

Thomas Thiemeyer

# Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln

Die beiden Weltkriege im Museum

FERDINAND SCHÖNINGH

Paderborn · München · Wien · Zürich

## EINLEITUNG

Krieg, so heißt es bei Carl von Clausewitz, sei „die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“.<sup>1</sup> Die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln ist die Kriegsausstellung. Kriegsdarstellung im Museum ist ein politischer Akt mit kulturellen Mitteln. Damit sind die beiden Pole markiert, zwischen denen das Thema verortet ist: Politik und Kultur. Museale Kriegsdarstellung ist immer ein politischer Akt, weil Thema wie Medium, die Ziele der musealen Kriegsdarstellung und die Inhalte der Ausstellungen politisch sind. Kulturell sind die Mittel des symbolischen Mediums Museum, das Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft ist. Es nutzt Relikte der menschlichen Kultur, um den Krieg darzustellen.<sup>2</sup> Dabei kommt der Kriegsausstellung der Gegenwart die neue Relevanz des Krieges als Thema und des Museums als Medium der Geschichtsvermittlung entgegen.

## KRIEG UND MUSEEN

Seit dem Untergang des Kommunismus ist der Krieg nach Europa zurückgekehrt. Der Sezessionskrieg im ehemaligen Jugoslawien war Fanal einer neuen Ära, die das wiedervereinigte Deutschland zwang, seine seit 1945 gepflegte militärische Abstinenz aufzugeben. Im März 1999 beteiligte sich die Bundeswehr am NATO-Mandat in Jugoslawien, dem ersten Kampfeinsatz deutscher Soldaten nach dem Zweiten Weltkrieg. Bereits 1991 hatte die Bundeswehr Piloten und Mechaniker in den Irak entsandt und sich unter anderem 1992/93 in Kambodscha und 1992/94 in Somalia engagiert. Der Krieg bekam für Europa und speziell für Deutschland neue Aktualität.<sup>3</sup> Heute definiert sich die Bundeswehr als „Armee im Einsatz“, deren Aufgaben weltweite Konfliktbewältigung, Krisenintervention und Anti-Terror-Kampf sind.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Hinterlassenes Werk, ungekürzter Text, München 2003, 3. Auflage, S. 44.

<sup>2</sup> Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, S. 31 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Geis, Anna: Den Krieg überdenken. Kriegsbegriffe und Kriegstheorien in der Kontroverse, in: Dies. (Hg.): Den Krieg überdenken. Kriegsbegriffe und Kriegstheorien in der Kontroverse, Baden-Baden 2006, S. 9-43, S. 9. Zu Auslandseinsätzen der Bundeswehr vgl. Bredow, Wilfried von: Militär und Demokratie in Deutschland. Eine Einführung, Wiesbaden 2008, S. 233 f.

<sup>4</sup> Vgl. Bundesministerium der Verteidigung: Verteidigungspolitische Richtlinien, Berlin 2003; Dass.: Weißbuch 2006 zur Sicherheitspolitik Deutschlands und zur Zukunft der Bundeswehr,

Der hohen Relevanz des Themas Krieg für die Gegenwart entspricht die gewachsene Bedeutung des Mediums Museum für die Geschichtsvermittlung. Seit den *Blockbuster*-Ausstellungen Ende der siebziger Jahre spricht man hierzulande von einem Museumsboom, der sich an der Vervierfachung der Besuchszahlen in deutschen Museen seit Mitte der siebziger Jahre (25 Mio. Besuche pro Jahr, im Jahr 2002 103 Mio. Besuche) ebenso ablesen lässt wie an der Zahl der Museumsgründungen und dem wachsenden Interesse der Forschung am Thema Museum.<sup>5</sup> Aktualität und Breitenwirkung sind zwei Indikatoren für die Bedeutung musealer Kriegsdarstellung. Der politische Wert des Krieges im Museum erschöpft sich darin freilich nicht.

#### DAS MUSEUM ALS POLITISCHES MEDIUM

Deponieren und exponieren sind die zwei Grundaufgaben des Museums. Es sammelt und bewahrt Zeugnisse vergangener Zeiten im Depot, die es zu einem kleinen Teil für die Öffentlichkeit ausstellt und dabei interpretiert, also in einen aktuellen Kontext einbettet.<sup>6</sup> Das Museumsdepot gleicht dem, was Aleida Assmann *Speichergedächtnis* nennt. Es stellt mit seinem Fundus den Rohstoff zur Verfügung, aus dem sich das *Funktionsgedächtnis* (hier die Ausstellung) bedient. Das Speichergedächtnis (Depot) dient als Ressource, Korrektiv und Stabilisator des Funktionsgedächtnisses (Ausstellung), dessen Aufgabe die Legitimation oder Subversion bestehender Verhältnisse und die Symbolbildung ist.<sup>7</sup> Dabei kann das Museum Vergangenheit nur repräsentieren oder neu formieren, da es – wie alle anderen Medien auch – vergangene Wirklichkeit nicht wiederbelebt.

Museen benennen Dinge und weisen ihnen Relevanz zu. Sie sind Institutionen des *kollektiven Gedächtnisses*<sup>8</sup>, die Erinnerungen über die Lebensdauer der Erlebnisgeneration hinaus aufbewahren. „Alle Erinnerungen, auch die von Augenzeugen, erlangen in einem Kollektiv nur dann Bedeutung, wenn sie in einem gesellschaftlichen Rahmen strukturiert, repräsentiert und angewandt werden.“<sup>9</sup> Als Orte der Auswahl fungieren Museen als *Agendasetter*, weil sie, indem sie bestimmte Dinge ausstellen und andere nicht zeigen, den Rahmen

---

Berlin 2006. URL: [www.weissbuch.de](http://www.weissbuch.de); Bredow: Militär und Demokratie in Deutschland, insb. S. 215ff.

<sup>5</sup> Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne, Frankfurt 2005, S. 11f.

<sup>6</sup> Korff, Gottfried: *Museumsdinge*. Deponieren - exponieren, hg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, Köln/Weimar/Wien 2007, 2. Auflage, S. 167ff.

<sup>7</sup> Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2003, S. 134ff.

<sup>8</sup> Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

<sup>9</sup> Kansteiner, Wulf: *Postmoderner Historismus*. Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften, in: Jaeger u. a. (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften* (Bd. 2), Stuttgart/Weimar 2004, S. 119-139, S. 128.

und die Bezugspunkte vorgeben, in dem und über die öffentlich diskutiert wird. Das moderne Museum im Geiste der Aufklärung vergleicht Eilean Hooper-Greenhill mit einer Landkarte, weil es wie diese Dinge auswählt, ordnet, klassifiziert und zu einer neuen Realität zusammenstellt. Die Sicht auf die Welt bzw. die Geschichte folgt dabei einer bestimmten Perspektive.<sup>10</sup>

Neben der *politischen Funktion* als Institution, die das Gedächtnis einer Gesellschaft perspektiviert, verwaltet und aktualisiert, ist das kulturhistorische Museum als *politisches Instrument* relevant, weil es Geschichtsbilder wirkungsvoll vermitteln kann. Mit materiellen Überresten kann es die Geschichte einer Kultur sinnlich zugänglich machen, sie mit Objekten belegen und seine Geschichtsdeutung so physisch beglaubigen.<sup>11</sup> Als vermeintlich objektive und verlässliche Medien, die im Gegensatz zu Literatur oder Film (meistens) auf die Vermischung von Tatsachen und Fiktion verzichten, genießen Museen einen Vertrauensvorsprung und können mit wissenschaftlicher Autorität ihre Version der Geschichte besonders überzeugend verbreiten, zumal sie anders als wissenschaftliche Bücher ein breites Publikum unterschiedlichster Bildung und Interessen erreichen. Hinzu kommt, dass Ausstellungen nicht als Werke einzelner Autoren gelten, die eine bestimmte Sicht auf die Dinge haben (subjektiv), sondern eine von mehreren Experten ausgehandelte Geschichtsversion präsentieren. Dass sie dabei ein Gemeinschaftserlebnis bieten, stimuliert die Aufnahmebereitschaft des Besuchers zusätzlich.<sup>12</sup>

Zusammengefasst heißt das: Das Museum ist eine politische Institution, weil es eine breite Zielgruppe hat, seine Vergangenheitsdeutungen besonders glaubwürdig und, dank der Objekte und Inszenierungen, Erinnerungsmächte sind. Es kann Deutungen der Vergangenheit nahe legen (oder ausschließen), die zu bestimmten Schlüssen für das aktuelle Handeln führen.<sup>13</sup> Es erzeugt *historisches Bewusstsein*<sup>14</sup> und *kollektive Identität*, befähigt also Gruppen, sich als Zusammenschluss zu verstehen, der trotz individueller Unterschiede gemeinsame Vorstellungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft teilt.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Hooper-Greenhill, Eilean: *Museums and the interpretation of visual culture*, London/NY 2000, S. 17.

<sup>11</sup> Ebd., S. 13ff.

<sup>12</sup> Macdonald, Sharon: *Schwierige Geschichte – umstrittene Ausstellungen*, in: *Museumskunde* 1 (2007), S. 75-84, S. 79; Beier-de Haan, Rosmarie: *Die Darstellbarkeit des Krieges im Museum*, unveröff. Vortrag, gehalten im Weltfriedensmuseum der Ritsumeikan Universität in Kyoto am 16. November 1996.

<sup>13</sup> Dass Film, Presse und Bestseller der Literatur in puncto Breitenwirkung und öffentlicher Wahrnehmung das Geschichtsbild einer Gesellschaft stärker prägen als Museen, darf allerdings nicht übersehen werden.

<sup>14</sup> „Historisches Bewusstsein ist das Bewusstsein der Zugehörigkeit oder die unbewusste Zugehörigkeit zum historischen Selbstverständnis und zu den historisch erarbeiteten Wertorientierungen von Bezugsgruppen [...]“; Bergmann, Klaus: Artikel „Identität“, in: Ders. u. a. (Hg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, 5., überarbeitete Auflage, S. 23-29, S. 25.

<sup>15</sup> Ebd.

## DER KRIEG ALS POLITISCHES THEMA

Die Erkenntnis, dass der Krieg aufs Engste mit der Politik verschwistert ist, hat spätestens Carl von Clausewitz durchgesetzt. Der Krieg, so seine berühmte Formulierung, „ist eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“. Die „politische Absicht“ ist der Zweck, der Krieg ihr Mittel, „und niemals kann das Mittel ohne Zweck gedacht werden“.<sup>16</sup> Einerlei, ob Clausewitz hier einen Primat der Politik gegenüber dem Krieg behauptet oder unabhängig von der Politik Kriegsführung *per se* als politischen Akt sieht, fest steht: „Der Krieg ist nie ein isolierter Akt“, sondern hängt entscheidend von Zeitumständen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ab.<sup>17</sup> Auf diese Erkenntnis beruft sich die heutige Militärgeschichte, wenn sie die breite Kontextualisierung des Krieges innerhalb der allgemeinen Geschichte fordert.<sup>18</sup>

Krieg ist *politische Gewalt*, deren Wesen sich einer zeitlos gültigen Definition entzieht, weil sie sich stets wandelt. Die klassischen Staatenkriege – also auch die beiden Weltkriege – lassen sich kurz als „kollektive organisierte Gewalt unter Einschluss des Staates“ definieren.<sup>19</sup> Jan Philipp Reemtsma definiert Krieg als einen Gesellschaftszustand, der sich in allen Schichten der kriegführenden Gesellschaft abspiele und niemanden verschone. Er etabliere neue Regeln, indem er das Töten erlaube, setze sonst übliche moralische Standards außer Kraft und ende nicht mit dem formalen Friedensschluss, sondern formiere und deformiere eine Gesellschaft für längere Zeit oder dauerhaft.<sup>20</sup> Der totale Krieg schafft politische Realitäten, indem er fast jede Familienbiografie verändert, Nationen bildet und zerstört, dauerhafte Schuld und tief sitzende Ängste erzeugt. Wer vom Krieg spricht, muss sich mit den komplizierten Fragen nach Schuld und Verantwortung auseinandersetzen, und das bei den jüngeren Kriegen vor einem Publikum, das ganz direkt betroffen war und ist. Insbesondere der Zweite Weltkrieg ist ein sensibles Thema, weil seine Folgen das Leben bis heute bestimmen. Er ist *der* zentrale erinnerungspolitische Bezugspunkt. Alle Nachkriegsdebatten über nationale Identität in den europäischen Staaten berührten Fragen dieses Krieges.<sup>21</sup> Im Museum mit seiner Breitenwir-

<sup>16</sup> Clausewitz: Vom Kriege, S. 44.

<sup>17</sup> Ebd., S. 32.

<sup>18</sup> Vgl. Krumeich, Gerd: *Sine ira et studio? Ansichten einer wissenschaftlichen Militärgeschichte*, in: Kühne u. a. (Hg.): *Was ist Militärgeschichte?*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2000, S. 91-102, S. 94f.; Förster, Stig: „Vom Kriege“. Überlegungen zu einer modernen Militärgeschichte, in: ebd., S. 265-282.

<sup>19</sup> Bonacker, Thorsten/Imbusch, Peter: *Zentrale Begriffe der Friedens- und Konfliktforschung. Konflikt, Gewalt, Krieg, Frieden*, in: Imbusch u. a. (Hg.): *Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung*, Wiesbaden 2006, 4., überarbeitete Auflage, S. 67-142, Zitat S. 110; Geis: *Den Krieg überdenken*, S. 11ff.

<sup>20</sup> Reemtsma, Jan Philipp: *Krieg ist ein Gesellschaftszustand*, in: Thiele (Hg.): *Die Wehrmachtsausstellung. Dokumentation einer Kontroverse*, Bonn 1997, S. 60-66; Ders.: *Trauma und Moral. Einige Überlegungen zum Krieg als Zustand einer kriegführenden Gesellschaft und zum pazifistischen Affekt*, in: *Kursbuch 126* (1996), S. 95-111.

<sup>21</sup> Lebow, Richard: *The memory of politics in postwar Europe*, in: Ders. u. a. (Hg.): *The politics of memory in postwar Europe*, Durham/London 2006, S. 1-39, S. 21.

kung und seinem besonders glaubwürdigen Geschichtsbild kann die Kriegsdarstellung kollektive Selbstbilder gefährden (Wehrmachtsausstellung, *Enola-Gay*-Ausstellung), persönlich Betroffene vor den Kopf stoßen (vor allem beim Thema Holocaust) und rechtliche Ansprüche begründen (beim Thema Zwangsarbeit in Firmenmuseen oder bei der Diskussion um das Zentrum gegen Vertreibung), weil sie als quasi-offizielle Version der Vergangenheit erscheint. Deshalb ist der Krieg im Museum politisch sensibel.

#### POLITISCHE ZIELE DER KRIEGSAUSSTELLUNGEN

Hinter jedem neuen Museum steht eine politische Absicht. Bei den hier analysierten Häusern und ihren Ausstellungen lassen sich – neben der politischen Bildung – vier politische Ziele ausmachen: sie sollen entweder zum Frieden erziehen und/oder Touristen anlocken und/oder Traditionspflege betreiben und/oder die jüngsten und jüngeren Konflikte ins kollektive Gedächtnis einspeisen und damit gleichsam die Deutungshoheit über sie erlangen. Dass sie dabei leicht selbst zu Opfern politischer Kontroversen werden können, haben eindrucksvoll die Wehrmachtsausstellung und die geplante *Enola-Gay*-Ausstellung im National Air and Space Museum Washington gezeigt. Mit dem Ziel angetreten, den vermeintlichen „Mythos von der sauberen Wehrmacht“ zu zerstören bzw. neben dem glänzenden Bomber „Enola Gay“ auch die Folgen des Atombombenabwurfs über Japan zu zeigen, mussten sich beide Ausstellungen dem öffentlichen Protest beugen und ihre Darstellung ändern. Ähnliches wiederholte sich 2007 im Canadian War Museum.<sup>22</sup> Allerdings handelte es sich bei zwei der drei Schauen um Wechselausstellungen, die eine andere Konfliktbereitschaft auszeichnet als Dauerausstellungen.

Aber auch eine auf breitem Konsens fußende Dauerausstellung wie die Schau im Deutsch-Russischen Museum in Berlin-Karlshorst, die deutsche und sowjetische Wissenschaftler unter den Augen eines binational besetzten Beirates konzipiert hatten, kann zum Spielball der Politik werden – in diesem Falle, gerade weil sie als Zeichen der Völkerverständigung lanciert worden war. Ursprünglich sollte der Bundeskanzler das neu gestaltete Museum am 8. Mai 1995, dem 50. Jahrestag der deutschen Kapitulation, eröffnen. Weil die Bundesregierung zu diesem Zeitpunkt aber mit der russischen Regierung über die Rückgabe der Beutekunst stritt (und andere internationale Termine koordinieren musste), sagte zunächst der Kanzler seine Teilnahme ab, bevor auch das symbolträchtige Datum gekippt und das Museum erst am 10. Mai eröffnet

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu u. a. Thiele, Hans-Günther (Hg.): Die Wehrmachtsausstellung. Dokumentation einer Kontroverse, Bonn 1997; Harwit, Martin: Über die Schwierigkeiten, die Mission der „Enola Gay“ in einer Ausstellung darzustellen, in: Hinz (Hg.): Der Krieg und seine Museen, Frankfurt/NY 1997, S. 127-145; Medicus, Thomas: Helden, nicht Opfer sehen. Das Canadian War Museum provoziert mit einer Tafel über den Bombenkrieg gegen Deutschland Kanadas Veteranen, in: Süddeutsche Zeitung vom 23.3.2007.

wurde.<sup>23</sup> Weil zur selben Zeit innerhalb der CDU um die Bewertung des 8. Mai als Tag der Befreiung oder als Tag der Niederlage gekämpft wurde<sup>24</sup>, könnte das verweigerte große Zeremoniell in Karlshorst am symbolischen Datum zudem eine Maßnahme gewesen sein, um die innerparteilichen Konflikte zu entschärfen.<sup>25</sup>

Der Krieg im Museum, so zeigen diese Beispiele, eignet sich bis heute, um politische Zeichen zu setzen und kollektive Selbstbilder zu zerstören. Seine museale Darstellung steht mittlerweile zumeist im Zeichen der Versöhnung und Kriegsächtung und folgt damit einem politischen Auftrag. Seit 1945 ächtet die UN-Charta in Artikel 2 den Krieg.

„Normativ wird unter Krieg traditionell das staatliche Recht legitimer Gewaltanwendung verstanden, dessen Geltung seit Ende des Zweiten Weltkriegs allerdings auf wenige Bereiche – wie die Verteidigung im Angriffsfall oder die Gefährdung des Weltfriedens – beschränkt ist.“<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Kugler, Anita: Kapitulation vor der Geschichte, in: taz vom 11.5.1994; Schaper, Rüdiger: Gemeinsames erinnern?, in: Süddeutsche Zeitung vom 12.5.1995.

<sup>24</sup> Kornelius, Stefan: Ein klares Wort des Kanzlers ist vonnöten, in: Süddeutsche Zeitung vom 10. 4.1995; Ders.: Die Hausse der alten Kameraden, in: Süddeutsche Zeitung vom 13. 4.1995.

<sup>25</sup> Gespräch des Autors mit Dr. Peter Jahn, Direktor des Museums von 1995 bis 2006, am 3.7.2007 in Berlin.

<sup>26</sup> Bonacker/Imbusch: Zentrale Begriffe der Friedens- und Konfliktforschung, S. 109.

## ANALYSEEINHEIT, ZIELE UND PERSPEKTIVE DER ARBEIT

Das Interesse dieser Studie gilt den beiden Weltkriegen. Seit dem Ende des Kommunismus 1989 neigt die historische Forschung dazu, sie als historische Einheit zu betrachten. Die Zeit von 1914 bis 1945 wird als Epoche eines „zweiten Dreißigjährigen Krieges“ erinnert, eine Metapher, die Charles de Gaulle 1941 popularisiert hat.<sup>27</sup> Der Erste Weltkrieg erscheint als Matrix des kurzen 20. Jahrhunderts, als „Urkatastrophe“ (George Kennan), aus der sich die Verheerungen des Zweiten Weltkriegs und die Spaltung Europas im Kalten Krieg erklären.

Beide Weltkriege sind „totale Kriege“. Von hochgerüsteten Streitkräften geführt, mobilisierten sie die Wirtschaft in ungekanntem Ausmaß, unterschieden mit ihren Massenvernichtungswaffen nicht länger zwischen Zivilisten und Kämpfern und akzeptierten einzig die bedingungslose Kapitulation als Endpunkt der Kämpfe. Die totalen Kriege führten zur räumlichen Entgrenzung und Radikalisierung der Kampfhandlungen, indem sie Schranken wie das Kriegsvölkerrecht, moralische Standards und Grenzen der Zivilisiertheit außer Kraft setzten.<sup>28</sup>

Gut vergleichbar ist der museale Umgang mit beiden Weltkriegen auch aufgrund der Objektlage. Beide sind in Fotografie und Film dokumentiert, beide wirkten in den Trugbildern der Propaganda auf die Erinnerungskulturen ein, beide wurden frühzeitig musealisiert. Hingegen verändert der unterschiedliche zeitliche Abstand, den wir heute zu beiden Weltkriegen haben, die Erinnerung an sie. Die Ergebnisse dieser Arbeit, die sich auf Dauerausstellungen der letzten zwanzig Jahre konzentriert, erklären sich aus einer besonderen Konstellation: Die Kombattanten des Ersten Weltkriegs wurden als Besucher der Museen zu einer *Quantité négligeable* – der letzte französische *Poilu* und der letzte deutsche Landsers starben 2008 –, die Erlebnisgeneration des Zweiten Weltkriegs hingegen war und ist präsent. Der Erste Weltkrieg, das zeigt die folgende Analyse einmal mehr, ist historisiert, während der Zweite Weltkrieg besondere Rücksichtnahmen auf die Interessen der Zeitzeugen fordert.

---

<sup>27</sup> Hirschfeld, Gerhard: Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg: Kriegserfahrungen in Deutschland. Neuere Ansätze und Überlegungen zu einem diachronen Vergleich, in: Zeitgeschichte-online, Mai 2004. URL: [www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-Hirschfeld](http://www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-Hirschfeld), S. 2; Wehler, Hans-Ulrich: Der zweite Dreißigjährige Krieg. Der Erste Weltkrieg als Auftakt und Vorbild für den Zweiten Weltkrieg, in: Spiegel special 1 (2004), S. 138-143.

<sup>28</sup> Chickering, Roger/Förster, Stig: Are we there yet? World war II and the theory of total war, in: Dies. u. a. (Hg.): A world of total war. Global conflict and the politics of destruction, Oxford 2005, S. 1-16, S. 2f.

## ANALYSEEINHEIT

Diese Arbeit basiert auf der Analyse von zehn militärhistorischen und einem historischen Museum in Deutschland, Frankreich, England und Belgien, die sich dem Ersten und/oder Zweiten Weltkrieg widmen.<sup>29</sup> Ihr Interesse gilt dem Krieg, nicht der gesamten Militärgeschichte. Im Einzelnen handelt es sich um das In Flanders Fields-Museum in Ypern (eröffnet 1998), das Mémorial pour la Paix in Caen (1988, erweitert 2002), das Historial de la Grande Guerre in Péronne (1992), das Musée de l'Armée in Paris (neue Ausstellungen seit 2000 und 2006), das Imperial War Museum in London (neue Ausstellungen 1989 und 1990), das Imperial War Museum North in Manchester (eröffnet 2002), das Bayerische Armeemuseum in Ingolstadt (neue Ausstellung 1994), das Deutsch-Russische Museum Berlin-Karlshorst (1995), das Wehrgeschichtliche Museum in Rastatt (neue Ausstellung 1999), das Deutsche Historische Museum Berlin (neue Ausstellung 2006) und das Militärhistorische Museum der Bundeswehr in Dresden (eröffnet voraussichtlich 2011).

Vier Kriterien bestimmten die Auswahl: Erstens sind alle Schauen Dauer-ausstellungen, die einer anderen Logik folgen als Wechselausstellungen.

„Dass die Inszenierungsversuche in [Wechsel-]Ausstellungen eher als [in Dauer-ausstellungen, t] zu beobachten sind, liegt daran, dass [Wechsel-]Ausstellungen als Museen auf Zeit in ihrer Präsentationstechnik beherzter und kühner sein können. Sie müssen den Mut zur These und den Mut zum Bild haben, damit sie mit ihren Botschaften der öffentlichen Diskussion Stoff und Richtung geben können. Sie sind Ausgangspunkte für Trends und weitreichende Verständigungs- und Deutungsprozesse, die nachdrücklich jene diskursive Unruhe bewirken können, die für eine lebendige Geschichtskultur Voraussetzung ist.“<sup>30</sup>

Zweitens sind alle hier analysierten Ausstellungen in den letzten zwanzig Jahren entstanden, das heißt, sie basieren auf ähnlichen wissenschaftlichen Erkenntnissen und museumspädagogischen Ansichten. Der Siegeszug der Kulturgeschichte des Krieges setzte Ende der achtziger Jahre ein, die konstruktivistische Museumstheorie, neue Inszenierungsformen und audiovisuelle Medien entwickelten sich in dieser Zeit, der Einfluss der Museumspädagogik wuchs seit den siebziger Jahren.

Drittens sind alle Museen überregional ausgerichtet, zeigen die landesweite Geschichte des Krieges für ein nationales oder internationales Publikum, selbst wenn sie die Geschichte einer Region ins Zentrum stellen. Als überregionale Häuser sind die hier analysierten Museen in der Regel finanziell gut ausgestattet, konzipierten ihre Ausstellungen mithilfe wissenschaftlicher Berater und stehen unter besonderer Beobachtung der Öffentlichkeit. Sie marschieren so gesehen an der Spitze des Fortschritts, weil sie sich teure Inszenierun-

<sup>29</sup> Zusammenfassend wird im Folgenden von Kriegsausstellungen die Rede sein, auch wenn der Krieg in einigen Museen nur ein Teil der (Militär-)Geschichte ist.

<sup>30</sup> Korff, Gottfried/Roth, Martin: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt/NY 1990, S. 9-37, S. 21f.

gen leisten, ihre Sammlungen um neue Exponate ergänzen und zahlreiche Expertenmeinungen nutzen können. An ihnen lässt sich gut ablesen, welche Möglichkeiten die Darstellung der Weltkriege bietet, und welche politischen Rücksichten auf die öffentliche Meinung genommen wurden.

Viertens stellen alle Museen die Weltkriege als ganzheitliches, gesellschaftliches Phänomen dar. Sie blicken nicht allein auf bestimmte Truppenteile, Widerstands- oder Opfergruppen und konzentrieren sich nicht bloß auf Militärtechnik, sondern wollen eine umfassende Geschichte der Weltkriege erzählen.

Mit den oben genannten vier Faktoren ergab sich die Auswahl der deutschen Kriegsausstellungen von selbst.<sup>31</sup> Nur wenige Häuser zeigen hierzulande die Geschichte der Weltkriege als Dauerausstellung mit überregionaler Ausrichtung. Deshalb war es wichtig, die Ausstellung des Deutschen Historischen Museums (DHM) – die einzige Schau, die nicht exklusiv der Kriegs- oder Militärgeschichte vorbehalten ist – in die Analyse einzubeziehen, weil das DHM das einzige deutsche Museum ist, das eine neuere überregionale Dauerausstellung zu beiden Weltkriegen präsentiert. Bei den Museen in Frankreich und Großbritannien richtete sich die Auswahl zusätzlich zu den vier Kriterien danach, welche Museen in Deutschland besonders stark rezipiert werden. Aus diesem Grund berücksichtigt diese Analyse auch das In Flanders Fields-Museum in Belgien, das zudem exemplarisch für einen neuen Typus der Kriegsausstellung steht. Dass osteuropäische Museen<sup>32</sup> oder Schauen in Übersee nicht berücksichtigt sind, hat zwei Gründe: Erstens stößt eine Analyse, die neben den Museen auch die Erinnerungskulturen der Länder berücksichtigen will, an Kapazitätsgrenzen, weshalb sich diese Studie auf den systematischen Vergleich der drei Nationen Deutschland, Frankreich und England beschränkt hat. Zweitens wurden nur Museen aus Ländern berücksichtigt, deren Sprache der Verfasser spricht.

Die elf Museen bilden ein heterogenes Ensemble. Hinter ihnen stehen unterschiedliche Institutionen. Einige Ausstellungen behandeln nur einen der beiden Weltkriege, andere widmen sich beiden Kriegen. Auch die Zielsetzungen und die nationalen Geschichtskulturen sind verschieden. Das erschwert den Vergleich, hat aber den Reiz, dass ein umfassenderes Bild des musealen Umgangs mit Kriegsgeschichte in den drei Ländern entsteht. Das wäre nicht der Fall gewesen, wenn die Analyse nur die großen militärgeschichtlichen Häuser der Streitkräfte berücksichtigt hätte.

Beschränkt sich der systematische Ausstellungsvergleich auf die elf Dauerausstellungen, so berücksichtigen die theoretischen Erörterungen immer wieder Wechsellausstellungen zu den Weltkriegen und zum Holocaust. Insbesondere die beiden Wehrmachtsausstellungen sind, etwa bei Fragen der Täterdarstellung, zentral.

---

<sup>31</sup> Vgl. als umfassende Übersicht der deutschen Militärmuseen DAWA, Deutsches Atlantikwall-Archiv (Hg.): *Militärmuseen in Deutschland*, Köln 2005, 9. Auflage.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu Kurilo, Olga (Hg.): *Der Zweite Weltkrieg im Museum. Kontinuität und Wandel*, Berlin 2008, 2., überarbeitete Auflage.

## LEITFRAGEN UND ERKENNTNISZIELE

Diese Studie versteht sich als Grundlagenforschung. Sie will Themen theoretisch ergründen, für deren Reflexion im Museumsalltag oft die Zeit fehlt. Die Museen dienen ihr als empirische Grundlage für übergreifende Fragestellungen, nicht als primärer Untersuchungsgegenstand.

Ausgelöst hat das Interesse an dem Thema die oft wiederholte Behauptung, Krieg entziehe sich der musealen Darstellung. Zweifel an der Darstellbarkeit des modernen totalen Krieges bestehen seit Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Schon 1914 kapitulierten die Kriegsmaler vor der neuen Unübersichtlichkeit des ortlosen Maschinenkrieges. Nach dem Besuch verschiedener Kriegsmuseen bemerkte der Kriegsteilnehmer Kurt Tucholsky 1926:

„Es ist nicht das Richtige. So war es – und so war es doch nicht. Gehen wir so in die Nachwelt ein –? Dann gehen wir falsch ein. Es fehlt etwas. Es fehlt: das Grauen, der Jammer, die Niedergedrücktheit, die Hoffnungslosigkeit, die Sinnlosigkeit, der Stumpfsinn, die Atmosphäre von Kollektivwahnsinn [...] Und weil Kriege so auf die Nachwelt kommen: so unvollständig, so falsch, so skeletthaft, deshalb vererbt sich Erfahrung nicht. Eine alte, zu Staub zerfallene Patronentasche, ein Fetzen Papier, ein rotes Plakat [...] das war es? Nein, das war es nicht [...]“<sup>33</sup>

Bis heute gilt die Darstellung des Krieges im Museum als besonders heikel und schwierig<sup>34</sup>, ohne dass bislang genau geklärt ist, warum das so ist. Hier setzt die Arbeit an. Sie folgt zwei Leitfragen:

1. Warum ist es schwer, Krieg auszustellen?
2. Wie stellen Museen heute die beiden Weltkriege aus?

Wer so fragt, hofft, drei Antworten zu erhalten. Die erste Frage zielt auf eine *Medienanalyse* des Museums. Ihr geht es darum zu ergründen, welche strukturellen Probleme und Vorteile die museale Darstellung des Krieges hat. Die zweite Frage will zweierlei: Zunächst fordert sie eine *Standortbestimmung*, will wissen, welche Rahmenbedingungen heutige Weltkriegsausstellungen beeinflussen. Des Weiteren sucht sie nach *aktuellen Interpretationen*, fragt, welche impliziten und expliziten Wertungen und Annahmen zu den beiden Weltkriegen die musealen Präsentationen der Gegenwart enthalten.

<sup>33</sup> Tucholsky, Kurt: Wir im Museum (1926), in: Ders.: Unser Militär! Schriften gegen Krieg und Militarismus, Frankfurt 1982, S. 346ff. URL: [www.textlog.de/tucholsky-wir-im-museum.html](http://www.textlog.de/tucholsky-wir-im-museum.html).

<sup>34</sup> Vgl. u. a. Thamer, Hans-Ulrich: Krieg im Museum, in: ZfG Jahresband 2006, S. 33-43, S. 36; Zwach, Eva: Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg, Münster 1999, S. 269; Jahn, Peter: Gemeinsam an den Schrecken erinnern. Das Deutsch-Russische Museum Berlin-Karlshorst, in: Hinz (Hg.): Der Krieg und seine Museen, Frankfurt/NY 1997, S. 11-23, S. 18f.; Aichner, Ernst: Die Darstellung des Ersten Weltkriegs im Bayerischen Armeemuseum vor 60 Jahren und heute, in: ebd., S. 108-125, S. 113.

## PERSPEKTIVE

Die Mediatisierung des Krieges ist ein Modethema der kulturwissenschaftlichen Forschung<sup>35</sup>, für die Medien zentral sind, weil sie Erinnerungen weitergeben und neu erzeugen. Sie sind „Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns“.<sup>36</sup> Erst indem Medien individuelle Erinnerungen in allgemeinverständliche Zeichen übersetzen, können sie Gedanken, Erfahrungen und Ideen kollektivieren. Ohne Sprache, Schrift oder Bilder, kurz Kommunikation, findet kein Informationsaustausch statt.

Die medial vermittelte Erinnerung ist kein bloßes Rückrufen vergangener Erfahrungen, sondern ein Prozess ständigen Verlierens und Neuproduzierens.<sup>37</sup> Eine Analyse des Mediums Museum interessiert sich folglich für die Tradierung von Geschichte, in diesem Falle von Kriegsgeschichte, für Konventionen des Zeigens und die vergessenen und neu produzierten Bilder des Krieges. Sie fragt danach, wo das Medium Museum bei der Darstellung der beiden Weltkriege an strukturelle und erinnerungspolitische Grenzen stößt und wo es den Krieg im Vergleich zu anderen Medien besonders gut darstellen kann. Um dies zu verstehen, sind die Rahmen entscheidend, die der musealen Darstellung des Krieges heute Grenzen setzen und bestimmte Anforderungen an sie stellen. Nur so lässt sich klären, welche politischen Botschaften heutige Kriegsausstellungen tradieren.

Kultur und Politik markieren dabei die beiden Pole der musealen Kriegsdarstellung, weil Thema, Medium, Ziele und Inhalte politisch sind und kulturelle Relikte als Kommunikationsgrundlage dienen. Relevant sind die beiden Pole Politik und Kultur auch für die militärhistorische Forschung. Seit sich die Kulturgeschichte anschickt, die klassische Kriegsgeschichte zu ergänzen, rivalisiert sie mit Politik- und Ereignisgeschichte um die Deutungshoheit. In den Weltkriegsausstellungen der Gegenwart, so zeigt zumindest die Analyse der elf hier beachteten Museen, hat sich die kulturgeschichtliche Perspektive etabliert. Mit dem Reiz des Neuen versehen, ging von ihr der größte Innovationschub der musealen Kriegsdarstellung der letzten 20 Jahre aus.

Die Bedeutung der Kulturgeschichte für die aktuellen Kriegsausstellungen legte es nahe, dass diese Studie einem kulturgeschichtlichen Verständnis des Krieges folgt, dessen Kern das *Töten und Getötetwerden von Menschen* bildet.<sup>38</sup> Sie blickt auf den Menschen im Krieg, die Gewalt, das Leiden und die Tat – eine Perspektive, die ihr als Dissertation im Fach Empirische Kulturwissenschaft zusagt. Neben der Kulturgeschichte des Krieges beeinflussten den

---

<sup>35</sup> Vgl. dazu den Literaturbericht von Süselbeck, Jan: Vorsicht, Military Turn! Die Sozial-, Kultur- und Medienwissenschaften rüsten sich für ein neues Modethema – „Information War“, in: *Mittelweg* 36 4 (2008), S. 60-68.

<sup>36</sup> Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart 2005, S. 123.

<sup>37</sup> Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 106.

<sup>38</sup> Geyer, Michael: *Eine Kriegsgeschichte, die vom Tod spricht*, in: Lindenberger u. a. (Hg.): *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*, Frankfurt 1995, S. 136-161.

Verfasser vor allem die Hypothesen des Sozialkonstruktivismus, der Erinnerungsforschung und des *Linguistic Turn*, die an einer tatsächengetreuen Wiedergabe historischer Ereignisse zweifeln und auf die sprachliche und gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit verweisen.<sup>39</sup> Ferner orientierte er sich an der konstruktivistischen Museumstheorie, die das Museum als Ort des Dialoges zwischen Besucher und Kurator versteht, die Zentralstellung des Objekts relativiert und die Produktion geschichtlicher Erfahrung als Hauptzweck heutiger Ausstellungen begreift.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Berger, Peter/Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt 1980, 5. Auflage; White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt 1991; Assmann: Das kulturelle Gedächtnis; Assmann: Erinnerungsräume. Zu den Folgen für Untersuchungsmethoden der qualitativen Sozialforschung vgl. Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch, Weinheim/Basel 2005, 4., vollständig überarbeitete Auflage, S. 37ff.

<sup>40</sup> Hierzu v. a. Hein, Hilde: The museum in transition. A philosophical perspective, Washington/London 2000. Allgemein zur Museumstheorie Korff: Museumsdinge.

## AUFBAU DER ARBEIT

Fünf Kapitel gliedern die folgenden Seiten. Das erste widmet sich den Museen, die dieser Analyse zugrunde liegen. Auf wenigen Seiten stellt es jedes Museum in seiner Geschichte, seinen Zielen und seiner aktuellen Ausstellung vor. Methodisch verfolgt es das Ziel, jede Ausstellung einmal in ihren Gesamtzusammenhang zu stellen, denn die weiteren Kapitel nehmen die Schauen nie als Ganzes in den Blick, sondern konzentrieren sich auf einzelne Ausschnitte; sie betrachten den Wald, nicht die Bäume. Zudem legt dieses Kapitel die empirische Basis offen, auf der die folgenden Thesen entstanden. Es macht die Analyse transparent.

Das zweite Kapitel fragt nach den Rahmen, die den Umgang mit Kriegsgeschichte in den Museen definiert haben bzw. aktuell definieren und folgt der Halbwachsschen Unterscheidung in zeitliche, räumliche und gesellschaftliche Rahmen.<sup>41</sup> Zeitlich, weil es dem Nachleben der Weltkriege in den Erinnerungskulturen, Militärmuseen und Kriegsausstellungen seit dem Ersten Weltkrieg nachspürt und eine Standortbestimmung der militärhistorischen Museen der Gegenwart vornimmt. Räumlich, weil es den unterschiedlichen Stellenwert der Kriegsgeschichte und Kriegsausstellungen in Deutschland, Frankreich und England berücksichtigt. Gesellschaftlich, weil es fünf gesellschaftliche und erinnerungspolitische Faktoren ausmacht, die das museale Kriegsbild der Gegenwart bestimmen.

Auf die beiden einführenden Kapitel, die primär auf eine überblicksartige Bestandsaufnahme der Kriegsausstellungen in Geschichte und Gegenwart zielen, folgen drei Kapitel, die Trends suchen und Theorien formulieren. Kapitel 3 „Politik“ fragt nach der politischen Dimension der musealen Kriegsdarstellung, rührt an Fragen, die aktuelle Interessen tangieren und die Wahrnehmung des Krieges in der Gegenwart beeinflussen. Es will Tendenzen erkennen, weshalb es die Ausstellungen systematisch miteinander vergleicht. Dieses Kapitel folgt den Fährten einer Anthropologie des Krieges, fragt nach dem Platz des Menschen im Kriegsbild der Museen und nach den Grenzen der Darstellbarkeit menschlichen Leidens. Dabei beschäftigt es sich in einem Exkurs mit der Frage, wie menschliche Überreste im Museum behandelt werden, weil bei diesen Exponaten zahlreiche ethische Probleme musealer Kriegsdarstellung am klarsten hervortreten. Ferner geht es um Fragen der Gewalt, von individueller Schuld und Verantwortung im und am Krieg. Warum zeigen die Museen Soldaten nur als Opfer oder als Mörder, kaum aber als aktiv Tötende im Rahmen des Kriegsrechts? Welche impliziten oder expliziten Wertungen legen sie nahe: Ist der Krieg ein legitimes Mittel zur Konfliktlösung oder wird er als Fortsetzung der Politik vollkommen diskreditiert? Welche Rolle spielt der Held, der sein Leben für die gute Sache opfert im Vergleich zum passiven Opfer,

---

<sup>41</sup> Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt 1985, insb. S. 147.

das nur leidet und nichts verteidigen kann? All diese Fragen zur politischen Sinnstiftung werfen ein Schlaglicht auf die Erinnerungspolitik der postheroischen Gesellschaft.

Steht die Frage, *warum* der Krieg ausgestellt wird, im Zentrum von Kapitel 3, so fragt Kapitel 4 „Formen“ danach, *wie* Museen den Krieg ausstellen. Auf die *Politik* folgt die *Poetik* der Kriegsausstellung. Dieses Kapitel interessiert sich für die Grenzen musealer Kriegsdarstellung und will Typologien bilden, wofür es nicht auf den systematischen Vergleich aller Ausstellungen zurückgreift, sondern einzelne Ausstellungen exemplarisch für ein Problem bzw. eine Gruppe vorstellt. Es beschäftigt sich mit den Formen der musealen Kriegsdarstellung, verstanden als bauliche Formen und Vermittlungsformen. Es geht um Ästhetik und Didaktik des Krieges im Museum, wobei es das weite Feld des museumspädagogischen Begleitprogramms zu den Ausstellungen (Führungen etc.) aus Kapazitätsgründen nicht berücksichtigen kann. Das Formen-Kapitel befasst sich mit der strukturellen Unvereinbarkeit von Krieg und Ästhetik, betrachtet die Architektur und Ausstellungsgestaltung des Erinnerungsortes Militär-/Kriegsmuseum, fragt, inwiefern das museale Erzählen vom Krieg das Bild von diesem verändert und sieht im Krieg als Chaos einen grundlegenden Widerspruch zum Museum als ordnendem Medium. Schließlich will es klären, wie emotionalisierend museale Kriegsdarstellung sein darf/muss und touchiert dabei erneut Fragen der aktuellen Erinnerungspolitik.

Das Kapitel „Dinge“ schließlich analysiert nach einer kurzen Einführung in die Dingtheorien der Museologie die wichtigsten Objektgruppen der Kriegsausstellungen (Alltagsobjekte, Militaria, Bildende Kunst, Film & Fotografie). Es fragt, womit Museen die Weltkriege tradieren. Zwar unterblieb eine Sammlungsanalyse der Museen, die den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, gleichwohl lassen sich mit Blick auf die Ausstellungen einige Fragen beantworten: Welche Bedeutung haben bestimmte Objektgruppen? Wie ändert sich ihr Status im Museum? Sind die Dinge aus dem Krieg flexibel genug, um mit ihnen Botschaften der Nachkriegsgesellschaft zu formulieren?

Der Zuschnitt dieser Studie auf Museen aus verschiedenen Nationen und auf Ausstellungen zu zwei Weltkriegen verlangt nach zwei Trennlinien, welche die Kapitel 2 bis 5 durchziehen: Die nationalen Unterschiede und die Differenzen zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg. Inwiefern unterscheiden sich die Rahmen, die politischen Implikationen, die Formen und die ausgestellten Dinge der deutschen, französischen und englischen Museen? Und wie sind sie beim Ersten und Zweitem Weltkrieg ausgeprägt?

# FORSCHUNGSSTAND UND METHODIK

## FORSCHUNGSSTAND

Die Musealisierung der Weltkriege ist in den letzten 20 Jahren in Deutschland und Frankreich verstärkt untersucht worden, wenngleich die Forschung dazu insgesamt spärlich ist. Dabei gilt das französische Interesse den Kriegsmuseen der Nachkriegszeit und Gegenwart, während hierzulande vor allem der Erste Weltkrieg und seine Musealisierung in der Kriegs- und Zwischenkriegszeit erforscht sind, wie die Arbeiten von Christine Beil, Susanne Brandt und Britta Lange zeigen.<sup>42</sup> Aus Frankreich fehlt eine vergleichbare Monografie zum Ersten Weltkrieg bislang. In der britischen Forschung behandelt einzig die Studie von Gaynor Kavanagh<sup>43</sup> den Ersten Weltkrieg umfassend. Verglichen damit ist die Rolle der militärhistorischen Museen und Kriegsausstellungen in der Zeit nach 1945 für Westeuropa nur lückenhaft erforscht. Als Monografien sind hier lediglich Lee Westrates Inspektionsbericht über 25 europäische Militärmuseen Ende der fünfziger Jahre<sup>44</sup> und die Arbeit von Eva Zwach zu deutschen und englischen Militärmuseen im 20. Jahrhundert<sup>45</sup> nennenswert. Grund für die Konzentration der Forscher auf den Krieg von 1914/18 ist zum einen die stärker kulturgeschichtlich inspirierte Forschung zum Ersten Weltkrieg. Zum anderen widmen sich die meisten Untersuchungen zur Musealisierung des Zweiten Weltkriegs den Gedenkstätten und Holocaustmuseen, konzentrieren sich also auf das Thema Judenvernichtung, nicht auf den Krieg als Ganzes.<sup>46</sup> Ansonsten finden sich Analysen der deutschen, britischen und französischen Militär- und Kriegsmuseen der Nachkriegszeit in Artikeln, Sammelbänden oder Studien über die kulturhistorischen Ausstellungen der Länder.<sup>47</sup> Hervorzuhe-

---

<sup>42</sup> Beil, Christine: Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939, Tübingen 2004; Brandt, Susanne: Vom Kriegsschauplatz zum Gedächtnisraum. Die Westfront 1914-1940, Baden-Baden 2000; Lange, Britta: Einen Krieg ausstellen. Die „Deutsche Kriegsausstellung“ 1916 in Berlin, Berlin 2003.

<sup>43</sup> Kavanagh, Gaynor: *Museums and the First World War. A social history*, London/NY 1994.

<sup>44</sup> Westrate, Lee: *European military museums. A survey of their philosophy, facilities, programs, and management*, Washington 1961.

<sup>45</sup> Zwach: *Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert*.

<sup>46</sup> Die Literatur zu diesem Thema ist ausufernd. An dieser Stelle sei auf drei Werke verwiesen: Pieper, Katrin: *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U. S. Holocaust Memorial Museum in Washington D. C.*, Köln/Weimar/Wien 2006; Reichel, Peter: *Politik der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Frankfurt 1999, 2. Auflage; Young, James: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, Wien 1997.

<sup>47</sup> U. a. Baioni, Massimo: Artikel „Comémorations et musées“, in: Audoin-Rouzeau u. a. (Hg.): *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918. Histoire et culture*, Paris 2004, S. 1139-1150; Barcellini, Serge: *L'intervention de l'état dans les musées de guerres contemporaines*, in: Boursier (Hg.): *Musées de guerre et mémoriaux. Politique de la mémoire*, Paris 2005, S. 35-48; Beil, Christine: *Erfahrungsorte des Krieges. Kriegsgefangenenausstellungen der Adenauerzeit*, in: Buschmann u. a. (Hg.): *Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg*, Pader-

ben ist dabei der von Hans-Martin Hinz herausgegebene Sammelband „Der Krieg und seine Museen“<sup>48</sup>, in dem Kuratoren aus verschiedenen Ländern neuere Ausstellungskonzepte vorstellen.<sup>49</sup> Ferner gestatten die Kataloge diverser Weltkriegsausstellungen einen guten Überblick über Ideen, Konzepte und Entwicklungen.<sup>50</sup>

Im Vergleich zu England ist die Forschung zur Darstellung der Weltkriege im Museum in Deutschland und Frankreich weiter. Allen voran die französische Forschung hat in den letzten Jahren Sammelbände hervorgebracht, die die politische Bedeutung der heutigen *Musées de Guerre* untersuchen und vom analytischen Niveau und der systematischen Auswertung der nationalen Kriegsmuseen herausragen.<sup>51</sup> Vergleichbar ist damit hierzulande für die neueren Militärmuseen lediglich die bereits erwähnte Arbeit von Eva Zwach. Doch neue Studien kündigen sich an: In Flensburg untersucht der Militärhistoriker Marc Hansen die zentralen Kriegsmuseen der vier Siegermächte des Zweiten Weltkriegs auf Feindbilder, in Konstanz forscht Susanne Hagemann zu „Leerstellen der Erinnerung. Die gegenwärtige Darstellung der Jahre 1933 bis 1945 in deutschen historischen Museen“, in München initiiert das Collegium Carolinum das Projekt „Musealisierung der Erinnerung. Zweiter Weltkrieg und nationalsozialistische Besetzung in Museen, Gedenkstätten und Denkmälern im östlichen Europa“, und in Yale arbeitet Jennifer Wellington an einer Untersuchung zu Kriegsmuseen und -ausstellungen über den Ersten Weltkrieg in Großbritannien, Kanada und Australien zwischen 1914 und 1945.

Von den oben genannten Arbeiten unterscheidet sich diese Studie vor allem in zwei Punkten: Erstens vergleicht sie systematisch aktuelle Ausstellungen

---

born/München/Wien/Zürich 2001, S. 239-260; Benoit, Isabelle: Taire la seconde guerre mondiale. Les collections militaires dans l'Allemagne divisée, in: Wahnich u. a. (Hg.): Les musées des guerres du XXe siècle: li eux du politique?, Sonderheft der Zeitschrift Tumultes 16 (2001), S. 122-144; Joly, Marie-Hélène: L'Etat et les musées de guerre en France: indifférence ou impuissance ?, in: edb., S. 163-183; Friedel, Alois: Das militärische Museumswesen. Rückblick und Bestandsaufnahme, in: Wehrkunde 1961, S. 286-293; Kallinich, Joachim: Kriegsdarstellung in Technik- und Heeresmuseen, in: Museumskunde 53 (1988), S. 26-35; Krumeich, Gerd: Der Erste Weltkrieg im Museum. Das „Historial de la Grande Guerre“ in Péronne und neuere Entwicklungen in der musealen Präsentation des Ersten Weltkriegs, in: Korte u. a. (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur, Essen 2008, S. 59-72; Ders.: Konjunkturen der Weltkriegserinnerung, in: Rother (Hg.): Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignis und Erinnerung, Ausstellungskatalog, Wolfratshausen 2004, S. 68-73; Sherman, Daniel: Gegenstände des Erinnerns. Geschichte und Erzählung in französischen Kriegsmuseen, in: Beier (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt/NY 2000, S. 207-238; Thamer: Krieg im Museum; Themenheft „Musealisierte Gewalt“, Museumskunde 68 (2003). Wirtgen, Arnold: Neuordnung des militärischen Museumswesens im vereinten Deutschland. Probleme und Aspekte, in: ZfH 350/351 (1990), S. 89-90.

<sup>48</sup> Hinz, Hans-Martin (Hg.): Der Krieg und seine Museen, Frankfurt/NY 1997.

<sup>49</sup> Als Pendant zu osteuropäischen Museen vgl. Kurilo (Hg.): Der Zweite Weltkrieg im Museum.

<sup>50</sup> Vgl. Kapitel II.3.2.

<sup>51</sup> Boursier, Jean-Yves (Hg.): Musées de guerre et mémoriaux. Politique de la mémoire, Paris 2005; Wahnich, Sophie (Hg.): Fictions d'Europe. La guerre au musée, Paris 2003; Dies./Gueissaz, Mireille (Hg.): Les musées des guerres du XXe siècle: lieux du politique?, Sonderheft der Zeitschrift Tumultes 16 (2001).

aus drei Ländern und zu zwei Weltkriegen miteinander. Allen voran der Vergleich von Ausstellungen zum Ersten mit Schauen zum Zweiten Weltkrieg – bislang kein Thema der Forschung – erwies sich als erkenntnisfördernd. Zweitens ist Ziel dieser Studie eine Theorie des musealen Umgangs mit Kriegsgeschichte. Dafür bediente sie sich bei Nachbarwissenschaften, denn für Film, Literatur, bildende Kunst, Denkmäler und Gedenkstätten existieren zum Teil umfassende Analysen und Medientheorien.<sup>52</sup> Für das Museum ist die Verknüpfung von allgemeiner Museumstheorie und Krieg als Darstellungsgegenstand bislang nicht systematisch ausgearbeitet. Am intensivsten war die Auseinandersetzung über grundsätzliche Fragen zum musealen Umgang mit einem Weltkrieg in Deutschland bei der ersten so genannten Wehrmachtsausstellung (1995 bis 1999).<sup>53</sup> Auch die Konzeptpapiere, die den Aufbau des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr in Dresden begleiteten, setzen sich mit prinzipiellen Fragen der Musealisierung von Kriegs- und Militärgeschichte auseinander.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> U. a. Barcellini, Serge/Wieviorka, Annette: *Passant, souviens-toi. Les lieux du souvenir de la Seconde Guerre mondiale en France*, Paris 1995; Carruthers, Susan: *The media at war. Communication and conflict in the twentieth century*, London 2000; Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schrecksbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993; Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006; Koselleck, Reinhard/Jeismann, Michael (Hg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994; Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, München/Zürich/Paderborn/Wien 2004; Petersen, Christer u. a. (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien* (3 Bde.), Kiel 2004ff.; Stewart, Ian/Carruthers, Susan (Hg.): *War, culture, and the media. Representations of the military in 20<sup>th</sup> century Britain*, Wiltshire 1996; Themenheft „Weltkriege in Film und Literatur“, *LiLi* 75 (1989); Winter, Jay: *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge 1995.

<sup>53</sup> U. a. Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941 bis 1944*, Ausstellungskatalog, Hamburg 2002; Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“*, Hamburg 1999; Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, Ausstellungskatalog, Hamburg 1996; Thiele (Hg.): *Die Wehrmachtsausstellung*.

<sup>54</sup> Zum Grundkonzept des Museums vgl. Militärhistorisches Museum der Bundeswehr in Dresden (Hg.): *Arsenal und Museum. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft* 5 (2003). Ferner die internen Publikationen: Militärgeschichtliches Forschungsamt Potsdam: *Die militärhistorischen Museen der Bundeswehr. Überlegungen zu Aufgabenstellung und Zielsetzung*, Potsdam 1999; Schöllgen, Gregor: *Die Funktion von militärhistorischen Museen der Bundeswehr unter besonderer Berücksichtigung der Aufgabenstellung des Militärhistorischen Museums Dresden als Leitmuseum im Museums- und Sammlungsverbund der Bundeswehr. Gutachten erstellt im Auftrag des Bundesministeriums der Verteidigung, Erlangen August 1999* (2. überarbeitete Version); *Protokolle der Sitzungen des Wissenschaftlichen Beirats*.

Die Museumsanalyse leidet an zwei Mängeln: Erstens fehlt eine etablierte Analyse­methode, die allen Ebenen musealer Geschichtsvermittlung gerecht wird und der historisch-kritischen Methode der Historiker vergleichbar wäre. Die Semiotik hat versucht, diese Lücke zu schließen, indem sie Kultur als Text<sup>55</sup> versteht und Museumsobjekte, -texte und -bilder als Zeichenträger wahrnimmt, deren Bedeutung der Besucher decodieren muss. So kann sie die unterschiedlichen Medien und Objekte, die im Museum zusammenwirken, auf einen gemeinsamen Nenner bringen und vergleichen.<sup>56</sup> Was die semiotische Museumsanalyse nicht erfasst, ist die sinnliche Dimension des Ausstellungsbesuchs, die Raum­atmosphäre und die Aura der Dinge. In diese Leerstelle stößt die Performanz­theorie, weil sie die klare Trennung zwischen Subjekt und Objekt überwindet. Der Museumsbesucher sieht sich Dingen und Räumen nicht nur gegenüber, sondern wird von ihnen affiziert und Teil der Inszenierung. Die Aufmerksamkeit der Performanz­theorie richtet sich auf die Materialität der Dinge, ihre Wirkung im Raum sowie die Inszenierung des Museumsraumes.<sup>57</sup> Dieser Fokus findet sich auch im Programm einer „neuen Ästhetik“, wie es der Philosoph Gernot Böhme formuliert und deren Zentrum die *Atmosphären*, also Kontexte, die Gefühle auslösen, bilden.<sup>58</sup> Auch die volkswundliche Sachkultur­forschung bzw. die *Material Culture Studies* angelsächsischer Prägung waren hier einflussreich.<sup>59</sup> Von diesen Theorien wird später noch die Rede sein. An dieser Stelle nur so viel: Weder Semiotik, noch Sachkultur­forschung, Performanz- oder Ästhetik­theorie liefern allein ausreichendes Werkzeug, um Ausstellungen zu analysieren. Sie sind theoretisches Rüstzeug, aber keine schlüsselfertigen Analyse­methoden, weil sie dem Forscher nicht sagen, wie er bei der Analyse vorgehen soll.<sup>60</sup>

Zweitens gebicht es der deutschen Museumstheorie an begrifflicher Klarheit. Im Gegensatz zu den „Geschichtlichen Grundbegriffen“, den „Ästheti-

<sup>55</sup> Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek 2006, S. 58ff.; Krois, Michael: Kultur als Zeichen, in: Jaeger u. a. (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften (Bd. 1), Stuttgart/Weimar 2004, S. 106-118.

<sup>56</sup> Den bislang weitest gehenden Versuch, eine museale Semiotik zu entwickeln, hat Jana Scholze unternommen; Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004. Zum Versuch einer Weiterentwicklung vgl. Richter, Henje: Zur Konstruktion von Geschichtsbildern im historischen Museum. Entwurf einer metaphorologischen Semiotik, unveröff. Magisterarbeit, Berlin 2006. Ferner zu Vor- und Nachteil einer Lektüre des Museums als Text Mason, Rhiannon: Cultural Theory and Museum Studies, in: Macdonald (Hg.): A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 17-32.

<sup>57</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt 2004.

<sup>58</sup> Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt 1995.

<sup>59</sup> König, Gudrun (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur, Tübingen 2005.

<sup>60</sup> Vgl. zu Analyse­methoden Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010. Darin ausführlicher zur hier verwendeten historischen Museumsanalyse Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle.

schen Grundbegriffen“ oder dem „Historischen Wörterbuch der Philosophie“ fehlen die „Museologischen Grundbegriffe“, wenngleich Publikationen wie Friedrich Waidachers „Handbuch Allgemeine Museologie“, Gottfried Korffs Veröffentlichungen und Jana Scholzes Ausstellungstypologie Sichtschneisen ins Begriffsdickicht geschlagen haben.<sup>61</sup> Generell ist die Museumsanalyse eine mehr praxisorientierte *Museumskunde* denn philosophisch fundierte *Museumswissenschaft*. Häufig ist deshalb ein Transfer aus den Nachbardisziplinen notwendig, um beispielsweise die emotionale Wirkung des Museumsobjekts mit dem Aura-Begriff Walter Benjamins zu bestimmen oder die Bedeutung der Exponate mit semiotischen Kategorien von Bezeichnetem und Bezeichnendem bzw. Denotation, Konnotation und Metakommunikation (Jana Scholze) zu fassen. Weiterer Klärungsbedarf besteht, insbesondere beim musealen Kernbegriff „Authentizität“.

Zwei Konsequenzen ergeben sich aus dem doppelten Mangel der Museumstheorie: Wer Ausstellungen analysiert, muss zum einen methodisch kreativ sein und zum anderen drei Arten von Grundbegriffen definieren: Begriffe für die Objekte, Begriffe für die Inszenierung und Grundbegriffe des Ausstellungsthemas. In diesem Sinne definiert diese Analyse an verschiedenen Stellen Leitvokabeln.

Methodisch dienen dieser interdisziplinären Arbeit empirische Daten als Grundlage ihrer Thesen (*Grounded Theorie*). Sie verfährt induktiv, entwickelt vom Einzelfall ausgehend allgemeine Regeln<sup>62</sup> und vergleicht systematisch drei Länder und zwei Weltkriege miteinander. Die deutsche Situation bildet dabei den Schwerpunkt. Die Studie blickt auf die Produzenten der Kriegsausstellungen, also Kuratoren, Gestalter, Wissenschaftliche Beiräte, und auf das Produkt, die Ausstellung, nicht auf die Rezipienten. Die Kommunikation im Museum, die heute als Dialog begriffen wird, kann sie also nicht in Gänze rekonstruieren. Besucherforschung ist methodisch aufwändig und wäre Thema einer eigenen Arbeit. Dennoch geben Ausstellungsrezensionen zuweilen Einblicke in die Wirkung der Schauen auf Meinungsführer. Die Ideen der Ausstellungsmacher lassen sich aus Konzeptpapieren, Vorträgen, Ausstellungskatalogen und Artikeln erschließen. Zudem existieren in einigen Museen Protokolle, Briefe oder Statusberichte aus der Konzeptionsphase, die Hinweise auf kontroverse Punkte geben. Neben diesen vorhandenen Quellen dienten dem Verfasser selbst generierte Quellen als Analysegrundlage: Aus jedem der elf hier analysierten Museen stand mindestens ein Mitarbeiter zu einem Expertengespräch zur Verfügung. Die Auswahl der Gesprächspartner oblag in der Regel den Museen. Die Expertengespräche wurden *offen* und als *problemzentrierte Interviews* geführt, folgten also immer den Leitfragen der Arbeit.<sup>63</sup> Um

<sup>61</sup> Waidacher, Friedrich: Handbuch Allgemeine Museologie, Wien/Köln/Weimar 1996, 2., ergänzte Auflage; Korff: Museumsdinge; Scholze: Medium Ausstellung.

<sup>62</sup> Lamnek: Qualitative Sozialforschung, S. 100ff.

<sup>63</sup> Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken, 2., überarbeitete Auflage, Weinheim 1993, S. 45ff.; Lamnek: Qualitative Sozialforschung, S. 363ff.

Betriebsblindheit zu vermeiden, wurden die Ausstellungen *vor* den Gesprächen besucht, fotografiert und nach Maßgabe eines Fragenkatalogs ausgewertet. Die Ergebnisse der Analyse wurden schriftlich festgehalten und die eigene Analyse der Ausstellungen mit den Erkenntnissen aus anderen Quellen für jedes Museum in einem Dossier entlang der Leitfragen systematisiert.

Die Leitfragen entstanden in den ersten Monaten der Beschäftigung mit dem Thema und spiegeln nicht zwingend die aus Sicht der Ausstellungsmacher dringendsten Probleme wider. Insbesondere die theoretischen Kapitel entfernen sich mit grundsätzlichen Erörterungen zum Umgang mit dem Menschen im Museum, den Aporien der Ästhetisierung des Krieges oder ihren Fragen nach Ordnung und Chaos vom praxisorientierten Diskurs. Ähnliches gilt für die politischen Fragen nach Opfern und Tätern, Schuld, Verantwortung und Sinnstiftung. Prinzipiell folgte die Studie einer *offenen Methode*, versuchte, neben ihren Ausgangsfragen offen für weitere Fragestellungen zu bleiben, die sich im Laufe der Recherchen und Gespräche ergaben. Damit diese Offenheit nicht zulasten jener Museen geht, die zuerst analysiert wurden, besuchte der Verfasser zunächst die deutschen Museen, die er gegen Ende der Recherche erneut analysierte (*zirkuläre Strategie*).<sup>64</sup>

Neben den erkenntnistheoretischen Hürden war die ungleiche Quellenlage das größte methodische Problem. Oft war es purer Zufall, ob die Museen noch Unterlagen zu ihren Ausstellungen besaßen und diese auch fanden. Einige Ausstellungen sind gut dokumentiert, andere gar nicht. Auch die Auskunftswilligkeit, Fähigkeit zur Selbstkritik und Vertrautheit der Gesprächspartner mit den Details der Darstellung variierte. Hinzu kam, dass das Militärgeschichtliche Museum in Dresden bei Abschluss dieser Studie nur im Rohbau existierte. Die Exponate waren noch nicht endgültig ausgewählt, die Texte nicht geschrieben, dafür existierten Computerbilder der Ausstellungsinszenierung, und die inhaltliche Struktur der neuen Schau war bereits festgelegt. Die fehlende Präsenz versuchte der Verfasser durch eine Vielzahl an Gesprächen mit den Ausstellungsmachern auszugleichen, die äußerst bereitwillig Auskunft gaben, Protokolle, Gutachten und Entwürfe (*Renderings*) zur Verfügung stellten. Als dritte methodische Herausforderung ist die flexiblere Ausstellungsarchitektur zu nennen, die es immer mehr Dauerausstellungen gestattet, kurzfristig einzelne Vitrinen, Sektionen und Beschriftungen zu ändern. Die Darstellungen bleiben nicht mehr zehn oder fünfzehn Jahre unverändert, sondern passen sich neuen Tendenzen an, revidieren Schief lagen, wechseln regelmäßig Objekte. Das Mémorial pour la Paix in Caen oder das Imperial War Museum in London haben Teile einstiger Wechselausstellungen in ihre permanenten Ausstellungen zum Zweiten Weltkrieg integriert. Für die Analyse heißt das: Jede Betrachtung ist eine Momentaufnahme. Sie kann nicht davon ausgehen, dass die Ausstellung in allen Teilen dem ursprünglichen Konzept folgt. Oft bestimmen zudem Sachzwänge, Tunnelblick, Zeitdruck oder Kompromisslösungen, was

---

<sup>64</sup> Ausführlich zur Methodik Lamnek: *Qualitative Sozialforschung*, S. 83ff., zur zirkulären Strategie S. 194ff.

letztlich zu sehen ist. Es ist also Vorsicht angebracht, aus der Analyse der Schau auf die Absichten der Kuratoren zu schließen. Die Befunde verraten viel über die Sicht der Gegenwart auf die Kriege der Vergangenheit, aber nur zum Teil etwas darüber, ob dieses Bild dem Ideal der Ausstellungsmacher entspricht und in allen Teilen bewusst entworfen wurde. Viertens schließlich hat sich durch den Einsatz von audiovisuellen Medien die Themenvielfalt in den Ausstellungen potenziert und ist nicht mehr zu überblicken. Ob Themen fehlen, lässt sich kaum mehr sagen, da sie in Datenbanken oder Filmen versteckt sein können.

Die folgende Arbeit erhebt nicht den Anspruch, *alle* wichtigen Probleme der musealen Kriegsdarstellung erfasst zu haben, sondern ist im Gegenteil inhaltlich auf wenige Aspekte konzentriert. Sie vermag nicht zu sagen, ob das einzelne Museum den Weltkrieg angemessen darstellt, weil sie nicht alle Teile einer Ausstellung, sondern einzelne Teile aller Ausstellungen zueinander in Beziehung setzt. Ebenso wenig ist sie repräsentativ für den Umgang mit beiden Weltkriegen in *den* deutschen, französischen und englischen Museen. Ihre Erkenntnisse gelten für die Analyseeinheit (*gegenstandsbezogene Theorien*), wengleich sie ihre Thesen auf Allgemeingültigkeit prüft (*formale Theorien*).<sup>65</sup> So hofft diese Studie, einen Beitrag zu einer Mediengeschichte des Krieges zu leisten, die bislang meist ohne das Museum geschrieben wurde.

---

<sup>65</sup> Lamnek: Qualitative Sozialforschung, S. 112ff.