

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
Philosophische Fakultät



Masterarbeit im Fach Geschichte, Studienschwerpunkt Public History

„Der Krieg soll ins Museum.“

Kuratorische Strategien in Ausstellungen über Kriege des 20. Jahrhunderts

von

Annika Schiebold, geb. Kreuziger

E-Mail: *anni.kreuziger@googlemail.com*

Abgabedatum: 05/2023

Betreut durch: Prof.'in Dr. Christine Gundermann

Abstract

Die Masterarbeit widmet sich den Ausstellungs- und Vermittlungsmethoden in zeitgeschichtlichen Berliner Museen über Kriege des 20. Jahrhunderts. Im Fokus der Analyse stehen das AlliiertenMuseum Berlin, das Museum Berlin-Karlshorst und das Anti-Kriegs-Museum Berlin. Als Untersuchungsgegenstände dienen ihre Dauerausstellungen, welche hinsichtlich ihrer Exponate, Emotionalisierungsstrategien und Narrative analysiert werden. Die Problematik der musealen Darstellbarkeit von *Krieg* entspricht dem Kern dieser Arbeit.

In den vorangehenden Theoriekapiteln wird zunächst der Definitionsfrage nachgegangen und die daraus resultierende Problematik im Umgang mit den Begriffen „Krieg“ und „Frieden“ beleuchtet. Nachfolgend werden für das behandelte Themenfeld prägende öffentliche Erinnerungsdiskurse näher beleuchtet. Auch die theoretische Methode der Ausstellungsanalyse, die der *Grounded Theory* und der der autoethnographischen Feldforschung sowie die qualitative Interviewführung werden in diesem Teil der Arbeit vorgestellt.

Der erste Analyseteil widmet sich vergangener und gegenwärtiger Ausstellungspraxis zu Kriegen des 20. Jahrhunderts. Neben deutschen Museen wird auch ein komparativer Blick in das europäische und vereinzelt in das angloamerikanische Ausland geworfen. Diese Betrachtung zeigt auf, inwiefern bestimmte Traditionslinien der Legitimierung dienen – insbesondere hinsichtlich immersiver Strategien der Ausstellungsgestaltung.

Der zweite Analyseteil umfasst eine zielgerichtete Untersuchung des Forschungsgegenstands und die Vorstellung der drei Berliner Museen sowie ihrer Dauerausstellungen. Absicht der vorliegenden Arbeit ist es, unter Berücksichtigung der theoretischen Konzepte ein umfassendes Abbild gegenwärtiger museologischer Praxis zu eruieren. In der Schlussbetrachtung wird ein möglicher avantgardistischer Ansatz kuratorischen Ausstellens mit einer kriegskritischen Intention skizziert.

Inhalt

EINLEITUNG	1
1. KONZEPTIONELLE UND METHODISCHE ZUGÄNGE	9
1.1. Definitionsversuch einer Antinomie: Krieg und Frieden	9
1.2. Zur öffentlichen Erinnerung an Kriege des 20. Jahrhunderts.....	12
1.3. Zur Methode der Ausstellungsanalyse	16
ANALYSE TEIL I	22
2. DEN KRIEG AUSSTELLEN – KURATORISCHE PRAKTIKEN	24
2.1. Zur Historisierung musealer Darstellungen.....	28
2.2. Ausstellungskonzepte seit Ende des Kalten Krieges.....	34
2.3. Einsatz immersiver Strategien	39
2.3.1. Umgang mit Gewaltdarstellungen	43
2.3.2. Museale Emotionalisierungsstrategien	47
ANALYSE TEIL II	50
3. VORSTELLUNG DER MUSEEN	50
3.1. Das AlliiertenMuseum.....	51
3.2. Das Museum Berlin-Karlshorst	54
3.3. Das Anti-Kriegs-Museum.....	58
4. WAS MACHT DER KRIEG IM MUSEUM?	61
4.1. Faszination für Waffenfanatiker*innen? Zum Einsatz von Militaria in Ausstellungen über Krieg.....	62
4.2. Opferidentifikation um jeden Preis? Zu den Zielen von Emotionalisierungsstrategien	69
4.3. „Kriegsmuseum“ oder „Anti-Kriegsmuseum“? Zur Bedeutung von Narrativen	75
SCHLUSSBETRACHTUNG	81
ANHANG	87
I. Literaturverzeichnis	87
II. Quellenverzeichnis	96
III. Beobachtungsbogen	99
IV. Interviewleitfragebögen	101
V. Kodierbuch	109

EINLEITUNG

Das 20. Jahrhundert wurde von Kriegen geprägt. Von industrialisierten und vernichtenden Kriegen, die auf der ganzen Welt stattfanden. Schätzungsweise verloren in diesem Jahrhundert 100 Millionen Menschen allein auf diese Weise ihr Leben.¹

Die Frage, die sich in Anbetracht solcher Zahlen in logischer Konsequenz stellt, ist die nach dem Grund für derartige Gewaltexzesse. Wie konnte es nach den Erfahrungen im Ersten Weltkrieg und der starken pazifistischen Bewegung in Europa zur Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem folgenreichen völkerrechtswidrigen Angriff auf Polen 1939 kommen?² Selbst als am 8. Mai 1945 die bedingungslose Kapitulation des Deutschen Reichs unterzeichnet wurde, kehrte kein dauerhafter Frieden in Europa ein. Der sogenannte *Kalte Krieg* zwischen Ost und West führte beinahe zu einer globalen atomaren Vernichtung; die Spuren der deutschen Teilung sind nach mehr als dreißig Jahren immer noch tief in den gesellschaftlichen Strukturen verankert. Die Folgen von Fluchtbewegungen und Integrationsbestrebungen der letzten Jahre machen deutlich, dass *Krieg* ein zentrales Thema der Alltagsgeschichte von Menschen in Mitteleuropa darstellt. Nicht nur in Anbetracht der jüngsten Bedrohung Europas scheinen die Menschen insbesondere dem Frieden eine bedeutende Rolle beizumessen.³ Dieser Annahme folgt auch das Zitat im Titel der Arbeit; gleichzeitig wirft die Verortung von Kriegen in Museen zahlreiche Fragen nach dem *Wie* auf.⁴ Wie werden Kriege des 20. Jahrhunderts im Museum dargestellt? Welche kuratorischen Strategien liegen den Ausstellungen zugrunde? Welche Exponate werden ausgestellt und welche emotionalisierenden Elemente kommen zum Einsatz?

¹ Vgl. BERGER, Stefan ET AL. (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung*, Katalogbuch zur Ausstellung des Ruhr Museums auf Zollverein 11. November 2018 bis 10. Juni 2019, Essen 2019, S. 11.

² Der Begriff „Nationalsozialisten“ ist eine heute kritisch zu betrachtende Selbstzuschreibung der Anhänger*innen des NS-Regimes. In der Forschung wird er als Quellenbegriff behandelt und dem schließt sich die vorliegende Arbeit an. Aus diesem Grund wird er im generischen Maskulinum verwendet, ohne dabei die Komplexität der Verschränkungen und Beteiligung von nicht männlich gelesenen Menschen zu ignorieren.

³ Gemeint ist hier der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine, der am 24. Februar 2022 begann und zum Zeitpunkt der Abgabe der Arbeit, im Mai 2023, nach wie vor andauert. Unter anderem aufgrund der engen politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zu diesen beiden Ländern tangiert er die deutsche Politik und Gesellschaft sowie viele weitere Länder stärker als andere Krisen. An dieser Stelle kann und soll nicht näher auf die Geschehnisse eingegangen werden, wenngleich sie zu Referenzzwecken wiederholt aufgegriffen werden.

⁴ Das Zitat im Titel dieser Arbeit stammt von Renate Spree, der Ehefrau des Museumsdirektors des Anti-Kriegs-Museums in Berlin. FERANDO, Luciano, *Der Krieg soll ins Museum*; in: TAZ .DE (HRSG.), *Der Hausbesuch*, 23.08.2020, URL: <https://taz.de/Der-Hausbesuch/!5703369/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

Die vorliegende Arbeit widmet sich den Praktiken zeitgeschichtlicher Museen⁵ und untersucht das von ihnen geprägte gesellschaftliche Verständnis von *Krieg* und – in Relation dazu – *Frieden*. Im Kontext dieser Arbeit wird von *Krieg* und *Frieden* als Phänomen gesprochen. Im Folgenden werden sie an den entsprechenden Stellen als solches kenntlich gemacht. Diese Attributierung dient der Abgrenzung der Begriffe vom allgemeinen Sprachgebrauch, in dem Phänomene oft als eine Ausnahmeerscheinung oder etwas Mysteriöses begriffen werden. Im Sinne der Phänomenologie ist die Verwendung des Begriffs als Erscheinungsweise eines Gegenstands zu begreifen.⁶

Für die Untersuchung der Ausstellungspraktiken von *Krieg* werden unterschiedliche Ausstellungen der Vergangenheit und Gegenwart hinsichtlich ihrer Exponate, Emotionalisierungsstrategien und Narrative analysiert. Ausgehend von der Überzeugung der Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur der UNESCO aus dem Jahr 1945, entstehen Kriege „im Geist der Menschen“, weswegen auch „der Frieden im Geist der Menschen verankert werden [muss].“⁷ Die darin implizierte Absicht der historisch-politischen Bildung ist klar ersichtlich. Weniger einleuchtend scheint auf den ersten Blick die konkrete Umsetzung einer solchen friedvollen Erziehung vor dem Hintergrund vergangener Kriege. Neben den zahlreichen Institutionen politischer Bildung in Deutschland kommt auch Museen hierbei eine zentrale Bedeutung zu.⁸ Indem sie versuchen, mithilfe geschichtlicher Hintergründe die Entwicklungen militärischer Auseinandersetzungen sowie vermeintliche Lehren aus den Geschehnissen zu vermitteln, wird ihnen in der Öffentlichkeit eine große Verantwortung zuteil und sie nehmen eine wichtige Orientierungsfunktion ein. Die musealen Aufgaben des Forschens, Sammelns, Bewahrens, Ausstellens und Vermittelns dienen nicht dem Selbstzweck. Vielmehr sollen diese Anstrengungen dazu beitragen, der Gesellschaft das eigene kulturelle Gedächtnis⁹

⁵ Zeitgeschichtliche Museen folgten der Idee Geschichte auszustellen, die der Gesellschaft noch „nah“ ist und die sie als Gegenstand „ihrer Zeit“ werten. Vgl. VIEREGG, Hildegard, *Museumswissenschaften*, Paderborn 2006, S. 101f.

⁶ Vgl. KALLWEIT, Nina, *Kindliches Erleben von Krieg und Frieden. Eine phänomenografische Untersuchung im politischen Lernens des Sachunterrichts*, Berlin 2019, S. 4.

⁷ DEUTSCHE UNESCO KOMMISSION E. V. (HRSG.), *Verfassung der Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO)*, verabschiedet in London am 16. November 1945, zuletzt geändert von der 30. UNESCO-Generalkonferenz am 1. November 2001, URL: <https://www.unesco.de/mediathek/dokumente/verfassung-der-organisation-fuer-bildung-wissenschaft-und-kultur> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

⁸ Neben der Bundeszentrale für politische Bildung sind hier exemplarisch vor allem auch die jeweiligen Landeszentralen für politische Bildung gemeint.

⁹ Aleida Assmann definiert das kulturelle Gedächtnis als Voraussetzung für eine dauerhafte, „überlebenszeitliche“ und damit generationsübergreifende Kommunikation. Es ist auf materielle oder institutionalisierte Trägerschaften angewiesen. An dieser Stelle kann nicht näher auf das Assmann'sche Gedächtnis-

näher zu bringen, um sie mithilfe dieses erlernten Wissens in die Lage zu versetzen, Konsequenzen für ihre Gegenwart und Zukunft ziehen zu können.¹⁰ Aus diesem Grund erscheint eine explizite Betrachtung jener Museen, die sich dezidiert mit der erinnerungskulturellen Auseinandersetzung der Bevölkerung mit Kriegen des 20. Jahrhunderts beschäftigen, lohnenswert. Der Erste und der Zweite Weltkrieg sowie die Zeit des Kalten Krieges nehmen in deutschen Museen viel Raum ein. Einer Vielzahl der Menschen begegnet der Krieg im Museum. Dortigen Ausstellungen sind häufig emotionalisierende Strategien und tendenziell überwältigende Vermittlungsmethoden inhärent. Die Erkenntnis dieser These wird als Impuls für eine gezielte Untersuchung derartiger kuratorischer Strategien und deren übergeordneten Bedeutung begriffen. Die Transparentmachung jenes Vorgehens ermöglicht es, narrative Merkmale und unterbewusst meinungsbildende Elemente zu erkennen. So kann es gelingen, Museen nicht länger als Orte der neutralen Wissensvermittlung zu verstehen: (Anti-) Kriegsmuseen und Museen, die sich in ihren Ausstellungen mit *Krieg* beschäftigen, folgen in ihrer Sprache und visuellen Gestaltung gewissen Moralvorstellungen. Schließlich steht die Disziplin der Museumswissenschaften interdisziplinär in Verbindung mit verschiedenen Fachrichtungen und umfasst auch zukunftsorientierte Aufgaben im Museum. Dazu zählen neben Zukunftsforschung und -gestaltung unter anderem auch die Erkenntnistheorie und Ethik.¹¹

Der Forschungsgegenstand des Krieges ist aus der Fachliteratur nur schwer greifbar. Meistens wird er nicht isoliert betrachtet, sondern in Verbindung mit den Akteur*innen, wie Täter*innen und Opfern, oder mit häufigen Begleiterscheinungen, wie der Gewalt.¹² Aus dieser fehlenden Abbildung des eigentlichen Forschungsgegenstands resultiert eine Herausforderung in der Auseinandersetzung mit der Thematik. Gleichzeitig führt diese

konzept eingegangen werden. Zur Vertiefung vgl. ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2018, insb. S. 61f.

¹⁰ Vgl. VIIEGG, *Museumswissenschaften*, S. 39.

¹¹ So heißt es in Meyers Enzyklopädischem Lexikon, Jg. 9, 1973, zit. nach: VIIEGG, *Museumswissenschaften*, S. 49.

¹² So spricht auch Thiemeyer in seiner Dissertation von „Kriegsgewalt“ und untersucht den Aspekt der Gewalt, der Täter*innen- und Opferschaft im Kontext von Krieg, ohne selbigen separat zu erfassen. Vgl. THIEMEYER, Thomas, *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*; in: FÖRSTER, Stig et al. (HRSG.) *Krieg in der Geschichte (KRiG)*, Band 62, Paderborn 2010, S. 161–187. Außerdem seien hier darüber hinaus beispielhaft sozialwissenschaftliche Untersuchungen über Täter-Opfer Beziehungen in Kriegen und Kriegssituationen genannt. Vgl. z.B. Zok, Michael, *Tagungsbericht: Täter und Opfer*, In: *H-Soz-Kult*, 22.05.2014, URL: <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-124003> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Ferner stehen im Fokus zahlreicher Forschungen Mutmaßungen und Theorien über das Denken und Handeln von (potenziellen) Täter*innen – sowohl im historischen Kontext, als auch in der Gegenwart. Vgl. z.B. APELT, Anja (HRSG.), *Forschungsthema: Militär. Militärische Organisationen im Spannungsfeld von Krieg, Gesellschaft und soldatischen Subjekten*, Wiesbaden 2010.

Erkenntnis die Frage zutage, ob *Krieg* allein überhaupt als Untersuchungsgegenstand verstanden werden kann oder ob er nicht vielmehr als ein Zustand zu begreifen ist, der sich durch eine Vielzahl an Verhaltensmustern und Rollenzuweisungen auszeichnet. Ungeachtet dessen scheint *Gewalt* ein zentraler Gegenstand im Krieg zu sein. So lassen sich aus den Ausführungen der beiden Sozialwissenschaftlerinnen Hannah Fitsch und Daniela Döring zum Forschungsgegenstand der Gewalt einzelne Aspekte auf das Phänomen *Krieg* übertragen. Zunächst ist festzuhalten, dass Museen, die sich mit Gewalt, als einem nur schwer rationalisier- und darstellbaren Phänomen beschäftigen, stark in ihren Präsentationsmodi unterscheiden. Das Ausstellen technischer und alltäglicher Gegenstände sowie die Offenlegung bestimmter Dokumente soll dem Zweck dienen, Gewalterfahrungen zu musealisieren. Doch auch durch Inszenierungen und Simulationen, die eine gewisse Atmosphäre verkörpern, können Gewalt und Krieg im Museum nur fragmentiert in Erscheinung treten. Ihnen kommt lediglich eine stellvertretende Rolle zu, weil sich – so Fitsch und Döring – Gewalterfahrungen schlichtweg nicht darstellen lassen.¹³

Kriegsgeschehen kann zwischen Ritualität, Erinnerung, Trauma, Leid und Tod verortet werden.¹⁴ Den Kern dessen bilden die physische Gewalt zwischen Menschen und deren Folgen. Da auch *Schmerz* nur abstrakt in Erscheinung treten kann, lässt sich auch dieser nicht sprachlich objektivieren. In eben dieser Abstraktion liegt die zentrale Herausforderung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit jenen Phänomenen. Der ebenso abstrakte Gegenstand des Todes und des Leids lassen sich im Kontext des Krieges womöglich als weitere Forschungsgegenstände klassifizieren. Hinsichtlich des analytischen Vorgehens baut die vorliegende Arbeit auf die Dissertationsschrift des Kulturwissenschaftlers Thomas Thiemeyer aus dem Jahr 2010 auf.¹⁵ Der Umstand, dass diese fundierte Analyse inzwischen mehr als zehn Jahre zurückliegt, wird als Impuls für eine neue Betrachtung des derzeitigen Forschungsstands und für eine aktuelle Untersuchung begriffen. Nichtsdestotrotz lässt sich Thiemeyer als Experte auf diesem Gebiet ausmachen, sodass im Folgenden auch andere seiner Beiträge Beachtung finden.

Die museale Praxis des Aus- und Darstellens von Krieg wird in der Forschung häufig anhand konkreter Beispiele diskutiert. So erschien zum Beispiel 2021 der Sammelband

¹³ Vgl. DÖRING, Daniela/ FITSCH, Hannah, Wenn Sieger reden. Militärgeschichtliche Museen und ihr schwieriges Erbe; in: MESSNER, Elena/ PRIKER, Peter (HRSG.), Kriege gehören ins Museum. Aber wie? Wien 2021, S. 309–318, hier S. 312.

¹⁴ Vgl. Thiemeyer, Fortsetzung des Krieges, S. 164f.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 166.

„Kriege gehören ins Museum. Aber wie?“ mit Beiträgen von Kurator*innen, Historiker*innen, Kulturwissenschaftler*innen und Journalist*innen, die sich mit dem Heeresgeschichtlichen Museum in Wien befassten.¹⁶ Sie analysierten die Problematik der derzeitigen Dauerausstellung und erarbeiteten Verbesserungsvorschläge für selbige. Die tiefgehenden Analysen und Erkenntnisse aus den umfangreichen epistemologischen Ausführungen lassen sich auch auf die Untersuchung anderer Museen transferieren. Zumal die Autor*innen den diffizilen Untersuchungsgegenstand des Krieges sowie den möglichen Einfluss von Friedenspädagogik in Ausstellungen und den gesellschaftlichen Unterhaltungsanspruch an Museen herausarbeiteten.¹⁷ Beiträge aus dem Begleitband zur Tagung des „International Council of Museums and Collections of Arms and Military History“ (ICOMAM), zu welcher die Museumsakademie Joanneum 2011 lud, werden in dieser Arbeit ebenfalls verarbeitet. Die dort behandelte Problematik der musealen Darstellbarkeit von *Krieg* entspricht dem Kern dieser Arbeit.¹⁸ Die Sonderausstellung des Essener Ruhr Museums „Krieg. Macht. Sinn.“ von 2018 versuchte den erinnerungspolitischen Diskurs über Kriege im 20. Jahrhundert abzubilden und bediente sich bei der Ausstellungskonzeption und -gestaltung Prinzipien des agonalen Erinnerns, auf die in Kapitel zwei näher eingegangen wird.¹⁹ Der begleitende Katalog, in dem die Ausstellung und dieser Versuch kritisch reflektiert wurden, wird in dieser Arbeit herangezogen, um Kriegsausstellungen unter Berücksichtigung eines erweiterten, multiperspektivischen Gesichtspunkts zu reflektieren.²⁰

Das Quellenkorpus besteht aus transkribierten Expert*innen-Interviews²¹ und auto-ethnographischen²² Beobachtungsprotokollen, sowie aus eigenständig angelegten Noti-

¹⁶ Vgl. MESSNER, Elena/ PRIKER, Peter (HRSG.), *Kriege gehören ins Museum. Aber wie?* Wien 2021.

¹⁷ Die inhärente Doppeldeutigkeit der Formulierung des Titels, die neben der kuratorischen Herausforderung auch einen pazifistischen Appell vermuten lässt, wirkt polarisierend. Die Vielfältigkeit der Beiträge verspricht eine perspektivische Erweiterung bisheriger Auseinandersetzungen und ermöglicht neue Ansätze der Untersuchung musealer Praxeologie.

¹⁸ Vgl. MUCHITSCH, Wolfgang (HRSG.), *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Bielefeld 2013.

¹⁹ Die Zuschreibung *agonal* oder *agnoistisch* bedeutet nach der Definition im Duden bildungssprachlich *kämpferisch, streitbar*. Vgl. CORNELSEN VERLAG GMBH (HRSG.), Duden, *agonal*, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/agonal> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁰ Vgl. BERGER, Stefan/ KANSTEINER, Wulf, *Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen an Krieg*; in: DERS. et al. (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung*, Katalogbuch zur Ausstellung des Ruhr Museums auf Zollverein 11. November 2018 bis 10. Juni 2019, Essen 2019.

²¹ Diese vollständigen Interviewtranskripte sind auf einem externen Server hinterlegt und können auf Anfrage im Lesezugriff eingesehen werden..

²² Mit „auto-ethnographisch“ wird in dieser Arbeit der Umstand beschrieben, dass die Autorin nicht nur selbst die Daten erhob, sondern auch in den Ausstellungen mein eigenes Verhalten und Verständnis beobachtete. Die Notizen, die in den Ausstellungen anfertigt wurden, dokumentieren demnach das Besuchserlebnis der Autorin. Um diesen Umstand transparent zu machen, wird in den entsprechenden Teilen der

zen, die im Rahmen teilnehmender Beobachtungen entstanden. Ergänzt wird es durch Publikationen der ausgewählten Museen,²³ ihren ständigen Ausstellungen²⁴ und jüngsten Ausstellungskatalogen.²⁵ Berücksichtigt werden zudem auch Beiträge in Sammelwerken, in denen die Ausstellungen von Kurator*innen und Historiker*innen diskutiert werden.²⁶ Auch die offiziellen Websites der Museen dienen der Vor- und Nachbereitung des eigenen Besuchs vor Ort.²⁷

Nach einer thematischen Einführung folgt im ersten Kapitel zunächst die Klärung der Begrifflichkeiten von *Krieg* und *Frieden* – zwei Phänomene, die dieser Arbeit mittel- und unmittelbar zugrunde liegen. Anschließend werden prägende Erinnerungsdiskurse, die im Zusammenhang mit Kriegen im 20. Jahrhundert stehen, näher beleuchtet. Die Methodik der Ausstellungsanalyse bildet den Inhalt des nächsten Kapitels. Darin werden außerdem der in der Arbeit angewendete Forschungsstil der *Grounded Theory* und der der auto-ethnographischen Feldforschung²⁸ sowie die qualitative Interviewführung erläutert.²⁹ Schließlich umfasst der erste Teil der Analyse eine Untersuchung des kura-

Arbeit aus der ersten Person Singular beschrieben. In Anbetracht der Tatsache, dass die Forschende und die Autorin die gleiche Person ist, muss dieser Umstand permanent reflektiert werden, daher auch diese sprachliche Abgrenzung zur Ethnographie.

²³ Vgl. FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege*, neu herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2015.

²⁴ Vgl. ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ Das Magazin zur Ausstellung, Berlin 1996.

²⁵ Vgl. GERMAN RUSSIAN MUSEUM BERLIN-KARLSHORST (HRSG.), *German Russian Museum Berlin Karlshorst. Catalogue of the permanent Exhibition*, Berlin 2014.

²⁶ Für das AlliiertenMuseum: TROTNOW, Helmut/ VON KOSTKA, Bernd (HRSG.), *Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung*, Berlin 2010. Für das Museum Berlin-Karlshorst vgl. KAMP, Andrea/ QUINKERT, Babette, *Die Musealisierung des deutschen Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion im Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst*; in: KLEI, Alexandra/ STOLL, Katrin (HRSG.), *Leerstelle(n)? Der deutsche Vernichtungskrieg 1941-1944 und die Vergegenwärtigungen des Geschehens nach 1989*, Berlin 2019, S. 232–256.

²⁷ Vgl. ALLIIERTENMUSEUM e. V. (HRSG.), *Ausstellungen. Dauerausstellung. Die Geschichte der Westmächte in Berlin von 1945 bis 1994*, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ausstellung/wie-ausfeinden-freunde-wurden/> [zuletzt angerufen 08.05.2023]. BERLIN-KARLSHORST e.V. (HRSG.), *Dauerausstellung. Deutschland und die Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg 1941–1945*, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/das-museum-dauerausstellung-sonderausstellung/dauerausstellung> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. ANTI-KRIEGS-MUSEUM e.V. (HRSG.), *Dauerausstellungen*, URL: <https://anti-kriegs-museum.de/dauerausstellungen/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁸ Die praktische Durchführung orientierte sich an einem selbstständig konzipierten Beobachtungsbogen nach MUTTENTHALER, Roswitha/ WONISCH, Regina, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2007, S. 46–48. Und FLICK, Uwe, *Beobachtungsverfahren*; in: DERS. (HRSG.), *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung* 2002, URL: <https://doi.org/10.1007/s11577-003-0074-9>, insb. S. 199–232, hier S. 207. Sowie KUHLMANN, Nele, *Ethnographie als Forschungsparadigma*; in: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. METHODENZENTRUM (HRSG.), *E-Learning*, URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-beobachtungsverfahren/ethnographie-als-forschungsparadigma/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Der unter Zuhilfenahme der genannten Werke entwickelte Beobachtungsbogen befindet sich im Anhang, S. 99f.

²⁹ Die Vorbereitung, Durchführung und Auswertung der Interviews basierte auf Jan Kruses grundlegenden Erkenntnissen zur Qualitativen Interviewforschung. Vgl. KRUSE, Jan, *Qualitative Interviewfor-*

torischen Umgangs mit der Darstellung von *Krieg*. Der Fokus liegt auf deutschen Museen der Gegenwart, wenngleich auch ein exemplifizierender und komparativer Blick in die Vergangenheit sowie in das europäische und vereinzelt in das angloamerikanische Ausland geworfen wird. Sowohl historische Traditionslinien und historisierbare Impulse, als auch gegenwärtige und jüngst vergangene Präsentationsformen sowie mögliche Methoden des sensiblen Umgangs mit kriegerischen Inhalten werden in den Blick genommen. Inwiefern diese Traditionslinien der Legitimierung dienen und welche Praktiken aus der Vergangenheit erhalten bleiben, wird basierend auf diesen Erkenntnissen deutlich. In diesem Zuge wird der Blick außerdem auf immersive Strategien der Ausstellungsgestaltung gerichtet. Der Umgang mit Gewaltdarstellungen und die dezidierte Emotionalisierung der Besucher*innen erfahren hier Beachtung.

Dem zweiten Analyseteil sind eine zielgerichtete Untersuchung des Forschungsgegenstands und die Vorstellung der drei ausgewählten zeithistorischen Berliner Museen sowie ihrer Dauerausstellungen inhärent. Diese zeitliche und räumliche Eingrenzung ermöglicht eine im Rahmen dieser Arbeit zielgerichtete Analyse, mithilfe derer sich eine zumindest ansatzweise repräsentative Aussage über den gegenwärtigen musealen und erinnerungskulturellen Umgang mit dem Thema *Krieg* treffen lässt. Der Standort Berlin scheint vor dem Hintergrund der Thematisierung beider Weltkriege und des Kalten Krieges besonders geeignet. Jedes der ausgewählten Museen weist starke Bezugspunkte zur Stadt und seiner Bevölkerung auf.

Krieg wird in den unterschiedlichen Museen auf verschiedene Weise rezensiert. Die perspektivischen Zugänge zum Thema unterscheiden sich in den drei Häusern konstitutiv voneinander: Das AlliiertenMuseum³⁰ in Berlin-Dahlem stellt den Sieg der westlichen Alliierten über das sogenannte Dritte Reich dar und thematisiert die damit verbundenen Konsequenzen und die unmittelbare Folgezeit in Berlin. Auch die Darstellungen des Kalten Krieges entsprechen der Perspektive der westlichen Alliierten. Im Fokus des Museums Berlin-Karlshorst im gleichnamigen Stadtteil stehen der deutsche Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion, die Niederlage des deutschen Faschismus und die Befreiung durch die Rote Armee aus einer binationalen Perspektive. Das Anti-Kriegs-

schung, 2. Aufl. Weinheim 2015. Sowie den Erkenntnissen von Meuser und Nagel. Vgl. MEUSER, Michael/ NAGEL, Ulrike, ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion; in: BOGNER, Alexander ET AL. (HRSG.), Das Experteninterview. Theorie, Methode Anwendung, S. 71–94, Wiesbaden 2002.

³⁰ Die Schreibweise entspricht der Selbstzuschreibung des Museums und wird darum in dieser Arbeit entsprechend verwendet. Vgl. z.B. die museumseigene Website, ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), AlliiertenMuseum, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

Museum im Berliner Wedding präsentiert dahingegen Krieg als einen generell zu verurteilenden Zustand; das dort präsentierte Narrativ ist generalisierend und dezidiert ablehnender sowie widerständischer Natur. Gemeinsam ist den drei Museen jedoch die zentrale Bedeutung des Ortes; Berlin stellt ein wesentliches Identifikationselement dar.³¹

Das Kernstück der Arbeit besteht aus der Fallanalyse dieser drei Museen. Dabei werden die Leitfragen, die sich aus dem methodischen Vorgehen der *Grounded Theory* ergaben, unter Zuhilfenahme des hermeneutischen und ethnographischen Materials, zu beantworten versucht. Der Umgang mit Exponaten, der Einsatz emotionalisierender Strategien und die narrativen Zugängen zur Thematik werden skizziert. Das erhobene Datenmaterial bezüglich der kuratorischen und museumspädagogischen Praxis gibt Aufschluss über die Hintergründe der musealen Inszenierungen. Die Literatur- und quellenbasierte Recherche fließen an dieser Stelle zusammen mit der Evaluation der Expert*innen-Interviews sowie den ethnographischen Forschungen in den ständigen Ausstellungen und museumspädagogischen Angeboten.³² Unter Berücksichtigung der theoretischen Konzepte soll auf diese Weise ein umfassendes und möglichst repräsentatives Abbild gegenwärtiger museologischer Praxis in Kriegsausstellungen eruiert werden. Basierend auf diesem Kapitel werden in der Schlussbetrachtung Herausforderungen, Chancen und Möglichkeiten der kuratorischen Praxeologie akkumuliert. Diese Kontemplation dient als Ausblick für einen möglichen avantgardistischen Ansatz kuratorischen Ausstellens mit einer kriegskritischen Intention.

³¹ Hier gilt es zu erwähnen, dass ich selbst eine enge Beziehung zum Anti-Kriegs-Museum pflege, seit ich 2021 dort ein freiwilliges Praktikum absolvierte. Diese persönliche Zuneigung wird im Folgenden reflektiert und wiederholt transparent gemacht.

³² Aufgrund struktureller und äußerer Umstände war es mir bedauerlicherweise nicht möglich in den Interviews ein ausgeglichenes Geschlechterverhältnis zu forcieren. Im Rahmen dieser Arbeit kann ohnehin nicht näher auf geschlechtsspezifische Unterschiede bezüglich Darstellungs- und Vermittlungsformen von Krieg im Museum eingegangen werden, wenngleich dies ein vielversprechender Ansatz zu sein scheint, zu dem es an Grundlagenforschung mangelt. Außerdem gilt an dieser Stelle festzuhalten, dass sich im Kontext musealer Kriegsdarstellungen ein strukturelles divergierendes Geschlechterverhältnis abzeichnet. Die Militärgeschichtler*innen Barton C. Hacker und Margaret Vining widmen sich dieser grundlegenden Problematik im Umgang mit weiblicher Geschichte in einem militärischen Kontext im Museum. Sie bilanzieren, dass Frauengeschichte seit dem späten 20. Jahrhundert von weitgehend allen historischen Museen exkludiert wurde, wenngleich ganz besonders von Museen militärischer Geschichte. Auch das Team, das kuratorische und gestalterische Aufgaben im Museum übernimmt, ist oft überwiegend männlich geprägt. Vgl. HACKER, Barton C./ VINING, Margaret, *Military Museums and Social History*; in: MUCHITSCH, Wolfgang (HRSG.), *Does War Belong in Museums?*, S. 51f.

1. KONZEPTIONELLE UND METHODISCHE ZUGÄNGE

Die Auseinandersetzung mit dem kollektiven und kulturellen Erinnern an Kriege des 20. Jahrhunderts fordert im gleichen Moment eine Beschäftigung mit den dazugehörigen Termini.³³ Das scheinbare Gegensatzpaar von *Krieg* und *Frieden* greifbar zu machen, ist für diese Arbeit ebenso von Relevanz, wie das Nachzeichnen der im selben Jahrhundert verorteten Erinnerungsdiskurse. Darüber hinaus soll dieses Kapitel Aufschluss über den gewählten triangulären methodischen Zugang geben. Neben der gemeinhin klassischen geschichtswissenschaftlichen Erhebungsmethode, der Quellenarbeit und Literaturrecherche kommen im Fall der vorliegenden Arbeit auch Methoden der Ethnographie zum Tragen.

1.1. Definitionsversuch einer Antinomie: *Krieg* und *Frieden*

Dem komplexen und umfangreichen begrifflichen Feld trotzend, soll an dieser Stelle kurz auf die beiden Phänomene *Krieg* und infolgedessen *Frieden* eingegangen werden. Die Definition jener möglichen Zustände stellt eine Herausforderung dar: Die Annahme, Krieg sei eine Begleiterscheinung der Menschheitsgeschichte, beruht auf dem Verständnis von Krieg und Frieden als Gegensatzpaar.³⁴

Aus dem Politlexikon der Bundeszentrale für politische Bildung geht hervor, dass *Krieg* im allgemeinen Verständnis als ein organisierter und gewaltsam mit Waffen ausgetragener Konflikt zwischen Staaten oder sozialen Gruppen verstanden wird.³⁵ Folgt man den Ausführungen des Soldaten und Militärwissenschaftlers Carl von Clausewitz aus dem frühen 19. Jahrhundert, so ist Krieg „ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen.“³⁶ In der Vergangenheit wurde Krieg als Schicksal oder Bewährungsprobe sowie als die durch von Clausewitz geprägte „Fortsetzung der

³³ Auch das hier zitierte Konzept des kollektiven Erinnerns ist angelehnt an die Definition von Assmann, der zufolge universelle Einflüsse und ein gewandelter Umgang in der Erinnerungspraxis zwischen Opfern und Tätern – nämlich der der gemeinsamen Erinnerung – den Erinnerungsprozess zunehmend wandeln. Die Nationengrenzen werden überwunden und nachträgliche heroische Zuschreibungen schwinden. Vgl. ASSMANN, Aleida, Kollektives Gedächtnis; in: BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Geschichte und Erinnerung, 26.08.2008, URL: <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³⁴ Vgl. DETTMAR-SANDER, Christiane/ SANDER, Wolfgang, Krieg und Frieden, Terror und politische Gewalt; in: RICHTER, Dagmar (HRSG.): Politische Bildung von Anfang an. Demokratie-Lernen in der Grundschule, Schriftenreihe; Jg. 570, Bonn, 2007, S. 185-198, hier S. 185f.

³⁵ Vgl. BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Das Politlexikon. Krieg, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17756/krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³⁶ VON CLAUSEWITZ, Carl, Vom Kriege; in: KILIAN, Kai (HRSG.), Vom Kriege, Köln 2018, S. 24.

Politik mit anderen Mitteln“ verstanden.³⁷ Außerdem fand eine Differenzierung zwischen *gerechtem* und *ungerechtem* Krieg statt. Im Gegensatz dazu wird für die Gegenwart festgehalten, dass Kriege heute aufgrund der atomaren Bedrohung, welche die „Selbstvernichtung der Menschheit“³⁸ bedeuten könnte, in aller Dringlichkeit vermieden werden sollten und stattdessen friedliche Lösungen für kriegerische Auseinandersetzungen zu finden sind.³⁹

Der Begriff *Frieden* ist ebenso vertraut wie undefiniert. Er fungiert als eine Art Leerformel, die vielfältige Assoziationsmöglichkeiten bietet und somit schnell einen oberflächlichen Konsens herzustellen vermag. Diese inhärente Unverbindlichkeit des Begriffs liegt nicht zuletzt in der unzulänglichen Definition desselben.⁴⁰ Im deutschen Grundgesetz ist der Frieden fest verankert, indem dort festgehalten wird, dass „Handlungen, die geeignet sind und in der Absicht vorgenommen werden, das friedliche Zusammenleben der Völker zu stören, insbesondere die Vorbereitung eines Angriffskrieges, [...] verfassungswidrig [sind].“⁴¹ Außerdem heißt es bereits in der Präambel, dass es der Wille des deutschen Volkes sei, „dem Frieden der Welt zu dienen.“⁴² Daraus lässt sich folgern, dass dem Frieden in der deutschen Gesellschaft eine essenzielle Bedeutung zukommt, obgleich nicht klar ersichtlich ist, was konkret unter ihm zu verstehen ist. Die Bundeszentrale für politische Bildung liefert einen Definitionsansatz, aus dem hervorgeht, dass so eine „dauerhafte Rechtsordnung und Lebensform“ bezeichnet wird, in der das Wohl und der Wohlstand der Bevölkerung die höchsten Ziele sind.⁴³ In einer Welt, die über atomare Vernichtungswaffen verfügt, hat Kants Charakterisierung des Friedens als ein individuelles und staatliches Handeln, das von der Vernunft geprägt ist, kaum an Aktualität eingebüßt.⁴⁴ Der Theologe Georg Picht stellt die These auf, dass es in der Natur des Friedens liegt, nicht definiert werden zu können. Er expliziert, dass das jeweilige Verständnis von Frieden dem Gegenüber oktroyiert wird, was unweigerlich zu

³⁷ VON CLAUSEWITZ, Carl, Vom Kriege, S.44.

³⁸ BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Das Politlexikon. Krieg, URL: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/504297/krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³⁹ Vgl. ebd. Außerdem vgl. Die weiteren Ausführungen dazu in: DERS. (HRSG.), Glossar. Kriege und Konflikte. Krieg, URL: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/504297/krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

⁴⁰ Vgl. PRIESTER, Karin, Erziehung zum Frieden – Oder: Die Abrichtung zur Zufriedenheit; in: HECK, Gerhard/ Schurig, Manfred (HRSG.), Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945—1985), Darmstadt 1991, S. 162—176, hier S. 162.

⁴¹ GRUNDGESETZ, Artikel 26 Absatz 1.

⁴² Ebd., Präambel.

⁴³ Vgl. BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Das Politlexikon. Frieden, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17511/frieden/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

⁴⁴ Vgl. MEYERS, Reinhard, Begriffe und Probleme des Friedens, Opladen 1994, S. 21f.

Konflikten führe. Der Diskurs darüber, welche herrschaftlichen, wirtschaftlichen und sozialen Modelle als Friedensordnung anerkannt werden sollen, stellt laut Picht den Kern aller machtpolitischen und gesellschaftlichen Konflikte dar. Solange nur das eigene Verständnis von Frieden anerkannt und diktiert wird, sind alle Friedensbegriffe partikular zu begreifen. Demnach müsste ein universaler Friedensbegriff sich selbst widersprechen – ein Zustand, der in der heutigen Welt undenkbar ist.⁴⁵

Wo, zwischen diesen beiden beschriebenen Zuständen von *Krieg* und *Frieden*, der *Kalte Krieg* zu verorten ist, lässt sich nicht eindeutig festmachen. Auch hierfür schlägt die Bundeszentrale für politische Bildung einen definitorischen Ansatz vor: Diesem zufolge handelt es sich bei einem *Kalten Krieg* um „einen schweren Konflikt zwischen feindlichen Staaten, in dem aber nicht mit kriegerischen Mittel gekämpft wird“.⁴⁶ Gleichwohl erschließt sich aus dieser Definition nicht eindeutig, was unter einem solchen „schweren“ Konflikt zu verstehen ist. Diesbezüglich ergibt sich für diesen Begriff ebenfalls eine defizitäre Begriffsbestimmung. Hinzukommt, dass das Begriffsverständnis dynamisch und von gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen geprägt ist. In diesen Kontext lässt sich auch Horst Speicherts Erkenntnis bezüglich einer Ende der 1960er Jahre veränderten Auffassung des Friedens-Begriffs einordnen. Bis zur Entspannung der internationalen Beziehungen wurde *Frieden* als ein Zustand der Abwesenheit von Krieg, wie ihn Johan Galtung, der norwegische Konflikt- und Friedensforscher sowie Begründer des ersten internationalen Instituts für Friedensforschung, in seinem negativen Friedensbegriff definierte, verstanden.⁴⁷

Wenngleich der Aspekt der ausbleibenden Kampfhandlung den zentralen Unterschied zwischen einem *heißen* und einem *kalten* Krieg bildet, kann bei letzterem dennoch nicht von einem Zustand des Friedens ausgegangen werden. In der Auseinandersetzung mit der Thematik muss *Krieg* auch als Wesensmerkmal des *Kalten Krieges* gezählt werden. Die vorliegende Arbeit begreift *Krieg* darum als einen mit militärischen Mitteln ausge-

⁴⁵ Vgl. PICTH, Georg, Zum Begriff des Friedens; in: HECK, Gerhard/ Schurig, Manfred (HRSG.), Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945—1985), Darmstadt 1991, S. 72—79, hier S. 73.

⁴⁶ Schneider, Gerd/ Toyka-Seid, Christiane, Kalter Krieg; in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), Das junge Politlexikon, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politiklexikon/320587/kalter-krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

⁴⁷ So Eva Wuchold im Interview mit Tom Strohschneider für die Gesellschaftsanalyse und politische Bildung der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Vgl. ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG (HRSG.), Alte Denkweisen überwinden. Eva Wuchold über Gewalt, Johan Galtungs Beitrag zur Konfliktbewältigung und das Konzept des «positiven Friedens»; März 2019, <https://www.rosalux.de/publikation/id/40104> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

tragenen Konflikt – eine Definition, die auch den *Kalten Krieg* inkludiert.⁴⁸ Wohingegen dem Frieden im Laufe des letzten Jahrhunderts sukzessive mehr Kriterien für eine aktive Ausgestaltung zugesprochen wurden, als die bloße Abwesenheit von Krieg. Friedenserziehung und politische Bildung schienen zunehmend miteinander zu verschmelzen.⁴⁹ Für die Gegenwart lässt sich bilanzieren, dass die deutsche Friedenspädagogik weitgehend von der politischen Bildung ersetzt wurde. Der Friedensarbeit haftet nach wie vor ein tendenziell negativ besetztes Stigma an, welches sowohl aus der westdeutschen als auch aus der ostdeutschen Friedensbewegung der 1970er und 1980er Jahre stammt. Die vorliegende Arbeit verfolgt darum den Anspruch, einen zeitgemäßen Blick auf die friedenspolitische Arbeit zu legen, um daraus eine pazifistisch motivierte Museumspraxis abzuleiten.

1.2. Zur öffentlichen Erinnerung an Kriege des 20. Jahrhunderts

Die Motivationen, Krieg zu führen, sind damals wie heute vielseitig und teilweise gegensätzlich. Neben den Beweggründen und Interessen spielen auch im Nachhinein zugewiesene Sinnzuschreibungen eine entscheidende Rolle. Es lässt sich beobachten, dass die kollektive und kulturelle Erinnerung an Kriege häufig dichotom ist: Im Gedenken an die beiden Weltkriege und die Zeit des Kalten Krieges dominieren sowohl Aspekte des Verlusts und der gewaltsamen Vertreibung als auch die Befreiung von Unterdrückung und Diktatur. Diese dichotomen Deutungen des Krieges stehen in der Retroperspektive in Konkurrenz zu anderen Interpretationsangeboten. Auf diese Weise bestimmen sie den Diskurs über die Vergangenheit und damit auch über die Bereitschaft der Gegenwart für zukünftige Kriege.⁵⁰

Étienne François stellte Anfang der 2000er Jahre fest, dass in allen Ländern Europas der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg eine Schlüsselrolle im kollektiven Gedächtnis zukommt – ungeachtet sonstiger nationaler Unterschiede.⁵¹ Dafür sprechen auch die zahlreichen sogenannten Meistererzählungen, die den Erinnerungsdiskurs in Europa nachhaltig beeinflussen. Diese Meistererzählungen, die sich unmittelbar nach Kriegsen-

⁴⁸ Diese Definition umfasst zum Beispiel nicht einen Handelskrieg.

⁴⁹ Vgl. Speichert, Horst, Friedenserziehung; in: HECK, Gerhard/ SCHURIG, Manfred (HRSG.), *Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945–1985)*, Darmstadt 1991, S. 194–195, hier S. 194.

⁵⁰ Vgl. BERGER et al. (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn*, S. 13.

⁵¹ Vgl. FRANÇOIS, Étienne, *Meistererzählungen und Dammbrüche. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalisierung und Universalisierung*; in: FLACKE, Monika (HRSG.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, Berlin 2004, S. 13–28, hier S. 13.

de formierten und von großen Teilen der Bevölkerung angenommen wurden, waren ideologisch-politisch motiviert, sodass sie während der Zeit des Kalten Krieges als Machtinstrument fungierten. Als Merkmale dieser Narrationen lassen sich besonders in den europäischen Nachbarländern einige immer wiederkehrende Merkmale klassifizieren: der Sieg über das Deutsche Reich, den Nationalsozialismus und den Faschismus, die Würdigung und Ehrung der gefallenen Soldaten und Widerstandskämpfer*innen sowie die Konstituierung eines heroischen Krieges, der Held*innen und Opfer als Identifikationsfiguren zutage förderte.⁵²

Kriegsdarstellungen im Museum dienten laut Reinhart Koselleck lange Zeit dem politischen Totenkult. Das Gedenken an Tote, an *Gefallene*, charakterisiert er als Teil der politischen Kultur von Menschen. Neben Denkmälern und Soldatenfriedhöfen zählen auch historische Museen zu Orten der Erinnerung – wobei diese primär den Zweck der politischen Sinnstiftung erfüllen, so Koselleck.⁵³ Nach 1945 ersetzte das kollektive Totengedenken in Deutschland diesen Kultcharakter, der für die Nationalsozialisten zentral gewesen und nicht mit den Idealen der jungen Bundesrepublik Deutschland vereinbar war.⁵⁴ In der Deutschen Demokratischen Republik wurde der Krieg mit der Würdigung des Widerstands und dem Gedenken an die Opfer des Antifaschismus und Anti-imperialismus zum Gründungsmythos.⁵⁵ Den Höhepunkt der Meistererzählung in der DDR, so Thiemeyer, bildeten die Befreiung durch die Rote Armee und der Sieg der Antifaschist*innen gegen Hitler. Zur visuellen Manifestation und staatlichen Institutionalisierung dieser Erinnerung ließ die DDR-Führung zahlreiche Denk- und Mahnmäler sowie weitere Erinnerungsstätten errichten.⁵⁶ Diese funktionalen Deutungen der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg wurden in den nachfolgenden Jahrzehnten in allen Ländern Europas zunehmend kritisch hinterfragt und dekonstruiert.⁵⁷

Detlef Hoffmann bilanziert für die 1990er Jahre eine Überlagerung gesellschaftlicher Erinnerungen. Das Ende des Kalten Krieges und die Wiedervereinigung Deutschlands markierten eine neue Generation des Gedenkens. Diese förderte insofern eine Versachlichung der Debatte, als sich junge Menschen weitgehend vorurteilsfrei mit den wissen-

⁵² Vgl. FRANÇOIS, Meistererzählungen und Dammbrüche, S. 15f.

⁵³ Vgl. KOSELLECK, Reinhart, Einleitung, in: DERS./ JEISMANN, Michael (HRSG.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, S. 9–20, hier S. 9.

⁵⁴ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 136.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 88.

⁵⁷ Vgl. FRANÇOIS, Meistererzählungen und Dammbrüche, S. 18.

schaftlichen Erkenntnissen auseinandersetzen.⁵⁸ Gleichzeitig geschah im popkulturellen Raum eine Mythisierung der Thematik.⁵⁹ Auf diese Weise lässt sich für die Enkel*innen-Generation des Zweiten Weltkrieges eine von Imagination und Wissen geprägte Erinnerungsstruktur ausmachen, die einer permanenten Spannung unterlag.⁶⁰ Es ist nicht anzunehmen, dass kollektive Erinnerungen gesamtgesellschaftlich zu jeder Zeit miteinander übereinstimmten, vielmehr hält Hoffmann geschlechter- und generationspezifische Unterschiede in den Erinnerungsstrukturen für wahrscheinlich. Er bilanziert eine mediale Divergenz der Erinnerungen nachfolgender Generationen, die sich nicht mehr nur auf die klassischen Informationsquellen beschränkte.⁶¹

Durch visuelle Medien können sich bestimmte Ereignisse zu Bestandteilen des kollektiven Gedächtnisses entwickeln, indem sie eine gesellschaftliche und persönliche Identität postulieren.⁶² Die Erinnerung an historische Ereignisse, insbesondere im Kontext des Ersten und Zweiten Weltkriegs, ist maßgeblich von visuellen Einflüssen geprägt.⁶³ Nicht zuletzt wegen ihrer emotionalisierenden und überwältigenden Effekte waren Fotografien Mittel für die sogenannte Entnazifizierung. Die Alliierten zeigten den Deutschen Fotos von Konzentrationslagern und Leichenbergen, um sie gezielt zu schockieren und zu bilden.⁶⁴ Auch im Kontext der modernen Berichterstattung kommt Bildern im Vergleich zu anderem historischen Quellenmaterial eine besondere Funktion zu; Horst Bredekamp spricht von ihrem „eigenwillige[n] Status“.⁶⁵ Bilder werden instinktiv für „wahr“ gehalten, weil sie den Betrachter*innen den Eindruck vermitteln, an dem Abgebildeten nachträglich teilnehmen und den Personen auf dem Foto regelrecht begegnen zu können. Durch diese aktivierende Botschaft werden Fotografien als Fakten

⁵⁸ Detlef Hoffmann begründet dies unter anderem mit dem überwiegend jungen Publikum in der Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung über die Verbrechen der Wehrmacht. Vgl. HOFFMANN, Detlef, Deutschland. Bundesrepublik Deutschland. Vom Kriegserlebnis zur Mythe; in: FLACKE, Monika (HRSG.), Mythen der Nation. 1945 – Arena der Erinnerungen, Jg. 1, Deutsches Historisches Museum Berlin 2004, S. 151–172, hier S. 167.

⁵⁹ Hoffmann bezieht sich hier auf die damals populären Comics, wie z.B. „X-Men“, in denen dem Konzentrationslager Auschwitz eine zentrale Funktion zukommt, obgleich es in einen übergeordneten und fiktiven Kontext gesetzt wird. Vgl. HOFFMANN, Vom Kriegserlebnis zur Mythe; S. 167.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 168.

⁶¹ Vgl. weiterführend: Ebd., S. 154.

⁶² Vgl. FISCHER, Thomas/ SCHUHBAUER, Thomas, Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Tübingen 2016, S. 5.

⁶³ Vgl. BREDEKAMP, Horst, Bildakte als Zeugnis und Urteil; in: FLACKE, Monika (HRSG.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Deutsches Historisches Museum, Jg. 1, Berlin 2004, S. 29–66, hier S. 29.

⁶⁴ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 149.

⁶⁵ BREDEKAMP, Bildakte als Zeugnis und Urteil; S. 29.

erzeugende Objekte wahrgenommen – ein Umstand, der sich auch auf den politischen Raum der Gegenwart auswirkt.⁶⁶

Auch das Medium Museum arbeitet überwiegend mit visuellen Anreizen in seinen Ausstellungs- und Vermittlungsmethoden. Fotografien kam in Kriegsausstellungen von Beginn an eine bedeutsame Funktion zu: Als indexikalische Zeichen repräsentierten sie nicht länger ein Abbild des Krieges, wie es zuvor Gemälde taten, sie waren Aufnahmen der Realität. Wenngleich auch Fotografien ein verzerrtes Bild erzeugen konnten, ist die inhärente Unmittelbarkeit der Aufnahme überwältigend.⁶⁷ Moderne Film- und Fotoaufnahmen ermöglichen es, vergangene Kriege, mit der gegenwärtigen Nachrichtenberichterstattung vergleichbar, detail- und umfangreich abzubilden.⁶⁸ Bernd Hüppauf hielt 1997 fest, dass das Bilderrepertoire des kollektiven Gedächtnisses lange eng mit der Fotografie des Ersten Weltkrieges verbunden war.⁶⁹ Demzufolge prägte die Imagination von Soldaten im Schützengraben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das diffuse Bewusstsein für die Schrecken *des Krieges*. Das Verständnis über *den* Krieg resultierte im 20. Jahrhundert Hüppauf zufolge weitgehend aus der medialen Wirkung inszenierter Bilder des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Indem die Thematisierung jüngerer Kriege aus politischen Gründen häufig gar nicht oder nur zaghaft von Museen aufgegriffen wurde, wurden diese Vorstellungen kaum modifiziert. Gleichzeitig lässt sich ausmachen, dass die Folgen des Zweiten Weltkrieges bis heute handlungsleitend sind und das Narrativ des Holocausts besonders geeignet scheint, neue Kriege zu (de)legitimieren.⁷⁰ Museen sind als politische Institutionen zu begreifen, da sie sowohl eine breite Zielgruppe erreichen, als auch eine große Glaubwürdigkeit und Erinnerungsmacht in der Präsentation ihrer Vergangenheitsdeutungen genießen.⁷¹ Außerdem fungieren sie als Orte, die wiederum ausschlaggebend für das gegenwärtige und zukünftige Denken und Handeln sein können.⁷²

⁶⁶ Vgl. BREDEKAMP, Bildakte als Zeugnis und Urteil; S. 29.

⁶⁷ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 147f.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 203.

⁶⁹ Vgl. HÜPPAUF, Bernd, Kriegs fotografie, in: MICHALKA, Wolfgang (HRSG.): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse, Weyarn 1997, S. 875–909, hier S. 885.

⁷⁰ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 203.

⁷¹ Auf den Begriff der Repräsentation wird im weiteren Verlauf der Arbeit explizit eingegangen.

⁷² Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 17.

1.3. Zur Methode der Ausstellungsanalyse

Das Vorgehen in dieser Arbeit erfordert es, sich von dem häufig angewendeten methodischen Monismus zu lösen – es ist nicht davon auszugehen, dass eine einzige Methode der Komplexität sozialer Phänomene gerecht werden kann.⁷³ Stattdessen kommt in dieser Arbeit die Forschungsmethode der Triangulation zum Einsatz. Mithilfe der Methoden-Triangulation werden verschiedene Perspektiven eingenommen, um den Untersuchungsgegenstand möglichst ganzheitlich zu erfassen.⁷⁴ So lassen sich laut Sozialforscher Uwe Flick „Erkenntnisse auf unterschiedlichen Ebenen [gewinnen], die damit weiter reichen, als es mit nur einem Zugang möglich wäre.“⁷⁵ Für die vorliegende Arbeit bedeutet das, dass eine klassische, auf Fachliteratur und Quellen gestützte Ausstellungsanalyse als Grundlage für die späterfolgenden ethnographischen Untersuchungen dient. Die Sichtung von Ausstellungskatalogen und Rezensionen zu einzelnen Anti-Kriegs- und Kriegsausstellungen sowie das Hinzuziehen umfangreicher interdisziplinärer Fachliteratur, in der Ausstellungsmethoden, die Praxis des Kuratierens und der Forschungsgegenstand *Krieg* diskutiert werden, bildeten das Fundament für die Feldforschung. Zur Auswertung letzterer kam der Forschungsstil der *Grounded Theory*, ein viel verwendetes Verfahren der qualitativen Sozialforschung, zum Einsatz.⁷⁶

Die *Grounded Theory Methodology* entspricht keiner Auswertungsmethode im engeren Sinne, sondern beschreibt einen Forschungsstil oder auch eine „Basisstrategie interpretativer Sozialforschung“.⁷⁷ Als zentrales Merkmal dieser Methode nennt der Sozialwissenschaftler Jan Kruse das analytische und interpretative Kodieren von Daten.⁷⁸ Auf Basis theoretischer Konzepte, die als Forschungsgrundlage dienen, werden Kategorien erarbeitet, die sukzessive aus der kompetitiven Analyse des Materials erschlossen werden. Anstatt einer Analysemethode stellt sie eher eine „Praxistheorie der systematischen Strukturierung interaktiv-zyklischer Erkenntnisprozesse“ dar.⁷⁹ Die Absicht der *Grounded Theory* liegt in der Formulierung einer „gegenstandverankerte[n]“ Theorie, die das

⁷³ Vgl. KRUSE, Qualitative Interviewforschung, S. 204.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 204.

⁷⁵ Vgl. FLICK, Uwe, Triangulation. Eine Einführung, 3. Aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2011., S. 12.

⁷⁶ Vgl. GÖTZÖ, Monika, Theoriebildung nach Grounded Theory; in: BISCHOFF, Christine ET AL. (HRSG.), Methoden der Kulturanthropologie, Stuttgart 2014, S. 444–458, hier S. 445f.

⁷⁷ KRUSE, Qualitative Interviewforschung, S. 391.

⁷⁸ Vgl. weiterführend ebd., S. 391–398. Für die Transkription bediente ich mich einer externen Transkriptionssoftware, Happy Scribe, URL: <https://www.happyscribe.com/de/transkriptionsservices>. Für die Kodierung und weitere semantische Bearbeitung der Transkripte nutzte ich die Software MAXQDA, URL: <https://www.maxqda.com/de/>.

⁷⁹ KRUSE, Qualitative Interviewforschung, S. 391.

Auswerten und Kodieren des empirischen Materials beinhaltet.⁸⁰ Unter Zuhilfenahme kulturanthropologischer Ansätze ist es möglich, den Forschungsgegenstand – hier die museale Präsentation von kriegerischen Inhalten – aus mehreren Perspektiven zu beleuchten, ihn zu triangulieren. Die sogenannte Daten-Triangulation zeichnet sich dadurch aus, dass die Daten zu verschiedenen Zeitpunkten an unterschiedlichen Orten von derselben forschenden Person erhoben werden.⁸¹

So begann ich die auto-ethnographische Forschung und begab mich als Forscherin selbst ins Feld, um mithilfe unterschiedlicher Methoden empirische Daten zu erheben. Die Auswertung dieser ermöglichte es mir zum Ende der Arbeit und unter Berücksichtigung des theoretischen Vorwissens, eine gegenstandsrelevante Theorie zu formulieren. Einer solchen mit der *Grounded Theory* erarbeiteten Theorie ist ein vorausgegangener sozialer Prozess inhärent, welcher in den Ergebnissen als Rekurs auf den Forschungsprozess sichtbar ist.⁸² Dieser setzte sich in der hier durchgeführten Forschung aus Interviews mit vier Expert*innen aus den drei ausgewählten Museen⁸³, meinen persönlichen, auto-ethnographischen Beobachtungen in jeder der Dauerausstellungen und meiner teilnehmenden Beobachtung an verschiedenen Vermittlungsangeboten der Museen zusammen. Der *Grounded Theory* liegt die Annahme zugrunde, dass Forschende nie neutrale Beobachter*innen sind, sondern instinktiv Interpretationen und Entscheidungen über die erhobenen Daten und deren Verwendung anstellen. Deswegen müssen sie nach dem Begründer dieser Methode, Anselm L. Strauss, stets als Subjekte des Forschungsprozesses gelten.⁸⁴ Aus diesem Grund und der Erkenntnis, dass Forschungen in einem derartigen Rahmen immer biografisch beeinflusst sind, war es ratsam, dass ich selbst als Forscherin in diesem Prozess sichtbar bin – sowohl bei der Erhebung der Daten, als auch bei der Auswertung selbiger.⁸⁵

⁸⁰ BISCHOFF, Christine/ OEHME-JÜNGLING, Karoline et al., VI. deuten, theoretisieren, triangulieren; in: DIES, (HRSG.), *Methoden der Kulturanthropologie*, Stuttgart 2014, S. 383–384, hier S. 383.

⁸¹ Vgl. BISCHOFF/ OEHME-JÜNGLING et al., VI. deuten, theoretisieren, triangulieren, S. 383.

⁸² Vgl. STRÜBING, Jörg, *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatischen Forschungsstils*, *Qualitative Sozialforschung*, 4. Auflage, Essen 2021, S. 10.

⁸³ Im AlliiertenMuseum befragte ich den Kuratpr und den Museumspädagogen, im Museum Berlin-Karlshorst ebenfalls einen Museumspädagogen und im Anti-Kriegs-Museum den Museumsdirektor.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 12.

⁸⁵ Ergänzend soll an dieser Stelle sichtbar gemacht werden, dass ich die Ausstellungen im AlliiertenMuseum und im Museum Berlin-Karlshorst bereits im Vorfeld meiner Untersuchungen einmal besuchte. Demnach kannte ich die Ausstellungen zumindest oberflächlich, als meine Feldforschung begann. Außerdem absolvierte ich im Rahmen des Studiums zwischen August und September 2021, über einen Zeitraum von sechs Wochen, ein freiwilliges Praktikum im Anti-Kriegs-Museum. In dieser Zeit lernte ich das Museum intensiv kennen, führte selbst Begleitungen in der Dauerausstellung durch und entwickelte darüber hinaus ein weiteres Vermittlungsangebot für das Museum. Bis heute pflege ich eine enge Beziehung

Für die Ausstellungsanalyse entlang der Frage, was Krieg im Museum macht, stützte ich mich auf das, was ich als Besucherin der Ausstellung zu sehen bekam. Auf diese Weise konnte ich mich, bevor ich mich mit den Expert*innen zu den kuratorischen und pädagogischen Hintergründen der Ausstellung unterhielt, erfassen welche Themen aufgegriffen und in welcher Weise Objekte, Bilder, Texte, audiovisuelle Medien, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungsmethoden eingesetzt werden, um bestimmte Lesarten zu evozieren.⁸⁶ Flick expliziert drei Phasen, die Forscher*innen während der ethnographischen Forschung durchlaufen: Die erste ist die des *deskriptiven Beobachtens* und hilft zu Beginn bei der Orientierung im untersuchten Feld. Außerdem trägt sie dazu bei, dessen Komplexität möglichst gänzlich zu erfassen. Die zweite Phase ist die der *fokussierten Beobachtung*: Die Perspektive verengt sich hinsichtlich der für die Fragestellung relevanten Prozesse, für welche in der letzten Phase, dem *selektiven Beobachten*, Belege und Beispiele gefunden werden.⁸⁷ Die Konzeption eines solchen Beobachtungsbogens bedarf der Bewusstmachung, dass die Forschungsabsicht nicht quantitativ und hypothesenüberprüfend ist. Vielmehr ist das Ziel der qualitativen Beobachtung, Praktiken, Abläufe und Kommunikationsmuster, Routinen und Gewohnheiten „von innen“ heraus zu beschreiben.⁸⁸ Diese Beschreibung beruht auf der Annahme, dass solchen Praktiken dezidierte Logiken zugrunde liegen, die den beobachteten Personen nicht oder nur fragmentiert bewusst sind. Bei der hier beschriebenen Form der ethnographischen Forschung handelt es sich um die teilnehmende Beobachtung. Sie ermöglicht eine systematische Versprachlichung jener beobachteten (un-)bewussten Muster, die als implizierte Regeln verstanden werden.⁸⁹ Dieser Ansatz beschreibt ein methodenplurales Vorgehen und ermöglicht unterschiedliche Betätigungen.⁹⁰ Die teilnehmende Beobachtung gilt als eine der bekanntesten Methoden der Ethnographie und zeichnet sich dadurch aus, dass sich die Forscher*innen für die Generierung von Informationen am Forschungsort und in Interaktion mit beteiligten Personen befinden. Die physische Anwesenheit und Parti-

zu dem Museum und seinen Mitarbeiter*innen, was meine Wahrnehmung als Wissenschaftlerin in dem Forschungsprozess mit hoher Wahrscheinlichkeit beeinflusst.

⁸⁶ Dieses Vorgehen entspricht dem von Muttenthaler und Wonisch konzipierten Beobachtungsverlauf. Vgl. Muttenthaler/ Wonisch Gesten des Zeigens, S. 46–48.

⁸⁷ Vgl. FLICK, Beobachtungsverfahren, S. 207.

⁸⁸ KUHLMANN, Nele, Qualitative Beobachtungsverfahren; in: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. METHODENZENTRUM (HRSG.), E-Learning, URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-beobachtungsverfahren/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Vgl. COHN, Mirian, Teilnehmende Beobachtung; in: Bischoff, Christine/ Oehme-Jüngling, Karoline/ Leimgruber, Walter (HRSG.), Methoden der Kulturanthropologie, Stuttgart 2014, S. 71–85, hier S. 71f.

zipation ist dabei von besonderer Bedeutung und nimmt erfahrungsgemäß die meiste Zeit der Forschung in Anspruch.⁹¹ Dieses qualitative Beobachtungsverfahren ist eine in der qualitativen Sozialforschung häufig verwendete Methode und ist nicht allein auf die visuelle Wahrnehmung beschränkt – auch alle anderen Sinneseindrücke, wie hören, fühlen, tasten und riechen, fließen in das Beobachtungsprotokoll ein. *Teilnehmend* bedeutet, dass der*die Forscher*in im Feld präsent ist und an der Situation und Interaktion des zu erforschenden Phänomens selbst partizipiert.⁹² Der eigene Besuch der Ausstellung markiert einen performativen Akt, der den Körper involviert und über die intellektuelle und emotionale Einbindung hinausgeht. Selbst wenn die Rezeption der Ausstellung aufgrund variierender Bewegungsformen individuell sein mag, lässt sich die Ausstellungsbegehung als eine soziale Praxis begreifen. Diese stellt aufgrund der sozialen Verhaltensregeln und dem Umstand, dass in dem Moment das alltägliche Leben gedanklich fortgeschoben wird, ein soziales Ritual dar.⁹³

Die Auswertung der so erhobenen Daten erfolgt im Anschluss an die ethnographische Forschung, wobei eine besondere Herausforderung darin besteht, die verschiedenen Datentypen – wie im hiesigen Fall schriftliche Notizen, Fotos, aufgezeichnete Interviews und individuelle Gespräche – hinsichtlich der Forschungsfrage auszuwerten. Hierfür eignet sich die Methode der *Grounded Theory* besonders aufgrund ihres charakteristischen ineinandergreifenden Verfahrens der Kodierung sowie ihrer Absicht, eine Theorie mittlerer Reichweite zu generieren.⁹⁴ Für die analytische Verschriftlichung des methodisch kontrollierten Beobachtens ist die Anfertigung von Feldnotizen während oder direkt nach der Beobachtung aufgrund des hohen Risikos des Vergessens und Verfälschens unerlässlich. Außerdem sollten keine Bewertungen oder Versuche des Nachvollziehens der beobachteten Praxis in die Beobachtungen miteinfließen.⁹⁵ Die analytischen Notizen konkretisieren die Fragestellung, indem sie sowohl auf die Beobachtungen selbst als auch auf die Forschungsliteratur bezogen sind. Exemplifizierend sind hier Fragen nach auto-ethnographischen Eindrücken, Verwirrungen und Unklarheiten im Vergleich mit dem theoretischen Vorwissen und weiterführende Forschungsansätze zu

⁹¹ Vgl. COHN, Mirian, Teilnehmende Beobachtung; in: Bischoff, Christine/ Oehme-Jüngling, Karoline/ Leimgruber, Walter (HRSG.), *Methoden der Kulturanthropologie*, Stuttgart 2014, S. 71–85, hier., S. 71f.

⁹² Vgl. KUHLMANN, *Qualitative Beobachtungsverfahren*.

⁹³ Vgl. MUTTENTHALER/ WONISCH, *Gesten des Zeigens*, S. 41.

⁹⁴ Vgl. KUHLMANN, *Ethnographie als Forschungsparadigma*.

⁹⁵ Vgl. ebd.

nennen. Auf diese Weise ist es möglich, eine epistemologische Forschungsfrage zu formulieren.⁹⁶

Die Feldforschung in den ausgewählten Berliner Museen wurde im Vorfeld mit den Verantwortlichen vereinbart, für jedes der Häuser nahm ich mir jeweils einen Tag Zeit. Basierend auf den eben formulierten Grundannahmen und unter Zuhilfenahme weiterer Fachliteratur, ging ich in einem ersten Arbeitsschritt allein durch die jeweiligen Ausstellungen und machte mir Notizen zu verschiedenen beobachtungsrelevanten Aspekten. Im AlliiertenMuseum nahm ich anschließend mit einer Schulklasse der Sekundarstufe an einer einstündigen Überblicksführung durch die Dauerausstellung teil. Im Museum Berlin-Karlshorst partizipierte ich mit Schüler*innen aus der elften und zwölften Klasse an einem zweieinhalbstündigen Workshop in der Ausstellung. Während des gesamten Forschungsprozesses blieb ich durch mein Auftreten und mein Erscheinungsbild für die Schüler*innen als Forscherin sichtbar. Im Anschluss an diese beiden Vermittlungsformate traf ich die jeweiligen Expert*innen zum Interview.⁹⁷

Die Expert*innen, die im Rahmen dieser Arbeit zu Hintergründen der Ausstellungskonzeption, den pädagogischen Angeboten und Zielgruppenspezifika befragt wurden, sind im Rahmen der Untersuchung als individuelle Subjekte und Gesellschaftsmitglieder zu verstehen.⁹⁸ Damit sind sie nach Ansicht der Soziolog*innen Michael Meuser und Ulrike Nagel als Teile des musealen Handlungsfelds zu kategorisieren. Sie haben keinen Blick von außen und beziehen nicht explizit Stellung.⁹⁹

Die Expert*innen-Interviews stützten sich auf einen Leitfaden und entsprechen somit einem sogenannten Leitfadeninterview.¹⁰⁰ Dieses stellt eine Form der qualitativen Interviewführung dar. Der Leitfaden dient dem strukturierten Verlauf des Interviews, wobei seine Struktur verschiedene Nuancen aufweisen kann. Trotz vorformulierter Fragen und

⁹⁶ Vgl. KUHLMANN, Beobachten lernen; in: ebd., URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-beobachtungsverfahren/beobachten-lernen/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

⁹⁷ Die Teilnahme an einer Begleitung oder einem ähnlichen museumspädagogischen Vermittlungsangebot im Anti-Kriegs-Museum erübrigte sich aufgrund der bereits erwähnten Tatsache, dass ich als Praktikantin dort selbst derartige Angebote für das Publikum realisierte. Eine erneute Partizipation versprach darum wenig neue Erkenntnis, wenngleich sich dadurch ein gewisses Ungleichgewicht zwischen meiner persönlichen Beziehung zu den Häusern verstärkt. Im Folgenden wird diese persönliche Involvierung so gut wie möglich reflektiert.

⁹⁸ Vgl. GÖTZÖ, Theoriebildung nach Grounded Theory, S. 447.

⁹⁹ Vgl. MEUSER/ NAGEL, ExpertInneninterviews, S. 73.

¹⁰⁰ Der hier verwendete Leitfaden für die Erstellung eines Fragenkatalogs entspricht den Ausführungen Kruses und wird aus dem Verlauf der Fragen ersichtlich. Vgl. KRUSE, Qualitative Interviewforschung, S. 203f. Außerdem vgl. den Interviewleitfragebogen, Anhang V., S. 101–108.

intendierter Annahmen soll die befragte Person offen antworten können und zum Erzählen angeregt werden – Kruse spricht dabei von *explikationsförderlichen* Fragestellungen. Er expliziert ein permanentes Spannungsfeld zwischen jener Offenheit und gleichzeitigen Strukturierung.¹⁰¹ Die Interviews sollen den Befragten weitgehend ein monologisches Rederecht zukommen lassen, sodass eine asymmetrische Gesprächsrollenverteilung auszumachen ist. Weil sich diese Gesprächsform jedoch stark von der Alltagskommunikation unterscheidet, ist es sinnvoll, den Anfang des Gesprächs dialogorientiert mit überwiegend symmetrischer Gesprächsrollenverteilung zu gestalten. Auf dieses dialogische Vorgehen muss bei Bedarf zurückgegriffen werden können, sollten die Befragten es einfordern oder mit ihrem monologischen Rederecht nicht zurechtkommen.¹⁰² Um während des Gesprächs oder im Anschluss daran nichts in die Antworten hineinzu projizieren, müssen die Selbstzurücknahme und Selbstreflexivität bei der anschließenden Textproduktion zwingend berücksichtigt werden. Kruse spricht hier von einer „Verfremdungshaltung“, die den Umgang mit dem eigenen theoretischen Vorwissen beschreibt.¹⁰³ Nur durch die eigene Zurückhaltung kann es gelingen, den Befragten Raum zur Entfaltung ihrer subjektiven Relevanzsysteme zu gewähren.¹⁰⁴ Da auch das Maß der eigenen Zurückhaltung Einfluss auf die Textproduktion nehmen kann, rät Kruse dazu, diese reflexiv in der Analyse aufzugreifen.¹⁰⁵

Die Entwicklung des Interviewleitfadens stellt eine komplexe und wichtige Aufgabe in der Vorbereitung dar. Das methodisch kontrollierte Fremdverstehen sowie die Indexikalität der Sprache und Kommunikation müssen bei der Entwicklung im Fokus stehen.¹⁰⁶ In vielen Forschungsprojekten, wie auch in dem vorliegenden, lässt sich das jeweilige Themengebiet in verschiedene Bereiche untergliedern. Diese sollten sich in den Fragekatalogen abzeichnen. Sie stellen das Grundaufbauprinzip des Leitfadens dar und ermöglichen es, das jeweilige Thema mit einem offenen Grundreiz zu beginnen. Auf diese Weise ist es den Befragten möglich, das Thema aus der eigenen Perspektive zu expli-

¹⁰¹ Vgl. MEUSER/ NAGEL, ExpertInneninterviews, 73.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 207f.

¹⁰³ KRUSE, Qualitative Interviewforschung, S. 208.

¹⁰⁴ Das Ziel qualitativer Interviewforschung ist die Erhebung von empirischen Daten, die ihrerseits Interpretationsmöglichkeiten generieren. Dafür ist es notwendig die Relevanzstrukturen der befragten Person zu erfahren. Nur wenn die Person selbst entscheiden kann, was sie Bedeutung, Relevanz zuschreibt, ist es möglich, das Erzählte im Nachgang qualitativ auszuwerten. Vgl. Scheytt, Carla, Qualitative Interviewforschung; in: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. METHODENZENTRUM (HRSG.), E-Learning, URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-interviewforschung/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

¹⁰⁵ Vgl. KRUSE, Qualitative Interviewforschung, S. 208.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 226. Die Leitfäden, die für die Interviews konzipiert wurden, befinden sich im Anhang, S. 101–108.

zieren. Die Untergliederung Kruses in *Inhaltliche Aspekte, aufrechterhaltenden Fragen* und *konkrete Nachfragen* ermöglicht es, das Prinzip „vom Offenen zum Strukturierenden“ umzusetzen.¹⁰⁷ Mit dieser Herangehensweise soll es möglich sein, das ausgemachte Spannungsfeld zwischen Offenheit und Strukturiertheit zu erfassen und sich zu Nutze zu machen. Obendrein können so etwaige Engführungen oder zu weit schweifende Ausführungen in jedem Themenblock kommunikationsdynamisch eingefangen werden.¹⁰⁸

Die Transkription der aufgezeichneten Interviews dient dem Zweck, den Gesprächsinhalt für eine zeitlich entlastete und methodologisch systematische Analyse aufzubereiten. Kruse warnt davor, aus Gründen beschränkter Ressourcen oder Interessen nur selektiv zu transkribieren, da so das Gesagte verfälscht und die Analyseebene stark reduziert werden kann.¹⁰⁹ Transkribiertes Interviewmaterial ist als Sekundärdatenmaterial zu begreifen, welches die semantische Dimension des Texts konserviert. Der methodologische Grund solcher Transkriptionen ist die sprachlich-kommunikative Bedeutungskonstruktion, so Kruse. Diese wird vor allem darüber generiert, indem die wortsemantischen Merkmale des Gesagten untersucht werden. Das Analysekriterium liegt demnach auch auf dem *Wie*, nicht auf dem *Was*. Jene performativen Aspekte sollten in der Abschrift des Gesprächs berücksichtigt werden. Erfolgt nur die Berücksichtigung des Inhalts, besteht die Gefahr, dass selbiger auf eine eigentlich komplexe Erzeugung von Bedeutung normativiert wird.¹¹⁰

ANALYSE TEIL I

Museen sind Orte, an denen Menschen der Zugang zu historischem Wissen ermöglicht wird, um sie in die Lage zu versetzen, eigenständig Konsequenzen für die Zukunft abzuwägen. Darum soll die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung zeithistorischer Museen mit dezidiertem Schwerpunkt auf Kriegen des 20. Jahrhunderts gestellt werden. Museen sind politische Akteur*innen im erinnerungspolitischen Diskurs. Ihre retrospektiven Deutungszuschreibungen von Kriegen können Auswirkungen auf das gegenwärtige und zukünftige Handeln der Menschen haben. Die Frage, die sich in logischer Konsequenz an dieses Wissen um die Möglichkeit der Beeinflussung anschließt, ist die nach

¹⁰⁷ KRUSE, Qualitative Interviewforschung. S. 213.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 213f.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 341.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 342f.

ethischen und moralischen Richtlinien für die Institutionen. Für den didaktischen Umgang mit sensiblen Inhalten steht bis heute der „Beutelsbacher Konsens“ von 1976.¹¹¹ Dieser ist jedoch primär auf die Arbeit mit Schüler*innen ausgelegt, eine vergleichbare pädagogische Richtlinie für museale Erwachsenenbildung existiert nicht.

Der Terminus *Inszenierung* ist essenziell in der vorliegenden Arbeit und soll darum an dieser Stelle kurz skizziert werden. Im Folgenden wird er als eine analytische Kategorie zur Ausstellungsbeschreibung begriffen. Seit der Jahrtausendwende scheint er jedoch in gewisser Weise mit dem Begriff der *Szenografie* in Konkurrenz zu stehen. Thiemeyer expliziert an dieser semantischen Neuordnung einen politischen und ideologischen Kampf um den Zweck der Institution: Die klassische Vorstellung von Museen wird Einflüssen der Eventkultur unterzogen.¹¹² Ursprünglich stammt der Begriff der Inszenierung aus dem Theater, wengleich das museale Ausstellen nie ohne die Praxis der Inszenierung auskam.¹¹³ Als Gottfried Korff 1981 den Terminus im musealen Kontext etablierte, war er bereits seit vielen Jahren gängige Praxis im Ausstellungswesen.¹¹⁴ Ein Blick in die Begriffsgeschichte verrät, dass der Inszenierung mehrere Merkmale inhärent sind: Sie ist erlebbar, assoziativ, emergent und alternativ.¹¹⁵ Thiemeyer fasst diese Aspekte definitorisch wie folgt zusammen:

„Inszenierungen sind Strategien, die in einer Ausstellung Exponate mithilfe von Ausstellungsmobiliar, audiovisuell und atmosphärischen Medien (Licht, Töne) räumlich in Szene setzen, um Deutungen nahelegen und Objekteigenschaften und –bedeutungen sinnlich erfahrbar zu machen. Sie sind mehr als die Summe ihrer Teile, nur partiell zu verstehen oder in Begriffe zu übersetzen, sondern vor allem erlebbar.“¹¹⁶

Dahingegen kann der Begriff der *Szenografie* nicht eindeutig definiert werden, weswegen er häufig synonym mit *Inszenierung* verwendet wird. Erstere beschreibt jedoch

¹¹¹ Der Beutelsbacher Konsens wurde 1976 von Fachleuten formuliert und beinhaltet zentrale didaktische Leitgedanken für den Umgang mit sensiblen Inhalten und deren Vermittlung an Schüler*innen. Die zentralen Prinzipien sind das Überwältigungsverbot, Das Gebot Kontroversen aufzuzeigen und das Verbot der Indoktrinierung. Vgl. BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Beutelsbacher Konsens, URL: <https://www.bpb.de/die-bpb/ueber-uns/auftrag/51310/beutelsbacher-konsens/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Selbst wenn der Beutelsbacher Konsens nicht für den außerschulischen Lernort entwickelt wurde, gelten seine Grundsätze inzwischen auch dort. Vgl. MÜLLER, Fabian/ RUPPERT-KELLY, Martina, „Die Kinder sollen das ruhig mal nachempfinden können“. Thesen zur Bedeutung des Beutelsbacher Konsens in der Gedenkstättenpädagogik; in: WILDMAIER, Benedikt/ ZORN, Peter (HRSG.), Brauchen wir den Beutelsbacher Konsens? Eine Debatte der politischen Bildung, Bonn 2016, S. 242–250, hier S. 242.

¹¹² Vgl. THIEMEYER, Thomas, Inszenierung und Szenografie: Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers; in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 108, Münster 2012, S. 199–214, hier S. 214.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 201f.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 203f. Weiterführend vgl. außerdem KORFF, Gottfried, Museumsdinge. Deponieren - exponieren; in: Eberspächer, Martina et al. (Hrsg.), 2. Auflage, Köln u. a. 2007, S. 241–243.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 208f. weiterführend zur Erläuterung der einzelnen Charakteristika Vgl. ebd. S. 208–209.

¹¹⁶ THIEMEYER, Inszenierung und Szenografie., S. 209.

vorwiegend solche Ausstellungsszenarien, die besonders stark von audiovisuellen Medien geprägt sind.¹¹⁷ Im Folgenden wird nur von *Inszenierungen* gesprochen, auf die die oben genannten Merkmale zutreffen. Gleichwohl sich einige von ihnen auch als *Szenografien* beschreiben ließen.

2. DEN KRIEG AUSSTELLEN – KURATORISCHE PRAKTIKEN

„Kriege gehören ins Museum“.¹¹⁸ Es ist davon auszugehen, dass dieser Leitspruch sowohl ideologisch als auch kuratorisch eine breite Zustimmung erfährt. Die Ergänzung „Aber wie?“, die die Herausgeber*innen für den Titel ihres Sammelbands hinzufügten, ist dabei die zentrale Frage.¹¹⁹ Welchen Zweck erfüllt die Darstellung des Krieges im Museum? Soll er, indem er Einzug ins Museum findet, erträglicher und begreifbarer werden? Oder ist seine Musealisierung gar als pazifistische Handlung zu verstehen, weil er dadurch seine Legitimation in der realen Welt verliert? Wird nur im Museum deziert an Krieg erinnert oder wird er außerhalb desselben vergessen? Fragen nach retropektivischer Sinnstiftung und politischer Legitimation physischer Gewaltanwendung haben kaum an Aktualität eingebüßt. Es gilt zu klären, welche Verantwortung heutigen Kriegsausstellungen zuteilwird. Sind sie *die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*, oder kommt dem musealen Kriegsbild eine erzieherische Aufgabe zu?¹²⁰ Nicht nur in Anbetracht der aktuellen politischen Lage im Jahr 2023, sondern auch aufgrund der Erkenntnis, dass Frieden die politische Grundlage eines sozialen Gefüges darstellt, bietet es sich an, zeitgeschichtliche Museen hinsichtlich ihrer sozialen Praktiken näher zu untersuchen.¹²¹

¹¹⁷ Vgl. THIEMEYER, *Inszenierung und Szenografie*, S. 212.

¹¹⁸ So lautet zum Beispiel der Leitspruch des Heeresgeschichtlichen Museums Wien, vgl. HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM/ MILITÄRHISTORISCHES INSTITUT (HRSG.), *Kriege gehören ins Museum*, 2022, URL: <https://www.hgm.at/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Außerdem ist es auch der Leitgedanke des niederländischen Kriegsmuseums Overloon, vgl. DAS MUSEUM (HRSG.), *Das Museum. Krieg gehört ins Museum*, URL: <https://www.oorlogsmuseum.nl/de/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Desweiteren taucht diese Formulierung sowohl im fachwissenschaftlichen als auch im populärwissenschaftlichen Kontext wiederholt auf. So dient sie in ähnlicher Formulierung häufig auch im journalistischen Bereich als Schlagzeile, vgl. z.B. FERANDO, Luciano, *Der Krieg soll ins Museum*; in: TAZ .DE (HRSG.), *Der Hausbesuch*, 23.08.2020, URL: <https://taz.de/Der-Hausbesuch/!5703369/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

¹¹⁹ Vgl. MESSNER/ PIRKER (HRSG.), *Kriege gehören ins Museum*.

¹²⁰ In Anlehnung an von Clausewitz Beschreibung, Krieg sei „die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“, expliziert Thiemeyer diese Kontinuität auch für Ausstellungen über den Krieg. Er folgert, dass die Darstellung von Krieg im musealen Raum eine politische Handlung ist, die sich kulturellen Handwerks bedient. Auf Thiemeys Interpretation dieser Formulierung wird hier angespielt. Vgl. THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges*, S. 15.

¹²¹ Vgl. KÜPPER, Christel/ LOBNER, Mathias R., *Aspekte zum Problem: Friedenserziehung und politische Wirklichkeit*; in: HECK, Gerhard/ SCHURIG, Manfred (HRSG.), *Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und*

Dem historischen Museum kommt als Bildungsinstitutionen beim Erlernen von Geschichte sowie von Werten und Verhaltensmustern eine prägende Funktion zu. So kann das Museum auch als ein Ort der Disziplin(ierung) verstanden werden, indem dort eine gewisse symbolische Ordnung präsentiert wird. Nicht nur die Exponate unterliegen der Disziplinierung der Institution, auch die Besucher*innen werden im Museum gezielt angeleitet; ihr Blick wird gelenkt und ihnen wird vergeschlechtliches Wissen und Habitus als symbolisches Kapital präsentiert.¹²² Das Museum entspricht demnach einem strukturellen Bestandteil einer hegemonialen Macht- und Herrschaftsverteilung. Daraus folgern Hannah Fitsch und Daniela Döring, dass es unmöglich ist, das Museum als einen neutralen Ort der Wissensvermittlung zu begreifen.¹²³ Dem schließt sich Nora Sternfelds Argumentation zur Krise der Repräsentation an. Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin plädiert deswegen für eine para-institutionelle Dekonstruktion der klassischen Aufgaben eines Museums: So fordert sie unter anderem den Sammlungsauftrag neu zu denken und das Archiv „herauszufordern“.¹²⁴ Ebenso spricht sie sich für die Produktion „alternativen“ Wissens aus – so könnten gemäß ihrer Untersuchungen die Forschung und Wissensproduktion im Museum kritisch aufgeladen werden.¹²⁵

Ausgehend von dem skizzierten Ist-Zustand stellt sich die Frage, wie Museen als Teil solcher hierarchischer Strukturen, wie Döring und Fitsch sie explizieren, überhaupt in der Lage sind, jene ungleichen Macht- und Gewaltverhältnisse zu (re)präsentieren.¹²⁶ Gleichwohl ergibt sich aus dem Begriffsverständnis von *Repräsentation* im Museum ein umfängliches Konzept, welches das allgemeine Verständnis von Museen infrage stellt. Nach Sternfeld liegt in dem agierenden Zustand von Museen bei gleichzeitiger scheinbar neutraler Positionierung deren zentrale Herausforderung. Sternfeld bilanziert, dass seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedene Analysen der Cultural Studies deutlich machten, dass Museen durch die Präsentation ihrer visuellen Exponate soziale Überzeugungen konstruieren. Damit ließ sich das generelle Wesen des Museums – ein scheinbar neutraler und objektiver Raum – hinterfragen: Die inhärente Macht seiner

bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945—1985), Darmstadt 1991, S. 126–134, hier S. 128.

¹²² Mit dem vergeschlechtlichen Wissen meinen die Autorinnen die dominierenden gesellschaftlichen Narrative und stereotypische Zuschreibungen, die sich im Museum widerspiegeln. Vgl. DÖRING, Daniela/ FITSCH, Hannah, Wenn Sieger reden. Militärhistorische Museen und ihr schwieriges Erbe; in: MESSNER/ PRIKER (HRSG.), Kriege gehören ins Museum, S. 309–318, hier S. 311f.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ STERNFELD, Nora, Im post-repräsentativen Museum; in: MÖRSCH, Carmen et al. (HRSG.), Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld 2016, S. 189–201, hier S. 196.

¹²⁵ Vgl. STERNFELD, Im post-repräsentativen Museum, S. 199.

¹²⁶ Vgl. DÖRING/ FITSCH, Wenn Sieger reden, S. 311f.

Präsentationsformen und „[...] seine zumeist bürgerlichen, westlichen, patriarchalen und nationalen ‚Gesten des Zeigens‘“ verloren mit dieser Erkenntnis ihre Gültigkeit.¹²⁷ Sternfelds Forschungen zur *Krise der Repräsentation* im Museum veranlassen sie selbiges mit der Vorsilbe „para“ zu versehen.¹²⁸ Para-museale Strategien sind, laut Sternfeld, in der Lage gegenhegemoniale Funktionen zu entwickeln. Darunter versteht sie ihr Potenzial, einen revolutionären Handlungs- und Bildungsraum auszubilden und sich mit essenziellen gesellschaftlichen Fragen auseinanderzusetzen.¹²⁹ Aus diesen „Kämpfen um Repräsentation“¹³⁰, wie Sternfeld die Auseinandersetzung mit bürgerlichen, proletarischen, feministischen, antirassistischen und antikolonialen Positionen beschreibt, ergibt sich das Spannungsfeld der musealen Funktion, die hegemonialen Strukturen sowohl zu erhalten, als auch zu dekonstruieren. Historische Museen, die sich mit Kriegsausstellungen befassen, bewegen sich darüber hinaus auch in einem Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und gesellschaftlicher Identität. Ihrer Funktion als Institutionen der öffentlichen Verständigung über die Vergangenheit mit einer hohen visuellen Suggestivkraft kommt folgerichtig in der gesellschaftlichen Erinnerung an Kriege im 20. Jahrhundert eine besondere Bedeutung zu.¹³¹

Darüber hinaus ist das Thema *Krieg* im Museum besonders herausfordernd. In einem Tagungsband des ICOMAM von 2011 betont Jay Winter, dass kein Museum je in der Lage ist, abzubilden, was *Krieg* ist und wie *der Krieg* tatsächlich für die Beteiligten gewesen sein muss.¹³² *Der Krieg* bleibt ein nicht greifbares Phänomen. Winter skizziert in seinem Beitrag einige Risiken und Problemfelder für Museen mit Kriegsausstellungen; er betont deren Aufgabe, einer Glorifizierung und Heroisierung des Krieges durch ihre Besucher*innen konsequent präventiv und aktiv entgegenzuwirken. Diesen Museen kommt sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart eine agierende Funktion im jeweiligen erinnerungspolitischen Diskurs einer Gesellschaft zu.¹³³ Sie sollen ethische Werte vermitteln, weil sie selbst „im Dienst der Gesellschaft“¹³⁴ stehen und sich

¹²⁷ STERNFELD, Im post-repräsentativen Museum, S. 190.

¹²⁸ Das griechische Präfix „para“ übersetzt Sternfeld sowohl räumlich mit „von...her, bei, neben ... hin, zu ...hin, entlang, nebenher“ als auch zeitlich mit „während, entlang“ und komparativ mit „im Vergleich, im Unterscheid, wider und gegen“. Vgl. STERNFELD, Im post-repräsentativen Museum, S.194.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 191.

¹³⁰ Ebd., S. 193.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 163.

¹³² Vgl. WINTER, Jay, Does War Belong in Museums? Museums and the Representation of War; in: MUCHITSCH, Wolfgang (HRSG.), Does War Belong in Museums?, S. 21–37, hier S. 23.

¹³³ Vgl. ebd. S. 33.

¹³⁴ ICOM DEUTSCHLAND E. V. (HRSG.), Die Museumsdefinition, 25. Juni 2020, URL: <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

für das Bewahren von kulturellem Erbe verantwortlich fühlen. In einer freiheitlich-demokratischen Gesellschaft bilden Museen den Erinnerungsdiskurs ab, ohne ihn zu diktieren – wenngleich sie den Prozess der Auseinandersetzung stets beeinflussen, indem sie Deutungsangebote liefern.¹³⁵ Die Wahrnehmung historischer Ereignisse in Museen geschieht erst durch das Zusammenwirken aller Ausstellungselemente und dem dadurch produzierten Sinnzusammenhang, bilanzieren Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch. Die Rezeption der Besucher*innen ergibt sich demnach aus der Bedeutungsproduktion, dem In-Beziehung-Setzen der einzelnen Elemente und unter Berücksichtigung der Intention der Ausstellungsmacher*innen.¹³⁶ So begünstigen diese eine bestimmte Perspektive, welche die Besucher*innen meistens aufgrund der institutionellen Instanz *Museum* als autoritäre Wissens- und Deutungsmacht beeinflusst.¹³⁷

Aus den Ausführungen des Friedensforschers Mathias R. Lobner geht hervor, dass der Erhalt einer Gesellschaft und die freie Entfaltung ihrer Kulturen auf einem Zustand des Friedens basiert und nur durch die Abwesenheit von Krieg denkbar ist.¹³⁸ Vor diesem Hintergrund liegt die Annahme nahe, dass historische Museen, welche sich mit derartigen Geschehnissen auseinandersetzen, einer friedenspädagogischen Ausrichtung folgen, die darauf abzielt, Schuldzuweisungen und eindimensionalen Perspektiven versöhnend entgegenzuwirken. Die Bedeutung, die außerschulische Lernorte für die Friedenserziehung haben, erläutert der Politologe Uli Jäger in einem Beitrag zu Post-Konfliktgesellschaften: Der Ausgestaltung des Bildungssystems kommt ein bedeutsamer Anteil an der Überwindung von Ungerechtigkeit und Feindbildern zu.¹³⁹ Außerdem konstatiert er die Notwendigkeit einer strukturellen Verankerung von friedenspädagogischen Elementen in einer Post-Konfliktgesellschaft.¹⁴⁰ Medien kollektivieren individuelle Erinnerungen, Erfahrungen und Ideen und ermöglichen so einen offenen gesell-

¹³⁵ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 25.

¹³⁶ Vgl. MUTTENTHALER/ WONISCH, Gesten des Zeigens, S. 38.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 40.

¹³⁸ Laut des Friedensforschers Mathias R. Lobner und der Friedensaktivistin Christel Küpper ergibt sich die Bedeutsamkeit der Friedenserziehung nicht nur aus jeder aktuellen und künftigen Weltlage, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass der Frieden derjenige Zustand ist, auf dem die politischen Grundlagen eines sozialen Gefüges basieren. Vgl. KÜPPER, Christel/ LOBNER, Mathias R., Aspekte zum Problem, S. 128.

¹³⁹ Vgl. JÄGER, Ulli, Bildungsarbeit und Friedenserziehung in Post-Konfliktgesellschaften, 26.06.2016; in BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Kriege und Konflikte, Dossier, URL: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/54765/bildungsarbeit-und-friedenserziehung-in-post-konfliktgesellschaften/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

¹⁴⁰ Jäger orientiert sich in seinem Beitrag an friedensorientierten Projekten verschiedener Organisationen im Zusammenhang mit dem Krieg in Syrien. Projekte unter anderem in Jordanien und dem Iran dienen ihm exemplifizierend zur Untermauerung seiner Argumentation für die Etablierung eines Netzwerks der gewaltfreien Erziehung. Vgl. ebd.

schaftlichen Informationsaustausch.¹⁴¹ Vor diesem Hintergrund ist es relevant, eine aktuelle Bilanz derzeitiger und vergangener Kriegsausstellungen zu ziehen.

2.1. Zur Historisierung musealer Darstellungen

Die historische Entwicklung von Museen orientierte sich stets an säkularen Veränderungen der Gesellschaft. Des Weiteren wirkten auch herrschaftliche Veränderungen, wie zum Beispiel die Abwendung von patrimonialen Strukturen, auf die Institutionen.¹⁴²

Die Tradition des Ausstellens kriegerischer Inhalte lässt sich bis in die griechisch-römische Antike zurückverfolgen. Waffen und Rüstungen, die angeblich von Menelaos und Herakles stammten und auf der griechischen Insel Rhodos für ein Publikum präsentiert wurden, zählten zu den ersten Ausstellungsstücken weltweit. Neben der Präsentation und Verehrung der sterblichen Überreste von Vorfahr*innen und Held*innen kam im antiken Griechenland auch der Erinnerung an den Trojanischen Krieg eine besondere Bedeutung zu. In der Dichtung Homers manifestierte sich jenes identitätsstiftende Nationalepos.¹⁴³

So lässt sich eine Form der kulturellen Erinnerung an Krieg bereits auf 1000 vor Christus datieren. Im Mittelalter kamen dem Reliquienkult und der Thematisierung des Jenseits eine entscheidende Rolle zu.¹⁴⁴ In dieser Zeit dominierte überwiegend die Verehrung von Heiligenkörpern, wodurch die Präsentation anderer Objekte in den Hintergrund geriet.¹⁴⁵ Neben den Sammlungsgewohnheiten der Kleriker und Fürst*innen zeichnete sich im Mittelalter auch eine Traditionslinie der Trophäensammlung und der Präsentation von Zeughäusern und Rüstkammern ab. Insbesondere diese Art des Ausstellens überdauerte den Epochenwechsel und prägte das Museumswesen der Frühen Neuzeit.¹⁴⁶ Während jener Zeit gewannen sukzessive auch materielle Zeugnisse der gerade erlebten Geschichte an Bedeutung. Mit dieser Art des Erinnerns unterschied sich diese Zeit von vorangegangenen Jahren und sorgte für die Herausbildung neuer Traditionen: Bestimmte Orte erfuhren eine Bedeutungszuschreibung für die kollektive Erinne-

¹⁴¹ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 25.

¹⁴² Vgl. TREINEN, Heiner, Museum und Öffentlichkeit; in: AUER, Hermann ET AL. (HRSG.), Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Bonn 1974, S. 21–30, hier S. 24f.

¹⁴³ Vgl. KLEIN, Alexander, Museum des Museums, Dresden 2018, S. 39.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 55f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 72. Außerdem beispielhaft dafür nennt Thiemeyer das Zeughaus in Berlin, das 1881 als „Ruhmeshalle der brandenburgisch-preußischen Armee“ eröffnete. Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 95.

rung und dienten ihrerseits der Identitätsfindung.¹⁴⁷ Im zeitlichen Kontext der Aufklärung wurden die musealen Exponate zunehmend als Zeugnisse der Zeit verstanden, woraufhin die Bedeutung der *Authentizität* im Sinne der Echtheit der Dinge relevant wurde.¹⁴⁸ Zu dieser Frühphase der neuen Art der Museen zählten neben Landes- und Heimatmuseen auch spezielle Themenmuseen, die sich der Völkerkunde sowie Post- und Armeegeschichte widmeten.¹⁴⁹ Die zahlreichen Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts sind laut der Museumspädagogin Giesela Weiß in Zusammenhang mit wandlungsbeschleunigenden Krisen, wie beispielsweise der französischen Revolution und der Industrialisierung, zu betrachten.¹⁵⁰ Durch den Verlust bisheriger Wertesysteme resultierte das Bedürfnis, Sammlungsbestrebungen im Sinne einer nationalen Erziehung nachzugehen. Weiß belegt diese These anhand der Geschichte des Musée des Monuments Français, welches im Kontext der Französischen Revolution und des Ancien Régime zu betrachten ist.¹⁵¹ Die Bewahrung und Sammlung der Tyrannensymbole sollten als Monumente der Geschichte an die Überwindung von Unterdrückung erinnern.¹⁵²

Während des Ersten Weltkrieges erfuhren die Nationalmuseen eine breite nationalistische und militaristische Prägung. Die Geschichte des Ersten Weltkrieges, einem vorher nie dagewesenen Ausmaß an moderner Vernichtung, erforderte neue Präsentationsformen, da den Museen auch die Funktion der nationalen Identitätsstiftung und Kriegspropaganda zukam. Ziel vieler Museen war es, der Bevölkerung die Fronterfahrungen nahe zu bringen und mit neuen Inszenierungsformen wie nachgestellten Schützengräben die Kriegserfahrungen „erfahrbar“ zu gestalten.¹⁵³ Versuche mithilfe von Ausstellungen über den Krieg, diesen für Besucher*innen kommensurabel und *sinnlich* zu gestalten, ist bereits auf die Zeit während des Ersten Weltkrieges zu datieren. So wurden zum Bei-

¹⁴⁷ Vgl. KLEIN, Museum des Museums, S. 104f.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 193.

¹⁴⁹ Vgl. LÜCKE, Martin/ ZÜRNDORF, Irmgard, Einführung in die Public History, Göttingen 2018, S. 115.

¹⁵⁰ Vgl. WEIß, Giesela, Museumspädagogik in Deutschland – Von der Aufklärung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges; in: COMMANDEUR, Beatrix et al. (HRSG.), Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen, München 2016, S. 56–65, hier S. 57. An dieser Stelle sei als ein weiterer möglicher Erklärungsansatz auf die Kompensationstheorie von Hermann Lübke verwiesen: Museen erfahren eine persönliche und gesellschaftliche Sinnstiftung zur Kompensation vermeintlich verlorener Traditionen und Wertvorstellungen. Da hier nicht näher auf dieses gedankliche Konzept und die umfangreiche Diskussion hinter dem Begriff eingegangen werden kann, sei an dieser Stelle weiterführend auf die Werke Hermann Lübkes verwiesen. Vgl. z.B. LÜBBE, Hermann, Evolutionäre Beschleunigung und historisches Bewusstsein; in: DERS., Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie, Basel 1977, S. 304–335.

¹⁵¹ Vgl. Weiß, Museumspädagogik., S. 57.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 57.

¹⁵³ THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 95.

spiel im Rahmen einer Ausstellung in Berlin noch während der Kriegsgeschehnisse Schützengräben nachgebaut, in die die Besucher*innen eintreten konnten, wengleich ihnen suggeriert wurde, dass die komfortablen Gräben ebenso sicher wie „authentisch“ seien.¹⁵⁴ Die 1920er und 1930er Jahre waren ebenfalls von Kriegsausstellungen geprägt, die mithilfe von damals hochaktueller Technik ihren Besucher*innen eine *sinnliche* Erfahrung ermöglichen wollten. Zahlreiche Museen erweiterten ihre Ausstellung um den Aspekt des Weltkriegs, indem sie Kriegstagebücher und Feldpost präsentierten. Auf diese Weise gelang es ihnen, in der Bevölkerung Interesse am Medium Museum zu wecken, wengleich das Dargestellte kaum an die Realität des Krieges heranzukommen vermochte.¹⁵⁵ Bis in die 1980er Jahre hinein bemühten sich Ausstellungsmacher*innen um die Beeindruckung ihres Publikums.¹⁵⁶ Die Beispiele dafür und für die Einbeziehung der Besucher*innen in das historische Geschehen sind zahlreich. Die Frage, wo die Grenzen dieser Art der Veranschaulichung liegen, bleibt ebenso basal wie unbeantwortet.¹⁵⁷

Mit Kriegsende 1918 modifizierte sich die Darstellung des Totengedenkens in den Museen: Während Länder der Triple Entente die Ehrung der Gefallenen und den Sieg ihrer Nation thematisierten, wurde der Krieg in Deutschland vorerst aus den Museen exkludiert. Erst Mitte der 1920er Jahre setzten sich die deutschen Ausstellungsmacher*innen wieder mit der Thematik des Krieges auseinander, wengleich mit divergierenden Absichten.¹⁵⁸ Im Zuge linker und pazifistischer Bewegungen in den 1920er Jahren kam es zu diversen Museumsgründungen, die sich mit Anti-Kriegsausstellungen dezidiert gegen den Militarismus der Zeit positionierten. Im Kontrast dazu sind Ausstellungen der nationalistischen Rechten zu sehen, denen eine relativierende und glorifizierende Absicht zugrunde lag. Diese präsentierte Darstellungen des Krieges in Dioramen, mithilfe derer der Krieg spielerisch inszeniert werden sollte.¹⁵⁹ Die nationalsozialistische Herrschaft beschränkte die weitere Entwicklung der Museen in Deutschland insofern, als die staatlich geförderten Museen auch der nationalsozialistischen Ideologie unterlagen. Während sie häufig als Propagandainstrument dienen sollten, waren sie während des

¹⁵⁴ Vgl. KLEIN, Museum des Museums, S. 313. Authentisch wird hier verstanden als der Beleg für die Echtheit eines Objekts, Vgl. SAUPE, Achim, Authentizität; in: DOCUPEDIA-ZEITGESCHICHTE (HRSG.), 22.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Authentizit%C3%A4t_Version_2.0_Achim_Saupe [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

¹⁵⁵ Vgl. KLEIN, Museum des Museums, S. 314.

¹⁵⁶ Vgl. KRUMEICH, Gerd, Wie riecht der Krieg im Musuem?; in: FREY, Christian ET AL. (HRSG.), Sinngeschichten. Kulturgeschichtliche Beiträge für Ute Daniel, Köln, Weimar, Wien 2013, S. 75–81, hier S. 77f.

¹⁵⁷ Für weitere Beispiele Vgl. ebd., insb. S. 78f.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 96f.

¹⁵⁹ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 97.

Krieges überwiegend mit Schutzmaßnahmen der musealen Objekte beschäftigt.¹⁶⁰ Die Nationalsozialisten zerstörten und schlossen sämtliche Anti-Kriegsausstellungen und sorgten für eine Gleichschaltung der Institutionen. Die eigens inszenierten Propagandaschauen dienten der breiten Militarisierung der deutschen Bevölkerung.¹⁶¹

Der Zweite Weltkrieg markierte schließlich eine Zäsur im Museums- und Ausstellungswesen in verschiedenen Ländern Europas. Die Zerstörungen durch den Krieg trafen die Museen auch in Form von Verlust ihrer Räumlichkeiten und Sammlungen, was die Museumsarbeit nach 1945 erschwerte.¹⁶² Die nach Kriegsende erfolgte temporäre Entpolitisierung und Entfernung der nationalsozialistischen Inhalte stieß eine Debatte an, die Museen in Europa erneut zum Instrument politischer Machtverteilung machten.¹⁶³ Die Kapitulation in Folge des deutschen Vernichtungskrieges und die Verbrechen der deutschen Wehrmacht lasteten schwer auf der kollektiven Erinnerung. Nach jahrelanger Zurückhaltung fand die Militärgeschichte im Kontext der Westbindung und Wiederbewaffnung der Bundeswehr schließlich wieder Einzug in historische Museen. Während die Kriegsthematik in Deutschland hauptsächlich für Spezialist*innen, Veteranen und Militariasammler*innen interessant war, zeichnete sich in den siegreichen Nationen ein anderes Bild ab. Das Narrativ der westlichen Alliierten knüpfte an die Tradition der eigenen Armeen an und diente oftmals auch der Rechtfertigung von Kolonial- und Stellvertreterkriegen.¹⁶⁴

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind weltweit zeitgeschichtliche Museen entstanden, die sich mit bedeutenden Fragen nach der individuellen und der kollektiven Kriegserfahrung beschäftigen. Thiemeyer bilanziert diese Individualisierung der Erinnerung als einen Wesenszug des modernen Totengedenkens: Das Gedenken an Individuen tritt in den Mittelpunkt der Kriegserinnerung und die Geschichte wird personalisiert.¹⁶⁵ Diese „Vermenschlichung des Krieges“¹⁶⁶ anthropologisierte den Krieg und fokussierte den Gegenstand der Gewalt. Vorbilder in dieser Entwicklung waren die Gedenkstätten und Holocaustmuseen, welche den Opfern und deren Biografien Bedeutung zuteilwerden ließen.¹⁶⁷ Im Zuge der politisch-kulturellen Umbrüche der 1960er und 1970er Jahre auf nationaler und internationaler Ebene entwickelten sich Museen zu Orten des öffent-

¹⁶⁰ Vgl. LÜCKE/ ZÜRNDORF, Einführung, S. 116.

¹⁶¹ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 97.

¹⁶² Vgl. LÜCKE/ ZÜRNDORF, Einführung, S. 116.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 116.

¹⁶⁴ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 98.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁶⁶ Ebd., S. 138.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

lichen kulturellen Lebens, an denen politische Diskussionen allgegenwärtig waren. Klein bilanziert in deutschen Museen außerdem eine bis in die Gegenwart reichende existente Obrigkeithörigkeit, die auf eine lange Tradition zurückzuführen ist. Wenn- gleich sich keine Generalisierung ausmachen lässt, liegt es im Entscheidungsspielraum der jeweiligen Häuser, sich gemäß der politischen Haltung tatsächlicher oder möglicher Geldgeber*innen und politischer Akteur*innen zu positionieren, so Klein.¹⁶⁸ Die DDR bediente zum Beispiel während der deutschen Teilung die sowjetische Erinnerungspoli- tik, in welcher sowohl der Erste als auch der Zweite Weltkrieg als imperialistisch und kapitalistisch gewertet wurden.¹⁶⁹ 1961 eröffnete das Deutsche Militärmuseum in Pots- dam, wodurch Militärgeschichte zum festen Bestandteil der allgemeinen Geschichts- schreibung wurde. Im Vergleich zu Kriegsmuseen in Ostdeutschland wurde in den westdeutschen Einrichtungen den beiden Weltkriegen erst in den 1990er Jahren ein dauerhafter Platz eingeräumt.¹⁷⁰ Es ist davon auszugehen, dass sich die musealen Prä- sentationsformen beider Weltkriege außerhalb Deutschlands weitgehend parallel zuei- nander entwickelten, inklusive ihrer Veränderungen in der öffentlichen Wahrnehmung, ihrer Charakteristika und Konsequenzen. Die Integration des Holocausts in die Ausstel- lungen förderte neue Facetten über beide Weltkriege zutage und brachte die Schrecken des Holocausts auch in Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg.¹⁷¹ Die zum Ende des 20. Jahrhunderts drastisch ansteigenden musealen und privaten Sammlungen von Mili- taria und Kriegsrealien begründet Thiemeyer mit der hohen Anzahl an Soldaten und Wehrpflichtigen, die bis dato so hoch war wie in keinem vorherigen Krieg.¹⁷² Diese Bewegung war in vielen europäischen Ländern vergleichbar und der Ansturm auf Aus- stellungen dieser Art enorm. Sie dienten nicht nur der Informationsquelle, sie erfüllten auch die Funktion einer Gedenkstätte.¹⁷³

Der Ursprung der Infragestellung jahrzehntelanger Traditionen des Ausstellens von Kriegs- und Militärgeschichte lag in der gesellschaftlichen Kritik nach dem Zweiten Weltkrieg und in der Friedensbewegung. Während die gesellschaftlichen Kontroversen meist in gegenseitiger Ignoranz verliefen, setzte in der wissenschaftlichen Auseinander-

¹⁶⁸ Vgl. KLEIN, *Museums des Museums*, S. 412.

¹⁶⁹ Vgl. THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges*, S. 80.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 99.

¹⁷¹ Vgl. WINTER, *Does War Belong in Museums*, S. 31f.

¹⁷² Vgl. THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges*, S. 96.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 96f.

setzung mit Militärgeschichte langsam ein Umdenken ein.¹⁷⁴ Der Historiker und Friedensforscher Wolfram Wette bilanziert für die Forschung in Deutschland seit den 1970er Jahren eine kontinuierliche Entwicklung hin zu einer historischen Friedensforschung.¹⁷⁵ Anhand der Landesausstellung in Stuttgart 1977 zur Geschichte der Staufer expliziert Martin Große Burlage eine Trendwende im Ausstellungswesen in Westdeutschland: markiert durch die vermehrte Einbeziehung von Fachwissenschaftler*innen aus der Geschichte in Kunstaussstellungen, dem hohen finanziellen Aufwand und dem didaktisch-aufbereiteten Begleitmaterial.¹⁷⁶ 1995 fand eine Tagung im Historischen Museum Berlin statt, auf der es um die Rolle der Museen bei der Darstellung des Krieges „als brutalste Form der menschlichen Auseinandersetzung“ ging.¹⁷⁷ Das erklärte Ziel war ein Entgegenwirken der *Abstumpfung* der Menschen infolge von Berichterstattungen über gegenwärtige Kriege. Museen könnten so das Spannungsfeld zwischen persönlicher Betroffenheit und dem räumlichen wie emotionalen Abstand zu Krieg be spielen.¹⁷⁸ Die Herausforderung für ausstellende Institutionen, Militaria und andere Objekte, die im Zusammenhang mit Krieg stehen, zu präsentieren, liegt auf der Hand: Häufig unterliegen die Objekte gewissen Konnotationen, die von Ausstellungsmacher*innen und Gestalter*innen individuell berücksichtigt werden müssen. Das Ausstellen von Militaria und kriegerischen Inhalten führte in der Vergangenheit bereits zu gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Exemplarisch sei hier der Diskurs um das Deutsche Museum anzuführen, welches im Mai 1984 in München eine neue Luft- und Raumfahrt ausstellung eröffnete, in deren Zuge es zu heftigen Protesten seitens Vertreter*innen der Friedensbewegung kam. Der Vorwurf an die Kurator*innen der Ausstellung lautete, sie würden menschenvernichtende Technologie verharmlosen, indem die kritische Einordnung derselben nicht ausreiche. Gleichzeitig empfand der damalige Bundesverteidigungsminister Franz Josef Strauß die historische und soziale Kontextualisierung als beleidigend für den Intellekt der Besucher*innen.¹⁷⁹

Dieser Blick auf die Museumsentwicklung lässt annehmen, dass in der Tradition von Museen auch das Ausstellen von Kriegsreliquien steht. Obgleich sich der Umgang mit den Inhalten über die Jahrtausende vielfach wandelte und modifizierte, steht doch am Ende

¹⁷⁴ Vgl. MORITZ, Verena, Quo vadis, Militär-Geschichte-Museum?; in: MESSNER/ PRIKER (HRSG.), Kriege gehören ins Museum, S. 130–139, hier S. 130f.

¹⁷⁵ Vgl. WETTE, Wolfram, Militärgeschichte zwischen Wissenschaft und Politik; in: KÜHNE, Thomas/ ZIEMANN, Benjamin (HRSG.), Was ist Militärgeschichte? Paderborn 2000, S. 49–72, hier S. 67.

¹⁷⁶ Vgl. GROßE BURLAGE, Martin, Große historische Ausstellungen, Münster 2005, S. 264.

¹⁷⁷ VIEREGG, Museumswissenschaften, S. 103.

¹⁷⁸ Vgl. VIEREGG, Museumswissenschaften, S. 103.

¹⁷⁹ Vgl. KLEIN, Museums des Museums, S. 410.

dieser Betrachtung fest, dass der Krieg nicht aus dem (historischen) Museum wegzu-denken ist.

2.2. Ausstellungskonzepte seit Ende des Kalten Krieges

In Anlehnung an von Clausewitz Beschreibung, Krieg sei „die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“¹⁸⁰, expliziert Thiemeyer diese Kontinuität auch für Ausstellungen über den Krieg. Er folgert, dass die Darstellung von Krieg im musealen Raum eine politische Handlung ist, die sich kulturellen Handwerks bedient.¹⁸¹ Ausstellungen sind nicht nur selbst dominierende Akteurinnen in einem gesellschaftlichen und politischen Rahmen; sie sind gleichzeitig auch Produkt sozialer Auseinandersetzungen. Exemplarisch lässt sich das an den Kontroversen um die Darstellungsformen der Enola Gay, dem B-29-Bomber, der im August 1945 eingesetzt wurde, um die Atombomben über Japan abzuwerfen, abbilden: Dieses Exponat sollte 1994/95 Teil einer Ausstellung des National Air and Space Museums werden, dessen Ausstellungskonzept einen „balanced look at the bombings“ wagen sollte.¹⁸² Aufgrund enormen gesellschaftlichen Drucks – unter anderem durch US-amerikanische Veteranen – wurde die geplante Ausstellung nie realisiert. Stattdessen förderte sie das konfliktbehaftete Geschichtsverständnis im US-amerikanischen Erinnerungsprozess zutage. Den Entwicklungsprozess des Ausstellungskonzepts prägten die Haltungen der Kriegsveteranen, eine Ausstellung der Enola Gay, stehe in Zusammenhang mit der feierlichen Erinnerung des amerikanischen Sieges über Japan. Die öffentlich ausgetragene Auseinandersetzung über die geeignete Präsentationsform dieses Exponats endete mit drohenden Budgetkürzungen für das Projekt und den Forderungen nach dem Rücktritt des Museumsdirektors. Im Januar 1995 wurde die Arbeit an der geplanten Ausstellung offiziell eingestellt. Seit 2020 ist die Enola Gay im National Air and Space Museum im Rahmen der „World War II Aviation“ Ausstellung zu besichtigen. Anders als in der ursprünglich geplanten Ausstellung geschieht die gegenwärtige museale Präsentation des Bombers ohne eine historische Kontextualisierung oder grafische Darstellung der Konsequenzen seines Einsatzes. Eine reflektierte

¹⁸⁰ VON CLAUSEWITZ, Carl, Vom Kriege, S. 44.

¹⁸¹ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S.15.

¹⁸² WRIGHT, Jennifer, Exhibiting the Enola Gay. At the 50th anniversary of the atomic bomb, controversy surrounded the context in which the Enola Gay was to be displayed; in: SMITHSONIAN INSTITUTION ARCHIVES (HRSG.), 25.06.2020, URL: <https://siarchives.si.edu/blog/exhibiting-enola-gay#:~:text=The%20exhibit%20was%20officially%20cancelled,organizations%20and%20the%20general%20public> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

und kritische Einordnung der Geschehnisse bleibt aus; stattdessen beschränkt sich die Präsentation auf technische Informationen zur Maschine.¹⁸³

Im Kontrast zu diesem perspektivisch verengten Vorgehen stand die Sonderausstellung des Ruhr Museums „Krieg. Macht. Sinn.“, welche die Rezeption von Kriegen im 20. Jahrhundert thematisierte. Sie wurde 2019 im Rahmen des von der EU geförderten Projekts UNREST realisiert und verfolgte das Ziel, die Erinnerung an das Phänomen Krieg aus einer neuartigen Perspektive zu beleuchten.¹⁸⁴ Es wurden Erinnerungspraktiken an Kriege des 20. Jahrhunderts dargestellt – vom Ersten Weltkrieg bis zum Krieg in Syrien seit 2011. Durch die präsentierte Vielfalt der Erinnerungsformen, die sich in Narrativen und Objekten manifestierte, entstanden Vergleichsperspektiven, die „einen multiperspektivischen Zugang zum Thema Krieg begünstigen“ sollten.¹⁸⁵ Die Intention des Ruhrmuseums lag in einer Abbildung unterschiedlicher Sichtweisen auf vergangene oder gegenwärtige Kriege sowie Kriegsursachen. Die Ausstellungsmacher*innen entschieden sich gegen eine Meistererzählung, die außer Acht lassen würde, dass gewisse Entscheidungen vor und während historischer und gegenwärtiger Kriegshandlungen von unterschiedlichen Betrachter*innen unterschiedlich interpretiert werden.¹⁸⁶

Im Fokus der Ausstellungskonzeption stand die Berücksichtigung von Prinzipien des agonalen Erinnerns. Das Konzept des agonalen Erinnerns beruht auf Anna Cento Bull und Hans Lauge Hansens Theorie. Dieser zufolge lassen sich, basierend auf den Überlegungen der Politologin Chantal Mouffe, für Europa drei sich gegenseitig ausschließende Formen des Erinnerns unterscheiden. Das *antagonistische Erinnern*, welches dem von konservativen Kräften und auch dem von Rechtspopulist*innen entspricht, indem es zwischen *Gut* und *Böse* und in *wir* und *die anderen* differenziert. Diese Form des Erinnerns basiert auf monologischen Strukturen und emotionalen Zugehörigkeiten zu vermeintlich exklusiven nationalen Erinnerungsgemeinschaften. Die zweite Form ist die des *kosmopolitischen Erinnerns* und entspricht zum Beispiel dem Zusammenhalt der Europäischen Union. *Gut* und *Böse* beziehen sich hier auf Regierungsformen, wobei Demokratien positiv und totalitäre Regime negativ konnotiert sind. Die Erinnerung pri-

¹⁸³ Vgl. WRIGHT, Exhibiting the Enola Gay.

¹⁸⁴ Die Abkürzung UNREST steht für „Unsettling Remembering and Social Cohesion in Transnational Europe“, Vgl. UNREST (HRSG.), URL: <http://www.unrest.eu/home/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Das Projekt wurde im Rahmen der Förderung *Horizon 2020* mit verschiedenen Kooperationspartner*innen realisiert, u.a. mit dem Ruhr Museum Essen. Vgl. REGIONALVERBAND RUHR (HRSG.), URL: https://www.europa.ruhr/fileadmin/user_upload/10_europaportal_2020/1_Europa_in_der_MR/EU-gefoerderte_Projekte/Bochum/PDF_EU-gefoerderte_Projekte_RVR_BO_E_Unrest_33.pdf [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

¹⁸⁵ BERGER et al. (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn*, S. 29.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 29f.

orisiert Opfer zuletzt genannter Staaten und schafft so einen Konsens, der sich von anderen abgrenzt. Durch die Fokussierung auf die Opfer dominiert auch in diesem Konzept eine emotionale Zugehörigkeit, was zu einer Einschränkung der Multiperspektivität führt. Das *agonale Erinnern*, als drittes und letztes Konzept, soll das Vakuum zwischen den beiden obigen Erinnerungsdiskursen füllen. Es unterscheidet sich insofern von den anderen Konzepten, als es keine Kategorisierung bemüht, sondern sich stattdessen historischer und sozialer Kontextualisierung widmet. Das Verstehen der Gewalttäter*innen steht im Fokus der Untersuchung, die von einer dialogischen und konfliktorientierten Struktur geprägt ist.¹⁸⁷

Die politische Theorie des agonalen Erinnerns lässt widersprüchliche Meinungen zu und verzichtet bewusst auf die Herstellung eines gemeinsamen Konsenses. Stattdessen soll der dargestellte agonistische Pluralismus dazu dienen, vorherrschende Machtverhältnisse und den Status quo zu hinterfragen.¹⁸⁸ Dementsprechend multiperspektivisch und offen lässt sich ein daran angelehntes Ausstellungskonzept beschreiben. Gleichwohl ist die *agonale Erinnerung* im Sinne einer linken und humanistischen politischen Wertung zu begreifen, welche die soziale Kohäsion in Europa zu stärken vermag. Ziel des agonalen Konzepts ist eine wirksamere Bekämpfung der antagonistischen Erinnerungsformen, deren Ziel auch die Schwächung des europäischen Zusammenhalts darstellt.¹⁸⁹ Ziel des Projekts war die Beschreibung der Lernfähigkeit aus der Erinnerung an politische Konflikte. Emotionales Wachstum und ethische Reflexion sollten in Verbindung mit empirischen Untersuchungen bestehender Praktiken den vorherrschenden Erinnerungsdiskurs in der Europäischen Union reformieren.¹⁹⁰

Die Entwicklung solcher neuer Ansätze für das europäische Gedächtnis zielt darauf ab, die Erinnerung an vergangene Konflikte zu revitalisieren, indem eine neue, kritische

¹⁸⁷ Vgl. weiterführend: CENTO BULL, Anna/ LAUGE HANSEN, Hans, On agonistic memory; in: POLITICS, LANGUAGES & INTERNATIONAL STUDIES, Memory Studies, Jg. 9, 2015, S. 390–404.

¹⁸⁸ Vgl. Die Konferenzbeschreibung des Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History (C²DH). Tsenova, Violeta, Cfp- Agonism: Conflicting Interpretations of the Past, Participation Practices, and Transforming Cultural Venues; in: UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG (HRSG.), 22.02.2023, URL: <https://www.c2dh.uni.lu/news/cfp-agonism-conflicting-interpretations-past-participation-practices-and-transforming-cultural> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

¹⁸⁹ Vgl. BERGER et al. (HRSG.), Krieg. Macht. Sinn, S.26f.

¹⁹⁰ Vgl. HORIZON 2020 EUROPEAN UNION FUNDING FOR RESEARCH & INNOVATION (HRSG.), EU-Synthesenbericht, März 2019, S. 1f. URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUK EwiKxOXW7ub6AhXYxgIHHXmDAb8QFnoECAgQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.unrest.eu%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F04%2FH2020-UNREST-Policy-Synthesis-FINAL_DE.pdf&usg=AOvVaw08NHC9xYYYrfoAcuAyg25b [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

Form des Erinnerns sowie eine reflexive Erinnerungspraxis gefördert werden.¹⁹¹ Die Entscheidung der Ausstellungsmacher*innen des Ruhrmuseums, sich vorsichtig, aber doch explizit nicht nur gegen das *antagonistische Erinnern*, sondern auch gegen das kosmopolitische Erinnern zu positionieren, resultierte aus den Bestrebungen um „eine humanere und lebenswertere Gesellschaft“.¹⁹² Die ästhetische Umsetzung dieser Prinzipien in der Ausstellung erwies sich in der Praxis als herausfordernd, ist aber nach der Selbsteinschätzung der Ausstellungsgestalter*innen in einigen Bereichen gelungen.¹⁹³ Die agonale Raumgestaltung ermöglichte es, multidirektionale Verbindungen zwischen unterschiedlichen Perspektiven der Erinnerung herzustellen.¹⁹⁴ Die Realität und Rezeptionsanalyse zeigte jedoch, dass es schlussendlich dennoch den Besucher*innen selbst oblag, diesen Interpretationsvorschlag anzunehmen, oder ihn sogar mit antagonistischer oder kosmopolitischer Denkweise zu begreifen. Daraus folgt, dass die Intention der Ausstellungsgestaltung und die Rezeption der Besucher*innen als ein permanentes Spannungsfeld zueinander zu begreifen sind.¹⁹⁵ Die Frage, wie die Besucher*innen die Ausstellung schlussendlich wahrnahmen und ob es ihnen möglich war, sie anders zu verstehen, als es ihrer eigenen Erinnerungsstrategie entspricht, bleibt vorerst unbeantwortet.¹⁹⁶

Eine Beobachtung, die sich in verschiedenen Häusern bestätigte und die sich möglicherweise weniger logisch als emotional erklären lässt, ist die, dass die zeitliche Distanz zum jeweiligen behandelten Krieg darüber entscheidet, wie er museal thematisiert wird. Die Konzeption wirkte oft „vorsichtiger“, als die Folgen und Spätfolgen des Zweiten Weltkrieges in der Gegenwart noch sichtlich spürbar waren.¹⁹⁷ Wodurch sich im Jahr 2023, in dem das Problem der aussterbenden Zeitzeug*innen des Zweiten Weltkrieges zunehmend deutlich wird, die Frage anschließt, inwiefern sich diese vorsichtige Herangehensweise verändert. Weisen Kriegsdarstellungen der jüngeren Zeit andere Charakteristika auf oder lassen sich Parallelen finden? Das französische Museum Historial de la Grand Guerre in Péronne reagierte auf das Ableben der Zeitzeug*innen mit einem neu-

¹⁹¹ Vgl. HORIZON 2020 EUROPEAN UNION FUNDING FOR RESEARCH & INNOVATION (HRSG.), EU-Synthesenbericht, S. 2.

¹⁹² BERGER/ KANSTEINER, *Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen* S. 23.

¹⁹³ Für das gewählte Beispiel der Autor*innen des Ausstellungskatalogs, Vgl. ebd., S. 25.

¹⁹⁴ Vgl. ebd. S. 27. Zum Prinzip des agonalen Erinnerns an Krieg und dem UNREST Projekt weiterführend vgl. BERGER, Stefan/ KANSTEINER, Wulf (HRSG.), *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*, Cham, Switzerland 2021, insb. S. 13–38 und S. 115–148.

¹⁹⁵ Vgl. BERGER/ KANSTEINER, *Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen*, S. 28.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 29f.

¹⁹⁷ Vgl. THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges*, S. 106.

en pädagogischen Ansatz: Anstelle des Einsatzes immersiver Techniken zur Rekonstruktion historischer Kriegssituationen werden die Besucher*innen fortan vermehrt dazu aufgefordert, die gesellschaftlichen Ursachen von Kriegen zu hinterfragen und historische sowie politische Motivationen offenzulegen. Das Museum versteht sich damit als ein anthropologisches Instrument, das einen Blick in die Zukunft wagt.¹⁹⁸ Indem es auf die Suggestion von Realität verzichtet und nicht länger Objekte zeigt, die den Krieg *spürbar* machen sollen, werden stattdessen Exponate ausgestellt, die symbolisch dafür stehen, wie die Zeitgenoss*innen mit den Geschehnissen umgegangen sind. Das Team der Ausstellungsmacher*innen in Péronne entschied sich zum Beispiel auch bewusst für eine helle Architektur mit tageslichtdurchfluteten Räumen, anstatt für dunkle und beengende Räume.¹⁹⁹

Dieser überblicksartige Vergleich musealer Kriegsausstellungen in der jüngsten Vergangenheit zeigt bereits auf, wie vielfältig interpretierbar Ausstellungstechniken sind und dass deren Ansprüche und Legitimationsmuster kaum unterschiedlicher sein könnten. Winter urteilt hart über Kriegsausstellungen der Gegenwart. Er stellt die These auf, dass es für Kriegsmuseen zwei Optionen gibt: Entweder sie gehen in die Interrogation und stellen Vermutungen auf, wie Krieg dargestellt werden kann, oder sie bleiben dabei, Unwahrheiten und Illusionen über *den Krieg* zu vertiefen. Letzteres bezeichnet Winter als Pseudorealismus – Museen, die Behauptungen über Krieg aufstellen und versuchen, ihn zu inszenieren, um den Besucher*innen vermeintlich Erfahrungen aus dem Schlachtfeld näher zu bringen, erliegen dem Fehlschluss, dass dies möglich ist. Er begründet seine Kritik damit, dass kein einzelnes Ereignis *Krieg* vermitteln kann, sondern es anstatt physisch verkörperter Erinnerung eine Vielzahl von subjektiven Erinnerungen einer am Krieg beteiligten Person bedarf, welche wiederum unzählige Variationen aufweist, um eine Vorstellung dessen vermitteln zu können. *Der Krieg* ist zu vielschichtig, um ihn auf Ausnahmesituationen und stereotypische Darstellungen zu reduzieren. Mit der Veränderung des Lebens geht auch eine Veränderung der Erinnerungen einher und damit auch die Vorstellung von *dem Krieg*.²⁰⁰ Kriegserinnerungen haben die Besucher*innen von Kriegsmuseen nicht – es sei denn, sie haben ihn aktiv erlebt. Ansonsten

¹⁹⁸ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 164.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu das Vidoematerial auf der Website des Museums im Bereich *Gestaltungskonzept*. HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE (HRSG.), Gestaltungskonzept, URL: <https://www.historial.fr/de/gestaltung-und-ausstellungsrundgang/ausstellungsgestaltung/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁰⁰ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums? S. 36.

handelt es sich um fiktive Vorstellungen darüber, was Krieg sein kann. Diese werden modifiziert und adaptiert, um die vermeintliche Erinnerung dem eigenen Leben anzupassen. Winter appelliert an Kriegsmuseen, den Vorstellungen und Fantasien über Krieg entgegenzutreten und der Versuchung zu widerstehen, der Faszination des Tötens Alternativen anzubieten, um sich mit Geschehnissen auf dem Schlachtfeld auseinanderzusetzen.²⁰¹

2.3. Einsatz immersiver Strategien

Nach der Frage, ob Kriege ins Museum gehören, lässt sich den obigen Ausführungen zufolge auch die Frage nach deren Präsentationsformen stellen. Was zeichnet die Darstellung von Krieg im Museum aus? Welche immersiven Strategien kommen zum Einsatz? Regen sie zum Nachdenken an und bewirken einen nachhaltigen komparativen historischen Lernprozess? Welche Rolle spielen Emotionen bei einem solchen Lernprozess?

Museale Ausstellungen sind ein primär visuelles Medium in einem Raum – begleitet durch schriftliche Informationen. Jenen Texten kommt eine wichtige Rolle bei der Information und Reflexion des Inhalts zu, wobei die Inszenierung der Objekte zueinander stets ein eigenes visuelles Deutungsangebot formuliert. Unabhängig von der ursprünglichen Absicht solcher Inszenierungen geht von den präsentierten Exponaten aufgrund ihrer Merkmale wie Material, Bekanntheit und symbolischer Zuschreibung ein gewisses Maß der Anziehung und Anmutung aus. Laut der Museologin und Ausstellungskuratorin Roswitha Muttenthaler kommt einem reflektierten und dem demokratischen Diskurs verpflichtetes Ausstellen die Aufgabe zu, die Exponate mit möglicherweise problematischer Bedeutungszuschreibung publikumsgerecht zu präsentieren. Mit Blick auf kuratorische Strategien zur Ausstellung von Krieg plädiert Muttenthaler für den Einsatz sensibler Präsentationsformate.²⁰²

Die Politikwissenschaftlerin Ljiljana Radonić bilanziert, dass Museen, die sich schwerpunktmäßig mit dem Ausstellen von Kriegen und gewaltsamen Aufständen beschäftigen, sich in den letzten zwei Jahrzehnten insbesondere dadurch auszeichneten, dass sie versuchten, durch ihre Inszenierungen die Besucher*innen in die Geschichte „hin-

²⁰¹ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums?, S. 37.

²⁰² Vgl. MUTTENTHALER, Roswitha, Augen auf – visuelle Lesefähigkeit wider die zweckdienliche Blindheit; in: MESSNER/ PRIKER (HRSG.), Kriege gehören ins Museum, S. 93–100, hier S. 94.

ein[zu]saugen“.²⁰³ Mithilfe nachgestellter Umgebungen und Situationen soll es gelingen, die Besucher*innen in eine bestimmte Lage zu versetzen.²⁰⁴ In Anbetracht der Tatsache, dass sich Museen in ständiger Konkurrenz mit Freizeiteinrichtungen befinden, die Unterhaltung und Erlebnis versprechen, gilt es diese Erscheinung in die Überlegungen mitaufzunehmen. Thiemeyer expliziert, „Vergnügen heißt Einverstandensein“.²⁰⁵ Unterhaltung wird ihm zufolge als etwas wahrgenommen, dass bloße Affirmation verlangt und sich nicht für die Förderung von Kritik und Wachsamkeit eignet. Für die Vermittlung von historisch-politischer Bildung in Museen bedarf es darum unterhaltssamer Komponenten, die das Museum attraktiv und konkurrenzfähig machen.²⁰⁶ In dieses Spannungsfeld lässt sich das gestiegene Inszenierungsbedürfnis der Museen einordnen. Museen, die erlebbare Inszenierungen anbieten, fällt es leichter, sich von dem alten Image des Belehrens loszumachen und stattdessen einen emotionalen Zugang für das Publikum anzubieten.²⁰⁷ Performative Darstellungen, wie sie seit den 1990er Jahren in Ausstellungen immer häufiger Einzug finden, zeichnen sich durch die Vermischung von Objekt und Subjekt aus. Auf diese Weise geschieht eine Aufwertung der Materialität, indem das Objekt als dargestelltes Ereignis seine Rezipient*innen körperlich miteinbezieht und so nachhaltig auf sie wirkt. Damit wird die Museumssituation selbst zur Rezeption und ist nicht länger als eine dem Objekt inhärente Eigenschaft zu begreifen.²⁰⁸ Die Einbeziehung jenes performativen Raums, der künstlich erzeugt wird und als solcher ein eigenes Ereignis darstellt, dient der Bedeutungsproduktion. Er wird mit der Absicht erschaffen, seinen Besucher*innen eine ganzkörperliche Wahrnehmung des Dargestellten zu ermöglichen. Das Publikum wird selbst Teil des Erlebnisses und überwindet die Distanz zu den Dingen. Die Absicht solcher immersiver Inszenierungsstrategien ist nicht länger die Evokation von Wissen mithilfe von Exponaten, sondern die Generierung eines Gefühls der sinnlichen Erfahrung und des körperlichen Erlebens.²⁰⁹ Diesen musealen Trend konstatiert Thiemeyer insbesondere für europäische (Kriegs-) Museen, indem sie sich von Inszenierungsformen, wie den szenografischen Erlebnis-ausstellungen weg- und stattdessen zu realistischen Nachbauten hinbewegen. Diese Form der Didaktik bedient sich nicht mehr allein der historischen und militärhistori-

²⁰³ RADONIĆ, Ljiljana, Heeresgeschichtliche und militärhistorische Museen im Vergleich: in: MESSNER/PRIKER (HRSG.), *Kriege gehören ins Museum. Aber wie?* Wien 2021, S. 121–129, hier S. 121.

²⁰⁴ Radonić nennt hier exemplarisch das Museum des Warschauer Aufstands. Vgl. ebd.

²⁰⁵ THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 257.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 57f.

²⁰⁷ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 121f.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 122f.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 123.

schen Wissensvermittlung, sondern zieht anthropologische Elemente hinzu. Die Institutionen sehen sich zunehmend vor der Herausforderung, die Ursachen und Bedeutungen von Kriegen zu erklären. Am Beispiel des Imperial War Museums in London und dessen „First World War Gallery“ expliziert Thiemeyer die Annahme vieler Museen weltweit, eine bloße Präsentation von Objekten sei für ein breites Zielpublikum nicht ansprechend genug und stelle insbesondere für Familien keinen Anreiz dar, das Museum zu besuchen. Der erhöhte Medienkonsum der Menschen beeinflusse die Aufmerksamkeit und verändere auch die Wahrnehmung lebloser Exponate. Im Hinblick auf die Museen Deutschlands lässt sich eine gewisse Skepsis bezüglich derartiger *erlebnisorientierter* Ausstellungen konstatieren, die Thiemeyer unter anderem mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem Missbrauch von Geschichte erklärt.²¹⁰

Als das Dresdner Militärmuseum 2011 in eine Ausstellung über den Ersten Weltkrieg eine Duftstation integrierte, mittels der es Besucher*innen möglich sein sollte, zu erfahren, wie der Krieg gerochen haben muss, wurde von „museumspädagogische[m] Neuland“ gesprochen.²¹¹ An dieser Stelle bietet es sich an, nach der Sinnhaftigkeit und dem Umfang solcher performativer Techniken in Ausstellungen zu fragen. Inwiefern ein derartiges immersives Erleben in einer Kriegsausstellung sinnvoll sein kann, diskutiert Gerd Krumeich in einem Beitrag zu Sinngeschichten.²¹² Er kritisiert das im geisteswissenschaftlichen Bereich sukzessive Bedürfnis nach Performanz und die Postulierung nach Nähe zwischen Objekt und Subjekt. Diese unbedingt gewollte Nähe, die Besucher*innen erfahren könnten, ist ein menschliches und historiographisches Grundbedürfnis. Das Ziel der Historiographie, so Krumeich, ist das *Eintauchen* in eine andere, vergangene Welt, um eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu ermöglichen.²¹³ Am Beispiel der Geruchsrekonstruktion werden den Ausstellungsbesucher*innen nicht die damalige Zeit und deren Menschen näher gebracht, sondern ihnen wird stattdessen ein Szenario dargeboten, das sie veranlasst, sich in Menschen in einer Ausnahmesituation *hinein zu versetzen*. Zivilist*innen während der Zeit des Ersten Weltkrieges waren ebenso wenig in der Lage, sich die Situation im Schützengraben vorzustellen, wie die

²¹⁰ Vgl. THIEMEYER, Thomas, London: Unter Beschuss. Das Imperial War Museum; in: SCHLEPPER, Thomas (HRSG.), Erinnerung an die Zerstörung Europas. Rückblick auf den Großen Krieg in Ausstellungen und anderen Medien, Köln 2016, S. 112–117, hier S. 115f.

²¹¹ GRIEB, Hanno, So riecht der Erste Weltkrieg; in: DEUTSCHLANDRADIO (HRSG.), 13.10.2011, URL: <https://www.deutschlandfunk.de/so-riecht-der-erste-weltkrieg-100.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²¹² Vgl. FREY et al. (HRSG.), Sinngeschichten. Kulturgeschichtliche Beiträge für Ute Daniel, Köln, Weimar, Wien 2013.

²¹³ Vgl. KRUMEICH, Wie riecht der Krieg im Museum? S. 76.

Besucher*innen der Ausstellung ein Jahrhundert später. Das erlebte Leid und der Alltag in der Ausnahmesituation des Krieges sind historiographisch nur äußerst schwer zu erfassen und zu vermitteln. Aus diesem Grund plädiert Krumeich dafür, sich nicht um des *sinnlichen Erfahrens* wegens des performativen re-enacting zu bedienen.²¹⁴ In dem Versuch die historische Kriegswirklichkeit mithilfe von Geräuschen und Gerüchen zu evozieren, liegt auch die Gefahr eines doppelten Anachronismus; Krumeich warnt davor, in heutigen Kriegsausstellungen mit Unterstützung von sinnlichen Eindrücken die historische Lebensrealität der Menschen fehlzuinterpretieren.²¹⁵

Museale Auseinandersetzungen mit der Thematik des Krieges zeichnen sich dadurch aus, dass das Thema politisch besetzt und konnotiert ist. Zumindest in den westeuropäischen Erinnerungsdiskursen wird Krieg moralisch schlecht bewertet. Eine generelle Antipathie gegen Krieg dient infolgedessen als Legitimation jeglicher Kriegserzählung im Museum.²¹⁶ Die Intentionen der Ausstellungsmacher*innen der hier untersuchten Museen stützen diese These. Die Gestalter*innen und Kurator*innen treiben Fragen nach einer ästhetischen Abbildung des Krieges um, ohne zu riskieren, sich Vorwürfen der Verharmlosung aussetzen zu müssen. Geschichte über Krieg ist immer eine Geschichte über das Sterben und Töten von Menschen. Damit ist sie ein von Grund auf sensibel zu behandelnder Inhalt. Museen, die Krieg ausstellen, sind gezwungen, sich zu positionieren: Je nach ihrer Schwerpunktsetzung, der Wahl des Narrativs und der abgebildeten Perspektiven schützen oder diffamieren sie bestimmte Gruppen und Entscheidungen. „Neutralität gibt es nicht, denn ausstellen heißt, Ereignisse mit Dingen zu deuten.“²¹⁷ Eine Herausforderung ist die moralische Wertung dennoch, denn der Umstand, dass nach einem Krieg andere ethische Standards gelten als währenddessen, erschwert die retrospektive Beurteilung der Handlungen der Akteur*innen. Aktionen der Vergangenheit mit ethischen Normen der Gegenwart zu beurteilen, bedeutet eine Moralisierung der Vergangenheit.²¹⁸

Laut Kristiane Janeke, Ausstellungskuratorin und Kulturmanagerin – unter anderem im Museum Berlin-Karlshorst und im Militärgeschichtlichen Museum Dresden – unterscheidet sich der museale Umgang mit Kriegsgeschehnissen und den dazugehörigen Erinnerun-

²¹⁴ Vgl. KRUMEICH, *Wie riecht der Krieg im Museum?*, S. 76f.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 80f.

²¹⁶ Vgl. THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges*, S. 225.

²¹⁷ Ebd., S. 325.

²¹⁸ Vgl. ebd.

gen in angelsächsischen Museen sowie in Frankreich, Belgien und in den ehemaligen sowjetischen Regionen grundlegend von der Ausstellungspraxis in Deutschland. Als Gründe dafür führt die Kuratorin den Verlauf der Geschichte, aber auch die unterschiedlichen Rollen der jeweiligen Nationen im historischen Kontext an. Die Ausstellungskulturen sind eng mit der narrativen Perspektive und dem jeweiligen Ort verbunden.²¹⁹ Der Ort, an dem Krieg ausgestellt wird, ist für die Gestaltung der Ausstellung essenziell. Eine Gedenkstätte, errichtet am historischen Schauplatz, wird als ein Ort des Gedenkens empfunden und genutzt, um über jene historischen Ereignisse aufzuklären. Hier ist es wichtig, den Ort und seine Wirkung nicht zu überformen oder die Besucher*innen zu überwältigen. Anders als Winter konstatiert Janeke, dass ein Museum an einem nicht vorgeprägten Ort möglicherweise genau das braucht, was in einer Gedenkstätte undenkbar ist: Inszenierung und Nachbildung bestimmter Szenen, zum Beispiel aus dem Kriegsalltag oder im Schützengraben. Die Ausstellungskuratorin plädiert in diesem Fall für eine umfassende Einbettung in den historischen Kontext, in dem auch politische, wirtschaftliche und sozialgeschichtliche Aspekte Berücksichtigung finden. Ebenso essenziell sind die Einbeziehung von Mentalitäts- und Alltagsgeschichte sowie der Perspektiven der Zivilbevölkerung und individueller Erlebnisse.²²⁰

2.3.1. Umgang mit Gewaltdarstellungen

Museale Darstellungen können die Legitimität von Kriegen und physischer Gewalt als politisches Instrument bestätigen oder verneinen. Zur Legitimität des Krieges stellt sich die Frage, ob und inwieweit die Präsentation desselbigen die bereits vorformulierten Annahmen und Imaginationen der Menschen beeinflussen kann. Thiemeyer beantwortet diese Frage gleich in mehrfacher Hinsicht affirmativ: Die Darstellungen in historischen Museen vom Ersten und Zweiten Weltkrieg beeinflussen das Verständnis der Besucher*innen von *Krieg*.²²¹ Ungeachtet der erwähnten Undarstellbarkeit von Gewalt und Schmerz, bilden Museen genau das ab. Die Vorstellung, was *Krieg* im Allgemeinen zu sein vermag, basiert unter anderem auf den visuellen Eindrücken, die Museen ausstellen

²¹⁹ Vgl. JANEKE, Kristiane, „Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter“. Historiker zwischen Theorie und Praxis; in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Jg. 4, 2007, S. 189–199, hier S. 196.

²²⁰ Vgl. ebd. S. 197.

²²¹ In dieser Arbeit wird das Augenmerk primär auf das Medium Museum gerichtet, für andere visuelle Medien, wie zum Beispiel das Fernsehen gelten noch weitere Strategien der Emotionalisierung als gängig. Vgl. weiterführend FREVERT, Ute/ SCHMIDT, Anna, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder/ History, Emotions and the Power of the Visual; in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 37, Ausgabe 1, Göttingen 2014, S. 5–25, insb. S. 19–21.

und evozieren.²²² In diesem Kontext muss über Grenzen der Darstellung und gleichzeitig über den Umgang mit traumatisierten Menschen gesprochen werden. Gleichwohl es keine verbindlichen Regeln für derartige Inszenierungen gibt, können Richtlinien, welche die Achtung der Menschenwürde berücksichtigen, Orientierung bieten.²²³ Gewalt ist als die radikalste Form der Entmenschlichung des Körpers zu begreifen. Öffentliche Darstellungen von Gewalttaten reproduzieren diesen Akt, der demütigt und entwürdigt, weswegen er als solcher hierzulande nicht mit den heutigen ethischen Normen vereinbar ist. Neben dem Umstand, dass nicht eindeutig gesagt ist, ob solche Abbildungen einen Mehrwert versprechen, sollte laut Thiemeyer auf realitätsgetreue Gewaltdarstellungen in Museen auch aufgrund der Grenzen des Zumutbaren verzichtet werden.²²⁴ Außerdem sollen Abbildungen dieser Art in keiner Form einen Voyeurismus begünstigen. Ein derartiges Bedürfnis der Besucher*innen, das Leid der Menschen nachzuvollziehen und die Mittel zur Vernichtung menschlichen Lebens ehrfürchtig zu bewundern, führt Winter unter anderem auf die Allgegenwärtigkeit von Gewaltdarstellungen in anderen Medien, wie zum Beispiel in Computerspielen zurück.²²⁵ Thiemeyer aggregiert Pietät, Taktgefühl und den Schutz der Besucher*innen als notwendige Grenzpfähle einer Tabuzone im Umgang mit der Präsentation von Kriegsgeschehnissen.²²⁶

In Europas Museen über den Zweiten Weltkrieg, welche in ihrer Gestaltung ihren ausländischen Vorgängern, den Great War Museen ähneln, galten unausgesprochene Regeln des Anstands für Darstellungen: Hässliche oder schockierende Bilder entstellter Menschen und Leichen wurden gemieden; abgebildet wurden Menschen nur in ansehnlichem Zustand. Infolgedessen bilanziert Winter die einnehmende Platzierung besonderer Ausstellungsstücke wie Waffen oder Flugzeuge, die auf eine Großzahl der Besucher*innen, darunter insbesondere Schulklassen, anziehend wirken.²²⁷ Muttentahler macht in ihrem Beitrag deutlich, dass ein zeitgemäßes Ausstellen von Militaria und Objekten, die mit Gewalt verknüpft sind, nicht die Reinigung der Exponate um diesen Aspekt der Gewalt bedeutet. Im Gegenteil, sie appelliert, in Ausstellungen, die sensible

²²² Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 202f.

²²³ So die Beurteilung von Zürndorf und Lücke. Vgl. LÜCKE/ ZÜRNDORF, Einführung, S. 169.

²²⁴ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 154f.

²²⁵ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums? S. 34. Zu voyeuristischem Begehren vgl. z.B. SONNTAG, Susan, Regarding the pain of others, New York 2003.

²²⁶ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 154f.

²²⁷ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums? S. 26.

Inhalte wie Gewalt thematisieren, Ansätze des empathischen und kritischen Denkens zu ermöglichen.²²⁸

Abbildungen toter Körper – insbesondere in dreidimensionaler Form – erfahren unter allen Exponaten in einer Kriegsausstellung so viel Aufmerksamkeit wie kaum ein anderes Objekt. In Anbetracht dessen stellt sich für Museen die Frage nach einem angemessenen Einsatz solcher Exponate und einem sensiblen Umgang mit selbigen. Gleiches gilt auch für Film- und Fotoaufnahmen mit menschlichen Überresten, wenngleich sie im Gegensatz zu einem dreidimensionalen Objekt etwas an ihrem immersiven Charakter einbüßen; es ist davon auszugehen, dass Menschen solche Anblicke aus Fernsehen und Presse bereits gewohnt sind. Nichtsdestotrotz neigen Besucher*innen instinktiv und aufgrund gelernter gesellschaftlicher und religiöser Konventionen dazu, sich beim Anblick von Leichen eine takt- und pietätvolle Haltung anzunehmen. Solche Exponate werden eher als Tabu-Bruch und als Sensation, anstatt als musealisiertes Exponat, das der Wissensvermittlung dient, wahrgenommen. Dieser Umstand im Museum entspricht kaum einem würdevollen Umgang mit den Verstorbenen und deren Angehörigen.²²⁹ Die abgebildeten Personen werden zum anonymen und abschreckenden Objekt, zu einem Opfer ohne Identität und Biografie. Obwohl die ursprüngliche Absicht dieser Bilder oft konträr zu dem gewesen sein mag, wozu sie heute in den Museen präsentiert werden, sind sie als Abbild für die Gräueltaten des Krieges offenbar unerlässlich. Ausstellungen, die sich nicht Vorwürfen der Verharmlosung aussetzen wollen, akzeptieren die Tatsache, dass Bilder von toten Menschen die Realität des Krieges abbilden.²³⁰ Die Wirkung solcher sogenannten Schockfotos bleibt jedoch umstritten. Thiemeyer führt aus, dass sie sich zwischen dem Erregen von Anteilnahme und dem Auslösen von Desinteresse bewegen. Überdies sei nicht auszuschließen, dass Bilder, auf denen Gewaltszenen aus einer vergangenen Zeit an einem anderen Ort zu sehen sind, bei ihren Rezipient*innen ein Gefühl der gegenwärtigen Abwesenheit und Überwindung von Gewalt bewirken. Anstatt einen Gegenwartsbezug zu aktuellen Problemen herzustellen, werden selbige verdrängt.²³¹ Eine Beobachtung der gegenwärtigen Praktiken in Ausstellungen über den Krieg in der Ukraine zeigt jedoch, dass derartige Bilder nach wie vor unverzichtbar zu sein scheinen. Die Bundestagspräsidentin Bärbel Bas sagt über die seit Mai 2022 im

²²⁸ Vgl. MUTTENTHALER, Roswitha, *Augen auf*, S. 96.

²²⁹ Vgl. THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges*, S. 160.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 149.

²³¹ Vgl. ebd., S. 150.

Paul-Löbe-Haus des Deutschen Bundestags präsentierte Fotoausstellung „Die Ukraine: Der Preis der Freiheit“:

Es fällt schwer diese Fotos anzusehen, sie schockieren, sie verstören, sie machen Angst. Dennoch müssen wir hinschauen. Denn diese Fotos zeigen Ausschnitte einer entsetzlichen Wirklichkeit.²³²

Die Politikerin betont auch, dass die Menschen sich nie an den Anblick des Krieges gewöhnen dürften.²³³ Solche Ausstellungen, die derartige visuelle Eindrücke präsentieren, haben sowohl die Chance multiperspektivisch abzubilden, als auch das Risiko zu überwältigen und an den Anblick des Krieges zu gewöhnen. Diese und andere Ausstellungen, in denen der Krieg in der Ukraine in Fotografien und gemalten Bildern dargestellt wird, zeugen von dem historisch gewachsenen Bedürfnis diesen aktuell stattfindenden Krieg entgegen seiner Nicht-Darstellbarkeit sichtbar zu machen.²³⁴ Dahingehend ist auch der Sammlungsantrag der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland zu verstehen: Einzug in die museale Sammlung finden nicht nur Bilder, sondern auch haptische Objekte, wie zum Beispiel die Kleidung und Ausrüstung des mit dem „Freedom of Speech Award“ ausgezeichneten ukrainischen Journalisten Mstyslav Chernov.²³⁵

Eine oberflächlich gezogene Bilanz der gegenwärtigen Ausstellungen dieses Krieges ernüchtert hinsichtlich innovativer Umgangsformen. Es scheint, als versprechen Aus-

²³² DEUTSCHER BUNDESTAG (HRSG.), Bas präsentiert Fotoausstellung „Die Ukraine: Der Preis der Freiheit“, URL: <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw19-ausstellung-ukraine-893868> [zuletzt abgerufen 08.05.2023], Video Minute: 00:25–00:44.

²³³ Vgl. ebd., Video Minute 00:56–01:02.

²³⁴ Eine überblicksartige exemplifizierende Auswahl vergleichbarer Ausstellungen in Deutschland: Im zeitgeschichtlichen Forum in Leipzig, „Unabhängigkeit! Fotografien aus der Ukraine 1991–2022“, Laufzeit: 24.02. bis 02.07.2023, URL: <https://www.hdg.de/zeitgeschichtliches-forum/ausstellungen/unabhaengigkeit-fotografien-aus-der-ukraine-1991-2022>; die Ausstellung des Museums für Kommunikation in Berlin, „The Art of Coping with War – Ukrainische Fotografie“, Laufzeit: 02.03. bis 02.04.2023, URL: <https://www.mfk-berlin.de/ausstellung-the-art-of-coping-with-war/>, oder diverse Ausstellungsprojekte in Kooperation mit *Pictoric* (ein Künstler*innen Kollektiv aus etwa 30 jungen ukrainischen Illustrator*innen, Grafikdesigner*innen und Künstler*innen), wie z.B. in der Münchner Stadtbibliothek, Laufzeit: 23.05.2022 bis 18.06.2022, URL: <https://www.muenchner-stadtbibliothek.de/ukraine-ausstellung> oder im Haus der FrauenGeschichte in Bonn, Laufzeit: 20.03. bis 07.09.2022, URL: <https://hdfg.de/ausstellungen/wechselausstellung> [für alle der hier zitierten URL gilt zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Letztere ist zum Zeitpunkt der Abgabe nicht mehr auf der Homepage des Museums einzusehen, da es sich um eine temporäre Ausstellung handelte und das Museum gegenwärtig eine neue Website aufbaut. Als Beleg für die stattgefundenen Ausstellungen werden hier darum Beiträge aus den Sozialen Netzwerken angeführt, URL: <https://www.instagram.com/p/CbS-SfKsduT/?hl=de>, <https://www.instagram.com/p/CbXUxtTMUMF/?hl=de>, https://twitter.com/HdFG_Bonn/status/1504810022584393739, https://twitter.com/HdFG_Bonn/status/1505851372297760772/photo/1 [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²³⁵ Vgl. WICHMANN, Manfred, Museumsexponate aus der Ukraine. Kriegszeugnisse; in: MUSEUMSMAGAZIN, HRSG. im Auftrag der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Ausgabe 1, 2023, S. 16–19, hier S. 18f.

stellungen über Kriege der Zeitgeschichte nicht wesentlich anders gestaltet zu werden, als über solche, die bereits Jahrzehnte zurückliegen.

2.3.2. Museale Emotionalisierungsstrategien

Die Wirkung bestimmter Inszenierungen kann überwältigen, weswegen Emotionen laut Ute Frevert, Historikerin mit dem thematischen Schwerpunkt auf Emotionsgeschichte, als ein essenzieller Bestandteil historischer Ausstellungen begriffen werden sollten. Sie und ihre Kollegin Anna Schmidt fordern, dass sich die Forschung zu Erinnerungs- und Geschichtskultur der analytischen Kategorie der Emotionen annimmt und diese als Untersuchungsparadigma aufgreift.²³⁶ Die Bildungsforscherinnen wehren sich gegen den Vorwurf, Gefühle würden das historische Lernen auf eine unreflektierte, kommerzielle und voyeuristische Weise diffamieren.²³⁷ Als Emotionalisierungsstrategie im Museum lässt sich insbesondere der individualisierte Zugang ausmachen.²³⁸ Indem persönliche Geschichten vermittelt werden, anstatt anonyme Strukturen und Prozesse zu kontextualisieren, erhöht sich das Identifikationsangebot und es wird Betroffenheit evoziert.²³⁹ Auch der Eindruck vermeintlicher *Authentizität* dient als Mittel der Emotionalisierung. Objekte, die auf reale Ereignisse und historische Personen verweisen, erwecken häufig den Eindruck dokumentarischer Echtheit und bestätigen jenen authentischen Geltungsanspruch. Der Einsatz von Zeitzeug*innen-Videos ist, laut den Autorinnen, von besonderer Relevanz für die Erzeugung von *Authentizität* beim Publikum. Durch die persönliche Involvierung der erzählenden Person und ihrer emotionalen Deskription historischer Ereignisse, steigt das Identifikationsangebot stark an und lädt zum „Nacherleben oder Nachfühlen“ ein.²⁴⁰

Exemplarisch hierfür können Film- und Fotoaufnahmen von Mobilmachungen herangezogen werden: Die Präsentation visueller Eindrücke in Form von alten Fotografien und plastischen Darstellungen von uniformierten Soldaten transportieren für das Museumspublikum laut Andreas Eberhard gleich mehrere Sinneseindrücke. Anhand dieser erläutert er die oft unbemerkte Symbolik solcher Fotografien. Eine Soldatenuniform ist symbolisch so stark aufgeladen wie sonst kaum ein Kleidungsstück. Eberhard führt das

²³⁶ Vgl. FREVERT/ SCHMIDT, Geschichte, S. 7.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 15.

²³⁸ Hier wird das Augenmerk primär auf das Medium Museum gerichtet, für andere visuelle Medien, wie zum Beispiel das Fernsehen, gelten noch weitere Strategien der Emotionalisierung als gängig. Vgl. ebd., S. 19–21.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 19f.

²⁴⁰ Ebd., S. 20.

auf die praktische und symbolische Bedeutung jedes einzelnen Elements der Uniform zurück. Jeder Gegenstand der militärischen Ausrüstung erfüllt eine Funktion, die wiederum mit einer sinnlichen Wahrnehmung verknüpft ist.²⁴¹ Die Gegenstände transportierten sowohl für den Soldaten im Moment der Aufnahme, als auch für die späteren Betrachter*innen seiner Fotografie ein Gefühl der Kriegswirklichkeit.²⁴² Bildmedien verfügen über diese besondere emotionale Qualität. Nichtsdestotrotz lässt sich keine eindeutige Aussage über die Wirkung visueller Eindrücke auf das Erzeugen von Emotionen treffen. Dies liegt, so die Frevert und Schmidt, nicht zuletzt daran, dass auch das Sehen davon beeinflusst wird, welche Bedeutung jenem materiellen Objekt zugesprochen wird. Das Sehen ist demzufolge ebenfalls kulturell geprägt und lässt sich sogar als historisch wandelbar beschreiben.²⁴³ Aus diesem Grund plädieren sie dafür, Emotionen als „zentrale Dimension von Erfahrung“²⁴⁴ zu berücksichtigen und geschichtskulturelle Produkte, wie zum Beispiel Ausstellungen, in ihrer Vieldeutigkeit zu erkennen.²⁴⁵

Eine Ausstellung des kunsthistorischen Museum Lehmbrück in Duisburg bediente sich 2014 einer emotionalisierenden Vermittlungsmethode: Anlässlich des 100. Jahrestags des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges eröffnete das Museum in Kooperation mit dem Landschaftsverband Rheinland eine Ausstellung mit dem Titel „Zeichen gegen den Krieg“. Sie wagte eine besonders starke Form der Kriegskritik, indem Besucher*innen in der Ausstellung auch selbst aktiv und *tätig* werden konnten. Sie wurden zum Beispiel an einer Station dazu aufgefordert, sich an den Abzug eines Gewehrs zu stellen, während gleichzeitig ihr eigenes Gesicht im Zielfernrohr erschien. Das Museum erklärte die Kritik am Krieg für zeitlos und legitimierte sie auch mit dem Umstand, dass einige der Künstler*innen selbst Zeitzeug*innen eines Krieges seien.²⁴⁶ Diese Ausstellung zählte zu den am besten besuchten Ausstellungen des Museums in jenem Jahr. Ihre Rezeption ergab darüber hinaus, dass sie für eine „sehr überzeugende inhaltliche Auseinanderset-

²⁴¹ Vgl. EBERHARD, Andreas, Selbstschaubild als Frontkämpfer. Zwei Fotografien des Landwirts und Soldaten Heinrich Scheppelmann; in: FREY et al. (HRSG.), Sinngeschichten. Kulturgeschichtliche Beiträge für Ute Daniel, Köln, Weimar, Wien 2013, S. 36–41, hier S. 37.

²⁴² Vgl. ebd., S. 39.

²⁴³ Vgl. FREVERT/ SCHMIDT, Geschichte, S. 23f.

²⁴⁴ Ebd. S. 23.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 25.

²⁴⁶ Vgl. RP DIGITAL GMBH (HRSG.), Vom Ersten Weltkrieg bis Afghanistan. Museum Lehmbrück zeigt Kriegskritik in Bildern und Skulpturen, 08.09.2014, URL: https://rp-online.de/nrw/staedte/duisburg/museum-lehmbrueck-zeigt-kriegskritik-in-bildern-und-skulpturen_aid-20206987 [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

zung“²⁴⁷ sorgte, da auch ihr Rahmen- und Vermittlungsprogramm überzeugen konnten. Die Ausstellungsmacher*innen betonten die Bedeutsamkeit des Dialogs über diesen Teil der Vergangenheit, insbesondere vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Herausforderungen.²⁴⁸

Auch die Ausstellung des Ruhr Museums „Krieg. Macht. Sinn.“ hatte tendenziell überwältigende Merkmale inne.²⁴⁹ Im dazugehörigen Ausstellungskatalog wurde auch die Problematik solcher Perspektivwechsel zwischen Opfer und Täter*innen eingeräumt. Die Ausstellungsmacher*innen des Ruhr Museums mussten sich eingestehen, dass der Ausstellung trotz des Versuchs der multiperspektivischen Gestaltung ein komplexes Verständnis der Täter*innenbiografien fehlte. Sie hatten Schwierigkeiten damit, eine Perspektive einzunehmen, die mit ihrem selbst erlernten, kosmopolitischen Verständnis nicht vereinbar war und taten sich schwer darin, die Leichtfertigkeit des Krieges sowie die Relativierung des Leids abzubilden.²⁵⁰

Mit einer derartigen immersiven Didaktik, die musealen Inszenierungen über Krieg zugrunde liegen kann, bewegen sich Museen in einem Spannungsfeld zwischen dem abstrakten analytischen Wissen und den emotionalisierenden Eindrücken, die den Rezipient*innen die Gräueltaten des Krieges vermitteln.²⁵¹ Davon ausgehend, dass Emotionen eine authentische Wahrnehmung evozieren, sind Gefühle als der stärkste Faktor in der individuellen Erinnerung zu bewerten. Thiemeyer klassifiziert die emotionale Authentizität als Grundlage historischer Erfahrung. Er nennt sie als Grund für den Einsatz des didaktischen Mittels der Emotionalisierung bei Inszenierungen.²⁵² Damit ist *der Schock* als Teil der Erkenntnis- und Wahrnehmungsstrategie museal vermittelter Kriegsgeschichte zu begreifen.²⁵³

²⁴⁷ BURCHARDT, Thomas, Duisburg: „Zeichen gegen den Krieg“. Antikriegsplastik vom Lehmbruck bis heute; in: SCHLEPPER (HRSG.), Erinnerung an die Zerstörung Europas, S. 216–221, hier S. 220.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 220f.

²⁴⁹ So wird beispielsweise von der Möglichkeit berichtet, dass Besucher*innen sowohl die Perspektive der Opfer als auch die der Täter*innen einnehmen können. Mithilfe eines Computerspiels sollte ein Perspektivwechsel ermöglicht werden, um die semantische Selbstermächtigung der Besucher*innen zu befördern. Vgl. BERGER/ KANSTEINER, Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen, S. 30f.

²⁵⁰ Vgl. BERGER/ KANSTEINER, Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen, S. 31.

²⁵¹ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 240.

²⁵² Vgl. ebd., S. 240f.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 241.

ANALYSE TEIL II

Die Auswahl des Narrativs und der Inszenierung sowie der politischen und inhaltlichen Ausrichtung obliegt in einem Geschichtsmuseum der Museums- und Ausstellungsleitung. Diese kann entweder auf eine dezente Einflussnahme zielen oder offensiv gewisse Haltungen vertreten. Historische Museen bedienen Erinnerungen an bestimmte Ereignisse, die meistens ideologisch, kulturell oder persönlich konnotiert sind.²⁵⁴ Museen sind als Institutionen politischer Natur zu verstehen, die auf das historische Bewusstsein ihrer Besucher*innen wirken.²⁵⁵ Gleichwohl lässt sich ihre Beziehung zur Politik nicht generalisieren. Die Wirkkraft musealer Vermittlung auf das kollektive Bewusstsein der Menschen ist nicht umfassend empirisch zu belegen. Eine Analyse ausgewählter Ausstellungen über Krieg verspricht epistemologische Erkenntnisse zu den Hintergründen diverser Darstellungs- und Vermittlungsformen.

3. VORSTELLUNG DER MUSEEN

Nora Sternfeld beschreibt das Museum in ihrer Schrift zum „radikaldemokratische[n] Museum“²⁵⁶ als einen politischen Ort und als solchen, der allen Menschen gehört. Wobei sie dabei nicht nur die Möglichkeit des gleichermaßen offenen physischen Zugangs für die Menschen in ihre Argumentation inkludiert. Sie fordert dazu auf, eine radikaldemokratische Perspektive einzunehmen und kritisch die Frage nach Repräsentation im Museum zu stellen: Welches Narrativ wird von wem bedient, welche Themen und Darstellungen finden Einzug in Ausstellungen und welche Identitäten repräsentieren diese Inhalte? Gehört das Museum wirklich allen, oder werden Themen und Menschen exkludiert? Wie werden derartige Ausschlüsse legitimiert?²⁵⁷

²⁵⁴ Vgl. VIAREGG, Museumswissenschaften, S. 49.

²⁵⁵ Thiemeyer bezieht sich hierbei auf den Streit innerhalb des Internationalen Museumsrats ICOM 2019 über eine Definition des Museums. Er fasst die Haltung des Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP) wie folgt zusammen: „[...] als Teil der innergesellschaftlichen Machtverhältnisse, als genuin politische Institutionen, die zur Identitätsbildung beitragen, bestimmte Geschichtsbilder und Wissensbestände vermitteln [...]“. THIEMEYER, Thomas, Politisch oder nicht: Was ist ein Museum im 21. Jahrhundert? In: Blätter für deutsche und internationale Politik, 10/ 2019, S. 113–119, hier S. 114, URL: https://www.academia.edu/40490315/Politisch_oder_nicht_Was_ist_ein_Museum_im_21_Jahrhundert [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁵⁶ STERNFELD, Nora, Das radikaldemokratische Museum, Berlin/ Boston 2018, S. 21.

²⁵⁷ Vgl. ebd. Obwohl Sternfeld hier eine primär post-koloniale und rassismuskritische Ausrichtung in den Museen in den Blick nimmt, lässt sich ihr kritischer Ansatz auch im Sinne dieser Arbeit verstehen und anwenden.

Zeitgeschichtliche Museen, die sich mit Kriegen des 20. Jahrhunderts beschäftigen, erfahren in krisenhaften Zeiten, wie sich die derzeitige Weltlage vor dem Hintergrund eines Krieges in Europa beschreiben lässt, eine besondere Bedeutung. Besucher*innen stellen spezifische Fragen und suchen Antworten in der Geschichte. Gleichzeitig müssen Museen in einer Integrationsgesellschaft darauf vorbereitet sein, Besucher*innen mit Flucht- und Kriegserfahrungen zu empfangen.²⁵⁸

3.1. Das AlliiertenMuseum

Im Zentrum des ehemaligen US-amerikanischen Sektors im Berliner Stadtteil Dahlem befindet sich heute das AlliiertenMuseum. „Wie aus Feinden Freunde wurden“²⁵⁹, so lautet der Titel der inzwischen fast 30 Jahre alten ständigen Ausstellung, die der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl 1998 eröffnete.²⁶⁰ Die Entstehung des Museums in seiner heutigen Erscheinung ist im historischen Kontext des Abzugs der alliierten Westmächte aus Berlin zu betrachten. Als Ausstellungsräume dienen dem Museum das ehemalige Kino für das US-amerikanische Militärpersonal, das *Outpost Theater*, welches seit 1995 unter Denkmalschutz steht.²⁶¹ Außerdem die *Nicholson-Gedenkbibliothek*, die rund 50.000 Bücher der US-Streitkräfte in Berlin aufbewahrte.²⁶² Die Ausstellungsfläche umfasst damit etwa 2.250 Quadratmeter.²⁶³ In der Dauerausstellung werden der Sieg der Alliierten über Deutschland 1945 und der Alltag im besetzten

²⁵⁸ Diese Erkenntnis ließ sich aus den Expert*innen-Interviews in den Museen an verschiedenen Stellen festmachen. Exemplarisch belegen lässt sich diese besonders gut an einzelnen Redebeiträgen aus dem Gespräch mit dem Museumspädagogen aus dem Museum Berlin-Karlshorst, das sich durch seine thematische Ausrichtung und langjährige Namensführung insbesondere derzeit häufig mit derartigen Fragen konfrontiert sieht. Vgl. TRANSKRIPT, Interview mit [REDACTED], Museum Berlin-Karlshorst, Int_A.M._BK_20.01.2203, URL: https://www.dropbox.com/s/vmnh9wshrupi75b/Int_A.M._BK_20.01.2023.pdf?dl=0, S. 5, Z. 261–278, S. 8, Z. 439–450. Darüber hinaus lässt sich auch hier Lübbes Kompensationstheorie bemühen, um das Bedürfnis der Menschen mit ihren Fragen und Sorgen an das Museum heranzutreten zu erklären.

²⁵⁹ ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Ausstellungen. Dauerausstellung, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ausstellung/wie-aus-feinden-freunde-wurden/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁶⁰ Vgl. DOBBERKE, Cay, Dahlemer Alliierten-Museum Jubiläum mit Rosinenplätzchen; in: DER TAGESSPIEGEL GMBH (HRSG.), 28.06.2013, URL: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/bezirke/jubiläum-mit-rosinenplätzchen-5310097.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁶¹ Vgl. WEIß, Florian, „Die Museumsgebäude selbst sind Zeugnisse dieser Geschichte.“ Der Standort des AlliiertenMuseums; in: ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ Das Magazin zur Ausstellung, Berlin 1996, S. 14.

²⁶² Vgl. ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Das AlliiertenMuseum an einem historischen Ort, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/museum/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁶³ Von dieser Zahl wird in der öffentlichen Berichterstattung gesprochen. Vgl. HARTMANN, Andreas, AlliiertenMuseum will neuen Standort: Die Flieger und der Flughafen; in: TAZ.DE (HRSG.), 27. 9. 2022, URL: <https://taz.de/AlliiertenMuseum-will-neuen-Standort/!5883181/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

Berlin während der ersten Jahre nach Kriegsende thematisiert.²⁶⁴ Die Luftbrücke von 1948/49 nimmt dabei eine zentrale Rolle ein – sowohl gestalterisch als auch ideell wird ihr eine für das Museum identitätsstiftende Funktion zuteil.²⁶⁵ Die thematisch angelegte Erzählweise der Hauptausstellung beginnt mit dem Kriegsende in Europa 1945 und stellt den Sieg der westlichen Alliierten im Zweiten Weltkrieg in den Fokus. Um die Anwesenheit dieser in Berlin zu erklären, wird zuvor in zwei kleinen, zurückversetzten Räumen direkt im Eingangsbereich der Zweite Weltkrieg kurz überwiegend visuell thematisiert.²⁶⁶

Das Freigelände zwischen den beiden Museumsgebäuden wird für die Präsentation großer Objekte genutzt. So stehen dort zum Beispiel eines der letzten noch existierenden Exemplare des britischen Flugzeugtyps *Hastings*, das zur Bildung der Luftbrücke eingesetzt wurde, sowie ein Waggon eines französischen Militärzugs.²⁶⁷ Die Dauerausstellung verfügte ursprünglich noch über Großwaffen, von denen eine große Anziehung für die Besucher*innen ausging.²⁶⁸ Aufgrund witterungsbedingter Schäden an den Objekten wurden einige von ihnen nach einer Restauration in Außendepots des Museums verlagert.²⁶⁹ In der zweiten Hälfte der Ausstellung wird Berlin als Schauplatz des Kalten Krieges bis zur deutschen Wiedervereinigung dargestellt.²⁷⁰ Die Ausstellungsstücke im AlliiertenMuseum verkörpern, so Christian Connan, Gesandter und Leiter der Französischen Botschaft, „die dramatischen Ereignisse der Berliner Nachkriegsgeschichte“.²⁷¹ Diese prägten für fast 50 Jahre das Leben und den Alltag der Berliner Bevölkerung. Die

²⁶⁴ Vgl. ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Dauerausstellung.

²⁶⁵ So stand auch die offizielle Eröffnung des Museums im Zeichen dieses historischen Ereignisses – zu dessen 50. Jahrestag. Vgl. TROTNOW, Helmut, Einleitung; in: DERS./ VON KOSTKA (HRSG.), *Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung*, Berlin 2010, S. 9–13, hier S. 9.

²⁶⁶ Diese dienen als „Mittel zum Zweck“, wie der Kurator erklärte. Dort wird für die Besucher*innen der notwendige Kontext mit dem Zweiten Weltkrieg hergestellt, um das eigentliche Thema des Museums zu erklären. TRANSKRIPT, Interview mit [REDACTED] und [REDACTED], AlliiertenMuseum, Int_V.L. & B.v.K._AM_18.01.2023, URL: https://www.dropbox.com/s/956xo6elmtzt3rx/Int_V.L.%20%26%20B.v.K._AM_18.01.2023.pdf?dl=0, S. 7, Z. 302–309.

²⁶⁷ Diese Erkenntnis ergab sich einerseits aus meinen Beobachtungen vor Ort, aber dass diese Gestaltung von Anfang an dem Ausstellungskonzept entsprach, lässt sich auch in der museumseigenen Publikation belegen. Vgl. Trotnow, Helmut, Einleitung; in: ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ *Das Magazin zur Ausstellung*, Berlin 1996, S. 9.

²⁶⁸ Vgl. BARROUX, Alexandre, „Gerade sie führen die militärische Brisanz vor Augen.“ *Die militärischen Großobjekte*; in: AlliiertenMuseum (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“, S. 50–53, hier S. 51.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 52f.

²⁷⁰ Vgl. ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Dauerausstellung. In der folgenden Analyse wird vornehmlich der erste Teil der Ausstellung, dem das Ereignis der Berliner Luftbrücke inhärent ist, betrachtet. Grund hierfür ist einerseits der Umfang der Ausstellung, andererseits lag in der Führung und im Interview der Fokus der Mitarbeiter*innen auch auf diesem Teil, weswegen davon auszugehen ist, dass dieser das Herzstück der Ausstellung darstellt.

²⁷¹ Vgl. CONNAN, Christian, Grußwort; in: ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ *Das Magazin zur Ausstellung*, Berlin 1996, S. 6.

ambivalente Beziehung zwischen den Besitzer*innen und den Besetzten zu den Objekten, die dieses Verhältnis symbolisieren, nachzuzeichnen, lässt sich für das Museum gewiss als Herausforderung beschreiben. Darauf deuten sowohl der Titel der Dauerausstellung als auch der einer Sonderausstellung von 1996, „Jedes Objekt hat auch eine Seele“, hin.²⁷²

Die derzeitige Dauerausstellung ist aufgrund ihres fast dreißigjährigen Bestehens, sowie durch ihre Themensetzung und Narrative auch methodisch in den 1990er Jahren zu verorten.²⁷³ Aufgrund dieser Historisierbarkeit wurde in der Ausstellung bereits mit Interventionen²⁷⁴ gearbeitet, die mehr Multiperspektivität abbilden und zu kontroverserem Denken anregen sollen.²⁷⁵

Trotz seines unbestreitbaren militärischen Schwerpunkts versteht sich das Museum nicht als ein Militär- oder gar Kriegsmuseum.²⁷⁶ Stattdessen beschrieben die befragten Experten es als ein Museum der „alliierten Präsenz“²⁷⁷, das ein Ereignis repräsentiert, das mit dem friedlichen Abzug der Alliierten nach einer gewaltfreien Besatzungszeit endete²⁷⁸ und in seiner Ausstellung die Demokratieentwicklung thematisiert.²⁷⁹

Behandelte Themen in der Dauerausstellung sind, neben dem Ereignis der Luftbrücke, auch der Alliiertenkontrollrat, der wirtschaftliche Wiederaufbau Berlins und Deutschlands sowie der Prozess der sogenannten Entnazifizierung und der Aufbau demokratischer Medien. Ferner werden auch die zunehmende sowjetische Alleinherrschaft im Ostsektor und die daraus resultierenden Handlungen der Westalliierten thematisiert. Der

²⁷² ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ Das Magazin zur Ausstellung, Berlin 1996.

²⁷³ Dafür spricht z.B. die fehlende Erklärung des Wesens des Kalten Krieges und übergeordneter Zusammenhänge. Vgl. dazu die Ausführungen aus kuratorischer und museumspädagogischer Sicht, TRANSKRIPT, Int_V.L. & B.v.K._AM_18.01.2023, S. 7f., Z. 350–354, S. 10, Z. 464–467.

²⁷⁴ Gemeint sind hier museale Interventionen. Viele Dauerausstellungen haben eine Laufzeit mehrerer Jahrzehnte, was die Museen vor dem Hintergrund des sozialen Wandels vor das Problem stellt, dass ihre Präsentationsmodi nicht den aktuellen gesellschaftlichen Normen entsprechen. Ihnen und den Exponaten sind womöglich antisemitische, rassistische, koloniale, ableistische, exotisierende, sexistische Botschaften inhärent, die eine neue und kritische Einordnung erfordern. Mithilfe von sog. Interventionen (visuellen Eingriffen unterschiedlicher Art), können diese Museen kostengünstig und schnell diese Problematiken thematisieren. Aufgrund ihres nur temporären Erscheinens spricht Nicolas Dittgen von Interventionen als „Aktualitätsbeschleuniger“. DITGEN, Nicolas, Museale Interventionen als Aktualitätsbeschleuniger — Am Beispiel des Badischen Landesmuseums; in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/museale-interventionen-aktualitaetsbeschleuniger-beispiel-des-badischen-landesmuseums> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁷⁵ Vgl. TRANSKRIPT, Int_V.L. & B.v.K._AM_18.01.2023, S. 12, Z. 606–614 sowie S. 11, Z. 514 und 519–527.

²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 2, Z. 58–72.

²⁷⁷ TRANSKRIPT, Int_V.L. & B.v.K._AM_18.01.2023, S. 9, Z. 432.

²⁷⁸ Ebd., S. 8, Z. 392f.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 2, Z. 51–54.

Kalte Krieg zwischen Ost und West ist damit als zentrales Thema des Museums zu klassifizieren.

Die Trägerschaft des AlliiertenMuseums obliegt dem gemeinnützigen Verein des Museums, zu dessen institutionalisierten Mitgliedern unter anderem die Bundesrepublik Deutschland, die Vereinigten Staaten von Amerika, Großbritannien und Frankreich zählen. Institutionell gefördert wird das Museum mit Mitteln der Bundesregierung, weswegen ihm eine langfristige Finanzierung sicher ist.²⁸⁰ Zu dem international zusammengesetzten wissenschaftlichen Beirat, der das Museum berät, zählen ebenfalls institutionalisierte Vertreter*innen aus diesen vier Staaten.²⁸¹



Abb. 1: Der Eingangsbereich im AlliiertenMuseum

3.2. Das Museum Berlin-Karlshorst

In dem ehemaligen Offizierskasino einer Wehrmachtseinrichtung im Berliner Stadtteil Karlshorst, wo am 8. Mai 1945 die bedingungslose Kapitulation Deutschlands unter-

²⁸⁰ Vgl. TROTNOW, Helmut, Einleitung; in: „Jedes Objekt hat eine Seele.“, S. 8.

²⁸¹ Vgl. ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Über uns. Der wissenschaftliche Beirat des AlliiertenMuseums, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ueber-uns/der-wissenschaftliche-beirat-des-alliiertenmuseums/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

zeichnet wurde, befindet sich heute das Museum Berlin-Karlshorst.²⁸² An jenem historischen Ort erinnert seit 1995 das heutige Museum an den deutschen Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion.²⁸³

Das Museum ist durch die Vielschichtigkeit des historischen Ortes, an dem es sich befindet, in mehrerer Hinsicht geprägt und wäre gleichzeitig ohne selbigen nur „schwer vorstellbar“.²⁸⁴ Der Kapitulationssaal im Erdgeschoss diente zuvor der sowjetischen Militäradministration in Deutschland als Fest- und Sitzungssaal. Nach Auflösung der sowjetischen Militärverwaltung wurde dort 1949 die erste Regierung der DDR bevollmächtigt und der Hauptsitz der sowjetischen Kontrollkommission eingerichtet. Neben der bedingungslosen Kapitulation sind diesem Ort demnach auch Aspekte des Kalten Krieges mit verschiedenen Aktivitäten des sowjetischen Geheimdiensts inhärent.²⁸⁵

In den 1960er Jahren entschied die Sowjetunion, an diesem Ort ein historisches Museum einzurichten, welchem die Funktion der Traditionspflege und der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg aus einer sowjetischen Perspektive zuteilwurde. 1967 eröffnete das „Museum der bedingungslosen Kapitulation des faschistischen Deutschlands im Großen Vaterländischen Krieg 1941—1945“.²⁸⁶ Im Unterschied zur heutigen ständigen Ausstellung war das Narrativ damals stark von der Siegerperspektive geprägt und die Schilderungen der Befreiung durch die Rote Armee waren detailreich.²⁸⁷ Materielle Überbleibsel aus dieser Ausstellung sind bis heute in den historischen Räumen und in der Ausstellung erhalten. Auf diese Weise soll auch der erinnerungspolitische Diskurs und dessen Entwicklung sichtbar gemacht werden.²⁸⁸ Der Museumspädagoge erklärte, „die Spuren dieses [alten] Museums [...] [seien] bewusst sichtbar belassen worden“.²⁸⁹ So wurde der Sitzungssaal, ebenso wie das danebengelegene Arbeitszimmer von Marshall Shukow,

²⁸² Die Namensänderung des ehemaligen Deutsch-Russischen-Museums Karlshorst hin zu Museum Berlin-Karlshorst erfolgte Anfang 2022, im Zusammenhang mit dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine. Hintergründe zur Streichung dieses Namenszusatzes sind z.B. einem Interview mit Museumsdirektor Dr. Jörg Morré im Deutschlandfunk zu entnehmen. Vgl. DEUTSCHLANDRADIO (HRSG.), Deutsch-Russisches Museum Karlshorst. Solidarisch mit der Ukraine, 24.02.2022, URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/museum-karlshorst-name-ukraine-krieg-102.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

²⁸³ Vgl. KAMP, Andrea/ QUINKERT, Babette, Die Musealisierung des deutschen Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion im Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst; in KLEI, Alexandra/ Stoll, Katrin (HRSG.), Leerstelle(n)? Der deutsche Vernichtungskrieg 1941–1944 und die Vergegenwärtigungen des Geschehens nach 1989, Berlin 2019, S. 232–256, hier S. 234.

²⁸⁴ TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 1, Z. 36–38.

²⁸⁵ Vgl. KAMP/ QUINKERT, Die Musealisierung, S. 234.

²⁸⁶ Ebd., S. 236.

²⁸⁷ Vgl. UNB., Introduction; in: GERMAN RUSSIAN MUSEUM BERLIN-KARLSHORST (HRSG.), German Russian Museum Berlin Karlshorst, S. 10–11, hier S. 10.

²⁸⁸ Vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 2, Z. 79–90.

²⁸⁹ TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 2, Z. 79f.

mit historischem Mobiliar und Dekoration rekonstruiert.²⁹⁰ Weitere Überbleibsel wie die Großwaffen hinter dem Haus, das Panzerdenkmal direkt neben dem Haupteingang oder die Marmortafeln im Kapitulationssaal mit den Namen der sowjetischen Truppenangehörigen, wurden in die neue kuratorische Gestaltung ebenso wie ein Diorama und ein im Flur befindliche Relief eines knienden Soldaten inkludiert.²⁹¹

Die gegenwärtige Dauerausstellung, die in dieser Arbeit der Analyse unterzogen wird, öffnete im April 2013 und befindet sich in den Räumen oberhalb des Kapitulationssaals.²⁹² Ihr Kernthema ist der Eroberungs- und Vernichtungskrieg, den das Deutsche Reich seit dem Überfall auf Polen 1939 gegen die Sowjetunion führte. Die große Auswahl der im Museum aufgegriffenen Themen reicht von sowjetischen und deutschen Kriegsgefangenen über die sozialen Aspekte des Krieges für die Gesellschaften beider Nationen, bis hin zum Sieg über Deutschland, den Kriegsfolgen und der retrospektiven Erinnerung an das Geschehene.²⁹³ In der Ausstellung werden die Perspektiven der sowjetischen und der deutschen Akteur*innen präsentiert sowie die Verbrechen der deutschen Kriegsführung und Besatzung aufgezeigt.²⁹⁴ Der Historiker Reinhard Rürup und der russische Diplomat Igor Maximytschew fassten den Anspruch der neuen Ausstellung im Jahr 2013 wie folgt zusammen:

The focus was not to be on the plans of the general staff, the major battles, the military victories and defeats, but on how the war was experienced by the people who had to wage it and suffer from it.²⁹⁵

Eine derartige Ausrichtung liegt wohl nicht zuletzt in der multi-nationalen Organisationsstruktur der Institution begründet: Neben der Bundesrepublik Deutschland und der Russischen Föderation sind auch die Ukraine und die Republik Belarus an der Arbeit des Museums beteiligt.²⁹⁶ So verbanden die ehemaligen gegnerischen Kriegsparteien über drei Jahrzehnte „enge, kollegiale Kontakte“, die auch die Ausstellungsgestaltung

²⁹⁰ Vgl. KAMP/ QUINKERT, Die Musealisierung, S. 236.

²⁹¹ Vgl. TRANSKRIPT, Int_A.M._BK_20.01.2023, S. 2, Z. 79–90.

²⁹² Vgl. RÜRUP, Reinhard/ Maximytschew, Igor, Foreword; in: GERMAN RUSSIAN MUSEUM BERLIN-KARLSHORST (HRSG.), German Russian Museum Berlin Karlshorst. Catalogue of the permanent Exhibition, Berlin 2014, S. 9, hier ebd.

²⁹³ Bei dieser Aufzählung handelt es um eine überblicksartige und unvollständige Darstellung der präsentierten Inhalte. Eine detailreichere Abbildung geht aus dem Ausstellungskatalog hervor. Vgl. GERMAN RUSSIAN MUSEUM BERLIN-KARLSHORST (HRSG.), German Russian Museum Berlin Karlshorst. Catalogue of the permanent Exhibition, Berlin 2014.

²⁹⁴ Vgl. die Beschreibung auf der offiziellen Website des Museums. MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Dauerausstellung.

²⁹⁵ RÜRUP/ MAXIMYTSCHEW, Foreword, S. 9.

²⁹⁶ Vgl. MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Das Museum, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/museum> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

beeinflussten.²⁹⁷ Die Darstellung des Krieges in der Dauerausstellung dient primär der Abbildung seiner Ursachen und Folgen, betrachtet aus einer gemeinsamen und versöhnlichen Perspektive.²⁹⁸ Seit seiner Wiedereröffnung im Mai 1995 ist das Museum zentraler Gegenstand des Diskurses über die deutsch-russische Verständigung und die gemeinsame Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg.²⁹⁹

Heute zählt das Museum Berlin-Karlshorst zu jenen Kultureinrichtungen in Deutschland, die aufgrund ihrer nationalen Bedeutung vollumfänglich von der institutionellen Förderung des Bundes profitieren.³⁰⁰ Getragen wird die Institution von einem gemeinnützigen Verein, dem derzeit 17 institutionelle Mitglieder aus Deutschland, Russland, Belarus und der Ukraine angehören.³⁰¹ Der wissenschaftliche Beirat besteht aus zehn designierten Mitgliedern, wenngleich ein Zuwachs aus Belarus und der Ukraine angekündigt ist.³⁰² Die derzeitigen Schwierigkeiten mit diesen beiden Partnerländern, welche sich miteinander im Krieg befinden, sind offensichtlich. Darum sei die Arbeit der nationalen Vertreter*innen des Museums zum jetzigen Zeitpunkt „eingefroren“, so der Museumspädagoge im Interview.³⁰³

²⁹⁷ So der Direktor des Museums, Jörg Morré, im Interview mit dem Kultursender Deutschlandfunk am 24. Februar diesen Jahres über den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine. Vgl. DEUTSCHLANDRADIO (HRSG.), Deutsch-Russisches Museum Karlshorst.

²⁹⁸ Vgl. JANEKE, „Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter“, S. 196.

²⁹⁹ Vgl. UNB., Introduction, S. 11.

³⁰⁰ Vgl. KAMP/ QUINKERT, Die Musealisierung, S. 233f.

³⁰¹ Vgl. MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Trägerverein „Museum Berlin-Karlshorst e.V.“, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/das-museum-dauerausstellung-sonderausstellung/das-museum/traegerverein> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³⁰² Vgl. die Auflistung der einzelnen Mitglieder, MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Wissenschaftlicher Beirat, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/das-museum-dauerausstellung-sonderausstellung/das-museum/wissenschaftlicher-beirat> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³⁰³ Vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 4, Z. 216.



Abb. 2: Das Museum Berlin-Karlshorst, Außenansicht

3.3. Das Anti-Kriegs-Museum

„Ich kenne keine Feinde“³⁰⁴ – Nach dieser Philosophie lebte und arbeitete der anarchistische Pazifist und Gründer des weltweit ersten Museums gegen Krieg, Ernst Friedrich.³⁰⁵ Das Anti-Kriegsmuseum³⁰⁶ in Berlin wurde 1923 gegründet, um insbesondere Kinder konsequent zu Frieden und Gewaltlosigkeit zu erziehen.³⁰⁷ Das Museum erlebte die Zerstörung durch die sogenannte Sturmabteilung der NSDAP im Frühjahr 1933, mehrere Standortwechsel und die Flucht des Gründers ins Exil.³⁰⁸ Im Mai 1982 schließlich entschied sich Tommy Spree, der Enkel Friedrichs und heutige Leiter des Anti-Kriegs-Museums, für die Neuerrichtung.³⁰⁹ Damit machte er den Vorsatz der Nationalsozialisten zunichte, die versucht hatten, die Erinnerung an die Person Ernst Friedrich

³⁰⁴ SPREE, Tommy, Ich kenne keine „Feinde“. Der Pazifist Ernst Friedrich. Ein Lebensbild, 2. Auflage, Berlin 2013. S. 79.

³⁰⁵ Vgl. FRIEDRICH, Ernst, Vom Friedens-Museum zur Hitler-Kaserne, Neuauflage Berlin, 2007. S. 13.

³⁰⁶ Die Schreibweise veränderte sich im Laufe der Jahre. Unter Ernst Friedrich hieß es „Anti-Kriegsmuseum“, wohingegen sein Enkel ab 1982 die Schreibweise „Anti-Kriegs-Museum“ einführte.

³⁰⁷ Vgl. SPREE, Tommy/ Oelze, Patrick, Ich kenne keine „Feinde“. Zur Biografie Ernst Friedrich; in: Friedrich,

Ernst, Krieg dem Kriege, Bonn 2015, S. 46. Diese Überzeugung vertritt Tommy SPREE, der Museumsleiter bis heute, vgl. TRANSKRIPT, INTERVIEW MIT ██████████, ANTI-KRIEGS-MUSEUM, INT_T.S._AKM_18.01.2023, URL:

https://www.dropbox.com/s/vwsIngise0qvplj/Int_T.S._AKM_18.01.2023.pdf?dl=0, S. 1, Z. 5–7.

³⁰⁸ Vgl. SPREE/ OELZE, Ich kenne keine „Feinde“, S. 61.

³⁰⁹ Vgl. SPREE, Tommy: Ein Museum für den Frieden. 30 Jahre Anti-Kriegs-Museum, Berlin 2013. S. 23.

und dessen Museum für immer zu beseitigen.³¹⁰ Dort, wo der Antimilitarist Friedrich in Berlin erstmals sein Museum errichtete, erinnert heute eine Gedenktafel an der Hauswand.³¹¹

Die Dauerausstellung des heutigen Anti-Kriegs-Museums ist in einer ehemaligen Ladenwohnung im Berliner Stadtteil Wedding untergebracht. Im schätzungsweise 50 Quadratmeter großen Hauptraum werden zwei Oberthemen fokussiert: der Erste Weltkrieg und die damit zusammenhängende Entstehung des Anti-Kriegs-Museums unter Ernst Friedrich sowie der Zweite Weltkrieg mit besonderem Augenmerk auf den Atombombenangriff auf Hiroshima und Nagasaki. Darüber hinaus verfügt die Ladenwohnung über einen originalen Luftschutzkeller, der von der Zivilbevölkerung im Zweiten Weltkrieg genutzt wurde.³¹² Hinter dem hier beschriebenen Hauptraum liegt ein weiteres Zimmer, der „Philosophenraum“, in dem einige historische Persönlichkeiten porträtiert sind, die sich Zeit ihres Lebens für Frieden einsetzten. Außerdem gehören die Räumlichkeiten der nebenanliegenden ehemaligen Erdgeschosswohnung ebenfalls zum Museum, sie werden für Wechselausstellungen genutzt und werden „Peace Gallery“ genannt.

Das Museum steht in der familiären Tradition Friedrichs und ist unweigerlich mit dessen Wirken verbunden. Jay Winter expliziert, Friedrich habe mit seiner Anti-Kriegs-Ausstellung bereits 1924 belegt, wie viel Selektivität und Zäsur in Kriegsmuseen geschieht. Er präsentierte bewusst und mit visueller Unterstützung die Brutalität des Krieges. Mit diesem Vorgehen unterschied sich das Anti-Kriegs-Museum lange Zeit von anderen Museen und tut es bis heute.³¹³ Ausstellungselemente und Darstellungsformen, die Friedrich damals nutzte, um dezidiert mit Tabus der 1920er und 1930er Jahre zu brechen und Kindern die Schrecken des Krieges und den Wert des Lebens aufzuzeigen, sind in die gegenwärtige Ausstellung integriert worden.³¹⁴ Dazu zählen zum Beispiel die großformatigen schwarz-weiß Fotografien, die beim Eintreten in das Museum direkt

³¹⁰ Vgl. SPREE/ OELZE, Ich kenne keine „Feinde“, S. 39f.

³¹¹ Vgl. BERLIN.DE (HRSG.), Bezirksamt Mitte, Fachbereich Kunst, Kultur und Geschichte, Gedenktafel-Datenbank – Berlin-Mitte, URL: <https://www.berlin.de/kunst-und-kultur-mitte/geschichte/erinnerungskultur/gedenktafel-datenbank/index.php/detail/605> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³¹² Die obigen Schilderungen ergeben sich aus meinen eigenen Beobachtungen und Gesprächen mit dem Direktor, mit langjährigen Mitarbeiter*innen und während eines sechswöchigen freiwilligen Praktikums im Sommer 2021. Hinzuzufügen ist an dieser Stelle auch, dass der Luftschutzkeller für die Besucher*innen ein Highlight darzustellen scheint und auch das Museum besonders stolz auf dieses Original ist.

³¹³ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums? S. 26.

³¹⁴ Vgl. Friedrichs eigene Angaben, zit. nach: SPREE/ OELZE, Ich kenne keine „Feinde“, S. 46.

in den Blick fallen: Entstellte Gesichter junger Männer, die als Kampfpiloten der Richtofen-Staffel im Ersten Weltkrieg tätig waren. Das Museum erwarb diese Fotos noch vor dem Zweiten Weltkrieg von dem Berliner Charité-Professor Ferdinand Sauerbruch. Damit reagierte dieser auf einen öffentlichen Aufruf Friedrichs zur Schenkung von Zeugnissen über die Schrecken des Krieges. Friedrich stellte sie zum Entsetzen vieler Bürger*innen in seinem Museum zur Schau. Außerdem druckte Friedrich diese und viele weitere solcher Bilder erstmals in seinem Buch „Krieg dem Kriege“ von 1925 ab und gewann damit international an Aufmerksamkeit.³¹⁵

Bei der Neugründung des Museums vor über 40 Jahren wurde Spree aus seinem ehemaligen Lehrer*innen Kollegium unterstützt, von denen einige bis heute ehrenamtlich im Museum tätig sind. Die Entstehung und Gestaltung des Museums sind demzufolge auch im Kontext der westdeutschen Bildungspädagogik der 1980er Jahre zu begreifen. Der pädagogische Anspruch, dem Friedrich damals folgte, wurde seit 1982 von den Neugründungsmitgliedern weiter verfolgt – sie verstanden und verstehen den Zweck des Museums als „Bildungsaufgabe“.³¹⁶ Ihr Anspruch war es seither, mit diesem Museum einen Beitrag zu leisten, um junge Menschen „zu Toleranz und Verständigung“ zu erziehen.³¹⁷ Seit der Neugründung erfuhr die Dauerausstellung keine konzeptionelle Überarbeitung. Der Museumsleiter betonte die Niederschwelligkeit, die allen Menschen gleichermaßen das Mitwirken am Museum und an der friedensorientierten Arbeit ermöglicht.³¹⁸

Wird ein Museum als Ort der bloßen Wissensvermittlung begriffen, entsprechen das Alliiertenmuseum oder das Museum Berlin-Karlshorst dieser Vorstellung eher als das Anti-Kriegs-Museum. Dort werden die historischen Ereignisse weitaus detailreicher und umfangreicher präsentiert. Abgesehen davon, dass eine derartige Zuschreibung nicht dem primären Selbstverständnis des Anti-Kriegs-Museum entspricht, gilt es in einer derartigen Komparation auch die ungleichen finanziellen und räumlichen Begebenheiten zu berücksichtigen. Das Anti-Kriegs-Museum ist seit seiner ersten Entstehung 1923 ein privates Museum und wird von einem gemeinnützigen Verein und einer Stiftung getragen. Es stützt sich ausschließlich auf 21 ehrenamtlich organisierte Mitarbei-

³¹⁵ Vgl. hierfür insb. die von der Bundeszentrale für politische Bildung herausgegebene Auflage von FRIEDRICH, Ernst, Krieg dem Kriege, Bonn 2015.

³¹⁶ TRANSKRIPT, INT_T.S._AKM_18.01.2023, S. 1, Z. 17.

³¹⁷ Ebd. S. 1., Z. 19.

³¹⁸ Vgl. ebd. S. 2, Z. 89–94.

ter*innen und finanziert sich überwiegend durch private Zuwendungen und Spenden.³¹⁹ Diese bewusst gewählte, bevölkerungsnaher Verbundenheit zeigt sich auch in den persönlichen Beziehungen zu den präsentierten Objekten: Bei den meisten Exponaten der Sammlung, die in den Vitrinen ausgestellt sind, handelt es sich um Alltagsgegenstände aus dem Krieg, die aus Berliner Haushalten stammen und dem Museum seit seiner Neugründung geschenkt wurden. Damit lässt sich die Heterogenität der Sammlung erklären; sie ist vielfältig und stark von persönlichen Geschichten geprägt. Die damalige Bekanntheit, die das Museum und seine Mitarbeiter*innen erfuhren, begünstigte weitere Schenkungen und eine Vernetzung in der Museumswelt. Letzteres wird auch anhand der unzähligen Zeitungsausschnitte, mit denen die Wände des kleinen Museums übersät sind, deutlich.



Abb. 3: Einblick in die Raumgestaltung der Dauerausstellung des Anti-Kriegs-Museums³²⁰

4. WAS MACHT DER KRIEG IM MUSEUM?

Das Thema *Krieg* überschreitet die Grenzen jedweder Konventionen und lässt sich von keinen Parametern in seiner Darstellbarkeit kontrollieren. Demzufolge ist laut Winter

³¹⁹ Vgl. ANTI-KRIEGS-MUSEUM E.V. (HRSG.), Dauerausstellungen, URL: <https://anti-kriegs-museum.de/dauerausstellungen/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

³²⁰ Sämtliche in diese Arbeit eingepflegten Abbildungen sind eigenständig getätigte Fotografien während meiner Ausstellungsbegehungen.

das höchste Ziel, welches Kriegsmuseen erreichen können, dass sich ihre Darstellungen über die Natur des Krieges dem menschlichen Verständnis entziehen.³²¹ Umso bedeutender wird vor diesem Hintergrund die fortwährende Reflexion eben dieses medialen Unvermögens. Winter spricht von „enable visitors to ask questions about the limits of representation of violent events“.³²² Ausstellungen im Museum sind nie – und das gilt für Kriegsausstellungen im Besonderen – wertneutral. Die Natur des Ausstellens verlangt ein ästhetisches Produkt; indem die Vergangenheit dargestellt wird, wird sie neu geformt und unterliegt gewissen Präsentationsparadigmen. Die so geschaffene Bedeutungsproduktion ist das, was im Museum als Rekontextualisierung verstanden wird – Geschichtsdarstellungen sind nie die bloße Wiedergabe des Geschehenen, sondern immer eine Interpretation dessen.³²³

Im Folgenden werden drei Aspekte in den Dauerausstellungen der vorgestellten Museen in den Blick genommen: Die Beziehung zum Objekt, das immersive Wirken auf Besucher*innen sowie die Narration, welche die Ausstellungen prägt. Auf diese Weise lassen sich jene „konstruierte[n] Merkwelten“³²⁴, die die Absicht haben, gesehen zu werden, dekonstruieren.³²⁵

4.1. Faszination für Waffenfanatiker*innen? Zum Einsatz von Militaria in Ausstellungen über Krieg

Früher oder später sieht sich jedes historische Museum vor der Herausforderung, Themen wie Krieg und Gewalt auszustellen. Dabei bewegen sie sich, so konstatiert Wolfgang Muchitsch, meistens in einem Spannungsfeld zwischen der Präsentation von faszinierend anmutender Technik und dem didaktischen Anspruch, präventiv über das Phänomen *Krieg* aufzuklären.³²⁶ Aus letzterem resultiert auch die Ambition, insbesondere solche Besucher*innen, die sich primär von militärischen Großwaffen angezogen fühlen, mit kritischen und reflexiven Ansätzen zu überzeugen.

Im Anti-Kriegs-Museum ist die Ausstellung stark von den klassischen Ausstellungsmethoden geprägt: Stahlhelme, Abzeichen, Waffen, Minen und weitere militärische Ge-

³²¹ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums? S. 24.

³²² Ebd. S. 37.

³²³ Vgl. THIEMEYER, Fortsetzung des Krieges, S. 225.

³²⁴ JANEKE, „Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter“, S. 193.

³²⁵ Vgl. ebd. S. 193f.

³²⁶ Vgl. MUCHITSCH (HRSG.), Does War Belong in Museums, S. 10.

genstände finden sich in gläsernen Vitrinen im Hauptraum. Eine Vielzahl an Militaria wird so, zusammen mit Informationen über die Zahlen der Opfer, präsentiert.



Abb. 4: Blick in die Vitrine im Hauptraum der Dauerausstellung im Anti-Kriegs-Museum

Anders als im AlliiertenMuseum wird dort weniger Wert auf eine explizite technische Bezeichnung und Einordnung der Militaria gelegt. Indem sie aber auch sonst weitgehend keine Einordnung erfahren, erfüllen diese Exponate, ebenso wie die im Alliierten-Museum und die ausgestellten Militaria in der Dauerausstellung in Berlin-Karlshorst, die eingangs beschriebene stellvertretende Funktion der Illustration dessen, was nicht darstellbar ist: Sie versuchen den Krieg zu musealisieren.

Im AlliiertenMuseum erfüllen die Militaria wohl in erster Linie eine ästhetische Funktion. Beim Eintreten in die Dauerausstellung fehlen im Raum sichtbare Ordnungskriterien und Thementexte, die bei einem Erstbesuch Orientierung über die Ausstellung bieten. Stattdessen fallen die Raumgestaltung und die Großobjekte sofort auf. Die Besucher*innen blicken bereits beim Eintreten durch verschiedene performativ erzeugte Durchgänge auf das Herzstück der Ausstellungshalle: Zwei Brücken in der Mitte des Raumes, die auf eine Bühne führen. Ungeachtet der vielen verschiedenen Themen, die zu Anfang aufgegriffen werden, verspürte ich den intuitiven Impuls über diese Brücken gehen zu wollen. Sie stehen symbolisch eindeutig für die Luftbrücke nach Westberlin. Die Ausstellungsinhalte werden weitgehend nach thematischer Zugehörigkeit präsentiert, sind jedoch stark von dieser Raumgestaltung geprägt. Diese folgt nur einer Richtung – geradeaus. Die Besucher*innen bewegen sich vom Eingang kontinuierlich nach

vorne und über eine der Brücken. In der vorliegenden Analyse der Raumgestaltung muss diese Gestaltung als affirmativ begriffen werden. Dieser direkte Weg nach vorne, begleitet von dem vermeintlich ruhenden und nur schemenhaft dargestellten Militär, suggeriert unterbewusst ein Gefühl der positiven Bestätigung der Erinnerung an die Luftbrücke. Ob dieser Eindruck von den Ausstellungsmacher*innen beabsichtigt war, bleibt unklar. Denkbar wäre als Grund für diese Struktur allerdings auch die Beschaffenheit der Räumlichkeiten des ehemaligen Kinos. Neben den Brücken dominieren einige größere Objekte die Inszenierung, wie das Militärfahrzeug und die stilisierten Soldaten an der Wand dahinter. Um diese räumliche Erscheinung herum wurde versucht, den Alltag der Bevölkerung nachzustellen. Dafür finden sich in den Vitrinen sowohl Uniformen, Abzeichen und Waffen der Soldaten, als auch alltägliche Gegenstände der Bevölkerung, wie Fotoalben und Kleidungsstücke.



Abb. 5: Ein US-amerikanisches Militärfahrzeug vor dem schemenhaft dargestellten Militär im AlliiertenMuseum



Abb. 6.: Blick in die Vitrine in der Dauerausstellung des AlliiertenMuseums

Eine Schulklasse im Leistungskurs besuchte das AlliiertenMuseum und es war mir möglich, mit ihnen gemeinsam an einer einstündigen, sogenannten Überblicksführung durch die Dauerausstellung teilzunehmen.³²⁷ Dieses Format gab mir einen Einblick in das offizielle Narrativ des Hauses: Die grundsätzlich positiv konnotierte Erzählung über die historischen Ereignisse wurde durch die später im Interview getätigten Aussagen des Museumspädagogen und des Kurators bestätigt. Dem Führungskonzept des Alliierten-Museums scheint im Allgemeinen keinerlei Einbeziehung der Militaria inhärent zu sein.³²⁸ Den in der Ausstellung aufgegriffenen Aspekten wie der Alliierten-Verwaltung, dem Prozess der Redemokratisierung und das alltägliche Zusammenleben der Berliner Bevölkerung mit den Soldaten der Besatzungsmächte liegen nicht nur der historische Kontext des Zweiten Weltkrieges, sondern auch der des Kalten Krieges sowie dessen beinahe Eskalation zugrunde. Dennoch treten diese Perspektiven weder in der Ausstellung noch in der Vermittlungsarbeit erkennbar in Erscheinung. Häufig bleibt eine Kontextualisierung der Objekte aus – insbesondere die der Waffen und Militärfahrzeuge.

³²⁷ Bei der Klasse handelte es sich um einen Leistungskurs Sport, der das Museum im Rahmen eines Projekttagess besuchte.

³²⁸ Selbstverständlich kann ich hier nur meine eigene Erfahrung reflektieren. Da die Gruppe für die Führung jedoch zwei verschiedenen Personen zugeteilt wurde und es mir möglich war, beide bei ihrer Arbeit zu beobachten, kann ich die getätigte Aussage untermauern. Die beiden Vermittler*innen unterschieden sich in ihrem Auftreten und biografischen Hintergrund stark voneinander und dennoch waren ihre Inhalte und Ansätze sehr ähnlich.

Der jüngst herausgebrachte Multimedia Guide des Museums füllt diese inhaltlichen Leerstellen in der Ausstellung weitgehend.

Aus den Ausführungen der hauseigenen Publikation über die Entstehung des AlliiertenMuseums geht hervor, dass im Rahmen der ersten Ausstellung von 1994 eine besondere Anziehungskraft von den aufwendig beigebrachten militärischen Großwaffen auf die Besucher*innen auszumachen war: Einige von ihnen waren wohl frustriert, als sie erfuhren, dass sie den damals ausgestellten französischen Panzer und den amerikanischen Hubschrauber nur von außen besichtigen durften.³²⁹ Diesem Bedürfnis der Besucher*innens begegnete das Museum ein Jahr später mit einer neuen Ausstellung, „Geschichte zum Anfassen“. Der Waggon des Militärzuges und das Wachhäuschen Checkpoint Charlie wurden in diesem Zuge zu begehbaren Ausstellungsräumen gestaltet.³³⁰ Diese Reaktion der Ausstellungsmacher*innen lässt sich auch mit dem oben beschriebenen Druck, Museen seien Erlebnisorte und als solche positiv affirmativ, erklären. Ob derartige Vorgehensweisen in historischen Museen zwingend notwendig sind, um Besucher*innen lang- oder kurzfristig an sich zu binden, lässt sich hier nicht eindeutig belegen. Auch die Frage, ab wann beim Publikum ein Zustand der Überwältigung oder gar des Voyeurismus einsetzt, ist kaum allgemeingültig zu beantworten.

Ein aufrichtiges Interesse der Schüler*innen im AlliiertenMuseum während der Überblicksführung an der behandelten Thematik ließ sich – außer beim Betreten der *Hastingsmaschine* im Außenbereich – nicht eindeutig ausmachen. Dafür ist jedoch möglicherweise auch das frontal ausgerichtete Format verantwortlich zu machen.³³¹

Im Museum Berlin-Karlshorst nehmen die militärischen Gegenstände weniger Raum ein. In den Innenräumen der Ausstellung sind nur wenige Waffen oder Soldaten Uniformen zu finden. Die Vitrinen sind, anders als im AlliiertenMuseum, nicht als dezidierter Blickfang inszeniert. Stattdessen scheint bewusst auf eine Beleuchtung und eine Platzierung der militärischen Exponate auf Augenhöhe verzichtet worden zu sein.

³²⁹ Vgl. BARROUX, „Gerade sie führen die militärische Brisanz vor Augen.“, S. 51f.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 52.

³³¹ Da eine Nachbesprechung des Besuchs (zumindest vor Ort) ausblieb, könnte ich an dieser Stelle nur Vermutungen äußern, wie die Klasse den Museumsbesuch rezipierte.



Abb. 7: Blick in die einzige Vitrine in der Dauerausstellung des Museums Berlin-Karlshorst, in der dezidiert Waffen ausgestellt werden

Allerdings begegnet den Besucher*innen ein großes Panzerdenkmal bereits vor dem Gebäude und unmittelbar dahinter stehen sieben weitere, verschiedene Panzermodelle aufgereiht.³³² Dass es sich hierbei um die Überbleibsel aus der Zeit des sowjetischen Museums handelt, erschließt sich nicht intuitiv. Bis auf eine kleine Texttafel, die primär Auskunft über einige technische Daten gibt, erfahren sie im Gegensatz zum großen Panzerdenkmal keine Einordnung oder Rahmung. Diese Präsentationsform kann falsche Erwartungen bei jenen Besucher*innen wecken, auf welche die beschriebene Faszination von Großwaffen zutrifft. Gleichwohl fällt auf, dass die Panzer im Außenbereich nicht Teil der Ausstellung zu sein scheinen; sie unterscheiden sich in ihrer Präsentationsform stark von der Ausstellungspraktik im Museum. Was sich für mich als Individualbesucherin zunächst nicht erschloss, wurde erst im Gespräch mit dem Museumspädagogen verständlich: Die Großobjekte draußen und einige Exponate in den historischen Räumlichkeiten stehen symbolisch für den erinnerungskulturellen Diskurs, mit dem die Geschichte des Hauses zwangsläufig verbunden ist. Anstatt diese Vergangenheit nur semantisch zu erfassen, oder sie gar aus der gegenwärtigen Erinnerung zu verdrängen, soll sie mithilfe ausgewählter Exponate der ehemaligen, sowjetischen Ausstellung visualisiert und historisiert werden.³³³

³³² Am Panzerdenkmal findet sich ein erklärender Objekttext, der das Exponat in den Kontext des ehemaligen Museums einordnet und in dem auf den Wert der Erinnerung dieses Exponats eingegangen wird.

³³³ Vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 2, Z. 81–90.



Abb. 8: Die aufgereihten Panzermodelle hinter dem Museumsgebäude in Karlshorst



Abb. 9: Das Panzerdenkmal vor dem Gebäude des Museums Berlin-Karlshorst

4.2. Opferidentifikation um jeden Preis? Zu den Zielen von Emotionalisierungsstrategien

Die Auswahl der Objekte und ihre Darstellungsform entsprechen einer musealen Argumentationsform, die sowohl von gesellschaftlichen Verfasstheiten als auch von den Denkweisen der Ausstellungsmacher*innen geprägt ist. Jede Form der isolierten oder inszenierten Präsentation in Ausstellungen geht über den rein informativen Anspruch hinaus.³³⁴

Die Erzählung im AlliiertenMuseum beginnt erst 1945 und nach Aussagen des Kurators handelt es sich um ein Museum, welches weder den Krieg noch den Frieden zum zentralen Thema hat. Gleichwohl vermittelt die Ausstellungsgestaltung mit den ruhenden Waffen und den überwiegend positiv konnotierten Zuschreibungen der militärischen Besatzungsmächte die Überwindung des *Schlechten*. Die Luftbrücke kann womöglich sogar als Symbol des Friedens begriffen werden, wobei dies nicht dem ursprünglichen Ausstellungskonzept zu entsprechen scheint.³³⁵ Ob durch die Besetzung der Alliierten Frieden in Europa, oder zumindest in Berlin eintrat, ist nicht in das Narrativ der Ausstellung inkludiert. Mir suggerierte die Ausstellungsnarration ein gewisses Maß an mit-schwingender Ehrfurcht und Dankbarkeit. Im direkten Vergleich mit dem Anti-Kriegs-Museum, dessen Narration von Schuld und Schrecken dominiert wird, stellt sich mir in dieser Analyse die Frage, was die Intention hinter dieser vermittelten Atmosphäre ist. Gleichzeitig ließe sich diesbezüglich für das AlliiertenMuseum im Sinne des Ausstellungstitels argumentieren – wenn auch wenig reflektiert.

Im Gegensatz zum Anti-Kriegs-Museum, das in einer relativ unscheinbaren Straße und in einer Ladenwohnung untergebracht ist, wirken das Gebäude des Museums Berlin-Karlshorst und das Gelände auf dem das AlliiertenMuseum untergebracht ist, bereits von außen imposant. Beide Orte schaffen schon vor dem Betreten ein intensives Erleben des Museumsbesuchs; die beiden historischen Orte werden sofort sichtbar und effektiv in Szene gesetzt.

Während in der unteren Etage des Museums in Karlshorst, dem historischen Kapitulationsaal, trotz der vielen Namen toter Soldaten an der Wand, durch die offene und prachtvolle Raumgestaltung eine positiv besetzte Erinnerung aktiviert wird, ändert sich

³³⁴ Vgl. MUTTENTHALER, Augen auf, S. 95f.

³³⁵ Andernfalls muss ich davon ausgehen, dass meine beiden Interviewpartner diesen Aspekt genannt hätten, als ich ihnen die Frage stellte, ob in der Ausstellung Frieden thematisiert wird.

die Atmosphäre mit dem Eintreten in die Dauerausstellung. Anders als in der eingangs vorgestellten Ausstellung in Péronne, dessen Ausstellung bewusst offen und hell gestaltet ist, wirken die Räume hier beklemmend; die Fenster sind schwarz verkleidet, die Wandfarben dunkel und das Licht ist gedimmt. Die großen kontrastreichen weißen Schriftzüge mit Zitaten oder Rauminformationen, die bei der thematischen Orientierung helfen, riefen bei mir ein demütiges Verhalten hervor. Raumtexte wie „Millionen zivile Opfer“³³⁶ blieben mir prägend in Erinnerung. Dieser emotionalisierende Effekt scheint beabsichtigt zu sein: Auf Tonspuren wurde weitgehend verzichtet, was dazu führt, dass bei der Ausstellungsbegehung nur der knarrende Fußboden unter den Füßen der Besucher*innen hörbar ist. Gemäß meinen Beobachtungen der Schüler*innen, die während ihres Workshops in Kleingruppen in den verschiedenen Ausstellungsbereichen arbeiteten, nahmen sie die Raumatmosphäre ähnlich wahr. Sie unterhielten sich nur im Flüsterton und schienen sich ertappt zu fühlen, wenn weitere Besucher*innen die engen Ausstellungsräume betreten.³³⁷

Der entscheidende Faktor einer immersiven Raumgestaltung ist der Grad der Emotionalisierung, deren Grenzen nur schwierig festzumachen sind. Die Raumgestaltung tritt mit den Inhalten in Interaktion, wodurch eine bedrückende Atmosphäre erzeugt werden kann. Das Museum in Karlshorst verzichtet ebenso wenig wie das Anti-Kriegs-Museum auf die bereits erwähnten Schockbilder. Die beiden Museen präsentieren Fotografien, die das Leiden der Zivilbevölkerung und die Anwesenheit von schwer bewaffneten Soldaten zeigen. In Karlshorst sind es zahlreiche schwarz-weiß Fotografien von fliehenden Zivilist*innen, von massenhaften Hinrichtungen und toten Soldaten. Allerdings sind die Bilder kleinformig und erfahren eine unmittelbare Einbindung in den Kontext. Im Anti-Kriegs-Museum sind die fotografischen Impressionen dahingegen besonders belastend. Beim Eintreten fällt der Blick als erstes auf die großformatige Abbildung entstellter Gesichter schwerverletzter Kampfpiloten.

³³⁶ Raumtext, Dauerausstellung, Museum Berlin-Karlshorst, Bereich „Deutsche Kriegsgefangene in der Sowjetunion“ [zuletzt beobachtet 20.01.2023].

³³⁷ Meine Teilnahme an einer „Geführten Entdeckungstour“, einem museumspädagogischen Angebot des Museum Berlin-Karlshorst, ermöglichte es mir Schüler*innen einer elften Klasse über zweieinhalb Stunden dabei zu beobachten, wie sie das Museum erstmals wahrnahmen



Abb. 10: Der Hauptraum im Anti-Kriegs-Museum mit Blick auf die sog. Schockbilder

Während sich diese Gestaltungsweise in Anbetracht des pazifistischen und antimilitaristischen Gründers von 1924 historisieren lässt, fällt eine Begründung für die immersive Ausstellungspraktik des heutigen Museums schwer.³³⁸ Die Wände des kleinen Museums sind übersät mit Abbildungen verletzter und körperlich versehrten Menschen sowie mit Kampfhandlungen junger Männer in Uniformen. Ergänzt werden diese visuellen Eindrücke durch die haptischen Militaria in den Vitrinen. Der Raum stellt von dem Moment des Betretens an eine immersive Erfahrung dar. Der Luftschutzkeller, der einem regulären Besuch inhärent ist, verstärkt diese Emotionalisierung zusätzlich. Die rekonstruierte Einrichtung desselbigen versetzt seine Besucher*innen vermeintlich in die Lage, einen Luftangriff während des Zweiten Weltkriegs nachzuempfinden. Neben der historischen Aufklärung, sind hier vor allem Emotionalisierung und Abschreckung als Vermittlungsziele auszumachen.

Das Alliiertenmuseum unterscheidet sich diesbezüglich deutlich in der Intensität des Ausgestellten: Zwar ist im ersten Gebäude der Innenraum so gestaltet, dass das Hauptaugenmerk der Ausstellung gleich ersichtlich ist – die Luftbrücke – aber im Vergleich zu den anderen beiden Museen ist die Thematik kaum mit emotionalem Schrecken be-

³³⁸ Gleichwohl sei an dieser Stelle erneut auf das hohe Alter der gegenwärtigen Dauerausstellung verwiesen. Die politische Sozialisierung der Ausstellungsmacher*innen und der im Museum ehrenamtlich tätigen Menschen geschah in Westdeutschland in der Mitte der 1960er und 1970er Jahre. So gesehen ist die Ausstellungsgestaltung insgesamt historisierbar, wenngleich diese Erkenntnis der Analyse als Argument für eine komplette Modernisierung der Ausstellung verstanden werden kann.

setzt. Durch das häufige Fehlen einer historischen Kontextualisierung entstand für mich der Eindruck einer tendenziell freundlichen Darstellung – was auch dem Narrativ der gewaltfreien Besetzung durch die siegreichen Alliierten entspricht.³³⁹ Auch die symbolisch aufgeladene Brücke inmitten der Ausstellung lässt sich als positiv konnotiertes Emotionalisierungselement klassifizieren. Die Überschreitung der Brücke erfüllt wohl nicht nur eine ästhetische Funktion, sondern auch die symbolische Überwindung eines Hindernisses, einer Blockade. Basierend auf meinen eigenen Eindrücken ist anzunehmen, dass auch die Besucher*innen bei der Überschreitung der Brücke ein Gefühl der Erhabenheit und der Euphorie erleben – ganz nach dem Motto der Ausstellung „Wie aus Feinden Freunde wurden“.

Emotionalisierung verspricht ein intensiveres Wahrnehmen des Dargestellten – wenngleich ein vergleichbar intensiverer Lerneffekt nicht eindeutig belegt werden kann. Verstehen sich die Museen als bedeutende Orte für die gesellschaftliche historisch-politische Bildung, ist eine möglichst enge Bindung an die Besucher*innen essenziell. Demzufolge lässt sich die Frage stellen, ob es sich beim Einsatz immersiver Strategien lediglich um Taktiken der Existenzsicherung handelt. In diese Intention wären demnach auch differenzierte altersgruppenspezifische Angebote einzuordnen: Verschiedene historische Museen in Europa, wie zum Beispiel das Militärgeschichtliche Museum Dresden oder das Musée Royal de l'Armée in Brüssel, die sich mit Kriegen befassen, haben ein dezidiertes zielgruppenspezifisches Angebot und berücksichtigen explizit Kinder. Häufig werden diese in der Kuratierung nicht ausgeschlossen, sondern ihnen werden bewusst andere Inhalte oder selbige in (vermeintlich) kindgerechter Form präsentiert.³⁴⁰

Das AlliiertenMuseum begreift den Kalten Krieg nicht als zentrales Ausstellungsthema und in den zielgruppenspezifischen Angeboten nimmt das positiv konnotierte Ereignis der Luftbrücke den meisten Raum ein. Darum kann bezüglich der Praxis des *Kriegsvermittlung*s an dieser Stelle kein sinnvoller Vergleich mit den anderen beiden Häusern

³³⁹ Der Kurator betonte im Interview die militärische Präsenz der Alliierten in Berlin sei friedvoll gewesen und der Museumspädagoge bestätigte, „[es wurde] kein Schuss abgefeuert.“ TRANSKRIPT, INT_V.L. & B.v.K._AM_18.01.2023, S. 10, Z. 455.

³⁴⁰ Für explizite Beispiele kinderspezifischer Ausstellungsgestaltung- und Vermittlung vgl. z.B. BILLWATSCH, Marie-Hélène, Brüssel: 14–18, unsere Geschichte! Erinnerungs-Flagship-Ausstellung; in: SCHLEPPER, Thomas (HRSG.), Erinnerung an die Zerstörung Europas. Rückblick auf den Großen Krieg in Ausstellungen und anderen Medien, Köln 2016, S. 124–130, hier S. 129. Oder BAUER, Georg et al. (HRSG.), Dresden: Der Erste Weltkrieg im Militärgeschichtlichen Museum der Bundeswehr; in: ebd., S. 137–143, hier S.141.

geschehen.³⁴¹ Das Anti-Kriegs-Museum bietet Vermittlungsangebote, die sich dezidiert an junge Menschen richten, wenngleich dieses rigorose Vorgehen Friedrichs, in der Tradition einer historisierbaren friedenspädagogischen Bildung stehen und gezielt mit der Überwältigung jener arbeiten.³⁴² So führte der Museumsdirektor im Interview aus, dass er mit Schulklassen gelegentlich im Luftschutzkeller aus dem Tagebuch Anne Franks liest.³⁴³ Im klaren Gegensatz dazu steht das pädagogische Angebot des Museums Berlin-Karlshorst: Aufgrund der sensibel zu behandelnden Inhalte in der Ausstellung und der drohenden visuellen und emotionalen Überwältigung gilt – zumindest für angemeldete Gruppen – eine Altersbeschränkung.³⁴⁴ Der dortige Museumspädagoge führte aus, dass die Inhalte der Ausstellung die Grenzen des Zumutbaren für Kinder unter vierzehn Jahren überschreiten und sich die Themen der Ausstellung für diese Altersgruppe schlichtweg nicht eignen würden.³⁴⁵ Im museumspädagogischen Angebot sowie in der Kuratierung wird demnach ein sensibler Umgang bewusst mitgedacht, um eine emotionale Überwältigung zu vermeiden.³⁴⁶ Meine teilnehmende Beobachtung der Schüler*innen in Karlshorst ergab, dass sie – im Gegensatz zu mir – die präsentierten Fotografien in der Ausstellung augenscheinlich nicht als schockierend und verstörend empfanden. Wenngleich ihre Schilderungen zu den behandelten Themen, wie der Kriegsgefangenschaft und der Hungersnot in Stalingrad, nach dem Besuch in der Ausstellung deutlich bestürzter ausfielen, als zu Beginn des Workshops – was auch dem übergeordneten Sinn und Lernziel selbigen entsprach.

Bei der abschließenden Präsentation schienen die Schüler*innen einen besonderen Wert auf die Nennung großer Zahlen von Toten, Kriegsgefangenen und Zwangsarbeiter*innen zu legen. Eine Kontextualisierung dessen, was sie erzählten, blieb ihrerseits

³⁴¹ Selbstverständlich verfügt das Alliiertenmuseum über eine Vielzahl zielgruppenspezifischer museumspädagogischer Angebote. Für einen Überblick selbiger vgl. ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), Bildungsangebote, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/bildungsangebote/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Da im Fokus dieser Arbeit jedoch die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Krieg steht, werden sie an dieser Stelle nicht weiter beachtet.

³⁴² Diese zielgruppenspezifische Ausrichtung geht auch auf den Museumsgründer Friedrich zurück. Vgl. z.B. SPREE/ OELZE, „Ich kenne keine Feinde“, S.46. Besonders der in den Schulen der 1920er Jahre gepredigte Patriotismus, die Vaterlandsliebe und den allgegenwärtigen Militarismus sorgten bei Friedrich für Ärgernis und bestärkten ihn in seiner pädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, hin zu einer gewaltlosen und friedvollen Erziehung. Vgl. SPREE, „Ich kenne keine Feinde“, Der Pazifist, S. 17.

³⁴³ Vgl. TRANSKRIPT, INT_T.S._AKM_18.01.2023, S. 3, Z. 126f. Außerdem Sprees Schilderungen der Betroffenheit junger Menschen ebd., S. 4, Z. 181–186.

³⁴⁴ Eine derartige Altersbeschränkung für Gruppenangebote erschließt sich aus der Homepage des Museums. Jedoch finden sich dort keine Informationen bezüglich der Altersempfehlung für Individualbesucher*innen, diese Information erhielt ich ausschließlich durch den Museumspädagogen im Interview. Seiner Erzählung nach zu urteilen, bezieht sich diese Begrenzung nur auf angemeldete Gruppen, wie Schulklassen. Vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 10, Z. 550–557.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 7, Z. 327–329.

³⁴⁶ Vgl. ebd. S. 8, Z. 391–405 und S. 7, Z. 327–329 sowie S. 10, Z. 550–557.

häufig aus und musste von dem zuständigen Workshopleiter übernommen werden. Die Abschlussrunde, in der die Schüler*innen selbst erklären sollten, was ihnen von diesem Tag im Museum in Erinnerung bleiben wird, fiel aufgrund zurückhaltender Beteiligung spärlich aus. Aspekte, die sie nannten, waren wiederum das Leid, die Zahl der Toten und die Effizienz der Taten der Nationalsozialisten. Obwohl meine Teilnahme nur als eine stichprobenartige Abbildung dessen zu begreifen ist, was Schüler*innen potenziell in diesem Workshop lernen können, lässt sich aus deren Erläuterungen schließen, dass insbesondere jene Informationen, die mit starken Emotionen besetzt sind, am eindrucksvollsten waren. Meinen Erfahrungen nach zu urteilen, erzielt der Besuch im Anti-Kriegs-Museum eine vergleichbare Betroffenheit. Allerdings bedarf der dortige Gegenwartsbezug mehr wissenschaftliche Einordnung und Reflexion, um die Besucher*innen nicht nachhaltig emotional zu überfordern.

Die beabsichtigten Ziele solcher emotionalisierender Strategien sind vielfältig und erschließen sich nicht lückenlos aus einer Ausstellungsanalyse, wie sie hier umgesetzt wurde. Nichtsdestotrotz lassen sich mithilfe der historischen Traditionslinien einige Ansätze erklären. So wird zum Beispiel die museale Uferscheinung des Heldenkults in allen drei Häusern unterschiedlich verarbeitet. Im AlliiertenMuseum sind es die westlichen Alliierten, insbesondere das amerikanische Militär, dem in der Darstellung eine gewisse Heldenhaftigkeit zugesprochen wird. In Karlshorst ist die Rote Armee in dieser Narration bewusst inkludiert. Im Anti-Kriegs-Museum geschieht diese Heldenfiguration weniger offensiv, wenngleich sich Ernst Friedrich und die Friedensbewegungen dennoch als solche klassifizieren lassen. Ebenso wird der Erinnerung an die Opfer in der Ausstellung im Museum Berlin-Karlshorst und im Anti-Kriegs-Museum Raum gegeben, wodurch die Museen die historisch gewachsene Funktion des kollektiven Totengedenkens pflegen. Bis auf den Umstand, dass jedem der drei hier untersuchten Häuser der Zweite Weltkrieg, in wie auch immer gearteter Weise zugrunde liegt, weisen sie in ihrer direkten Zielsetzung wenig erkennbare Parallelen auf. In Dahlem wird eine vermeintlich neutrale Vermittlung der historischen Ereignisse propagiert, obgleich diese ein *antagonistisches* Erinnern begünstigt. Das Museum Berlin-Karlshorst behandelt die Schrecken des deutschen Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion, der in dem kollektiven deutschen Erinnerungsdiskurs verhältnismäßig wenig Beachtung erlangt.³⁴⁷

³⁴⁷ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass bezüglich der erinnerungskulturellen Ausrichtung ein Unterschied zwischen Ost- und Westdeutschland nicht auszuschließen ist. Im Rahmen der hier getätigten Forschung kann dieser Vermutung jedoch nicht weiter nachgegangen werden.

Das Anti-Kriegs-Museum emotionalisiert seine Besucher*innen gezielt, propagiert den weltweiten Pazifismus und setzt sich wenig wissenschaftlich mit den aufgegriffenen Themen auseinander. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in jedem der drei Häuser Emotionalisierungsstrategien erkennbar sind, die auf die Urteilsfindung der Besucher*innen wirken.

4.3. „Kriegsmuseum“ oder „Anti-Kriegsmuseum“? Zur Bedeutung von Narrativen

Der Literaturwissenschaftlerin Susi K. Frank zufolge, kommt der Narration bei der Historisierung von Kriegen eine entscheidende Funktion zu. Erst durch die Erzählung werden sie zu einem historischen Ereignis, erfahren eine Zu- oder Absprache von Sinn und werden hinsichtlich ihrer Funktions- und Wirkungsweise erforschbar.³⁴⁸ Für die narrativen Konstruktionen von Krieg sind jene Merkmale, die ihn als Ereignis aktivieren – wie seine Relevanz der Veränderung, seine Konsekutivität und seine Irreversibilität – von grundlegender Bedeutung.³⁴⁹ Frank erläutert, dass der Tod im Krieg zwar zum zentralen narrativen Bestandteil wird, er gleichzeitig aber als massenhaft stattfindendes Mikro-Ereignis marginalisiert wird. Diese Darstellung förderte zwei konventionelle Narrationen zutage: Entweder erfährt das Ereignis des Krieges einen Sinnzuspruch, indem er als kollektive Opferung verstanden wird, oder die Auseinandersetzung mit dem Kriegstod führt zu einer Auseinandersetzung über dessen Sinnhaftigkeit.³⁵⁰

In der inzwischen fast dreißig Jahre alten Dauerausstellung im AlliiertenMuseum wird mit Interventionen gearbeitet. In beiden Ausstellungsgebäuden sind gut sichtbar großformatige historische Fotografien von Berliner*innen, die am Straßenrand stehen, während die Alliierten an ihnen vorbeiziehen, platziert. In den Gesichtsausdrücken der wartenden Menschen sind die unterschiedlichsten Gefühle abzulesen. Diese abgebildete emotionale Vielfalt soll die unterschiedlichen Perspektiven auf das dargestellte Ereignis sichtbar machen. Im dazugehörigen Objekttext ist die Rede von „vielschichtig[en] [...] Antworten“ und davon, dass die Betrachtung der historischen Ereignisse von Mensch zu

³⁴⁸ Vgl. FRANK, Susi K. Einleitung: Kriegsnarrative; in: BORISSOVA, Natalia et al. (HRSG.), Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrativen des 20. Und 21. Jahrhunderts, Bielefeld 2009, S. 7–39, hier S. 7.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 8f.

³⁵⁰ Vgl. ebd. S. 9.

Mensch unterschiedlich und darum „eine Frage der Perspektive“ sei.³⁵¹ Die Besucher*innen werden aufgefordert, sich in der Ausstellung ihr „eigenes Bild“ zu machen.³⁵² An sieben weiteren Stationen wird dieser Interventionsversuch sichtbar. Es wird versucht das bisherige Narrativ aufzubrechen, indem zu den dargestellten historischen Ereignissen weitere Deutungsangebote erzeugt werden. Exemplifizieren lässt sich das an einigen sprachlichen Dichotomien in der Ausstellung: So soll den Besucher*innen nicht nur von einem „befreiten“, sondern auch von einem „besiegten“ Berlin erzählt werden.³⁵³ Auch kritische Fragen, ob die Entnazifizierung und Redemokratisierung durch die Alliierten Westmächte erfolgreich war und ob die Luftbrücke als eine Hilfsaktion oder Propagandazwecken diene, sollen mehr Kontroversität sichtbar machen. Bereits bei meinem ersten Besuch im AlliiertenMuseum fielen mir diese neuen Ausstellungselemente auf; sie heben sich in ihrer Gestaltung von dem Rest ab und haben aufgrund ihrer Farb- und Formgebung einen hohen Wiedererkennungswert. Doch auch dieser Ansatz wurde kaum merklich in der Überblicksführung aufgegriffen, sodass nicht davon auszugehen ist, dass die Schüler*innen Kontroversen an das Dargestellte richten konnten. Ebenfalls unkommentiert bleibt die sichtbar ablehnende Haltung gegenüber der Sowjetunion. Während diese zu Beginn der Besatzungszeit in Berlin in der musealen Erzählung nahezu kaum Erwähnung findet, wird sie in der Narration fortwährend als Aggressorin, und die Angehörigen des US-Militärs als „defenders of freedom“ präsentiert – obgleich nicht ersichtlich wird, ob hierbei „Freiheit“ oder „Frieden“ gemeint ist.³⁵⁴

Einen vergleichbaren, um mehr Perspektiven bemühten semantischen Ansatz beobachtete ich im Museum Berlin-Karlshorst. Anstatt als Intervention findet sich dort ein zwei Räume durchziehendes, auffallend gestaltetes Element: Eine lange, etwa hüfthohe Vitrine widmet sich dem Thema semantisch: In unterschiedlichen Sprachen – darunter deutsch und russisch – finden sich verschiedene Begriffe, die das historische Ereignis thematisieren. Indem diese Worte einander gegenüber gestellt werden, wird ein gemeinsamer Erinnerungsraum evoziert. Konzepte wie „Kapitulation“, „Befreiung“, „Trauer“,

³⁵¹ OBJEKTTEXT, Dauerausstellung AlliiertenMuseum, Eingangsbereich *Outpost Theater* [zuletzt beobachtet 18.01.2023].

³⁵² Ebd.

³⁵³ OBJEKTTEXT, Dauerausstellung AlliiertenMuseum, Hauptraum *Outpost Theater* [zuletzt beobachtet 18.01.2023].

³⁵⁴ Objekttext, Dauerausstellung AlliiertenMuseum, Hauptraum *Outpost Theater* [zuletzt beobachtet 18.01.2023].

„Sieg“, „Ruhm“, „Verlust“ werden in Relation zueinander gestellt.³⁵⁵ Die unterschiedlich starken Hervorhebungen der einzelnen Worte und die Länge der Vitrine veranlassen die Besucher*innen instinktiv sich durch den Raum zu bewegen, während ihr Blick über die Begriffe schweift. Die Auseinandersetzung mit diesen Zuschreibungen nimmt auch in der Dauerausstellung viel Raum ein und bewirkt eine Sensibilisierung hinsichtlich der Verwendung von Zuschreibungen. Neben der kontraststarken Gestaltung der Raum- und Thementexte fällt in diesem Museum das Wording besonders auf. Jene Ausstellungsbereiche, die – wie ich erst später im Gespräch mit dem Museumspädagogen erfuhr – den sowjetischen Erinnerungsdiskurs abbilden, stechen diesbezüglich besonders hervor: Auf einer Texttafel unweit des Reliefs eines knienden Soldaten ist die Rede von der Unsterblichkeit der Heldentat der sowjetischen Soldaten, welchen die „Rettung der Welt“ zu verdanken sei.³⁵⁶ Der Bruch, der durch den Erhalt der ehemaligen Ausstellungselemente in der Narration entsteht, sorgt für Irritation. Das Museum bedient sich dieser bewusst und sorgt damit für ein Stolpern im Lesefluss. Ob und wie die Jugendlichen diese Irritationen während ihres Workshops wahrnahmen, war für mich unmöglich auszumachen.

Die Ausstellung im Anti-Kriegs-Museum unterscheidet sich sowohl in ihrer Gestaltung als auch in ihren Vermittlungskonzepten in einem entscheidenden Aspekt von den anderen beiden Häusern: Ihr ist ein permanenter Gegenwartsbezug mit appellartigem Anspruch inhärent. Eine großformatige Weltkarte mit farblichen Markierungen gegenwärtiger Kriegs- und Krisensituationen fordert die Besucher*innen dazu auf, sich instinktiv mit der aktuellen Weltlage auseinanderzusetzen.³⁵⁷ Anders als in den beiden anderen Museen wird so dezidiert auch gegenüber der Gegenwart und Zukunft eine bestürzte Haltung evoziert. Von allen der drei untersuchten Museen ist das Anti-Kriegs-Museum eindeutig jenes, das am deutlichsten aktiv meinungsbildend ausstellt. Dieses Verhalten resultiert aus dem Umstand des eigenen pazifistischen Aktivismus der Ausstellungsmacher*innen. Gleichzeitig geschieht dadurch im Anti-Kriegs-Museum auch eine kontextuelle Verkürzung der historischen Geschehnisse, wenngleich deren Abbildung auch nicht das erklärte Ziel des Museums ist. Der Fokus wird ausdrücklich auf das Töten und die moralische Verurteilung des Soldatentums gelenkt – beide Aspekte erfahren hier

³⁵⁵ OBJEKT, Dauerausstellung Museum Berlin-Karlshorst, Erdgeschoss [zuletzt beobachtet 19.01.2023].

³⁵⁶ OBJEKTTEXT, Soldatenrelief, ebd. [zuletzt beobachtet 19.01.2023].

³⁵⁷ Die Angaben auf der Karte basieren auf dem aktuellen Konfliktbarometer des Heidelberger Instituts for International Conflict Research (HIK) und werden jährlich über die HeidelBERGER Universität publiziert. HEIDELBERG INSTITUTE FOR INTERNATIONAL CONFLICT RESEARCH (HIK) (HRSG.), Conflict Barometer 2021. Disputes. Non-violent crises. Violent crises. Limited wars. Wars, No. 30, Heidelberg 2022.

eine Generalisierung ungeachtet des jeweils thematisierten Krieges. Der appellartige Anspruch des Museums wird begleitet von der niederschweligen Erscheinung der Ausstellungsgestaltung. Letztere lässt sich wohl insbesondere mit den Ausführungen des Museumsdirektors erklären, dass jede*r „mitmachen kann“. ³⁵⁸ Einen Großteil der schriftlichen Inhalte bilden unterschiedliche Zeitungsartikel über die Tätigkeiten des Museums oder Presseauschnitte zu aktuellen Kriegs- und Krisensituationen. Obwohl die Ausstellung dadurch über umfangreiches Textmaterial verfügt, bilden Objekt- und Thementexte die Ausnahme. Die wenigen vorhandenen Ausstellungstexte stammen augenscheinlich aus unterschiedlichen Phasen der Ausstellungskonzeption. Die visuellen Eindrücke in Form von Exponaten und Fotografien dominieren im Bild-Text Verhältnis. Den wenigen Objekt- und Thementexten sind der pazifistische Grundgedanke und die Anspruchshaltung des Museums inhärent. Formulierungen, die einer Meinungsäußerung gleichkommen, sowie Kritik an Gewalt und Krieg dominieren das Narrativ. Gleichwohl wird diese Haltung den Besucher*innen nicht als neutrales Wissen vermittelt; schließlich bezieht bereits der Name des Museums Position. Anders als die anderen beiden Museen erhebt es nicht den Anspruch, historische Begebenheiten wissenschaftlich korrekt abzubilden. Das Museum fordert die Menschen dazu auf, kritisch über das Phänomen Krieg als solches nachzudenken und bedient sich dafür in seiner Ausstellung exemplifizierend der beiden Weltkriege. Ob dieses Vorgehen notwendig ist, sei in Frage gestellt. Genauso, ob es für ein Museum andere Möglichkeiten gibt, den Krieg als Phänomen in der analogen Welt für eine möglichst breite Zielgruppe greif- und darstellbar zu machen.

Dem Narrativ im AlliiertenMuseum lässt sich keine derartige Appellfunktion entnehmen, wenngleich der Ausstellung eine affirmative Erzählweise zugrunde liegt. Kontroversität innerhalb der eigenen Erzählung wird dort ebenso wenig sichtbar wie im Anti-Kriegs-Museum. Im Vergleich dazu scheint das Narrativ des Museums Berlin-Karlshorst am besten geeignet, den Besucher*innen ein selbständiges Positionieren zu ermöglichen. Da die Perspektive der russischen Bevölkerung zum Einmarsch der Deutschen, als Alleinstellungsmerkmal dieses Museums zu begreifen ist, ergibt sich während des Besuchs qua Automatismus eine perspektivische Erweiterung. Außerdem berücksichtigt das Narrativ der Ausstellung seine eigene Vergangenheit und bildet einen heute fremd wirkenden Erinnerungsdiskurs ab. Dieser Ansatz ist als *agonal* zu begreifen. Nichtsdestotrotz sollte der Einfluss einer weiteren Eigenschaft der beiden großen Muse-

³⁵⁸ TRANSKRIPT, INT_T.S._AKM_18.01.2023, S. 2, Z. 89, 92.

en nicht unterschätzt werden: Ihre multinationale Organisationsstruktur. Im Alliierten-Museum lässt sich angesichts der dominanten Sichtbarkeit des US-amerikanischen Militärs eine freundliche Haltung gegenüber den USA erkennen. Exemplarisch sind hier die vier Porträts der Berliner Stadtkommandanten zu nennen, von denen zwei den amerikanischen Sektor vertraten. Das Ereignis der Berliner Luftbrücke, museal ausgestellt im ehemaligen US-Sektor, erfährt kaum eine kritische Einordnung der Rolle der Westalliierten und manifestiert so die ablehnende Haltung gegenüber der Sowjetunion, womit eine tendenziell *antagonistische* Haltung geprägt wird. Dieses zentrale Merkmal des Kalten Krieges wird seitens der Kuratierung jedoch an keiner Stelle aufgegriffen. Vor dem Hintergrund der heutigen Weltlage drängt sich die Frage nach der gesellschaftspolitischen Verantwortung des musealen Gegenwartsbezugs auf. Womöglich stößt das historische Museum hier an seine strukturellen Grenzen. Zudem ist anzunehmen, dass ein derart fundamental selbstkritischer Ansatz nicht mit den US-amerikanischen Kooperationspartner*innen vereinbar wäre. Die öffentliche Verurteilung des russischen Angriffskrieges und die Solidaritätsbekundungen des Museums mit der Ukraine stellen die nationale Zusammenarbeit vor Herausforderungen.³⁵⁹ Trotzdem enthält die Narration russlandkritische Äußerungen, wenngleich auch hier eine freundliche, versöhnliche Sprache dominiert.

Vor dem Hintergrund der Bedeutung der stark emotional aufgeladenen historischen Orte der drei Museen, ergibt sich für deren Arbeitsweise eine weitere Herausforderung: Für manche Menschen erfüllen sie die Funktion eines Erinnerungsortes.³⁶⁰ So scheint die Frage, ob dieses Merkmal Auswirkungen auf die Natur der Institutionen hat, essenziell. Für alle der drei untersuchten Museen sind der historische Ort und die Vorge-

³⁵⁹ Die hier beschriebene öffentliche Positionierung meint die öffentlichen Stellungnahmen des Direktors im Namen des Museums, vgl. z.B. DEUTSCHLANDRADIO (HRSG.), Deutsch-Russisches Museum Karlshorst. Solidarisch mit der Ukraine, 24.02.2022, URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/museum-karlshorst-name-ukraine-krieg-102.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. Außerdem die Ausführungen des Museumspädagogen zur gehissten ukrainischen Fahne, vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 5, Z. 227–231. Sowie die Statements zu den Geschehnissen auf der Website, vgl. MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Aktuelles, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/kampagne> [zuletzt abgerufen 08.05.2023] und am sog. Schwarzen Brett des Museums.

³⁶⁰ Diese Beobachtung ergab sich aus den Erzählungen des Kurators des AlliiertenMuseums, dass viele Veteranen und Angehörige insbesondere des US-amerikanischen und britischen Militärs regelmäßig an den Ort des heutigen Museums zurückkommen. Diese Menschen würden so viele Erinnerungen mit Selbigem verknüpfen, dass auch ihre Angehörigen und jüngere Generationen ihren Erzählungen dorthin folgen. Vgl. TRANSKRIPT, INT_V.L. & B.V.K._AM_18.01.2023, S. 3, Z. 145–151. Das Museum Berlin-Karlshorst befindet sich an einem bedeutenden historischen Ort der erhalten und rekonstruiert wurde, um den direkten Bezug zur Geschichte zu betonen. Und das Anti-Kriegs-Museum ist so eng an seinen Gründer geknüpft, dass es wohl ohne den persönlichen Bezug zu dessen Person einen bedeutenden Teil seiner Wirkkraft einbüßen würde. Schließlich ist es Friedrichs Wirken, dem das Museum sein Alleinstellungsmerkmal verdankt.

schichte des jeweiligen Hauses für das historische wie gegenwärtige Selbstverständnis maßgeblich.³⁶¹ In den Dauerausstellungen des Anti-Kriegs-Museums und des AlliiertenMuseums sind die eigene Vergangenheit sowie die Rolle der Stadt Berlin seit Ende des Zweiten Weltkriegs präsent; beide Aspekte werden ins Narrativ eingepflegt. Im Museum Berlin-Karlshorst geschieht der lokale Bezug an einzelnen, ausgewählten Biografien, die in der Ausstellung aufgegriffen werden und über die Rekonstruktion des historischen Orts, unter anderem die des Kapitulationssaals.³⁶² Mit einem solchen Selbstverständnis, das sich derartig über den geografischen und historischen Ort definiert, entsprechen alle drei Museen den eingangs beschriebenen zeitgeschichtlichen Museen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der bedeutsame Bezug zur eigenen Geschichte wirft die Frage auf, ob es sich hierbei um Museen handelt, die sich hinsichtlich ihrer museumspädagogischen Ausrichtung in der didaktischen Arbeit von Gedenkstätten verorten ließen. Die Zuschreibung, dass Gedenkstätten mit einer zeitgeschichtlichen thematischen Ausrichtung Orte sind, „an denen wir mit Emotionen und Kontroversen, [...] konfrontiert werden“³⁶³, wie es Matthias Heyl formuliert, lässt sich auf die hier untersuchten Berliner Museen transferieren. Gemäß ihrem formulierten Selbstverständnis und ihrer thematischen Ausrichtung erfüllen sie dieses Kriterium. Zu der pädagogischen Arbeit in Gedenkstätten finden sich interdisziplinäre Fachliteratur und empirische Studien, die den Besuch hinsichtlich des individuellen Lernerfolgs und vor dem Hintergrund der Prinzipien des Beutelsbacher Konsens untersuchen.³⁶⁴ Deutlich seltener finden sich dahingegen Beiträge, die sich mit den Grenzen der Überwältigung dezidiert in historischen Museen beschäftigen. Basierend auf den im Rahmen dieser Arbeit getätigten Untersuchungen ergibt sich hieraus ein Forschungsdefizit.

³⁶¹ Das Anti-Kriegs-Museum begründet seine Existenz in Berlin damit, dass von dort aus zwei Weltkriege geplant wurden; das Museum Berlin-Karlshorst war jener Ort im zerstörten Berlin, der ausgewählt wurde, um die Kapitulation Deutschlands und das Ende des Zweiten Weltkrieges in Europa auszurichten; das Alliiertenmuseum diente den ehemaligen in Berlin stationierten US-amerikanischen Besatzern als Stützpunkt.

³⁶² So wird z.B. die Biografie des ehemaligen Berliner Stadtkommandanten Nikolai Bersagli aufgegriffen, vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 4, Z. 180–185.

³⁶³ HEYL, Matthias, Emotionalität und Kontroversität in der historischpolitischen Bildung. Ein Plädoyer für die Schärfung des Profils historischer Bildung; in: LANDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG MECKLENBURG-VORPOMMERN (HRSG.), Politische Bildung auf schwierigem Terrain. Rechtsextremismus, Gedenkstättenarbeit, DDR-Aufarbeitung und der Beutelsbacher Konsens, Schwerin 2016, S. 37–57, hier S. 37.

³⁶⁴ Exemplarisch sind hier die Aufsätze von Assmann und Brauer über die emotionalen Dimensionen für Schüler*innen im Umgang mit dem Holocaust zu nennen sowie den von Daniel Münch zu den Verantwortlichkeiten: Vgl. ASSMANN, Aleida/ BRAUER, Juliane, Bilder, Gefühle, Erwartungen: Über die emotionale Dimension von Gedenkstätten und den Umgang von Jugendlichen mit dem Holocaust; in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 37, Heft. 1, 2011, S. 72–103. , vgl. MÜNCH, Daniel, Gedenkstättenbesuche Als emotionales Erlebnis. Welche Rolle weisen Geschichtslehrkräfte den Emotionen ihrer Schülerinnen und Schüler zu?; in: *Holocaust Education Revisited*, 2019, S. 87–108.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach einem verantwortungsvollen Umgang mit Besucher*innen an solchen Orten legitim. Winter beantwortet diese mit dem Vorschlag, dass sich Kriegsmuseen als Orte eines kulturellen Kompasses verstehen und auf übergeordnete Zusammenhänge verweisen. So haben sie seiner Auffassung nach eine Chance, zu einem unerlässlichen Bestandteil des gegenwärtigen und zukünftigen Erinnerungsdiskurses zu werden.³⁶⁵ Dieser Ansatz ließe sich wohl auf alle drei der untersuchten Museen transferieren – ganz besonders auf das Anti-Kriegs-Museum. Jedoch ergaben die Analysen der Selbstverständnisse der Museen und deren Dauerausstellungen, dass in jedem der drei *der Krieg* zwar eine Rolle spielt, sich jedoch keines der Häuser als *Kriegsmuseum* versteht.³⁶⁶ Im Gegenteil: Nicht nur das Anti-Kriegs-Museum, auch das Museum Berlin-Karlshorst bevorzugen die Attribuierung *Anti*.³⁶⁷ Dahingegen lässt sich das Alliiertenmuseum in keiner der gängigen Kategorie verorten und klassifiziert gleichzeitig *Krieg* nicht als zentrales Thema in seiner Ausstellung.³⁶⁸

SCHLUSSBETRACHTUNG

Im Fokus dieser Arbeit steht die vergangene und gegenwärtige museale Verarbeitung von Kriegen des 20. Jahrhunderts. Durch die Abbildung historischer Traditionslinien sowie jüngerer und teils innovativer Ausstellungskonzepte ließen sich erinnerungskulturelle Praktiken und museale Vorgehensweisen global erfassen.

Die eingangs formulierte These zum häufigen Einsatz immersiver Strategien in Museen, um Menschen die sprichwörtlichen ‚Schrecken des Krieges‘ *nachempfindbar* zu vermitteln, lässt sich basierend auf den theoretischen und praktischen Untersuchungen dieser Arbeit bestätigen. Außerdem ließ sich in allen der drei analysierten Dauerausstellungen eine moralische Wertung des dargestellten historischen Ereignisses ausmachen. Daraus folgend lässt sich auch der These zustimmen, dass Museen keine neutralen Orte der Wissensvermittlung sind, sondern selbst meinungsbildend agieren. Dieser Umstand ist

³⁶⁵ Vgl. WINTER, Does War Belong in Museums? S. 24.

³⁶⁶ Vgl. TRANSKRIPT, INT_V.L. & B.V.K._AM_18.01.2023, S. 2, Z. 58–72.

³⁶⁷ Vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 2, Z. 67–70.

³⁶⁸ Stattdessen sind die Luftbrücke und die Besatzungszeit Kern der Ausstellung. Der Zweite Weltkrieg wird nur eingangs kurz zur Kontextualisierung thematisiert. Der Kalte Krieg fällt zwar als Begriff mehrfach in den Ausstellungstexten und während einer der Überblicksführungen, aber auch ihm wird kein zentrales Narrativ zugesprochen. Vgl. Die Ausführungen des Museumspädagogen zur Thematisierung von Krieg; TRANSKRIPT, INT_V.L. & B.V.K._AM_18.01.2023, S. 2, Z. 88f. sowie S. 7, Z. 315–340. Und die Erklärungen des Kuratoren zur Problematik der Thematisierung des Kalten Krieges, Vgl. ebd., S. 7f. Z. 351–354.

nicht von Grund auf kritikwürdig, wenngleich diese inhaltliche Positionierung der ausstellenden Institutionen gewissen richtungsweisenden Prinzipien, wie zum Beispiel dem Beutelsbacher Konsens, Folge leisten sollte. Hieraus ergibt sich wiederum die Herausforderung, dass sich aus dem besagten Papier nur schwer Handlungsweisen ableiten lassen. Für die musealen Grenzen des Zumutbaren und die Offensichtlichkeit der präsentierten Kontroversen gibt es kaum mehr als grobe Richtlinien. Ob die hier vorgestellten Häuser sich bereits der Indoktrinierung schuldig machen, indem sie kaum Kontroversen zulassen, bleibt ungeklärt und streitbar. Wenngleich dieses ausbleibende Reglement wiederum als Beleg und Bedingung für die weltweite Pluralität im Ausstellungswesen zu deuten ist.

Gemäß der in der Fachliteratur beschriebenen Ausstellungsszenarien und der hier durchgeführten Ausstellungsanalysen lässt sich eindeutig konstatieren, dass Museen, die in ihren Ausstellungen Kriege des 20. Jahrhunderts thematisieren, nicht ohne die Zurschaustellung von Militaria auskommen (wollen). Vielmehr sind Waffen sowie weitere militärische Gegenstände als ein Kernstück der musealen Sammlungen zu begreifen. Die von Mutthenthaler gepredigte Sensibilität im Umgang mit der Präsentation von Militaria scheint in allen drei Häusern unterschiedlich interpretiert zu werden: Das AlliiertenMuseum sieht sich aufgrund des eigenen Selbstverständnisses nicht in der Verantwortung, sensible Ausstellungs- und Vermittlungsformate zu wählen. In Karlshorst werden die Grenzen des Zumutbaren zumindest theoretisch durch die Altersgrenze gewahrt. Die Großwaffen dienen der Abbildung eines Erinnerungsdiskurses und befinden sich außerhalb des Hauses, was als Begründung dafür gilt, dass sie in der Ausstellung nicht weiter thematisiert werden müssen.³⁶⁹ Das Anti-Kriegs-Museum wahrt keinerlei Grenzen des Zumutbaren, im Gegenteil. Die heterogene Ansammlung verschiedener militärischer Exponate wird weitgehend unkommentiert ausgestellt oder die Betonung liegt auf dem emotionalisierenden Aspekt der Zerstörung und des (sinnlosen) Todes. Diese Ausstellungspraktik muss so verstanden werden, dass sie der gezielten Überwältigung dient. Dementsprechend manifestiert scheint auch der Einsatz emotionalisierender Strategien in Anti-Kriegs- und Kriegsausstellungen. Die räumliche Gestaltung in

³⁶⁹ Auf meine Frage nach dem Umgang mit traumatisierten Menschen antwortete der Museumspädagoge mit einer Anekdote: Er wurde von Kindern einer ukrainischen Willkommensklasse gefragt, ob das Museum diese Panzer für die Verteidigung gegen Russland einsetzen könne. Der Pädagoge machte ihr Trauma eher an der Wut über den Krieg in ihrem Heimatland fest, als von dem Schrecken darüber. Vgl. TRANSKRIPT, INT_A.M._BK_20.01.2023, S. 8, Z. 443–450. Diese Situation kann nicht aus einer geisteswissenschaftlichen Perspektive beurteilt werden, sondern verweist auf die Komplexität psychologischer Studien. Wenngleich mir selbst in dem Moment klar wurde, dass Traumatisierung und entsprechende Trigger für Nicht- oder anders Betroffene nur schwer nachzuvollziehen ist.

den drei Museen emotionalisiert durch den Einsatz immersiver Elemente, wie Schockbilder, militärische Großobjekte und Rauminstallationen.

Aus den Narrativen aller drei Museen geht hervor, dass im Mai 1945 ein wie auch immer gearteter Zustand des Friedens empfunden wurde. Trotzdem hat keines der Häuser *Frieden* zum zentralen Ausstellungsthema; selbst das Anti-Kriegs-Museum fokussiert primär *den Krieg* und seine Folgen. Die fehlende Auseinandersetzung mit *Frieden* in den untersuchten Ausstellungen bestätigt den eingangs beobachteten Umstand, dass *Krieg* definatorisch einfacher zu greifen ist. Ob sich aus einer weiterführenden Forschung nach narrativen Mustern Klarheit über die Selbstzuschreibungen der Museen und ihrer Attributierungen ergeben, bleibt offen. Darüber, woraus die Selbst- und Fremdzuschreibungen der Museen resultieren, lässt sich nur mutmaßen. Anzunehmen ist aber, dass letztere mit dem Grad der Emotionalisierung und der ausgestellten Exponate zu tun hat.³⁷⁰ Angesichts der geschilderten Unstimmigkeiten der Selbstzuschreibungen der untersuchten Museen, scheint es vielversprechend, auch bei museumspädagogischen Vermittlungsangeboten den Faktor des historischen Ortes zu berücksichtigen. Womöglich eignen sich für eine sensible Auseinandersetzung Elemente der Gedenkstättenpädagogik. Die Herausforderung, vor der Museen stehen, die sich mit Gewalt und dem Leid von Menschen in vergangenen Zeiten auseinandersetzen, liegt primär in der Art der Darstellung. Während sich Museen in der Konkurrenz mit anderen Freizeiteinrichtungen befinden, tragen sie gleichzeitig die Verantwortung dafür, die Grenzen des Sag- und Zeigbaren zu wahren. Die oben ausgeführten Forschungserkenntnisse ergeben, dass Inszenierungen von Natur aus nicht dazu in der Lage sein können, die kriegskulturelle Distanz zu den Zeitgenoss*innen zu überbrücken.³⁷¹ In Anbetracht dieser Erkenntnis ergibt sich die Überlegung, ob museale Inszenierungen, wie sie hier betrachtet wurden, überhaupt sinnvoll einzusetzen sind.

³⁷⁰ So wird das AlliiertenMuseum in den Google Rezensionen als „Militärmuseum“ beschrieben. Vgl. URL:

<https://www.google.com/maps/place/Alliierten+Museum/@52.4559789,13.2702973,17z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0x47a85a16b009e699:0x6ea686db2d9d05f9!8m2!3d52.4559789!4d13.272486!16s%2Fm%2F0cmchjb> [zuletzt abgerufen 22.05.2023]. Gemäß den Bildern, die bei der gleichnamigen Suche auftauchen, ist dafür wohl vor allem das Militärflugzeug auf dem Außengelände verantwortlich.

³⁷¹ Der Begriff der *Kriegskultur* wird mit der gebotenen Vorsicht verwendet und ist hier unter der Definition des Duden von *Kultur* als eine „Gesamtheit der von einer bestimmten Gemeinschaft auf einem bestimmten Gebiet während einer bestimmten Epoche geschaffenen, charakteristischen geistigen, künstlerischen, gestaltenden Leistungen“, zu verstehen. Vgl. CORNELSEN VERLAG GMBH (HRSG.), Duden, Kultur, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kultur> [zuletzt abgerufen 08.05.2023]. In Kombination mit dem unüberwindbaren Zeithorizont lässt sich dieser Begriff als Arbeitsdefinition und zur Beschreibung dessen nutzen, was nicht greifbar ist.

Das eingangs vorgestellte Konzept des agonalen Erinnerns soll an dieser Stelle noch einmal Beachtung finden: Die Berücksichtigung agonaler Ausstellungsgestaltung verspricht neben der Abbildung der in freiheitlichen Gesellschaften existenten Meinungsvielfalt auch eine Selbstermächtigung der Besucher*innen. Erfolgreich umgesetzt, verspricht eine die agonalen Erinnerungsstrukturen berücksichtigende Ausstellung über Kriege das Potenzial des emotionalen Wachstums und der ethischen Reflexion der Besucher*innen. Durch das Aufzeigen mehrerer, möglichst verschiedener Perspektiven können Kontroversen zugelassen und eruiert werden. Indem auf ein generalisierendes und sprachlich distanzierendes Narrativ verzichtet wird, enthebt sich das Museum zwar stückweise seiner traditionellen Bedeutungshoheit, aber ermöglicht seinen Besucher*innen Einblick und Teilhabe in den Selektionsprozess. So vermögen Besucher*innen es, selbstständig multidirektionale Verbindungen zwischen verschiedenen Perspektiven und Ereignissen herzustellen. Gleichwohl muss sich eine derart offene Ausstellungsgestaltung auch mit der Frage konfrontiert sehen, ob und wie es in Zeiten einer zunehmend erstarkenden politisch rechten Szene friedensorientiert sein kann, den Erinnerungsradius dementsprechend zu erweitern. Unabhängig davon, wie behutsam, inklusiv und divers eine Ausstellung über Kriege des 20. Jahrhunderts gestaltet wird, bleiben ihr Gewalt und Leid inhärent. Aus diesem Grund erscheinen ein besonders sensibler Umgang und eine altersgruppenspezifische Ansprache angebracht. Es lässt sich nicht vermeiden, dass solche Inhalte verstörend und überwältigend wirken können – selbst, wenn ihnen sogenannte Triggerwarnungen vorausgehen. Infolgedessen erscheint es auch sinnvoll, ein intensives Betreuungs- und Vermittlungsangebot – auch für Individualbesucher*innen – zu konzipieren.³⁷²

Ebenso ist die Bedeutung von ausreichend Zeit und Raum für selbstständige und begleitete Reflexion des Gesehenen nicht zu unterschätzen. Eine multiperspektivische Gestaltung historischer Ausstellungen über Kriege des 20. Jahrhunderts, die agonale Erinnerungsprinzipien berücksichtigen, versprechen neben dem Perspektivwechsel auch Alltagsorientierung und ermöglichen den Besucher*innen Handlungsspielräume anhand friedenspädagogischer Elemente. Ein reflektiertes und transparentes kriegskritisches Kuratieren unter Einbeziehung der Besucher*innen durch eine interaktive und partizipa-

³⁷² Gruppen könnten zudem in museumspädagogischen Angeboten zum Beispiel von inszenierten demokratischen Planspielen profitieren. Indem Menschen die aktuellen politischen Gremien und deren Arbeit zur Friedenssicherung und Konfliktvorbeugung aktiv kennenlernen, kann womöglich ein verbessertes Verständnis der Strukturen der freiheitlich demokratischen Grundordnung erzeugt werden und sie dazu motivieren, sich in ihren politischen Entscheidungen aktiv für den Erhalt von Frieden zu engagieren.

tive Ausstellungsgestaltung bietet die Möglichkeit, gegenwärtige politische Entscheidungen von Menschen zu beeinflussen und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der friedenspädagogischen Arbeit zu begünstigen. Durch den Umstand, dass sich *Frieden* der Greifbarkeit entzieht, bietet er eine schier grenzenlose Projektionsfläche, die auch manipulativ besetzt werden kann. Aus diesem Grund erscheint eine kritische Einordnung möglichst vieler Perspektiven essenziell. Diese Herausforderung kann und sollte gleichzeitig als Chance begriffen werden: Als Chance für ein innovatives und zukunftsfähiges Konzept für die Vermittlungsarbeit in (Anti-) Kriegsmuseen und solchen, die in dieser Arbeit behandelt wurden.

Bereits anhand der hier dargelegten Zusammenfassung museologischer Praktiken wird ersichtlich, dass die Forschungsfrage nach den Ausstellungsvarianten von Krieg im Museum nicht allumfassend und allgemeingültig beantwortet werden kann. Nichtsdestotrotz bietet die vorliegende Arbeit einen Einblick in die gängigen kuratorischen Strategien, von denen einige hinsichtlich ihres Einflusses auf das Geschichtsverständnis ihres Museumspublikums diskutabel sind. Aus den geäußerten Kritikpunkten lassen sich die Chancen einer dezidiert kriegskritischen Ausstellungsgestaltung ableiten. Merkmale selbiger wären unter anderem die Berücksichtigung multiperspektivischer Ansätze, die Abbildung eines möglichst agonal ausgerichteten Erinnerungsdiskurses und die ständige Reflexion des musealen Selbstverständnisses.

Die hier getätigte Untersuchung der musealen Darstellungsweisen von Kriegen des 20. Jahrhunderts erwies sich aufgrund der zahlreichen vergangenen wie gegenwärtigen Ausstellungen zu diesem Thema als umfangreich. Sowohl aus der Sekundärliteratur als auch aus der Ausstellungspraxis lassen sich vielversprechende und weitreichende Erkenntnisse ableiten. Unbeantwortet dahingegen blieb die Frage nach dem *Warum*, dem Zweck des *Krieg-Ausstellens*. Anhand der historischen Einbettung der kuratorischen Praktiken ließen sich historische Traditionen und Impulse ableiten, die den Krieg seit jeher als zentrales Element in Ausstellungen klassifizieren. Über dieses Urbedürfnis hinaus lässt sich nur mutmaßen: Krieg wird in der westlichen Welt heute gesellschaftlich überwiegend medial erinnert und aufgearbeitet. In der explizit *nicht politisch neutralen* Ausrichtung historischer Museen, deren Inhalt Kriege zum zentralen Thema haben, liegt ein bislang weitgehend ungenutztes Potenzial der gesellschaftlichen Friedenserziehung – vorausgesetzt, diese wird nicht länger als eine stigmatisierte historische Erscheinung der 1970er, 1980er oder gar der 1920er Jahre begriffen.

Krieg im Museum auszustellen, ist nichts Neues. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung über die Art und Weise, wie er dort präsentiert wird, lässt sich als einen stetigen Entwicklungsprozess im Ausstellungswesen begreifen. Weltweit verfolgt heute eine Vielzahl der Museen mit ihren Ausstellungen weder propagandistische Ziele noch eine gezielte Verharmlosung der Kriege des 20. Jahrhunderts. Die abgebildete Pluralität der thematisierten Ausstellungen zeugt davon, dass dieser Prozess nach wie vor dynamisch ist. Es lassen sich einzelne Beispiele finden, die als innovativ und zukunftsfähig verstanden werden können, während sich gleichzeitig andere Museen tendenziell traditioneller kuratorischer Strategien bedienen. Solange ein offener wissenschaftlicher Diskurs darüber möglich ist und Kritik zu mehr Auseinandersetzung anregt, ist eine derartige Entwicklung durchaus zu begrüßen. Gleichwohl entsteht auf diese Weise ein Spannungsfeld zwischen der theoretischen wissenschaftlichen Erkenntnis und der museologischen Praxeologie – abermals ein Beleg für die fortwährende Dynamik des Prozesses. Mit dieser Argumentationsstrategie lässt sich die Pluralität der (Anti-) Kriegsausstellungen nicht nur untermauern, sondern auch legitimieren.

Die vorliegende Arbeit leistet einen Beitrag innerhalb dieses Entwicklungsprozesses und liefert Impulse hinsichtlich möglicher avantgardistischer kuratorischer Strategien. Ihre zentrale Erkenntnis soll darum nicht dahingehend verstanden werden, dass sie historischen Museen, die Kriege des 20. Jahrhunderts thematisieren, vorschreiben möchte, wie diese schwer darstellbare Thematik zu behandeln ist. Stattdessen ist sie als Teil des beschriebenen Entwicklungsprozesses zu begreifen, in welchem sich neue Ausstellungspraktiken entwickeln, die sich mit einer dezidiert friedensmotivierten Darstellung beschäftigen und dabei soziale Gesellschaftsstrukturen berücksichtigen.

In Anbetracht der Tatsache, dass gewisse Ausstellungsgestaltungen in der Lage sein können, antagonistischen Erinnerungsformen entgegenzuwirken und stattdessen einen globalen gesellschaftlichen Zusammenhang zu bestärken, lässt sich der UNESCO wohl zustimmen: Der Frieden ist im Geist der Menschen zu verankern – sofern er kuratorisch und ideologisch Einzug ins Museum findet.

ANHANG

I. LITERATURVERZEICHNIS

- ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Das AlliiertenMuseum an einem historischen Ort, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/museum/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Ausstellungen. Dauerausstellung, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ausstellung/wie-aus-feinden-freunde-wurden/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2018.
- ASSMANN, Aleida/ BRAUER, Juliane, Bilder, Gefühle, Erwartungen: Über die emotionale Dimension von Gedenkstätten und den Umgang von Jugendlichen mit dem Holocaust; in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 37, Ausgabe. 1, 2011, S. 72—103.
- ASSMANN, Aleida, Kollektives Gedächtnis; in: BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), *Geschichte und Erinnerung*, August 2008, URL: <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- BAUER, Georg/ PIEKEN, Gorch, ROGG, Matthais, Dresden: Der Erste Weltkrieg im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr; in: ebd., S. 137—143.
- BARROUX, Alexandre, „Gerade sie führen die militärische Brisanz vor Augen.“ Die militärischen Großobjekte; in: ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“, S. 50–53.
- BERGER, Stefan/ KANSTEINER, Wulf, Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen an Krieg. Antagonistic, Cosmopolitan and Agonistic Memories of War; in: BERGER, Stefan/ GRÜTTER, Heinrich Theodor/ KANSTEINER, Wulf (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung/ War and Violence in European Memory*, Essen, 2019, S. 17–35.
- BERGER, Stefan/ GRÜTTER, Heinrich Theodor/ KANSTEINER, Wulf (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung*, Katalogbuch zur Ausstellung des Ruhr Museums auf Zollverein 11. November 2018 bis 10. Juni 2019, Essen 2019.
- BERGER, Stefan/ KANSTEINER, Wulf, Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen an Krieg; in: DIES./ GRÜTTER, Heinrich Theodor (HRSG.), *Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung*, Katalogbuch zur Ausstellung des Ruhr Museums auf Zollverein 11. November 2018 bis 10. Juni 2019, Essen 2019.
- BERGER, Stefan/ KANSTEINER, Wulf (HRSG.), *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*, Cham, Switzerland, 2021.

- BERLIN.DE (HRSG.), Bezirksamt Mitte, Fachbereich Kunst, Kultur und Geschichte, Gedenktafel-Datenbank – Berlin-Mitte, URL: <https://www.berlin.de/kunst-und-kultur-mitte/geschichte/erinnerungskultur/gedenktafel-datenbank/index.php/detail/605> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- BILLWATSCH, Marie-Hélène, Brüssel: 14–18, unsere Geschichte! Erinnerungs-Flagship-Ausstellung; in: SCHLEPPER, Thomas (HRSG.), Erinnerung an die Zerstörung Europas. Rückblick auf den Großen Krieg in Ausstellungen und anderen Medien, Köln 2016, S. 124–130.
- BISCHOFF, Christine/ OEHME-JÜNGLING, Karoline, VI. deuten, theoretisieren, triangulieren; in: DIES./ LEIMGRUBER, Walter (HRSG.), Methoden der Kulturanthropologie, Stuttgart 2014, S. 383–384.
- BREDEKAMP, Horst, Bildakte als Zeugnis und Urteil; in: FLACKE, Monika (HRSG.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Deutsches Historisches Museum, Jg. 1, Berlin 2004, S. 29–66.
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Das Politlexikon. Frieden, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17511/frieden/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Das Politlexikon. Krieg, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17756/krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Geschichte und Erinnerung, 26.08.2008, URL: <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Glossar. Kriege und Konflikte. Krieg, URL: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/504297/krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- CENTO BULL, Anna/ LAUGE HANSEN, Hans, On agonistic memory; in: POLITICS, LANGUAGES & INTERNATIONAL STUDIES, Memory Studies, Jg. 9, 2015, S. 390–404.
- CLAUSEWITZ, Carl von, Vom Kriege; in: Kilian, Kai (HRSG.), Vom Kriege, Köln 2018.
- COHN, Miriam, Teilnehmende Beobachtung; in: BISCHOFF, Christine/ OEHME-JÜNGLING, Karoline/ LEIMGRUBER, Walter (HRSG.), Methoden der Kulturanthropologie, Stuttgart 2014, S. 71–85.
- CONNAN, Christian, Grußwort; in: ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ Das Magazin zur Ausstellung, Berlin 1996.
- CORNELSEN VERLAG GMBH (HRSG.), Duden, agonal, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/agonal> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- CORNELSEN VERLAG GMBH (HRSG.), Duden, Kultur, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kultur> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

- DEUTSCHE UNESCO KOMMISSION E.V. (HRSG.), Verfassung der Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO), verabschiedet in London am 16. November 1945, zuletzt geändert von der 30. UNESCO-Generalkonferenz am 1. November 2001, URL: <https://www.unesco.de/mediathek/dokumente/verfassung-der-organisation-fuer-bildung-wissenschaft-und-kultur> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- DEUTSCHLANDRADIO (HRSG.), Deutsch-Russisches Museum Karlshorst. Solidarisch mit der Ukraine, 24.02.2022, URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/museum-karlshorst-name-ukraine-krieg-102.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- DETTMAR-SANDER, Christiane/ SANDER, Wolfgang, Krieg und Frieden, Terror und politische Gewalt; in: RICHTER, Dagmar (HRSG.): Politische Bildung von Anfang an. Demokratie-Lernen in der Grundschule, Schriftenreihe; Jg. 570, Bonn , 2007, S. 185-198.
- DITTGEN, Nicolas, Museale Interventionen als Aktualitätsbeschleuniger — Am Beispiel des Badischen Landesmuseums; in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/museale-interventionen-aktualitaetsbeschleuniger-beispiel-des-badischen-landesmuseums> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- DOBBERKE, Cay, Dahlemer Alliierten-Museum Jubiläum mit Rosinenplätzchen; in: DER TAGESSPIEGEL GMBH (HRSG.), 28.06.2013, URL: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/bezirke/jubiläum-mit-rosinenplätzchen-5310097.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- DÖRING, Daniela/ FITSCH, Hannah, Wenn Sieger reden. Militärgeschichtliche Museen und ihr schwieriges Erbe; in: MESSNER, Elena/ PRIKER, Peter (HRSG.), Kriege gehören ins Museum. Aber wie? Wien 2021, S. 309–318.
- EBERHARD, Andreas, Selbstschaubild als Frontkämpfer. Zwei Fotografien des Landwirts und Soldaten Heinrich Scheppelmann; in: FREY, Christian/ KUBETZKY, Thomas/ WEBER, Christoph Friedrich/ MEHRKENS, Heidi/ LATZEL, Klaus (HRSG.), Sinngeschichten. Kulturgeschichtliche Beiträge für Ute Daniel, Köln, Weimar, Wien 2013, S. 36–41.
- FERANDO, Luciano, Der Krieg soll ins Museum; in: TAZ .DE (HRSG.), Der Hausbesuch, 23.08.2020, URL: <https://taz.de/Der-Hausbesuch/!5703369/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- FISCHER, Thomas/ SCHUHBAUER, Thomas, Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Tübingen 2016.
- FLICK, Uwe, Beobachtungsverfahren; in: DERS. (HRSG.), Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Reinbeck 2002.
- FRANK, Susi K. Einleitung: Kriegsnarrative; in: BORISSOVA, Natalia/ FRANK, Susi K./ KRAFT, Andreas (HRSG.), Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrativen des 20. Und 21. Jahrhunderts, Bielefeld 2009, S. 7–39.

- FREVERT, Ute/ SCHMIDT, Anna, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder/ History, Emotions and the Power of the Visual; in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 37, Ausgabe 1, Göttingen 2014, S. 5–25.
- FREY, Christian/ KUBETZKY, Thomas/ WEBER, Christoph Friedrich/ MEHRKENS, Heidi/ LATZEL, Klaus (HRSG.), Sinngeschichten. Kulturgeschichtliche Beiträge für Ute Daniel, Köln, Weimar, Wien 2013.
- FRIEDRICH, Ernst, Krieg dem Kriege, neu herausgegeben von der BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, Bonn 2015.
- FRIEDRICH, Ernst, Vom Friedens-Museum zur Hitler-Kaserne, Neuauflage Berlin, 2007.
- FRANÇOIS, Étienne, Meistererzählungen und Dammbüche. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalisierung und Universalisierung; in: FLACKE, Monika (HRSG.), Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Bd. 1, Berlin 2004, S. 13–28.
- GRIEB, Hanno, So riecht der Erste Weltkrieg; in: DEUTSCHLANDRADIO (HRSG.), 13.10.2011, URL: <https://www.deutschlandfunk.de/so-riecht-der-erste-weltkrieg-100.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- GROBE BURLAGE, Martin, Große historische Ausstellungen, Münster 2005.
- GÖTZÖ, Monika, Theoriebildung nach Grounded Theory; in: BISCHOFF, Christine/ OEHME-JÜNGLING, Karoline/ LEIMGRUBER, Walter (HRSG.), Methoden der Kultur-anthropologie, Stuttgart 2014, S. 444–458.
- HACKER, Barton C./ VINING, Margaret, Military Museums and Social History; in: MUCHTSCH, Wolfgang (HRSG.), Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions, Bielefeld 2013, S. 41–59.
- HARTMANN, Andreas, AlliiertenMuseum will neuen Standort: Die Flieger und der Flughafen; in: taz.de (HRSG.), 27. 9. 2022, URL: <https://taz.de/AlliiertenMuseum-will-neuen-Standort/!5883181/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- HEYL, Matthias, Emotionalität und Kontroversität in der historischpolitischen Bildung. Ein Plädoyer für die Schärfung des Profils historischer Bildung; in: LANDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG MECKLENBURG-VORPOMMERN (HRSG.), Politische Bildung auf schwierigem Terrain. Rechtsextremismus, Gedenkstättenarbeit, DDR-Aufarbeitung und der Beutelsbacher Konsens, Schwerin 2016, S. 37–57.
- HOFFMANN, Detlef, Deutschland. Bundesrepublik Deutschland. Vom Kriegserlebnis zur Mythe; in: FLACKE, Monika (HRSG.), Mythen der Nation. 1945 – Arena der Erinnerungen, Jg. 1, Deutsches Historisches Museum Berlin 2004, S. 151–172.
- HORIZON 2020 EUROPEAN UNION FUNDING FOR RESEARCH & INNOVATION (HRSG.), EU-Synthesenbericht, März 2019, S. 1f. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiKxOXW7ub6AhXYxgIHHXmDAb8QFnoECAgQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.unrest.eu%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F04%2FH2020-UNREST-Policy-Synthesis->

FINAL_DE.pdf&usg=AOvVaw08NHC9xXYYrfoAcuAyg25b [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

HÜPPAUF, Bernd, Kriegsfotografie, in: MICHALKA, Wolfgang (HRSG.): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse, Weyarn 1997, S. 875–909.

ICOM DEUTSCHLAND E. V. (HRSG.), Die Museumsdefinition, 25. Juni 2020, URL: <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

JANEKE, Kristiane, „Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter“. Historiker zwischen Theorie und Praxis; in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* Jg. 4, 2007, S. 189-199.

JÄGER, Ulli, Bildungsarbeit und Friedenserziehung in Post-Konfliktgesellschaften, 26.06.2016; in BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Kriege und Konflikte, Dossier, URL: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/54765/bildungsarbeit-und-friedenserziehung-in-post-konfliktgesellschaften/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

KALLWEIT, Nina, Kindliches Erleben von Krieg und Frieden. Eine phänomenografische Untersuchung im politischen Lernen des Sachunterrichts, Berlin 2019.

KAMP, Andrea/ QUINKERT, Babette, Die Musealisierung des deutschen Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion im Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst; in: KLEI, Alexandra/ STOLL, Katrin (HRSG.), Leerstelle(n)? Der deutsche Vernichtungskrieg 1941–1944 und die Vergegenwärtigungen des Geschehens nach 1989, Berlin 2019, S. 232–256.

KLEIN, Alexander, Museum des Museums, Dresden 2018.

KORFF, Gottfried, Museumsdinge. Deponieren - exponieren; in: EBERSPÄCHER, Martina/ KÖNIG, Gudrun Marlene/ TISCHOFEN, Bernhard (HRSG.), 2. Auflage, Köln u. a. 2007, S. 241–243.

KOSELLECK, Reinhart: Einleitung, in: DERS./ JEISMANN, Michael (HRSG.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, S. 9–20.

KRUMEICH, Gerd, Wie riecht der Krieg im Musuem?; in: FREY, Christian/ KUBETZKY, Thomas/ WEBER, Christoph Friedrich/ MEHRKENS, Heidi/ LATZEL, Klaus (HRSG.), Sinngeschichten. Kulturgeschichtliche Beiträge für Ute Daniel, Köln, Weimar, Wien 2013, S. 75–81.

KRUSE, Jan, Qualitative Interviewforschung, 2. Aufl. Weinheim 2015.

KUHLMANN, Nele, Beobachten lernen; in: ebd., URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-beobachtungsverfahren/beobachten-lernen/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

KUHLMANN, Nele, Ethnographie als Forschungsparadigma; in: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. METHODENZENTRUM (HRSG.), E-Learning, URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative->

erhebungsmethoden/qualitative-beobachtungsverfahren/ethnographie-als-forschungsparadigma/ [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

KUHLMANN, Nele, Qualitative Beobachtungsverfahren; in: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. METHODENZENTRUM (HRSG.), E-Learning, URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-beobachtungsverfahren/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

KÜPPER, Christel/ Lobner, Mathias R., Aspekte zum Problem: Friedenserziehung und politische Wirklichkeit; in: HECK, Gerhard/ SCHURIG, Manfred (HRSG.), Friedenspädagogik. Theorien, –1985), Darmstadt 1991, S. 126–134.

LÜBBE, Hermann: Evolutionäre Beschleunigung und historisches Bewusstsein; in: Ders., Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel 1977, S. 304–335.

LÜCKE, Martin/ ZÜRNDORF, Irmgard, Einführung in die Public History, Göttingen 2018.

MESSNER, Elena/ PIRKER, Peter (HRSG.), Kriege gehören ins Museum. Aber wie?, Wien 2021.

MEUSER, Michael/ NAGEL, Ulrike, ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion; in: BOGNER, Alexander/ LITTIG, Beate/ MENZ, Wolfgang (HRSG.), Das Experteninterview. Theorie, Methode Anwendung, S. 71–94, Wiesbaden 2002.

MEYERS, Reinhard, Begriffe und Probleme des Friedens, Opladen 1994.

MORITZ, Verena, Quo vadis, Militär-Geschichte-Museum?; in: MESSNER, Elena/ PRIKER, Peter (HRSG.), Kriege gehören ins Museum. Aber wie? Wien 2021, S. 130–139.

MUCHITSCH, Wolfgang (HRSG.), Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions, Bielefeld 2013.

MUTTENTHALER, Roswitha, Augen auf – visuelle Lesefähigkeit wider die zweckdienliche Blindheit; in: MESSNER, Elena/ PRIKER, Peter (HRSG.), Kriege gehören ins Museum. Aber wie? Wien 2021, S. 93–100.

MUTTENTHALER, Roswitha/ WONISCH, Regina, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2007, S. 46–48.

MÜLLER, Fabian/ RUPPERT-KELLY, Martina, „Die Kinder sollen das ruhig mal nachempfinden können“. Thesen zur Bedeutung des Beutelsbacher Konsens in der Gedenkstättenpädagogik; in: WILDMAIER, Benedikt/ ZORN, Peter (HRSG.), Brauchen wir den Beutelsbacher Konsens? Eine Debatte der politischen Bildung, Bonn 2016, S. 242–250.

MÜNCH, Daniel, Gedenkstättenbesuche Als emotionales Erlebnis. Welche Rolle weisen Geschichtslehrkräfte den Emotionen ihrer Schülerinnen und Schüler zu?; in: *Holocaust Education Revisited*, 2019, S. 87–108.

- PICHT, Georg, Zum Begriff des Friedens; in: HECK, Gerhard/ SCHURIG, Manfred (HRSG.), Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945–1985), Darmstadt 1991, S. 72–79.
- PRIESTER, Karin, Erziehung zum Frieden – Oder: Die Abrichtung zur Zufriedenheit; in: HECK, Gerhard/ SCHURIG, Manfred (HRSG.), Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945–1985), Darmstadt 1991, S. 162–176.
- RADONIĆ, Ljiljana, Heeresgeschichtliche und militärhistorische Museen im Vergleich; in: MESSNER, Elena/ PRIKER, Peter (HRSG.), Kriege gehören ins Museum. Aber wie? Wien 2021, S. 121–129.
- ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG (HRSG.), Alte Denkweisen überwinden. Eva Wuchold über Gewalt, Johan Galtungs Beitrag zur Konfliktbewältigung und das Konzept des «positiven Friedens»; März 2019, <https://www.rosalux.de/publikation/id/40104> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- RP DIGITAL GMBH (HRSG.), Vom Ersten Weltkrieg bis Afghanistan. Museum Lehmbruck zeigt Kriegskritik in Bildern und Skulpturen, 08.09.2014, URL: https://rp-online.de/nrw/staedte/duisburg/museum-lehmbruck-zeigt-kriegskritik-in-bildern-und-skulpturen_aid-20206987 [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- RÜRUP, Reinhard/ Maximytschew, Igor, Foreword; in: GERMAN RUSSIAN MUSEUM BERLIN-KARLSHORST (HRSG.), German Russian Museum Berlin Karlshorst. Catalogue of the permanent Exhibition, Berlin 2014.
- SAUPE, Achim, Authentizität; in: Docupedia-Zeitgeschichte (HRSG.), 22.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Authentizit%C3%A4t_Version_2.0_Achim_Saupe [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- SCHEYTT, Carla, Qualitative Interviewforschung; in: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. METHODENZENTRUM (HRSG.), E-Learning, URL: <https://methodenzentrum.ruhr-uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-interviewforschung/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- SCHNEIDER, Gerd/ TOYKA-SEID, Christiane, Kalter Krieg; in: BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Das junge Politlexikon, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320587/kalter-krieg/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- SPEICHERT, Horst, Friedenserziehung; in: HECK, Gerhard/ SCHURIG, Manfred (HRSG.), Friedenspädagogik. Theorien, Ansätze und bildungspolitische Vorgaben einer Erziehung zum Frieden (1945–1985), Darmstadt 1991, S. 194–195.
- SPREE, Tommy: Ein Museum für den Frieden. 30 Jahre Anti-Kriegs-Museum, Berlin 2013.
- SPREE, Tommy, Ich kenne keine „Feinde“. Der Pazifist Ernst Friedrich. Ein Lebensbild, 2. Auflage, Berlin 2013.

- SPREE, Tommy/ OELZE, Patrick, Ich kenne keine „Feinde“. Zur Biografie Ernst Friedrich; in: FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege*, Bonn 2015.
- STERNFELD, Nora, *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/ Boston 2018.
- STERNFELD, Nora, Im post-repräsentativen Museum; in: MÖRSCH, Carmen/ SACHS, Angeli/ SIEBER, Thomas (HRSG.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 189–201.
- STRÜBING, Jörg, *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatischen Forschungsstils*, *Qualitative Sozialforschung*, 4. Auflage, Essen 2021.
- THIEMEYER, Thomas, Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum; in: FÖRSTER, Stig/ KROENER, Bernhard R./ WEGNER, Bernd/ WERNER, Michael (HRSG.) *Krieg in der Geschichte (KRiG)*, Band 62, Paderborn 2010.
- THIEMEYER, Thomas, Inszenierung und Szenografie: Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers; in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 108, Münster 2012, S. 199–214.
- THIEMEYER, Thomas, London: Unter Beschuss. Das Imperial War Museum; in: SCHLEPPER, Thomas (HRSG.), *Erinnerung an die Zerstörung Europas. Rückblick auf den Großen Krieg in Ausstellungen und anderen Medien*, Köln 2016, S. 112–117.
- THIEMEYER, Thomas, Politisch oder nicht: Was ist ein Museum im 21. Jahrhundert? In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 10/ 2019, S. 113–119, hier S. 114, URL: https://www.academia.edu/40490315/Politisch_oder_nicht_Was_ist_ein_Museum_im_21_Jahrhundert [zuletzt abgerufen 08.05.2023].
- TREINEN, Heiner, *Museum und Öffentlichkeit*; in: DERS./ AUER, Hermann/ BÖHNER, Kurt/ VON DER OSTEN, Gert/ SCHÄFER, Wilhelm/ WAETZOLDT, Stephan (HRSG.), *Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)*, Bonn 1974, S. 21–30.
- TROTNOW, Helmut, Einleitung; in: ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ *Das Magazin zur Ausstellung*, Berlin 1996.
- TROTNOW, Helmut, Einleitung; in: DERS./ VON KOSTKA (HRSG.), *Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung*, Berlin 2010, S. 9–13.
- TROTNOW, Helmut/ Von Kostka, Bernd (HRSG.), *Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung. Für das AlliiertenMuseum*, Berlin 2010.
- TSENOVA, Violeta, CfP- Agonism: Conflicting Interpretations of the Past, Participation Practices, and Transforming Cultural Venues; in: UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG (HRSG.), 22.02.2023, URL: <https://www.c2dh.uni.lu/news/cfp-agonism-conflicting->

interpretations-past-participation-practices-and-transforming-cultural [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

UNB., Introduction; in: German Russian Museum Berlin-Karlshorst (HRSG.), German Russian Museum Berlin Karlshorst, S. 10–11.

VIEREGG, Hildegard, Museumswissenschaften, Paderborn 2006.

WEIß, Florian, „Die Museumsgebäude selbst sind Zeugnisse dieser Geschichte.“ Der Standort des AlliiertenMuseums; in ALLIIERTENMUSEUM (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ Das Magazin zur Ausstellung, Berlin 1996.

WEIß, Giesela, Museumspädagogik in Deutschland – Von der Aufklärung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs; in: Commandeur, Beatrix, Kunz-Ott, Hannelore/ SCHAD, Karin (HRSG.), Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen, München 2016, S. 56–65.

WETTE, Wolfram, Militärgeschichte zwischen Wissenschaft und Politik; in: Kühne, Thomas/ Ziemann, Benjamin (HRSG.), Was ist Militärgeschichte? Paderborn 2000, S. 49–72.

WICHMANN, Manfred, Museumsexponate aus der Ukraine. Kriegszeugnisse; in: MUSEUMSMAGAZIN HRSG. im Auftrag der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Ausgabe 1, 2023, S. 16–19.

WINTER, Jay, Does War Belong in Museums? Museums and the Representation of War; in: MUCHITSCH, Wolfgang (HRSG.), Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions, Bielefeld 2013, S. 21–37.

WRIGHT, Jennifer, Exhibiting the Enola Gay. At the 50th anniversary of the atomic bomb, controversy surrounded the context in which the Enola Gay was to be displayed; in: SMITHSONIAN INSTITUTION ARCHIVES (HRSG.), 25.06.2020, URL: <https://siarchives.si.edu/blog/exhibiting-enola-gay#:~:text=The%20exhibit%20was%20officially%20cancelled,organizations%20and%20the%20general%20public> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

II. QUELLENVERZEICHNIS

ALLIIERTENMUSEUM E.V. (HRSG.), Bildungsangebote, URL:
<https://www.alliiertenmuseum.de/bildungsangebote/> [zuletzt abgerufen 28.02.2023].

ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Das AlliiertenMuseum an einem historischen Ort,
URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/museum/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), „Jedes Objekt hat eine Seele.“ Das Magazin zur Ausstellung, Berlin 1996.

ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Über uns. Der Trägerverein des AlliiertenMuseums,
URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ueber-uns/der-traegerverein-des-alliiertenmuseums/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Über uns. Der wissenschaftliche Beirat des AlliiertenMuseums,
URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ueber-uns/der-wissenschaftliche-beirat-des-alliiertenmuseums/> [zuletzt abgerufen 10.12.2022].

BERGER, Stefan/ KANSTEINER, Wulf, Antagonistische, kosmopolitische und agonale Erinnerungen an Krieg; in: DIES./ GRÜTTER, Heinrich Theodor (HRSG.), Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung, Katalogbuch zur Ausstellung des Ruhr Museums auf Zollverein 11. November 2018 bis 10. Juni 2019, Essen 2019.

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.), Beutelsbacher Konsens, URL:
<https://www.bpb.de/die-bpb/ueber-uns/auftrag/51310/beutelsbacher-konsens/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

DEUTSCHER BUNDESTAG (HRSG.), Bas präsentiert Fotoausstellung „Die Ukraine: Der Preis der Freiheit“, URL:
<https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw19-ausstellung-ukraine-893868> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

GERMAN RUSSIAN MUSEUM BERLIN-KARLSHORST (HRSG.), German Russian Museum Berlin Karlshorst. Catalogue of the permanent Exhibition, Berlin 2014.

GRUNDGESETZ Artikel 26 Absatz 1.

GRUNDGESETZ Präambel

HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM/ MILITÄRHISTORISCHES INSTITUT (HRSG.), Kriege gehören ins Museum, 2022, URL: <https://www.hgm.at/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

HEIDELBERG INSTITUTE FOR INTERNATIONAL CONFLICT RESEARCH (HIIK) (HRSG.), Conflict Barometer 2021. Disputes. Non-violent crises. Violent crises. Limited wars. Wars, No. 30, Heidelberg 2022.

INTERVIEWTRANSKRIPTEN, eigenständig erstellt mit *Happyscribe* und bearbeitet mit *MAXQDA*, URL:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/01ezu35jzskmv5kr4f6ps/h?dl=0&rlkey=q1x5ffzfgmqk7c1a0bzh5b3jr> [zuletzt bearbeitet am 22.06.2023].

KAMP, Andrea/ QUINKERT, Babette, Die Musealisierung des deutschen Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion im Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst; in: KLEI, Alexandra/ STOLL, Katrin (HRSG.), Leerstelle(n)? Der deutsche Vernichtungskrieg 1941-1944 und die Vergegenwärtigungen des Geschehens nach 1989, Berlin 2019, S. 232–256.

KRIEGSMUSEUMS OVERLOON (HRSG.), Das Museum. Krieg gehört ins Museum, URL: <https://www.oorlogsmuseum.nl/de/> [zuletzt abgerufen 20.01.2023].

MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Das Museum, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/museum> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Trägerverein „Museum Berlin-Karlshorst e.V.“, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/das-museum-dauerausstellung-sonderausstellung/das-museum/traegerverein> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Wissenschaftlicher Beirat, URL: <https://www.museum-karlshorst.de/das-museum-dauerausstellung-sonderausstellung/das-museum/wissenschaftlicher-beirat> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

REGIONALVERBAND RUHR (HRSG.), URL: https://www.europa.ruhr/fileadmin/user_upload/10_europaportal_2020/1_Europa_in_der_MR/EU-gefoerderte_Projekte/Bochum/PDF_EU-gefoerderte_Projekte_RVR_BO_E_Unrest_33.pdf [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

ROTHFELS, Hans, Zeitgeschichte als Aufgabe, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 1 (1953), S. 1-8.

TROTNOW, Helmut/ Von Kostka, Bernd (HRSG.), Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung, Berlin 2010.

UNREST (HRSG.), URL: <http://www.unrest.eu/home/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

Ausstellungen

ALLIIERTENMUSEUM E. V. (HRSG.), Ausstellungen. Dauerausstellung. Die Geschichte der Westmächte in Berlin von 1945 bis 1994, URL: <https://www.alliiertenmuseum.de/ausstellung/wie-aus-feinden-freunde-wurden/> [zuletzt angerufen 08.05.2023].

ANTI-KRIEGS-MUSEUM E.V. (HRSG.), Dauerausstellungen, URL: <https://anti-kriegs-museum.de/dauerausstellungen/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

BURCHARDT, Thomas, Duisburg: „Zeichen gegen den Krieg“. Antikriegsplastik vom Lehmbruck bis heute; in: SCHLEPPER, Thomas (HRSG.), Erinnerung an die Zerstö-

rung Europas. Rückblick auf den Großen Krieg in Ausstellungen und anderen Medien, Köln 2016, S. 216–221.

HAUS DER FRAUENGESCHICHTE E. V. (HRSG.), Wechselausstellungen, URL: <https://hdfg.de/ausstellungen/wechselausstellung> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

MILITÄRHISTORISCHES MUSEUM DER BUNDESWEHR, URL: <https://www.mhmbw.de/#ausstellungen> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

MÜNCHNER STADTBIBLIOTHEK, URL: <https://www.muenchner-stadtbibliothek.de/ukraine-ausstellung> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

MUSEUM BERLIN-KARLSHORST E.V. (HRSG.), Dauerausstellung. Deutschland und die Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg 1941-1945, URL: <https://www.museum-karlsborst.de/das-museum-dauerausstellung-sonderausstellung/dauerausstellung> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

MUSEUM FÜR KOMMUNIKATION IN BERLIN, „The Art of Coping with War – Ukrainische Fotografie“, URL: <https://www.mfk-berlin.de/ausstellung-the-art-of-coping-with-war/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE (HRSG.), Gestaltungskonzept, URL: <https://www.historial.fr/de/gestaltung-und-ausstellungsrundgang/ausstellungsgestaltung/> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

RUHR MUSEUM ESSEN, Galerieausstellung. Krieg. Macht. Sinn. Krieg und Gewalt in der europäischen Erinnerung, 2018 / 2019, URL: <https://ruhrmuseum.de/ausstellungen/virtuell/kriegmachtsinn-krieg-und-gewalt-in-der-europaeischen-erinnerung> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

ZEITGESCHICHTLICHES FORUM LEIPZIG, „Unabhängigkeit! Fotografien aus der Ukraine 1991–2022“, URL: <https://www.hdg.de/zeitgeschichtliches-forum/ausstellungen/unabhaengigkeit-fotografien-aus-der-ukraine-1991-2022> [zuletzt abgerufen 08.05.2023].

III. BEOBACHTUNGSBOGEN³⁷³

1. Phase: Deskriptives Beobachten – Orientierung und Erfassung des Felds

- Welche architektonischen und gestalterischen Inszenierungsmittel kommen zum Tragen und wie rahmen sie die ausgestellten Exponate? Welche Atmosphäre wird durch das Material und die Form des Ausstellungsmobiliars (Vitrinen, Pulte, Sockeln, Stellwände, Tafeln) und durch den Einsatz von Farbe und Lichtführung geschaffen? Ist eine klare Wegführung vorgegeben oder sind die Besucher*innen zum Flanieren eingeladen? Ist es notwendig, dem Parcours zu folgen, um den Aufbau der Ausstellung zu verstehen?
- Welche Themenschwerpunkte werden in einer Ausstellungssequenz gesetzt? Wie erfolgt die Strukturierung – nach chronologischen, regionalen, formalen oder thematischen Gesichtspunkten?
- Was fällt mir besonders auf?
- Was irritiert mich?

2. Phase: Fokussierte Beobachtung – Die Perspektive verengt sich hinsichtlich der Fragestellung (Was macht Krieg im Museum?)

- Welche Exponate finden sich in welchen (Themen-)Bereichen?
- In welchem Ausmaß und mit welcher Intention werden verschiedene Textsorten – Primärtexte (Originalzitate, schriftliche Quellen) oder Sekundärtexte (Objektbeschriftungen, Thementexte) – eingesetzt?
- Lässt die Erzählung bewusst Mehrdeutigkeiten, Brüche und Leerstellen zu oder wird versucht, eine klare Botschaft zu transportieren? Wird die eigene Position als eine hinterfragbare vermittelt oder auf die Autorität des Museums und der Wissenschaft rekuriert?

3. Phase: Selektives Beobachten – Belege und Beispiele für das Beobachtete

- Welche Folgen haben Ordnungskriterien, wie beispielsweise die Klassifikation (Kunst, Natur, Kunsthandwerk, Technik etc.), auf die in der Ausstellung getroffenen Aussagen?

³⁷³ Für den Aufbau und die Ausgestaltung des Beobachtungsbogen vgl. Muttenthaler, Roswitha/ Wonisch, Regina, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2007, S. 46–48. Und Flick, Uwe, Beobachtungsverfahren; in: Ders. (Hrsg.), Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Reinbeck 2002, insb. S. 199–232, hier S. 207.

- In welchem Zusammenhang werden die Exponate präsentiert? Stehen die Objekte für sich oder sind sie in einen größeren Kontext eingebunden?
- Wie ist der Effekt, wenn Objekten überwiegend Zitate und Originalquellen oder von den Kurator*innen verfasste Kommentare hinzugefügt werden?

IV. INTERVIEWLEITFRAGEBÖGEN

1. Interviewbogen mit dem Kurator im AlliiertenMuseum, 18.01.2023

	Leitfrage des Themenbereichs (erzählgenerierend formuliert)	Checkliste – Wurden diese inhaltlichen Aspekte erwähnt?	Aufrechterhaltende Fragen	Nachfragen zur Konkretisierung
1 Einstieg	Stellen Sie bitte kurz Ihre Tätigkeit hier im AlliiertenMuseum vor.		Haben Sie dazu ein Beispiel?	Wie lange arbeiten Sie schon hier im Haus? Was sind Ihre konkreten Aufgaben?
2 Zum Selbstverständnis	Beschreiben Sie bitte den Kern der Dauerausstellung	Multinationale Organisationsstruktur	Können Sie dazu noch etwas mehr erzählen?	Wofür steht das Museum? Versteht sich dieses Haus als <i>Kriegsmuseum</i> ? -Wenn ja: Was zeichnet es als solches aus? -Wenn nein: Wie würden Sie es stattdessen beschreiben?
3 Zur pädagogischen Zielsetzung	Welche Herausforderungen zeigen sich, wenn Krieg vermittelt werden soll?	Umgang mit Militaria Wichtigste Aspekte bei der Thematisierung von Krieg		Wenn die Besucher*innen allein die Ausstellung begehen, was sollen sie dann auf jeden Fall mitnehmen? Was unterscheidet das AlliiertenMuseum von anderen historischen Museen? Wurden die Texttafeln mit den Dichotomien nachträglich angebracht? Militaria und Abbildungen von Kriegshandlungen können auf traumatisierte Menschen besonders intensiv wirken. Wie wurde dieser Aspekt in der Ausstellungsgestaltung bedacht?
	Ist dieses Museum ein Ort, an			Wenn ja: Wie/ Wo wird das deutlich?

	dem Frieden thematisiert wird?			
5 Zukunftsperspektive	Was haben Sie das letzte Mal verändert, als die Dauerausstellung überarbeitet wurde/ Was wäre das erste, was Sie als nächstes überarbeiten, warum?		Können Sie dazu noch etwas mehr erzählen?	
6 Sonstiges	Gibt es noch etwas, auf das ich nicht eingegangen bin, Sie aber gerne erwähnen möchten?	Dank, Verabschiedung		

2. Interviewbogen mit dem Museumspädagogen im AlliiertenMuseum, 18.01.2023

	Leitfrage des Themenbereichs (erzählergenerierend formuliert)	Checkliste – Wurden diese inhaltlichen Aspekte erwähnt?	Aufrechterhaltende Fragen	Nachfragen zur Konkretisierung
1 Einstieg	Stellen Sie bitte kurz Ihre Tätigkeit hier im AlliiertenMuseum vor.		Haben Sie dazu ein Beispiel?	Wie lange arbeiten Sie schon hier im Haus? Was sind Ihre konkreten Aufgaben?
2 Zum Selbstverständnis	Beschreiben Sie bitte den Kern der Dauerausstellung	Multinationale Organisationsstruktur	Können Sie dazu noch etwas mehr erzählen?	Wofür steht das Museum? Versteht sich dieses Haus als <i>Kriegsmuseum</i> ? -Wenn ja: Was zeichnet es als solches aus? -Wenn nein: Wie würden Sie es stattdessen beschreiben?
	Welche Perspektiven sollen im Museum vor allem dargestellt werden?		Würden Sie ein Beispiel nennen?	
3 Zur pädagogischen Zielsetzung	Würden Sie die pädagogischen Angebote des Museums etwas näher erläutern?			
	Wer sind die wichtigsten Zielgruppen des Museums?	Explizite Zielgruppenorientierung und Ansprechen selbiger		Was sind die wichtigsten Besucher*innengruppen des Museums (z.B. Klassen, Individual, Touristen aus In- und Ausland etc.) Wie reagieren diese Zielgruppen auf die musealen Angebote? (Schulklassen auf Workshops z.B.)
	Was ist Ihnen bei der Thematisierung von Krieg besonders wichtig?			Wenn die Besucher*innen allein die Ausstellung begehen, was sollen sie dann auf jeden Fall mitnehmen?
	Welche Herausforderungen zeigen sich,	Die wichtigsten Aspekte bei der Thematisierung von		Was unterscheidet das AlliiertenMuseum von anderen

	wenn Krieg vermittelt werden soll?	Krieg		historischen Museen?
	Ist dieses Museum ein Ort, an dem Frieden thematisiert wird?		Haben Sie ein Beispiel? Können Sie die Entscheidung diesbezüglich ausführen?	Wie/ wo kommt das (konkret) zum Ausdruck?
5 Zukunftsperspektive	Was haben Sie das letzte Mal verändert, als die Dauerausstellung überarbeitet wurde/ Was wäre das erste, was Sie als nächstes überarbeiten, warum?		Was ist Ihnen besonders wichtig bei einer neuen Ausstellung?	Was sollen die Interventionen in der Dauerausstellung bewirken?
6 Sonstiges	Gibt es noch etwas, auf das ich nicht eingegangen bin, Sie aber gerne erwähnen möchten?			

3. Interviewbogen mit dem Museumsdirektor im Anti-Kriegs-Museum, 18.01.2023

	Leitfrage des Themenbereichs (erzählergenerierend formuliert)	Checkliste – Wurden diese inhaltlichen Aspekte erwähnt?	Aufrechterhaltende Fragen	Nachfragen zur Konkretisierung
1 Einstieg	Stellen Sie bitte kurz Ihre Tätigkeit hier im AlliiertenMuseum vor.		Haben Sie dazu ein Beispiel?	Wie lange arbeiten Sie schon hier im Haus? Was sind Ihre konkreten Aufgaben?
2 Zum Selbstverständnis	Beschreiben Sie bitte den Kern der Dauerausstellung	Multinationale Organisationsstruktur	Können Sie dazu noch etwas mehr erzählen?	Wofür steht das Museum? ?
3 Zur pädagogischen Zielsetzung	Würden Sie die pädagogischen Angebote des Museums etwas näher erläutern?		Können Sie hierzu bitte ein Beispiel nennen?	
	Wer sind die wichtigsten Zielgruppen des Museums?	Explizite Zielgruppenorientierung und Ansprechen selbiger		Was sind die wichtigsten Besucher*innengruppen des Museums (z.B. Klassen, Individual, Touristen aus In- und Ausland etc.) Wie reagieren diese Zielgruppen auf die musealen Angebote? (Schulklassen auf Workshops z.B.)
	Was ist Ihnen bei der Thematisierung von Krieg besonders wichtig?			Wenn die Besucher*innen allein die Ausstellung begehen, was sollen sie dann auf jeden Fall mitnehmen?
	Welche Herausforderungen zeigen sich, wenn Krieg vermittelt werden soll?	Die wichtigsten Aspekte bei der Thematisierung von Krieg		Was unterscheidet das AlliiertenMuseum von anderen historischen Museen?
	Ist dieses Museum ein Ort, an dem Frieden thematisiert wird?		Haben Sie ein Beispiel? Können Sie die Entscheidung diesbezüglich ausführen?	Wenn ja: Wie/ wo kommt das (konkret) zum Ausdruck?
5 Zukunftsperspektive	Was haben Sie das letzte Mal verändert, als die	Alter der Dauerausstellung	Was ist Ihnen besonders wichtig bei einer	

	Dauerausstellung überarbeitet wurde/ Was wäre das erste, was Sie als nächstes überarbeiten, warum?		neuen Ausstellung?	
6 Sonstiges	Gibt es noch etwas, auf das ich nicht eingegangen bin, Sie aber gerne erwähnen möchten?	Dank, Verabschiedung		

4. Interviewbogen mit dem Museumspädagogen im Museum Berlin-Karlshorst, 20.01.2023

	Leitfrage des Themenbereichs (erzählergenerierend formuliert)	Checkliste – Würden diese inhaltlichen Aspekte erwähnt?	Aufrechterhaltende Fragen	Nachfragen zur Konkretisierung
1 Einstieg	Stellen Sie bitte kurz Ihre Tätigkeit hier im AlliiertenMuseum vor.		Haben Sie dazu ein Beispiel?	Wie lange arbeiten Sie schon hier im Haus? Was sind Ihre konkreten Aufgaben?
	Welche Perspektiven sollen im Museum vor allem dargestellt werden?		Können Sie ein Beispiel nennen?	
2 Zum Selbstverständnis	Beschreiben Sie bitte den Kern der Dauerausstellung	Multinationale Organisationsstruktur	Können Sie dazu noch etwas mehr erzählen?	Wofür steht das Museum? Versteht sich dieses Haus als <i>Kriegsmuseum</i> ? -Wenn ja: Was zeichnet es als solches aus? -Wenn nein: Wie würden Sie es stattdessen beschreiben?
3 Zur pädagogischen Zielsetzung	Würden Sie die pädagogischen Angebote des Museums etwas näher erläutern?			
	Wer sind die wichtigsten Zielgruppen des Museums?	Explizite Zielgruppenorientierung und Ansprechen selbiger		Was sind die wichtigsten Besucher*innengruppen des Museums (z.B. Klassen, Individual, Touristen aus In- und Ausland etc.) Wie reagieren diese Zielgruppen auf die musealen Angebote? (Schulklassen auf Workshops z.B.)
	Was ist Ihnen bei der Thematisierung von Krieg besonders wichtig?			Wenn die Besucher*innen allein die Ausstellung begehen, was sollen sie dann auf jeden Fall mitnehmen?
	Welche Herausforderungen zeigen sich,	Die wichtigsten Aspekte bei der Thematisierung von		Was unterscheidet das AlliiertenMuseum von anderen

	wenn Krieg vermittelt werden soll?	Krieg		historischen Museen?
	Ist dieses Museum ein Ort, an dem Frieden thematisiert wird?		Haben Sie ein Beispiel? Können Sie die Entscheidung diesbezüglich ausführen?	Wie/ wo kommt das (konkret) zum Ausdruck?
5 Zukunftsperspektive	Was haben Sie das letzte Mal verändert, als die Dauerausstellung überarbeitet wurde/ Was wäre das erste, was Sie als nächstes überarbeiten, warum?		Was ist Ihnen besonders wichtig bei einer neuen Ausstellung?	Was sollen die Interventionen in der Dauerausstellung bewirken?
6 Sonstiges	Gibt es noch etwas, auf das ich nicht eingegangen bin, Sie aber gerne erwähnen möchten?			

V. KODIERBUCH

1. Definition der Codes

Selbstverständnis
a) Historischer Ort/ Geschichte des Hauses/ Ort der Erinnerung
b) Kriegsmuseum
c) Berlin-Bezug
Zielgruppenorientierung
a) Schulklassen
b) Vorwissen
c) Altersbeschränkung
Pädagogische Zielsetzung
a) Online Angebote
b) Anspruch der Multiperspektivität
c) Sensibler Umgang/ Überwältigungsverbot
d) Aktive Teilnahme
Zukunftsperspektive
a) Sonderausstellungen
b) Interventionen
c) Online Präsenz
Inszenierung
a) Historisierter Erinnerungsdiskurs
d) Fotos
e) Militaria
f) Sensibilität

2. Kodiertes Interviewmaterial

2.1. Interview Museumspädagoge und Kurator AlliiertenMuseum Berlin

Quellentitel	Textform	Selbstverständnis	Zielgruppenorientierung	Pädagogische Zielsetzung	Zukunftsperspektive	Inszenierung
Int_V.L. & B.v.K._AM_18.01.2023	Transkript	Ja	Ja	Ja	Ja	ja
Erwähnungen insgesamt		24	11	20	5	6
Nachweis in der Quelle (Zeilenangabe)		41, 51, 63, 70, 78, 81, 101, 105, 115, 119, 131, 155, 294, 300, 315, 318, 351, 391, 397, 402, 408, 418, 421, 603	54, 155, 161, 169, 220, 261, 263, 266, 273, 326, 364	44, 53, 198, 192, 199, 205, 208, 242, 281, 315, 318, 326, 402, 404, 421, 448, 453, 464, 491, 500	362, 589, 595, 605, 464	303, 309, 404, 432, 445, 499

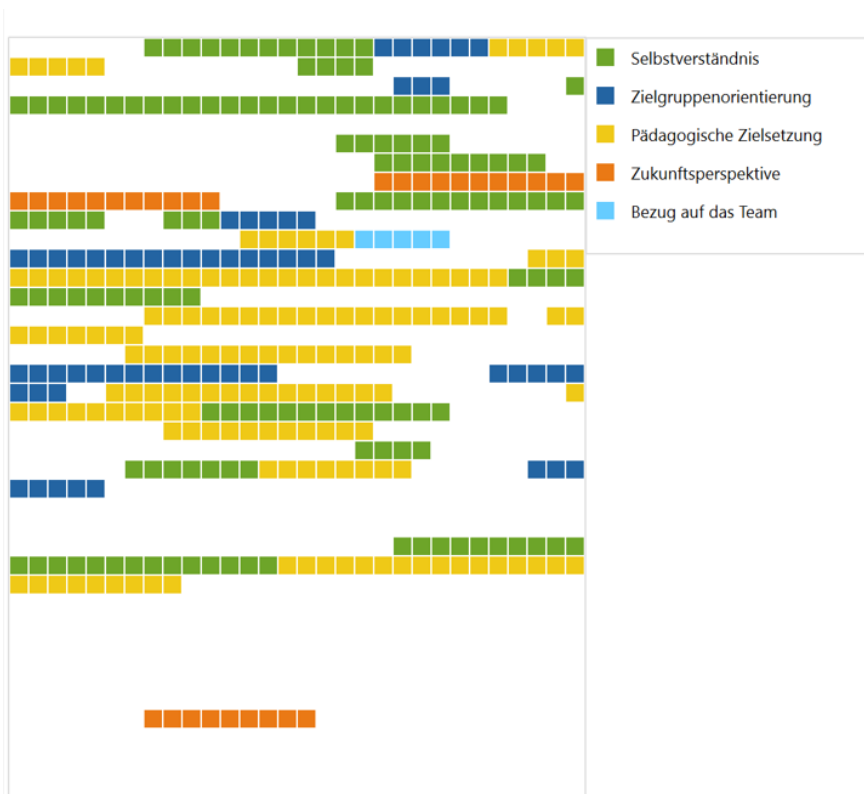
Dokumentenporträt, erstellt mit MAXQDA



2.2. Interview Museumsleiter Anti-Kriegs-Museum

Quellentitel	Textform	Selbstverständnis	Zielgruppenorientierung	Pädagogische Zielsetzung	Zukunftsperspektive	Inszenierung
Int_T.S._AKM_1 8.01.2023	Transkript	Ja	Ja	Ja	Ja	Nein
Erwähnungen insgesamt		12	7	11	2	0
Nachweis in der Quelle (Zeilenangabe)		5, 16, 31, 60, 69, 89, 95, 127, 189, 214, 219, 267	8, 29, 95, 111, 171, 178, 223	10, 107, 120, 143, 149, 161, 181, 189, 198, 219, 267	78, 343	

Dokumentenporträt, erstellt mit MAXQDA



2.3. Interview Museumspädagoge Museum Berlin-Karlshorst

Quellentitel	Textform	Selbstverständnis	Zielgruppenorientierung	Pädagogische Zielsetzung	Zukunftsperspektive	Inszenierung
Int_A.M._BK_20 .01.2023	Transkript	ja	Ja	Ja	Ja	ja
Erwähnungen insgesamt		20	6	19	4	5
Nachweis in der Quelle (Zeilenangabe)		12; 16; 20; 32; 36; 40; 44; 48; 69; 81; 85; 89	8; 69; 97; 101	24; 32; 69; 73; 81; 101	89; 93; 97	16; 61; 73; 89

Dokumentenporträt, erstellt mit MAXQDA

