

---

Museumspraxis und historische Selbstreflexion. Justis Umgestaltung der Berliner Nationalgalerie vor dem Ersten Weltkrieg

Author(s): Alexis Joachimides

Source: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 2010, 52. Bd., Beiheft. Ludwig Justi — Kunst und Öffentlichkeit. Beiträge des Symposiums aus Anlaß des 50. Todestages von Ludwig Justi (1876-1957) 19. und 20. Oktober 2007 (2010), pp. 91-97

Published by: Staatliche Museen zu Berlin -- Preußischer Kulturbesitz

Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/41431600>

---



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Jahrbuch der Berliner Museen*

JSTOR

## Museumspraxis und historische Selbstreflexion.

### Justis Umgestaltung der Berliner Nationalgalerie vor dem Ersten Weltkrieg

Alexis Joachimides

Als effektiver Organisator und ästhetisch sensibler Gestalter gehörte Ludwig Justi zu den erfolgreichsten Repräsentanten der deutschen Museumsreformbewegung vor dem Ersten Weltkrieg. Seine Umgestaltungen des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main 1904/05 und der Berliner Nationalgalerie 1911 bis 1914 erfüllten die Erwartungen an eine zeitgemäße Museumspraxis in ungewöhnlich wenig eingeschränkter Konsequenz und beeindruckten noch heute als intellektuell besonders interessante Einlösungen der damals anvisierten Ziele einer Privilegierung der formalästhetischen Rezeption von Kunst.<sup>1</sup> Zu Justis Lebzeiten allerdings erreichten diese Errungenschaften selten die Anerkennung, die ihnen aus der Rückschau eigentlich gebührt hätte, da sie von den Leistungen anderer Museumsreformer überschattet wurden, die entweder ein scharf konturiertes programmatisches Profil erkennen ließen, ohne dies je in ihrer praktischen Arbeit vollständig verwirklichen zu können, oder sich auf der Basis vorab von anderer Seite definierter Zielsetzungen ganz auf die Durchführung von umfangreichen museumspraktischen Realisationen konzentrieren konnten. Mit ausgeprägtem intellektuellen und professionellen Selbstbewußtsein ausgestattet, war sich Justi in seinen späteren Lebensjahren der Diskrepanz zwischen seinem Beitrag zur Museumsreform und dessen zu geringer Wertschätzung in der Fachöffentlichkeit bewußt, wie der verbitterte Unterton in seinen Beiträgen zur museumstheoretischen Debatte während der Weimarer Republik und dann noch einmal verstärkt in den Jahren nach 1933 erkennen läßt. Bereits vor dem durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten erzwungenen Ende seiner Tätigkeit als Museumsdirektor sah sich Justi als Opfer von kulturpolitischen Gegnern, denen gegenüber er sich für intellektuell überlegen hielt. Inzwischen ist die besondere Bedeutung, die Justis Beitrag zur musealen Institutionalisierung des Expressionismus seit 1919 in der von ihm geschaffenen Dependence des Kronprinzenpalais zukommt, längst Gegenstand einer posthumen Kanonisierung des Museumsreformers geworden.<sup>2</sup> Die vorangegangene Tätigkeit Justis während des Kaiserreichs jedoch ist dabei in ihrer Relevanz noch nicht ausreichend in den Blick gekommen.<sup>3</sup> Der vorliegende Essay soll dazu anregen, dieses Ungleichgewicht in der historischen Beurteilung von Justis Museumsarbeit besser auszubalancieren.

Schon wegen seines ungewöhnlichen Karriereweges stellte Justi eine Ausnahmerecheinung unter den Museumsexperten dar, die für die Modernisierung der Museumspraxis im ausgehenden Kaiserreich Verantwortung trugen.<sup>4</sup> Er war 1909 eher durch Zufall in das Direktorenamt der Berliner Nationalgalerie gelangt, nachdem sein kontroverser Vorgänger Hugo von Tschudi die Gelegenheit zu einem Wechsel

nach München an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen genutzt hatte und sich der Wunsch kandidat des Kaisers für die Nachfolge, der konservative Akademiedirektor Anton von Werner, in der Öffentlichkeit nicht durchsetzen ließ. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich Justi, der aus einer traditionsreichen Gelehrtenfamilie stammte, durch ein großes Maß an Unentschiedenheit über die eigene Berufswahl ausgezeichnet. Seit 1901 als Privatdozent an der Berliner Universität, war er 1902/03 zugleich als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Berliner Gemäldegalerie angestellt und dadurch an den Vorbereitungen für die Einrichtung des im Herbst 1904 eröffneten Kaiser-Friedrich-Museums durch Wilhelm Bode beteiligt, als er Ende 1903 einen Ruf als außerordentlicher Professor nach Halle annahm. Er verließ die Universität jedoch schon kurz darauf wieder und übernahm noch 1904 für etwa ein Jahr die Leitung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. In dieser kurzen Zeit reorganisierte er die dortige Museumsausstellung nach den Ideen der Museumsreformbewegung, bevor er den politischen Querelen am Ort auswich und die Stelle des Sekretärs der Akademie der Künste in Berlin übernahm. Zum Zeitpunkt seiner Berufung zum Direktor der Nationalgalerie eher ein fähiger Administrator als ein ausgewiesener Museumspraktiker, fehlte Justi die langjährige Erfahrung als Direktionsassistent oder Kurator, die für die meisten seiner Kollegen die Voraussetzung einer selbständigen Tätigkeit darstellte. Dafür hatte er einen bildungsbürgerlichen Gelehrtenhabitus kultiviert, dessen Anschluß an die Tradition des deutschen Idealismus durch den Rückbezug auf eine akademisch-universitäre Prägung in der eigenen Familie betont wurde, die in der vorausgegangenen Generation prominent der Kunst- und Kulturhistoriker Carl Justi verkörpert hatte.<sup>5</sup>

Der Zustand der Berliner Nationalgalerie, den Justi 1909 vorfand, war von einer irritierenden Zwitterhaftigkeit gekennzeichnet. Einerseits war die Institution in ihrer baulichen Form als Podiumstempel, ihren

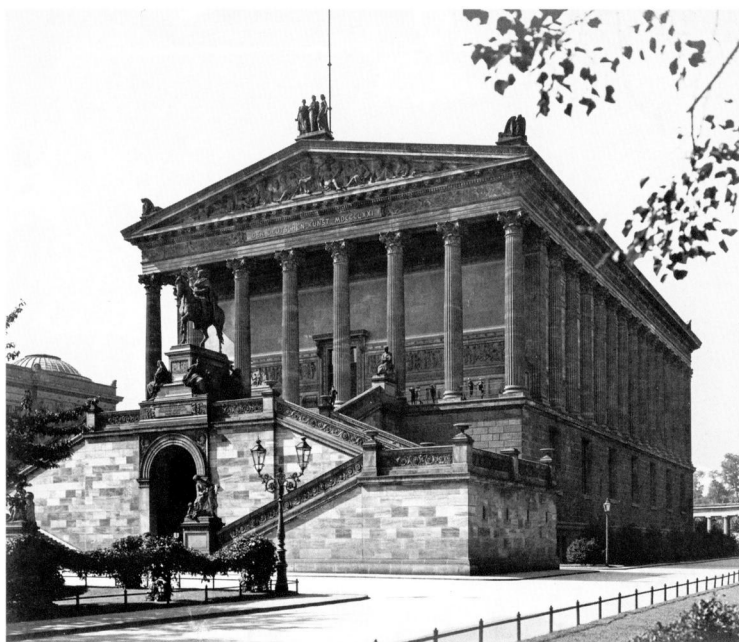
1 Zu Begriff und Praxis der Museumsreformbewegung im deutschen Kaiserreich vgl. Joachimides 2001.

2 Zu Justis Tätigkeit im Kronprinzenpalais vgl. u. a. Rave 1968, S. 80–90; Hentzen 1972; Berlin 1988; Winkler 1992; Winkler 2002; siehe dazu auch den Beitrag von Kurt Winkler in diesem Band.

3 Neuere Analysen von Justis Museumsarbeit vor 1914 finden sich bisher in Joachimides 2001, S. 166–177; Maaz 2001, bes. S. 57–64.

4 Zu Justis Biographie vgl. Justi 2000; zu seiner Tätigkeit in Frankfurt außerdem Ziemke 1980, S. 12f.; Hansert 1994, S. 69–71; Joachimides 2001, S. 166–171.

5 Zur wissenschaftshistorischen Einordnung Carl Justis, einem Onkel Ludwig Justis, vgl. Waetzoldt 1986, Bd. 2, S. 239–276; zu Justis Rückgriff auf eine familiäre Tradition vgl. Winkler 2000, bes. S. 8; siehe dazu auch den Beitrag von Werner Heiland-Justi in diesem Band.



78 Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel, um 1905, SMB-ZA

reichen äußeren und inneren Bildprogrammen und den wesentlichen Rauminszenierungen das Ergebnis der Gründungsgeschichte der Institution im späteren 19. Jahrhundert (Abb. 78).<sup>6</sup> Andererseits hatte sie unter Justis Vorgänger Hugo von Tschudi eine radikale Umprogrammierung vom Nationaldenkmal der Reichseinigung zum modernen Kunstmuseum erfahren, die jedoch noch längst nicht auf das gesamte Erscheinungsbild der Dauerausstellung übergegriffen hatte. Tschudis seit 1896 in die Wege geleitete Umgestaltung war nicht zuletzt wegen des konservativen Widerstands gegen dessen Kurs ein Provisorium geblieben, da wesentliche Bereiche der Sammlung wie die monumentalen Cornelius-Säle im Hauptgeschoß, die die Wahrnehmung des Hauses durch seine Besucher dominierten, nicht hatten verändert werden dürfen. Trotzdem veranschaulichten Tschudis Reorganisationsmaßnahmen in den beigeordneten Räumen und Kabinetten aller drei Ausstellungsgeschosse auf idealtypische Weise die Programmatik des modernen Galerieleiters, der eine Umstrukturierung der Sammlung nach ästhetischer statt historischer Relevanz mit einer Integration der internationalen anti-akademischen Gegenwartskunst des Naturalismus, Impressionismus und Postimpressionismus verband und für diesen Zweck zugleich eine moderne, nicht-historistische Ausstellungspraxis erprobte.<sup>7</sup> Exemplarisch sei hier nur auf den bekannten Saal im obersten Ausstellungsgeschoß hingewiesen, der seit 1898 die Werke der neueren französischen Malerei Edouard Manets, Claude Monets und Paul Cézannes zusammen mit Skulpturen von Auguste Rodin beherbergte und der in seiner Neueinrichtung nach Abschluß der *Jahrhundertausstellung* im Jahr 1907 als einer der wenigen von Tschudi gestalteten Räume auch in bildlicher Form dokumentiert ist (Abb. 79). Eine weiträumige, isolierende Aufstellung der Exponate vor einem hellfarbigen Hintergrund ohne historische Reminiszenzen folgte dem Vorbild damaliger Ausstellungen der Münchener oder auch der Berliner Sezession mit ihrer neuartigen Betonung der Autonomie des einzelnen Kunstwerks, während die für Tschudis ansonsten farbintensive Inszenierungspraxis eher untypische Weiterverwendung der weißen Wandverkleidung der Jahr-



79 »Impressionistensaal« im dritten Geschoß der Nationalgalerie, 1907, SMB-ZA

hundertausstellung in diesem Fall eine Notlösung darstellte, da der Direktor keine finanziellen Mittel für eine Neubespaltung erhalten hatte.<sup>8</sup>

Unmittelbar nach seiner Amtsübernahme begann Justi die grundlegende Reorganisation, die Tschudi aus politischen Gründen versagt geblieben war. Der Handlungsspielraum des neuen Direktors war wesentlich größer, da er das Vertrauen des Kaisers genoß und, anders als der konfrontative Vorgänger, über ein beträchtliches Verhandlungsgeschick verfügte. So gelang es ihm, die von Tschudi vorbereitete Neustrukturierung der Sammlung nach kunsthistorischen Gesichtspunkten zum Abschluß zu bringen und die Bestandsgruppen auszugliedern, für die ein rein historisches Interesse vorlag. Die Schlachtengemälde der Reichseinigungskriege wurden in die militärhistorische Sammlung des Berliner Zeughauses überführt. Die Bildnisse der an diesen Kriegen beteiligten Feldherrn und Fürsten bildeten den Grundstock einer von Justi zu diesem Zweck ins Leben gerufenen Bildnissammlung historischer Persönlichkeiten in der Bauakademie.<sup>9</sup> Auch bei der Anpassung der Ausstellungsräume an die Vorgaben einer modernen Museumstheorie konnte Justi mit deutlich geringeren Einschränkungen operieren als sein Vorgänger, nachdem er 1910 von Wilhelm II. die Erlaubnis zu einem umfassenden Umbau des Museums erhalten hatte. Dieser Umbau ließ sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zunächst nur im Erdgeschoß realisieren, während er für die beiden oberen Ausstellungsgeschosse erst im Laufe der zwanziger Jahre nachgeholt werden konnte, als die unmittelbare Nachkriegskrise überwunden war.<sup>10</sup> Allein die

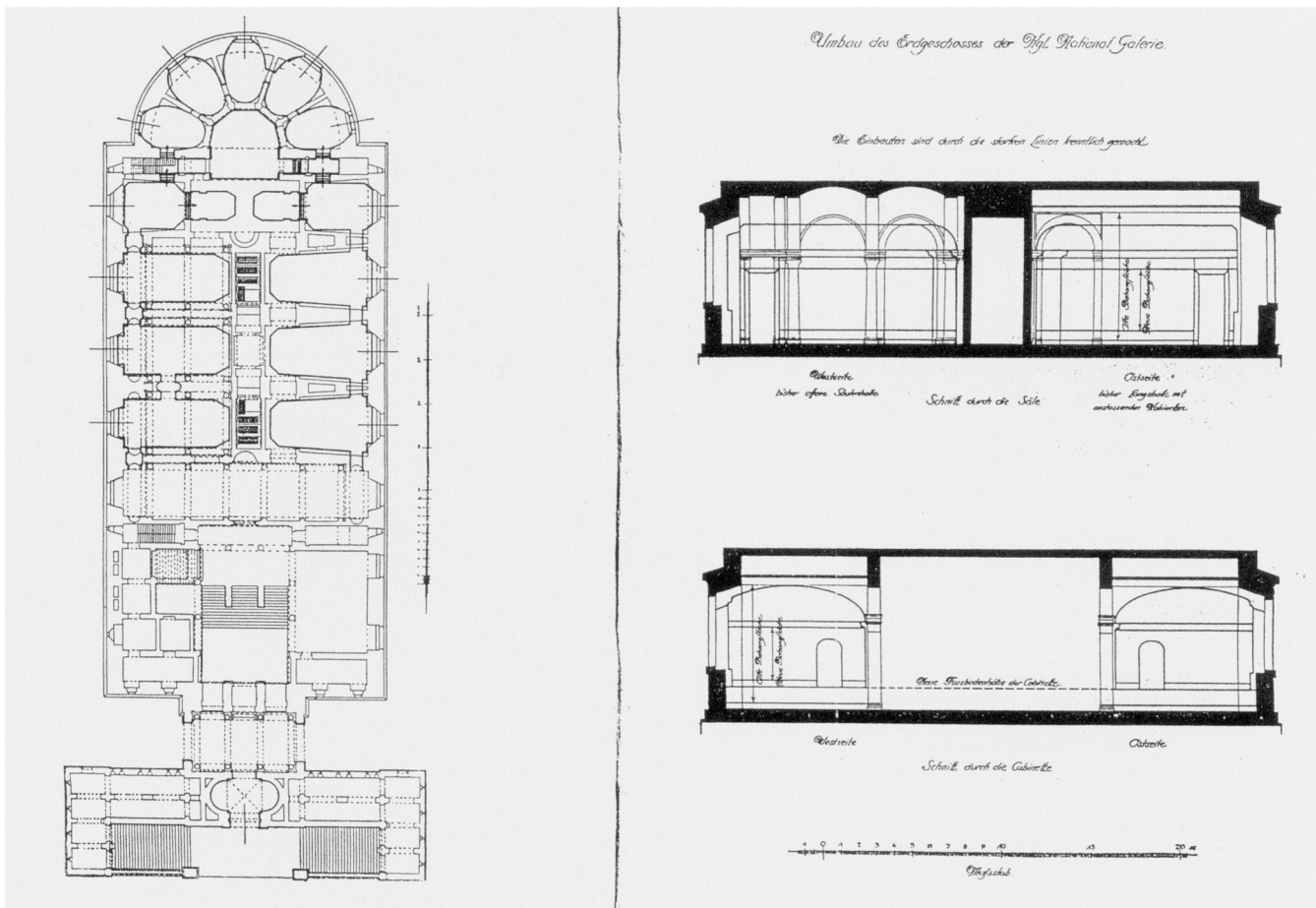
6 Zur ursprünglichen Konzeption der Nationalgalerie vgl. u. a. Grabowski 1993; Forster-Hahn 1994; Dorgerloh 1998.

7 Zu Tschudi als Museumsreformer vgl. Paul 1993; Zell 1993/94; Berlin/München 1996.

8 Eine ausführlichere Herleitung von Tschudis Inszenierungspraxis in Joachimides 2001, S. 145–159; zur 1906 in den Räumen der Nationalgalerie veranstalteten *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)* und den zu diesem Anlaß von Peter Behrens entworfenen Wandverkleidungen vgl. Beneke 1999.

9 Vgl. Justi 1913, S. 26–34 u. S. 48ff.

10 Zur Chronologie der Umgestaltung vgl. Joachimides 2001, S. 171–174.



80 Grundriß und Schnitte zum Umbau des Erdgeschosses der Nationalgalerie, in: Justi 1914



81 Skulpturensaal im westlichen Flügel des Erdgeschosses der Nationalgalerie, 1879, SMB-ZA

Umgestaltung des Erdgeschosses, die Justi in Zusammenarbeit mit dem Museumsarchitekten Wilhelm Wille durchführte, bedeutete jedoch bereits einen viel weiter reichenden Eingriff in die Raumgestalt des Museums als die einzelnen Rauminszenierungen der Ära Tschudi (Abb. 80). Von den Raumformen des 19. Jahrhunderts blieb einzig die mit Skulpturen als Eingangsfoyer eingerichtete Querhalle erhalten. Der große Skulpturensaal auf der Westseite (Abb. 81) verschwand hingegen ebenso wie die nördlich abschließende Apsis mit ihren offenen fächerförmig aufgebauten Stellwänden. An ihrer Stelle gewann man eine durchgehende Reihe von mittelgroßen Seitenlichtkabinetten, indem man die Architektur des 19. Jahrhunderts hinter provisorischen Verschalungen aus Holz und Gips verbarg. Die in diesen Räumen häufig auf die Fensterseite verlegten Durchgänge ermöglichten einen kontinuierlichen Rundgang durch das gesamte Ausstellungsgeschoß.

Auf diese Weise entstanden neue Raumgebilde, die den Ansprüchen der Museumsreform nach einer kontemplativen, formalästhetischen Rezeption herausragender Einzelwerke entgegenkamen (Abb. 82). Die im Rhythmus wechselnden Durchgänge und die bescheidenen Dimensionen der einzelnen Kabinette sollten eine geschlossene Raumwirkung anstelle der korridorartigen Enfiladen hervorbringen,<sup>11</sup> wie sie kurz zuvor der einflußreiche Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark als Hindernis für eine Kontemplation an der traditio-

11 Eine ausführliche Begründung in Justi 1914, S. 15–22.



82 Blick vom ersten zum zweiten Kabinett der »Böcklinreihe« im Erdgeschoß der Nationalgalerie, 1914, SMB-ZA

nellen Museumsarchitektur kritisiert hatte.<sup>12</sup> Die unregelmäßige, im Grundriß schiefwinklige und auf der Innenseite polygonal schließende Form der Räume sowie der Einbau von hochliegenden, querrechteckigen Innenfenstern nach Lichtwarks Empfehlungen sollten zusammen mit dem weißen Anstrich der Decken die Beleuchtung der Hängefläche für eine genaue Betrachtung formaler Qualitäten der darauf ausgestellten Werke optimieren. Durch die eingezogenen Verschaltungen entstand eine in ihrer Länge wesentlich erweiterte Behangfläche bei gleichzeitiger Reduzierung ihrer Höhe, die auf eine bei Formaten mittlerer Größe einreihige Hängung der Gemälde und die Aufstellung einzelner, kleinerer Skulpturen ausgerichtet war.

Mit dem harmonisierend auf die Exponate abgestimmten farblichen Wahrnehmungsrahmen, den er auf dieser Fläche zur Verfügung stellte, schloß Justi im Prinzip an die Praxis seines Vorgängers an, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die jeweils dominanten formalen Eigenschaften der Werke zu lenken. Wie alle Museumsreformer seiner Generation teilte er die Auffassung, daß eine solche Inszenierung wahrnehmungsästhetischen Kriterien verpflichtet zu sein habe. Allerdings distanzierte er sich zugleich graduell von der sonst gängigen Praxis, indem er betonte: »Das Naheliegende ist zunächst, jedem Raum eine andere Farbe zu geben, wie es ja auch sonst regelmäßig zu geschehen pflegt. [...] Ich finde dieses Verfahren jedoch nicht richtig. Abgesehen davon, daß doch niemals eine ausgesprochene Farbe gefunden werden kann, auf der jedes einzelne Bild in einem Raume gut steht: nach kürzester Zeit pflegt sich in einer ›lebenden‹ Galerie die Verteilung zu ändern, und die Farben stimmen dann nicht mehr. Innerhalb einer größeren Raumgruppe kann man schon eher umhängen. Zweitens aber und

hauptsächlich: dieser beständige Farbwechsel von einem Raum zum anderen wirkt unruhig und trägt wesentlich dazu bei, den Besucher, dem die Betrachtung von tausend Kunstwerken zugemutet wird, noch mehr zu verwirren.«<sup>13</sup>

Entsprechend hatte Justi den im Erdgeschoß ausgestellten Bestand nach stilistisch-formalen Kriterien in zwei größere Gruppen unterteilt, denen zwei unterschiedliche Farbkonzeptionen in den westlichen und östlichen Kabinettreihen entsprachen: In der »Böcklinreihe« im Westen hingen die von Justi als anti-naturalistisch beurteilten Deutsch-Römer auf einem dunkelroten Fond, der von teilweise vergoldeten schwarzen Holzprofilen und -paneelen eingefasst war (Abb. 83). Im Osten dagegen, in der »Leibreihe«, standen die als naturalistisch gekennzeichneten Werke des Leibl-Kreises und aus der Sezessionsbewegung auf hellem Grau mit weiß und hellgrau gestrichenen Paneelen und Rahmenprofilen (Abb. 84). Einzig der nach Justis Auffassung keiner dieser beiden Tendenzen eindeutig zuzuordnende Adolph von Menzel, von dem die Galerie zudem einen großen zusammenhängenden Werkblock besaß, erhielt im Bereich der früheren Apsis mit ihren Fächerkabinetten am Nordende des Gebäudes eine eigene »Menzelreihe« von ovalen Kabinetten mit dunkelgrüner Bespannung und vergoldeten Wandsockeln (Abb. 85).<sup>14</sup> Auf diese Weise hoffte Justi, der erforderlichen Abstimmung der Wandhintergründe auf die Valeurs der darauf präsentierten Gemälde gerecht zu werden, ohne die Flexibilität zukünftiger Variationsmöglichkeiten in der Hängung durch eine allzu enge, auf individuelle Werke oder Künstlerpersönlichkeiten ausgerichtete Raumgestaltung aufs Spiel zu setzen.

Aber jenseits der Begründung, mit der er seine Maßnahmen in den museumsreformerischen Diskurs der Zeit einschrieb, deutet sich in der Inszenierung noch eine unausgesprochene andere Semantik der Gestaltungsentscheidungen an: die Evokation eines geistigen Kontextes, in dem sich die Anti-Naturalisten und Naturalisten gegenüberstellen ließen. So erinnerte sich Justi bei den dunkelroten Wandbespannungen für die »Böcklinreihe« an alten Brokatstoff, wie er früher in italienischen Palästen als Bespannung verwendet worden sei, und führte damit den Assoziationsrahmen einer sich auf eine jahrhundertealte Tradition berufenden ästhetischen Idealisierung ein.<sup>15</sup> Das helle Grau der »Leibreihe« rechtfertigte er dagegen mit dem Hinweis auf das Vorbild des modernen Künstlerateliers, das als Institution symbolisch für die programmatische Abkehr von der Vergangenheit stehen könne.<sup>16</sup> Einzig bei der »Menzelreihe« blieb Justi konsequent und verwehrt sich zumindest im Nachhinein gegen die naheliegende Assoziation ›Sanssouci‹, indem er auf pragmatische Gründe für den ovalen Zuschnitt der Kabinette verwies.<sup>17</sup>

12 Vgl. Lichtwark 1904.

13 Justi 1914, S. 30.

14 Die farbliche Gestaltung ist dokumentiert durch die Beschreibung in Justi 1914, S. 22–36 u. S. 40–49 und wird durch den Befund der jüngsten Restaurierung in den Jahren 1998–2001 bestätigt, vgl. Maaz 2001, S. 121–143. Die zitathaft angeführten Bezeichnungen der Raumgruppen stammen aus Justi 1914.

15 Justi 1914, S. 31.

16 Justi 1914, S. 33f.

17 Die Wahl der abgerundeten Grundrisse sollte die Asymmetrie der Türdurchgänge verschleiern, vgl. Justi 1914, S. 45f. In seinen Memoiren kommt Justi auf die dadurch hervorgerufene, angeblich unbeabsichtigte Assoziation mit dem friderizianischen Rokoko zurück, vgl. Justi 2000, Bd. 1, S. 303f.

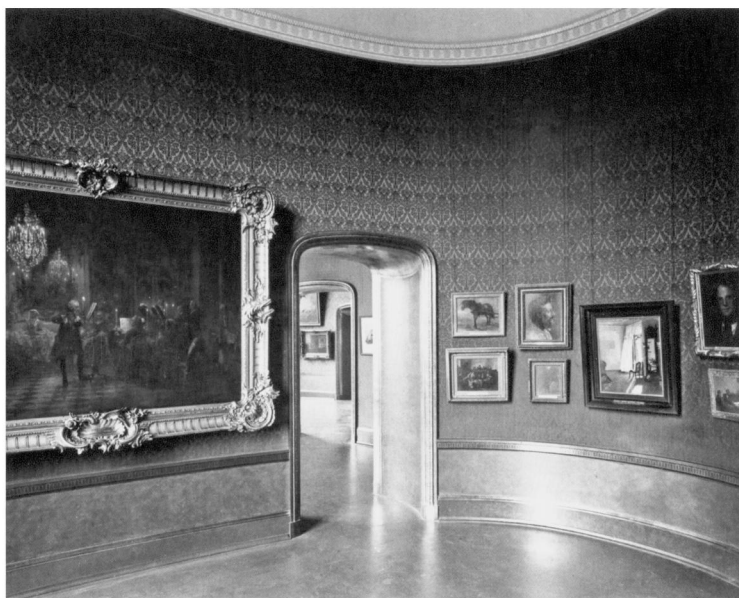




83 Kabinett der »Böcklinreihe« im Erdgeschoß der Nationalgalerie, 1914, SMB-ZA



84 Kabinett der »Leibldreihe« im Erdgeschoß der Nationalgalerie, 1914, SMB-ZA



85 Kabinett der »Menzelreihe« im Erdgeschoß der Nationalgalerie, 1914, SMB-ZA

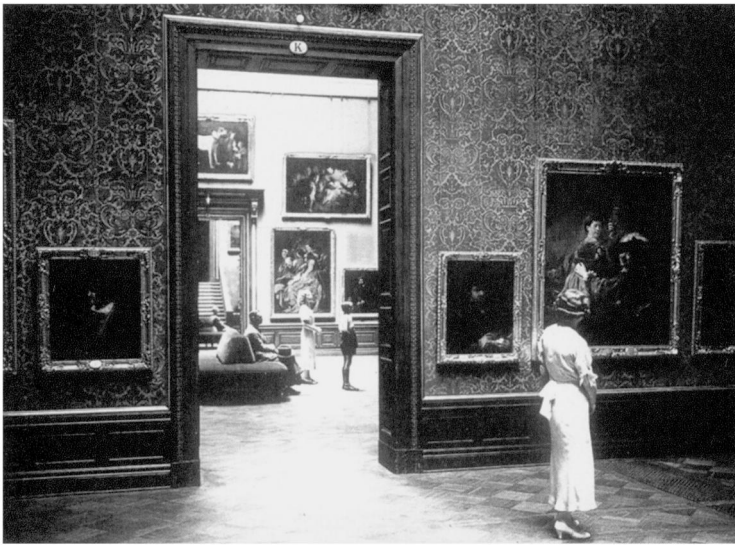
Dieser uneingestandene Reformhistorismus in Justis Inszenierung gewinnt an Kontur, wenn man die ungewöhnlichste Entscheidung beim Umbau des Erdgeschosses der Nationalgalerie dazu in Beziehung setzt. Da mittelfristig ein Neubau für die Kunst des 20. Jahrhunderts auf dem an die Museumsinsel anschließenden Gelände des Zirkus Busch vorgesehen war, ist der Umbau im Jahr 1910 reversibel konzipiert worden, so daß eine Rückführung der Räume in ihren Ursprungszustand zu einem späteren Zeitpunkt möglich sein würde.<sup>18</sup> Tatsächlich ist die Raumfassung des Architekten Heinrich Strack von 1876 hinter den Verschaltungen für die neuen Kabinette noch heute weitgehend erhalten, wenn auch mit Beeinträchtigungen, die durch die Einbringung der neuen Wände unvermeidlich zustande kommen mußten. Die Reversibilität der Umbaumaßnahmen war ursprünglich eine Bedingung des Kaisers gewesen, aber sie wurde von Justis nicht als lästige Einschränkung begriffen, sondern als ausgezeichnete Gelegenheit für die zukünftige Ent-

wicklung der Institution nach Vollendung des Erweiterungsbaus. So nahm er in die zur Eröffnung des neugestalteten Ausstellungsbereiches veröffentlichte Denkschrift einen längeren Passus über die Zukunftsperspektiven der Nationalgalerie auf, der die Rekonstruktion des gerade modernisierten Museums des 19. Jahrhunderts als adäquaten Wahrnehmungsrahmen für die Kunst seiner Entstehungszeit antizipierte: »Dies Jahrhundert deutscher Kunst, zwischen 1770 und 1870 etwa, ohne pedantische Abgrenzung, wird der gegebene Inhalt für die alte »National-Galerie« sein. Die Aufschrift und Jahreszahl am Tempelgiebel: »Der Deutschen Kunst MDCCCLXXI« wird dann auch zum Hinweis auf den Inhalt des Gebäudes. Ebenso bekommt dann aber die Gestaltung des Innern einen besonderen Sinn. [...] Das stolze klassizistische Gebäude der National-Galerie, zur Ausstellung moderner Kunst nur mit Mühe und nur vorläufig zu adaptieren, steht an der richtigen Stelle für jene Meister, und ist der geeignete Rahmen für ihre Werke, in seinem Stil wie auch gerade in seinen sonderbaren Raumformen: zwei Riesensäule und weite Marmorhallen für die Malerei und Plastik im königlichen Auftrage, mit dem der Renaissance nachempfundenen großen Maßstabe – kleine enge Räume für die bescheidene bürgerliche Kunst jener Jahrzehnte. [...] Der stolzeste Baugedanke des Königs [Friedrich Wilhelm IV.], der korinthische Tempel mit der darumgeführten Kolonnade, ist wenigstens nach dem Tode seines Urhebers Form geworden. Es würde sich alles richtig fügen, wenn dies Gebäude die Kunst der Epoche enthielte, der es Sinn und Form verdankt.«<sup>19</sup>

Innerhalb der Museumsreform des Kaiserreichs war die vorab intendierte Reversibilität eines eben erst an moderne wahrnehmungsästhetische Ansprüche angepaßten Ausstellungsraumes vollkommen singular. Die in der zeitgenössischen Museumstheorie – etwa von Lichtwark oder Tschudi – auf grundsätzliche Weise kritisierte Museumspraxis des 19. Jahrhunderts sollte einer auf Dauer angelegten Erneuerung weichen, bei der die Option einer späteren Rückkehr zu dem endlich

18 Zum Planungsstand vor 1914 vgl. Denkschrift Justis, 21.3.1909, in: SMB-ZA, NG, Gen. 2, Bd. 2, J-Nr. 502/10 u. Justis 1913, Teil 1; Genehmigung Wilhelm II., 14.6.1910, in: GStA PK, I. HA Rep. 89, 2.2.1., Nr. 20422, J-Nr. 3504/10, Bl. 41–42.

19 Justis 1914, S. 58–60.



86 Blick vom Rembrandt-Saal in den anschließenden Saal der flämischen Schule in der Dresdner Gemäldegalerie, nach 1911, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Bildarchiv

überwundenen Zustand jener früheren »Museumspaläste« unvorstellbar erschien. Der Kontrast zwischen Justis Zukunftskonzept für die Nationalgalerie und der geläufigen Auffassung einer irreversiblen musealen Modernisierung wird besonders deutlich im Vergleich mit dem Umbau der Dresdner Gemäldegalerie durch Hans Posse, der in denselben Jahren durchgeführt wurde, als Justi das Erdgeschoß seines Museums umgestaltete. Der gerade nach Dresden berufene Posse stand 1911 im Prinzip vor der gleichen Situation wie Justi, die monumentalen Raumformen des Gebäudes aus dem mittleren 19. Jahrhundert, das der Architekt Gottfried Semper entworfen hatte, durch geeignete Einbauten an die neue Ausstellungspraxis anzupassen und eine wahrnehmungsästhetische Einbettung der Gemälde in diesen Räumen hervorzubringen. Dabei folgte er im wesentlichen den gleichen Prinzipien, die Justi in Berlin geleitet hatten. Ein Blick in die von Posse bis 1915 gestalteten Säle zeigt, daß er allerdings eine in Farbe und Muster von Raum zu Raum wechselnde Wandbespannung bevorzugte, die wiederum harmonisch auf die formalen Eigenschaften der unterschiedlichen Malerschulen abgestimmt war, die in diesen Räumen jeweils zusammengefaßt waren (Abb. 86).<sup>20</sup> Im Unterschied zu Justis provisorischem Umbau sollten Posses Veränderungen der alten Galeriesäle, deren Behangflächen für eine einreihige Hängung viel zu hoch waren, also eine endgültige, nicht rückgängig zu machende Intervention sein. Der weitreichende Eingriff mit neuen Oberlichtdecken auf etwa zwei Dritteln der ursprünglichen Raumhöhe und daran angepaßten neuen Sockeln und Gesimsabschlüssen bedurfte zu Beginn der Maßnahmen einer ausführlichen Rechtfertigung: »Bei aller gebührenden Hochachtung vor Semper ist es nicht zu verkennen, daß sein Bau den Anforderungen, die man ohne allzu anspruchsvoll zu sein heute an eine Gemäldegalerie stellen darf, nicht entspricht. Um den immer wieder erhobenen Vorwürfen gegenüber Veränderungen alter und in diesem Falle berühmter Bauten entgegenzutreten, ist diese Feststellung nötig. [...] Die praktischen Mängel besonders des Innenbaus [sind] der noch geringen Erfahrung von damals in solchen Aufgaben zugute zu rechnen. Sonst würde Semper nicht zugunsten repräsentativer Wirkungen, der Gestaltung der Fassaden und der Durchfahrt, die eigentlichen Zweckforderungen zurückgestellt ha-

ben. Dem ganzen Bau ist anzumerken, daß er noch zu sehr auf den Gelegenheitsbesuch der alten Sammlungen, nicht auf ein Zusammenströmen großer Menschenmassen berechnet ist.«<sup>21</sup>

Justis Verfahren beim Umbau der Nationalgalerie samt dessen späterer Revisionsmöglichkeit dokumentiert ein zu dieser Zeit außergewöhnliches historisches Reflexionsniveau, das sogar eine implizite Relativierung des eigenen modernen Geltungsanspruchs beinhaltet, wie er in Posses Begründung für die Beseitigung der Semperschen Raumformen in Dresden nicht zu erkennen ist. Diese Differenz ist wohl nur vor dem Hintergrund des zugleich familiär wie überindividuell konzipierten bildungsbürgerlichen Ideals zu verstehen, durch das sich Justi von seinen Museumskollegen absetzte. Justi sah sich in der Tradition etwa Goethes oder Schillers zu einer Grundhaltung kritischer Selbstprüfung verpflichtet, die zum Ethos des intellektuellen Idealismus gehörte. Kritiker, denen dieses Selbstverständnis fremd war und die den Unterton einer Distanzierung von aktuellen Modernisierungsbestrebungen wahrnahmen, warfen ihm deshalb eine konservative, anti-moderne Einstellung vor. Karl Scheffler, der Herausgeber der führenden deutschen Kunstzeitschrift *Kunst und Künstler*, gehörte zu diesen Kritikern, als die neuen Erdgeschoßräume im März 1914 eröffnet wurden. Nachdem er zunächst die Vorteile des Umbaus in Hinblick auf Raumdisposition und Beleuchtung herausgestellt hatte, brachte er sein Unbehagen angesichts der Justischen Inszenierung zum Ausdruck: »Aber der Direktor hat es verstanden, im Verein mit dem bauleitenden Architekten, diese Vorteile wieder zu mindern, ja sie stellenweis nahezu illusorisch zu machen durch die Art, wie die Räume dekoriert sind. [...] [Denn] die Räume haben einen üblen ›historischen‹ Saloncharakter erhalten. Es herrscht der polytechnische Dekorationsstil auf der ganzen Linie. Man hat die Räume stilistisch dem Charakter des Gebäudes angenähert, anstatt recht und schlecht gute, zum Aufhängen von Bildern geeignete Säle zu schaffen, etwa in der Art, wie Peter Behrens sie zur Jahrhundert-Ausstellung im ersten Stock hergerichtet hat.«<sup>22</sup> Auch als Justi den Umbau der Nationalgalerie nach 1918 in den beiden oberen Geschossen wie vor dem Ersten Weltkrieg geplant fortsetzte, blieb Scheffler sein schärfster Gegner und verfolgte die Neueinrichtung mit Argusaugen. Als Justi 1922 die vertikal gestreiften Wandbespannungen der Ära Tschudi in den Seitenräumen des Hauptgeschosses vorübergehend freilegen ließ, die der Ausstellungspraxis der Münchener Sezession in den 1890er Jahren verpflichtet gewesen waren (Abb. 87), diffamierte Scheffler dieses Provisorium, das er offenbar für einen Überrest der Originalausstattung von Strack hielt, als eine geschmackliche Entgleisung: »Er hat das erste Stockwerk der Nationalgalerie frei gemacht, hat die für die Jahrtausendausstellung einst eingezogenen Wandbespannungen entfernt (warum nicht überstrichen?), so daß die alten Wandbekleidungen in ihrer streckenweis irritierenden Scheußlichkeit zum Vorschein kommen.«<sup>23</sup>

In seiner publizistischen Selbstverteidigung nutzte Justi Schefflers Mangel an persönlichem Erinnerungsvermögen zu seinen Gunsten und bestätigte damit ein weiteres Mal, daß er seine Tätigkeit als prak-

20 Eine ausführliche Darstellung von Posses Neugestaltung der Dresdner Galerie in Joachimides 2001, S. 178–186; siehe auch Joachimides 2006.

21 Posse 1911, S. 61.

22 Scheffler 1914 (Hervorhebung im Original).

23 Scheffler 1922, S. 289.



87 *In der Kunstausstellung*, Farbholzschnitt nach J. Mukarovsky, in: *Meggendorfer Blätter*. Zeitschrift für Humor und Kunst, Bd. 53, 1903, H. 9, S. 99

tischer Museumsgestalter immer in einem historischen Rahmen reflektierte, der für die meisten Befürworter einer musealen Modernisierung außerhalb ihres Wahrnehmungshorizontes lag: »Tschudi, den Scheffler mir immer [...] als Gegenbild vorhält, hat die Wände in irritierender

Scheußlichkeit bespannt! und nicht nur diese: auch im Erdgeschoß hatte er solche breiten Streifen aus Samt und Rips spannen lassen, rot und gelb. Die grünen und rötlichen Wandstoffe in den von mir umgebauten Räumen des Erdgeschosses hat Scheffler seiner Zeit als laut und barbarisch, mich als Verderber des Tschudischen Werkes erkannt. Sie sind aber in Ton und Muster gegen jene Wandbespannungen Tschudis fabelhaft mild und diskret, wie man sich an deren jetzt freigelegten Resten leicht überzeugen kann. Als ich das Erdgeschoß umgebaut hatte, vollzog Scheffler einen scharfen Frontwechsel, von wohlwollender Unterstützung zu hartnäckiger Verfolgung. Grund: die lauten Wandfarben. Demnach müßte er nunmehr eigentlich auch mit Tschudi brechen, posthum. Denn dieser war ersichtlich noch barbarischer als ich.«<sup>24</sup>

Die hier unerwartet zum Vorschein gekommene Vergangenheit der Museumsreform veranschaulichte den Weg, den die Reform der musealen Praxis in den Jahren seit 1896 zurückgelegt hatte, ohne daß selbst interessierte Zeitzeugen wie Scheffler diese Entwicklung im Rückblick richtig einzuschätzen vermochten. Dagegen ist Justis Tätigkeit in der Nationalgalerie vor und nach dem Ersten Weltkrieg durch eine besondere historische Selbstreflexivität gekennzeichnet. Das Bewußtsein der geschichtlichen Bedingtheit der eigenen Beurteilungsmaßstäbe hatte seine Wurzeln in Justis bildungsbürgerlichem Gelehrtenhabitus und spiegelt sich auch in der retrospektiven Bewertung des eigenen Handelns in den Memoiren, die der 1933 kaltgestellte Museumsmann in den anschließenden Jahren der Untätigkeit verfaßte. Im Rückblick auf die allgemeine Situation des Museumsbetriebes um 1900 und den eigenen Beitrag zu dessen Modernisierung trug die Institution Museum für Justi die Spuren ihrer eigenen Vergangenheit immer in sich, selbst wenn diese zumeist unter der sich verändernden Oberfläche aktualisierter Ausstellungspraxis verborgen blieben.

<sup>24</sup> Justi 1922 a, S. 566.