

Museen im Nationalsozialismus

Internationale Tagung der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V.
und der Stiftung Deutsches Historisches Museum
Berlin, 13. bis 15. Juni 2013

Welche Rolle spielten Museen im Nationalsozialismus? Um diese Frage zu diskutieren, luden die Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte und die Stiftung Deutsches Historisches Museum vom 13. bis zum 15. Juni 2013 zu einer Tagung am historischen Ort ins Berliner Zeughaus. Das von den Kunsthistorikerinnen Tanja Bensch, Sabine Beneke, Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Dorothee Wimmer und dem Kunsthistoriker Sven Kuhrau konzipierte, dichte Programm gliederte sich in fünf Sektionen, die sich musealen Organisationsformen, einzelnen Akteuren oder Akteursgruppen sowie museumspolitischen Situationen und Bedingungen widmeten, die bislang kaum oder nur wenig in der Museumsgeschichte berührt wurden. Einleitend umriss *Tanja Bensch* (Berlin) den Perspektivwechsel in der Forschung nach 1945. Angesichts des Wiederaufbaus und ersten Verdrängungserscheinungen war der Blick auf das nationalsozialistische Deutschland vor allem von einer Schlussstrichmentalität gekennzeichnet. Eine der wenigen Ausnahmen von kunsthistorischer Seite war Paul Ortwin Raves Buch "Kunstdiktatur im Dritten Reich".¹ Als Forschungsgegenstand, welche Parameter, Zugänge, Ansprüche und Intentionen zu verfolgen sein, wurde die eigene Geschichte unter den Bedingungen des nationalsozialistischen Regimes erst in den 1980er Jahren zum Gegenstand grundsätzlicher Debatten, die der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit eine neue Orientierung und Dynamik gaben.² Vor diesem Hintergrund war die Tagung mit einem weiten Blick auf unterschiedlichste Museen in Deutschland und in den von Deutschland besetzten Gebieten angelegt. Ebenso wurden Organisationen und die internationale Rezeption des deutschen Museumswesens beleuchtet.

Die erste Sektion "Museumspolitik" widmete sich unterschiedlichen Organisationsformen im Museumswesen. Die Kunsthistorikerin *Kristina Kratz-Kessemeier* (Berlin) sprach über den 1917 gegründeten Deutschen Museumsbund und seine museumspolitischen Ambitionen nach 1933. Bereits kurz nach der Machübernahme distanzierte sich der Museumsbund von den zeitgenössischen Kunstdebatten und schwenkte um auf die Themen Volksbildung und neue Organisationsstruktur der Museen. Obwohl der

¹ Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg (Berlin) 1949. Raves Text neuherausgegeben und mit einem Nachwort versehen: Uwe M. Schneede (Hg.), *Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin 1987.

² Auch die Kunstgeschichte rückte Museen und Ausstellungsereignisse vermehrt in den Blick: Peter Burian, *Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation*, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.), *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, München u.a. 1978, S. 127-262; Klaus-Peter Schuster (Hg.), *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. Die „Kunststadt“ München 1987, *Ausstellungskatalog München*, München 1987; Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1935*, München 1988. Für die jüngere Forschung sind vor allem zu nennen: Achim Preiss, *Elfenbeinturm und Massenmedium. Zur Geschichte des Verhältnisses zwischen Museum und Publikum im 20. Jahrhundert*, in: Achim Preiss u. a. (Hg.), *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag*, München 1990, S. 261-278; Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden 2001. 2003 wurde die Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Freien Universität Berlin eingerichtet. Ende der 1990er Jahre gewann die Provenienzforschung enorm an Bedeutung und brachte einen weiteren Schub in der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit mit sich. Ausstellungen wie „Raub und Restitution“ (2008) oder „Graben für Germanien. Archäologie unterm Hakenkreuz“ (2013) machten aktuelle Forschungsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.

Museumsbund, der sich inhaltlich-ideologisch durchaus angepasst hatte, mehrfach kurz vor einer Umstrukturierung stand, kam es nicht dazu. Nicht nur dieses Oszillieren erstaunte, ebenso verblüffend war Kratz-Kessemeiers Befund, dass, obwohl die Spitzen der Politik Parteilichkeit forderten, keine Gleichschaltung erfolgte.

Wie wenig nachhaltig die Museumspolitik der Nazis war, konnte auch die Historikerin *Petra Winter* (Berlin) am Beispiel der ersten Tagung deutscher Museumsdirektoren zeigen, die im November 1937 auf Initiative des Kultusministeriums im Berliner Pergamonmuseum stattfand. Anhand der Tagungsberichte, die die Direktoren ihren zuständigen Behörden vorlegen mussten, rekonstruierte Winter die vehemente Kritik, die es an dem Programm und auf der Tagung gegeben hatte. Einen regelrechten Tumult, so dass mehrere Direktoren den Saal verließen, veranlasste der nicht vorgesehene Vortrag von Walter Hansen zum Thema "Entartete Kunst", in dem er Teile von Rembrandts Kunst als "entartet" bezeichnete. Auch wenn es im Nachhinein zu einer Verurteilung kam, die eine einschüchternde Wirkung ausüben sollte, zeigt die Kritik, dass die Museen nicht so leicht für Indoktrinationszwecke zu vereinnahmen waren.

Die Germanistin *Christina Kott* (Paris) schilderte die Selbstinszenierung deutscher Museen auf der Pariser "Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne" von 1937. Die Museologie, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben der universitären Kunstgeschichte als eigenständiges Feld etabliert hatte, war spätestens mit der Museumskonferenz 1934 in Madrid auch zum Gegenstand internationaler Diskussionen geworden. Anhand zeitgenössischer Installationsaufnahmen zeigte Kott, wie sehr sich die Präsentation des deutschen Beitrags in Paris an die Inszenierungen des neutralen Ausstellungsraums der 1920er Jahre anlehnte.³ Erstaunlich waren die internationale Anerkennung und die Auszeichnungen, die der deutsche Beitrag erhielt und die in ihrer Beurteilung vor allem auf die ästhetische Technik abhoben, von der jegliche inhaltliche Aspekte abgekoppelt waren.

In dem letzten Vortrag der Sektion stellte der Kunsthistoriker *Hans-Georg Hiller von Gaertringens* (Berlin) jene Berliner Museen vor, die bislang wenig Beachtung von Seiten der Museumsgeschichte erfuhren. Dazu gehören das pazifistische Anti-Kriegsmuseum, das Nationalsozialistische Revolutionsmuseum, das Freimaurermuseum, das Museum für Leibesübung, das Lessing-Museum, das Jüdische Museum, das Hugenottenmuseum sowie die neue Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais. Anhand von Schließungen, Neueinrichtungen und Verlegungen dieser Museen bilanzierte Hiller, wie wenig systematisch oder politisch motiviert diese Aktionen waren – sieht man einmal von dem Freimaurermuseum ab, das die Funktion einer Art Polizeischulungsinstitution übernahm. Bei den Planungen für Erweiterungen und Umbauten handelte es sich in der Regel um bereits bestehende Bauten; kulturpolitisch folgten die Nazis der Stigmatisierung von Unerwünschtem und der Erweiterung von Bestehendem.

Eine Entdeckung war das von der Germanistin *Bénédicte Savoy* (Berlin) und der Kunsthistorikerin *Philippa Sissis* (Berlin) recherchierte und im Abendvortrag vorgestellte Filmmaterial aus den Berliner Museen, das bislang von der Museumsgeschichte völlig unbeachtet geblieben ist. Savoy's und Sissis' Fragestellung, wie die Museen von außen wahrgenommen wurden und mit welchen Mitteln sie warben, führte sie zu den "Berliner Museumsfilmen". Nach der Gründung des Außenamts der Staatlichen Museen zu Berlin als eine Presse- und Öffentlichkeitsabteilung wurden zwischen 1934 und 1939 in Zusammenarbeit von Film- und Museumsfachleuten fünfzehn solcher Kulturfilme produziert.⁴ Die Filme, die im Kino vor dem Hauptfilm

³ Zu der modernen Ausstellungspraxis: Joachimides 2001 (Anm. 2). Im Zentrum stand der neutral gestaltete Raum. Neue Beleuchtungsformen, breitere Hängefläche, einreihige Hängungen kennzeichneten diese Gestaltungen, die nach 1918 ins Zentrum der Museumsdebatte gerückt waren.

⁴ Einer der ersten Filme war Hans Cürlis' „Eine Welt im Schrank“. Zu Cürlis: Ulrich Döge, Kultur als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982), Babelsberg 2005. Weitere Filme waren: „Geheimnisse der Mumie“ von 1934, „Vom Faustkeil zur Handgranate“ von 1936, „Deutsche Vergangenheit wird

liefen, brachten die Museen und die Leistungen der deutschen Wissenschaft mit Hilfe des modernsten Mediums, dem Tonfilm, zu einem Millionenpublikum im In- und Ausland.

Im Mittelpunkt der zweiten Sektion standen Akteure und ihre Handlungslogiken. Auch der Historiker *Ulfert Tschirner* (Lüneburg) argumentierte im Hinblick auf die Leitung des Museums Lüneburg gegen den ideologischen Schnellschuss. Der Historiker Wilhelm Reinecke und der Vor- und Frühhistoriker Gerhard Körner leiteten das Museum nach 1937 in einer Art Doppelspitze. Während Reinecke allgemein als Beispiel der Zivilcourage gilt, ist Körner hingegen als Nutznießer des Systems bezeichnet worden. Tschirner zeigte, dass beide Protagonisten von der nationalsozialistischen Ideologie überzeugt waren, hinsichtlich der musealen Ausrichtung allerdings unterschiedliche Positionen vertraten. Der jüngere Körner wurde nach 1945 suspendiert und nach seiner offiziellen Entlastung 1950 zum neuen Museumsdirektor ernannt. Seine Karriere und sein Argument, er habe sich für die Zeit vor 1945 wissenschaftlich nichts vorzuwerfen, zeigen die problematischen Gratwanderungen in der Nachkriegszeit.

Einer bislang weitgehend unbeachteten Akteursgruppe am Museum widmeten sich die Historikerinnen *Monika Löscher* (Wien) und *Susanne Hehenberger* (Wien). Im Mittelpunkt stand das nicht-akademische Personal am Kunsthistorischen Museum in Wien während der Zeit des Austrofaschismus und Nationalsozialismus.⁵ Überraschenderweise ließen sich für die Zeit vor 1938 wenig Spuren des Austrofaschismus festmachen. Nach dem "Anschluss" 1938 und dem Inkrafttreten der nationalsozialistischen Gesetzgebungen erfolgte eine Reihe von Entlassungen am Museum, darunter der Restauratorin Marianne Adler, die offiziell nicht aufgrund anti-semitischer Restriktionen, sondern wegen ihrer schlechten Arbeitsleistungen entlassen wurde. Ebenso deutlich konnten Löscher und Hehenberger am Umgang mit der Doppelverdiener-Ordnung von 1933 zeigen, wie nach 1938 das Rollenbild von Männlichkeit/Weiblichkeit durch Personalpolitik verfestigt wurde.

Ausgehend von den Restauratoren, die im Zweiten Weltkrieg sowohl freiwillig als auch gezwungenermaßen für die Nationalsozialisten arbeiteten, zeichnete die Restauratorin und Kunsthistorikerin *Morwenna Blewett* (London) die Bedeutung dieser Akteursgruppe im Rahmen der Kunstraub- und Evakuierungsaktionen nach. Waren Kontakte und Kompetenzen von Museumsdirektoren, Kunsthändlern und Fachwissenschaftlern wesentliche Voraussetzungen für die Taxierung und den Verkauf von Kunstschätzen, so stellte die restauratorische Praxis, die materielle Untersuchung, Erhaltung und Bewahrung der Werke ein unverzichtbares Handlungswissen für die Organisation und – wie Blewett überzeugend argumentierte – Legitimation der Plünderungsaktionen als Kunstschutz dar.

Die Vorträge der dritten Sektion "Ausstellung, Propaganda, Publikum" widmeten sich im Kontext des nationalsozialistischen Anspruchs, die verschiedenen Kräfte in Politik und Gesellschaft wieder zu einer Gemeinschaft zusammenzuführen, den Professionalisierungen in der Unterhaltungskultur. Zunächst verdeutlichte der Kunsthistoriker *Uwe Hartmann* (Berlin) am Beispiel der Organisation "Kraft durch Freude", in welchem Maße die gewalttätige Politik der Nationalsozialisten mit einer nicht weniger gewalttätigen Unterhaltungsindustrie gekoppelt war. "Kraft durch Freude" organisierte zwischen 1934 und 1942 rund 4.000 Fabrikausstellungen, in vielen Fällen in Kooperation mit Museen, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit

lebendig“ (von Hellmut Bousset) von 1936, „Heilbehandlung von Kunstwerken“ (von Hans Cürdis) von 1939, „Schatzkammer Deutschland“ von 1939. Zu den Filmen als werbende Maßnahme auch: Nils von Holst, Wie werben die Museen?, in: *Museumskunde* N. F., 2, Heft 1/2, 1939, S. 1-9.

⁵ Bislang wurden vor allem die Karrieren des leitenden und wissenschaftlichen Personals beleuchtet. So bei: Herbert Haupt, *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse*, Wien 1991.

eigens für die Arbeiterschaft gestaltet waren.⁶ Parallel erarbeitete sie ein umfangreiches Führungsprogramm für die Museen. Die Frage, inwieweit diese Angebote erfolgreiche Instrumente der Integration und Propaganda waren, lässt sich hingegen nicht eindeutig beantworten. Bei den Führungen – so vermutete Hartmann – könnte auch die fachlich-inhaltliche Kompetenz im Vordergrund gestanden haben.

Ebenfalls mit den Fabrikausstellungen beschäftigte sich der Kunsthistoriker *Michael Tymkiw* (Chicago). Im Fokus seines Vortrags standen Fabrikausstellung, Leistungsschauen und Ausstellungen im Gesundheitswesen – also Orte, die außerhalb des Museums lagen. In den Fabrikausstellungen, die als Verkaufsausstellung organisiert waren, war die Beziehung zwischen Betrachter/Betrachterin und Exponaten gleich doppelt als Arbeiter/Arbeiterin und als Konsument/Konsumentin codiert. Anhand zeitgenössischer Installationsaufnahmen solcher Ausstellungsbesuche, die in Tageszeitungen, Magazinen, Pamphleten und Firmenmitteilungen publiziert wurden, verfolgte Tymkiw plausibel, wie durch Wahl des Ausschnitts, Organisation der Blickrichtungen sowie durch Anordnung der individuellen Körper und Lichtverhältnisse eine Versöhnung der verschiedenen sozialen Schichten einer Betriebsgemeinschaft im Sinne einer Volksgemeinschaft transzendiert wurde, die soziale wie wirtschaftliche Konflikte verbergen sollte. Politik wurde an diesen Ausstellungsorten gemacht, indem das Politische mit immateriellen Wertvorstellungen durchsetzt und schließlich transzendiert wurde.

Die Humanbiologin *Margit Berner* (Wien) erläuterte die Strategien im Umgang mit dem Konzept "Rasse" am Beispiel der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums Wien. Bereits in dem erstmals 1930 eingerichteten "Anthropologischen Schausaal" waren Eugenik und rassenhygienische Argumente Bestandteil der Ausstellung. Die Sonderschau "Das körperliche und seelische Erscheinungsbild der Juden" von 1939 vertrat unter Berufung auf ihren wissenschaftlichen Anspruch einen eindeutig antisemitischen Standpunkt. Nach 1945 war man bemüht, die wissenschaftlichen Praktiken der Anthropologie von ihrer politischen Seite zu trennen. Die Ausstellung "Die Menschheit. Eine Familie" von 1949 erklärte den nationalsozialistischen Rassismus als "Irrlehre", die ein Beispiel des wissenschaftlichen Missbrauchs durch die Politik gewesen sei und mit einer streng wissenschaftlichen Forschung nichts zu tun hätte. Nicht zufällig bezog man sich mit dem Titel "Die Menschheit. Eine Familie" auf den englischen Aufklärungsfilm "Man One Family" von 1946, der die von den Nazis postulierte Rassentheorie widerlegte.

Die Historikerin *Isabel Röskau-Rydel* (Krakau/Kraków) zeichnete am Beispiel des besetzten Krakaus die Aktionen der Nationalsozialisten im Kulturbetrieb nach, die von unterschiedlichen Interessen geprägt waren. Nach dem Erlass über die Beschlagnahmung – die sogenannte Sicherung von Kunst- und Kulturgütern – wurden im Generalgouvernement museale Strukturen zerstört und ein Großteil des wissenschaftlichen Personals verhaftet. Kajetan Mühlmann, österreichischer Kunsthistoriker und Sonderbeauftragter für die Sicherung der Kunstwerke in den besetzten Gebieten, erhielt den Auftrag, ein Verzeichnis jeglicher Kunst- und Kulturschätze anzufertigen und die Objekte "zu sichern". Gegenspieler Mühlmanns war Hans Frank, eine der Spitzen in der nationalsozialistischen Politik, der 1939 zum Generalgouverneur des besetzten Polens berufen worden war und sich persönlich an den Kunstschatzen bereicherte. Deutlich wurde, dass vor allem die Zusammenarbeit von deutschen, polnischen und österreichischen Kunsthistorikern sowie die Möglichkeit einer Koordinationen mit Frankreich noch offene Forschungsfelder sind.

Im letzten Vortrag der dritten Sektion erläuterte der Journalist, Architektur- und Museumshistoriker *Nikolaus Bernau* (Berlin) den bislang wenig thematisierten Schulterschluss von Museumsarchitektur,

⁶ Für die Kunstaustellungen, die ausschließlich von dem Amt „Feierabend“ der Organisation „Kraft durch Freude“ veranstaltet werden durften, wurden eigens Richtlinien verfasst: Der Arbeiter und die Bildende Kunst[0]. System und Aufgabe der Kunstaustellungen in den Betrieben (Werkaustellungen, Fabrikausstellungen), NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ Amt Feierabend, o. O. [Berlin] o. J. [1938].

Ausstellungsästhetik und Besucherführung. Auch wenn heute vor allem die monumentalen Museumsneuplanungen für Berlin oder Linz im Gedächtnis präsent sind, haben die Nationalsozialisten doch weniger neugebaut, als vielmehr umgebaut. Bernau führte zu einem, anknüpfend an Alexis Joachimides Untersuchung, die Fortführung der modernen "Atelierrauminszenierung" nach 1933 vor.⁷ An Beispielen wie dem Haus der Deutschen Kunst zeigte sich, dass diese Ausstellungspraxis mit ihrem sozialen Distinktionsansatz langfristig eine der einflussreichsten war. Zum anderen argumentierte Bernau, dass sich die monumentalen Museumsplanungen Alfred Speers an einer durch den Tourismus beförderten Massenkultur orientierten – mit dem Hinweis auf die italienische Ausstellung "La Mostra Augustea della Romanita", deren strenges Rundgangskonzept räumlich und ästhetisch am Massentourismus ausgerichtet war und bis heute hohe Aktualität besitzt.

Im Mittelpunkt der vierten Sektion "Kunst und Ideologie" standen Vorträge, die sich der gesellschaftspolitischen Funktion und Wirksamkeit von Kunst widmeten und ihre Rolle im Feld von regionalen und nationalen Interessen beleuchteten. Der Kunsthistoriker *Christoph Zuschlag* (Landau) berichtete über Museen, die neben Beschlagnahme und "Säuberungsaktionen" nach 1933 freiwillig moderne Kunst verkauften. Nach der Eröffnung der Ausstellung "Entartete Kunst" nahmen die freiwilligen Verkäufe zu. So trennten sich etwa die Museen in Halle, Hamburg und Breslau von Gemälden des jüdischen Max Liebermann. Verkaufen wie auch Tauschen gehörten zu den gängigen sozialen Praktiken im Museumsgeschäft, die dem systematischen Sammlungs Aufbau dienten. Allerdings hatten die im Zuge der Diffamierungskampagnen der Nationalsozialisten als "entartet" bezeichneten Kunstwerke und Künstler eine denkbar schlechte Ausgangsposition in diesen Geschäften. Neben einem systemkonformen Handeln wäre es aber auch denkbar, dass die Museumsleute die Werke vor dem staatlichen Zugriff in Sicherheit bringen wollten.

Anschließend sprach die Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin *Bettina Keß* (Veitshöchheim) über die Gründung der Städtischen Galerie Würzburg 1941 und die Bemühungen, hier durch den Aufbau einer Sammlung regionale Identität als Standortsicherung zu verankern. Erster Direktor wurde der Maler, Kunstlehrer und Kenner der lokalen Kunstszene Heiner Dikreiter, der die Galerie bis 1966 leitete. Die Bemühungen, eine Kunstsammlung in Würzburg vor 1933 aufzubauen, waren zunächst eher ungerichtet betrieben worden. Das änderte sich 1933: Im "Gau Unterfranken und Aschaffenburg", der 1935 in "Gau Mainfranken" umbenannt wurde, wurde vor allem die regionale "mainfränkische" Kunst gefördert. Problematisch, so Keß, ist allerdings, dass nicht genau zu erklären ist, was unter dem "Mainfränkischen" oder der "mainfränkischen Kunst" verstanden wurde.

Die Kunsthistorikerin *Diana Codogni-Lańcucka* (Breslau/Wrocław) beschrieb in ihrem Vortrag die Museumslandschaft Schlesiens und setzte den Fokus auf die Erwartungshaltung des Regimes einerseits und die museumspolitischen Ansichten der Hauptakteure andererseits. Im Zentrum standen die Kunsthistoriker Cornelius Müller-Hofstede und Gustav Barthel. Während das Regime Volkserziehung von den Museen und ihrem Personal erwartete, vor allem von den Museen in der Provinz, die als "Bollwerk des deutschen Reiches" dienen sollten, bemühte sich Müller-Hofstede, der 1936 zum Direktor des Schlesischen Museums der Bildenden Künste berufen worden war, den elitären Charakter des Museums zu erhalten. Barthel, der Direktor der städtischen Kunstsammlungen Breslau war, schwebte die Gründung eines "Mammutmuseums" für ganz Schlesien vor, das "ein wissenschaftliches Institut für den deutschen Osten" werden sollte.

Im Mittelpunkt des Vortrags der Sozialwissenschaftlerinnen *Ljerka Dulibić* (Zagreb) und *Iva Pasini Tržec* (Zagreb) stand der Transfer zweier Gemälde des Künstlers Vittore Carpaccio aus der Strossmayer-Galerie in

⁷ Joachimides 2001 (Anm. 2).

Zagreb, die gegen das Taufbecken des Fürsten Višeslav getauscht wurden, das sich seit dem 19. Jahrhundert im Besitz des Museo Civico Correr in Venedig befand. Auf beiden Seiten wurden die getauschten Werke pompös inszeniert. Dabei ging es um ihre jeweils nationale Bedeutung sowie um die faschistisch-nationalsozialistischen Allianzen des Unabhängigen Staates Kroatien, Italien und Deutschland. Dulibić und Tržec konnten allerdings aufgrund neuer Archivforschungen ein differenziertes Bild vermitteln: Die Galerieleitung in Zagreb beteiligte sich nicht aktiv an dem Tausch. Vielmehr zog sie sich in einen "passiven Widerstand" zurück, indem sie sich unter Berufung auf die Einhaltung formaler Berufsstandards weigerte, den Forderungen des Regimes nachzukommen.

Die fünfte und letzte Sektion "Symbolorte" widmete sich musealen Erinnerungsorten und wie sie mit Geschichte im Nationalsozialismus umgingen. Der erste Vortrag des Literaturwissenschaftlers und Kunsthistorikers *Thomas Weißbrich* (Berlin) zeigte am Beispiel der Weltkriegsdarstellungen im Berliner Zeughaus die Ausstellungspraxis des Museumstyps Militärmuseum. Das Zeughaus entwickelte sich in seiner Ausrichtung von einer Ruhmeshalle im Kaiserreich zu einem zentralen Erinnerungsort im Nationalsozialismus, der die Öffentlichkeit mental aufrüsten sollte. Die Ausstellung vor 1939 inszenierte den Weltkrieg als Verteidigungskrieg, in dem die Stärke der Deutschen sowie der Mythos der Unbesiegbarkeit herausgestellt wurden. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs und dem Überfall auf Polen standen das operative Kriegsgeschehen und die Beutegutausstellung verstärkt im Vordergrund der Inszenierungspraxis.

Der Literaturwissenschaftler *Paul Kahl* (Göttingen) sprach über das Weimarer Goethe-Nationalmuseum, das zu den wenigen neu errichteten Museen in der NS-Zeit gehört, und rekonstruierte eine erstaunliche Geschichte der Verdrängung. Der 1935 errichtete Neubau wurde mit Geldern aus einem persönlichen Sonderfond Adolf Hitlers finanziert. Die Realisierung des Projekts ging vor allem auf das Engagement des Direktors Hans Wahl zurück. Zentral in Kahls Vortrag war Wahls polemische Rhetorik gegen jegliches republikanisches Gedankengut. Nach 1945 setzte die Geschichte des Vergessens ein. Als eine der einfachsten Formen der Verdrängung wurde die Vollendung des Museumsbaus in das Jahr 1932 vorverlegt. Hans Wahl war sich im September 1945 ganz sicher, dass der Führer das Goethehaus nie betreten habe. Es ging darum, Goethe zu retten und die Verstrickung des humanistischen Bildungsbürgertums mit den Nazis zu leugnen.

Die Vor- und Frühhistorikerin *Uta Halle* (Bremen) ging in ihrem Vortrag über das Lippische Landesmuseum Detmold der engen Verschränkung von Museum und Germanenforschung nach. Lippe war im Winter 1932/1933 Schauplatz des Landtagswahlkampfes der NSDAP, den diese als "Durchbruchschlacht" feierte. Nach der Machtübernahme hofften nationalsozialistische und nationalsozialistische-nahe Vertreter der lokalen Kulturszene, Detmold als Standort der Germanenforschung auszubauen. Der Pfarrer und völkische Laienforscher Wilhelm Teudt arbeitete zusammen mit dem Direktor des Lippischen Landesmuseums Oskar Suffert den Plan für ein Institut zur Germanischen Erziehung im Museum aus. Unter Mitwirkung des SS-Ahnenerbes wurde sogar ein Großneubau für die Germanenforschung angedacht.

Die Archäologin *Reena Perschke* (Berlin/München) referierte über die deutschen Grabungen in der Bretagne und deren Auswirkungen auf die Museumsbestände von Carnac und Vannes. Der Vor- und Frühhistoriker Werner Hülle erhielt den Auftrag, die Steine von Carnac aufzunehmen. Durchgeführt wurden zwei Grabungen. Ausgestattet wurden die Grabungen mit technischen Geräten und Hilfskräften, die vom Militär gestellt wurden. Neben Vermessungen an den Steinreihen wurden die Funde fotografisch und zeichnerisch aufgenommen.⁸ War die prähistorische Forschung bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer nationalen Wissenschaft umgedeutet worden, so diente die ethnische Interpretation der Grabungen an den Steinreihen

⁸ Hülle publizierte die Grabungen an den Steinreihen von Carnac 1942: Werner Hülle, Die Steine von Carnac. Mit 17 Abbildungen im Text und 17 schwarzweiß Fotografien, Leipzig 1942.

von Carnac sowie der Museumsobjekte in Carnac und Vannes den Nationalsozialisten der legitimen Begründung einer ideologisch-historischen Besetzung des Gebiets.

In ihrer offenen Perspektive machte die Berliner Tagung mit ihren ganz unterschiedlichen Fallstudien eines sehr deutlich: die Kontinuitäten und Übernahmen aus dem Kaiserreich und der Weimarer Republik im Nationalsozialismus. Die Vorträge ergaben keineswegs ein in sich geschlossenes, sondern höchst disparates Bild. Indem es die Referentinnen und Referenten vermieden, ihre Fallbeispiele in einen festen Definitionsrahmen des Nationalsozialismus einzureihen, wurden Übernahmen, Nach-ahmungen und Widersprüchlichkeiten sichtbar, die ein weitaus durchlässigeres Bild vermittelten als es das Selbstverständnis vieler Institutionen noch nahelegt. Kennzeichnend war eine Professionalisierung in den Museen, die sich der Masse öffneten. Gegenüber der Dauerausstellung kam der Sonderausstellung eine größere Bedeutung zu. Im Rahmen der sich verändernden technischen und ästhetischen Voraussetzungen zeigte sich zudem, dass Film und Fotografie als Medien, die Faktizität und Unmittelbarkeit erzeugten, mit in den Blick museumsgeschichtlicher Untersuchungen genommen werden müssen.

Tagungsprogramm: <http://www.richard-schoene-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2013/05/Museen-im-Nationalsozialismus.pdf>

Barbara Segelken

Kontakt:

Dr. Barbara Segelken

Stiftung Deutsches Historisches Museum

Unter den Linden 2

10117 Berlin

E-Mail: segelken@dhm.de

Empfohlene Zitierweise / recommended citation style:

AHF-Information. 2013, Nr.119

URL: <http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2013/119-13.pdf>

Die Rechte für den Inhalt liegen bei den jeweiligen Autoren. Die Rechte für die Form dieser Veröffentlichung liegen bei der Arbeitsgemeinschaft historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V.

AHF, Schellingstraße 9, 80799 München

Telefon: 089/13 47 29, Fax: 089/13 47 39

E-Mail: info@ahf-muenchen.de

Website: <http://www.ahf-muenchen.de>