

Gustav Pauli und die Entstehung des modernen Galeriekataloges¹

Christian Ring – (Hamburger Kunsthalle)

Die wissenschaftliche Arbeit sowohl in den Museen als auch in den kunsthistorischen Instituten der Universitäten ist ohne die Bestandskataloge der Museen kaum möglich. Erst durch die umfassende Dokumentation des Bestandes der Sammlung wird diese für den Kunstverständigen oder Interessierten überschaubar, da meist ein Teil der Sammlung in den Depots, sei es aus Platzgründen oder geringerem künstlerischem Wert, für den Besucher verborgen bleibt. Neben den Bestandskatalogen gehören heute die Ausstellungskataloge zu den wichtigsten Dokumenten des „Kunstbetriebes“. Beide bieten Informationen, die Forschung und Bildung ermöglichen. Neben diesen beiden Katalogarten gibt es für den interessierten Museumsbesucher kompakte Führer durch die Sammlungen mit einer kurzen Erklärung der Geschichte des Museums, verbunden mit der Darstellung der Highlights und ihrer Einordnung in die Kunstgeschichte. Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, die Standardisierung der Museumskataloge zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere unter dem Einfluss Gustav Paulis², dem Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1914 bis 1933, darzulegen und einen Beitrag zur historischen Entstehung der modernen Galeriekataloge heutigen Zuschnitts am Beispiel der Hamburger Kunsthalle zu liefern.

Die „Geschichte des Sammlungs- und Galeriekataloges im 18. Jahrhundert“ wurde bereits von Thomas Ketelsen überzeugend dargelegt.³ Seiner Argumentation zustimmend folgend, hatten sich die ersten Sammlungskataloge strukturell aus den Inventaren der fürstlichen Sammlungen heraus entwickelt. Die Kataloge spiegelten die jeweilige Ordnung der Gemälde in den einzelnen Räumen der Galerie und bestimmten die Sehweise des Betrachters und gaben „zugleich eine bestimmte Lektüre vor, die für den Umgang mit den ausgestellten Gemälden in den fürstlichen Galerien fortan wesentlich sein sollte.“⁴ Der Katalog diene somit der Orientierungshilfe des Betrachters, sich innerhalb der einzelnen Galerieräume zu informieren und zugleich diese Ordnung mit seinem eigenen Urteil kritisch zu überprüfen.⁵

Der Auftakt für eine Vereinheitlichung der Galeriekataloge wurde bereits auf dem ersten internationalen kunsthistorischen Kongress, der

vom 01. bis 04.09.1873 in Wien tagte, beschlossen.⁶ Zu den Tagungsordnungspunkten gehörte eine Debatte über die Katalogisierung der Kunstsammlungen der Museen, die ebenfalls die Gestaltung der Ausstellungskataloge mit einbezog. Die teilnehmenden Kunsthistoriker aus Österreich, der Schweiz und Deutschland betonten die Notwendigkeit, die Kataloge der Kunstsammlungen nach gleichbleibenden wissenschaftlichen Grundsätzen zu systematisieren, da dieses Anliegen „gleichmässig im Interesse der Belehrung des Publicums, der Förderung der Kunst und der Kunstwissenschaft liegt und zugleich im wohlverstandenen Interesse Derjenigen ist, welche im Besitze von Sammlungen oder einzelnen Kunstgegenständen sind.“⁷ Als vorbildhaft waren die französischen Sammlungs- und Ausstellungskataloge bewertet worden. Der kunsthistorische Kongress empfahl die nach den folgenden Grundsätzen durchgeführte Anordnung der Kataloge der Gemädegalerien:

1. Der Name des Künstlers;
2. Kurze Angabe der Lebensdaten und Lehrer;
3. Charakteristische aber kurze Beschreibung des Werkes;
4. Bezeichnung des Gemäldes, Angabe des Monogramms sowie Datierung;
5. Angabe der Provenienz sowie Restaurierungen;
6. Literatur;
7. Material;
8. Maße des Gemäldes in Metern.⁸

Zusätzlich wurden für die Ausstattung der Kataloge Empfehlungen gegeben: So sollte der Katalog erstens ein handliches Format haben, zweitens eine durchlaufende Nummerierung vorhanden sein und drittens der Katalog entweder a) nach alphabetischer Ordnung der Künstlernamen, b) in kunstgeschichtlicher Folge oder c) nach den Räumlichkeiten der Sammlung angeordnet werden.⁹

Die Ausstellungskataloge sollten neben dem Namen des Künstlers auch dessen Geburtsjahr und Ort, den derzeitigen Wohnort, seine Lehrer und Kunstschulen sowie die Preise, die er bekommen hat, nachweisen. Zusätzlich sollten bei den

ausgestellten Werken eine Beschreibung des Inhalts und das Jahr der Entstehung angegeben werden.¹⁰

Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierten sich aus den fürstlichen Sammlungen die öffentlichen Museen heutigen Zuschnitts als Volksmuseen. Parallel einher ging die Veränderung der Galeriekataloge, in denen meist nach den Vorgaben der Wiener Konferenz die Verwobenheit zwischen räumlicher und systematischer Ordnung aufgehoben wurde. In der Folge entstanden eine Reihe von Katalogen unterschiedlichen Zuschnitts, die als Ordnungssysteme entweder eine alphabetische Folge der Künstlernamen oder eine kunsthistorische Einteilung nach Schulen verwendeten. Damit verlor der Katalog seine Funktion als Orientierungshilfe zum Finden der Kunstwerke in den einzelnen Schau-sälen.¹¹

Mögliche Gründe für diese neue Systematisierung der Galeriekataloge können in dem veränderten Verständnis vom Wesen und der Aufgabe des Museums als Volksbildungsstätte begründet sein. Der scheinbare Widerspruch, dass ja gerade in der neuen Form der Kataloge die Orientierung für den Besucher schwieriger wurde, liegt in den neuen verschiedenen Zielgruppen der Kataloge. Auf der einen Seite verlangte das nun etablierte Fach Kunstgeschichte für den qualifizierten Kenner Material für die weitere Forschung und auf der anderen Seite bedurfte es neuer Medien für die kunstinteressierte Bevölkerung, die nun aktiv an bzw. vielmehr in das Museum durch pädagogische Vermittlung gebunden werden sollte. Die neu verfassten Sammlungskataloge und Museumsführer zu Beginn des 20. Jahrhunderts spiegelten das Bild des Aufbruchs und Werdens des Museums in seinen unterschiedlichen Funktionen wider, ohne aber bereits eine allgemeingültige und einheitliche Fassung für die neuen Aufgabengebiete gefunden zu haben, denn die Forderungen der Wiener Konferenz von 1873 lieferten zwar Anhaltspunkte, waren aber gerade in Bezug auf die Systematisierung zu allgemein gehalten und für die definierten Zielgruppen nicht genügend differenziert.

Im Rahmen der Entwicklung zum Volksmuseum, war Alfred Lichtwark¹², Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1886 bis 1914, unbestritten der Protagonist, der theoretisch und praktisch das Programm des neuen Museums entwarf. In seiner bereits viel zitierten Antrittsrede als Direktor der Hamburger Kunsthalle schrieb Lichtwark: „Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.“¹³ Während Lichtwark vor allem Pädagoge und Lehrer war, er hatte nur wenige Semester Kunstgeschichte studiert, war sein Nachfolger im

Amt als Direktor der Hamburger Kunsthalle, Gustav Pauli, ein Kunsthistoriker, der von 1885 bis 1889 Kunstgeschichte und Archäologie bei Hubert Janitschek an der Universität Straßburg, bei Jacob Burckhardt in Basel und Anton Springer in Leipzig studiert hatte. Erst Pauli sorgte mit seinen Bestandskatalogen der Gemälde alter und neuer Meister sowie der Katalogisierung der Sammlungen der Zeichnungen und Drucke des Kupferstichkabinetts in Form eines Zettelkastens und der Erfassung der Bibliotheksbestände erstmals für eine nachhaltige wissenschaftliche Basis für die weitere Forschung. Pauli gelang während seines Direktorates die Synthese, die Hamburger Kunsthalle als Volksbildungsstätte *und* wissenschaftliche Institution zu etablieren. Bei seinem Amtsantritt hingegen stand weder für die interessierten Besucher noch für das sachverständige Publikum „Material“ zur Übersicht über die Sammlung oder zum vertiefenden Einarbeiten zur Verfügung. So stellte Pauli umgehend eine Liste mit den Vorhaben auf, die er in den kommenden Jahren zu realisieren plante. Dazu gehörte die Neuauflage des Kataloges der neueren Meister, der letzte, noch von Lichtwark verfasste Katalog aus dem Jahr 1910¹⁴ war längst vergriffen, erstmals ein Katalog der alten Meister sowie Kataloge der Sammlungen der Skulpturen, Medaillen und Plaketten.¹⁵ Die Realisierung dieser Pläne wurde durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges stark behindert und verzögert.

Die Hamburger Kunsthalle stand nicht allein vor diesen Problemen, wie Curt Glaser¹⁶ 1920 berichtete: „Es war früher selbstverständlich, daß der Museumsbesucher am Eingang einen um billiges Geld erhältlichen Führer vorfand, der die dem Laien unerläßliche Anleitung zum ersten Verständnis der Sammlungen bot. Wer weitere Belehrung suchte, konnte Spezialkataloge der einzelnen Sammlungen kaufen, und die Berliner Museen gaben überdies kleine Handbücher heraus, die wichtige Gebiete der Kunstgeschichte unter besonderem Hinweis auf die Stücke der Sammlung selbst im Zusammenhang darstellten. – Von all diesen ausgezeichneten Mitteln der Volksbildung ist heut [sic!] kaum noch etwas zu finden. Die alten Auflagen sind vergriffen und Neubearbeitungen harren vergebens der Drucklegung, da es nicht möglich ist, die Bücher zu einem halbwegs erträglichen Preise herzustellen.“¹⁷ Glaser sah weiter die Gefahr, dass die vor dem Ersten Weltkrieg begonnene Arbeit für die Volksbildung nicht fortgeführt werden könne, trotz der weiter ausgebauten pädagogischen Maßnahmen, wie die regelmäßigen Führungen zu allgemeinen und Spezialthemen in den Museen, denn das „gesprochene Wort übt eine andere Wirkung als das gedruckte Buch. Beides ist notwendig, und eines soll das andere

ergänzen. Viele [...] sind umso dankbarer für die fachliche Belehrung in der neutralen Form des Museumsführers oder Kataloges.¹⁸ Glaser schloss seinen Aufsatz mit der nachdrücklichen Forderung: „Darum ist die Frage der Kataloge und Handbücher wahrhaft dringend geworden. Es ist notwendig, daß Mittel beschafft werden, um der [sic!] Drucklegung dieser wichtigsten Instrumente der Nutzbarmachung der Museen zu ermöglichen. Es muß wieder dazu kommen, daß dem Besucher auf den Verkaufstischen am Eingang zu erträglichen Preisen die Publikationen geboten werden, die er braucht, um in dem Labyrinth, in das er eintritt, den Faden zu finden. Sonst bleibt das viel mißbrauchte Wort von der ‚Popularisierung der Museen‘ eine leere Redensart.“¹⁹

In Hamburg stand Pauli, neben diesem Problem der fehlenden aber dringend erwünschten Kataloge im Kontext der allgemeinen Knappheit der finanziellen Mittel und zusätzlichen Inflation, zudem vor der großen Aufgabe, den von Lichtwark und dem Hamburger Baudirektor Fritz Schumacher²⁰ entworfenen Erweiterungsbau der Kunsthalle zu vollenden, was im Zuge des Krieges nur mit großer Langsamkeit vor sich ging. Durch die Unterstützung seiner Assistenten, Carl Georg Heise²¹ und Viktor Dirksen²², konnte sich Pauli durch den ruhenden bzw. eingeschränkten Museumsbetrieb in aller Ausführlichkeit dem Bestand der Gemäldesammlung und des Kupferstichkabinetts widmen. Pauli hatte die neue Situation der Kataloge im Angesicht der verschiedenen Zielgruppen, Kenner und Laien, erkannt und für diese neuen Erfordernisse separate Broschüren in Form von „Katalogen“, „Führern“ und „Kleinen Führern“ entwickelt, um das Problem der Zielgruppenfrage zu lösen.

Bei dem ersten, von Pauli herausgegebenen Katalog der Hamburger Kunsthalle, handelte es sich um den Bestandskatalog der Gemälde alter Meister, der von Carl Georg Heise verfasst und 1918 publiziert wurde.²³ In seinem Vorwort des Kataloges berief sich Pauli bzgl. des Aufbaus explizit auf den im Jahr 1900 von Heinrich Weizsäcker²⁴ verfassten „Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main“,²⁵ der sich wiederum an den allgemeinen Richtlinien für die Bearbeitung kritischer Bilderverzeichnisse, wie sie auf dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien im Jahr 1873 vereinbart wurden, orientierte.²⁶

In der Folge begründete Pauli im Jahr 1920 die Reihe der „Kleinen Führer“, die meist durch Hamburger Mäzene finanziert wurden und dem interessierten Laien einen Einblick in den Organismus der Hamburger Kunsthalle und ihrer Hauptwerke verschaffen sollte.²⁷ Bei der Konzeption orientierte sich Pauli an den von Theodor Volbehr²⁸ heraus-

gegebenen „Magdeburger Museumsheften“.²⁹ Bevor sich die „Kleinen Führer“ mit einzelnen Kunstwerken bzw. Künstlern beschäftigen, wurde der erste Führer dem Gebäude der Hamburger Kunsthalle³⁰ gewidmet, der zweite stellte eine Hommage an Alfred Lichtwark³¹ dar. Lobend wurde die neu begründete Reihe, bereits bis zum Ende des Jahres 1920 entstanden zwölf „Kleine Führer“, angenommen.³² Die Hefte zu den erschwinglichen Preisen von 1 Mark bis zu 1,50 Mark waren zusätzlich mit Reproduktionen der Kunstwerke ausgestattet, aber nicht für den Kenner gedacht, sondern für den Besucher der Kunsthalle, für dessen künstlerische Bildung und Kunst-Erziehung, wie sie Glaser in dem oben beschriebenen Artikel forderte. Selbst heute noch, wird die von Pauli begonnene Folge in der Hamburger Kunsthalle fortgesetzt, unter dem leicht veränderten Titel der „Kleinen Reihe“.

Im Jahr 1924 differenzierte Pauli im „Führer“ durch die Galerie der neueren Meister³³ deutlich die verschiedenen Aufgaben und Funktionen der Galeriekataloge. Der „Katalog“ reihte die erreichbaren Einzelheiten der Kunstwissenschaft bei jedem Stück kurz aneinander und „dient als Nachschlagewerk vor den Objekten oder er gewährt der Forschung bequeme Anhaltspunkte“.³⁴ Der „Führer“ hingegen verfolgte für Pauli die Aufgabe, „die Sammlung als ein Ganzes zu betrachten, um sie in einer Würdigung ihrer wertvollsten Bestandteile vor der Phantasie des Lesers aufzubauen. [...] Der Führer möchte gelesen werden als eine Vorbereitung oder als eine Erinnerung. Er läßt sich rechtfertigen, insofern die Sammlung als ein Organismus gelten darf.“³⁵ Von der hamburgischen Presse wurde der neu erschienene Führer und seine Intention, nämlich „Aufklärungsarbeit im besten Sinne“ zu leisten, hoch gelobt: „Nimm und lies!“ war das Resümee und gleichzeitig die Aufforderung an die Hamburger Bürger.³⁶

Pauli setzte sich auch in den kommenden Jahren mit der Vereinheitlichung der Galeriekataloge auseinander, denn obwohl die verschiedenen Zielgruppen erkannt waren, folgten die Kataloge noch keinem einheitlichen Schema, das dem Besucher und/oder dem Kunstwissenschaftler in den verschiedenen Museen den gleichen leichten Einstieg in die Sammlung ermöglichte. Entschieden vertrat Pauli seine Position mit einem Referat über „die Vereinheitlichung der Galeriekataloge“³⁷ auf der Tagung des deutschen Museumsbundes in Hannover im Oktober 1927. Er schrieb über die Tagung an die Kommission: „[...] Als Leiter des Bundes [Deutscher Museumsbund – CR] war ich immer bestrebt, die sachlichen technischen Angelegenheiten der Museumsverwaltung voranzustellen. [...] Betreffs der einheitlichen Gestaltung der Kataloge folgten wir einer Anregung des office des

Musées [sic!] im Völkerbund zu Genf [...]. Hoffentlich gelingt es eine Typisierung der Form der Kataloge durchzusetzen, was eine wesentliche Erleichterung der wissenschaftlichen Arbeiten bedeuten würde.“³⁸

Vorausgegangen war im Januar 1927 auf Einladung des Völkerbundes eine Konferenz von Museumsdirektoren in Genf, ohne deutsche Beteiligung, auf der über die Frage der Vereinheitlichung der Galeriekataloge diskutiert wurde. Übereinstimmend wurde vereinbart, dass drei Arten von Katalogen zu unterscheiden seien: die „Führerkataloge“, die „oberflächlichen Kataloge“ und die „wissenschaftlichen Kataloge“. Um weitere Details zu klären, entschied man sich für eine Umfrage bei den großen Museen in verschiedenen Ländern. Die Rückmeldungen waren so unterschiedlicher Art, dass sie für eine Auswertung nicht nutzbar waren, denn beim Erstellen der Umfrage war nicht beachtet worden, dass die Museen mit sehr unterschiedlichen Inhalten bzw. Sammlungsgebieten, wie Archäologie, Numismatik, Malerei, Kunstgewerbe, unterschiedliche Kataloge erforderten.³⁹ Die umfangreichen Ergebnisse der Umfrage wurden in der Zeitschrift *Mouseion* veröffentlicht.⁴⁰

In Deutschland interessierte sich der im Jahr 1917 gegründete Deutsche Normenausschuss⁴¹ (heute: Deutsches Institut für Normung e. V., Berlin) für die Typisierung der Galeriekataloge. Pauli war am 17.01.1928 in Berlin neben Vertretern des Normenausschusses, dem Generaldirektor der Preußischen Staatsbibliothek, Hugo Andres Krüß⁴², sowie Vertretern des Kaiser Friedrich Museums und der Nationalgalerie, darunter auch Ludwig Justi⁴³, Teilnehmer einer diesbezüglichen Besprechung, wie er im Reisebrief der Kommission berichtete: „Der Normenausschuss ist eine Gründung unserer Grossindustrie und wird wesentlich von deren Mitteln unterhalten, aber auch vom Staate finanziell gefördert. Er hat in der Dorotheenstrasse 47 die oberen Stockwerke eines geräumigen Hauses gemietet und entfaltet da eine gewisse segensreiche Tätigkeit. Seine Bemühungen gehen darauf aus, in weitestem Umfange typische Formen einzuführen, die die Arbeit der Industrie, des Gewerbes und der Wissenschaft erleichtern. Diese Bemühungen ziehen ganz von selbst immer weitere Kreise, da es sich überall darum handelt, durch Typisierung die Arbeit zu erleichtern und zu verkürzen. Auch die Museumsverwaltungen haben Anlass, sich mit dieser Frage zu beschäftigen [...]“. Der Normenausschuss interessierte sich „für die Typisierung der Kataloge, da es sich hier nicht nur um die Erleichterung interner Museumsarbeit handelt, sondern auch um deren Auswirkung und um die Bequemlichkeit des Publikums.“ Resümierend fasste Pauli zusammen:

„Am wichtigsten, weil am meisten begehrt, ist nun der Katalog einer Gemäldegalerie.“⁴⁴

Die von Pauli sowohl auf der Tagung des Deutschen Museumsbundes in Hannover als auch bei der Besprechung des Normenausschusses vertretenen Thesen, wurden von ihm im Jahr 1928 in einem Aufsatz in der *Minerva*-Zeitschrift veröffentlicht.⁴⁵ Pauli befürwortete darin unbedingt eine Vereinheitlichung der Kataloge, denn „Typisierung der Kataloge bedeutet Erleichterung ihrer Benützung. Jeder, der ein bestimmtes wissenschaftliches Gebiet zu bearbeiten hat, empfindet es als eine große Annehmlichkeit, wenn er die Kataloge der in Betracht kommenden Sammlungen in seiner Bibliothek leicht beisammen findet und wenn er bei ihrer Benützung überall demselben Typus begegnet.“⁴⁶ Der Kritik der Gegner, dass eine Vereinheitlichung den individuellen Charakter der Sammlung beeinträchtigen würde, setzte er entgegen, dass die Individualität des Museums sich in seiner Geschichte sowie der Zusammensetzung und Anordnung der Galerie genügend ausdrücke. Zudem stünde es den Museumsleitern frei, weitere Kataloge zu verfassen. Erstmals wurden in dem Aufsatz von Pauli Normen sowohl für den populären als auch den wissenschaftlichen „Katalog“ sowie für einen „Führer“ durch die Museen differenziert formuliert und aufgestellt.

Das nichtwissenschaftliche Publikum bedurfte nach Pauli eines Kataloges, der eine kurze, deutliche Bezeichnung jedes einzelnen Bildes verbunden mit Abbildungen der Hauptwerke beinhaltet. Genaue stellte er für diesen „oberflächlichen Katalog“ fünf Normenpunkte auf: „1. kurze Angaben der Nationalität und der Lebensdaten des Künstlers, 2. eine kurze, klare Bezeichnung des Gegenstandes (eine Beschreibung dagegen ist überflüssig), 3. und 4. kurze Angaben über Material und Größe und 5. über Provenienz. Die Namen der Künstler sollten alphabetisch geordnet sein, wobei z. B. die Namen gewisser italienischer Künstler nach der populären Form angeführt werden müssten [...]“.“⁴⁷

Der „wissenschaftliche Katalog“ hingegen sollte nach Pauli alle Angaben zu jedem Werk enthalten, die für die wissenschaftliche Arbeit von Nutzen sind. Dem nach Künstlernamen geführten alphabetischen Katalog selbst, sei in der Einleitung die individuelle Geschichte der Sammlung voranzustellen. Für den wissenschaftlichen Katalog stellte Pauli zehn Forderungen auf:

1. Eine Beschreibung, welche die Identifizierung des Bildes ermöglicht;
2. Ein Faksimile der Signatur;
3. Angabe des Materials sowie Maße in Zentimetern;
4. Angabe einer möglichst ausführlichen Provenienz;

5. Angabe der Restaurierungen und Übermalungen, wenn möglich unter Nennung der Namen der Restauratoren;
6. Angabe der Literatur;
7. Die Nummerierung der Gemälde, durch Angabe der Inventarnummer.

Für den Anhang des Kataloges forderte Pauli weiter:

8. Eine Ordnung der Bilder nach Ländern und Schulen;
9. Eine Ordnung des ganzen Bestandes nach der (Inventar-)Nummernfolge;
10. Eine Nennung der Stifter nach dem Alphabet und Datum der Stiftung.

Pauli befürwortete weiter ein einheitliches Format der Kataloge von 18 bis 20 cm in der Höhe zu 12 bis 13 cm in der Breite.⁴⁸

Ein Katalog, der nach den Standorten der Werke geordnet sei, eigne sich nach Paulis Ausführungen nur bei abgeschlossenen Sammlungen, wie beispielsweise den Schlossmuseen, deren Anordnung relativ statisch und nur selten Veränderungen unterworfen sei.⁴⁹

Als dritten Katalog stellte Pauli in seinem Aufsatz den „Führer“ bzw. den „catalogue guide“ vor. Dessen Gestaltung sei relativ frei und dem Verfasser überlassen. Doch gab Pauli den Hinweis, dass der Inhalt des „Führers“ eine Art „Leitfaden der Geschichte der Kunst“ durch die jeweilige Sammlung, bzw. auch anhand der Anordnung innerhalb der Galerie nach Räumen, beinhalten könne. „Eine solche Ordnung ermöglicht für den Verfasser des Führers die Aufstellung höherer Gesichtspunkte und eröffnet beispielsweise auch die Gelegenheit zum Hinweis auf Kunstwerke verwandten Charakters, die zur Erläuterung des Museumsbestandes herangezogen werden mögen. Hier können Zeitströmungen und Stile erörtert werden und Bewertungen einzelner Persönlichkeiten ihren Platz finden.“⁵⁰

Die Hoffnung Paulis auf eine Typisierung der Galeriekataloge nach dem von ihm präferierten Schema, welches erstmals, auf Basis der Hinweise des Kongresses in Wien 1873, genaue Angaben für zielgruppengerechte Kataloge vorschlug, wurde nicht erfüllt. Im Archiv des Deutschen Instituts für Normung e. V. gibt es keine Hinweise auf die Sitzung bzw. diesbezügliche Pläne, dafür aber die plausible Vermutung, dass die Besprechung dazu einberufen wurde, um die Verwendung der DIN-Formate auch in diesem Bereich zu propagieren. Nach Einführung der DIN 476 im Jahr 1924 wurde für die breiteste Anwendung der darin festgelegten Papierformate geworben, nicht nur für Geschäfts- und Verwaltungsdrucke, sondern auch für Bücher und Plakate. So erschien 1927 die DIN 826 für Zeit-

schriften, die Maße und Satzspiegel vornehmlich für technische Periodika festlegen sollte.⁵¹ Es gab und gibt bis heute keine Norm für Museumskataloge.

Pauli selbst setzte trotzdem für die Hamburger Kunsthalle seine Anforderungen an die unter seinem Direktorat entstandenen „wissenschaftlichen Kataloge“⁵² und „Führer“⁵³ eins zu eins um. Er verzichtete allerdings auf die Veröffentlichung des „oberflächlichen Katalogs“, stattdessen publizierten seine Mitarbeiter und er weiter die Folge der „Kleinen Führer“, bis 1933 insgesamt 37 Hefte, oftmals sogar in mehrfachen Auflagen.

Mit diesen Anforderungen, die Pauli an drei verschiedene Arten von Katalogen/Führern auf Basis der Empfehlungen der Konferenz von Wien 1873 stellte, legte er die Grundlage für die heute gängigen Kataloge der Museen. Die verschiedenen Formen der Kataloge gab es bereits schon vor Paulis Darstellung, doch fehlte eine Systematisierung bzw. Normierung der Kataloge für die unterschiedlichen Zielgruppen, was gerade in der neuen Funktion und Aufgabe der Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Volksbildungsstätte wichtig war und den Gebrauch der Kataloge erschwerte. Heute sind anstelle des „oberflächlichen Katalogs“ und des „Führers“ die für fast alle Museen in Deutschland vorhandenen und einheitlich aufgebauten „Prestel Museumsführer“ getreten, die zu erschwinglichen Preisen meist eine kurze Einführung der Geschichte des jeweiligen Museums mit Raumplan geben und die Meisterwerke der Sammlung mit kurzen Angaben zum Künstler, Titel, Jahr, Inventarnummer sowie einer kurzen Beschreibung des dargestellten Bildes neben einer farbigen Abbildung präsentieren. Für die Schlossmuseen, Kirchen, Klöster und Burgen bieten die „Kleinen Kunstführer“ aus dem Verlag Schnell & Steiner die wichtigsten Informationen zur Geschichte der Bauwerke und deren besonderem Inventar.

Die von Pauli aufgestellten Anforderungen für die wissenschaftlichen Kataloge sind heute Standards geworden, der Aufbau der einzelnen Nummern in den Bestandskatalogen folgt meist dem von Pauli aufgestellten Schema, auch wenn die Reihenfolge seiner Punkte nicht unbedingt eingehalten wird und es unterschiedliche Formen der Ausführlichkeit gibt.⁵⁴ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Pauli in der Verschiedenheit der Galeriekataloge, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch keinem einheitlichen Schema folgten, Probleme bei deren Gebrauch angesichts der neuen Zielgruppen sah. Er erkannte den Bedarf nach einer Typisierung der Galeriekataloge zur Erfüllung der neuen Aufgaben einer erstarkten Kunstwissenschaft und einer Bevölkerung für die das Museum zur Volksbildungsstätte wurde. Nach

den bisherigen Forschungen war es Pauli, der in den Jahren 1927/28 das erste Mal eine Reihe von klaren Anforderungen für verschiedene Museumskataloge zielgruppengerecht aufstellte. Auch ohne eine kodifizierte Normierung haben sich diese sachlogischen Anforderungen und Postulate an die unterschiedlichen „Kataloge“ und „Führer“ für die verschiedenen Zielgruppen bis zum heutigen Tag durchgesetzt und finden breite Anwendung.

1. Der Verfasser bereitet eine Dissertation zu Gustav Pauli und der Hamburger Kunsthalle vor, die neben einer Analyse der kunstwissenschaftlichen Tätigkeit Paulis in Hamburg auch eine kommentierte Edition der bisher unveröffentlichten Reisebriefe von Gustav Pauli an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle beinhaltet. Das hier vorgestellte Thema stellt einen Aspekt aus dem vielschichtigen Komplex über „Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum“ dar. Das voraussichtliche Erscheinungsdatum der Arbeit liegt im Jahr 2009.
2. Gustav Pauli (1866–1938), deutscher Kunsthistoriker, 1889 Promotion über die Renaissancebauten Bremens und ab 1890 wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Kupferstichkabinett in Dresden. Ab 1894 war Pauli Bibliothekar der dortigen Akademie und ab 1897 in Folge Direktor der Kupferstichsammlung, der Bibliothek der prinzlichen Sekundogenitur und der Privatbibliothek des Königs Albert. Im Jahr 1899 erfolgte der Ruf in die Heimatstadt als Direktor der Bremer Kunsthalle. 1914 wurde Pauli der Nachfolger Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1933.
3. Vgl. Ketelsen, Thomas (2005): Zur Geschichte des Sammlungs- und Galeriekataloges im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 62, H. 3/4, S. 153–160. Jüngst zu der Bedeutung des Sammlungskataloges im 18. Jahrhundert vgl. Savoy, Bénédicte (2006): Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert. In: Savoy, Bénédicte (Hg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815. Mainz am Rhein, S. 18–20.
4. Vgl. Ketelsen, Thomas (2005): Zur Geschichte des Sammlungs- und Galeriekataloges im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 62, H. 3/4, S. 153.
5. Ebd., S. 157.
6. Vgl. Eitelberger, R. von (1874): Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien. Wien.
7. Ebd., S. 5.
8. Ebd., S. 6–8.
9. Ebd., S. 8.
10. Ebd., S. 9.
11. Vgl. Ketelsen, Thomas (2005): Zur Geschichte des Sammlungs- und Galeriekataloges im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 62, H. 3/4, S. 158.
12. Alfred Lichtwark (1852–1914), deutscher Kunsthistoriker und Pädagoge. Lichtwark arbeitete nach der Schulzeit zunächst als Lehrer in Hamburg und studierte ab 1880 auf Vermittlung von Justus Brinckmann, dem Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, bei Anton Springer in Leipzig Kunstgeschichte. Bereits nach nur einem Jahr wechselte Lichtwark nach Berlin, er war zunächst Assistent und später Bibliothekar am dortigen Kunstgewerbemuseum. 1885 promovierte Lichtwark über die „Kleinmeister als Ornamentisten“, ein Jahr später wurde er zum ersten wissenschaftlichen Direktor der Hamburger Kunsthalle berufen.
13. Lichtwark, Alfred (1887): Die Aufgaben der Kunsthalle. Antrittsrede gehalten vor Senat und Bürgerschaft am 9. Dezember 1886. In: Lichtwark, Alfred: Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. Hamburg, S. 14.
14. Vgl. Lichtwark, Alfred (Hg.) (1910): Katalog der neueren Meister. Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg.
15. Pauli in einem undatierten Brief aus dem Jahr 1914 an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle in: Archiv Hamburger Kunsthalle L 104.
16. Curt Glaser (1879–1943), deutscher Arzt, Kunsthistoriker und Kunstsammler, setzte sich u. a. für die Vermittlung und das Verständnis der ostasiatischen Kunstgeschichte ein. Glaser war von 1909 bis 1924 Kustos am Berliner Kupferstichkabinett, ab 1924 Leiter der Bibliothek der Berliner Museen. Er emigrierte 1933 in die Schweiz, Frankreich und Italien, 1940 in die USA.
17. In: Glaser, Curt (1920): Museumskataloge. In: Kunstchronik und Kunstmarkt N. F., Jg. 32, H. 8, S. 143.
18. Ebd., S. 144.
19. Ebd., S. 144.
20. Fritz Schumacher (1869–1947), deutscher Architekt und Stadtplaner, wurde 1899 an der technischen Hochschule in Dresden zum Professor berufen. Im Jahr 1907 war Schumacher Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. 1909 trat er die Stelle des Baudirektors und Leiters des Hochbauwesens in Hamburg an. Von 1920 bis 1923 wechselte er nach Köln und schloss im Auftrag von Oberbürgermeister Konrad Adenauer die Festungsringe der Stadt. Nach seiner Rückkehr nach Hamburg wurde Schumacher zum Oberbaudirektor ernannt, bis er 1933 von den Nationalsozialisten seines Amtes enthoben wurde.
21. Carl Georg Heise (1890–1979), deutscher Kunsthistoriker. Von 1915 bis 1920 war Heise Assistent von Pauli an der Hamburger Kunsthalle. Er leitete von 1920 bis 1933 das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck. Nach dem Krieg war Heise von 1945 bis 1955 Direktor der Hamburger Kunsthalle.
22. Viktor Dirksen (1887–1955), deutscher Kunsthistoriker, nach der Promotion im Jahr 1914 über die Gemälde des Martin de Vos in Berlin bei Adolf Goldschmidt, war er ab dem 01. 04. 1919 Assistent Paulis an der Hamburger Kunsthalle und von 1929 bis 1952 Direktor des Städtischen Museum Wuppertal, welches 1961 in Von der Heydt-Museum umbenannt wurde. 1949 gründete Dirksen die Arbeitsgemein-

- schaft westdeutscher Museen und Kunstvereine. Nach seiner Pensionierung führte er die Geschäfte des Kölnischen Kunstvereins.
23. Vgl. Heise, Carl Georg (1918): Katalog der alten Meister. Kunsthalle zu Hamburg. Mit einer Einleitung von Gustav Pauli. Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg.
 24. Heinrich Weizsäcker (1862–1945), deutscher Kunsthistoriker, war von 1891 bis 1904 Direktor des Städelschen Kunstinstituts, danach bis zur Pensionierung Professor für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart, dort 1923/24 Rektor.
 25. Vgl. Weizsäcker, Heinrich (1900): Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Die Werke der älteren Meister vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Frankfurt/Main.
 26. Ebd., S. 5.
 27. Vgl. den Sitzungsbericht der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg vom 16. 07. 1920 (Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle 364 – 2/1 III 6).
 28. Theodor Volbehr (1862–1931), deutscher Kunsthistoriker, ab 1888 wissenschaftlicher Bibliothekar am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 1892 Verwalter der Sammlung des Kunstgewerbevereins Magdeburg, von 1895 bis zu seinem Ausscheiden 1923 Leiter des von ihm gegründeten städtischen Museums sowie von 1899 bis 1908 erster Vorsitzender des Kunstgewerbevereins Magdeburg.
 29. Pauli in einem Brief an Carl Georg Heise am 14. 10. 1920. In: Archiv Hamburger Kunsthalle – Direktorenkorrespondenz 169.
 30. Vgl. Pauli, Gustav (1920): Die Kunsthalle. Ihr Bau und ihre Einrichtung. Hamburg (Kleine Führer, 1).
 31. Vgl. Pauli, Gustav (1920): Alfred Lichtwark. Hamburg (Kleine Führer, 2).
 32. Vgl. C.M.R. (1921): Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer. In: Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft, 04.01. 1921.
 33. Vgl. Pauli, Gustav (1924): Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. I. Die neueren Meister. Hamburg.
 34. Ebd., S. 9.
 35. Ebd., S. 9.
 36. In: C.M.R. (1924): Paulis Führer durch die Kunsthalle. In: Hamburgischer Correspondent, 05. 10. 1924.
 37. Vgl. Pauli, Gustav (1928): Die Vereinheitlichung der Galeriekataloge. In: Minerva-Zeitschrift, Jg. 4, H. 1, S. 13–16; Pauli, Gustav (1928): Les Catalogues des Musées. Suite de l'enquete sur un projet d'unification. In: Mouseion, Jg. 2, S. 26–31.
 38. Gustav Pauli in einem Reisebrief vom 15. 10. 1927 an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg in: Archiv Hamburger Kunsthalle 119b (die vollständige Veröffentlichung dieses Reisesbriefes erfolgt in der Edition, die vom Autor in Vorbereitung ist).
 39. Pauli, Gustav (1928): Die Vereinheitlichung der Galeriekataloge. In: Minerva-Zeitschrift, Jg. 4, H. 1, S. 13.
 40. Vgl. u. a. N.N. (1927): Les Catalogues des Musées. Enquete sur un projet d'unification. In: Mouseion, Jg. 1, S. 116–133; Meyer, Hellmuth (1928): Les Catalogues des Musées. Suite de l'enquete sur un projet d'unification. In: Mouseion, Jg. 2, S. 224–245; Pauli, Gustav (1928): Les Catalogues des Musées. Suite de l'enquete sur un projet d'unification. In: Mouseion, Jg. 2, S. 26–31 (Wiederabdruck des Aufsatzes aus der Minerva-Zeitschrift); N.N. (1929): Les Catalogues des Musées. Suite de l'enquete sur un projet d'unification. In: Mouseion, Jg. 3, S. 53–65; N.N. (1929): Réunion de la Commission consultative d'experts de l'Office International des Musées. 8 et 9 février 1929. In: Mouseion, Jg. 3, S. 76–84.
 41. Vgl. Wölker, Thomas (1992): Entstehung und Entwicklung des Deutschen Normenausschusses 1917 bis 1925. Berlin. (DIN-Normungskunde, 30); Berz, Peter (1995): Der deutsche Normenausschuß. Zur Theorie und Geschichte einer technischen Institution. In: Adam, Armin (Hg.): Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen. Berlin, S. 221–236.
 42. Hugo Andres Krüß (1879–1945), Geheimer Regierungsrat, Generaldirektor der Preußischen Staatsbibliothek von 1925 bis 1945.
 43. Ludwig Justi (1876–1957), deutscher Kunsthistoriker. Justi war 1904/05 Direktor des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main, ab 1905 Sekretär der Akademie der Künste in Berlin. Als Nachfolger von Tschudi war er von 1909 bis 1933 Direktor der Berliner Nationalgalerie.
 44. Gustav Pauli in einem Reisebrief vom 19. 01. 1928 an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle zu Hamburg in: Archiv Hamburger Kunsthalle 119b (die vollständige Veröffentlichung dieses Reisesbriefes erfolgt in der Edition, die vom Autor in Vorbereitung ist).
 45. Pauli, Gustav (1928): Die Vereinheitlichung der Galeriekataloge. In: Minerva-Zeitschrift, Jg. 4, H. 1, S. 13–16.
 46. Ebd., S. 13.
 47. Ebd., S. 14.
 48. Ebd., S. 14–15.
 49. Ebd., S. 15.
 50. Ebd., S. 16.
 51. Herzlicher Dank an Peter Anthony, Deutsches Institut für Normung e. V., für die Recherchen und Hinweise (Brief vom 04. 06. 2008).
 52. Vgl. Heise, Carl Georg (1918): Katalog der alten Meister. Kunsthalle zu Hamburg. Mit einer Einleitung von Gustav Pauli. Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg. (2. Aufl. 1921, 3. Aufl. 1930); Dirksen, Viktor (1922): Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister. Mit einer Einleitung von Gustav Pauli. Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg. (2. Aufl. 1927).
 53. Vgl. Börger, Hans (1921): Die antiken Münzen und die Medaillen der Kunsthalle zu Hamburg. Führer und Verzeichnis der Schausammlung. I. Teil bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts. Hamburg; Pauli, Gustav (1924): Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. I. Die neueren Meister. Hamburg; Börger, Hans (1932): Griechische Plastik. Ein Führer durch die Abguss-Sammlung der Kunsthalle zu

- Hamburg. Hamburg; Pauli, Gustav (1928): Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. II. Die älteren Meister. Hamburg.
54. Vgl. u. a. Brinkmann, Bodo; Kemperdick, Stephan (2005): Deutsche Gemälde im Städel. 1500–1550. Herausgegeben von Herbert Beck, Jochen Sander. Mainz am Rhein. (Kataloge der Gemälde im Städel-schen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Bd. 5); Schawe, Martin (2006): Altdeutsche und altniederländische Malerei. Herausgegeben von den Bayeri-schen Staatsgemäldesammlungen München. Ostfil-dern (Alte Pinakothek, Bd. 2); Marx, Harald (Hg.) (2007): Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illus-triertes Gesamtverzeichnis. Köln; Sitt, Martina (2008): Die Gemälde der Alten Meister. Die deut-schen, französischen, italienischen und spanischen Gemälde. Herausgegeben von Uwe M. Schneede und Martina Sitt. Köln (Die Sammlungen der Hambur-ger Kunsthalle, Bd. 1).

ERASMUS

Ihr Lieferant für alle Kunstbücher

Bitte richten Sie Ihre Bestellungen und
Anfragen an:

ERASMUS BV
P.O. BOX 19140
1000 GC AMSTERDAM
The Netherlands
Tel.: +31-20-535 34 33
Fax: +31-20-620 67 99
E-mail: erasmus@erasmusbooks.nl
www.erasmusbooks.nl

Für französische Bücher:
Librairie Erasmus
28, rue Basfroi
75011 Paris, France
Tel.: +33-1-43 48 03 20
Fax.: +33-1-43 48 14 24
E-mail: erasmus@erasmus.fr
www.erasmus.fr



Erasmus

- Professional
- Traditional
- Academic