



1 Ein Berliner Stadtplan von 1921 zeigt die Anbindung der Nationalgalerie an das öffentliche Straßenbahnnetz, in: Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, 19. Auflage, Leipzig 1921

„ ... den kürzesten Weg zur Nationalgalerie ... “. Zur Popularisierung der Sammlung der Nationalgalerie im 19. und frühen 20. Jahrhundert

1892 schrieb der Franzose Jules Legras in seinem Buch *Spree Athen*: „Leider finden sich [...] weder die Philister noch die Kenner bewogen, das Alte Museum zu besuchen; wenn man einen Augenblick übrig hat, geht man viel lieber nach der Nationalgalerie.“¹ Auch die niederländische Journalistin Geertruida Carelsen suchte ein Jahr zuvor „so schnell wie möglich den kürzesten Weg zur Nationalgalerie“.² Und weiter schrieb sie: „Gewiss wird die Hälfte der Reisenden dort viel mehr genießen. Mitten in der zeitgenössischen Kunst, die dort ausgestellt ist, werden Sie sich viel wohler fühlen. Alle, die etwas angeborenen künstlerischen Sinn haben, können dort sogleich echten Kunstgenuss erleben, ohne erst zu einem Geistesprung von ein paar Tausend Jahren gezwungen zu werden. [...] Hier würden Sie die Zeit vergessen, während Sie drüben nur, so gut es eben ginge, versuchten die Regenstunden totzuschlagen.“ Die neue Institution in Berlin, die neben der zeitgenössischen deutschen stets auch internationale Kunst sammelte und zeigte, versprach einen Ausweg aus der Museumsmüdigkeit der Jahrhundertwende.³

Und auch wenn die Nationalgalerie in den ersten Jahrzehnten viel Kritik erregte – ob ihrer „grotesken Architektur“⁴ etwa oder weil die Konzentration auf deutsche Kunst den einen zu banal war, die Erwerbungen französischer Impressionisten den anderen wiederum brüskierte – war sie mit der Nähe zu Dom und Schloss im unmittelbaren Zentrum Berlins schnell ein stadtbildprägendes Element. Zuerst die Pferdebahn und später die elektrische Straßenbahn verbanden die Nationalgalerie mit den weiteren Stadtbezirken (Abb. 1). Über die breite steinerne Friedrichsbrücke fuhren immerhin bis zu sechs unterschiedliche Bahnlinien, die auch auf der Museumsinsel hielten (Abb. 2).

Die Akten zur Besucherstatistik und zu Öffnungszeiten sind nicht mehr erhalten. Es müssen also andere Quellen zu Rate gezogen werden, die verdeutlichen, wie die Sammlung der Nationalgalerie in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens bekannt wurde, Besucher anzog und sich Werke in das nationale Bildgedächtnis einprägten. Eines wird bei dieser Recherche schnell deutlich: Die Popularität der Nationalgalerie unter den Berliner Museen war bereits kurze Zeit nach der Eröffnung zu spüren. Schon in den 1880er Jahren galt die Nationalgalerie als das meistbesuchte Museum Berlins und bedeutete vor allem eine Konkurrenz für das benachbarte Alte Museum, wo die Kunstsammlung der Alten Meister ausgestellt war.⁵



2 Mit der um 1894 errichteten Bahnverbindung über die Friedrichsbrücke gelang man zur Museumsstraße auf der Museumsinsel, Postkarte, um 1910

„Gewöhnlich sehr voll“ – Öffnungszeiten und Eintrittspolitik

Die Öffnungszeiten waren 1880 beschränkt auf vier Stunden von 11 bis 15 Uhr, an Sonntagen auf drei Stunden von 11:30 bis 14:30 Uhr und an Montagen auf zwei Stunden von 13 bis 15 Uhr, hier einschließlich unentgeltlicher Führung und „Meldung beim Kastellan“.⁶ Schließtage gab es nur an hohen Feiertagen. Damit waren die Öffnungszeiten der benachbarten Königlichen Museen zwar anfangs großzügiger (10 bis 15 Uhr im Winter, bis 16 Uhr im Sommer), der Montag war dort jedoch allgemeiner Schließtag.⁷ Der Baedeker Reiseführer von 1880 verwies auf die Handzeichnungen-Sammlung im dritten Geschoss der Nationalgalerie: „zugänglich Di. Mi. Sa. nach Meldung bei dem dienstthuenden Aufsichtsbeamten desselben Stockwerks“.⁸ In den 1890er Jahren wurden die Öffnungszeiten der Nationalgalerie am Sonntag in den Sommermonaten April bis September von 12 bis 18 Uhr erweitert, nach der Jahrhundertwende ist eine Öffnung ab 10 Uhr morgens nachweisbar.⁹ Wie beim Alten und Neuen Museum war der Besuch in der Nationalgalerie unentgeltlich möglich.¹⁰ Dies änderte sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in dem an drei Tagen pro Woche Eintritt erhoben wurde, 1 Mark an Donnerstagen, 50 Pfennige wiederum an Freitagen und Samstagen.¹¹ Zum Vergleich: eine Fahrt mit der elektrischen Straßenbahn zum Museum kostete um die Jahrhundertwende je nach Tarif 10 bis 20 Pfennige.¹² Hugo von Tschudi verknüpfte die Eintrittsregelung

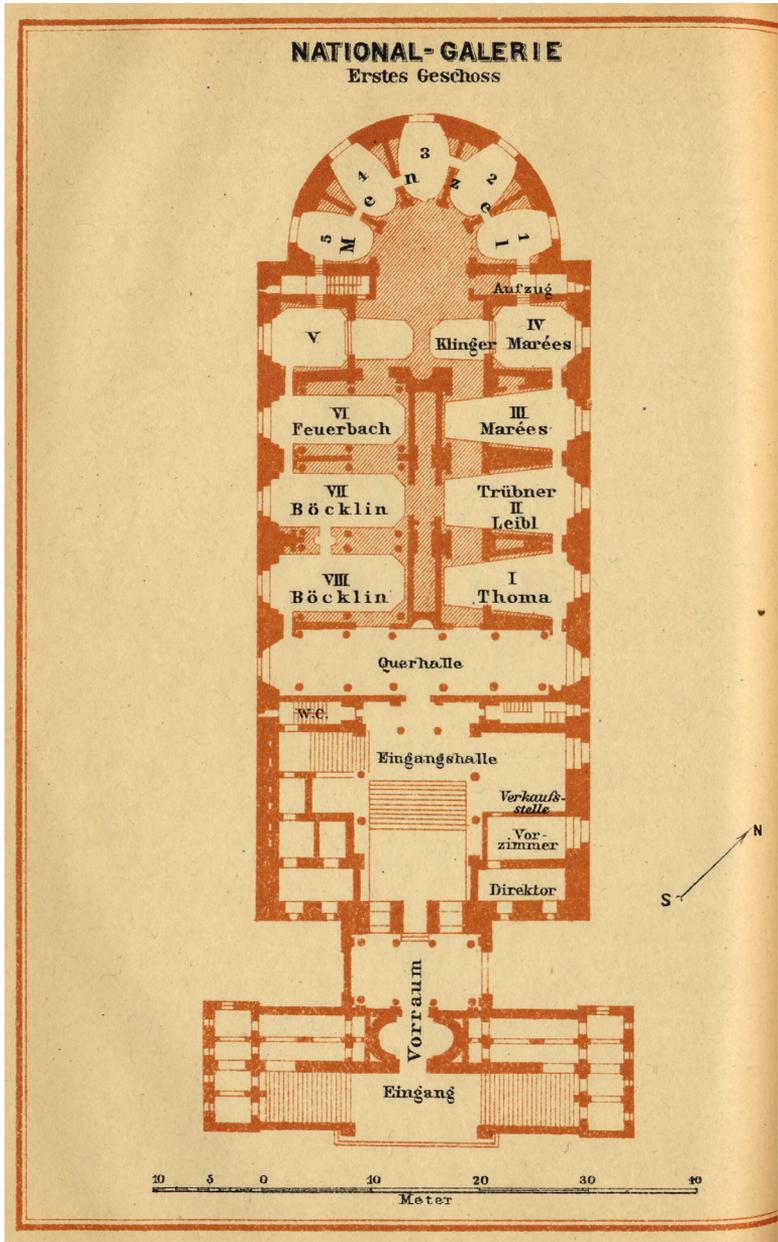
mit der Genehmigung zum Kopieren: „Das Kopieren findet nur an Zahltagen – Freitags und Sonnabends von 10 Uhr ab – sowie Donnerstags von 1 Uhr ab statt.“¹³

Mit der Einrichtung der „Galerie der Lebenden“ im Kronprinzenpalais und der Bildnissammlung der Nationalgalerie in der Bauakademie wurden die Frage der Öffnungszeiten und Eintrittserhebung aufeinander abgestimmt. In den 1920er Jahren konnte man an den Sonntagen die Nationalgalerie einschließlich ihrer Dependancen kostenfrei besuchen. Dazu gab es zwei freie Wochentage: im „Stammhaus“ am Donnerstag und Freitag, das Kronprinzenpalais war am Dienstag und Mittwoch eintrittsfrei und die Bildnissammlung war Mittwoch und Donnerstag kostenfrei zugänglich. Die übrigen Tage kosteten in dieser inflationsbestimmten Zeit 2 Mark Eintritt, am Montag zahlte man 5 Mark, Schließstage gab es keine.¹⁴ Der Montag wurde aber faktisch zum ruhigen Tag, weil die Erhebung von erhöhten Eintrittsgeldern zwangsläufig zur Reduzierung der Besucherzahlen führte: an Zahltagen zählte man 100 bis 150 Besucherinnen und Besucher. Zahlfreie Tage zogen 200 bis 300 Menschen täglich an.¹⁵ Im Juli und August verdoppelte sich die Besucherzahl und an Sonntagen war es „gewöhnlich sehr voll“, das Haus zählte 1.000 bis 2.000 Besucherinnen und Besucher.¹⁶

Einen selten überlieferten Einblick in den Museumsalltag verdanken wir einer Umfrage, die der Ullstein Verlag 1923 für die *Vossische Zeitung* in den Berliner Museen durchführte.¹⁷ Zur Besucherstruktur gab die Nationalgalerie etwa an, dass mehr Frauen als Männer kämen und infolge der Schulführungen die Zahl an Jugendlichen stark zugenommen habe. Ein Drittel aller Besucher seien Ausländer, vor allem Amerikaner, Engländer, Chinesen und Japaner. Auf die Frage nach dem Verhalten der ausländischen Besucher erwiderte der befragte Direktor Ludwig Justi: „[D]as Verhalten der Ausländer hat zu Klagen noch keine Veranlassung gegeben.“ Die Fragen „Leidet Ihre Sammlung an Raumnot?“ – und – „Können Sie alles aufstellen?“ kommentierte Justi knapp mit „ja“ und „Gott sei Dank nein“.¹⁸

Bekanntheit durch Reproduktionen

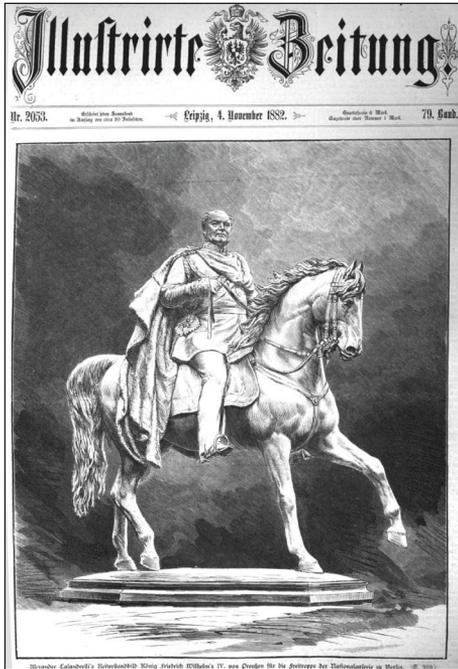
In der Nationalgalerie selbst gab es in der Eingangshalle eine Verkaufsstelle für Publikationen, Fotografien und Postkarten (Abb. 3). Ein amtlicher Katalog war für 1 Mark zu erstehen, „derselbe enthält auch die nichtausgestellten Werke, die auf Wunsch zugänglich gemacht werden, soweit sie nicht in Provinzialmuseen abgegeben sind“.¹⁹ Bereits 1880 wurde der Verkauf von fotografischen Aufnahmen der ausgestellten Kunstwerke positiv rezipiert. Der niederländische Maler und Kunstschriftsteller Johan Gram bemerkte in seinem Reisebericht über Berlin nicht nur das „nach englischem Vorbild angebundene Restaurant“ der Nationalgalerie: „Noch eine weitere gute Maßnahme fiel mir auf, sowohl hier, als in dem Museum für alte Kunst, dass es nämlich einen von der Leitung genehmigten Verkauf von Fotografien gibt, sodass gegen einen festen Preis gute, saubere Reproduktionen im Gebäude selbst zu erwerben sind.“²⁰



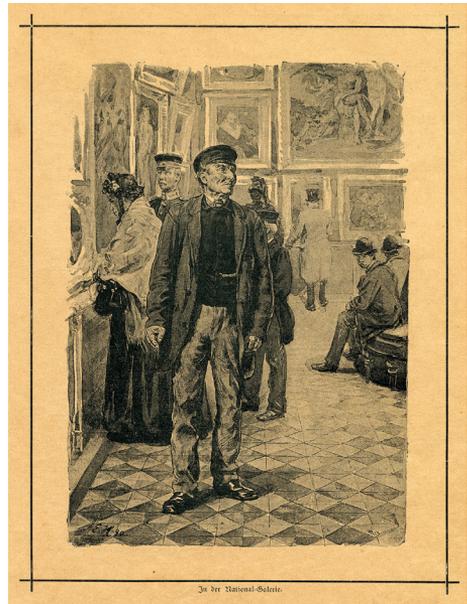
3 Der 1921 veröffentlichte Plan der Nationalgalerie zeigt eine Verkaufsstelle in der Eingangshalle, in: Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, 19. Auflage, Leipzig 1921

Mit der Industrialisierung der Fotografie verlässt sie Mitte des 19. Jahrhunderts den kleinen, elitären Kreis und wird breiten Bevölkerungsschichten zugänglich.²¹ Dies belegt auch die Entstehung zahlreicher photographischer Kunstverlage, darunter die 1862 gegründete Photographische Gesellschaft. Bereits 1866 hatte sie begonnen im Alten Museum systematisch und im großen Umfang Gemälde aufzunehmen. 1882 waren bereits 104 Fotografien aus der Gemäldegalerie im Angebot.²² Auch die Nationalgalerie begann unmittelbar nach ihrer Gründung, Reproduktionen ihrer Werke anzufertigen und in Umlauf zu bringen. An das vorgesetzte Kultusministerium schrieb Max Jordan im April 1875, ein Jahr vor der Eröffnung des neuen Museumsbaus: „Eine Publikation der in der [Königlichen National-Galerie] vereinigten Gemälde erscheint in Hinsicht auf die künstlerische Bedeutung und den ästhetischen Einfluss dieser Werke selbst wie auch rücksichtlich der daraus zu erwartenden Steigerung des öffentlichen Interesses an der nationalen Sammlung als höchst wünschenswerth.“²³ Neben der Photographischen Gesellschaft, die bald ein eigenes Fotoatelier auf der Museumsinsel betrieb, gründete Jordan gemeinsam mit Adolf Otto Troitzsch 1883 die „Vereinigung der Kunstfreunde für die amtlichen Publikationen der Königlichen National-Galerie“, deren Ziel die Herstellung und Verbreitung von Reproduktionen im Farblichtdruckverfahren war.²⁴ Diese neue Technik setzte die Kunstwissenschaft in die Lage, vergleichende Studien zwischen Werken anfertigen zu können, unabhängig vom Standort der jeweiligen Objekte.²⁵ Darüber hinaus, und dies ist für das hier untersuchte Thema der entscheidende Punkt: Reproduktionen unterstützten die Popularisierung der Sammlungen ungemein, insbesondere durch die Wiedergabe von Werken und Ereignissen der Nationalgalerie in populären Medien und Tageszeitungen. Die *Illustrierte Zeitung* machte beispielsweise die Entwürfe zum Reiterstandbild von Alexander Calandrelli auf der Freitreppe zum Thema auf ihrer Titelseite (Abb. 4).²⁶ In der Publikation *Berliner Pflaster* ist die Nationalgalerie 20 Jahre nach der Eröffnung mit einer Illustration vom Maler Ernst Henseler fester Bestandteil der Berliner Eigenart (Abb. 5).²⁷

Zahlreiche Gesuche einer Reproduktionsgenehmigung erreichten die Nationalgalerie von der Familienzeitschrift *Daheim*. Farbige Kunstblätter konnten herausgeschnitten werden und dienten zur Dekoration des eigenen Heims. In der Zeitschrift *Die Welt der Frau* wird die Amazone für die Illustration eines Artikels zu Reitenden Frauen verwendet.²⁸ Eine Ausgabe der Zeitschrift *Deutschland* widmete sich dem deutschen Wein und bildete *Die Weinprobe* von Adolf Schrödter aus der Nationalgalerie ab.²⁹ Die Zeitschrift *Die Räder* der Technischen Nothilfe nutzte für einen Artikel zur „Wissenschaft der Speisekarte“, Entwürfe Menzels für Tafelgeschirr.³⁰ Damit wurden die Werke der Nationalgalerie zum beliebten Motiv, um alltägliche Sujets zu illustrieren, aber auch um touristisch für Berlin zu werben. Dies belegen Anfragen des Fremdenverkehrsbüros der Stadt Berlin nach Abbildungsvorlagen „für die Wiedergabe dieser Bilder in ausländischen Werbeschriften“ oder der Reichszentrale für Deutsche Verkehrswerbung, die mit ihrem German Railroad Information Office in New York vor allem um amerikanische Touristen warben und die Nationalgalerie



4 Auf dem Titelblatt der Illustrirten Zeitung wird prominent der Entwurf zum Reiterstandbild von Alexander Calandrelli präsentiert, in: Illustrirte Zeitung, Nr. 2053, Leipzig 4. November 1882



5 In der National-Galerie, Illustration von Ernst Henseler von 1890, in: *Berliner Pflaster. Illustrierte Schilderungen aus dem Berliner Leben*, hrsg. von Moritz von Reymond und Ludwig Manzel, 3. Auflage, Berlin 1894, S. 304

in ihre Werbestrategie einschlossen: „Wir haben festgestellt, daß die nach Berlin kommenden Ausländer, insbesondere die Amerikaner, über den reichhaltigen Bestand der Berliner Museen an Kunstwerken keineswegs informiert sind, und daß selbst die Korrespondenten amerikanischer Blätter in Berlin zum Teil hierüber nicht genügend aufgeklärt sind.“³¹

Obgleich die Nationalgalerie keine großformatigen Werbeanzeigen für ihr Haus und ihre Ausstellungen schaltete, schickte sie ihre Kunstwerke als Botschafter in die Welt.³² Ein sehr anschauliches und wirksames Beispiel ist die Verbreitung von Hauptwerken in Form von farbigen Zigarettenbildern, die in den 1920er und 1930er Jahren einen Höhepunkt ihres Erfolgs erfuhren. Die Hamburger Tabakfirma Reemtsma richtete mit dem „Cigaretten Bilderdienst“ eine eigene Unternehmensabteilung ein.³³ Die Alben waren aufwendig gestaltet, mit ausführlichen Textbeiträgen versehen und die Auflagenhöhe belegt den weitreichenden Erfolg des Sammelmediums. Im Album *Moderne Malerei. Vom Impressionismus bis zur Gegenwart* von 1933 waren zahlreiche Motive der Nationalgalerie versammelt, unter ihnen



6 Sammelalbum *Moderne Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart*, hrsg. vom Cigaretten-Bilderdienst, Altona-Bahrenfeld 1933

Franz Marcs Gemälde *Turm der blauen Pferde*, das auch durch diese Form der Verbreitung Popularität erfuhr (Abb. 6).

Vor dem ersten Weltkrieg brachte der Mainzer Spieleverlag Jos. Scholz ein Quartettspiel mit „Berühmten Gemälden neuerer Meister“ heraus, bei dem es um Künstler des 19. Jahrhunderts ging (Abb. 7). Auch der Ravensburger Verlag Otto Maier reihte ein Kunstquartett in die vielseitige Spielpalette ein. Beide hatten Werke der Sammlung der Nationalgalerie darin aufgenommen. Kunstquartette zählten zu den ersten Spielen, bei denen die Fotografie über den Druck als Autotypie zum Einsatz kommen konnte.³⁴ Die Vorlagen stellte unter anderem die Photographische Gesellschaft Berlin, ein Multiplikator für die Bekanntmachung der deutschen Werke der Nationalgalerie. Ein eigenes Quartett allerdings, wie es die britische National Gallery im Verlag J. Jaques & Son London vertrieb, brachte die Berliner Nationalgalerie nicht heraus.

Zum wahren Schulbeispiel wurden die Werke der Nationalgalerie in einem von Hans Jantzen zusammengestellten *Bilderatlas der Kunstgeschichte*. Der Atlas erschien erstmalig 1913 als Begleitband zum „Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht in der höheren Mädchenschule“ und sollte mit „hervorragenden oder besonders charakteristischen Kunstwerken“ eine Einführung in Geschichte



7 *Berühmte Gemälde neuerer Meister. Ein Quartettspiel*, Nr. 5143, Verlag Josef Scholz, Mainz um 1912

von Architektur, Malerei und Plastik geben, wobei der Schwerpunkt auf der deutschen Kunstgeschichte lag.³⁵ Die Nationalgalerie steuerte einige Abbildungen zu dem recht handlichen Buch bei, darunter das *Flötenkonzert Friedrichs des Großen* von Adolf Menzel und Wilhelm Leibls *Dachauerin mit Kind*.

Nicht jedem waren die Reproduktionsmöglichkeit und die Verbreitung recht. So schrieb Graf Helmuth von Moltke 1885 an die Nationalgalerie über sein von Lenbach gemaltes Bildnis: „Das Bild von Lenbach in der National-Galerie ist künstlerisch betrachtet gewiß vortrefflich und mit ausgezeichnete Technik gemalt, aber als Portrait denn doch so wenig schmeichelhaft, und aufrichtig gesagt, so abschreckend häßlich, daß dessen Vervielfältigung mir nicht gerade erwünscht ist.“³⁶ Anlass für diese ablehnende Aussage war eine Anfrage des Londoner *Magazine of Art*, das einen Artikel über Franz von Lenbach plante. Nach den Bedenken Moltkes entschied sich das britische Journal schließlich für die Abbildung des erst ein Jahr zuvor entstandenen Gemäldes Otto von Bismarcks.³⁷

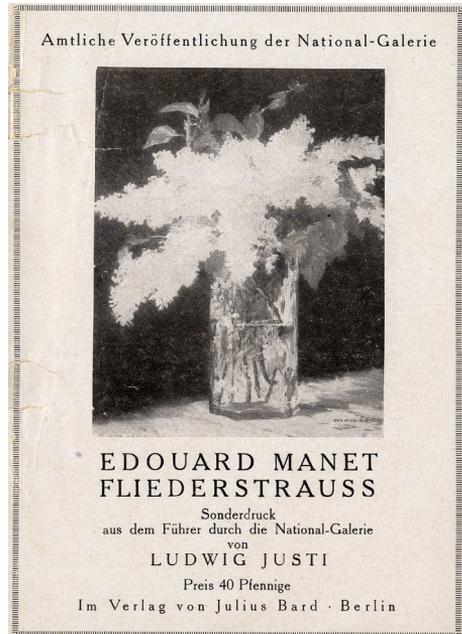
Aber nicht nur einige Dargestellte wehrten sich gegen die Verbreitung von Gemälden durch Reproduktionen. Auch Ludwig Justi trat der Reproduktion mit großer Zurückhaltung entgegen und handelte sehr restriktiv bei der Zulassung von Reproduktionserlaubnissen. 1920 schrieb er an das Preußische Kultusministerium: „Werden die Werke der National-Galerie seltener abgebildet, um so besser.“³⁸ Vor allem wandte er sich gegen die schlechte Wiedergabe von Gemälden in Farbe und

ließ nur die edleren Verfahren wie Steindruck, Lichtdruck und Offset zu. Die farbige Autotypie verhinderte er hingegen. Weiter schrieb er: „Die Leute sollen sich die Bilder selbst ansehen, und so gehen von ihnen nur die Wirkungen aus, die der Künstler gewollt hat. Es ist bekannt, wie zum Beispiel die an sich ausgezeichnete Böcklin-Publikation Bruckmanns von der Kunst des Meisters eine völlig falsche Vorstellung verbreitet hat.“

Mit der zunehmenden Nachfrage nach Reproduktionen und der Verbreitung der Gemälde der Nationalgalerie in Form von Fotografien und Abdrucken in Büchern, Zeitschriften und zu Werbezwecken, wuchs auch das Arbeitspensum der Nationalgalerie bei der Bereitstellung von Vorlagen und der Erteilung von Reproduktionsgenehmigungen. Justi erstellte daher 1925 eine Gebührenordnung, um das Fotografieren und Kopieren in der Nationalgalerie als Einnahmequelle des Museums zu erschließen. Die Genehmigungserteilung hielt sich der Direktor persönlich vor und legte eine Gebühr von 5 Reichsmark monatlich fest.³⁹ Sollte ein Kunstwerk vom Platz entfernt werden müssen, wären 20 Reichsmark fällig. Für das Kopieren von Werken wurden im Sommer 20 Reichsmark pro Monat berechnet, in den Wintermonaten gab es einen Nachlass von 5 Reichsmark.

Schon 1907 hatte Hugo von Tschudi eine *Ordnung für das Kopieren in der Königlichen National-Galerie* erlassen, die unter anderem festlegte, dass „[Künstler oder Dilettanten] sich über den erforderlichen Grad von Fähigkeiten auszuweisen“ hatten, die Erlaubnis also auf einen Personenkreis beschränkt und nur „zu Studienzwecken gestattet“ war.⁴⁰ Anlass für eine Erweiterung der Gebührenordnung durch Justi 20 Jahre später war neben dem erhöhten personellen Aufwand durch das Kopieren und Fotografieren vor allem der Verlust von Geldeinnahmen durch die teilweise Abschaffung der Eintrittserhebung. Das Preußische Kultusministerium lehnte die Verquickung mit der Eintrittsgeldfrage sofort ab. Bereits seit 1895 würden Einnahmen aus Reproduktionserlaubnissen dem Ankaufsfond der Nationalgalerie gutgeschrieben, indem sie in den Landeskunstfond fließen.⁴¹ Auch die Gebühren für Reproduktionsgenehmigungen stießen insbesondere bei den Verlagen auf Widerstand. Ein Leipziger Verleger führte in seiner Protestargumentation auch die Popularisierung der Sammlung an: Die Verbreitung einer Sammlung ist erst erreicht, „wenn derartige Kunstwerke durch Veröffentlichung auch in die Hände des Teils der Staatsbürger gelangen, der nicht am Sitze des Museums wohnt und deshalb nicht des Glücks teilhaftig werden kann, sie im Original zu genießen“.⁴²

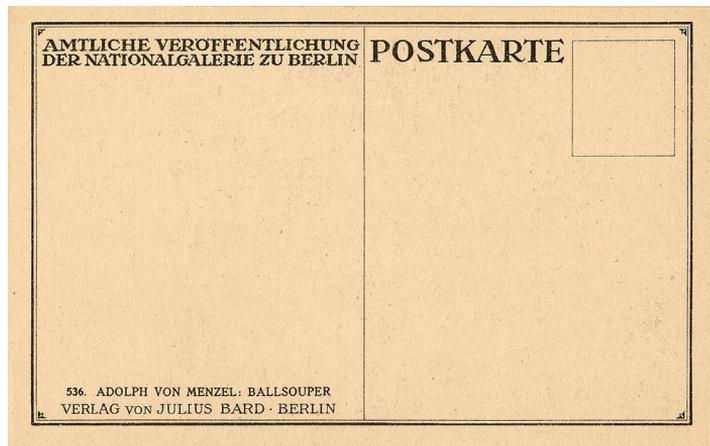
In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre nahm die Anzahl der reproduzierten Kunstwerke systematisch zu. Justi plante nun sogar die Anlegung einer Photographien-Sammlung, für die er bereits Angebote einholte, die die Aufnahme von 1.960 Bildern und 520 Plastiken umfasste. Die Nationalgalerie beantragte einen finanziellen Zuschuss zur Realisierung dieser Fotografien beim Kultusministerium mit folgender Begründung: „[Die Sammlung von Photographien] ist notwendig besonders als Nachschlagewerk über die nicht ausgestellten, in den Abstellräumen untergebrachten, dann zur Feststellung etwa in Verlust geratener Bilder und als Material



8 Sonderhefte zu einzelnen Werken der Nationalgalerie verfasst von Ludwig Justi, 1920er Jahre

für Kunstgelehrte und Schriftsteller zur Forschung und Veröffentlichung. Ferner sollen die Photographien zu einem mäßigen Preise in den Schausammlungen zum Verkauf gestellt werden.⁴³ Letztlich wurde nicht der gesamte Bestand fotografiert, sondern nur ein Teil, der 1926 unter dem Titel *Zweihundert Bilder der Nationalgalerie* publiziert wurde. Zeitgleich bereitete Justi preisgünstige Sonderdrucke auf, die je einem Werk der Sammlung gewidmet waren, 4 bis 20 Seiten umfassten und für 25 Pfennig bis 2 Mark im Museum zu erwerben waren (Abb. 8). Eine Abrechnung aus dem Jahr 1926 zeigt, dass der Verkaufsstand in der Nationalgalerie besonders viele Hefte zu Adolph von Menzels Werken verkaufen konnte.⁴⁴ Die Sonderdrucke erschienen im Berliner Verlag Julius Bard, der sich im Rahmen der Amtlichen Veröffentlichungen der Nationalgalerie Berlin auch für den Postkartenvertrieb verantwortlich zeichnete (Abb. 9).

Das Fotografieren beschränkte sich nicht auf den verlegerischen und gewerblichen Bereich, sondern war auch „in die weiteste[n] Kreise des Volkes gedrungen“, was den *Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine* 1910 bewog, sich bei der Nationalgalerie nach bestehenden Regelungen für private Fotoaufnahmen zu erkundigen. Es bestehe „die allgemein herrschende Unsicherheit darüber, ob Objekte photographiert werden dürfen“.⁴⁵ Die knappe Antwort folgte umgehend: „Das Photographieren im Inneren der N.G. sowohl wie in den Gartenanlagen des Instituts



9 Postkarten mit einzelnen Werken der Nationalgalerie, 1920er Jahre

durch Amateurphotographen wird aus verwaltungstechnischen Gründen grundsätzlich nicht gestattet. Photographisch. Apparate müssen beim Eintritt in die N.G. an der Garderobe abgegeben werden. Die Aufbewahrung geschieht kostenlos.⁴⁶

Die noch recht junge Institution der Nationalgalerie konnte auf die neuen Herausforderungen der Jahrhundertwende vergleichsweise schnell reagieren. Die Reforminitiativen, die als Museumsreformbewegung die deutschen Museen prägten, beeinflussten insbesondere die Präsentation und Vermittlung von Inhalten.⁴⁷ Damit trafen sie das Herz der Popularisierung der Sammlung. Mit den Umbrüchen 1918/19 ging es zudem um die zukünftige Rolle der Museen innerhalb der neuen Gesellschaftsordnung, ihrer Öffnung für das Volk und die Entwicklung neuer Möglichkeiten der Zugänglichkeit und Vermittlung.

Kunst zum Hören

Neue Medien, wie etwa der Rundfunk, gingen auch an der Nationalgalerie nicht vorbei. Die Untersuchungen von Andres Zeising zur Museumspopularisierung durch den Rundfunk in der Weimarer Republik bringen dies anschaulich ans Licht: So hielt Wilhelm Waetzoldt als Referent im Preußischen Kultusministerium im Februar und März 1926 eine sechsteilige Vortragsreihe zu den deutschen Meistern in der Nationalgalerie und der Kunstkritiker Alfred Kuhn folgte im Sommer des Jahres mit Beiträgen zur neuzeitlichen Malerei und Plastik der Nationalgalerie in der Sendegesellschaft Berliner Funk-Stunde.⁴⁸ Die Rundfunkbeiträge wurden in der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* von Abbildungen der besprochenen Werke begleitet, so war im Juni etwa Franz Marcs *Turm der blauen Pferde* und Max Pechsteins *Flußlandschaft* abgebildet, die Kuhn in seinem vierten Vortrag der Reihe zum Expressionismus besprach.⁴⁹ Nachdem Waetzoldt 1927 zum Generaldirektor der Berliner Museen ernannt wurde, intensivierten sich noch einmal die öffentlichkeitswirksamen und volksbildnerischen Bemühungen.⁵⁰ Im Winterprogramm 1927/28 lief eine Reihe zu den Berliner Museen, die mit etwa 30-minütigen Beiträgen über Neuerwerbungen, Provenienzen einzelner Kunstwerke und Tätigkeiten hinter den Kulissen berichtete. Sendetitel wie „Wie spielt sich ein Tag bei einem Museumsdirektor ab?“ oder die Unterreihe „Kunstwerke haben Schicksale“ geben eine Vorstellung davon, wie der Museumsalltag für breite Besucher- und Nicht-Besucherschichten anschaulich vermittelt werden sollte.⁵¹ Die Reihe schloss mit Sendungen zum Bestand der Nationalgalerie, referiert von Max Osborn.⁵²

Waetzoldt schrieb zu den Rundfunkreihen: „Es ist gar nicht zu leugnen, daß auf der ganzen Erde die Kurve der Museumsfreude im Sinken ist. Der laute Betrieb amerikanischer Sammlungen mit ihren Kindervorträgen, Konzerten, Kinovorstellungen und anderen populär-pädagogischen Lockmitteln spricht nicht dagegen, sondern beweist, daß man sich auf die stille Anziehungskraft der Museen allein nicht verlassen kann.“⁵³ Die Verknüpfung von Unterhaltung und Bildung für alle Volksschichten lieferte dem Museum neue Chancen. Da Kunstbetrachtungen aber eben auf Betrachtung und Anschauung basierte, stellte dies für Rundfunkbeiträge eine neue Herausforderung dar. In der Presse wurde auf die Sendereihen hingewiesen, oft in Begleitung von Abbildungen der besprochenen Werke. Die Sendeanstalten der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft haben bedauerlicherweise erst ab Mai 1929 damit begonnen, ausgewählte Eigenproduktionen aufzuzeichnen und dauerhaft zu archivieren. Somit sind die Sendereihen zu Kunstwerken der Nationalgalerie der Jahre zuvor nicht aufgezeichnet, sondern live ausgestrahlt worden.

Die Nationalgalerie nutzte neue Techniken der Reproduktion und Kommunikation, um einerseits der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmenden Forderung nach Volksbildung zu begegnen und die Sammlung für weite Schichten erfahrbar und interessant zu machen. Andererseits um die noch recht junge Museumsinstitution sichtbar zu machen und zu legitimieren. Die einsetzende Museumsmüdigkeit

auch mit der Zunahme konkurrierender Unterhaltungsmöglichkeiten machte die stetige Popularisierung der Sammlung nötig. Gerade zu Beginn der Fotografie im Museum gab es keine Regeln und Standards, nach denen Reproduktionserlaubnis ausgesprochen oder Publikationen gefördert wurden. Erfahrungen, oft in Form von Konflikten, mussten erst gesammelt werden.

Die gesteigerten Anforderungen an das Museumswesen führten zur Professionalisierung, in deren Zentrum immer der Dreiklang von Museum, Politik und Öffentlichkeit stand. Mit der Einrichtung der Pressestelle für die gesamten Staatlichen Museen im Januar 1930 erlangte die Popularisierung und Propagierung der Museumsinsel eine erneute Professionalisierung.⁵⁴

¹ Luc Gersal, „Spree-Athen I, Das Alte Museum, 1892“, in: *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1990), Eine Anthologie*, hrsg. von Bénédicte Savoy und Philippa Sissis, Köln/Weimar 2013, S. 176–177, hier S. 177.

² Geertruida Carelsen, „Berlin II, 1891“, in: *Die Berliner Museumsinsel*, ebd., S. 179–180, hier S. 179.

³ Annika Kiesewetter zu „Berliner Lokalanzeiger, Was Zeigen wir den Fremden in Berlin?, 1905“, in: *Die Berliner Museumsinsel*, ebd., S. 172.

⁴ Luc Gersal, „Spree-Athen II, Das Alte Museum, 1892“, in: *Die Berliner Museumsinsel*, ebd., S. 190–192, hier S. 190.

⁵ Jennifer Falckenberg zu „Geertruida Carelsen, Berlin II, 1891“, in: *Die Berliner Museumsinsel*, ebd., S. 181. Vgl. auch Eva van Wezel, *Die Besucher des Alten und Neuen Museums in Berlin 1830–1880. Das Museum als öffentliche Institution*, Berliner Schriften zur Museumsforschung, Berlin 2018, S. 162.

⁶ Vgl. Baedeker's Nord-Deutschland. Berlin nebst Potsdam und Umgebung, Leipzig 1880, S. 7.

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Ebd., S. 48. Der Baedeker von 1894 gibt erweiterte Öffnungszeiten „täglich, außer So.“ an.

Vgl. Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, 8. Auflage, Leipzig 1894, S. 100.

⁹ Ebd., S. 38; Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, 14. Auflage, Leipzig 1906, S. 36.

¹⁰ Vgl. Baedeker 1894, S. 38 und Baedeker 1900, S. 34. Für Sonderpräsentationen wurde bereits kurz nach der Gründung der Nationalgalerie ein Eintrittsgeld erhoben und mit dem Katalogverkauf verknüpft. Vgl. Wezel, *Die Besucher des Alten und Neuen Museums in Berlin 1830–1880*, 2018, S. 155 f.

¹¹ Griebens Reiseführer, *Neuester Plan und Wegweiser von Berlin*, 35. Auflage, Berlin 1909, S. 48. Die Museen der Königlichen Museen blieben vorerst unentgeltlich, mit der Ausnahme des Kaiser Friedrich-Museum, in dem dienstags und mittwochs 50 Pfennig Eintrittsgeld erhoben wurde. Vgl. *Mitteilung von der Generalverwaltung der Königlichen Museen*, 1910, SMB-ZA, I/KFM 064, Bl. 22. Vgl. auch Wezel, *Die Besucher des Alten und Neuen Museums in Berlin 1830–1880*, 2018, S. 112.

¹² Vgl. Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, 11. Auflage, Leipzig 1900, S. 13; Baedeker 1906, S. 13.

¹³ *Ordnung für das Kopieren in der Königlichen National-Galerie*, 1907, § 3, SMB-ZA, I/NG 327, Bl. 177–180.

¹⁴ In der Nationalgalerie und dem Kronprinzenpalais wurden zudem je drei kostenfreie Führungen pro Woche angeboten. Vgl. Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, 19. Auflage, Leipzig 1921, S. 33.

¹⁵ Vgl. Nationalgalerie (Justi) an Verlag Ullstein, 17.2.1923, SMB-ZA, I/NG 524, Bl. 564.

¹⁶ Baedeker 1921, S. 33.

¹⁷ Vgl. Verlag Ullstein/Vossische Zeitung an die Nationalgalerie, 5.2.1923, ebd., Bl. 563. Antworten Nationalgalerie (Justi) an Verlag Ullstein, 17.2.1923, SMB-ZA, I/NG 524, Bl. 564.

¹⁸ Vgl. hsl. Notizen Justis am Schreiben Verlag Ullstein/Vossische Zeitung an die Nationalgalerie, 5.2.1923, ebd., Bl. 563.

¹⁹ Baedeker, 1900, S. 95.

²⁰ Johan Gram, „Berlin, Die Nationalgalerie, 1880“, in: *Die Berliner Museumsinsel*, (wie Anm. 1), S. 182–184, hier S. 184. Zur Einrichtung einer Trinkhalle vgl. Barbara Götze, „Die Nationalgalerie - ein Kurbetrieb in der Mitte Berlins“, in: *MuseumsJournal*, Heft 4/2001, S. 31–33.

²¹ Vgl. Anne Ortner, „Gesellschaft verkleben. Zu einer Mediengeschichte von Image als Sammelpraxis und visuelle Bildungsform“, in: *Kampf um Images: Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*, hrsg. von Jörn Ahrens, Lutz Hieber und York Kautt, Wiesbaden 2015, S. 205–240, hier S. 207.

²² Vgl. Dorothea Peters, „...die Theilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln: Fotografische Kunstreproduktion nach Werken der Berliner Nationalgalerie in der Ära Jordan (1874-1896)“, in: *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*, Esslingen 2001, S. 163–210, hier S. 172.

²³ Nationalgalerie (Jordan) an Preußisches Kultusministerium (Falk), 20.4.1875, Entwurf, SMB-ZA, I/NG 325, Bl. 12, zitiert in Dorothea Peters, „Die Kunst in's Volk tragen' – Photographien und Lithographien nach Werken der Berliner Nationalgalerie im 19. Jahrhundert“, in: *Die Kleine Nationalgalerie. Ein Bildersaal deutscher Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Buberl im Auftrag der Museen für Kunst und Kunstgeschichte Dortmund, Köln 2005, S. 58–71., S. 64 f.

²⁴ Vgl. Peters, „Die Kunst in's Volk tragen“, 2005, S. 71.

²⁵ Vgl. Joseph Imorde, „Zur ‚Überallheit‘ der Bilder“, in: *Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer*, hrsg. von Joseph Imorde und Andreas Zeising, Reihe Bild- und Kunstwissenschaft Band 8, Siegen 2016, S. 11–21.

²⁶ Vgl. *Illustrierte Zeitung*, Nr. 2053, Leipzig, 4.11.1882.

²⁷ Vgl. *Berliner Pflaster. Illustrierte Schilderungen aus dem Berliner Leben*, hrsg. von Moritz von Reymond und Ludwig Manzel, 1. Auflage, Berlin 1891, S. 263 und 3. Auflage, Berlin 1894, S. 304.

²⁸ Vgl. Paul von Szczepanski, „Frauen zu Pferde“, in: *Die Welt der Frau. Beilage der Gartenlaube*, Nr. 44, Leipzig 1912, S. 701.

²⁹ Vgl. „Deutscher Wein und deutscher Gesang“, in: *Deutschland. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatliebe*, Nr. 10, Oktober 1913, S. 483.

³⁰ Vgl. Ernst Schmithanders, „Die Wissenschaft der Speisekarte. Eine kleine Gastronomische Plauderei“, in: *Die Räder, Illustrierte Zeitschrift der Technischen Nothilfe e.V.*, 7. Jg., Nr. 23, Berlin 15.12.1926, S.704

³¹ Reichszentrale für Deutsche Verkehrswerbung an die Generalverwaltung der Staatlichen Museen, 21.7.1925, SMB-ZA, I/NG 339, Bl. 614.

³² Einzelne Sonderpräsentationen wurden kleinformatig in der Presse beworben. Vgl. Wezel, *Die Besucher des Alten und Neuen Museums in Berlin 1830–1880*, 2018, S. 156.

- ³³ Vgl. Anne Ortner, „Gesellschaft verkleben. Zu einer Mediengeschichte von Image als Sammelpraxis und visuelle Bildungsform“, in: *Kampf um Images: Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*, hrsg. von Jörn Ahrens, Lutz Hieber und York Kautt, Wiesbaden 2015, S. 205–240, hier S. 227. Waltraud Sennebogen, *Zwischen Kommerz und Ideologie. Berührungspunkte von Wirtschaftswerbung und Propaganda im Nationalsozialismus*, München 2008, S. 58 f.
- ³⁴ Vgl. Ernst Krumbein, „Quartette oder: wie der Scholz-Verlag Bildung förderte“, in: *Spiel mit! Papierspiele aus dem Verlag Jos. Scholz Mainz*, hrsg. vom Gutenberg-Museum Mainz 2006, S. 40–51, hier S. 43 f.
- ³⁵ Hans Jantzen, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*, 3. Auflage, Esslingen 1922. Vorwort des Verfassers.
- ³⁶ Feldmarschall Moltke an die Nationalgalerie, 15.8.1885, SMB-ZA, I/NG 325, Bl. 246.
- ³⁷ Vgl. *The Magazine of Art*, vol. 9, London 1885/86, S. 53.
- ³⁸ Nationalgalerie (Justi) an Preußisches Kultusministerium, 24.2.1920, SMB-ZA, I/NG 337, Bl. 621
- ³⁹ Vgl. *Gebührenordnung für das Photographieren und Kopieren in der Nationalgalerie*, 27.1.1926, SMB-ZA, I/NG 340, Bl. 21 f.
- ⁴⁰ *Ordnung für das Kopieren in der Königlichen National-Galerie*, 1907, SMB-ZA, I/NG 327, Bl. 177–180.
- ⁴¹ Preußisches Kultusministerium (Nentwig) an die Nationalgalerie (Justi), 17.11.1925, SMB-ZA, I/NG 339, Bl. 765.
- ⁴² W. Franke an die Nationalgalerie (Justi), 27.6.1920, SMB-ZA, I/NG 338, Bl. 112 f.
- ⁴³ Nationalgalerie (Justi) an Preußisches Kultusministerium, 28.1.1926, SMB-ZA, I/NG 340, Bl. 35.
- ⁴⁴ Vgl. *Abrechnung über die vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1926 verkauften Exemplare aus den amtlichen Veröffentlichungen der Nationalgalerie*, SMB-ZA, I/NG 411, Bl. 194 f.
- ⁴⁵ Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine an die Nationalgalerie, 12.9.1920, SMB-ZA, I/NG 333, Bl. 110 f.
- ⁴⁶ Nationalgalerie an den Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine, Entwurf, 19.9.1910, ebd., Bl. 112.
- ⁴⁷ Vgl. Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001.
- ⁴⁸ Vgl. Andreas Zeising, *Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre*, Köln/Weimar 2018, S. 83–86 und 545 f. und Andreas Zeising, „Rembrandt vor dem Mikrofon. Museumspopularisierung und Volksbildung im Rundfunk der 1920er Jahre“, in: *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, hrsg. von Joseph Imorde und Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 85–112, hier S. 98.
- ⁴⁹ Vgl. *Der deutsche Rundfunk*, 4. Jg., H. 26, 27.6.1926, S. 1797.
- ⁵⁰ Dies zeigt sich beispielsweise in seiner Mitwirkung im Kulturbeirat beider Berliner Rundfunksendeanstalten. Vgl. Zeising, *Rembrandt vor dem Mikrofon*, 2013, S. 99.
- ⁵¹ Auflistung aller Sendungen der Reihe *Die Berliner Museen*, vgl. Zeising, *Radiokunstgeschichte*, 2018, S. 548.
- ⁵² Vgl. Ebd., S. 124.
- ⁵³ Wilhelm Waetzoldt, „Museum und Rundfunk“, in: *Der Kunstwanderer*, Jg. 10, 1928, 185–186, hier S. 185, zitiert in Zeising, *Rembrandt vor dem Mikrofon*, 2013, S. 101.
- ⁵⁴ Vgl. Zeising, *Rembrandt vor dem Mikrofon*, 2013, S. 100.