

Großraum- durch kleinere Ganzglasvitrinen ersetzt, die eine detailliertere Betrachtung der Werke zulassen. Inhaltliche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Räumen im westlichen Erdgeschoß wurden geschaffen, auch zeitlich entsprechende Möbelstücke wurden hinzugefügt, eine den früher hier vorhandenen Stülzimmern entsprechende Atmosphäre andeutend. Durch das Einstellen von Skulpturen in den Ausstellungsraum der Tafelmalerei wurde der

⁶³⁶ Darmstadt: Ebert-Schifferer 1996, S. 33.

⁶³⁷ Vgl. Darmstadt: Ebert-Schifferer 1991, S. 1; Darmstadt: Ebert-Schifferer 1996, S. 33.

Raumeindruck aufgelockert.⁶³⁹ Auch die Sammlung der Korkmodelle, erst 1985 im Obergeschoß des Westflügels eingerichtet, erfuhr schon bald eine Veränderung, da diese Räumlichkeiten für Büros benötigt wurden. Dies hatte 1994 eine Neugestaltung der archäologischen Abteilung im Untergeschoß des Ostflügels unter Einbeziehung der Korkmodelle und des Torsos vom Belvedere, des letzten erhaltenen Gipsabgusses in der Sammlung, zur Folge.⁶⁴⁰ Durch die Eröffnung einer Zweigstelle in Lorsch 1995 war es möglich, die volkscundliche Abteilung erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in einer Schausammlung zu präsentieren. 1996 erfuhr auch die Kunst des 20. Jahrhunderts im Neubau eine Umarbeitung, wobei ein chronologischer Rundgang angelegt wurde, der in einem Bereich mit wechselnden Ausstellungen zur Gegenwartskunst endete.

In Hannover hatte man in den neunziger Jahren begonnen, sämtliche Arbeitsbereiche der einzelnen Abteilungen, mit Ausnahme der eigentlichen Schausammlung, aus dem Stier-Bau auszugliedern. Schon 1983 waren der gesamte urgeschichtliche Bereich und ein Wechselausstellungssaal für alle Abteilungen, das ‚Forum des Landesmuseums‘, in dem in der Innenstadt gelegenen ehemaligen Georg von Cölln Haus am Markt eingerichtet worden. Völkerkunde- und Naturkundeabteilung erhielten 1993 beziehungsweise 1996/97 neue Arbeitsräume in einem Magazingebäude während 1994 die Direktion und die Landesgalerie ein nahe dem Stier-Bau gelegenes Haus bezogen. Diese Maßnahmen hatten zur Folge, daß 1995 wieder ein Bereich der Völkerkundeabteilung im Erdgeschoß ausgestellt werden konnte. Zudem wurden in dieser Zeit Sanierungsmaßnahmen in allen Bereichen des Museumsgebäudes in Angriff genommen. Anfang 1997 wurde das Haus dann vollständig geschlossen, da sich die finanziellen Möglichkeiten für eine komplette Sanierung und Modernisierung des Baus ergaben. Auch nach der geplanten Wiedereröffnung (die Beendigung der Baumaßnahmen war für Herbst 1998 vorgesehen⁶⁴¹) soll die bisherige strikte Trennung der vier Abteilungen bestehen bleiben.

In vielen Landesmuseen kam es, wie gesehen, in den letzten Jahren zu einer Rückbesinnung auf die eigentliche Aufgabe und Stärke dieser Häuser, der Darstellung der regionalen Landesgeschichte. Dies war teilweise, zum Beispiel in Bonn und Karlsruhe, auch notwendig, um sich gegen die Museumskonkurrenz innerhalb der eigenen Stadt durch- und abzusetzen. Im Zu-

⁶³⁸ Darmstadt: Ebert-Schifferer 1991, S. 1.

⁶³⁹ Vgl. Darmstadt: Jülich 1994, S. 17.

⁶⁴⁰ Vgl. Darmstadt: Harms 1994, S. 13.

sammenhang damit steht auch die neue Art der Präsentation, die wiederum auf ältere Formen zurückgreift. Zwar folgt man hier mit Inszenierungen und Erlebnisräumen einem gewissen Trend, doch richtet sich die Ausstellung nicht mehr nach dem Korsett eines strengen Konzeptionsmodells, sondern dieses wird entsprechend den Exponaten und den gewählten thematischen Inhalten gestaltet.

Die Lage der Landesmuseen war im Jahre 1997 nur schwer einzuschätzen, zumal mehrere Häuser – Bonn, Bremen, Hannover, München, Münster, Schleswig, Trier – entweder vollständig oder teilweise geschlossen waren oder ihnen eine Neuordnung unmittelbar bevorstand. Dennoch zeigen die genannten Tendenzen, daß sich die einzelnen Vertreter dieses Museumstypus anscheinend, was ihre Zielsetzungen und deren Umsetzung in der Ausstellung angeht, aufeinander zu bewegen.

⁶⁴¹ Vgl. Grape-Albers, Heide: In eigener Sache. In: Programm. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Nr. 3/1997, S. 3.

IX. Zusammenfassung: die Definition des Typus Landesmuseum

Zu Beginn dieses Kapitels sollen zunächst schon bestehende Definitionen der Landesmuseen beziehungsweise solche, die diese miteinbeziehen, betrachtet werden.

„Das Territorialmuseum hat also, seinem geographischen Namen als Provinzial- oder Landesmuseum entsprechend, die Aufgabe, die natürliche Eigenart oder die Kulturentwicklung der ganzen Provinz oder des ganzen Landes, von welchem und für welches es gegründet ist und nach welchem es seinen Namen führt, zu erforschen und in ihren sichtbaren und beweglichen Hinterlassenschaften und Erscheinungsformen darzustellen.“⁶⁴²

„Landesmuseen sind ihrer Art nach Sammlungen für heimatliche Kulturgeschichte, deren Forschungs- und Sammeltätigkeit sich je nach der Landschaft, die sie zu bearbeiten haben, verschieden entwickelt.“⁶⁴³

Diese von der Bezeichnung der Institutionen hergeleiteten Definitionen sind sicherlich die naheliegendsten. Von einem Haus mit diesem Titel wird wohl genau dieses erwartet. Daß die Bestimmung jedoch nicht in dieser Eindeutigkeit vorzunehmen ist, hat die bisherige Untersuchung deutlich gezeigt, auch wenn die Entwicklung anscheinend dahin geht, daß die Landesmuseen dieser Ausrichtung immer mehr entsprechen. Dennoch sind in mehreren Häusern, schon durch die historisch gewachsenen Bestände, weit mehr als durch den Rahmen der Landschaft, auch andere Bereiche zu finden, die über diese Einordnung hinausgehen.

„Der Name ‚Historisches Museum‘ wird von so zahlreichen Anstalten geführt ..., daß man unzweifelhaft berechtigt ist, ihn als einen Gattungsnamen zu bezeichnen, einen Namen, durch den die betreffende Anstalt von vornherein in einen ganz bestimmten Gegensatz zu den anderen Sammlungsarten gesetzt werden soll. Weil nun aber mit einem typisch wiederkehrenden Namen gewöhnlich doch auch ein typischer Begriff verbunden ist, so müßte man also auch wohl annehmen dürfen, daß alle jene gleich genannten Museen unter sich durch gleiche Prinzipien der Sammlung und Gruppierung verbunden sein müßten.“⁶⁴⁴ Aber „wenn man ein halbes Dutzend derartiger Museen besichtigt hat und man steht in der nächsten Stadt wieder vor einem ‚Historischen Museum‘, so kann man aus den Erfahrungen der vorhergehenden Museumsgänge immer noch keinen sicheren Schluß ziehen auf das, was wohl in diesem neuen ‚Historischen Museum‘ sich finden und wie es geordnet sein wird“⁶⁴⁵.

Mit dieser Aussage, in der man ohne weiteres den Begriff ‚Historisches Museum‘ durch ‚Landesmuseum‘ ersetzen kann, hat Otto Lauffer das eigentliche Problem der Definitionsfin-

⁶⁴² Lehner 1928, S. 10.

⁶⁴³ Trier: Krüger 1933, S. 6.

⁶⁴⁴ Lauffer 1907, S. 3.

dung erfaßt, wie es auch schon in dem Zitat von Gerhard Bott im Einleitungskapitel dargestellt wurde: Zumindest in dem Bereich, der für die Öffentlichkeit sichtbar ist und der sozusagen das Aushängeschild der Landesmuseen ist, in ihrer Schausammlung, bieten sie kein einheitliches Erscheinungsbild. Zeigt das eine vornehmlich Volkskundliches sowie natur- und völkerkundliche Objekte (Detmold), so ähnelt ein räumlich benachbartes in seiner Ausstellung sehr derjenigen eines reinen Kunstmuseums (Münster). Da fällt es schwer, begreiflich zu machen, warum beide dieselbe Bezeichnung tragen. Zu erklären ist dieses Phänomen sicherlich in der Hauptsache durch die unterschiedlichen Wurzeln der beiden Sammlungen und die verschiedenen Wege, die sie im Laufe ihrer Entwicklung eingeschlagen haben, was auch in den folgenden Zitaten deutlich wird:

„Jedes Museum hat seinen eigenen Charakter, geprägt von den seit Generationen zusammengekommenen Beständen, aber auch bestimmt durch ein Programm und die Art der Sammeltätigkeit, wie sie von jeder Generation als zeitnah gefordert wird. Die Landesmuseen sind dabei oft am vielseitigsten, was gleichzeitig Vorzug wie Nachteil sein kann, wie sie Gefahr laufen, statt echter Sammlungen bloße Ansammlungen von allerlei Dingen zu werden, die aufbewahrenswert erscheinen.“⁶⁴⁶

„Es gibt bis heute leider kein Lehrbuch für den Bau und die Einrichtung von Museen. Aber selbst wenn dies vorläge, könnte es nur einige Grundregeln enthalten. Es gibt einfach kein alleinseligmachendes Rezept, ein Museum einzurichten. Vielmehr ist jedes Museum ein in sich geschlossenes Individuum. Nicht nur die Sammlungsbestände sind von Fall zu Fall verschieden wie die Geschichte der einzelnen Häuser, sondern für jedes Museum gibt es unverwechselbare Bedingtheiten, die bei der Einrichtung berücksichtigt werden müssen.“⁶⁴⁷

Um zu einer treffenderen Definition gelangen zu können, sollen im folgenden in kurzen Vergleichen noch einmal Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Landesmuseen in bestimmten Bereichen sowie ihre Abgrenzung anderen Museumstypen gegenüber herausgestellt werden.

A. Vergleich mit verwandten Museumstypen

Neben der schon in der Untersuchung erwähnten Verwandtschaft zu den reinen Kunstmuseen und den Kunstgewerbemuseen, gibt es noch zwei Museumstypen aus dem volkskundli-

⁶⁴⁵ Lauffer 1907, S. 2–3.

⁶⁴⁶ Karlsruhe: Schnellbach 1959, S. 10.

⁶⁴⁷ Borger 1977, S. 71.

chen Bereich, die gegen die Landesmuseen abzugrenzen sind: die Freilichtmuseen und die *écomusées* in Frankreich.

Zwar ist der Zusammenhang mit den Freilichtmuseen⁶⁴⁸ und ihr skandinavischer Ursprung schon erwähnt worden, doch soll hier noch einmal kurz auf diese Art des Museums eingegangen werden. Sein Hauptmerkmal, eine „Sammlung von Baudenkmalen, 1. die für den Besucher öffentlich zugänglich sind; 2. die in der Regel der volkstümlichen und vorindustriellen Architektur angehören“⁶⁴⁹, findet sich in Teilbereichen auch in einigen der Landesmuseen wieder (Bremen, Detmold, Schleswig). Bei diesen fehlt jedoch ein Aspekt, der in den Freilichtmuseen meist eine wichtige Rolle spielt: Nicht nur die Gebäude an sich, sondern auch deren Umfeld, die Kulturlandschaft und das Ensemble als Spiegel einer meist dörflichen Einheit werden hier anschaulich vermittelt, während in den Landesmuseen eher architektonische Ensembles mit musealer Einrichtung zu finden sind.

Die in den fünfziger Jahren von Georges-Henri Rivière entworfenen und seit Anfang der siebziger Jahre umgesetzten⁶⁵⁰ *écomusées* sind in Deutschland am ehesten mit den Freilichtmuseen zu vergleichen. So wie diese beschäftigen sich die *écomusées* hauptsächlich mit der Alltagskultur⁶⁵¹ und bestehen aus weiträumigeren Ensembles, diese „freilich ‚in situ‘ angelegt und so in ihrem Milieu verwurzelt“⁶⁵². Doch gehen deren Ansätze deutlich über die unserer Freilichtmuseen hinaus. Sie zielen besonders auf die einheimische Bevölkerung⁶⁵³, deren Mitarbeit sie sich auch bedienen. Dadurch soll den Bewohnern der Region ihre Geschichte und ihre aus dieser

⁶⁴⁸ Zu diesen siehe Zippelius, Adelhart: Handbuch der europäischen Freilichtmuseen. Köln/Bonn 1974 (= Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums und Landesmuseums für Volkskunde in Kommern. Bd. 7), v.a. S. 9–39; Zippelius, Adelhart: Das Rheinische Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde in Kommern. Geschichte und Ausblick. Köln/Bonn 1981 (= Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums und Landesmuseums für Volkskunde in Kommern. Bd. 21).

⁶⁴⁹ Deklaration der ICOM 1957. Zitiert nach: Zippelius, Adelhart: Handbuch der europäischen Freilichtmuseen. Köln/Bonn 1974 (= Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums und Landesmuseums für Volkskunde in Kommern. Bd. 7), S. 34.

⁶⁵⁰ Vgl. Lecat, Jean-Philippe: Instruction du 4 mars 1981 du ministre de la Culture et de la Communication, dite „Charte des écomusées“. In: Chatelain 1993, S. 155.

⁶⁵¹ „Das ‚Ansehen‘ der Alltagskultur, und zwar im doppelten Wortsinn, [...] soll im *écomusée* befördert werden.“ Korff 1982, S. 81.

⁶⁵² Korff 1982, S. 82.

⁶⁵³ Eines der drei verantwortlichen Komitees ist das der Benutzer. „*Le comité des usagers*. Expression de la participation de la population à l'écomusée, il se compose des représentants des associations, et autres organismes qui font un usage régulier de l'écomusée et acceptent de collaborer à ses activités. Il propose un programme d'actions, procède à l'évaluation et à l'appréciation des résultats obtenus.“ Chatelain 1993, S. 157.

hervorgegangene Kultur vermittelt werden.⁶⁵⁴ Dabei wird auf eine besondere Nähe zum Besucher und seiner heutigen Umwelt geachtet.⁶⁵⁵ Das Objekt ist hier „nicht nur auf seine ästhetischen Qualitäten beschränkt, sondern eingebunden in seinen historischen, ökonomischen, soziologischen und kulturellen Zusammenhang wird es zum Mittler einer weiter gefaßten Information und überträgt die Botschaft seiner Umgebung“⁶⁵⁶. Zusätzlich beschäftigen sich diese Museen aber auch mit der Kultur- und Naturlandschaft, sind deshalb häufig in Naturparks zu finden. Die Idee des *écomusée* geht in einigen Fällen sogar so weit, daß ganze Dörfer mit ihren umliegenden Ländereien wieder in einem früheren Zustand rekonstruiert wurden.⁶⁵⁷ Zudem beschränken sich diese Museen nicht auf einen einzigen Ausstellungsbereich, sie richten nahegelegene Außenstellen, häufig in Kulturdenkmälern, sogenannte Antennen ein.⁶⁵⁸ Erst gemeinsam ergeben diese das Gesamtbild eines *écomusée*. Die aktuellen Bestrebungen des Ausbaus der Landeskultur und -geschichte in einigen Landesmuseen sind hier also schon weitergeführt worden und erhielten einen unmittelbareren Bezug zur Umwelt.

Im Gegensatz zu den Kunst- und Kunstgewerbemuseen haben die Landesmuseen, wie gesehen, eine breiter gefächerte Sammlung und eine weniger auf Ästhetik und Kunstwert ausgerichtete Ausstellung. Dagegen unterscheiden sie sich von den Freilichtmuseen und den französischen *écomusées* dadurch, daß zum einen ihr Bezug zur Landschaft weniger intensiv ist und zum anderen nicht nur die reine Kulturgeschichte und/oder Volkskunst, sondern vielfach auch Kunstwerke höheren Ranges gezeigt werden. Sie sind also in eine Art Zwischenbereich einzuordnen.

B. Die Wurzeln der Sammlungen

Wie bereits ausgeführt, bildet die unterschiedliche Herkunft und Entstehung der einzelnen Sammlungen einen der Hauptgründe für das vielschichtige Erscheinungsbild der heutigen Landesmuseen. Zunächst ist dabei die in Kapitel III schon hervorgehobene Unterscheidung

⁶⁵⁴ Vgl. Lecat, Jean-Philippe: Instruction du 4 mars 1981 du ministre de la Culture et de la Communication, dite „Charte des écomusées“. In: Chatelain 1993, S. 155.

⁶⁵⁵ Rivière bezeichnete die *écomusées* als „Spiegel“, „in den die Bevölkerung schaut, um sich selbst zu erkennen, in dem sie jenen Lebensraum erkundet, der ihr eigener ist, in enger Beziehung an die Bevölkerung, die vor ihr war, egal ob diese Beziehung durch Kontinuität oder Wandel gekennzeichnet ist.“ Zitiert nach: Korff 1982, S. 81.

⁶⁵⁶ „N'est plus limité à ses qualités esthétiques, mais situé dans son contexte historique, économique, sociologique et culturel, devient le véhicule d'une information plus large et retransmet le message de son environnement.“ Zitiert nach: Chatelain 1993, S. 159.

⁶⁵⁷ Vgl. Korff 1982, S. 83.

zwischen Museen aus fürstlichen und Museen, die aus bürgerlichen Sammlungen entstanden sind, wesentlich, wobei bei letzteren die ehemaligen rheinisch-westfälischen Provinzialmuseen, vor allem die in Bonn und Trier, weniger dasjenige in Münster, noch eine Sonderstellung einnehmen.

Bis heute zeichnen sich vor allem diejenigen Landesmuseen, die aus einer schon bestehenden fürstlichen Sammlung entstanden sind, dadurch aus, daß in ihnen Kunst- und kunsthandwerkliche Objekte zu finden sind, die sowohl in ihrer Herkunft als auch in ihrer Bedeutung deutlich überregional einzuordnen sind. Dies gilt vor allem für die Häuser in Darmstadt, wo eine Beschränkung auf die Region niemals vorgenommen wurde, in Karlsruhe, Kassel und Stuttgart, wobei dort dieser Aspekt durch das spätere Hinzukommen der Bestände des Landesgewerbemuseums noch deutlich verstärkt wurde. Aber auch in der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, die ja zu einem großen Teil erst bei der Gründung des Wittelsbacher Museums angelegt worden war, läßt sich diese Tendenz noch deutlich feststellen.

Dagegen finden sich nur selten größere, zusammenhängende Bereiche mit Gegenständen von überregionaler Bedeutung in den Museen, die aus bürgerlichen oder Vereinssammlungen entstanden sind. Ausnahmen bilden vor allem die Sammlungen der Kunst des 20. Jahrhunderts in Hannover, Münster und Schleswig sowie einige Bereiche des letztgenannten – beispielsweise die Cranach-Sammlung und die *Pretiosen* – die jedoch auf die fürstliche Tradition des Standortes verweisen.

In dieser Gruppe, die zwei Drittel der betrachteten Museen ausmacht, bilden zunächst die beiden Rheinischen Landesmuseen in Bonn und Trier aufgrund ihrer stark provinzialarchäologisch bestimmten Sammlung eine eigene Gruppe. Auch die beiden norddeutschen Museen in Schleswig und Bremen können, zumindest für die Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg, zusammengefaßt werden, da sie zum einen aus der Sammlung eines einzelnen Privatmannes entstanden und zum anderen in ihrer Anlage deutlich skandinavischen Vorbildern folgen. Dem Niedersächsischen und dem Westfälischen Landesmuseum ist die Entstehung aus den Sammlungsbeständen mehrerer, unterschiedlicher Vereine gemeinsam, ein Merkmal, das in Münster in der Folge kaum noch wahrzunehmen ist, während es sich in Hannover noch stärker herausgebildet hat. Die übrigen Häuser in Berlin, Braunschweig, Detmold und Stralsund

⁶⁵⁸ Vgl. Korff 1982, S. 83, S. 85.

zeichnen sich schließlich durch einen von Beginn an sehr starken Bezug zur regionalen Kulturgeschichte aus, wobei dies auch für die norddeutschen Museen zutrifft.

C. Unterschiedliche Konzeptionsansätze und ihre Verbindung mit den Museumsbauten

Allen Landesmuseen gemeinsam ist die Ausrichtung auf eine Bildungsfunktion, die in unterschiedlicher Ausprägung jede dieser Gründungen von Anfang an begleitete und die noch heute wirksam ist. Vermittelt werden sollen vor allem Inhalte und Zusammenhänge der regionalen Kulturgeschichte. Doch unterscheidet sich die Art der Vermittlung in den einzelnen Häusern.

Die vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte Präsentationsform der Einrichtung von kulturgeschichtlichen ‚Bildern‘ schien wie geschaffen für die Sammlungsbestände der Landesmuseen und die Vermittlung ihrer Inhalte. So wundert es nicht, daß vor allem die oben als Sammlungen mit starkem kulturgeschichtlichen Bezug eingeordneten Museen sie übernahmen. Aber auch die beiden fürstlichen Gründungen in München und Darmstadt, die sich dadurch auszeichnen, daß der König beziehungsweise Großherzog regen Anteil an der Entwicklung der Museen nahm, wurden auf diese Weise angelegt. Auch wenn man im Laufe der Zeit in einigen dieser Häuser bestrebt war, die Stilträume und Inszenierungen zu abschwächen oder gar rückgängig zu machen, so sind sie in den Grundkonzeptionen weiterhin auszumachen.

Auffällig ist, daß diese Landesmuseen entweder um die Jahrhundertwende einen Agglomerationsbau erhielten (Berlin, Darmstadt, München), oder in historischen Gebäuden untergebracht waren und/oder sind (Braunschweig, Bremen, Detmold, Schleswig/Kiel, Stralsund). Dabei ist nicht immer klar zu unterscheiden, ob die gewählte Konzeptionsform die Wahl des Museumsgebäudes beeinflußt hat oder umgekehrt. Ersteres ist wohl in Darmstadt und Detmold – was die Anlage der Fachwerkbauten angeht – der Fall gewesen, während es den Anschein hat, daß in Berlin und Schleswig – mit Schloß Gottorf – die Art des Gebäudes keine unerhebliche Auswirkung auf die Anlage der Einrichtung hatte. Für die Zeit seit dem Zweiten Weltkrieg sind zudem noch diejenigen Museen zu erwähnen, die ein Ensemble von historischen Museumsbauten angelegt beziehungsweise genutzt haben: das Focke-Museum in Bremen, das Lippische und das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum. Auch in diesen Fällen wurden vielfach die Einrichtungen unter Verwendung von Interieurs vorgenommen, auch wenn diese in den letzten zehn Jahren teilweise wieder aufgelöst wurden.

Diesem Konzeptionsgrundsatz standen und stehen die Landesmuseen gegenüber, deren Ausstellung sich weitestgehend nach ästhetischen und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten richtet. Zu dieser Gruppe zählen die ehemaligen rheinisch-westfälischen Provinzialmuseen sowie das Kasseler Haus und das Niedersächsische Landesmuseum. Auch hier läßt sich eine deutliche Verbindung zwischen dieser Präsentationsform und der Art des Museumsgebäudes herstellen. So erhielten die beiden erstgenannten Landesmuseen Häuser, die verhältnismäßig schlicht ausgestattet waren, was der Einstellung des preußischen Staates diesen doch eher als minderwertig angesehenen Sammlungen gegenüber durchaus entsprach. Auch die Räumlichkeiten im Hessischen Landesmuseum in Kassel waren und sind, bis auf wenige Ausnahmen, neutral gestaltet. In diesem Falle kam jedoch hinzu, daß mit Johannes Boehlau ein Museumsdirektor, der die Ausstellungslinie der Kunstgewerbemuseen vertrat, für die Ersteinrichtung zuständig gewesen ist. Das Gebäude in Hannover schließlich entspricht dem klassischen Typus des Kunstmuseums der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit repräsentativen Elementen, wie Fassade und Treppenhaus, und gleichförmigen, in Fluchten aneinandergereihten Ausstellungsräumen. Dies verwundert in diesem Falle um so mehr, als die Sammlung an sich sehr vielschichtig angelegt war.

Eine Zwischenstellung nehmen in diesem Bereich die beiden in Schlössern untergebrachtes Landesmuseum Baden-Württembergs ein. Sie sind zwar in historischen Gebäuden untergebracht, verfolgten jedoch weitestgehend ein ästhetisches Ausstellungsprinzip. Dies hängt wohl damit zusammen, daß sich die Schloßräume mit ihren Stuckdecken und Wandbespannungen, ja teilweise noch mit ihrer originalen Einrichtung, weit weniger dazu eigneten, weitere Stilräume einzurichten als beispielsweise ehemalige Klosterräume. Zwar wurden die eingerichteten Prunkräume teilweise als Ausstellungsstücke an sich angesehen, fremde Objekte stellte man in ihnen jedoch ohne Bezug zum umgebenden Raum aus. Beim Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg bemühte man sich schließlich, hinter der repräsentativen Fassade neutrale Räume aufzubauen.

D. Gemeinsamkeiten der Landesmuseen

Die auffälligste Gemeinsamkeit der Landesmuseen ist wohl, daß sich ihre Bestände aus unterschiedlichen Sammlungsgebieten zusammensetzten. Dabei handelt es sich nicht nur um Unterscheidungen in Epochen oder Herkunftsland. Gemeint sind vielmehr Sammlungsbereiche, die ansonsten häufig eigene Fachmuseen bilden, wie zum Beispiel Kunst, Kunsthandwerk,

Volkskunde, Völkerkunde, Naturkunde. Gemeinsam ist auch die schon erwähnte, selbstgewählte Bildungsfunktion.

Um eine Abgrenzung von anderen Museen, die eine solche Sammlungsvielfalt bieten – wie beispielsweise das Germanische Nationalmuseum, das Historische Museum in Frankfurt oder das Städtische Museum in Zwickau –, zu gewährleisten, deutet der Name Landesmuseum den Bezug zu einer größeren, durch politische Grenzen (auch wenn diese nicht mehr bestehen) definierten Region – eben ein Bundesstaat oder -land im föderalen Sinne – an, die im anderen Teil der Bezeichnung genauer definiert wird. Auch wenn zu Beginn dieses Kapitels darauf hingewiesen wurde, daß die klare Beschränkung der Sammlung auf die genannte Region nicht bei allen Landesmuseen zu finden ist, muß deutlich gesagt werden, daß in jedem Fall ein enger Zusammenhang mit dieser besteht. Es wäre daher nicht denkbar, eines der Landesmuseen ohne Verlust der regionalen Bezugspunkte in eine andere Region zu verlegen. Zudem deutet die Namengebung auf die (Bundes-)Länder hin, die, mit Ausnahme von Bonn, Bremen, Detmold, Münster und Stralsund, die Trägerschaft dieser Häuser haben.

E. Abschließende Einordnung und Definition

Es hat sich im Laufe dieser Untersuchung gezeigt, daß die Landesmuseen nicht ohne weiteres als homogener Museumstypus angesehen werden können. Zu vielfältig sind die Unterschiede in der Zusammensetzung der Bestände und der Art der Präsentation. Den oben angeführten Einordnungen folgend lassen sich jedoch für diese Bereiche vier größere Gruppen bilden, die sich zusammenfassend folgendermaßen darstellen lassen⁶⁵⁹:

Zunächst einmal sind diejenigen Landesmuseen zu nennen, deren Sammlungen auf bürgerliche Initiativen zurückgehen und in denen die Landesgeschichte und die regionale Kulturgeschichte einen hohen Stellenwert einnehmen. Dies bewirkt in der Präsentation der Schausammlungen, daß Zusammenhänge auch durch Gruppierungen und Inszenierungen von Objekten vermittelt werden. Zu diesem Zweig lassen sich die Museen in Berlin, Bremen, Braunschweig, Detmold, Schleswig und Stralsund zählen.

Zu einer Gruppe zusammenfassen lassen sich auch die in Schlössern untergebrachte Landesmuseum in Karlsruhe und Stuttgart und die ehemaligen Provinzialmuseen im Westen Deutschlands. Diesen ist zum einen gemeinsam, daß die Art der Ausstellung meist durch äs-

IX. Zusammenfassung: die Definition des Typus Landesmuseum

thetische und kunsthistorische Aspekte bestimmt wurde. Zum anderen besitzen sie jeweils sehr dominante Sammlungsbereiche, die das Erscheinungsbild der Präsentation bestimmen: in Bonn und Trier ist es die archäologische Abteilung, die auch in Karlsruhe ausgeprägt ist; dort kommt wie in Münster und in Stuttgart die Gruppe der Kunstwerke hinzu und im letztgenannten Haus zusätzlich die Fachsammlungen.

Aufgrund der Art ihrer Gründung, die jeweils von einem engagierten Monarchen vorangetrieben worden war, und ihrer weiteren Entwicklung bilden das Bayerische Nationalmuseum und das Hessische Landesmuseum in Darmstadt eine eigenständige Gruppe. In diesen finden sich sowohl zahlreiche Objekte zur Landes- und Kulturgeschichte als auch hochrangige Kunstwerke aus königlichem und herzoglichem Besitz. Auch die Tatsache, daß beide Sammlungen in einem Agglomerationsbau untergebracht sind, was sich deutlich auf die Art der Präsentation auswirkt, rechtfertigt die Verbindung dieser beiden Landesmuseen zu einer Untergruppe.

Die Landesmuseen in Hannover und Kassel lassen sich schließlich keiner anderen Gruppe zuordnen. Ihre Gemeinsamkeit besteht vor allem in dem Nebeneinander der verschiedenen Abteilungen in den Häusern, die keinerlei Beziehung zueinander haben. Zudem fehlt im Niedersächsischen Landesmuseum der in allen anderen Museen doch sehr dominante Sammlungsbereich des Kunsthandwerks.

Doch trotz dieser unterschiedlichen Gruppen innerhalb der Museumsgattung Landesmuseum ist es möglich, eine weiter gefaßte Definition, die alle diese Institutionen erfaßt, aufzustellen:

Als Landesmuseen werden in Deutschland diejenigen Museen bezeichnet, die sich in ihrer Sammlung und Ausstellung, zumindest in Teilbereichen, mit der Geschichte, vor allem der Kulturgeschichte, eines Bundeslandes oder einer entsprechend großen, historisch meist auf frühere preußische Provinzen oder bis 1918 bestehende Königreiche, Fürsten- oder Herzogtümer zurückzuführenden Region befassen. Dies geschieht mit Hilfe von Objekten aus verschiedenartigen Sammlungsbereichen. Im Gegensatz zu den reinen Historischen Museen zeichnen sich die Landesmuseen zusätzlich dadurch aus, daß

⁶⁵⁹ Da sich die Art des Erscheinungsbildes der einzelnen Häuser wie gesehen im Laufe der Zeit vielfach verändert hat, wird im Zweifelsfalle für die Einordnung die heutige Form der Landesmuseen herangezogen.

sie in Ergänzung dazu überregional bedeutsame Sammlungszweige aus unterschiedlichen räumlichen und wissenschaftlichen Gebieten, häufig Kunstwerke, präsentieren. Diese bieten die Möglichkeit, die regionalen Aspekte der Kultur, des Kunstschaffens oder der Natur in einem größeren Kontext zu betrachten.

X. Katalog der weiteren Landesmuseen⁶⁶⁰

PROVINZIALMUSEUM DER SÄCHSISCHEN OBERLAUSITZ

heutiger Name: Stadtmuseum Bautzen, Regionalmuseum der Sächsischen Oberlausitz

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1868

Sammlungsschwerpunkte: (Geologie, Zoologie, Botanik, Naturschutz) Kunst- und Kulturgeschichte der Oberlausitz und Sachsens: Ur- und Frühgeschichte, Stadtgeschichte, Handwerks- und Innungswesen, Volkskunde und Volkskunst, Trachten, Textilien; Spielzeug und Kinderbücher, Bucheinbände, Möbel und Kunsthandwerk des 17.–20. Jhs., sakrale Plastik des 15.–17. Jhs., moderne Plastik, Graphiksammlung, Malerei des 15.–20. Jhs.

Das 1868 gegründete Stiebermuseum in Bautzen, das seine Entstehung der Stiftung seines Namensgebers zur Einrichtung eines Museums verdankt, war auf Anregung des Gewerbevereins als Altertumsmuseum ins Leben gerufen worden und erhielt ein Jahr später den offiziellen Namen Städtisches Altertumsmuseum. Durch die Annahme der Schenkung einer Gemäldesammlung des Kommerzienrates Otto Weigang 1902 verpflichtete sich die Stadt, für diese und das Stiebermuseum ein Gebäude zu errichten, das 1910–1912 gebaut wurde. Neben den genannten Sammlungen kamen in diesem eine Kupferstichsammlung, das Katholische Diözesanmuseum, eine vorgeschichtliche Sammlung – verwaltet von der Gesellschaft für Anthropologie und Geschichte – sowie eine kleine naturwissenschaftlichen Heimatsammlung unter. Es entstand ein Heimatmuseum mit engen Bezügen zu Stadt und Umland, in dem bewußt auf Atelierstil und Stimmungsmache verzichtet wurde. Das Provinzialmuseum der sächsischen Oberlausitz wurde 1912 eröffnet. 1931 erhielt es einen Erweiterungsbau. In der Folge entwickelte es sich immer mehr zu einem reinen Kunstmuseum. 1945 erlitt das Gebäude schwere Zerstörungen, die Bestände erhebliche Verluste. Im Zuge der Veränderungen in der Kulturpolitik mit Gründung der DDR wurde das ehemalige Provinzialmuseum in Regionalmuseum, bzw. Stadtmuseum umbenannt. Der Museumsbau wurde wieder hergerichtet.

OBERSCHLESISCHES LANDESMUSEUM BEUTHEN

heutiger Name: Muzeum Górnoślaskie W Bytomiu (Oberschlesisches Museum Bytom)

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1932

Sammlungsschwerpunkte: Vorgeschichte, Volkskunde, regionale Geschichte, Naturkunde

⁶⁶⁰ Mit Ausnahme des Saarland-Museums trugen oder tragen auch die folgenden Museen den Namen Landes- oder Provinzialmuseum. Nicht in diese Liste aufgenommen wurden diejenigen Einrichtungen mit dem Namen Landesmuseum, die Regionen in den ehemaligen deutschen Ostgebieten repräsentieren. Es handelt sich dabei um das Schlesische Museum Görlitz, das Pommersche Landesmuseum Greifswald, das Ostpreußische Landesmuseum Lüneburg, das Westpreußische Landesmuseum Münster sowie das Oberschlesisches Landesmuseum Ratingen-Hösel. Siehe zu diesen auch: Köckritz, Sieghardt von: Ostdeutsche Kulturarbeit unter besonderer Berücksichtigung der ostdeutschen Landesmuseen. In: Museumskunde, Bd. 51, Heft 2, 1986, S. 75–79. Diese werden nach § 96 des Bundesvertriebenengesetzes (BVFG) unterstützt. Außerdem befand sich 1997 in Weimar ein Landesmuseum im Aufbau.

Das 1932 gegründete Museum hatte wohl keinen langandauernden Bestand, da es wahrscheinlich schon bei Kriegsausbruch 1939 wieder geschlossen wurde. Seine verbliebenen Bestände wurden nach dem Zweiten Weltkrieg mit denen des polnischen oberschlesischen Museums aus Katowice (Kattowitz), dessen Gebäude zerstört worden war, zusammengelegt. 1950 wurde es vom polnischen Staat übernommen.

SCHLESISCHES PROVINZIALMUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE BRESLAU

heutiger Name: Muzeum Narodowe (Nationalmuseum)

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1871

Sammlungsschwerpunkte: Vorgeschichte, Gipsabgußsammlung, Gemäldesammlung, Kupferstichkabinett, Skulpturensammlung, Sammlung schlesischer Altertümer: kirchliche und häusliche Kunstgegenstände, Kunstgewerbesammlung, Münzen, Siegel, Waffen

Seit etwa 1810 hatte der Breslauer Professor J. G. G. Büsching begonnen, Altertümer und Kunstwerke aus säkularisierten Kirchen der Provinz Schlesien zu sammeln. 1814 entstand daraus eine zur Universität gehörige Altertümersammlung, deren Leitung Büsching übernahm. Diese Sammlung wurde schließlich 1858 durch den in diesem Jahr gegründeten Verein ‚Zur Errichtung und Erhaltung eines Museums schlesischer Altertümer‘ zum Provinzialmuseum ausgebaut, das sich in seinen Grundsätzen nach dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg richtete. Es wurde durch einen Beschluß des Landtags 1871 gegründet. Hinzu kam die im 18. Jh. angelegte Galerie des Ratspräses Albrecht von Sebis, die dessen Erbe 1767 der Stadt überlassen hatte. Auch war eine kunstgewerbliche Mustersammlung eingerichtet worden. 1875–1879 entstand nach Plänen von Otto Rathey ein im spätklassizistischen Stil gehaltenes Museumsgebäude. Nicht nur die Namengebung Schlesisches Provinzialmuseum der bildenden Künste, sondern auch die Tatsache, daß zwei Ateliers in dem Bau untergebracht worden waren, unterstreichen die deutliche Ausrichtung des Museums als ‚Kunstanstalt‘. Spätestens seit der Ausgliederung der Abteilungen Kunstgewerbe und Altertum, die 1898 ein eigenständiges Museum bildeten, fiel wohl auch die Bezeichnung Provinzialmuseum für die nunmehr reine Kunstsammlung weg.

NIEDERLAUSITZER LANDESMUSEUM / FÜRST-PÜCKLER-MUSEUM COTTBUS

vorige Namen: Lausitzer Museum / Städtisches Museum / Bezirksmuseum

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1887

Sammlungsschwerpunkte: Leben und Werk von Fürst Pückler-Muskau, Sammlung von Werken Carl Blechens; Vor- und Frühgeschichte, Stadt- und Regionalgeschichte, Glas und Keramik der Region, Apothekenmuseum, niedersorbische Kunst- und Kulturgeschichte, slawische Kultur des 8.–12. Jhs., regionale Natur und Umwelt, technisches Denkmal Spreewehrmühle

Das Lausitzer Museum entstand 1887 aus der 1884 gegründeten Altertumssammlung der Lausitzer Gesellschaft für Anthropologie und Altertumskunde. Mit Übernahme durch die Stadt im Jahre 1924 entstand daraus ein städtisches Museum. 1936 wurde aus den urgeschichtlichen Beständen das Niederlausitzische Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte eingerichtet. 1946/47 wurden alle Museen der Stadt, auch die 1911 entstandene Städtische Kunstsammlung, im Schloß Branitz zum Städtischen Museum, das 1960 die Bezeichnung Bezirksmuseum erhielt, vereinigt. Im spätbarocken Schloß Branitz, 1772 errichtet, 1850 durch Semper umgebaut, sind zum einen Räume mit Originalmobiliar sowie die von Hermann Fürst Pückler-Muskau entworfenen Wohnraumeinrichtungen zu besichtigen. Im angrenzenden Gartensaal wird die 1960 eingerichtete Carl-Blechen-Sammlung präsentiert. Die übrigen Abteilungen werden in verschiedenen Außenstellen, darunter das Wendische Museum, das Stadtmuseum und das Technikdenkmal Spreewehrmühle, gezeigt. Nach der Wende erhielt das Museum den Namen Niederlausitzer Landesmuseum.

STAATLICHES LANDESMUSEUM FÜR DANZIGER GESCHICHTE DANZIG- OLIVA

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1927

Sammlungsschwerpunkte: Kulturgeschichte Danzigs und des Weichsellandes

Das Museum wurde 1927 von Erich Keyser aus vorwiegend politischen Gründen ins Leben gerufen: In der freien Stadt Danzig, die unter der Aufsicht des Völkerbundes stand, sollte damit die Verbundenheit zum deutschen Volk und Vaterland aufgezeigt werden. Um dies zu erreichen, wurde auch verstärkt auf die Mitarbeit der Bevölkerung gebaut, zumal das Museum bei seiner Gründung keine eigenen Sammlungsbestände besaß. Es war demnach auf Leihgaben und Schenkungen angewiesen, wozu vielfach die übrigen Danziger Museen beitrugen: Das Stadtmuseum stiftete Objekte zur Geschichte der Innungen, das Museum für Naturkunde und Vorgeschichte mittelalterliche Bodenfunde aus Westpreußen. Aufgestellt wurden die Bestände im ehemaligen königlichen Schloß Oliva, das aus der Mitte des 18. Jhs. stammt. Die beiden Abteilungen der Kulturgeschichte Danzigs und der des Weichsellandes waren jeweils in kleinere Bereiche unterteilt: Landschaft, Siedlung, Bevölkerungs-, Personen- und Familiengeschichte, Handwerk, Handel, Staat und Kirche, Geistesleben sowie Schifffahrt und Schiffsbau. Die Schausammlungen zu diesen Bereichen wurden alle 3–6 Monate ausgetauscht und verändert. Vermutlich wurde das Haus zu Beginn des Zweiten Weltkrieges geschlossen.

OSTFRIESISCHES LANDESMUSEUM UND STÄDTISCHE RÜSTKAMMER EMDEN

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr:1820

Sammlungsschwerpunkte: Ur- und Frühgeschichte, Stadtgeschichte, Schifffahrt, Münzen, Volkskunde, Wohnen, Emdener Silberarbeiten des 17.–19. Jhs., Regionale Kunst und Kunsthandwerk vom Mittelalter bis ins 19. Jh., Städtische Rüstkammer

Ausgehend von den Sammlungsaktivitäten der 1820 gegründeten Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer entstand das Ostfriesische Landesmuseum. Die Bestände sind im Emdener Rathaus am Delft ausgestellt, das in den Jahren 1959 bis 1962 auf den Fundamenten des am 6. September 1944 zerstörten Renaissance-Rathauses errichtet wurde. Die über den Krieg nahezu vollständig geretteten Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der einmaligen Emdener Rüstkammer sowie das Stadtarchiv erhielten hier, in zentraler Lage, ihren Standort.

ALTONAER MUSEUM - NORDDEUTSCHES LANDESMUSEUM HAMBURG

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1863

Sammlungsschwerpunkte: Norddeutsche Kulturgeschichte mit den Schwerpunkten: Schifffahrt, Fischerei, Bauernstuben, Trachtensammlung, Kunsthandwerk, Innungswesen, Spielzeugsammlung, Volkskunde, Volkskunst, Graphiksammlung; Altonaer Stadtgeschichte

Das 1863 in der damals selbständigen und zu Dänemark gehörigen Stadt Altona von einer Museumsgesellschaft gegründete Museum bestand aus den Sammlungsbereichen Naturkunde, Geographie, Ethnographie und Geschichte. Man beschränkte sich im wesentlichen auf Exponate aus der Region Schleswig-Holstein und dem nordelbischen Gebiet, seit 1937 auf die gesamte norddeutsche Küstenregion. Das Museum verfolgte zum einen das Ziel der Allgemeinbildung und zum anderen sollte es zur Kenntnis der vaterländischen und vaterstädtischen Geschichte beitragen. 1888 ging die Sammlung in städtischen Besitz über. Der 1899–1901 errichtete dreigeschossige Museumsbau hat einen T-förmigen Grundriß und erhielt eine im Stil der norddeutschen Renaissance gehaltene Fassade. Nachdem der Bau 1912/14 erweitert worden war, erfolgte eine Vermehrung der kultur- und stadtgeschichtlichen Sammlungen, die vielfach in Interieurs ausgestellt waren, während bis dahin die naturwissenschaftlichen Bestände überwogen hatten. 1928 wurden eine Außenstelle, das Jenisch-Haus, mit der Präsentation bürgerlicher Wohnkultur hinzugewonnen, 1953 folgte mit dem Rieckhaus, einem typischen bäuerlichen Hof der Vierlande, eine weitere. Im Zweiten Weltkrieg gingen die naturkundlichen Sammlungen weitgehend verloren. Schließlich gab man in den 1970er Jahren die vor- und frühgeschichtliche sowie die naturkundliche Abteilung an Hamburger Fachsammlungen ab, so daß ein rein kunst- und kulturgeschichtliches Museum entstand. 1955–1958 wurde eine Vierländer Großkate aus dem 18. Jh. in das Museumsgebäude übertragen. Auch gehören weiterhin zahlreiche originale Bauernstuben zum Museumsbesitz. Am 30.05.1980 wurde das nach dem Krieg teilweise wiederaufgebaute, teilweise durch einen modernen Neubau ersetzte Museumsgebäude durch einen Großbrand erheblich in Mitleidenschaft gezogen und auch einige Sammlungsbestände zerstört. Dies bot allerdings die Möglichkeit, Modernisierungsmaßnahmen vorzunehmen, die für das Gebäude bereits abgeschlossen sind. Für das Ende der 90er Jahre stand eine Umgestaltung der Schausammlung bevor, die vor allem darauf abzielt, einzelne Sammlungsbereiche stärker aufeinander zu beziehen und die Kulturgeschichte unter eingehender Berücksichtigung der Naturlandschaft, der politischen Geschichte, der Wirtschafts- und Sozialgeschichte darzustellen.

LANDESMUSEUM MAINZ

vorige Namen: Mittelrheinisches Landesmuseum

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1967

Sammlungsschwerpunkte: Ur- und Frühgeschichte, provinzialrömische Archäologie, Skulptur des Mittelalters und des Barock, niederländische Malerei des 16. und 17. Jhs., Malerei des 19. und 20. Jhs., graphische Sammlung, Höchster Porzellan, Jugendstilglas, Landesgalerie, Stadtgeschichte, Judaica

1803 entstand durch die Schenkung einer Gemäldesammlung des französischen Staates an die damalige Hauptstadt des Départements Mont Tonnerre (Donnersberg) die städtische Gemäldegalerie. 1841 gründete ein Kreis Mainzer Bürger die Gesellschaft der Freunde vaterländischer Geschichtsforschung und Altertumskunde in Mainz, nachdem schon zu Beginn des Jahrhunderts durch Ausgrabungen eine Sammlung von römischen Altertümern ins Leben gerufen worden war, die jetzt einen guten Grundstock für die des Vereins bildete. Gemäldesammlung und die Ausgrabungsfunde wurden 1814 im Bibliotheksgebäude untergebracht. 1847 wurde die schnell anwachsende Vereinssammlung in der Zollhalle und die Gemäldesammlung im benachbarten Kurfürstlichen Schloß aufgestellt. Die Altertumssammlung ging 1909 in den Besitz der Stadt Mainz über. Schließlich fand sie 1937 im ehemaligen kurfürstlichen Marstallgebäude, der Golden-Roß-Kaserne, Unterkunft. Dort wurde sie 1967 mit der Gemäldegalerie zum Mittelrheinischen Landesmuseum vereinigt. 1975–1978 wurde der historische Baukomplex durch einen Erweiterungsbau für die Gemäldegalerie und einen Ausstellungspavillon ergänzt. Seit 1986 trägt das Museum den Namen Landesmuseum Mainz. Einer der bedeutendsten Sammlungsbereiche, die römische Abteilung, ist seit 1981 in der zum Gebäudekomplex gehörigen ehem. kurfürstlichen Reithalle ausgestellt.

DITHMARSCHER LANDESMUSEUM MELDORF

vorige Namen: Museum Dithmarscher Alterthümer (bis 1926)

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1872

Sammlungsschwerpunkte: Kulturgeschichte Dithmarschens von der Zeit Karls des Großen bis zum Industriezeitalter: Siedlungsgeschichte, bäuerliches Wohnen und Wirtschaften, Schifffahrt, Kleidung, Spielzeug, sakrale Kunst, Landschaftsgraphik

1872 schlossen sich Meldorfer Bürger, Mitglieder eines Altertumsvereins, zusammen, um Zeugnisse der bäuerlichen Kultur, die sie von der fortschreitenden Industrialisierung bedroht sahen, zu sammeln und für die Nachwelt zu erhalten. Dem 1894 errichteten Museumsgebäude liegt als Idee die Form eines Bauernhauses zugrunde. In dieses wurden auch originale Stuben, so der prachtvoll geschnitzte Swinsche Pesel, eingebaut. Seit 1907 ist als Außenstelle das Dithmarscher Bauernhausmuseum in einem niederländischen Bauernhaus des 17.–18. Jhs. eingerichtet.

MECKLENBURG-STRELITZSCHES LANDESMUSEUM NEUSTRELITZ

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1921

Sammlungsschwerpunkte: Vorgeschichte, Forst und Jagd, Urkunden

Nach dem Ende der Monarchie zog in das Neustrelitzer Schloß neben dem Landtag, dem Landesarchiv und der Landesbibliothek auch das neugegründete Mecklenburg-Strelitzsche Landesmuseum ein, wobei die drei letztgenannten Institutionen unter einer Leitung standen. Die Bestände des

Museums setzten sich zusammen aus einer kleinen staatlichen Sammlung und dem Nachlaß des Fürstenhauses, wobei für diesen die Besitzverhältnisse zwischen dem Staat und der Fürstenfamilie noch nicht eindeutig geklärt waren. Neben einer vorgeschichtlichen Sammlung, Beständen zum Thema ‚Forst und Jagd‘, die aus fürstlichem Besitz stammten, einer Urkundensammlung, einem Familienmuseum des Fürstenhauses und einigen eingerichteten Schloßräumen waren die allgemeinen Bestände zur Geschichte und Kulturgeschichte des Landes, vor allem im bäuerlichen Bereich, wohl eher spärlich. Da sowohl die Einrichtung der Sammlung einen recht ungeordneten Eindruck gemacht haben muß, als auch die Leitung keine fachwissenschaftliche war, scheint das Museum nicht lange bestanden zu haben. Der genaue Zeitpunkt der Schließung war nicht zu eruieren.

LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE OLDENBURG

fürstliche Gründung

Gründungsjahr: 1921

Sammlungsschwerpunkte: Kunst, Kulturgeschichte, Volkskunde; speziell zur Spiegelung des Oldenburger Raumes: Historisches Inventar, Kleinkunst des Altertums, mittelalterliches Kunstgewerbe und Skulpturensammlung, Galerie alter Meister, Kunst des 20. Jhs., Kunsthandwerk der Neuzeit, Münzen, Medaillen und Volkskunde, Landeskunde

Der Ursprung des Museums liegt in der um 1800 angelegten Herzoglichen Sammlung, zu der auch die Gemäldesammlung Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins gehörte, der die Galerie einige Zeit leitete. In den 30er Jahren des 19. Jhs. wurde der wesentliche Grundstock für den Vorläufer des Landesmuseums durch den Erwerb dreier umfangreicher Sammlungen aus Privatbesitz gelegt. Aus diesen entstand 1838 die Großherzogliche Altertümersammlung. Sie erhielt 1899 Zuwachs durch die Vereinigung mit der 1890 begründeten Kunsthandwerkssammlung des Kunstgewerbevereins, wodurch das Landesgewerbe-Museum entstand. Der Oldenburger Kunstverein, 1843 gegründet, ließ mit Unterstützung des Großherzogs Nikolaus schließlich 1864–67 ein Kunstgebäude, das im Andenken an dessen Vater Augusteum heißen sollte, errichten. Dieses nahm die Kameen- und Gemmensammlung, die Sammlung der Gipsabgüsse sowie die 233 Werke der Gemäldegalerie alter Meister aus herzoglichem Besitz auf. Seit 1921 entstand schließlich das eigentliche Landesmuseum. Es setzte sich zusammen aus Teilen der herzoglichen Altertümersammlung sowie den Beständen des Landesgewerbe-Museums und der Oldenburgisch-Staatlichen Gemäldegalerie (gegr. 1908) mit Gegenwartskunst. 1923 zog das Landesmuseum in das ehemalige Residenzschloß der Oldenburger Grafen, Herzöge und Großherzöge aus dem 17. und 18. Jh. um, in dem es seitdem untergebracht ist. Da der Herzog das bewegliche Schloßinventar bei seinem Auszug versteigern ließ, war man von Seiten des Museums genötigt, verschiedene Teile von Oldenburger Bürgern für die Einrichtung der Schloßräume zurückzuerwerben. Durch diese Unterbringung und ihren Ursprung ist die Sammlung stark kunsthistorisch und höfisch geprägt. In der NS-Zeit gab es 1937 durch die Kampagne gegen entartete Kunst Verluste in der Gemäldegalerie (über 100 Werke). 1953 wurde das STUDIO für zeitgenössische Kunst eingerichtet, das bis 1978 bestand. In ihm fanden im monatlichen Wechsel Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Verbindung mit Abendveranstaltungen unter Mitwirkung von Künstlern, Museumsleuten und Besuchern statt. Seit 1981 steht das Augusteum wieder für die Kunst des 20. Jahrhunderts zur Verfügung. Eine 1985 begonnene Sanierung des Schlosses, die auch eine Umgestaltung der Schausammlungen einbezog, war bis 1997 noch nicht vollständig abgeschlossen, da es durch finanzielle und politische Probleme sowie interne Unstimmigkeiten immer wieder zu Aufschüben kam.

THÜRINGER LANDESMUSEUM HEIDECKSBURG RUDOLSTADT

vorige Namen: Staatliches Schloßmuseum / Staatliche Museen Heidecksburg

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1919

Sammlungsschwerpunkte: Ur- und Frühgeschichte der Region, Kultur und Geschichte des Fürstentums Schwarzburg-Rudolstadt, thüringische Porzellane, europäische Malerei des 17.–20. Jhs., höfische Kultur des 18. Jhs. in Thüringen, Fest- und Wohnräume des 16.–19. Jhs., Kunstgewerbe, Münzsammlung, Waffensammlung, Sammlung von Prunkschlitten des 18. Jhs., naturwissenschaftliche Sammlungen

Die Heidecksburg ist das ehem. Residenzschloß der Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. Es wurde im 18. Jh. unter Verwendung von Resten eines abgebrannten Renaissanceschlusses errichtet. Dort wurde nach Beendigung der Monarchie 1919 das Staatliche Schloßmuseum eingerichtet, das aus den fürstlichen Wohn- und Festräumen sowie dem seit Mitte des 18. Jhs. bestehenden fürstlichen Naturalienkabinett bestand. Hinzu kam 1921 die städtische Altertumssammlung. Nachdem im Zweiten Weltkrieg Sammlungsverluste, wohl vor allem durch Auslagerung und Plünderung, entstanden waren, wurden die drei Bereiche Wohn- und Festräume, Gemäldegalerie und Kulturgeschichte sowie Naturkunde zu den Staatlichen Museen Heidecksburg zusammengelegt. Nach der Wiedervereinigung erhielten die Sammlungen den Namen Thüringer Landesmuseum.

SAARLAND-MUSEUM SAARBRÜCKEN

vorige Namen: Staatliches Museum Saarbrücken

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1937

Sammlungsschwerpunkte: Kunst und Kunstgewerbe vor allem der Saarregion vom Mittelalter bis zum frühen 19. Jh.; überregionale Sammlung der Kunst seit 1830

Das Museum entstand 1937 aus der Vereinigung der staatlichen Sammlung zeitgenössischer Graphik und einer Altertumssammlung, die zunächst 1929 das Staatliche Museum Saarbrücken bildeten, und dem örtlichen Heimatmuseum. Zu diesem Zeitpunkt wurde die zeitgenössische Graphik größtenteils als entartete Kunst entfernt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die ur- und frühgeschichtlichen Bestände ausgegliedert, sie bilden seitdem das Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte. Gleichfalls nach dem Kriege wurde eine Sammlung von Gegenwartskunst angelegt. Diese Moderne Galerie erhielt in mehreren Bauabschnitten 1962–1976 einen aus Pavillons bestehenden Neubau. Die übrigen Bestände sind seit 1984 in einem gegenüberliegenden Gebäude des 19. Jhs. untergebracht.

STAATLICHES MUSEUM SCHWERIN

vorige Namen: Mecklenburgisches Provinzialmuseum

fürstliche Gründung

Gründungsjahr: 1882

Sammlungsschwerpunkte: mittelalterliche Kunst, holländische und flämische Malerei des 17. Jh., Malerei und Plastik des 18.–20. Jhs., europäisches Porzellan, graphische Sammlung, Münzen, Galerie der Malerei in Mecklenburg (im Schloß Schwerin)

Die im 17. und 18. Jh. angelegte Kunstkammer der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin, die neben Kleinkunst, technischen Instrumenten sowie Merkwürdigkeiten und Seltenheiten vor allem eine Gemäldegalerie mit dem Schwerpunkt auf holländischer und flämischer Malerei des 17. Jhs. beinhaltete, war bis Mitte des 19. Jhs. für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. 1877–1882 wurde ein eigener Galeriebau errichtet, ein repräsentatives Gebäude im neoklassizistischen Stil, das 1901 und 1912 Erweiterungen erhielt. 1919 wurde der großherzogliche Museumsbesitz in das Staatseigen-

tum übernommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg war zwar das Galeriegebäude unbeschädigt geblieben, aber durch Auslagerungen in verschiedene Landesteile Vorkriegs-Deutschlands dauerte es bis in die 60er Jahre, bis die Bestände wieder weitgehend vollständig waren. Das Museum erhielt den Namen Staatliches Museum Schwerin. Die ur- und frühgeschichtlichen Bestände wurden 1953 herausgelöst und bildeten ein selbständiges Landesmuseum. Zu DDR-Zeiten wurden verstärkt Werke von sozialistischen bzw. proletarischen Künstlern erworben. In den 70er Jahren kam es zur Umstrukturierung hin zum reinen Kunstmuseum. Die Abteilungen Volkskunde und Geschichte der neuesten Zeit und das unter der Leitung des Staatlichen Museums stehende Agrarhistorische Freilichtmuseum Schwerin-Mueß wurden 1971 zu einem eigenständigen Historischen Museum zusammengefaßt. Statt dessen erhielt das Museum die Verantwortung für die Schlösser Schwerin und Güstrow, später auch für Ludwigslust.

PROVINZIALMUSEUM POMMERSCHER ALTERTÜMER / POMMERSCHES LANDESMUSEUM STETTIN

heutiger Name: Muzeum Narodowe (Nationalmuseum)

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1928

Sammlungsschwerpunkte: Vorgeschichte, vor allem bronzezeitlicher Funde, Volkskunde, Geschichte und Kulturgeschichte Pommerns, kirchliche Kunst; nach 1934 Abteilungen für: germanische Urgeschichte, Volkssiedlung und Wirtschaftskunde, Landesgeschichte – unter besonderer Berücksichtigung des Grenzgebiets, Militärwesen, pommersche Münzensammlung, Stadtkultur, kirchliche Kunst

1928 überließ die Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde, gegründet 1824, ihre bedeutenden Sammlungen der Provinz, die damit zum Grundstock des im gleichen Jahr gegründeten Provinzialmuseums pommerscher Altertümer wurden. Eingerichtet wurde die Sammlung im 1726/27 errichteten Alten Landeshaus der Stadt. Bei der Einrichtung wurde darauf geachtet, daß die Schauräume einheitlich ausgestattet waren. 1934 wurde ein Erweiterungsbau des Alten Landhauses eröffnet. Während der Errichtung des Erweiterungsbaus wurden auch umfassende Neuordnungen vorgenommen. Heute ist das ehemalige Stettiner Landesmuseum Nationalmuseum.

LANDES-MUSEUM NASSAUISCHER ALTERTÜMER / NASSAUISCHES LANDESMUSEUM WIESBADEN

heutiger Name: Museum Wiesbaden

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1825

Sammlungsschwerpunkte: Gemälde vom 15.–20. Jh. mit Schwerpunkt deutscher Expressionismus; nassauische Altertümer: Vor- und Frühgeschichte, römische Funde, gotische Alabasterskulpturen, barockes Kunsthandwerk, Landesgeschichte; naturwissenschaftliche Sammlungen: Insektenammlung, historische Herbarien, Fossilsammlung, geologisch-mineralogische Sammlung

Auf Anregung Johann Wolfgang von Goethes stiftete der Frankfurter Sammler Johann Isaac von Geringen, der auch Direktor der Nassauischen Altertumsgesellschaft war, seine Privatsammlung, die aus Gemälden, Graphik, Antiken, Kunstgewerbe, Münzen und Insekten bestand, dem Nassauischen Staat. Die Sammlung bildete gemeinsam mit den meist aus Grabungen hervorgegangenen Sammlungen des 1812 gegründeten Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung den Grundstock des Museums, das 1825 im Erbpinzenpalais eröffnet wurde. Hinzu

kamen Bestände des Altertumsvereins und später auch des 1847 gegründeten Nassauischen Kunstvereins, der zahlreiche zeitgenössische Gemälde beisteuerte. 1900 wurde das Museum von der Stadt Wiesbaden übernommen. Der 1915 fertiggestellte, wegen Kriegsverzögerungen aber erst 1920 eröffnete Bau nach Entwürfen von Theodor Fischer besteht aus einem U-förmigen Baukörper, der um einen nach hinten offenen Hof angelegt ist, der wiederum von der eingeschossigen Galerie für die bildende Kunst ausgefüllt wird.

ANHALTISCHES LANDESMUSEUM ZERBST

bürgerliche Gründung

Gründungsjahr: 1821

Sammlungsschwerpunkte: Vorgeschichte und Kulturgeschichte Sachsen-Anhalts, Naturkunde

Nach dem Ende der Monarchie richtete man 1921 im Zerbster Schloß das Anhaltische Landesmuseum ein. Der Grundstein zum Schloß wurde am 31. Mai 1681 durch Fürst Karl Wilhelm (1667–1718) gelegt. Unter den Fürsten Johann Ludwig (1742–1746) und Christian August (1742–1747) wurde die Schloßanlage 1757 vollendet. Das äußere Erscheinungsbild der gesamten Schloßanlage ist vom Barock geprägt, während sich im Innern des Ostflügels das friderizianische Rokoko mit seinen verspielten Formen und Rocailles voll entfaltet. Diese Prunkräume dienten im Museum als Ausstellungsstücke an sich. Des weiteren wurden die Abteilungen bildende Kunst, Heimatkunde, Vorgeschichte und Naturwissenschaften, vorrangig mit regionalem Bezug, eingerichtet. 1945 wurde das Anhaltische Landesmuseum bis auf wenige Überreste vollständig zerstört, ein Teil der Bestände gilt als verschollen.

XI. Übersicht Gründungs- und Baudaten

(alle Baudaten bezeichnen die Fertigstellung; es wurden die heutigen Museumsnamen, teilweise in verkürzter Form, verwendet)

- 1820..... Gründung Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 1820..... Gründung Hessisches Landesmuseum Darmstadt
- 1825..... Gründung Westfälisches Landesmuseum Münster
- 1835..... Gründung Lippisches Landesmuseum Detmold
- 1852..... Gründung Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
- 1853..... Gründung Badisches Landesmuseum Karlsruhe
- 1855..... Gründung Bayerisches Nationalmuseum München
- 1856..... Neubau Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
- 1858..... Gründung Kulturhistorisches Museum Stralsund
- 1859..... Eröffnung des Kulturhistorischen Museums Stralsund in den Räumen im Rathaus
- 1862..... Gründung Württembergisches Landesmuseum Stuttgart
- 1863..... Anbau Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
- 1867..... Neubau Bayerisches Nationalmuseum München
- 1874..... Gründung Märkisches Museum Berlin
- 1875..... Gründung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig
- 1877..... Neubau Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig
- 1877..... Gründung Rheinisches Landesmuseum Trier / Eröffnung des Rheinischen Landesmuseums Trier in den Räumen des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums
- 1878..... Anbau Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
- 1878..... Eröffnung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe im Sammlungsgebäude am Friedrichsplatz
- 1885..... Eröffnung des Lippischen Landesmuseums Detmold im Prinzenpalais
- 1886..... Anbau Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
- 1886..... Eröffnung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart in den Räumen der Bibliothek
- 1889..... Neubau Rheinisches Landesmuseum Trier

XI. Übersicht der Gründungs- und Baudaten

- 1891Gründung Braunschweigisches Landesmuseum Braunschweig / Eröffnung des Braunschweigischen Landesmuseums Braunschweig in den Räumen am Hagenscharrn
- 1893Neubau Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 1900Gründung Focke-Museum Bremen / Eröffnung der Ausstellung im Katharinenkloster
- 1900Neubau Bayerisches Nationalmuseum München
- 1902Neubau Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
- 1905Umzug des Focke-Museums Bremen in den Domanbau
- 1906Eröffnung des Komplexes im Ägidienkloster des Braunschweigischen Landesmuseums Braunschweig
- 1906Neubau Hessisches Landesmuseum Darmstadt
- 1906Erweiterung Bayerisches Nationalmuseum München
- 1906Erweiterung Rheinisches Landesmuseum Trier
- 1908Neubau Märkisches Museum Berlin
- 1908Neubau Westfälisches Landesmuseum Münster
- 1909Erweiterungsbau Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 1911Erweiterung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig
- 1913Gründung Hessisches Landesmuseum Kassel / Neubau Hessisches Landesmuseum Kassel
- 1915Eröffnung des Focke-Museums Bremen in den Räumen des Zucht- und Armenhauses
- 1920Eröffnung des Lippischen Landesmuseums Detmold im Fürstlichen Palais
- 1921Eröffnung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe im Schloß
- 1924Eröffnung des Kulturhistorischen Museums Stralsund im Katharinenkloster
- 1926Erweiterung Rheinisches Landesmuseum Trier
- 1927Eröffnung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Neuen Schloß
- 1930Eröffnung der Erweiterung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Alten Schloß
- 1937Erweiterung Bayerisches Nationalmuseum München
- 1949Eröffnung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Alten Schloß
- 1953Eröffnung des Focke-Museums Bremen im Haus Riensberg
- 1953Eröffnung des Lippischen Landesmuseums Detmold im Haus Ameide

XI. Übersicht der Gründungs- und Baudaten

- 1956.....Erweiterung Rheinisches Landesmuseum Trier
- 1958.....Überführung des Kornhauses Schieder in das Lippische Landesmuseum
Detmold
- 1958.....Eröffnung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schleswig im
Schloß Gottorf
- 1960.....Überführung des Hauses Mittelsbüren auf das Gelände des Focke-
Museums Bremen
- 1964.....Neubau Focke-Museum Bremen
- 1964.....Überführung der Zehntscheune in das Lippische Landesmuseum Detmold
- 1967.....Anbau Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 1969.....Umbau Rheinisches Landesmuseum Bonn (Altbau)
- 1972.....Überführung der Mittelmühle und des Speichers aus Belle in das Lippische
Landesmuseum Detmold
- 1972.....Umbau des Pferdestalls auf dem Gelände des Schleswig-Holsteinischen
Landesmuseums Schleswig
- 1974.....Überführung der Tarnstedter Scheune auf das Gelände des Focke-
Museums Bremen
- 1974.....Erweiterung Westfälisches Landesmuseum Münster
- 1979.....Umbau der Reithalle auf dem Gelände des Schleswig-Holsteinischen Lan-
desmuseums Schleswig
- 1984.....Erweiterung Hessisches Landesmuseum Darmstadt
- 1985.....Eröffnung des Braunschweigischen Landesmuseums Braunschweig im
Vieweghaus
- 1985.....Überführung des Backhauses in das Lippische Landesmuseum Detmold
- 1985.....Umbau des Kreuzstalles auf dem Gelände des Schleswig-Holsteinischen
Landesmuseums Schleswig
- 1987.....Erweiterung Rheinisches Landesmuseum Trier
- 1997.....Anbau Lippisches Landesmuseum Detmold

XII. Personenregister

Adler, Fritz (Stralsund)	S. 116
Apffelstaedt, Hans-Joachim (Bonn)	S. 128, 132
Aretin, Karl Maria Freiherr von (München).....	S. 29, 65
Aufseß, Hans Freiherr von und zu	S. 21ff.
Back, Friedrich (Darmstadt)	S. 93f.
Bartmann, Heinrich (Bremen)	S. 154
Bayer, August von (Karlsruhe).....	S. 31
Berckmüller, Joseph (Karlsruhe)	S. 67f.
Bestelmeyer, German (München)	S. 126
Boehlau, Johannes (Kassel).....	S. 51, 105, 122, 220
Boisserée, Melchior	S. 15
Boisserée, Sulpiz	S. 15, 38
Borger, Hugo (Bonn).....	S. 171, 192
Bott, Gerhard	S. 1, 215
Brandt, Gustav (Kiel/Schleswig)	S. 69f.
Brantzky, Franz	S. 85
Brinckmann, Justus	S. 53f.
Brüning, Adolf (Münster)	S. 99
Busmann, Peter (Bonn)	S. 205
Denon, Vivant	S. 15
Dorner, Alexander (Hannover)	S. 114, 187
Dorow, Wilhelm (Bonn)	S. 39f.
Dürkopp, Johannes (Detmold)	S. 126
Ernst Ludwig Großherzog von Hessen-Darmstadt	S. 90
Essenwein, August Ottmar	S. 25f.
Fischer, Theodor (Kassel)	S. 102f., 232
Focke, Johannes(Bremen)	S. 32f., 46, 60
Friedel, Ernst (Berlin)	S. 37, 47
Friedländer, Max Jakob	S. 109
Friedrich I. Großherzog von Baden	S. 31, 67
Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel	S. 27
Goethe, Johann Wolfgang von	S. 15, 38, 231

XII. Personenregister

Goßler, Gustav von	S. 71
Grohne, Ernst (Bremen)	S. 119
Guibert (Bonn/Trier)	S. 71, 74f.
Gull, Gustav	S. 86
Haberer, Godfrid (Bonn)	S. 205
Hager, Georg (München)	S. 85
Hallo, Rudolf (Kassel)	S. 123
Hansen, Wilhelm (Detmold)	S. 179
Hardenberg, Karl August Fürst von(Bonn)	S. 38f.
Hase, Conrad (Hannover)	S. 63, 71
Hasenauer, Carl von	S. 85
Hefner-Alteneck, Jacob (München)	S. 65f.
Herder, Johann Gottfried von	S. 10, 18
Himmelein, Volker (Karlsruhe/Stuttgart)	S. 202
Hitler, Adolf	S. 126
Hoffmann, Ludwig (Berlin)	S. 94ff.
Hühns, Erik (Berlin)	S. 183
Ihne, Ernst Eberhard von	S. 85
Issel, Georg Wilhelm(Darmstadt)	S. 19, 48
Jahn, Friedrich Ludwig	S. 13
Kargel, Reinhold (Darmstadt)	S. 188
Klemm, Gustav	S. 19
Lambert, André	S. 86
Lauffer, Otto	S. 53ff., 165, 214
Lehner, Franz (Bonn)	S. 127
Lenoir, Alexandre	S. 17
Lichtwark, Alfred	S. 53f., 69, 105f.
Lissitzky, El (Hannover)	S. 115
Lohrer, Knut (Bonn)	S. 204
Ludwig I. Großherzog von Hessen-Darmstadt	S. 30
Ludwig I. König von Bayern	S. 21
Luthmer, Kurt (Kassel)	S. 122
Matthaei, Adelbert (Kiel/Schleswig)	S. 69
Maximilian II. Joseph König von Bayern	S. 28, 67

XII. Personenregister

Messel, Alfred (Darmstadt)	S. 90ff., 190
Moholy-Nagy, Laszlo (Hannover)	S. 116
Moldenshardt, Heinrich (Kiel/Schleswig)	S. 68
Müller, Franz Hubert (Darmstadt)	S. 48
Napoleon I.	S. 9, 15, 34
Oelmann, Franz (Bonn)	S. 131
Pelser-Berensberg, Franz von (Trier)	S. 71
Pick, Franz Kanonikus (Bonn)	S. 38
Quiccheberg, Samuel (München)	S. 48f.
Riedel, Eduard (München)	S. 64, 71
Riehl, Wilhelm Heinrich (München)	S. 81
Rivière, Georges-Henri	S. 216
Rodt, Eduard von	S. 86
Schaedtler, Hermann (Münster)	S. 99
Schaefer, Karl (Bremen)	S. 119
Schell, Rainer (Bonn)	S. 156
Schinkel, Karl Friedrich	S. 38
Schlee, Ernst (Schleswig)	S. 165, 207
Schlegel, Friedrich von	S. 11
Schulz, Josef	S. 85
Seidl, Gabriel von (München)	S. 81ff., 94
Seitz, Rudolf von (München)	S. 84
Semper, Gottfried	S. 85, 226
Siebenmorgen, Harald (Karlsruhe)	S. 202
Spiertz, Hans (Münster)	S. 158
Stahl, Eduard	S. 86
Stegmann, Hans (München)	S. 85
Stein, Heinrich Friedrich Karl vom und zum	S. 20, 38
Stengel, Walter (Berlin)	S. 112, 139
Stier, Hubert (Hannover)	S. 79
Ströher, Karl (Darmstadt)	S. 165
Suffert, Oskar (Detmold)	S. 125
Thaulow, Gustav (Kiel/Schleswig)	S. 32f., 68f.
Ungers, Oswald Matthias (Trier)	S. 191

XII. Personenregister

Valentiner, Wilhelm Reinhold	S. 110
Virchow, Rudolf (Berlin)	S. 37
Wallraf, Ferdinand Franz	S. 15

XIII. Literaturverzeichnis⁶⁶¹

A. Allgemeine Literatur

- **Abelein**, Manfred: Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland. Ihre verfassungsgeschichtliche Entwicklung und ihre verfassungsrechtlichen Probleme. Köln / Opladen 1968 (=Ordo Politikus. Veröffentlichungen des Arnold-Bergstraesser-Instituts. Hrsg. Dieter Oberndörfer. Bd. 8).
- **Alexander**, Edward Porter: Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums. Nashville 1979.
- **Aufseß**, Hans von und zu: System der deutschen Geschichts- und Altertumskunde entworfen zum Zwecke der Anordnung der Sammlungen des germanischen Museums. Nürnberg 1853 (Faksimile-Abdruck mit einer Einleitung von Bernward Deneke in: Das Germanische Nationalmuseum 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München / Berlin 1978, S. 974–992).
- **Bahns**, Jörn: Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts. Das Germanische Nationalmuseum und andere Neubauten etwa seit 1870. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 176–192.
- **Bauer**, Ingolf: Bürgerzimmer und Bauernstuben im Museum. In: Möbel aus Franken. Oberflächen und Hintergründe. Hrsg. Bayerisches Nationalmuseum (Gemeinschaftsausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München und des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 22. Juni – 15. September 1991 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg). München 1991, S. 80–97.
- **Behme**, Theda: Wesen und Wert der alten Möbel im Heimatmuseum. In: Heimatmuseen. Wesen und Gestaltung. Hrsg. Walter Schoenichen. Berlin 1928, S. 231–251.
- **Berliner**, Rudolf: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 5, 1928, S. 327–352.

⁶⁶¹ Das Literaturverzeichnis besteht aus drei Teilen: einem mit Werken zu allgemeineren Themen, einem zweiten mit der Literatur zu den einzelnen im Textteil bearbeiteten Museen – alphabetisch nach Standorten der Häu-

- **Bestandserhebung** zur Struktur der Museen in Niedersachsen und Bremen. Hrsg. Museumsverband für Niedersachsen und Bremen e.V. Cloppenburg 1980.
- **Biegel**, Gerd: Museen in historischen Gebäuden. In: *Museumskunde*, 55, 1990, S. 30–41.
- **Biegel**, Gerd: Wofür und zu welchem Ende brauchen wir Heimat- und Regionalmuseen? Skizzen zur Geschichte kulturgeschichtlicher Museen. In: *Geschichte und ihre Vermittlung in Lokal-, Regional- und Heimatmuseen*. Hrsg. Gerd Biegel. Braunschweig 1995, S. 9–36.
- **Bildung** in neuer Sicht. Museumskonzeption Baden-Württemberg. Hrsg. Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg. Stuttgart 1986 (=Schriftenreihe des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg zur Bildungsforschung, Bildungsplanung, Bildungspolitik. Bd. 49).
- **Boberg**, Jochen: Thesen zur Kulturpolitik im Museum. In: *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“), S. 76–81.
- **Böhner**, Kurt: Altertumssammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts im Rheinland. In: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 59–76.
- **Böhner**, Kurt: Altertumssammlungen gestern und heute. In: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*, 17, 1970 (1972), S. 1–34.
- **Böhner**, Kurt: Kulturgeschichtliche Museen. In: *Denkschrift Museen*. Hrsg. Deutsche Forschungsgemeinschaft. Bonn-Bad Godesberg 1974, S. 83–100.
- **Borger**, Hugo: *Das Römisch-Germanische Museum Köln*. München 1977.
- **Bracker**, Jürgen: Zum Konzept des Römisch-Germanischen Museum Köln – in Auswirkung und Kritik. In: *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“), S. 84–98.
- **Brandt**, Gustav: Provinzial- und Lokal-Museen. In: *Museumskunde*, 2, 1906, S. 1–7.
- **Bucher**, Bruno: Die Aufgaben der kunstgewerblichen Museen. Wien 1897 (=Separatabdruck aus den „Mitteilungen des k.k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie“. April 1897).

ser geordnet – und einem weiteren, die Literatur des Katalogteils betreffend.

- **Burian**, Peter: Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation. In: Das Germanische Nationalmuseum 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München / Berlin 1978, S. 127–262.
- **Burian**, Peter: Die Idee der Nationalanstalt. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 11–18.
- **Calov**, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: Museumskunde, 38, 1969, (=10. Bd. der Dritten Folge), S. 1–196.
- **Calov**, Gudrun: Die Museumskirche. In: Festschrift Dr. h.c. Eduard Trautsholdt zum siebenzigsten Geburtstag am 13. Januar 1963. Hrsg. Heinz Ladendorf. Hamburg 1965, S. 20–38.
- **Chatelain**, Jean: Droit et administration des musées. Paris 1993.
- **Chronik** des Germanischen Nationalmuseums. Nach gedruckten Quellen, insbesondere den Jahresberichten, zusammengestellt von Ludwig Veit. In: Das Germanische Nationalmuseum 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München / Berlin 1978, S. 11–126.
- **Clemen**, Paul: Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. Düsseldorf 1896.
- **Czichon**, Eberhard / **Hampe**, Herbert / **Harm**, Rudolf / **Hühns**, Erik / **Mauter**, Horst / **Winkler**, Joachim: Entwurf von Thesen zur Museumswissenschaft. In: Diskussionsbeiträge zur Museumswissenschaft. In: Neue Museumskunde, 7, 1964, H. 3, Beilage, S. 5–28.
- **Dann**, Otto: Nation und Nationalismus in Deutschland: 1770–1990. 3. Aufl. München 1996. (=Beck'sche Reihe 494).
- **Deneke**, Bernward: Konzeption einer Altertumskunde des deutschsprachigen Gebietes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Volkskunde im Museum. Perspektiven musealer Sammel- und Darbietungspraxis. Geschichte und Problematik des „Volkskundlichen“ in kulturhistorischen Museen. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde, veranstaltet vom 4.–6. April 1973 in Frankfurt/Main. Hrsg. Wolfgang Brückner und Bernward Deneke. Würzburg 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 1), S. 58–91.
- **Deneke**, Bernward: Die Museen und die Entwicklung der Kunstgeschichte. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer

XIII. Literaturverzeichnis

- Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 118–132.
- **Dilly**, Heinrich / **Ryding**, James: Kulturgeschichtsschreibung vor und nach der bürgerlichen Revolution von 1848. In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung*, 6, 1975, H. 21, S. 15–32.
 - **Döring**, Carla Elisabeth: Das kulturgeschichtliche Museum. Geschichte einer Institution und Möglichkeiten des Selbstverständnisses, dargestellt am Beispiel „Heimatmuseum“. Frankfurt a.M. 1977.
 - **Düwell**, Kurt: Geistesleben und Kulturpolitik des Deutschen Kaiserreiches. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Hrsg. Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt. Berlin 1983 (=Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung Stephan Waetzoldt. Bd. 3), S. 15–29.
 - **Eberlein**, Kurt Karl: Idee und Entstehung der deutschen National-Museen. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, N. F. 1, 1930, S. 269–281.
 - **Edeler**, Ingrid: Zur Typologie des kulturhistorischen Museums. Freilichtmuseen und kulturhistorische Räume. Frankfurt a.M. 1988 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 28 Kunstgeschichte. Bd. 79).
 - **Erlande-Brandenburg**, Alain: Introduction. In: *Musée national du Moyen Age. Thermes de Cluny. Guide to the collections*. Paris 1993, S. 7–13.
 - **Erlande-Brandenburg**, Alain: Le Musée des Monuments français es les origines du Musée Cluny. In: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Bernhard Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 49–58.
 - **Essenwein**, August: Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg. Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten, sowie die nächsten daraus erwachsenden Aufgaben, an den Verwaltungsausschuß erstattet (1870). Mit Anmerkungen von Rainer Kahsnitz. In: *Das Germanische Nationalmuseum 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*. Hrsg. Bernhard Deneke und Rainer Kahsnitz. München / Berlin 1978, S. 993–1026.
 - **Flacke-Knoch**, Monika: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. Marburg 1985.
 - **Friedländer**, Max: Ueber den Zweck der Museen. In: *Der Kunstwanderer*, 10, 1927/1928, S. 183–184.

- **Furtwängler**, Adolf: Ueber Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München zur Feier ihres 140. Stiftungstages am 11. März 1899. München 1899.
- **Das Germanische Nationalmuseum** 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München / Berlin 1978.
- **Gerndt**, Helge: Zwischen Weihehalle und Klippschule: Das kulturhistorische Museums als Herausforderung. (Kulturkommentar). Manuskript der Sendung des Bayerischen Rundfunks vom 14.4.1973, 21.05.–21.15 Uhr im 1. Programm: „Der Kulturkommentar“. In: Volkskunde im Museum. Perspektiven musealer Sammel- und Darbietungspraxis. Geschichte und Problematik des „Volkskundlichen“ in kulturhistorischen Museen. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde, veranstaltet vom 4.–6. April 1973 in Frankfurt/Main. Hrsg. Wolfgang Brückner und Bernward Deneke. Würzburg 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 1), S. 245–249.
- **Geschichtswissenschaft** und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland. Hrsg. Hartmut Boockmann. Göttingen 1972 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte. Bd. 1).
- **Giedion**, Siegfried: Lebendiges Museum. In: Der Cicerone, 21, 1929, S. 103–106.
- **Gooch**, George Peabody: Geschichte und Geschichtsschreiber im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1964.
- **Grasskamp**, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.
- **Grosse**: Die Aufstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (=Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25), S. 122–125.
- **Grundriß** zur deutschen Verwaltungsgeschichte 1815–1945. Reihe A: Preußen. Reihe B: Mitteldeutschland. Reihe C: Süddeutschland. Hrsg. Walter Hubatsch und Thomas Klein. Marburg 1975 ff.
- **Hager**, Georg: Die Museen und der Mensch. In: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 7, 1913, S. 135–146.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Hampe**, Theodor: Das Germanische Nationalmuseum von 1852–1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens. Leipzig 1902.
- **Haskell**, Francis: History and its images. Art and the interpretation of the past. New Haven / London 1993.
- **Hauser**, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Band II. München 1953.
- **Heimpel**, Hermann: Geschichtsvereine einst und jetzt. In: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland. Hrsg. Hartmut Boockmann. Göttingen 1972 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte. Bd. 1), S. 45–73.
- **Held**, Jutta: Bourgeoiser Bildungsbegriff und historische Aufklärung. In: Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt a.M. und der Streit um seine Konzeption. Hrsg. Detlef Hoffmann, Almut Junker und Peter Schirmbeck. Gießen 1974, S. 274–280.
- **Himmelheber**, Georg: Geschichte des Kunst- und Kulturgeschichtlichen Museums im 19. Jahrhundert. Bericht über ein Symposium im Germanischen Nationalmuseum vom 9. bis 11. April 1975. In: Kunstchronik, 28, 1975, S. 321–328.
- **Hochreiter**, Walter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914. Darmstadt 1994.
- **Hoffmann**, Detlef: Ein demokratisches Museum (I): Geschichte und Konzeption. In: Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt a.M. und der Streit um seine Konzeption. Hrsg. Detlef Hoffmann, Almut Junker und Peter Schirmbeck. Gießen 1974, S. 15–24.
- **Hoffmann**, Detlef: „Laßt Objekte sprechen!“ Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In: Das Museum. Lernort contra Musentempel. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“), S. 101–120.
- **Iggers**, Georg G.: Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart. München 1971.
- **Joachimsen**, Paul: Vom deutschen Volk zum deutschen Staat. Eine Geschichte des deutschen Nationalbewußtseins. Bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgesetzt von Joachim Leischner. 3. Aufl. Göttingen 1956.
- **Karpa**, O.: Durchgreifende Neugestaltung des Museumswesens in der Rheinprovinz. Kulturelle Aufbauarbeit der Rheinischen Provinzialverwaltung. In: Museumskunde, N. F. 6, 1934, S. 159–166.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Klausewitz**, Wolfgang: Bildungsfaktoren im Naturhistorischen Museum dargestellt am Frankfurter Senckenberg-Museum. In: Das Museum. Lernort contra Musentempel. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“), S. 36–42.
- **Klemm**, Gustav: Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit. Dresden 1843.
- **Kleßmann**, Eckart: Die deutsche Romantik. Köln 1979. 5. Aufl. Köln 1991.
- **Köckritz**, Sieghardt von: Ostdeutsche Kulturarbeit unter besonderer Berücksichtigung der ostdeutschen Landesmuseen. In: Museumskunde, 51, 1986, S. 75–79.
- **Kolbow**, Karl Friedrich: Die Kulturpflege der Preußischen Provinzen. Stuttgart/Berlin 1937 (=Aus der Arbeit der Preußischen Provinzen II. Erste Sonderschriftenreihe des kommunalwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin. Hrsg. Kurt Jeserich).
- **Korff**, Gottfried: Die „Ecomusées“ in Frankreich – eine neue Art, die Alltagsgeschichte einzuholen. In: Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Hrsg. Historisches Museum der Stadt Frankfurt am Main. Gießen 1982 (=Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main. Bd. 16), S. 78–88.
- **Kramer**, Dieter: Kulturgeschichtstheorie und kulturgeschichtlich-volkskundliche Museen und Sammlungen. In: Das Museum. Lernort contra Musentempel. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“), S. 21–30.
- **Kriss-Rettenbeck**, Lenz: Zur Typologie von Auf- und Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. In: Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis. Zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. Referate der 3. Arbeitstagung des Arbeitskreises ‚Kulturhistorische Museen‘ in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 2. bis 5. Juni 1975 in München. Hrsg. Ingolf Bauer und Nina Gockerell. München 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 2), S. 11–55.
- **Kuhn**, Alfred: Aufgaben der Museen in der Gegenwart. In: Museumskunde, 15, 1920, S. 147–151; 16, 1921, S. 26–38.
- Die **Kunstmuseen** und das Deutsche Volk. Hrsg. Deutscher Museumsbund. München 1919.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Kuntz**, Andreas: Das Museums als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung in Deutschland zwischen 1871 und 1918. Marburg 1976 (=Marburger Studien zur vergleichenden Ethnosoziologie. Bd. 7).
- **Lapaire**, Claude: Kleines Handbuch der Museumskunde. Bern / Stuttgart 1983.
- **Lauffer**, Otto: Herr Schwedeler Meyer und die historischen Museen. In: Museumskunde, 6, 1910, S. 32–40.
- **Lauffer**, Otto: Historische Museen. In: Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk. Hrsg. Deutscher Museumsbund. München 1919, S. 169–184.
- **Lauffer**, Otto: Das historische Museum, sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. In: Museumskunde, 3, 1907, S. 1–14, 78–99, 179–185, 222–245.
- **Lauffer**, Otto: Die Sammlung heimischer Altertümer. In: Heimatmuseen. Wesen und Gestaltung. Hrsg. Walter Schoenichen. Berlin 1928, S. 199–212.
- **Lehner**, Hans: Das Heimatmuseum, seine Aufgaben und Ziele, Formen und Organisation. In: Heimatmuseen. Wesen und Gestaltung. Hrsg. Walter Schoenichen. Berlin 1928, S. 1–24.
- **Lichtwark**, Alfred: Brinckmanns Leben. In: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns. Hamburg 1902, S. 1–67.
- **Lichtwark**, Alfred: **Museen** als Bildungsstätten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (=Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25), S. 6–12.
- **Lichtwark**, Alfred: **Museumsbauten**. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (=Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25), S. 115–121.
- **Lohmeyer**, Karl: Aus dem Leben und den Briefen des Landschaftsmalers und Hofrats Georg Wilhelm Issel 1785–1870. Heidelberg 1929.
- **Lutz**, Heinrich: Zwischen Habsburg und Preußen. Deutschland 1815–1866. Berlin 1985 (= Die Deutschen und ihre Nation. Neuere Deutsche Geschichte in 6 Bd., Bd. 2).
- **Martin**, Otto: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des zweiten Kaiserreiches. Bauformen und Bildprogramme der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. Mainz 1983.

- **Meinecke**, Friedrich: Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates. München / Berlin 1908. 5. durchges. Aufl. München / Berlin 1919.
- **Merkelbach**, Valentin: Pressekampagne gegen das Konzept eines historischen Museums. In: Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt a.M. und der Streit um seine Konzeption. Hrsg. Detlef Hoffmann, Almut Junker und Peter Schirmbeck. Gießen 1974, S. 259–266.
- **Mielke**, Robert: Museen und Sammlungen. Ein Beitrag zu ihrer weiteren Entwicklung. Berlin 1903.
- **Mißelbeck**, Reinhold: Das Museum als Traditionsproduzent. Strukturanalytische Betrachtung zum Verhältnis von Antikunstströmungen und Reformtendenzen in der musealen Vermittlung von Kunst. Phil. Diss. Kassel 1979 (Bonn 1980).
- **Mundt**, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 22).
- **Mundt**, Barbara: Über einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Museen. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 143–149.
- Die **Museen** als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (=Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25).
- **Museologie**. Theoretische Grundlagen und Methodik der Arbeit in Geschichtsmuseen. Hrsg. Wolfgang Herbst und K. G. Levykin, K. G. Berlin (Ost) 1988.
- **Nipperdey**, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. 4. Aufl. München 1987.
- Die **Perspektiven** der Museen der Deutschen Demokratischen Republik in der Periode des Umfassenden Aufbaus des Sozialismus. (Redigierter Text des Referates, das Dr. Eberhard Bartke, Leiter der Abteilung Bildende Kunst und Museen beim Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik am 10. Dezember 1964 auf der Konferenz der Leiter der Museen in Berlin hielt.) In: Neue Museumskunde, 8, 1965, Beil. zu H. 1, S. 1–35.
- **Pinder**: Die Aufgaben der Provinzialmuseen. Leipzig 1881 (=Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge. Bd. 3).
- **Pit**, A.: Ausstattung von Museumsräumen. In: Museumskunde, 1, 1905, S. 67–75.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Plagemann**, Volker: Das Deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. Phil. Diss. Hamburg 1967 (München 1967) (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 3).
- **Preiß**, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993.
- **Preusker**, Karl Benjamin: Ueber Mittel und Zweck der vaterländischen Altertumsforschung. Eine Andeutung. Leipzig 1829.
- **Preuss**, Hans: Das Heimatmuseum im Dritten Reich. Vortrag, gekürzt auf dem „Niedersachsentag“ 1933 in Stade gehalten. In: Museumskunde, N. F., 5, 1933, S. 152–165.
- **Riedel**, Karl Veit: Museen in Ostdeutschland. Phänomene und Probleme. In: Museumskunde, 36, 1967, S. 143–157.
- **Roller**, Hans-Ulrich: Aspekte des Leitthemas. In: Volkskunde im Museum. Perspektiven musealer Sammel- und Darbietungspraxis. Geschichte und Problematik des „Volkskundlichen“ in kulturhistorischen Museen. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde, veranstaltet vom 4.–6. April 1973 in Frankfurt/Main. Hrsg. Wolfgang Brückner und Bernward Deneke. Würzburg 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 1), S. 19–57.
- **Roth**, Martin: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berlin 1990 (=Berliner Schriften zur Museumskunde. Bd. 7).
- **Scharfe**, Martin: Die Tübinger Lernausstellungen und ihr Publikum. Konzept – Evaluation – Konsequenzen. In: Volkskunde im Museum. Perspektiven musealer Sammel- und Darbietungspraxis. Geschichte und Problematik des „Volkskundlichen“ in kulturhistorischen Museen. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde, veranstaltet vom 4.–6. April 1973 in Frankfurt/Main. Hrsg. Wolfgang Brückner und Bernward Deneke. Würzburg 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 1), S. 56–105.
- **Scherer**, Valentin: Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen. Jena 1913.
- **Schirmbeck**, Peter: Zur Museumsdidaktik. In: Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt

- a.M. und der Streit um seine Konzeption. Hrsg. Detlef Hoffmann, Almut Junker und Peter Schirmbeck. Gießen 1974, S. 283–297.
- **Schlee**, Ernst: Das regionale Kulturgeschichtliche Museum. In: *Museumskunde*, 33, 1964, (=5. Bd. der Dritten Folge), S. 77–86.
 - **Schlee**, Ernst: Die **Funktion** des Museumsraumes. In: *Bewahren und Gestalten*. Festschrift für Günther Grundmann. Hamburg 1962, S. 129–135.
 - **Schmidt-Linsenhoff**, Viktoria: Historische Dokumentation – zehn Jahre danach. In: *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit*. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Hrsg. Historisches Museum der Stadt Frankfurt am Main. Gießen 1982 (=Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main. Bd. 16), S. 330–347.
 - **Schnädelbach**, Herbert: Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum „Zeitgeist“ im Kaiserreich. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Hrsg. Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt. Berlin 1983 (=Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung Stephan Waetzoldt. Bd. 3), S. 31–43.
 - **Schreiner**, Klaus / **Wechs**, Heinz: *Museologie – Gegenstand, Aufgaben, Bestandsbildung*. (=Studien zur Museologie. Herausgegeben vom Institut für Museumswesen. Bd. 27). Berlin (Ost) 1986.
 - **Schubert**, Hannelore: *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*. Stuttgart 1986.
 - **Schultz**, Alwin: *Kunst und Kunstgeschichte. Eine Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte*. In zwei Abteilungen. 1. Abteilung. Architektur und Plastik. Leipzig und Prag 1884 (=Das Wissen der Gegenwart. Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete. Bd. 18).
 - **Schulz**, Fritz Traugott: *Das Germanische Museum von 1902–1927*. Festschrift zur Feier seines 75jährigen Bestehens. Nürnberg 1927 (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1926 / 1927).
 - **Schulz**, Fritz Traugott: Die Notwendigkeit der Umgestaltung unserer Museen. In: *Museumskunde*, N. F., 5, 1933, S. 147–151.
 - **Schwierting**, J.: Über das historische Museum. In: *Museumskunde*, 14, 1919, S. 157–159.
 - **Siegel**, Michael: *Denkmalpflege als öffentliche Aufgabe. Eine ökonomische, institutionelle und historische Untersuchung*. Göttingen 1985 (=Beiträge zur Stadt- und Regionalforschung. Hrsg. Harald Jürgensen. H. 13).

XIII. Literaturverzeichnis

- **Spies**, Gert: Die kunst- und kulturgeschichtlichen Lokal- und Regionalmuseen. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 77–81.
- **Stepan**, Peter: Die deutschen Museen. Mit einem Vorwort von Norbert Wolf. 2. Aufl. Braunschweig 1987.
- **Strieder**, Peter: Wandlungen und Probleme einer kulturhistorischen Sammlung. In: Museumskunde, 33, 1964, (=5. Bd. der Dritten Folge), S. 69–76.
- **Valentiner**, Wilhelm Reinhold: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit. Berlin 1919 (=Schriften zur Zeit und Geschichte. Bd. 8).
- **Vierhaus**, Rudolf: Einrichtungen wissenschaftlicher und populärer Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 109–117.
- **Volbehr**, Theodor: Das „Theatrum Quicchebergicum“. Ein Museumstraum der Renaissance. In: Museumskunde, 5, 1909, S. 201–208.
- **Waetzold**, Stephan: Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Band 4: Bildungsbauten. Nendeln 1977.
- **Wagner**, E[rnst]: Über **Museen**. In: Wagner, E[rnst]: Über Museen und über die Grossh. Staatssammlung für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe. Zwei Vorträge, gehalten in den Sitzungen des Karlsruher Altertumsvereins vom 4. Dezember 1904 und 22. Dezember 1905 vom Geheimrat E. Wagner. Karlsruhe 1906 (=Veröffentlichungen des Karlsruher Altertumsvereins), S. 3–18.
- **Wagner**, Heinrich / **Wagner**, Heinrich jr. (Bearb.): Museen. In: Handbuch der Architektur. Hrsg. Josef Durm. Vierter Teil, 6. Halbband, 4. Heft. Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst. 2. Aufl. Stuttgart 1906, S. 219–488.
- **Wehler**, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Erster Band. Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära. 1700–1815. München 1987.
- **Widmann**, Marion: Kunstwerke als Geschichtszeugnisse – brauchen wir Landesmuseen? In: Museumskunde, 60, 1995, S. 33–38.

B. Literatur zu den einzelnen Museen

BERLIN:

- **Beeskow**, Hans-Joachim / **Hampe**, Herbert: Dr. Erik Hühns – Direktor des Märkischen Museums von 1958–1972. In: Jahrbuch des Märkischen Museums, 1, 1975, S. 44–47.
- **Berlin** – Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik. Wegweiser durch alle Museen. Hrsg. Berlin-Werbung Berolina. Berlin o.J.
- **Berlin** und seine Bauten. Teil V: Bauwerke für Kunst, Erziehung und Wissenschaft. Band A: Bauten für die Kunst. Hrsg. Architektur- und Ingenieurverein zu Berlin. Berlin / München 1983.
- **Engel**, Martin: Kulturhistorisches Museum kontra Rumpelkammer. Das Märkische Provinzialmuseum zu Berlin. In: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990. Hrsg. Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau. Dresden/Basel 1995, S. 122–141.
- **Führer** durch das Ermeler-Haus. Breite Straße 11. Zweigstelle des Märkischen Museums. Hrsg. Museumsleitung des Märkischen Museums. Berlin 1937.
- **Gottschalk**, Wolfgang: Das Märkische Museum und seine Einrichtungen. In: Das Märkische Museum und seine Einrichtungen. Hrsg. Berlin-Information. Berlin 1990, S. 3–5.
- **Hampe**, Herbert: 75 Jahre Märkisches Museum Am Köllnischen Park. In: Jahrbuch des Märkischen Museums, 9, 1983, S. 14–18.
- **Hampe**, Herbert: Aus der Geschichte des Märkischen Museums. In: Das Märkische Museum und seine Sammlungen. Festgabe zum 100jährigen Bestehen des kulturhistorischen Museums der Hauptstadt der DDR im Jahre 1974. Hrsg. Hans Joachim Beeskow, Herbert Hampe und Erik Hühns, Erik. Berlin 1974, S. 8–14.
- **Hampe**, Herbert: Das Märkische Museum. Berlin 1960. 2. Aufl. 1965.
- **Hampe**, Herbert: Die Entwicklung des Märkischen Museums nach 1945. In: Neue Museumskunde, 12, 1969, S. 498–511.
- **Hervorragende** Kunst- und Altertumsgegenstände des Märkischen Provinzialmuseums in Berlin. Heft I: Die Hacksilberfunde. Berlin 1896.
- **Hoffmann**, Ludwig: Lebenserinnerungen eines Architekten. Bearbeitet und aus dem Nachlaß herausgegeben von Wolfgang Schäche mit einem Vorwort von Julius Posener. Berlin 1983 (= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Hrsg. Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz – Landeskonservator. Beiheft 10).

XIII. Literaturverzeichnis

- **Hühns**, Erik: 90 Jahre Märkisches Museum Berlin. In: *Kunsterziehung*, 7, 1964, S. 20–21.
- **Hühns**, Erik: Vorwort. In: *Das Märkische Museum und seine Sammlungen*. Festgabe zum 100jährigen Bestehen des kulturhistorischen Museums der Hauptstadt der DDR im Jahre 1974. Hrsg. Hans Joachim Beeskow, Herbert Hampe und Erik Hühns, Erik. Berlin 1974, S. 5–6.
- **Kiekebusch**, Albert: Die vorgeschichtliche Abteilung des Märkischen Museums in Berlin als Bildungs- und Lehranstalt. In: *Museumskunde*, 16, 1922, S. 1–17.
- **Kiekebusch**, Albert: Die vorgeschichtliche Abteilung des Märkischen Museums in Berlin. In: *Heimatismuseen. Wesen und Gestaltung*. Hrsg. Walter Schoenichen. Berlin 1928, S. 171–191.
- **Kulturgeschichtliche** Erwerbungen Januar 1953 bis Ostern 1936. Berlin 1936.
- Das **Märkische Museum** und seine Einrichtungen. Hrsg. Berlin-Information. Berlin 1990.
- Das **Märkische Museum**. Hrsg. Berlin-Information. Berlin 1976/1978.
- Der **Neubau** des Märkischen Provinzial-Museums in Berlin. In: *Deutsche Bauzeitung*, 42, 1908, S. 697–700, 705–707, 717–718.
- **Osborn**, Max: Das Märkische Museum in Berlin. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F., 19, 1908, S. 269–281.
- **Pniower**, Otto: *Kirchliche Plastik im Märkischen Museum*. o.O. o.J. [1930].
- **Schultze**, F.: Das Märkische Museum in Berlin. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 28, 1908, S. 401–402, 405–406.
- **Stengel**, Walter: Chronik des Märkischen Museums der Stadt Berlin. In: *Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte*, 30, 1979, S. 7–51.
- **Verwaltungsbericht** über das Märkische Provinzial-Museum für das Jahr 1881. Berlin 1881.
- **Verzeichnis** der im Märkischen Provinzial-Museum der Stadtgemeinde Berlin befindlichen Berlinischen Altertümer von der ältesten Zeit bis zum Ende der Regierungszeit Friedrichs des Großen. Berlin 1890.
- **Wettbewerb** für Entwürfe zu einem Märkischen Provinzial-Museum in Berlin. In: *Deutsche Bauzeitung*, 27, 1893, S. 117, 121, 122, 133–134.

BONN:

- **Apffelstaedt**, Hans-Joachim: **Arbeiten** und Aufgaben der Rheinischen Provinzialverwaltung. Auszug aus einer Rede zur feierlichen Wiedereröffnung des Rheinischen Landesmuseums in Bonn am 26. April 1936. In: *Museumskunde*, N. F., 8, 1936, S. 97–108.
- **Apffelstaedt**, Hans-Joachim: **Rede** zur feierlichen Wiedereröffnung des Rheinischen Landesmuseums in Bonn am 26. April 1936.
- **Aus Rheinischer Kunst** und Kultur. Auswahlkatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1963. Düsseldorf 1963 (=Kunst und Altertum am Rhein, Bd. 9).
- **Bädeker**, Karl: Eine merkwürdige Sammlung. Das Museum rheinisch-westfälischer Altertümer im Baedeker von 1849. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1978, S. 77.
- **Borger**, Hugo: Das frühe **Christentum**. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1967, S. 69–70.
- **Borger**, Hugo: Das **Landesmuseum** und seine Gebäude. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1970, S. 56–58.
- **Borger**, Hugo: Die **Archäologie** des Mittelalters. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1967, S. 74–75.
- **Borger**, Hugo: Die **Aufstellung** der Steindenkmäler im Neubau. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1967, S. 59–60.
- **Borger**, Hugo: Die Gebäude. In: *Rheinisches Landesmuseum Bonn. 150 Jahre Sammlungen 1820–1970*. Düsseldorf 1971 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 38), S. 165–176.
- **Borger**, Hugo: Zur **Geschichte** der Sammlungen. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1970, S. 53–55.
- **Bouresh**, Bettina: Die Neuordnung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1930–1939. Zur nationalsozialistischen Kulturpolitik der Rheinprovinz. Köln 1996 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 141).
- **Colmant**, Hans-Joachim: Urban Colmant und das Provinzialmuseum. Der Namensgeber der Colmantstraße. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1993, S. 51.
- **Driehaus**, Jürgen: Die Urgeschichte. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1967, S. 63–67.
- **Fritz**, Johann Michael: Rheinisches Landesmuseum Bonn. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 29, 1967, S. 355–363.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Fuchs**, Reinhard: Zur Geschichte der Sammlungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn. In: Rheinisches Landesmuseum Bonn. 150 Jahre Sammlungen 1820–1970. Düsseldorf 1971 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 38), S. 1–158.
- **Führer** durch das Provinzial-Museum zu Bonn. Bonn 1895.
- **Geppert**, Stefan: Das Rheinische Provinzialmuseum zu Bonn. Eine historische Annäherung an den ersten Museumsbau von 1893. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1993, S. 34–50.
- **Goldkuhle**, Fritz: Der Neubau als Museum. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 56–58.
- **Goldkuhle**, Fritz: Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 81–82.
- **Hagen**, Wilhelmine: Die Münzsammlung. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 80.
- **Hilgers**, Werner: „... ohne zu ermüden“. Vor 50 Jahren: Umbau des Rheinischen Landesmuseums Bonn. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1985, S. 28/29.
- **Hojer**, Gerhard: Kunst des Mittelalters. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 76–79.
- **Jansen**, Walter: Die Franken im Rheinland. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 71–73.
- **Janssen**, Walter: Aus heimischem Boden ins Museum. Zur Neuaufstellung der Abteilung Merowingerzeit und Archäologie des Mittelalters. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1977, S. 67–70.
- **Joachim**, Hans-Eckart: Neuer Akzent im ersten Raum. Beginn einer Umgestaltung der altsteinzeitlichen Schausammlung. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1982, S. 33–35.
- **Joachim**, Hans-Eckart: Zur Neugestaltung der Spätlatène-Abteilung in der Urgeschichtlichen Schausammlung. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 67–70.
- **John**, Gabriele: **150 Jahre** Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande. Köln 1991 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 135).
- **John**, Gabriele: **Initiative** von Privatleuten. 150 Jahre Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1991, S. 65–74.
- **Lehner**, Hans: Das Bonner Provinzialmuseum nach der Erweiterung. Bonn 1910.
- **Lehner**, Hans: Führer durch das Provinzialmuseum zu Bonn. 2. Aufl. Bonn 1904.

- **Lohrer**, Knut: Solitär innerhalb der Blockbebauung. Zur Konzeption des Umbaus und der Erweiterung. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1993, S. 67–68.
- **Lüdtke**, Hartwig: „... eine würdige und reiche **Schatzkammer** für die rheinische Geschichte". In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1993, S. 32–33.
- **Lüdtke**, Hartwig: **1893–1993**: neue Hüllen für eine alte Sammlung. Zu den Umbauplanungen. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1993, S. 60–66.
- **Nestler**, Angela: Dirigent des Museum in Bonn. Wilhelm Dorow und das Bonner Antiquitätenmuseum. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1984, S. 89–91.
- Das **neue Landesmuseum** in Bonn. Festschrift zur Wiedereröffnung am 24. März 1935. o.J. o.O.
- **Die neu eingerichteten Abteilungen** des Landesmuseums. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1970, S. 2–27.
- **Oelmann**, Franz: Das Rheinische Landesmuseum in Bonn, seine Entwicklung und seine Aufgaben. Düsseldorf 1936.
- **Oelmann**, Franz: Das Rheinische Landesmuseum nach seiner Neuordnung. In: Bonner Mitteilungen 16, 1937, S. 20–29.
- **Petrikovits**, Harald v.: 150 Jahre Sammlungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn. 1970, S. 51–52.
- **Petrikovits**, Harald v.: Das Römische Militär im Rheinland. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1967, S. 68.
- **Petrikovits**, Harald v.: Die **Schausammlungen** von 1967/69. Ausstellungsgrundsätze. In: Rheinisches Landesmuseum Bonn. 150 Jahre Sammlungen 1820–1970. Düsseldorf 1971 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 38), S. 177–182.
- **Petrikovits**, Harald v.: Gedanken zur Neueinrichtung des Rheinischen Landesmuseums Bonn. In: Museumskunde, 33, 1964, (=5. Bd. der Dritten Folge), S. 105–115.
- **Petrikovits**, Harald v.: **Selbstverständnis**, Aufgaben und Organisation des Rheinischen Landesmuseums Bonn. In: Rheinisches Landesmuseum Bonn. 150 Jahre Sammlungen 1820–1970. Düsseldorf 1971 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 38), S. 159–162.
- **Provinzialmuseum in Bonn**. Führer durch die Antike Abteilung. Bonn 1915.
- **Rheinisches Landesmuseum Bonn. Auswahlkatalog**. 1. Urgeschichte. Köln / Bonn 1977 (=Kunst und Altertum am Rhein. Bd. 73).
- **Rheinisches Landesmuseum Bonn**, Bilderheft zur Wiedereröffnung 1950, Bonn o.J.
- **Rheinisches Landesmuseum Bonn**. Braunschweig 1977 (=museum, 3, 1977).

XIII. Literaturverzeichnis

- **Richter**, Horst: Rheinisches Landesmuseum ist wiederhergestellt. In: *Weltkunst*, 40, 1970, S. 14.
- **Roettgen**, H.: Der Erweiterungsbau des Rheinischen Provinzialmuseums in Bonn. In: *Museumskunde*, 7, 1911, S. 1–10.
- **Rüger**, Christoph B.: Wie funktioniert das Museum? In: *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Braunschweig 1977 (=museum, 3, 1977)*, S. 8–11.
- **Schell**, Rainer: Der Architekt zu seinem Bau. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1967, S. 53–55.
- **Schmidt**, Hans Martin: **Inszenierung** rheinischer Kunst. Zur Präsentation der Schausammlung für mittelalterliche und neuere Kunst. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1980, S. 56–58.
- **Schmidt**, Hans Martin: Weder Arsenal noch Museumskirche. Oder: Was bot das Provinzialmuseum zu Bonn 1893 seinen Besuchern?. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1993, S. 52–59.
- **Schmidt**, Hans Martin: **Mit neuen Werken** - Wiedereröffnet. Die Schausammlung des 20. Jahrhunderts im Rheinischen Landesmuseum. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1984, S. 21–23.
- **Schmidt**, Hans Martin: **Modernes** unterm Dach. Zur Eröffnung der ständigen Schausammlung „Kunst des 20. Jahrhunderts“. In: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1980, S. 24–28.
- **Verbeek**, Albert: Zur Wiedereröffnung des Rheinischen Landesmuseums, Bonn. In: *Kunstchronik*, 3, 1950, S. 88–92.

BRAUNSCHWEIG:

- **Biegel**, Gerd: Das **Benediktinerkloster** St. Aegidien – als Baudenkmal „der eindruckvollste Sammlungsgegenstand des Museums“. In: *Braunschweigisches Landesmuseum. Informationen und Berichte*, 2, 1987, S. 20–27.
- **Biegel**, Gerd: Die **Einrichtung** der Abteilung Jüdisches Museum in den Räumen des Landesmuseums Hinter Aegidien. In: *Braunschweigisches Landesmuseum. Informationen und Berichte*, 1, 1987, S. 10–11.
- **Biegel**, Gerd: Jahresbericht 1988. In: *Braunschweigisches Landesmuseum. Informationen und Berichte*, 2–3, 1989, S. 20–32.

- **Biegel**, Gerd: Vom Vaterländischen Museum zum Braunschweigischen Landesmuseum. In: Herzöge, Revolution und Nierentisch. 1200 Jahre Braunschweigische Landesgeschichte. Hrsg. Gerd Biegel. Braunschweig 1992, S. 7–42.
- **Braunschweigisches Landesmuseum** Abteilung Jüdisches Museum. Hrsg. Gerd Biegel. 3. Aufl. Braunschweig 1993 (=Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums. Bd. 71).
- **Braunschweigisches Landesmuseum** für Geschichte und Volkstum. Band 1. Von der Gründung bis zur Gegenwart. Braunschweig 1967.
- **Busch**, Ralf: Braunschweigisches Landesmuseum. Abteilung Archäologie in der Kanzlei Wolfenbüttel. München / Zürich 1983 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1448).
- **Derda**, Hans-Jürgen: Regionalität und Überregionalität: Das Jüdische Museum in Braunschweig und seine Neukonzeption. In: Geschichte und ihre Vermittlung in Lokal-, Regional- und Heimatmuseen. Hrsg. Gerd Biegel. Braunschweig 1995, S. 67–78.
- **Hagen**, Rolf: Das Braunschweigische Landesmuseum für Geschichte und Volkstum 1891–1966. In: Braunschweigische Heimat, 52, 1966, S. 67–71.
- **Hagen**, Rolf: Wie baut man ein Museum?. In: BDB informativ Bezirksgruppe Braunschweig, 13, 1992, S. 58–65.
- **Herzöge**, Revolution und Nierentisch. 1200 Jahre Braunschweigische Landesgeschichte. Hrsg. Gerd Biegel. Braunschweig 1992.
- **Historisches Klosterensemble** und musealer Klosterhof des Braunschweigischen Landesmuseums hinter St. Aegidien. Zusammengestellt von Christof Römer. Braunschweig 1984 (=Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums. Bd. 44).
- **Klittich**, Karl: Das Kunstwerk als historische Quelle an Beispielen aus dem Braunschweigischen Landesmuseum. Phil. Diss. Saarbrücken 1996 (Braunschweig 1996).
- **Knauer**, Wilfried: Ein Gang durch die Abteilung Jüdisches Museum. Zur Konzeption und Präsentation der Judaica-Sammlung des Braunschweigischen Landesmuseums. In: Braunschweigisches Landesmuseum. Informationen und Berichte, 4, 1987, S. 46–55.
- **Moeller**, D. / **Puller**, F.: Der Umbau des Vieweghauses in Braunschweig. Modernes Museum hinter einer klassizistischen Fassade. Sonderdruck aus: Beton, 4, 86.
- **Steinacker**, Karl: Kurzer Führer durch das Vaterländische Museum zu Braunschweig. Braunschweig 1927.
- **Steinmetz**, Wolf-Dieter: Großinszenierungen in der neuen Dauerausstellung der Abteilung Ur- und Frühgeschichte des Braunschweigischen Landesmuseums. Ein Erfahrungsbericht.

XIII. Literaturverzeichnis

In: Geschichte und ihre Vermittlung in Lokal-, Regional- und Heimatmuseen. Hrsg. Gerd Biegel. Braunschweig 1995, S. 103–119.

- **Tode**, Alfred: Gedanken zur Neuplanung des Braunschweigischen Landesmuseums. In: Braunschweigische Heimat, 52, 1966, S. 88–92.
- Das **Vaterländische Museum** in Braunschweig. Mappe mit Textheft und Ansichtsbildern. o.O., o.J. [1906].
- **Wiswe**, Mechthild: Das Bauernhaus-Museum Bortfeld. 3. Aufl. Braunschweig 1980 (=Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums. Bd. 10).
- **Zimmermann**, Paul: Das vaterländische Museum in Braunschweig. In: Braunschweigisches Magazin, 1906, S. 37–44.

BREMEN:

- **30 Jahre** Vorgeschichte am Focke-Museum. (Katalog der Ausstellung vom 24. Januar bis 19. März 1967 im Focke-Museum Bremen). Bremen o.J.
- **Bremer Landesmuseum** für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum) Bremen. Braunschweig 1982 (=museum, 6, 1982).
- **Bremischer Kulturspiegel**. Auswahl aus den Sammlungen des Focke-Museums. Hrsg. Werner Kloos. 6. Aufl. Bremen 1971.
- **Dettmann**, Gerd: Führer durch das Focke-Museum zu Bremen. Bremen 1929.
- Das **Focke-Museum** zu Bremen. Mit einer Einleitung von Johannes Focke. Hrsg. Gustav Hauschild. Bremen 1922.
- **Focke-Museum** Bremen. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte. I. Führer durch die Sammlungen im Neubau. Bremen o.J. (1974).
- **Grohne**, Ernst: Das alte Gut Riensberg, die Heimstätte des Focke-Museums in Bremen. Bremen 1953.
- **Grohne**, Ernst: Das neugeordnete Focke-Museum. Bremen 1928 (= Sonder-Abdruck aus: Bremisches Jahrbuch. Bd. 31).
- **Hanse**, Heinz-Wilhelm: Bremer Landesmuseum, Haus Riensberg. München / Zürich 1980 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1220).
- **Kloos**, Werner: **Das Focke-Museum** in Bremen. Hamburg 1964 (=Kulturgeschichtliche Museen in Deutschland. Bd. 3).
- **Kloos**, Werner: **Das neue Focke-Museum** in Bremen. In: Museumskunde, 33, 1964, (=5. Bd. der Dritten Folge), S. 142–151.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Petzet**, Heinrich Wigand: Antwort auf die Frage: Museal oder musisch? Das neue Focke-Museum in Bremen. Bremen o.J. (=Nachdruck aus der National Zeitung, Basel. Sonntags-Ausgabe, 23. Juli 1967).
- **Petzet**, Heinrich Wigand: Statt Geschichtsmagazin: Museum im Park. Das neue Focke-Museum in Bremen. In: Die Weltkunst, 34, 1964, S. 1089–1090.
- **Pohl-Weber**, Rosemarie: Bremer Landesmuseum, Haus Mittelsbüren / Tarnstedter Scheune. München / Zürich 1981 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1253).
- **Pohl-Weber**, Rosemarie: Bremer Landesmuseum, Kunst- und Kulturgeschichte. München / Zürich 1981 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1305).
- **Pohl-Weber**, Rosemarie: Bremer Landesmuseum, Oberneulander Mühle. München / Zürich 1980 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1252).
- **Pohl-Weber**, Rosemarie: Bremer Landesmuseum, Schifffartsabteilung. München / Zürich 1981 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1279).
- **Pohl-Weber**, Rosemarie: Vaterländische Altertümer und moderne Bildungsarbeit. Zur Geschichte des Bremer Landesmuseums. In: Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum) Bremen. Braunschweig 1982 (=museum, 6, 1982), S. 8–11.
- **Spreckelsen**, Friedrich von: Zur Geschichte des Focke-Museums und des Gewerbemuseums. In: Sonderschrift zur Wiedereröffnung des Focke-Museums Bremen am 3. September 1927. Bremen 1927 (=Schriften der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft. Reihe D), S. 1–6.

DARMSTADT:

- **Amman**, Jean-Christophe / **Präger**, Christmut: Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher. Frankfurt am Main 1991 (=Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main).
- **Auffermann**, Verena: Wohin es die Stifter verschlägt. Das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen, die erweiterte Mannheimer Kunsthalle und der Neubau des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. In: Waage, 23, 1984, S. 139–144.
- **Back**, Friedrich: Aus der Bauzeit des Landesmuseums in Darmstadt. In: Volk und Scholle, 11, 1933, S. 192–204.
- **Back**, Friedrich: Die Einrichtung der Kunst- und historischen Sammlungen des Grossherzoglichen Landesmuseums in Darmstadt. In: Museumskunde, 5, 1909, S. 63–82.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Back**, Friedrich: Die Entwicklung der Kunstsammlungen des Großherzoglichen Landesmuseums. In: Festschrift zum 25jährigen Regierungsjubiläum seiner königl. Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein. Leipzig 1917, S. 48–62.
- **Back**, Friedrich: Geschichte der Sammlung. Abschrift der Rede vom 27. November 1906. In: Darmstädter Tagblatt, Beilage zu Nr. 280, 28. November 1906, S. 6.
- **Back**, Friedrich: Verzeichnis der Gemälde / Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Darmstadt 1914.
- **Beeh**, Wolfgang: **Anbau** 1984 für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Glasmalerei. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1984, H. 2, S. 11.
- **Beeh**, Wolfgang: Bemerkungen zum Werk-Komplex von Joseph Beuys. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1988, H. 2, S. 6–7.
- **Beeh**, Wolfgang: Der Museumsbau Messels für Darmstadt: Die Fassadenänderung zwischen Entwurf und Ausführung. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 21, 1981, S. 67–74.
- **Beeh**, Wolfgang: Vom Parade- zum Friedensplatz vor Messels Museum in Darmstadt. Entwürfe - Pläne - Ausführungen. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 27, 1987, S. 15–31.
- **Beeh**, Wolfgang: Der **Weg** zu einem Anbau für die Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Kunst des XX. Jahrhunderts. Bildwerke und Glasmalerei. Darmstadt 1984, S. 13–18.
- **Beeh**, Wolfgang: **Wie funktioniert** das Museum? In: Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Braunschweig 1977 (=museum, 5,1977), S. 9–10.
- **Beeh**, Wolfgang: Zur **Geschichte** des Hauses. In: Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Braunschweig 1977 (=museum, 5,1977), S. 11–12.
- **Behrendt**, Walter Curt: Alfred Messel. Berlin 1911.
- **Bergsträsser**, Gisela: Direktor Wieses Tätigkeit für das Hessische Landesmuseum. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft zu 1/2, 1961/1962 (=Festschrift Erich Wiese), S. 6–7.
- **Bergsträsser**, Gisela: Die Kunstsammlung des Landesmuseums in Darmstadt zur Zeit ihres Gründers Großherzog Ludwigs I.. In: Hessische historische Forschungen. Festschrift für Ludwig Clemm. Darmstadt 1963 (=Jahrbuch der hessischen kirchengeschichtlichen Vereinigung, 14, 1963), S. 343–356.
- **Bergsträsser**, Gisela: Nachruf auf Erich Wiese. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 20, 1980, S. 7–8.

- **Beuys**, Eva, Wenzel und Jessyka: Joseph Beuys. Block Beuys. München 1990.
- **Bildnerische Ausdrucksformen** 1910–1960. Sammlung Karl Ströher im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. (Katalog der Ausstellung vom 24.4.–14.6.1970 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt). Darmstadt 1970.
- **Bildnerische Ausdrucksformen** 1960–1970. Sammlung Karl Ströher im Hessischen Landesmuseum. Hrsg. Gerhard Bott. Darmstadt 1970 (=Katalog des Hessischen Landesmuseums. Bd. 4).
- **Bott**, Gerhard: Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Hanau 1968 (=Meisterwerke Deutscher Museen).
- **Bott**, Gerhard: Das großherzogliche Museum in **Darmstadt**, erbaut 1897–1902 von Alfred Messel. In: Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen. Hamburg 1970, S. 1–24.
- **Bott**, Gerhard: Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Wettbewerbsentwurf zur Erweiterung. In: Bauwelt, Sonderdruck aus 19, 1975.
- **Bott**, Gerhard: Karl Ströher. In: Jahresring 78–79, 25, 1978, S. 275–278.
- **Bott**, Gerhard: Der Wettbewerb für einen Museumsneubau in Darmstadt 1891. In: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München 1977 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 39), S. 193–204.
- **Brackert**, Gisela: Sammlung Ströher. Abschrift des Interviews in der Sendung „Kultur Heute“ des Deutschlandfunks vom 5. November 1974.
- **Brackert-Rausch**, Gisela: Um einen Arm den Schmuck der Turmaline Die Jugendstil-Abteilung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. In: Kunstwerk, 19, 1965, H. 3, S. 40–41.
- **Bredow**, Jürgen / **Cramer**, Johannes: Bauten in Darmstadt. Darmstadt 1979.
- **Büttner**, Anita: Archäologische und vorgeschichtliche Sammlungen im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt – gestern und heute. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 10, 1970, S. 101–111.
- **Büttner**, Anita: Ständige Ausstellung der Korkmodelle. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum, 1985. H. 1, S. 8.
- **Cordier**, Nicole: Das Hessische Landesmuseum in Darmstadt. Konzeption und Architektur. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Bonn 1993.
- **Dangers**, Robert: Gemälde-Galerie im Hessischen Landesmuseum. In: Weltkunst, 28, 1958, H. 11, S. 9.

XIII. Literaturverzeichnis

- Das **Darmstädter Landesmuseum** von Alfred Messel. Katalog des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. Von Fritz Fischer. Hrsg. Wolfgang Beeh. Darmstadt 1986.
- **Denkschrift**, die innere **Einrichtung** des neuen Museums betreffend. Drucksache No. 821, XXXI. Landtag, zweite Kammer der Landstände 1900/1903. Darmstadt 16.4.1902.
- **Dierks**, Margarete: Darmstadt so wie es war. Düsseldorf 1972.
- **Dierks**, Margarete: Darmstadt 1945 – heute. Düsseldorf 1973.
- Ein **Dokument** Deutscher Kunst 1901. Katalog Darmstadt 1976/77, Bd. 5.
- **Ebert-Schifferer**, Sybille: Das Hessische Landesmuseum Darmstadt, 1991–1995. o.O., 1991.
- **Ebert-Schifferer**, Sybille: Hessisches Landesmuseum Darmstadt. o. O. [Belgien] 1996 (=Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland).
- Die **Einweihung des neuen Landesmuseums**. In: Darmstädter Tagblatt, Beilage zu Nr. 280, 28. November 1906, S. 5–6.
- **Engel**, Ludwig: Zum 70. Geburtstag von Erich Wiese. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft zu 1/2, 1961/1962 (=Festschrift Erich Wiese), S. 3.
- **Entwurf** für das Grossherzogliche Museum zu Darmstadt. In: Deutsche Bauzeitung, 27, 1893, S. 487–490.
- **Erweiterungsbau** am Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Spendenaufruf des Vereins der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. Darmstadt 1977.
- **Escherich**, M.: Das neue Museum in Darmstadt. In: Leipziger Bauzeitung, 16, 1906, S. 129–132.
- **Evers**, Hans Gerhard: Erich Wiese und die Technische Hochschule in Darmstadt. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft zu 1/2, 1961/1962 (=Festschrift Erich Wiese), S. 5–6.
- **Evers**, Hans Gerhard: Kunst des 20. Jahrhunderts in Hessen, Bd. III, Architektur. Hanau 1969.
- **Festschrift Gerhard Bott**. Hrsg. Ulrich Schneider. Darmstadt 1987.
- **Fischer**, Fritz: Neueröffnung der Sammlung „Gemälde 1550–1800“. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1986, H. 2, S. 10–11.
- **Führer** durch die Kunst- und historischen Sammlungen. Beiheft Münzkabinett. Katalog des Großherzoglich Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Darmstadt 1912.

- **Führer** durch die **Kunst- und historischen Sammlungen**. Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Darmstadt 1908.
- **Führer** durch die Sammlungen des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. Hrsg. von der Direktion. Heft 2: Frühmittelalterliches Kunsthandwerk. Darmstadt o.J.
- **Gemäldegalerie** des Landesmuseums in Darmstadt. In: Kunstwerk, 11, 1957–1958, H. 12, S. 38.
- **Goethe**, Johann Wolfgang: Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. 1816.
- **Harms**, Martina: Zur Neugestaltung der archäologischen Abteilung. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1994, H. 2, S. 13–15.
- **Haupt**, Georg: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Darmstadt. Darmstadt 1952.
- **Haupt**, Georg: Die Kunst- und Historischen Sammlungen des Hessischen Landesmuseums und Friedrich Back. In: Volk und Scholle, 4, 1926, H. 9, S. 261–265.
- **Haupt**, Oskar: Führer durch die geologisch-paläontologischen und mineralogischen Sammlungen. Katalog des Großherzoglich Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Darmstadt 1911.
- **Heller**, Carl Benno: Neuauftellung der Sammlung Hüpsch. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1988, H. 1, S. 12.
- **Hessisches Landesmuseum** in Darmstadt 1960–1975. Hrsg. Gerhard Bott, Erich Herzog und Horst Vey. Darmstadt 1975.
- **Hofmann**, Rudolf: Die Gemäldesammlung des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt. 3. Aufl. Darmstadt 1885.
- **Information und Wegweiser**. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt 1992.
- **Jorns**, Werner: Zu einigen Neuerwerbungen der archäologischen Sammlungen. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft zu 1/2, 1961/1962 (=Festschrift Erich Wiese), S. 45 ff.
- Joseph Maria **Olbrich** 1867–1908. Katalog Darmstadt 1983.
- **Jülich**, Theo: Glasmalerei 800–1900. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1990, H. 2, S. 14–15.
- **Jülich**, Theo: Neue Vitrinen für alte Schätze – die Sammlung Hüpsch wird neu präsentiert. Vorabausdruck aus: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1993, H. 1.

- **Jülich**, Theo: Neugestaltungen in den Sammlungen zur Kunst des Mittelalters. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1994, H. 1, S. 14–17.
- **Kargel**, Reinhold: Anbau 1984 für die **Kunst** des 20. Jahrhunderts. Das Gebäude. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1984, H. 2, S. 6–8.
- **Kargel**, Reinhold: **Anbau** an das Hess. Landesmuseum zur Aufnahme der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Kunst des XX. Jahrhunderts. Bildwerke und Glasmalerei. Darmstadt 1984, S. 23–27.
- **Kargel**, Reinhold: Erläuterungsbericht des Architekten. In: Bauwelt, Sonderdruck aus: 19, 1975, o.S.
- **Kargel**, Reinhold: Neue **Räume** für neue Kunst. In: Deutsche Bauzeitung, 118, 1984, H. 9, S. 36–37.
- **Kastens**, Andrea: Menschenfreund und Scharlatan. Wie die Sammlung des Barons von Hüpsch in das Museum gelangte. In: Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Braunschweig 1977 (=museum, 5, 1977), S. 16–17.
- **Koch**, Gottlieb von: Die zoologischen Sammlungen des Landesmuseums in Darmstadt. 1. Allgemeine Beschreibung. In: Museumskunde, 3, 1907, S. 201–205.
- **Koch**, Gottlieb von: Die zoologischen Sammlungen des Landesmuseums in Darmstadt. 2. Darstellung des Systems der Vögel. In: Museumskunde, 4, 1908, S. 24–33.
- **Koch**, Gottlieb von: Die zoologischen Sammlungen des Landesmuseums in Darmstadt. 3. Tiergeographische Gruppen. In: Museumskunde, 6, 1910, S. 92–113.
- **Krollmann**, Hans: Grußwort. In: Kunst des XX. Jahrhunderts. Bildwerke und Glasmalerei. Darmstadt 1984, S. 7.
- **Kunst** unserer Zeit. Privatsammlung Karl Ströher, Darmstadt (Katalog zur Ausstellung im Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Juni-September 1954). Darmstadt 1954.
- **Ludwig** Prinz von Hessen und bei Rhein: Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihr Gründer Großherzog Ernst Ludwig. Darmstadt 1950.
- **Messel**, Alfred: Entwurf für das Großherzogliche Museum zu Darmstadt. 10 Blätter mit Erläuterungsbericht. Darmstadt 1893.
- **Metzger**, Günther: Ein weiterer Edelstein im Mosaik der Darmstädter Kultur. In: Kunst des XX. Jahrhunderts. Bildwerke und Glasmalerei. Darmstadt 1984, S. 8–9.
- **Mitteilungen** des HLMD. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 1/2, 1961/62 (=Festschrift Erich Wiese), S. 130.

- **Müller-Hickler**, Hans: Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen: Waffensaal. Darmstadt 1923.
- **Museumsanbau**, Darmstadt. In: Baumeister, 72, 1975, S. 398–399.
- **Museums-Nachrichten**, Darmstadt. In: Weltkunst, 25, 1955, H. 23, S. 8.
- **Neidel**, Heinz: Ströher macht's möglich. In: Artis, 22, 1970, H. 9, S. 14–17.
- Das neue **Großherzogliche Museum** für Darmstadt. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 13, 1893, S. 377–380.
- **Paas**, Sigrun: Geschichte und Bedeutung. In: Der Beuys-Block im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Blätter für Besucher 11. Darmstadt o.J.
- **Pittrich**, Daniela: Der Bau des Landesmuseums in Darmstadt. Unveröffentlichte Magisterarbeit (ms). Frankfurt/Main 1984.
- **Pohl-Ströher**, Erika / **Ströher**, Ursula / **Pohl**, Gerhard: Karl Ströher, Sammler und Sammlung. Ferpicloz 1982.
- **Rapsilber**, Maximilian: Alfred Messel. Berlin 1907 (=5. Sonderheft der Berliner Architekturwelt).
- **Rechberg**, Birgit: Das Museum und ein Mäzen. Die Sammlung Karl Ströher im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Kommentare und Berichte 1970–1974. Darmstadt 1974.
- Der **Sammler** und die Seinigen. Karl Ströher zum 75. Geburtstag. Köln 1966.
- Die **Sammlung** Karl Ströher in Darmstadt. 1. Gemälde, 2. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. (Katalog zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt: 13.11.1965–16.1.1966). Darmstadt 1966.
- Die **Sammlungen** des Baron von Hüpsch. Katalog des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. Darmstadt 1984.
- **Scheer**, Georg / **Tobien**, Heinz: Erich Wiese und die Naturwissenschaften im Hessischen Landesmuseum. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft zu 1/2, 1961/1962 (=Festschrift Erich Wiese), S. 8–9.
- **Schleiermacher**, August: Das Großherzogliche Museum in Darmstadt. Geschichtlicher Überblick seiner Entstehung und Entwicklung. I. Erste Periode (1778–1830), 1875. II. Zweite Periode (1830–1879), 1880. Maschinenschriftliche Abschrift des Manuskriptes im Hessischen Landesmuseum Darmstadt 1975.
- **Schmidt**, Adolf: Baron Hüpsch und sein Kabinett. Darmstadt 1906.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Schmidt**, Johann-Karl: **Anbau** 1984 für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Bilder und Skulpturen. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1984, H. 2, S. 9–11.
- **Schmidt**, Johann-Karl: Die **Neuerwerbungen** 1973–1983. In: Kunst des XX. Jahrhunderts. Bildwerke und Glasmalerei. Darmstadt 1984, S. 28–31.
- **Schmidt**, Johann-Karl: Wiedereröffnung der Malerei des 19. Jahrhunderts in der alten Gemäldegalerie. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, 1986, H. 1, S. 4–5.
- **Stahl**, Fritz: Alfred Messel. Berlin 1911 (=9. Sonderheft der Berliner Architekturwelt. Doppelband mit 5. Sonderheft).
- **Ströher**, Karl: Ein Sammler gratuliert. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft zu 1/2, 1961/1962 (=Festschrift Erich Wiese), S. 4.
- **Thesing**, Jan: Ein Haus für die Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Kunst des XX. Jahrhunderts. Bildwerke und Glasmalerei. Darmstadt 1984, S. 20–21.
- **Tiefe Blicke**: Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz. Hrsg. Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Köln 1985.
- **Trenkwald**, H. von: Das Landesmuseum in Darmstadt. In: Kunst und Künstler, 5, 1907, S. 163–172.
- Unser **Museumsbau**. In: Darmstädter Tagblatt, Beilage zu Nr. 223, 22.09.1893, S. 3431–3432.
- **Wagner**, Heinrich: Das neue **Landesmuseum** in Darmstadt. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 26, 1906, S. 622–626; S. 634–636.
- Der **Wettbewerb** um das Museumsgebäude in Darmstadt. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 12, 1892, S. 377–378.
- **Wiese**, Erich: Die Sammlung Karl Ströher in Darmstadt. In: Das Kunstwerk, 11, 1957/58, H. 5/6, S. 20–42.
- **Wolbert**, Klaus: Die Graphische Sammlung in neuen Räumen. In: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, 1985, H. 2, S. 4–7.
- **Zobel**, Victor: Das **Landesmuseum** in Darmstadt. Erbaut von Professor Alfred Messel. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 19/20, 1906–1907, S. 186–205.
- **Zobel**, Victor: Messels Darmstädter **Museumsbau**. In: Die Rheinlande, 11, 1906, S. 35–39.

- Zur **Einweihung des Landesmuseums**. In: Darmstädter Tagblatt, Nr. 279, 27. November 1906, S.6.

DETMOLD:

- **Borger**, Hugo: Festvortrag zum 150jährigen Bestehen des Lippischen Landesmuseums in Detmold. In: Heimatland Lippe, 1985, S. 375–383.
- **Engelbert**, Günther: Der weite Weg ins eigene Haus. Stationen des Lippischen Landesmuseums. In: Museum und Kulturgeschichte. Festschrift für Wilhelm Hansen. Hrsg. Martha Bringmeier, Paul Pieper und Günter Wiegemann. Münster 1978, S. 9–22.
- **Hansen**, Wilhelm: **Kulturgeschichtliche Sammlungen** des Lippischen Landesmuseums. Ihr Ursprung und ihre Anfänge. In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde, 54, 1985, S. 11–84.
- **Hansen**, Wilhelm: Das Lippische Landesmuseum. In: Lippisches Landesmuseum. o.S. Detmold 1970.
- **Hansen**, Wilhelm: Das Lippische Landesmuseum 1835–1972. Detmold 1972.
- **Hansen**, Wilhelm: **Das Lippische Landesmuseum** in den Jahren 1952–1976. In: 150 Jahre Lippisches Landesmuseum Detmold 1835–1985. Detmold 1985 (=Sonderdruck aus: Heimatland Lippe. Zeitschrift des Lippischen Heimatbundes und des Landesverbandes Lippe), S. 261–286.
- **Hansen**, Wilhelm: Lippisches Landesmuseum 1949–1974. Ein Rechenschaftsbericht. Detmold 1974 (=Sonderveröffentlichung aus: Landesverband Lippe 1949–1974), S. 99–114.
- **Hellfaier**, Detlev: Festakt zum 150jährigen Jubiläum des Lippischen Landesmuseums in Anwesenheit von Bundespräsident Richard von Weizsäcker. In: Heimatland Lippe, 1985, H. 11, S. 370–375.
- **Hellfaier**, Karl-Alexander: Die Lippische Landesbibliothek und das Lippische Landesmuseum als Forschungsstätten. In: Museum und Kulturgeschichte. Festschrift für Wilhelm Hansen. Hrsg. Martha Bringmeier, Paul Pieper und Günter Wiegemann. Münster 1978, S. 23–38.
- **Hohenschwert**, Friedrich: Das Lippische Landesmuseum Detmold – Rückblick auf 150 Jahre Sammlungsgeschichte. In: 150 Jahre Lippisches Landesmuseum Detmold 1835–1985. Detmold 1985 (=Sonderdruck aus: Heimatland Lippe. Zeitschrift des Lippischen Heimatbundes und des Landesverbandes Lippe), S. 233–260.

- **Hohenschwert**, Friedrich: Führer durch das Lippische Landesmuseum Detmold. Detmold 1977.
- **Holländer**, Helmut: Das Lippische Landesmuseum – eine Initiative des Bürgertums. In: 150 Jahre Lippisches Landesmuseum Detmold 1835–1985. Detmold 1985 (=Sonderdruck aus: Heimatland Lippe. Zeitschrift des Lippischen Heimatbundes und des Landesverbandes Lippe), S. 230–232.
- **Katalog** der Lipp. Gewerbeausstellung in Detmold 1881. Ausstellung für die Fürstenthümer Lippe und Schaumburg-Lippe. Herausgegeben von dem Vorstande der Ausstellung. Detmold 1881.
- **Lippe im Vormärz**. Von bothmäßigen Unterthanen und unbothmäßigen Demokraten. Hrsg. Erhard Wiersing. Bielefeld 1990.
- **Lippisches Landesmuseum** Detmold. Text Rainer Springhorn. (=museum, 12, 1989). Braunschweig 1989.
- **Lippisches Landesmuseum**. Detmold 1970.
- **Lippisches Landesmuseum**. o. O., o. J. (um 1967).
- **Peters**, Gerhard: Das Fürstliche Palais in Detmold. Architektur und Geschichte 1700 bis 1950. Detmold 1984 (=Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe, Bd. 34).
- **Pieper**, Paul: Wilhelm Hansen zwischen Museum und Forschung. In: Museum und Kulturgeschichte. Festschrift für Wilhelm Hansen. Hrsg. Martha Bringmeier, Paul Pieper und Günter Wiegelmann. Münster 1978, S. 1–8.
- **Springhorn**, Rainer: 160 Jahre Lippisches Landesmuseum Detmold – Geschichte, Perspektiven, Nöte und Hoffnungen. In: Heimatland Lippe, 88, 1995, H. 7, S. 215–223.
- **Springhorn**, Rainer: Geschichte der Völkerkunde-Abteilung des Lippischen Landesmuseums Detmold (=Sonderdruck aus: Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. Neue Folge, 43, 1995, H. 1, S. 35–53).
- **Springhorn**, Rainer: Das Lippische Landesmuseum ist für das 21. Jahrhundert gut gerüstet. Einweihung des Erweiterungsbaues am 21. Januar 1997. In: Heimatland Lippe, 90, 1997, H. 1, S. 3–7.
- **Springhorn**, Rainer: Lippisches Landesmuseum Detmold. Führer durch die Sammlungen. Detmold 1989.
- **Springhorn**, Rainer: Ein Museum mit neuer Perspektive. In: Lippische Landes-Zeitung, 21. Januar 1997, S. 8.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Springhorn**, Rainer: Völkerkundeabteilung – ein neues Glanzlicht des Lippischen Landesmuseums Detmold. In: Heimatland Lippe, 87, 1994, H. 9, S. 257–261.
- **Thorbecke**, Heinrich: Der Teutoburger Wald, Detmold, Hermannsdenkmal, Externsteine. Ein Führer. 11. Aufl., 1898.
- **Thorbecke**, Heinrich: Der Teutoburger Wald, Detmold, Hermannsdenkmal, Externsteine. Ein Führer. 25. Aufl. Hannover 1921.
- **Weerth**, Carl: Bemerkungen über den gegenwärtigen Zustand der Sammlungen des naturwissenschaftlichen Vereins im Fürstentum Lippe. In: Lippisches Magazin für vaterländische Cultur und Gemeinwohl, 5, 1839, H. 18, Sp. 313–318.
- **Weerth**, Carl: Der naturwissenschaftliche Verein im Fürstentum Lippe. In: Jacob von Mar-
lant, und Der naturen boeme, ein Manuskript der öffentlichen Bibliothek in Detmold.
Detmold 1853, S. 1–6.
- **Weerth**, Karl: Das Landesmuseum in Detmold. In: Teutoburger Wald und Weserbergland.
4, 1930, S. 5–7.
- **Weerth**, Otto: Führer durch die Zoologische Sammlung des Landesmuseums. Detmold
1922.

HANNOVER:

- **Aus der Gemäldegalerie** des Provinzialmuseums zu Hannover. Hrsg. Jacobus Reimers.
Hannover 1892.
- **Cauman**, Samuel: Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Muse-
umsdirektors – Alexander Dorner. Hannover 1960.
- **Dorner**, Alexander: Amtlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-
Museums Hannover. Erster Teil, Mittelalter und Renaissance. Zweiter Teil, Von der Re-
naissance bis zum Jahre 1800. Dritter Teil, XIX. und XX. Jahrhundert. Berlin o. J. [nach
1922].
- **Dorner**, Alexander: Die Geschichte der im Provinzial-Museum untergebrachten Kunst-
sammlungen. In: Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover. He-
rausgegeben von der Direktion der Kunstsammlungen. Band 1. Gemälde, Handzeichnun-
gen und Aquarelle. Berlin 1930, S. IX–XIII.
- **Ewerbeck**, F.: Ueber die Bauthätigkeit von Hannover im letzten Dezenium. In: Deutsche
Bauzeitung. 2, 1868, S. 239–240.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Flacke-Knoch**, Monika: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. Marburg 1985.
- **Grohn**, Hans Werner: Zur Geschichte des Niedersächsischen Landesmuseums. In: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Braunschweig 1984 (=museum, 1, 1984), S. 10–11.
- **Gründel**, Winfried: Hubert Stiers Provinzialmuseum (Niedersächsisches Landesmuseum) in Hannover. Entstehungsgeschichte – Gestaltung – Wertung. Diss. Göttingen 1989.
- **Hartmann**, Rudolf: Die Museumspflege der Hannoverschen Provinzialverwaltung. In: Museumskunde, N.F. 7, 1935, S. 122–130.
- **Haupt**, Albrecht: Der Wettbewerb für das neue Provinzial-Museum in Hannover. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 16, 1896, S. 1–3; S. 15–17.
- **Jacob-Friesen**, K. H. (Hrsg.): Hundert Jahre Niedersächsisches Landesmuseum zu Hannover 1852–1952. Hannover 1952.
- **Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover** umfassend die Zeit 1. April 1901–1904. Hannover 1904.
- **Katalog** der zum **Ressort** der Königlichen Verwaltungs-Kommission gehörigen Sammlung von Gemälden, Skulpturen und Altertümern im Provinzial-Museumsgebäude an der Prinzenstraße Nr. 4 zu Hannover. Hannover 1891.
- **Katalog der Kunstsammlungen** im Provinzialmuseum zu Hannover. Herausgegeben von der Direktion der Kunstsammlungen. Band 1. Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle. Berlin 1930.
- **Klein**, Hans-Joachim: Moorleichen, Dinosaurier und Caspar David Friedrich die Attraktivität des Niedersächsischen Landesmuseums in Hannover aus Besuchersicht. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung. 2. Aufl. Karlsruhe 1994.
- **Klein**, Hans-Joachim: Statistische Anhänge zum Schlußbericht Moorleichen, Dinosaurier und Caspar David Friedrich die Attraktivität des Niedersächsischen Landesmuseums in Hannover aus Besuchersicht. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung. 2. Aufl. Karlsruhe 1994.
- Das **Königliche Welfen-Museum** zu Hannover im Jahre 1863. Hannover 1864.
- **Mitteilungen** aus Vereinen. Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover. (Neubau oder Umbau des Provinzialmuseums in Hannover). In: Deutsche Bauzeitung, 28, 1894, S. 79.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Osten**, Gert von der: Die hundertjährige Geschichte des Niedersächsischen Landesmuseums. In: Hundert Jahre Niedersächsisches Landesmuseum zu Hannover 1852–1952. Hrsg. K. H. Jacob-Friesen. Hannover 1952, S. 7–26.
- **Provinzial-Museum Hannover**. Katalog der antiken Skulpturen und kunstgewerblichen Geräte der Fideikommißgalerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg nebst einem Stücke aus dem Besitz der Provinz. Neu bearbeitet von Carl Keithmann. Hannover 1914.
- **Provinzial-Museum in Hannover**. Aus dem **Urteil** des Preisgerichts. In: Deutsche Konkurrenzen, 5, 1896, H. 12, S. 3–32.
- **Provinzial-Museum in Hannover**. **Programm** für den Entwurf zu einem neuen Provinzial-Museum zu Hannover, vom Landesdirektorium. In: Deutsche Konkurrenzen, 5, 1896, H. 12, S. 1–3.
- **R.**: Der Wettbewerb für das Provinzial-Museum zu Hannover. In: Deutsche Bauzeitung, 30, 1896, S. 1–3; S. 21–23.
- **Stier**, Hubert: Das neue Provinzial-Museum zu Hannover. In: Deutsche Bauzeitung, 37, 1903, S. 58; S. 61–62; S. 73–78.
- **Stuttmann**, Ferdinand: Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Honnef /Rhein, o.J. [1962].
- **Verzeichnis** der Kunstwerke nach 1800 im Landesmuseum Hannover. Sammlungen des Landes Niedersachsen, der Hauptstadt Hannover und des Vereins für die öffentliche Kunstsammlung. Hannover 1950.

KARLSRUHE:

- **Das Badische Landesmuseum** im Karlsruher Schloß. In: Das Badische Landesmuseum im Karlsruher Schloß. Ein Rundgang durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen. Karlsruhe 1976.
- **Badisches Landesmuseum**. Bildkatalog. Eine Auswahl aus den Schausammlungen. Hrsg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1968.
- **Grimm**, Ulrike: Das Badische Landesmuseum in Karlsruhe. Zur Geschichte seiner Sammlungen. Karlsruhe 1993.
- **Himmelein**, Volker: Ursprünge und Schwerpunkte der Sammlungen. In: Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Braunschweig 1984 (=museum, 12, 1984), S. 12–15.
- Die **Karlsruher Türkenbeute**. Die „Türkische Kammer“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die „Türkischen Curiositäten“ der Markgrafen von Baden-

XIII. Literaturverzeichnis

- Durlach. Hrsg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Bearbeitet von Ernst Pretrasch, Reinhard Sänger, Eva Zimmermann, Hans Georg Majer. München 1991.
- **Langenbach**, Fritz: Wiederaufbau des Schlogebudes. In: Wiederaufbau des ehemaligen Residenzschlosses in Karlsruhe für das Badische Landesmuseum 1966. Karlsruhe 1966, o.S.
 - **Maaß**, Michael: Badisches Landesmuseum. 150 Jahre Antikensammlung in Karlsruhe 1838–1988. Karlsruhe 1988.
 - **Meisterwerke** aus den Sammlungen des Wiedereroffneten Museums. Hrsg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1959.
 - **Moser**, Ludwig: Anfänge und Entwicklung der Landessammlungen bis zur Selbständigkeit ihrer Einzelgebiete. Karlsruhe o.J.[um 1938] (ms.).
 - **Neuerwerbungen** 1952–1965. Eine Auswahl. Hrsg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1966 (=Festgabe für Professor Dr. Rudolf Schnellbach zu seinem 65. Geburtstag am 15. Juli 1965).
 - **Petrasch**, Ernst: Das Badische Landesmuseum im Karlsruher Schloß. In: Das Badische Landesmuseum im Karlsruher Schloß. Ein Rundgang durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen. Karlsruhe 1976, S. VII–XXV.
 - **Petrasch**, Ernst: Die Neugestaltung des Badischen Landesmuseums im Karlsruher Schloß. In: Museumskunde, 36, 1967, S. 15–36.
 - **Petrasch**, Ernst: Eine Perle unter den Museen. In: Karlsruhe heute und morgen, 1966, H. 2, S. 2–7.
 - **Schneider**, Arthur von: Die Glasgemälde des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. Freiburg im Breisgau 1950 (=Veroffentlichungen des Badischen Landesmuseums. Bd. 2).
 - **Schneider**, Arthur von: Die plastischen Bildwerke (vorwiegend oberrheinischer Herkunft) des Badischen Landesmuseums. Karlsruhe 1938 (=Veroffentlichungen des Badischen Landesmuseums. Bd. 1).
 - **Schnellbach**, Rudolf: Bedeutung und Einrichtung des Karlsruher Schloßmuseums. In: Wiederaufbau des ehemaligen Residenzschlosses in Karlsruhe für das Badische Landesmuseum 1966. Karlsruhe 1966., o.S.
 - **Schnellbach**, Rudolf: Zur Wiedereröffnung des Museums. In: Meisterwerke aus den Sammlungen des Wiedereroffneten Museums. Hrsg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1959, S. 9–20.

- **Siebenmorgen**, Harald: „Für Baden gerettet“. Zu Ausstellung und Katalog. In: „Für Baden gerettet“. Erwerbungen des Badischen Landesmuseums 1995 aus den Sammlungen der Markgrafen und Großherzöge von Baden. Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, 13. März bis 9. Juni 1996. Hrsg. Harald Siebenmorgen. Karlsruhe 1996, S. 13–17.
- **Siebenmorgen**, Harald: Das Schloß als Badisches Landesmuseum. In: Stratmann-Döhler, Rosemarie / Siebenmorgen, Harald: Das Karlsruher Schloß. Karlsruhe 1996, S. 48–50
- **Stratmann-Döhler**, Rosemarie: Schloßgründung und Baugeschichte. In: Stratmann-Döhler, Rosemarie / Siebenmorgen, Harald: Das Karlsruher Schloß. Karlsruhe 1996, S. 10–29.
- **Wagner**, Ernst (Hrsg.): Führer durch die Grossherzoglichen Vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe. Karlsruhe 1881.
- **Wagner**, E[rnst]: Die Großh. **Staatssammlungen** für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe. In: Wagner, E[rnst]: Über Museen und über die Grossh. Staatssammlung für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe. Zwei Vorträge, gehalten in den Sitzungen des Karlsruher Altertumsvereins vom 4. Dezember 1904 und 22. Dezember 1905 vom Geheimrat E. Wagner. Karlsruhe 1906 (=Veröffentlichungen des Karlsruher Altertumsvereins), S. 19–32.

KASSEL:

- **75 Jahre Hessisches Landesmuseum** Kassel, 1913–1988. Zur Chronologie der Ereignisse. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 10–12.
- **Adler**, Wolfgang: Die Graphische Sammlung in der Torwache und im Hessischen Landesmuseum. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 107–109.
- **Boehlau**, Johannes: Der Neubau des Königlichen Museums Fridericianum zu Kassel. In: Museumskunde, 14, 1919, S. 1–13.
- **Gerche**, Peter: Die Antikensammlung. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 95–105.
- **Hallo**, Rudolf: Das Hessische **Landesmuseum**. Aus: Kasseler Adreßbuch 1929. In: Hallo, Rudolf: Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel. Sammlungen, Denkmäler, Judaica. Im Auftrag der Gesamthochschule Kassel und des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde herausgegeben von Gunter Schweikhart. Mit Beiträgen von Wolfgang Adler,

XIII. Literaturverzeichnis

- Hans-Christoph Dittscheid, Horst Keller, Elisabeth Keller, Sigrid Schade, Ekkehard Schmidberger. Kassel 1983, S. 31–38.
- **Hallo**, Rudolf: Jüdische **Kult- und Kunstdenkmäler** im Hessischen Landesmuseum. In: Hallo, Rudolf: Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel. Sammlungen, Denkmäler, Judaica. Im Auftrag der Gesamthochschule Kassel und des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde herausgegeben von Gunter Schweikhart. Mit Beiträgen von Wolfgang Adler, Hans-Christoph Dittscheid, Horst Keller, Elisabeth Keller, Sigrid Schade, Ekkehard Schmidberger. Kassel 1983, S. 259–288.
 - **Heinz**, Marianne: Moderne Kunst im Hessischen Landesmuseum. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 119–120.
 - **Kappel**, Irene: Die Sammlungen zur Vor- und Frühgeschichte. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 47–52.
 - **Kgl. Museum Fridericianum** Hessisches Landesmuseum zu Cassel. Führer durch die historischen und Kunstsammlungen. Marburg, o.J. [1913].
 - **Leinweber**, Ulf: Wechselbäder. Die Abteilung Volkskunde im Spiegel der 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 85–94.
 - **Mackensen**, Ludolf von: Sammeln und Forschen – Planen und Ausstellen. Das Astronomisch-Physikalische Kabinett und die 1978 gegründete Abteilung für Technikgeschichte im Hessischen Landesmuseum zu Kassel. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 53–62.
 - **Mick**, Ernst Wolfgang: Das Deutsche Tapetenmuseum. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. (Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 121–123.
 - **Museum Fridericianum** 1779–1979. Ein Blick in Geschichte und Gegenwart des ersten deutschen Museumsbaues. Kassel 1979.
 - **Oehler**, Lisa: Meine Erinnerungen an unsere Tätigkeit im Kasseler Landesmuseum in den ersten Nachkriegsjahren. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 133–136.
 - **Schmidberger**, Ekkehard: Kommentar zu Rudolf Hallo: Das Hessische Landesmuseum (1929). In: Hallo, Rudolf: Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel. Sammlungen, Denkmäler, Judaica. Im Auftrag der Gesamthochschule Kassel und des Vereins für Hessische Ge-

- schichte und Landeskunde herausgegeben von Gunter Schweikhart. Mit Beiträgen von Wolfgang Adler, Hans-Christoph Dittscheid, Horst Keller, Elisabeth Keller, Sigrid Schade, Ekkehard Schmidberger. Kassel 1983, S. 667–668.
- **Schmidberger**, Ekkehard: Die Sammlungen der Abteilung Kunsthandwerk und Plastik. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 63–84.
 - **Schmidt**, Michael: Der **Architekt**: Theodor Fischer. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 45–46.
 - **Schmidt**, Michael: Später **Historismus** und funktionales Museum. Architektur, Baugeschichte und Sammlungskonzept des Hessischen Landesmuseums Kassel. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 13–44.
 - **Schmidt**, Ulrich: **Vorwort**. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 7–8.
 - **Schnackenburg**, Bernhard: Ein dauerhaftes Provisorium: Die Gemäldegalerie im Hessischen Landesmuseum 1945–1973. In: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1913–1988. Darmstadt 1988 (=Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Bd. 28), S. 113–118.
 - **Staatliche Kunstsammlungen Kassel**. Museumsführer durch alle Abteilungen. Kassel 1975.
 - **Staatliche Kunstsammlungen Kassel**. Museumsführer durch alle Abteilungen. 4., neubearbeitete Aufl., Kassel 1985.
 - **Staatliche Museen Kassel**. Museumsführer durch alle Sammlungen. 5., neubearbeitete Aufl., Kassel 1992.
 - **Wegner**, Karl-Hermann: Gründung und Einrichtung des Museums Fridericianum in Kassel. Seine Bedeutung für die Kulturgeschichte der Aufklärung. In: Museum Fridericianum 1779–1979. Ein Blick in Geschichte und Gegenwart des ersten deutschen Museumsbaues. Kassel 1979, S. 9–37.

MÜNCHEN:

- **Bauer**, Ingolf: König Maximilian II., sein Volk und die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, 1988, S. 1–38.
- **Bauer**, Ingolf: Wilhelm Heinrich Riehl und das Bayerische Nationalmuseum. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, 1997, S. 13–27.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Baumstark**, Reinhold: Vorwort des Generaldirektors. In: Bayerisches Nationalmuseum. Jahresbericht 1995. München o.J., S. 5–7.
- **Das bayerische Nationalmuseum**. München 1868.
- **Bayerisches Nationalmuseum**. Führer durch die Schausammlungen. Herausgegeben von der Museumsdirektion. 7. Ausgabe. München 1961.
- **Bayerisches Nationalmuseum**. Führer durch die Schausammlungen. Herausgegeben von der Museumsdirektion. 11. Ausgabe. München 1972.
- **Bayerisches Nationalmuseum**. Jahresbericht 1995. München o.J.
- **Bayerisches Nationalmuseum München**. 120 Meisterwerke. München 1991.
- **Bayerisches Nationalmuseum München**. Führer durch die Schausammlung. 41. Ausgabe. München 1983.
- **Bayerisches Nationalmuseum München**. Jahresbericht 1991. München o.J.
- **Bayerisches Nationalmuseum**. Wegweiser. V. Ausgabe. München 1949.
- **Berliner**, Rudolph: Die Neuaufstellung der Sammlung barocker Elfenbeine des Bayerischen Nationalmuseums. In: Museumskunde, 17, 1924, S. 140–146.
- **Brinckmann**, Justus: Das Bayerische National-Museum und die Museumstechnik. In: Museumskunde, 2, 1906, S. 121–128.
- **Bronzeplastik**. Erwerbungen von 1956–1976. Hans R. Weihrauch zum 65. Geburtstag. München 1974 (=Bayerisches Nationalmuseum. Bildführer 1).
- **Canz**, Sigrid: Schlosserkunst. München 1976 (=Bayerisches Nationalmuseum. Bildführer 3).
- **Denkmale** und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum. München 1909 (=Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. 11. Band).
- Die **Entwurfs-Skizzen** des Wettbewerbs für das neue Nationalmuseum in München. In: Deutsche Bauzeitung, 28, 1894, S. 89–91; S. 97–98.
- **Fuchs**, L. F.: (Neuordnung der Barocksäle). In: Pantheon, 10, 1937, S. 290–291.
- **Führer** durch das Bayerische Nationalmuseum in München. 4. Aufl. München 1902.
- **Führer** durch das Bayerische Nationalmuseum in München. 9. Amtliche Ausgabe. München 1909.
- **Führer** durch das Bayerische Nationalmuseum in München. 10. Amtliche Ausgabe. München 1911.
- **Führer** durch das Bayerische Nationalmuseum in München. 11. Amtliche Ausgabe. München 1913.

- **Führer** durch das königlich bayerische Nationalmuseum in München. München 1881.
- Die **Glassammlung** des Bayerischen Nationalmuseums München. Bearb. von Rainer Rückert. Bd. I. München 1982 (=Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München. Bd. 17).
- **Hager**, Georg / **Mayer**, Joseph Aloys: Die vorgeschichtlichen, römischen und merovingischen Alterthümer. München 1892 (=Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Bd. 4).
- **Harrer**, Cornelia Andrea: Das Ältere Bayerische Nationalmuseum an der Maximilianstraße in München. München 1993 (=Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München. Herausgeber: Hermann Bauer. Bd. 63).
- **Hefner-Alteneck**, Jakob Heinrich von: Entstehung, Zweck und Einrichtung des Bayerischen Nationalmuseums in München. München 1890 (=Bayerische Bibliothek. Hrsg. Karl von Reinhardstroettner und Karl Trautmann. Bd. 11).
- **Himmelheber**, Georg: Das Bayerische Nationalmuseum – seine Entstehung und die Bedeutung des Mäzenatentums für seine Entwicklung. In: Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis. Zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. Referate der 3. Arbeitstagung des Arbeitskreises ‚Kulturhistorische Museen‘ in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 2. bis 5. Juni 1975 in München. Hrsg. Ingolf Bauer und Nina Gockereil. München 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 2), S. 147–167.
- **Himmelheber**, Georg: Gabriel Seidls Bau des Bayerischen Nationalmuseums. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 23, 1972, S. 187–212.
- **Hofmann**, Albert: Neuere Kunst- und Gewerbe-Museen. IV. Das neue Gebäude des Bayerischen National-Museums in München. In: Deutsche Bauzeitung, 34, 1900, S. 489–491; S. 497–498; S. 525–526; S. 537–538.
- **Kostbarkeiten**. München 1975 (=Bayerisches Nationalmuseum. Bildführer 2).
- **Lenz**, Oskar: Hundert Jahre Bayerisches Nationalmuseum. In: Lenz, Oskar / Steingraber, Erich: Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums. München 1955, S. 7–33.
- **Lübbecke**, Hans-Wolfram: Das Bayerische Nationalmuseum von Gabriel von Seidl. Über die Problembereiche eines Bautyps des späten 19. Jahrhunderts. Diss. ms. Salzburg 1970.
- **Maurice**, Klaus: Uhren und Automaten. Beispiel einer Fachsammlung im Bayerischen Nationalmuseum. In: Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis. Zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. Referate der 3. Arbeitstagung des Arbeitskreises

XIII. Literaturverzeichnis

- „Kulturhistorische Museen“ in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 2. bis 5. Juni 1975 in München. Hrsg. Ingolf Bauer und Nina Gockerell. München 1976 (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte. Hrsg. Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck. Bd. 2), S. 168–181.
- **Mayer** Joseph Aloys: Katalog der Abbildungen und Handzeichnungen zur Allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte. München 1896 (=Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums in München. Bd. 3).
 - **Mayer**, Joseph Aloys: Katalog der Abbildungen und Handzeichnungen zur Kultur- und Kunstgeschichte Bayerns. München 1887 (=Kataloge des bayerischen Nationalmuseums in München. Bd. 2).
 - **Mayer**, Joseph Aloys: Katalog der Bücher-Sammlung. München 1887 (=Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. Bd. 1).
 - **Müller**, Theodor: [Einleitung]. In: Bayerisches Nationalmuseum. Führer durch die Schausammlungen. Herausgegeben von der Museumsdirektion. 7. Ausgabe. München 1961, S. 5–7.
 - **Müller**, Theodor: **Vorwort**. In: Lenz, Oskar / Steingräber, Erich: Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums. München 1955, S. 5–6.
 - **Müller**, Theodor: Zur **Erneuerung** des Bayerischen Nationalmuseum. In: Kunstchronik, 8, 1955, H. 12, S. 337–339.
 - **Müller**, Theodor: Zur Wiedereröffnung des Bayerischen Nationalmuseums. In: Kunstchronik, 2, 1949, H. 6, S. 93–95.
 - **Das Nationalmuseum in Bayern**. Hrsg. Bayerisches Nationalmuseum. München 1982.
 - **Strieder**, Peter: 100 Jahre Bayerisches Nationalmuseum. In: Kunstchronik, 8, 1955, H. 12, S. 333–336.
 - **Voll**, Karl / **Braune**, Heinz / **Buchheit**, Hans: Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums. München 1908 (=Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums in München. Bd. 8).
 - **Wegweiser** durch das Bayerische Nationalmuseum in München. 2. Amtliche Ausgabe. München 1922.
 - **Weihrauch**, Hans R.: [Einleitung]. In: Bayerisches Nationalmuseum. Führer durch die Schausammlungen. Herausgegeben von der Museumsdirektion. 11. Ausgabe. München 1972, S. 5–7.

- **Weihrauch**, Hans R.: Zur Wiedereröffnung des Bayerischen Nationalmuseums in München. In: Cicerone, 1949, H. 2, S. 78–82.

MÜNSTER:

- **Brüning**, Adolf: Das Landesmuseum der Provinz Westfalen. In: Museumskunde, 5, 1909, S. 1–12.
- **Brüning**, Adolf: Die Sammlungen des Museums. In: Das Landes-Museum der Provinz Westfalen. Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908. Münster o. J, S. 31–42.
- **Brüning**, Adolf / **Zimmermann**, H.: Das Landesmuseum. In: Hammerschmidt, W.: Die provinzielle Selbstverwaltung Westfalens. Münster 1909, S. 51–58.
- **Bußmann**, Klaus: [Einleitung]. In: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Auswahlkatalog. Münster 1986, S. V–VIII.
- **Eichler**, Hans: Einleitung. In: Landesmuseum Münster. Kunst und Kulturgeschichte. Eine Auswahl. Münster 1968. S. 7–10.
- **Eichler**, Hans: Das Museum Vaterländischer Alterthümer zu Münster. In: Westfälische Zeitschrift 124/125, 1974/75, S. 91–113.
- **Eichler**, Hans: Zur Geschichte des Landesmuseums. In: Westfalen, 1958, H. 36, S. 137–143.
- **Führer** durch das Landesmuseum der Provinz **Westfalen**. Herausgegeben von der Direktion, bearbeitet von Dr. Burkhard Meier. Münster 1913.
- **Führer** durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster. 4. Aufl. Münster 1926.
- **Greischel**, Walter: Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster nach dem Kriege. In: Westfalen 32, 1954, S. 1–25.
- Das **Landes-Museum** der Provinz Westfalen. Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908. Münster o. J.
- Das **Landesmuseum** der Provinz Westfalen in Münster. Band I: Die Skulpturen. Im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben von Prof. Dr. Max Geisberg, Direktor des Landesmuseums. Bearbeitet von Dr. Burkhard Meier. Berlin 1914.
- Das **Landesmuseum** der Provinz Westfalen zu Münster i. W. In: Deutsche Bauzeitung, 42, 1908, S. 348–351.
- **Landesmuseum** Münster. Kunst und Kulturgeschichte. Eine Auswahl. Münster 1968.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Langemeyer**, Gerhard: Erfahrungen mit argumentierenden Ausstellungen im Landesmuseum Münster. In: Das Museum. Lernort contra Musentempel. Hrsg. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe. Gießen 1976 (=Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“), S. 121–135.
- **Niehues**, : Die Vorarbeit der Vereine. In: Das Landes-Museum der Provinz Westfalen. Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908. Münster o. J., S. 3–16.
- **Pieper**, Paul: Das Landesmuseum Münster nach dem Kriege. In: Kunstchronik 3, 1950, S. 84–88.
- **Schulze**, Heiko K. L.: Das Westfälische Provinzialmuseum Münster. Planung, Entwürfe, Wettbewerbe 1879–1908. Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1. Mai – 21. August 1983. Münster 1983.
- **Seiler**, Harald: Die Anfänge der Kunstpflege in Westfalen. Diss. Münster 1936. Münster 1937 (=Westfalen, Sonderheft 6).
- Aus **westfälischen Museen**. Aus Anlaß des fünfzigsten Jahrestages der Gründung des Landesmuseums. Münster 1958 (=Veröffentlichungen aus den westfälischen Museen. H. 3).
- **Westfälisches** Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Auswahlkatalog. Münster 1986.
- **Westfälisches** Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Braunschweig 1981 (=museum, 1, 1981).
- **Zimmermann**, : Der Neubau des Landesmuseums. In: Das Landes-Museum der Provinz Westfalen. Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908. Münster o. J., S. 17–30.

SCHLESWIG:

- **Brandt**, Gustav: Führer durch die Sammlungen des Thaulow-Museums in Kiel, des Kunstgewerbe-Museums der Provinz Schlesw.-Holstein. Kiel o.J. [ca. 1911].
- **Brandt**, Gustav: Thaulow-Museum. Kunstgewerbe-Museum der Provinz Schleswig-Holstein. Bericht über das Jahr vom 1. April 1902 bis 1. April 1903. Herausgegeben als Denkschrift des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Museums. Kiel o.J.
- **Kunst** des zwanzigsten Jahrhunderts im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum. Auswahlkatalog. Schleswig 1979.

- **Lafrenz**, Deert Volquart: Zur Baugeschichte des Kreuzstalles. In: Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Gerhard Wietek. Neumünster 1985 (=Kunst in Schleswig-Holstein. Bd. 28), S. 8–10.
- **Lühning**, Adolf: Die volkskundliche Gerätesammlung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums in Schleswig, Schloß Gottorf. Schleswig 1972.
- **Matthaei**, Adelbert: Verzeichnis der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik und des Kunstgewerbes. O.O., o. J. [nach 1898].
- **Matthäi**, Adelbert: Kurzgefaßter vorläufiger Wegweiser durch die Sammlungen des kunstgewerblichen Thaulow-Museums zu Kiel. Kiel 1896.
- **Mittelalter**. Bearbeitet von Paul Zubek und Heinz Spielmann. Schleswig 1994 (=Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. Schloß Gottorf und seine Sammlungen. Neue Bilderhefte).
- **Museumswesen** und Ausstellungen: Deutschland: Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum im Schloß Gottorf. In: Kunstchronik, 2, 1949, H. 1, S. 7.
- **Reiseleben – Lebensreise**. Zeugnisse der Kulturgeschichte des Reisens. Sammlung P.J. von Tienhoven. Schleswig 1994 (=Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. Schloß Gottorf und seine Sammlungen. Neue Bildhefte).
- **Schlee**, Ernst: Die **Porträtsammlung** des Landesmuseums auf Gottorf. Neumünster 1962 (=Sonderdruck aus: Die Heimat, 69, 1962, H. 3).
- **Schlee**, Ernst: Das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum. Hamburg 1963 (=Kulturgeschichtliche Museen in Deutschland. Bd. 2).
- **Schlee**, Ernst: Das Schloß Gottorf in Schleswig. Flensburg 1965 (=Kunst in Schleswig-Holstein. Bd. 15).
- **S[chlee]**, E[rnst]: Schleswig-Holsteinisches **Landesmuseum**. Schleswig. Schloß Gottorf. Kurzer Führer mit 20 Abbildungen. Flensburg 1962.
- **Schlee**, Ernst: Zum Neuaufbau des Landesmuseums in Schloß Gottorf. In: Kunst in Schleswig-Holstein, 1, 1951, S. 150–163.
- **Schlee**, Ernst: Zum Neuaufbau des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums (Thaulow-Museum). In: Kunstchronik, 2, 1949, H. 8, S. 145–147.
- **Das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum** in Kiel. Heide i.H., o.J. [nach 1929].
- **Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum**, Schleswig. Schloß Gottorf und seine Kunstschätze. Kurzführer. Hrsg. Freundeskreis Schloß Gottorf. Schleswig 1996.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Schloß Gottorf** und seine Kunstschatze. Ein Kurzführer durch die 1989 neu eingerichteten Räume mit Kunst vom Mittelalter bis zum Barock sowie durch den „Kreuzstall“ mit der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bearbeitet von Jan Drees, Heinz Spielmann und Paul Zubeck. Hrsg. Freundeskreis Schloß Gottorf - Verein zur Förderung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums. Schleswig 1989.
- **Schlüter**, Karlheinz: Vom Pferdestall zum Museum für moderne Kunst. In: Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Gerhard Wietek. Neumünster 1985 (=Kunst in Schleswig-Holstein. Bd. 28), S. 11–17.
- **Schmidt**, Robert: Das Thaulow-Museum in Kiel. Leipzig 1914 (=Sonderdruck aus der „Zeitschrift für Bildende Kunst“).
- **Spielmann**, Heinz: Kunst und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts in den Gottorfer Sammlungen. In: Gottorf im Glanz des Barock. III. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. Renaissance und Barock. Bearbeitet von Birgit Doering, Jan Drees, Uta Kuhl und Heinz Spielmann. Hrsg. Heinz Spielmann. Schleswig 1997 (=Kataloge der Ausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums auf Schloß Gottorf und zum 400. Geburtstag Herzog Friedrichs III.. Bd. 3), S. 5–8.
- **Spielmann**, Heinz: Vorwort. In: Schloß Gottorf und seine Kunstschatze. Ein Kurzführer durch die 1989 neu eingerichteten Räume mit Kunst vom Mittelalter bis zum Barock sowie durch den „Kreuzstall“ mit der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bearbeitet von Jan Drees, Heinz Spielmann und Paul Zubeck. Hrsg. Freundeskreis Schloß Gottorf – Verein zur Förderung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums. Schleswig 1989, S. 3–4.
- **Tätigkeitsberichte** des Landesmuseums. In: Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf. Neue Folge. Bde. 1–5, 1988–1995.
- **Wietek**, Gerhard: [Einleitung]. In: Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum. Auswahlkatalog. Schleswig 1979, S. 3.
- **Wietek**, Gerhard: Vorwort. In: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Neumünster 1985 (=Kunst in Schleswig-Holstein. Bd. 28), S. 5–7.
- **Zur Eröffnung** von Schloß Gottorf Schleswig. Hrsg. Landesregierung Schleswig-Holstein. Ministerium für Volksbildung. Flensburg 1950.

STRALSUND:

- **Adler**, Fritz: Entstehung und Aufbau des Stalsundischen Heimatmuseums. Manuskript 1945. Erstdruck Burg auf Fehmarn 1984.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Dörries**, Gerlinde: Spielzeug. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 89–95.
- **Dörries**, Gerlinde: Volkskunde In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 81–87.
- **Gaudig**, Reinhard: Ur- und Frühgeschichte. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 15–21.
- **Geschichte der Stadt Stralsund**. Weimar 1984 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Stralsund. Bd. 10).
- **Grüger**, Andreas: Baugeschichtlicher Überblick. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 9–13.
- **Hetzer**, Ursula: Stadtgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 51–59.
- **Kimminus-Schneider**, Claudia: Katharinenkloster Stralsund. Regensburg 1997 (=Schnell, Kunstführer Nr. 2292).
- **Kolle**, Hans: Stadtgeschichte ab 1945. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 61–65.
- **Köpke**, Sybille: Öffentlichkeitsarbeit. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 96.
- **Lenck**, Hans: Geleitwort. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 1.
- **Loesch**, Anette: Stadtgeschichte vom 13. Bis 18. Jahrhundert. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 23–49.
- **Loesch**, Perk: Bildende Kunst. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 67–75.
- **Rieck**, Käthe: 100 Jahre Kulturhistorisches Museum in Stralsund. In: Greifswald-Stralsunder Jahrbuch, 1, 1961, S. 122–138.
- **Rieck**, Käthe: Geschichte des Museums. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 5–7.
- **Rieck**, Käthe: Das Kulturhistorische Museums Stralsund. (Zum 100-jährigen Jubiläum 1858–1958). In: Neue Museumskunde, 1, 1958, H. 2, S. 105–113.
- **Sobietzky**, Gerd: Numismatik. In: Kulturhistorisches Museum Stralsund. Rostock 1989, S. 77–79.

STUTTGART:

- **Baum**, Julius: Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart/Berlin 1917 (=Kataloge der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart. Bd. 3).
- **Baum**, Julius: Die kunsthistorischen Bestände der K. Altertümersammlung. In: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der K. Altertümersammlung in Stuttgart 1912. Vereinsgabe 1912/13 des Vereins zur Förderung des Museums vaterländischer Altertümer. Stuttgart o.J., S. 23–34.
- **Baum**, Julius: Die Stuttgarter Kunstsammlungen. In: Museumskunde, 5, 1909, S. 193–201.
- **Baum**, Julius: Die Stuttgarter Kunstsammlungen. In: Museumskunde, 14, 1919, S. 14–21.
- **Bilder** aus dem K. Kunst- und Altertümer-Kabinet und der K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale in Stuttgart. Stuttgart 1889.
- **Dritter Jahresbericht** des Vereins zur Förderung des Museums vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Stuttgart 1913.
- **Fleischhauer**, Werner: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart. Stuttgart 1976 (=Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Reihe B, Forschungen. Bd. 87).
- **Fleischhauer**, Werner: Zur Geschichte der Skulpturensammlung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart. In: Walzer, Albert: Schwäbische Plastik im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart o.J., S. 9–11.
- **Führer** durch das Schloßmuseum Stuttgart. Eingerichtete Schloßräume, Fürstliche Kunst- kammer, Porzellansammlung. 6. Aufl. 1932. Stuttgart 1932.
- **Führer** durch das Württembergische Landesmuseum Stuttgart. Kunstgeschichtliche Sammlungen. Hrsg. Gesellschaft zur Förderung des Württ. Landesmuseums Stuttgart e.V. Stuttgart 1959.
- **Führer** durch die K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmäler in Stuttgart. 2. Aufl. Stuttgart 1906.
- **Führer** durch die **Staats-Sammlung** vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Herausgegeben von der Direktion. Esslingen 1908.
- **Goessler**, Peter: Die K. Altertümersammlung in Stuttgart und ihr archäologischer Bestand von 1862–1912. In: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der K. Altertümersammlung in Stuttgart 1912. Vereinsgabe 1912/13 des Vereins zur Förderung des Museums vaterländischer Altertümer. Stuttgart o.J., S. 3–16.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Goessler**, Peter: Der Stand der Neubaufgabe der K. Altertumssammlung. Referat, gehalten in der Generalversammlung des Vereins zur Förderung des Museums vaterländischer Altertümer am 27. Mai 1911. Stuttgart 1911.
- **Himmelein**, Volker: Das Württembergische Landesmuseum. Vorabausdruck der Einleitung. In: Kunst im Alten Schloß. Stuttgart 1998.
- **Illustrierter Wegweiser** durch die Staats-Sammlung vaterländischer Altertümer. Altertümersammlung. I. Teil. Stuttgart 1924.
- **Klaiber**, Hans: Das Württembergische Landesmuseum im Alten Schloß. In: Schwäbische Heimat, 23, 1972, H. 1, S. 49–57.
- **Manteuffel**, Claus Zoega von: Was – Woher – Wozu? Geschichte und Aufgaben des Württembergischen Landesmuseums. In: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Braunschweig 1982 (=museum, 8, 1982), S. 10–11.
- **Merten**, Klaus: Baugeschichte des Alten Schlosses. In: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Braunschweig 1982 (=museum, 8, 1982), S. 12–13.
- **Nau**, Elisabeth: Zur Wiedereröffnung des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart. In: Kunstchronik, 2. , 1949, H. 6, S. 95–98.
- **Schmidt**, K. W.: Das Alte Schloß in Stuttgart. In: Württemberg, 1932, S. 5–28.
- **Schröder**, Manfred: Erinnerungen an den Wiederaufbau des Württembergischen Landesmuseums im Alten Schloß in Stuttgart 1953–1986. Unveröffentlicht (ms.) im Württembergischen Landesmuseum 1992.
- **Walzer**, Albert: Schwäbische Plastik im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart o.J.
- **Württ. Landeskunstsammlungen**. Antiken-Sammlung. Herausgegeben von der Direktion zur Eröffnung am 30. März 1927. Stuttgart 1927.
- **Württembergisches Landesmuseum** Stuttgart. Führer durch die mittelalterliche Abteilung. Stuttgart 1949.
- **Württembergisches Landesmuseum** Stuttgart. Führer durch die vor- und frühgeschichtliche Abteilung. Stuttgart 1950.
- **Württembergisches Landesmuseum** Stuttgart: Die mittelalterlichen Skulpturen I. Stein- und Holzskulpturen 800–1400. Bearb. von Heribert Meurer, mit technologischen Beiträgen von Hans Westhoff. Stuttgart 1989.
- **Württembergisches Landesmuseum** Stuttgart. Ein Überblick anlässlich der Wiederherstellung des Alten Schlosses 1971. Stuttgart 1971.

TRIER:

- **Eiden**, Hans: Das Rheinische Landesmuseum in Trier. Zerstörung und Wiederaufbau. In: Das Rheinische Landesmuseum Trier. Festgabe zur Wiedereröffnung am 21. Juli 1956. Trier 1956, S. 3–20.
- **Keune**, Johann Baptist: Das Provinzialmuseum in Trier. In: Vorgeschichtliches Jahrbuch, 2, 1926, S. 287–300.
- **Krüger**, Emil: Das Rheinische Landesmuseum zu Trier. In: Trierer Zeitschrift, 8, 1933, S. 1–19.
- **Kuhnen**, Hans-Peter: Das Rheinische Landesmuseum Trier 1995/1996: Bericht des Direktors. In: Trierer Zeitschrift, 59, 1996, S. 7–15.
- **Merten**, Jürgen: Das Provinzialmuseum Trier bis zum Neubau von 1889. In: Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier, 21, 1989 (=Kurtriersches Jahrbuch 29), S. 52*–61*.
- **Merten**, Jürgen: Der „Schlußstein“ des Provinzialmuseums zu Trier von 1889. In: Trierer Zeitschrift, 52, 1989, S. 415–425.
- Das **Provinzialmuseum** Trier im Bilde. I. Teil. Das Erdgeschoß. Steindenkmäler und Mosaiken. 16 Ansichten der Museumssäle. Hrsg. Emil Krüger. Trier 1933.
- **Das Rheinische Landesmuseum Trier**. Einführung in die Sammlung. Text Lothar Schwinden (u. Mitarbeiter). Trier 1991 (=Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier. Bd. 5).
- **Schindler**, Reinhard: Führer durch das Landesmuseum Trier. Trier 1977.
- **Schindler**, Reinhard: Führer durch das Landesmuseum Trier. Trier 1986.
- **Schindler**, Reinhard: Landesmuseum Trier. Führer durch die vorgeschichtliche und römische Abteilung. Trier 1970.
- **Ungers**, Oswald Matthias: Das Thermenmuseum in Trier. In: Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. Hrsg. Achim Preiß, Karl Stamm und Frank Günter Zehnder. München 1990, S. 435–439.
- **Zahn**, Eberhard: Planungs- und Baugeschichte des Provinzialmuseums Trier 1874–1926. In: Rheinisches Landesmuseum Trier. Festschrift 100 Jahre Rheinisches Landesmuseum Trier. Beiträge zur Archäologie und Kunst des Trierer Landes. Mainz 1979 (=Rheinisches Landesmuseum Trier. Trierer Grabungen und Forschungen. Bd. 14), S. 1–67.

C. Literatur zum Katalog

- **Amt für Öffentlichkeitsarbeit** der Stadt Mainz: Landesmuseum. <http://www.uni-mainz.de/UniInfo/Stadt/Museen/landes.html>. 07.12.1997.
- **Dithmarscher Landesmuseum**. <http://www.urbanplus.com/plus/fzf/157.htm>. 07.12.1997.
- **Franke, Peter W. K.:** Das Saarland Museum. <http://www.134.96.82.13/FR/Kunst/Museen/SaarlandMuseum/SaarlandMuseum.html>. 07.12.1997.
- **Führer** durch das **Mittelrheinische Landesmuseum Mainz**. Mainz 1980.
- **Führer** durch das Stadtmuseum **Bautzen**. Provinzialmuseum der Sächsischen Oberlausitz. Hrsg. Wolfgang Roch. Bautzen 1913.
- **Handbuch** der Museen und wissenschaftlichen Sammlungen in der Deutschen Demokratischen Republik. Hrsg. H. A. Knorr. Halle / Saale 1963.
- **Herrmann, Dirk:** Flämische Gobelins aus dem Zerbster Schloß. <http://www.dnn-3.de/biblio/zerbst/gobelin.html>. 11.12.1997.
- **Horstmann, O.:** Museen in Cottbus. <http://www.tu-cottbus.de/cottbus/cityinfo/museen.html>. 11.12.1997.
- **Keiser, Herbert Wolfgang:** Landesmuseum Oldenburg. Gemäldegalerie Oldenburg. München 1966.
- **Keiser, Herbert Wolfgang:** Museumswesen und Kunstpflege. In: *Museumskunde*, 30, 2. Bd. der 3. Folge, 1961, H. 2, S. 73–75.
- **Kempfen-Dessau, Wilhelm van:** Das Anhaltische Landesmuseum in Zerbst. In: *Museumskunde*, 16, 1922, S. 197–199.
- **Keyser, Erich:** Eine neue Form des Geschichtsmuseums. Das staatliche Landesmuseum für Danziger Geschichte in Danzig-Oliva. In: *Museumskunde*, N. F. 3, 1931, S. 62–70.
- **Kunkel, Otto:** Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin. In: *Museumskunde*, N. F. 1, 1929, S. 111–121.
- **Landesmuseum Oldenburg.** Mittelalterliches Kunstgewerbe. Ein Wegweiser durch die Sammlung. Hrsg. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg. Bearbeitet von Elfriede Heinemeyer. Oldenburg 1970.
- **Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.** Hrsg. Oldenburgische Museumsgesellschaft. Jever o.J.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Landesmuseum Oldenburg.** Braunschweig 1978 (=museum, 1, 1978).
- **Lehmann, Otto:** Das Altonaer Museum. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (=Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25), S. 36–45.
- **Mandera, Heinz-Eberhard:** Die Sammlung Nassauischer Altertümer im Museum Wiesbaden. In: Museum Wiesbaden. Sammlung Nassauischer Altertümer. München 1984 (=Schnell, Kunstführer Nr. 1475).
- **Müller-Wulckow, Walter:** Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg. In: Museumskunde, 17, 1924, S. 113–130.
- **Müller-Wulckow, Walter:** Oldenburgisches Landesmuseum. 1. Kunsthandwerk und heimatische Altertümer. Führer durch die Neuerwerbungen seit der Zusammenfassung der Staatlichen Kunstsammlungen im alten Schloß. 100 Jahre Altertümersammlung. 50 Jahre Kunstgewerbemuseum. 25 Jahre Museumsgesellschaft. Oldenburg 1938.
- **Ostfriesisches Landesmuseum** und Emden Rüstkammer im Rathaus am Delft. <http://www.fho-emden.de/www/emden/museum.html>. 07.12.1997.
- **Reifferscheidt, Heinrich:** Das Mecklenburg-Strelitzsche Landesmuseum zu Neustrelitz. In: Museumskunde, 16, 1922, S. 190–196.
- **Reindl, Peter:** Das Landesmuseum Oldenburg im Schloß der Oldenburger Grafen und Herzöge. Ausstellung im Niedersächsischen Landtag 19. Mai bis 14. Juni 1987.
- **Roch, Wolfgang:** Das Stadtmuseum Bautzen, Provinzialmuseum der sächsischen Oberlausitz. In: Museumskunde, 9, 1913, S. 69–85.
- **Roland, Berthold:** Zur Geschichte des Museums. In: Landesmuseum Mainz. Braunschweig 1987 (=museum, 5, 1987), S. 12–15.
- **Schlesisches Museum** der Bildenden Künste Breslau. Katalog der Gemälde u. Skulpturen. Breslau 1926.
- **Schlesisches Museum** der Bildenden Künste zu Breslau. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Bearb. Robert Kahl. Breslau 1886.
- **Schloß Heidecksburg.** <http://www.urbanplus.com/plus/burgen/008.htm>. 12.12.1997.
- **Stadtmuseum** Bautzen, Regionalmuseum der sächsischen Oberlausitz. <http://www.tu-chemnitz.de/~rkiv/index/stadt/mus136.html>. 11.12.1997.
- **Upper Slesian Museum** in Bytom. <http://www.um.bytom.pl/eng/muzeum.htm>. 14.12.1997.

XIII. Literaturverzeichnis

- **Verzeichnis** der Gemälde, Gypse und Bronzen in der Grossherzoglichen Sammlung zu Oldenburg. Fünfte durchgesehene und vervollständigte Auflage. Oldenburg 1881.
- **Wietek**, Gerhard: Das Altonaer Museum in Hamburg. Hamburg 1963 (=Kulturgeschichtliche Museen in Deutschland. Bd. 1).
- **Witte**, Hans: Vom Neustrelitzer Landesmuseum. In: *Museumskunde*, 17, 1924, S. 30–33.

XIV. Abbildungsverzeichnis / -nachweis

- 1 Braunschweig: Grundriß der Anlage Aegidienkloster / Paulinerchor 1927 / Braunschweig: Steinacker 1927.
- 2 Braunschweig: Ausstellung in der Aegidienhalle nach 1906 / Braunschweig: Biegel 1992, S. 17.
- 3 Bremen: Schiffahrtssaal 1922 / Bremen: Focke-Museum 1922.
- 4 Stuttgart: Ausstellungsraum mit kirchlicher Kunst im Bibliotheksgebäude um 1900 / Aufnahme Württembergisches Landesmuseum.
- 5 München: Ausstellungsraum der Zeit Herzog Wilhelm V. im Obergeschoß des Museums an der Maximilianstraße 1880 / Möbel aus Franken. Oberflächen und Hintergründe. Hrsg. Bayerische Nationalmuseum München. München 1991.
- 6 Trier: Ansicht des Museumsbaus 1889, Aufnahme aus dem Schlußstein des Gebäudes / Trier: Merten 1989, S. 422.
- 7 Trier: Grundriß 1914 / Provinzial-Museum Trier. Kurzer Führer. 4. Aufl. Trier 1914.
- 8 Trier: Saal mit Funden aus dem Altbach-Tempelbezirk 1933 / Trier: Provinzialmuseum 1933, S. 1.
- 9 Bonn: Ansicht des Altbaus von 1893 / Bonn: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 1995, H. 1, S. 9
- 10 Bonn: Grundrisse des Gesamtbaus 1909, Erdgeschoß und Obergeschoß / Bonn: Bouresh 1996, S. 291f.
- 11 Bonn: Ausstellung der fränkischen Funde 1909 / Bonn: Fuchs 1971, S. 141.
- 12 Hannover: Grundrisse des Stier-Baus 1903 / Hannover: Stier 1903, S. 59.

- 13 Hannover: Ansicht des Museumsbaus am Maschpark 1903 / Hannover: Stier 1903, S. 63.
- 14 Hannover: Kuppelsaal 1903 / Hannover: Stier 1903, S. 63.
- 15 München: Ansicht Seidl-Bau an der Prinzregentenstraße um 1925 / München: Bayerisches 1991, S. 7.
- 16 München: Grundrisse des Baus an der Prinzregentenstraße 1902 / München: Führer 1902.
- 17 München: Saal mit Renaissance-Decke aus Schloß Dachau um 1900 / München: Lenz 1955, Abb. zw. S. 24 u. 25.
- 18 Darmstadt: Der Messel-Bau des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt 1993 / eigene Aufnahme.
- 19 Darmstadt: Grundriß Erdgeschoß 1906 / Darmstadt: Ebert-Schifferer 1996, S. 22.
- 20 Darmstadt: Waffenhalle 1906 / Darmstadt: Ebert-Schifferer 1996, S. 24.
- 21 Berlin: Lageplan mit Grundriß des tiefen Erdgeschosses 1908 / Berlin: Neubau 1908, S. 698.
- 22 Berlin: Ansicht des Märkischen Museums von der Wallstraße aus / 1908 Berlin: Neubau 1908, Abb. vor S. 697.
- 23 Berlin: Der Kirchenraum / 1908 Berlin: Neubau 1908, Abb. vor S. 705.
- 24 Münster: Ansicht des Museumsbaus 1909 / Münster: Brüning 1909, S. 3.
- 25 Münster: Grundriß Erdgeschoß 1909 / Münster: Brüning 1909, S. 6.
- 26 Kassel: Grundriß Erdgeschoß 1919 / Kassel: Boehlau 1919, S. 9.

- 27 Kassel: Ansicht des Hessischen Landesmuseums um 1988 / Kassel: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1988, S. 6.
- 28 Kassel: Antikenhalle 1919 / Kassel: 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel 1988, S. 22.
- 29 Hannover: Abstraktes Kabinett 1925 / Hannover: Cauman 1960.
- 30 Stralsund: Grundriß des Katharinenklosters / Stralsund: Kimminus-Schneider 1997, S. 23.
- 31 Stralsund: Biedermeierraum vor 1945 / Stralsund: Adler 1945/1984.
- 32 Karlsruhe: Karlsruher Schloß / Karlsruhe: Grimm 1993, S. 145.
- 33 Karlsruhe: Glassammlung im westlichen Pavillon nach 1921 / Karlsruhe: Grimm 1993, S. 152.
- 34 Braunschweig: Ausstellungsraum nach der Neueinrichtung 1935 / Biegel 1995, S. 25.
- 35 Bonn: Wandvitruinen in der fränkischen Abteilung 1935 / Bonn: Fuchs 1971, S. 151.
- 36 Schleswig: Schloß Gottorf, Ansicht Südfassade 1997 / Schleswig: Spielmann 1997, S. 19.
- 37 Stuttgart: Ausstellungsraum der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung, 1950er Jahre / Aufnahme Württembergisches Landesmuseum.
- 38 Detmold: Reihe eingerichteter Zimmer aus Lippe um 1. Obergeschoß des Kornhauses 1997 / eigene Aufnahme.
- 39 Bremen: Grundriß des Neubaus / Bremen: Petzet 1964.
- 40 Bremen: Ansicht des hinteren, zweigeschossigen Flügels des Neubaus mit Blick auf das Haus Mittelsbüren 1964 / Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 151.

- 41 Bonn: Ansicht des Neubaus nach 1967 / Bonn: Fuchs 1971, S. 164.
- 42 Münster: Ansicht des Eingangsbereiches am Neubau 1997 / eigene Aufnahme.
- 43 Detmold: Gebäudeensemble des Lippischen Landesmuseums von der Mittelmühle aus 1997 / eigene Aufnahme.
- 44 Schleswig: Wechselausstellungshalle im Reitstall 1997 / eigene Aufnahme.
- 45 Karlsruhe: Mittelaltersaal nach 1966 / Karlsruhe: Grimm 1993, S. 186.
- 46 Darmstadt: Blick in die Eingangshalle 1975 / Darmstadt: Hessisches Landesmuseum 1975, S. 17.
- 47 Bremen: Übergangsbereich vom Eingang zur Ausstellung 1964 / Bremen: Kloos, Das Focke-Museum, 1964, S. 145.
- 48 Bonn: Verbreitungskarte mit Lichtpunkten in der römischen Abteilung 1970 / Bonn: Die neu eingerichteten Abteilungen 1970, S. 5 oben.
- 49 Stuttgart: Einbauten in der Dürnitzhalle mit ausgestellten Kostümen und Kunsthandwerk 1972 / Stuttgart: Klaiber 1972.
- 50 Trier: Neumagener Gräberstraße 1997 / eigene Aufnahme.
- 51 Detmold: Lageplan des Museumsgeländes 1989 / Detmold: Lippisches Landesmuseum 1989, S. 10.
- 52 Berlin: Ausstellungsraum Geschichte Berlins, Gegenwart 1969 / Berlin: Hampe 1969, S. 501.
- 53 Darmstadt: Entwurfsmodell Kargel-Bau / Darmstadt: Hessisches Landesmuseum 1975, S. 60.

- 54 Braunschweig: Grundriß des Vieweghauses in seiner Nutzung als Museum, 1. Obergeschoß
/ Braunschweig: Braunschweigisches Landesmuseum [Plan und Wegweiser]. Köln O.J.
- 55 Braunschweig: Vitrine mit Uniformen und Ausrüstungsgegenständen aus den Befreiungskriegen 1997 / eigene Aufnahme.
- 56 Stuttgart: Ausstellungsbereich Steinzeit 1997 / eigene Aufnahme.
- 57 Kassel: Kunstkammerraum 1997 / eigene Aufnahme.
- 58 Stralsund: Blick in das 1. Obergeschoß des Remters mit eingerichteten Zimmern in den seitlichen Kojen 1997 / eigene Aufnahme.
- 59 Karlsruhe: Vitrine zum Thema Waffen und Kampf 1997 / eigene Aufnahme.
- 60 Schleswig: Blauer Saal 1997 / eigene Aufnahme.
- 61 München: Neukonzipierte Ausstellung der Kunst vor 1300, Kunsthandwerk, 1997 / eigene Aufnahme.
- 62 Darmstadt: Ausstellungsraum Glasgemälde 1992 / eigene Aufnahme.