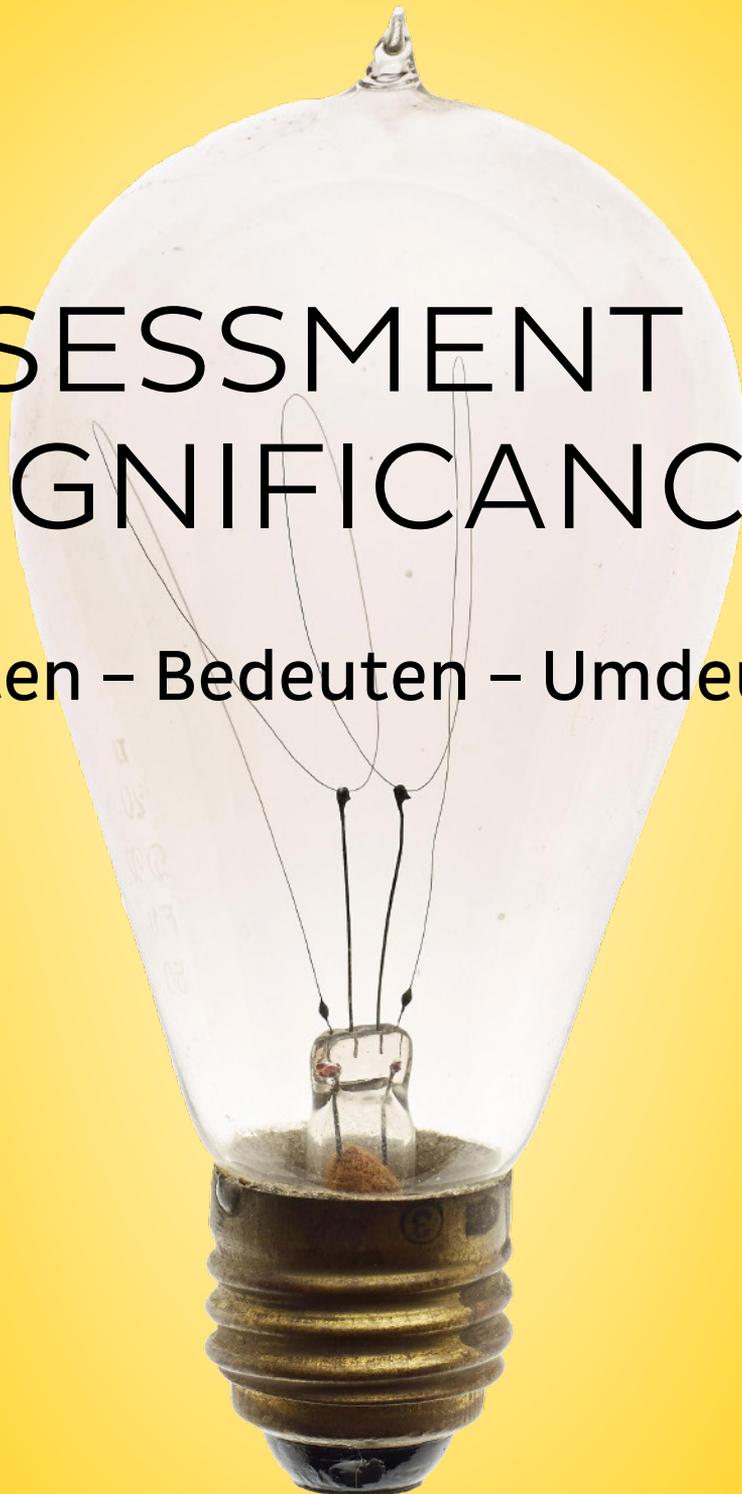




DEUTSCHES
HISTORISCHES
MUSEUM

ASSESSMENT OF SIGNIFICANCE

Deuten – Bedeuten – Umdeuten



ASSESSMENT OF SIGNIFICANCE

Deuten – Bedeuten – Umdeuten

Herausgegeben von

Regine Falkenberg, Thomas Jander
für das Deutsche Historische Museum

Präsident

Raphael Gross

Redaktion

Regine Falkenberg, Thomas Jander

Lektorat der englischsprachigen Beiträge

Stephen Locke

Abbildungen

Die Beschaffung und Rechtklärung der Abbildungen liegt bei der jeweiligen Autorin,
beim jeweiligen Autor

Gestaltung

Ilka Linz

Satz und Reprografie

Bettina Aigner, Berlin

Umschlagabbildung

Glühlampe, AEG, 1905

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, HI 86/34

Foto: DHM/Sebastian Ahlers

© Deutsches Historisches Museum und die Autorinnen und Autoren 2018

ISBN 978-3-86102-208-4

Gefördert von:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

www.dhm.de

Inhalt

Raphael Gross Grußwort zur Tagung	5
Regine Falkenberg und Thomas Jander Einführung	7
Sarah Kenderdine Changing significance: digital heritage and its interpretations	10
Sharon Macdonald und Jennie Morgan “How can we know the future?” Uncertainty, transformation and magical techniques of significance assessment in museum collecting	20
Joachim Baur Krise der Repräsentationskritik? Über Deutungsmacht im postfaktischen Museum	27
Kirsten John-Stucke (Un)Möglich? Von der Herausforderung, im Museum Objekte aus dem Umfeld der NS-Täter zu deuten	32
Marie-Louise von Plessen Vom Irrtum der Aufklärung zur Europäischen Integration: Umdeutung, Fehldeutung, Bedeutung, Andeutung, vorgestellt an ausgewählten Exponaten der Ausstellung „Der Rhein – Eine Europäische Flussbiografie“	39
Marc Fehlmann Bedeutung und Relevanz	53
Béatrice de Chancel-Bardelot The tapestry of the “Lady and the Unicorn”: some milestones in its reception and its aura	58
Mary-Elizabeth Andrews “Totally irreplaceable objects”. Tracing value and meaning in collections across time	64
Hannes Heer Die Wehrmachtausstellung: Verdecken, Aufbruch, Abbruch, Umdeuten	69
Regine Falkenberg Preußisches Lehrstück. Wie es gelang, einem fürstlichen Bilderreigen seinen Kontext zu stehen und zurückzugeben	75
Michael Dorrman Nicht-Deutung als Wille und Verstellung. Versuch einer Phänomenologie	82
Andreas Ludwig Nichtdeuten – Eine vorläufige Behauptung. Sammeln als kontinuierliche Verhandlung über Gesellschaft und ihre Sachausstattung	89
Dirk Heisig Ent Sammeln. Wege zur Steigerung der Sammlungsqualität	98
Rosmarie Beier-de Haan Wessen Stimme? Zum Verhältnis von Objekt, Kurator*in und Institution	101

Katja Protte	
Deutungsmacht und Eigensinn. Das MHM – ein militärhistorisches Museum für Menschen mit und ohne Uniform	107
James Taylor	
Making meaning of the First World War: a study in interpretation	117
Jürgen Matthäus	
Schlüsseldokumente der NS-Geschichte. Anmerkungen zur Transformation einer Deutungskategorie ...	124
Autorinnen und Autoren	133
Abbildungsnachweis	134

Raphael Gross

Grußwort zur Tagung

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Museumsfreundinnen und -freunde,
Ladies and Gentlemen,
liebe Frau Beier-de Haan,

ich möchte Sie alle ganz herzlich hier im Deutschen Historischen Museum zu unserer Tagung „Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten“ willkommen heißen. Ich freue mich, dass Sie so schönes Wetter mitgebracht haben, auf das wir schon so lange gewartet haben.

Also a very warm welcome to our international guests and speakers. Thanks for making the partly long journey to Berlin, thank you for participating in our conference. I was not asked to give this small introduction in two languages so I will switch back now to German. You are all welcome.

Es ist gerade drei Wochen her, dass ich hier die Leitung des Deutschen Historischen Museums übernehmen durfte und es freut mich wirklich sehr, Sie in dieser Position zum ersten Mal in diesem Haus begrüßen zu dürfen.

Die Museen in Deutschland sind sehr vielfältig und haben ein unglaubliches Spektrum an Themen, Ausstellungsorten und -schwerpunkten, Zielsetzungen, Sammlungen. Genauso komplex sind auch die Aufgaben, die die Museen heute bewältigen, sei es, sie forschen, sei es, sie befassen sich eben mit dem heutigen großen Thema Sammeln, Bewahren, Restaurieren bis hin zu den Ausstellungen und zur Vermittlung. Das ist eine unglaubliche Reichweite von Aktivitäten, die Museen heute abbilden müssen. Dabei bilden die Sammlungen, wie wir alle hier wissen, ein wichtiges Fundament, einen Ausgangspunkt für eben das, was wir nachher erforschen, was wir präsentieren, was wir in unseren Häusern tun.

Doch nach welchen Maßstäben sammeln wir denn eigentlich? Was gibt den Ausschlag für Neuerwerbungen von Objekten? Wie können wir mit der Wertigkeit „Bedeutung“ eine unbestechliche Währung schaffen, wo doch die Bestimmung von Bedeutung relativ ist. Und das bringt uns eben zu dem, wie ich finde, von den Organisatoren sehr schön gewählten Begriff, der diese Tagung einrahmt, nämlich „Assessment of Significance“.

Bedeutung ist eine relative Maßeinheit, aber es ist auch nicht eine beliebige, sie ist von zahlreichen Faktoren abhängig, aber sie ist trotzdem nicht einfach ohne ein Wissen.

Und in dieser Bandbreite befinden wir uns. Was für viele heute nicht zur Kultur gehört, mag sich für spätere Erinnerungen als erhaltenswert erweisen, als das, was die meisten heute wichtig nehmen. So machen unsere Sammlungen uns doch auch darauf aufmerksam, dass wir alle in unserer Arbeit mit der Einteilung, was genau wozu gehört, behutsam umgehen müssen und eben verschiedene Ordnungen, verschiedene Perspektiven auf dieselben Dinge zulassen.

Gestern hatte ich die erste Möglichkeit, wenn ich so sagen darf, unser großes Depot in Berlin-Spandau zu besichtigen. Ein weiter Weg, aber man kann dorthin kommen. Ich habe nur einen ersten Blick nehmen können und trotzdem ist es immer sehr spannend und überwältigend, wenn man so eine große Sammlung trifft. Der Sammlungsleiter, Herr Dr. Fehlmann, und sein Team haben mich durch die verschiedenen Teile der Bestände geführt. Und ich dachte, was gesammelt wird, hat oft auch mit etwas zu tun, was vielleicht nicht im rein Wissenschaftlichen festgelegt werden kann, wo auch so etwas, wie eine Intuition dazu gehört, etwas, was näher ist, etwas, was mit einem tiefen Bewusstsein für das Materielle, für *material culture* und die Überlieferungen zu tun hat, die nicht jedem Menschen einfach so gegeben ist.

Herr Fehlmann hat so nebenbei dann nur einen kleinen Hinweis gegeben, dass Frau Prof. Beier-de Haan darauf geachtet hat, dass in unserem Haus Lebenshilfen (Prothetika) für Contergan-Geschädigte gesammelt worden sind. Diese Sensibilität, diese Klugheit, diese Umsicht, solche Objekte in die Sammlung aufzunehmen, die wünschen wir uns wahrscheinlich alle. Wenn wir uns dieser Weitsicht annähern, wenn wir hinterfragen, wie solche Entscheidungen mit so einer Sichtweise getroffen werden können, dann ist dieser Tagung ein großer Erfolg beschieden.

Ich bedanke mich bei allen, die diese Tagung möglich gemacht haben, insbesondere bei dem Sammlungsleiter, Dr. Marc Fehlmann, aber auch bei Darja Jesse und Marcel Kellner, unserer Volontärin und unserem Volontär, die ihn bei der Organisation tatkräftig unterstützt haben. Mein Dank gilt auch allen Referentinnen und Referenten, die die Tagung mit ihrem Wissen und ihrem Erfahrungsschatz bereichern.

Im Namen des Deutschen Historischen Museums möchte ich an dieser Stelle – Sie wissen alle, worum es geht – auch Frau Prof. Rosmarie Beier-de Haan ganz herzlich Dank sagen. Fast 30 Jahre war sie hier Leiterin des Sammlungsbereichs Alltagskultur und ich möchte ihr hier einen expliziten Dank für diese wunderbare

Arbeit aussprechen, die eben mit viel einherging, was ich vorhin versucht habe, in zwei Sätzen zu beschreiben. Sie hat mit ihrer Forschungsarbeit, mit ihren Publikationen zu dem Thema „Assessment of Significance“ Wichtiges beigetragen und ihr ist diese Tagung auch gewidmet.

Uns allen wünsche ich nun eine erkenntnisreiche Veranstaltung mit Einblicken und guten Diskussionen. Auch freue ich mich, dass eine Online-Publikation Ihrer Vorträge beabsichtigt ist und so die Erkenntnisse der Tagung festgehalten werden. In diesem Sinne wünsche ich dieser Tagung einen großen Erfolg und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Einführung

Museen sind Institutionen des Sammelns und damit „Bewahrorte“ vergangener und gegenwärtiger materieller wie immaterieller Zeugnisse. In ihnen vermessen und gestalten Kurator*innen tagtäglich Landschaften verdinglichter Erinnerung. Die dabei stets zu stellende Frage „Ist das ein Objekt?“ beziehungsweise deren wie auch immer ausfallende Beantwortung macht aus Dingen Museumsdinge – oder eben nicht. Welche Strategien diese Entscheidungsarbeit leiten, wie den Objekten in unseren Vitrinen und Depots ihre Bedeutung und Relevanz zu- oder abgesprochen, neu- oder umformatiert wird, diskutieren die Autor*innen im vorliegenden Band. Dieser greift die Beiträge der Tagung „Assessment of Significance“ auf, die vom 11. bis 13. Mai 2017 im Deutschen Historischen Museum (DHM) stattfand. Anlass zu diesem Symposium war die Ehrung von Rosmarie Beier-de Haan, die im Sommer 2017 ihre jahrelange, impulsgebende wie prägende Tätigkeit am Deutschen Historischen Museum beendet hat. Ein zentraler Gedanke ihrer praktischen Arbeit und theoretischen Forschung war stets der Frage gewidmet: Wie sammeln wir „richtig“ entlang der Grenzlinie zwischen Belanglosigkeit und Bedeutung? Ihr und dieser Frage sei auch diese Publikation gewidmet.

Ihre Struktur orientiert sich grundsätzlich an der Gliederung der Tagung, wenn auch nicht jeder einzelne Vortrag schlussendlich zu einem Text geworden ist. Dennoch freuen wir uns, dass sich die Mehrzahl der Vortragenden der Mühe der Verschriftlichung unterzogen hat und wir hier diese Auswahl an Beiträgen präsentieren können.

Für alle Interessierten folgt ein kurzer Überblick über die Autor*innen und ihre Themen.

Am Anfang, gewissermaßen „über den Dingen“, stehen die drei Beiträge der *keynote speaker* mit grundlegenden Gedanken zu Dimensionen, Techniken und Folgen der Zu-, Ab- und Umschreibung von Bedeutung im Kontext von Ausstellung und Sammlung.

Sarah Kenderdine präsentiert ihren Ansatz, über digitale Technologien einen stark auf Interaktion und Partizipation setzenden Zugang zu Kulturorten und -objekten schaffen zu wollen. Durch die Konstruktion und

Rekonstruktion virtueller Realitäten, die das Publikum umspülen und einnehmen, stellt sie Fragen zur Beziehung von Objekt und Bedeutung in Bezug auf Aura, Authentizität und Urheberschaft neu.

Die von Kurator*innen verschiedener Museen verwendeten Techniken und Tests für die „Beurteilung der Bedeutung“ untersuchen **Sharon Macdonald** und **Jennie Morgan**. Das Aufkommen solcher „Assessment(s) of Significance“ begreifen sie als Mittel, um Exponate auswählen und in diesem Sinne die Zukunft von Museumsammlungen gestalten zu können.

Über die Volatilität des Konstruktiven in Bezug auf die Bedeutung von Museumsdingen und die daraus erwachsenden Gefahren für die gesellschaftliche Tragkraft des Museums als Institution denkt **Joachim Baur** in seinem Beitrag nach: Was bedeutet die Kategorie „Postfaktisch“ für den Umgang mit Wahrheit und Wirklichkeit im Museum? Und wie verhalten wir uns als Verantwortliche zu dieser dialektischen Strömung, die uns als eine Art zweiter Natur der Repräsentations- und Institutionskritik nun bedrohlich gegenüber steht?

Aus museumspraktischer Perspektive zeigt **Kirsten John-Stucke**, dass es, wie ihre Erfahrungen im Kreismuseum Wewelsburg belegen, möglich ist, Objekte aus dem Umfeld der SS an einem stark von Tätergeschichte geprägten historischen Ort, wie der Wewelsburg, auszustellen, ohne deren vermeintliche Wirkung zu verstärken. Ein verantwortungsvoller Kontext mit kritisch ausgewählten Präsentationsmitteln und Nachbarobjekten bricht die lineare Deutung sowohl der NS-Objekte als auch des Ortes.

Anhand ausgewählter Objektbeispiele aus ihrer Ausstellung „Der Rhein – Eine europäische Flussbiografie“ benennt **Marie-Louise von Plessen** kulturhistorische Faktoren und Indizien, die für zeitbedingte Wandlungen der Deutung, Umdeutung oder Fehldeutung wesentlich sind. Sie stellt heraus, dass der Umgang mit künstlerischen, materiellen und archivalischen Zeugnissen stets neuer Interpretation und Kontextualisierung bedarf.

Mit Gebrauch und Missbrauch der Begriffe Bedeutung und Relevanz in der Praxis des Sammelns beschäftigt sich **Marc Fehlmann**. Die Bedeutung und die Instru-

mente zu ihrer Gewinnung, die Deutung und die Umdeutung, können helfen, das Potenzial einer Sammlung zu nutzen. Den Museen bietet sich dadurch die Möglichkeit, bei ihren Besucher*innen ein Interesse zu wecken und ein tiefergreifendes Verständnis für einen Sachverhalt zu vermitteln.

Mit dem bekanntesten Objekt unter allen Kunstwerken, die im Musée national du Moyen Âge in Paris ausgestellt sind, befasst sich **Béatrice de Chancel-Bardelot**. „Die Dame mit dem Einhorn“, eine Tapisserie aus dem 15. Jahrhundert, ist spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts berühmt. Ihrer wechselvollen Geschichte und Bedeutung geht die Autorin nach, in dem sie Herkunft, Entstehungszeit und Motive untersucht.

Den Wandel und die zeitgebundene Vielfalt der Perspektiven auf „unsere“ Objekte nimmt **Mary-Elizabeth Andrews** in den Blick. Sie folgt den Spuren von Schlüsselobjekten des Berliner Zeughauses auf ihren Wegen über das Museum für Deutsche Geschichte bis ins Deutsche Historische Museum. Sie beweist, dass es sinnvoll ist, Museumsdinge längerfristig im Auge zu behalten, um der Art und Weise ihrer Deutungen nachspüren und dabei offensichtliche Brüche wie überraschende Kontinuitäten in der historischen Darstellung aufzeigen zu können.

Was passiert, wenn Geschichte mehrfach umgedeutet wird, sich dies auf öffentlicher Bühne vollzieht und hart an Traumata und Legenden einer Nation geht? In seinem Beitrag berichtet **Hannes Heer** vom gesellschaftlichen und politischen Deutungswandel der ersten Wehrmachtsausstellung, die einem großen Publikum in Deutschland vor Augen hielt, dass die eigenen Väter und Großväter keineswegs in einer „sauberen“ Armee einen „ehrbaren“ Kampf führten, sondern an einem Vernichtungskrieg beteiligt waren. Die Ausstellung wurde zum Gegenstand erbitterter Debatten, wegen „gefälschter“ Fotos 1999 zurückgezogen und später rehabilitiert.

An einem rätselhaften Wandbehang aus der Textilsammlung des Deutschen Historischen Museums zeigt **Regine Falkenberg**, wie detaillierte Forschung am Objekt die vermutete beziehungsweise vermerkte Bedeutung und Herkunft zerlegen und neu aufstellen kann. Intensive Recherchen verwiesen die Textilie in einen anderen chronologischen Kontext.

Michael Dormmann nähert sich dem Verzicht auf Deutung anhand historischer und kulturhistorischer Ausstellungen. Mag „Nicht-Deuten“ innerhalb der Deutungs- und Bedeutungsmaschine Museum paradox erscheinen, so kann die Frage danach bewusste und unbewusste Mechanismen bei kuratorischen Entschei-

dungen innerhalb der Ausstellungspraxis beleuchten. Nicht-Deutung zeigt sich so unter anderem im Gewand des Verschweigens, Abwägens, Verstummens oder Bekräftigens.

Deutungsprozesse spiegeln sich in musealen Sammlungskonzepten, die auf fachwissenschaftlichen und historisch gewachsenen Selbstverständnissen beruhen. In diesem Zusammenhang stellt **Andreas Ludwig** in seinem Beitrag das Nicht-Deuten in der Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur vor. Es zielt auf eine Infragestellung des Selbstverständlichen und ein Reflektieren im Deutungsprozess.

Dirk Heisig erläutert seine nicht unumstrittene Strategie des Entsammelns zur Steigerung der Qualität bestehender Sammlungen. Auch Museumssammlungen sind Grenzen des Wachstums gesetzt. Besonders in kleineren Einrichtungen stellt sich die Frage nach der Schärfung der Sammlung durch das Entfernen von Objekten „minderer“ Qualität. Heisig entwickelt dazu Kriterien, mit deren Hilfe Bestände evaluiert und Objekte ausgesondert oder gegebenenfalls ausgetauscht werden sollen.

Der Frage nach der Deutungshoheit geht **Rosmarie Beier-de Haan** in ihrem Beitrag anhand von Beispielen aus ihrer langjährigen kuratorischen Erfahrung nach. Sie zeigt Interdependenzen zwischen Objekt und Kurator*in auf und fragt nach deren Selbstverständnis: Für wen können sie sprechen und sprechen sie? Inwieweit moderieren sie? Wie verlaufen dabei Prozesse des Einschlusses und des Ausschlusses? Und inwieweit könnte die Eigenverantwortlichkeit der Institution Museum Gefährdungen ausgesetzt sein?

Ein Anspruch auf Deutungshoheit ist mit dem multiperspektivischen Ansatz des Militärgeschichtlichen Museums (MHM) in Dresden nicht vereinbar, wohl aber ein reflektierter Umgang mit der Deutungsmacht, die das Museum besitzt. **Katja Protte** legt in ihrem Beitrag dar, dass nicht nur politisch-historische Diskurse Einfluss auf die Museumsarbeit am MHM und ihre Rezeption haben. Eigen-sinnige Aneignungen von Architektur, Geschichte und Objekt erweitern den Spannungsbogen der musealen Arbeit – besonders bei Konflikten im musealen Umgang mit militärischem Großgerät und zeitgenössischer Kunst.

Die Ausstellung als Sinngebung des Sinnlosen: Das Imperial War Museum in London zeigt in seiner neuen Dauerausstellung den Ersten Weltkrieg, der im kollektiven Gedächtnis der Briten weitgehend als eine sinnlose Vergeudung von Leben vorhanden ist, als sinnstiftendes Ereignis, an das die Menschen von damals geglaubt haben. **James Taylor** stellt dabei die Beteiligung von Zeitzeugenschaft im Sinne einer Verteilung

der Deutungshoheit vor: Nicht nur *post festum*, sondern gleichsam mit den Zeitgenossen zu teilen, heißt, „Stimmen aus der Vergangenheit“ hörbar zu machen und dadurch in Frage zu stellen, was dieser Krieg heute für uns bedeutet?

Bei der Suche nach historischer Sinnstiftung kommt Quellen, die von anerkannten Experten zu Schlüsseldokumenten erklärt werden, besondere Bedeutung zu. Im Umgang mit der Geschichte des Nationalsozialismus erhoben Historiker nach 1945 den Anspruch, bestimmte Dokumente als besonders signifikant im Sinne der Erklärung und des Verstehens der deutschen Verbrechenpolitik zu identifizieren. Dass dabei historiographische Intention und historische Wirklichkeit

in Widerspruch zueinander geraten können, zeigt **Jürgen Matthäus**, der diesen Band mit seinem Aufsatz beschließt.

Wir danken allen Autor*innen für ihre Beiträge und ihre kollegiale Zusammenarbeit. Das Bildmaterial wurde den Autor*innen und dem Deutschen Historischen Museum von den aufgeführten Institutionen und Fotograf*innen großzügig zur Verfügung gestellt. In diesem Zusammenhang danken wir der Ausstellungsleiterin der Bundeskunsthalle, Katharina Chrubasik, für ihre Hinweise zum Beitrag von Marie-Louise von Plessen. Ilka Linz unterstützte uns als Gestalterin mit ihrer Kreativität.

Sarah Kenderdine

Changing significance: digital heritage and its interpretations

“We live in two worlds: one that is given and the other that is provoked by the attention we pay to it.”

Vilém Flusser, *Natural: Mind*, 1979

Introduction

This chapter sets out to examine the changing significance of cultural heritage objects and their digital facsimiles by examining issues of heritage at risk, replication and display.¹ In an era of “heritage under threat”, it is generally considered that digital reproduction provides access to cultural sites and objects that may be otherwise irrevocably lost. Nonetheless, digital facsimiles continue to occupy an uneasy space when used to mitigate against often violent loss. And while in museums digital objects offer new opportunities for access and the transmission of knowledge, their materialities – intangible, reproducible and transmissible – pose a threat to institutional claims of uniqueness and authenticity. Exploring these tensions, this discussion examines the recent responses to the destruction of the archaeological site of Palmyra, Syria, through various examples of digitally-enabled surrogacy. The second part of this chapter focuses on the digital interpretation of another world heritage site at risk: that of the Mogao Grottoes at Dunhuang in China. Here, the focus shifts to a museological content and the use of experimental immersive and interactive installations to engage audiences in the rediscovery and reanimation of this ancient site. Critical evaluation specifically addresses issues of aura, authenticity and access.

The significance of tangible and intangible cultural heritage to society has been brought starkly to the fore in recent times. Climate change, natural disasters, land clearance for farming and resource extraction, looting, mass tourism and forced migration threaten culture and heritage, foregrounding digital technologies as one strategy for preservation. Indeed, as observed by New York journalist and writer Alexander Stille, the paradox of heritage at risk in the age of advanced technologies of replication is palpable. He said: “One of the great ironies of the information age is that, while the late twentieth century will undoubtedly

have recorded more data than any other period in history, it will almost certainly have lost more information than any previous era.”²

Strategies for responding to the current risks to cultural heritage include a philosophy that supports the notion of preservation via digital reconstruction and mapping strategies for sites and objects (e.g. CyArk’s Hazard Map; The Getty’s open source ARCHES software).³ Advanced technologies for replication typically include photogrammetry, laser scanning, remote sensing and GIS, aerial modelling, and gigapixel imaging, and so on. These digital technologies give unprecedented abilities to capture the world, recreating precious objects in 3D and capturing art and historic artefacts in unprecedented levels of detail, including their chemical materialities revealing more than the naked eye can see. Simultaneously community involvement using techniques such as photogrammetry and the crowdsourcing of images of vulnerable sites are generating a slew of low resolution digital reconstructions and plays a valuable role in increasing awareness and in archaeological and historical research.

Significance in context

One example through which it is possible to examine many of the issues at stake in the digital replications of heritage at risk is the response to the destruction of Palmyra by the Islamic separatist group contentiously known as Islamic State of Iraq and the Levant (ISIL).⁴ The annihilation of part of this site was described by UNESCO Director-General Irina Bokova as a war crime. Of the latest wave of destruction in 2017 she says: “[C]ultural cleansing led by violent extremists is seeking to destroy both human lives and historical monuments in order to deprive the Syrian people of its past and its future. This is why the protection of heritage is inseparable from the protection of human lives, and we must all unite to put this at the center of all efforts to build peace.”⁵

The destruction of Palmyra has provoked a number of responses. An exhibition in late 2016 at the Grand Palais in Paris titled “Eternal Sites: From Bamiyan to Palmyra”

was described by President Hollande as “an act of resistance”.⁶ Yves Ubelmann, whose images of Palmyra featured in the exhibit said: “The terrorists were uploading videos with them blowing up monuments and smashing statues. [...] We felt the best response was to magnify the pictures of these places and show their splendour and their importance to the culture. It became a war of images.”⁷ Other responses have focused more on the physical objects that have been destroyed or looted, aiming through digital memory to recapture what has been lost. #New Palmyra is a volunteer organization that produces open source digital 3D models of various monuments and artefacts. The group continues the work of developer Bassel Khartabil, who began sharing 3D models of Palmyra in 2005. He was detained by authorities in 2012, and has recently been confirmed dead.⁸ Interim #New Palmyra director, Barry Threw, describes the open data ethos behind the site as “looking forward more than backward [...] taking this place that’s a symbolic battleground for control over the Syrian cultural identity and its people, and sort of freeing it, digitally.”⁹

The Arch of Triumph has become iconic in the destruction at Palmyra. A 3rd Century Roman ornamental archway, its ruins became one of the main heritage attractions at the site until it was destroyed by ISIL in 2015. In April 2016, the Institute for Digital Archaeology (IDA)¹⁰ unveiled a 12-tonne Egyptian marble reconstruction of the central passageway of Palmyra’s Temple of Bel at Trafalgar Square, London. The replica then travelled to New York, USA, Florence, Italy and Arona, Dubai U.A.E. The IDA used images from its Million Image Database¹¹ and advanced photogrammetric methods to produce the digital 3D models. Robots were programmed to recreate the digital model of the arch in marble.¹² The arch project, along with the Million Image Database from which it originates, joins the growing series of crowd-sourced data projects and physical/virtual reconstruction projects initiated to “preserve threatened sites, reconstruct destroyed ones, and disseminate knowledge of the past cheaply and easily all over the globe.”¹³ Roger Michel, founder and executive director of the IDA, boldly states: “My intention is to show Islamic State that anything they can blow up we can rebuild exactly as it was before, and rebuild it again and again. We will use technology to disempower ISIS.”¹⁴

Following the arch’s reconstruction, the notion of restoring the ancient city of Palmyra using both concrete-based 3D printing and methods developed for remodelling actual debris was proposed. Despite positive commentary surrounding the unveiling at Trafal-

gar Square and New York City Hall,¹⁵ the re-creation and tour of the arch highlights a series of problems with reconstructive heritage work in this context. Beyond the economics of restoration (1:1 scale in marble), the ethics surrounding notions of authentic history and cultural/digital imperialism come to the fore. On the one hand, the advancement of technologies to a certain point of affordability has made projects like the IDA’s arch project possible. On the other, Irina Bokova’s identification of ISIL’s destruction of Palmyra as a war crime possibly cast the arch project as a misguided (if not inappropriate) approach to loss in the Middle East.¹⁶ What remains as a common concern for heritage work across Syria, Iraq and Iran – countries at the centre of heritage-at-risk research and discourse – is the impact on histories of place, concepts of historical authenticity and aura and the implications of data collection and reconstruction often conducted principally by Western researchers and institutions. Palmyra was attacked as a target that was at once tangible and intangible.¹⁷ The assault on the site was not tangential or peripheral to ISIL’s ultimate objective of cultural cleansing, which is partly why both the local and international response to its destruction has been so visible and so vocal. Roger Michel, as we have seen, implies that replicas, their proliferation and their display are also counter-attacks on the looters and plunderers. What should be questioned is the assumption that some of the impact of the act of destruction can be mitigated or answered through the reconstruction of the destroyed archway.

Tim Williams, archaeologist at University College London, maintains such a concern is “not an argument about authenticity” of the reconstructed gateway, but rather one of best use of resources given the local challenges at the site:

“Given that these models are going back to an ‘authentic’ point in time in the monument[’]s history (i.e. the moment of documentation) there is no concern about overly interpretative reconstructions. However, there are certainly issues about whether this is the best use of limited resources available to us to revitalise the communities and places that relate to these monuments.”¹⁸

Architecture critic and director of The Architecture Foundation, Ellis Woodman, more strongly asserts that reconstruction denies the memory of loss – erasing the loss by replacing the object: “The impulses behind demolition and reconstruction are not ultimately so far apart: just as Isis assault on Palmyra represented an attempt to wipe out one episode of Syria’s past,

now the digitally produced copy promises to erase another. In a country where the ductive narratives enforced by successive leaders have resulted in so much suffering, it would be a sad irony if the solution adopted at Palmyra represented a further suppression of the complexity of Syria's history."¹⁹

Woodman recognises that both the tangible archaeological value of the site and its monuments and the intangible cultural significance of the space has been under attack, but is also concerned about the possibility that high-fidelity reconstruction risks undermining the historical trajectories of objects and sites—the essence of that which needs to be preserved. As Jonathan Jones wrote for *The Guardian*:

"In our age of digital scanning, satellite photography and 3D printing, it is tempting to succumb to the delusion that every ruin can be restored. Yet the hard lesson of three centuries of modern archaeology is that over-restoration damages the past."²⁰

There is also an important comparison to be made between new media artists like Moreshin Allahyari's work in collecting 3D datasets and printing destroyed or missing artefacts, on the one hand and institutions like the IDA, on the other. Allahyari's "Material Speculation: ISIS" focused on the reconstruction of 12 selected (original) artefacts (statues from the Roman period city of Hatra and Assyrian artifacts from Nineveh) that were destroyed by ISIS in 2015. Allahyari's work "proposes 3D technologies as a tool of resistance," and posits that new technologies are paving the way for "an imaginative form of archiving [that] is subversive in that it challenges conventional Western methods of recording history."²¹ However: "As ISIS has shown, the potential futures that digital technology promises to provoke almost always teeter on the ethically ambiguous – trapped in a crossfire of discourses that vary depending on who's doing the talking."²² Allahyari comments on the IDA's arch project:

"It would be more interesting to learn about visual colonialism. The gesture [the arch] is so simplistic. This is about histories, about institutional relationships. We have to talk about power structures – how it's different when westerners or tech companies save cultural things compared to someone else who actually comes from the culture – and how they influence the conversation. How is this adding anything to the conversation?"²³

It is the context that is crucial to an experience of the Palmyra replicas – importantly, one that is defined by distance and absence. The arch in Trafalgar Square is far removed from the horror of its destruction, and the

absence of the destroyed arch triggers a palpable relation with loss. The IDA, finding itself at the centre of this new discourse, re-specified its approach through Michel's open letter on the IDA website: "While recreated objects certainly need to be high quality – and ours are – they also must incorporate the efforts and aspirations of the stakeholders for whom they hold significance. [...] People who care about the objects that capture their cultural identity are the only ones who can confer an aura of authenticity on them, and so we always try to work on their behalf. [...] In my view, fetishizing the physicality of objects inevitably gets you further away from originality, at least if you define originality in terms of the attributes of an object that made it meaningful in the first place. [...] In the end, the most valuable part of all cultural heritage is what we carry in our heads and hearts."²⁴

From Michel's recent perspective, it is in-situ efforts to rehabilitate heritage sites (what Michel refers to as "artisanal reconstructions") that can drive authenticity and recreate aura. In an era where the duplicate no longer represents an inferior or undesirable simulacrum but an exact physical facsimile upon which communities may rely as a cultural prosthetic, these possibilities for a rehabilitation of aura may indeed be possible. Digital facsimiles do not necessarily undermine or negate any of the significance of authorship – they may in fact amplify it.

Significance as authenticity & aura

These aforementioned political, ethical and cultural implications for digital copies of cultural sites and their representation find their corollary in the art world and in museums more generally when it comes to issues of digital replication. Issues of authorship and authenticity have deep implications not only for the cultural significance of an object but also its economic value. These debates, which include the possible auratic effects of the digital, inevitably begin with Walter Benjamin's assertion that what "wITHERS in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art."²⁵ Following Benjamin, the aura of the art object has long been bound to the object's authenticity, located in the projection of a unique cultural history. It is rooted in the mystical, ritualistic origins of art, and its essence is "all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced." Benjamin argued that authenticity is destabilised by mechanical reproduction through two core processes: firstly, reproduction substitutes the singular existence of the original for a multitude of identical instances;

secondly, it allows the original to be contacted by the viewer outside the sphere of its belonging, severing it from its specific cultural context. What Benjamin identified was perhaps not the irrevocable loss of aura through reproduction, but a point at which rapid technological transformations precipitated “an ongoing crisis, in which the experience of aura is alternately called into question and reaffirmed.”²⁶ The aura of an object presents itself as a target for renewed pursuit at the point at which the object’s status is brought into question again by the arrival of new media.

Recent deliberations have re-configured the interplay between original and copy to a discursive relationship in which the copy exists as one form of the material trajectory of the object’s cultural career. Philosopher Bruno Latour and digital preservationist Alan Lowe have argued for the “migration of aura” by which good quality digital facsimiles both propagate and add layers of significance and meaning to the original, providing the object with a biography as opposed to being a weak surrogate for the original or competing with or supplanting it. It follows that rather than causing the aura of an original to wither, the authority and desirability of the original increases with the availability and accessibility of its high-fidelity copies. In this scenario, the original can benefit from a symbiotic relationship rather than suffer a diminished existence. Thus, “the real phenomenon to be accounted for is not the punctual delineation of one version divorced from the rest of its copies, but the whole assemblage made up of one – or several – original(s) together with the retinue of its continually re-written biography.”²⁷ The “re-written biography” of an artwork is its evolving cultural trajectory over time or the processes by which it is reproduced, conserved and exhibited in various contexts, for which Latour and Lowe borrow from anthropology the expression “career”. It is against this career trajectory that the value of a particular work or its copies should be determined, regardless of the particular materiality of the original. A culture of copying is proof of the fecundity of the original – evidence of the ability of the text to evoke continuing engagement. Latour and Lowe therefore suggest that the question should not be whether a viewed object is a copy or not, but “Is it well or badly reproduced?”; an object that has been badly reproduced risks disappearing, while the aura and value of a well-copied original is enhanced.²⁸ Copies can also be vested with authority through the agency and acceptance of the communities in which they were made – a potentially problematic process in some cases, as has been discussed through a focus on Palmyra. Siân Jones argues that authenticity is invest-

ed when truthful relationships are formed between a network of objects, people and places. In terms of conservation practice, Jones also demonstrates that authenticity emerges through complex interactions between expert practitioners and material conditions.²⁹ Critiquing Jones’ position, Cornelius Holtorf argues for greater emphasis on object materiality by suggesting that an object might exhibit authenticity through the construction of “pastness” – perceptible material clues such as traces of decay that connect the audience to a plausible historical narrative.³⁰ Borrowing from Alois Riegl’s concept of the affective “age value” of an object, he asserts that what matters is people’s perception of pastness in the context of its viewing.³¹ Object, buildings and monuments can verify pastness even if they were created recently. Holtorf observes that regardless of the date of its construction, a church might acquire pastness via allusions to Romanesque or Gothic architecture – tropes that conform to a viewer’s stylistic expectations of historicity.

If signs of “pastness” can stand in for “real” historicity in such experiences, this alludes to the possibility that the ability to explore the original by activating its biography is central to the power of the copy and auratic extension rather than dilution. For an increasing number of sites, the facsimile provides the only means of public access and may even provide a superior viewing experience due to the necessary constraints on visitors to the original site. High-fidelity digital copies offer more unique opportunities for research and display in museological settings, but until recently have struggled to escape the stigma of data-driven, didactic visualisations. Stuart Jeffrey argues, for example, that digital objects have been perceived to possess an inability to inherit aura due to a neglect of creative imagination.³² Digital interaction represents a conceptual break from interacting with the world and its history which further alienates the copy from its original. He identifies five key traits that digital objects must overcome: their lack of physical substance compared to real objects, their lack of native location, the ease of their infinite reproducibility, their inability to degrade, and the difference between original ownership and digital licensing. To engage these issues this chapter takes as its focus the *Pure Land* projects, examples of ultra-high fidelity imaging and model making combined with immersive and virtual experiences for museum audiences.

The “Pure Land” series

The “Pure Land” series immerses visitors in the Dunhuang Buddhist grotto temples, which constitute an art treasury abounding with murals, statues and

architectural monuments. Since 2012, five different “Pure Land” projects have been created. These range from a 360-degree 3D interactive version (“Pure Land: Inside the Mogao Grottoes at Dunhuang”, 2012) and an untethered head-mounted display version (where the visitor is mobile; Pure Land Unwired, 2015) through to an interactive full-dome version (“Cave Dome”, 2015). Two of these projects are described in more detail below.

This UNESCO World Heritage site, also known as the Caves of the Thousand Buddhas, is located at Dunhuang – a small town in northwestern China and an oasis in the Gobi Desert that once served as a major stop along the ancient Silk Road gateway to and from China. “Pure Land” brings to life the story painted in a single composition on the north wall of Cave 220. The cave is dated to the early Tang and the detailed mural within, known as Bhaiṣajyaguru’s Eastern Paradise, depicts the paradise of the Eastern Pure Land of the Medicine Buddha, Bhaiṣajyaguru.

Dunhuang Academy’s Dunhuang Mogao Cave Paintings Digitization Project focuses on the quest for a definitive model of preservation for this highly significant site, which is under extreme duress from climate change and human factors. Between 2002 and 2012, over five million people visited Dunhuang. In 2012

alone, nearly 800,000 people toured the caves; 90 per cent of these visitors were domestic tourists. Like many other cave and subterranean sites worldwide, the Mogao Grottoes are under serious threat from this rising number of visitors and the increasing humidity inside the caves. Maintaining careful monitoring, the Dunhuang Academy opens a limited number of caves – approximately thirty at a time – to ensure long term preservation. In most of the caves, the murals and statues are protected (and often optically hindered) by glass panels and the only lighting is via low intensity LED torches – one of them held by the guide who is explaining the narrative iconography of the paintings and sculptures. Thus, a real-life visit suffers from restrictive, albeit necessary, limitations. Many believe that Dunhuang’s future lies in its digitization program (Fig. 1).

“Pure Land: Inside the Mogao Grottoes at Dunhuang” (2012) takes place in AVIE – a large 360-degree, panoramic, stereoscopic projection theatre that offers a true-to-life experience of being inside a cave temple viewing its magnificent Buddhist wall paintings at one-to-one scale (Fig. 2). Using the high-resolution photography and laser-scanned models specially provided by the Dunhuang Academy, “Pure Land” constitutes an immersive virtual facsimile that reframes and recon-



Fig. 1: Digitization station at Cave 61



Fig. 2: "Pure Land: Inside the Mogao Grottoes at Dunhuang", a 360-degree 3D experience of Cave 220 at Dunhuang. RHS a 3D model of the full Cave made from laser scanning

stitutes the extraordinary wealth of paintings and sculptures found in the caves at Dunhuang. The datasets of Cave 220, with its richly narrative murals, become the subject for innovation in heritage interpretation by enhancing the architectural and photographic representations of the cave with animation, 3D modelling, pictorial recolouring, digital enlarge-

ment and a rich sound design (Fig. 3). The interaction design includes a virtual torch that simulates the real-world experience of visiting these caves, where the visitor handles a small LED flashlight to illuminate the painting. Another powerful feature is the virtual magnifying glass that lets the viewer zoom in and view the paintings in ultra-high resolution through a 3D lens



Fig. 3: "Pure Land: Inside the Mogao Grottoes at Dunhuang", a browser displays significant caves distributed along the escarpment



Fig. 4: "Pure Land: Inside the Mogao Grottoes at Dunhuang", magnifying glass tool

that can be enlarged to full-screen height (Fig. 4). Specific objects in the painting – such as a row of incense burners and musical instruments being played by two groups of musicians – are reconstructed as 3D models that float out of the screen. In one instance, live performers from the Beijing Dance Academy emerge from the mural to bring to 3D life the famous painted Dunhuang dance scenes, which depict a genre of classical Chinese dance influenced by the cultures of India and Central Asia (see also Fig. 7, "Pure Land AR").

"Pure Land's" virtual, one-to-one-scale 3D visualisation of the cave, in conjunction with its multi-layered, multimedia augmented reality features, constitutes an immersive, embodied visual experience that brings new life to the aesthetic, narrative and spiritual drama of these exceptional cave paintings and sculptures. It provides conceptual, technological and operational paradigms for the future of digital preservation, cultural heritage interpretation and an embodied museography. "Pure Land: Inside the Mogao Grottoes at Dunhuang" has been described as "the exhibition experience of the future" by Julian Raby, director of the Smithsonian's Freer & Sacker galleries.³³ Philip Kennicott for the Washington Post wrote: "At last we have

a virtual reality system that is worthy of inclusion in a museum devoted to the real stuff of art."³⁴ In other words, the intensity of the search for an original depends on the amount of passion and the number of interests triggered by its copies, so the question that must be asked becomes: "Is it well or badly reproduced?" Latour and Lowe theorise that: "[...] facsimiles, especially those relying on complex (digital) techniques, are the most fruitful way to explore the original and even to help re-define what originality actually is."³⁵

The role that facsimiles play in the interpretation and preservation of cultural heritage has been proven to be both essential and effective. For an increasing number of sites, the facsimile provides the only means of public access, and may even give a superior viewing experience due to the constraints of the original site. True-to-scale physically built models (it seems necessary to distinguish these from models that are virtually rendered) of caves and subterranean sites, enabled by high fidelity digital registration, now exist to represent the Lascaux Caves, Altamira Caves, and the Tomb of Thutmose III. At the Dunhuang Interpretation Centre, there are already eleven life-size built recon-



Fig. 5: "Pure Land Augmented Reality Edition", installation at the Shanghai Biennale 2012-2013

structions of important caves, with accurate replica murals covering the walls and ceilings. Such built facsimiles increase accessibility on-site and in traveling exhibitions, diverting stress away from the originals and involving visitors in a pro-active protection of the site through promoting awareness. The digital imaging of sites also creates a set of resources for in-depth study in preservation and conservation processes. In 2016, Lowe stated that a digitally recorded copy can be both a lode of "forensically accurate information" and a vehicle for provoking a "deep emotional response."³⁶

"Pure Land Augmented Reality Edition" ("Pure Land AR", 2012/2016) uses mobile media technology to create a complementary augmented reality rendition of the data from Cave 220 at Dunhuang. The installation employs tablet screens that visitors use as mobile viewing devices or "windows" to explore the cave. The paintings and sculptures of the cave are rendered virtually within the architecture of a simply constructed rectangular room that shares the same dimensions as those of Cave 220 itself. In this installation, the walls of the exhibition room are covered with one-to-one scale prints of Cave 220's "wireframe" polygonal mesh (Fig. 5). Derived from the laser scan of the cave, this image creates a structural aesthetic alignment between the space of the cave and that of the exhibition space, providing visitors with a visual cue for navigating and exploring the cave.³⁷ Walking around inside the exhibition space with iPads in hand, visitors are able to view the interior of the real cave through their mobile "windows" and experience a kinaesthetic revealing of the painted architectonic space (Fig. 6).

This new technical rendering of "Pure Land AR" is facilitated by the use of infrared cameras that accurately track the position and orientation of two iPads as they are being handled by the visitors. The cameras can detect these iPads via small optical markers that are



Fig. 6: "Pure Land Augmented Reality Edition" (2016), Tang: 唐 treasures from the Silk Road capital at the Art Gallery of New South Wales, Australia

attached to their frames. Computers then create the appropriately rendered views of the actual cave on the screen, which are transmitted to the iPads via a Wi-Fi connection.

"Pure Land AR" demonstrates the future of mobile media and augmented reality as a means of virtually embodying one-to-one scale cultural heritage experiences. It creates a space for the conjunction of real and virtual formations that give transacted aesthetic expression to Dunhuang's Buddhist art treasury of mural paintings and sculptures. Visitors to "Pure Land AR" immediately grasp the functionality of the iPads; their familiarity with the device draws them into the physical room and their exploration of the virtual imagery of Cave 220. Furthermore, the experience generates spontaneous discussion among these visitors, as well as "virtual tourism", as they enthusiastically photograph the imagery on the iPad with their own cameras. In 2016, a new version of *Pure Land AR* was created and installed as part of the antiquities exhibition "Tang: 唐 treasures from the Silk Road Capital" at the Art Gallery of New South Wales, Australia. Through an analysis of visitor perceptions of the installation (and the relationship between the real objects and the virtual experience), it has been possible to describe the conditions by which the aura of a work of art proliferates in



Fig. 7: "Pure Land Augmented Reality Edition" (2016), Tang: 唐 treasures from the Silk Road capital at the Art Gallery of New South Wales, Australia. Augmented video layer showing traditional dance sequence

digital materialities through association with the original. In doing so, this chapter builds on emerging models for evaluating affective museum experiences by arguing that the authenticity vested in objects is not always solely located in their materiality. In the case of high fidelity digital copies, authenticity is constructed through a combination of material concerns, digital mediation and viewer perceptions.

If, as Jeffrey argues, the acceptance of digital copies as authentic objects is dependent on their ability to evoke aura,³⁸ "Pure Land AR" offers avenues for museums to reconsider larger questions of how collecting institutions might renegotiate the relationship between real and virtual materialities (Fig. 7).

In conclusion, copies, virtual or otherwise, will never supplant the role of museums in the collection of significant objects and the documentation of cultural narratives. However, the deployment of auratic virtual experiences – particularly through augmented reality as opposed to more individualised virtual reality experiences (e.g. Head Mounted Displays) – has the potential to extend the function of museums from repositories of material traces to dialogic social spaces in which identities and histories are explored through transportive encounters between viewers and objects.

The museum might be understood more broadly as a place of memory collection and sensorial formation.³⁹ We might then recast traditional assignments of object value from the binary consideration of whether the substance of the object is material or immaterial to an affect-oriented question: has the object maintained its cultural trajectory in the place and performance of its encounter?⁴⁰

-
- 1 The text reproduces central arguments that can be found in greater depth and analysis in the following publications: Sarah Kenderdine, "‘Pure Land’: Inhabiting the Mogao Caves at Dunhuang," *Curator: The Museum Journal* 56, no. 2 (April 2013): 199–218; Sarah Kenderdine and Andrew Yip, "Proliferation of Aura: Facsimiles, Authenticity and Digital Objects," in *The Routledge Handbook to Museum Communication*, ed. Kirsten Drotner et al. (London: Routledge, 2018/in press).
 - 2 Alexander Stille, "Are We Losing Our Memory? Or The Museum of Obsolete Technology," *Lost Magazine*, no. 3 (2006): 1.
 - 3 <http://archive.cyark.org/hazard-map>; <https://www.archesproject.org/>.
 - 4 Also known as the State of Iraq and Syria (ISIS) or al-Dawlah al-Islamiyah fi al-‘Irāq waal-Shām (Dā‘ish). The groups declaration of a new caliphate in 2014 insist on Islamic State (IS)—a name which is rejected by most nations and states.
 - 5 <http://en.unesco.org/news/unesco-director-general-condemns-destruction-tetrapylon-and-severe-damage-theatre-palmyra>.
 - 6 Marlise Simons, "Damaged by War, Syria's Cultural Sites Rise Anew in France," *The New York Times*, December 31, 2016.
 - 7 Ibid.
 - 8 Ryan Merkley, "Statement on the death of CC friend and colleague Bassel Khartabil," Creative Commons (blog), August 1, 2017, <https://creativecommons.org/2017/08/01/bassel/>.
 - 9 Quoted by Matthew Braga, "How a 3D-Printed Piece of Palmyra Landed in Toronto," CBC News, May 2, 2017, <http://www.cbc.ca/news/technology/3d-printed-tetrapylon-palmyra-syria-creative-commons-1.4090368>.
 - 10 <http://digitalarchaeology.org.uk/>. This project is in collaboration with Harvard University, the University of Oxford, and Dubai's Museum of the Future, and UNESCO.
 - 11 <http://www.millionimage.org.uk/>.
 - 12 See <http://digitalarchaeology.org.uk/building-the-arch/>.
 - 13 Erin L. Thompson, "Legal and Ethical Considerations for Digital Recreations of Cultural Heritage," *Chapman Law Review* 20, no. 1 (2017): 155, http://www.chapmanlawreview.com/wp-content/uploads/2017/04/20-1_Thompson.pdf.
 - 14 Tim Williams, "Syria: The Hurt and The Rebuilding," *Conservation and Management of Archaeological Sites* 17, no. 4 (October 2, 2015): 300, <http://dx.doi.org/10.1080/13505033.2016.1175908>.
 - 15 See, for example: <http://www.abc.net.au/news/2016-04-20/palmyra-replica-monumentrecreated-in-london/7341772>; <https://www.theguardian.com/world/2015/dec/28/palmyra-temple-bel-arch-survived-isis-syria-london-new-york>.
 - 16 Williams, "Syria: The Hurt and The Rebuilding"; Nigel Richardson, "The Arch of Triumph of Palmyra Is Recreated in London – 1,800 Years after It Was Built," *The Telegraph*, April 18, 2016.
 - 17 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (New York: Routledge, 2006), 3, 56–57.
 - 18 Williams, "Syria: The Hurt and The Rebuilding," 299–300.
 - 19 Ellis Woodman, "Replicating Palmyra's Temples with 3D Printers Will Not Repair Syria's Hurt," *The Architect's Journal*, March 31, 2016, <https://www.architectsjournal.co.uk/opinion/replicating-palmyras-temple-with-3d-printers-will-not-repair-syrias-hurt/10004706>.
 - 20 Jonathan Jones, "Palmyra Must Not Be Fixed. History Would Never Forgive Us," *The Guardian*, April 11, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/apr/11/palmyra-isis-syria-restored-3d-printers-vandalism>.
 - 21 Alexis Anais Avedisian and Anna Khachiyani, "On Material Speculation," undated, <http://holyurl.co/?portfolio=on-material-speculation>.
 - 22 Ibid.
 - 23 Claire Voon, "What's the Value of Recreating the Palmyra Arch with Digital Technology?," *Hyperallergic* (blog), April 19, 2016, <https://hyperallergic.com/292006/whats-the-value-of-recreating-the-palmyra-arch-with-digital-technology/>.
 - 24 Roger Michel, open letter, undated, <http://digitalarchaeology.org.uk/>.
 - 25 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 223.
 - 26 Jay David Bolter et al., "New Media and the Permanent Crisis of Aura," *The International Journal of Research into New Media Technologies* 12, no. 1 (2006): 22.
 - 27 Bruno Latour and Adam Lowe, "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles," in *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, ed. Thomas Bartscherer and Roderick Coover (Chicago: Chicago University Press, 2010), 278.
 - 28 Ibid.
 - 29 Siân Jones, "Crafting Authenticity: An Ethnography of Conservation Practice," *Journal of Material Culture* 18, no. 1 (2013): 3–26; Thomas Yarrow and Siân Jones, "'Stone Is Stone': Engagement and Detachment in the Craft of Conservation Masonry," *Journal of the Royal Anthropological Institute* 20, no. 2 (June 2014): 256–75, http://www.academia.edu/7744216/Yarrow_Thomas_and_Jones_Sian_Stone_is_stone_engagement_and_detachment_in_the_craft_of_conservation_masonry.
 - 30 Cornelius Holtorf, "On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity," *Anthropological Quarterly* 86, no. 2 (2013): 427–443.
 - 31 Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development," in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicholas Price, M. Kirby Talley, and Alessandra Melucco Vaccaro (Los Angeles: The Getty Conservation, 1996), 69–83.
 - 32 Stuart Jeffrey, "Challenging Heritage Visualisation: Beauty, Aura and Democratisation," *Open Archaeology* 1, no. 1 (2015) 144–152, https://www.researchgate.net/publication/277944625_Challenging_Heritage_Visualisation_Beauty_Aura_and_Democratisation.
 - 33 Quoted in Joseph Stromberg, "Take a Virtual 3D Journey to Visit China's Caves of the Thousand Buddhas," *Smithsonian.com*, December 3, 2012, <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/video-take-a-virtual-3d-journey-to-visit-chinas-caves-of-the-thousand-buddhas-150897910>.
 - 34 Philip Kennicott, "'Pure Land' tour: For visitors virtually exploring Buddhist cave, it's pure fun," *The Washington Post*, November 29, 2012, https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/pure-land-tour-for-visitors-virtually-exploring-buddhist-cave-its-pure-fun/2012/11/29/3d30c13c-3a62-11e2-8a97-363b0f9a0ab3_story.html?utm_term=.12b8ed6bf6d6.
 - 35 Latour and Lowe, "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles," 278.
 - 36 Quoted in Daniel Zalewski, "The Factory of Fakes," *The New Yorker*, November 2016, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/28/the-factory-of-fakes>.
 - 37 Kenderdine, "‘Pure Land’: Inhabiting the Mogao Caves at Dunhuang."
 - 38 Jeffrey, "Challenging Heritage Visualisation: Beauty, Aura and Democratisation."
 - 39 E. Heumann Gurian, "What Is the Object of This Exercise?: A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums," *Daedalus* 128, no. 3 (1999): 163–183, <https://diasporiclivesofobjects2012.files.wordpress.com/2012/01/what-is-the-object-of-this-exercise1.pdf>.
 - 40 Kenderdine and Yip, "Proliferation of Aura: Facsimiles, Authenticity and Digital Objects."

Sharon Macdonald und Jennie Morgan

“How can we know the future?”

Uncertainty, transformation and magical techniques of significance assessment in museum collecting*

Questions of significance are of perennial, inevitable relevance to museums. Indeed, one could, with Gottfried Korff, say that museums themselves are among the “meaning agencies of modernity” – the “Sinnagenturen der Moderne”.¹ They engage in what in German is called ‘Sinnstiften’ or to endow with meaning. This is not just about specific meanings, however. By their very acts of selecting what to collect and/or exhibit, they make a performative statement that those things are significant, that they are meaningful. That is a central role of museums in our societies: to select from the vast number of possibilities. But therein lies the problem of what to accord significance to.

Although this can be seen as an intrinsic and thus eternal problem, it has not always been recognised as such – or at all. In this essay, we want to focus on how and why it has become such a concern in the present – a time in which anxiety over how to assess significance is undoubtedly especially acute. The reason for this increased struggle over assessing significance is sometimes framed as a consequence of “scarce resources”.² That is, the problem is seen to lie in the fact that there are insufficient or even dwindling funds to support collecting. Drawing on our emerging findings from our involvement in the “Heritage Futures” research project (which we outline further below), we want to question this logic by arguing that this is only part of the story, and maybe not even its most interesting or determinant part. To do so, we look to the work of Rosmarie Beier-de Haan, which gives us some very good directions towards identifying other reasons for the heightened concern over assessing significance and the magical techniques to which, we argue, it leads.

Assessment of significance

As far as we have been able to determine, the concept of “assessment of significance” seems to have its origins in environmental planning legislation and procedures at the end of the 1970s, especially in Australia.³

Of particular importance for cultural heritage was what came to be known as the Burra Charter (the Charter for the Conservation of Places of Cultural Significance), the first version of which was produced by the Australian members of the International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) in 1979 (although it was officially adopted in 1981; and has been subsequently superseded). This document consciously used the language of “significance” in its response to the Venice Charter of 1964 – a set of principles concerning heritage value that had been widely adopted internationally, shaping practices of conservation in many countries. As Bronwyn Hanna points out in her analysis of the development of the notion of significance in the Burra Charter: “Whereas the Venice Charter talks about the ‘preservation and restoration’ of ‘monuments’, the Burra Charter talks about the ‘conservation’ of ‘the cultural significance of a place’.”⁴ She quotes Susie West’s statement that this effectively changed the emphasis from one on “material culture, towards the meanings of places, the significance that humans attribute to material culture”.⁵ In a related analysis, she highlighted that the Charter insisted that there should be a process, or what it set out as being “a sequence of investigations, decisions and actions”,⁶ and it produced a flow-chart mapping key stages including the apparently simple instruction to “assess significance”. Precisely how to do this was, however, not explained. This is an example of what sociologists of science have called “black boxing”.⁷ We know what is supposed to go in and out but what happens there remains a mystery; and that is what happens in magic, too – a handkerchief goes into the hat and out pops a rabbit. In response to the challenge raised, various amendments were made to the original charter, and ideas about how to actually assess significance flourished. From the 1990s, especially, these spread internationally and became adapted more specifically for museums in relation to objects that they might collect – or

indeed dispose of. The burgeoning of such assessment procedures clearly shows that there was a widespread feeling of a problem with assessing significance – of knowing precisely what to select. What developed in association with this proliferation were various procedures (or what are sometimes called “methodologies”) to try to assess significance. One of the landmark and earlier examples produced for museums is the document “Significance: A Guide to Assessing the Significance of Cultural Heritage Objects and Collections” (2001) by Australia’s Heritage Collections Council, and later updated through a “Significance 2.0” (2009) edition. Throughout, it tries to break the assessment process down into discrete steps, including by setting out “three simple tasks” of “analysing the object”, “understanding its history and context”, and “identifying its value for communities”.⁸ Despite the purported simplicity of these tasks, they remain at quite a broad descriptive-level, and the document notes that additional “step-by-step detail” is given later. Likewise with the criteria – “historic”, “aesthetic”, “scientific or research potential” or “technical accomplishment”, and “social or spiritual” – that the document urges should be applied when assessing significance.

What flourishes alongside the instructions in this document (and other examples) are more and more numbered lists, bullet points, flow-charts, graphs, diagrams and other visualisations, and sometimes model forms or matrices to be filled out. The “Reviewing Significance 2.0” (2012) framework available on the UK Collections Trust website,⁹ for example, contains a panoply of different tools including scoring grids, while a version from Northern Ireland is couched in some very complex terms – cost-benefit, multiplier and social return on investment analysis.¹⁰ The latter seems to even promise that we might be able to quantify things in order to figure out their significance. Yet, just what a lot of things we might need to take into account is highlighted in an academic review of the literature that shows the extensive range of values that people might give to collections.¹¹

It is beyond the scope of this essay for us to identify and discuss all of these procedural documents,¹² and we are only able to begin to scratch the surface of these assessment techniques. While in some the language is fairly straightforward, in others more complex, scientific or, we might even say, mystical terms are introduced. Alongside the practical guides are more academic works that often add in more complex terms or graphics that promise to bring some kind of objectivity or precision to the process. Yet, despite such claims to rigour, there are still difficult and even sub-

jective judgments to be made. What these assessments of significance do, then, is to provide modes of action in the face of disorderly reality. They provide instructions in the face of the dilemma over trying to control the future. This is why our title refers to magical techniques. It is to a brief discussion of magic – as it has appeared in the anthropological literature – that we now turn.

Magical techniques

In his “A General Theory of Magic” from 1902, anthropologist Marcel Mauss wrote: “Magic gives form and shape to those poorly coordinated or impotent gestures by which the needs of the individual are expressed, and because it does so through ritual, it renders them effective.”¹³

Significantly, Mauss connects magic to action because magic is, he tells us, “essentially the art of doing things”.¹⁴ While this text was written over a century ago, anthropologists have argued that magic is not confined to past and/or non-Western societies. It is, Jean and John Comaroff tell us in relation to the modern economy, “everywhere”, if we are to understand magic as being “the science of the concrete, aimed at making sense of and acting upon the world”.¹⁵ Similarly, writing about the New Economies of the 1990s, Orvar Löfgren and Robert Willim look at how magic “became part of processes of change” associated with transformation from the old to the new.¹⁶

What we are suggesting, then, is that assessments of significance likewise may be considered a magical technique because they act on the world. These procedures perform an important function of giving order in the face of something that is experienced as messy and awkward. The magical spells, incantations and ritual actions of completing these “simple tasks” of assessment are, in effect, techniques to make what is going on and the subjectivities that are involved seem more objective. In some ways this is rather paradoxical given that the original aim of the assessments was to try to acknowledge human-made significance – in other words, the subjective. But precisely because this is experienced as unruly – and is underpinned by tricky questions such as who is to determine significance – there is this turn to magical techniques.

As the anthropological literature on magic makes clear, ritual actions have effects; they do something and have an impact upon the world. Löfgren and Willim distinguish “true magic”, from the make-believe or illusionary, as a “transformative activity” of “making things happen rather than making things seem to happen”.¹⁷ Similarly, the spreadsheets, flowcharts, and

matrices of significance assessment effect action by providing a way of making decisions in the face of the genuine dilemma of there being so many possible things to choose between and no real objective way of doing so. They let us go on. And, as with all magical and bureaucratic systems, they let us do so without feeling that we as individuals are the only ones making them. Rather, they let us believe that there is some kind of system beyond our individual subjective agency.

The problem of significance

When we look back at the Burra Charter, we see that the initial concern in the introduction of the concept of significance was not so much one of scarce resources but, rather, one of human values that did not map neatly onto conventional ones. In particular, it was the awareness that indigenous Australians might accord significance differently that prompted the new emphasis. The idea of scarce resources is not absent from the documents, especially more recent ones.¹⁸ But it is never the only concern. So where has this concern over significance come from and why is it neither only a reflex of scarce resources nor just about a perennial difficulty of what to select? Here, we turn to discuss ideas in Rosmarie Beier-de Haan's work about the nature of changes in the representation of history in museums to give us a deeper understanding of what is involved.

In "Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte", published in 2005, Beier-de Haan provides a wonderfully thorough and thoughtful analysis of the development and transformation of representations of history in museums, with especial but not exclusive emphasis on national institutions. She does not restrict herself to one country but carefully counterposes a set of museums and related institutions, such as the Expo, involved in mobilising the past in the face of projecting new, shared futures. She looks in particular at institutions attempting to craft significant pasts in the face of a history of problematic social divisions – post-Apartheid South Africa, Europe, Germany and New Zealand are some of her examples. In doing so, these museums and institutions are also trying to build new lines of relevance – and find the material cultural artefacts to anchor this – to make sustainable, optimistic futures.

Of particular importance to the argument we are making, she tells us that, "A history museum today is totally different from a history museum of the nineteenth century or even of the 1950s or 1960s".¹⁹ What Beier de-Haan means by this is that the way of under-

standing and presenting the past in history museums has changed. While there are, of course, variations across museums and countries, broadly speaking what we see from the 1970s is the influence of social history, and then, increasingly, of cultural and microhistory, with its emphasis on everyday life and experience. Linking her ideas to those of Ulrich Beck's about a second modernity, she writes that "these changes are part of a wider crumbling of clear-cut givens. Even the main interpretive categories of the 1970s and 1980s, such as 'class', 'gender', and 'social history' have gradually faded away".²⁰ Scholarly interpretations have lost their monopoly, while experience-based knowledge has increased in importance.²¹ Increasingly we see what Beck calls "individualisation", which in the history field is reflected in the boom of memory, and an "accumulation of diverse perspectives".²² Basically, there are now so many possible social, cultural and other differences to relate to, it is hard to know to what to give significance.

Also flagged in Beier de-Haan's account are changes in the relationship between past and future, between the "space of experience" (*Erfahrungsraum*) and the "horizon of expectation" (*Erwartungshorizont*), as Koselleck has put it.²³ Basically, what the fast pace of technological and other change – accelerating during the twentieth century – has opened up is more of a gap between what has gone before and what might come. This awareness of loss is also prompting sometimes frenetic collecting, coupled with an uncertainty of what might be beyond the horizon. This works at the level of curators themselves having experienced the different historiographic moments and changing ideas about what should be collected, heightening their sense that they might collect the wrong kinds of things in the future. This is the context in which assessments of significance and heightened concern over identifying heritage values arise. It is something that can be seen in many areas – including in the Profusion theme of the "Heritage Futures" research project of which we are currently part.

Researching profusion and issues of significance assessment

Together we work on the Profusion theme of the larger "Heritage Futures" project.²⁴ This theme focuses on the apparent challenge of mass-production and mass-consumption for selecting what to keep for the future. How in the face of there being so many more things produced today – beginning with industrialisation and mass-production, especially since the mid-nineteenth century and then accelerated by

post-Fordist production since the 1970s – is it decided what will be kept for the future? Or in other words, how in the face of a near-limitless number of things and ideas that might be preserved, are we to know which should be selected and kept, and why?

As research field sites to look at these questions we focus on homes and smaller museums with a remit to acquire from the recent past and everyday present. This tends to point us towards those with Social History departments and/or collections – including museums and collections that might be referred to in German as those of *Alltag*. While we explore decision-making, our aim is to try to also map some of the other, less conscious ways that things make it into the future. The museum part of our study is primarily based in the UK, yet is supplemented by information from other contexts, including Germany.²⁵ It involves reviewing documentation; attending professional events at which these questions are discussed; interviewing selected museum staff, and sometimes following their practice (including as they make selections about what to keep or not); and using diverse methods including filming, knowledge exchange workshops, and collaborating with creative practitioners.

What our research has shown to date is that the question of identifying the significant is a major concern – perhaps the major concern – for museums. It relates directly to questions of what of all of the many possible objects should be collected and what kinds of information should accompany them. And it relates, too, to questions of objects already within collections. Do they have, perhaps, forgotten significance, or a future significance that might yet to have been activated? And are there objects that have been collected that are no longer significant, perhaps because there are already so many of them, or perhaps because there is too little accompanying information to be able to make them significant, or because the pasts with which they are associated are, for some reason or other, no longer thought of as particularly meaningful? Might objects that are now deemed ‘insignificant’ be disposed of or deaccessioned, to use the most commonly used English terms? It is clear from our fieldwork, as well as from the debates in this volume, that such questions are of considerable relevance and concern for museum curators.

Amongst those with whom we have spoken, there is an awareness of how ideas of how to present the past – and which objects to select to do so – have changed over time, and will very likely do so again in the future. In interviews with us during our research, one curator discussed this with Sharon in terms of “changing para-



How in the face of a near-limitless number of things that might be preserved are museums to know which should be kept? Museum storeroom

digms of collecting”, contrasting, especially, what he saw as a “more indiscriminate” kind of collecting in the past with “more careful” approaches today. Another curator put it this way to Jennie: “It is the big question, isn’t it, how do we know what we should be collecting, how do we know it’s important or that it will be significant in five years’ time, never mind 50 years’ time.” Similarly, other curators express that it is increasingly difficult to know how to judge, or to make these choices especially when acquiring elements of contemporary everyday life, or from the recent past. A different curator explained (in reference to collecting contemporary toys and games): “I think that it’s been quite hard for us looking at modern trends in collecting [...] particularly in toys and games around video games and computers and that whole thing that’s just ‘poof, out of nowhere’. We’ve collected hardly anything

and now I'm thinking 'we really should collect' except I don't know how. How you collect technology is quite difficult because either you've just got a room full of dead computers, or you have to start doing something with the content. So a whole different ballgame there" One response, from some, is to just try to collect a lot, or "everything". This is usually expressed through a desire to tell many "different stories". Or, as one curator told Jennie: "I think it's our instinct as curators to try to collect. Particularly in social history, there are so many different stories to try to tell and I think politically the focus on inclusion and trying to represent all communities, all people, all stories, is a real driver and we're very conscious of where the gaps are."

But knowing what future generations will want is not feasible, nor is "collecting everything". The result is uncertainty not only over what but also "how much" to collect, as one curator expressed when they told us: "I'm not sure how much more I should be collecting in that area full stop [...] how much should I collect? Just a little bit? Enough to fill a gallery if we redevelop?" "How can we know what they will find interesting" is a sentiment many curators have expressed to us as being at the core of their perceived struggle. Knowing how best to fulfil this clear sense of duty towards the future – as well as the present – is an extraordinarily difficult task.

It is in the face of such challenges, which indicate a profusion of diversities that might be addressed and uncertainties about the future, that significance assessments have arisen. They are a means to try to deal with the unsettling uncertainty over what to select for future posterity, and how. This is especially indicated when curators respond to our questions around how they make decisions about what to collect by showing us paperwork that they use for proposing new acquisitions. Such forms typically ask curators to write a justification (or set out why something should be collected), and in the examples we have seen, do so sometimes by explicitly asking for a written "statement of significance". These forms, and the accompanying layers of bureaucracy through which they travel (including cross-departmental meetings), usually require museum staff to consider what (they sometimes talk about as being) the "cost" of acquiring a new object, or any possible storage, conservation, financial, and/or other care implications. Yet, these forms also invite curators to reflect on the vast range of values a new acquisition might have in order to warrant it worth collecting.

This was illustrated, for example, when one curator explained to Jennie how, guided by such forms and

when writing a statement of significance, she first considers a new acquisition's "relevance" to specific areas of the Museum's collecting policy, or how it will "enhance the collection" (including if it would add to any perceived gaps or weaknesses). She then described a "secondary" level of considerations including "the history of the object, its background and context" (or what is usually talked about as being "provenance"), and also the proposed acquisition's "use" including its "display" and/or "research" potential (or "what we could do with it", as she put it). "It can't just be something that you're just sticking in a box and never having display potential", she summarised, adding that a new acquisition would be more likely to be collected if it had the capacity to "open up different strands of potential interpretation" so that it could be "used in very different ways". Such forms, which require curators to consider and articulate why it is important to collect something (or flag criteria that would "enhance its appeal", as one curator put it), usefully function as techniques of divination and talismanic acts to remove the disquieting sense of maybe getting it wrong.

Discussion: Trying to craft heritage futures

There is much more that could be written (including about what curators think of such significance procedures and how they use them), and indeed we intend to do so elsewhere. Yet what these significance assessments – and the perspectives we have accessed through our research – begin to show is a deep concern with the act of trying. "I hope they will know that we have tried" is a sentiment that has often been expressed to us by museum professionals in our research. The various forms and documentation record these efforts, and they make people think about what they are doing and why. It is here that assessments of significance and similar procedures hold promise. They demonstrate that curators have attempted to navigate the uncertainty of producing heritage futures. That there are procedures to help deal with these complexities – even if they are sometimes viewed with some reservation – does surely help. If only to mitigate the underlying anxiety of accidentally not keeping what might later on turn out to be of significance. But do these processes themselves change what is collected and what is kept? It is hard to say – but from what we hear, our sense is that it is more used to legitimise what is already collected for all the mix of often messy and intuitive reasons – which can include sensitivity to changing social worlds themselves. One possible effect suggested from our research is that curators perhaps tend only to consider collecting those objects

for which they can clearly and convincingly identify and articulate the significance. Here the language of “justifying”, “showing”, or “making the case” for collecting (to use phrases frequently expressed by those involved in our research) is especially striking. It indicates that the need to acquire is no longer self-evident, or perhaps more accurately, evident in the ways it once was. In this sense, significance assessment might be considered a technique of setting limits to collecting, as much as it seeks to facilitate this activity. Moreover, significance assessment encourages opening collecting up, in theory at least, to more participatory and democratic forms of decision-making; both within museums by asking specialists beyond curators (including registrars, managers, conservators) to participate in assessment, and beyond through research into the background of the object sometimes with different “stakeholders” to find out what is important to them.

The issues that Beier-de Haan identified have, in the decade since that work was published, only intensified. More and more diverse voices are sought out in order to grasp a range of experiences. Questions of how to deal with profusion including developing sustainable collecting practices and managing information overload are all the greater. Here we are often asked – and in turn pose the question back to our research participants – whether digitisation helps. Might it be a possible answer to this profusion challenge? Will it make things easier for curators? What our research suggests is that for the most part it does not. Many of the museums we have visited complain about failing to manage to digitise. It becomes another backlog that they haven’t managed to deal with. The digital, which is characterised by fast-paced technological change, also evokes anxieties over potential loss as museums worry about not being able to access digital materials in the future.

Conclusion

Recently, during our profusion research, we brought together a mix of staff from various museums of the contemporary everyday – especially ones who we knew had interests in questions of disposal and deaccession – together with a household declutterer (that is, a professional who helps people who have acquired too many things to get rid of them). At one point, a difference of opinion emerged between two museum staff. One argued that new procedures for “rationalising” collections were very good for helping to identify what should be “released” from the collections. On the other side, however, was a curator who has long



Examples of museum documentation; or what might be considered collecting ‘spell-books’

been involved in debates about disposal and deaccession. He argued that the more formalised procedures and documentation were required for disposal, the less likely it was that anything would be removed. He argued strongly that if we take on board the positions of the new museology – in which we recognise that object meanings are socially, culturally and historically contingent – then we have to recognise too, that we cannot second guess the future and that what we collect – and what we dispose of – is subjective and of our time. Our practices themselves – the holes and gaps as much as the objects with which we try to fill them – are what will tell future generations about us. Picking up on his argument, we hope that these significance documents and forms themselves are being archived. For if we know the frameworks in which things were collected (or just why this specific thing was selected) we perhaps can also better perceive what might have been omitted. This is vitally important for our active reflection today and for future history work. In a way, what we are asking for is that examples of the spell-books – with the magical formulae – are kept, so that future generations will know more about us and certainly that we tried. We can’t second-guess the future; our magic is not strong enough for prophecy. But we can, at least, try to give some more glimpses into the black-box for ourselves and for the future.

.....

* Sharon Macdonald thanks Rosmarie Beier-de Haan and colleagues at the German Historical Museum for the invitation to the conference at which an earlier version of this essay was given, and participants at the conference for discussion. She also thanks the Alexander von Humboldt Foundation for supporting her research. This essay also draws on research undertaken for the Profusion theme of the Heritage Futures project, which is funded by a UK Arts and Humanities Research Council (AHRC) "Care for the Future: Thinking Forward through the Past" Theme Large Grant (AH/M004376/1), awarded to Rodney Harrison (Principal Investigator), Caitlin DeSilvey, Cornelius Holtorf, Sharon Macdonald (Co-Investigators), Antony Lyons (Senior Creative Fellow), Nadia Bartolini, Sarah May, Jennie Morgan and Sefryn Penrose (Postdoctoral Researchers). It receives generous additional support from its host universities and partner organisations. We thank our Heritage Futures colleagues for their ongoing support. In relation to this essay, we especially thank the museum professionals who gave their time to collaborate with us.

- 1 Gottfried Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren* (Böhlau: Vienna 2007), p. xxv.
- 2 The documentation for the conference at which this paper was first presented began as follows: "In times of scarce resources, the determination of implication and relevance – known in the English-speaking world as the Assessment of Significance – is a key issue in view of the continuous growth of collections and their conservation, documentation and digitalisation." For similar framings and another version of our argument see Sharon Macdonald and Jennie Morgan, "What not to collect? Post-connoisseurial dystopia and the profusion of things," in: Philipp Schorch and Conal McCarthy (eds.), *Curatopia: Histories, Theories, Practices* (Manchester: Manchester University Press, forthcoming).
- 3 The New South Wales Environmental Planning Assessment Act of 1979 was designed to help chart species and other factors to be taken into account when deciding on developments in an area. <http://www.environment.nsw.gov.au/topics/animals-and-plants/threatened-species/programs-legislation-and-framework/assessment-of-significance> (Accessed 6.5.2017).
- 4 Bronwyn Hanna, "Foundations of an Oral History Project: The writing of the Burra Charter," *Historic Environment* 27, no. 2 (2015): 84–95.
- 5 Susie West, "A History of Heritage", in *Understanding Heritage in Practice*, ed. Susie West (Manchester: Manchester University Press, 2010): p. 39, cited in Hanna, "Foundations of an oral history project: The writing of the Burra Charter," p. 87.
- 6 Bronwyn Hanna, "Developing the 1970s notion of 'significance' in the Burra Charter," May 15, 2015, <https://www.canberra.edu.au/research/faculty-research-centres/cccr/resources/insignificance/pdf/Bronwyn-Hanna-insignificance.pdf> (Accessed 6.5.2017).
- 7 Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, (Cambridge, MA: Harvard University Press 1999).
- 8 Roselyn Russell and Kylie Winkworth, "Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections," 2009, p. 11, <https://www.arts.gov.au/sites/g/files/net1761/f/significance-2.0.pdf> (Accessed 21.8.2017)
- 9 Caroline Reed, *Reviewing Significance 2.0*, 2012, <http://collectionstrust.org.uk/resource/reviewing-significance-2-0/> (Accessed 25.9.2017).
- 10 Dan Hull, *Assessing the Value and Impact of Museums*, (Belfast: Northern Ireland Assembly, 2011).
- 11 Caroll Scott, Jocelyn Dodd and Richard Sandell, *Cultural Value: User Value of Museums and Galleries: A Critical View of the Literature* (Swindon: Arts and Humanities Research Council, 2014). <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/publications/cultural-value-of-museums> (Accessed 25.9.2017).
- 12 Instead see resources like a guide written for the UK Collections Trust, Heather Lomas, *A Guide to Selecting a Review Methodology for Collections Rationalisation*, 2014, <http://collectionstrust.org.uk/resource/a-guide-to-selecting-a-review-methodology-for-collections-rationalisation> (Accessed 5.7.2017).
- 13 Marcel Mauss, *A General Theory of Magic*. Original French 1902, (London: Routledge, 2001), p. 175.
- 14 Ibid.
- 15 Jean Comaroff and John Comaroff, *Millennial Capitalism and the Culture of Neoliberalism* (Durham NC: Duke University Press, 2001), p. 26.
- 16 Orvar Löfgren and Robert Willim (eds.), *Magic, Culture and the New Economy*. 2nd ed. (Oxford: Berg, 2006), p. 5.
- 17 Ibid.
- 18 See, for example, Smithsonian Institution, *Concern at the Core: Managing Smithsonian Collections*, 2015, <https://www.si.edu/content/opanda/docs/Rpts2005/05.04.ConcernAtTheCore.Executive.pdf> (Accessed 21.8.2017)
- 19 Rosmarie Beier-de Haan, "Re-staging histories and identities," in *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), p. 186.
- 20 Beier-de Haan, "Re-staging histories and identities," p. 187.
- 21 Beier-de Haan, "Re-staging histories and identities," p. 192.
- 22 Beier-de Haan, "Re-staging histories and identities," p. 188.
- 23 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Berlin: Suhrkamp, 1988).
- 24 For more on the Heritage Futures project funded by the UK's AHRC see <https://heritage-futures.org> (Accessed 5.7.2017).
- 25 Some of which is collected as part of "Making Differences in Berlin: Transforming Museums and Heritage in the 21st Century", funded by the Alexander von Humboldt Foundation, with further support from the Humboldt University, Berlin, the Berlin Museum of Natural History and the Prussian Cultural Heritage Foundation; and the European Union TRACES project. See <http://www.carmah.berlin/>.

Joachim Baur

Krise der Repräsentationskritik? Über Deutungsmacht im postfaktischen Museum

„TRUTH – KNOWLEDGE – VISION“. Selbstbewusst und ehrfurchtgebietend prangen drei große Worte über dem monumentalen Portikus des American Museum of Natural History.¹ Ein Glaubensbekenntnis, in Stein gemeißelt. Wahrheit, Wissen, Weitblick – unverrückbar wie die Säulen des Museums zeugen sie von einem in sich ruhenden und machtvoll abstrahlenden Selbstverständnis, einer musealen Haltung, die in ihrer demonstrativen Unerschütterlichkeit selbst museal geworden zu sein scheint.

„Truth, Knowledge, Vision“ – wie lässt sich die Inschrift heute deuten? Für sich genommen verweist ein jeder der Begriffe auf traditionelle Werte und Ansprüche des Museums. In dominanter westlicher Form von links nach rechts gelesen wird eine Erzählung daraus: Die Wortfolge wird zur Proklamation des Glaubens und Vertrauens in die Prinzipien von Objektivität und Fortschritt. Einer kausalen Kette gleich, resultiert Wissen aus einer a priori gegebenen Wahrheit und führt weiter zur Erhellung der Zukunft. Wahrheit, im selbstverständlichen Singular, aus sich existierend, universal und unhinterfragt, fungiert in dieser Lesart als Ausgangspunkt und Movens von Ethos und Praxis des Museums und durchweht, dem Hegelschen Weltgeist gleich, seine heiligen Hallen.

Sieht man die Anordnung der Begriffe, einem anderen westlichen Ordnungsprinzip entsprechend, als Triptychon so nimmt Wissen die zentrale Position ein. Statt als Folge und Effekt von Wahrheit wirkt Wissen hier als eigenständiges Prinzip. Ins Wort gesetzt ist so die Idee des bürgerlichen Individuums, das sich die Welt – in ihrer Aktualität und Potenzialität – als selbstermächtigtes Subjekt wissend aneignet.

Von rechts nach links gelesen „Vision, Knowledge, Truth“, bietet sich hingegen noch eine andere Interpretation an: „Vision“, verstanden nun als Sehweise, Sichtweise, Ansicht, (Welt-)Anschauung, wird hier zum entscheidenden Ausgangspunkt. Der Blick, die spezifische Perspektive der Betrachtung durch Wissenschaftler*innen, Kurator*innen und Besucher*innen prägt, welches Wissen gefunden beziehungsweise was

als Wissen anerkannt und in der Konsequenz als „Wahrheit“ proklamiert wird. Gegen den Strich gelesen, wird Wissen und Wahrheit, auch am Portal des American Museum of Natural History, zur sozialen Konstruktion.

Positionen

„Krise der Repräsentationskritik? Über Deutungsmacht im postfaktischen Museum“ – dieser Beitrag führt einen Titel, der bewusst modisch gehalten ist und zumal in seinem letzten Teil noch vor kurzem so nicht denkbar gewesen wäre: „Postfaktisch“ – jetzt also auch noch das Museum? Ich komme darauf zurück. Doch zunächst gilt es, knapp meine Position zu bestimmen. Denn um die Verunsicherung, vielleicht auch Re-Vision von Positionen, die gewiss nicht allein die meinen sind, soll es im Folgenden gehen.

Ich beginne, aus gegebenem Anlass, im Deutschen Historischen Museum vor genau zehn Jahren, im Herbst 2007. Am DHM fand ein internationales Symposium unter dem Titel „Strategien der Geschichtspolitik seit 1989. Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich“ statt.² Ich war für Rosmarie Beierde Haan eingesprungen und übernahm ihre Aufgabe, über „Geschichtspolitik und Musealisierung. Neue Museen im Spannungsfeld zwischen Wandel der politischen Kultur und Globalisierung“ zu sprechen. Bevor ich das Thema nicht zuletzt auf den Spuren ihres Bandes „Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte“³ aufriss, erschien es mir damals wichtig, mein konstruktivistisches und repräsentationskritisches Grundverständnis vom Museum auszubreiten. Das Museum sei unter anderem eine „Bühne“, das in seinen Ausstellungen Ordnungen, Geschichten und Identitäten inszeniere und auf diese Weise stets bestimmte, dezidiert auch politisch konnotierte Deutungen transportiere.⁴ Kurz darauf knüpfte ich in meinem Buch zur „Musealisierung der Migration“ hier an.⁵ Das Museum sei „Produktionsstätte von Bedeutung“. Soziale, kulturelle, politische oder historische Phänomene würden hier nicht abgebildet, sondern konstruiert und kulturell kodiert. Museen seien als Agenturen der Konstruktion,

Inszenierung und Authentisierung, aber auch der Anfechtung und Infragestellung von Geschichten und Geschichte zu verstehen, und dabei in all ihren Aktivitäten von changierenden Machtverhältnissen durchzogen.

Als ich also im Brustton der Gewissheit und nicht ohne spätgeborenen Stolz mein Verständnis vom „Konstruktionscharakter“ des Museums niederschrieb, erschien im gleichen Jahr 2007 ein Bändchen, das ich nicht nur wegen seines schmalen Formats übersah: Bruno Latours „Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang“. Latour, der bekannte Wissenschaftsforscher, Miterfinder der Science Studies und Actor-Network-Theory, der in seinen Forschungen die Konstitutionsbedingungen von Wissen hinterfragt und die Konstruktion von Objektivität seziert hat, legt darin in eindringlichen Worten sein Unbehagen angesichts wachsender Skepsis gegenüber wissenschaftlichen Erklärungen dar. Konkreter Ausgangspunkt seiner Ausführungen sind die diskursiven Strategien konservativer Republikaner in den USA, die den Klimawandel als ideologisches Hirngespinnst zu brandmarken versuchten. Die wirkungsvollste Strategie ihres politischen Kampfes um Deutungsmacht in diesem Feld bestehe nach Selbstauskunft darin, fortwährend das (wohlwissend falsche) Argument eines angeblichen Mangels an wissenschaftlicher Gewissheit ins Feld zu führen.

Hier setzt Latour ein: „Verstehen Sie, warum ich beunruhigt bin? Ich habe früher selbst einige Zeit mit dem Versuch verbracht, den »Mangel an wissenschaftlicher Gewißheit« aufzuzeigen, der der Konstruktion von Tatsachen inhärent ist. Auch ich machte daraus ein Hauptanliegen, ein »primary issue«. Aber es ging mir doch nicht darum, durch Verdunkelung eines unbezweifelbaren Arguments die Öffentlichkeit an der Nase herumzuführen – oder doch? Schließlich bin ich genau dessen beschuldigt worden. Aber ich würde doch meinen, daß ich im Gegenteil versucht habe, die Öffentlichkeit von vorschnell naturalisierten, objektivierten Fakten zu *emanzipieren*. Hat man mich derart mißverstanden? Haben sich die Dinge so schnell geändert? Die Gefahr läge dann nicht mehr in einem exzessiven Vertrauen auf ideologische Argumente, die sich als Tatsachen ausgeben – Argumente der Art, wie wir sie so wirksam zu bekämpfen gelernt haben – sondern in einem exzessiven *Mißtrauen* in solide Tatsachen, die man als ideologische Vorurteile ausgibt! Müssen wir, während wir jahrelang versucht haben, die wirklichen Vorurteile hinter dem Anschein von objektiven Feststellungen aufzudecken, jetzt die wirklich objektiven und unbestreitbaren Fakten aufdecken, die hinter der

Illusion von Vorurteilen verborgen sind? Und doch gibt es noch immer ganze Studiengänge, in denen junge Amerikaner lernen, wie es bei der Herstellung von Fakten zugeht, daß es keinen natürlichen, unvermittelten, unvoreingenommenen Zugang zur Wahrheit gibt, daß wir immer Gefangene der Sprache sind, daß wir immer von einem besonderen Standpunkt aus sprechen usw., während zugleich gefährliche Extremisten sich auf eben dieses Argument der sozialen Konstruktion berufen, um mühsam gewonnene Beweise, die unser Leben retten könnten, zu vernichten. [...] Reicht es zu sagen, daß wir nicht wirklich meinten, was wir sagten? [...] Müssen wir uns dafür entschuldigen, uns die ganze Zeit geirrt zu haben?“⁶

Der Begriff „postfaktisch“, der uns spätestens seit Donald Trump und der AfD so schmerzlich geläufig geworden ist, existierte 2007 noch nicht beziehungsweise kursierte noch nicht in einem Maße, dass Latour ihn benutzt hätte. Doch *avant-la-lettre* plagte ihn zweifellos und mit beachtlicher Voraussicht eben jene unselige Tendenz. Und damit komme ich zum Museum: Auch das nun „postfaktisch“?

Postfaktisches Museum?

Die Linie von Latour ins Museum dürfte bereits erkennbar geworden sein. Gleichwohl in Kürze: Das Museum hat – gestützt auf wissenschaftliches Wissen und wissenschaftliche Sammlungen, auf etablierte Strukturen und Prozeduren, auf imposante Architektur und ein professionelles Ethos – lange Zeit mit großer Überzeugung und Überzeugungskraft die Position der Objektivität und Neutralität vertreten. Es war und ist – wie das Labor, das Latour unter die Lupe genommen hat⁷ – einer jener Apparate zur Herstellung von Wissen. Der epistemische Trick des Museums bestand oder besteht darin, seine Fabrikationen als vorfindliche Fakten zu präsentieren, seine Narrationen als logische, zwingende Abfolgen, seine hochverdichteten und pointiert komponierten Räume als neutrale Flächen, sein Deuten als schlichtes Zeigen, sein Werten als notwendiges wissenschaftliches Differenzieren, seine Wahrheit als *die Wahrheit*.

Dieser *modus operandi* wurde spätestens in den 1980er Jahren von einer kraftvollen Bewegung der Kritik erfasst.⁸ Im Anschluss an anderweitig entwickelte Ansätze der Repräsentations- und Institutionskritik – Dekonstruktion, Poststrukturalismus, Cultural Studies, feministische und postkoloniale Kritik, um nur wenige zu nennen – wurde Deuten auch im Museum als aktiver Prozess identifiziert, als relational, positioniert und machtförmig durchwirkt. Die Frage danach, wie Bedeutungen konstruiert und Aussagen mit Wahrheits-

gehalt aufgeladen werden, wie also Wissen produziert wird und von wem – „Wer spricht?“ –, rückte in den Vordergrund. Formen und Praxen der Repräsentation avancierten im Gefolge dessen zum willkommenen Gegenstand der Analyse. Repräsentationskritische Ansätze haben seither versucht und verstanden, die Art und Weise zu dechiffrieren, zu decouvrieren, zu dekonstruieren und in gewisser Weise auch zu denunzieren, mit der Wissensinstitutionen ihre Autorität erlangen, sichern und vermitteln. Sie erhellten den eingeschlifenen Apparat von Arbeits- und Vermittlungsformen, über den nicht allein wie auch immer geartete Themen, Wissensbestände oder Fakten repräsentiert und kommuniziert werden, sondern sich die Autorität des Museums als Institution von Wissen/Macht kontinuierlich reproduziert und aktualisiert. Die Rede vom Konstruktionscharakter von Bedeutung wurde Allgemeingut. Seither steht es – zumindest auf diesen Höhenkämmen der Kultur- und Museumswissenschaft – eher schlecht um die Wahrheit des Museums und ihre treuen Diener, die Fakten. An ihre Stelle traten Deutungsmacht oder, freundlicher ausgedrückt, Deutungsvielfalt.

Die Beispiele aus der kultur- und museumswissenschaftlichen Literatur, mit der sich dieser Befund stützen ließe, sind Legion. Man könnte Hayden Whites Formulierung anführen, dass wir „Vergangenheiten konstruieren“, und zwar nicht zuletzt unter Zuhilfenahme literarischer Formen.⁹ Oder James Clifford, der uns lehrt: „Die Herstellung von Bedeutung in der musealen Klassifizierung und Präsentation wird als adäquate Repräsentation mystifiziert. Zeit und Ordnung der Sammlung löschen die konkrete gesellschaftliche Arbeit ihrer Erzeugung aus.“¹⁰ Oder Tony Bennett, der meint: „museums are able to manipulate [...] objects on their own terms in ways that make new realities perceptible and available for mobilisation in the shaping and reshaping of social relationships.“¹¹

Entlang dieser Linie, die einen dicken roten Faden der neueren, inzwischen hegemonialen Museumswissenschaft darstellt und mittelbar auch die Museumspraxis zu tangieren scheint, kommt man kaum umhin – und wenn es noch so unheimlich klingt – vom „postfaktischen Museum“ zu sprechen. Oder mit dem, vielleicht schlagenderen angloamerikanischen Begriff für postfaktisch – „post-truth“ – vom „post-truth museum“.

Zur Illustration sei nur ein Beispiel etwas näher betrachtet, da hier explizit am Begriff der Wahrheit operiert wird. Mieke Bal analysiert in ihrem bekannten Aufsatz „Telling, Showing, Showing Off“ aus dem Jahr 1992 in *close readings* zwei Museen auf den gegenüberliegenden Seiten von New Yorks Central Park: das

Metropolitan Museum einerseits und vor allem das American Museum of Natural History andererseits. Neben allerlei Einzelbefunden – etwa über die evolutionistischen und rassistischen Implikationen von Präsentationen des altehrwürdigen Naturkundemuseums – entwickelt sie ihr Instrumentarium zur Dekonstruktion des Museums per se als „sign system working in the realm between visual and verbal, and between information and persuasion, as it produces the walking learner.“¹² Zentral in ihrem Ansatz sind die Begriffe „Realitätseffekt“ (effect of the real) und „Wahrheitsrede“ (truth speak), die das Museum erzeuge.

So zeigt sie etwa im Naturkundemuseum anhand des Saals der Säugetiere aus Asien wie einerseits eine Rhetorik des Realen und der naturgetreuen Abbildung verfolgt werde, auf der anderen Seite „natürlich“ der Status der Repräsentation (mitsamt der inhärenten Geste des Zeigens) stets merklich bleibe. Aufgehoben sei dies in einem überwölbenden Realitätseffekt, der gleichsam eine Grundbedingung des Museums sei: „[T]he effect of the real reconciles the two discourses. This is one form of „truth-speak“, of the discourse that claims the truth to which the viewer is asked to submit, endorsing the willing suspension of disbelief that rules the power of fiction.“¹³

„Truth Speak“ entdeckt sie auch in kleineren, doch ubiquitären Formen, z. B. der konventionellen Betextung von Objekten. Bei der Analyse eines älteren, aus heutiger Sicht hochproblematischen ethnologischen Dioramas wendet sie sich am Ende der Quellenangabe zu: „The final part is the credit line. It functions like the footnote in scholarly publications, identifying sources so as to make the presentation verifiable and, hence, trustworthy. The formal resemblance to the crediting footnote turns it into a [...] form of truth speak, that of ‚scholarly seriousness‘. This is largely rhetorical. Although it makes sense for a museum to keep track, in its archives, of the places where material objects were gathered, the information is not going to do anything to help the visitor track down the source for verification. Hence the line is a piece of truth-speak in the precise sense: in its very stating of the truth – [...] it is lying – suggesting that the representation is truthful.“¹⁴ Und ein solches Verständnis von musealer Repräsentation als unmittelbare und interesselose Darstellung sei eben nicht nur bei solch alten Dioramen, sondern generell zu problematisieren. Mieke Bal steht hiermit stellvertretend für viele, die die „Wahrheit“ und „Faktizität“ des Museums grundlegend in Zweifel ziehen.

Ohne Zweifel haben diese Analysen und Kritiken musealer Deutungsmacht zusammen mit anderen Fakto-

ren eine ganze Reihe von Veränderungen im Museum angestoßen, die uns heute zumindest konzeptionell ganz geläufig sind (auch wenn sie keineswegs überall in gleichem Maß umgesetzt werden). In knappen Schlagworten: ein höheres Maß an Selbstreflexion und Transparenz nach innen und außen (etwa im Hinblick auf die Strategien, Traditionen und Provenienzen von Sammlungen oder die Intentionen von Ausstellungen), die Sensibilisierung für vielfältige, insbesondere auch lange marginalisierte Perspektiven und Positionen, Vielstimmigkeit, Vielschichtigkeit und Multiperspektivität als Ideal, das Museum als Raum der Diskussion und Aushandlung statt Setzung hermetischer Positionen, Partizipation und Kollaboration mit all ihren Haken und Ösen etc.

Wendungen/Entwendungen

Aber was, wenn die Entwicklung auch andere, weniger erfreuliche Effekte zeitigen könnte? Wenn der Diskurs in andere Fahrwasser gleitet, mit Wendungen, Entwendungen? Was, wenn die Argumente der so kritisch gemeinten Repräsentationskritik nun gegen diese zurückschlagen? Wenn wir Geister ins postfaktische Museum riefen, die wir nicht mehr loswerden? Ich skizziere, gewiss von aktuellen politischen Entwicklungen angekratzt, ein Szenario, das vielleicht nicht realistisch, aber doch denkmöglich ist. Und wie schnell selbst das Undenkbare wirklich werden kann, muss in Zeiten, in denen ein eitler Lügner ins Weiße Haus und eine rassistische Partei der „gefühlten Wahrheit“ als drittstärkste Fraktion in den Bundestag einzieht, nicht eigens betont werden.¹⁵

Mieke Bal sprach davon, dass die „willing suspension of disbelief“, das „bereitwillige Aussetzen des Zweifels“ nicht nur im fiktionalen Medium Film, sondern auch für museale Repräsentationen gälte. Doch diese „willing suspension“ greift nicht mehr. Der Glaube an die Objektivität und Neutralität von Institutionen, auch des Museums, ist verflogen, die stillschweigende Autorität gebrochen. Der „Vertrag zwischen Betrachter und Museum“,¹⁶ von dem Bal schrieb, ist gekündigt. Der Zweifel wird nicht mehr zurückgehalten, sondern im wahrsten Sinne des Wortes schamlos artikuliert.

Die Kolleg*innen der schreibenden Zunft erleben dies seit längerem tagtäglich: „Lügenpresse! Lügenpresse!“ Wie lange wird es dauern, bis die „Postfaktiker“ und „Neu-Alternativen“: „Lügen-Museum! Lügen-Ausstellung!“ skandierend, vor unseren Türen und auf unseren Fluren stehen? Was, wenn sie in die Museen aller Sparten kommen und den Klimawandel in Zweifel ziehen oder die Opferzahlen des Zweiten Weltkriegs oder die Haltlosigkeit von Rasetheorien oder die Evolution?

Und was sollen wir entgegnen? Dass hier ja aber doch objektive Fakten vermittelt werden? Dass die Dinge und Räume und Narrative, die wir offerieren, von uns sorgfältig geprüft und für wissenschaftlich richtig erkannt wurden? Dass man in diesen Häusern, die das Gütesiegel Museum tragen ja doch lernen kann, wie es ist beziehungsweise „wie es eigentlich gewesen“? Dass es mit der Ideologiekritik ja so nun nicht gemeint war? Gerade in einem Haus wie dem Deutschen Historischen Museum wäre eine solche Argumentationsgrundlage äußerst dünn. Ein Haus, das in seiner langen Geschichte vom Zeughaus bis zum DHM ein und dieselbe Geschichte (nämlich „die deutsche“) schon ein paar Mal und jeweils anders erzählt hat – nicht selten mit den gleichen Dingen und Fakten. Ein Haus, in dem jedem Erstsemester, wenn man nur darauf hinweist, der „Konstruktionscharakter“ musealer Darstellungen wie Schuppen von den Augen fällt: Stimmt, Fakten sind prekäre Bezugspunkte, sie entwickeln – wie die Dinge – nicht aus sich heraus eine Deutung oder Erzählung. Was, wenn mit diesem Selbstbewusstsein etwa die Präsentation deutscher Geschichte in europäischer Verflechtung oder die lange Geschichte von Migrationen und kultureller Vielfalt oder der Zivilisationsbruch von Auschwitz mitsamt der in diesen Narrativen als wesentlich beigezogenen Dinge, Daten und Fakten als ideologische Konstruktionen, als „inventions of tradition“ im Dienste einer multikulturellen, demokratischen, offenen, pro-europäischen etc. Gesellschaft erkannt und denunziert werden? Sollen wir dann ernsthaft entgegnen, dass in diesem Fall die Dinge doch nun solide recherchiert, abgewogen und ideologiefrei kontextualisiert sind, dass unsere Story dieses Mal nun aber wirklich „stimmt“?

Und wenn sie sich nicht überzeugen lassen, wenn sie bleiben und lauter werden und unsere kritischen Argumente immer geschliffener gegen uns wenden; wenn die bekannten „Culture Wars“ zu „Info Wars“ eskalieren, wie sie Verschwörungstheoretiker bereits führen? Welche Waffen haben wir in der Hand, um gegen sie zu bestehen? „Verstehen Sie, warum ich beunruhigt bin?“, fragt Bruno Latour. Und etwas weiter: „Soll ich mich einfach damit beruhigen, daß *bad guys* nun einmal jede Waffe benutzen, derer sie habhaft werden können – eingebürgerte Tatsachen, wenn es ihnen paßt, und soziale Konstruktion, wenn es ihnen paßt? [...] Oder sollten wir nicht besser das Schwert der Kritik gegen die Kritik selbst anwenden und ein wenig Seelenforschung treiben. [...] Schließlich gibt es keine Garantie, daß wir immer recht haben. Nicht einmal für die Kritik gibt es sicheren Boden. Ist es nicht das, was die Kritik sagen wollte: daß es nirgends festen Grund gibt?

Aber was heißt es, wenn dieses Fehlen eines festen Grundes von den übelsten Kerlen als Argument gegen die Dinge gerichtet wird, die uns teuer sind?¹⁷

Ich denke, wir sollten uns diese Fragen auch im „postfaktischen Museum“ stellen. Denn wir haben es schließlich gebaut.

Back to the truth?

Was könnten also Mittel und Wege sein, mit denen wir die Institution Museum, dessen unhinterfragte Deutungshoheit erodieren mag, befestigen gegen antidemokratische und antiaufklärerische Verschwörungstheoretiker, „Fake News“-Propagandisten und Fanatiker der „gefühlten Realität“? Dazu drei sehr rudimentäre Ansätze:

Eine Strategie wäre, zur Position der Wahrheit zurückzukehren, mithin die Objektivität und Neutralität der Institution Museum und ihrer Repräsentationen wieder ungebrochen, zweifelsfrei und festen Glaubens zu verinnerlichen und zu vertreten. Also: Back to the truth! (Sollte man die repräsentationskritischen Ansätze aus Unkenntnis oder Überzeugung nicht mitgemacht haben, hat man es in dieser Hinsicht leichter – man spart sich eine Rolle rückwärts.) Doch wer einmal vom Baum der Dekonstruktion genascht hat, dürfte Schwierigkeiten haben, reinen Herzens zurück ins Paradies der Wahrheit, der Unmittelbarkeit, der gegebenen Fakten und Dinge, des „wie es eigentlich gewesen“ zu gelangen.

Eine zweite Strategie wäre, in vollem Bewusstsein des politischen und standpunktabhängigen Charakters jeglicher musealer Operationen den Kampf um kulturelle Hegemonie aktiv zu führen. Bei der Bekräftigung der eigenen Position käme selbstverständlich das gesamte Arsenal zur Verfügung stehender Waffen, Schliche und schmutziger Tricks zum taktischen Einsatz: die Aura der Dinge, die Rhetorik der Authentizität, die räumliche Plausibilisierung von Narrativen, der Nimbus der Wissenschaftlichkeit, die repressive Toleranz von Deutungs- und Perspektivenvielfalt etc. Wofür, mit und gegen wen damit gestritten wird – innerhalb der Museumswelt, mit der Politik, im Verhältnis zur Öffentlichkeit – das muss sich immer wieder neu erweisen. Vielversprechend scheint nicht zuletzt eine Bewegung von der Repräsentation zur Kommunikation und Performanz – also auf den Spuren von Habermas' kommunikativem Handeln und kommunikativer Vernunft. Wenn die Deutungshoheit des Museums angekratzt sein mag, die Autorität gegebener Repräsentationen und Narrative an Überzeugungs- und Bindekraft verlieren sollte, dann mag sich das Museum vor allem als Ort der offenen Debatte und Aushandlung sowie als Schule des Disputierens inszenieren, mitsamt des Rollenwechsels von Kurator*innen zu Moderator*innen. Neue Autorität entspringt dann aus der aktiven Wiederverzauberung des Museums, nun als Forum eines vermeintlich herrschaftsfreien Diskurses.

-
- 1 Die Inschrift ist Teil des ausgedehnten Theodore Roosevelt Memorials, das seit 1936 den Haupteingang des Museums vom Central Park West aus bildet. Detailliert beschrieben und analysiert wird dieses, allerdings unter nur beiläufiger Erwähnung der Inschrift, in dem berühmten Aufsatz von Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*, in: *Social Text* 11 (Winter, 1984-1985), S. 20-64, hier S. 20-23. Einige Jahre später wird „vision“ zum Leitbegriff von Haraways wohl einflussreichsten Text: *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies* 14/3. (Autumn, 1988), S. 575-599.
 - 2 Vgl. Étienne François u. a. (Hg.): *Geschichtspolitik in Europa seit 1989. Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich*, Göttingen 2013.
 - 3 Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt/Main 2005.
 - 4 Joachim Baur: *Museum – Bühne – Arena. Geschichtspolitik und Musealisierung im Zeichen von Globalisierung und gesellschaftlicher Pluralisierung*, in: François, *Geschichtspolitik (wie Anm. 2)*, S. 447-465.
 - 5 Joachim Baur: *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009.
 - 6 Bruno Latour: *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich/Berlin 2007, S. 10f.
 - 7 Vgl. exemplarisch, Bruno Latour/Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, 2. Aufl., Beverly Hills 1986.
 - 8 Vgl. als knapper Überblick, Sharon Macdonald: *Expanding Museum Studies. An Introduction*, in: dies. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford 2006, S. 1-12.
 - 9 Hayden White: *Vergangenheiten konstruieren*, in: Hans Rudi Fischer/Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*, Heidelberg 2000, S. 327-338.
 - 10 James Clifford: *Sich selbst sammeln*, in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik*, Frankfurt/Main, S. 87-106, S. 91.
 - 11 Tony Bennett: *Civic Laboratories. Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social*. In: Chris Healy/Andrea Witcomb (Hg.), *South Pacific Museums. Experiments in Culture*, Melbourne 2006, S. 8.1-8.19, hier S. 8.5.
 - 12 Mieke Bal: *Telling, Showing, Showing Off*, in: dies., *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York/London 1996, S. 13- 86, hier S. 18.
 - 13 Ebd., S. 22.
 - 14 Ebd., S. 47.
 - 15 So konterte der AfD-Politiker Georg Pazderski statistische Angaben zur niedrigen Kriminalitätsrate von in Deutschland lebenden Migrant*innen in exemplarisch postfaktischer Manier: „Es geht nicht nur um die reine Statistik, sondern es geht darum, wie das der Bürger empfindet. Perception is reality. Das heißt: Das, was man fühlt, ist auch Realität.“ (vgl. http://www.deutschlandfunk.de/afd-wahlkampf-in-berlin-gefuehlte-reali-taet.1773.de.html?dram:article_id=365806 (letzter Aufruf: 9.10.2017)).
 - 16 Ebd., S. 22: „For the visitor entering through this hall [of Asian Mammals, JB], the discourse of realism sets the terms for the contract between viewer or reader and museum or storyteller.“
 - 17 Latour, Elend (wie Anm. 6), S. 11f.

Kirsten John-Stucke

(Un)Möglich? Von der Herausforderung, im Museum Objekte aus dem Umfeld der NS-Täter zu deuten

Ist es möglich, Objekte aus dem Lebensumfeld von SS-Führern und ihren Familien in einer Dauerausstellung eines Museums auszustellen und zu deuten? Welche Rolle übernimmt dabei der historische Ort – wie in diesem Fall die Wewelsburg – für die heutige Deutung der Objekte? Welche Relevanz hat die in der Tagungsankündigung angesprochene Bedeutungsdynamik? Welchen Herausforderungen gilt es sich zu stellen, um die aus dem SS-Lebensbereich stammenden „affirmativen Objekte“ an diesem Ort auszustellen und zu deuten? Diesen Fragen spürt der folgende Beitrag nach. Das Kreismuseum Wewelsburg besteht seit 82 Jahren, zunächst in Trägerschaft des Kreises Büren, später des Kreises Paderborn. Es wurde 1925 zusammen mit einer Wanderherberge in dem westfälischen Schloss Wewelsburg eingerichtet. Die Renaissanceanlage wurde Anfang des 17. Jahrhunderts als Nebenresidenz der Paderborner Fürstbischöfe rund 20 Kilometer südwestlich von Paderborn errichtet; ihr außergewöhnlicher gleichschenkliger Grundriss erklärt sich durch die exponierte Lage auf einem Bergsporn über dem Flüsschen Alme.

1933 geriet das Schloss in den Fokus des Reichsführers SS Heinrich Himmler. Dieser pachtete es und ließ das Gebäude in den folgenden Jahren zu einer zentralen Versammlungsstätte für die SS ausbauen. Zunächst wurden durch den Reichsarbeitsdienst Umbauarbeiten innerhalb der Anlage durchgeführt, damit SS-Wissenschaftler ihren pseudowissenschaftlichen Forschungen nachgehen konnten. Ab 1939 erweiterten sich die Planungen des SS-Architekten Hermann Bartels über die Wewelsburg hinaus auf das gesamte gleichnamige Dorf. Die Ausbaupläne sahen vor, dass eine ringförmige Burganlage mit 1 km Durchmesser errichtet werden sollte, mit dem dicken Nordturm der Wewelsburg als Zentrum. Für die Arbeiten wurden Häftlinge des Konzentrationslagers Sachsenhausen in einem eigens zu diesem Zweck am Ortsrand errichteten Außenkommando eingesetzt. 1941 wurde dieses zu einem selbstständigen Hauptlager erhoben. Als KZ Niederhagen/Wewelsburg wurde das Lager 1943 aufgelöst und das Restkommando aus 42 Häftlingen als Außenlager dem KZ Buchenwald unterstellt. Insgesamt kamen rund 3.900 Häftlinge nach Wewelsburg, 1.285 von ihnen



Heutige Ansicht der Wewelsburg, 2015

starben an Hunger, Krankheiten, den schweren Arbeitsbedingungen unter anderen im Steinbruch oder an den Misshandlungen durch die SS. Die gigantischen Ausbaupläne wurden aufgrund der Kriegslage nicht realisiert, allerdings wurden im Nordturm zwei Räume im Sinne der SS-Architektur umgestaltet. Auch wenn Heinrich Himmler beabsichtigte, sich regelmäßig mit den SS-Obergruppenführern auf der Wewelsburg zu treffen, lassen sich nur wenige Besuche dieser Art nachweisen. Den Stellenwert der Burg als Ort der Selbstvergewisserung eigener Stärke und angestrebter Vormachtstellung verdeutlicht das Treffen Himmlers mit den für den Völkermord und Krieg im Osten verantwortlichen SS-Führern im Juni 1941, eine Woche vor Beginn des Unternehmens „Barbarossa“. Wenige Tage vor der Befreiung des Konzentrationslagers durch die 1. US Infanterie-Division am 2. April 1945 ließ Heinrich Himmler die Wewelsburg sprengen. Sie brannte bis auf die Grundmauern aus, der Nordturm blieb jedoch unversehrt.¹

Bereits 1950 konnte die feierliche Einweihung von Heimatmuseum und Jugendherberge in der wieder errichteten Wewelsburg begangen werden. Nach Jahrzehnten des Verdrängens und Schweigens begann erst in den 1970er Jahren eine öffentliche, konfliktreiche Auseinandersetzung um den Umgang des Ortes mit seiner SS-Vergangenheit. Der Streit mündete in einem Beschluss des Kreistags, eine Dokumentations- und Gedenkstätte im Kreismuseum Wewelsburg einzurichten. 1982 wurde die zeitgeschichtliche Dokumentation „Wewelsburg 1933–1945. Kult- und Terrorstätte der SS“ im ehemaligen SS-Wachgebäude eröffnet.² In den folgenden Jahren zeigte sich, dass die Besucherinnen und Besucher nicht nur an der Geschichte des Konzentrationslagers und dem Schicksal der Häftlinge interessiert waren, sondern auch an der Weltanschauung der SS, ihrer Organisationsstruktur sowie ihren religions-, wissenschafts- und kulturpolitischen Ansichten.

Bei der seit der Jahrtausendwende geplanten und vorangetriebenen Neukonzeption und Erweiterung der Gedenkstätte wurde diesen Wünschen Rechnung getragen. Der historische Ort Wewelsburg, der zwölf Jahre lang intensiv von dem verbrecherischen, überhöhten Selbstverständnis der Schutzstaffel und seinen menschenverachtenden ideologischen Vorstellungen geprägt wurde, sollte Standort für eine Ausstellung werden, die die Gesamtentwicklung der SS umfassend dokumentieren und gleichzeitig ein Gedenkort für die Opfer der SS-Gewalt sein sollte. Die Ausstellung „Ideologie und Terror der SS“ in der neuen Erinnerungs- und Gedenkstätte Wewelsburg 1933–1945 wurde unter anderem mit Fördermitteln des Bundes und des Landes

Nordrhein-Westfalen konzipiert und im April 2010 eröffnet.³

Das besondere Merkmal der neuen Ausstellung ist, dass viele originale Objekte präsentiert werden. Da die Erinnerungs- und Gedenkstätte Teil eines historischen Museums ist, sollte sie auch nach musealen Vorgaben mit Originalen ausgestattet werden. Schon früh wurde dabei die Sorge geäußert, ob es möglich sei, SS-Objekte aufgrund ihrer affirmativen Wirkung auszustellen, da ihre vermeintliche Aura für die Besucher zu anziehend, zu faszinierend und damit zu überwältigend sein könnte. Zusätzlich stellte sich die Frage, ob die originalen Objekte aus dem Lebensumfeld der „SS-Sip-pengemeinschaft“ überhaupt an diesem historischen Ort gezeigt werden dürften, da ihre vermeintliche Wirkung dadurch vielleicht verstärkt werden könnte. Es wurde zudem befürchtet, dass sich die Anzahl der Besucher und Besucherinnen aus dem rechten Spektrum, die bereits wegen der baulichen Reste der SS-Anlage zur Wewelsburg kamen, durch die Zurschaustellung der originalen Objekte vergrößern könnte.

Für die Ausstellungsmacher war es wichtig, die Realien öffentlich zu zeigen, um über die Weltanschauung der SS aufzuklären und die vermeintlich „belasteten“ Objekte zu entmystifizieren. Ausgehend von der Überlegung, dass den originalen Objekten eine „Aura des Authentischen“⁴ zugesprochen wird, die ihnen eine besondere Überzeugungskraft im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung verleiht, musste geklärt werden, ob die „ästhetische Sprache“⁵ der originalen Objekte ohne Interpretationen oder Kommentierung frei zur Geltung gebracht werden dürfe, oder ob es nicht notwendig sei, die historischen Zusammenhänge, aus denen die Objekte der SS stammen, offen darzustellen. Mit einbezogen in die Überlegungen wurde die These von Jana Scholze, dass Ausstellungen individuell wahrnehmbare Sinnlichkeitsräume sind, so dass bei der Einrichtung auch immer die Form der Kontextgestaltung, die Nachbarobjekte und die Präsentationsmittel beachtet werden müssen.⁶ Nach intensiven Diskussionen innerhalb unserer Planungsgruppe und des wissenschaftlichen Beirats wurde beschlossen, dass die Objekte in der Ausstellung präsentiert werden sollen, allerdings nicht ohne kritische Kontextualisierung. Dazu gehört es, die Objekte in ihren jeweiligen zeitgenössischen Zusammenhang zu stellen, die vielschichtigen Bedeutungsstrukturen allerdings mit musealen Mitteln zu entschlüsseln und aus heutiger Sicht zu interpretieren.

Diese Form der Kontextualisierung ist notwendig, um die mit den Objekten verbundenen Bedeutungen zu verdeutlichen. Denn das „affirmative“ Objekt als solches ist nicht „gefährlich“ – so als sondern es eine gif-



Stelen mit Biografien und Exponaten der SS-Burgmannschaft im ehemaligen Turn- und Fechtsaal, 2010

tige Substanz ab oder löse einen Sog aus, von dem die Besucher unfreiwillig angezogen würden. Vielmehr sind es die mit dem Objekt verbundenen ursprünglichen Bedeutungen, also die sogenannte „Aura des Authentischen“, von der befürchtet wurde, dass sie eine Faszination auf die Besucher ausüben könnte. Der ehemalige SS-Totenkopfring selbst übt erst einmal keine besondere Anziehungskraft aus, wenn er in einer seitlichen Wandvitrine auf säurefreiem Archivkarton präsentiert wird. Dies geschieht eher durch die mit-schwingende Bedeutung aus der NS-Zeit, dass der Ring als besondere Ehrung verdienten SS-Führern überreicht werden sollte, und die Erklärung seiner Symbolik von unter anderen Totenkopf und Sig-Rune, die für die menschenverachtende Ideologie der SS stand. Diese erläuternden Kontextualisierungen werden in den Schubladen vermittelt. Gleichzeitig kann der Besucher aber auch in der Objektbeschriftung lesen, dass es sich bei den beiden in der Vitrine befindlichen Ringen um ein Original und ein Replikat handelt. Die besondere Strahlkraft eines originalen Objekts und seiner „Aura des Authentischen“ wird in dem Moment ad absurdum geführt, wenn der Unterschied zwischen Original und Replikat nicht zu erkennen ist.

Die in der Wewelsburger Ausstellung angewandte verantwortungsvolle Kontextualisierung wird an einem

weiteren Beispiel, der Präsentation des Julleuchters, deutlich. Der Julleuchter galt der SS als zentrales Objekt für ihre innere Vergemeinschaftung, als Symbol ihres neuen, auf vermeintlich germanischen Traditionen basierenden Glaubens. Der Ton-Kerzenständer sollte in jedem SS-Haushalt stehen und beim jährlichen Julfest zum Einsatz kommen, ansonsten in einer eigens dafür altarähnlich eingerichteten „Julecke“ aufbewahrt werden. Der Leuchter wurde von der SS beschrieben als Nachbildung eines „alten aus früher Vergangenheit unseres Volkes überkommenen Stück[es]“.7 In der musealen Präsentation wird zusätzlich zu dieser SS-Deutung in den Objektbeschriftungen erwähnt, dass der Leuchter die genaue Nachahmung eines um 1800 entstandenen Kerzenhalters aus Schweden ist. Außerdem wird durch Foto und Text erläutert, dass dieser Leuchter zuerst von der SS-eigenen Manufaktur „Allach“, dann aber im SS-Klinkerwerk Neuengamme von KZ-Häftlingen hergestellt wurde. Die scheinbar positive Erscheinung und zeitgenössische Deutung als religiöses Symbol wird aus der heutigen Perspektive in den Kontext der SS-Verbrechen gestellt und die zeitliche Dimension der Herkunft des Objekts korrigiert. Die historische Kontextualisierung ergänzt die Deutungsvielfalt des Objekts und entlarvt auf diese Weise die verbrecherische Seite der SS-Ideologie.



Präsentation des Julleuchters in der Ausstellungsvitrine, 2012

Ein anderes Gestaltungsprinzip lautet: Verdecken, aber nicht verstecken. Deutlich wird es an einem Gemälde, für dessen Leihgabe wir dem Deutschen Historischen Museum sehr dankbar sind. Es zeigt Oswald Pohl, den Leiter des Wirtschaftsverwaltungshauptamtes, in einer Selbstdarstellung als mittelalterlicher Ritter in prunkvoller Rüstung. Es verweist auf das elitäre Selbstverständnis der Schutzstaffel, die sich selbst als neuen Ritterorden ansah. Statt dem Gemälde die beabsichtigte Wirkung in leicht erhöhter Position an einer Wand zu ermöglichen – so dass der Betrachter zu Oswald Pohl hinaufschauen müsste –, wird es in einer Vitrine gezeigt, die nur von den Seiten her einsehbar ist. Die Perspektive des Besuchers auf das Bild wird dadurch verändert und die beabsichtigte Wirkung aufgebrochen, das heißt, die ursprüngliche Bedeutung des Bildes wird – aus heutiger Sicht – in Frage gestellt

und es wird den Besuchern so ermöglicht, mit Distanz und unbeeinflusst von einer etwaigen optischen Wirkung des Gemäldes, die von der SS mitgedachten Konnotationen zu reflektieren.

Als weitere Prinzipien der Präsentation der affirmativen Objekte dienen Kontrastierung, vor allem von Anspruch und Wirklichkeit; Vermassung, also die Anhäufung von Objekten, oder auch die neutrale, nüchterne Magazinanordnung. Typisch für alle Präsentationsformen ist zum einen, die zeitgenössische Deutung der Objekte durch die SS darzustellen, zum anderen aber die „ästhetische Sprache“ der Objekte – die vermeintliche Aura – zu entkräften, den Betrachter der Objekte zu irritieren, um eine mögliche Faszination durch die Objekte, beziehungsweise eine Fetischisierung, zu vermeiden.⁸

Im Gegensatz zu dieser bewusst nüchternen und zum Teil irritierenden Präsentationsweise wurden die Reliquien aus dem Bereich des Konzentrationslagers auf die entgegengesetzte Weise ausgestellt, nämlich so, dass die originalen Objekte unmittelbar von dem Besucher wahrgenommen werden können. Die einzelnen Objekte werden mit warmem Akzentlicht in Szene gesetzt oder in Wandvitrinen präsentiert, die wie Einhausungen wirken. Beschriftungen werden nicht unmittelbar zwischen Objekt und Betrachter gesetzt, sondern befinden sich an der Seite, so dass sie erst auf den zweiten Blick wahrgenommen werden.⁹

Wichtig war es, diese unterschiedliche Vorgehensweise transparent zu machen, damit den Besuchern die Prä-



Eingangsbereich der Dauerausstellung mit Exponatvitrinen und chronologischen Zeitbändern, 2010

sentationsprinzipien bekannt sind und sie die Multiperspektivität der Ausstellung verstehen können. Um dies zu erreichen, werden die alternativen Darstellungsweisen direkt zu Beginn eingeführt. Die Besucherrückmeldungen der vergangenen sieben Jahre lassen das Fazit zu, dass diese Methode eine hohe Wirksamkeit besitzt.

Eine besondere Herausforderung bei der Neugestaltung war die Frage nach dem Umgang mit den beiden historischen Räumen im Nordturm der Wewelsburg, die weitgehend in ihrer dominanten SS-Architektur überliefert sind: Beide Räume bilden ein vielschichtiges, in den vergangenen 70 Jahren ständig erweitertes Bedeutungskonstrukt.¹⁰ Die SS ließ im Erdgeschoss, am früheren Standort der ehemaligen fürstbischöflichen Kapelle, mit Hilfe der KZ-Häftlinge einen runden Saal mit zwölf Säulen errichten. In der Mitte des Marmorfußbodens wurde ein zwölfspeichiges Sonnenrad eingelassen. Durch die Architektur erhielt dieser von der SS als „SS-Obergruppenführersaal“ bezeichnete Raum eine weihevollere Atmosphäre. Vermutlich sollte der Saal für Versammlungen genutzt werden, allerdings blieb er bis Kriegsende eine Baustelle und wurde nicht genutzt. Nach dem Krieg nutzte ihn einige Jahre die evangelische Kirchengemeinde für ihre Gottesdienste, bevor er ab 1986 ausschließlich der Gedenkstätte zur Verfügung stand und Besichtigungen im Rahmen von Gruppenführungen möglich wurden. Die im Kellergeschoss befindliche ehemalige Zisterne des Renaissanceschlosses wurde von KZ-Häftlingen zu einer gewaltigen Kuppelhalle, der sogenannten „Gruft“, ausgebaut. Sie mussten dafür den felsigen Fußboden um rund fünf Meter absenken. In der Mitte befindet sich eine runde Vertiefung, in die Kupferrohre münden, vermutlich um dort eine Gasflamme zu installieren. Zwölf Podeste befinden sich entlang der Wand. Im Scheitel der Kuppel wurde ein großes Hakenkreuzrelief angebracht. Der Name und eine Architektur, die an mykenische Kuppelgräber angelehnt ist, lassen darauf schließen, dass der Raum vermutlich der Ehrung verstorbener SS-Führer dienen sollte. Auch diese Halle wurde nicht fertiggestellt und daher ebenso nicht von der SS genutzt.

Bereits in den 1950er Jahren erfuhren die trotz der Sprengung erhaltenden Räume einen Bedeutungszuwachs. In den Zeitzeugenberichten ehemaliger SS-Führer, die freimütig von Himmlers vermeintlichen Plänen erzählten, wurde das Schloss Wewelsburg selbst zu einem geheimen, klosterähnlichen Ort. Der Nordturm sollte in ihren Erzählungen der SS als Weihestätte dienen, um dort geheime Riten durchzuführen. Die Deutung des Nordturms als besonderer Energie- und Kraftort machte die Wewelsburg in der Folge vor allem

in esoterischen Kreisen zu einem Anziehungspunkt. In den 1990er Jahren erfuhr der ehemalige „SS-Obergruppenführersaal“ eine weitere Bedeutungsdynamik: Das Sonnenradornament im Fußboden erhielt in rechts-esoterischen und rechtsextremen Kreisen die Bezeichnung „Schwarze Sonne“. Gefördert wurde diese Entwicklung durch einen Kriminalroman des Autors Russel McCloud. Sein 1991 erschienener Roman „Die schwarze Sonne von Tashi Lhunpo“ machte das Wewelsburger Sonnenradmotiv in der rechten Szene rasch bekannt. Interessant ist, dass die SS die Bezeichnung „Schwarze Sonne“ für das Wewelsburger Sonnenradmotiv selbst nicht nutzte, sondern der Bezug erst in den 1990er Jahren entstand. Die „Schwarze Sonne“ entwickelte sich zu einem Heilszeichen und Erkennungssymbol innerhalb der rechtsextremen Szene. Da es keine Rolle im Nationalsozialismus spielte, kann das Motiv nicht verboten werden und dient somit als Ersatz für das verbotene Hakenkreuz.

Auch hier stellt sich daher die Frage nach dem Umgang mit den unterschiedlichen Deutungen des Nordturms als vermeintlicher Energie- oder Kraftort beziehungsweise als Weihestätte oder Kultplatz. Aus Sicht der Ausstellungsmacher mussten diese Zuschreibungen ebenfalls entkräftet und kontextualisiert werden. War es früher nur möglich, im Rahmen von Gruppenführungen die beiden Räume zu betreten, so erhalten nun auch Einzelbesucher im Rahmen ihres Besuchs der Erinnerungs- und Gedenkstätte den Zugang zum Nordturm. Auf diese Weise kann die vermeintlich geheimnisvolle Atmosphäre der verschlossenen Räume aufgelöst werden. In der „Gruft“ werden Reproduktionen des zehnteiligen, großformatigen Mahnmalszyklus' aus dem Jahr 1950 gezeigt. Die expressionistischen Bilder dieses ersten lokalen Versuchs eines Mahnmals sollten schon damals – genau an diesem Ort – die Schrecken und Folgen des Krieges darstellen. Heute helfen sie, die dominierende SS-Architektur mit künstlerischen Mitteln zu konterkarieren. Zusammen mit hellem, kaltem Licht wird eine Mystifizierung des Raumes verhindert.

Der ehemalige „SS-Obergruppenführersaal“ wurde mit orangefarbenen und grauen Sitzsäcken ausgestattet. Dadurch lässt sich auch hier die dominante Wirkung der SS-Architektur aufhebeln. Die Besucher setzen sich in die Sitzsäcke, anstatt sich ergriffen rund um das Sonnenradmotiv zu versammeln, dadurch wechseln sie die Haltung und die Perspektive auf den Raum. Der frühere Museumsleiter Wulff E. Brebeck nannte dieses Vorgehen „Lümmeln statt strammstehen“. Durch die locker im Raum verteilten Sitzsäcke und die quadratisch geformten Leuchten unter der Decke wird die



In der ehemaligen SS-Grufthängen heute Reproduktionen des frühen Mahnmalszyklus von Josef Glahé, 2010

von der SS-Architektur vorgegebene konzentrische Ordnung des Raumes aufgebrochen. Gleichzeitig entsprechen die bunten Sitzsäcke überhaupt nicht den Erwartungen der heutigen Besucher der rechtsextremen Szene, die hier voller Enttäuschung und Ärger ihren vermeintlichen Kultort entweiht sehen. Für die Einzelbesucher liegen auf kleinen, mobilen Tischen Museumsbücher aus, in denen die Bedeutungsdynamik dieser Räume erläutert wird. Gedenkstättenpädagogen nutzen diese Gestaltungs- und Strukturelemente, um mit ihren Besuchergruppen über die Geschichte des Nordturms und seiner Bedeutungsvielfalt zu diskutieren.¹¹

Fazit: Sieben Jahre Erfahrung mit der Dauerausstellung zeigen, dass es möglich ist, die originalen Objekte aus dem Täterumfeld – auch in größerer Vielfalt – zu präsentieren, ohne sie als Fetisch zu deuten. Es ist auch möglich, „affirmative Objekte“ an stark von Tätergeschichte geprägten historischen Orten zu zeigen, ohne

die intendierte Wirkung zu verstärken. Bedingung ist, dass sie in einen verantwortungsvollen Kontext gestellt werden und die Präsentationsmittel, Nachbarobjekte und Kontextgestaltung kritisch ausgewählt werden.

Die Anziehungskraft der Wewelsburg für Besucher aus dem rechten Spektrum wurde durch die verstärkte Präsentation von originalen Objekten aus dem Umfeld der SS nicht erhöht.

Vielmehr scheint es sogar, als sensibilisiere der historische Ort in besonderer Weise dafür, sich mit den originalen Objekten und den unerwarteten Präsentationsweisen auseinanderzusetzen. Gerade hier beschäftigen sich die Besucherinnen und Besucher intensiv mit den ideologischen Aspekten der SS und sind bereit, sich auf die multiperspektivischen Zugänge der Ausstellung einzulassen.



Bunte Sitzsäcke dekonstruieren die weihevoll Atmosphäre des ehemaligen SS-Obergruppenführersaals, 2010

-
- 1 Zur Geschichte der Wewelsburg im Nationalsozialismus siehe ausführlich: Jan Erik Schulte (Hg.): Die SS, Himmler und die Wewelsburg, Paderborn 2009.
 - 2 Karl Hüser: Wewelsburg 1933–1945. Kult- und Terrorstätte der SS, Paderborn, 2. Auflage 1987.
 - 3 Wulff E. Brebeck, Frank Huisman, Kirsten John-Stucke, Jörg Piron (Hg.): Endzeitkämpfer. Ideologie und Terror der SS, Berlin, München 2011.
 - 4 Rosmarie Beier-de Haan: Erinnerter Geschichte – Inszenierte Geschichte, Frankfurt a. M. 2005, S. 186.
 - 5 Jörn Rüsen: Über den Umgang mit den Orten des Schreckens. Überlegungen zu den Symbolisierungen des Holocaust, in: Detlef Hoffmann (Hg.): Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995, Frankfurt a. M., New York 1998, S. 330–343.
 - 6 Jana Scholze: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004, S. 274.
 - 7 Zitat aus dem Begleitschreiben zu den Julleuchtern, die Heinrich Himmler den verheirateten SS-Männern schenkte. Siehe „Endzeitkämpfer“ (Anm. 3), S. 147.
 - 8 Siehe auch: Henje Richter: „Ich weiß zwar, dass es kein Original sein muss, aber dennoch ...“: Fetischistische Grundlagen von Authentizität musealer Objekte, in: Eva Ulrike Pirker u. a. (Hg.): Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010, S. 47–60.
 - 9 Kirsten John-Stucke: Genese, konzeptionelle Grundsätze und Gliederung der Ausstellung „Ideologie und Terror der SS“, in: „Endzeitkämpfer“ (Anm. 3), S. 20–30.
 - 10 Siehe ausführlich zur Bedeutung und Rezeption des Nordturms der Wewelsburg: Kirsten John-Stucke, Daniela Siepe (Hg.): Mythos Wewelsburg. Fakten und Legenden, Paderborn 2015.
 - 11 Kirsten John-Stucke: Wewelsburg: Ein Landkreis wehrt sich gegen Geschichtsverklärung, in: Julia Hasse, Gregor Rosenthal (Hg.): Wider die Gleichgültigkeit! Aktiv gegen Rechtsextremismus: Perspektiven, Projekte, Tipps, Berlin 2013, S. 100–108.

Marie-Louise von Plessen

Vom Irrtum der Aufklärung zur Europäischen Integration: Umdeutung, Fehldeutung, Bedeutung, Andeutung, vorgestellt an ausgewählten Exponaten der Ausstellung „Der Rhein – Eine Europäische Flussbiografie“¹

.....

“The beauty and grace of objects, both natural ones and those made by men’s art, are things it is proper for men of distinction to be able to discuss with each other and appreciate.”

Pier Paolo Vergerio (Capodistria 1498–1565 Tübingen): „A noble behavior“²

Meine Arbeit am Rhein-Thema in seiner europäischen Dimension beruht auf mehrjährigem Vorlauf. Zunächst war ich für die Eröffnungsausstellung im Pariser Grand Palais als Kuratorin vorgesehen für ein vom damaligen französischen Staatspräsidenten Nicolas Sarkozy geplantes *Musée de l’Histoire de France*. Nachdem jedoch Sarkozys Abwahl das Pariser Museumsprojekt beendete, beauftragte mich die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, mein Konzept in

Bonn umzusetzen. Trotz aller ihm gewidmeten vielfältigen Themenausstellungen war der Rhein als Strom der europäischen Integration bisher nicht betrachtet worden. Signifikante Exponate dieser schließlich in Bonn realisierten Ausstellung „Der Rhein. Eine europäische Flussbiografie“ – sie fand vom September 2016 bis Januar 2017 statt – stellte ich auf der Tagung „Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten“ im Mai 2017 unter dem Titel „Vom Irrtum der Aufklärung zur Europäischen Integration“ vor. Sie verweisen prototypisch auf den Wandel von Sinnzusammenhängen bei der Auswahl von Exponaten. Die Konzeption hat deren ambivalente Deutungen berücksichtigt, die wesentlich die Rezeption im musealen Diskurs bestimmen.



Moritz von Schwind (Wien 1804–1871 Niederpöcking): Vater Rhein, 1848. Öl auf Leinwand, 220 × 465 cm

Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu/Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, nr inw. MNP FR 537

Umdeutung: Vater Rhein

Moritz von Schwinds Historienbild „Vater Rhein“ hat mit Max Ernsts „Vater Rhein“³ wenig gemein. Für den Mythenmaler Schwind ist der Rhein im europäischen Revolutionsjahr 1848 der Strom der Kaiser, der Kathedralen, der Bundesfestungen und der drallen Nixen,

die nach Rheingold fischen. Der aus amerikanischem Exil ins Rheinland zurückgekehrte Surrealist Max Ernst hingegen sah im Rhein nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkrieges eine anthropomorphe Urlandschaft.⁴



Cryptobranchus scheuchzeri, Kopf und Skeletteil eines Riesensalamanders, Miozän (ca. 30 Mill. Jahre), Öhningen am Bodensee

Paläontologisches Institut und Museum, Zürich, PIMUZ A/II 3, Schublade C 3/20



Xantener Knabe von Lüttingen, 1. Jh. v.Chr./1. Jh. n.Chr., Bronze, H 154 cm

Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Fehldeutung: Ein postdiluvianischer Irrtum

Der Schweizer *Physicotheologe* Johann Jakob Scheuchzer (Zürich 1672–1733 Zürich) erschloss Fossilien aus vorderrheinischen Kalken im oberen Rheinverlauf am Bodensee für seine unvollendete illustrierte Geschichte der Erde.⁵ Die Sintflut deutete der Universalgelehrte als göttliche Prüfung, Fossilien als Beweise göttlicher Schöpfung nach dem Diluvium. Zwei anthropomorphe Riesensalamander hielt er folglich für Kopfteile „fossiler“, in der Sintflut ertrunkener Menschen und nannte sie *homo diluvii testis*. 1716 in seiner Schrift *Museum diluvianum* beschrieben, gingen Scheuchzers Fehldeutungen als Kuriosa in die Wissenschaftsgeschichte der Frühaufklärung ein. Sein zweites, von ihm beschriebenes Original von 50 cm Länge verwahrt das Teylers Museum in Haarlem.

Umdeutung: Der Knabe von Lüttingen⁶

Mit ausgebreiteten Händen und ausgreifendem Schritt mag der Knabe von Lüttingen – neben dienstleistenden Knaben aus Fleisch und Blut – als „Stummer Diener“ Gäste mit einem Speisetablett in einer Villa der römischen Militärkolonie *Ulpia Traiana*, dem heutigen Xanten, empfangen haben. Im Februar 1858 ging die Skulptur sechs Fischern am Rheinufer bei Xanten-Lüttingen ins Netz. An dem aufsehenerregenden Fund leitete der Preußische Staat einen Teilanspruch ab. Im Herbst 1858 kaufte Prinzregent Wilhelm die mit rechtsseitig fehlendem Unterarm ansonsten gut erhaltene Bronzefigur, die in die Jahrzehnte um die Zeitenwende datiert werden konnte, für die Antikensammlung. Seit 1859 war sie im Alten Museum sowie im Pergamonmuseum aufgestellt, seit 2009 ist sie im Bacchussaal des Neuen Museums zu sehen.

Nach der irrigen Annahme, es sei eine Skulptur mit kultischer Funktion, gelang 1928 die gültige Deutung als „Stummer Diener“ (*Trapezophoros*) mit Tablett. Der Kranz aus Blumen und Früchten aller Jahreszeiten, der sich im gelockten Haar des Jünglings befindet, verweist auf eine freudvolle Lebensgestaltung, die als permanentes Fest aufgefasst wurde.

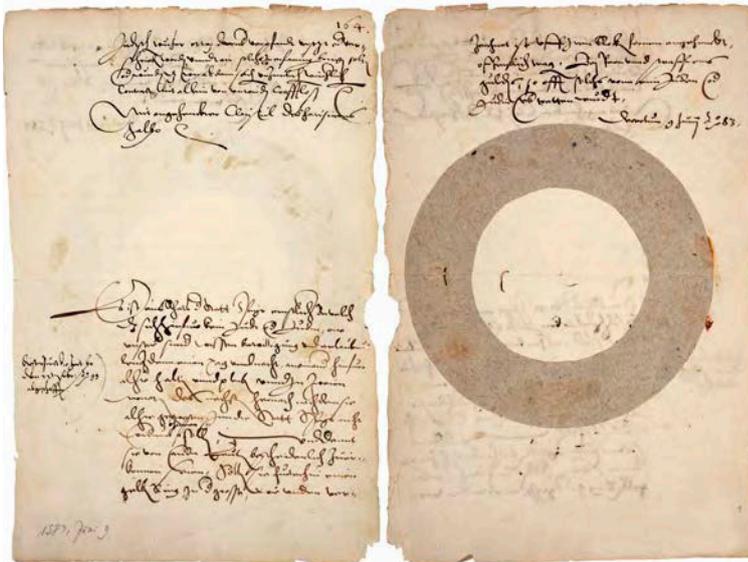


Unbekannter Künstler: Das Martyrium der Hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen, 16. Jh. Holz, gefasst, 31,2 x 99 x 4,5 cm
Landschaftsverband Rheinland – LandesMuseum Bonn, Inv. 00.1699

Umdeutung: Vom Gräberfeld zur Heiligen Ursula

Ein anno 1106 vor den Kölner Stadttoren gefundenes römisches Gräberfeld des 4. Jahrhunderts deuten Archäologen mittlerweile als legendäre Quelle für die Legende vom Märtyrertod der Heiligen Ursula und ihrer 11.000 Jungfrauen. Und das kam so: Vor ihrer Heirat mit einem heidnischen Prinzen pilgerte die getaufte englische Prinzessin nach Rom zu Papst Cyriacus, um dessen Segen zu erbitten. Auf dem Rückweg über

den Rhein heiratete sie Prinz Aetherius in Mainz. In Köln soll die Heilige mitsamt ihren tausenden Jungfrauen von Heiden hingerichtet worden sein. Durch Umdeutung der geweihten Gebeine römischer Soldaten in die christliche Märtyrerverlegende wurde die Damenstiftskirche der St. Ursula neben dem Dreikönigsschrein zur zweiten Pilgerstätte im Heiligen Köln.



Speyerer „Judenring“; Speyer, den 9. Juni 1583.
Doppelblatt, Papier, Handschrift, 21 x 42 cm
Landesarchiv Speyer, Bestand D 25, Nr. 97

Andeutung/Kennzeichnung: Der rheinische Judenring

Judenordnungen unterstanden auch am Rhein dem Richtspruch von Krummstab und Schwert. Seit dem 13. Jahrhundert dienten Juden als „Kammerknechte“ der Obrigkeit, die ihnen Bürgerrechte zugestand, sie gleichwohl aus den Ghettos größerer Städte vertrieb. Unter Bischof Matthias von Speyer (um 1417-1478) hatten Juden ab fünf Jahren den gelben Ring zu tragen, während Jüdinnen ihre Gewänder mit zwei blauen

Streifen zu kennzeichnen hatten. Der Umgang mit Christen war ihnen verboten; sie lebten in gesonderten Wohnvierteln. An christlichen Feiertagen und in der Karwoche durften sie sich nicht zeigen, weder handeln noch Zinssatz erheben. Andernorts waren jüdische Gesandte der Rheinstädte Basel, Straßburg, Worms, Mainz und Köln am gelben Spitzhut erkenntlich.⁷

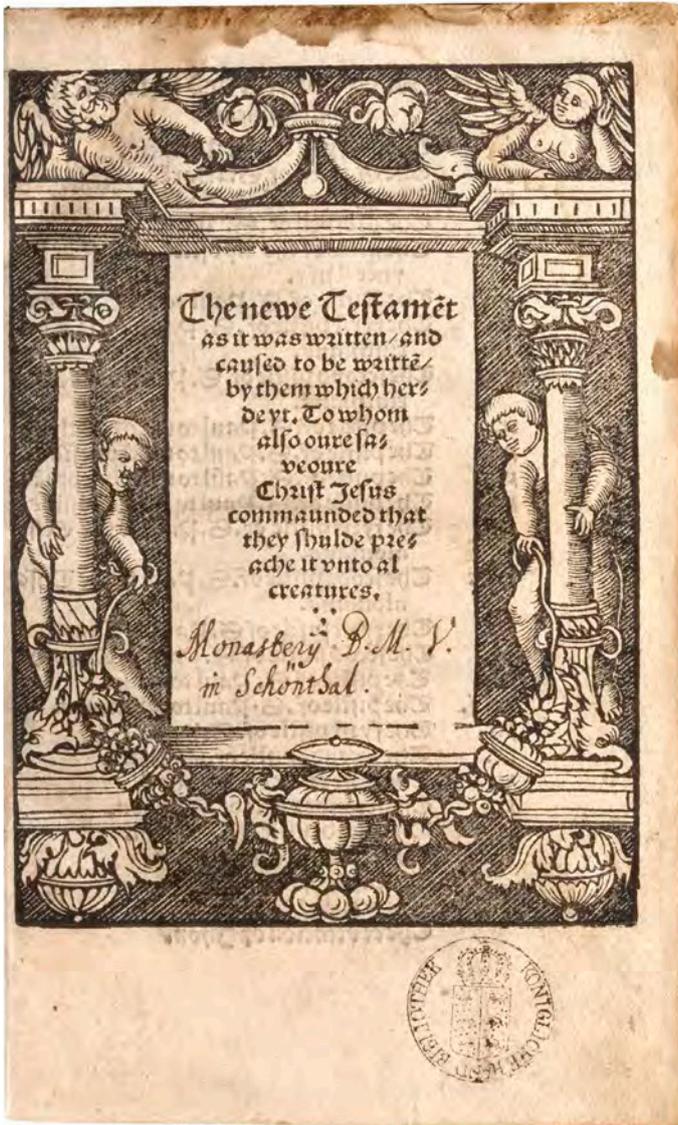


Laurenz Janscha (Bresnitz 1749–1812 Wien), Johann Ziegler (1750–1812 Wien): Der Königsstuhl bei Rhens vor seiner Zerstörung 1804. Kupferstich aus: *Collection de cinquante vues du Rhin les plus intéressantes et les plus pittoresques depuis Spire jusqu' à Dusseldorf dessinées sur les lieux d'après nature*, 1798, 39 x 52 cm
Kölnisches Stadtmuseum, Köln, Inv. G 6723b-1

Umdeutung: Reichspolitik

Nach den Wahlen Heinrichs VII. (1308) und Ludwigs des Baiern (1313/14) zu römisch-deutschen Königen wurde der Wahlgang auf Drängen des 1338 gegründeten Kurvereins von Rhens im Vierländereck am Rhein zum Reichsgesetz erhoben: Ohne das Votum des Papstes konnte fortan der Kaiser zur Vorbereitung der Königswahl dem Rat der vier rheinischen Kurfürsten folgen.

Napoleons Ingenieure sprengten 1804 beim Straßenbau am Rhein das historische *steynen gestuel*, das der Luxemburger Kaiser Karl IV. im Juli 1376 oberhalb Rhens bei Koblenz für die Königswahl hatte errichten lassen. 1843 wurde der seit dem Wiener Kongress zu Rheinpreußen gehörige Königsstuhl zur Erinnerung an die Königswahl im Alten Reich wiedererrichtet.⁸



The newe Testament, übersetzt von William Tyndale (um 1494–1536), Worms 1526. Einzig vollständig erhaltenes englischsprachiges Exemplar des Erstdrucks
 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, B engl. 1526 01

Umdeutung: Im Glaubenskampf

Im Prozess vor Kaiser und Reich verweigerte Luther den Widerruf seiner Thesen gegen Papsttum und Kurie um den Ablasshandel zur Finanzierung der Peterskirche in Rom. Den ihm drohenden Bannspruch verzögerte jedoch nach dem Tod Maximilians I. die Rücksichtnahme auf die Kandidatur Friedrichs des Weisen von Sachsen für die Kaiserwahl. Obwohl Luther 1520 die Bannbulle verbrannte, gewährte ihm Karl V. freies Geleit für den Richtspruch am Reichstag zu Worms (18. bis 26. April 1521). Erst nach dessen Abreise aus Worms

verhängte der Kaiser den Bann gegen Luther selbst, seine Schriften und Lehren.

Nachdem der Klerus die für Köln vorgesehene Drucklegung der englischen Übersetzung von Luthers Neuem Testament verhindert hatte, wurden die bereits in Worms gedruckten 6.000 Ausgaben des *New Testament* in englischer Sprache von der Nibelungenstadt über den Rhein nach England verschifft. Dort aber wurden sie konfisziert und vernichtet, um die Macht der anglikanischen Kirche zu schützen.⁹



Franz Hogenberg (Mechelen 1535–1590 Köln): Feuerwerkspantomimen Schiffsstreit (oben) und Kampf des Drachen mit dem Walfisch (unten) auf dem Rhein, 18./19. Juni 1585. Aus: Diederich Graminaeus: Beschreibung derer Fürstlicher Güligscher etc. Hochzeit, so im Jahr Christi tausent fünffhundert achtzig fünff am sechszehenden Junii und nechstfolgenden acht tagen zu Düsseldorf mit grossen freuden, Fürstlichen Triumph und herrlichkeit gehalten worden. Cölln 1587. Kupferstich, jeweils 25,5 × 35 cm

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, R 98/1641

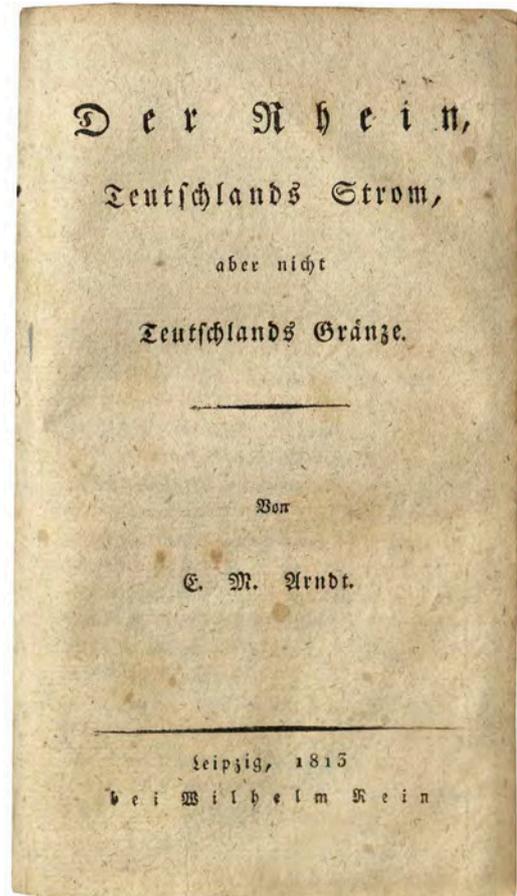
Aufgrund der Allianz mit der katholischen Liga wurde die Hochzeit des Erbprinzen von Kleve im Juni 1585 mit 1.500 Gästen als Festprogramm der Reformationskonflikte inszeniert: Von mehreren kleinen angegriffen, sinkt das große Schiff der Protestanten in den Rhein.

Herkules schwingt für die Regentschaft des christlichen Fürsten die Keule gegen die neunköpfige Hydra des Protestantismus; Wal und Drachen stehen für Lutheraner und Calvinisten, die sich als Ketzer selbst vernichten.¹⁰



Johannes Ruland (Speyer 1744–1830 Speyer): Errichtung des Freiheitsbaums in Speyer, 1798. Ätzzradierung, 36 x 19 cm

Historisches Museum Pfalz Speyer, Inv. BS 622



Ernst Moritz Arndt (Groß Schoritz/Rügen 1769–1860 Bonn): *Der Rhein. Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Gränze.* Leipzig: Rein 1813

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, R 93/2085<angeb. 4>.

Umdeutung: Freiheit am Rhein

Freiheitsbäume wurden in den Territorien der *République Française* seit 1792 errichtet; in den von der Revolutionsarmee eroberten Gebieten aber *mussten* die Kommunen sie pflanzen. Im Rheinland befahlen die neuen Machthaber das Setzen von hundert „Arbres de la Liberté“, deren Beschädigung oder deren Fällen mit bis zu vier Jahren Gefängnis bestraft wurde. Womöglich aus Protest pflanzte der Magistrat von Speyer vor dem Kaiserdom am 21. März 1798 eine dürre Freiheitstanne ohne Äste, sechs Jahre nach der Einnahme der Kaiserstadt durch General Adam Philippe Custine.¹¹

„Ihr sehet das Land, [...] wo eure Kaiser gewählt, gekrönt, und gesalbt wurden, die Gräfte, wo eure Kaiser, eure Erzkanzler, eure Erzbischöfe schlafen, die Denkmäler eures Ruhms und eurer Größe, [...] und ihr könntet den Gedanken ertragen, daß dieses Aelteste, dieses Ehrwürdigste, dieses Teutscheste französisch werden sollte? wahrlich mit dem Gedanken ertragt ihr auch die französische Sklaverei.“

Ernst Moritz Arndt: *Der Rhein*, Leipzig 1813, S. 63

Mit dem Rheinübergang zu Neujahr 1814 der Alliierten gelangte Arndts nationaldeutsche Kampfschrift gen Paris. Der in Rügen geborene Schwede geißelte Napoleon als Antichrist. Gegen Frankreichs Forderung des Rheins als natürlicher Grenze forderte der nationaldeutsche Publizist die Wiedereroberung der seit 1794 von Revolutionstruppen besetzten linksrheinischen Gebiete als Wiege deutscher Kultur und Geschichte. Von 1803 bis 1813 annektierte Bonaparte von Basel bis in die Niederlande jene westrheinischen Territorien, die zuvor jahrhundertlang im Alten Reich die Fürstbischöfe von Köln, Mainz und Trier regiert hatten.¹²



Carl Joseph Begas d. Ä. (Heinsberg 1794–1854 Berlin): „Die Lureley“, 1835. Öl auf Leinwand, 124 x 136 cm
BEGAS HAUS Heinsberg/Franz Schotten, Hückelhoven

Andeutung: Gothic Revival

„Sind Briten hier? Sie reisen sonst so viel, / Schlachtfeldern nachzuspüren, Wasserfällen – Gestürzte Mauern, klassisch dumpfe Stellen / Das wäre hier für sie ein würdig Ziel!“

Johann Wolfgang von Goethe: Faust II, 2: Mephisto in der Walpurgisnacht.

In „Mysteries of Udolpho“ empfahl 1794 die Romanautorin Ann Radcliffe ihren Landsleuten, die „schaurigen“ Ruinen der Pfälzischen Erbfolgekriege jenseits des Ärmelkanals am Rhein zu bereisen. Zeitgleich mit den ruinösen Höhenburgen des Rheintals entdeckten die Briten ihren heimischen *Lake district* in Anlehnung an Edmund Burkes „Ästhetisierung der Natur“ (1757). Lord Byron beschrieb den Fluss als „vergrößerten Landschaftsgarten, in dem liebliche und wilde, fröhliche und erhabene Schönheit reizvoll kontrastieren“.¹³ So kam die Romantik an den Rhein.

Seit 1845 erschlossen Thomas Cooks *travel agencies* das Rheintal für britische Touristen, die auf Dampfschiffen befördert wurden. Der Kulturtransfer des *Gothic Revival* förderte zudem denkmalpflegerische Investitionen in den seit 1822 preußischen Rheinlanden: Nach Napoleons Sturz veranlasste das preußische

Königshaus, als direkte Maßnahme der politischen Integration, die Rekonstruktion kriegszerstörter beziehungsweise in der Franzosenzeit gesprengter Schloss- und Burgruinen, wie etwa der Burg Stolzenfels.

Clemens von Brentano hatte in seinem Roman „Godwi“ 1801 die Mär von der gefährlichen Wasserfee an der Felsenge vor St. Goar überliefert. Gemälde der Felsenge an der Loreley und der Burg Stolzenfels zogen Reisende in das von Germaine de Staël bewunderte *De l'Allemagne* als „Nebelland“ der Dichter und Denker. Heines berühmte Verse „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten / daß ich so traurig bin / ein Märchen aus uralten Zeiten, / das will mir nicht aus dem Sinn“¹⁴, 1827 im „Buch der Lieder“ publiziert und vielfach vertont, machten die Ikone der Rheinromantik weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt.¹⁵

Nach Heines Gedicht malte Begas die verführerische Jungfrau mit dem goldenen Haar, deren Gesang die Schiffer ins Verderben stürzt.¹⁶

Umdeutung: Nationaldenkmäler

„Es braust ein Ruf wie Donnerhall / wie Schwertgeklirr und Wogenprall: / Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein / Wer will des Stromes Hüter sein? / lieb Vaterland magst ruhig sein / fest steht und treu / die Wacht am Rhein.“

Max Schneckenburger: „Wacht am Rhein“, 1840.

Im Jahr nach den italienischen Einigungskriegen, die Napoleon III. gegen Österreich unterstützt hatte, wacht die brustgepanzerte Germania mit gesenktem Schwert als Zeichen des Waffenfriedens gegen Frankreichs Expansion nach Westen. Vier Jahre vor Bismarcks Einigungskriegen 1864, 1866 und 1870/71 wurde die Ikone einer künftig geeinten Deutschen (Kultur-)Nation auf dem Weg in den wilhelminischen Nationalstaat noch mit dem großdeutschen Doppeladler der Habsburger verbreitet.¹⁷

Nach der Kaiserproklamation in Versailles am 18. Januar 1871 propagierten nationaldeutsche Monumente zur „Wacht am Rhein“, wie das aus französischen Beutekanonen gegossene Niederwalddenkmal, die ‚innere‘ Reichsgründung „Zum Andenken an die einmuethige siegreiche Erhebung des deutschen Volkes [1813/14] und an die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches 1870–1871.“

In schwerer Bronze reitet Kaiser Wilhelm erst seit 1993 wieder auf hohem Ross. Im März 1945 beim Vormarsch auf den Rhein von US-Einheiten stark beschädigt, wurde das zerstörte Denkmal 1947 mit Genehmigung des Landeskonservators abgebaut, um das Original in Kupferblech für Telefonleitungen und die Bedeckung historischer Bauten zu nutzen.¹⁸



Lorenz Clasen (Düsseldorf 1812–1899 Leipzig): Germania als Wacht am Rhein, 1860 für das Krefelder Rathaus beauftragt. Öl auf Leinwand, 200 x 159 cm

Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Inv. 1974/572.



Emil Hundrieser (Königsberg 1846–1911 Berlin): Kopf Kaiser Wilhelm I. Fragment des Kaiser Wilhelm-Denkmal am Deutschen Eck in Koblenz, 1897. Georg F. Howaldt'sche Kunstwerkstätte Braunschweig, Kupferblech, getrieben, 150 x 100 x 90 cm

Mittelrhein-Museum, Koblenz, Inv. LG031_001



Jean Jacques Waltz gen. Hansi (Colmar 1873–1951 Colmar): L'Histoire de l'Alsace racontée aux petits enfants d'Alsace et de France par l'oncle Hansi, Paris 1913

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, RB 15/1381

Andeutung: Propagandakriege

Der Versailler Vertrag hatte dem unterlegenen Deutschen Kaiserreich die Errichtung des *Grand Canal d'Alsace* (Rhein-Seitenkanal) von Basel nach Breisach, die Demilitarisierung der Rheinlande und die Besetzung des linken Rheinufer durch französische Truppen mit 25.000 der 85.000 Besatzungssoldaten aus Nordafrika und dem Senegal auferlegt. Die Besatzer blieben bis Juli 1925 am Rhein und an der Ruhr bis 1930, im Saarland sogar bis 1935. Trotz Verbots durch den Völker-

bund provozierte Hitler 1936 mit dem Einmarsch der Wehrmacht in die entmilitarisierten Zonen einen erneuten Waffengang.

Wie das bis 1877 zu drei Millionen Exemplaren verkaufte Kinderbuch „Le Tour de France par deux enfants“ wirkte auch die 1912 erschienene „Geschichte des Elsass für Kinder“ mit dem Rhein im Spiegel deutscher Fremdherrschaft über zwei Weltkriege hinaus als Kampfschrift nationalfranzösischer Identität.¹⁹



Umdeutung: Vormarsch über den Rhein

Drei Propagandaplakate von 1941, 1944 und 1945 zeigen leitmotivisch den Wechsel der Machthaber nach Hitlers gescheitertem Vormarsch in die linksrheinischen Territorien und deren Besetzung: Mit der Landung der Alliierten in der Normandie im Juni 1944 drang die Westfront an den Rhein. Das niederländische Arnheim fiel im September 1944; Köln und Mainz wurden im Februar 1945, die Rheinfestung Wesel am 23. März 1945 bombardiert. Die Einnahme der Eisenbahnbrücke von Remagen durch britische und US-Einheiten leitete das Ende an der Westfront ein. Baden und Pfalz kamen unter französische, rechtsrheinische Gebiete unter amerikanische, die nördlichen Rheinlande und das Ruhrgebiet unter englische Besetzung; auf den Rheinwiesen sammelten die Westalliierten unter freiem Himmel tausende deutscher Kriegsgefangener in *concentration camps*.



Der NS-Okkupant der „Reichslande Elsass und Lothringen“ fegt die „Welschen“, die sich aus gallischem Nationalstolz der deutschen Besetzung widersetzen, aus den vormals französischen Départements Mosel, Ober- und Niederrhein.²⁰

Die Replik von 1944 auf das Nazi-Plakat von 1941 fegt die NS-Besatzer nach der Befreiung aus dem Elsass über den Rhein.

Vor der erleuchteten Kathedrale von Straßburg zeigt das Plakat die Befreiung durch fahngeschmückte Panzer der Westalliierten mit dem Lothringer Kreuz. *La grande Balayeuse Anglo-Franco-Américaine* fegt die Nazis im Juni 1944 endgültig über den Rhein nach Osten.



Alfred de Spaety: „Hinaus mit dem welschen Plunder“, Straßburg 17.5.1941. Farblithografie, 37 × 27 cm

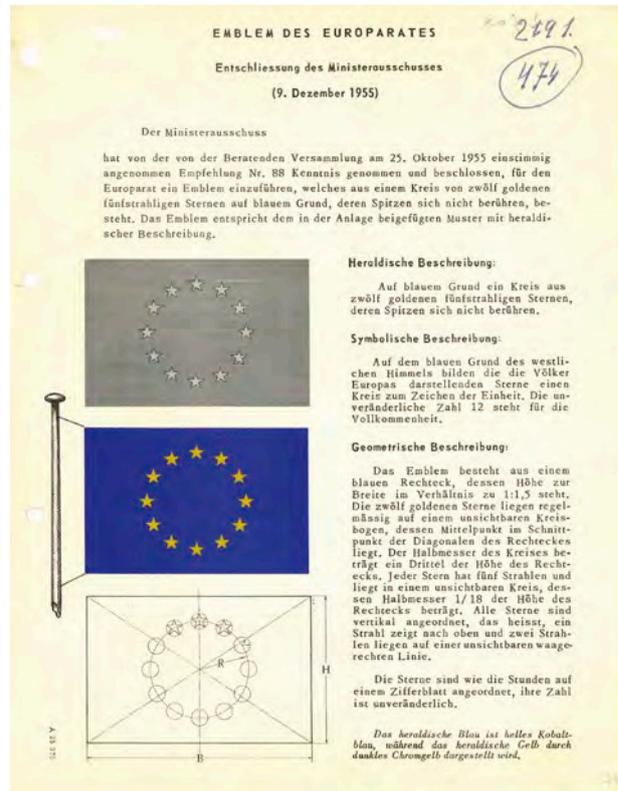
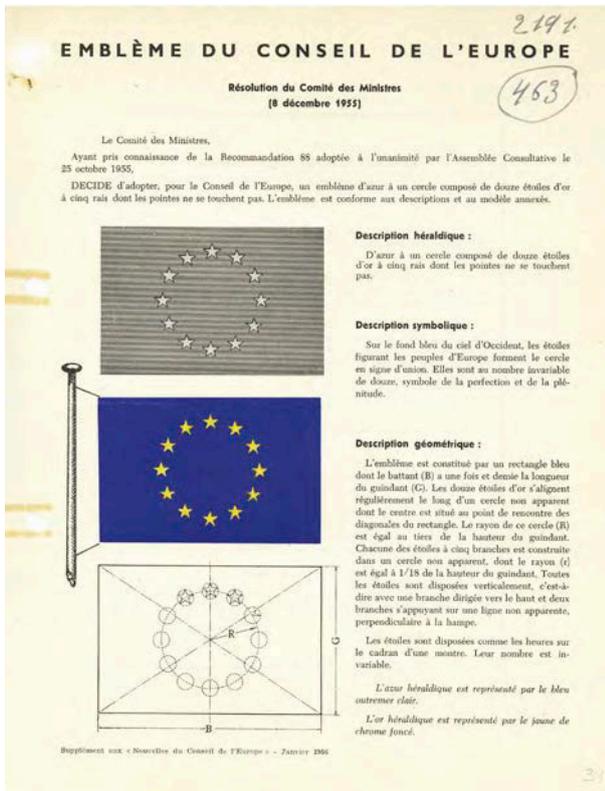
Collection et Photographie Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg

Jerry (Illustrator): „A la porte le boche! Niüss mit em Schwob!“ (Hinaus mit den Deutschen! Raus mit dem Schwaben!), Druck: Auguste Cretin, Lyon, 1944/1945. Farblithographie, 55,2 × 41,2 cm

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, P 93/576

Jean-Jacques Waltz gen. Hansi (Colmar 1873–1951 Colmar): „Jetzt awer niüss!“ (Jetzt aber raus!), 1945. Farblithographie, 27 × 27 cm

Collection et Photographie Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg



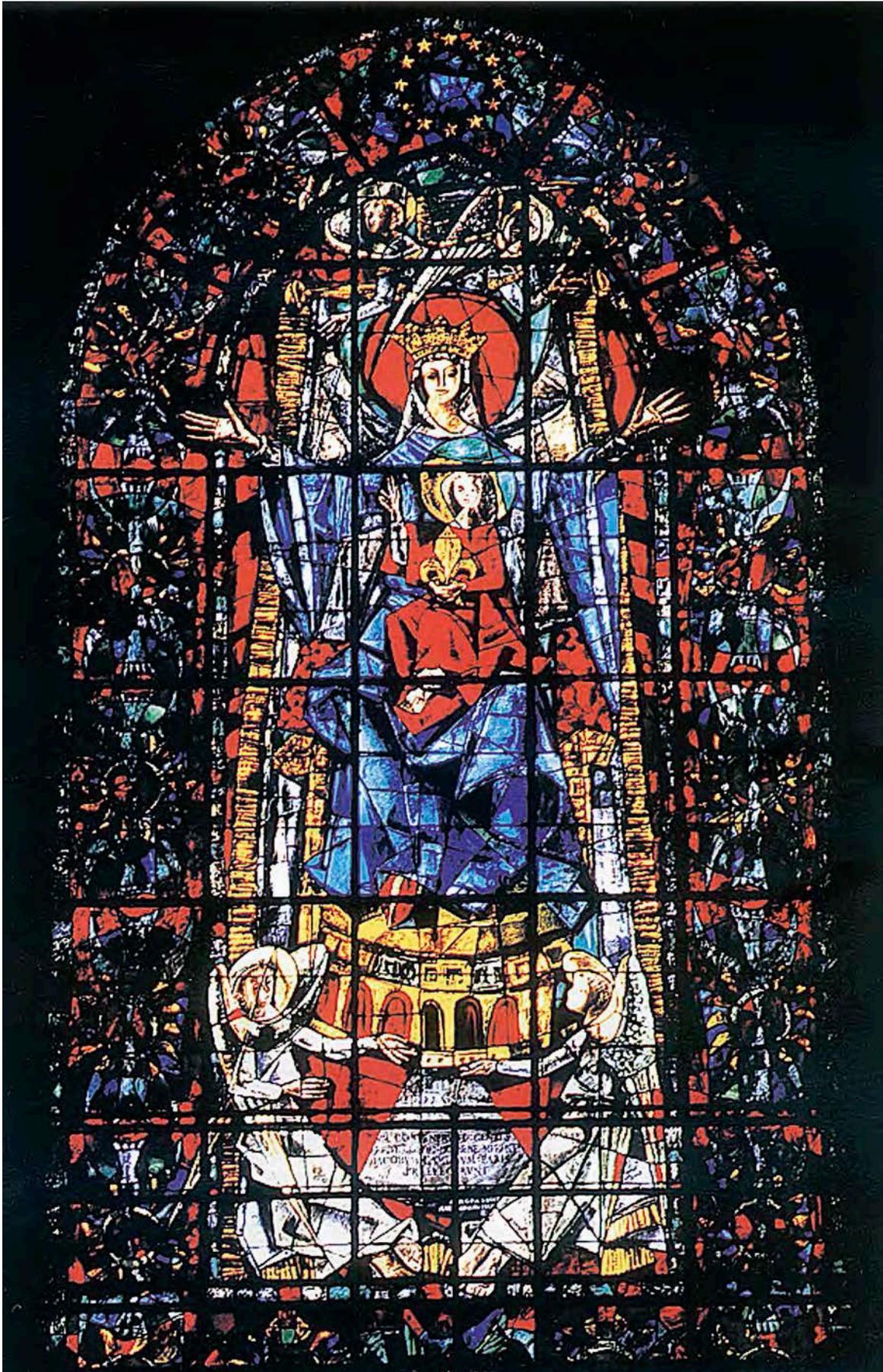
Das Emblem des Europarates - Résolution du Comité des Ministres (8 décembre 1955), Entschliessung des Ministerausschusses (9. Dezember 1955). Zwei geheftete Druckseiten, in französischer und deutscher Sprache
 Conseil de l'Europe Archives, Strasbourg, Inv. VIII/18

Umdeutung: Europa am Rhein

Am 25. September 1953 befürwortete der Ministerparat des *Conseil de l'Europe* die Gestaltung der seit 1986 offiziell für die EU verwendeten Europafahne mit dem Strahlenkranz der Muttergottes auf blauem Grund nach der Vision des Apostels Johannes aus der Apokalypse. Dank einer europaweiten Subskription ersetzte Max Ingrands „Europäisches Glasfenster“ seit 1956 das im Zweiten Weltkrieg zerstörte mittelalterliche Fenster in der Kathedrale von Straßburg.²¹

Resümee

Die Vielfalt der Provenienzen und Materialien der für diese Präsentation der Rhein-Ausstellung ausgewählten Objekte zeigen, dass die subjektive Entscheidung des Kurators der narrativen Kraft originaler Artefakte, je nach neuestem Forschungsdrang, auf den Grund gehen muss. Jeder Blickwinkel ergibt eigenwillige Deutungen, die mit angemessenen Umdeutungen, berechtigten Fehldeutungen und subtilen Andeutungen von Lesarten (vor allem archivalischer Überlieferung) die dem Objekt zugehörige Bedeutung zu erschließen suchen. Dies gilt zumal für den Umgang mit dem erzählerischen Duktus einer Ausstellung, die zugleich dem wissenschaftlichen Gehalt genügen muss. Eine kulturhistorische Ausstellung ist keine Logarithmentafel, deren Gesetzmäßigkeiten jede Zahl an ihren Platz ordnet. Vielmehr muss eine dreidimensionale Aufbereitung von Objekten mit der Veranschaulichung in einer Ausstellung dem Thema wesentlich gerecht werden, so wie belletristische Literatur die Eigenarten von Zeitläuften und Charakteren erfasst. Ohne variable Deutungsgrammatik wäre dies eine bedeutungslose Anhäufung von Artefakten im Raum, die trotz Komplexität den Zugang zum Wesen der Dinge verkennen würde.



Max Ingrand (Bressuire 1908–1969 Paris): Europäisches Glasfenster in der Kathedrale von Straßburg, 1956

-
- 1 Der Rhein. Eine europäische Flussbiografie. Ausstellung vom 9. September 2016 bis 22. Januar 2017 in der Bundeskunsthalle, Bonn. Zur Ausstellung erschien der gleichnamige Katalog: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Marie-Louise von Plessen (Hg.): Der Rhein. Eine europäische Flussbiografie, München, London, New York 2016.
 - 2 Zitiert nach: Michael Baxandall: *Painting and experience in 15th century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972, S. 34.
 - 3 Vgl. die Abb. des Gemäldes von Max Ernst: Vater Rhein, 1953 in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Plessen (Anm. 1), Abb. 5, S. 19.
 - 4 Vgl. Paris Musées (Hg.): *Marianne et Germania 1789-1889. Un siècle de passions franco-allemandes*. Musée du Petit Palais, Paris 1997/1998, Nr. 231, S. 227.
 - 5 Vgl. Antonia von Schöning: *Montage visuel de l'histoire de la Terre chez Johann Jakob Scheuchzer*, in: Andreas Beyer, Angela Mengoni, Antonia von Schöning (Hg.): *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris 2012, S. 37-53.
 - 6 Uwe Peltz und Hans-Joachim Schalles: *Der Xantener Knabe. Technologie, Ikonographie, Funktion und Datierung*. Darmstadt 2011 sowie freundlicher Hinweis von Dr. Martin Maischberger, stellvertretender Direktor Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin.
 - 7 Vgl. Konrad Schilling (Hg.): *Monumenta Judaica – 2000 Jahre Juden am Rhein*, Köln 1963, Kat. B 316; Paul Hübner: *Der Rhein. Von den Quellen bis zu den Mündungen*, München 1984, S. 260f.
 - 8 Vgl. Kathrin Ergelett: *Englisch, Gotisch, modern? Die Sayner Hütte*, in: *Gebaute Träume am Mittelrhein. Der Geist der Romantik in der Architektur*, Landesmuseum Koblenz (Festung Ehrenbreitstein 3.7.-17.11.2002), Regensburg 2002, S. 78-81, Abb. 74, Abb. 79; Matthias Puhle, Claus-Peter Haase (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962-1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Dresden 2006, Kat. V.38 S. 425.
 - 9 Vgl. Puhle, Haase (Anm. 7), Kat. I. 34 und 35, S. 56; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn, und Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): *Kaiser Karl V. (1500-1558): Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn, Wien 2000, Kat. Nr. 214 S. 241; Hübner (Anm. 6), S. 280/282.
 - 10 Vgl. LVR-LandesMuseum Bonn (Hg.): *Renaissance am Rhein*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, September 2010 bis Februar 2011, Ostfildern 2010, S. 337; Ulrich Borsdorf, Jürg Steiner (Hg.): *Wasser-Fälle. An Rhein und Maas. Eine Ausstellung der Euroga 2002*. Medienhafen Düsseldorf 15.6. bis 13.10.2002, Essen 2002, Kat. 3.1.1.
 - 11 Vgl. Museum der deutschen Binnenschifffahrt Duisburg-Ruhrort (Hg.): *Duisburg und der Rhein*, Ausstellung im Kultur- und Stadthistorischen Museum Duisburg, 15.9.1991-12.1.1992, Duisburg 1992, S. 117 u. 119; Hans Ottomeyer, Jutta Götzmann, Ansgar Reiss (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962-1806. Altes Reich und neue Staaten 1493-1806*, Berlin 2006, Kat. VII/72, S. 536.
 - 12 Vgl. Marie-Louise von Plessen und Berliner Festspiele GmbH (Hg.): *Marianne und Germania 1789-1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – eine Revue*, Berlin 1996, Kat.3/42, S. 217.
 - 13 George Gordon Byron: *Childe Harold's Pilgrimage, Dritter Gesang*, 1816.
 - 14 Vgl. die Abb. des Manuskripts „Lore-Ley“ von Heinrich Heine in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Plessen (wie Anm. 1), Abb. 15, S. 43.
 - 15 Vgl. Paris Musées (Anm. 4), Kat. 233, S. 229.
 - 16 Vgl. Paris Musées (Anm. 4), Kat. 232, S. 228.
 - 17 Vgl. Plessen, Berliner Festspiele GmbH (Anm. 12), Kat. L/46, S. 61; Paris Musées (Anm. 4), Kat. 4, S. 25.
 - 18 Vgl. Richard W. Gassen, Bernhard Holeczek (Hg.): *Mythos Rhein. Ein Fluss in Bild und Bedeutung*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. Rhein 1992, Kat. 144, S. 324.
 - 19 Vgl. Nicolas Beaupré: *Le Rhin. Une géohistoire. La documentation française dossier no. 8044, 1^{er} trimestre 2005*, S. 30.
 - 20 Vgl. Jean-Pierre Azéma, François Bédari: *La France des années noires. Tôme 1 et 2*. Paris 1993, S. 241; Jean Christophe Buisson: *Hitler et la France, jusqu'au bout de la haine*, Le Figaro Magazine, 22 août 2014, S. 52.
 - 21 Vgl. Marie-Louise von Plessen (Hg.): *Idee Europa. Entwürfe zum Ewigen Frieden*. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2003, Kat. VIII/71 und Kat. VIII/72, S. 329.

Marc Fehlmann

Bedeutung und Relevanz

Bedeutung oder Relevanz? – Das ist die Frage, die uns im Folgenden beschäftigen soll. Die beiden Begriffe sind mit einer massiven Bedeutsamkeit befrachtet, beide sind vielfältig, vielschichtig und vielseitig anwendbar und/oder vor Missbräuchen nicht gefeit. Beide implizieren einen Wert, der in unserer westlichen, postindustriellen Gesellschaft einer Handlung, Erkenntnis, Person oder einem Objekt zugesprochen wird und den wir gerne in unserer täglichen Museumsarbeit aktivieren, um Ideen und Meinungen durchzusetzen, Forschungsprojekte, Ausstellungen oder Erwerbungen finanziert zu bekommen, und um – ganz einfach – unseren Auftrag als Museumsfachleute nach bestem Wissen und Gewissen erfüllen zu können.

An dieser Stelle möchte ich keine semiotische Untersuchung beginnen und mich auch linguistisch lediglich auf ein paar Grunddefinitionen beschränken. Vielmehr möchte ich zeigen, welche Implikationen und damit, welche Konsequenzen sich daraus ergeben, wenn Museen, wenn wir Museologen, Konservatoren und Wissenschaftler in den Museen bei unserer Arbeit bestimmte Themen, Taten und Prozesse, oder bestimmte Personen und Objekte mit einer gewissen Bedeutung befrachten und andere eben nicht.

Museen sind aus ihrer Tradition heraus mit einer gewissen Autorität ausgestattete Instanzen, sie laufen aber Gefahr, sich in die falsche Richtung zu entwickeln, wenn sie sich wie eine untergeordnete Behörde eines Ministeriums verhalten und lediglich – abhängig von der jeweiligen Administration – staatskonforme Werte propagieren. Wohin das schließlich führen kann, sollte man in Deutschland besser wissen, als anderswo. Meiner Meinung nach müssen aber Museen vor allem aufzeigen, erklären und daran erinnern, was, weshalb, wie geschehen ist und welche Auswirkungen das auf einzelne Menschen beziehungsweise das ganze Kollektiv und die Umwelt gehabt hat. Dass hierfür immer eine von Menschen, von Individuen oder einem Kollektiv, getroffene Auswahl die Basis bildet, und dass diese Basis aus der Bestimmung einer Bedeutung – oder Relevanz besteht, welche schließlich darüber entscheidet, was bedeutend ist oder irgendwann bedeutend sein könnte, ist eine nicht zu umgehende Herausforderung. Die Frage stellt sich nur: Wer und was bestimm-

men denn, was bedeutend und erhaltenswert ist? Und im Umkehrschluss: Wer und was bestimmen, was nicht erhaltenswert, nicht erinnerungs- und nicht sammlungswürdig ist? Und sind diese Entscheidungen nicht fließend, von jeweiligen Perspektiven und Zielen der einzelnen Akteure abhängig? Hierzu möchte ich als grundlegende Feststellung postulieren, dass es in der Regel in den Museen für unbedeutende Menschen und unbedeutende Ereignisse oder Objekte keine Finanzierung, keine Wertigkeit und keinen Platz mehr gibt. Dabei ist in unserer postindustriellen Wohlstands- und Freizeitgesellschaft, in der Profilierungsmöglichkeiten – und damit ein angeblicher Bedeutungsgewinn des Individuums wie bei Heidi Klums TV-Castingshow *Germany's Next Topmodel*¹ erzielt werden können, symptomatisch, dass herkömmliche Kriterien und Normen im Kampf um ein vermeintliches – kleines – Stück Bedeutung oder vielleicht eben doch eher „Bedeutsamkeit“ beziehungsweise „Relevanz“ sich im Begriff der Auflösung befinden.

Bei Relevanz verhält es sich nämlich etwas anders: Der von den Autoren des Etymologie-Dudens seit 1989 als Modewort qualifizierte Begriff Relevanz ist eine Bezeichnung für Bedeutsamkeit und damit indirekt auch für eine situationsbezogene Wichtigkeit, die jemand einer Sache in einem bestimmten Zusammenhang beimisst.² Relevanz kann damit viel subjektiver sein und deshalb weniger klar definiert werden. Der Begriff bezieht sich auf Einschätzungen und Vergleiche innerhalb eines Sach- oder Fachgebiets beziehungsweise Wertesystems, welches durch vorausgesetzte Parameter – quasi allgemeingültig – definiert zu sein scheint, dies aber nicht ist. Das Antonym Irrelevanz ist innerhalb dieses Systems eine Bezeichnung für Bedeutungslosigkeit, umgangssprachlich vereinfacht auch ganz allgemein für „Unwichtigkeit“ und „Banalität“.

Davon setzt sich die folgenreiche, qualitativ messbare Wichtigkeit wiederum klar ab. Das Fremdwort dafür ist in diesem Zusammenhang die *Importanz*.

Der Königsberger Immanuel Kant sinnierte in seiner „Logik – ein Handbuch zu Vorlesungen“ aus dem Jahre 1800 über die Wichtigkeit – und setzte sie mit „Gehalt“ und „Vielgültigkeit“ gleich. Dabei meinte er, dass sich die Wichtigkeit – einer Erkenntnis oder Sache – an der



Friedrich Wilhelm Springer, Miniaturporträt des Philosophen Immanuel Kant, 1795. Gouache auf Pergament, 11 x 9,5 cm

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, Gr 2016/3

„Größe oder Vielheit der Folgen“ festmachen lässt. Was nun insbesondere aber die messbare Größe der Erkenntnis, das heißt, ihren Gehalt, ihre Vielgültigkeit, Bedeutung – und ihre Folgen beziehungsweise Konsequenzen betrifft, in anderen Worten, was also die im Angelsächsischen gebräuchlichen Begriffe *Impact* und *Implication* einer Sache meint – so schrieb Kant: „Man muß die Wichtigkeit nicht mit der Schwere verwechseln. Eine Erkenntnis oder Sache kann schwer sein, ohne wichtig zu sein, und umgekehrt. Schwere entscheidet daher weder für noch auch wider den Wert und die Wichtigkeit einer Erkenntnis oder Sache. Diese beruht auf der Größe oder Vielheit der Folgen. Je mehr oder je größere Folgen eine Sache hat, je mehr Gebrauch sich von ihr machen lässt, desto wichtiger ist sie.“³

Bedeutung definierte Kant hingegen als Kategorie, die *a priori* im Subjekt entspringt, und sich dennoch nur in der Erfahrung, als Grundlage, Voraussetzung und Faktor derselben manifestiert. Kant hält die Bedeutung für eine Kategorie, die: „[...] aus der Beziehung derselben auf die Sinnenwelt entspringt und nur unserem Verstande zum Erfahrungsgebrauche dient [...]“. „Weiter hinaus“, so Kant, ist die Bedeutung ein Konglomerat aus: „[...] willkürlichen Verbindungen ohne objektive Realität, deren Möglichkeit man weder *a priori* erkennen noch ihre Beziehung auf Gegenstände durch irgendein Beispiel bestätigen oder nur verständlich machen kann [...]“.⁴

Die Bedeutung ist also abhängig vom Subjekt wandel- und verwandelbar – und um die Verwirrung noch zu steigern: willkürlich! Gleichwohl gibt es anscheinend graduelle Abstufungen der Bedeutung, wie zum Beispiel der angelsächsische Kunsthandel uns lehrt: Als Student habe ich mich immer über die im Auktionswesen praktizierte Steigerung von „important, very important und highly important“ gewundert und dann schnell gemerkt, dass man die Bedeutung eines Objekts anscheinend aus der kreativen Leistung, schöpferischen Qualität, seinem Erhaltungszustand, seiner Seltenheit und seiner Geschichte zusammensetzen kann, was in der Summe den Preis bestimmt. Dies sind alles quantifizierbare Kriterien, die am Ende einen Bedeutungsgrad festlegen, der sich in einem kapitalistischen Wertesystem, in Pfund, Dollar, Euro oder dem harten Schweizer Franken ausdrücken lässt.

Die Bedeutung hat aber noch weitere Auswirkungen auf unsere Museumsarbeit: Die Bedeutung – oder die Instrumente zu deren Gewinnung, die Deutung und Umdeutung – helfen, das Potenzial einer Sammlung oder einer Ausstellung zu nutzen, indem sie Möglichkeiten für die Gesellschaft, einzelne Gruppen oder Individuen schaffen, ein Interesse und tiefgreifendes Verständnis für eine Sache, ein Objekt oder ein Ereignis zu entwickeln. Das kann kluges Marketing natürlich auch, wie das in Berlin noch immer in Erinnerung verhaftete Ereignis einer der bisher erfolgreichsten Kunstaussstellungen dieser Stadt zeigt: Die Ausstellung der Nationalgalerie mit dem Titel „Die schönsten Franzosen kommen aus New York“. Hier reichte das Adjektiv „schön“ im Superlativ, um die Bedeutung der Schau zu transportieren, was dazu führte, dass innerhalb von vier Monaten über 677.000 Besucher sich 150 Bilder aus dem Metropolitan Museum in New York in der Nationalgalerie Berlin anschauten und dafür auch gerne Tag und Nacht Schlange standen. Der Hype und der Besucherandrang waren Gradmesser für den Erfolg der Veranstaltung, die dadurch wiederum an Bedeutsamkeit gewann, denn die wissenschaftliche Erkenntnis aus dieser Ausstellung, der Gehalt und der Effekt beziehungsweise ihre Folgen – und damit ihre Bedeutung – waren, um Kants Definition von Schwere und Wichtigkeit zu folgen, relativ marginal. Die Implikation, die Bedeutung dieser Ausstellung, beruht hingegen nicht *a priori* in ihrem Erkenntnisgewinn, sondern in der damit definierten Leistungsmarke, welche für den Ausstellungsbetrieb im Kulturbereich gesetzt wurde. Dabei besagt die Gleichung, die schon andernorts durchgerechnet wurde, abermals und in beeindruckender Weise: Großinvestition = Großerfolg = Bedeutendes Ereignis. Menschenschlangen verknüpfen wir deshalb

hier in Europa und in der westlichen Welt häufig mit kulturellen Großereignissen.

Dass früher aber hier in Berlin und anderswo einmal Menschen für Lebensmittel anstanden und Menschen-schlangen eine ganz andere Bedeutung hatten, soll diese Aufnahme von 1950 zeigen.

Anstehen und warten markiert die Verknappung eines Angebots von Gütern. Ob dies nun Kunst, Nahrungsmittel, Friede, Freiheit oder Gerechtigkeit sind. Diese Güter sind für die betroffenen deshalb bedeutend, weil sie existenziell sind oder weil ihnen eine anderweitig grosse Bedeutung beigemessen wird. Die Geschichte hat schließlich immer wieder Menschen hervorgebracht, die aus purem Opportunismus ihren gesamten Anstand über Bord geworfen und zum Beispiel Gerechtigkeit und Meinungsfreiheit auf dem Altar der Moral im Tausch für ihre eigenen Vorteile geopfert haben. Die Bedeutung geht damit über die situative Relevanz hinaus, sie bezeichnet Kants „Gewicht und Folgenreichtum“, also den englischen „Impact“ einer Situation, und wie auf der Berliner Fotografie gezeigt, einen Mangel bestimmter Güter.

Im Museumsalltag ist die Welt weniger kompliziert. Gleichwohl wird mit der Bedeutung von Objekten, etwa bei Erwerbungen und Schenkungen, gewuchert.



Warteschlange vor dem Kaufhaus am Berliner Alexanderplatz, 1950

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, BA 90/1014

Es würde niemandem im Traum einfallen, mit einer unbedeutenden Erwerbung an die Presse zu treten. Keine Stiftung würde sich rühmen, unbedeutendes Material zu sichern. Das Wort „bedeutend“ findet sich deshalb immer wieder in Ankaufsanträgen, Pressemitteilungen, Jahresberichten und im Museumskontext ganz generell und überall. Das Adjektiv „bedeutend“ ist dabei dominierend im Vergleich mit „relevant“. Zumindest kommt man zu diesem, zugegeben subjektiven Schluss, wenn man auf der Internetseite der Kulturstiftung der Länder die Erwerbsberichte und andere Mitteilungen liest.⁵

Und trotzdem stellt sich nochmals die Frage, wer bestimmt, was bedeutend und relevant ist beziehungsweise sein soll, und welche Folgen das haben kann. Schließlich ist zu berücksichtigen, dass wir heute nicht voraussehen können, welche Objekte morgen für Gemeinschaften und Individuen in Deutschland oder anderswo auf der Welt eine Bedeutung erlangen werden und worin diese Bedeutung bestehen wird. Wir können ebenso wenig prognostizieren, wie sich Gesellschaften entwickeln und an welchen Werten sie sich orientieren werden. Deshalb können wir auch nicht voraussehen, was in einer zeitlich entfernten Zukunft aus irgendwelchen Gründen als besonders bedeutend und erhaltenswert gelten wird.

Umgekehrt ist es aber auch so, dass Gesellschaften und Individuen in einem spezifischen historischen Moment gewissen Objekten einen Wert oder eine Bedeutung abgewinnen, welche ihre Vorfahren oder die Produzenten dieser Gegenstände nie wahrgenommen haben. Ohne dabei diese Realien als Zeugnisse spezifischer kultureller Prägungen und historischer Prozesse in Frage zu stellen, wäre es dennoch falsch, wenn wir erwarten würden, dass die Schöpfer, Nutzer oder deren Nachfahren, die im englischen Sprachraum als „Source-Communities“ bezeichneten Gruppen, diesen Objekten irgendeinen höheren Wert oder eine andere Bedeutung als die der praktischen Verwendung hätten zuweisen müssen. Für ein Museum leiten sich daraus Konsequenzen für den Umgang und die Erweiterung der Sammlung ab. Denn es ist bekannt, dass eine Sammlung wesentlich mehr und oft auch etwas anderes ist, als bloß die Summe ihrer Objekte. Sie verändert sich in ihrer Wirkung und Bedeutung mit jedem Eingriff, den sie physisch oder intellektuell und im Verlaufe der Zeit durch die Veränderung ihrer Umwelt erfährt. Ein einzelnes Objekt oder eine Sammlung enthalten heute mehr Informationen und Bedeutungen, als frühere Generationen in ihnen erkannt haben, und sie bergen weniger Bedeutungen, als zukünftige Generationen aus ihnen gewinnen werden. Zugleich kann



Frühneuzeitliche Prothese für den rechten Oberarm: die sogenannte „Grüninger Hand“, um 1510
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, AK 2016/26

ihre Existenz physisch und politisch – und damit umweltbedingt – bedroht sein. Weil wir aber nicht alles für immer aufbewahren können, müssen wir auswählen und bestimmen, was für die bestehende Sammlung und die Darstellung historischer Prozesse bedeutend – und eben gerade nicht relevant – ist oder werden könnte.

Um die knappen Ressourcen optimal einzusetzen, wenn es um das Erweitern, Konservieren, Dokumentieren und Digitalisieren unserer Sammlungsbestände geht, ist die Bestimmung von Bedeutung zentral: Im angelsächsischen Raum wird dafür der Begriff „Assessment of Significance“ verwendet, den wir zum Titel unserer Tagung gewählt haben. Der Begriff „Bedeutung“ bezieht sich in diesem Zusammenhang, wie bereits erwähnt, auf die Werte, den Sinngehalt und den angelsächsischen „Impact“ – den Folgenreichtum, den Objekte und Objektgruppen sowie ganze Sammlungen für eine Gesellschaft, individuelle Gruppen, Interessenverbände sowie einzelne Individuen haben können. Dabei ist die Bedeutung keine absolute Werteinheit,

denn sie ist eher relativ, dynamisch und abhängig von zahlreichen Faktoren. So hängt die Bewertung der Bedeutung insbesondere von der jeweiligen kuratorischen Perspektive ab, wie in diesem Band von meiner ehemaligen Kollegin Rosmarie Beier-de Haan dargestellt wird.

Die Bedeutung kann *de jure* staatlich oder durch Gremien verordnet und – wie im neuen Kulturgutschutzgesetz – KGSG, vom Alter und dem jeweiligen pekuniären Wert auf dem Kunstmarkt abhängig gemacht werden.⁶ So gilt derzeit gemäß dem Gesetz zum Schutz von Kulturgut des Bundes als besonders bedeutend und deshalb für eine Ausfuhr genehmigungspflichtig zum Beispiel ein Gemälde, wenn es mindestens 75 Jahre alt und 300.000 Euro wert ist (§24). Rein philosophisch gesehen – und aus der Sicht von uns Museumsfachleuten – ist eine solche Definition von Bedeutung natürlich nicht befriedigend. Denn die Bedeutung eines Objekts kann nur pragmatisch durch einen kontextabhängigen Konsens erschlossen und bestimmt werden. Die Bedeutungsdynamik hingegen ergibt sich aus der

Perspektive und dem jeweiligen Zeitpunkt der Bestimmung von einer Bedeutung, weshalb sich ihre Bewertung wie auch deren graduelle Abstufung im Verlauf der Zeit verändern. Die Bestimmung von Bedeutung ist wiederum von jenen abhängig, die Verantwortung tragen oder Macht ausüben, wenn es darum geht, eine gesamtgesellschaftliche und damit durch Konsensfindung normierte Erinnerung an historische Ereignisse oder Prozesse zu bilden, wie dies 1996 im englischen Begriff *societal memory* subsumiert wurde.⁷ Deshalb tragen Sammlungskuratorinnen und -kuratoren eine außerordentliche Verantwortung, wenn es darum geht, die Bedeutung von Realien zu bestimmen, da diese als Entscheidungsgrundlage für die Aufnahme eines Objekts in die Sammlung letztlich die aktuellen und zukünftigen Erinnerungsmöglichkeiten beeinflussen. Die Kuratorinnen und Kuratoren sind deshalb angehalten, betroffene Gesellschaftsgruppen und Individuen zu konsultieren und alternative Sicht- und Interpretationsmöglichkeiten zuzulassen. Die Bewertung der Bedeutung eines Objekts – und damit die seines Interpretationswerts und Erinnerungspotenzials – stellt aber immer auch eine Privilegierung dar, die andere Optionen marginalisiert oder gar verhindert. Wenn die Bedeutung eines Sammlungsgegenstandes festgelegt wird, ist es wichtig, dass sein Kontext verstanden, respektiert und dokumentiert wird. Das verlangt, dass die Menschen, Funktionen, Ereignisse, Aktivitäten, Prozesse, Plätze, Verbindungen und Organisationen, welche das entsprechende Objekt geschaffen haben oder die es seit seiner Entstehung durchlaufen hat, so umfassend dokumentiert werden, wie es möglich ist. Besonders Kontext und Herkunft sind für historisch-politisch ausgerichtete Museumssammlungen wie die im Deutschen Historischen Museum, entscheidende Faktoren im Bestimmen der Bedeutung eines Objekts oder einer Objektgruppe, ganz im Gegensatz etwa zu den Auswahlkriterien von Kunstsammlungen, für die ästhetische Qualität und Einmaligkeit eher maßgeblich sind. Lange Listen, die definieren, welche Bedeutung gemeint ist, um ein Objekt in die Sammlung aufzunehmen, leiten deshalb das neue Sammlungskonzept

am DHM. Da steht: „Das Objekt ist bedeutend in Bezug auf seine Biographie oder seine Beispielhaftigkeit im Verlauf der Geschichte oder kulturellen Entwicklung Deutschlands. [...] Das Objekt ist bedeutend durch seine besondere Verbindung mit dem Leben und/oder Wirken einer historischen Person oder Gruppe innerhalb der Geschichte oder kulturellen Entwicklung Deutschlands.“⁸ Die Rede ist weiter von Seltenheit und Einmaligkeit sowie dem Potenzial, außergewöhnliche Informationen zum kollektiven Gedächtnis zu enthalten.

Die Bedeutung und die Definition, welche Bedeutung am Ende anzuwenden ist, wird damit zum Instrument der Deutungshoheit. Wer dieses Instrument bedienen darf, ist aber nicht immer ganz klar. Es sollte immer die Expertise der Fachleute am Museum sein, die bestimmt, was für das kollektive Gedächtnis bedeutend ist oder sein kann, und kein bürokratischer Apparat, der die Resultate dieser Fachleute blockiert oder manipuliert. Dies war in der Gründungsphase des DHM der Fall, doch hat es, so wie ich es sehe, in der jüngeren Vergangenheit auch andere Entwicklungen gegeben. Bedeutung ist deshalb ein kostbares Gut! Sie unterstützt, wo sachliche Argumente nicht ausreichen scheinen, sie hilft, Politik und Bürokratie zu überzeugen oder, wenn wir Fachleute uns gegen Sparwut und Ignoranz zur Wehr setzen müssen, sie ist unser Elixier, das uns vor dem Versinken im Schlund des Vergessens rettet und vor der „Bedeutungslosigkeit“.

Ohne Bedeutendes gäbe es keine Aktivitäten im Museumsbetrieb, keine Diskurse um Themensetzungen und Deutungshoheit, keine Erwerbungen, keine Restaurierungen, keine Profilierungsmöglichkeiten für all jene, die sich mit bedeutenden Dingen, Menschen und Taten umgeben oder sich sogar damit befassen, denn unbedeutende Menschen und Taten und unbedeutende Dinge sind in unserer postindustriellen Wohlstandsgesellschaft anscheinend nicht nennens- und auch nicht erhaltenswert, nicht erinnerungs- und nicht sammlungswürdig. Die Bedeutung ist deshalb für die tägliche Museumsarbeit – und insbesondere für das Sammeln und Bewahren, eine wichtige Voraussetzung.

1 RTL 2015–2017: <https://www.prosieben.de/tv/germanys-next-topmodel>.

2 Lemma „relevant“, in: Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, 2. Aufl., Mannheim 1989, S. 585.

3 Gottlieb Benjamin Jäsche (Hrsg.): Immanuel Kant's Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen, Reutlingen 1801, S. 68–69.

4 Immanuel Kant, Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, Frankfurt und Leipzig 1794, S. 101.

5 Siehe dabei vor allem die Berichte zur Erwerbsförderung: <http://www.kulturstiftung.de/foerderungen-7/> (Aufruf am 15. Mai 2017).

6 <http://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/index.html> (Aufruf am 15. Mai 2017).

7 Wolfgang Schneider, David Bjorklund: Memory and knowledge development, in: J. Valsiner und K. Connolly (Hrsg.), Handbook of development Psychology, London 1996, S. 370–403.

8 Marc Fehlmann, Sammlungskonzept des Deutschen Historischen Museums, Berlin 2017, S. 13.

Béatrice de Chancel-Bardelot

The tapestry of the “Lady and the Unicorn”: some milestones in its reception and its aura

.....

The “Lady and the Unicorn” has been celebrated as a work of art since the 1840s. Nowadays, it is the most renowned masterpiece among all the artworks on display in the Cluny Museum in Paris.¹ In this paper, I wish to stress some of the steps which led to considering this set of tapestries as an outstanding artwork, probably one of the most widely known tapestries in the world, together with the “Hunt of the Unicorn” in the Cloisters Museum, New York, and the “Apocalypse” in Angers.

The tapestries of the “Lady and the Unicorn” are first cited in a history book in 1814. The author, Joseph Joulietton (1768–1829), aimed to write a regional history. He mentions the tapestries which were then in the castle of Boussac² in central France. For this reason, they were then just known as the “Tapestries of Boussac”. They were divided into two sets: three of them were exhibited in the ‘sous-préfecture’ of Boussac and the other three were kept in the City Hall.



“À Mon Seul Désir” (To my only/sole desire), from the series “Lady and the Unicorn”, c. 1500. Wool and silk, 377 × 473 cm
Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, Paris, CL-10834

For Joullietton and his contemporaries, the striking feature of the tapestries was the coat of arms with silver crescents, which made people think they might have been of Turkish origin. Because the tapestries were obviously woven at the end of 15th century, and because at the same period an Ottoman Prince, Cem, brother of the Sultan of Istanbul, Bajazet, spent some time in the same area, the tapestries were widely associated with Cem, who was called Zizim in France. The story of Cem/Zizim is reported in a lavish manuscript, written by Guillaume Caoursin (1430[?]-1501) and kept in the Bibliothèque Nationale de France in Paris.³ In the 1480s, Cem had sought the protection of the Knights of Saint John of Jerusalem, because he feared for his safety. But instead of helping him to settle near the eastern part of the Mediterranean Sea, the Grand Master of the Knights, Pierre d'Aubusson, sent Cem as a hostage to various places in Italy and southern France. In 1484, Cem was exiled to the very domain of Pierre d'Aubusson, called the Marche, in central France. Cem dwelled there first in Boislamy Castle (1484 to 1486), near the village of Moutier-Malcard, then in Bourganeuf (1486 to 1488). But Cem finally went back to southern Italy, and died there in 1495. The manuscript that relates this story was probably commissioned by Pierre d'Aubusson himself, which has kept the story alive in France. The tower of Bourganeuf, which was built for Cem/Zizim, helped to preserve the memory of the Ottoman prince: it is 33 km southwest of Guéret, the central town of the province of the Marche, whereas Boussac is around 40 km northeast of Guéret. The character of Zizim attracted interest in the period of French Romanticism: a number of history books and novels deal with him, such as "Zizim ou les chevaliers de Rhodes" by Adolphe Archiac, published in 1828, or Alphonse de Lamartine's "Les grands hommes de l'Orient: Mahomet, Tamerlan, le sultan Zizim" from 1865.

In 1814, Joullietton thought that Zizim had brought the tapestries of Boussac from Turkey, where they had supposedly been woven. But some scholars who came after him, such as Cyprien Pérathon (1824-1907) or Baron Henri Aucapitaine (1832-1877), had different hypotheses. Cyprien Pérathon first wrote that Zizim had built Turkish baths in Bourganeuf and ordered the tapestries from Aubusson to add a touch of Eastern charm to the cold walls.⁴ Henri Aucapitaine expressed the same idea a few years later.⁵

As there had also been tapestry manufactories in Aubusson since the 16th century⁶, some scholars thought that the tapestries of Boussac had been woven there, but Aucapitaine compares them with Gobelins tapes-



Cem and Pierre d'Aubusson meeting. Miniature from: Guillaume Caoursin (1430?-1501), *Gestorum Rhodie obsidionis commentarii* (Story of the Siege of Rhodes), c. 1483. Parchment, 27,5 × 19,5 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Latin 6067, f. 186v.

tries, which seems odd, because the Gobelins were only founded in 1662.⁷ At the time of the July Monarchy, the tapestries of Boussac were only known in that province and in erudite circles. An illustrated book about the most remarkable French tapestries, which was published in 1838 by Achille Jubinal, doesn't mention the tapestries of Boussac,⁸ but only such as those from Beauvais, La Chaise-Dieu and Reims in France, or Bern in Switzerland. The Boussac tapestries were made famous soon thereafter by two original writers, Prosper Mérimée and George Sand.

Prosper Mérimée (1803-1870) was one of the first people to be placed in charge of the French National Heritage.⁹ He visited very many towns and villages all over France, citing the most interesting artworks that deserved to be preserved for future generations. When he came to Boussac in July 1841, he was very impressed with the tapestries, but he was also concerned about the risks they would face if they were to stay there.¹⁰ Thanks to his intervention, in 1843, some money was provided for the restoration of the Boussac tapestries.¹¹ But as early as 1841, he thought it might be better to have them brought to Paris: he suggested the Royal Library or the collections of King Louis Philippe.

The family of the French writer and novelist George Sand¹² originally came from some 40 kilometres north of Boussac, in the village of Nohant, near La Châtre. We don't know when she first visited Boussac, but it is recorded that she travelled there in October 1841.¹³ Two years later, she went there to see the French politician and poet Pierre Leroux, who was a close friend of hers and who settled in Boussac in 1843. He founded a printing workshop in the city.¹⁴ George Sand quotes the "Lady and the Unicorn" at least three times in her writings. The first time, in 1844, in the novel "Jeanne", she makes a brief reference to the tapestries in Boussac.¹⁵ In July 1847, she published an article in the magazine "L'illustration": "Sur huit grandes panneaux qui remplissent deux vastes salles (affectées au local de la sous-préfecture), on voit le portrait d'une femme, la même partout, évidemment ; jeune, mince, longue, blonde et jolie ; vêtue de huit costumes différents, tous à la mode de la fin du XVe siècle. C'est la plus piquante collection des modes patriennes de l'époque qui subsiste peut-être en France: habit du matin, habit de chasse, habit de bal, habit de gala et de cour, etc. Les détails les plus coquets, les recherches les plus élégantes y sont minutieusement indiqués. C'est toute la vie d'une merveilleuse de ce temps-là."¹⁶

Later, George Sand cites the Boussac tapestries again in a memoir "Promenades autour d'un village"¹⁷ and in "Journal d'un voyageur pendant la Guerre".¹⁸ Like Péra-thon and Aucapitaine, the writer stresses the presence of the lady and doesn't mention the unicorn. She thinks the lady might be a Turkish servant, whom Zizim loved. But she also suggests that the lady could be a noble young woman of the Blanchefort family, through whom Pierre d'Aubusson tried to convert Zizim to the Christian religion.¹⁹ So the love story which might be linked to the tapestry is also one of the origins of its renown. The contrast between the beauty and refinement of the tapestries and the rural area where they were kept stimulated the imagination. And the link between the tapestries and the sojourn of Prince Zizim in Bour-ganeuf also reinforced the romantic success of the tapestry.

During the Second Empire, the fame of the tapestry grew; it was exhibited in Guéret in 1862²⁰ and in 1869. At the end of Second Empire and the War of 1870/71, the set of tapestries were still hanging in the Guéret Museum, until 1871.²¹ But the city of Boussac wanted to keep its masterpiece, in accord with George Sand's wish in "Promenades autour d'un village", where the writer says she prefers to admire the tapestries in their natural setting, in Boussac, and to see copies in a national museum in Paris.²²

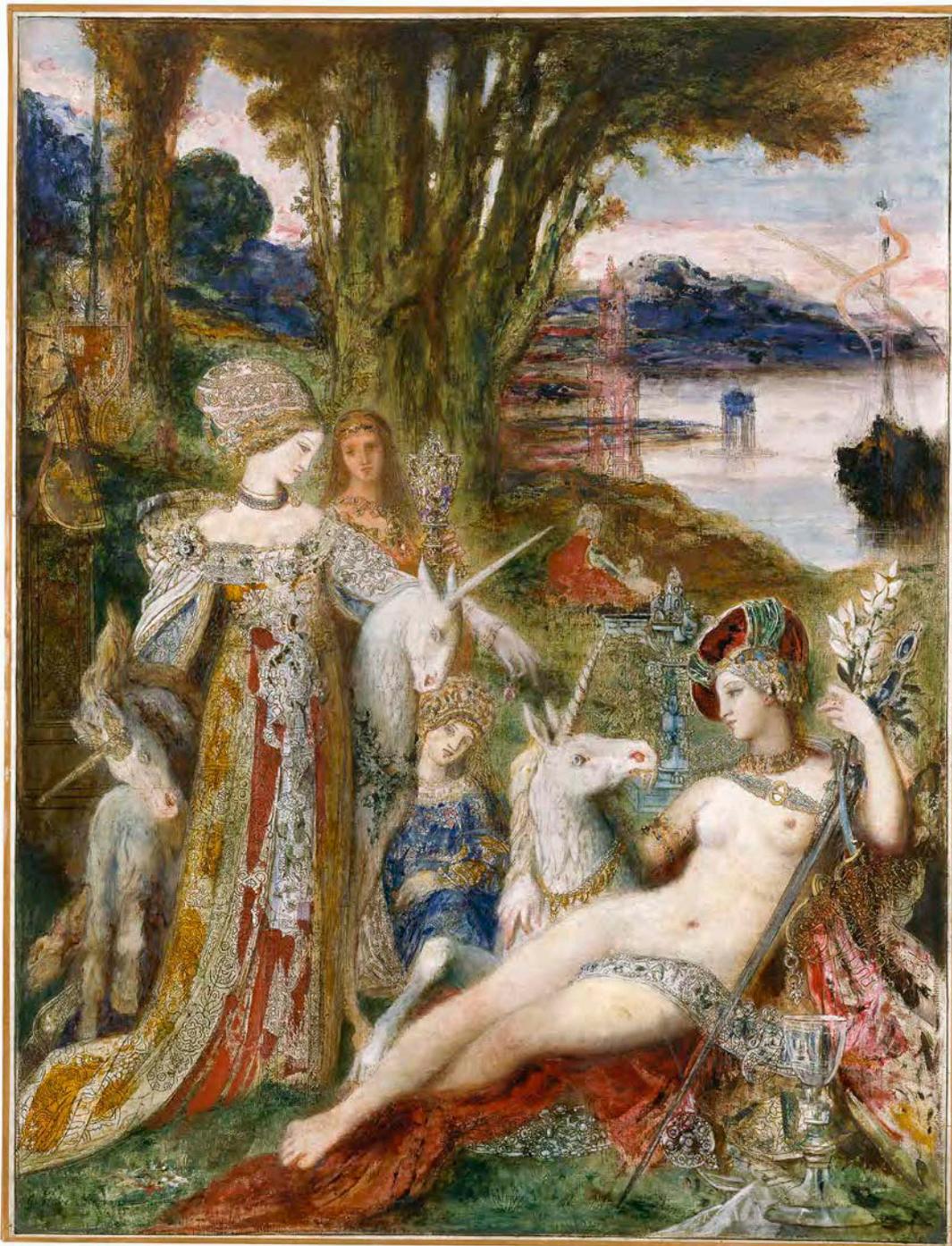
Nevertheless, in 1878, the city of Boussac lent three of the tapestries to the Universal Exhibition in Paris, where Alfred Darcel (1818–1893), art historian and head of the Gobelins Manufacture, saw them.²³ He supposed they had been woven in the Marche or in Aubusson and mentions the possibility that the coat of arms belongs to the Maillans d'Anglefort family. While the tapestries were on loan there, the city of Boussac received an offer of purchase from a member of the Rothschild family²⁴. But Edmond du Sommerard (1817–1885), curator of the Cluny Museum, was just then in charge of the negotiations to buy the tapestries for that museum, and in 1882, the "Monuments historiques" bought the six tapestries from the city of Boussac, for 25,000 francs.²⁵ This purchase strongly enhanced their reputation.

Soon thereafter, the restoration in the Gobelins was directed by Alfred Darcel. From 1885 onwards, the six tapestries were exhibited in a new gallery, specially built for the twelve tapestries of Saint Stephen and those of the Lady and the Unicorn. At this time the tapestry set was renamed: it is now called "La Dame à la licorne" and no longer "Les tapisseries de Boussac". In 1882, the year of the purchase, the coats of arms with the crescents were identified as those of the Le Viste family, from Lyon.²⁶ Thus one of the enigmas was resolved. But the circumstances of the making of the tapestries, the place where they were woven, and their meaning remained in question. Different books were devoted to the study of the tapestries: Jules Guiffrey (1840–1918) considered them in his "History of Tapestry", and other studies by Emile Molinier (1857–1906) and Louis Gonse (1846–1921) also appeared. The "Lady and the Unicorn" became a highlight of French art, with a rather nationalist angle. Jules Guiffrey first wrote that the tapestry might have been woven near the Loire, but then he thought it was more likely that it came from one of the cities in northern France, such as Arras.

At the end of 19th century, the tapestry also became a source of inspiration for artists, writers and designers, including the symbolist painter Gustave Moreau (1826–1898) and the German-language writer Rainer Maria Rilke (1875–1926).

Gustave Moreau began painting women and unicorns as early as 1865.²⁷ In 1884, he worked on a large-scale composition called "Les Chimères"²⁸ (The Chimeras), in which different young women are represented with animals: one of them is shown with a unicorn, signifying power and nobility.

In this picture, near another young girl is a drawing based on the portable organ in the tapestry "Hearing",



Gustave Moreau (1826-1898), *Les Licornes (The Unicorns)*, undated. Oil on canvas, 115 x 90 cm
Musée national Gustave Moreau, Paris, cat. 213

from the “Lady and the Unicorn” set. After this first unfinished painting, the artist painted or drew several other works showing a girl and a unicorn. Finally, around 1885, he began another large painting, “The Unicorns”,²⁹ which was commissioned by Edmond de Rothschild (1845-1934). In this very elaborate picture, the relationship between the women and the unicorn is partly inspired by the tapestries that were then exhibited in the Cluny Museum. Gustave Moreau also took his inspiration from various Italian paintings, some of

them in the Louvre, but also from the “Lady and the Unicorn” and from other parts of the Cluny collections themselves. In the end, the artist sold a different painting to Edmond de Rothschild and kept “The Unicorns” for himself, which explains why the painting is today still in the museum dedicated to the artist.

During the same period, other minor artists also painted women and unicorns, including Ary Renan (1857-1900), son of the philosopher and historian Ernest Renan.³⁰ Eugène Grasset (1845-1917) drew a lady and

a unicorn for a stained glass window showing the coronation of King Charles VII, which can still be seen in La Châtre, in the Church of Saint-Germain, not very far from Boussac. The lady and the unicorn form one of three virtues in a quatrefoil at the top of the main composition.³¹

As a young man, Rainer Maria Rilke lived mostly in Paris between 1902 and 1906. His wife was a sculptor and they were both attracted to the work of the sculptor Auguste Rodin. Rilke wanted to write a book about him and became Rodin's secretary from 1905 to 1906. In Paris he was very impressed by the Lady and the Unicorn. He describes it very poetically in his novel "The Notebooks of Malte Laurids Brigge", which was published in 1910 in Leipzig. There he stresses the unity of the set and the calm exuded by the tapestries. He calls the dark ground on which the lady and the animals stand "islands"; for each tapestry, he makes observations or asks himself questions.

During the 20th century, it became clear that five of the tapestries illustrate the five senses.³² Other interpretations have yet to be proven: that they could have been inspired by the "Roman de la Rose"³³, that they illustrate the different ages of life, that they are linked with the royal court. But it is widely accepted that they represent the five senses.

For specialists, the issue of determining who was the first owner is still under discussion, because the Le Viste family offer at least two candidates, either Jean IV Le Viste or Antoine Le Viste.³⁴ But for the general public, the question of the meaning of the sixth tapestry is more important: is it a wedding present, and in this case, is the Lady receiving the collar and taking it from the casket? Is it a representation of the renunciation of earthly pleasures? Does it illustrate the sixth sense, the sense of the heart, of that which is not visible?³⁵ Also, the elements that inspire the public are no longer the crescents, but the natural elements and the unicorn.

The Lady and the unicorn is a *millefleurs* tapestry. This type of tapestry was fashionable during the second half of the 15th century and at the beginning of the 16th century, especially for French patrons.³⁶ Most *millefleurs* have a dark blue background, like, for example, the "Unicorn in Captivity" (New York, Cloisters Museum) or the angels carrying the instruments of the Passion (Angers, collection de tapisseries du château). Some tapestries, around the mid-15th century, had a white and red background (Jouvenel tapestry in the Louvre or "Courtiers in a Rose Garden" in Metropolitan Museum, New York) or a plain red background, such as the famous "Dais de Charles VII" in the Louvre. But red



Le Goût (The Taste), detail, from the series "Lady and the Unicorn", c. 1500. Wool and silk, 377 x 466 cm

Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, Paris, CL-10831

millefleurs are very rare. And this contributes to the reputation of the "Lady and the Unicorn".

The unicorn has been cited in bestiaries since antiquity.³⁷ During the 15th century, it was found in many paintings and manuscripts. The theme of the unicorn hunt, "la chasse à la licorne", is often portrayed. There is a special version of it, the mystical unicorn hunt, where the young lady is the Virgin Mary.³⁸ The unicorn is also sometimes depicted as one of the wonders of the world, in paradise-like scenes.³⁹ And it is associated with coats of arms, with the meanings of purity, of strength, or of unity.⁴⁰ The Le Viste family displayed their pride by using a lion and a unicorn as tenants of arms. At the beginning of the Italian Renaissance, the unicorn was often used as a symbol of chastity: in Petrarch's "Triumphs" and in many images showing a girl and a unicorn.⁴¹ Nowadays, the unicorn is everywhere: in fantasy literature, in comics, in advertisements for shampoo, soap (still the meaning of purity and seduction) and even beer. And in the United States, start-ups that succeed very quickly are also called unicorns.

In the Cluny Museum, the "Lady and the Unicorn" attracts people from all continents. As long as unicorns are popular and as long as some mysteries remain unsolved about the making of the tapestry, it will interest and seduce the public, because beauty attracts us all.

-
- 1 Cluny Museum, inventory numbers Cl. 10831 to Cl. 10836.
 - 2 Joseph Joulietton, *Histoire de la Marche et du pays de Combrailles*, Guéret, 1814-1815, Vol. II, p. 155.
 - 3 Paris, National Library, ms Latin 6067.
 - 4 Cyprien Pérathon, "Boussac", in Pierre Langlade, ed., *Album historique et pittoresque de la Creuse*, Aubusson, 1847, pp. 17-24.
 - 5 Henri Aucapitaine, *Notes historiques sur la ville, le château de Boussac et la famille de Brosses*, Paris, 1853, pp. 15-16.
 - 6 Pierre and Dominique Chevalier, Pascal-François Bertrand, *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris, 1988 (La Bibliothèque des arts).
 - 7 Jules Guiffrey, *Les Gobelins et Beauvais: les manufactures royales de tapisseries*, Paris, H. Laurens, 1907; Pascal-François Bertrand, *La peinture tissée: théorie de l'art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
 - 8 Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre qui nous soient restés du Moyen Âge, à partir du XVe siècle au XVIe siècle*, Paris, 1838.
 - 9 Antonia Fonyi, ed., "Prosper Mérimée : écrivain, archéologue, historien", Genève, Droz, 1999 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 374); Jean-Michel Leniaud, "Prosper Mérimée", in Claire Barbillon et Philippe Sénéchal, ed., *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, online dictionary: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/merimee-prosper.html>
 - 10 Maurice Parturier, ed., *Correspondance générale : Prosper Mérimée*, Paris et Toulouse, 1941-1961, Vol. III, Paris, 1943, pp. 94-95.
 - 11 Boussac, Archives municipales, registres du conseil municipal, séance du 14 juillet 1844. See also Françoise Bercé, ed., *Les premiers travaux de la commission des monuments historiques : 1837-1848 : procès-verbaux et relevés d'architectes*, Paris, 1979, p. 203, procès-verbaux de la séance du 22 avril 1842.
 - 12 For a very large bibliography, see for example Georges Lubin, ed., *George Sand, Oeuvres autobiographiques*, Paris, 1992-1993 (Bibliothèque de la Pléiade).
 - 13 Georges Lubin, ed., *George Sand, correspondance*, Paris, 1964, Vol. V, p. 208.
 - 14 Jean-Pierre Lacassagne, ed., *Histoire d'une amitié : d'après une correspondance inédite, 1836-1866, Pierre Leroux et George Sand*, Paris, ed. Klincksieck, 1973.
 - 15 George Sand, *Jeanne*, Paris, 1844, Vol. II, p. 44.
 - 16 "Over eight large panels that are displayed in two large rooms (belonging to the sub-prefecture) we can see the portrait of a woman, the same on each panel, obviously the same character depicted; young, thin, blond, long and charming: she is wearing eight different outfits, all trendy with the late 15th century fashion. It is the most original collection of patrician trends of that time that might still exist in France: morning outfit, hunting outfit, celebration and court dresses, etc. The most fashionable details, the most elegant pursuits are meticulously reproduced. It is the whole life of an elegant woman of this past time that is given to us." George Sand, "Un coin de la Marche et du Berry: les tapisseries de Boussac", *L'illustration*, 3 juillet 1847, n° 227, pp. 275-276.
 - 17 George Sand, *Promenades autour d'un village*, Paris, 1866, pp. 232-239.
 - 18 George Sand, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, Paris, 1871, pp. 76-78, alluding to a medieval novel, *La Dame à la licorne*.
 - 19 George Sand, *Promenades autour d'un village*, pp. 235-237.
 - 20 Pierre de Cessac, "Introduction", in *Mémoires de la Société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse*, 4, 1862, p. 4, about the second room of the artistic exhibition held in 1862 during the Concours régional agricole: "Vous vous rappelez ces vieilles tapisseries qui couvraient les murs: selon la tradition, elles auraient décoré la prison où fut enfermé Zizim à Bourgueuf".
 - 21 Boussac, Archives municipales, registres du conseil municipal, séance du 18 septembre 1871.
 - 22 George Sand, *Promenades autour d'un village*, pp. 233-234.
 - 23 Alfred Darcel, "Les tapisseries – le Moyen Âge et la Renaissance au Trocadéro", in Louis Gonse, *L'art ancien à l'exposition de 1878*, Paris, 1879, pp. 331-332 (online library of the INHA: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idur/1/848>).
 - 24 Boussac, Archives municipales, registres du conseil municipal, séance du 1er mai 1877: the tapestries will be sent to Hôtel de Ville of Paris for a close examination.
 - 25 Boussac, Archives municipales, registres du conseil municipal, séance du 5 mars 1882 et du 14 juin 1882; procès-verbaux
 - 26 Georges Callier, "Vente de tapisseries de Boussac", *Bulletin monumental*, X, 1882, pp. 567-568.
 - 27 Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, Monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*, Courbevoie, ACR édition internationale, 1998, pp. 100, 176 et 1809; quoted by Marie Clarac, *La licorne dans l'oeuvre de Gustave Moreau, Mémoire de maîtrise*, University of Paris, IV, ed. Bruno Foucart, 1998.
 - 28 Paris, musée Gustave Moreau, cat. Nr 39.
 - 29 Paris, musée Gustave Moreau, cat. Nr 213.
 - 30 Nr. 34: "femme à la licorne", in an auction, Paris, Drouot, 30 décembre 1943, auctionner Denis Baudoin, p. 7, n° 34.
 - 31 Cf Base Palissy, Ministère de la Culture : IM36002791, <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>
 - 32 A.F. Kendrick, "Quelques remarques sur les tapisseries de la Dame à la licorne du musée de Cluny", *Actes du congrès international d'histoire de l'art*, Paris, 1921, éd. Paris, 1924, Vol. III, pp. 662-666.
 - 33 Marie-Elisabeth Bruel, "La tapisserie de la Dame à la licorne, une représentation des vertus allégoriques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris", *Gazette des Beaux-Arts*, 136, 2000, pp. 215-232 et "La Dame à la licorne du musée de Cluny, une représentation du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris", *Etudes bourbonnaises*, 340, 2014, pp. 449-486.
 - 34 Jean-Bernard de Vaivre, "Messire Jean Le Viste, chevalier, seigneur d'Arcy et sa tenture au lion et à la licorne", *Bulletin monumental*, 142-4, 1984, pp. 397-434; Carmen Decu Teodorescu, "La tenture de la Dame à la licorne. Nouvelle lecture des armoiries", *Bulletin monumental*, 168-4, 2010, pp. 355-357; Jean-Bernard de Vaivre, "Autour de la Dame à la licorne et d'autres tentures I. Antoine II Le Viste, ses parents et alliés", *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 93, 2014, pp. 65-128 and "Autour de la Dame à la licorne et d'autres tentures II. Notes de méthodologie et d'études comparatives", *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 94, 2015, pp. 89-200.
 - 35 "L'icônographie et son interprétation" in Elisabeth Taburet-Delahaye, *La Dame à la licorne*, Paris, 2007, pp. 43-51, using previous writings by Jean-Pierre Jourdan, "Le sixième sens et la théologie de l'amour", *Journal des savants*, 1996, pp. 137-160 and Jean-Patrice Boudet, "La Dame à la licorne et ses sources médiévales d'inspiration", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1999, pp. 61-78 and "Jean Gerson et la Dame à la licorne", in *Religion et société urbaine au Moyen Âge. Etudes offertes à Jean-Louis Biget*, Paris, 2000, pp. 551-553.
 - 36 Geneviève Souchal, *Les millefleurs dans la tapisserie de la fin du Moyen Âge*, doctoral thesis, Paris IV, Sorbonne, 1979.
 - 37 Michel Pastoureau and Elisabeth Taburet-Delahaye, *Les secrets de la licorne*, Paris, 2013.
 - 38 Representations in German states, especially near the Rhine, in Alsace or in Switzerland: picture by Martin Schongauer in Colmar, tapestries in different collections, such as Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Glasgow, the Burrell Collection, etc. Also altarpieces in Cologne Cathedral, or in Erfurt Cathedral.
 - 39 Cf Pastoureau and Taburet-Delahaye, *Les secrets de la licorne*, Paris, p. 48.
 - 40 *Ibid.*, pp. 63-70.
 - 41 For example in manuscripts: Paris, Bibliothèque nationale de France, Italian ms 545, Petrarch, *Trionfi*, f. 25v. It achieved great posterity through the illustration of Chastity and Diana chariot in the *Hypnerotomachia Poliphili*, printed in Venice by Aldo Manuccio in 1499. For images of a young girl and a unicorn, see Pastoureau and Taburet-Delahaye, 2013, pp. 70-79.

Mary-Elizabeth Andrews

“Totally irreplaceable objects”. Tracing value and meaning in collections across time

In September 1934, General Director of the State Museums of Berlin, Otto Kümmel, wrote to all museum departments with instructions to draw up lists of collection objects in preparation for possible aerial attack.¹ The lists, he instructed, should be divided into three categories. The first of these, the “totally irreplaceable collection objects”, would be evacuated to safety away from the city at the first sign of danger. The second, the most valuable items after Group I, would be progressively removed and should be secured as best as possible in the meantime. The third group was made up of ‘the rest’ and beyond general fire precautions, these would be left to their own fate. While Kümmel gave no indication about the criteria upon which these decisions should be made, the lists, dutifully prepared by the Zeughaus administration, are a telling account of the value placed on its first-order objects and the collecting paradigms that determined those values.²

It should come as no surprise for an institution like the Zeughaus, an army museum born from the central Prussian arsenal and opened to the public over the course of the nineteenth century alongside the foundation of the German nation, that among the most prized collection objects were many that spoke directly to the Prusso-German national idea. Named alongside the artistically, culturally and technically valuable arms and armour collections were first and foremost the standards and trophies of great Prussian campaigns and the historical souvenirs of Prussian leaders and generals and those they’d conquered.

Many of these objects remain familiar today, forming important touchstones in the national collections of the Deutsches Historisches Museum – standards captured during the first Franco-Prussian War, the uniform of Frederick the Great, General Gneisenau’s bicorn, Kaiser Wilhelm I’s helmet, Bismarck’s uniform and Napoleon’s hat, captured by Prussian troops under Field Marshal von Blücher at the Battle of Waterloo.

These “first-order” objects are an interesting prism through which to think about object values and meanings and how these diverge and change over time.

These are objects that have always been high-status, “treasure” items. Other, less conspicuous, objects are valued at certain points in time and not others, revealing important shifts in historiography. Think, for instance, of the pre- and early history collections that were divested during the early years of the Deutsches Historisches Museum despite having served an intrinsic role in the Marxist-Leninist interpretation of German history at the former Museum für Deutsche Geschichte in (then) East Berlin. In this instance, an ethical obligation to return collections gained under less-than-perfect circumstances and the museum’s very different historiographical framework made these collections less important at an institutional level. Other examples are the everyday objects related to women’s histories, migrant histories and the lives of the poor, which only began to gain value as new approaches to history took shape, by which time many of the material traces of those lives had been lost.

Perhaps then at first glance, the objects that have always been prized are less interesting – they offer less insight than their more contested counterparts into the meanings reflected in, and generated by, museums. Their value, after all, has remained relatively constant. The meaning ascribed them, however, the purpose to which they have been put, is anything but constant. Indeed, it is precisely their malleability – the ability to stand in for multiple readings of past events to underscore present historiographical needs – that has ensured their consistently high value across time. They are useful objects to re-tell familiar stories through various ideological, political and cultural frames.

There is good reason to study these objects. For one, they are found more frequently in the historical record, allowing for relatively comprehensive readings of their movements, physical and contextual, and their meanings in parallel with broader institutional and historiographical research projects. When Paul Lindenberg visited the Zeughaus in 1895, he marveled at the wealth of historical relics on display. “If only all these things

could speak!" he exclaimed.³ In a way, they can. An object like Napoleon's hat, for instance, turns up in archival documents, illustrations, glass plate negatives, photographs, museum guidebooks and catalogues, postcards, newspapers, journals, independent travel accounts and contemporary databases. The hat can be traced from the battlefield to its present location within the permanent displays here at the Deutsches Historisches Museum – allowing for time in hiding, almost 170 years of life on display.

Head of the Militaria II collections at the Deutsches Historisches Museum, Thomas Weißbrich, has traced the hat from the battlefield to its first museum home, the Hohenzollern Kunstammer in the Berliner Schloss.⁴ Captured alongside items of enormous material worth, among them silverware, jewellery, weapons, medals, and a decorated marble vase reportedly filled with diamonds,⁵ the hat was of little material value. On the other hand, as Weißbrich rightly points out, few objects could surpass the hat, Napoleon's trademark, in symbolic value.⁶ Blücher conveyed the hat, along with the Emperor's medals, to King Friedrich Wilhelm III and they were placed on display in the recently opened Kunstammer. By the 1830s the royal collections were successively being broken up to form a number of emerging new specialist collections. The objects remained among the remnants of the historical collections at the palace and were displayed among items of, to quote Asher's Guide to Berlin of 1837, "a peculiarly national" ilk.⁷ These included a wax figure of

Frederick the Great, Friedrich Wilhelm I's collection of pipes, and a cap worn by the Great Elector at the Battle of Fehrbellin.

Though many historical weapons had been transferred to the Zeughaus in the decade prior, for the semi-public museum rooms opened there in 1831, it was this national context that made the relics so important for the palace collections. Little wonder, then, that they should move to a new home following the unification of 1871, as the now-Imperial crown sought to rally a sense of German nationalism around itself. Among the flood of monuments and memorials erected to the Prussian rulers and their role in the national unification were a number of new museums and museum conversions. The Hohenzollern-Museum was opened in 1877 and here the hat and decorations had a short sojourn within the quasi-domestic staged interiors of Schloss Monbijou. Placed in close proximity to the personal effects of Queen Louise (1766–1810), including items as intimate as her stockings and garters, the objects helped reinforce the tragic narrative of Louise as "mother of the nation".⁸

But the relics did not remain in this setting long. By 1883 the major conversion of the Zeughaus Museum was complete, with its grand Ruhmeshalle (Pantheon) well underway. In this new location the objects formed part of a comprehensive program in which historical and allegorical paintings and sculptures, underscored by historical objects, set out a vision of the German Empire as Prussian destiny, a cornerstone of which was



Napoleons hat in the Zeughaus museum, prior to 1919

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, GN 5895

the forging of a national identity in opposition to others, most notably France. The museum displays, progressing chronologically from the medieval and early modern period to the (then) present, were laid out in type sequence according to the principles of the newly established discipline of *Waffenkunde*, the historical study of arms and armour.

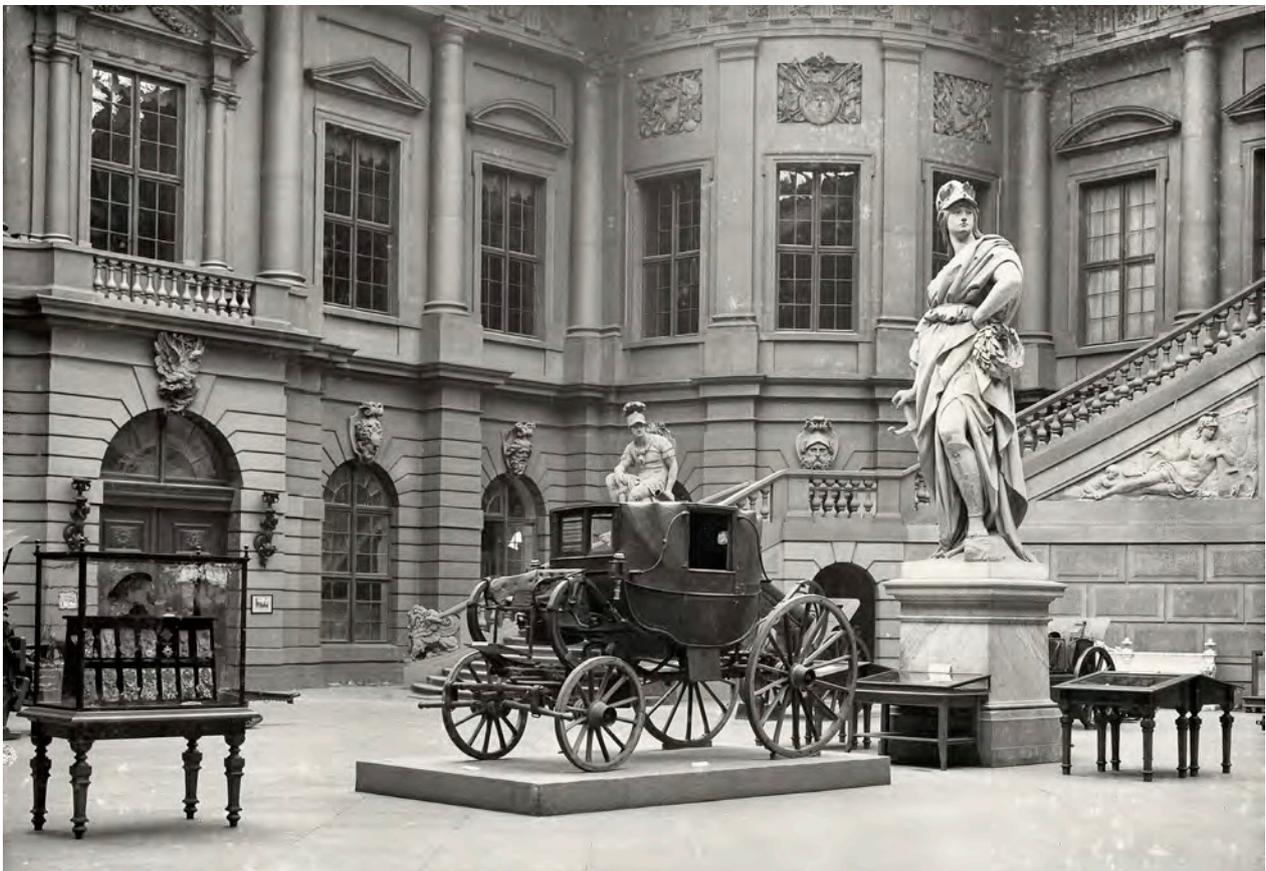
This provided scientific legitimacy for the historical narrative, but transposed over this framework was a dynastic periodization that saw the Prussian rulers, generals, and their victorious battles as the lens through which to interpret the objects. From the 1890s onwards, this was heightened by the creation of a series of memorial rooms, placing further emphasis on key leaders and events. It was this historical frame within which the hat and medals were set.

These displays remained relatively unchanged until the German defeat in the First World War, when the hat, along with the associated medals, went missing for fourteen years. On the eve of the signing of the Treaty of Versailles in June 1919, and just after the scuttling of the German fleet at Scapa Flow, an action hailed as the last heroic act of the German Navy, the hat and medals were stolen along with fifteen French flags destined for reparation to France. The flags were set

alight beneath the statue of Frederick the Great on Unter den Linden, while the hat and orders – themselves never actually subject to a reparation order – disappeared. They remerged only in 1933, when they were anonymously handed to Hermann Göring, and promptly returned to the museum for display.⁹

The re-gained objects were placed immediately on display in the Ruhmeshalle and shortly thereafter became the centrepiece of a special exhibition that gathered together a significant number of the objects captured at Waterloo held in public and private collections. Within the National Socialist framework the objects served to reinforce a narrative of a reawakened national spirit, strength in leadership and the inevitability of German triumph in conflict.

The following year, the hat and orders found themselves among the aforementioned group of items listed as “totally irreplaceable objects” and they were among the many first-order collections from the Zeughaus and across the Berlin Museums that were evacuated to Moscow in the days following the city’s surrender in May 1945.¹⁰ When the hat returned in 1958, part of a large-scale good-will gesture by the Soviet government to the young German Democratic Republic, the medals remained behind.



“Blücherbeute” exhibition in the Zeughaus courtyard, opened December 1933

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, GN 5899



Rethinking the Zeughaus collections at the Museum für deutsche Geschichte: Der Große Deutsche Bauernkrieg (special exhibition), 1955

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, HA 11(1), F 56/1816

In the meantime, the GDR had established the Museum für Deutsche Geschichte, a new museum presenting a Marxist-Leninist vision of German history from the evolution of mankind to, at that stage, 1945. Though the founders of the museum had initially distanced themselves from the remaining Zeughaus collections, claiming the building but not its symbolic or material heritage as their own,¹¹ the usefulness of the Zeughaus collections soon became apparent. The collection objects that had survived were incorporated into the first provisional museum displays, albeit on a small scale, but they gained in status over the course of the 1950s as they became the focus of a number of special exhibitions.

Exhibitions like “Der Große Deutsche Bauernkrieg” in 1955 demonstrated how the collections could be integrated into the political-ideological framework of the GDR as well as their value as a stand-alone collection and paralleled the efforts of museum staff to rescue and re-build the scattered collections. They also represented a resurgence of interest in historical weapons for traditional military education and the popularisation of the GDR’s defence institutions and goals.¹² Though presented very much within the rhetoric of the peoples’ struggle against militarism, the early Museum für Deutsche Geschichte exhibitions can be seen within the context of efforts to build positive traditions for the emerging military institutions in the GDR, the People’s Police in Barracks (or KVP), and its successor, the National People’s Army, which were established in 1952 and 1956 respectively.

Though Napoleon’s hat, along with the other first-order Zeughaus collections, did not return until the following year, the 1957 exhibition “Waffen und Uniformen in der Geschichte” serves as an interesting illustration of the many lenses through which the collections were understood. This was the first post-war exhibition to place the arms and armour and militaria collections at the heart of a broad historical narrative. As such, it reflected the structure of the Marxist-Leninist approach to history, with its progressive teleology based on revolutionary upheaval. It was also a demonstration of the Leninist conception of socialism and war, which posited wars be classified as “just” and “unjust” based on the aims they served.¹³ In this way the exhibition set up a theory that was both moral in character and open to a degree of flexibility, depending on political and practical requirements, in this immediate instance, among other things, a justification of the suppression of the Hungarian uprising by Soviet tanks.

But at the same time the exhibition reflected the traditional structure and values developed during the nineteenth century, incorporating classes and sequences of objects to show their technical development according to the principles of *Waffenkunde*. For the curators involved, “Waffen und Uniformen in der Geschichte” was far less about the ideological imperatives than an assertion of the value of the Zeughaus collections themselves and an appeal for the return of the most prized collections still held in Moscow. The exhibition’s mixed agenda was further complicated by

West German readings, some of which saw little further than the exhibition's obvious propagandistic aims, but some of which spoke of a "reawakening" of memories of the old Zeughaus.¹⁴ As *Die Welt* told its readers, "The visitor, so long as he knows the Zeughaus from before, comes with old memories and in his search for familiar exhibition pieces will only slowly become aware of the new subject matter."¹⁵

From 1962 onwards the Zeughaus collections, including those returned from Moscow, were incorporated into new permanent displays within the museum. Napoleon's hat, now separated from the medals, took up residence within the context of the 1813/15 wars of liberation, as seen through the lens of the struggle for national unity and a brotherhood of arms between Germany and Russia. By the final incarnation of the museum displays, opened in the 1980s, the emphasis had shifted somewhat to the construction of a lineage between the two great caesurae from an international-historical perspective, the French Revolution and the Revolution of 1917. The broader internationalist approach embodied in the latter period of GDR historiography was no less national in character, however, and reclamation of Prussian history in both East and West Germany points to a resurgence of national sentiment at the heart of the competing German states. This was also reflected in the treatment of the key Zeughaus collections, which were well suited to bring Prussian history to the fore.

During the period from the return of the hat in 1958 and the dissolution of the Museum für Deutsche Geschichte just prior to reunification in October 1990, Napoleon's hat was constantly on display, as it has

been since the establishment of permanent exhibits within the Deutsches Historisches Museum in 1994 and 2006. In 2014 it was displayed in the British Museum's special exhibition "Germany. Memory of a Nation", a fitting title for an object so embedded in the mediation of national ideas.

Few objects can boast quite as exciting an existence as Napoleon's hat, though tracing objects through the former Zeughaus collections to the present-day Deutsches Historisches Museum exposes an extraordinary number of equally fascinating tales. Even this very brief summary of the trajectory of a simple felt hat reveals something of the museum's institutional priorities, its relationship to the process of writing national histories and the broader museum culture in Berlin and beyond. It also makes clear that value and meaning, though often aligned, can follow separate trajectories. The hat has been a symbol of Prussian military might, a counterpart to a tragic queen, an emblem of defiance in the face of German defeat and of a misguided perception of reawakened strength. It has been secreted away among the most prized collections, stolen more than once, and, in its final return, hailed as an example of Soviet friendship. It has served national, military and revolutionary histories from the perspective of royal, imperial, national socialist, East and West German and foreign interests. But it has also always been valued as a 'totally irreplaceable collection object' and to the keen observer it reveals as much about consistencies in the telling German history in the museum as it does the radical breaks and shifts that we might expect over the course of nineteenth and twentieth century German history.

-
- 1 Weisung des Generaldirektors der Staatlichen Museen zu Berlin, Otto Kümmel, an alle Abteilungen zu Luftschutzmaßnahmen in den Sammlungen vom 20.09.1934, Stiftung DHM/HArch/Rep. Z 475, Bl. 21.
 - 2 Berichte vom Direktor des Zeughauses, Hermann Lorey, auf o.g. Weisung in Form von Verzeichnissen für die Gruppe I. Ganz unersetzliche Sammlungsstücke und Gruppe II. Wertvollste Sammlungsgegenstände ab dem 01.12.1934 mit Bearbeitungsvermerken, korrigierten Fassungen sowie späteren Ergänzungen, DHM/HArch/Rep. Z 475, Bl. 23 ff.
 - 3 [„Wenn alle diese Sachen reden könnten!“] Paul Lindenberg, *Berlin in Wort und Bild* (Leipzig: Zentralantiquariat d. DDR, 1987), p. 261.
 - 4 Thomas Weißbrich, „Blickfang. Napoleons ‚petit chapeau‘ von Waterloo“, *Museums Journal*, no. 2 (2015): 4.
 - 5 See Jan Lauts, „Die ‚Blücherbeute‘ von Belle-Alliance: Zur Ausstellung im Zeughaus“, *Berliner Museen*, 55, no. 4 (1934) 70–75.
 - 6 Weißbrich, „Blickfang. Napoleons ‚petit chapeau‘ von Waterloo“, 4.
 - 7 Adolf Asher, *Asher's Picture of Berlin and its Environs – a copious account of every Object worthy of inspection in the Metropolis of Prussia, in Charlottenburg and Potsdam; to which is added: a list of German Classic Authors and of their Preeminent Works* (Berlin: Asher, 1837), p. 29.
 - 8 Eva Giloi Bremner, *Ich Kaufe mir den Kaiser!: Royal relics and the culture of display in 19th century Prussia*, (Ph.D., Princeton University, 2000), pp. 289–304.
 - 9 Paul Post, „Die wiedergewonnenen Napoleonorden im Zeughaus“, *Zeitschrift für Heeres- und Uniformkunde*, 1934, p. 3; Heinrich Müller, *Das Berliner Zeughaus: vom Arsenal zum Museum* (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1994), pp. 205; 272; 280.
 - 10 Bericht vom Direktor des Zeughauses, Hermann Lorey, an das Oberkommando des Heeres, Chef der Heeresmuseen auf dessen Weisung als Liste der vor Kriegsgefahren geborgenen Sammlungsstücke des Zeughauses vom 27.11.1939, DHM/HArch/Rep. Z 475, Bl. 132 ff.
 - 11 Eduard Ullmann, „Der Aufbau des Museums für deutsche Geschichte“, *Tägliche Rundschau* January 26, 1952.
 - 12 Mary-Elizabeth Andrews, *„Memory of the Nation“: Making and re-making German history in the Berlin Zeughaus* (Ph.D. Thesis, The University of Sydney, 2014), pp. 329–333.
 - 13 Grigory Yevseyevich Zinovyev and Vladimir Il'ich Lenin, *Socialism and War* (London: Forgotten Books, 2012).
 - 14 Manfred Trebess: „Vom Frankenschwert zur ‚Armee Neuen Typus““, in: *Der Tag* Berlin vom 15.09.1957. DHM/HArch/MfDG/Pressesammlung, (1896) 1951–1960.
 - 15 „[...] der Besucher, sofern er das Zeughaus von früher kennt, kommt mit alten Erinnerungen und wird sich auf der Suche nach vertrauten Ausstellungsstücken nur sehr langsam der neuen Thematik bewußt werden. [...]“, aus: H.B.: „Wieder Ausstellung im alten Zeughaus“, in *Die Welt* vom 12.09.1957, DHM/HArch/MfDG/Pressesammlung, (1896) 1951–1960.

Hannes Heer

Die Wehrmachtsausstellung: Verdecken, Aufbruch, Abbruch, Umdeuten.¹

.....

Die deutsche Erinnerungskultur verläuft asymmetrisch: Sie ist auf den Holocaust zentriert und unterschlägt die Opfer des zweiten deutschen Völkermordes – den an den „slawischen Untermenschen“. Diesem Genozid fielen ca. 30 Millionen Menschen in der Sowjetunion, sechs Millionen Polen, zwei Millionen Jugoslawen und ca. 350.000 Tschechoslowaken zum Opfer. 5,1 Millionen davon waren Juden. Rechnet man dazu 1,2 Millionen ermordeter Juden aus Großdeutschland, West- und Südeuropa, eine halbe Million Sinti und Roma und die 1 Million Menschen, die durch Krieg und Besatzung im übrigen Europa ihr Leben verloren haben, kommt man auf ca. 41 Millionen schuldlos Getöteter. Während der Großteil der Juden von ca. 500.000 Angehörigen von SS, Polizei und Kollaboration ermordet wurde, trug für den Tod der übrigen Opfer die Wehrmacht mit ihren 19 Millionen Soldaten die Verantwortung. 10 Millionen davon waren an der „Ostfront“ eingesetzt.

1.

Wie sind die Deutschen nach dem Krieg mit diesen Verbrechen und der daraus folgenden Schuld umgegangen? Zwei Augenzeugen haben eine Momentaufnahme der ersten Reaktionen nach dem Sieg der Alliierten 1944/45 geliefert und damit schon die Entwicklung der folgenden Jahrzehnte vorweggenommen. Saul Padover, ein Offizier der Abteilung für Psychologische Kriegsführung der US-Army, der ab Oktober 1944 im befreiten Aachen und in der Umgebung mit seinem Stab Interviews in der Bevölkerung durchführte, um Material für die künftige Militärregierung zu sammeln, meldete nach zwei Monaten deprimiert: „Wir haben mit vielen Menschen gesprochen, wir haben jede Menge Fragen gestellt, und wir haben keinen einzigen Nazi gefunden. [...] Alle Leute sind gegen Hitler. Sie sind schon immer gegen Hitler gewesen. Was heißt das? Es heißt, daß Hitler die Sache ganz allein, ohne Hilfe und Unterstützung irgendeines Deutschen durchgezogen hat.“ Das zweite Zeugnis stammt von der französischen Ärztin Adélaïde Hautval, die wegen ihres Protestes gegen die Misshandlung einer Jüdin 1942 verhaftet und

nach Auschwitz deportiert worden war. Als sie im Juni 1945 mit anderen Überlebenden in Lübeck auf die Rückkehr nach Frankreich wartete, ging sie in den Dom, wo gerade der Bischof predigte. „Mit heftigen Worten erhebt er sich gegen die Ungerechtigkeit, die einem unschuldigen Volk ein hartes Besatzungsregime durch ausländische Armeen auferlegt. Er ruft: ‚Wir sind unschuldig!‘“ Adélaïde Hautval sollte diesem Satz zu Hause wiederbegegnen, diesmal von deutschen Kriegsgefangenen: „Wir sind es nicht gewesen, nein, wir sind es nicht gewesen“. Ihr bitteres Fazit im Sommer 1945 über die Deutschen: „Eine ganze Nation, die nur aus Nichtverantwortlichen zu bestehen scheint.“

Nach diesem Muster verfahren auch fünf ehemalige Befehlshaber der Wehrmacht, als sie im November 1945 ungefragt dem Nürnberger Gerichtshof eine Denkschrift zukommen ließen. Darin erklärten sie, dass das Verhältnis der Truppe zu Hitler stets kühl und distanziert gewesen sei, dass man vor dem Krieg die Judenverfolgung als unwürdig abgelehnt, im Krieg aber weder Einfluss auf die Verbrechen der SS gehabt, noch davon je erfahren habe und dass die Generalität Hitlers Befehl, nach dem präventiven Einmarsch in die Sowjetunion dort einen Rassen- und Vernichtungskrieg zu führen, nicht gefolgt sei: Man habe ritterlich und völkerrechtskonform gekämpft. Angesichts von 40 in Nürnberg verurteilten Generälen war das eine glatte Lüge – aber sie sollte ein halbes Jahrhundert Bestand haben. Verantwortlich dafür war vor allem der Kalte Krieg. Die für den Aufbau der Bundeswehr verantwortlichen Ex-Generäle verlangten für ihre Mitarbeit die Rehabilitation von Hitlers Wehrmacht, die ihnen der ehemalige alliierte Oberkommandierende an der europäischen Front und jetzige NATO-Chef für Europa, General Dwight D. Eisenhower, im Januar 1951 großzügig gewährte. Bundeskanzler Konrad Adenauer gab kurz darauf eine ähnliche Ehren-Erklärung im Bundestag ab und sorgte dafür, dass alle noch inhaftierten Kriegsverbrecher freigelassen wurden.

Diejenigen Stimmen, die jetzt noch von Verbrechen der Wehrmacht sprachen, wurden zum Verstummen gebracht. Das erlebten Bestseller-Autoren wie Erich

Maria Remarque ebenso wie die noch unbekanntenen Schriftsteller Heinrich Böll und Siegfried Lenz. Eine ähnliche Zensur erfuhren ausländische Filme wie Alain Resnais' KZ-Film *Nacht und Nebel*, der auf Druck der Bundesregierung 1956 von den Filmfestspielen in Cannes ausgeschlossen wurde. Er durfte in der BRD nur auf Antrag von eingetragenen Vereinen und in geschlossenen Veranstaltungen gezeigt werden. Auch der 1942 in den USA produzierte Filmklassiker *Casablanca* wurde für das westdeutsche Publikum so synchronisiert, dass alle Hinweise auf Wehrmacht und SS eliminiert waren.

2.

Die Erosion der Legende von der „sauberen Wehrmacht“ begann 1965 mit dem Aufstand der Nachgeborenen gegen die Nazigeneration. Jürgen Habermas hat den protestierenden Studenten später bescheinigt, als „erste [Generation]“ in Deutschland öffentlich die „Abrechnung mit dem kollektiven Ausweichen vor der [...] historischen Haftung für den Nationalsozialismus und dessen Greuel“ vorgenommen zu haben. Der dadurch eingeleitete gesellschaftliche Wandel führte zu einem anderen Umgang mit der Nazivergangenheit, wie die neue „Ostpolitik“ Willy Brandts und dessen Kniefall 1970 am Denkmal des Warschauer Ghetto-Aufstandes bewiesen. Damals wurde auch der als Wehrmachtskritiker geltende Manfred Messerschmidt zum „Leitenden Historiker“ des *Militärgeschichtlichen Forschungsamtes der Bundeswehr* ernannt und mit einem Forschungsprojekt zum Zweiten Weltkrieg betraut. Gestützt auf diese Forschungen und zwei unabhängig davon entstandene Studien kam es aus Anlass des 50. Jahrestages des Überfalls auf die Sowjetunion 1991 zur ersten westdeutschen Ausstellung über den Einsatz der Wehrmacht an der „Ostfront“. Die im Auftrag des Berliner Senats erstellte Ausstellung löste, weil sie sich auf die Führungsebene beschränkte, die Komplizenschaft der Wehrmacht beim Holocaust verschwiegen und die Landsler nur als Opfer des Ostkrieges darstellte, keinen Skandal aus.

Dazu kam es erst 1995 mit der vom *Hamburger Institut für Sozialforschung* eröffneten Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. In deren Zentrum stand ein neuer Typ von Krieg – der von allen moralischen und völkerrechtlichen Bindungen befreite „Vernichtungskrieg“. Den Auftrag dazu hatte Hitler im März 1941 den in der Reichskanzlei versammelten Befehlshabern des Ostkrieges erteilt, als er den kommenden Feldzug als „Kampf zweier Weltanschauungen“ und „Vernichtungskampf“ bezeichnete, der sich „sehr unterscheiden [würde] vom Kampf im

Westen“. Entsprechend wurde das Offizierskorps instruiert, dass „Rechtsempfinden [...] hinter Kriegsnotwendigkeit zu treten habe“. Die Grundsatzbefehle der Wehrmachtsführung zeigen, dass dem entsprochen wurde:

- Alle Kommissare der Roten Armee waren nach der Gefangennahme „grundsätzlich sofort mit der Waffe zu erledigen“. Mindestens 10.000 Offiziere wurden so ermordet.
- Gefangene Rotarmisten wurden als „geschulte“ Verbrecher präsentiert, die jeden Anspruch auf Behandlung nach dem Völkerrecht verloren hatten. Das bedeutete den Tod von 3,3 der 5,7 Millionen Gefangenen.
- Die sonst für Delikte der Zivilbevölkerung zuständigen Kriegsgerichte wurden abgeschafft: „Feindliche“ oder „verdächtige Zivilpersonen“ mussten daher von der Truppe an Ort und Stelle getötet werden. Wenn diese nicht gefasst wurden, erfolgten „kollektive Gewaltmaßnahmen“ gegen die Einwohner von Dörfern und Städten. Millionen Zivilisten verloren auf diese Weise ihr Leben.
- Die jedem Soldat ausgehändigten „Richtlinien für das Verhalten der Truppe in Russland“ benannten als Feinde außerhalb der Roten Armee „bolschewistische Hetzer, Freischärler, Saboteure und Juden.“ Damit wurde der Rassenkrieg zu einem Teil der „normalen“ Kriegsführung.
- Weil die Wehrmacht sich „aus dem Land ernähren“ und alle Überschüsse der Heimat zuführen musste, hatten die dafür verantwortlichen Ministerien im Mai 1941 prognostiziert, dass „zig Millionen [Einheimische] verhungern“ müssten, eine Zahl, die Himmler schon Mitte Juni exakter mit 30 Millionen bezifferte.
- In einer Verabredung der Wehrmacht mit der SS wurde festgelegt, dass die zur Ermordung der Juden aufgestellten SS-Einsatzgruppen von der Wehrmacht gepflegt und untergebracht und diese im Gegenzug über alle Aktionen der SS vorab informiert wurde. Die Truppe hatte sich zudem verpflichtet, beim Vormarsch alle Juden zu „erfassen“ und zu kennzeichnen. Diese „Arbeitsteilung“ erleichterte den folgenden SS-Kommandos die Erfüllung ihres Auftrags und machte die Wehrmacht zum Komplizen der Ermordung von 2 Millionen Juden in der Sowjetunion.

Die Ausstellung demonstrierte diesen von Beginn an völkerrechtswidrigen Krieg anhand dreier Fallstudien – Serbien, wo man den Vernichtungskrieg ab Frühjahr 1941 erprobte, die diesem Modell folgende Kriegsführung der 6. Armee 1941 auf ihrem Weg durch die

Ukraine Richtung Stalingrad und der Besatzungsterror in Weißrussland von 1941 bis 1944. Alle in der Ausstellung verwendeten Fotos waren von den Soldaten selbst geknipst worden.

Als der ehemalige Ritterkreuzträger Klaus von Bismarck am 5. März 1995 in Hamburg die Ausstellung eröffnet hatte, wurde diese von der *Zeit* als „die wichtigste historische Ausstellung seit langem“ begrüßt: Anstatt der „Legende von der ‚sauberen Wehrmacht‘“ werde endlich „die fürchterliche Wahrheit“ offenbar, die sich in der deutschen Öffentlichkeit nie hatte durchsetzen können.“ Das war auch der Tenor der übrigen Medien. Erst als die Veteranen- und Soldatenverbände Sturm liefen, prominente frühere Offiziere wie der Fernsehjournalist Rüdiger Proske und der Altkanzler Helmut Schmidt die Ausstellung attackierten und auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* plötzlich auf Gegenkurs ging, änderte sich das Klima. Verteidigungsminister Volker Rühe, CDU, der zunächst positiv reagiert und den Besuch „empfohlen“ hatte, verbot Anfang 1996 den Soldaten jeden Kontakt mit der Ausstellung. In München, wo die Stadt im Frühjahr 1997 Veranstalter war, kam es zur Eskalation: Der dortige CSU-Vorsitzende Peter Gauweiler rief mit einer Postwurfsendung 300.000 Haushalte zum Boykott auf, verhöhnte Jan Philipp Reemtsma, den Erben eines Tabakkonzerns und Leiter des *Hamburger Instituts*, indem er ihn aufforderte, seine Millionen, statt dem Gedenken an tote Juden und Rotarmisten, den Raucher-Toten zu widmen und inszenierte eine nächtliche Kranzniederlegung am Grabmal des *Unbekannten Soldaten*. Das Parteiorgan *Bayernkurier* unterstellte der Ausstellung, wie bei den Nürnberger Prozessen, „einen moralischen Vernichtungsfeldzug gegen das deutsche Volk zu führen“. Und der Kultusminister empfahl den Schulen, die Ausstellung nicht zu besuchen. Die Münchner antworteten auf diesen Generalangriff mit dem Votum von 90.000 Besuchern, davon 20.000 Schüler. Auch in Frankfurt scheiterte die CDU bei ihrem Versuch, die Paulskirche als nächsten Veranstaltungsort zu verhindern. Ab jetzt fungierten Rathäuser und Landtage, Universitäten und Kunsthallen als Träger, die Eröffnungsreden hielten Botschafter und Minister, Generäle und Schriftsteller, künftige Bundespräsidenten und ehemalige Bundeskanzler. Die ursprünglich nur als Kurzzeit-Projekt geplante Präsentation war zu einer Dauer-Ausstellung geworden: Fast 1 Million Besucher in 34 österreichischen und deutschen Städten hatten sie bis Herbst 1999 gesehen.

Es sind sechs Gründe, die von prominenten Kulturhistorikerinnen und Kulturhistorikern für die Singularität der Ausstellung – deren Erfolg wie deren Ärgernis – genannt worden sind:

- Ute Frevert hat die Ausstellung als eine Art öffentlich ausliegendes Familien-Album erlebt und die Reaktionen der Besucher zur Zeit ihrer Präsentation verfolgt: „Vor allem die jüngere und mittlere Generation zeigte sich erschüttert, [weil] das Gesehene die unsichtbare, aber gleichwohl markante Grenze zwischen der öffentlichen und der privaten Erinnerung an das ‚Dritte Reich‘ niederriß.“ Dieser Angriff auf das kollektive wie das individuelle Gedächtnis habe dazu geführt, dass die Ausstellung die Erinnerungslandschaft des Krieges [...] von Grund auf umpflügte.“
- Habbo Knoch hat daran erinnert, dass sich die Beschäftigung mit dem Holocaust bis dahin auf die Vernichtungslager beschränkt hatte. Dass dort nur 60% der 6 Millionen Opfer „fabrikmäßig“ ermordet, die anderen 40% aber in Polen, Jugoslawien und der Sowjetunion mit „traditionellen“ Mitteln, also mit Karabinern und MPs, umgebracht wurden, wollte man nicht wissen. Durch die Ausstellung habe man diese „Verbrechen ‚auf freiem Feld‘“ wie die Tatsache, dass daran „Soldaten und Zivilisten alltäglich beteiligt waren“, erstmals wahrgenommen.
- Dirk Rupnow hat angemerkt, dass der Holocaust durch dessen Fixierung auf ein exterritoriales Auschwitz nicht nur „derealisiert“, sondern durch die Verwandlung des Ortes in eine hermetische „Black Box“ auch „depersonalisiert“ worden sei. Entsprechend seien nur die Fotos der Leichenberge zirkuliert und zu „Ikonen der Vernichtung“ geworden, alle Fotos vom „Töten und Getötetwerden“ aber habe man einem rigorosen „Bilderverbot“ unterworfen. Die Ausstellung habe auch das Töten und die Täter gezeigt und damit den „Bildbruch“ gewagt.
- Helmut Lethen wies daraufhin, dass die in der BRD übliche Konzentration auf das Schicksal der Opfer die Täterprofile unsichtbar“ gemacht habe. Daher sei „das Unheimliche der ersten Ausstellung [...] die magische Rückkehr der Täter in unsere Gesellschaft“ gewesen. Unter Verweis auf Hannah Arendts Kritik an dem restriktiven Umgang mit Fotos im Frankfurter Auschwitzprozess lobte Lethen die Aussteller, weil diese sich bei der Verwendung der Fotos ebenso dem Zwangsreglement der „historischen Quellenkritik“ wie dem „juristischen Umgang mit Beweismitteln“ entzogen hätten, wonach ein Foto nur gelte, wenn auf der Rückseite der Fotograf, sowie Ort und Zeitpunkt der Aufnahme vermerkt seien.
- Thomas Kühne hat anhand der Landser-Fotos eine fundamentale Kritik an der bisherigen Forschung

formuliert: Diese habe das Verhältnis der Wehrmachtsführung zu Hitler nur in der „Rhetorik des Mißbrauchs, [...] der Verführung, der Verstrickung“ dargestellt und sei vor dem Befund „eigenständiger genozidaler Motive und Handlungen“ bei den Soldaten zurückgeschreckt. Die Ausstellung habe diesen Opferdiskurs in Frage gestellt und „anschaulich dokumentiert, daß ‚normale‘ Soldaten [...] unter diesem schrecklichen Krieg keineswegs nur litten, sondern Lust daran fanden“. Die Botschaft der Fotos lautete, so Kühne, „Jedermann, ‚ganz normale Männer‘ konnten zu Mördern werden.“

- Klaus Theweleits Kommentar hat darauf aufmerksam gemacht, dass jedes Foto noch etwas anderes festhalte als das Dargestellte – „den Blick des Fotografen“. Dieser erzähle, dass „der Mord [...] nicht als ‚Mord‘ wahrgenommen [wird], weil er genehmigt ist, er kann als Urlaubsfoto nach Hause gehen oder neben die Familienbilder ins Portemonnaie geraten, weil er das eigene Leben im Zustand krimineller paradiesischer Freiheit zeigt, das sich dabei gefällt, die Erde von Ungeziefer zu befreien. ‚Strafe?‘ Keine zu erwarten. Wir werden gesiegt haben.“ Theweleits Fazit: „Dieses Bewußtsein, diesen Blick zeigen die Fotos der fotografierenden Soldaten in Rußland, in Polen oder auf dem ‚Balkan‘ in aller Klarheit; in aller unschuldigen Klarheit. [...] Dies ist der Schock, den die Fotos bei den Gegnern der Wehrmachtsausstellung auslösten“.

3.

Die vierjährige Dauer der Ausstellung wie das nicht absehbare Ende ließ die Gegner nicht ruhen. Deren Speerspitze bildeten zwei staatliche Institute: Das *Militärgeschichtliche Forschungsamt* hatte sich mit dem Umzug von Freiburg nach Potsdam 1994 von der Gruppe um Manfred Messerschmidt befreit und arbeitete seitdem an der Restaurierung des alten Bildes von der Wehrmacht: Rolf-Dieter Müller, der Wortführer des Amtes, behauptete, die Wehrmacht habe sich in Hitlers Krieg „verstricken lassen“, und lehnte den Begriff „Vernichtungskrieg“ ab, weil er sich methodisch „an die Holocaust-Forschung an[lehnt]“. Und Horst Möller, der Direktor des Münchner *Instituts für Zeitgeschichte*, der 1986 im „Historikerstreit“ Ernst Nolte revisionistischen Thesen öffentlich verteidigt hatte, suchte jetzt die wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausstellung mit der erfundenen Behauptung, nur 5 % der Soldaten hätten Verbrechen begangen, zu diskreditieren. Der Druck, die Ausstellung zu stoppen, erschien den Gegnern umso dringlicher, weil am 2. Dezember 1999 eine fertige englischsprachige Fassung samt Katalog von New York aus

an fünf weitere Universitäten wandern sollte. Durch dieses von prominenten amerikanischen Historikern unterstützte Projekt wären die Thesen der Ausstellung wahrscheinlich irreversibel geworden. Zudem hätte die Debatte über Wehrmachtsverbrechen zu einem Zeitpunkt, als gerade in New York die entscheidenden Verhandlungen über eine Zwangsarbeiterentschädigung liefen, die Kosten für die deutsche Industrie und die Bundesregierung erheblich in die Höhe getrieben. Das dürfte Bundeskanzler Gerhard Schröder, von Beginn an Gegner der Ausstellung, alarmiert haben. Verteidigungsminister Rudolf Scharping hatte zudem das von seinem Vorgänger Rühle 1996 verhängte Kontaktverbot für die Bundeswehr nicht aufgehoben, sondern wegen des geplanten Einsatzes der NATO in Jugoslawien im Februar 1999 erneuert. Diesem doppelten Druck von revisionistischer Geschichts- und rot-grüner Tagespolitik konnte die Ausstellung nicht standhalten: Sie wurde Anfang November 1999 nach einem Tromelfeuer der Medien von Reemtsma zurückgezogen. Der Anlass dafür waren die Aufsätze eines polnischen und ungarischen Historikers – Bogdan Musial und Krisztián Ungváry – und eines deutschen Hobby-Historikers, die im Oktober 1999 in einer konzertierten Aktion der beiden obengenannten Institute zeitgleich publiziert wurden. Musial und Ungváry behaupteten, 10 Fotos der Ausstellung würden statt Opfer der Wehrmacht solche des sowjetischen Geheimdienstes NKWD zeigen, und 90 % der übrigen Fotos hätten mit Wehrmachtsverbrechen nichts zu tun. Der dritte Beitrag monierte falsche Bildunterschriften von Fotos aus dem *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*. Der Hinweis zahlreicher Wissenschaftler auf die Unhaltbarkeit der Vorwürfe konnte die einsetzende Medien-Stampede nicht stoppen. Die zur Überprüfung der Vorwürfe von Reemtsma berufene internationale Historiker-Kommission monierte ein Jahr später in ihrem Abschlussbericht lediglich „bei zwei von 10 kritisierten Fotografien“ die übernommenen falschen Bildlegenden der Archive und stellte fest, dass von den 1.400 Fotografien „weniger als 20 Fotos“ nicht in die Ausstellung gehörten, weil darauf Aktionen von SS, Polizei und Verbündeten ohne Nachweis der Beteiligung der Wehrmacht gezeigt wurden. Die Kommission unterstrich, dass „die Grundthesen der Ausstellung über die Wehrmacht und den im ‚Osten‘ geführten Vernichtungskrieg der Sache nach richtig sind“ und bestätigte die „Intensität und Seriosität der von den Autoren geleisteten Quellenarbeit“. Die Ausstellung sei, wie die öffentlichen Auseinandersetzungen“ gezeigt hätten, „sinnvoll und nötig“ gewesen. *Die Zeit* kommentierte lakonisch: „Die Wehrmachtsausstellung ist rehabilitiert.“

4.

Trotz dieses Tatbestandes präsentierte Reemtsma im November 2001 in Berlin eine neue Ausstellung. Darin sucht man die für den Widerstand der Gegner ursächlichen Ärgernisse der ersten Ausstellung vergebens – man hatte auf sämtliche von den Landsern geknipsten Fotos verzichtet. Jeder Soldat mit einem Fotoapparat war, wie das *Hamburger Institut* erklärte, auf einmal „ein fragwürdiger Augenzeuge“, nur weil dieser vergessen hatte, rückseitig Ort, Datum und Namen anzugeben. Statt der Millionen Täter, die ihre Spur auf den Fotos hinterlassen hatten, wurde jetzt die Wehrmachtsführung, also 3.000 Experten, für alle Verbrechen verantwortlich gemacht. Die Begeisterung über diese, wie Theweleit formuliert hat, „Reinigung“ der Konzeption der sogenannten Wehrmachtsausstellung“ zeigte sich bei der Eröffnung im November 2001 in Berlin: Kanzler Schröder schickte seinen Staatsminister für Kultur, Julian Nida-Rümelin, mit dankbaren Grußworten. Und der Direktor des *Militärgeschichtlichen Forschungsamtes*, Hans-Erich Volkmann, durfte die Eröffnungsrede halten. Auch die übrigen Gegner sparten nicht mit Anerkennung: „Man kann sich der neuen Veranstaltung entspannter nähern“, meldete ein zufriedener Peter Gauweiler. Und Horst Möller vom *Institut für Zeitgeschichte* bestätigte der Ausstellung, sie habe „der Kritik Rechnung getragen“ und sei jetzt endlich „wissenschaftlich seriös.“ Angesichts dieser überwältigenden Zustimmung bezeichnete Michael Jeismann die Neuschöpfung in der *FAZ* als „ein gutes Stück Konsensgeschichte“. „Das trifft den Punkt momentan sehr gut“, bestätigte das *Hamburger Institut* auf Anfrage.

Geschichtspolitische Wenden sind keine Verschwörungen, sondern gesellschaftliche Prozesse, die sich als Tiefenströmung vorbereiten, um dann plötzlich zu Tage zu treten. An solchen Wegscheidungen geht es darum, neue Orientierungen in dem komplizierten Geflecht von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu finden und zu bestimmen, welche Gesichtszüge im Selbstbild einer Gesellschaft die prägenden sein sollen. Das geschieht im Streit um Deutungen und endet in einem manchmal brüchigen, aber immer befristeten Konsens. Das Ende der Wehrmachtsausstellung war eine solche Wegscheidung. Schon 1998 hatte Martin Walser in seiner Frankfurter Friedenspreis-Rede gegen die „Dauerpräsentation unserer Schande [...] in diesem Jahrzehnt“ protestiert und damit vor allem den „fußballfeldgroßen Alptraum“ des Holocaust-Mahnmals und die „Flat- und Unflatexplosion“ der Wehrmachtsausstellung gemeint. Walser bestand darauf, dass die Deutschen wieder „ein normales Volk, eine gewöhnliche Gesell-

schaft“ seien und empörte sich darüber, dass man sie weiter behandelte wie „einen Straftäter auf Bewährung, der andauernd seine Resozialisierung unter Beweis stellen muß“. Das traf offensichtlich einen Nerv, entsprach es doch der Meistererzählung der 1950er/60er Jahre von den Deutschen als Opfer. An diese Tradition knüpften zwei Bücher an, die gleichzeitig im Jahr 2002 erschienen waren – von Jörg Friedrich *Der Brand*, das Epos über den Luftkrieg gegen die deutsche Zivilbevölkerung, und die Novelle von Günter Grass *Im Krebsgang*, die vom Untergang des Dampfers *Gustloff* mit 5.000 Flüchtlingen im Januar 1945 durch ein sowjetisches U-Boot erzählte. Danach hat der Geschichtsfilm diese Funktion der Tröstung übernommen. In Bernd Eichingers 2004 präsentierten Kinofilm *Der Untergang*, der die letzten 12 Tage im Führerbunker schildert, wurden die realitätstüchtigen, weil für den Ausbruch aus dem Bunker wie aus dem Kessel Berlin plädierenden Wehrmachts- und SS-Generäle zusammen mit der leidenden Zivilbevölkerung zu Opfern der beiden klinischen Fälle Hitler und Goebbels und damit zu Sympathieträgern des Publikums gemacht. Diese Konstruktion gelang aber nur, weil Eichinger die bis zum Kriegsende andauernde Symbiose zwischen Hitler und den Deutschen geleugnet und die Kriegsverbrecher-Biographien der im Film auftretenden Generäle und SS-Führer gelöscht hatte. Sein Schüler Nico Hofmann hat dieses Verfahren des „gnädigen Ausschnitts“ in den Fernsehfilmen *Dresden*, *Die Flucht*, *Rommel* und am radikalsten in dem 2013 ausgestrahlten Dreiteiler *Unsere Mütter, unsere Väter* übernommen: In der Geschichte der fünf Berliner Freunde gibt es weder den Nationalsozialismus der Jahre 1933 bis 1939, den die vier Arier wie damals üblich in der HJ bzw. im BdM und der fünfte, der jüdische Viktor, als Verfolgter und Ausgeschlossener erlebt haben, noch den nationalsozialistischen Rassen- und Vernichtungskrieg von 1941 bis 1944 mit 30 Millionen sowjetischer Opfer. Die Drehbuchschreiber haben Hitlers Anweisung zum Völkermord an den slawischen Völkern ebenso wenig erwähnt wie die dazu erlassenen verbrecherischen Befehle und deren minutiöse Ausführung. Sie sind stattdessen Hofmanns Berater Sönke Neitzel und dessen zusammen mit Harald Welzer verfasstem Buch *Soldaten. Protokolle vom Kämpfen, Töten und Sterben* gefolgt. Darin werden die Soldaten der deutschen Wehrmacht nicht als nazistisch geprägte „Weltanschauungskrieger“, sondern als ideologisch-neutrale Kämpfer gezeigt, die nur auf „die jeweilige konkrete Handlungssituation“ reagiert haben oder der „Eigendynamik der Gewalt“ gefolgt sind. Daher habe sich, so hat Welzer resümiert, „das Gewalthandeln der Wehr-

machtssoldaten nicht wesentlich von dem unterschieden, was andere Soldaten in anderen Kriegen tun und getan haben“ – in Algerien, in Vietnam oder im Irak. Unsere Mütter, unsere Väter, das ist die Botschaft des Films, sind in schlimme Zeiten und in unentrinnbare Zonen des Verbrechens geraten. Aber sie haben nicht

nur immer das Beste gewollt, sondern auch ihre eigene Schuld gesühnt und das in einer Weise, die ihren Kindern und Enkeln als Vorbild dienen kann. „So wären die Deutschen gerne gewesen“, hat der Historiker Ulrich Herbert den Film kommentiert.

.....
Der Beitrag wurde redaktionell nicht bearbeitet.

- 1 Zitatnachweise in: Hannes Heer, Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei, Berlin 2004, S. 12-66; ders., Der Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion: Massenmord nach Plan, in: Chaja Boebel u.a. (Hg.), Vernichtungskrieg im Osten und die sowjetischen Kriegsgefangenen, Hamburg 2012, S. 11-59; ders., Der Mythos von der „sauberen Wehrmacht“ – das Ende einer Debatte und der Beginn einer neuen, in: Stadtarchiv Karlsruhe (Hg.), Der Zweite Weltkrieg – Last oder Chance der Erinnerung?, Karlsruhe 2015, S. 29-54; ders., Der Skandal als vorlauter Bote. Deutsche Geschichtsdebatten als Generationengespräch, in: Jan Lohl, Angela Moré (Hg.), Unbewusste Erbschaften. Psychoanalytische, sozialpsychologische und historische Studien, Gießen 2014, S. 36-47, 102- 116; ders., Die Legende von der „sauberen Wehrmacht“ und deren halbherziges Ende, in: Fraktion Die Linke im Bundestag (Hg.), Befreiung und Befreier. Vernichtungskrieg in Osteuropa und das Schicksal der sowjetischen Kriegsgefangenen im deutschen Bewusstsein, [Arbeitskonferenz mit Ulla Jelpke, MdB, Jan Korte, MdB, Günter Saathoff, Stiftung EVZ, Jörg Morré, Deutsch-russisches Museum Berlin-Karlshorst, Günter Rieser, Bundesfinanzministerium und Hannes Heer], Berlin 2015, S. 8-26.

Regine Falkenberg

Preußisches Lehrstück. Wie es gelang, einem fürstlichen Bilderreigen seinen Kontext zu stehlen und zurückzugeben

Sicherheit

In der Sammlung Zivile Kleidung und Textilien des Deutschen Historischen Museums befindet sich ein Wandbehang aus Tuch.¹ Er setzt sich aus 30 Einzelbildern zusammen, die insgesamt ein Format von 60 cm in der Höhe und 100 cm in der Breite ergeben. Auf 18 Bildfeldern sind Menschen dargestellt: zum Beispiel ein Briefbote², ein Scherenschleifer³, ein Guckkastenmann mit Publikum⁴, verschiedene Händlerinnen und Händler mit Waren⁵, ein musizierendes Paar⁶, ein Schotte mit Dudelsack⁷, eine Gruppe Aufständischer⁸. Zwölf Motive zeigen Tiere. Neben Hund⁹ und Hirsch¹⁰ sind es Walker (Polyphylla fullo) und Hirschkäfer (Lucanus cervus)¹¹, ein Tagfalter¹² sowie verschiedene Vögel¹³. Das einzige exotische Tier ist der Fliegende Drachenkopf (Scorpaena volitans)¹⁴, auch als Rotfeuerfisch bekannt. Mittig platziert ist das Große Preußische Staats-

wappen¹⁵, das zwei „Wilde Männer“ unter einem prächtigen Baldachin halten. Die Technik der Applikation und die Verwendung von Seide heben das Motiv heraus. Das Bildprogramm umfasst also zwei politische Motive, Berufe, Angehörige ethnischer Gruppen und Tiere. Jedes der 30 Bildfelder ist für sich genommen eine qualitativvolle Schneiderarbeit, die in ihrer Kleinteiligkeit viel Geschick, handwerkliche Fertigkeit und Geduld erforderte. Die Figuren wurden in einer Tuch-in-Tuch-Intarsientechnik gearbeitet, rückseitig mit Stichen verbunden und auf der Vorderseite mit Seidenstickerei reich verziert. Das Gefieder der Vögel ist zum Teil aufgemalt. Fünf figürliche Motive sind noch heute mit Papiergesichtern oder -händen überliefert.¹⁶ Dafür wurden zart kolorierte Bleistiftzeichnungen, ausgeführt wohl von Kinderhand, ausgeschnitten und aufgeleimt.



Schauseite der Tuchintarsie mit ihren 30 Bildfeldern und dem applizierten Staatswappen. Wandbehang aus dem Preußischen Königshaus, Berlin, 1799/1804. Wolltuch, intarsiert; 61 x 97 cm

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, KTe 74/49

Verunsicherung

Wie ist dieser Bilderreigen nun zeitlich einzuordnen? Eine Inventarkarte gibt Auskunft. Sie wurde 1974 im Museum für Deutsche Geschichte erstellt, im Nationalmuseum der DDR, dessen Bestände das DHM heute verwaltet. Die Bezeichnung des Gegenstands lautet: „Wandbehang (aus dem Kinderzimmer Friedrich II.)“. Der populäre Preußenkönig ist 1712 in eine absolutistisch geprägte Gesellschaft hineingeboren worden. Fügt sich das überlieferte Bilderkaleidoskop tatsächlich widerspruchlos in das frühe 18. Jahrhundert ein? Schon bei der Betrachtung des preußischen Staatswappens kommen Zweifel auf. Dieses hatte Friedrich II. 1744 selbst erst eingeführt. Auch die Kleidung der Figuren scheint eher auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verweisen, so etwa der Caraco, eine taillierte modische Jacke nach 1750, die die Breslauer Bedienstete trägt.¹⁷ Und dann die Aufständischen mit dieser Totenkopffahne – wer waren sie? Was hatten sie mit Preußen zu tun? Schließlich fällt die strenge graphische Aufteilung des Behangs ins Auge: Sie erinnert doch sehr an das Werk eines aufgeklärten Pädagogen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁸

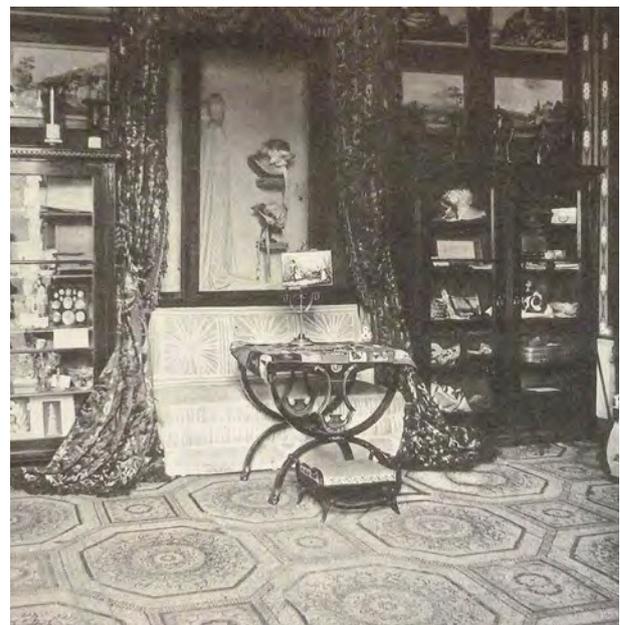
Die Angaben zur Provenienz des Objekts vermehren die Zweifel. In der Inventarkarte lag ein kleines Stück Futterseide mit drei Inventarnummern des Hohenzollern-Museums.¹⁹ Ende der 1950er Jahre waren viele Kunstobjekte dieser Provenienz von der Sowjetunion an die DDR zurückgegeben worden, unter anderem an das Museum für Deutsche Geschichte. Der Bilderbehang war auch darunter.

Das 1877 gegründete Hohenzollern-Museum – eingerichtet im Schloss Monbijou, das gegenüber der Museumsinsel lag – umfasste Bestände der Kunstammer der brandenburgisch-preußischen Herrscher, Spezialsammlungen aus Schlössern und Nachlässe der Hohenzollern aus verschiedenen Residenzen.²⁰ Beschreibungen zu den vierstelligen Inventarnummern „9627“ und „9628“ lassen sich heute nicht mehr recherchieren, da die Inventarbücher im Zweiten Weltkrieg verbrannten beziehungsweise als verschollen gelten. Durch überlieferte Akten ist aber bekannt, dass es sich bei „Band 10“ um Inventar der preußischen Königin Luise (1776–1810) handelt.²¹ Die Datierung des Behangs ließe sich damit auf den Zeitraum zwischen 1797 und 1810 zuspitzen, den Beginn der Regentschaft ihres Ehemanns König Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) und Königin Luises Sterbejahr. Eine zufällige Entdeckung, viele Monate später nach dem vorläufigen Abschluss der Forschungsarbeit, erbrachte den Nachweis für die hypothetische Datierung. Ein Foto von 1878 zeigt das



Futterseidenstück (9,2 × 4,6 cm) vom Wandbehang, Berlin, 1799/1804. Versehen mit: drei Inventarnummern des Hohenzollern-Museums, dem Vermerk der Behandlung mit dem Biozid Eulan im Jahr 1962, der sowjetischen Rückführungsnummer aus der Zeit 1945/1958, der im Museum für Deutsche Geschichte vergebenen Inventarnummer
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, KTe 74/49

Zimmer der Königin Luise im Hohenzollern-Museum mit dem hier diskutierten Objekt, das museal auf einem Scherentisch ausgebreitet ist.²²



Das Zimmer der Königin Luise (Ausschnitt), eingerichtet im Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou. Tafel XI in: Das Hohenzollern-Museum im K. Schlosse Monbijou. Zwölf Tafeln in Lichtdruck mit erläuterndem Text. Berlin 1878

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, K 600 mtl.

Indiziensuche

Eine weitere Präzisierung der Datierung des Bilderbehangs erfolgt nun über eine genauere Analyse der einzelnen Bilder.

Elf der Handwerker, Händlerinnen und Händler sind dem so genannten Kaufrufgenre²³ zuzurechnen. Im 18. Jahrhundert waren europaweit zahlreiche Graphikserien mit Straßenhändlern entstanden, die unter anderem für die Herstellung von Porzellanfiguren als Vorlage dienten. Sechs Motive unseres Wandbehangs sind nach Berliner Ausrufgraphik²⁴ gearbeitet: „Puppenfrau auf der Leipziger Straße“²⁵, „Zimtbrezelmädchen auf dem Schlossplatze mit der Mittagsseite des Königlichen Schlosses“, „Bürstenmann auf dem Wilhelmsplatz, mit dem Prinz Ferdinandschen Palais“, „Handelsmann mit Stiefelhölzern auf dem Platz nach der Lindenpromenade zu“, „Pelzstiefel- oder Filzschuhhändler bei der Hundebrücke, im Hintergrund die Domkirche“ sowie „Quirlmädchen bei Monbijou“. Die Serie dieser Radierungen des Berliner Künstlers Johann Carl Wilhelm Rosenberg (1737–1809) umfasst insgesamt zwölf Motive. Sie waren wohl für einen Kalender gedacht und wurden, koloriert wie unkoloriert, zwischen 1790 und 1800 mehrfach herausgegeben.²⁶

Das Auffinden zwei weiterer Motivvorlagen gelang mit kollegialer Unterstützung aus dem Kupferstichkabinett Berlin. Ein weiterer populärer Zeichner und Kupferstecher aus der Residenzstadt Berlin lag nahe und ließ sich identifizieren: Johann Friedrich Bolt (1769–1836). Er stach 1796 die Szene mit dem Guckkastenmann und seinem Publikum.²⁷ Von ihm stammt ebenfalls die Schlesierin, die 1792 in Johann Friedrich Zöllners Briefen über Schlesien publiziert wurde.²⁸ Eine Ausgabe dieses Buches war auch in der Bibliothek der Königin Luise vorhanden, es ist Kriegsverlust.²⁹ Das Motiv der Bediensteten mit schlesischer Haube entspricht hinsichtlich der Farbigkeit genau der des Kupfers im Buch.

Über dem Baldachin des Wappens ist das Motiv der Aufständischen angeordnet.³⁰ Das Format ist dem der Wappentafel vergleichbar und macht es zum Hauptmotiv des Wandbehangs. Die Szene zeigt sieben aufgebraute Männer, von denen einer eine rote Fahne – mit Totenkopf – schwingt. Die Nähe zu den beiden Schildhaltern, den gezähmten „Wilden“, die das streng gegliederte und geordnete Staatswappen halten, lässt ein Spannungsfeld entstehen zwischen Regent und Volk, zwischen Ordnung und Anarchie, zwischen Beständigkeit und Lebendigkeit.

Die Darstellung der Aufständischen trägt eine in Seidengarn gestickte Bildunterschrift, die fast bis zur Unkenntlichkeit ausgefallen ist. Vielfältige fototech-



Johann Carl Wilhelm Rosenberg: „Puppenfrau auf der Leipziger Straße“, aus: *Les cris de Berlin. Zwölf merkwürdige Ausrufer von Berlin mit ihrem Geschrey.* Verlag Johann Morino und Compagnie, Berlin o. J. (um 1790)

Kunstabtheke, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Lipp Dfn 2 kl.



Trotz des Alters von über 200 Jahren, ein Zeitraum der sich bei Textilien durch Fehlstellen oder den Abbau verwendeter Materialien bemerkbar machen kann, ist das in Tuch nachgearbeitete Motiv deutlich zu erkennen.

Motiv (2. Reihe 5. Bild) im Wandbehang aus dem Preussischen Königshaus, Berlin, 1799/1804. Wolltuch, intarsiiert, Seide; 10,4 × 13,5 cm

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, KTe 74/49

nische Methoden, darunter UV- und Infrarot-Aufnahmen, sowie die Autovervollständigung bei der Suche im Internet ermöglichten dann doch die Entzifferung: „[...]aff[...]“, „[...]roni[...]“ und „[...]eape[...]“ ergänzten sich zu „Bewaffnung von Lazzaronis zu Neapel“. Damit war auch die Vorlage zu diesem Motiv identifizierbar: Ein Kupferstich, die einzige Illustration im Buch „Neapel und die Lazzaronis“, das 1799 in Frankfurt und Leipzig verlegt wurde.³¹

Lazzaroni waren Arme, die in großer Zahl in der Metropole Neapel lebten, der mit 400.000 Einwohnern drittgrößten Stadt in Europa nach Paris und London. Die Bezeichnung wurde erstmals 1647 im Zusammenhang



Die Vorlage „Bewaffnung der Lazzaronis zu Neapel“ aus: Neapel und die Lazzaronis. Ein charakteristisches Gemälde für Liebhaber der Zeitgeschichte. Mit einem großen ausgemalten Carrrikaturkupfer, die Bewaffnung der Lazzaroni's vorstellend. Frankfurt und Leipzig 1799. Kolorierter Kupferstich, Blatt 21,2 x 27,5 cm

Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Gs 6872



Das Motiv „Bewaffnung von Lazzaronis zu Neapel“ der Tuch-in-Tuch-Intarsie. Fünf Gesichter, auf Papier, gezeichnet, ausgeschnitten und aufgeleimt, haben sich erhalten. Motiv (1. und 2. Reihe 4. Bild) im Wandbehang aus dem Preußischen Königshaus, Berlin, 1799/1804. Wolltuch, intarsiert, Seide, Papier, gezeichnet, koloriert; 17,2 x 14,5 cm

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, KTe 74/49

mit der Massaniello-Revolve für Unterschichten gebraucht. Es ist anzunehmen, dass sich der Begriff aus dem Altspanischen *lacería*, „leprös“, „Elend“, herleitet.³² Die Lazzaroni brachten sich mit kleinen Dienstleistungen und Gaunereien durch. Als der König von Neapel und Sizilien, Ferdinand IV. (1751-1825), im Dezember 1798 vor den Franzosen auf einem englischen Schiff nach Palermo floh, schlossen sich Lazzaroni zusammen und versuchten, in einem erbitterten Kampf ihre Stadt unter dem Schutz des Heiligen Januarius gegen die Franzosen und gegen die sozialen Eliten Neapels für ihren König zu verteidigen. Dieser hatte sich ihre Sympathien erworben, indem er ihre Sprache sprach und auch ihre Vorliebe für Makkaroni teilte. Die

Franzosen schlugen den Aufstand nieder und riefen im Januar 1799 die „Republicca Napoletana“ aus.³³

Die Erhebung war ein pro-monarchistisches Ereignis im antifranzösischen Kontext und fand große Resonanz in Europa wie auch in Deutschland: In Zeitungen und Zeitschriften wurde darüber berichtet und geschrieben.³⁴ Zeitnah zum Ereignis erschien 1799 das rund 100 Seiten umfassende Büchlein, in dem die Bewaffnung der Lazzaroni als Karikatur dargestellt wurde. Die Überzeichnung war eine Strategie, die Erhebung in Neapel vorsichtig zu interpretieren. War dieser Aufstand nur eine lächerliche Bedrohung oder war er mehr? Eine politisch bedeutsame Kraft, sogar ein Triumph? Für das Bildprogramm dieses Behangs schien sich von Seiten des preußischen Hofes die Vorlage jedenfalls bestens zu eignen.

Die Beforschung der 18 figürlichen Motive erbrachte, dass für die Hälfte – nämlich neun – die Entstehungszeit zwischen 1790 und 1800 anzusetzen und mit Luise, seit 1797 Königin von Preußen, in Verbindung zu bringen ist.

Bedeutung

Welche Funktion hat das Objekt und wie lassen sich die Befunde interpretieren?

Das Bildprogramm mit Berufsständen, Tieren, Politik wird der Erziehung der Kinder des Königspaares gedient haben. Luise gebar bis 1809 zehn Kinder, Söhne und Töchter, zuerst den 1795 geborenen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, genannt Fritz. Es ist anzunehmen, dass vor allem er als Thronfolger³⁵ in Gesprächen über diese Darstellungen die Staats- und Alltagswelt in Preußen kennen- und reflektieren lernen sollte.

Die Vorliebe für das bürgerliche Leben machte das Königspaar neuen pädagogischen Vorstellungen gegenüber aufgeschlossen. Luise und Friedrich Wilhelm III. setzten sich bei Johann Friedrich Delbrück (1768-1830), dem Erzieher ihres Sohnes Fritz, für eine aufgeklärte Pädagogik ein. Daher standen dem Thronfolger die modernsten Lehrbücher zur Verfügung: Konrad Kiefer von Salzmann, Campes Jugendbibliothek, Bertuchs Bilderbücher und Basedows 1774 erschienenes „Elementarwerk“, das Fritz mit sechs Jahren im September 1801 zu behandeln begann.³⁶ Für dieses Lehrwerk stach der in Berlin wirkende Künstler Daniel Chodowiecki (1726-1801) die Kupfertafeln. Sie haben meistens zwei bis vier Felder und beschäftigen sich mit Lebens- und Alltagssituationen, mit Tieren und Pflanzen, mit fremden Kulturen und fernen Ländern oder wie hier mit den Folgen von Naturkatastrophen.³⁷ Der zu den Tafeln gehörende Text sollte das Kind in Fragesätzen auffordern, die dargestellten Tätigkeiten oder Verhal-



Die Tafel XXIII zeigt beispielsweise „Einige der Übel“, die im Unterricht besprochen werden konnten, wie Hunger und Durst; körperliche Gebrechen; Hagel und eine Landplage durch Feldmäuse; Erdbeben mit Blitz, Orkan Überschwemmung und Bergsturz. Aus: Daniel Chodowiecki: „Tafel XXIII“. Kupfersammlung zu. J. B. Basedows Elementarwerke für die Jugend und ihre Freunde. Erste Lieferung in 53 Tafeln. Zweyte Lieferung in 47 Tafeln. Berlin und Dessau 1774. Kupferstich, 22 x 28 cm

Deutsches Historisches Museum, Berlin, RA 97/614

tensweisen der Menschen zu beschreiben, Gegenstände zu benennen oder zu zählen.

Die Ansicht, dass ein Kind eine sich eigenständig entwickelnde und zu fördernde Persönlichkeit ist, war im ausgehenden 18. Jahrhundert Teil eines Modernisierungsprozesses, der auch den preußischen Hof berührte. Daher könnte Kronprinz Fritz, der gerne zeichnete, in den Entstehungsprozess des Wandbehangs miteinbezogen worden sein: Vielleicht wurde er aufgefordert, die Gesichter und Hände der Bildvorlagen abzumalen oder durchzupausen und auszuschneiden während Hofdamen oder Hofschneider den Wandbehang über Tage, Wochen oder Monate fertigten.

Die Beschäftigung mit den Tieren sollte die Kenntnis vertiefen und den Respekt ihnen gegenüber befördern. Es fällt die Vorliebe vorrangig für die heimische Vogelwelt auf, der mit Stieglitz, Ringeltaube, Blaukehlchen, Wachholderdrossel, Bachstelze, Nebelkrähe und Dom-

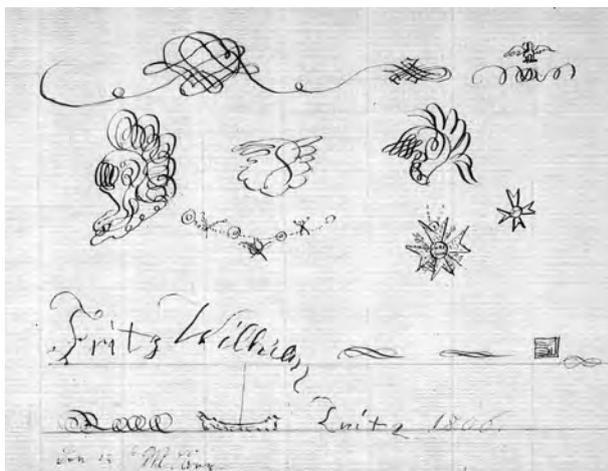
pfaff sieben Motive gewidmet sind.³⁸ Vielleicht hat sie der Vater von Fritz, König Friedrich Wilhelm III., bei der Konzeption des Wandbehangs gedanklich ins Spiel gebracht, denn er war als Kind ein leidenschaftlicher Ornithologe. Noch heute geben uns seine Rechnungsbücher, in denen er bereits als Achtjähriger die Verwendung des Taschengeldes zu dokumentieren begann, sowie sein Tagebuch, das er 1781 über vier Monate führte, über diese Vorliebe Auskunft. Danach kaufte er beispielsweise Vogelfutter, eine Trinkschale und mehrere Vögel, darunter Stare, eine Taube und zwei Dompfaffen.³⁹

Vom Vater nun wieder zum Sohn und seiner Ausbildung. Zur Erziehung des Thronfolgers Fritz gehörte auch die auf „Staatsdinge“ ausgerichtete Belehrung. Die detailgetreu gestaltete Wappentafel schien dafür ein probates Mittel zu sein. Er hatte sich an ihr die einzelnen Landesteile Preußens einzuprägen, damit er wisse, was

ihm einmal untertan sein werde. Auch den Hausorden musste er kennen. Daher zeichnete Fritz als Zehnjähriger in sein „Tagbuch“ zum Beispiel eine Kollane, eine Ordenskette, und den Schwarzen-Adler-Orden. Die Kenntnis dieser Auszeichnung, die Friedrich I., König in Preußen und Kurfürst von Brandenburg (1657–1713), einen Tag vor seiner Krönung 1701 gestiftet hatte, gehörte zum unerlässlichen Wissen um preußische Emblematik und herrschaftliches Zeremoniell. Bei einer pädagogischen Unterweisung wird er von seinem Erzieher die mit einer Verleihung verbundenen Regeln und Pflichten kennen gelernt haben.

Die Ausrufer repräsentieren die Ständegesellschaft. Sie übten ihre Berufe auf der Straße aus und prägten nicht nur das Berliner Stadtbild. Viele Hausierer waren in Stadt und Land unterwegs, boten ihre Waren und Dienstleistungen an und versuchten, sich damit ein Auskommen zu sichern.⁴⁰ Der ambulante Handel mit selbst oder fremd gefertigten Gütern war um 1800 ökonomisch bedeutsam. Einige der Handwerker und Händler trugen die preußische Militäruniform des Infanteristen. Es war in Preußen üblich, dass rekrutierte Soldaten außerhalb ihrer Exerzierzeit in der Landwirtschaft arbeiteten oder in die Städte beurlaubt wurden, wo sie als „Freiwächter“ – der Begriff leitet sich ab von „vom Wachdienst befreit“ – in Handwerk, Handel und Manufaktur ihr Einkommen verdienten.⁴¹

Das Bild der heilen Welt in Preußen wird durch das von Aufruhr kündende Bild der Lazzaroni kontrastiert. Der zukünftige König sollte frühzeitig verstehen, dass eine Rebellion der Masse in Abhängigkeit von Armut zur politischen Kraft werden kann. Die Fürstentreue der Revoltierer schien dem Königspaar auch geeignet, dem



Orden und Ordenskette, Helmzier und Adler gezeichnet von Friedrich Wilhelm und datiert 1806, den 12. März. Aus: Schreibübungen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, 1802–1808. Tinte auf Papier, eine Seite 16,3 × 20,7 cm

Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, BPH Rep. 50 König Wilhelm Friedrich IV. A 2 Nr. 10

Kronprinzen die antifranzösische Haltung Preußens nahe zu bringen. Das Motiv spiegelt die aktuelle politische Sympathie der preußischen Königsfamilie, die 1802 in freundschaftliche Beziehungen mit dem russischen Zaren Alexander I. (1777–1825) mündete. 1805 beteiligte sich Preußen am Vertrag von Potsdam und koalierte mit Russland und Österreich gegen Napoleon.

Unter bündnispolitischen Gesichtspunkten könnten auch die Vertreter fremder Kulturen ausgesucht worden sein: Ein Schotte aus dem Königreich Großbritannien⁴² und ein „Mungole“, der nicht nur in der Mongolei und in China, sondern auch in Russland beheimatet ist, muten wie eine Referenz an potenzielle antifranzösische Koalitionspartner an.

Umdeuten

Was ist das Resultat dieser langwierigen Forschungsarbeit? Nach der oben entwickelten Interpretation ist das Objekt aus der Sammlung des DHM umzudeuten: Es ist kein „Wandbehang aus dem Kinderzimmer Friedrichs II.“, sondern ein im Geiste der Aufklärung entworfener Bilderreigen zur Erziehung preußischer Prinzen. Seine Entstehungszeit liegt zwischen 1799 und 1804. Sie ist damit rund 90 Jahre später anzusetzen, also drei Generationen später als angenommen.

Die Kolleg*innen vom Berliner Stadtmuseum hätten diesen Behang im Jahr 2001 gewiss sehr gern in ihrer Ausstellung „Wer erzog Prinzen zu Königen?“ präsentiert.⁴³ Aber in unserem Museum, in dem 1990 Ost- und Westbiographien plötzlich so direkt aufeinandertrafen, war die DDR-Wissenschaftlergeneration, die nach dem Mauerfall ihr Leben neu aus- und einrichten musste, für die „Entzauberung“ dieses Objekts noch nicht bereit. Erst als 2007 Erika Karasek ein Ausstellungsprojekt speziell diesen Textilarbeiten widmen wollte, begann ich mit der systematischen Untersuchung.⁴⁴ Die Resultate der Erschließung stellten sich längst nicht so logisch aufeinander folgend und kontinuierlich ein, wie es in diesem Beitrag klingen mag. Ständig überlagerten sich wichtige und nebensächliche Entdeckungen, die ich als zuständige Sammlungsleiterin für Zivile Kleidung und Textilien zu deuten und zu bewerten hatte. Mühsal, Hoffnung, Euphorie, Frustration, Beharrlichkeit, aber auch Freude kennzeichnete den Weg der forschenden Auseinandersetzung mit diesem vielseitigen Gegenstand. Vor allem meine Neugier trieb mich immer wieder an und die anregenden Gespräche mit Museumskolleginnen und -kollegen. Die Verdichtung der Informationen über einen längeren Zeitraum gab mir schließlich meine subjektive Deutungssicherheit im Umdeuten.

-
- 1 DHM-Inventarnummer KTe 74/49. Siehe Abb. S. 75
 - 2 5. Reihe 1. Bild.
 - 3 4. Reihe 2. Bild.
 - 4 2. Reihe 2. Bild.
 - 5 Zimtbrezelmädchen 1. Reihe 2. Bild; Pelzstiefel- oder Filzschuhhändler 1. Reihe 6. Bild; Puppenfrau 2. Reihe 5. Bild; Bürstenmann 4. Reihe 5. Bild; Handelsmann mit Stiefelhölzern (=Stiefelknechten) 5. Reihe 2. Bild; Quirlmädchen 5. Reihe 6. Bild.
 - 6 3. Reihe 3. Bild.
 - 7 4. Reihe 1. Bild.
 - 8 1. und 2. Reihe 4. Bild.
 - 9 1. Reihe 7. Bild.
 - 10 3. Reihe 1. Bild.
 - 11 5. Reihe 3. Bild; exakte Bestimmung mit Unterstützung des Naturkundemuseums in Berlin.
 - 12 5. Reihe 5. Bild; exakte Bestimmung mit Unterstützung des Naturkundemuseums in Berlin.
 - 13 Siehe Fußnote 38.
 - 14 4. Reihe 4. Bild; exakte Bestimmung mit Unterstützung des Naturkundemuseums in Berlin.
 - 15 Das Große Staatswappen Preußens wurde 60 Jahre von drei Königen geführt, von Friedrich II., Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III. Es ist detailgetreu mit seinen 42 Einzelwappen einschließlich Haupt-, Herz-, Nabel- und Fußschild gearbeitet (Wappen der Landesteile des Staates Preußen und der Kurschild mit Zepter). Unter der Wappentafel befindet sich die Kollane, die Ordenskette, mit dem Orden vom Schwarzen Adler, dem höchsten preußischen Orden. Das Staatswappen war bis 1804 gültig, als die durch den Frieden von Lunéville 1801 herbeigeführte territoriale Umgestaltung Deutschlands abgeschlossen war und es den neuen Gegebenheiten angepasst werden musste. Vgl. Berthold Czok: Chronologische Synopsis ausgewählter Wappensiegel aller Landesherrn von Brandenburg-Preußen 1417 bis 1918, in: Archivmitteilungen, 43. Jg. (1994), H. 1, S. 15-28, S. 16.
 - 16 Zimtbrezelmädchen 1. Reihe 2. Bild; Gruppe der Aufständischen 1. und 2. Reihe 4. Bild; samischer Jäger 3. Reihe 2. Bild; schottischer Dudelsackspieler 4. Reihe 1. Bild; Schlesierin aus Breslau 4. Reihe 6. Bild.
 - 17 4. Reihe 6. Bild.
 - 18 An das 1774 von Johann Bernhard Basedow (1724-1790) publizierte „Elementarwerk für die Jugend und ihre Freunde“.
 - 19 Abb S. 76 oben.
 - 20 Zur Geschichte des Hohenzollern-Museums vgl. Thomas Kemper: Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum. Berlin 2005.
 - 21 „Bd. 10 / S. 21 / N. 36“.
 - 22 Abb. S. 76 unten.
 - 23 Vgl. Karen F. Beall: Kaufrufe und Straßenhändler. Eine Bibliographie. Hamburg 1975, S. 10-18.
 - 24 Johann Carl Wilhelm Rosenberg: Les cris de Berlin. Zwölf merkwürdige Ausrufer von Berlin mit ihrem Geschrey. Verlag Johann Morino und Compagnie, Berlin o. J. (um 1790). Kunstbibliothek SMB, Lipp Dfn 2 kl.
 - 25 Abb. S. 77. Gegenüberstellung stellvertretend für die im Folgenden aufgeführten fünf weiteren Motive.
 - 26 Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Bd. 1: A – Q. Neubearb. von Eva Nienholdt und Gretel Wagner-Neumann. 2., völlig Neubearb. und verm. Aufl., Berlin 1965, S. 187 und Beall (Anm. 23), S. 54.
 - 27 Kupferstichkabinett SMB, Inv. 158-44.
 - 28 Johann Friedrich Zöllner: Briefe über Schlesien, Krakau, Wieliczka und die Grafschaft Glaz auf einer Reise im Jahr 1791 geschrieben. Theil 1, Berlin 1792, zwischen S. 168 und 169. Kunstbibliothek SMB, Lipp Dfo 5 kl.
 - 29 Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bibliothek, OPAC der Privatbibliothek der Königin Luise: Signatur L 70 (= Zöllner, Anm. 28).
 - 30 1. und 2. Reihe 4. Bild.
 - 31 Neapel und die Lazzaroni. Ein charakteristisches Gemälde für Liebhaber der Zeitgeschichte. Mit einem großen ausgemalten Carrikaturkupfer, die Bewaffnung der Lazzaroni's vorstellend, Frankfurt und Leipzig 1799. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Gs 6872. Siehe Abb. S. 78.
 - 32 Katharina Siebenmorgen: Lazzaroni, in: Salvatore Pisani, Katharina Siebenmorgen (Hg.): Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte. Berlin 2009, S. 305-306, besonders S. 305.
 - 33 Neapolitanische Republik, auch Parthenopäische Republik bezeichnet (Parthenope = eine der drei Sirenen in der griechischen Mythologie, in Neapel bestattet, als Schutzgöttin der Stadt verehrt). Vgl. zur politischen Situation Rudolf Lill: Geschichte Italiens in der Neuzeit. 4. durchges. Aufl., Darmstadt 1988 und Giorgio Candeloro: Storia dell'Italia moderna, 1: Le origini del Risorgimento. Milano 1956, besonders S. 252ff.
 - 34 Hinweise zur Rezeptionsgeschichte von Prof. Rudolf Lill, Köln, und Prof. Marco Meriggi, Berlin. Vgl. auch Kay Kufek: Himmel und Hölle in Neapel. Mentalität und diskursive Praxis deutscher Neapelreisender um 1800, Köln 1999; Wolfgang Altgeld: Das politische Italienbild der Deutschen zwischen Aufklärung und europäischer Revolution von 1848, Tübingen 1984.
 - 35 Später König Friedrich Wilhelm IV. (1840-1861), auch der „Romantiker“ genannt.
 - 36 Nele Güntheroth: Friedrich Wilhelm IV., in: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.): Im Dienste Preußens. Wer erzog Prinzen zu Königen? Berlin 2001, S. 133 und 142.
 - 37 Kupfersammlung zu J. B. Basedows Elementarwerke für die Jugend und ihre Freunde. Erste Lieferung in 53 Tafeln. Zweyte Lieferung in 47 Tafeln. Berlin und Dessau 1774. Vgl. auch Ulrich Herrmann: Pädagogisches Denken, in: Notker Hammerstein, Ulrich Herrmann (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, München 2005, S. 97-133.
 - 38 Stieglitz 1. Reihe 1. Bild; Ringeltaube 1. Reihe 3. Bild; Blaukehlchen 1. Reihe 5. Bild; Wachholderdrossel 2. Reihe 3. Bild; Bachstelze 2. Reihe 5. Bild; Nebelkrähe 4. Reihe 3. Bild; Dompfaff 5. Reihe 4. Bild. Exakte Bestimmung jeweils mit Unterstützung des Naturkundemuseums in Berlin.
 - 39 Taschengeldbücher und Tagebuch von Friedrich Wilhelm (III.). Geheimes Staatsarchiv PK, BPH Rep. 49 A I Nr. 6 und BPH Rep. 49 F Nr. 13, zitiert nach: Nele Güntheroth: Friedrich Wilhelm III., in: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Anm. 36), S. 113f.
 - 40 Vgl. Christian Glass: Mit Gütern unterwegs – Hausierhändler im 18. und 19. Jahrhundert, in: Hermann Bausinger u.a. (Hg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus, München 1991, S. 62-69.
 - 41 Vgl. Otto Büsch: Die Militarisierung von Staat und Gesellschaft im alten Preußen, in: Preußen. Versuch einer Bilanz, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg, August 1981, S. 45-60.
 - 42 Ab 1801 Vereinigtes Königreich Großbritannien und Irland.
 - 43 Katalog zur gleichnamigen Ausstellung Stiftung Stadtmuseum Berlin (Anm. 36).
 - 44 Regine Falkenberg: Ein textiles Lehrstück. Tuchintarsien aus dem Preußischen Königshaus / Textile Edification. Inlaid Patchworks from the Royal House of Prussia, in: Dagmar Neuland-Kitzerow, Salwa Joram, Erika Karasek (Hg.): Tuchintarsien in Europa von 1500 bis heute, Regensburg 2009, S. 43-56.

Michael Dormann

Nicht-Deutung als Wille und Verstellung. Versuch einer Phänomenologie

Auf den ersten Blick ist es eine paradoxe Vermutung, es gäbe so etwas wie Nicht-Deutung in der Arbeit von Ausstellungsmachern, Sammlungskuratoren oder Vermittlern im Museum. Denn natürlich setzt das Museum als Institution einen unentrinnbaren Bedeutungsrahmen. Alles was im Museum gesammelt oder gezeigt wird, hat bereits eine Bedeutung, sonst wäre es nicht ausgestellt oder gesammelt worden – oder bekommt spätestens eine Bedeutung, wenn es sein neues Zuhause in Depot oder Vitrine bezieht. Und genauso wie ein Schauspieler auf der Bühne ohne Text ein Schauspieler bleibt, nur eben dann ein nichtsprechender Schauspieler, wird jedes Exponat in einer Ausstellung immer eine Bedeutung haben, ob sie artikuliert wird oder nicht.

Was könnte Nicht-Deutung also sein? Genauer gesagt, die Nicht-Deutung von Exponaten innerhalb historischer Ausstellungen, denn hierauf werden sich die folgenden Ausführungen konzentrieren. Und es geht dabei nicht darum, einzelnen Ausstellungen vorzuwerfen, sie hätten ihre Objekte nicht ordentlich gedeutet, oder Nicht-Deuten als etwas prinzipiell Negatives im Sinne einer didaktischen Verweigerungshaltung darzustellen. Das kann der Fall sein, aber die Nicht-Deutung kann auch ihre Berechtigung oder sogar mit positiven Absichten verbunden sein. Mit anderen Worten, das „Nicht-Deuten“ soll als eine bewusst oder unbewusst geübte Ausstellungstechnik verstanden werden, mit der Museumsleute ständig hantieren, über deren Voraussetzungen, Mechanismen und Folgen es aber lohnt, sich intensiver zu verständigen. Es geht im Folgenden also mehr um die Fragestellung als um Feststellungen.

Dem Titel des Beitrags liegt, unschwer zu erkennen, ein paragrammatisches Wortspiel mit dem Titel eines philosophischen Hauptwerks zugrunde, aus dem ein Zitat als Einstieg dienen soll: „Die Werke der Dichter, Bildner und darstellenden Künstler überhaupt enthalten anerkanntermaßen einen Schatz tiefer Weisheit: eben weil aus ihnen die Weisheit der Natur der Dinge selbst redet, deren Aussagen sie bloß durch Verdeutlichung und reinere Wiederholung verdolmetschen.

Deshalb muß aber freilich auch Jeder, der das Gedicht liest, oder das Kunstwerk betrachtet, aus eigenen Mitteln beitragen, jene Weisheit zu Tage zu fördern: folglich faßt er nur so viel davon, als seine Fähigkeit und seine Bildung zuläßt; wie ins tiefe Meer jeder Schiffer sein Senkblei so tief hinabläßt, als dessen Länge reicht. Vor ein Bild hat Jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen.“¹ Wolfgang Ullrich hat in seinem Buch „Tiefer hängen“ nachgezeichnet, welche Karriere Schopenhauers Diktum, man habe sich dem Kunstwerk wie dem Fürsten im Unterwerfungsgestus zu nähern sowohl in linker wie in rechter Kunstprosa gemacht hat.² In Zusammenhang mit der Fragestellung dieses Beitrags ist aber die Verweigerung beziehungsweise das Nichtvorhandensein jeder Hilfestellung zum Verständnis des Objekts, wie es sich hier artikuliert, die entscheidende Stelle. „Aus eigenen Mitteln“, aufgrund der bereits zuvor erworbenen Bildung, müsse man das Kunstwerk verstehen. Das heißt aber auch, in dieser Begegnung gerät das Phänomen der Deutung beziehungsweise der Nicht-Deutung durch eine dritte Instanz, das Museum, wie wir es kennen, überhaupt nicht in den Blick. Noch interessanter an diesem Zitat ist die Vorstellung, ein Kunstwerk verfüge über Eloquenz, es könne und wolle zum Publikum sprechen, habe sozusagen einen Willen, den es artikulieren könne. Und da das Kunstwerk nun einmal selber sprechen könne, hafte allen Deutungsversuchen etwas Illegitimes an. Und weitergedacht bedeutet das, die Vermittler im Museum seien allenfalls Logopäden, die dem Objekt zum Sprechen verhelfen. Eine Denkfigur, die ebenfalls eine erstaunliche Karriere gemacht hat.

Im Zeitalter des Museumsbooms ist der sich das Wissen selbst aneignende Einzelbetrachter dem Publikum gewichen, und das Vermitteln, die Lieferung von Wissen und Deutung ist eine zentrale Aufgabe des Museums geworden. Um im Bild zu bleiben: Heute steht im Museum zwischen Fürst und Untertan, zwischen Kunstwerk und Betrachter der Audio-Guide, der einem

das Bild vorliest, oder das Ausstellungslabel. Dort vernimmt der Besucher dann nicht sich selbst, wohl aber die Stimme des Kurators. Aber dessen Fehlen, demnach Nicht-Deutung als Nicht-Erklärung zu fassen, scheint nicht hinreichend im Sinne der Fragestellung. Das fehlende oder unzureichende Label steht eher am Ende denn am Beginn einer Kette von möglichen Aus- und Weglassungen von Deutung.

Damit sollte klar sein: die Nicht-Deutung setzt einen nicht deutenden Akteur voraus. Und sie impliziert einen Gegenstand, dem weitere Eigenschaften zugesprochen werden können als diejenigen, die visuell ablesbar sind. Um von verschiedenen Arten von Nicht-Deutung sprechen zu können, muss man demnach kurz auch über die verschiedenen Methoden der Deutung von Objekten sprechen, über das „zwischen Information und Überredung fungierende Zeichensystem“ der Ausstellung.³

Und am Anfang dieser Kette von möglichen Bedeutungszuwächsen steht nicht das historische Objekt, sondern der überlieferte Rest, ein Gegenstand, der ohne Betrachtung und Einordnung vor sich hin west. Erst durch das Sammeln und die damit verbundene Forschung wird der Gegenstand zum Objekt und bekommt permanent Bedeutung zugewiesen. Zum Exponat einer Ausstellung wird das Objekt durch Mechanismen der Auswahl, die zum Teil auf seiner ihm bereits zugewiesenen Bedeutung beruhen, zum Teil aber erst die Folge von aufgrund des Ausstellungskonzeptes zusätzlich unternommenen Zuschreibungen sein können. Anschließend folgt seine Deutung durch die der Ausstellungspraxis eigenen visuellen Argumentationsstrategien: seine Inszenierung durch die Ausstellungsarchitektur, seine Ausleuchtung, seine Präsentation als Leitobjekt oder seine implizite Erläuterung durch eine gemeinsame Präsentation mit anderen Objekten, seine Einbettung in den Ausstellungsparcours und anderes mehr. Erst ganz am Ende steht seine Begleitung durch eine schriftliche, verbale oder mediale Deutungsmethode, durch Ausstellungstext, Audio-Guide oder medialisierte Objekterläuterung.

Gewiss nicht abschließend sind hier Phänomene von Nicht-Deutung in der Ausstellungspraxis aufgeführt, die an unterschiedlichen Stellen innerhalb dieser Deutungskette entstehen können. Wie bereits gesagt, geht es dabei nicht um die Benennung von Fehlstellen, sondern um die Bewusstmachung der Nicht-Deutung als fast unvermeidlicher Teil der Ausstellungspraxis.

300 Zeichen ...

Ausstellungen bringen aufgrund des begrenzten Raumes ihre eigenen Widersprüchlichkeiten hervor, die

Entscheidung für ein Objekt ist immer gleichzeitig auch die Entscheidung gegen ein anderes Objekt. Das Objekt selbst hat immer einen Bedeutungsüberschuss, nicht alles von ihm wird gedeutet oder erklärt in den 300 Zeichen, die in der Regel zur Verfügung stehen. Die Entscheidung für eine Lesart oder eine Präsentation eines Objekts verstellt die Möglichkeit, eine andere zu betonen oder in Szene zu setzen. Deuten und Nicht-Deuten gehen Hand in Hand.

Das Objekt als Beleg

In historischen Ausstellungen werden Objekte häufig nicht aufgrund ihrer Entstehungszusammenhänge ausgewählt und beschrieben, sondern als Beleg für ein Ereignis, eine Struktur oder einen Prozess, die man dann anhand des Objekts veranschaulichen oder „verdeutlichen“ möchte. Der Eigenwert des Objekts solle hinter seinem „Illustrationswert für bestimmte Vorgänge und historische Prozesse“ zurücktreten, wie Lothar Gall seine Arbeitsweise in einem Kommentar zur Ausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte“ einmal formuliert hat.⁴ Man mag darüber die Nase rümpfen, aber tatsächlich lässt man sich in der Praxis des Ausstellungsmachens nicht selten vom historischen Narrativ leiten und sucht anschließend die Objekte hierzu und nicht umgekehrt. Die Deutung des Eigenwerts des Objekts bleibt mitunter auf der Strecke.

Ästhetik der Evidenz

Als Stilmittel der Ausstellungspraxis begegnet einem auch regelmäßig das „Stubenprinzip“, die kulturhistorische Kontextualisierung zuvor dekontextualisierter Objekte mittels einer neu gefundenen begrifflichen oder gestalterischen Klammer. Das mögen Arrangements wie der typische Arbeiterhaushalt oder das Warenhaus sein, aber auch Entwicklungsserien oder ikonografisch angelegte Zusammenstellungen gehören dazu. Als Kehrseite und Ergänzung dieses Prinzips ließe sich das Schaudepot nennen, das Zeigen der Sammlungsbestände als Strategie der Nicht-Deutung.

Jenseits der Objekte

Beim Nachdenken über das Nicht-Deuten müssen auch Exponate berücksichtigt werden, die keine Objekte im eigentlichen Sinne sind, das Ausstellungserlebnis der Besucher aber ebenso prägen. Gemeint sind didaktische Hilfsmittel wie Diagramme, Statistiken oder Karten, die gerade weil sie keine Objekte sind, häufig im Duktus der „Wahrheitsrede“ (Mieke Bal) daherkommen, die keine Deutung zulässt, obwohl man als Kurator genau weiß, welche komplizierten Vorentscheidungen und Abwägungsprozesse in die Erstel-

lung dieser Ausstellungshilfsmittel eingegangen sind, ohne dass man aber in der Regel bereit wäre, diese explizit zu machen.

Der Lieferant

Kuratoren sind ebenfalls sehr zurückhaltend, Rahmenbedingungen ihrer Arbeit deutlich zu machen. Viel zu selten erfährt der Besucher, wieso beispielsweise eine Ausstellung zu Rassismus in einem historischen Museum zwangsläufig ganz anders aussieht als in einem jüdischen, einem ethnologischen oder einem medizin-historischen Museum. Jeder dieser Einrichtungen liegt immer schon ein deutendes Ordnungsprinzip zugrunde, das aber in der Regel allenfalls in einem Mission Statement auf der Webseite zu finden ist und nicht vor Ort, gegenüber dem Publikum, artikuliert wird. Einleitende Texte zu Ausstellungen betonen zwar oft, wieso dieses oder jenes Thema von großer Relevanz ist. Aber die Anliegen, die mit der Ausstellung verfolgt werden, oder die politischen Hintergründe der Entscheidung, dieses oder jenes Thema in einer Ausstellung aufzugreifen, fehlen. Zur Nicht-Deutung gehört also auch, dass man sich als Kurator stets bereitwillig mit der „Geschichte des Überlieferten“ befasst und viel zu selten „die Geschichte des Lieferanten“ artikuliert, wie dieser Widerspruch einmal auf den Punkt gebracht worden ist.⁵

Vier etwas ausführlicher vorgestellte Beispiele sollen zeigen, dass die Fragestellung der „Nicht-Deutung“ Grundsätzliches über das Konzept einer Ausstellung oder die Intention eines Museums erkennen lässt.

I. Nicht-Deutung als Verschweigen

Der B-29 Bomber „Enola Gay“ gilt als eines der zentralen Objekte des 20. Jahrhunderts. Am 6. August 1945 warf sein Pilot, Paul W. Tibbets, von ihm die erste Atombombe der Weltgeschichte auf die japanische Stadt Hiroshima ab. Das Flugzeug wurde kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs außer Dienst gestellt und dem zentralen US-amerikanischen Museumsverband, der Smithsonian Institution, übereignet. Mangels Ausstellungsfläche wurde es zum Teil demontiert und jahrzehntelang eingelagert. Erst 1994, im Vorfeld des 50. Jahrestages des Endes des Zweiten Weltkriegs, entstanden innerhalb des National Museums of Air and Space, einem Museum unter dem Dach der Smithsonian Institution, Überlegungen Teile des Flugzeugs zum Zentrum einer Ausstellung mit dem Titel „The Crossroads: The End of World War II, the Atomic Bomb and the Cold War“ zu machen. Das Ausstellungskonzept ging auf den pazifischen Krieg, die Entscheidung zum Atomwaffeneinsatz und die Mission selbst und ihre

Mitglieder ein. Anschließend wollte man den *Ground Zero* in Hiroshima und Nagasaki und die durch die Bombe verursachten Verwüstungen, Toten und Strahlener Opfer zeigen. Ein letztes Kapitel beschäftigte sich mit den kurz- und langfristigen Auswirkungen des Atombombenabwurfs – von der Kapitulation Japans bis zum atomaren Wettrüsten.⁶

Was sich nach Bekanntwerden des Ausstellungskonzeptes ereignete, war eine beispiellose Kontroverse um das US-amerikanische Geschichtsbild des Zweiten Weltkriegs, um die Aufgabe von Museen und historischen Ausstellungen allgemein sowie um die angeblich verhängnisvolle Rolle einer „revisionistischen“, im deutschen Sprachgebrauch würde man wohl eher sagen „kritischen“ Geschichtsschreibung. Die Kontroverse, die von den Veteranenverbänden der amerikanischen Luftwaffe in Gang gesetzt worden war und in die sich neben Journalisten auch Historiker, Museumsleute und Politiker zu Wort meldeten, endete nach vergeblichen Versuchen, die Kritik mit einer Modifikation des Konzeptes aufzugreifen, mit der Absage der Ausstellung und dem Rücktritt des Museumsdirektors Martin Harwit.⁷

Die Kritik kam aus zwei Richtungen: Für die einen, insbesondere die Veteranenverbände, war das Flugzeug falsch kontextualisiert, indem man den Opfern unter der japanischen Zivilbevölkerung und dem atomaren Wettlauf zu großes Gewicht beimaß statt auf die Vermeidung von weiteren Verlusten unter den amerikanischen Truppen durch den Atombombeneinsatz und auf die brutale japanische Kriegsführung abzuheben. Andere Stimmen kritisierten dagegen, dass das Flugzeug überhaupt kontextualisiert wurde und sprachen sich explizit für eine Nicht-Deutung aus. So pervertiere das Museum seine eigentliche Aufgabe – das Sammeln, das Bewahren und das Ausstellen – durch überflüssige gesellschaftskritische Kommentierung. Die demokratische Senatorin Dianne Feinstein fragte in einer Anhörung vor dem Senatsausschuss einen der wissenschaftlichen Berater der Ausstellung, wieso das Museum versuchen würde, Geschichte zu interpretieren anstatt einfach nur zu erzählen, was passiert sei. „It seems to me that where institutions get into these troubles is where there is opinion, interpretation, and editorial comment“.⁸

Die Ausstellung, die dann schließlich von Juni 1995 bis Mai 1998 unter dem Titel „Enola Gay“ gezeigt wurde, rückte das Flugzeug, seine Restaurierung, Interviews mit der Besatzung und die Entwicklung der B-29 Flotte in den Mittelpunkt. Der Direktor der Smithsonian Institution, Ira Michael Heyman, brachte die Intention der Ausstellung so zum Ausdruck: „The new exhibition

should be a much simpler one, essentially a display, permitting the Enola Gay and its crew to speak for themselves.”⁹ Eben „für sich selbst zu sprechen“.

Im Jahre 2003 flammte die Kontroverse erneut auf, als das mittlerweile komplett restaurierte Flugzeug an dem neu eröffneten zweiten Standort des Museums, dem Steven F. Udvar-Hazy Center am Dulles International Airport als „großartige technische Errungenschaft“ gezeigt werden sollte. Ein sich daraufhin bildendes prominent besetztes Committee for a National Discussion of Nuclear History and Current Policy bemängelte das Fehlen jeden historischen Kontextes und bat den Museumsdirektor in die Planung einer ausgewogenen Präsentation einbezogen zu werden.¹⁰ Dieses Ansinnen wurde als nicht mit der Aufgabe des Museums im Einklang stehend zurückgewiesen. Man konzentrierte sich, so das Museum in einer Presseerklärung, ausschließlich auf die Entwicklung der Luftfahrt und die Geschichte des technischen Fortschritts. Deshalb erhalte die „Enola Gay“ die gleiche Art des Ausstellungslabels wie alle anderen Flugzeuge. Diese rein technischen Angaben würden den Besuchern erlauben „[...] to evaluate what they encounter in the context of their own points of view“.¹¹

Mit seiner Weigerung der Kontextualisierung übernahm hier ein Technikmuseum das Rollenverständnis eines klassischen Kunstmuseums. Kommentare, historische Einordnung oder Deutung schienen nicht notwendig: Das Flugzeug soll selbst sprechen und wenn man das Glück ausreichender historischer Vorbildung hat, kann man es auch einordnen. Ansonsten bleibt es schlicht ein zu bewunderndes Werk der Technik und der Ingenieurleistung.

II. Nicht-Deuten als Abwägen

Der folgende Annäherungsversuch an das Nicht-Deuten ist in der öffentlichen Wahrnehmung mit der „Enola Gay“ in keiner Weise zu vergleichen. Es geht um das Gemälde „Römische Campagna“ von Lovis Corinth und seine Präsentation in der Ausstellung „Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1993 bis heute“, die 2008 im Jüdischen Museum Berlin stattfand. Die Ausstellung untersuchte anhand von 15 Fällen die historischen Abläufe, Zusammenhänge und Folgen des europaweiten Raubzugs der Nationalsozialisten.

Curt Glaser, in dessen Sammlung sich das Corinth-Gemälde bis 1933 befand, war in der Weimarer Republik als Direktor der Berliner Kunstbibliothek eine bekannte Person des Berliner Kulturlebens. 1933 wurde er aufgrund seiner jüdischen Herkunft entlassen und versteigerte zur Finanzierung seiner Emigration gezwungenermaßen den Großteil seiner Sammlung, da-

runter auch den Corinth. Das Corinth-Gemälde gelangte 1949 über Umwege in das Niedersächsische Landesmuseum in Hannover und wurde 2007 auf Basis der Washingtoner Grundsätze an die Erben-Gemeinschaft nach Professor Curt Glaser restituiert.¹²

Während das Gemälde im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover jahrzehntelang im Corinth-Saal ausgestellt wurde und dort eine werkgeschichtliche Einordnung durch die gemeinsame Präsentation mit anderen Gemälden Corinths erhielt, bestand die Rahmung im Jüdischen Museum Berlin in der Dokumentation der Besitzverhältnisse der „Römische(n) Campagna“: in der Geschichte ihrer Provenienz, ihres Raubes, ihrer Restitution sowie der Biographie von Curt Glaser. Dies ging mit der bewussten Entscheidung einher, alle geraubten Objekte innerhalb der Ausstellung nicht ansatzweise kunst- oder kulturhistorisch zu deuten. Es wurden weder ästhetische Aspekte behandelt noch wurden die Objekte als Echolot in die Zeit ihrer Entstehung genutzt. Entsprechend lautete das Label schlicht: „Römische Campagna. Roman Campagna. Lovis Corinth (1858–1925); 1914. Öl auf Leinwand. Erben-Gemeinschaft nach Prof. Curt Glaser“. Dieses Vorgehen hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der oben geschilderten 300-Zeichen-Problematik, denn nicht alle Deutungspotentiale eines Objekts können angesprochen werden. Der Unterschied aber liegt darin, dass sich hier die Deutung auf eine dem Objekt vermeintlich äußerliche Eigenschaft bezog, nämlich seine rechtmäßigen, unrechtmäßigen und zweifelhaften Besitzer, die sonst übliche Art der kunsthistorischen Deutung aber vollständig unterblieb.

Da ungeklärte Provenienzen für viele Museen ein Problem darstellen, stellt sich die Frage, wie solche Fälle zukünftig am besten ausgestellt werden können. Beides gleichzeitig zu machen, die Schönheit und Aussagekraft eines Objekts zu bekräftigen und gleichzeitig seine Besitzverhältnisse zu problematisieren, schien uns als Ausstellungskuratoren jedenfalls keine gangbare Option zu sein und die Intention der Ausstellung zu verunklaren.

III. Nicht-Deuten als Verstummen

Sollte man sich als Ausstellungsmacher nicht eingestehen, dass es historische Ereignisse gibt, bei denen jeder Versuch einer Deutung unangemessen wäre, ver-harmlosend wirken oder ins Leere laufen müsste? Sollten Museen und Ausstellungen nicht vermeiden, ihren Besuchern eine Präsentation anzubieten, die das eigene Nachdenken ersetzt, „die gegen ‚Durcharbeiten‘ feht“, wie der Philosoph Klaus Heinrich gewarnt hat. „Museale Bewältigung der Vergangenheit, der nicht

bewältigten“, so Heinrich weiter, führe zu dem Trugschluss, dass man jetzt „mit den schrecklichsten Zeiten auf Du verkehren“ könne.¹³ Es droht quasi eine Nivellierung des Schrecklichen durch mundgerechte Musealisierung.

Ist also die Nicht-Deutung manchmal der bessere Weg? Vermutlich ist der hier gewählte Begriff des „Verstummens“ nicht ganz treffend. Es geht eher um die Nicht-Deutung als Form des Eingeständnisses, dass jede Deutung unzulänglich wäre, was natürlich nicht besagt, dass man auch in Ausstellungen nach Erklärungen sucht, Täter und Abläufe zeigt, und den Erfahrungen der Opfer Raum gibt.

Im Rahmen von Ausstellungen über den Holocaust steht man hier sofort vor der Frage, was sich als Objekt eignet und was man besser nicht zeigen sollte. Und dies ist nicht in dem Sinne gemeint, was man Besuchern zumuten kann und was nicht, sondern was den Kern der Sache trifft. Und quasi ins Herz dieser Überlegung trifft die Kontroverse zwischen Claude Lanzmann und Georges Didi-Huberman über die Aussagekraft der berühmten vier Fotografien, die Mitglieder des Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau von den Verbrennungsgräben und von jüdischen Frauen auf dem Weg in die Gaskammer machen konnten. Für Claude Lanzmann ersticken diese Bilder jegliches Vorstellungsvermögen und werten die Berichte der überlebenden Zeugen ab, während sie für Didi-Huberman Momente der Wahrheit darstellen, die dem absoluten Bilderverbot der Nationalsozialisten entrissen wurden und der Nachwelt schon aus diesem Grunde die Pflicht auferlegen, sich mit ihnen und der durch sie widerlegten Rede von dem Unvorstellbaren auseinanderzusetzen.¹⁴

Die Entstehungs-, Überlieferungs- und Publikationsgeschichte dieser Fotografien ist bereits mehrfach behandelt worden.¹⁵ Eine Aufarbeitung ihrer Verwendungsgeschichte in Ausstellungen erfolgte meines Wissens noch nicht, obwohl die Fotografien in den meisten einschlägigen Museen und Ausstellungen gezeigt werden. Die vorgängige Frage lautet: Soll man diese Bilder zeigen beziehungsweise was bedeutet es, diese Bilder zu zeigen oder sie nicht zu zeigen? Als Zeugnisse sind sie dem Vernichtungsprozess mit am nächsten, gleichzeitig besteht die Gefahr, dass die visuelle Reduktion auf den Akt des Mordes und der Beseitigung der Leichen, verbunden mit der Wahrnehmung von Fotografie als Abbild der Realität, die Bemühungen um eine Erkenntnis der Struktur des Vernichtungsprozesses überdeckt.

Eine detaillierte Analyse der Verwendung dieser Fotografien in Ausstellungen, für die hier nicht der Platz ist,

hätte sich mit Parametern wie Vollständigkeit der Serie, Format, Vergrößerungen, Drehungen, Ausschnitten und Anordnung innerhalb des Ausstellungsrundgangs zu beschäftigen. Die folgenden Bemerkungen sind daher nur ein erstes Herantasten.

So wird im United States Holocaust Memorial Museum in Washington und im Mémorial de la Shoah in Paris jeweils nicht die komplette Serie gezeigt und die Entstehungsgeschichte extrem verkürzt dargestellt. Das Holocaust Memorial Museum in Washington zeigt sogar nur ein Foto, welches zudem so beschnitten ist, dass es auf den reinen Informationswert reduziert und damit entscheidender Deutungspotentiale beraubt wird. In Paris verzichtet man lediglich auf das vierte Bild der Serie, auf dem vermeintlich nichts zu sehen ist, obwohl es das aussagekräftigste ist, was die Atem- und Ausweglosigkeit der Situation betrifft, unter der die Fotos aufgenommen werden mussten. In Warschau und Paris bilden die Fotografien auf sehr unterschiedliche Art den visuellen Fluchtpunkt der Darstellung. Paris setzt sie hinter eine Karte des Vernichtungslagers Birkenau, während sie im Polin. Museum of the History of Polish Jews in Warschau am Ende eines durch Materialität die Besucher emotionalisierenden Ganges kleinformatig präsentiert werden. In beiden Fällen werden die Fotos dadurch unwillkürlich zu Gesamtdeutungsträgern des Vernichtungsgeschehens. Dagegen wird im Ghetto Fighters' House Museum in Israel ihre Entstehungsgeschichte ausführlich berichtet, es erfolgt aber keine wirkliche Einbeziehung in das Gesamtnarrativ.

In diesen Widersprüchlichkeiten zwischen extrem starkem Bildmotiv und keinem Bild des Ganzen, der Situation des Fotografen und dem Wissen darüber, scheint es bislang – vielleicht notwendigerweise – nicht gelungen, diese Fotos zufriedenstellend innerhalb einer Ausstellung zu zeigen und zu deuten.

IV. Nicht-Deutung als Bekräftigen

Ein letztes Beispiel setzt die Frage der Nicht-Deutung in Bezug zu den Adressaten einer Ausstellung. Denn was für einen Teil des Publikums eine adäquate Deutung sein kann, mag für andere Teile einer Nicht-Deutung nahekommen. Diese Nicht-Deutung kann durchaus Absicht sein, etwa um eine Differenz zu markieren, um Fremdheit und Ferne zu reflektieren und nicht nur zu überspielen oder um das eigene Gruppenbewusstsein zu bekräftigen.

Letztgenannte Überlegungen spielen insbesondere eine Rolle bei Ausstellungen von und über Kulturen, für die die Musealisierung lange Zeit im Kontinuum ihrer Kolonialisierungserfahrung stand. Das Modell der von

Kuratoren kontrollierten Ausstellungen und Deutungen, welches sich mit dieser Erfahrung verbindet, wird dabei meist abgelehnt und durch inklusive oder kollaborative Erarbeitungsprozesse ersetzt. Die entsprechenden Stichwörter lauten „giving voice“ oder „shared authority“.

Im großen Maßstab praktizierte das National Museum of the American Indian dieses Vorgehen bei seiner Eröffnung im September 2004, insbesondere in den drei Ausstellungsbereichen „Our universes“, „Our peoples“ und „Our lives“, die gemeinsam mit sogenannten community curators erarbeitet wurden. Zu sehen ist davon gegenwärtig nur noch „Our universes“, eine Darstellung von indigenen Kosmologien und Weltanschauungen, von Theorien über die spirituelle Verbindung zwischen Mensch und Natur. Alle drei Ausstellungen dienten nicht in erster Linie der Wissensvermittlung, sondern der Selbstdarstellung einer vitalen indianischen Kultur, die sich entsprechend selbstbewusst auch in der Ich-Form präsentierte. Nach den Worten des beteiligten Kurators Paul Chaat Smith handelte es sich um ein „[...] political project that tries to be true to its most important audience (US Indians). It did this by ‘giving voice’ to 24 tribes from across the hemisphere.“¹⁶

Die Ausstellungen beziehungsweise das gesamte Museumsprojekt erfüllten zwar ihren politischen Zweck, die prominente Setzung einer alternativen Lesart der Geschichte der westlichen Hemisphäre mitten in Washington DC. Sie gaben sich aber wenig Mühe, ihre Inhalte einem größeren Publikum zu erschließen und damit diese alternative Lesart indianischer Kultur und Geschichte auch dauerhaft zu etablieren. Die in einzelne „tribal spaces“ auseinanderfallende Ausstellung erzählte komplexe Sachverhalte durch knappe, verdichtete Erläuterungstexte und hermetisch wirkende Exponate, die für Besucher außerhalb des „tribes“ nur schwer zu entschlüsseln waren und wenig Anknüpfungspunkte zur eigenen Lebenswirklichkeit anboten.

Kritik an dieser Form des „identity museum“ – „Tell my story, in my way“¹⁷ – kam sowohl aus der indianischen community als auch von außerhalb. Insbesondere wurde die fehlende Verknüpfung der indianischen Erfahrung mit der Kolonisierungs- und Gewaltgeschichte Amerikas kritisiert. Nur mit diesem Anknüpfungspunkt hätte sich das dominante Narrativ der US-Geschichte als eine Geschichte der Eroberung und Besiedlung durch Weiße erfolgreich konterkarieren lassen. Zum anderen verfehle dieser Typus tribal ausgerichteter Ausstellungen das Ziel einer Stärkung der indianischen Identität – ein Unterfangen, das vielen Kritikern ohnehin suspekt war – und kreierte stattdessen lauter partikuläre Identitäten.¹⁸

Mit seinen neuen Ausstellungen, der im September 2014 eröffneten „Nation to Nation: Treaties Between the United States and American Indian Nations“ oder der für 2017 geplanten Ausstellung „Americans“ reagierte das Museum auf diese Kritik und verfolgt stattdessen einen Ansatz, der beziehungs geschichtlich orientiert ist und Interaktionsfelder auslotet.¹⁹ Dagegen ging das National Museum of African American History and Culture von Beginn an einen anderen Weg. In seiner kürzlich eröffneten Dauerausstellung wird die afroamerikanische Geschichte konsequent in das amerikanische Narrativ des Kampfs um Unabhängigkeit, Freiheit und Menschenrechte eingebettet.

Die Annäherung an das Phänomen der Nicht-Deutung kann nicht mit einem Fazit beendet werden kann, hat aber hoffentlich gezeigt, dass es sich lohnt über das Nicht-Deuten ebenso intensiv nachzudenken wie über das Deuten. Es ist nichts, was *en passant* geschehen sollte. Historische oder kulturelle Fremdheit durch ausufernde Deutung zu überspielen, mag nicht immer der Königsweg sein und die unkommentierte Begegnung mit dem Objekt mag unter Umständen erkenntnisfördernd sein. Aber als Ausstellungsmacher sollte einem bewusst sein, dass auch das eine Deutung ist, die in einer langen Tradition steht.

-
- 1 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, Zweiter, mehrfach berichteter Abdruck, Leipzig 1892, Kapitel 34, zit. nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-zweiter-band-7745/35> (Aufruf am 17.06.2017).
 - 2 Wolfgang Ullrich: Vor dem Fürsten. Kunstbetrachtung als Frage der Moral, in: Ders.: Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003, S. 13–32.
 - 3 Mieke Bal: Sagen, Zeigen, Prahlen, in: dies.: Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2006, S. 72–116, Zitat auf S. 79.
 - 4 Zit. nach: Jonas Kühne, Tobias von Borcke, Aya Zarfati: 1871 – Fragen an die deutsche Geschichte (1971), in: Mario Schulze, Anke te Heesen, Vincent Dold (Hg.): Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern, Berlin 2015, S. 18–33, Zitat auf S. 22.
 - 5 Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, S. 73f.
 - 6 Zu finden auf: <http://digital.lib.lehigh.edu/trial/enola/> (Aufruf am 17.06.2017).
 - 7 Vgl. zuletzt die Zusammenfassung bei Robert C. Post: Who Owns America's Past? The Smithsonian and the Problem of History, Baltimore 2013, S. 197–219.
 - 8 The Smithsonian Institution Management Guidelines for the Future: Hearings before the Committee on Rules and Administration, United States Senate, One Hundred Fourth Congress, First Session, May 11 and 18, Washington DC 1995, S. 61.
 - 9 <http://digital.lib.lehigh.edu/trial/enola/files/heyman/heyman1.pdf> (Aufruf am 17.06.2017). Grundrisspläne der beiden Ausstellungen, der ursprünglich geplanten sowie der tatsächlich gezeigten, finden sich abgedruckt bei Richard H. Kohn: History and the Culture Wars: The Case of the Smithsonian Institution's Enola Gay Exhibition, in: The Journal of American History, Vol. 82, No.3 (1995), S. 1036–1063, hier S. 1050f.
 - 10 Committee for a National Discussion of Nuclear History and Current Policy: Statement of Principles; <http://web.archive.org/web/20031130174952/http://enola-gay.org/> (Aufruf am 17.06.2017).
 - 11 „This type of label is precisely the same kind used for the other airplanes and spacecraft in the museum. Its intent is to tell visitors what the object is and the basic facts concerning its history. Over the 27 years of its existence, the museum has carefully followed an approach which offers accurate descriptive data, allowing visitors to evaluate what they encounter in the context of their own points of view.“ Presseerklärung des National Air and Space Museum vom 07.11.2003; <https://airandspace.si.edu/newsroom/press-releases/statement-exhibition-b-29-superfortress-enola-gay> (Aufruf am 17.06.2017).
 - 12 Michael Dorrman: Ein Corinth aus der Sammlung Glaser. Das Gemälde „Römische Campagna“, in: Inka Bertz, Michael Dorrman (Hg.): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Göttingen 2008, S. 46–48 u. 57–60.
 - 13 Museumsgesellschaft. Ein Interview von Beat Weisberg mit Klaus Heinrich, in: Horst Kurnitzky (Hg.): Notizbuch 3. Kunst, Gesellschaft, Museum, Berlin 1980, S. 7–11; <http://www.ludibrium.de/Heinrich.htm> (Aufruf am 26.06.2017).
 - 14 Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München 2007; C. Lanzmann: Der patagonische Hase, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 593–597.
 - 15 Ein Überblick bei Miriam Y. Arani: Holocaust. Die Fotografien des „Sonderkommando Auschwitz“, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. Bd. 1: 1900 bis 1949, Bonn 2009, S. 658–665.
 - 16 Paul Chaat Smith: When you were mine. (Re)Telling History at the National Museum of the American Indian, in: The international handbooks of museum studies. Museum transformations, Wiley Blackwell 2015, S. 511–525.
 - 17 Zu den Begriffen „identity exhibition“ und „identity museum“ vgl. die zahlreichen Artikel von Edward Rothstein in der New York Times: http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/r/edward_rothstein/index.html (Aufruf am 26.06.2017) sowie seine kürzlich erschienen Kritik jüdischer Museen: <https://mosaicmagazine.com/essay/2016/02/the-problem-with-jewish-museums/> (Aufruf am 26.06.2017).
 - 18 Vgl. Amy Lonetree: Missed Opportunities. Reflections on the NMAI, in: American Indian Quarterly, Vol. 30, No. 3–4 (2006), S. 632–645.
 - 19 Vgl. National Museum of the American Indian: Strategic Plan 2017–2021; <https://nmai.si.edu/sites/1/files/pdf/about/NMAI-Strat-Plan.pdf> (Aufruf am 26.06.2017).

Andreas Ludwig

Nichtdeuten – Eine vorläufige Behauptung. Sammeln als kontinuierliche Verhandlung über Gesellschaft und ihre Sachausstattung

Im Depot ist jedes Objekt zunächst gleich. Hier liegen die gesammelten Dinge in einer Zwischenexistenz des Nicht-mehr und Noch-nicht. Sie sind keine Gebrauchsgegenstände einer gegenwärtigen Welt mehr und noch kein Argument in der historischen Narration. Zugleich unterliegen die deponierten Dinge einer mehrfachen Ordnung: Sie wurden unter der Vorstellung ihrer Beweiskraft erworben, sie wurden in eine Systematik eingeordnet, die eine Vorstellung von Welt spiegelt und dem Zweck dient, sie für einen potentiellen, gelegentlich nur vermuteten Verwendungszweck vorzuhalten. Das Depot repräsentiert die *longue durée* sich überlagernder Prozesse und Handlungen, die auf dieser Tagung unter den Begriffen Deuten, Bedeuten, Umdeuten und Nichtdeuten diskutiert werden. Dem gegenüber steht die reale, nichtmusealisierte Welt in ihren physischen Bestandteilen, in ihren Dingausstattungen.¹ Sie unterliegen irgendwann dem selektierenden und interpretierenden Zugriff musealen Sammelns, dessen Ergebnisse Tektonik, Katalog und Depot sind. Diese Umwandlung durch Aufsammeln, Ansammeln, Verfügbarhalten, Analysieren, Einordnen, Umordnen, Verallgemeinern und Verwerfen ist in kulturelle Praktiken eingebettet, die nicht allein im Museum, sondern auch in der Wissenschaft greifen. Dass diese Praxis kürzlich mit der des Eichhörnchens verglichen wurde,² sollte zu denken geben.

Zurück zum Depot: Auf den ersten Blick scheinen die Objekte im Museumsdepot erst einmal einfach so da zu sein. Beim Eintritt ist man überwältigt von der Menge des Gesammelten – in Deutschland im Jahr 2011 250 Millionen Objekte³ – und ist allein schon deshalb angeregt ob der künftigen Möglichkeiten. Auf den zweiten Blick befremdet die eigentümliche Komposition: Raumgreifende Ansammlungen von Ähnlichem wechseln ab mit dem Eindruck, dass genau das, was man sucht, nicht vorhanden ist. Ist da beim Deuten etwas übersehen worden?

Ausgehend von der Vorstellung des Museumsdepots als Aggregatzustand eines zeitlichen Wandels, von



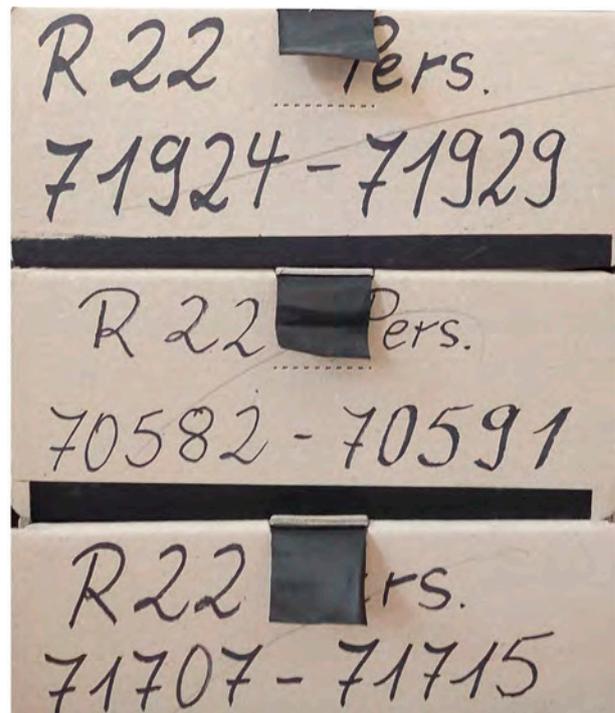
Sesselsammlung. Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt

Festschreibung und Vorläufigkeit, soll danach gefragt werden, welche Rolle Nichtdeuten in diesem wohlbedachten System kultureller Ablagerungen spielt. Nichtdeuten ist keine absolute Kategorie, sondern eine vorläufige Behauptung und notwendige Operation im Prozess der Interpretation von Gesellschaft, ihrer kulturellen Manifestationen und materiellen Repräsentationen. Dies soll im Folgenden an sieben Punkten deutlich gemacht werden.

1. Institutionelle Sammlungslogiken

Eingangs scheint es sinnvoll, sich zu verdeutlichen, wie institutionelle Definitionen auf die Vorstellungen vom Sammeln wirken. Der institutionelle Rahmen wirkt auf das Mögliche und das Vorstellbare zurück, er konturiert eine Bandbreite von Interpretation und Praxis, von Deutung also.⁴ Ethnologische, archäologische oder naturwissenschaftliche Museen etwa legen ihre Sammlungen auf Grundlage der Methodik einer Fachwissenschaft an, einer Taxonomie, Relikteinsammlung an Fundorten oder durch Forschungsreisen. Hier entstehen Sammlungen als Nachweis und Objektarchiv für künftige Forschung und zugleich spiegeln sie die Entwicklung der jeweiligen Fachwissenschaft.⁵ Eine „Sammlungsarchäologie“⁶ offenbart diese Prozesse des

sammelnden Deutens ebenso wie des deutenden Sammelns und historisiert sie im Sinne einer Wissenschaftsgeschichte. Für das historische Museum ist dieser Zusammenhang ungleich komplizierter und zwar aus mehreren Gründen. Zunächst sind es Gründungszusammenhänge, wie etwa der Rettungsgedanke bei der Herausbildung von Stadt- und Heimatmuseen oder bei der Gründung von Nationalmuseen die Vorstellung einer „inneren Nationenbildung“, also eines politisch-pädagogischen Konzepts. Der zweite Grund liegt darin, dass die Geschichtswissenschaft zur Entwicklung historischer Museen bislang kaum geeignet erscheint; sie ist im Verlauf ihrer Herausbildung als Fachwissenschaft objektfern geworden, ungeachtet der Unterscheidung, und damit Inkorporation, der Quellentypen in „Monumente“ und „Überreste“ durch Johann Gustav Droysen.⁷ Sie hat sich im 19. Jahrhundert von der Archäologie, der Volkskunde und der Anthropologie, also objektnahen Wissenschaften abgegrenzt,⁸ um im Verlauf des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Gesellschaftsordnungen und zu unterschiedlichen Zeiten wieder Einfluss zu gewinnen. Dennoch ist das Diktum verbreitet, dass man Geschichte eigentlich nicht ausstellen könne.⁹ Historikerinnen und Historiker bedienen sich überwiegend und gern des Archivs als Quellenbasis, und damit kommen wir zu einer vergleichenden Perspektive institutioneller Sammlungslogiken: Mit dem Archiv verbindet sich die Vorstellung von einer durch Quellenkritik garantierten Verlässlichkeit, die sich maßgeblich von der Polyvalenz der materiellen Kultur unterscheidet.¹⁰ Die Archivare haben lange behauptet, dass man letztlich nur abbilde, also gleichsam nicht deute: Archiven wachse gemäß dem Provenienzprinzip etwas zu, aus dem Schriftgut der Behörden wird Registraturgut, das schließlich, nach der Kassation des Überflüssigen, Archivgut werde – eine passivische Interpretation, die gleichsam ein Nichtdeuten suggeriert. Es ist jedoch ganz augenscheinlich, dass hier gleich drei Mal gedeutet wird: in den Behörden in der Auswahl, was Gegenstand behördlicher Beschäftigung wird, was innerhalb der Behörde aktenmäßig dokumentiert wird (und was nicht) sowie durch die Archivare, die aussondern, was nach ihrer Ansicht überflüssig ist. Der Vorstellung, dass archivarische Überlieferung Abbild sei, ist also mit Skepsis zu begegnen. Zugleich ist in der klassischen Archivwissenschaft die Auffassung verbreitet, dass Archive eines nicht tun sollten, nämlich Sammeln, verstanden als das nachträgliche Zusammentragen des Verstreuten.¹¹ In den jüngeren kulturwissenschaftlichen Diskussionen dominiert demgegenüber ein metaphorischer Archivbegriff: Alles, was aufgehoben wird, ist „Archiv“.



Archivordnung: Ausrangierte Archivkartons im Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde



Depotordnung nach Funktion und Material. Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt

Archiv wird zu einer Voraussetzung, zum „Dispositif“¹² auch für historisches Forschen, eine Art dezentrales Gedächtnis, das zugleich selbstbezogen und übergreifend ist. Unter der Perspektive von institutionellen Deutungsprozessen ist der Verweis von Arlette Farge aufschlussreich, dass Forschen im Archiv immer auch

einer Phantasiereise gleiche,¹³ zu der, aus Sicht der Archivtektonik, auch dysfunktionale Funde gehören, gleichsam Reste inmitten der „Überreste“, nicht geordnete Bestände. Ähnliches lässt sich in Bibliotheken der Frühneuzeit beobachten, in denen als Ergebnis von Zuordnungs-, also Deutungsprozessen, eine Tektonik entwickelt wurde, zu der eine Kategorie des nicht Zuordenbaren gehörte, wie die Wolfenbütteler Fürstebibliothek zeigt: Innerhalb einer Tektonik von 18 Gruppen war die Restkategorie der Quodlibetica, der nicht zuordenbaren oder mehrfach zuordenbaren Bücher, die zweitgrößte.¹⁴

Wir sehen also: Gedächtnisinstitutionen und institutionell spezifische Sammlungslogiken gehen vom Grundsatz des ordnenden Deutens aus und scheiden nicht Deutbares aus, inkorporieren es dennoch als Teil der Überlieferung.

2. Nichtdeuten – Abkehr vom Normativen

Im Jahr 1986 trafen sich führende Museumsdirektoren der DDR zu einer Konferenz, auf der die Perspektive der Museen für die kommenden Jahre beraten wurde. Es war die letzte einer Reihe von Zusammenkünften und damit gleichsam eine Bilanz des Erreichten. Die „Gegenwartsgeschichte“, also die begleitende Historisierung der DDR durch museales Sammeln und Ausstellen, stand hier, wie schon in den 40 Jahren zuvor, im Zen-

trum der Aufmerksamkeit. In diesem historischen Kontext äußerte sich der stellvertretende Kulturminister Friedhelm Grabe wie folgt: „Nichts darf uns verloren gehen, was die revolutionäre und revolutionierende Wirkung der Produktivkräfte, was die Entwicklung der Schöpferkunst des Menschen sinnlich konkret nacherlebbar macht.“¹⁵ Und der stellvertretende Direktor des Museums für Deutsche Geschichte (MfDG), Kurt Wernicke, präzierte, das Geschichtsmuseum solle „sich nicht scheuen, zunächst in beachtlicher Quantität zu sammeln, um gegebenenfalls nach gewissem zeitlichen Abstand auszusondern.“¹⁶ Alles sammeln, und damit Nichtdeuten, sind die Kernaussagen dieses gleichsam offiziellen Erkenntnisstandes.

Sind diese Aussagen ein Ausdruck von Hilflosigkeit, bedingt durch eine Abkehr von normativen Sammlungsvorgaben im Sinne einer politischen Interpretation von Zeitgeschichte? Sind sie eine Konsequenz aus der Ausweitung der marxistischen Geschichtsinterpretation in Richtung auf ein Konzept von „Lebensweise“, also eines volkskundlich-alltagsgeschichtlichen Ansatzes, auf den noch zurückzukommen sein wird? Sind sie, allgemeiner, Zitat eines permanenten Aushandlungsprozesses über museales Sammeln im Allgemeinen? Sind sie Ausdruck von Fragen, die mit der Aneignung von Gegenwart zusammenhängen und nicht allein die Museen betreffen?



Besucher*innen in der Ausstellung „Karsten Bott. Gleiche Vielfache“, Historisches Museum Frankfurt, 2015

Die oben genannten Zitate bezogen sich auf eine Besonderheit des historischen Museums in der DDR. Hier war, im Gegensatz zur Bundesrepublik, das Sammeln von Gegenwart und der Aktualitätsbezug von Ausstellungen Teil des Profils, indem die eigene Gegenwart des Publikums als Teil der Gesellschaftsentwicklung und damit auch des Geschichtsprozesses interpretiert wurde. Diese Historizität von Gegenwart war seit 1946 immer wieder festgeschrieben worden¹⁷ und es wurde erstmals im Vorfeld des 10. Jahrestags der DDR-Gründung 1959 über konkrete Sammlungsaktivitäten berichtet. So hieß es in einem Aufruf: „Das Museum muss mit unserer stürmischen Entwicklung Schritt halten, überall das Neue aufspüren und die Zeugnisse von diesem Neuen für seine zeitgeschichtliche Sammlung sichern.“¹⁸ Mitgegeben war ein Katalog möglicher Themen und somit eine Deutung, die eine Art Selbstmusealisierung zum Ziel hatte.

Es muss, auch mangels empirischer Forschungen, an dieser Stelle offen bleiben, was denn nun genau als „Gegenwart“ gesammelt worden ist. Dass es sich wohl um vorgeedeutetes, also nachvollziehendes Sammeln handelt, wird aus einer Analyse von Sonderausstellungen zum 15. Jahrestag der DDR deutlich, in der es hieß: „Das örtlich bereits gefundene Material diente in vielen Fällen der Illustration für den ‚Grundriß‘.“¹⁹ Deuten, das ist aus den wiederholten und überaus kritischen Kommentaren zur Sammlungspraxis in den Museen abzulesen, wurde entweder als Nachvollzug von Vorgaben praktiziert, oder das Sammeln von Gegenwart so gut es ging vermieden. Umso bemerkenswerter ist die teilweise Aufgabe solch normativer und politisch induzierter Sammlungsziele im letzten Jahrzehnt der DDR und es wäre aufschlussreich, den materiellen Spuren dieses späten, „wilden“,²⁰ nichtdeutenden Sammelns nachzugehen.

3. „Lebensweise“ und „Alltag“ – Öffnungsprozesse historischer Aufmerksamkeit oder das historische Alles

Bereits in den frühen 1970er Jahren hatte es am MfDG Ansätze gegeben, Alltagsgegenstände zu sammeln, um einer einseitig auf offiziellen Dokumenten beruhenden Darstellung zu entgehen. Sie blieben jedoch lange Zeit peripher, wie Sammlungspläne der Zeit zeigen.²¹ Erst mit den Diskussionen um eine „sozialistische Lebensweise“ ab den 1970er Jahren wurde das Feld des Sammlungswürdigen breiter und erweiterte sich um alltagskulturelle Objekte, also einen gleichsam „volkskundlichen“ Blick, der sich in Publikationen und Ausstellungen zeigte.²²

Die Diskussion um Alltag und Lebensweise bedeutete zunächst eine Ausweitung der zur Kenntnis genomme-



Postmietbehälter (Ausschnitt). Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt

nen Quellen und damit eine breitere Grundlage des Deutens. Bemerkenswert ist, dass diese Verschiebung der Sichtweise in der DDR parallel zur Entdeckung der Alltagsgeschichte in Museen der Bundesrepublik²³ und in anderen westeuropäischen Ländern stattfand und dass es sich um nachholendes Sammeln zum Ausgleich von Ungleichgewichten in den Museumssammlungen handelte. Diese Auseinandersetzung mit dem Alltag wurde zunächst als oppositionelle Aktivität begriffen, ein Umdeuten der Geschichte, das auch auf die Arbeit in volkskundlichen, Stadt- und Heimatmuseen wirkte. Hier spielte wohl auch die Erkenntnis eine Rolle, dass aktuelle Fragestellungen sich nicht in den musealen Sammlungen wiedergefunden hatten. Mit den massiven Aktivitäten zur Anlage alltagskultureller Sammlungen wurde eine Art ergänzendes Gegengedächtnis geschaffen, bei dem Deutungsvorgänge im Nachhinein durchaus ambivalent erscheinen: Einerseits war Alltag in einem politischen Verständnis eine Perspektive „von unten“, die Inkorporation „der Vielen“ in das kulturelle Gedächtnis und damit eine Deutung, andererseits bewirkte der diffuse Begriff des „Alltags“ ein ebenso diffuses Verhältnis zum Sammlungswürdigen. Die Faszination des Unbekannten, aber auch eine zögerliche Haltung gegenüber Gültigkeit beanspruchenden Narrationen führte dazu, dass bewusst nicht gedeutet wurde. Gottfried Korffs Kritik an der Beliebigkeit und der Sammlung des Immergleichen,²⁴ aber auch der Diagnose Hermann Lübbers an der vermehrten Musealisierung von Alltag als Kompensationsleistung²⁵ ist entgegenzuhalten, dass beim Sammeln von Alltag immer auch das Nichtdeuten als Basis für Aushandlungen eine Rolle gespielt hat. Die „Alltagssammlungen“ zeigen ob ihrer unterschiedslosen Aufmerksamkeit für das Alltägliche eine geringe Selektivität, sie sind gleichsam Ansammlungen von Dingausstattungen von Gesellschaften und damit offen für Deutungen. Allerdings, und hier scheinen mir die Grenzen der Konzepte

von Lebensweise und Alltag zu liegen, wurde weitgehend auf dem Feld des Historischen gearbeitet, wir sprechen also nicht nur über offenes, möglichst nicht deutendes, sondern zugleich auch über retrospektives Sammeln.

4. Die Müllphase – Latenz

Der Einwand lautet: Retrospektives Sammeln ist ohne Deuten, und sei es auch nur das Deuten eines Objekts unter dem Gesichtspunkt des nachträglichen Füllens einer Sammlungslücke, kaum vorstellbar. An dieser Stelle ist ein Blick auf die zeitliche Dimension von Deutungsprozessen notwendig, wie sie in Anlehnung an die „Mülltheorie“ des Philosophen Michael Thompson²⁶ von Michael Fehr in die Museumsdebatte eingeführt wurde.²⁷ Die Mülltheorie beschreibt den funktionalen Zyklus vom Gebrauchsgegenstand zum kulturellen Gegenstand, dem das Objekt, mit Ausnahme vielleicht von Kunst- und Kultgegenständen, unterliegt. Bevor es vom Gebrauchs- zu einem kulturell interpretierten Objekt wird, durchläuft das Objekt eine Latenzphase völliger Wertlosigkeit, während der die Dinge entweder als Abfall zerstört werden oder, in weitaus weniger Fällen, per Zufall überdauern, um anschließend fallweise kulturell neu konnotiert und so auch museums-

würdig werden. Der Rückgriff auf die Mülltheorie ist erhellend, denn sie verdeutlicht durch die Biographie des Objekts, dass Deutungen funktionsabhängig sind und damit unterschiedliche Perspektiven beinhalten. Das Diktum einer Polyvalenz der materiellen Kultur, des Nebeneinanders unterschiedlicher Bedeutungen, wird hier durch ein historisches Argument ergänzt: das Nacheinander verschiedener Funktionen. Die Müllphase liegt zwischen zwei Interpretationspolen und bezeichnet Bedeutungslosigkeit. Eine Zeit des Nichtdeutens.

Der Einwand lautet: In dem Moment, in dem die der Müllphase entronnenen Überreste des Mülls als kulturell relevant erkannt werden, setzt Deutung ein. Das Argument scheint mir indes nur teilweise zutreffend, denn die Müllphase bedeutet auch Latenz, einen Zustand des „Nicht-mehr“ und des „Noch-nicht“, zwischen Deuten und Umdeuten. Das folgende Beispiel zeigt, was damit gemeint ist.

Ein Sammlungsprojekt des Deutschen Historischen Museums aus dem Frühjahr 1990 zur Musealisierung der DDR²⁸ ging von einem Zeitbewusstsein aus, das angesichts des voraussehbaren Endes einer Geschichte deren Gegenwartsobjekte sichern wollte, weil sie absehbar zu historischen werden würden.²⁹ Verbunden mit diesem pro-aktiven Gegenwartssammeln war jedoch zugleich die Vorstellung einer künftigen Wertlosigkeit, da es sich bei diesem Sammlungsgut, wie es hieß, um „Verschleißartikel“³⁰ handeln würde, also Dinge, die so oder so absehbar zu Müll werden würden. Die Sammlungsinitiative oszilliert zwischen Deuten und Nichtdeuten, sie deutet die Objektwelt der Gegenwart der noch bestehenden DDR als eine absehbar historische und sie enthält sich durch Nichtdeuten noch einer Interpretation der unmittelbaren Vergangenheit und damit auch der künftigen Bedeutung dieser Objekte jenseits des Belegs.



Berliner Zeitung vom 9.7.1967, benutzt als Fensterrahmenfüllung. Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt

5. Gegenwart Sammeln – Dingausstattungen?

Die potentielle Offenheit von Deutungsprozessen wird vor allem in ihrer zeitlichen Dimensionen erkennbar, wie zwei jeweils unterschiedliche Beispiele zeigen, die in etwa zeitgleich die museale Beschäftigung mit der Gegenwart betrafen. Das erste, vielzitierte Projekt ist SAMDOK, die sammelnde Dokumentation von Gegenwart in einem Verbund skandinavischer Museen. Das Projekt hatte sich seit 1977 zur Aufgabe gemacht, die Produktwelt der Gegenwart systematisch zu sichern, um einen Quellenfundus für eine künftige Auseinandersetzung mit der Sozial- und Gesellschaftsgeschichte zu ermöglichen. Die mit SAMDOK verbundene Prioritätenliste musealisierungswürdiger Gegenstände



Eingegangene Sammlungsobjekte vor Ausstellungsdisplay.
Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt

liest sich wie in Opposition zum konventionellen Sammeln: Die Prioritäten lagen in der Häufigkeit und in der Repräsentativität.³¹ Die systematisch und auf lange Sicht angelegten Objektarchive wurden als eine Art Materialbasis im Rohzustand, als Inventare der Gesellschaft begriffen, deren Qualität ich deshalb als dezidiertes Nichtdeuten bezeichnen möchte.

Ein anders gelagerter Fall gegenwartsbezogener Museumsarbeit verweist auf eine Verlustgeschichte: Das Baseler Gewerbemuseum hat 1987 die Ausstellung „Keinen Franken wert“ organisiert, die ein Tableau wenig wertvoller Alltagsobjekte im Sinne einer Deutung der Gegenwart als einer unreflektierten Konsumgesellschaft präsentierte, ein bewusster Akt der Deutung des Banalen also. Bei Durchsicht des Ausstellungskatalogs³² und einem zeitlichen Abstand von 30 Jahren liest sich diese unterschiedslose Zusammenstellung jedoch als „Dingausstattung“ einer Gesellschaft. Neben den „kleinen Dingen des traurigen Scheins“³³ finden sich Objekte, die es nicht mehr gibt und Produkte, die es erstaunlicherweise schon lange gibt. Aus diesem Deuten der banalen, preiswerten Dinge als noch nicht beachtete, „beiläufige Begleiter“ der Konsumgesellschaft sowie aus dem Nichtdeuten des Einzelgegenstands unter der Annahme seiner strukturellen Austauschbarkeit sind in der Retrospektive historische Quellen und ebenso Memorialobjekte geworden. Der Blick richtet sich heute eher auf das Einzelobjekt, während der gedeutete Kontext sich als zeitgebunden, ja veraltet erweist, indem wir Konsumgesellschaft heute mit ganz anderen Symbol-Objekten beschreiben würden. Die mehr als 1.000 Gegenwärtige zum Preis von unter einem Franken wurden nach der Ausstellung offenbar weggeworfen.³⁴ Deuten oder Nichtdeuten sind also nicht automatisch mit einem Musealisierungsvorgang gleich-

zusetzen. Man hätte sich auch eine andere Lösung vorstellen können: ein SAMDOKSches Objektarchiv von Pfennigartikeln.

6. Raffen oder Gewichten

Die Möglichkeiten des Deutens und die Chancen von Umdeuten und Nichtdeuten hängen in starkem Maße davon ab, welche Sammlungsobjekte zur Verfügung stehen. Es macht durchaus einen Unterschied, ob exemplarisch gesammelt wird oder seriell, Unterschiede, die Kunst- oder Naturkundemuseen bereits strukturell eingeschrieben sind. In historischen Museen hat dies zu grundlegenden Überlegungen geführt, die der Völkerkundler Christian Kaufmann bereits 1989 bei einer ICOM-Tagung zur neuen Museologie mit der Dialektik von Raffen und Gewichten angesprochen hat: „wo [...] nie einer gerafft hat, gibt es weniger zu gewichten.“³⁵ Er verteidigte damit ein museales Sammlungsprinzip gegen den Vorwurf der postmodernen Beliebigkeit und verwies darauf, dass es auch um die Möglichkeit von Forschung gehe, mithin Raffen die Voraussetzung für nachfolgendes forschungsbasiertes Wissen sei. In die gleiche Richtung wird auch aktuell noch argumentiert,³⁶ wobei zwei Argumente im Zentrum stehen: Erstens die Notwendigkeit, Sammlungskonzepte fluide zu halten und nicht durch einen „Kanon“ neue Erkenntnisinteressen zu verbauen, und zweitens mit der Objektvielfalt umzugehen, die in der beschleunigten Moderne auftritt.

In gewisser Weise bedingen beide Argumente einander und die Museen haben darauf im Verlauf der Jahre mit Sammlungskonzeptionen reagiert, die Offenheit garantieren, gleichzeitig aber Wildwuchs vorbeugen sollen. Es fällt auf, dass diese Sammlungskonzeptionen, neben dem Argument der „Langen Dauer“, das in



Sammlungsdepot in der Schlossbauhütte Berlin

Form einer „Anschlussfähigkeit“ an bereits bestehende Sammlungen konsensuell erscheint,³⁷ zwischen Deuten und Nichtdeuten changieren: Einerseits werden klare Sammlungskriterien formuliert, andererseits sind sie so weit gefasst, dass sie vieles offen lassen. Deutlich wird dieses Problem bei der Sammlungskonzeption von Stadtmuseen, die sich selbst in einer Art Allzuständigkeit sehen. Beispielsweise werden als Kriterien angeführt: 1. in X hergestellt; 2. in enger Beziehung zu X und seinen Persönlichkeiten; 3. spielt eine bedeutende Rolle in der Arbeits- und Lebenswelt der Bewohner*innen aller Schichten von X; 4. geben Auskunft über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von X.³⁸ Angesichts einer zunehmend urbanisierten, von Migration und Globalisierung geprägten fluiden Stadtgesellschaft ist der Ortsbezug nicht nur enzyklopädisch, sondern Globalgeschichte. Örtlichkeit als Deutungsperspektive zerfließt. Es wird so gewichtet, dass eigentlich gerafft wird. Hier wird eine gewisse Zurückhaltung deutlich, zu stark (oder überhaupt) zu deuten.

Stadtmuseen stehen damit nicht allein: Im Rückgriff auf die oben ausgeführte Sammlungslogik der Archive sei ein Zitat des ehemaligen Präsidenten des Bundesarchivs angeführt, das das Ende des Deutens im „everything is important“ repräsentiert: „Ziel und Zweck einer [...] archivalischen Überlieferungsbildung kann in der pluralistischen Struktur unserer modernen Industriegesellschaft nur eine rationell angelegte, gesamtgesellschaftliche Dokumentation des öffentlichen Lebens in allen Interessen- und Bindungsgemeinschaften sein.“³⁹

Das zweite in der Diskussion aufgeführte Argument ist der beschleunigte Reliktanfall der Gegenwart, der, auch ohne retrospektives Sammeln, jedes Museumsdepot sprengen würde. Flächendeckendes Sammeln wie bei SAMDOK meinte ein perspektivisches Archiv. Dem steht ein phänomenologisches Sammeln konsumgesellschaftlicher Erscheinungsformen gegenüber, wie etwa von Coffee-to-go-Blechern, das dagegen deutendes Sammeln ist. Der Pappbecher ist Ausdruck von Lebensstil, Abfallproblematik, Design oder funktionaler Typologie. Er symbolisiert als Massenprodukt gesellschaftliche Zustände und ruft zugleich nach globalen, sozialen und distinktiven Vergleichsobjekten. Hier scheint mir vor allem die Verschiebung der Zeitperspektive wichtig. Es wird nicht mehr über Objekte der Vergangenheit verhandelt, sondern über potentielle Sammlungsobjekte der Gegenwart. Die damit verbundene Vorverlegung von Sammlungsentscheidungen ist in der neueren museologischen Debatte als „prospective collecting“ bekannt,⁴⁰ das Argument des

Sammlungswürdigen wird, wenn man so will, von einer historischen auf eine soziologische und gegenwarts-ethnologische Perspektive verschoben. Damit wird zwar weiterhin gedeutet, aber zugleich ein entscheidender Schritt getan, das eigene Deuten zur Debatte zu stellen, indem es sowohl als individuell begründet als auch als potentiell verhandelbar interpretiert wird beziehungsweise werden kann. Beim vorausseilenden Sammeln⁴¹ wird Sammeln als reflexiv interpretiert und als von Perspektiven bestimmte Anlage von Dokumentationen erkennbar. In diesem Zusammenhang sei an die Methodik der „thick description“ erinnert, die Clifford Geertz für die ethnologische Forschung beschrieben hat.⁴² Sie verbindet die beobachtete (hier: gesammelte) Kultur mit den Vorannahmen und kulturellen Prägungen der Beobachtenden (der Sammelnden) zu einem kontrollierten und kontrollierenden gegenseitigen Bezug. Die Bedeutung liegt also in der Reflexivität. Sammeln als Prozess von Bedeutungsproduktion wird seiner erratischen Haltung entkleidet und stellt die Möglichkeit des immer auch anders Deutbaren in den Vordergrund. Reflexives Deuten beinhaltet Umschlagpunkte, Momente des Innehaltens, die Möglichkeit des zwischengeschobenen Nichtdeutens.

7. Makro und Mikro – Ordnung und Abenteuer

In einem letzten Punkt wird nicht die Sammlung als Ganzes sondern das einzelne Objekt in den Fokus gerückt. Dinge deuten heißt, sie zuzuordnen. So entstehen Sammlungstektoniken und Sammlungspläne und am Ende hat jedes Ding seinen Platz und kann als Ergebnis eines Deutungs Vorgangs im Katalog und im Depot gefunden werden. Aber was geschieht, wenn nach anderen Kriterien gesucht wird? Das Objekt verschwindet hinter seiner Bedeutungszuweisung und wird im schlimmsten Falle unauffindbar.



Teile einer Audiocassette in einem Bastlerbeutel, VEB Chemiefaserwerk „Friedrich Engels“, Premnitz. Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt

Das Problem ist nicht neu und wird mit dem Verweis auf die „Polysemie“ der Objekte beantwortet. Es wird dabei vorausgesetzt, dass die Bedeutung von Dingen unterschiedlich sein kann, je nach dem Standpunkt der Betrachtenden, den Kontexten der Aufmerksamkeit und den Interessen derer, die sich die Dinge aneignen wollen. Eine methodische Antwort auf die Bedeutungs- vielfalt der Dinge scheint mir noch nicht gefunden, obwohl die Möglichkeit von mehreren parallelen Deutungen ein anregendes Gedankenspiel, etwa für eine Ausstellung, wäre. Daher lohnt es vielleicht, einen Schritt zurückzutreten und zunächst einmal davon auszugehen, dass man nichts weiß. Diese mit dem Begriff des „Spurenlesens“ verbundene Methodik der Objektanalyse, die Carlo Ginzburg eingeführt hat,⁴³ beruht auf der Voraussetzung, dass die Dinge zunächst nicht sprechen. Sie können nicht gedeutet werden. Die ihnen anhaftenden Spuren verweisen auf etwas Abwesendes, dem es vor dem Deuten nachzugehen gilt. Im Prozess des Spurenlesens gelangt man vom „Lesen von“ zum „Sprechen über“. Dieses „Lesen von“ ist eine Haltung des Offenhaltens und des Verwerfens von Optionen – des vorläufigen und notwendigen Nichtdeutens.

Resümee

„Das gibt es nicht, das geht nicht“ waren die ebenso spontanen wie gleichlautenden Reaktionen auf die Frage nach dem Nichtdeuten. Bei näherer Betrachtung zeigen sich jedoch Kontexte und Momente des Nichtdeutens, sowohl zwischen einem „Nicht-mehr“ und einem „Noch-nicht“, als auch, vielleicht wichtiger noch, als eine vorläufige Behauptung, die eine reflektive Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur begleitet. Dies gilt für Deutungsprozesse im Zuge der Musealisierung ebenso, wie für die Deutung des einzelnen Objekts. Ohne Zweifel kann man sammeln und auch ausstellen, ohne sich von der Möglichkeit des temporären Nichtdeutens irritieren zu lassen, aber man kann schlecht vorhandene Deutungen infrage stellen, ohne die Möglichkeit des Nichtdeutens als *modus operandi* zu bedenken und damit die Grenzen des Deutens auszuloten. Nichtdeuten heißt nicht, Deutungen zu vermeiden, sondern sie sich zu vergegenwärtigen.

-
- 1 In Anlehnung an Hans Linde: Sachdominanz in Sozialstrukturen, Tübingen 1972.
 - 2 Orvar Löfgren: The Scholar as Squirrel: Everyday Collecting in Academia, in: Hamburger Journal für Kulturanthropologie Nr. 3 (2015), H. 1: Sammeln: Zur Geschichte und Gegenwart einer alltäglichen wissenschaftlichen Praxis, S. 17–33.
 - 3 Institut für Museumsforschung – Staatliche Museen zu Berlin: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2011 (= Materialien aus dem Institut für Museumsforschung, H. 66), Berlin 2012, S. 49.
 - 4 Vgl. hierzu die Diskussionen im Leibniz-Forschungsverbund „Historische Authentizität“, www.leibniz-historische-authentizitaet.de (Aufruf am 27.9.2017).
 - 5 Tony Bennett, Fiona Cameron, Nélia Dias, Ben Dibley, Rodney Harrison, Ira Jacknis, Conal McCarthy u.a.: Collecting, Ordering, Governing: Anthropology, Museums, and Liberal Government, London 2017, S. 131–173.
 - 6 Ulfert Tschirner: Sammlungsarchäologie. Annäherung an eine Ruine der Museumsgeschichte, in: Kurt Dröge, Detlef Hoffmann (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld 2010, S. 97–112.
 - 7 Johann Gustav Droysen: Historik, Bd. 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen Fassung (1857/58) und der letzten gedruckten Fassung von 1882, Stuttgart-Bad Cannstadt 1977.
 - 8 Gisela Weiss: „Wir wollen nicht den Standpunkt des Historikers“. Zum spannungsvollen Verhältnis zwischen Museumsdisziplin und Geschichtswissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert, in: Olaf Hartung (Hg.): Museum und Geschichtskultur. Ästhetik-Politik-Wissenschaft, Bielefeld 2006, S. 233–259.
 - 9 Werner Schäfer: Geschichte ist nicht ausstellbar, in: Achim Preiss, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder (Hg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag, München 1990, S. 279–297.
 - 10 Einführend zum Archiv Dietmar Schenk: „Aufheben, was nicht vergessen werden darf.“ Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt, Stuttgart 2013.
 - 11 Nach der Definition von Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt am Main 1999.
 - 12 Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973.
 - 13 Arlette Farge: Der Geschmack des Archivs, Göttingen 2011.
 - 14 Ulrich Johannes Schneider: Repräsentation und Operation. Anmerkungen zu Augusts Bücherwelt, in: Hans Erich Bödeker, Anne Saada (Hg.): Bibliothek als Archiv, Göttingen 2007, S. 156–169, S. 166.
 - 15 Friedhelm Grabe: Die weitere Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und die Aufgaben der Museen bis 1990, in: Neue Museumskunde 29. Jg. (1986), H.4, S. 252–258, S. 254.
 - 16 Kurt Wernicke: Sozialistische Lebensweise im Geschichtsmuseum, in: Neue Museumskunde 29. Jg. (1986), H.1, S. 15–17, S. 16.
 - 17 Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung: „Richtlinien zur Eröffnung von Museen“ vom 22.2.1946, vgl. Klaus Schreiner, Heinz Wecks: Geschichte des Musealwesens und historische Herausbildung der Museologie (Überblick), Berlin (DDR) 1988, S. 96.
 - 18 Gerhard Stangl, Heinz Wolter: Der 10. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik und die Aufgaben der Heimatmuseen, in: Neue Museumskunde 2 (1959), H. 1, S. 1–16, S. 13.
 - 19 Gemeint ist der parteioffizielle „Grundriß der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“, Berlin (DDR) 1963. Zitat aus Annadora Miethe: Die Perspektiven der Museen der Deutschen Demokratischen Republik in der Periode des umfassenden Aufbaus des Sozialismus, Ms., 90 S., undatiert (1964), S. 15, Bundesarchiv Berlin, BA DR 141/IfM 82, Fachstelle für Heimatmuseen, 1959–1965.
 - 20 Zum Begriff des „Wilden“ vgl. Judy Attfield: Wild Things. The Material Culture of Everyday Life, New York, Oxford 2000; auf Museumskonzeptionen angewandt bei Angela Jannelli: Wilde Museen. Zur Museologie des Amateur museums, Bielefeld 2012.
 - 21 Ich danke Carola Jüllig, die mir aus ihrer Materialsammlung Unterlagen zur Verfügung gestellt hat.
 - 22 Neben Jürgen Kuczynskis „Alltagsgeschichte des deutschen Volkes“ waren dies vor allem die Ausstellungen „Der Brennabor-Prolet“ (Brandenburg, 1977/1978) und „Großstadtproletariat“ (Berlin, 1980–1987).

- 23 Vgl. unter anderem Museum der Arbeit (Hg.): Europa im Zeitalter des Industrialismus. Zur „Geschichte von unten“ im europäischen Vergleich, Hamburg 1993.
- 24 Gottfried Korff: Wird Kiezgeschichte salonfähig? Neuköllner Überlegungen zur Musealisierung des Popularen und zur Popularisierung des Musealen, in: Oliver Bätz, Udo Gößwald (Hg.): Experiment Heimatmuseum. Zur Theorie und Praxis regionaler Museumsarbeit, Marburg 1988, S. 69–80.
- 25 Hermann Lübke: Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.): Die Aneignung der Vergangenheit, Bielefeld 2004, S. 13–38.
- 26 Michael Thompson: Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, Stuttgart 1981.
- 27 Michael Fehr: Müllhalde oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft, in: Ders., Stefan Grohé (Hg.): Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989, S. 182–196.
- 28 Monika Flacke: Alltagsobjekte der ehemaligen DDR. Zur Sammeltätigkeit des Deutschen Historischen Museums, in: Bernd Faulenbach, Franz-Josef Jelich (Hg.): Probleme der Musealisierung der doppelten deutschen Nachkriegsgeschichte. Dokumentation einer Tagung des Forschungsinstituts für Arbeiterbildung und der Hans-Böckler-Stiftung (= Geschichte und Erwachsenenbildung, Bd.1), Münster 1993, S. 57–61.
- 29 Andreas Ludwig: Alltagskultur der DDR. Konzeptgedanken für ein Museum in Eisenhüttenstadt, in: Bauwelt 85. Jg. (1994), H.21, S. 1152–1155.
- 30 Rosmarie Beier: Von der Straße ins Museum. Der Umgang des Deutschen Historischen Museums mit der deutsch-deutschen Gegenwart, in: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt am Main, New York 1990, S. 271–276, S. 273.
- 31 Bodil Axelsson: The Poetics and Politics of the Swedish Model for Contemporary Collecting, in: Museum & Society 12 (2014), H.1, S. 14–28, S. 17.
- 32 Gewerbemuseum Basel, Museum für Gestaltung: Keinen Franken wert. Für weniger als einen Franken (Ausstellungskatalog), Basel 1987.
- 33 Bruno Halder: Einleitung, in: ebd., S. 7.
- 34 Für diesen Hinweis danke ich Margret Ribbert, Stadtmuseum Basel, Schreiben vom 19.4.2017.
- 35 Christian Kaufmann: Rafften oder Gewichten – zwei unterschiedliche Zielsetzungen für die Sammeltätigkeit in der Postmoderne, in: Hermann Auer, Deutsches Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates ICOM (Hg.): Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee, München, London, New York, Paris 1989, S. 149–154, S. 150.
- 36 Uwe Meiners, Willi E. R. Xylander: Sammlungen – Grundlage der Museen, in: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Hg. für das Institut für Museumsforschung – SMB und den Deutschen Museumsbund): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen (= Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, Bd. 30), Berlin 2012, S. 73–87.
- 37 Vgl. Helmut Lackner: Sammeln und Entsammeln im kulturhistorischen Museum, in: Curiositas. Jahrbuch für Museologie und museale Quellenkunde, Bd. 12–13, 2012/2013, S. 69–89, hier allerdings mit kritischem Hinweis auf angehäuftes Sammlungsgut, das aufgrund unklarer Herkunft und Sinnhaftigkeit verzichtbar erscheint.
- 38 Da mir die in diesen Kriterien zum Ausdruck kommende Schwierigkeit, Allzuständigkeit und Fokussierung zusammenzubringen, durchaus typisch erscheint, soll das zitierte Museum hier anonym bleiben.
- 39 Hans Booms: Gesellschaftsordnung und Überlieferungsbildung. Probleme archivarischer Überlieferungsbildung. Vortrag des 47. Deutschen Archivartags, in: Der Archivar 25. Jg. (1972), H.1, Sp. 23–27, hier Sp. 28.
- 40 Peter van Mensch, Léontine Meijer-van Mensch: New Trends in Museology, Celje 2011, S. 23.
- 41 So ein Begriff von Klaus Weschenfelder: Museale Gegenwartsdokumentation – vorausseilende Archivierung, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990, S. 180–188.
- 42 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 1983, S. 7–43.
- 43 Carlo Ginzburg: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983.

Dirk Heisig

Ent|Sammeln. Wege zur Steigerung der Sammlungsqualität

Die Sammlungsbestände bilden die Basis eines jeden Museums und die Größe beziehungsweise das Wachstum der Sammlung dienen oftmals als Beleg für dessen gesellschaftliche Relevanz. Zugleich sind aber die Ressourcen zur Dokumentation, Konservierung und Erforschung der Sammlungen in den Museen begrenzt. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden eine Sammlungsstrategie aufgezeigt werden, mit der die Qualität von Museumssammlungen auch ohne deren quantitatives Wachstum gesteigert werden kann.

Ein erster, oberflächlicher Blick auf den Sammlungsbestand fördert häufig vermeintlich unstrukturierte und scheinbar wahllos zusammengetragene Sammlungen zu Tage. Oft liegen die Gründe für diese Einschätzungen in einer unzureichenden Dokumentation der Objekte und einer geringen Erschließungstiefe. Geringe Ressourcen im Sammlungsmanagement haben zu der Nichtbeachtung weiter Teile der Bestände geführt, in deren Folge sie nicht inventarisiert wurden, unter katastrophalen Bedingungen eingelagert wurden und die Mitarbeiter vor den Herausforderungen der Sammlungsbestände zunehmend kapituliert haben. Vielen diffusen Sammlungen droht so ein unkontrollierter Verlust kultureller Güter durch das Verrotten ihrer Objekte und dem Vergessen ihrer Geschichte.

Diesem wilden Sammeln und unkontrollierten Entsammlen möchte ich die Entwicklung eines strategischen Ent|Sammlungskonzept entgegenzusetzen. Mit dem Ent|Sammlungskonzept sollen die Sammlungsziele, Sammlungsschwerpunkte, Qualitätskriterien für die Sammlung sowie Verfahrensregeln für die Objektaufnahme und das Entsammlen festgelegt werden.

Evaluierung

Ausgangspunkt für ein Ent|Sammlungskonzept bildet dabei die Evaluierung des vorhandenen Sammlungsbestands. Die Sammlung wird dabei zunächst in Schwerpunkte und Gruppen differenziert und einzelnen Sammlungsgruppen werden die vorhandenen Stücke zugeordnet. Ziel ist es, einen differenzierten und individuellen Überblick über die Sammlung trotz

unzureichender Dokumentation zu gewinnen. Jede Sammlungsgruppe wird in der Folge anhand eines Fragenkatalogs umfassend beschrieben:

- Zu welchem Sammlungsschwerpunkt gehört die Sammlungsgruppe?
- Wie groß ist der (geschätzte) Objektumfang der Sammlungsgruppe?
- Wie hoch sind der Inventarisierungsgrad und der Grad der Objektfotografie der Sammlungsgruppe?
- Wie hoch ist der Eigentumsanteil an den Exponaten der Sammlungsgruppe?
- Wie hoch ist der Anteil der Stücke mit einer geklärten Provenienz?
- Wie hoch ist der Anteil der Originale innerhalb der Sammlungsgruppe?
- Wie groß ist der Ausstellungsgrad?
- Wie hoch ist der Anteil der angemessen magazinierten Objekte in der Sammlungsgruppe?
- Wie hoch ist der Anteil der Objekte, die in einem konservatorisch unbedenklichen Zustand sind?
- Welches (zeitliche, räumliche, thematische) Profil hat die Sammlungsgruppe?
- Welche Motive und Ziele lagen dem Sammlungs-aufbau zu Grunde?
- Wozu wurde die Sammlungsgruppe genutzt, bzw. welche Nutzungen waren geplant?
- Wie wird die Sammlungsgruppe aktuell genutzt (Dauerausstellung, Sonderausstellung, Forschungssammlung)?
- Welche Zeiträume sind wesentlich für den Aufbau der Sammlungsgruppe?
- Welche Sammlungen wurden in die Sammlungsgruppe integriert?
- Welche Geber waren maßgeblich am Aufbau der Sammlungsgruppe beteiligt?
- Welche Einschnitte hat die Sammlungsgruppe erfahren?
- Zu welchen externen Experten bzw. Institutionen besteht Kontakt bzw. könnte eine Kooperation sinnvoll aufgebaut werden?

Auf der Grundlage dieser Analyse erfolgt die Bewertung jeder einzelnen Sammlungsgruppe. Mit der Bewertung wird eine Aussage über die Qualität der Sammlungsgruppe in Bezug auf das Profil der Sammlung und der Sammlungsgeschichte getroffen, nicht aber über die Qualität der Gruppe im Allgemeinen. So kann eine Sammlungsgruppe, die als bedeutungslos für die Sammlung eingeschätzt wird, von hervorragender Qualität sein – sie ist nur am „falschen“ Haus. In einer anderen Einrichtung mit adäquateren Ressourcen für Dokumentation, Erforschung, Konservierung und Vermittlung der Sammlung, wären die Objekte möglicherweise besser aufgehoben.

Anhand folgender vier Kategorien lassen sich die jeweiligen Sammlungsgruppen bewerten:

Kategorie 1 Die Sammlung ist unverzichtbar für das Profil des Museums.

Kategorie 2 Die Sammlung ist für das Museum wichtig und ergänzt das Profil des Museums.

Kategorie 3 Die Sammlung ist für das Museum wichtig, ohne dass sie das Profil unterstützt.

Kategorie 4 Die Sammlung ist ohne Bedeutung für das Museum und ohne Bezug zum Profil.

Ergänzt wird die die Bewertung der Sammlungsgruppen durch die Bestimmung der Entwicklungsstrategie für die jeweilige Sammlungsgruppe:

Kategorie + Ausbau
Kategorie = Stagnation
Kategorie – Abbau

Anhand dieser Evaluierung wird deutlich, ob die vorhandene Sammlung den Anforderungen des aktuellen und zukünftigen Profils genügt oder ob Lücken existieren und weitere Sammlungsgruppen neu aufgebaut werden müssen. So wird ein erster Schritt unternommen, um die Qualität der Sammlung zu sichern. Dabei wurde bislang jedoch noch nicht berücksichtigt, wie hoch der Anteil der Objekte in den wichtigen Sammlungen ist, die über eine hohe Qualität verfügen. Ebenso ist noch nicht geklärt, ob sich in den Sammlungsgruppen, die ohne Bedeutung und ohne Bezug zum Profil sind womöglich auch Objekte befinden, die irrtümlich dieser Sammlung zugeordnet wurden. Um Objekte aus der Sammlung zu entsammeln, muss deshalb eine Einzelfallentscheidung herbeigeführt werden. Der nächste Arbeitsschritt führt deshalb notwendigerweise zurück zum Objekt.

Objektbewertung

Das Verfahren der Objektbewertung sollte von den Museumsmitarbeitern gemeinsam festgelegt werden,

um die Restrukturierung der Sammlung vor Zufall und Willkür zu schützen. Dabei muss festgelegt werden, welche Personen und Institutionen an dem Verfahren beteiligt werden, wie der Verfahrensablauf ist, welche Entscheidungskriterien maßgeblich sind und welche Abgabeformen in Betracht kommen sollen.

Die Bewertung der Qualität von Objekten beruht auf ihrer Dokumentation und ihrer Geschichte. Wenn viele Stücke nicht inventarisiert wurden, müssen diese nun retrospektiv dokumentiert werden. Alle noch zu ermittelnden Daten werden dafür zusammengetragen und wenn möglich durch Erinnerungen von Mitarbeitern ergänzt sowie fotografisch dokumentiert. Erst danach können die für die Bewertung der Objekte wichtigen Fragen verlässlich beantwortet werden. Dabei wird die inhaltliche Qualität der Objekte in Bezug auf die für die Sammlung zentralen Themenbereiche erhoben. Zugleich sollen die konservatorischen Ressourcen der Institution für den langfristigen Erhalt der Stücke sowie die vorhandenen Bestände Berücksichtigung finden. Der Bedeutungsgehalt der Objekte lässt sich anhand folgender Kategorien, die entsprechend des Sammlungsprofils jeweils konkretisiert und erweitert werden müssen, erfassen: Kunstgeschichte, Geschichte, Region, Ästhetik, Naturkunde, Glaube, Soziale Gruppe, Geschlecht, Gender, Einzigartigkeit, Migration, Forschungspotential, Besucherattraktivität etc.

Objektaufnahme

Gibt es nur wenige Exponate mit Bedeutungsgehalt zum jeweiligen Thema in der Sammlung, wird eine Aufnahmeentscheidung großzügiger ausfallen, als für Objekte aus Sammlungsgruppen, in denen schon ein großer Bestand vergleichbarer Objekte vorhanden ist. Wichtig bei der Aufnahme von Objekten mit geringer Qualität ist, dass diese bei Zugängen mit vergleichbaren Objekten höherer Qualität identifiziert und aus der Sammlung entnommen werden. Solche Objekte sollten auf wenige Jahre befristet in die Kernsammlung aufgenommen werden, damit sie in regelmäßigen Abständen vor dem Hintergrund etwaiger Neuaufnahmen neu bewertet werden. Die Entscheidung, ob die Qualität des Objekts unter den oben dargelegten Gesichtspunkten für den Verbleib in der Sammlung ausreicht, führt zu folgenden Ergebnissen:

Kategorie A Das Objekt wird (befristet bis ...) in die Kernsammlung aufgenommen.

Kategorie B Das Objekt wird in die Reservesammlung aufgenommen.

Kategorie C Das Objekt wird nicht aufgenommen bzw. soll abgegeben werden.

Objekte in der Kernsammlung erhalten alle notwendigen Mittel zur angemessenen Dokumentation, Magazinierung, Erforschung und Vermittlung. In der Reservensammlung kommen die Objekte zusammen, die im Eigentum verbleiben, aber nicht weiter bewahrt und erforscht werden. Ihre schrittweise Zerstörung geschieht durch Abnutzung, beispielsweise in der Museumspädagogik oder als Ersatzteile bei der Restaurierung. Die dritte Kategorie bilden die Objekte, die aus dem Eigentum entfernt und abgegeben werden sollen. Das betrifft sowohl Objekte, die den Qualitätsansprüchen nicht (mehr) genügen als auch Exponate, die zwar von hoher Qualität sind, die aber nicht (mehr) in das Sammlungsprofil passen oder Objekte, zu deren Erhaltung keine Ressourcen bestehen und die in einem anderen Haus wesentlich besser erhalten werden können. Für eine erfolgreiche Durchführung des Entsammelns sind die frühzeitige Einbindung aller am Sammeln Beteiligten sowie die Entwicklung einer Kommunikationsstrategie nach Innen und Außen unbedingte Voraussetzung.

Entsammeln

Notwendige Voraussetzung für ein Entsammeln der Sammlung, ist ein schriftlich verfasstes Ent|Sammlungskonzept, das in regelmäßigen Abständen überprüft wird. Hierbei finden die für jede Sammlung unterschiedlichen Chancen und Risiken beim Entsammeln ihre individuelle Berücksichtigung.

Im Museumsalltag scheitert das Entsammeln jedoch häufig daran, dass Mitarbeiter Objekte erforschen sollen, um sie abgeben zu können. Vielen Einrichtungen erscheint hierbei der kurzfristige Personalaufwand zu hoch und der Ertrag zu gering. Erst auf mittelfristige Sicht zeigen sich die Potentiale erfolgreichen Entsammelns. Die Abgabe von „stummen“ Stücken schafft neue Spielräume für eine Erweiterung und die Qualitätssteigerung der Sammlung. Ebenso können quali-

tätsvolle, aber unpassende Stücke in einer anderen Sammlung mit dem entsprechenden Sammlungsprofil bewahrt und neu in Wert und Bedeutung gesetzt werden.

Entsammeln bietet die Chance, sich von Objekten ohne inhaltlichen Wert für die Sammlung zu trennen. Denn Objekte, die ohne Objektgeschichte sind und für die keine Dokumentation existiert, besitzen oftmals nur eine geringe Aussagekraft. Erst die Individualisierung der Objekte durch Künstler beziehungsweise Produzent, Rezipienten beziehungsweise Verwender, unter Einbeziehung der dem Stück innewohnenden zeitlichen, räumlichen und persönlichen Kontexte transformiert das Ding zum Sammlungsgut.

Aber das Entsammeln birgt auch Gefahren. Kommen die bei einem eventuellen Verkauf der Stücke erzielten Erlöse nicht der Sammlung, sondern dem Träger zu Gute, steht meist nicht die Restrukturierung der Sammlung im Mittelpunkt sondern die finanzielle Sanierung des Trägers. Auch besteht das Risiko, dass das Entsammeln von kurzfristigen Moden und politischen Strömungen getragen wird und so wichtiges Kulturerbe langfristig zerstört wird. Zudem kann die Entwicklung neuer Fragestellungen und Forschungsmethoden dazu führen, dass Sammlungsstücke einen neuen, bislang nicht zu erwartenden Wert erhalten. Entsammeln würde so zu einem Verlust von Erkenntnisgewinn in der Zukunft führen.

Das Ent|Sammlungskonzept kann seine Kraft jedoch nur entfalten, wenn das Museum zur Sammlungsbetreuung über eine hinreichende Zahl von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verfügt und der Sammlung angemessene Depotflächen zur Verfügung stehen. Unter diesen Voraussetzungen trägt ein Ent|Sammlungskonzept dazu bei, Kulturgut zu retten, die Sammlungsqualität zu steigern sowie neue Sammlungsstrategien zu entwickeln und die Zukunft der Sammlung zu sichern.

.....

Roger Fayet: Gesinnung oder Verantwortung – Abgabe von Sammlungsgut als ethisches Problem, in: Roger Fayet, David Vuillaume ICOM Schweiz (Hg.): Museumsethik – Aktuelle Probleme in der Debatte, Zürich 2013
Dirk Heisig (Hg.): Ent-Sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen, Aurich 2007
Dirk Heisig: Vom Horten zum Sammeln. Eine Anleitung, in: Barbara Christoph und Günter Dippold (Hg.): Das Museum in der Zukunft – Neue Wege, neue Ziele?, Bayreuth 2013
ICOM (Hg.): Ethische Richtlinien für Museen, Zürich, Graz und Berlin 2010
ICOM Österreich (Hg.): Deakzession. Chancen und Risiken bei der Abgabe von Sammlungsgut, Wien 2014
ICOM Österreich (Hg.): Deakzession – Entsammeln. Ein Leitfaden zur Sammlungsqualifizierung durch Entsammeln, Wien 2016
Instituut Collectie Nederland: Leidraad voor het afstoten van museale objecten, Amsterdam 2006
Museums Association (Hg.): Disposal toolkit. Guidelines for museums, London 2014
Deutscher Museumsbund (Hg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut, Berlin und Leipzig 2011
Stephen E. Weil: A Deaccession Reader. American Association of Museums, Washington 1997

Rosmarie Beier-de Haan

Wessen Stimme? Zum Verhältnis von Objekt, Kurator*in und Institution

Als die DDR 1990 ihrem Ende entgegen ging, da bedeutete dies nicht nur für die Menschen eine tiefgreifende Verschiebung, sondern auch für die Dingwelt. Der letzte Ministerrat der DDR hatte die Auflösung des Museums für Deutsche Geschichte zum 15. September 1990 beschlossen,¹ denn – so der Kontext – ohne einen sozialistischen Staat besitze auch ein marxistisch-leninistisches Geschichtsbild, verkörpert im Museum für Deutsche Geschichte, keine Grundlage mehr. Schon im Sommer 1990 hatte das Museum für Deutsche Geschichte in einem eindringlichen Sammlungsaufwurf² daran appelliert, dass „die DDR ins Museum“ gehöre – und zwar auch und besonders auf der Ebene der Alltagsdinge. Das war ein absolutes Novum in der Sammlungsstrategie, die bislang gern das Besondere und Innovative, die Erfolge der sozialistischen Planwirtschaft (eine von Manfred von Ardenne entwickelte Herz-Lunge-Maschine, den ersten analog gesteuerten Großrechner der DDR, den ersten serienmäßig hergestellten Industrieroboter etc.) gesammelt hatte, weniger aber das Unspektakuläre, Unscheinbare, eben das Alltägliche in seiner Vielfalt, Relevanz und Systematik.³ Und dieser Aufruf spiegelt sich noch heute mit einer Vielzahl von Objekten in den Beständen wider, wie die Mitstreiter*innen in der Sammlung Alltagskultur bestätigen können

Von den großen, systembedingten Veränderungen in der Geschichte und damit auch in den Deutungshoheiten dieses Hauses ist an anderer Stelle bereits die Rede gewesen.⁴ Dem will ich hier gar nichts hinzufügen, sondern werde mich im Folgenden stärker auf meine persönlichen Erfahrungen im Umgang mit der materiellen Kultur stützen. Und ich beginne mit zwei DHM-Ausstellungsbeispielen, einem aus einer Ausstellung in Dresden, einem aus Tel Aviv, und ende dann mit einem Sammlungsbeispiel.

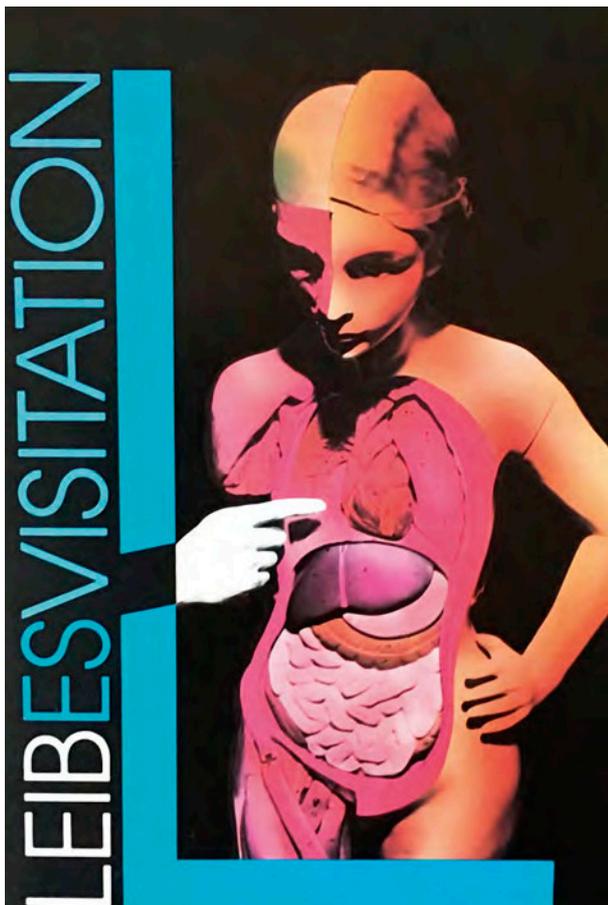
Erstes Beispiel: Die Ausstellung „Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten“, Dresden 1990

Als ich 1990 zusammen mit meinem Museumskollegen Martin Roth für das DHM (das war wirklich noch in den Museumsanfängen ...) die Ausstellung „Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten“⁵ im Deutschen Hygiene-Museum Dresden vorbereitet habe, hatten wir vor die eigentlichen Ausstellungsräume eine Art Vor-Raum geschaltet, in dem die Geschichte des Hygiene-Museums skizziert wurde. Denn das Hygiene-Museum war damals eher eine Fabrik, ein Betrieb, in dem Lehr- und Anschauungsmodelle hergestellt wurden⁶ – und die eigene Geschichte war ziemlich in Vergessenheit geraten.



Gegenstände aus dem Sammlungsaufwurf „Die DDR ins Museum“, Museum für Deutsche Geschichte, Sommer 1990

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, MK 90/513, 1052, 1004, 1445, 647, 800



Plakatentwurf (Ausschnitt) von Michael Hoffer für die DHM-Ausstellung „Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten“ im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 1990

In diesem vorgeschalteten Bereich waren auch sogenannte Spalteholzpräparate zu sehen. Das sind anatomische Präparate, benannt nach ihrem Erfinder, dem Leipziger Wissenschaftler Werner Spalteholz (1861-1940). Seine Erfindung zeichnete sich dadurch aus, dass die Präparate durch Aufhellung besonders plastisch und detailreich wirkten. Einer staunenden Öffentlichkeit war Spalteholz' Werk auf der Ersten Deutschen Hygiene-Ausstellung 1911 in Dresden präsentiert worden.⁷ Und in den Museumsdepots in Dresden überdauerten seine Präparate auch die Zeitläufte. Wir Ausstellungsmacher waren begeistert von unserer Wiederentdeckung in den Museumskatakomben, verstanden unsere Präsentation als Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte vom Menschen. *Rezipiert* wurden die Präparate von den Ausstellungsbesuchern allerdings *anders*: Viele Besucherinnen und Besucher und auch und gerade die Pressevertreter fragten uns immer wieder, ob das unser kritisches Statement zum Paragraphen 218 StGB und gegen die bestehende Fristenregelung in der DDR sei. Wohlgermerkt, das alles fand statt im Sommer 1990, wenige Monate vor der Wiedervereinigung, und im Zuge der Verhandlungen zum

Einigungsvertrag waren bezüglich einer Vereinheitlichung der Rechtsprechung zum Schwangerschaftsabbruch Welten aufeinander geprallt. In der DDR gab es seit 1972 die Fristenregelung, in der Bundesrepublik die restriktivere Indikationsregelung.⁸

Was zeigt nun mein kleines Beispiel? Es ist schnell erklärt: In einer Gesellschaft wie der DDR,⁹ in der die Menschen es gewohnt waren, in den Medien wie überhaupt in der Öffentlichkeit „zwischen den Zeilen“ zu lesen, den Subtext wahrzunehmen, war natürlich auch der Blick auf die Exponate einer Ausstellung ein anderer. Das Gezeigte könnte ja vielleicht nur die Oberfläche sein, hinter der sich das Andere, das Eigentliche verbarg. Die Aussagen der Kurator*innen könnten vielleicht ein Raunen, eine Andeutung hin zu etwas ganz Anderem enthalten. Und da haben nun diese kleinen Präparate, über Jahrzehnte im „Dornröschenschlaf“ in den Kellern des Hygiene-Museums, plötzlich eine enorme Durchschlagskraft entwickelt.

Und das Beispiel zeigt auch: Wir neigen als „Macher*innen“ dazu, von einer ungehinderten, stromlinienförmigen Wirkungsweise der von uns ausgewählten Objekte auszugehen: Ähnlich einem Nürnberger Trichter, wird ein Input gegeben – von uns! – und ein Output erwartet, den wohlgermerkt auch wir definiert haben.¹⁰ Nun, wir alle wissen, dass es so einfach und bequem dann doch nicht ist. Dazu an späterer Stelle mehr.

Zweites Beispiel: Die Ausstellung „prometheus. menschen – bilder – visionen“, Tel Aviv 1999

Zuerst 1998 im Weltkulturerbe Völklinger Hütte im Saarland gezeigt,¹¹ wurde die DHM-Ausstellung „prometheus. menschen – bilder – visionen“ im Jahr darauf in Tel Aviv präsentiert, wiederum in einem Industriedenkmal, der *power station Reading* am Stadtrand von Tel Aviv.¹²

Es ging in der Ausstellung um Selbstwahrnehmungen, Selbstbeschreibungen, Idealisierungen des Menschen, folgerichtig damit unter anderem auch um die Religion,¹³ und vereinbart worden war die komplette Übernahme der Ausstellung in der Form, wie sie in der Völklinger Hütte präsentiert worden war. Hier ist ein Objekt aus der Ausstellung zu sehen, eine Christusfigur, nicht historisch, sondern eigens für die Ausstellung in einem Devotionalienhandel in Berlin erworben. Unsere israelischen Kollegen trugen die Figur im Laufe der langen Vorbereitungsnacht vor der Eröffnung wieder aus der Ausstellung hinaus, hinein ins Depot – aus Sorge, der Christus könne, entgegen ihrem bisherigen Optimismus, doch religiös begründeten Unmut bei Eröffnungspublikum und Besucher*innen auslösen.



Jesusstatue in der DHM-Ausstellung „prometheus. menschen – bilder – visionen“, Tel Aviv, Kulturzentrum *power station Reading*, 1999

Wir vom Berliner Team trugen die Figur wieder hinein – und das wiederholte sich dann noch mehrfach. Schlussendlich blieb die Figur in der Ausstellung – und alles blieb ruhig. Die Sorgen waren vielleicht nicht unbegründet gewesen, erwiesen sich aber letztlich als gegenstandslos. Doch das Bezeichnende war die Situation, in die beide Seiten gerieten: Keine Seite wollte – durch direktes Ansprechen oder eine sonstige verbale Äußerung – die andere kränken oder gar verletzen. So verschob sich die Kommunikation ins Nonverbale und trug damit durchaus – wenn man es mit einem lachenden Auge betrachtet – Watzlawicksche Züge im Sinne einer Kommunikation, die sich selbst nicht entkommen kann.¹⁴

Was will ich mit diesem Beispiel zeigen? Auch hier ist das Verhältnis Sender – Medium – Empfänger nicht so einfach, nicht „störungsfrei“. Der „Sender“ war hier nicht der einzige, hat das vielleicht nicht richtig bedacht, findet sich jetzt in einer unerwarteten Situation wieder: Alle, die Ausstellungen kuratiert haben, kennen das. Um den Titel meiner Ausführungen aufzugreifen – um wessen Stimme also geht es? Um die des Kurators, der Kuratorin – und wenn ja, wer zählt dazu? Und zielen sie alle in dieselbe Richtung? Und wenn nicht, wer verschafft sich Gehör und wer setzt sich durch? Und womit? Nur mit der Kraft der Sachargumente? Und was ist mit der Öffentlichkeit? Sie ist als Empfänger gedacht, kann aber sehr schnell zu einem weiteren Sender werden (siehe Beispiel Dresden), kann sich völlig selbstständig neu und anders artikulieren, kann neue, nicht vorausgesehene Richtungen einschlagen. Hannes Heer hat uns mit den Reaktionen auf die Wehr-

macht-Ausstellung dazu ja ein eindringliches Beispiel gegeben.¹⁵

Wessen Stimme also? Diese Frage stellt sich natürlich nicht nur beim Ausstellungsmachen, sondern schon dann, wenn die Dinge ins Museum kommen. Dazu jetzt das dritte Beispiel. Im Frühjahr dieses Jahres erhielt ich aus Privatbesitz ein Plattenalbum mit elf Schellackplatten, und als ich mit den verpackten Objekten auf dem Weg ins Depot war, ging mir durch den Kopf: Was habe ich da jetzt eigentlich bekommen? Nur die besagten Dinge – oder eine Haltung zu diesen Dingen? Was meine ich damit konkret?

Drittes Beispiel: Eine Schenkung von Schellackplatten – oder: Das Gedächtnis zwischen den Generationen und was dies für die Museumsarbeit bedeuten kann

Die besagte Schenkung bestand aus sorgfältig aufbewahrten und deshalb sehr gut erhaltenen Schellackplatten der 1930er/1940er Jahre. Die Plattenetiketten nennen die eingespielten Titel und Interpreteten, etwa: „Die Saar ist frei – Triumph-Marsch“, eingespielt vom „Musikkorps der Leibstandarte Adolf Hitler mit Chor der Leibstandarte“. Vertont, arrangiert und aufgenommen worden waren die Platten von einem im „Dritten Reich“ erfolgreichen und arrivierten Komponisten und Dirigenten (der 1951 verstarb). Der Sohn, zeitlebens stolz auf den väterlichen Erfolg, bewahrte dessen Hinterlassenschaft sorgfältig auf und nahm sie auch als „Erbe“, an das niemand rühren sollte, an. Seine Tochter, also die Enkelin des Komponisten, war, mit einem kritischen Blick auf den zeithistorischen Hinter-



Was sammeln wir, wenn wir Dinge ins Depot bringen?
Deutsches Historisches Museum, Frühjahr 2017

grund, in dem das Wirken des Großvaters stattfand, eher unglücklich über die Hinterlassenschaft,¹⁶ die da über ihren Vater an sie weitergegeben wurde. Aus Respekt gegenüber ihrem Vater mochte sie sich aber nicht davon trennen. Letztlich erschien ihr das Museum als ein geeigneter Übergabeort, ein Ort, an dem etwas bewahrt, aber zugleich aus dem privaten Rahmen gelöst wird. Sie, die Enkelin, ist damit in gewisser Weise „frei“ geworden. In der nächstfolgenden Generation schließlich sieht die Situation noch einmal anders aus: Die Tochter der Tochter des Sohns, das heißt, die Großkelin, heute etwa Anfang zwanzig, hat während ihrer Schulzeit in der Oberstufe eine Facharbeit zur Musik im Nationalsozialismus geschrieben. Werk und Hinterlassenschaft ihres Urgroßvaters flossen hier ein; zugleich hat eine enorme Versachlichung und Einstellung in einen großen zeithistorischen Kontext stattgefunden. Die Zerrissenheit ihrer Mutter angesichts der familialen Hinterlassenschaft kennt sie nicht mehr.

Drei Generationen – drei Haltungen gegenüber dieser Schenkung, die damit ein anschauliches Beispiel für das intergenerationale Gedächtnis ist,¹⁷ das sich auch über Dinge vermitteln kann. Dieses intergenerationale Gedächtnis wird erst durch das Verhalten und die Handlungen innerhalb der Familie sowie in deren Austausch mit ihrer Umgebung sichtbar. Erinnerungspolitisch kann es damit eingeordnet werden in den größeren Zusammenhang des „kommunikativen Gedächtnisses“¹⁸, das per se unorganisiert, nicht spezialisiert und thematisch nicht gebunden, also hybrid ist. Für uns als *museum professionals* ergibt sich aus dem Geschilderten die weiterführende Frage: Wessen Haltung bewahre ich, wessen stelle ich eines Tages eventuell aus (und wie)? Und – nebenbei bemerkt – hier hatte ich das Glück, dass mir in einem längeren Ge-

spräch mit der Schenkerin die Haltung, das Verhältnis zu diesen Dingen gewissermaßen mit-übergeben wurde. Die Mehrzahl der Objekte (zumindest der alltagskulturellen) in unseren Sammlungen ist bindingslos, also kontextlos. Zwar kann der Kontext in glücklichen Fällen rekonstruiert werden, wie Regine Falkenberg so fesselnd gezeigt hat, aber auch da wissen wir immer noch nicht, ob Friedrich Wilhelm IV. das textile Stück geliebt oder vielleicht im Gegenteil gehasst hat.¹⁹ Was ich hier versucht habe zu skizzieren, ist nichts Neues. Wir alle kennen die Situation, wir arbeiten tagtäglich damit: Mit welchem Recht meine ich als Kurator*in (sei es in der Sammlung oder für eine Ausstellung), auswählen zu können?²⁰ Natürlich bin ich wissenschaftlicher Redlichkeit und historischer Genauigkeit verpflichtet, doch auch wenn diese erfüllt sind, sind damit die Kriterien für ein Auswählen noch längst nicht erfüllt. Wen schließe ich also ein, wen schließe ich aus, und welche Kriterien habe ich dafür? Und ich denke, gerade im Bereich der Alltagskultur stellt sich die Frage zusätzlich noch eindringlicher: Reinhart Koselleck hat in diesem Zusammenhang einmal sehr anschaulich vom „Vetorecht der je persönlichen Erfahrungen“ gesprochen.²¹ Und diese persönliche Erfahrung (Koselleck spricht von „verleiblichte[r] Erinnerung“)²² ließe sich durch keine Didaktik und keine Geschichtspolitik aus der Welt schaffen. Das heißt, im geschilderten Beispiel gehören die Erinnerungen von Sohn, Enkelin und Urenkelin untrennbar zur Schenkung. Wir werden dem im Museum wahrscheinlich nie ganz gerecht werden können (und zwischen dem, was wir sammeln und was wir zeigen, auf der einen Seite und der persönlichen Erfahrung auf der anderen Seite wird immer eine Lücke bleiben). Gleichwohl war es mir wichtig, an dieser Stelle noch einmal zu reflektieren, was wir eigentlich machen, wenn wir versuchen, individuelle Geschichte über die Dinge einzuholen. Bei aller verbleibenden Deckungsungleichheit lag und liegt meines Erachtens ein gangbarer Weg darin, bezüglich der Unsicherheiten im Umgang mit Erinnerungen, mit Subjektivität, bei der Suche nach Angemessenheit und Wahrheit aus der Vergegenwärtigung der vielen Stimmen heraus zu eigenen Entscheidungen sich durchzuringen und sich für eine bestimmte Auswahl reflektiert zu entscheiden. Es ist also letztlich ein Plädoyer für die kuratorische Kompetenz und Verantwortung, das ich hier geben möchte und das man auch als eine kritisch-reflektierte und verantwortete Moderation bezeichnen könnte – eine Moderation, die nicht „neutral“-vermittelnd daherkommt, sondern die Moderator*in jederzeit aktiv, rätsonnierend und gestaltend mit einbezieht.

Doch die Frage, wessen Stimme es denn eigentlich ist im Museum, die zur Geltung kommt oder kommen sollte, lässt sich noch in eine andere Richtung stellen. Was ist mit der Stimme der Politik? Und damit bin ich beim letzten und abschließenden Punkt meiner Ausführungen.

Am 18. November 2009 konnte man im Berliner Tagespiegel einen Artikel von Bernhard Schulz finden, Titel „Selbst ist die Zensur. Wie unabhängig ist das Deutsche Historische Museum in Berlin? Ein kleiner Ausstellungstext und seine große Wirkung“.²³ Worum ging es? Wenige Tage zuvor war die Ausstellung „Fremde? Bilder von den ‚Anderen‘ in Deutschland und Frankreich“ eröffnet worden, ein Kooperationsprojekt mit dem Immigrationsmuseum in Paris.²⁴ In der Ausstellung, die von drei Wissenschaftlern aus dem Deutschen Historischen Museum kuratiert worden war,²⁵ ging es um einen Vergleich von nationalen Selbst- und Fremdbildern, um Stereotypen über „die Fremden“ in beiden Ländern, um Fremdenfeindlichkeit und die Möglichkeiten ihrer Überwindung.²⁶

Eine Texttafel war vor der Eröffnung geändert worden. Aus der Passage „Während innerhalb Europas die Grenzen verschwinden, schottet sich die Gemeinschaft der EU zunehmend nach außen ab. Die ‚Festung Europa‘ soll Flüchtlingen verschlossen bleiben“ war geworden: „Das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge fördert staatlicherseits die Integration von Zuwanderern in Deutschland.“ Also eine völlige Verkeh-

rung der Aussageabsicht. Der Textaustausch hatte auf „ausdrücklichen Wunsch“ des im Kanzleramt angesiedelten Staatsministers für Kultur und Medien stattgefunden, keine wissenschaftliche Korrektur, sondern – wie die Medien in der Folge immer wieder betonten – aus politischem Kalkül. Mitglieder unseres Wissenschaftlichen Fachbeirats stellten sich schützend vor das Projekt und betonten öffentlich die nicht hintergehbare Freiheit der Kultur. Dieser zuvor nie stattgefundene Eingriff der vorgesetzten Dienstbehörde, des Zuwendungsgebers in das Haus stellte und stellt einen eklatanten Übergriff in die Entscheidungsfreiheit einer öffentlichen Kultureinrichtung dar. Das Ereignis, nun fast neun Jahre zurückliegend, ist im öffentlichen Bewusstsein nicht nur der Hauptstadt nach wie vor als Menetekel gegenwärtig – und dies insbesondere vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert wie auch der Geschichte des DHM beziehungsweise seiner Vorgängerinstitution, deren vom ZK der SED verordnetes Geschichtsbild als warnendes Beispiel über allem schwebt. Wenn wir von „Deutungshoheit“ im Museum sprechen, so sprechen wir also immer auch von einem schützenswerten, hohen kulturellen Gut. Und umso mehr hat es mich deshalb gefreut zu lesen, dass der neue Präsident des Hauses, Prof. Dr. Raphael Gross, in seinen öffentlichen Bekundungen zum Antritt seines Amtes die Freiheit von Kultur und Wissenschaft so deutlich herausgestrichen hat.



Eingang in die DHM-Ausstellung „Fremde? Bilder von den ‚Anderen‘ in Deutschland und Frankreich seit 1871“, Berlin 2009

-
- 1 Carola S. Rudnik: Die andere Hälfte der Erinnerung. Die DDR in der deutschen Geschichtspolitik nach 1989, Bielefeld 2011, bes. S. 555 f.
 - 2 „Die DDR ins Museum“. Sammlungsaufruf des Museums für Deutsche Geschichte in der Berliner Tagespresse, Sommer 1990.
 - 3 Vgl. dazu: Peter Cheret: Die Profilierung der Bestände des Museums für Deutsche Geschichte (Entwurf), Berlin 20.10.1989 (unveröff. MS) (DHM-Hausarchiv, Bestand MfDG, Sign. 239, bes. S. 22 ff.). Peter Cheret war bis zur Auflösung des Museums für Deutsche Geschichte im September 1990 Abteilungsleiter Fundus (also der Museumssammlungen).
 - 4 Vgl. dazu den Beitrag von Mary-Elizabeth Andrews: 'Totally irreplaceable objects'. Tracing value and meaning in collections across time, S. 64–68.
 - 5 Das Ausstellungsprojekt war eine Kooperation zwischen dem DHM und dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. Vgl. zur Ausstellung den Begleitband: Rosmarie Beier(-de Haan), Martin Roth: Der Gläserne Mensch. Zur Geschichte eines Ausstellungsobjekts, Stuttgart 1990; vgl. zur historischen Einordnung der in der Umbruchszeit zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung entstandenen Ausstellung rückblickend auch: Lioba Thaut: Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten. Strategien der Sichtbarmachung in einer Sonderausstellung 1990/91 am Deutschen Hygiene-Museum, in: Sybilla Nikolow (Hg.): Erkenne Dich selbst! Strategien der Sichtbarmachung des Körpers im 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 88–104.
 - 6 Das war schon in der Frühzeit des Museums angelegt worden; vgl. dazu Thomas Steller: „Kein Museum alten Stiles“. Das Deutsche Hygiene-Museum als Geschäftsmodell zwischen Ausstellungswesen, Volksbildungsinstitut und Lehrmittelbetrieb 1912–1930, in: Nikolow (Anm. 5), S. 72–87.
 - 7 Offizieller Führer durch die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911, Berlin [1911], S. 9; vgl. zum Deutschen Hygiene-Museum aus der Perspektive eines heute leitenden Verantwortlichen: Klaus Vogel: Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden. 1911–1990, Dresden 2003.
 - 8 Und tatsächlich konnte diese abweichende Rechtslage mit dem Einigungsvertrag vom 21. Juni 1990 nicht angepasst werden, sondern wurde um zwei Jahre verlängert: Bis Ende 1992 sollte ein neues, gemeinsames Abtreibungsrecht gefunden sein. Faktisch wurde dieses dann allerdings erst 1995 eingeführt und sieht als politischen Kompromiss die bis heute bestehende Fristenlösung mit Beratungspflicht vor (vgl. dazu: Michael Schwartz: „Liberaler als bei uns?“ Zwei Fristenregelungen und die Folgen. Reformen des Abtreibungsrechts in Deutschland, in: Udo Wengst, Hermann Wentker: Das doppelte Deutschland. 40 Jahre Systemkonkurrenz, Berlin 2008, S. 183–212.
 - 9 Der Sozialhistoriker Jürgen Kocka hat bereits kurz nach den politischen Umbrüchen den Begriff von der DDR als einer „durchherrschten“ Gesellschaft geprägt (vgl. seinen gleichnamigen Beitrag in: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka, Hartmut Zwahr (Hg.): Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994, S. 547–553); vgl., empirisch erhärtet, auch: Tomas Plänkers u.a.: Seele und totalitärer Staat. Zur psychischen Erbschaft der DDR, Gießen 2005.
 - 10 Zur Kommunikation in Ausstellungen vgl. ausführlicher auch Rosmarie Beier-de Haan: Vielfalt – Gleichheit – Individualität. Das Museum als eine „moralische Anstalt“, in: Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): Das Museum als Provokation für die Philosophie, Bielefeld 2017 (im Erscheinen).
 - 11 Mit rund 200.000 Besucher*innen war die Ausstellung einer der größten Erfolge des DHM in den 1990er Jahren. Vgl. zur Ausstellung auch den Begleitband: Rosmarie Beier(-de Haan) (Hg.): prometheus. menschen – bilder – visionen, Berlin 1998.
 - 12 Der Art-déco-Bau aus der Zeit des britischen Mandats in Palästina war auf dem Wege, in ein Kulturzentrum umgewandelt zu werden. „prometheus“ – vorbereitet in Kooperation mit dem Goethe-Institut Tel Aviv und der Deutschen Botschaft in Israel – sollte dafür das Pilotprojekt sein.
 - 13 Ausgehend von der antiken Mythengestalt des Prometheus als Schöpfer des Menschen stellte das Ausstellungskonzept die Selbstschöpfung des Menschen in den Mittelpunkt, der sich aus eigener Kraft, aus sich selbst heraus immer wieder neu entwirft (vgl. Beier[-de Haan], prometheus, S. 6 f.). Die Religion wurde dabei als unaufhörliche Suche des Menschen nach einer guten Balance zwischen dem Diesseits und dem Jenseits in den Blick genommen.
 - 14 Vgl. Paul Watzlawick: Anleitung zum Unglücklichsein, München 1983 ff.
 - 15 Siehe dazu den Beitrag von Hannes Heer: Die Wehrmachtsausstellung: Verdecken, Aufbruch, Abbruch, Umdeuten. Das Ende der Legende von der „sauberen Wehrmacht“ und die neuen Legenden, S. 69–74.
 - 16 Dies ist eine andere Haltung, als sie Welzer, Moller und Tschuggnall für das Familiengedächtnis der dritten Nach-NS-Generation beschreiben und deren Buchtitel „Opa war kein Nazi“ geradezu zur Metapher für den freisprechenden Umgang der dritten Generation im intergenerationellen Diskurs geworden ist (vgl. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2002).
 - 17 Angesichts der mittlerweile überwältigenden Fülle an Literatur zu Gedächtnis und Erinnerung sei hier *ad fontes* zurückgekehrt und allein auf einen der Gründerväter der Disziplin verwiesen: Maurice Halbwachs, der die sozialen Bedingungen und Rahmen von Erinnerung schon vor Jahrzehnten herausgestellt hat (vgl. Maurice Halbwachs: Les cadres sociaux de la mémoire [1925], Paris 1952ff.; dt.: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1966 ff.).
 - 18 Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.
 - 19 Siehe dazu den Beitrag von Regine Falkenberg: Preußisches Lehrstück. Wie es gelang, einem fürstlichen Bilderreigen seinen Kontext zu stehlen und zurückzugeben, S. 75–81.
 - 20 In eine ähnliche Fragerichtung geht auch, allerdings ohne hier eingeflossen zu sein, der Sammelband von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.
 - 21 Reinhart Koselleck: Gebrochene Erinnerung? Deutsche und polnische Vergangenheiten, in: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 2000, Göttingen 2001, S. 19–32, hier S. 19.
 - 22 Ebd., S. 20.
 - 23 Bernhard Schulz: Selbst ist die Zensur. Wie unabhängig ist das Deutsche Historische Museum in Berlin? Ein kleiner Ausstellungstext und seine große Wirkung, in: Der Tagesspiegel, 18.11.2009.
 - 24 In Paris war die Ausstellung 2008 unter dem Titel „A chacun ses étrangers?“ (Jedem seine Fremden?) eröffnet worden (vgl. den Begleitband: Marianne Amar, Marie Poinot, Catherine Wihtol de Wenden (Hg.): A chacun ses étrangers? France – Allemagne de 1871 à aujourd'hui, Arles, Paris 2008).
 - 25 Jan Werquet, Carola Jüllig, Rosmarie Beier-de Haan (vgl. auch den Ausstellungskatalog: Rosmarie Beier-de Haan, Jan Werquet (Hg.): Fremde? Bilder von den „Anderen“ in Deutschland und Frankreich seit 1871, Dresden 2009).
 - 26 Vgl. ebd., Einführung.

Katja Protte

Deutungsmacht und Eigensinn. Das MHM – ein militärhistorisches Museum für Menschen mit und ohne Uniform

Im Herbst 2011 öffnete das neukonzipierte Militärhistorische Museum der Bundeswehr (MHM) in Dresden seine Pforten. Nach Plänen des Architekten Daniel Libeskind ist ein spektakulärer Erweiterungsbau entstanden: ein Keil, der sich mitten durch das historische Arsenalhauptgebäude schiebt. Als Zeughaus in den 1870er Jahren errichtet, war dieser Ausstellungsort nacheinander fünf verschiedenen deutschen Armeen eng verbunden: der Königlich-Sächsischen Armee, der Reichswehr, der Wehrmacht, der Nationalen Volksarmee der DDR und – seit der Wiedervereinigung – der Bundeswehr.

Die Geschichte des Hauses erinnert daran, dass Deutungshoheit vergänglich ist, und forderte vielleicht gerade deshalb dazu heraus, bei der Neukonzeption ein deutliches, architektonisch invasives Zeichen zu setzen. In einem europaweit ausgeschriebenen, mehrstufigen Vergabeverfahren für eine Erweiterung des Altbaus

gewann Libeskind's Entwurf eines zumindest optisch frontal die Fassade durchbrechenden Keils, der schon von weitem einen Neubeginn signalisierte.

Das neukonzipierte Museum bricht mit der Tradition alter Waffenkammern, glorifizierender Ruhmeshallen und militärischer Leistungsschauen. Es versucht nicht, deutsche Militärgeschichte in ungebrochenen Traditionslinien darzustellen, sondern nutzt Brüche und Perspektivwechsel als Strukturprinzip.

Multiperspektivisch ist das Haus auch in der Art des musealen Erzählens. Es verbindet zwei grundlegend unterschiedliche Präsentationsformen: eine Chronologie in den Flügeln des Altbaus und einen Themenparcours im „Libeskind-Keil“, in dem zeitlich übergreifende Bereiche wie „Militär und Technologie“, „Leiden am Krieg“ oder „Krieg und Gedächtnis“ zu finden sind. Beide Ausstellungsteile eint der Blick auf den einzelnen Menschen, der Gewalt ausübt oder erleidet.¹



Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (MHM) in Dresden, 2011

Ein Anspruch auf Deutungshoheit ist mit dem multiperspektivischen Ansatz des MHM nicht vereinbar, wohl aber ein reflektierter Umgang mit der Deutungsmacht, über die das Haus als Leitmuseum der Bundeswehr verfügt.

Jede Museumsarbeit entwickelt sich aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Akteure und steht im Schnittpunkt verschiedenster historischer Entwicklungen, gesellschaftlicher Diskurse und individueller Erwartungen. Die von Alf Lüdtke Mitte der 1980er Jahre in die Geschichtswissenschaften eingeführte Kategorie des „Eigen-Sinns“ kann den Blick für individuelle Motivationen und Handlungsspielräume schärfen, lenkt ihn auf Widersprüche und Reibungsverluste.² Sogar Exponaten wird oft ein Eigensinn zugeschrieben. Diese Perspektive ist besonders dann sinnvoll, wenn es darum geht, die Vielzahl ästhetischer Wirkungen, Entstehungs-, Nutzungs- und Rezeptionsgeschichten eines Exponats in Beziehung zu der Rolle zu setzen, die ihm Ausstellungsgestaltung und -kuratierung einräumt.³

Im Folgenden soll das Spannungsfeld zwischen Deutungsmacht und Eigensinn, das Geschichte und Gegenwart des MHM prägt, genauer beleuchtet werden.

Systemwechsel

1945 lösten die Alliierten das der Wehrmacht unterstellte Armeemuseum Dresden im Zuge der Entmilitarisierung auf.⁴ Das unzerstörte Arsenalhauptgebäude wurde als Stadthalle genutzt. Nach Gründung der NVA begannen 1956 die Planungen für ein neues Armeemuseum: Zunächst ab 1961 als Deutsches Armeemuseum in Potsdam, ab 1972 als Armeemuseum der DDR im sanierten Arsenalhauptgebäude in Dresden. Potsdam blieb als Außenstelle erhalten.

Ausstellungstechnisch und -gestalterisch war das Museum in Dresden hochmodern. Und es hatte einen – für ein deutsches Militärmuseum – innovativen Ansatz. Dem sozialistischen Traditionsverständnis entsprechend, wurde deutsche Militärgeschichte als eine Folge revolutionärer Ereignisse, Reform-, Befreiungs- und Widerstandsbewegungen dargestellt, die jedoch unausweichlich in der Gründung der DDR und der NVA, sowie in der Waffenbrüderschaft mit der Sowjetunion und im Kampf gegen den westlichen Imperialismus gipfelte. Besonders das Außengelände und die Großtechnikhallen setzten auf eine militärtechnische Leistungsschau.

Die friedliche Revolution und der Mauerfall 1989/90 führten für das Armeemuseum der DDR zum Verlust dieser teleologischen Deutungshoheit. Der Ausstellungsteil „Militärgeschichte der DDR“ wurde geschlos-

sen, die Umbenennung in „Militärhistorisches Museum Dresden“ erfolgte am 1. März 1990. Am 11. Mai eröffnete die Sonderausstellung „Zeugen sächsischer Militärgeschichte“ und am 28. Juli die neugestaltete ständige Ausstellung zu Festungsbau und Festungskrieg im Neuen Zeughaus der Festung Königstein. Der Anspruch, Staat und Armee der DDR zu repräsentieren, wurde abgelegt und der regionale Bezug betont. Die Geschichte des (Königlich-)Sächsischen Armeemuseums und die umfangreichen Sammlungsbestände aus dieser Zeit, gewannen für das Selbstverständnis des Museums entscheidend an Bedeutung.

1991 wurde das Museum dem Militärgeschichtlichen Forschungsamt der Bundeswehr unterstellt.⁵ Die Mitarbeiterzahl war deutlich reduziert worden; den Dienstposten des Museumsleiters bekleidete von nun an ein Offizier aus den alten Bundesländern. Insgesamt gab aber es eine hohe personelle Kontinuität. 1994 erhielt Dresden die Funktion als Leitmuseum im Museums- und Sammlungsverbund der Bundeswehr. Spätestens ab diesem Zeitpunkt hieß das Haus offiziell Militärhistorisches Museum der Bundeswehr.⁶

Die Dauerausstellung wurde vor dem Umbau nie komplett geschlossen, sondern nach und nach umgestaltet. Besucherbucheinträge von 1993 loben die Vielfalt der Exponate, beklagten aber, dass „die Wende hier noch nicht stattgefunden“ habe und kritisierten die „ideologisch eingefärbte Beschriftung aus Zeiten des SED-Staates“. Gerade die sehr langsame Transformation der Dauerausstellung stieß bei anderen wiederum auf Zustimmung: „Die Ausstellung ist ein Teil unserer Geschichte und soll unverändert bleiben!“⁷

Im Wechselausstellungsprogramm verwies zum Beispiel die Schau „Wege zur Freundschaft. 30 Jahre deutsch-französische Zusammenarbeit für Verteidigung und Sicherheit“ (1993) auf den Systemwechsel. Stärker setzte das Museum aber auf militärtechnische beziehungsweise heereskundliche Themen und Kunstaussstellungen.⁸ Unter dem Aspekt des Eigensinns ist besonders eine Ausstellung mit Werken des Dresdner Künstlers Ernst Hassebrauk (1905–1974) interessant, die beides verband.

Diese war die Rekonstruktion einer Ausstellung aus der Wehrmachtszeit des Hauses. Hassebrauk hatte 1942/43 im Museum impressionistisch zarte, hell leuchtende Gemälde, Pastelle und Zeichnungen nach historischen Uniformen, Waffen und Ausrüstungsgegenständen geschaffen.

Knapp drei Monate nach der Niederlage von Stalingrad wurden diese im Armeemuseum gezeigt (26. April bis 10. Oktober 1943). Auf dem Plakat war ein sächsischer Garde du Corps von 1812 abgebildet – dem Jahr der

Niederlage sächsischer Truppen an der Seite Napoleons in Russland. Die Ausstellung war kein Akt des offenen Widerstands. Als Kunstförderung durch die Wehrmacht „in den Zeiten höchster Kraftanspannung und letzten Einsatzes“ ließ sie sich in die offiziellen Propagandabestrebungen einreihen. Das Unzeitgemäße, die surreale Qualität der Ausstellung fiel Zeitgenossen aber durchaus auf. Die Frankfurter Zeitung bemerkte den „fast ironische[n] Reiz dieser Pastellkollektionen“.⁹

Mit diesem eigenwilligen Zugang zur Militärgeschichte konnten sich viele langjährige Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Hauses identifizieren. Durch das Wiederaufgreifen der Ausstellung bot der Hassebrauksche Eigensinn über die politischen Systeme hinweg Anknüpfungspunkte für die eigene Gegenwart.

Rund zehn Jahre später endete die Phase der Transformation. Bei der Neukonzeption des Museums setzen die wesentlichen Akzente neu hinzugekommene Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, die meist keine eigenen Beziehungen mehr zum alten Armeemuseum der DDR und zum Militärgeschichtlichen Museum der Nachwendezeit hatten.¹⁰

Der Zweite Weltkrieg im Museum

Das Armeemuseum der DDR hatte den Zweiten Weltkrieg als heldenhaften Kampf der Roten Armee und des kommunistischen deutschen Widerstands gegen den Faschismus dargestellt. Das zwischen 1969 und 1995 von der Bundeswehr geführte Wehrgeschichtliche Museum in Rastatt behandelte die Zeit nach 1918 nur ansatzweise und vor allem heeresgeschichtlich. Die für eine Erweiterung der Dauerausstellung bis 1945 im Rastatter Schloss vorgesehenen Räume hatte 1974 das Bundesarchiv erhalten, um eine „Erinnerungsstätte für die Freiheitsbewegungen in der deutschen Geschichte“ aufzubauen.¹¹

Als die Pläne für die neue Dauerausstellung des MHM konkreter wurden, waren die Ansprüche an eine zeitgemäße Darstellung des Zweiten Weltkriegs ganz andere. Die Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ (1995–1999) des Hamburger Instituts für Sozialforschung hatte eine breite gesellschaftliche Diskussion ausgelöst und das vor allem in den alten Bundesländern wirkungsmächtige Bild einer „sauberen Wehrmacht“ erschüttert.¹²

Dass Verbrechen der Wehrmacht genau und ausführlich im MHM dargestellt würden, war bei der Neukonzeption kaum umstritten. Kontrovers hingegen wurde die Entscheidung diskutiert, Wehrmachtsverbrechen und Holocaust im Chronologie-Teil „1914–1945“ nicht in einem separaten Vertiefungsraum zu zeigen, wie dies bei der Darstellung des militärischen Widerstands

geschieht, sondern als integralen Teil der Operations- und Alltagsgeschichte des Krieges.

Dieses Narrativ kulminiert im Ausstellungsabschnitt zum Vernichtungskrieg im Osten.¹³ In der Vitrine zum deutschen Angriff auf die Sowjetunion 1941 wird ein Faksimile des Kriegsgerichtsbarkeitserlasses vom 13. Mai 1941 gezeigt, der festschrieb, dass im Osten Zivilpersonen, die Straftaten gegen die Wehrmacht verüben, keinen regulären Prozess erhalten, während Wehrmachtsangehörige im umgekehrten Fall straffrei bleiben konnten. Auf das Massaker von Babyn Jar an der Kiewer jüdischen Bevölkerung verweisen zeitgenössische Farbfotografien und ein Faksimile des Befehls des deutschen Stadtkommandanten vom 28. September 1941 zur „Evakuierung“ der jüdischen Bevölkerung. Farbfotografien des Arztes Hugo Lill von ausgezehrteten sowjetischen Kriegsgefangenen erinnern daran, dass die meisten von ihnen aus Mangel an Nahrung und Unterkünften den Winter 1941/42 nicht überlebten.

Die nächste Vitrine zeigt neben Printmedien, Fotos, Modellen, Waffen und Uniformteilen zur Schlacht um Stalingrad 1942/43 eines der kleinen Tannenbäumchen, die der Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe Hermann Göring 1942 als Weihnachtsgruß für die eingekesselten deutschen Soldaten einfliegen ließ. Das Exponat berührt und verstört in seiner kruden Mischung aus Durchhalte-Propaganda und Sentimentalität.

Die folgende Vitrine bricht den nüchternen, faktenreichen, durch die Zusammenstellung unterschiedlicher Exponatgruppen geprägten Erzählstil der Chronologie. Einzelnen aufgereiht sind 60 Schuhe von Frauen, Kindern und Männern aus dem Konzentrationslager Majdanek. Darunter ist das Gedicht eines in Majdanek ermordeten Mädchens zu lesen über die „Schuhe von Toten“, die sie sortieren und bündeln musste. Mitgefangene hatten das Gedicht auswendig gelernt und so vor dem Vergeben bewahrt.

Die historisch-kritische Darstellung der Wehrmacht stößt bei manchen Besuchern und Besucherinnen auf Ablehnung. Viel vehementere Kritik ruft indes ein anderer Aspekt hervor, der eng mit dem Standort des Museums verbunden ist. Die Planungen und Bauarbeiten für den „Libeskind-Keil“ hatten viele Dresdnerinnen und Dresdner sehr skeptisch verfolgt. Bedenken hinsichtlich des Eingriffs in die historische Bausubstanz ließen sich in Diskussionen bei der Vorstellung des Projekts und durch die überwiegend positive Presse resonanz oft ausräumen. Hartnäckig hielt sich aber ein Narrativ, das sich zugespitzt folgendermaßen zusammenfassen lässt: 1945 haben anglo-amerikanische Bomber Dresden in Schutt und Achse gelegt und nun



„Schuhe von Toten“ aus dem Konzentrationslager Majdanek. Installation in der Dauerausstellung des MHM

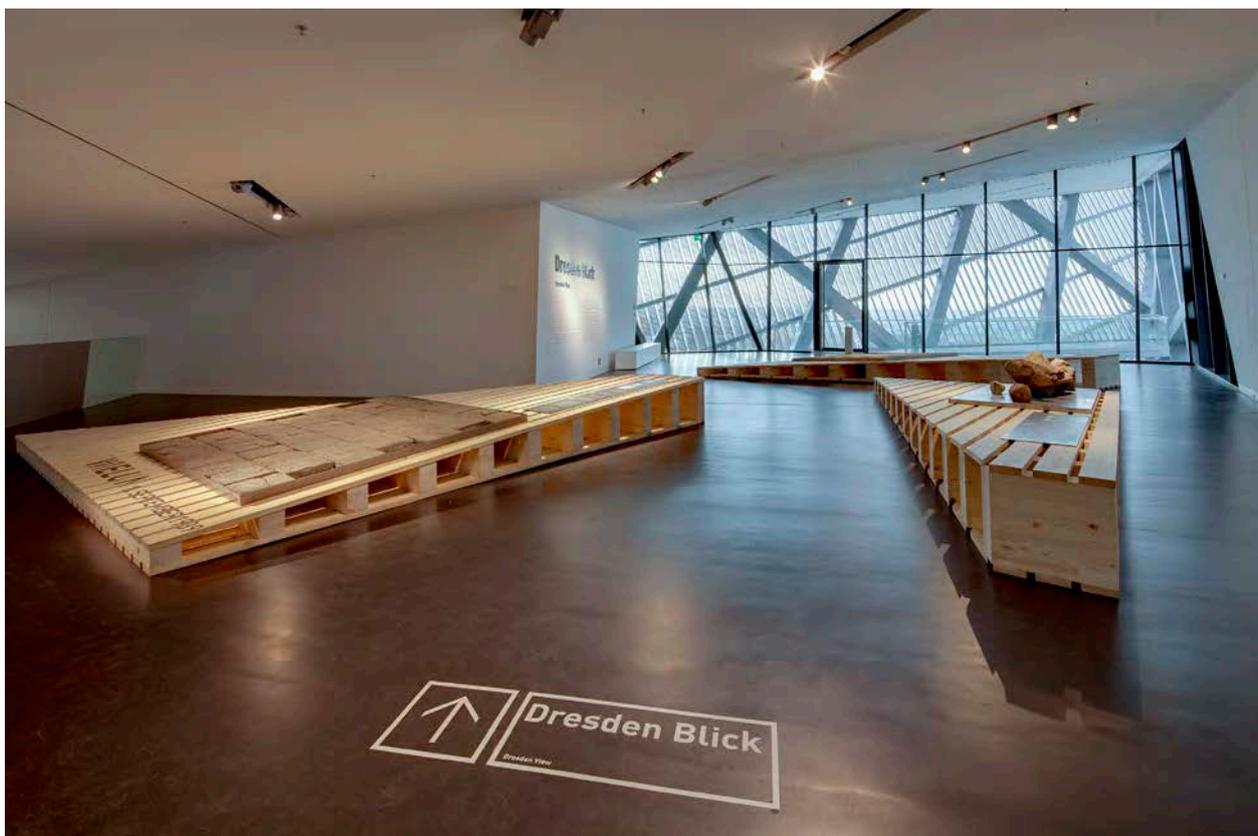
kommt ein selbstherrlicher, US-amerikanischer Star-Architekt und zerstört Jahrzehnte später mutwillig eines der erhalten gebliebenen großen Gebäude der Stadt. Vereinzelt mischen sich auch antisemitische Untertöne in die Kritik an dem Architekten polnisch-jüdischer Herkunft.¹⁴

Einig waren sich Gegner des „Libeskind-Keils“ und der Architekt in der überragenden Bedeutung des 13. Februars 1945, des großen Bombenangriffs auf Dresden. Ganz selbstverständlich nahm Daniel Libeskind mit seinem keilförmigen Erweiterungsbau Bezug auf diese zentrale kriegerische Gewalterfahrung der Stadt: Die Spitze etwa weist bewusst auf das Ostragehege, wo die ersten Leuchtmarkierungen für den Luftangriff abgeworfen wurden.

Für das Team der Neukonzeption unter Leitung von Gorch Pieken stellten diese Bezüge eine Herausforderung dar. Denn die Narrative zur deutschen Militärgeschichte und zu einer Kulturgeschichte der Gewalt sollten nicht in einer Art Opfermythos um das zerstörte Dresden gipfeln. Deshalb findet man im „Dresden Blick“ – dem am höchsten liegenden Ausstellungsraum, von dem aus ein Steg nach draußen in die Keilspitze führt und sich der Blick über die Altstadt öffnet – eine Installation, die den Raum wirken lässt und das Leid der deutschen Zivilbevölkerung in einen größeren his-

torischen Kontext setzt, und keine kleinteilige Dokumentation der Ereignisse oder Berechnungen der Opferzahlen. Der Boden steigt leicht an, kein rechter Winkel gibt dem Auge Halt, so dass schon rein physisch eine Irritation spürbar wird. Die frühzeitig eingeplanten Gehwegplatten aus der Dresdner Friedrichstadt, die noch Spuren von Stabbrandbomben zeigen, wurden durch Pflastersteine mit vergleichbaren Schäden aus dem polnischen Wieluń ergänzt, das am 1. September 1939 von der deutschen Luftwaffe bombardiert worden war. Das Historische Museum Rotterdam hat eine beim Luftangriff 1940 beschädigte Mädchenfigur des historischen Waisenhauses zur Verfügung gestellt. Bebilderte Biografien unterstützen die Idee des Perspektivwechsels. Die des damals neunjährigen Manfred Pucks, der beim Angriff auf Dresden seine ganze Familie verlor, steht beispielsweise neben jener der 20-jährigen Henny Wolf, die im Chaos der zerstörten Stadt mit ihrer jüdischen Mutter und ihrem Vater der Deportation entgehen konnte.

Die Aktualität der Position des MHM in dieser Frage zeigt ein Artikel von Elke Heckner in „Museum & Society“ 2016.¹⁵ Sie sorgt sich, dass das Museum angesichts der Pegida-Bewegung¹⁶ auf Dresdens Straßen den Kampf um die Deutungshoheit über die Bewertung von Deutschlands militärischer Vergangenheit verlöre, und



„Dresden Blick“ im MHG

nennt hierbei besonders die Konzentration fremdenfeindlicher, rechtsgesinnter Demonstranten auf den losgelöst von aller historischen Verantwortung gepflegten Mythos der Elbmetropole als Opferstadt. Heckner berücksichtigt nicht die Chronologie-Teile und das ambitionierte Veranstaltungsprogramm des Hauses bei ihrer Analyse und kommt so zu dem Schluss, das Museum ignoriere die Täterseite und wecke nicht genug Empathie für die Opfer des Nationalsozialismus. Zwar hebt sie die Fotoausstellungsprojekte „Rechts-extreme Gewalt in Deutschland 1990-2013“ von Sean Gallup und „Blutiger Boden. Die Tatorte des NSU“ von Regina Schmeken als erste Schritte in die richtige Richtung vom „bystander museum“ zum „upstander museum“ hervor, nennt aber nicht „Schlachthof 5. Dresdens Zerstörung in literarischen Zeugnissen“, eine Ausstellung, die sich ganz konkret der historischen Einordnung des Dresden-Mythos widmete. Tatsächlich sieht sich das MHG in vieler Hinsicht durch die aktuellen Entwicklungen besonders gefordert. Das Problem liegt dabei weniger darin, dass die kritische Haltung des Hauses nicht verstanden und einer deutschen Opferhaltung Vorschub geleistet würde, sondern in der Schwierigkeit, mit der „Straße“, wie es Heckner nennt, in Verbindung zu bleiben und diejenigen zu erreichen, die einer kritischen Auseinandersetzung mit

der deutschen Vergangenheit ablehnend gegenüberstehen. Dies ist umso wichtiger, als die chronologische Erzählung des Museums nicht mit dem Zweiten Weltkrieg endet, sondern bis in die Gegenwart reicht.

Die Bundeswehr im Museum

Eine auf eine breitere Öffentlichkeit zielende museale Selbstdarstellung der eigenen Streitkräfte, wie sie die NVA in Dresden pflegte, gab es in der alten Bundesrepublik nicht.¹⁷ Dies änderte sich nach der Wiedervereinigung. Eine umfassendere Darstellung der eigenen Geschichte bot bereits die nach 1991 sukzessive umgestaltete Dauerausstellung. Wie sehr jedoch die Zurückhaltung in Fragen militärischer Repräsentation noch in den 1990er Jahren gegenwärtig war, zeigen die Erinnerungen des ersten westdeutschen Museumsleiters Fregattenkapitän Hans-Jürgen Heibel (1991-1994). Er hatte große Bedenken in der musealen Darstellung über die frühen 1960er Jahre hinaus zu gehen, jedoch: „Aller Einwand half nichts, wir mußten die Entwicklung bis zur Gegenwart darstellen.“¹⁸ Das Museum sollte nicht nur gegenwartsbezogen sein, sondern Militärgeschichte auch im gesamthistorischen Kontext darstellen und sich an ein breites Publikum richten. Dieser Ansatz verdankt sich nicht zuletzt dem Leitbild des „Staatsbürgers in Uniform“, dem Ideal von

der Bundeswehr als integralem Teil einer offenen, pluralistischen Gesellschaft. Bei der Neukonzeption ermöglichte es dieses Leitbild dem MHM, in der Darstellung der Folgen von Gewalt und in der kritischen Hinterfragung von Krieg und Militär wesentlich weiter zu gehen als Armeemuseen vieler anderer Länder. Das MHM konnte an den Friedensdiskurs in der Bundesrepublik anschließen, setzte aber als Leitmuseum der Bundeswehr eigene Akzente. Viele der Einträge in den Besucherbüchern enden mit Ausrufen wie „Nie wieder Krieg!“. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung schrieb 2011 sogar vom neuen „Antikriegsmuseum der Bundeswehr“.¹⁹ Doch solche pazifistischen Zuschreibungen greifen zu kurz. Krieg wird im MHM nicht beschönigt, gezeigt wird aber auch, dass Soldaten und Soldatinnen durch ihren Einsatz Menschenrechte schützen.

In Deutschland mangelt es oft an fundierten, breiten gesellschaftlichen Debatten über Selbstverständnis und Ausrichtung der Streitkräfte angesichts veränderter Einsatzbedingungen. Im MHM greift besonders der letzte Abschnitt der Chronologie „Herausforderungen des 21. Jahrhunderts“, der anlässlich des 60-jährigen Jubiläums der Bundeswehr 2015 neu gestaltet wurde, diese Problematik auf.

Ein Beispiel dafür ist das sogenannte Karfreitagsgefecht. 2010 geriet in der Nähe des afghanischen Kunduz eine deutsche Patrouille in einen komplexen Hinterhalt und führte ein stundenlanges Feuergefecht: Drei Bundeswehrsoldaten starben. Sieben Monate später gelang es, ein in diesem Gefecht zerstörtes Fahrzeug sicher zu stellen. Zum Gedenken an die Gefallenen hängten Angehörige des Folgekontingents ein Banner mit dem Spruch „Treue um Treue“ und den Namen der getöteten Soldaten an das Wrack des „Dingo“. 2014 verbot der Inspekteur des Heeres die Verwendung dieses bereits vor 1933 existierenden Mottos, da es vor allem durch Fallschirmjäger der Wehrmacht geprägt worden sei. In der Öffentlichkeit sollte nicht der Eindruck entstehen, es gäbe eine Traditionslinie Wehrmacht – Bundeswehr.²⁰

Das im MHM gezeigte „Treue um Treue“-Banner ist Teil eines Erzählstrangs, der sich mit der umstrittenen Frage der Tradition in der Bundeswehr beschäftigt. Das Festhalten an Namen, Wahlsprüchen etc. aus Wehrmachtszeiten kann für eine rechtsextreme Gesinnung stehen oder zumindest für eine Ablehnung der Prinzipien der Inneren Führung mit ihrem Leitbild des „Staatsbürgers in Uniform“. Nachdem die Bundeswehr aber selbst auf eine über 60-jährige Geschichte zurückschaut, kann solches Beharren auch eigensinniges Verhalten in dem Sinne sein, dass sich die Truppe um ihre eigene Geschichte betrogen fühlt, etwa wenn es

um Namensänderungen von Schiffen oder Einheiten geht. Viele Soldaten und Soldatinnen haben auch kein Verständnis für das Verbot des Mottos „Treue um Treue“. Sie sehen einen Widerspruch darin, dass sie von der Gesellschaft nicht die erhoffte Anerkennung für ihren Einsatz erhalten, während sie ihrerseits stets Rücksicht auf die öffentliche Wahrnehmung nehmen sollen. Das Banner erzählt auch von der Schwierigkeit um getötete Kameraden zu trauern, wenn man nicht auf altergebrachte Rituale zurückfallen kann und Begriffe wie Treue nicht mit gleicher Selbstverständlichkeit verwendet werden können, wie das bei verbündeten Armeen der Fall ist.

Das „Treue um Treue“-Banner verweist auf eine neue Generationenkonstellation: In Deutschland erzählt in der Regel nicht mehr der Großvater vom Krieg; es sind junge Soldaten und Soldatinnen, die über Kriegs- und Kampferfahrungen verfügen, die dem größten Teil der Gesellschaft fremd sind. Angesichts der Einsatzrealität muss das Leitbild des Staatsbürgers in Uniform erneut seine Aktualität beweisen, denn manchen Angehörigen der „Generation Einsatz“ erscheint das ursprüngliche Gegenbild attraktiver: der Kämpfer, der sich einem besonderen Stand angehörig fühlt, eigenen Regeln folgt und zeitlose soldatische Tugenden hochhält.²¹

Wie sehr diese Fragen Soldaten und Soldatinnen beschäftigen, erweisen die Diskussionen, die das „Treue um Treue“-Banner bei Museumsführungen immer wieder auslöst. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass das MHM nicht die Aufgabe hat, Traditionen zu pflegen, sondern zu einem kritisch-reflektierten Umgang mit Geschichte anregen soll und damit einen aktiven Beitrag zur Inneren Führung leistet.

Die Bundeswehr der Gegenwart wird im MHM auch in Hinsicht auf Geschlechterfragen in ihrer ganzen Bandbreite dargestellt. In der Vitrine „Aktiv. Attraktiv. Anders? – Die Bundeswehr als Berufarmee“ ist die Uniform der Gleichstellungsbeauftragten Oberstleutnant Elisabeth Sophia Landsteiner ausgestellt. Landsteiner trat 1982 als Mann in die Bundeswehr ein. So steht dieses Exponat für den persönlichen Mut, die eigene geschlechtliche Identität offen zu leben, und zeugt von der bemerkenswerten Schnelligkeit, mit der gesellschaftlicher Wandel innerhalb der Bundeswehr auf normativer Ebene sichtbar geworden ist. Gleichzeitig zeigen Umfragen, dass der Truppenalltag nicht immer mit dem offiziellen Selbstverständnis Schritt halten kann: 36 Prozent der befragten Soldaten meinten 2011, dass Frauen im Militär zu einem Verlust an Kampfkraft führten.²²

Die Bundeswehr wird im MHM differenziert gezeigt, als komplexer Teil der Gesellschaft. So hat das Muse-

um auch nicht den Anspruch, gesellschaftliche Widersprüche abschließend zu klären und das Publikum mit einfachen Lösungen nach Hause zu schicken. Mit großer architektonischer Geste beansprucht es Deutungsmacht, um sie in Teilen wieder an die Besucher und Besucherinnen zurückzugeben. Viele reagieren positiv auf diese Offenheit, die dem Publikum eine hohe Eigenleistung abverlangt. „Very moving and thought provoking“ oder „Ich gehe mit vielen Fragen nach Hause ...“, heißt es in den Besucherbüchern, oder auch: „Gutes Konzept, gute Ausstellung, aber sehr anstrengend.“²³

Panzer und zeitgenössische Kunst

Libeskind's Erweiterungsbau und die mediale Berichterstattung über das innovative museale Konzept führen auch Menschen ins MHM, die traditionelle Militärmuseen eher meiden und denen militärische Belange fremd sind. Bei dieser Besuchergruppe sind die Reaktionen, soweit sich das nach Besucherbüchern, sozialen Medien und direkten Begegnungen beurteilen lässt, meist sehr positiv. Besonders enthusiastisch fällt das Urteil bei Besuchern und Besucherinnen aus, die sich für zeitgenössische Architektur und Kunst interessieren: „Die Superlative schlechthin!! Vielleicht sogar besser als Guggenheim. ... Wird womöglich mein zweites Zuhause.“²⁴

Im MHM werden nicht nur Kunstwerke vergangener Epochen in ihrem Entstehungs- und Rezeptionskontext gezeigt, auch zeitgenössische Kunst spielt eine wichtige Rolle. Der Ansatz, Besucher und Besucherinnen auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen anzusprechen, Gefühle und Sinne einzubeziehen, findet sich bei vielen neukonzipierten Museen mit ähnlicher Thematik, etwa beim Imperial War Museum North in Manchester – auch ein Libeskind-Bau – oder beim In Flanders Fields Museum in Ypern. Alle diese Museen setzen dabei mehr oder weniger stark auf zeitgenössische Kunst, allerdings selten so konsequent wie in Dresden.²⁵ Im „Libeskind-Keil“ sind zeitgenössische Kunstinstallationen fast schon integraler Teil der Architektur.

Am intensivsten erfolgt die Einbeziehung des Publikums bei Ingo Günthers Installation „Hiroshima Thank You Instrument“, die er in etwas anderer Form erstmals 1995 für das Hiroshima Stadtmuseum für zeitgenössische Kunst geschaffen hat. Vor einer mit phosphoreszierender Farbe gestrichenen Wand wird in Intervallen ein Blitz ausgelöst, der die Schatten der Vorbeikommenden als schwarze Silhouetten einen Moment lang festhält. Assoziationen zu einem Atomblitz, zu den schattenhaften Spuren von Toten auf den Ruinen-

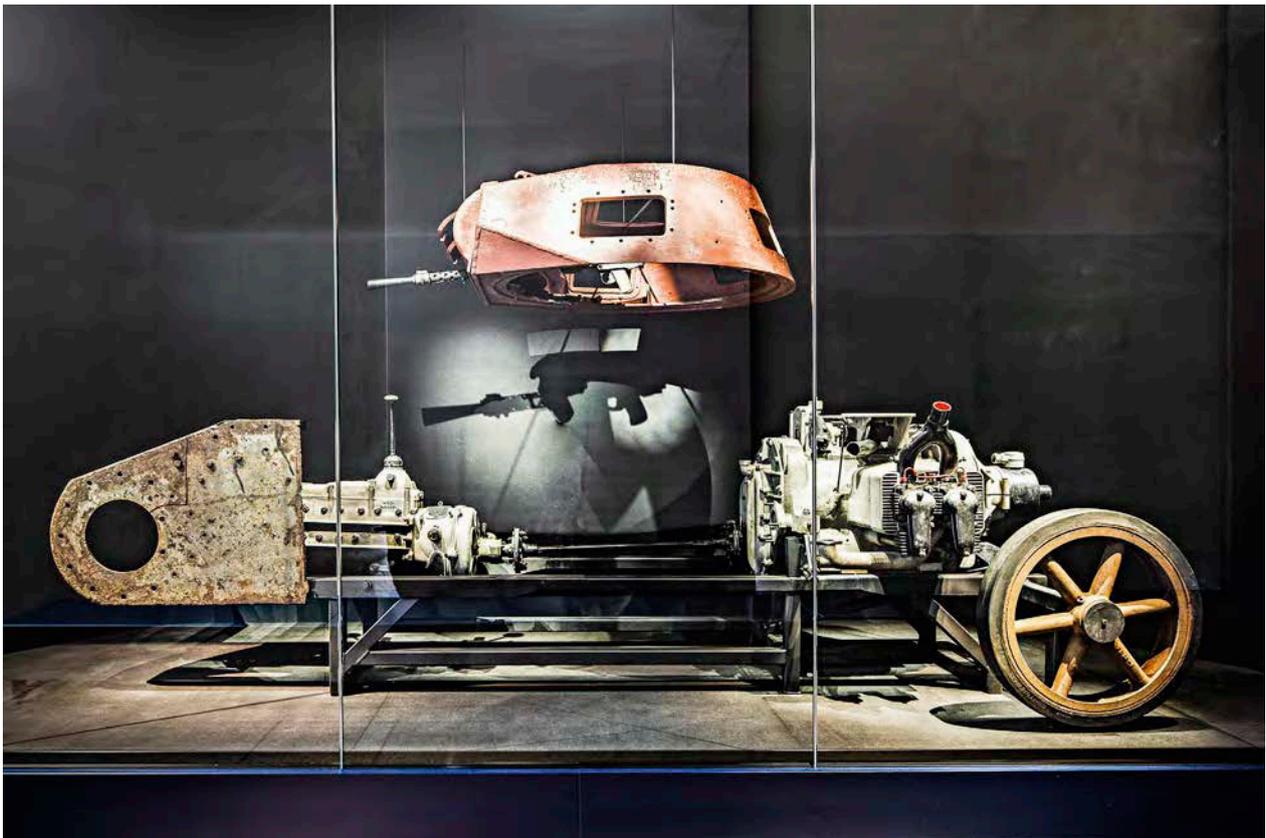
wänden von Hiroshima und Nagasaki werden wach. Oft werden der Blitz und die phosphoreszierende Wand gar nicht als Kunstwerk wahrgenommen.

Wer sich für zeitgenössische Kunst interessiert, ist sich meist bewusst, dass eine gewisse Verunsicherung Teil des Konzepts ist. Andere Besucher und Besucherinnen, vor allem die, die noch das alte Armeemuseum der NVA kennen und schätzten, sind jedoch irritiert: „Rieseneere, kahle weiße Wände, mehrfache Konzepte sind keine Konzepte (Misch-Masch Kunst – Realität). BETON – BETON – BETON [...] Wenn ich an Ihren Fundus denke ...“²⁶ Besonders in der ersten Zeit nach der Neueröffnung wurden in zahlreichen Besucherbucheinträgen die vielen leeren weißen Wände beklagt. Libeskind's Idee, dass Leerräume Denkräume öffnen können, vermittelt sich oft nicht von selbst, wenn der Vergleichsmaßstab herkömmliche Militär-, Technik- und Geschichtsmuseen sind. Führungen, die die Hintergründe des Konzepts erklären, helfen oft, Vorbehalte zu überwinden.

Häufig wird die Kritik an der vermeintlichen Leere mit dem Vorwurf verbunden, die besten Stücke würden im Depot zurückgehalten. Am vehementesten wird mehr Großgerät eingefordert: „Wo zur Hölle sind hier eigentlich die Panzer und Flugzeuge? Alles Mist. Was soll das Hippigedudel!“ Ein sehr junger Besucher wird noch drastischer: „Es hat mir sehr gut gefallen doch sie müssen sich bessere Panzer besorgen [...] Und wähe nicht sonst“ Es folgt eine mit Strichmännchen gestaltete Erschießungsszene.²⁷

Diese Art von Enttäuschung wird seltener werden, wenn das geplante Schaudepot eröffnet. Doch auch jetzt ist schon in großem Umfang Militärtechnik ausgestellt. So stehen neben dem Hauptgebäude Waffensysteme einander gegenüber, die von der NVA beziehungsweise der Bundeswehr vor 1990 genutzt wurden. Hier verbindet sich die Inszenierung einer Konfrontation vor dem Hintergrund des Kalten Krieges mit der beispielhaften Reihung von Typen. Jedes Fahrzeug kann von allen Seiten betrachtet werden, die Beschilderung nennt technische Daten, Hersteller etc.

Im Hauptgebäude wird Großgerät indes viel stärker in die historischen Erzählungen eingebunden und restauratorisch anders behandelt, als es ein primär militärtechnikkaffines Publikum oft gewohnt ist. Ein zentrales, Stockwerke übergreifendes Exponat im „Libeskind-Keil“ ist etwa eine Großrakete Aggregat 4, bekannt als V2. In den darum gruppierten Vitrinen wird jedoch nicht nur die Geschichte der Raketentechnik dargestellt, sondern auch die Produktionsbedingungen im Konzentrationslager Mittelbau-Dora, wo die V2 ab Januar 1944 produziert wurde. Die unmensch-



Fragmente zweier Panzerkampfwagen I (Ausführung A und B) in der Dauerausstellung des MHM

lichen Arbeitsbedingungen kosteten mehr Menschenleben als die Angriffe mit dieser „Vergeltungswaffe“ auf London oder Antwerpen. Eine weitere Blickachse führt nach oben in den Bereich „Krieg und Spiel“. Hier steht eine Puppenstube, die ein Londoner Mädchen luftkriegstauglich gemacht hat: Die Scheiben sind gegen Splitter abgeklebt, im Garten steht ein Anderson-Shelter, ein Püppchen trägt Helm und Löscheimer.

Oft werden in militärtechnischen Sammlungen fehlende Teile von Großgeräten unauffällig ersetzt oder aus mehreren Wracks ein vollständiges Modell rekonstruiert – im Idealfall fahrtüchtig und schussfähig. Im Chronologie-Teil zum Zweiten Weltkrieg sind dagegen Panzerteile in fast schon dekonstruktivistischer Weise präsentiert: Fragmente zweier Panzerkampfwagen I (Ausführung A und B) werden in den gedachten Umrissen dieses leichten Panzers angeordnet, ohne jedoch die fehlenden Teile zu ergänzen. Das Prinzip, Waffensysteme des Zweiten Weltkriegs so zu zeigen, wie sie oft überliefert wurden – unvollständig, mit Spuren von Zerstörung und Verfall – konterkariert eine Rezeptionshaltung, die Technik völlig losgelöst vom historischen Kontext dieser Waffen goutieren möchte.²⁸

Der Anspruch des Hauses, ein militärhistorisches Museum der anderen Art zu sein, fordert von den für her-

kömmliche Militärmuseen typischen, eher technik-, operations- und heeresgeschichtlich ausgerichteten Besuchergruppen große Offenheit. Diese ist besonders dann gefragt, wenn zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler sich an Waffensystemen abarbeiten. 2012 etwa hat Frank Bölter im MHM gemeinsam mit Soldaten unter der Anleitung von Origami-Expertin Kristina Wißling einen Papp-Panzer in der Größe eines Leopard 2 gefaltet: den LEOrigamiPARD III. Nach anfänglicher Skepsis waren die beteiligten Soldaten bald begeistert bei der Sache, die Presseberichterstattung und die Rückmeldungen, die das Sachgebiet KUNST des MHM erhielt, waren positiv, doch vom Sachgebiet MILITÄR-TECHNIK kam der nüchterne Kommentar: „Na ja, alle, die das nicht so toll fanden, rufen eben bei uns an.“²⁹ Ein Jahr später strickte der Guerilla-Strickzirkel „Louisen Kombi Naht e.V.“ der Künstlerinnen Kristina Krömer und Barbara Niklas einen Leopard-1-Panzer ein, um anlässlich der jährlichen Gedenkfeiern zum 13. Februar 1945 ein Zeichen für Frieden zu setzen. Die Ursprungsidee, einen sowjetischen T 34 als den meistgebauten Panzer des Zweiten Weltkriegs zu verwenden, hatte zu weitreichenden Protesten geführt, weil befürchtet wurde, die Aktion könne als Schändung dieses Symbols der Befreiung vom Nationalsozialismus missverstanden werden. Das Projekt entwickelte eine



Vom Louisen Kombi Naht e.V. eingestrickter Leopard-1-Panzer vor dem MHM, 2013

ungeheure Dynamik und Resonanz, nicht nur beim kunst-, sondern auch beim technikaffinen Publikum – vielleicht, weil hier, im Gegensatz zu Bölters LEOrigi-miPARD III, ein echter Panzer Teil der Kunstaktion war. Die Zeitschrift „Militärfahrzeug“ titelte „Friedens-Leopard – 42,5 to Stahl treffen auf 36 Kilo Wolle“.³⁰ Der Strickpanzer steht für eine große Chance, die das MHM bietet. Hier treffen Menschen aufeinander, die sich ansonsten kaum irgendwo begegnen würden, hier stoßen grundverschiedene Ideen und Denkmuster zusammen. Hier ist ein Ort, an dem immer wieder ausgehandelt werden kann und muss, wie viel Deutungsmacht, aber auch wie viel Respekt für den Eigensinn des Anderen möglich und nötig sind.

-
- 1 Dieser Beitrag beruht auf der Arbeit vieler Kolleginnen und Kollegen, die Ausstellungsabschnitte kuratiert und/oder mit mir über Fragen der Deutungshoheit an unserem Museum diskutiert haben. Für Richtigkeit und Bewertung der Darstellung bin jedoch allein ich verantwortlich. Ich danke insbesondere Gorch Pieken, Avgi Stilidis, Fred Koch, Thomas Schröder und Jens Wehner.
Vgl. Gorch Pieken: Militärgeschichtliches Museum, Dresden. Architektur, Dresden 2013; Gorch Pieken / Matthias Rogg (Hg.): Das Militärgeschichtliche Museum der Bundeswehr, Dresden 2011; dies. (Hg.): Militärgeschichtliches Museum der Bundeswehr. Ausstellung und Architektur, Dresden 2011; Landesamt für Steuern und Finanzen, Abteilung Bundesbau und Sonderaufgaben Chemnitz (Hg.), Militärgeschichtliches Museum Dresden, o.O., o.J. (um 2011); Thomas Eugen Scheerer (Hg.): Militärgeschichtliches Museum der Bundeswehr in Dresden, Heft 5 Arsenal und Museum, Dresden 2003.
 - 2 Vgl. Thomas Lindenberger: Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 02.09.2014, <http://docupedia.de/zg/Eigensinn>, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.595.v1>.
 - 3 Zur Vielzahl der Publikationen, die sich mit der Wiederentdeckung der Dinge beschäftigen, vgl. z.B. Martina Griesser u.a. (Hg.): Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen, Berlin/Boston 2016; Anke te Heesen / Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln 2005 oder – weniger museumsbezogen – Hans Peter Hahn (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin 2015.
 - 4 Vgl. Eugen A. Lisewski / Hans Mehlhorn: Von der Arsenal-Sammlung zum Armeemuseum Dresden (1897–1945), in: Christian-Wilhelm von Prittwitz und Gaffron (Hg.): 100 Jahre Museum im Dresdner Arsenal (1897–1997), Dresden 1997, S. 8–25, hier S. 22–25.
 - 5 Das Militärgeschichtliche Forschungsamt (MGFA) fusionierte 2013 mit dem Sozialwissenschaftlichen Institut der Bundeswehr zum „Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr“ (ZMSBw) und ist noch immer die vorgesetzte Dienststelle des Museums.
 - 6 Vgl. Prittwitz (Anm. 4), bes. die Beiträge von Manfred Kunz, S. 35–50, Hans-Jürgen Heibei, S. 51–61, sowie die dort abgedruckte Konzeption für das Museumswesen in der Bundeswehr, erlassen vom Bundesminister der Verteidigung am 14.06.1994, S. 219–224; Manfred Lachmann: 60 Jahre staatsnah. Ein deutsches Leben in den Verwerfungen der Zeit. Manuskript, Dresden 1995/2000 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sign.: 2010 4 014878), bes. S. 357–389; ders.: Dargestellte Militärgeschichte. Bewahrens-werte Fakten aus der Geschichte des anderen deutschen Armeemuseums, http://www.aggi-info.de/SB_IH/fileadmin/Artikel/info%2010/Art4.pdf (Aufruf am 30.07.2017).
 - 7 MHM, Inv.Nr. BBAW1197, Besucherbuch 07.07.1993–22.02.1994, unpag., Einträge v. 12.07., 18.07. und o.D. (17./18.07).
 - 8 Vgl. Berthold Näser: Zeit des Entrümpelns. Erinnerungen eines MHM-Mitarbeiters, in: Katja Protte (Hg.): Woher? Wohin? Martin Hertrampf. Bilder vom Abzug der russischen Streitkräfte aus Sachsen, Dresden 2012, S. 130–135; Thomas Eugen Scheerer (Hg.): Militärgeschichtliches Museum der Bundeswehr in Dresden, H. 1 Ausstellungen 1990–2000, Dresden 2000.
 - 9 Zit. nach Christian Hermann: Waffen und Uniformen aus fünf Jahrhunderten. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen von Ernst Hassebrauk, in: Prittwitz (Anm. 4), S. 116–122, hier S. 118, 120.
 - 10 Die Leitung der Neukonzeption lag 2003–2005 bei Dr. Siegfried Müller und ab 2006 bei Dr. Gorch Pieken. Die Autorin dieses Beitrags ist seit 2003 Leiterin der Kunstsammlung des MHM und hat an der Neukonzeption mitgearbeitet.
 - 11 Vgl. Ernst-Heinrich Schmidt: Vom Badischen Armeemuseum zum Wehrgeschichtlichen Museum, in: Sabina Hermes / Joachim Niemeyer (Bearb.): Unter dem Greifen. Altbadisches Militär von der Vereinigung der Markgrafschaften bis zur Reichsgründung (1771–1871), Rastatt 1984, S. 211–218.
 - 12 Siehe den Beitrag von Hannes Heer in diesem Band, S. 69–74.
 - 13 Vgl. Jens Wehner: Den Zweiten Weltkrieg in Ostdeutschland ausstellen, in: Museumsverband des Landes Brandenburg (Hg.), Entnazifizierte Zone? Zum Umgang mit der Zeit des Nationalsozialismus in ostdeutschen Stadt- und Regionalmuseen, Bielefeld 2015, S. 147–161, hier S. 148.
 - 14 Vgl. z.B. MHM, Inv.Nr. BBAP7831, Besucherbuch 15.10.–29.11.2011, unpag., Einträge v. 25.10., 19.11. u. 29.11.; Inv.Nr. BBAS9047, Besucherbuch 30.11.2011–27.03.2012, unpag., Einträge o.D. (30.12. u. 05.01.).
 - 15 Vgl. Elke Heckner: Facism and its Afterlife in Architecture: Towards a Reevaluation of Affect, in: Museum & Society, Vol. 14 (2016), No. 3, S. 363–381, bes. S. 365–368, 377–378.
 - 16 „Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes“ nennt sich eine fremdenfeindliche, rechtspopulistische bis rechtsextreme Bewegung, die seit Herbst 2014 in Dresden Demonstrationen veranstaltet.
 - 17 Im Wehrgeschichtlichen Museum scheint außer in einer Schau mit schwerem Gerät im Schlosshof anlässlich der Übernahme durch die Bundeswehr diese kaum noch einmal selbst Thema gewesen zu sein. Vgl. Alexander Jordan: Das Wehrgeschichtliche Museum Rastatt, in: ders. u.a. (Bearb.): Gang durch die Geschichte. 75 Jahre Wehrgeschichtliches Museum und 50 Jahre Vereinigung der Freunde des WGM, Rastatt 2009, S. 9–26, hier bes. S. 18.
 - 18 Hans-Jürgen Heibei: Militärgeschichtliches Museum Dresden (1991–1994). Die Übernahme des Museums durch die Bundeswehr. Erinnerungen an die Museumsleitung, in: Prittwitz (Anm. 4), S. 51–61, hier S. 61. Die einzelnen Abschnitte von der Nachkriegszeit bis zur Armee der Einheit wurden 1995, 1997, 1999 und 2000 unter seinen Nachfolgern fertig gestellt. Vgl. Manfred Kunz: Deutsche Militärgeschichte 1945–1990, in: Scheerer (wie Anm. 8), S. 13–16; Gerhard Bauer: Deutsche Militärgeschichte 1990–2000, in: ebd., S. 17–18.
 - 19 MHM, Inv.Nr. BBAW1513, Besucherbuch 29.12.2015–24.04.2017, unpag., Eintrag v. 14.08.2016; Stefan Locke: Das neue Antikriegsmuseum der Bundeswehr, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.05.2011, S. 3.
 - 20 Vgl. Gorch Pieken / Matthias Rogg (Hg.): 60 Jahre Bundeswehr, Dresden 2015, unpag., Exponat zum Jahr 2010; Thomas Wiegold: Probleme mit der Tradition: Bundeswehr verbietet ‚Treue um Treue‘, 05.06.2014, 968 Kommentare, <http://augengeradeaus.net/2014/06/probleme-mit-der-tradition-bundeswehr-verbietet-treue-um-treue/> (Aufruf am 23.08.2017); ders., Umstrittener Sinnspruch ‚Treue um Treue‘ – jetzt im Museum, 01.11.2015, 57 Kommentare, <http://augengeradeaus.net/2015/11/umstrittener-sinnspruch-treue-um-treue-jetzt-im-museum/> (Aufruf am 23.08.2017); Reinhold Janke: Innere Führung und Tradition. Mit einem Exkurs zu ‚Treue um Treue‘, in: Uwe Hartmann / Claus von Rosen (Hg.): Jahrbuch Innere Führung 2016. Innere Führung als kritische Instanz, Berlin 2016, S. 84–109, hier bes. S. 99–107.
 - 21 Vgl. Anja Seiffert: „Generation Einsatz“ – Einsatzrealitäten, Selbstverständnis und Organisation, in: dies. u.a. (Hg.): Der Einsatz der Bundeswehr in Afghanistan. Sozial- und politikwissenschaftliche Perspektiven, Wiesbaden 2012, S. 79–99; Marcel Bohnert / Lukas J. Reitstetter (Hg.): Armee im Aufbruch. Zur Gedankenwelt junger Offiziere in den Kampfgruppen der Bundeswehr, Berlin 2014, hier bes. die Beiträge von Florian Rotter, Jan-Philipp Birkhoff und Martin Böcker.
 - 22 Vgl. Gerhard Kümmel: Truppenbild ohne Dame? Eine sozialwissenschaftliche Begleituntersuchung zum aktuellen Stand der Integration von Frauen in die Bundeswehr, Gutachten des Zentrums für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr, Potsdam 1/2014, S. 67.
 - 23 MHM, Inv.Nr. BBAW1513, Besucherbuch 29.12.2015–24.04.2017, unpag., Einträge o.D. (29.08./10.09 u. 09./10.10.); Inv.Nr. BBAP7831, Besucherbuch 15.10.–29.11.2011, unpag., Eintrag v. (17.)10.
 - 24 Ebd., Eintrag o.D. (15.10.).
 - 25 Vgl. Silke Arnold-de Simine: Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia, Basingstoke 2013, S. 72 f.
 - 26 MHM, Inv.Nr. BBAP7831, Besucherbuch 15.10.–29.11.2011, unpag., Eintrag v. 15.10.
 - 27 Ebd., Einträge o.D. (23.10. u. 20./21.10.2011).
 - 28 Vgl. Wehner (Anm. 13), S. 157–161.
 - 29 Vgl. z.B. Frank Pergande: Wir falten uns einen Panzer für das Kunstgefecht. Frank Bölter und Soldaten der Bundeswehr machen das Militärgeschichtliche Museum in Dresden um ein besonderes Exponat reicher, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.07.2012, S. 7.
 - 30 Vgl. z.B. Stefan Locke: Auf ins Geflecht! In Dresden stricken Handarbeiterinnen einen Original-Panzer ein. Das Zeichen für den Frieden ruft viel Streit hervor, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.02.2013, S. 7; Matthias Lohre: Demonstration für Frieden in Dresden. Ein Pulli für den Panzer, in: TAZ, 13.02.2013, <http://taz.de/Demonstration-fuer-Frieden-in-Dresden-!110868/> (Aufruf am 14.02.2013); Jochen Vollert, Friedens-Leopard – 42,5 to Stahl treffen auf 36 Kilo Wolle, in: Militärfahrzeug, 2/2013, S. 3.

James Taylor

Making meaning of the First World War: a study in interpretation

Introduction

The First World War was the most devastating conflict in Britain's history. It ended the lives of over 700,000 citizens from Britain and a further 250,000 from its global empire. Today, this "Great War" is largely seen as a senseless, futile conflict, a needless waste of life. It is seared onto British public consciousness as *the* national tragedy. For many, the Great War is seen as little more than a bloody, inconclusive prelude to an even deadlier global conflict, the Second World War. Yet an examination of Imperial War Museums' collections relating to this "Great War" – be they objects, diaries and letters, films, photographs, sound recordings or art – reveals a far more complex, more nuanced picture. Those collections show us that, despite the terrible cost in blood, this was a war that people believed in, a cause that was, for them, far from senseless. They show us the Great War as experienced by those who fought it and lived through it, not by those who have subsequently re-imagined it – writers, dramatists, filmmakers, historians and yes, even museum curators. So how does one make meaning of *this* unfamiliar notion of the Great War, with its diversity of experiences yet shared purpose, for audiences in the twenty-first century? And how does one interpret that in a museum space? In 2010 I and a small team of curators were charged with doing just that. We were to create permanent First World War Galleries at IWM London that would open for the beginning of the Centenary in 2014. Our ambition was nothing less than the most significant re-interpretation of the First World War that the IWM had ever shown its audiences. The way in which we approached those galleries is the subject of this paper. I would like to start by talking briefly about how the legend of Britain's First World War anchored itself in our consciousness and how the Imperial War Museum interpreted the First World War for past audiences. I will then look at how we evaluated the understanding of the First World War in the minds of twenty-first century audiences and then set about telling them a somewhat different story to the one that visitors might have expected.

Early audiences and displays

The Imperial War Museum was conceived in 1917, while the outcome of the First World War was by no means certain. It first opened its doors to the public three years later, at the Crystal Palace in south London and moved to its present site in Lambeth Road in 1936. As the Chairman, Sir Alfred Mond, stated at the official opening on 9 June: "It is hoped to make it so complete that every individual, man or woman, sailor, soldier, airman or civilian who contributed, however obscurely, [...] may be able to find in these galleries an example or illustration of the sacrifice he made or the work he did [...]"¹ So great was public interest in the new museum, that in its first nine months the IWM received over 1.4 million visitors. As Mond had anticipated, they came to look at evidence of the contribution made by their family and friends to the eventual Allied victory in 1918. While they were looking at some of the very same objects that our visitors do today, they did so with very different eyes. These museum visitors were all veterans of the fighting fronts or the home front. They had come to see their own experiences and achievements evoked in this new museum which had been established to record everyone's part in the "war to end wars". Little contextual interpretation was needed because the IWM could be confident that its *visitors* would give voice to the objects, using them as touchstones for revisiting their wartime experiences with their friends and families. Indeed right until the 1990s, the IWM's interpretation techniques still clung, to some extent, to the idea that there was a lingering visual understanding or at least folk memory of the First World War. It was enough to say what an object was and what it did, without little further explanation or context. And by making the visitor responsible for interpreting its collections, the Museum could for many years avoid questions about the often difficult and sensitive subjects that its remit inevitably brings with it. When it came to planning our new galleries, we would need to take a very different approach in our interpretation, one that not just confirmed what an object was, but also provided context and made meaning for our 21st century visitors.



These photographs were taken nearly one hundred years ago at the Imperial War Museum's first home in Crystal Palace, south London. As visitors, their understanding of the First World War and expectations of the new museum were very different to those of our visitors today

Imperial War Museum, London, Q 31412, Q 31410

Evaluation

The new First World War Galleries – which opened a century after Britain and its Empire went to war, in 2014 – would be the first at IWM to show these events outside of living memory. What would that mean for our audiences? What was their level of knowledge? What did they want to learn? In 2011, early in our planning for the Galleries, we undertook an evaluation exercise to answer these questions. This would guide us – but not dictate to us – in our interpretation. We would be audience-focussed rather than audience-led. We interviewed a sample of 425 people, both in person and over the telephone. The key findings were that:

- the respondents' knowledge and understanding varied hugely – with two percent not realising that a First World War had taken place at all;
- the majority wanted basic information on how the war started, what course it took, how it ended and what its legacy has been;

- they wanted to learn about a diversity of subjects, among them women's history, medical provision, the conduct of warfare and international relations;
- above all, our visitors wanted insight into the human experience of war and the choices that ordinary people made in extraordinary times.

Asked what came immediately to mind when they thought of the First World War, we were not surprised that trenches was the most popular association, usually in connection with emotive words and phrases such as “mud”, “hellish”, “desperate”, “people dying”. The second most popular association from just under a third of respondents was, understandably, the heavy loss of life. Around 20 percent of the people mentioned emotionally negative words such as “waste”, “futile”, “pointless”, “tragic”. Yet many of the respondents recognised the limits of their knowledge. They appreciated that there might be more to learn about the First World War than was commonly understood. Most encouragingly, the evaluation showed that there was an appetite for us to tackle difficult subjects. Unlike the visitors of the 1920s who wanted affirmation that their efforts in the war had counted for something, our 21st century visitors looked to us, the IWM, for meaning, for connection and for answers. They wanted to be challenged.

Narrative development

From the evaluation of the gallery, curators now had a steer for our overarching narrative and interpretation. Over many months, we mapped out the path we should take. A highly distinguished board of academic advisors, chaired by IWM Trustee Professor Sir Hew Strachan, helped us to chart our way through some of the choppy waters. Casson Mann, a design company that had collaborated with us previously on a number of projects, were appointed to project our thinking into a museum space. We set out a number of key principles. We would:

- adopt a broadly chronological approach to aid visitor understanding,
- cover the war not just as an event, but examine its causes and consequences,
- keep as our focus the British, Empire and Commonwealth story while at the same time offering global context,
- show the First World War as a conflict that was fought by whole societies – not just by soldiers, but by the men, women and children at home who supplied and supported them.

These principles would give us the framework for understanding the dynamic of the First World War which was central to our ambition. The fruits of our deliberations were translated into the fourteen main "Story" areas you will now see in the new galleries. I would now like to show some examples here as to how we approached some of the larger themes and endeavoured to take our visitors beyond their comfort zone, engaging with stories and experiences in ways they may not previously have been able to conceive.

One of our first challenges was to show that this was a whole society's war in which civilians were much more than spectators. We determined that in our Galleries there had to be a continuous interrelationship between the fighting fronts and the home front in Britain. This would help us explore with our visitors how and why the men, women and even children working in factories and on farms were just as important to the prosecution of this "total war" as the "Tommies" in the trenches. To resolve this, Casson Mann's concept was to invoke the fighting front stories on the exterior of the space, which is essentially in a horseshoe shape, with the home front on the interior. Each has a different aesthetic – one is that of fields of battle, the other the streets of home, its cities and its factories. We also reveal to our visitors that phenomena such as rationing and air raids, which in British public understanding are almost exclusively associated with the Second World War, had in fact a precedence in this first war of national self-defence.

We then sought to give global context to what was after all a world war, not just one fought between Britain and Germany. We take our visitors not just to France and Flanders, but to central Europe, to Africa, the Middle East and across the world's oceans. Indeed we want our visitors to take away an understanding that a war between empires meant that millions of men, women and children were drawn into a conflict that was not of their own making. We give special emphasis to those from across the Empire who volunteered to fight Britain's war. We also took care to show how, in the struggle to defeat the Central Powers, Britain's main allies took much of the burden of war in blood, suffering and hardship, not least France, whose importance is largely absent from British Great War narratives.

A gentle hand was needed. We were particularly careful to start with what our visitors knew and then gradually to overturn their preconceptions rather than to make them feel ignorant. We wanted to surprise them, to enthral them, not to make them feel patronised. Our treatment of trench warfare is a good example of this approach. The trenches are often seen as the ultimate

horror of the First World War. When approaching this story, we went some way to meeting visitor expectations by confirming that they were indeed places of fear, of discomfort, of foul smells. Yet we also show that things would have been even worse without them. Trenches were in fact places of relative safety, a sensible response to the open warfare of 1914 in which massed modern weaponry caused horrendous numbers of casualties. It was when you left the trenches that you were in greatest danger, not when you were in them. In trying to convey the experience of trench fighting, we explore how that this was essentially a modern form of siege warfare, with exhibits such as mortars, trench clubs and knives, tunnelling equipment, maps and sniper clothing. The evaluation showed that "What was it like?" was a key question. We knew that family groups in particular like an "experience" to help answer this question, that is a recreation or evocation which might offer an emotional engagement with an event or landscape. We knew we could not attempt any "re-creation" of life in the trenches. That would be impossible. Instead, we chose to *evoke* that experience. We had a trench dug in Sussex, cast, and then transported to the museum. We decided that this should be a communications trench, not one on the front line, thereby absolving us of any commitment to replicating any episode of actual violence. Onto this trench we projected silhouettes of "Tommies" played by actors, and recorded their chatter using the dialect of the trenches. Our intent was to give a feeling of confinement and of exposure to the elements as well as a sense of human activity, of "normal" trench life, that is unremitting drudgery punctuated with occasional episodes of stark terror. In terms of drama, visitors see and hear the men scrambling to don their masks during a gas attack, the sound of an aircraft passing low overhead. Clearly however our visitors wanted something far more visceral that we simply could not provide them with. It is fair to say that this apparent muting of what visitors consider the "authentic" trench experience has had a mixed response.

I have talked about our museum voice. I would now like to talk about the voices in our collection, the multiple narratives within the narrative. From the outset, we felt it crucial that our visitors should see the conflict through the eyes of those who lived – and died – during the First World War. Our evaluation showed that these stories would engage our visitors and that the emotional connection would lead to understanding of often complex and controversial historical issues and episodes. This approach is well supported by the Museum's collection, in its breadth, in its depth and what



View into the First World War Galleries at the Imperial War Museum, London, 2014

it can tell us about war and human behaviour. We have three-dimensional exhibits ranging from larger objects such as tanks, aircraft and artillery pieces down to uniform items and children's toys. We hold letters and diaries, printed items ranging from monographs to ration cards, photographs, film and sound recordings. Our exceptional collection of art and graphic design aside, the material in the collection is, by and large, not the work of a select few great men and women. It is far more democratic than that. Large parts of it are made up of memories and possessions that people from all backgrounds have given to the Museum, items that held huge personal significance to their owners. It is through these "ordinary" objects that we can tell the story of people in exceptional times, the sacrifices they made and the dilemmas they faced. What matters about the objects – and when I say objects I mean that to encompass the entire museum collection – are the stories behind each of them, that is, how it was made, by whom and when, why and how it was used. The onus is upon the curators at the IWM to explore each object's biography, to make what might otherwise seem, at first sight, dull, everyday items – a spoon, a faded photograph, or a letter – come alive in our displays. So how did we use this extraordinary collection? We determined that voices from the past would form

a bridge to the present, allowing our visitors to see the conflict through the eyes of those who lived – and died – during the war. Our galleries would be infused with words spoken and written *at the time* and without the benefit of hindsight. The Museum voice is present of course. Visitors look to us for expertise and authority – sometimes comfort and reassurance. But it is these contemporary voices that drive the galleries. With them, we can together explore ideas and questions which might be challenging to us today. The voices make the First World War an unfolding drama. They allow us to show what people were thinking and why they made the decisions they did. They arm us with an engaging method of explaining why governments resolved to go to war and why their citizens were willing for so long, and in such numbers, to fight it.

Human voices are constantly present in the galleries. The visitor sees them, of course, in the many diaries and letters which reveal the innermost thoughts, hopes and fears of their writers. Yet we also wove voices in the form of quotations into our captions. That way, we could elevate seemingly mute objects into so much more than dead relics. In these caption examples, as in many others, we emphasise the human cost of this war:

“These photographs show some of the 262 inhabitants of the Belgian town of Andenne murdered by German soldiers on 21 August 1914. The town’s population was accused of attacking German troops in a ‘treacherous fashion’. An eyewitness described, ‘The corpses of [...] many civilians lying on the ground [...] In the square, desperate looking men, women and children, more dead than alive, half-clothed [...] Everywhere terror and brutality.’”

“This flag was carried by the 12th Battalion Australian Imperial Force, whose 1,000 soldiers went ashore at Gallipoli on 25 April 1915. A British officer wrote of the battalion, ‘The Australians were fine. [...] They pulled in singing a song, “Australia will be there!” and I could see them scaling the cliffs.’ Within five days, over half the men of this battalion would be killed or wounded.”

In the context of the galleries, we hope that these witnesses from the past provoke questions in the visitor’s mind: Might not the increasingly heavy casualties be a reason to carry on rather than to demand an end to the war? Could it be that to the peoples of the fighting nations, peace without victory became unthinkable?

This caption shows just one reason why a woman diarist felt that Germany must be defeated:

“Some British civilians performed widely reported acts of self-sacrifice in the service of their country. The executions of Edith Cavell and Charles Fryatt caused anger and turned opinion in neutral countries further against Germany, especially in the United States. As London diarist Georgina Lee wrote: ‘The public feeling is that we will never make terms of peace with Germany’s rulers who break every law of civilisation!’”

This example tells us something of the depth of hatred felt for Germany:

“This charred map of London was recovered from the wreckage of Zeppelin L31, shot down over Potters Bar, Hertfordshire, on 1 October 1916. As the airship fell in flames, ‘roaring like a furnace’, the crew were seen, ‘leaping vainly for their lives, and in the glare presented a hideous sight as they fell and were broken horribly upon the meadows while the watching crowds, exultant, roared out the National Anthem!’”

Rather than talk in the museum voice about the British soldiers’ fear of the German *Minenwerfer* mortar, we called upon a contemporary witness instead:

“The German *Minenwerfer* terrified Allied soldiers. It fired heavy bombs which could be seen slowly tumbling from the sky. When they struck, they demolished or buried everything around them. Lieutenant Colonel James Jack wrote, ‘Some of the trenches have again been badly mauled by *Minenwerfer* fire, three men being blown to bits by one bomb. These heavy trench mortar shells, with their terrific explosion, are intensely disagreeable!’”

In this caption, for a piece of British artillery, we are taken into the confidence of General Haig as he looks forward to the “Big Push” on the Somme in July 1916:

“Heavy artillery such as this British 9.2-inch howitzer opened fire on 24 June 1916. For a week, the guns pounded German lines with over 1.5 million shells. Confident that the guns would pulverise German defences and the men in them, Haig instructed General Rawlinson to prepare for ‘a rapid advance’. On 30 June Haig wrote to his wife, ‘I feel that everything possible ... to achieve success has been done!’”

There is unintended humour in the words of some witnesses:

“This British soldier-doll, the ‘Unconscious Doll Exerciser’, was invented by a bodybuilder. By manipulating its sprung limbs, children were meant to build up their strength. ‘The Times’ reported an officer saying, ‘this toy had the advantage of exercising the muscles of children in a very beneficial way’. He added that fighting in nursery schools was to be encouraged, ‘If they did not learn to fight then, they never would!’”

Yet there is a deeper truth here. This tells us something about a whole society at war, one which is indeed preparing its children to fight.

We also embedded standalone quotations in the Galleries’ very fabric as objects in their own right. These are just a few examples of these contemporary voices:

“Our boys are jubilant, you would think they were going to a football match... We are confident of giving them a good hiding.”

These words were written by Norman Tattersall on the eve of the first day of the Somme – a day on which he and his two brothers were to be in the forefront of an attack that would fail:

“I hope you people at home are not madly optimistic about the chances of an early peace.”

So wrote Second Lieutenant Frank Warren from France – less than a month before the signing of the Armistice in November 1918. That these opinions are at such variance with what we actually know *did* happen is instructive. Men like Norman Tattersall could not afford to let themselves believe that their attack was doomed. Men like Frank Warren would not have been eager to put their lives on the line if they had believed the end of the war to be imminent.

Strong pacing was key to holding the visitors' interest. For each of the fourteen Story areas we planned a distinct design feel so that the experience would not be uniform and monotone. Objects were not just arranged in regimented showcases but also displayed on raised plinths or on open display. We created over sixty digital audiovisual displays and interactives to bring movement and to punctuate the story, as well as to allow visitors access more of our collections. We made much use of colour. The First World War was not, after all, fought in black and white. Equally, the war was not fought in silence, so we devised a soundscape for each Story area. In creating our museum voice and tone, we worked not only with our academic advisors and curators but also with our Youth Panel. This extraordinarily clever, creative and committed group of young people aged fourteen to nineteen helped to give our texts and captions clarity and zest. Of course we acknowledged from the outset that there were limits to what we could achieve. We are all constrained by time, space and financial considerations as to what we can show, how much we can say. Visitors have different attention levels and competing priorities for their time. Exhibiting wars is, as one of my colleagues noted, “a strange business”. One is always aware that it is impossible to fully represent their enormity, their horrors and pities in a museum environment. As a previous IWM director noted, “I recognise that the exhibitions in the Imperial War Museum for which I was responsible did fall far short of the ultimate in historical truth. I claim, all the same, that they made a substantial contribution to a better historical understanding of the subjects with which the Museum was concerned.”²

We have all been affected by the First World War, either through our own family's history or because of its wider impact. It has shaped our society, the way we

live and the way we think. It was a war that gave birth to a new world order; fostered revolutions, new states, new political systems and new conflicts – outcomes that are still with us today. We wanted our galleries to connect visitors with this past. To achieve that, we had to unlock the stories and voices inherent within our objects, those witnesses to and participants in this terrible conflict. If, by placing the human stories at the centre of the First World War Galleries, we have contributed to “better historical understanding”, if we have challenged visitor preconceptions, if we have answered some questions and also left visitors wanting to answer other questions for themselves, then that is a very real accomplishment. Did we succeed with this approach to interpretation? External evaluation, conducted after the galleries opened, suggests that we have: “Visitors reported that the focus on objects enabled them to give shape and dimension to their knowledge of the history of the war [...] The object-led display, and the focus on the stories objects have to tell, has been a resounding success, with visitors reporting significant intellectual and emotional outcomes, highlighting particular objects as good examples of a successful combination of display and story.”³



Visitors to the Imperial War Museum London First World War galleries shortly after their opening in July 2014

At Imperial War Museums, new approaches to interpretation will continue to inform our exhibitions – and indeed our entire public program – so that we give the museum back to the visitor, whose ancestors are not just the subject of the museum but also its benefactors.

By doing so, we will keep very much alive the vision of IWM's founders one hundred years ago, which was nothing less than to create a place for public engagement with a shared past.

.....

- 1 Imperial War Museum. *Third Annual Report of the Committee of the Imperial War Museum: 1st April, 1919, to 2nd July, 1920*. London: HMSO, p. 3.
- 2 Noble Frankland, *History at War: The Campaigns of an Historian*, (London: DLM, 1998) p. 175.
- 3 Morris Hargreaves McIntyre, *An evaluation of the First World War Galleries and Atrium displays at IWM* (London: 2014) pp. 19-20.

Jürgen Matthäus

Schlüsseldokumente der NS-Geschichte. Anmerkungen zur Transformation einer Deutungskategorie*

NS-Quellen und ihre Deutung

Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs stand die Hinterlassenschaft des Dritten Reichs vor aller Augen: Leichenberge, Gräberfelder, Ruinenstädte, verkehrte und heimatlose Menschen. Das NS-Regime hatte seinen brutalen Griff nach der Weltmacht verbunden mit der Schaffung von Symbolen, die den deutschen Herrschaftsanspruch und die Führungsrolle der Partei Hitlers untermauern sollten. Von diesen Erblasten überlebten den 8. Mai 1945 zahllose in unterschiedlicher Form: als menschliche Repräsentanten des untergegangenen Systems; als NS-Architektur in der Landschaft; als Dokumente der politischen und kulturellen Produktion aus den Jahren seit 1933. Die Umdeutung dieser Symbole erfolgte vielfach durch ihr Verschwinden, wobei der entsprechende „vanishing act“ variantenreich und wenig systematisch vor sich ging. Extrem vereinfacht hieß das: Die architektonische Erblast im Nachkriegsdeutschland wurde zerstört oder, ihrer NS-Konnotationen sichtbar oder unsichtbar entkleidet, zweckdienlich entfremdet; die kleinen Nazis schoben Verantwortung auf die großen, vor allem auf die Massen- und Selbstmörder Hitler und Himmler oder auf die Hauptangeklagten der alliierten Prozesse; und die verbliebenen kulturellen Zeugnisse der Nazi-Ära wanderten in den Reißwolf, in Magazine, Archive oder in private Schubladen.

Die Hinterlassenschaft der NS-Bürokratie ließ sich nach Kriegsende schon deshalb nicht einfach beseitigen, weil die Alliierten sich ihrer weitgehend bemächtigt hatten und entschlossen waren, sie als Beweismaterial für die Kriminalität des Regimes zu verwenden. Diese Form der externen Appropriation und juristischen Akkumulierung von Dokumenten war ebenso präzedenzlos wie die NS-Verbrechen selbst; beide fanden ihren evidentesten Ausdruck in den Nürnberger Strafverfahren gegen Mitglieder der NS-Funktionselementen. Von den Alliierten ausgewählte Schriftquellen des Regimes spielten dabei nicht nur eine Schlüsselrolle bei der Beweiserhebung, sondern verdeutlichten darüber hinaus die Geschichtsmächtigkeit der jüngsten

Vergangenheit. Schon bald begann in Gestalt deutscher Forderungen nach Übergabe der von den Siegern erbeuteten Archive ein harter „Kampf um die Akten“, bei dem es maßgeblich um die Deutungshoheit über die NS-Vergangenheit ging.¹ Parallel, aber weitgehend konträr dazu versuchten Regimeopfer, mittels Befragungen Überlebender und Sicherung der wenigen verbliebenen schon im Krieg produzierten Selbstaussagen eine Dokumentationsbasis ihrer eigenen, in den NS-Akten nur extrem selektiv und verzerrt reflektierten Erfahrungen zu schaffen. Zwar ging es bei diesen von Opferverbänden geförderten Bemühungen auch um juristische und historische Evidenz, doch galten sie primär dem Ziel – wie es der jüdische Historiker Philip Friedman schon 1945 formulierte – Verfolgung und Leiden der eigenen Gruppe zu rekonstruieren und nicht eine allgemeine Geschichte von NS-Herrschaft und Krieg zu schreiben.²

Den Umgang mit den Dokumenten zur NS-Geschichte bestimmte damals wie später nicht allein der Drang zum Sammeln und Klassifizieren, sondern immer auch das Bestreben um Sinnstiftung und Deutung, das heißt ein interessen geleiteter Interpretationsakt. Hier geht es um einen kleinen Ausschnitt der Problematik, die sogenannten „Schlüsselquellen zum NS“ innewohnt, also keineswegs um Infragestellung der Gesamtheit oder auch nur eines bedeutenden Teils des überaus umfangreichen und vielfältigen Quellenkorpus, auf denen die NS-Forschung basiert, wobei ich hier nur Schriftquellen und deren historiographische Nutzung behandle. Gerade im Kontext der Diskussion um Signifikanz scheint mir das Thema einige Aufschlüsse zu bieten, die für den Umgang mit Geschichte im Allgemeinen und mit der NS-Geschichte im Besonderen von Interesse sein können.

Seinem im Jahre 2001 erschienen Buch über die Quellen des Holocaust stellt der Politikwissenschaftler und Historiker Raul Hilberg ein Epigramm mit einem ebenso vieldeutigen wie prägnanten Nachkriegs-Zitat Ernst von Weizsäckers voran: Dokumente, so der in Nürnberg angeklagte ehemalige Staatssekretär des Auswärtigen

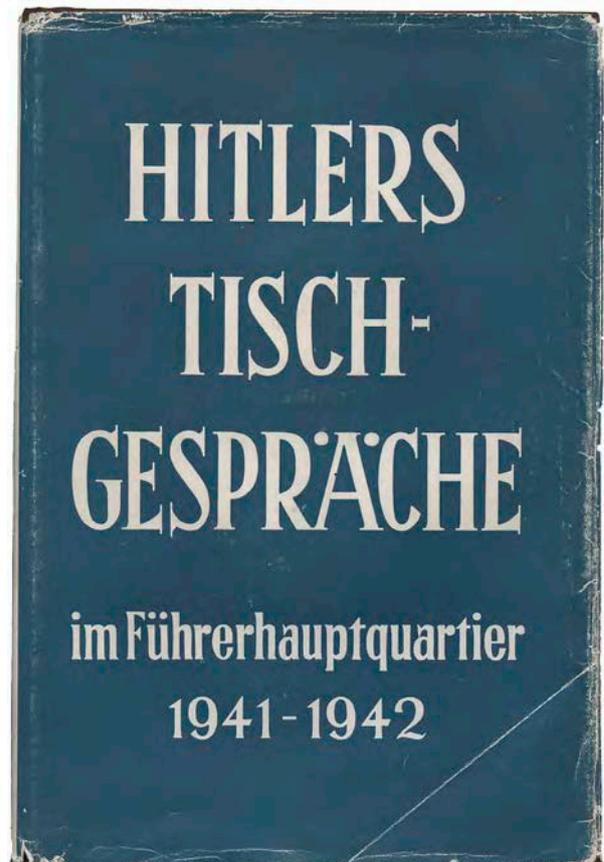
Amts, „muss man lesen können.“³ Lesen, Verstehen und Entschlüsseln sind zentrale Elemente des analytischen Prozesses, ja jeder kognitiven Annäherung an einen Text; die klassische Historiographie, zumal die deutsche, bemühte sich frühzeitig, diesen Prozess auch in Bezug auf die NS-Vergangenheit zu verwissenschaftlichen. Nach 1945 stand dabei im Vordergrund das Postulat geschichtswissenschaftlicher Objektivität, dem nur der Experte gerecht werden könne. Doch war die NS-Zeit schon deshalb kein „normales“ historiographisches Thema, weil ihr Gegenwartsbezug schmerzhaft nahe war und ihren Forschern die notwendige Distanz fehlen musste. Die evidente, je nach Historikerbiografie ganz unterschiedlich ausgeprägte persönliche Befangenheit als Verfolgter, Verfolger oder (tatsächlich oder vermeintlich) Unbeteiligter gegenüber der jüngsten, im Wortsinn „noch rauchenden“ Vergangenheit konnte nach vorherrschender Ansicht umgangen werden, indem man vorgab, selbst zu schweigen und stattdessen „die Quellen sprechen“ zu lassen. Auch die alliierten Ankläger folgten diesem Grundsatz, was sich an den massiven Editionsserien ablesen lässt, die im Gefolge der Nürnberger Verfahren in großer Auflage veröffentlicht wurden und den Kern im Archiv des 1949 gegründeten Münchener Institut für Zeitgeschichte (bis 1952: Deutsches Institut für Geschichte der nationalsozialistischen Zeit) bildeten.⁴ Das Bestreben der professionellen Historikergunft, ihr Monopol als berufene Instanz zur Deutung der deutschen Geschichte zu sichern, kollidierte mit einer merkwürdigen Blindheit gegenüber den gesellschaftspolitischen Voraussetzungen und Folgen ihres Tuns. Überraschen kann dies insofern kaum, als es das Widerstreben der etablierten deutschen Historiker spiegelt, die eigene Rolle im Dritten Reich kritisch zu hinterfragen.⁵ Es ist daher umso bemerkenswerter, dass es gerade ihnen gelang, die wegweisenden Standards für den Umgang mit der NS-Zeit zu setzen.⁶ Der Anspruch auf quellengestützte „Objektivität“ stand dabei im Mittelpunkt. Im Vorwort seiner erstmals 1957 erschienenen Quelledition zum NS schrieb Walther Hofer: „Die gerade im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Behandlung zeitgeschichtlicher Probleme immer wieder aufgeworfene Frage der Objektivität erledigt sich in den meisten Fällen [...] von selbst. Wer den Gegenstand der Darstellung selbst dokumentarisch in Erscheinung treten oder zu Worte kommen lässt, der ist per definitionem objektiv.“⁷ Hofer war Schweizer Historiker, was die Stärke dieser Einschätzung über Deutschland hinaus verdeutlicht. Sie wurde auch von jüdischen Historikern geteilt, wobei zu berücksichtigen ist, dass sie sich von Beginn an

mit der tiefen Skepsis deutscher „Mainstream-Akademiker“ konfrontiert sahen gegenüber allem, was als Anklage an die Adresse der deutschen Gesellschaft gewertet werden konnte. Dokumentensammlungen, so die Historiker Léon Poliakov und Joseph Wulf im Vorwort eines ihrer erstmals in den 1950er Jahren publizierten Quellenbände zur NS-Geschichte, seien die „einzige vollkommen neutrale und vorurteilslose Form“ des Umgangs mit dem Dritten Reich.⁸ Die Frage, nach welchen Kriterien die veröffentlichten Quellen auszuwählen und wie sie vom Leser zu gebrauchen seien ließen die Herausgeber unbeantwortet. Poliakov und Wulf waren ihrer Zeit insofern weit voraus, als sie in ihrem Band zur NS-Judenpolitik eine ungewöhnlich breite Palette von Dokumenten unterschiedlicher Provenienz boten, darunter – noch dazu als Kern des Buchs – ein Kapitel mit Nachkriegsaussagen jüdischer Opfer. Diese oder andere Quellen jüdischer Provenienz aus der Nachkriegszeit wurden von der deutschen Historiographie über viele Jahre ignoriert. Zum einen galten derartige Opferdokumente als subjektiv, da ihren Autoren angeblich die als notwendig erachtete Distanz zum Geschehen fehlte; zum anderen schienen jüdische Quellen schlicht irrelevant, denn auf die lange Zeit im Vordergrund des Forschungsinteresses stehenden Kernfragen der NS-Historiographie – „Wie konnte es zum Dritten Reich kommen?“, „Was erklärt seine Wirkungsmacht und Destruktivität?“ – gaben sie nach vorherrschender Meinung keine Auskunft. Selbst Raul Hilberg, der Doyen der Holocaustforschung und NS-Vertriebener, artikulierte bis ins hohe Alter seine Skepsis gegenüber Aussagen Überlebender angesichts ihrer „Grenzen und Beschränkungen“.⁹ Weit geringer war die Skepsis der Historikergunft gegenüber den überlieferten Akten des Dritten Reichs, besonders wenn es sich um Schlüsselquellen handelte – also solche NS-Dokumente, denen als Indikatoren politischer Absichten, als Vorzeichen umwälzender Ereignisse oder als pars pro toto besondere Signifikanz beigemessen werden konnte. Die hochgradig subjektive weil interessengeleitete Entscheidung darüber, was als Schlüsseldokument zu gelten hat, beanspruchen Historiker unter Hinweis auf ihre wissenschaftliche Objektivität, doch spielen andere, außerwissenschaftliche Faktoren eine wesentliche Rolle, was insbesondere für den gesellschaftspolitischen Rahmen gilt, der im Nachkriegsdeutschland den Umgang mit dem Dritten Reich bestimmte.¹⁰ Die Annahme, eine Quelle sei relevanter als eine andere, hängt eng mit dem Glauben an Schlüsselpersonen zusammen, die in Gestalt ihrer Wirkungsmacht auf zäsurale Ereignisse ‚Geschichte machen‘. – Auf die NS-Zeit bezogen heißt

dies: Zeugnissen zum Denken und Handeln des Diktators, sowie zur Ergundung seiner, gern mit „Wesen“ bezeichneten, subjektiven Persönlichkeit, maen diesem Denkstil verhaftete Historiker unverhältnismäßig höhere historiographische Bedeutung bei als Quellen aus nachgeordneten Teilen der Partei- und Staatshierarchie oder zur Sozialgeschichte insgesamt. Was diese Diskrepanz zwischen objektivem Anspruch und historiographischer Wirklichkeit konkret bedeutet, möchte ich im Folgenden an zwei Beispielen etwas näher ausführen.

„Hitlers Tischgespräche“ und seine „Denkschrift zum Vierjahresplan“

1951 publizierte das Institut für Zeitgeschichte (IfZ) seine erste Quellenedition in Buchform in Gestalt einer Kompilation einiger der sogenannten „Tischgespräche“ Hitlers für den Zeitraum 1941/42. Als herausgebender Autor firmierte mit Henry Picker einer der Stenografen, die Hitlers Bemerkungen im Führerhauptquartier aufgezeichnet hatten. Eingeleitet und wissenschaftlich „legitimiert“ wurde das Buch durch den Freiburger Universitätsprofessor Gerhard Ritter, der dem wissenschaftlichen Beirat des Instituts angehörte, Vorsitzender des westdeutschen Historikerverbands und leitendes Mitglied des Comité international des Sciences historiques war. Damit schien sowohl in Bezug auf die federführende Institution als auch mit Blick auf den beteiligten Fachmann die Gewähr gegeben für eine Publikation, die auch nach Jahren noch als unverzichtbare Schlüsselquelle zur NS-Geschichte gelten konnte. In seiner Einführung verlieh Ritter dieser Erwartung selbstbewussten Ausdruck, wenn er im Duktus Rankes schrieb, das Buch sei „ein geschichtliches Dokument“, um „zu zeigen, wie es eigentlich gewesen ist“. Das Streben nach Wahrheit verlange im Umgang mit dem Dritten Reich Disziplin und Sachverstand: „Jenseits von Anklage und Verteidigung, von Verdammnis und Verherrlichung gibt es die nüchterne Pflicht des Erkennens, ohne das kein Verstehen und somit auch kein Urteilen möglich ist.“ Ritter grenzte so justizielle Inkriminierung nach Art der Nürnberger Verfahren von kühler historischer Evaluation, wie sie nur der berufene Experte leisten konnte, ab. Gleichzeitig machte er sich selbst zur maßgebenden Deutungsinstanz, indem er den „Tischgesprächen“ singuläre Aussagekraft attestierte: „Wir haben bisher nichts Vergleichbares“, verkündete er (ohne zu klären, für welches Kollektiv er zu sprechen beanspruchte); die Quelle sei „ein planmäßig angelegtes, sehr ausführliches Selbstzeugnis Hitlers über seine politischen Ideen und Ziele auf dem Höhepunkt seiner Macht.“¹¹



„Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42“, herausgegeben von Henry Picker, 1951
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, 17/1589

Ritters Betonung der Bedeutung der „Tischgespräche“ als Abbild historischer Realität und Ausdruck von Hitlers innersten Absichten steht in deutlichem Widerspruch zur geringen Sorgfalt, mit der der Freiburger Ordinarius die Quelle kontextualisierte oder auch nur auf ihre Authentizität untersuchte. In seiner Einführung verzichtet er auf jegliche Hinweise zu Editions-kriterien und uberlieferungsgeschichte, verlegte sich stattdessen auf weitschweifige, um Analogien oder Gegensätze zu anderen historischen Epochen und Akteuren bemuhnte Ausführungen darüber, wie man Hitler und dem „magischen Bann“ seiner Worte gerecht werden konnte.¹² In einem Nachwort „zur Einrichtung der Ausgabe“ erklärte Ritter, warum es ihm „unzweckmasig“ erschienen sei, die Stenogramme in ihrer ursprünglichen chronologischen Reihenfolge abzudrucken (stattdessen entschied er sich für eine Anordnung in neun thematischen „Gruppen“) und warum er auf eine „fortlaufende Kommentierung“ verzichtete. Außerdem erfährt der Leser, dass „[f]ür die Gestaltung des Textes selbst [...] Herr Dr. Henry Picker allein verantwortlich“ sei. Ob Ritter den von Picker besorgten Dokumententeil mit den Originalen verglichen hatte, bleibt unerwähnt; immerhin lässt sich dies vermuten angesichts

von Ritters Angabe, „nur ganz wenige Stellen völlig belanglosen Inhalts“ seien von Picker weggelassen worden.¹³

Nicolas Berg konstatiert zu Recht als entscheidendes Manko der Ritterschen Edition den Aspekt der „kommentarlosen historischen Enthaltensamkeit bei gleichzeitig forcierter Rhetorik der Bedeutsamkeit der Quelle“. Berg sieht die Edition als Beispiel für das, was Hannah Arendt in einer Besprechung des Buchs als „verschobene Historiographie“ kritisierte, bei der einzelne, von Historikern ausersehene Dokumente für das NS-System als Ganzes sprechen sollen.¹⁴ Klar erkennbar wird durch die Fokussierung auf Hitler als Faszinosum eine Sichtweise des NS transportiert, die den Antriebsmotiven und Denkfiguren des Diktators ungleich größere Relevanz beimisst als gesellschaftspolitischen Aspekten, ganz wie es der vorherrschenden Verdrängungsmentalität im Nachkriegs-Deutschland entsprach. In einem Brief umriss Gerhard Ritter Ende 1951 seine dezidierte Einschätzung dessen, wonach die westlichen Gesellschaften verlangten und was ihnen der Historiker bieten konnte: „Die Welt verträgt jetzt noch nicht die Wahrheit über den Nationalsozialismus, und die schwachen heutigen demokratischen Regierungen brauchen noch eine Zeit lang die dunkle Folie eines rabenschwarzen NS zu ihrer politischen Wirksamkeit.“¹⁵ Ritter, gegen Kriegsende selbst Verfolgter des NS-Regimes, stand damit in der ersten Reihe jener westdeutschen Historiker, die das Dritte Reich als bizarres „Hitlertum“ aus der deutschen Geschichte heraus zu dividieren und seiner sozialen Verankerung zu berauben versuchten.¹⁶

Neben konzeptionellen Problemen zeigte das Buch erhebliche methodische Mängel. In den „Frankfurter Heften“ wies Eugen Kogon auf eine Reihe unklarer, vom Herausgeber der „Tischgespräche“ nicht hinreichend behandelte Aspekte der Edition hin – von der Frage nach den jeweiligen Autoren der Niederschriften im Führerhauptquartier über die thematische Zusammenstellung der abgedruckten Gespräche und die problematische Vermischung wörtlicher mit indirekter Rede bis zur Nichteinhaltung des „Normalverfahrens“ bei der Zustimmung des Institutsbeirats zur Veröffentlichung. Gleichzeitig monierte Kogon Ritters Hinweis, eine fortlaufende Kommentierung der vielen sachlichen Fehler hätte der Edition „den Charakter einer fortgesetzten Polemik“ gegeben. „Wieso denn?“, fragte Kogon, und seit wann sei es „Polemik! wenn die Wissenschaft einer kritiklosen Gläubigkeit zuvorkommt und aus einer Masse von ‚Irrtümern, Übertreibungen oder Verfälschungen‘ typische widerlegt?“¹⁷ Tatsächlich bot Ritter nur in seinem Nachwort als

Anmerkung im Kleinstdruck dem Leser zur Warnung „ein paar beliebig herausgegriffene Beispiele“ für die „Fragwürdigkeit Hitlerscher Angaben.“¹⁸

Dass die „Tischgespräche“-Edition einen „regelrechten Skandal“¹⁹ verursachte und durch die Kritik von westdeutschen Politikern bis hin zu Bundeskanzler Adenauer das junge IfZ ernsthaft in seiner Existenz bedrohten, hatte allerdings weniger mit dem Buch selbst zu tun als mit der Tatsache, dass ein Vorabdruck in der Zeitschrift „Quick“ den Text in den öffentlichen Raum kapultierte, wo Hitler-Faszination und NS-Trivialisierung durch den von Ritter erhobenen Anspruch vorurteilsloser Wissenschaftlichkeit noch an Resonanz gewannen. Doch der Wert der Dokumentenüberlieferung schien einstweilen unstrittig. Noch Mitte der 1980er Jahre galten die inzwischen in weiteren Editionen veröffentlichten „Tischgespräche“ Martin Broszat, dem damaligen Leiter des IfZ, als „fraglos eine der besten Quellen [...], um dem ungeschminkten Wesen Hitlers nahezukommen“.²⁰ Und in der 1999 erschienenen Festschrift des IfZ zu seinem 50jährigen Bestehen konstatierte Broszats Nachfolger Horst Möller, Ritter habe zwar „die in diesem Fall zentralen quellenkritischen Notwendigkeiten“ unterschätzt, den Quellenwert aber richtig veranschlagt und editorisch vertretbar gearbeitet, da die Wissenschaft heute wie damals, mit der „Unmöglichkeit oder Sinnlosigkeit, historische Zeugnisse – auch wenn ihr Inhalt in fanatischer Ideologie besteht – fortlaufend zu kommentieren“, ringe.²¹ Interessanterweise bemüht Möller zum Nachweis dieser Einschätzung das Beispiel von Hitlers „Mein Kampf“, bei dem das an sich berechtigte Bestreben nach Unterbindung propagandistischer Verbreitung in Konflikt stehe mit der Vielzahl unautorisierter Abdrucke – ein Paradoxon, das wohl auch die vom IfZ inzwischen vorgelegte kritische „Mein Kampf“-Edition trotz bester Absichten nicht völlig beseitigen konnte.²²

Nach Kogons früher quellenimmanenter Kritik an der Ritter'schen „Tischgespräche“-Edition vergingen Jahrzehnte, bis die Frage nach dem Wert des ihr zugrundeliegenden Dokumentenmaterials ernsthaft gestellt wurde. Eine Antwort ist angesichts der hochkomplexen Provenienz dieses Materials und seines wiederholten Abdrucks in verschiedenen Versionen alles andere als einfach. Für unseren Zusammenhang lässt sich der Sachverhalt wie folgt resümieren: Weder die wortgleiche Entsprechung der überlieferten Aufzeichnungen mit Hitlers Bemerkungen noch die Authentizität der Aufzeichnungen selbst ist zweifelsfrei nachgewiesen. Unterschiedliche Personen aus dem Dienstbereich des Chefs der NSDAP-Parteikanzlei Martin Bormann, in erster Linie Picker und sein Kollege Heinrich Heim,

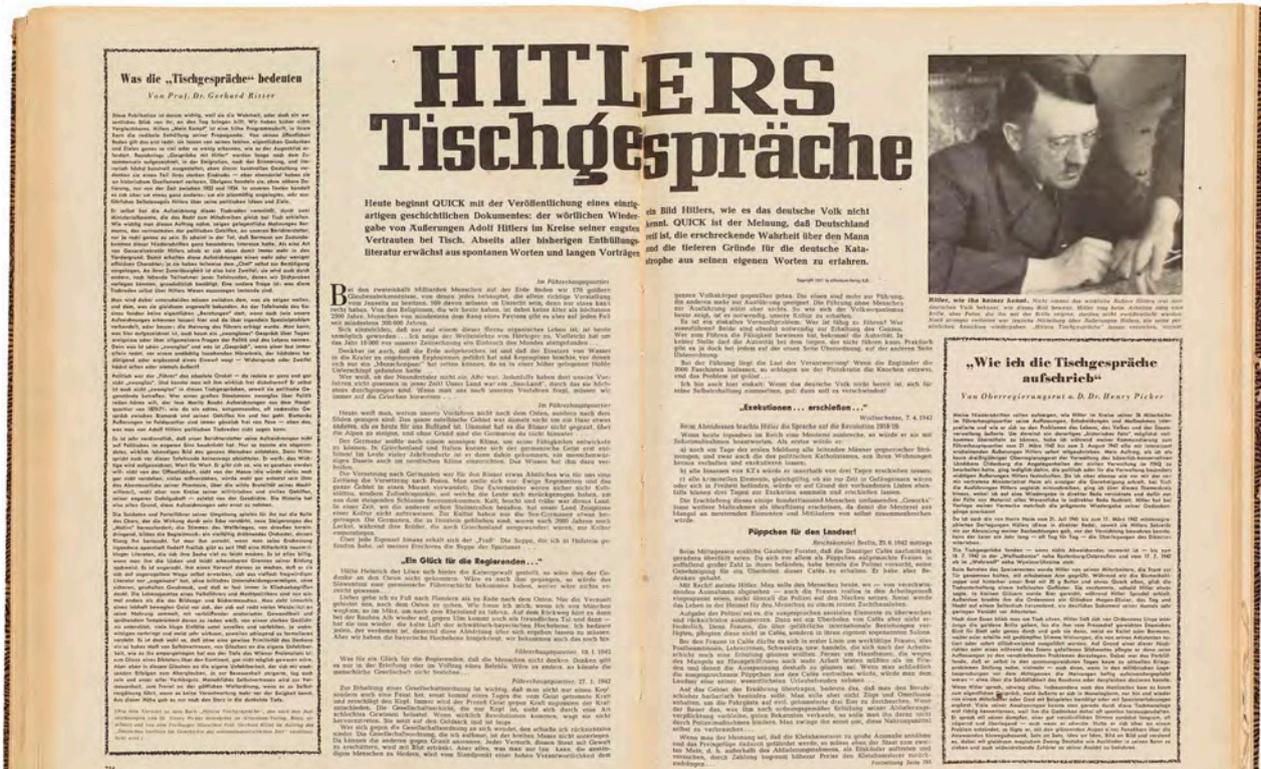


Die Trivialisierung des „Bösen“. Illustrierte Zeitschrift „Quick“ vom 10. Juni 1951 mit Ankündigung auf dem Titelblatt (oben) und dem ersten Teil des Vorabdrucks (unten)

Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz

haben die Ausführungen Hitlers zu unterschiedlichen Zeitpunkten niedergeschrieben – nicht wörtlich, sondern „dem Sinne nach“ und auch nicht zeitgleich mit den Tischreden, sondern meist nachträglich auf der Basis von Stenogrammen. Originalniederschriften der Zeit sind nur für einen kleinen Teil erhalten,²³ der Rest liegt lediglich in Abschriften vor oder ist unzugänglich. Besonders ungesichert sind Provenienz und Inhalt der sogenannten Bormann-Vermerke mit den Protokollen Heims und einigen der Picker-Niederschriften, die der dubiose Schweizer Geschäftsmann François Genoud aus dem Nachlass Bormanns unter seine Kontrolle gebracht und zuerst 1952 in französischer Übersetzung veröffentlicht hat.²⁴ Genoud war auch maßgeblich an einer erweiterten, von dem renommierten britischen Historiker Hugh Trevor-Roper eingeleiteten englischen Ausgabe beteiligt, die 1953 erschien.²⁵ Darüber hinaus spielte Genoud eine zentrale Rolle bei der selektiven, von ihm kontrollierten Veröffentlichung anderer Quellen ähnlich unklarer Provenienz, vor allem dem sogenannten „Hitler-Testament“ in Gestalt von Aufzeichnungen zur Endphase im „Führerbunker“.

Genouds Erfolg beruhte auf der geschickten Kooperation mit etablierten Fachhistorikern, denen er durch das Versprechen, ihnen exklusiven Zugang zu den von ihm gehüteten, für Hitler-zentrische Forschung hochinteressanten Dokumenten zu gewähren, eindeutige Aussagen zur Authentizität und Schlüsselbedeutung

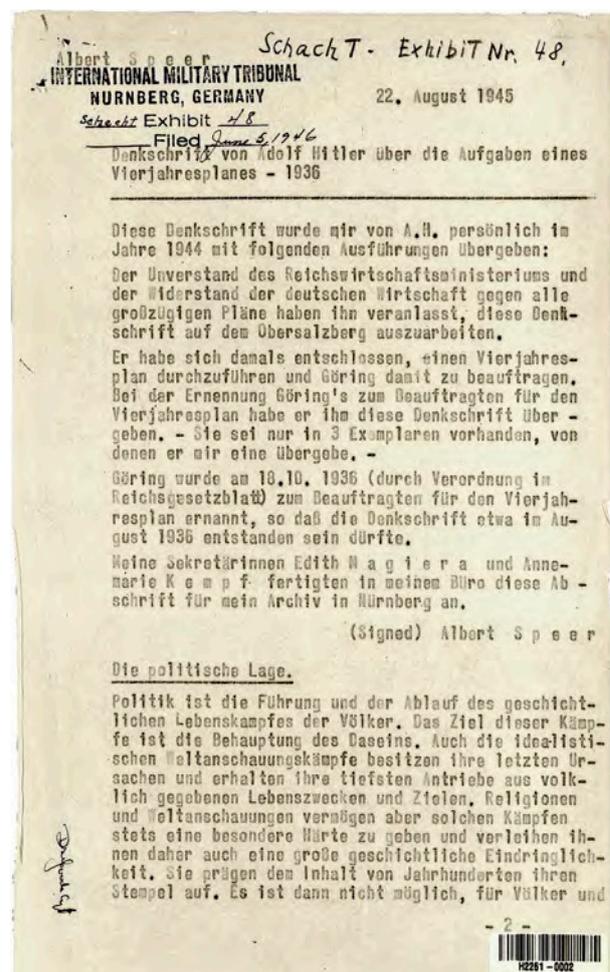


dieser Quellen entlockte, um sie publizistisch zu verwerten. Der schwedische Historiker Mikael Nilsson hat jüngst anhand von Trevor-Ropers unkritischer, ja grob fahrlässiger öffentlicher Aufwertung der von Genoud lancierten fragwürdigen Texte zu historischen Schlüsselquellen deutliche Belege dafür geliefert, wie Eitelkeiten, Erwerbsinteressen und Vorteilserwartungen von Historikern deren professionellen Anspruch unterminieren können.²⁶ Im Falle von Trevor-Roper erscheint dessen unrühmliche Rolle im Skandal um die vom „Stern“ 1983 abgedruckten gefälschten „Hitler-Tagebücher“ somit wenig überraschend.²⁷ Es zeigt sich hier zudem, was passiert, wenn Historiker jenen Quellen höhere Relevanz beimessen, die den eigenen Ansichten entsprechen: Sonst übliche, mit Recht eingeforderte Standards der Quellenkritik scheinen dann eher verzichtbar oder werden laxer angewandt. Gleichzeitig entwickeln Schlüsseldokumente, sind sie einmal als Nachweis vorgegeblicher Absichten Hitlers allgemein akzeptiert, eine Eigendynamik. Ediert in zahlreichen Neuauflagen leicht verfügbar, werden sie immer wieder als Quellenbeleg zur Untermauerung etablierter Interpretationen bemüht. Auch ich habe mich in der Vergangenheit bei den „Tischgesprächen“ bedient, zwar nicht in Gestalt der Ritter'schen Ausgabe, aber einer späteren Edition, die bei Licht besehen ähnlich ernste Zweifel an ihrem Erklärungswert rechtfertigt.²⁸

Die Tatsache, dass sich die „Tischgespräche“ trotz der immanenten Probleme ihrer verschiedenen Druckversionen als wirkungsmächtige „Schlüsselquelle“ zur NS-Geschichte erwiesen haben, soll mein zweites Beispiel verdeutlichen. Als das IfZ in seiner Zeitschrift „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ im Jahre 1955 „Hitlers Denkschrift zum Vierjahresplan 1936“ abdruckte, sah sich der die Quelle einleitende Wirtschaftshistoriker Wilhelm Treue mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass das Dokument lediglich in einer undatierten Abschrift ohne Briefkopf, Titel und Unterschrift überliefert war, noch dazu aus der Hand von Hitlers Vertrautem Albert Speer, der es während des Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Verfahrens dem Anwalt seines Mitangeklagten Hjalmar Schacht übergeben hatte, bevor es als Beweismittel in das Verfahren aufgenommen wurde.²⁹ Zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit lieferte Speer neben der von seinen Sekretärinnen verfassten Abschrift des Dokuments die Versicherung mit, ihm sei die „Denkschrift“ im Jahre 1944 „von A.H. persönlich“ übergeben worden. Dabei habe ihm Hitler erklärt, sie sei zum Zeitpunkt der Abfassung (Speer vermutete August 1936) nur in drei Exemplaren erstellt worden mit dem Ziel, dem „Unverstand des Reichswirtschafts-

ministeriums“ unter Schacht und dem „Widerstand der deutschen Wirtschaft gegen alle großzügigen Pläne“ entgegenzuwirken.³⁰ Es handelte sich also hier um eine Quelle, die nicht nur Schacht, sondern auch deutschen Unternehmern im Bemühen um Selbststilisierung als Regimeopfer innerhalb wie außerhalb des Gerichts Argumentationshilfe bot, zumal sie die Drohung Hitlers mit verschärften jüdenfeindlichen Maßnahmen im Kriegsfall enthält.

Wenngleich der erfahrene Historiker Wilhelm Treue das Dokument stilistisch für „salopper und gleichzeitig geschraubter als vieles andere, das nachweislich von Hitler stammt“ befand, räumte er Zweifel an der Verlässlichkeit der Quelle durch ein Zitat Hitlers vom Oktober 1941 aus, das er der englischen, von Hugh Trevor-Roper besorgten Ausgabe der „Tischgespräche“ entnahm; die entsprechende Fußnote enthält den Hinweis: „der oben angeführte Originaltext [des Hitler-Zitats vom 13./14.10. 1941] nach freundl. Mitteilung von Herrn François Genoud“.³¹ Einer zweifelhaften Quelle wird hier also mithilfe einer noch zweifelhafteren wissenschaftliche Kreditabilität attestiert, noch



Nürnberg Dokument „Schacht Exhibit Nr. 48“

International Court of Justice Den Haag, IMT Nuremberg Archives
H-2261

dazu unter Rekurs auf Genoud, dessen von Eigeninteresse und Hitler-Affinität geprägte Agenda schon damals kaum infrage stand. Was einmal zur Schlüsselquelle erhoben wurde, hat allen Erkenntnisfortschritts seit den 1950er Jahren zum Trotz Aussicht es zu bleiben. Zwar fehlt Hitlers „Denkschrift zum Vierjahresplan“ dankenswerterweise in der umfassenden Quellenedition des Bundesarchivs und des IfZ zur NS-Judenpolitik,³² doch nach wie vor wird auch von erfahrenen Historikern aus ihr wörtlich und kritiklos zitiert.³³

Ausblick

Schlüsselquellen gibt es nach wie vor, doch hat sich mit dem massiven Anwachsen der NS-Forschung das Konzept diversifiziert, seine Bedeutung relativiert, gerade was den Anspruch auf Repräsentativität und Exklusivität angeht. Von der Ansicht, dass eine Quelle „für sich spricht“ oder als pars pro toto gelten kann, ist die Wissenschaft abgerückt, nicht nur in Bezug auf Schrift-dokumente, sondern auch im Umgang mit Bildmaterial und Artefakten, je mehr sich der Grundsatz „context is key“ durchsetzen konnte. Für die Beschreibung der gegenwärtigen Quellenlandschaft zur Erforschung der NS-Geschichte scheinen mir folgende fünf Phänomene signifikant:

1. Die Inklusion verschiedener Quellenformen und -formate, einschließlich unterschiedlicher Publikationsmedien – vom traditionellen Druck bis zur Website oder Datenbank – als Standard wissenschaftlichen Arbeitens. Schriftquellen sind weiterhin von zentraler Bedeutung, haben aber zugunsten anderer Überlieferungstypen an Stellenwert verloren.
2. Damit verbunden ist die Relativierung der Bedeutung von Quellen aus dem NS-Staats- und Partei-sektor. Sie werden zwar immer noch gebraucht, gerade wenn es um „Motive und Verhaltensweisen der Täter“ geht,³⁴ daneben sind aber Dokumente anderer, insbesondere jüdischer Provenienz getreten, die im Bemühen um Multiperspektivität stärker sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte abbilden und gruppenübergreifende Interaktion, auch zwischen Deutschen und Nichtdeutschen, in den Blick nehmen.
3. Eine gewachsene Bereitschaft zur Wahrnehmung von unterschiedlichen, teilweise widersprüchlichen Erscheinungen, von Nuancenreichtum und Vielschichtigkeit, als kennzeichnendes Moment der NS-Geschichte, das nur bedingt abstrakte Verkürzungen sinnvoll erscheinen lässt und auf die immer noch zu leistende Grundlagenforschung verweist.
4. Die Ausrichtung der Forschung am Ziel einer integrierten Betrachtung, wie sie Saul Friedländer mit

Blick auf stärkere Einbeziehung der Holocaustopfer in die traditionell stark aus der Täter-Perspektive geschriebene NS-Geschichte verlangt hat.³⁵ Allerdings hat die Forschung bisher weder systematische Anstrengungen in dieser Richtung unternommen noch gibt es eine Diskussion darüber, wie sich Integration möglichst sinnvoll operationalisieren lässt. Es bleibt gerade im Ausstellungssektor mit Blick auf das anvisierte Publikum oft bei einer beliebigen, bestimmte Perspektiven privilegierenden Betrachtung.

5. Die Ausdehnung der Betrachtung vom NS auf die Nachkriegszeit, insbesondere die Repräsentationsgeschichte in Öffentlichkeit und Medien. Zwischen diesen „aftermath studies“ und der stärker empirisch ausgerichteten Historiographie wächst die Kluft wie auch insgesamt die Diversifizierung des selbst von Experten nicht mehr überschaubaren Forschungsfelds zunimmt. Allerdings relativiert sich die thematische Fragmentierung gerade in den Holocaust Studies durch einen starken Trend zur interdisziplinären und länderübergreifenden Zusammenarbeit, der trotz massiver Renationalisierung und identitätspolitischer Überformung des Themas in einigen Staaten anzudauern verspricht.

Insgesamt könnte man von einer Demokratisierung der Betrachtung der NS-Geschichte sprechen, aufgrund derer Zeitzeugen, ihre Nachfahren und die breitere Öffentlichkeit den Exklusivitätsanspruch der professionellen Hüter der Vergangenheit bestreiten. Gleichzeitig wächst der Druck auf Historiker, ihren Anspruch auf Deutungsmacht dadurch zu verteidigen, dass sie das gesellschaftliche Bedürfnis nach Sinnstiftung befriedigen und wissenschaftlich untermauern. Die Formen dieser Sinnstiftung unterscheiden sich je nach gesellschaftspolitischem Kontext. Gerade im Umgang mit dem Holocaust zeigt sich in den letzten Jahren die schillernde Vielfalt der Perspektiven und Interpretationen, in manchen Fällen allerdings mit beunruhigend apologetischer oder revisionistischer Tendenz.³⁶ Ausstellungen, Überblicksdarstellungen und andere Formen historiographischer Abstraktion spielen dabei ebenso eine Rolle wie Quellen aller Art, einschließlich von zu solchen erkorenen Schlüsseldokumenten. Die starke Orientierung der gegenwärtigen NS-Historiographie am Holocaust, aber auch an anderen NS-Genoziden hat die Sensibilität im Umgang mit Quellen erhöht.³⁷ Um sie angemessen zu entschlüsseln, bedarf es von Seiten der Historiker des Wissens um ihre komplexe, oft codierte Bedeutung, um den breiteren historischen Kontext wie auch um die eigene Subjektivität

tät, die Regeln der „Zunft“ und die Erwartungshaltung von Politik und Gesellschaft.

Die Geschichtswissenschaft, gerade die deutsche, muss sich aufgrund ihrer Beihilfe zur Legitimierung der NS-Herrschaft ihrer eigenen Grenzen ebenso bewusst sein wie der Faktoren, die ihre Arbeit beeinflussen. So problematisch die Rolle historischer Experten bei der Vermittlung geschichtlichen Wissens war, ist und wohl auch bleiben wird, so ist sie doch unverzichtbar und gegen zweckdienliche Usurpation durch humanitätsfeindliche Demagogen zu verteidigen. Dies gilt besonders, wo es um das Beharren auf Unterscheidung zwi-

schen historischen Fakten und interessengeleiteten Fiktionen geht – eine Unterscheidung, ohne die Zivilgesellschaften auf Dauer nicht bestehen können. Deutungskompetenz kann beanspruchen, wer die eigenen Ergebnisse empirisch zu rechtfertigen in der Lage ist. Das geht nur partiell und vorübergehend, da sich trotz finiter Quellen immer wieder neue Perspektiven auf-tun, die zu neuen Erkenntnissen bei der Annäherung an die historische Wirklichkeit führen. Mag dieser Prozess auch bisweilen beunruhigend endlos erscheinen, es gibt keine sinnvolle Alternative.

.....

* Die hier vorgetragenen Ansichten sind die des Autors; sie spiegeln nicht die Meinung des United States Holocaust Memorial Museums.

- 1 Astrid M. Eckert: Kampf um die Akten. Die Westalliierten und die Rückgabe von deutschem Archivgut nach dem Zweiten Weltkrieg, Stuttgart 2004.
- 2 Philip Friedman: Outline of program for Holocaust research, in: ders., Roads to Extinction: Essays on the Holocaust, New York/Philadelphia 1980, S. 572–576, hier S. 571. Siehe auch Laura Jokusch: Das Urteil der Zeugen: Die Nürnberger Prozesse aus der Sicht jüdischer Holocaustüberlebender im besetzten Deutschland, in: Kim C. Priemel, Alexa Stiller (Hg.), NMT. Die Nürnberger Militärtribunale zwischen Geschichte, Gerechtigkeit und Rechtschöpfung, Hamburg 2013, S. 653–683.
- 3 Raul Hilberg, Die Quellen des Holocaust. Entschlüsseln und Interpretieren, Frankfurt 2002. Der Titel des zuerst 2001 im Amerikanischen erschienenen Buchs lautet „Sources of Holocaust Research. An Analysis“.
- 4 Siehe zu den in drei Editionsserien mit insgesamt 67 Bänden veröffentlichten Prozessunterlagen Kim C. Priemel, Alexa Stiller: Wo ‚Nürnberg‘ liegt. Zur historischen Verortung der Nürnberger Militärtribunale, in: dies., NMT, S. 13–16. Zum IfZ-Archiv Werner Röder, Hermann Weiß, Klaus A. Lankheit, Das Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, in: Horst Möller, Udo Wengst (Hg.), 50 Jahre Institut für Zeitgeschichte. Eine Bilanz, München 1999, S. 105–125.
- 5 Aus der Fülle der Literatur siehe Winfried Schulze, Otto Gerhard Oexle: Deutsche Historiker im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 2000; Ingo Haar: Historiker im Nationalsozialismus. Deutsche Geschichtswissenschaft und der „Volkstumskampf“ im Osten, Göttingen 2000.
- 6 Siehe die grundlegende Arbeit von Nicolas Berg: Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung, Göttingen 2003. Zum gesellschaftspolitischen Kontext Norbert Frei: Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit, München 1996.
- 7 Waltho Hofer (Hg.): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933–1945, Frankfurt am Main 1957; zit. nach Berg, Holocaust, S. 327.
- 8 Léon Poliakov, Joseph Wulf: Das Dritte Reich und die Juden. Dokumente und Aufsätze, Berlin 1955 (ND Frankfurt 1983), S. 1. Die anderen drei Bände in der Reihe erschienen unter den Titeln Das Dritte Reich und seine Denker, Das Dritte Reich und seine Diener, und Das Dritte Reich und seine Vollstrecker.
- 9 Hilberg, Quellen, S. 56; siehe auch: ‚Ich fälle kein Urteil‘. Interview mit Raul Hilberg, in: die tageszeitung, 7.12.2002.
- 10 Siehe Frei, Vergangenheitspolitik; Peter Reichel, Harald Schmid, Peter Steinbach (Hg.): Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung, Bonn 2009; Frank Bajohr, Anselm Doering-Manteuffel, Claudia Kemper, Detlef Siegfried (Hg.): Mehr als eine Erzählung. Zeitgeschichtliche Perspektiven auf die Bundesrepublik, Göttingen 2016.
- 11 Gerhard Ritter: Zur Einführung, in: Dr. Henry Picker, Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–42. Im Auftrage des Deutschen Instituts für Geschichte der nationalsozialistischen Zeit geordnet, eingeleitet und veröffentlicht von Gerhard Ritter, Bonn 1951, S. 11–29, hier S. 11. Ähnlich das Vorwort Pickers, der die Niederschriften als „historisches Dokument einmaliger Art“ bezeichnete (S. 33), während der Umschlagtext unter Verweis auf Ritter („Der bekannte Freiburger Historiker“) behauptete, „dass es kein anderes Dokument gibt, das in so unmittelbarer Weise, ohne die Brille eines Biographen oder den Erinnerungsfiler eines Mitwirkenden, durch sich selbst spricht“. Zu Ritter siehe auch Christoph Cornelißen: Gerhard Ritter. Geschichtswissenschaft und Politik im 20. Jahrhundert, Düsseldorf 2001.
- 12 Ritter, Einführung, S. 11.
- 13 Ders., Zur Einrichtung der Ausgabe, in: Picker, Tischgespräche, S. 453–454, hier S. 453.
- 14 Berg, Holocaust, S. 330, 334; mit Verweis auf Harald Welzer: „Verweilen beim Grauen“, in: Merkur 48 (1994), S. 67–72, und Hannah Arendt: Bei Hitler zu Tisch, in: Der Monat 4 (1951/52), Nr. 37, S. 85–90.
- 15 Ritter an Michael Freund, 27.11.1951; zit. nach Cornelißen, Gerhard Ritter, S. 533.
- 16 „Als Zeitzeuge und Opfer des NS-Systems fühlte er [Ritter, JM] sich geradezu berechtigt, von einer eingehenden Untersuchung der sozialen Basis des Systems abzusehen“ (Cornelißen, Gerhard Ritter, S. 522). S. auch Gerhard Ritter: The Historical Foundations of the Rise of National-Socialism, in: The Third Reich, hg. International Council for Philosophy and Humanistic Studies, New York 1955, S. 381–416.
- 17 EK (Eugen Kogon): Habent sua fata libelli, in: Frankfurter Hefte, 6. Jahrgang Heft 9 (September 1951; ND 1978), S. 682–685 (hier: 684).
- 18 Ritter, „Zur Einrichtung“, S. 454 Anm. 1.
- 19 Berg, Holocaust, S. 330.
- 20 Martin Broszat: Aufgaben und Probleme zeitgeschichtlichen Unterrichts, in: Hermann Graml, Klaus-Dieter Henke (Hg.), Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte, München 1986, S.18; zit. nach Berg, Holocaust, S. 334 f., Anm.48.
- 21 Horst Möller: Das Institut und die Geschichtsschreibung, in: ders., Wengst, 50 Jahre, S. 35–39.
- 22 Mein Kampf. Eine kritische Edition; hg. von Christian Hartmann, Thomas Vordermayer, Othmar Plöckinger, und Roman Töppel im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, München 2016.
- 23 Etwa 40 S. mit Aufzeichnungen für den Januar 1942 befinden sich im Bundesarchiv Berlin unter der Signatur NS 6/819.
- 24 François Genoud: Libres propos sur la guerre et la Paix. Recueillis sur l'ordre de Martin Bormann, Paris 1952.
- 25 Hitler's Table Talk 1941–1944. With an Introductory Essay on The Mind of Adolf Hitler by H.R. Trevor-Roper, London 1953 (seitdem zahlreiche Neuauflagen).
- 26 Mikael Nilsson: Hugh Trevor-Roper and the English Editions of 'Hitler's Table Talk' and 'Testament', in: Journal of Contemporary History 2016, Vol. 51(4), S. 788–812.
- 27 Siehe Robert Harris: Selling Hitler, New York 1986.
- 28 Es handelt sich dabei um: Monologe im Führerhauptquartier 1941–1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims herausgegeben von Werner Jochmann, Hamburg 1980; zitiert in Jürgen Matthäus: Das ‚Unternehmen Barbarossa‘, in: Christopher Browning: Die Entfesselung der „Endlösung“.

- Nationalsozialistische Judenpolitik 1939–1942, München 2003, S. 366, 387, 406, 440. Die Picker-Edition wurde bis 1993 in verschiedenen Ausgaben – zumeist ohne Ritters Einführung, chronologisch umorganisiert und um sog. „Authentizitätsbeweise“ ergänzt – weiter veröffentlicht.
- 29 Nürnberg Dokument Schacht Exhibit Nr. 48 (IMT) bzw. NI-4955 (Fall 6 und 12).
- 30 Vermerk Speer, Denkschrift von Adolf Hitler über die Aufgaben eines Vierjahresplans – 1936, 22.8.1945, zit. nach Wilhelm Treue: Vorbemerkung“ zu „Dokumentation: Hitlers Denkschrift zum Vierjahresplan 1936, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 3 (1955) Heft 2, S. 184–210 (hier 184). Zum vollen Wortlaut der Notiz von Speer s. Nürnberg Dokument Schacht Exhibit Nr. 48 oder NI-4955. Mit Vermerk abgedruckt in Akten zur Deutschen Auswärtigen Politik 1918–1945, Series C, Bd.5/2, Göttingen 1977, S. 793–801).
- 31 Treue, Vorbemerkung, S. 184 Anm. 2.
- 32 Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945 (VEJ), herausgegeben im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, München 2008ff. (geplant sind insgesamt 16 Bände). Ian Kershaw verwendet in seiner 2002 in deutscher Ausgabe erschienenen Hitler-Biographie die von Schramm 1963 herausgegebene Version der „Tischgespräche“, bezweifelt aber den Quellenwert der sogenannten „Bunkergespräche“ zu den letzten Kriegsmonaten. Siehe Ian Kershaw: Hitler 1889–1936, München 2002, S. 10.
- 33 Siehe etwa Lars Lüdicke: Hitlers Weltanschauung. Von „Mein Kampf“ bis zum „Nero-Befehl“, Paderborn 2016, S. 12, 72, 113, 119, 124–128, 149–154, 159, 162 f., 166–168, 180; Michael Grüttner, Brandstifter und Biedermänner. Deutschland 1933–1939, Stuttgart 2015, S. 236 f.
- 34 VEJ Bd.1: Deutsches Reich 1933–1937, bearbeitet von Wolf Gruner, München 2008, S. 7.
- 35 Saul Friedländer: Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933–1939. Die Jahre der Vernichtung 1939–1945, München 2007.
- 36 So wandte sich die polnische „Liga gegen Diffamierung“ (Reduta Dobrego Imienia) Anfang Juni 2017 in einer öffentlichen Stellungnahme und einem von mehr als 130 polnischen Wissenschaftler mit hohem Anteil von Nichthistorikern unterzeichneten Brief gegen die Arbeiten von Jan Grabowski, Professor an der University of Ottawa und ausgewiesener Experte zum Holocaust in Polen, mit der Begründung, seine kritische Aufarbeitung der polnischen Rolle bei der deutschen Judenvernichtung verzerre die geschichtliche Realität und beschmutze die Ehre der polnischen Nation. Zur Unterstützung ihres öffentlichen Protests zitieren die Unterzeichner einen kurzen Abschnitt aus dem von Emanuel Ringelblum geleiteten Ghettoarchiv, den sie offensichtlich als repräsentative Schlüsselquelle ansehen, ohne die ihrer These widersprechende Fülle des dort gesammelten Materials zu erwähnen, <https://www.jta.org/2017/06/12/news-opinion/world/historians-defend-professor-who-wrote-of-poles-complicity-in-holocaust> (Aufruf vom 15. Juni 2017).
- 37 Stellvertretend für eine Vielzahl von Publikationen: Dan Stone (Hg.): The Historiography of the Holocaust, Basingstoke, New York 2004; Norbert Frei, Wulf Kansteiner (Hg.): Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität, Göttingen 2013.

Autorinnen und Autoren

Mary-Elizabeth Andrews (PhD), Museumswissenschaftlerin, Kuratorin am Australian National Maritime Museum

Rosmarie Beier-de Haan (Dr. phil.), Historikerin, Honorarprofessorin an der FU und an der TU Berlin; bis 2017 Leiterin der Sammlung Alltagskultur u.a. für Medizin- und Technikgeschichte am Deutschen Historischen Museum

Joachim Baur (Dr. phil.), Historiker, Kurator und Museumsberater; Mitinhaber des Ausstellungsbüros „Die Exponauten. Ausstellungen et cetera“

Béatrice de Chancel-Bardelot, Conservateur du Patrimoine (Kustodin für besonders wertvolle Objekte) am Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge

Michael Dorrman (Dr. phil.), Historiker, Kurator und Projektleiter für die neue Dauerausstellung des Jüdischen Museums Berlin

Regine Falkenberg (Dr. phil.), Kulturwissenschaftlerin, Leiterin der Sammlung Alltagskultur u.a. für zivile Kleidung und Textilien am Deutschen Historischen Museum

Marc Fehlmann FRSA (Dr. phil.), Kunsthistoriker, Direktor des Historischen Museums Basel

Hannes Heer, Historiker, Publizist und Regisseur, Leiter von Ausstellungen, wie der sogenannten Wehrmachtausstellung und zuletzt der Dauerausstellung „Verstumte Stimmen“

Dirk Heisig, Sozialwissenschaftler, Leiter der Museumsakademie MUSEALOG, Emden

Thomas Jander, Historiker, Leiter der Sammlung Dokumente am Deutschen Historischen Museum

Kirsten John-Stucke, Historikerin, Leiterin des Kreis-museums Wewelsburg (Kreis Paderborn)

Sarah Kenderdine (PhD), Archäologin, Professorin für digital museology an der École polytechnique fédérale de Lausanne

Andreas Ludwig (Dr. phil.), Historiker, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam

Sharon Macdonald (Dr. phil.), Ethnologin, Direktorin des Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMAH), Anniversary Professor Universität York

Jürgen Matthäus (Dr. phil.), Historiker, Leiter der Forschungsabteilung am Jack, Joseph and Morton Mandel Center for Advanced Holocaust Studies des United States Holocaust Memorial Museum, Washington, DC

Jennie Morgan (PhD), Sozialanthropologin, Wissenschaftlerin am Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMAH), Forschungsprojekte und Lehre an der Universität York

Marie-Louise von Plessen (Dr. phil.), Historikerin, Ausstellungskuratorin, Autorin, internationale Beratungs-, Gremien-, Vortrags- und Konzeptarbeit

Katja Protte, (Kunst-)Historikerin, Ausstellungskuratorin und Leiterin der Kunstsammlung am Militärhistorischen Museum der Bundeswehr, Dresden

James Taylor, Historiker, Assistant Director for Narrative and Content at Imperial War Museums

Abbildungsnachweis

Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Johannes Laurentius: S. 40 rechts
Art Gallery of New South Wales (AGNSW), Sydney: S. 17 rechts, S. 18
BEGAS HAUS Heinsberg/Franz Schotten, Hückelhoven: S. 46
Bibliothèque nationale de France, Paris: S. 59
Collection et Photographie Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg: S. 49 oben, S. 49 unten
Conseil de l'Europe Archives, Strasbourg: S. 50 links und rechts
Dunhang Academy/Zhi Jun Sun: S. 14
Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg: S. 51
Foto-Brüggemann, Leipzig: S. 67
Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu/Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań: S. 39
Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz: S. 80
Kai-Olaf Hesse: S. 94 oben
Historisches Museum Frankfurt/Norbert Miguletz: S. 91
Historisches Museum Pfalz Speyer: S. 45 links
Imperial War Museum: S. 118 oben und unten, S. 120, S. 122 oben und unten
International Court of Justice Den Haag/IMT Nuremberg Archives: S. 129
Sarah Kenderdine & Jeffrey Shaw: S. 15 oben, S. 15 unten, S. 16, S. 17 links
Kreismuseum Wewelsburg: S. 32, S. 35 oben, S. 37 oben und unten
Kreismuseum Wewelsburg/Matthias Groppe: S. 34, S. 35 unten
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: S. 76 unten, S. 77 oben
Kunstmuseen Krefeld: S. 47 oben
Landesarchiv Speyer: S. 41 Mitte
Landschaftsverband Rheinland – LandesMuseum Bonn: S. 41 oben
Lukas Linder: S. 40 links
Andreas Ludwig: S. 89, S. 90 oben, S. 90 unten, S. 92, S. 93, S. 94 unten, S. 95
Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden/Ingrid Meier: S. 107, S. 115
Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden/David Brandt: S. 110, S. 111, S. 114
Mittelrhein-Museum, Koblenz: S. 47 unten
Jennie Morgan. Reproduced with kind permission from York Museums Trust (York Castle Museum): S. 23, S. 25
La Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais: S. 58, S. 61, S. 62
Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c019561: S. 42
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: S. 78 oben
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: S. 128 oben und unten
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin/Sebastian Ahlers, Indra Desnica, Arne Psille: S. 44 oben und unten, S. 45 rechts, S. 48, S. 49 Mitte, S. 54, S. 55, S. 56, S. 75, S. 76 oben, S. 77 unten, S. 78 unten, S. 79, S. 102, S. 105, S. 126
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin/Thomas Bruns: S. 101
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin/Sven Lüken: S. 104
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin/Hans Dieter Schaal: S. 103
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin: S. 65, S. 66
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: S. 43

