

Als 1966 der Neubau des Historischen Museums am Hohen Ufer in Hannover eröffnet wurde, brachte Museumsdirektor Helmut Plath, der seit den 50er Jahren gemeinsam mit Architekt Dieter Oesterlen ein Raumprogramm für das Haus entwickelt hatte, dessen Bildungsidee auf den Punkt: «Um dem Besucher das Erlebnis ‚Aha, so ist das also!‘ zu vermitteln, ist es nötig, ihn in einen Raum zu führen, der ihn entspannt, denn nur in der Entspannung ist der Mensch fähig, Einsichten zu gewinnen, die über den Tag hinaus dauern. Die Entspannung wird erreicht durch den Schock ‚Oh, wie schön!‘ Diesen Schock herbeizuführen, ist die Aufgabe der Form. Da das Erlebnis ‚Oh!‘ sich früher als das Erlebnis ‚Aha!‘ vollziehen muss, ist der Vorrang der ästhetisch einwandfreien Form vor dem Streben nach systematischer Vollständigkeit gegeben.»¹

Plaths Ausführungen zeigen: Im neuen Museum (Abb. 1) ging es keineswegs um klassische Wissensvermittlung, sondern – auch im kulturhistorischen Museum – um einen ästhetischen Wahrnehmungs- und Vermittlungsansatz, bei dem das Original und seine Wirkung im Mittelpunkt standen, bei dem ruhige, auf wenige Objekte konzentrierte Räume die Besucherinnen und Besucher einladen sollten, sich einzulassen auf das Gezeigte, bei dem Objekt und Raum eine ästhetische Einheit formen sollten, die Emotionen wecken und Erkenntnisse transportieren würde – und die vor allem eins im Blick hatte: die einzelne Betrachterin, den einzelnen Betrachter.²

Plath wies damit auf ein ästhetisches Bildungskonzept hin, das moderne Museen und ihre Bauten nach 1945 über alle Museumssparten hinweg national wie international prägte. Das Museum präsentierte sich als freier Wahrnehmungsort, an dem Ästhetik als Brücke für individuelle Bildung und gesellschaftliche Wertebildung fungieren sollte. Umgesetzt wurde dies in klaren, funktionalen Museumsbauten, die sich oft als kubische Ensembles um Skulpturenhöfe gruppierten, durch Glasfronten und Foyers offen in Stadt oder Landschaft eingefügt.³ In intimen Räumen wurde mit objektfokussierten Inszenierungen gearbeitet, mit Lichtinseln oder in ersten Dunkelmuseen. Daneben setzte man auf transparente Ausstellungshallen, die flexibel bespielbar waren, um immer wieder neue visuelle Wahrnehmungsräume zu offerieren. Pures, funktionales Material schuf in beiden Fällen eine ganz eigene Raumästhetik. Für ergänzende Vermittlungsangebote, die die individuelle Wahrnehmung für ein breites Publikum erfahrbar machen sollten, hielten die Museen zusätzliche Räume bereit: Vortragssäle, Bibliotheken, Verkaufstheken, Mal Schulen für Kinder, auch Cafés und Ruheräume. Nach 1945 etablierte sich damit eine neue Form des Museums und der Museumsarchitektur: das Museum als freier ästhetischer Bildungsort.



1 Historisches Museum am Hohen Ufer Hannover, Neubau von 1966, Fassade zum Hof, Architekt: Dieter Oesterlen (mit Museumsdirektor Helmut Plath).

Orientierung an vor 1933 – Teil einer Reformgeschichte

In welchem Kontext ist dieser Museumstyp zu sehen, welche bildungspolitischen Strukturen trugen ihn? Zweifellos war die Idee des freien Wahrnehmungsraums Museum gerade im Nachkriegsdeutschland zunächst als Antwort auf den Nationalsozialismus zu verstehen, als Zeichen des Neubeginns nach 1945. Viele Museen mussten nach Kriegszerstörungen wieder aufgebaut werden. Viele Museumsleute hatten sich dem NS-Regime angepasst, nur wenige Freiräume waren geblieben. Nun rückte nach 1945 – mit der Wiederentdeckung der Freiheit der Kunst und der zuvor verfehmten Moderne, auch einer neuen Menschlichkeit⁴ – der Freiraum Museum umso mehr in den Fokus.

Früher Fürsprecher einer entsprechenden Kunst- und Museumspolitik war im März 1946 bei der Eröffnung der Ausstellung *Befreite Kunst* in Celle Adolf Grimme, damals Kulturbeamter in Hannover, später niedersächsischer Kultusminister. Eine freie Kunst und Kunstrezeption sah Grimme als elementar für eine Neuorientierung der Nachkriegsgesellschaft an. Über den SPD-Mann Grimme, der bereits 1930–1932 als letzter Kultusminister des republikanischen Preußen Ähnliches vertreten hatte, erschloss sich dabei zugleich die Weimarer Republik als Anknüpfungspunkt.⁵

Von der Maxime der Kunstfreiheit ausgehend, hatte das preußische Kultusministerium nach 1918 unter Konrad Haenisch, Carl Heinrich Becker und zuletzt unter Grimme eine liberale Kunstpolitik auf den Weg gebracht, für die eine Nähe zur Reformbewegung, zum Werkbund und zum Bauhaus kennzeichnend gewesen war. Im Hintergrund hatten umfassende ästhetische Bildungskonzepte gestanden, die auf eine auch emotionale Bildung des ‚ganzen Menschen‘, die Erziehung mündiger Staatsbürgerinnen und Staatsbürger durch Kunst und die Etablierung einer weltoffenen Kulturgesellschaft gezielt hatten. Den Museen war damals als ästhetischen Bildungsorten enorme Relevanz zugeschrieben worden. In den preußischen Museen hatte das Ressort eine lebendige Vermittlungsarbeit etabliert, bei der es darum gegangen war, Räume für das eigene ‚Schauen‘ anzubieten und diesen Ansatz durch geringe Eintritte und längere Öffnungszeiten breit wirken zu lassen. Akzente hatte hier etwa die von Ludwig Justi geleitete Staatssammlung zeitgenössischer Kunst im Berliner Kronprinzenpalais gesetzt.⁶

An all dies ließ sich nach 1945 anknüpfen.⁷ Das Weimarer Preußen hatte mit seiner modernen Politik bis nach Frankreich und in die USA gewirkt, wo das Bauhaus begeistert rezipiert wurde. Auch für die westlichen Besatzungsmächte machte der Rekurs auf die 20er Jahre damit nach 1945 Sinn. Der Brückenschlag zurück zur Moderne vor 1933, unter Ausblendung der NS-Zeit, bot dabei im Museumsbereich, ähnlich wie es Harald Kimpel für die *documenta* 1955 konstatiert, die Chance auf eine «kulturelle Entnazifizierung».⁸

Die Ideen der 20er Jahre wurzelten ihrerseits in der Museumsreformbewegung um 1900 und speziell in Ansätzen Alfred Lichtwarks. Seit 1886 war Lichtwark für das Museum als ästhetischen Vermittlungsort für alle eingetreten. Als Brücke erschien ihm die individuelle Wahrnehmung, die keine Vorkenntnisse erforderte. Bald war er damit zum Schrittmacher einer Reformergeneration geworden, die das überladene, elitäre Gelehrtenmuseum des 19. Jahrhunderts im Umfeld der Kunsterziehungs- und Arbeiterbewegung zu öffnen suchte. 1903 hatte ihr die Mannheimer Tagung *Die Museen als Volksbildungsstätten* ein Forum geboten, in das auch Konzepte aus Skandinavien, England und den USA eingeflossen waren.⁹ In eben diese Traditionslinie gesellschaftlich bewusst offen und öffnend verstandener ästhetischer Museumsbildung von Lichtwark bis zum Impuls der Weimarer Zeit reihten sich schließlich auch die modernen Museen nach 1945 ein.¹⁰ Nach Krieg und Diktatur bekamen die liberalen Ideen zusätzliche Relevanz. Erstmals gab es nach 1945 in der Zeit des Wiederaufbaus in Deutschland Gelegenheit, diese Ideen auf breiterer Ebene auch architektonisch umzusetzen.

Schon 1903 hatte Lichtwark skizziert, wie der ästhetische Bildungsort Museum idealerweise gestaltet sein sollte. Um «kleine, sehr gewählte, sehr lehrreiche Schausammlungen fürs große Publikum» war es ihm gegangen, die zur Betrachtung einladen sollten. Die Werke sollten «durch ihre Aufstellung in einer passenden Umgebung künstlerisch zur Geltung gebracht werden.»¹¹ Bewusst von ihrer



2 Brücke-Museum Berlin, Neubau von 1967, Ostseite, Architekt: Werner Düttmann.

Bildungsfunktion her geplante Bauten ohne Fassadenprunk hatte er gefordert, die statt von langen Saalfolgen von Kriterien wie Licht und Wandfläche und den Bedürfnissen der Besucherinnen und Besucher bestimmt sein sollten.¹²

In den 20er Jahren griff Wilhelm Kreis dies bei seinen Museumsbauten in Düsseldorf und Dresden mit einer neuen Besucherorientiertheit auf.¹³ Auch Pläne für einen Umbau des Kronprinzenpalais 1927/28 durch Heinrich Tessenow wiesen in eine ähnliche Richtung.¹⁴ 1924–1926 präsentierte das preußische Kultusministerium bei der Neugestaltung des Ostasiatischen und des Völkerkundemuseums im heutigen Martin-Gropius-Bau in Berlin sein Ideal objektfokussierter Raumin szenierungen, das Ästhetik auch jenseits des Kunstmuseums zum Maßstab erhob.¹⁵ 1926 sprach Minister Becker vom «mustergültigen modernen Museum», das nur wirken könne, «wenn es «schaubar» ist.»¹⁶ Das *Kunstblatt* schrieb von der fesselnden Raumwirkung, die ein Eintauchen in fremde Welten ermögliche.¹⁷ Nachdem sich Deutschland 1929 in Barcelona durch Ludwig Mies van der Rohe Pavillon betont modern präsentiert hatte, deutete Grimme zudem entsprechende Perspektiven auch für die Museumsarchitektur an, als er 1930 für einen Ausstellungsbau für zeitgenössische Kunst im Berliner Tiergarten eben von Mies van der Rohe votierte. Ein intimer Bau sollte es sein, der «streng sachlich zu halten» sei. «Der Wert des Baues muss in der Schönheit der architektonischen Form und in einer letzten Ausnutzung des Raumes liegen.»¹⁸

Ganz unmittelbar setzten diese Ideen nach 1945 kleinere Museumsneubauten um, die sich der Moderne der 20er Jahre widmeten, wie das 1967 von Werner Düttmann im Berliner Grunewald im Bauhausstil errichtete Brücke-Museum (Abb. 2) oder das Ernst-Barlach-Haus in Hamburg von Werner Kallmorgen, das Gottfried Sello bei seiner Eröffnung 1962 als «modernster Museumsbau Deutschlands» galt. Sello rekurrierte damals deutlich auf den ästhetischen Bildungsansatz, als er betonte: «Barlach-Plastik [...] will nicht an den Kunstverstand, sondern an das Gefühl, an die seelische Bereitschaft appellieren, sie will den Betrachter überwältigen. Für solchen Anspruch sind die Räume hergerichtet. Sie ermöglichen ein allmähliches Näherkommen, das ruhige Verweilen vor dem Werk, ohne durch das nächste abgelenkt zu werden.»¹⁹

Direkten Widerhall fanden die ästhetischen Bildungskonzepte der 20er Jahre nach 1945 überdies in den Museumsbauten von Manfred Lehbruck. In der Tradition des Neuen Bauens schuf Lehbruck zwischen 1953 und 1968 als Vertreter einer «humanistischen Moderne» mit dem Reuchlinhaus in Pforzheim, dem Wil-

helm-Lehmbruck-Museum in Duisburg (Abb. 3) und dem Federseemuseum in Bad Buchau idealtypische Beispiele für den ästhetischen Bildungsort Museum.²⁰ Lehmbruck selbst stand dabei für einen Transfer der Weimarer Konzepte in die Nachkriegszeit: Nachdem er vor 1933 bei Mies van der Rohe und Tessenow gelernt hatte, legte er 1942 eine Dissertation zum «zeitgemäßen Museumsbau» vor, in der er Museen in Affinität zu Lichtwerk und zur internationalen Debatte als mit zeitgenössischer Kunst verbundene Kulturorte und «learning places» postulierte.²¹ Bis in die 70er Jahre hinein beschäftigte sich Lehmbruck mit dem «Freiraum Museumsbau», plädierte für das objektfokussierte, klar gestaltete Museum, in dem in einer Symbiose aus Objekt und Raum der wahrnehmende Mensch und die Anregung seiner Sensibilität im Zentrum stehen sollten.²²

Als wichtiger Förderer solcher 20er-Jahre-geprägter Museumsgestaltungen wirkte in der frühen Bundesrepublik insbesondere Bundespräsident Theodor Heuss, 1918–1933 selbst Werkbund-Akteur. Nach 1945 trug Heuss das offene Moderneverständnis der Weimarer Zeit in eine neue Gegenwart.²³ Engagiert unterstützte er den bauhausnahen Ausbau des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg durch Sep Ruf. Der 1955–1958 realisierte Museumsanbau wurde nach Heuss benannt. 1957 eröffnete Heuss mit dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln den ersten Museumsneubau der Bundesrepublik.²⁴ Beide Bauten waren maßgeblich vom ästhetischen Bildungsansatz geprägt.²⁵ Über Heuss wurden die modernen Museumsideen der Weimarer Republik und ihre architektonischen Umsetzungen nach 1945 in einen Kontext mit der offiziellen Kulturpolitik der Bundesrepublik gerückt.²⁶



3 Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Neubau von 1964, Ausstellungshalle, Architekt: Manfred Lehmbruck.



4 Museum Louisiana bei Kopenhagen, Neubau von 1958, Sommercafé, Architekten: Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert.

Auch im Osten Deutschlands gab es nach 1945 Versuche, die ästhetischen Bildungsideen der 20er Jahre wiederaufleben zu lassen, als Justis 1946 Generaldirektor der Ost-Berliner Museen wurde. Justis Vorstoß, eine «Schule des Sehens» zu etablieren, scheiterte jedoch bald an den offiziellen Restriktionen gegenüber der Moderne.²⁷ Erst 1969 wurde in Rostock der einzige moderne Kunstmuseumsneubau der DDR eröffnet. Zumindest in Deutschland, an der Nahtstelle zwischen West und Ost, stellt sich der ästhetische Bildungsort Museum damit deutlich als kulturpolitisches Thema des «freien Westens» dar.²⁸

Internationale Impulse und neue Netzwerke nach 1945

Gerade in der Zeit des eskalierenden Ost-West-Konflikts war es allerdings keineswegs die deutsche Reformtradition alleine, die dem Museum als ästhetischem Bildungsort nach 1945 Kraft gab. Vielmehr wurde die Debatte nun entscheidend auf internationaler Ebene ergänzt. Speziell die USA, wo Naturkundemuseen seit 1850 als Bildungsinstitutionen verstanden wurden, rückten mit ihrer musealen Vermittlungsarbeit in den Fokus. Hatten nach 1933 in Deutschland ideologisierte NS-«Volksmuseen» Raum gewonnen, war in den USA weiter an offeneren Museumsformen gefeilt worden,²⁹ auch von Mies van der Rohe. Das Museum of Modern Art (MoMA) setzte seit 1929 mit seinem am Bauhaus und Kronprinzenpalais geschulten ästhetischen Bildungsansatz neue Maßstäbe.³⁰ 1950 hieß es zum MoMA-Neubau von 1939: «Educational space can be said to embrace the entire museum building.»³¹ Aber auch vom designaffinen Skandinavien gingen nach 1945 starke Anregungen aus. So wurde das 1958 eröffnete Museum Louisiana bei Kopenhagen (Abb. 4) zum Inbegriff des «populären» ästhetischen Bildungsorts Museum.³²

Gezielt wurde die internationale Debatte über die Bildungsfunktion der Museen von der UNESCO angekurbelt. Schon in den 20er Jahren hatte es einen vom Völkerbund getragenen Museumsaustausch, 1934 eine erste internationale Museumstagung in Madrid gegeben.³³ Daran anknüpfend veranstaltete die UNESCO 1952 in Brooklyn ein vierwöchiges Seminar zum Thema *The role of museums in education* mit Experten aus 24 Ländern. Dort war man sich einig: An der Museumsreformbewegung orientiert, sollten Museen aktive Bildungs- und Kulturorte für alle sein. Das Original sollte im Mittelpunkt stehen.³⁴ «In museums, attention should be given to

the aesthetic approach which will increase the individual's awareness of beauty in every phase of life.»³⁵ Bei einem ähnlichen Seminar 1954 in Athen, an dem mit Polen und Jugoslawien auch erste Ostblockländer teilnahmen, wurde Werkbund- und MoMA-nah zusätzlich der Aspekt der Geschmacksbildung durch Design und gute Inszenierungen in den Museen betont.³⁶

Auch der Frage nach einer adäquaten Museumsarchitektur gab die UNESCO weitere Kontur. 1956 rückte die UNESCO-Zeitschrift *Museum* drei Museumsneubauten für zeitgenössische Kunst in Rio de Janeiro, Turin und New Haven mit flexiblen Präsentationen, neuer Besuchernähe und Ästhetik ins Zentrum.³⁷ 1958 wurde bei einem Seminar in Rio die Abstimmung zwischen Museum und Architekt als Basis für den von der Bildungsfunktion geprägten modernen Museumsbau postuliert. Zugleich sprach man sich klar für funktionale Museumsneubauten progressiver Architekten aus.³⁸ Das Seminar von 1958 selbst fand im innovativen, 1955 nach Plänen von Affonso Eduardo Reidy errichteten Museum für moderne Kunst in Rio statt. Schließlich wurde hier auch ein ideales Raumprogramm für zeitgemäße Museen vorgestellt, das neben Depots als Prämisse für reduziert gestaltete Schauräume und starker Besucherorientiertheit flexible Bereiche für Dauer- und Wechselausstellungen vorsah, zudem Räume für die Vermittlung.³⁹

Seit 1960 wurden die UNESCO-Anregungen in der Bundesrepublik durch UNESCO-Empfehlungen zur sozialen wie baulichen Öffnung der Museen als Kulturzentren für ein breites Publikum immer präsenter.⁴⁰ 1962/63 legten der Deutsche Städtetag und die Kultusministerkonferenz unterstützende Plädoyers dazu vor, die ihrerseits klare Schauräume und Besuchernähe forderten.⁴¹ Parallel dazu regte die Deutsche UNESCO-Kommission die Debatte durch Seminare im Museum Folkwang in Essen zur musealen Öffentlichkeitsarbeit an.⁴² Das Museum Folkwang war eng mit den ästhetischen Bildungsideen seines Gründers Karl Ernst Osthaus verknüpft, 1903 Akteur in Mannheim. 1960 hatte es einen Neubau (Abb. 5) bezogen, der diese Ideen in die Nachkriegszeit hineintrag.⁴³ Während die DDR gegen die Essener Seminare polemisierte,⁴⁴ flossen hier UNESCO-Impuls und deutsche Reformtradition ineinander und gaben dem ästhetischen Bildungsort Museum massiven Nachdruck.

Im Umfeld von Essen konturierten sich die bundesdeutschen Netzwerke für entsprechende Museumsbauten immer deutlicher. Neben dem Deutschen Nationalkomitee der ICOM unter Kurt Martin und Alfred Hentzen spielte dabei vor allem der von Hans Eichler vertretene Deutsche Museumsbund (DMB) eine maßgebliche Rolle. In den 1920er Jahren Reformkraft, war der DMB nach Anpassung an das NS-Regime 1957 im Folkwang Museum reaktiviert worden und brachte sich seither, auch im Zusammenhang mit Bauprojekten von DMB-Akteuren, engagiert für den ästhetischen Bildungsort Museum ein.⁴⁵ Eichler selbst war seit 1956 in Planungen für das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster involviert. Das 1968–1972 realisierte Museumsgebäude mit offenem Foyer, Treppenkunstwerk, Vermittlungsräumen und Design-Cafeteria – heute ersetzt durch einen Neubau von 2014 – war letztlich markant vom ästhetischen Bildungsideal bestimmt.⁴⁶ Auch Plaths Museum in Hannover ist wie das Louisiana-inspirierte Focke-Museum in Bremen von 1964 in diesem Kontext zu sehen – die Direktoren beider Häuser waren aktive DMB-Mitglieder. Die ästhetische Museumsidee entwickelte über den DMB Strahlkraft in unterschiedlichste Museumssparten hinein.⁴⁷

In einer Phase des Aufbruchs aus der Adenauer-Zeit entstand hier im Umfeld von UNESCO, ICOM und DMB in den 60er Jahren noch einmal eine starke muse-



5 Museum Folkwang Essen, Neubau von 1960, Eingangshalle mit Zugang über die Garderobe, Architekten: Werner Kreuzberger, Erich Hösterey und Horst Loy.

umspolitische Lobby für den ästhetischen Bildungsort Museum. Die individuelle Wahrnehmung im Museum, hieß es um 1965, gebe menschlichen Halt in einer sich rasant verändernden Welt.⁴⁸ Als klar wurde, dass die Etats keineswegs mit den Museumserwartungen Schritt hielten, forderte der DMB 1967, mit der Relevanz der «Anschauung für jedermann» als Basis «menschlicher Bildung» argumentierend, mehr Geld für die Museen und ihre notwendigen Neubauten.⁴⁹ Eine bundesweite Museumswoche gab 1967 weiteren Anlass, den ästhetischen Bildungsansatz zu betonen.⁵⁰ 1968 wies die UNESCO erneut auf die Bedeutung intuitiver ästhetischer Wahrnehmung im Museum hin.⁵¹

Scheitelpunkt 1968

Zur selben Zeit setzte der Neubau von Mies van der Rohe der Neuen Nationalgalerie im Berlin nach dem Mauerbau nochmals ein Ausrufezeichen des «freien Westens». Der Bau spitzte die Idee des ästhetischen Bildungsorts Museum zu: Mit dem inzwischen etablierten Repertoire des Museumstyps spielend, mit Anklängen an den Barcelona-Pavillon und USA-Bezügen, wurde er quasi selbst zum Kunstwerk, das vor neue Herausforderungen stellte.⁵² Dass der Mies-Bau 1968 mit einer Schau zu

Piet Mondrian eröffnet wurde, spiegelte die Verbindung zur 20er-Jahre-Debatte wie zur internationalen abstrakten Kunst.

Im Grunde war mit dem Bau jedoch bereits ein Scheitelpunkt der ästhetischen Bildungsidee im Museum erreicht. Im Umfeld der 68er-Bewegung wurden Scheiben an der Neuen Nationalgalerie eingeworfen, weil man die dort vertretenen Vorstellungen von Kunst und Vermittlung in der Tradition der 20er Jahre als nicht mehr zeitgemäß ansah.⁵³ Auch Plaths Konzept galt bald als nicht mehr tragfähig.⁵⁴ Die modernen Museen der 50er und 60er Jahre, die in Abkehr von der NS-Diktatur von einem freien ästhetischen Wahrnehmungskonzept geprägt waren, wurden von einer nachfolgenden Generation oft kaum mehr verstanden. Stattdessen wurde mehr kritisch-historische Auseinandersetzung gefordert. Auf den Punkt brachte den Konflikt die 1975 vom Ulmer Verein veranstaltete Tagung *Das Museum: Lernort contra Musentempel*.⁵⁵

Die Nachkriegsmuseen erschienen nun als gläserne, elitäre Tempel, die sie seit Lichtwark und den 1920er Jahren ja eben gerade nicht mehr hatten sein wollen. In der Debatte seit 1968 waren die differenzierten Bildungsideen, die im Neubeginn von 1945 wie in liberaler republikanischer Reformpolitik wurzelten, jedoch nur noch schwer zu vermitteln – auch weil mit ihnen nach 1945 die NS-Vergangenheit mancher Museumsakteure übertüncht worden war. Andere Bildungs- und Museumsmodelle mit mehr politischen Bezügen und argumentativem Anspruch rückten so nach 1968 in den Vordergrund, die sich später als ebenso zeitbedingt erwiesen. Die für die Genese des modernen Museums wie seiner Architektur nach 1945 konstitutive Idee von Ästhetik und Vermittlung im Freiraum Museum wirkt indes bis heute nach.

Anmerkungen

- 1 Helmut Plath, *Historisches Museum am Hohen Ufer. Einführung in die Schausammlung*, Hannover 1966, S. 1.
- 2 Vgl. auch Kerstin Selle, *Szenographie als neues Gestaltungskonzept in Ausstellungen und Museen am Beispiel des Historischen Museums Hannover*, Magisterarbeit, Hannover 2002, S. 33–34.
- 3 Für einen Überblick vgl. Michael Brawne, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart 1965; *Bauten für Bildung und Forschung. Museen, Bibliotheken, Institute*, bearb. v. S. Nagel u. S. Linke, Gütersloh 1971 (DBZ-Baufachbücher, Bd. 11).
- 4 Zum Kontext vgl. «So fing man einfach an, ohne viele Worte». *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, hg. v. Julia Friedrich u. Andreas Prinzing, Tagung Museum Ludwig Köln 2012, Berlin 2013; *‘45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*, hg. v. Hugo Borger, Ekkehard Mai u. Stephan Waetzoldt, Köln/Weimar/Wien 1991.
- 5 Zu Grimmes Rede 1946 vgl. Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008, S. 597–598.
- 6 Vgl. dazu ebd.; Kristina Kratz-Kessemeier, «... um uns zu einer wirklich höheren Kultur emporzuarbeiten.» Kunstvermittlung als republikanisches Bildungskonzept des Weimarer Preußen», in: *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung*, hg. v. Joseph Imorde u. Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 29–46.
- 7 Vgl. auch Kratz-Kessemeier 2008 (wie Anm. 5), S. 598–599.
- 8 Harald Kimpel, *Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als «Staatsaufgabe»*, in: Friedrich/Prinzing 2013 (wie Anm. 4), S. 26–35, S. 30.
- 9 Vgl. Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001, S. 104–113 u. 251–253; Franka John, Alfred Lichtwark, «Die Aufgaben der Kunsthalle», 1886, in: *Museums Geschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, hg. v. Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer u. Bénédicte Savoy, Berlin 2010, S. 85–93.
- 10 Vgl. auch Johannes Cladders, *Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Diss., Osnabrück 1988, S. 15–56.
- 11 Alfred Lichtwark, «Museen als Bildungsstätten», in: *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904, S. 6–12, S. 11.
- 12 Ders., *Museumsbauten*, in: ebd., S. 115–121.
- 13 Vgl. Cladders 1988 (wie Anm. 10), S. 47–48; Sabine Schulte, *Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Biographie eines Museums in der Weimarer Republik*, Diss., Bonn 2001.
- 14 Vgl. Kratz-Kessemeier 2008 (wie Anm. 5), S. 424–427.
- 15 Vgl. ebd., S. 414–420; Kratz-Kessemeier 2013 (wie Anm. 6), S. 40–41.
- 16 Rede Becker zur Eröffnung, 26.6.1926, S. 1–2, in: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 92 Nl C. H. Becker, Nr. 1463.
- 17 Robert Breuer, «Das Völkerkundemuseum in Berlin», in: *Das Kunstblatt*, Jg. 10, 1926, S. 241–246.
- 18 Grimme an preußisches Finanzministerium, 15.8.1930, in: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 151, Nr. 1047, Bl. 24–25, Bl. 25r; zum Kontext vgl. Kratz-Kessemeier 2008 (wie Anm. 5), S. 520–521, 548–549, 598–599 u. 606.
- 19 Gottfried Sello, «Kein Tempel für Barlach. Der modernste Museumsbau Deutschlands», in: *Die Zeit*, 2.11.1962.
- 20 Sebastian Wagner, *Manfred Lehbruck – ein Architekt der Moderne*, Diss., Weimar 2006, hier S. 7, 20 u. 85; vgl. auch *Manfred Lehbruck – Architektur um 1960*, hg. v. Andreas K. Vetter u. Rüdiger Krisch, Stuttgart 2005, Ausst.-Kat., Architekturgalerie am Weißenhof, 2005.
- 21 Manfred Lehbruck, *Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumsbaues*. Diss., Hannover 1942, S. 35–37.
- 22 Vgl. Wagner 2006 (wie Anm. 20), S. 174–182.
- 23 Vgl. Theodor Heuss, *Zur Kunst dieser Gegenwart. Drei Essays*, Tübingen 1956.
- 24 Vgl. Hugo Borger, «Westdeutsche Museen im Wiederaufbau: Beispiel Köln», in: Borger/Mai/Waetzoldt 1991 (wie Anm. 4), S. 214–219; Cladders 1988 (wie Anm. 10), S. 61–65.
- 25 Zu entsprechenden Erwartungshaltungen beim Publikum vgl. z.B. auch Günther Schiedlausky, «Probleme und Ergebnisse einer Besucherbefragung im Germanischen Nationalmuseum», in: *Museumskunde*, Bd. 34, 1965, S. 97–103, S. 100–101.
- 26 Vgl. auch Kimpel 2013 (wie Anm. 8), S. 33–34.
- 27 Vgl. Maike Steinkamp, «Ludwig Justi und die «soziale Kunstpflege»», in: Imorde/Zeising, Weimar 2013 (wie Anm. 6), S. 285–298.
- 28 Vgl. dazu auch Beer, «Protokoll Kulturausschuss Städtetag u. Kunstausschuss Kultusministerkonferenz 24./25.11.1961», S. 11, in: Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv, III/DMB 062, wo man sich von den Museen der Ostblock

- staaten durch den Hinweis abgrenzte, die «Museen der Bundesrepublik seien frei von jeglicher Tendenz, das gelte auch für die Darbietung des Museumsgutes und die Führung.»
- 29** Vgl. Laurence Vail Coleman, *Museum Buildings*, Vol. 1: A Planning Study, hg. v. the American Association of Museums, Washington 1950.
- 30** Vgl. Cladders 1988 (wie Anm. 10), S. 51–52, 70–81 u. 126–127; Joachimides 2001 (wie Anm. 9), S. 246–250.
- 31** Coleman 1950 (wie Anm. 29), S. 173.
- 32** Günter Klingmann, «Wie populär darf ein Museum werden? Das Museum Louisiana bei Kopenhagen», in: *Museumskunde*, Bd. 29, 1960, S. 127–130.
- 33** Vgl. Joachimides 2001 (wie Anm. 9), S. 239–245.
- 34** Douglas A. Allan, *UNESCO International Seminar on the role of museums in education*, Brooklyn, 1952, Paris 1954; «The role of museums in education: UNESCO International Seminar, Brooklyn, 1952», *Museum*, Vol. 6, No. 4, 1953 (Themenheft).
- 35** Allan 1954 (wie Anm. 34), S. 32.
- 36** «The role of museums in education: UNESCO International Seminar, Athens, 1954», *Museum*, Vol. 8, No. 4, 1955 (Themenheft).
- 37** «Contemporary architecture and museums», *Museum*, Vol. 9, No. 2, 1956 (Themenheft)
- 38** Georges Henri Rivière, *Unesco Regional Seminar on the Educational Role of Museums, Rio de Janeiro, 7–30 September 1958*, Paris 1960 (educational studies and documents, No. 38), S. 17.
- 39** Ebd., S. 17–19.
- 40** UNESCO, «Empfehlungen bezüglich der wirksamsten Maßnahmen zur Förderung des Museumsbesuches», Abschr. 13.9.1960, in: Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv, III/DMB 064/01.
- 41** Deutscher Städtetag, 27.6.1962, «Öffentlichkeitsarbeit der Museen», z. B. in: *Museumskunde*, Bd. 32, 1963, S. 42–43; Kultusministerkonferenz, 14./15.2.1963, «Grundsätze zur Förderung der Öffentlichkeitsarbeit in den staatlichen Museen», z. B. in: Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv, III/DMB 064/02.
- 42** Vgl. die jeweils von der Deutschen UNESCO-Kommission herausgegebenen Seminarberichte: *Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen*, 4.–7.9.1963 Museum Folkwang Essen, Köln 1964; *Film im Museum*, 11.–14.10.1966 Museum Folkwang Essen, Köln 1967; *Fernsehen und Museum*, 21.–24.1.1969 Museum Folkwang Essen, Köln 1970.
- 43** Vgl. Cladders 1988 (wie Anm. 10), S. 65–69.
- 44** Vgl. *Museum und Schule in der Deutschen Demokratischen Republik. Fachlich-methodische Anleitung*, Berlin-Ost 1966, S. 24–26.
- 45** Vgl. Kristina Kratz-Kessemeier: «... daß sie dabei ihr Gesicht nicht verloren.» Brüche und Kontinuitäten im Deutschen Museumsbund während des Nationalsozialismus und in der frühen Bundesrepublik», in: *Museumskunde*, 1/2018 (im Druck).
- 46** Vgl. Jürgen Krause, «Museum mit Raumbedarf. Von der Nachkriegszeit über die 1960/70er-Jahre zum Neubau», in: *Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, hg. v. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Regensburg 2017, S. 68–78.
- 47** Vgl. Bernhard Frank, «Monumente der Umwelt – Saurier modern präsentiert. Das verwandelte Senckenberg-Museum in Frankfurt», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.10.1967.
- 48** Vgl. Günter Busch, *Die Bedeutung der Museen in heutiger Zeit. Festvortrag anlässlich des 75jährigen Bestehens des Städtischen Gustav-Lübcke-Museums in Hamm*, Hamm 1965; Johannes Christof Roselt, «Grundsätze und Methoden der Gestaltung eines kunstgeschichtlichen Museums», in: *Kulturpolitik und Menschenbildung. Beiträge zur Situation der Gegenwart*. FS Paul Luchtenberg, Neustadt 1965, S. 425–432; Hans Eichler, *Gedenkrede für Carl Bänfer*, hg. v. der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, Karlsruhe 1967.
- 49** «Memorandum des Deutschen Museumsbundes zur heutigen Lage der deutschen Museen», in: *Museumskunde*, Bd. 36, 1967, S. 59–65, hier S. 60.
- 50** Vgl. Alfred Hentzen, «Museen: Stätten der Bildung und Erziehung», in: *Die Welt*, 10.5.1967.
- 51** «Museums and education», *Museum*, Vol. 21, No. 1, 1968 (Themenheft).
- 52** Vgl. Gerrit Wegener, «Die Neue Nationalgalerie. Baukunst, Bautechnik und Gebrauch», in: *Wolkenkuckucksheim*, 2012, S. 134–142, www.cloud-cuckoo.net, Zugriff am 30.2.2018.
- 53** Vgl. Jörn Merkert, «Neubeginn in Erinnerung an die Tradition des Kronprinzen-Palais. Werner Haftmann und die Nationalgalerie am Kulturforum», in: «*Der Deutschen Kunst ...*», *Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, hg. v. Claudia Rückert u. Sven Kuhrau, Leipzig 1998, S. 152–170, S. 161–162.
- 54** Vgl. Selle 2002 (wie Anm. 2), S. 34–35.
- 55** *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, hg. v. Ellen Spickernagel u. Brigitte Walbe, Gießen 1976 (Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*).