

STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

Christina Freund

Konstruktionen von ‚Nation‘ in
Ausstellungen über den Ersten
Weltkrieg – Eine vergleichende
Analyse des *Musée de l'Armée*
Paris und des Museums der
Bundeswehr Dresden

BAND [37]

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg



IMK

Institut für Materielle Kultur

Studien zur Materiellen Kultur

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materielle Kultur setzen sich die Veröffentlichungen dieser Reihe kritisch nicht nur mit Dingen des Alltags, deren Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) auseinander, sondern auch mit deren Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse, Machtverhältnisse und Lebensformen. Diese Forschungsarbeiten verbinden transdisziplinäre Ansätze der Sachkulturforschung und Modetheorie mit denen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. Die Publikationsreihe umfasst mehrere Unterreihen: **Postprints, Preprints** und **Qualifikationspapiere (Q-Papers)**. Gesondert zusammengefasst finden sich unter der Rubrik **Materielle Kultur und Museum** die Q-Papers des Forschungs- und Studienschwerpunkts ‚Museum und Ausstellung‘ am Institut für Materielle Kultur. Deren Ergebnisse erscheinen in begleitenden **Katalogen**.

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Mehr Informationen zu der Schriftenreihe finden Sie auf www.studien-zur-materiellen-kultur.de

Christina Freund

Konstruktionen von ‚Nation‘ in Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg -

Eine vergleichende Analyse des *Musée de L'Armée* Paris und des Museums der Bundeswehr Dresden

Impressum

Studien zur Materiellen Kultur

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Redaktion: Stefanie Mallon

www.materiellekultur.uni-oldenburg.de

Copyright bei Christina Freund & dem Institut für Materielle Kultur

„Konstruktionen von ‚Nation‘ in Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg –
Eine vergleichende Analyse des *Musée de l'Armée* Paris und des Museums der Bundeswehr Dresden“

Aktualisierte und bearbeitete Fassung der im Februar 2019 vorgelegten Masterarbeit von Christina Freund
(Masterstudiengang Museum und Ausstellung, Institut für Materielle Kultur, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Oldenburg, 2019

Coverfotografie: Bildreproduktion einer Fotografie von Carl Loeber, an der Westfront um 1916;
im Januar 2019 von der Autorin in der Dauerausstellung des Militärhistorischen Museums Dresden abfotografiert.
Entwurf des Covers: Christopher Sommer

Verlag: Institut für Materielle Kultur
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
26111 Oldenburg

E-Mail: materiellekultur@uni-oldenburg.de
Internet: www.studien-zur-materiellen-kultur.de

ISBN 978-3-943652-37-6

ISSN 2629-7612 (Online)

Inhalt

1.	Einleitung	8	4.2.4.	Geschlechterrepräsentationen: Männer an der Macht und Frauen in der Ecke	69
2.	Hintergründe	14	4.3.	Zwischenresumé: Niederlage einer mächtigen ‚Nation‘ mit moralischem Makel	71
2.1.	Korrelationen von ‚Nation‘, Krieg und Museum	14	5.	Vergleich der Ergebnisse	73
2.2.	Deutsche und französische Perspektiven auf ‚Nation‘ und ‚nationale Identität(en)‘	18	6.	Resumé	78
2.3.	Deutsch-französische Beziehungen im Wandel	20	7.	Ausblick	83
2.4.	Der Erste Weltkrieg in der deutschen und französischen Erinnerungskultur	22		Literaturverzeichnis	86
3.	‚Nation‘ und Erster Weltkrieg im <i>Musée de l’Armée</i>	26		Abbildungsverzeichnis	94
3.1.	Das <i>Musée de l’Armée</i> und seine Ausstellung ‚ <i>Les deux guerres mondiales</i> ‘	26			
3.2.	Analyse der Konstruktionen von ‚Nation‘	33			
3.2.1.	Die Verknüpfung von ‚Nation‘ und Armee	33			
3.2.2.	Die Unterscheidung von ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘: ‚Wir‘ und ‚die Feinde‘	40			
3.2.3.	Eine ‚Nation‘ von heldenhaften Männern und unsichtbaren Frauen?	48			
3.3.	Zwischenresumé: Das Leiden und (Be-)Siegen einer ‚Nation‘	51			
4.	‚Nation‘ und Erster Weltkrieg im MHM	52			
4.1.	Das MHM und seine Ausstellung ‚1914-1945‘	53			
4.2.	Analyse der Konstruktionen von ‚Nation‘	59			
4.2.1.	Relativierungen: Das Deutsche Reich als ‚Täter‘	59			
4.2.2.	Hierarchisierungen: Das Deutsche Reich als Hegemonialmacht	62			
4.2.3.	Der Soldat als Identifikationsfigur: Weltkrieg nachempfinden	68			

1. Einleitung

Zehn Millionen tote Soldaten. Mehr als sieben Millionen Verwundete und Vermisste. Sechs Millionen weitere Menschen sterben aufgrund unmittelbarer Kriegsfolgen. Das ist die erschütternde Bilanz des Ersten Weltkriegs. Und doch vermitteln die Zahlen nur einen flüchtigen Eindruck des gewaltigen Ausmaßes eines historischen Ereignisses, das Generationen von Menschen nachhaltig prägte (vgl. Epkenhans 2015, S. 7 und vgl. Krumeich 2015, S. 7). Der Erste Weltkrieg endete vor über einem Jahrhundert. Der Zweite Weltkrieg ist über 70 Jahre her und das vereinte Europa gilt trotz ‚Brexit‘ und der wachsenden Bedrohung durch rechtspopulistische Bewegungen, die nationalistisches Gedankengut wieder salonfähig machen wollen, als erfolgreiches demokratisches Friedensprojekt. Für ihren Einsatz für Versöhnung, Demokratie und Menschenrechte erhielt die Europäische Union im Jahr 2012 sogar den Friedensnobelpreis.¹

Die lange Phase des Friedens, in der die meisten heute lebenden Europäer*innen aufgewachsen sind, erschwert es, sich zu vergegenwärtigen, dass Nationalist*innen einen verheerenden Krieg „entfesselt“ haben, der im letzten Jahrhundert weite Teile des europäischen Kontinents verwüstete (Thumann 2018). Der Journalist und Historiker Michael Thumann (vgl. ebd.) sieht alarmierend große Parallelen zwischen der damaligen Mentalität der europäischen Staatsoberhäupter zu Beginn des 20. Jahrhunderts und heutigen nationalistischen Regierungen in den USA, Polen und Ungarn. Meines Erachtens könnte diese Liste um Russland und die Türkei ergänzt werden. Zwar nehmen auch in Frankreich und Deutschland rechtspopulistische Tendenzen stetig zu, noch stehen die beiden Regierungen als entschiedene Verfechter

¹ Angesichts des nur wenige Jahre später offenbar gewordenen Versagens, eine gemeinsame politische Handhabe zu entwickeln, um das Massensterben im Mittelmeer zu verhindern und geflüchtete Menschen zu schützen, erscheint es jedoch fraglich, ob die EU diesen Preis erneut gewinnen wird.

des Multilateralismus nationalistischen Regierungen gegenüber. Anders als zu Beginn des 20. Jahrhunderts; 1914 war das Deutsche Reich massiv am Ausbruch des Kriegs beteiligt, vier Jahre später kapitulierte es. Viele der kriegsentscheidenden Schlachten wurden in Frankreich geschlagen. Beide Länder mussten große Verluste erleiden. Frankreich gilt dennoch als eine der ‚Sieger‘-Mächte des Ersten Weltkriegs. Mein Forschungsinteresse als Museologin setzt hier an. Ich nehme an, dass sich die unterschiedlichen nationalen Rezeptionen und Erinnerungskulturen auf die musealen Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in diesen beiden Ländern auswirken – und vice versa. Außerdem ist die Entwicklung der deutsch-französischen Beziehung zu beachten: Waren Deutschland und Frankreich doch jahrzehntelang sogenannte ‚Erbfeinde‘, werden sie nun gerne als ‚Motor der EU‘ bezeichnet. Wie eng Deutschland und Frankreich politisch verknüpft sind, belegen zahlreiche gemeinsame Auftritte; beispielsweise des aktuellen *couple*, bestehend aus Bundeskanzlerin Angela Merkel und Präsident Emmanuel Macron. Während insbesondere Macron die Europäisierung weiter vorantreiben möchte, sind jedoch auch europakritische, rechtspopulistische Parteien in beiden Ländern auf dem Vormarsch. Die ab 2015 deutlich gestiegene Anzahl von geflüchteten Menschen, die u. a. in Folge des seit 2011 andauernden syrischen Bürgerkriegs Schutz in Europa suchen, beflügeln nationales und nationalistisches Gedankengut sowohl in Deutschland als auch in Frankreich. In Deutschland nehmen außerdem politisch motivierte Straftaten aus dem rechten Spektrum seit 2015 erheblich zu (vgl. Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat 2019, S. 3).²

² In Frankreich hingegen ist die Anzahl rassistisch motivierter Straftaten im Zeitraum von 2006-2017 vergleichsweise konstant (vgl. Ministère de l'Intérieur 2019, S. 6). Womöglich weil in Frankreich weniger Asylanträge gestellt wurden und die zuständige französische Behörde weniger Anträge als das Bundesministerium für Migration und Flüchtlinge bewilligt. Im Jahr 2017 kommen in Frankreich auf 10.000 Einwohner*innen rund 50 aufgenommene geflüchtete Menschen, während in Deutschland das Verhältnis 10.000 zu 117 ist (vgl. United Nations High Commissioner for Refugees 2018, zitiert nach Damgé 2018b).

Ich begreife museale Ausstellungen als gesellschaftspolitisches Mittel, das eingesetzt wird, um ‚Identität‘ zu stiften. Nationale Museen sollen ‚nationale Identität‘ vermitteln. Mich interessiert, wie Museen dies angesichts der Europäisierung auf der einen und (re-)nationalisierenden Bewegungen auf der anderen Seite umsetzen. Deshalb möchte ich in dieser Arbeit der Frage nachgehen, wie ‚Nation‘ in Frankreich und Deutschland im Kontext des Ersten Weltkriegs museal dargestellt wird. Wie wird die ‚eigene Nation‘ konstruiert und präsentiert? Zweitens möchte ich untersuchen, wie jeweils das ‚Nachbarland‘ dargestellt wird. Dazu analysiere ich exemplarisch die Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg im Militärgeschichtlichen Museum der Bundeswehr in Dresden (MHM) und im *Musée de l’Armée* Paris. Beide Museen sind ihrem jeweiligen Verteidigungsministerium unterstellt und folgen somit einem nationalen Auftrag. Sie gelten als wichtige Instanzen der nationalen Erinnerungskultur und verfügen über höchste Autorität, was die Auslegung militärhistorischer Ereignisse betrifft.

„In 2018 we can no longer rely on our own experience of the horrors of war so that the museums have a special responsibility. To remember means to raise awareness of current and future developments and to work against forgetting. [...] A particular European challenge is to give space to the sometimes diverging national and group-specific cultures of remembrance and, at the same time, to highlight the similarities in the experiences of war so that common learning becomes possible.“ (Auszug aus ICOM Europe 2018)

Das im November 2018 im Zuge einer internationalen Tagung von ICOM³ Europe und ICOM Deutschland veröffentlichte Statement verdeutlicht, dass sich Museumsvertreter*innen 100 Jahre nach Kriegsende verstärkt in der

Verantwortung sehen, die Unterschiedlichkeit nationaler Erinnerungskulturen zu reflektieren, und über seine Ursachen und Folgen aufzuklären (vgl. ICOM Europe 2018). In den letzten Jahren seit 2014 widmeten sich – mit dem ‚Jahrhundertereignis‘ im Blick – zahlreiche deutsche, französische und andere europäische Museen in Sonderausstellungen diesem ersten modernen Maschinenkrieg.

In Analogie dazu sind einige wissenschaftliche Arbeiten erschienen, die sich mit Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg befassen. Seit der Veröffentlichung der in Fachkreisen vielbeachteten Dissertation ‚Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln‘ des Museumsforschers Thomas Thiemeyer (vgl. 2010a) sind weitere, jedoch weniger umfangreiche, vergleichende Forschungsarbeiten über Weltkriegsausstellungen erschienen. Thiemeyers Forschungsinteresse galt der musealen Präsentation beider Weltkriege, ausgehend von einem Verständnis beider Kriege als einer historischen Epoche. Folgende Fragen waren leitend für sein Forschungsvorhaben: „1. Warum ist es schwer, Krieg auszustellen? 2. Wie stellen Museen heute die beiden Weltkriege aus?“ (ebd., S. 24). Ziel seiner Arbeit war es, die musealen Darstellungen der beiden Weltkriege in ihrer Unterschiedlichkeit und international zu vergleichen. Dafür untersuchte er elf (militär-)historische Museen in Deutschland, Frankreich, England und Belgien (darunter auch das zu diesem Zeitpunkt noch nicht eröffnete MHM sowie das *Musée de l’Armée*) auf zwei Ebenen: die der verantwortlichen und mitwirkenden Akteur*innen und die Ausstellungen selbst. Er besichtigte und dokumentierte die Ausstellungen fotografisch, führte Expert*innen-Interviews mit Verantwortlichen aus den jeweiligen Museen und analysierte weitere Quellen wie beispielsweise Konzeptpapiere oder Ausstellungsführer. Thiemeyer kam zu dem Schluss, dass die Europäisierung und Angleichung der Narrative in den untersuchten (west-)europäischen Kriegsausstellungen noch am Anfang stünde. Aus politischer Sicht seien Weltkriegsausstellungen höchst relevant, aber gleichzeitig

aus ethischer Sicht sehr sensibel. Ständig bestünde die Gefahr einer Banalisierung oder Verdrängung.

Die Museologin Célia Fleury (vgl. 2014) nahm ihrerseits das 100-jährige ‚Jubiläum‘ des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs zum Anlass, acht Erster-Weltkrieg-Ausstellungen deutscher, belgischer, französischer und britischer Museen miteinander zu vergleichen. Fleury zufolge unterscheidet sich die Präsentationsweise des MHM von denen der anderen Museen auffallend durch die stark ästhetisierende Präsentationsweise mit vergleichsweise wenigen, ausgewählten Exponaten. Als eine zentrale Erkenntnis ihrer Arbeit sieht sie die Feststellung einer wechselseitigen Beeinflussung der Ausstellungen und ihrer Besucher*innen. Die Historikerin Andrea Brait (vgl. 2017) wiederum analysierte die musealen Präsentationen des Ersten Weltkriegs im MHM und im *Musée de la Grande Guerre* in Meaux. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass der Fokus beider Ausstellungen unzweifelhaft auf der ‚eigenen‘ nationalen Perspektive und den ‚eigenen‘ Soldaten liege. Ähnlich wären sich die Museen jedoch in ihrem Bestreben, Krieg mit Leiden zu assoziieren und Waffen stets im Kontext der Folgen ihres Gebrauchs auszustellen. Als eine der aktuellsten Arbeiten im Bereich der Nationenforschung im Museum ist an dieser Stelle die Dissertation ‚Vergegenwärtigungen von Geschlecht und Nation im Museum‘ der Kulturwissenschaftlerin und Historikerin Lisa Spanka (vgl. 2019) zu nennen. Spanka untersuchte, wie das Deutsche Historische Museum (DHM) und das dänische Nationalmuseum ‚Geschlecht‘ und ‚Nation‘ (re-)konstruieren. Die Ergebnisse ihrer Analyse zeigen, dass die Geschlechterkonstruktionen in beiden Museen, trotz unterschiedlicher Konzeptionen nationaler Geschichte und obwohl die Gleichberechtigung in Dänemark fortgeschrittener ist, sehr ähnlich sind. Das Thema Familie werde feminisiert, während die Bereiche Krieg und Wirtschaft männlich konnotiert seien. Besonders das DHM

priorisiere eine *weiß*⁴ männliche Oberschicht als Identitätsstifter der Nation. Entgegen einem selbst postulierten Anspruch der Museen, multiperspektivisch zu arbeiten, werde ‚nationale Identität‘ aber nicht als heterogen und wandelbar reflektiert.

Mein Forschungsvorhaben knüpft an diese Vorarbeiten an, eröffnet jedoch ein neues Spannungsfeld zwischen Erinnerungskulturen, Erstem Weltkrieg, Nationenkonstruktionen, deutsch-französischer Beziehungen und Museum. Aktuelle gesellschaftliche Weltbilder und Diskurse beeinflussen maßgeblich die Art und Weise, wie Geschichte geschrieben und vermittelt wird. Laut Spanka (vgl. 2016, S. 184-186) kann eine Analyse musealer Ausstellungen einen ‚Zugang zur Zeitgeschichte‘ bieten. Das Erkenntnisinteresse besteht in diesem Fall darin, zeitspezifische Perspektiven auf historische Ereignisse zu untersuchen. Wie prägen sie die Ausstellungsinhalte und die Vermittlung von Informationen? Dafür entwickelte Spanka – basierend auf einer Studie des Bildungswissenschaftlers Alfred Pang Kah Meng – ein mehrschrittiges Verfahren, das diskursanalytische und semiotische Ansätze kombiniert. Ein Vorteil dieser Vorgehensweise, die ich mir für diese Arbeit zum Vorbild nehmen möchte, ist die Berücksichtigung der vielschichtigen Bedeutungsbildungsprozesse des Museums. Die von Spanka vorgeschlagene Herangehensweise beruht auf der Annahme, dass Museen nicht nur Geschichte abbilden. Insbesondere nationalstaatlich geförderte Institutionen sollen mittels musealer Repräsentation ‚Identität‘ stiften. Dabei versuchen Museen, aktuellen gesellschaftlichen Bedürfnissen zu entsprechen. Die in Ausstellungen produzierten Bilder und Narrative bilden gegenwärtige Aushandlungsprozesse von historischen Ereignissen ab, zugleich beeinflussen sie diese

⁴ Mit ‚weiß‘ und ‚Schwarz‘ meine ich keine Hautfarbe, sondern die jeweilige politische und soziale Konstruktion. Die unterschiedliche Schreibweise weist auf die damit einhergehende Hierarchisierung hin. *Weißsein* ist mit einer dominanten und privilegierten Position verbunden, die häufig nicht reflektiert wird. ‚Schwarzsein‘ ist mit einer gemeinsamen Rassismuserfahrung verbunden (siehe Amnesty International).

Prozesse. Deshalb sei es, so schreibt sie, unerlässlich, die spezifischen Entstehungskontexte und die institutionellen Rahmenbedingungen des Museums bei einer Ausstellungsanalyse zu berücksichtigen.

Eines der Ziele dieser Arbeit ist – den Überlegungen Spankas folgend – zu untersuchen, wie vorherrschende und etablierte Perspektiven die Darstellung des Ersten Weltkriegs und die Konstruktionen von ‚Nation‘ in den Ausstellungen in Paris und Dresden beeinflussen. ‚Nation‘ meint hier nicht nur die Konstruktion der ‚eigenen‘, sondern auch die der ‚gegnerischen‘ Nation. Darüber hinaus möchte ich analysieren, wie Betonungen und Auslassungen gesellschaftliche Werte und Normen (re-)produzieren. Ausstellungen stellen aufgrund ihrer heterogenen Bedeutungsebenen einen komplexen Untersuchungsgegenstand dar. Die Ausstellungen, die im Fokus dieser Untersuchung stehen, zeigen unter anderem Uniformen, Waffen, Modelle, Fahnen, Karten, künstlerische Werke, Originale oder Reproduktionen von historischen Fotografien, Plakaten und Dokumenten, Filme, Souvenirs, Alltagsgegenstände und militärische Orden. Informationen über die gezeigten Gegenstände werden durch Texte – von kurzen Objektkennungen bis hin zu übergeordneten Saaltexten –, Filme, digitale Medienstationen und, je nach Wunsch und Budget, auch durch Audioguides oder Führungen vermittelt. Neben der Vielfältigkeit der Medien stellen auch die unterschiedlichen Rezeptionsweisen eine Herausforderung für die Analyse dar. Zwar lenken vorgegebene Lese- und Gehrichtungen die Wahrnehmung des Publikums, doch die Gestaltung der Präsentation und das Zusammenspiel der eben genannten Medien wirken auf jeden Menschen anders, je nach persönlichem Erfahrungs- und Wissenshorizont (vgl. Spanka 2016, S. 192-197).

Aus diesem Grund ist es wichtig zu betonen, dass die Ergebnisse dieser Arbeit durch meinen persönlichen Blickwinkel (vor-)geprägt sind, den ich an dieser Stelle reflektieren und offenlegen möchte. Ich bin eine museologisch

geschulte Kulturwissenschaftlerin und Romanistin. Als Kind sogenannter ‚russlanddeutscher Spätaussiedler*innen‘ bin ich in Niedersachsen geboren und aufgewachsen. Die ‚Muttersprache‘ meiner Eltern, die aus Kasachstan einwanderten, ist Russisch. Neben der deutschen habe ich auch die kasachische Staatsbürgerschaft. Es fällt mir schwer, mich als Deutsche, Russin oder gar als Kasachin zu identifizieren. Stattdessen betrachte ich mich lieber als Europäerin. Seit meiner Schulzeit interessiere ich mich sehr für Frankreich und habe mich aus diesem Grund dazu entschieden, Französisch zu studieren und ein Semester in der Bretagne zu verbringen. Darüber hinaus bin ich mit einem Partner liiert, dessen Mutter Französin ist und deren Familie wir regelmäßig in der Normandie besuchen. Während meines Studienaufenthalts in der Bretagne habe ich zwar ein Seminar über den Ersten Weltkrieg belegt, trotzdem sind mein Vorwissen über und meine Perspektive auf diesen Krieg vor allem durch deutsche Lektüre und meinen Alltag in Deutschland geprägt. Dies ist besonders vor dem Hintergrund der vergleichenden Forschungskonzeption zu reflektieren. Ich begreife Museen als diskursive Begegnungsorte, die nicht nur passiv Gesellschaften beobachten, sondern aktiv für Menschenrechte und ein demokratisches Miteinander werben sollten. Nationalistisches Denken empfinde ich als Bedrohung für ein friedliches Zusammenleben. Bei wissenschaftlichen Arbeiten bemühe ich mich um eine intersektionale Perspektive und versuche Machtstrukturen und Ungleichverhältnisse aufzudecken.

Zu Beginn dieser Untersuchung stehen die Institutionen als solche im Fokus. Gründungsgeschichten, Museumsgebäude, Finanzierungen, Aufträge und Intentionen sowie die Wahrnehmung der jeweiligen Institution in der Öffentlichkeit sollen hinsichtlich ihrer potenziellen Wirkungsweisen auf die Ausstellungsinhalte untersucht werden. Auch Sammlungskonzepte und Bestände werden auf dieser Ebene in den Blick genommen (vgl. ebd., S. 198-200). Hierzu habe ich hauptsächlich die Selbstdarstellungen der Museen in

Ausstellungsführern und auf den offiziellen Webseiten, Sekundärliteratur und Zeitungsartikel über die betreffenden Museen sowie meine Erinnerungsprotokolle und Memos, die ich während meiner Aufenthalte in Paris und Dresden angefertigt habe, herangezogen. Das *Musée de l'Armée* besichtigte ich erstmals im Mai 2018 und kurz darauf im Juni das MHM. Bei diesen (und den folgenden) Begehungen dokumentierte ich meine Eindrücke handschriftlich in einem Forschungstagebuch und mithilfe von Sprachaufnahmen mit meinem Smartphone, die ich später transkribierte. Während der ersten Besuche habe ich versucht, mir zunächst einen möglichst umfassenden Eindruck vom Museum zu verschaffen, bevor ich gezielt in die Ausstellungen ging. So nahm ich mir beispielsweise viel Zeit, um die Architektur der Gebäude, das Außen Gelände, die Verortung in der Stadt und die Eingangssituation auf mich wirken zu lassen und meine Eindrücke zu reflektieren. Dieser ethnographische Zugang stellt für mich eine wichtige Ergänzung zur literatur- und quellenbasierten Analyse auf der Ebene der Institution dar. Denn, wie Museumswissenschaftlerin und Kuratorin Angela Jannelli (2012, S. 79f) in ihrer Dissertationschrift ‚Wilde Museen‘ konstatiert:

„Die leibliche Wahrnehmung, die ‚Einstimmung‘ auf einen Ort hat einen enormen Einfluss auf die Rezeption [...]“

Auch die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch empfehlen in ihrem Werk ‚Gesten des Zeigens‘ (vgl. 2006, S. 44), bei der Analyse von Ausstellungen die Wahrnehmung von Architektur und Raumerfahrungen zu berücksichtigen. Dies könne z. B. dabei helfen, Botschaften zu entschlüsseln, welche nicht unbedingt von den Ausstellungsmacher*innen intendiert waren, aber dennoch die Rezeption beeinflussen:

„Nach unbewusst vermittelten Inhalten zu fragen ist – insbesondere bei politisch brisanten Themen – von ebenso großer gesellschaftlicher Relevanz wie Auslassungen festzustellen, also was nicht repräsentiert ist und demnach nicht erinnert werden soll. Eine Funktion von Museen kann auch darin bestehen, die Verdrängung von problematischen Erzählungen zu institutionalisieren, zu verallgemeinern und somit die/den Einzelne/n zu entlasten.“ (ebd.)

Beim zweiten Schritt nehme ich die Ebene der Ausstellungen in den Blick. Dabei gilt es herauszufinden, welche Narrative die jeweilige Ausstellung vorrangig bestimmen, welche Gestaltungsmittel dafür benutzt und welche Inhalte fokussiert werden. Auch auf dieser Ebene sind die Rahmenbedingungen und Entstehungskontexte der Ausstellung zu berücksichtigen. Im September 2018 und Januar 2019 bin ich nochmals nach Paris und nach Dresden gereist, um mich intensiv mit den Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg auseinanderzusetzen und möglichst viele Inhalte und Objekte der Ausstellung fotografisch zu dokumentieren. Im Anschluss habe ich die Fotos nach der jeweiligen inhaltlichen und räumlichen Struktur der Ausstellung sortiert. Dies half mir einerseits dabei, die von den Ausstellungsmacher*innen erdachten Strukturen der Ausstellungen zu begreifen, andererseits kann ich die Ausstellungen mithilfe meines Laptops ganz nach Belieben ‚virtuell begehen‘. Ähnlich wie beim ersten Schritt habe ich neben den Forschungstagebucheinträgen, Memos und Fotos mein selbst generiertes empirisches Material um die Analyse von Ausstellungsführern und Sekundärliteratur ergänzt.

Nach der Ermittlung der zentralen Botschaften der Ausstellung folgt die exemplarische Analyse der für die Forschungsfragen relevanten Displays. Hierbei versuche ich anhand der von Jana Scholze (vgl. 2004) vorgeschlagenen Methode und Termini, Bedeutungsbildungsprozesse auf drei Ebenen zu entschlüsseln. Die Denotation kann als Funktionsebene verstanden werden.

Wie sieht das Objekt aus und was war seine Funktion um ursprünglichen Gebrauchskontext? Die Ebene der Konnotation ist hinsichtlich der kulturellen Bedeutungen des Objekts und damit verbundenen Norm- und Wertvorstellungen zu entschlüsseln. Die Metakommunikation schließt auch die institutionellen Rahmenbedingungen und Intentionen mit ein. Bei der Analyse möchte ich diese drei Ebenen nicht strikt trennen, sondern mich für die unterschiedlichen Bedeutungsbildungsprozesse sensibilisieren und daraus Schlüsse für die Beantwortung meiner Fragestellung ziehen.

Im nächsten Schritt werden die Ergebnisse der Analysen aller Ebenen (Museum, Ausstellung, Display) miteinander verknüpft. Nach dieser Auswertung werden die Analyseergebnisse beider Museen nochmals miteinander verglichen. Der Vergleich von Ausstellungen in militärhistorischen Nationalmuseen aus zwei Ländern, die bei der Darstellung des Ersten Weltkriegs – an dem beide Staaten beteiligt waren – verschiedene Themen fokussieren, ermöglicht es, über die spezifischen Rahmenbedingungen wie gesellschaftliche und kulturpolitische Kontexte, deren Wirkungsweisen und Bedeutungszuschreibungen zu reflektieren (vgl. Spanka 2016, S. 203-205 und S. 213). Hier möchte ich jedoch darauf hinweisen, dass dadurch, dass ich zunächst die Ausstellung im *Musée de l'Armée* besucht und analysiert habe, es unumgänglich ist, dass mein Blick und meine Analyse der Ausstellung im MHM dadurch bereits in gewisser Weise vorgeprägt waren.

Nachdem ich meine Herangehensweise dargelegt und meine persönliche Perspektive als Forscherin reflektiert habe, möchte ich nun im zweiten Kapitel der Arbeit das komplexe Spannungsfeld, indem meine Fragestellungen verortet sind, näher untersuchen. Dazu nehme ich die deutsch-französischen Differenzen in Bezug auf die Idee einer ‚nationalen Identität‘ und der Erinnerungskultur des Ersten Weltkriegs in den Blick. In Kapitel Drei und Vier stelle ich das *Musée de l'Armée* sowie das MHM vor und erläutere die Ergebnisse meiner Analysen. Anschließend vergleiche ich die Ergebnisse im

sechsten Kapitel. Das Fazit fasst die wichtigsten Erkenntnisse in Bezug auf die leitenden Fragestellungen zusammen, bevor ein Ausblick gegeben wird. Ich lege Wert auf eine möglichst nicht-diskriminierende Sprache und bemühe mich um eine geschlechtergerechte Schreibweise. Falls ich das generische Maskulinum verwende, wenn ich beispielsweise über die Soldaten des Ersten Weltkriegs schreibe, möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Frauen strukturell diskriminiert wurden, da ihnen zu diesem Zeitpunkt der Eintritt in die deutsche oder französische Armee verwehrt wurde. Damit möchte ich nicht ausschließen, dass es Soldaten gab, die sich nicht als Cis-Männer identifizierten.

2. Hintergründe

Im Folgenden erläutere ich mein Verständnis von ‚Nation‘ und stelle Überlegungen zu den Zusammenhängen zwischen ‚Nation‘, Museum und Krieg an. Darüber hinaus möchte ich deutsch-französische Unterschiede in Hinblick auf die Idee einer ‚eigenen nationalen Identität‘, die wechselhafte deutsch-französische Beziehung sowie den Status des Ersten Weltkriegs in der jeweiligen ‚nationalen‘ Öffentlichkeit schildern.

2.1. Korrelationen von ‚Nation‘, Krieg und Museum

Was ist eine ‚Nation‘ und welcher Zusammenhang besteht zwischen ‚Nation‘ und Krieg? Warum ist das Museum ein geeigneter Ort, um Konstruktionen von Nation zu untersuchen? Wie beeinflussen die Idee der Nation und das Medium Museum die Darstellung vergangener Kriegshandlungen?

Betrachtet man die Menschheitsgeschichte, ist die ‚Nation‘ noch ein recht junges Phänomen. Die nationalstaatliche ‚Identität‘ entwickelte sich im 19. Jahrhundert in Westeuropa und ‚eroberte‘ schnell den Rest der Welt.⁵ Mein Verständnis von Nation folgt Benedict Andersons (2005, S. 15) vielbeachtetem Definitionsvorschlag: „Sie ist eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän.“ Daraus lassen sich mehrere Schlüsse ziehen. Wie der deutschsprachige Titel des eben zitierten Werkes

⁵ Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson (siehe 2005) schildert die Geschichte der Entstehung der Nation in Europa als das Produkt einer Interaktion zwischen Kapitalismus und Buchdruck. Demnach ist dank der Etablierung eines umsatzorientierten Verlagswesens die Kommunikation von Ideen niederschwelliger geworden. Landessprachliche Druckerzeugnisse erreichten im Gegensatz zu handgeschriebenen lateinischen Werken Menschenmassen, aus denen sich nun eine deutlich größere Gemeinschaft von Lesenden bildete. Einerseits förderte dies die Entwicklung einer Volkssprache; mehr und mehr verbreitete sich die Überzeugung, Sprache sei ein exklusives Merkmal bestimmter Gruppen, die ein Recht auf Selbstständigkeit besäßen. Andererseits kurbelte dies den schnelleren Austausch von mitunter aufklärerischen Ideen an – als die Französische Revolution ausbrach, liefen die Druckereien auf Hochtouren.

verdeutlicht: Nationen sind Erfindungen. Dass Menschen sich wie selbstverständlich beispielsweise als ‚deutsch‘ oder ‚französisch‘ begreifen, ist keinesfalls eine Selbstverständlichkeit, sondern eine historisch, politisch, sozial und kulturell bedingte Entwicklung. Nationen sind Konstruktionen und Imaginationen, denn sie existieren nur in unserer Vorstellung. Obwohl man im Laufe seines Lebens nur mit einem Bruchteil der Menschen, die derselben Nation angehören, zu tun hat, existiert eine gefühlte Gemeinschaft. Die jeweiligen Nationen unterscheiden sich jedoch dadurch, dass sie auf je eigene Weise konstruiert werden. Sie werden innerhalb variabler, doch dezidierter Grenzen imaginiert. Da die Idee von ‚Nationen‘ in der Zeit entstand als die Aufklärung und Revolutionen im Prozess waren, die dynastischen Hegemonien aufzulösen, werden Nationen als souverän konzipiert. Kennzeichnend für Nationen ist ihr Wunsch, frei zu sein und einen souveränen Staat zu bilden. Trotz der real existierenden gesellschaftlichen Ungleichheit wird Nation als eine Gemeinschaft von Gleichen konstruiert. Man sei sich ebenbürtig und ‚kameradschaftlich‘ verbunden. Diese Einbildung ermöglicht es, so Anderson, dass viele Menschen willentlich für eine Nation töten und bereit sind, im Krieg ihr Leben zu riskieren (vgl. Anderson 2005, S. 15-17). Der Historiker Thomas Mergel (vgl. 2005, S. 297) weist explizit daraufhin, dass nur wenige Imaginationen zu solchen Mobilisierungen fähig seien. Er nennt religiöse Vorstellungen als anderes Beispiel, was die Affinität von Nation und Religion, die auch Anderson konstatiert (vgl. 2005, S. 18), unterstreicht. Noch deutlicher als Anderson und Mergel legen die Historiker Jörg Echternkamp und Sven Oliver Müller (2009, S. 1) das Konfliktpotenzial dar, das der Idee einer Nation anzugehören, innewohnt: „Der Krieg macht die Nation, die Nation den Krieg.“ Zwischen Krieg und Nation bestünde ein vielschichtiger Zusammenhang. Die meisten modernen Nationalstaaten sind das Resultat bewaffneter Konflikte. Es sei unleugbar, dass Krisenzeiten das Zusammengehörigkeitsgefühl stärken und die Wahrnehmung für das ‚Eigene‘ und ‚Fremde‘ steigern. Dies lässt sich in

der jetzigen ‚Krisenzeit‘ (Wirtschaftskrise, ‚Flüchtlingskrise‘, Klimakrise) am Aufschwung, den rechtskonservative Parteien in Europa erleben, sehr gut erkennen. Echternkamp und Müller weisen – den Überlegungen Ernest Gellners folgend – darauf hin, dass nicht die Nation den Nationalismus⁶ hervorbringe. Stattdessen verhalte es sich genau umgekehrt. Verschiedene Nationalismen konkurrieren dabei miteinander (vgl. ebd., S. 7). Seitdem die Nation ‚erfunden‘ wurde, bestehen unterschiedlichste Vorstellungen von ihr, selbst innerhalb ein und derselben Nation:

„Offenbar projizieren unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen jeweils ihre eigenen Wertvorstellungen und Utopien in die interpretierbare »vorgestellte Gemeinschaft« der Nation — abhängig von ihrer Klassenlage, ihrer Konfession, ihrem Geschlecht oder ihrer politischen Orientierung.“ (ebd., S. 7).

Alle Nationalismen eint die scharfe Trennung von ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘. Dabei stellen sie hierarchische Verhältnisse her. Noch ist die Frage ungeklärt, weshalb nationalistische Weltbilder auch im 21. Jahrhundert im Gegensatz zu anderen Denk- und Deutungsmustern derart populär und darüber hinaus in der Lage sind, auf außergewöhnliche Weise Emotionen freizusetzen (vgl. Echternkamp und Müller 2009, S. 1-5).

Obwohl einige Wissenschaftler*innen der Ansicht sind, dass die nationalstaatliche ‚Identität‘ an Bedeutung verliert und stattdessen neue ‚postnationale‘ Formen der Identitätsbildung an Bedeutung gewinnen, handelt es sich dennoch bis heute um eine der wichtigsten und wirksamsten Konstruktionen von ‚Identität‘. Wie Sozialanthropologin und Museumstheoretikerin Sharon Macdonald (vgl. 2000, S. 123f) erläutert, hängt die Gründungswelle

⁶ Nationalismus begreife ich an dieser Stelle als das Konzept einer homogenen Nation, in der Minderheiten in der Regel ausgegrenzt werden (vgl. Jurt 2014, S. 262).

von Museen im 19. Jahrhundert zweifellos mit der Gründung von Nationalstaaten zusammen. Mit der Französischen Revolution von 1789 begann das Zeitalter der Nationalstaaten in Westeuropa. Das aufständische ‚Volk‘ setzte der Monarchie ein Ende und schuf eine neue gesellschaftliche Ordnung, die gemäß der viel zitierten Ideale ‚liberté, égalité et fraternité‘ auf dem Grundsatz basierte, dass alle Menschen gleich sind. Wobei an dieser Stelle darauf hinzuweisen ist, dass manche Menschen im Weltbild der französischen Revolutionäre ein bisschen ‚gleicher‘ waren als andere. Die kurz nach der Revolution verkündete ‚Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte‘ galt nur für Männer. Trotz des Engagements von Frauenrechtler*innen, wie Vorreiterin Olympe de Gouges, gewährte Frankreich Frauen erst im Jahr 1944 das Wahlrecht (vgl. Bock 2014, S. 155-167).

Im Zuge der Revolution wurden vormals fürstliche Sammlungen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht und symbolisierten auf diese Weise die Beseitigung elitärer Privilegien. Mit ‚Öffentlichkeit‘ waren Menschen gemeint, die über gleiche Rechte verfügen und sich als zusammengehörig empfinden – eine Öffentlichkeit entsteht nicht einfach, sie muss geschaffen werden. Mit Hilfe von ausgestellten Sammlungen wurde der Versuch unternommen, eine breite Bevölkerung zu ‚kultivieren‘ und eine Öffentlichkeit zu etablieren. Das französische Nationenmodell sowie der Louvre als Nationalmuseum entwickelten sich zum Vorbild, erst für Europa, dann über Europas Grenzen hinaus. Die jeweiligen Museen wurden je nach Region eigenen Bedürfnissen angepasst. ‚Nationale Identitäten‘ definieren sich nicht nur über Gemeinsamkeiten, sondern auch über die Abgrenzung von anderen Nationen und Ethnien (vgl. Macdonald 2000, S. 124-126). Der von dem Politikwissenschaftler und Philosophen Charles Taylor geprägte Terminus ‚expressive Individuation‘ beschreibt das Prinzip, das sich jede ‚nationale Identität‘ von anderen unterscheidet, weil ihre jeweiligen Spezifika „tief verwurzelt“ sind. Menschen sähen es als Aufgabe an, diese Besonderheiten auszudrücken

(zitiert nach ebd., S. 127). Laut Macdonald (ebd., S. 126) ist Kultur *das Ausdrucksmittel* für Nationen:

„Da die individuelle Identifikation mit dem Nationalstaat und mit den zahllosen ‚Brüdern‘⁷ sich nicht auf erlebte soziale Beziehungen stützen konnte, musste sie kulturell fundiert sein – in verbindenden Ideen und Gepflogenheiten, in einer Gemeinsamkeit der Repräsentation, des Rituals und der Symbolik.“

Ich teile ihre Ansicht, die im Gegensatz zu Taylors These ‚tief verwurzelter nationaler Besonderheiten‘ steht, dass diese ‚Besonderheiten‘ nichts Natürliches, sondern in erster Linie das Ergebnis eines politisch geförderten Homogenisierungsprozesses sind. Museen stellen ein besonders effektives Instrument zur ‚Kultivierung‘ einer nationalstaatlichen Öffentlichkeit dar. Hierin sind sich Macdonald (vgl. 2000) und die Archäologin und Museumswissenschaftlerin Aikaterini Dori (vgl. 2014) einig. Dori (vgl. ebd., S. 213-215) zufolge sahen es insbesondere die Nationalmuseen während des 19. Jahrhunderts als ihre Aufgabe an, das ‚kulturelle Erbe‘ der Nation zu sammeln. Indem sie auswählten und bestimmten, was sammeln- und ausstellungswürdig ist und was nicht, trugen sie in hohem Maße zur Konstituierung einer ‚nationalen Kultur‘ bei. Ziel war es, eine gemeinsame kulturelle Vergangenheit zu demonstrieren und Zusammengehörigkeit zu suggerieren. Was dieser Illusion widersprechen könnte, wurde nicht in den Kanon des Museums aufgenommen. Dem Politikwissenschaftler Oliver Marchart (vgl. 2005, S. 38-40) zufolge ist die Kanonisierung, die aus der Definitionsmacht des Museums hervorgeht, wiederum ein „Naturalisierungseffekt“ (ebd., S. 38) der Institution. Dieser trage dazu bei, dass die Institution als ewig und unveränderbar erscheint. Zudem

⁷ Damit sind im Sinne von *fraternité* die Mitglieder einer nationalstaatlichen Gemeinschaft gemeint.

verschleierte das Museum seine Rolle bei der Erzeugung von Bedeutungen, weil es beispielsweise seine Definitionsmacht sowie seine eigenen Abhängigkeiten (z. B. Aufträge, Finanzierung) nicht offenlegt.

Da Museen im 19. Jahrhundert schon als Sammlungen von Kulturgegenständen konstituiert und akzeptiert worden waren, wurden sie unverzüglich als äußeres Zeichen ‚nationaler Identität‘ und der zugehörigen individuellen ‚Geschichte‘ anektiert, schreibt Macdonald (vgl. 2000, S. 126-128).⁸ Dabei spielte auch das Sammeln und Zeigen von Objekten aus anderen Kulturen eine wichtige Rolle, denn sie belegen, dass ‚die Nation‘ in der Lage ist, Gegenstände außerhalb des eigenen Territoriums zu erwerben und dort als imperiale Macht aufzutreten. Obendrein war die separierende Präsentation hervorragend geeignet, um ein Schubladendenken und die Idee, Kulturen und Nationen könne man isoliert voneinander betrachten, zu fördern.⁹ Gerne wurde über ein vergleichendes Ausstellen die Großartigkeit und Überlegenheit der jeweils eigenen Kultur betont. Dazu trugen nicht nur die Exponate bei, sondern häufig auch die Museumsgebäude selbst. Durch die Anlehnung der Bauweise an klassische Vorbilder beflügelte viele Häuser die Illusion einer überzeitlichen Geschichte und Kontinuität (vgl. Macdonald 2000, S. 126-128). Der Haupteingang zum *Musée de l’Armée* an der Nordfassade des 1706 fertiggestellten *Hôtel des Invalides* stellt hierfür ein Paradebeispiel dar. Das Dekor ehrt den ‚Kriegskönig‘ Louis XIV. (1638 – 1715), in einem Emblem wie ein römischer Eroberer zu Pferd präsentiert und flankiert von den Kardinaltugenden *Iustitia* und *Prudentia* (vgl. Bouget 2014, S. 12). Mit diesem Bild-

⁸ Diese Geschichte kann laut Macdonald als ‚kollektive Erinnerung‘ verstanden werden (vgl. ebd., S. 127).

⁹ Der Kulturphilosoph Wolfgang Iser (vgl. 2005) widerlegt die Annahme, (National-) Kulturen seien homogen und könnten separiert voneinander existieren. Mit dem Begriff ‚Transkulturalität‘ beschreibt er als Gegenentwurf zu überkommenen Vorstellungen von ‚einer‘ Nationalkultur oder unzeitgemäßen Konzepten wie Multi- und Interkulturalität, dass Kulturen vor allem im Zeitalter der Globalisierung nicht isoliert existieren können, vielmehr durchdringen sie einander.

programm schufen die Architekten eine augenscheinliche Verbindung zur Antike (siehe Abb. 1). Die Kombination aus Museumsgebäude und den darin befindlichen Exponaten bewirkt, so der Kulturanthropologe Richard Handler, eine ‚Verdinglichung‘ von Kultur. Die Transformation von Kultur und ‚Identität‘ in eine physische Objekteinheit erwecke den Eindruck, sie wären eine natürliche, unumstößliche Wahrheit (zitiert nach Macdonald 2000, S. 128). Im 17. Jahrhundert wurde Besitz in westlich geprägten Gesellschaften zu einem wichtigen Bestandteil der eigenen Identität. Ein Phänomen, das sich auch in heutigen Zeiten beobachten lässt.¹⁰ Das Museum, zu dessen Hauptaufgaben das Sammeln und Zeigen gehören, kann daher auf besondere Weise die Idee einer kollektiven ‚Identität‘ repräsentieren (vgl. ebd., S. 128f).



Abb. 1: Blick auf den Eingang des Hôtel des Invalides.

¹⁰ Matthias Stolz' feinsinniger Artikel ‚Die Besserbürger‘ beschreibt das Kuratieren des eigenen Besitzstands als ‚Trend‘ (siehe Stolz 2014).

Wie wirken sich nun die Besonderheiten des Museums als Institution mit politischem Auftrag auf die Präsentation von Krieg aus? Laut Thiemeyer (vgl. 2010a, S. 325-327) ist es außerordentlich schwierig, das Thema Krieg im Museum auszustellen. Das liege aber weniger an den Darstellungsmöglichkeiten des Museums, sondern in erster Linie daran, dass Krieg ein überaus sensibles Thema ist. Dem Sozialwissenschaftler Jan Philipp Reemtsa zufolge ist Krieg ein Gesellschaftszustand, der Werte und Normen, Verbote und Gebote, die im zivilen Zustand gelten, aufhebt. Dieser Zustand ende nicht, wenn aufgehört werde zu schießen. Krieg ‚formiert‘ und ‚deformiert‘ Gesellschaften nachhaltig (vgl. Reemtsa 1999 und Thiemeyer 2010, S. 18). Die Verschiebung der allgemein akzeptierten und meist gesetzlich verankerten Grenzen der verbotenen, gebotenen und erlaubten Gewalt¹¹ führe dazu, dass es kaum möglich sei, vergangene Kriegshandlungen zu beurteilen, ohne zu moralisieren. Da weite Teile der Gesellschaft direkt von den beiden Weltkriegen betroffen waren, sind sie häufig fester Bestandteil des Familiengedächtnisses und berühren Menschen in hohem Maße. Das Leiden und Sterben zieht Fragen nach Schuld und Verantwortung sowie der Mitschuld von Familienangehörigen nach sich, was viele Menschen als Angriff auf die eigene Identität auffassen könnten (vgl. ebd., S. 326). Museale Kriegsdarstellung kann kollektive Selbstbilder formieren und deformieren. Thiemeyer (ebd., S. 15) formuliert es wie folgt: „Die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln ist die Kriegsausstellung. Kriegsdarstellung im Museum ist ein politischer Akt mit kulturellen Mitteln.“ Da Museen mittels Sachzeugen, die Authentizität suggerieren, Geschichte erzählen und als wissenschaftliche Institutionen auftreten, scheint die von ihnen erzählte Geschichte objektiv und ‚wahr‘ zu sein. Deshalb ist das von ihnen vermittelte Geschichtsbild im Vergleich zu anderen Medien sehr

¹¹ Laut Reemtsma differenziert jede gesellschaftliche Gruppierung zwischen erlaubter, verbotener und gebotener Gewalt. Wo diese Grenzen gezogen werden, unterscheidet sich allerdings je nach Gesellschaft und die Entscheidung darüber sei ein Prozess. Siehe dazu Reemtsma im Interview mit Andreas Lebert und Katrin Zeug (vgl. Leber & Zeug 2016).

überzeugend. Ausstellungen bieten aber in der Regel nur bestimmte Perspektiven auf die Geschichte an, indem manche Aspekte hervorgehoben und andere ausgelassen werden. Sie können Interpretationen vergangener Ereignisse vorschlagen (und andere ignorieren), die sich wiederum auf unser aktuelles Handeln auswirken (vgl. ebd., S. 16f).

2.2. Deutsche und französische Perspektiven auf ‚Nation‘ und ‚nationale Identität(en)‘

Der Terminus ‚nationale Identität‘ taucht erstmals in den 1980er Jahren auf. Der Romanist Joseph Jurt definiert ‚nationale Identität‘ als jene Merkmale einer Gruppe, die eine gewisse Kontinuität aufweisen, obwohl die Mitglieder der Gruppe ständig variieren. So wie die ‚Nation‘, ist auch die ‚nationale Identität‘ ein Konstrukt. Wirksam wird dieses Konstrukt, wenn die Selbstdarstellung rezipiert, akzeptiert und verinnerlicht wird (vgl. Jurt 2014, S. 7-10). Laut Jurt schärfen Nationen, die grundsätzlich auf einer universalistischen Verfassung beruhen, ihr partikulares Profil mithilfe von kulturellen Aspekten. Dies trifft im besonderen Maße auf Frankreich und Deutschland zu: „Frankreich war oft die Referenznation für Deutschland und vice versa. Das jeweilige Profil tritt durch die vergleichende Sicht klarer hervor“ (ebd. 2014, S. 284).

Die Soziologen Bernhard Giesen und Kay Junge (1998) untersuchten die Entwicklung ‚nationaler Identität‘ in Deutschland und Frankreich. Sie identifizierten drei Typen ‚nationaler Identität‘, die als Modelle verstanden werden können, um die Entscheidung darüber, wer zur ‚Nation‘ gehört und wer nicht, zu legitimieren. Das primordiale Modell beruht auf dem Prinzip jus sanguinis. Hier entscheidet die Abstammung darüber, wer ein- oder ausgeschlossen wird. Die Gemeinschaft wird in diesem Modell als eine exklusive Gruppe verstanden. Das universalistische Modell hingegen basiert auf dem Prinzip jus soli. Bei diesem Typus ist die Zugehörigkeit an ein Territorium gebunden, es

basiert auf einem inklusiven Verständnis von Gemeinschaft. Das traditionale Modell wiederum gründet sich auf gemeinsame Lebensformen, Erinnerungen und Geschichten. Giesen und Junge kommen zu dem Schluss, dass sich primordiale, universalistische sowie traditionale Modelle in beiden Ländern erkennen lassen. Trotzdem gebe es nationentypische Unterschiede, da diese Modelle unterschiedlich institutionalisiert und ‚verrechtlicht‘ worden seien. Welches der drei vorgestellten Modelle priorisiert wird, hänge zum Beispiel von der historischen Situation ab (vgl. ebd. S. 523f).

Die deutsche Romantik beispielsweise, eine literarische Bewegung, die sich während des Übergangs vom 18. ins 19. Jahrhundert formiert hat, trug wesentlich zum Mythos der ‚deutschen Kulturnation‘ bei. Primordiale Vorstellungen waren die Antwort auf den durch die Industrialisierung eingeläuteten technischen und den damit einhergehenden sozialen Wandel. Im 19. Jahrhundert wurde das naturverbundene, christliche Bauerntum idealisiert, während das Judentum regelrecht ‚verteufelt‘ wurde. Es galt die ‚Reinheit der deutschen Rasse‘ gegen andere ‚Rassen‘ zu verteidigen (zitiert nach ebd., S. 525). So wurde die ‚deutsche nationale Identität‘ im öffentlichen Raum als völkische Naturnation konstruiert. Das nationalsozialistische Regime (NS-Regime) rechtfertigte die Einführung einer rassistischen Gesetzgebung mit primordialen Ideen. Nach dem Holocaust waren solche Vorstellungen in der Öffentlichkeit diskreditiert. Die ‚Nation‘ war in Verruf geraten. Stattdessen traten traditionale und universalistische Modelle in den Vordergrund. Traditionale Vorstellungen in der Nachkriegszeit gründeten sich vor allem auf ‚Nationaltugenden‘ und Folklore. Sekundärtugenden wie Pflichtbewusstsein, Fleiß, Zuverlässigkeit und Schlichtheit bildeten das Fundament der ‚deutschen Wirtschaftswunderidentität‘. Allerdings war das keineswegs neu; seit Jahrhunderten beanspruchten die Deutschen solche Tugenden für sich, in Abgrenzung zu den vermeintlich ‚unehrlichen, faulen und arroganten Nicht-Deutschen‘ (siehe Giesen und Junge 1998, S. 526). Der deutsche ‚Tu-

gendcode` variiert dabei je nach historischer Situation. Die Gesetze blieben allerdings primordial, da es politisch gewünscht war, geflohene Deutsche, die nicht innerhalb der jetzigen deutschen Grenzen geboren worden waren, als Staatsbürger*innen zu integrieren, aber nicht-deutsche Gastarbeiter*innen auszugrenzen (vgl. ebd., S. 524-528). Erst am 1. Januar 2000 wurde ergänzend zum Abstammungsprinzip das Geburtsortprinzip in Deutschland eingeführt (siehe Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 2018).

Die Skepsis gegenüber der Nation hat lange angehalten. Auch die Bereitschaft zur von populären Medien häufig romantisieren Wiedervereinigung Deutschland hatte wenig mit einem starken Nationalbewusstsein und viel mit dem wachsenden Wohlstand in Westdeutschland zu tun, den sich die in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) lebenden Menschen ebenfalls wünschten. Durch die Wiedervereinigung ergab sich in Europa eine Machtverschiebung zugunsten Deutschlands, was die deutsch-französische Beziehung belastete. Deutschland antwortete auf Frankreichs Ängste vor einem Ungleichgewicht mit einer Intensivierung ihrer europäischen Integrationsbestrebungen. Einige Wissenschaftler*innen deuten die Bemühungen Deutschlands, die europäische Integration voranzutreiben, als eine Art Ersatzhandlung, um davon abzulenken, dass die eigene Nation gescheitert sei. Nach der Eurokrise von 2010 werden jedoch auch in Deutschland vermehrt europakritische Stimmen laut. Wo einige mehr Europa fordern, um Krisen gemeinsam zu meistern, fordern andere mehr Souveränität für den Nationalstaat (vgl. Jurt 2014, S. 261-269). Wie konträr die Vorstellungen von einer deutschen Nation innerhalb Deutschlands sind, zeigen die Wahlprogramme der Linken und der Alternative für Deutschland (AfD), die anlässlich der Bundestagswahl 2017 veröffentlicht wurden. Während die europakritische AfD für eine Abschaffung des Geburtsortsprinzips wirbt und zum Abstammungsprinzip zurückkehren will (vgl. Alternative für Deutschland 2017, S. 27-32), plädiert die europafreundliche Linke für offene Grenzen und eine inklusive

Gesellschaft (vgl. DIE LINKE 2017, S. 64-67). Beide Parteien zogen in den Bundestag ein und scheinen Zustimmung bei vielen Wähler*innen gefunden zu haben.¹²

Auch in Frankreich haben primordiale Vorstellungen eine lange Tradition. Schon während der Französischen Revolution argumentierte der Priester und Politiker Emmanuel Joseph Siéyès (1748-1836) mit diesem Modell, als er forderte die Aristokratie, als vermeintliche Nachkömmlinge der germanischen Franken, abzusetzen. Ebenso wie in Deutschland florierte der französische Antisemitismus, insbesondere zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert. Marine Le Pen, Parteivorsitzende von Rassemblement National (RN), forderte im Wahlkampf für die Präsidentschaftswahlen 2017, wie die AfD in Deutschland, eine Abschaffung des Geburtsortsprinzips in Frankreich.¹³ Das inklusive Modell des Geburtsortsprinzips ist in Frankreich schon während der Französischen Revolution entstanden. Die Revolution wurde mittels Einsatzes von (Waffen-)Gewalt durch die Revolutionsarmeen vorangetrieben. Die so ‚befreiten‘ Nationen sollten annektiert und die dort lebenden Menschen französische Staatsbürger*innen werden. Auf diese Weise wurde die ‚Inklusion‘ zur Ausdehnung französischen Staatsgebiets missbraucht: „Die französische Republik, ihre Staatsbürgerschaft und ihre emanzipatorische Sendung waren untrennbar mit ihrer Armee verbunden.“ (Giesen und Junge 1998, S. 531) Die Französische Revolution wirkt bis heute stark auf die ‚nationale Identität‘ ein, da die Vorreiterrolle, die Frankreich Ende des 18. Jahrhunderts spielte, immer wieder hervorgehoben wird. Mit dem vermeintlichen zivilisatorischen

19

¹² Bei einer Wahlbeteiligung von 76,2 % haben die AfD 12,6 % und DIE LINKE 9,2 % aller gültigen Zweitstimmen bei der Bundestagswahl 2017 erhalten (siehe Der Bundeswahlleiter 12.10.2017).

¹³ Die Programme von RN und AfD stimmen darüber hinaus in ihrer europakritischen Haltung überein. Beide Parteien sehen in der Europäischen Union eine Bedrohung für die jeweilige nationale Souveränität (siehe Le Pen 2017, S. 3-6 und Alternative für Deutschland 2017, S. 6-12).

Vorsprung wurde zudem der französische Kolonialismus gerechtfertigt (vgl. Pippel 2013, S. 11).

Ein weitverbreiteter traditionaler Typus französischer Identität basiert auf bestimmten Umgangsformen, die es zu beherrschen gilt, um sich von der ‚unzivilisierteren‘ Bevölkerung abzugrenzen. Dazu gehört beispielsweise, wer geschickt Konversation betreiben kann, über normierte Essmanieren verfügt und sich ‚angemessen‘ kleidet. Ein eindrückliches Beispiel für das Festhalten an diesem traditionellen Modell stellen die aufwendig betriebenen Versuche dar, die französische Sprache zu ‚verteidigen‘ und zu fördern (vgl. Develey 2017). Viele Französ*innen sehen *la France* als Erbin einer lateinischen Christenheit an, die sich beispielsweise gegen islamische Invasoren wehren muss. Das Christentum wird, so Giesen und Junge, in Frankreich eher als kultureller Habitus im Sinne von ‚verkörperter Kultur‘, die durch die Geburt erworben wird, verstanden. Hierin unterscheiden sich die primordialen Modelle, da in Deutschland vermehrt die Verbundenheit zur Natur und Landschaft betont wird (vgl. Giesen und Junge 1998, S. 529). Obgleich das abendländische Christentum als ‚Leitkultur‘ Frankreichs gelte, sei der Laizismus seit der dritten Französischen Republik (d. h. ab 1870) einer der wichtigsten Bestandteile der ‚nationalen Identität‘. Ziel sei es gewesen, den Einfluss des Religiösen massiv zu begrenzen, um Inklusion im französischen Sinne zu vollziehen. Die laizistische Identität Frankreichs werde daher besonders herausgefordert, wenn Menschen mit starkem religiösem Glauben aufgenommen werden sollen (vgl. ebd., S. 532). Im Jahr 2017 erteilte der französische Staat 334.951 Aufenthaltsgenehmigungen für asylberechtigte Menschen. Die meisten von ihnen kamen aus den überwiegend muslimisch geprägten Ländern Syrien, Afghanistan, Irak oder Libyen (siehe Damgé 2018). Viele französische Bürger*innen reagierten darauf mit defensiven Vorstellungen von Nation, die ich nach Giesen und Junge als primordial einstufen würde. Ungefähr ein Drittel der Wahlberechtigten wählte in der zweiten Runde der Präsidentschaftswahl

Marine Le Pen, die sich jedoch nicht gegen den liberalen Kandidaten Emmanuel Macron (66,10 % der Stimmen) durchsetzen konnte (siehe Präsidentschle 2017). Auf der anderen Seite stellt die Romanistin Nadine Pippel (2013, S. 10) fest, dass in der 2009 durch Éric Besson¹⁴ angestoßenen Debatte, was französische ‚Identität‘ ausmache, Diversität zum Leitbegriff avancierte. Dies „zeig[e] ein verstärktes Bewusstsein für die Notwendigkeit, sich nun für eine kulturell und ethnisch verstandene ‚diversité‘ zu öffnen.“

2.3. Deutsch-französische Beziehungen im Wandel

„Jahrhundertlang wird man zu uns kommen können, um sich an den Ruhm und die Schrecken des immensen Konfliktes zu erinnern, man wird sich informieren können und zugleich seine Seele mit der Liebe zu Frankreich und der Abscheu vor Deutschland und dem Deutschen füllen können [...].“

20

Mit diesen Worten schildert Henry Leblanc (1916 zitiert nach Sherman 2000, S. 207) seine Vision der von ihm im Jahr 1917 gegründeten ‚*Bibliothèque et musée de la guerre*‘. Bemerkenswert ist der in diesem Zitat deutlich werdende extreme Antagonismus zwischen Frankreich und Deutschland. Offenbar bewegten diese Emotionen den reichen Pariser Unternehmer Leblanc dazu, die erste bedeutende Institution in Frankreich, die den Krieg dokumentierte und gleichzeitig museal präsentierte, zu erschaffen. Obwohl der Hass gegen Deutsche auf diese Weise offenbart wurde, war die Sammlungskonzeption angeblich ‚neutral‘ ausgerichtet. Das inzwischen zu ‚*Musée d'Histoire Contemporaine*‘ umbenannte Museum befindet sich heute in direkter Nachbarschaft

¹⁴ Éric Besson war damals *Ministre de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du développement solidaire*. Das Ministerium wurde nur zwei Jahre zuvor, im Jahr 2007 vom damaligen konservativen Präsidenten Frankreichs, Nicolas Sarkozy, initiiert.

zum *Musée de l'Armée* im *Hôtel des Invalides* (vgl. ebd., S. 211-213). Der Ursprung des Hasses lässt sich nicht nur auf die bewaffneten Konflikte während des Ersten Weltkriegs zurückführen. Die Konstruktion einer deutsch-französischen ‚Erbfeindschaft‘ beginnt laut dem deutschen Historiker Ulrich Pfeil (vgl. 2015, S. 219-221) – zumindest aus deutscher Perspektive – bereits Anfang des 19. Jahrhunderts. Im Jahr 1814 schreibt der deutsche Dichter Ernst Moritz Arndt (zitiert nach Pfeil 2015, S. 219): „Ich hasse alle Franzosen ohne Ausnahme im Namen Gottes und meines Volkes [...]. Ich lehre meinen Sohn diesen Hass.“ Bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Feindschaft zwischen Deutschland und Frankreich von weiten Teilen der jeweiligen Bevölkerung als etwas Natürliches und Unwiderrufliches begriffen. Auf der französischen Seite lässt sich zunächst keine Germanophobie feststellen. Doch viele deutsche Nationalisten nutzten antifranzösische Ressentiments, um das eigene, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkeimende, Nationalbewusstsein zu stärken (vgl. ebd., S. 219-221).

Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 befeuerte maßgeblich die deutsch-französische Feindschaft. Deutschland löste Großbritannien, das seit dem Mittelalter ‚ärgster Feind‘ Frankreichs war, ab. Ein Großteil der französischen Bevölkerung forderte Rache für die als demütigend wahrgenommene Niederlage. Der Erste Weltkrieg erschien vielen Menschen als logische Konsequenz der ‚Erbfeindschaft‘. Auch nach diesem Krieg gab es keine Versöhnung. Die nationalsozialistischen Machthaber trieben die Gallophobie auf die Spitze, um die Kriegsvorbereitungen vor dem Zweiten Weltkrieg rechtzuzufertigen. Erst nach 1945 gelang es, einen Weg aus der „Gewaltspirale“ zu finden (ebd., S. 221). Die deutsch-französische Versöhnung gilt heute als Erfolgsgeschichte und beweist, dass das Konstrukt einer ‚Erbfeindschaft‘ „durch politischen Willen und zivilgesellschaftliches Engagement aufgebrochen werden kann“ (ebd.). Schon unmittelbar nach Kriegsende bildete sich laut der Historikerin und Politikwissenschaftlerin Christiane Wienand (vgl. 2015) ein hetero-

genes Feld zivilgesellschaftlicher Initiativen zur deutsch-französischen Aussöhnung. Eine wichtige Rolle nahmen hierbei beispielsweise katholische und protestantische Kirchen ein, die deutsch-französische Wallfahrten, Gottesdienste und Jugendaustausche organisierten. Andere Versöhnungsinitiativen wurden z. B. von Veteranenverbänden angestoßen. Seit den 1950er Jahren wurden die durch zivilgesellschaftliches Engagement hergestellten Kontakte häufig zum Anlass genommen, deutsch-französische Städtepartnerschaften zu etablieren. Charles de Gaulle (1890-1970) und Konrad Adenauer (1876-1967) förderten ab den 1960er Jahren die Aussöhnung mittels einer Politik der Annäherung, die im Élysée-Vertrag einen formellen Rahmen erhielt. Heute gilt der 1963 unterzeichnete Vertrag als Symbol der deutsch-französischen Versöhnung (vgl. Defrance und Pfeil 2015, S. 217).

Politikwissenschaftler Joachim Schild (vgl. 2015, S. 83) sieht die Einbettung der bilateralen Beziehungen in den Kontext der europäischen Integration als Erfolgsbedingung für die Versöhnung an. Vice versa sei die privilegierte Sonderbeziehung der beiden Staaten von herausragender Bedeutung für die Europäische Union. Laut Schild durchliefen die deutsch-französischen Beziehungen seit Kriegsende unterschiedliche Phasen, die sich durch einen Wechsel der Hierarchien kennzeichnen lassen. Zunächst dominierte Frankreich im ‚*couple franco-allemand*‘. Die Bundesrepublik wurde durch ihren wirtschaftlichen Erfolg zwischen dem Ende der 60er Jahre und der deutschen Wiedervereinigung rasch zu Frankreichs gleichberechtigtem Partner. Nach der Wiedervereinigung veränderte sich das Gleichgewicht deutlich zugunsten Deutschlands, auch weil Frankreich wirtschaftlich unterlegen ist. Obwohl seit der Jahrtausendwende die Annahme vorherrscht, die Versöhnung sei abgeschlossen, führt das machtpolitische Ungleichgewicht durchaus zu Spannungen. Vor allem dann, wenn Deutschland nationale Interessen zum Nachteil Frankreichs vertritt (vgl. ebd., S. 90f). Frankreich sieht sich häufig selbst zum ‚Juniorpartner‘ degradiert, „[...] was seinem Selbstbild und außenpolitischem

Rollenverständnis auf empfindliche Weise widerspricht“ (ebd., S. 91). Ulrich Pfeil (vgl. 2016) zufolge befindet sich die deutsch-französische Kooperation seit der Finanzkrise 2008 – vor allem auch wegen der folgenden Eurokrise und zuletzt der ‚Flüchtlingskrise‘ – selbst in einem anhaltenden Krisenmodus. Meinungsumfragen unter den Bevölkerungen beider Länder belegen zwar, dass man einander wohlgesonnen und das positive Bild vom jeweiligen Nachbarn stabil ist; doch die gegenseitige Kritik hat den Erkenntnissen zufolge unverkennbar zugenommen. Deutschlands Sparkurs gilt demnach in Frankreich als unsolidarisch, während der unterstellte Reformunwille in Frankreich von deutscher Seite missbilligt wird. Auf die engagierte Rede, die Emmanuel Macron am 26. September 2017 an der Pariser Sorbonne-Universität hielt und in der er für ein souveränes, vereintes Europa mit deutsch-französischen Impulsen warb (vgl. *Présidence de la République française*), reagierte Angela Merkel nüchtern (vgl. Balzer und Rahmlow 2018). Ihr angekündigter Rückzug aus der Politik enttäuschte Macron, hoffte er doch, gemeinsam mit ihr Europa reformieren zu können (vgl. Wiegel 2018).

2.4. Der Erste Weltkrieg in der deutschen und französischen Erinnerungskultur

Der Erste Weltkrieg endete vor über einem Jahrhundert. Während französische Institutionen und Vereine eine lebendige Gedenkkultur aufrechterhalten, ist er in der deutschen Erinnerungskultur weniger präsent. Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust überschatten das Erinnern an den Ersten Weltkrieg. In Frankreich erhält *la Grande Guerre* weitaus mehr Aufmerksamkeit von der Öffentlichkeit und ist von größerer Bedeutung für das nationale Bewusstsein sowie für die Politik. Dies lässt sich bereits an der Wortwahl zur Benennung dieses Ereignisses erkennen. Deutlich wird dies beispielsweise auch daran, dass hochrangige französische Politiker*innen wie selbstver-

ständig am 11. November, dem Jahrestag des Waffenstillstands, medienwirksam an Gedenkfeiern teilnehmen. Nicht nur in Paris, auch auf dem Land werden vielerorts Zeremonien abgehalten, um an die Toten dieses Kriegs zu erinnern. Meistens sind die Denkmäler zu Ehren der Toten, die in fast allen französischen Dörfern und Städten bereits kurz nach Ende des Kriegs errichtet wurden, zentrale Treffpunkte für Gedenkfeiern. Die Journalistin Jacqueline Hénard (1998) bezeichnet den 11. November sogar als den ‚höchsten patriotischen Feiertag‘ Frankreichs. Würde man hierzulande Menschen danach fragen, was sie mit dem 11. November assoziieren, wäre die meist genannte Antwort wahrscheinlich der Karneval (vgl. Korte et al. 2008, S. 7-9).

Als der letzte noch lebende Veteran des Ersten Weltkriegs mit französischer Staatsbürgerschaft, Lazare Ponticelli, am 12. März 2008 im Alter von 110 Jahren verstarb, wurde er mit einem Staatsbegräbnis geehrt. Sein Tod wurde von einem großen Medienecho in Frankreich begleitet. Im Gegensatz dazu wurde der Tod Erich Kästners, des letzten überlebenden deutschen Kriegsteilnehmers, der am 1. Januar 2008 verstarb, von Seiten des Staates oder überregionalen Medien kaum thematisiert (vgl. Jalabert et al. 2017, S. 9f). Dieser Vergleich illustriert die großen erinnerungskulturellen Unterschiede zwischen Frankreich und Deutschland. Darüber hinaus nimmt der Tod der letzten Zeitzeug*innen Einfluss auf das Erinnern an den Krieg. Der Erste Weltkrieg gilt seitdem als historisiert. So weisen beispielsweise ICOM Europe und ICOM Germany explizit darauf hin, dass Museen nun, da es keine lebenden Zeitzeug*innen mehr gibt, eine besondere Verantwortung zur Aufklärung und Aufrechterhaltung der Erinnerung jüngerer Generationen haben (siehe ICOM Europe 2018). Erst in jüngster Zeit, zum 100-jährigen Jubiläum 2014-2018, erscheint der Erste Weltkrieg wieder vermehrt in deutschen Medien. Zahlreiche Gedenkveranstaltungen werden von zivilgesellschaftlichen und politischen Akteur*innen und Institutionen initiiert, viele deutsche Museen lassen Sonderausstellungen zum Thema kuratieren. Dennoch ist das

kaum mit dem Aufwand zu vergleichen, den französische Institutionen und Verbände betreiben, um das *centenaire* feierlich zu begehen (vgl. Jalabert et al 2017, S. 9f). Vor allem in Westeuropa setzen transnationale Projekte neue Impulse für die Erinnerungskultur des Ersten Weltkriegs, wie beispielsweise das umfassende Programm mit dem Titel ‚Zeitenwende / *Le Tournant*‘ des 2012 gegründeten Netzwerk Museen / *Réseau Musées*. Als Sprecher des Projekts berichtete Markus Moehring (vgl. 2018) im Rahmen der European Conference 2018 der ICOM, dass die transnationale Zusammenarbeit insbesondere durch unterschiedliche nationale Erinnerungskulturen in Deutschland und Frankreich erschwert werde. Im Folgenden möchte ich die Entwicklungen der nationalen Erinnerungskulturen kurz skizzieren und versuchen, die Unterschiede zu erklären.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, zu Zeiten der Weimarer Republik, sind es vor allem ehemalige Offiziere und Vorsteher der Kriegspropaganda-Institutionen, die in Deutschland bestimmen, wie die Kriegsgeschehnisse zu betrachten seien. Dies führte dazu, dass die Mehrheit der Bevölkerung eine nationalistisch-konservative Perspektive auf den Krieg einnahm. Dass sich unparteiische Wissenschaftler*innen zurückhielten, begünstigte diese Entwicklung zusätzlich. Viele zeitgenössische ‚Gefallenen‘-Denkmäler verdrängten die Niederlage¹⁵ und forderten Rache, anstatt Trauernde zu unterstützen und Pazifismus zu fördern (vgl. Thiemeyer 2010a, S. 86-89). Die Überführung der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in ein institutionalisiertes, ‚kulturelles Gedächtnis‘¹⁶ wurde weitestgehend versäumt. Getrauert wurde nahezu aus-

schließlich im religiösen oder privaten Kreis der Angehörigen. Zumeist wird als die zugrunde liegende Ursache angeführt, dass das Deutsche Kaiserreich massiv am Ausbruch des Ersten Weltkriegs beteiligt war und darüber hinaus den Krieg verlor. Dem wäre entgegen zu halten, dass die französische Bevölkerung nach 1871 aufwendig den Erinnerungskult um den Deutsch-Französischen Krieg am Leben hielt. Was sich weiterhin problematisch auf die deutsche Erinnerungskultur auswirkt, ist die Instrumentalisierung des Ersten Weltkriegs während des nationalsozialistischen Regimes. Die NS-Propaganda nutzte beispielsweise die Errichtung des ‚Reichsehrenmals‘ in Tannenberg und ging gegen die vermeintliche ‚Kriegsschuldflüge‘ vor, um ihre Führung zu legitimieren und zu sichern (vgl. Korte et al. 2008, S. 7-9 und Becker und Krumeich 2010, S. 310f). Während die Westfront fest in der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg verankert ist, sind die Gräueltaten an der Ostfront häufig vergessen worden (vgl. Thiemeyer 2010c, S. 466). Auf die Schlacht von Tannenberg trifft das ausnahmsweise nicht zu. Dort trafen zu Beginn des Ersten Weltkriegs 191.000 Soldaten der russischen Armee auf 153.000 deutsche Soldaten unter der Führung von Paul von Hindenburg. Der Sieg der deutschen Truppe machte von Hindenburg zu einer ‚lebenden Legende‘ und wurde im Jahr 1924 mit der Errichtung eines immensen burgähnlichen Denkmals gewürdigt (vgl. Meador 2007, S. 639).

Über die Frage, wer verantwortlich für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs war, wird seit mehr als 100 Jahren kontrovers diskutiert. Unter den ‚Siegernationen‘ herrschte zunächst schnell Einigkeit darüber, dass die Hauptlast

¹⁵ Becker und Krumeich (2010, S. 310) legen nahe, dass der Schmerz der Niederlage vor allem darin begründet liegt, dass sie „[...] jedes Opfer noch sinnloser erscheinen [ließ].“

¹⁶ Der Sozialpsychologe Harald Welzer konstatiert, dass Erlebnisse und Erfahrungen maßgeblich Einfluss darauf nehmen, was unser Gehirn verarbeitet. Wissen kann aber auch generationsübergreifend weitergegeben werden; das Museum stellt z. B. eine Institution dar, die Wissen über Generationen hinweg vermittelt. Aleida und Jan Assmann bezeichnen diese Form des Wissens als ‚kulturelles Gedächtnis‘. Dieses werde durch eine kulturelle und institutionelle Formung kontinuierlich fixiert. Praktiken zum Erhalt dieses Gedächtnisses seien

beispielsweise Texte, Riten, Denkmäler, Begehungen und Betrachtungen. Hierdurch werde an bestimmte Zeitpunkte erinnert, die mit Bedeutung aufgeladen werden. Somit überdauert das ‚kulturelle Gedächtnis‘ das ‚kommunikative‘, welches bis zu vier Generationen umfassen könne, um ein Vielfaches. Eine Besonderheit des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ besteht einerseits in seiner Verknüpfung mit der Konstruktion von Identität und andererseits in seiner Alltagsferne. Jedoch lasse sich ‚das Wissen der Wir-Gruppe‘ stets auf die Gegenwart anwenden und werde im jeweiligen sozio-kulturellen wie politischen Kontext von jeder Generation anders verhandelt (siehe Welzer 2004, S. 155 und 167f).

der Schuld bei der deutschen Regierung liegt. Der Kriegsschuldartikel des Versailler Vertrages, Artikel 231, lautet wie folgt:

„Die alliierten und assoziierten Regierungen erklären, und Deutschland erkennt an, dass Deutschland und seine Verbündeten als Urheber für alle Verluste und Schäden verantwortlich sind, die die alliierten und assoziierten Regierungen und ihre Staatsangehörigen infolge des Krieges, der ihnen durch den Angriff Deutschlands und seiner Verbündeten aufgezungen wurde, erlitten haben“ (zitiert nach Mombauer 2014).

Die neue Weimarer Regierung war jedoch anderer Meinung und veranlasste eine sehr erfolgreiche Propagandaoffensive, um die sogenannte ‚Kriegsschuldlüge‘ zu bekämpfen. Weite Teile der deutschen Bevölkerung waren überzeugt davon, dass sie in einem Verteidigungskrieg gekämpft hatten. Den Kriegsschuldartikel empfanden sie als Demütigung. Thiemeyer (2010a, S. 79) zieht folgendes Résumé:

„Alles in allem bewältigten die Deutschen Kriegsniederlage, Reparationszahlungen, Kriegsschuldvorwürfe und Nachkriegsbesetzung in einer Mischung aus Verdrängung und politischem Aktivismus, wobei offen bleibt, ob der Krieg oder die Niederlage das eigentlich traumatisierende Ereignis waren.“

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg an die des Zweiten gebunden. Während der Nürnberger Prozesse verteidigten sich die Hauptkriegsverbrecher mit der Behauptung, dass die Auswirkungen des Versailler Vertrags sie dazu gezwungen hatten, Krieg zu führen. Erst in den 1960er Jahren begannen deutsche Historiker*innen die ‚Kriegsschuldlüge‘ zu hinterfragen. Fritz Fischer löste 1961 mit der Ver-

öffentlichung seines Buchs ‚Griff nach der Weltmacht‘ eine Kontroverse in der Bundesrepublik aus, die auch heute noch als die weitreichendste Auseinandersetzung über den Ersten Weltkrieg in Deutschland nach 1945 gilt. Fischer warf der damaligen deutschen Regierung vor, den Ersten Weltkrieg vorangetrieben zu haben, um sich eine hegemoniale Stellung zu verschaffen. Seine Überzeugung von der Hauptverantwortung Deutschlands für den Ersten Weltkrieg verschärfte die Wahrnehmung Deutschlands als imperialem Aggressor. In der DDR wurden beide Weltkriege zum einen als imperialistisch und zum anderen als eine Folge des Kapitalismus dargestellt. Die ostdeutsche Republik empfand sich selbst als friedlichen Staat und war darum bemüht, sich vom ‚kriegstreibenden Westen‘ abzugrenzen (vgl. Thiemeyer 2010a, S. 87-89).

In den 1980er Jahren erhöhte sich das Interesse am Ersten Weltkrieg. Man wollte diese mittlerweile weit entfernte, aber immer noch verstörende Zeit besser verstehen. Die Faszination für den Ersten Weltkrieg liegt auch darin begründet, dass in diesem Krieg (abgesehen von Atomwaffen und Drohnen) alle Vernichtungsinstrumente Anwendung fanden, die auch heute noch das Kriegsgeschehen bestimmen: von hochtechnisierten Kampfgeräten, über biochemische Waffen, bis hin zum ideologischen Propagandakrieg. Vor dem Ersten Weltkrieg hat es eine derartig gewaltige Brutalität nicht gegeben (vgl. Krumeich 2008, S. 60). Heute sind solche Szenarien weiten Teilen der westlich sozialisierten europäischen Bevölkerung nur aus Geschichtsbüchern und Tagesnachrichten bekannt. In gewisser Weise ist man es gewöhnt, solche Bilder zu sehen, ohne jedoch persönlich betroffen zu sein. Die gegenwärtigen Konflikte in der Ukraine und in Syrien belegen aber, dass Europa auch in heutigen Zeiten nicht von Krieg und seinen Konsequenzen verschont bleibt.

Das deutsch-französische Historikerduo Gerd Krumeich und Jean-Jacques Becker (vgl. 2010, S. 305-310) beschreibt Frankreichs Siegesfreude nach dem Ersten Weltkrieg als zurückhaltend und von kurzer Dauer. Denn schnell

wurde das Ausmaß der Zerstörung und der Gewalt deutlich. Frankreich hatte in Relation zur Bevölkerungszahl die meisten Toten aller großen kriegsbeteiligten Nationen zu beklagen: fast 1,4 Millionen tote Soldaten. Darüber hinaus kehrten über 5 Millionen Kriegsversehrte zurück. Auch die materiellen Zerstörungen waren immens. An dieser Stelle dürfen die unermesslichen psychologischen Folgen für die Kriegsrückkehrer und die in der Heimat gebliebenen Angehörigen ebenfalls nicht vergessen werden. Der Großteil der Menschen in Frankreich fühlte sich als Opfer einer Katastrophe, die unfreiwillig über sie hereingebrochen ist. Im Vergleich dazu hatte Deutschland „[...] weder eine ähnlich hohe Verlustrate noch so weitreichende Verwüstungen wie Frankreich zu verkraften“ (ebd., S. 307). Zwar waren die Verluste auch auf deutscher Seite mit zwei Millionen Toten und mehr als vier Millionen Kriegsversehrten sehr hoch, im Verhältnis zur Bevölkerungszahl aber weniger verheerend. Die meisten Schlachten wurden außerdem nicht auf deutschem Gebiet geführt. Die Reparationen, die Frankreich von der deutschen Regierung verlangte, lösten Unverständnis und Protest in der deutschen Bevölkerung aus, was womöglich mit der Unkenntnis über die Schäden, die Frankreich erleiden musste, zusammenhing. Anders als in Deutschland, wo sich nach Kriegsende der Revanchismus nahezu ungehindert ausbreiten konnte, reagierten die meisten Menschen in Frankreich auf das Kriegsende mit einer allgemeinen Kriegsskepsis. Der Pazifismus, angeregt von einer erstarkenden politischen Linken, wurde vermehrt befürwortet. In Frankreich war die Trauer allgegenwärtig. Angestoßen von Veteranenverbänden wurde der 11. November – der Tag, der Unterzeichnung des Waffenstillstands – zum nationalen Feier- und Gedenktag für das Ende des Kriegs und seine Opfer erklärt. In fast allen französischen Dörfern und Städten lassen sich heute noch Wandtafeln und Denkmäler zu Ehren der Toten finden. Zahlreiche Kriegsgräber prägen immer noch ganze Landstriche im Norden Frankreichs.

Der Historiker Jean-Noel Grandhomme (vgl. 2017) weist darauf hin, dass die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in der Grenzregion *Alsace-Moselle* (in deutscher Sprache meist Elsass-Lothringen genannt) einen anderen Hintergrund hat als im Rest des Landes. Die meisten Kriegsteilnehmer hatten in deutschen Uniformen gekämpft, wurden aber mit der Unterzeichnung des Versailler Vertrags zu französischen Staatsbürgern. Während des Kriegs wurde ein Großteil der Soldaten aus der Region an die Ostfront geschickt, da die Befehlshaber Desertionen befürchteten. Viele französischstämmige, in deutscher Uniform kämpfende Soldaten aus *Alsace-Moselle* litten besonders darunter, gegen Menschen kämpfen zu müssen, die dieselbe Sprache sprechen. Nach Kriegsende wurden deutsche Denkmäler zerstört und Straßen mit deutschen Namen umbenannt. Die deutsche Vergangenheit wird mitunter noch heute tabuisiert. Vielerorts wurde die ‚Rückkehr‘ zum französischen Staat in der Region gefeiert, doch die Lebensbedingungen für die Veteranen und ihre Angehörigen waren schwierig. Die einflussreichen französischen Veteranenverbände wehrten sich zunächst dagegen, Veteranen, die in der deutschen Armee gekämpft hatten, aufzunehmen. Ebenso erhielten sie lange Zeit keine Veteranenpension. Während Soldaten, die auf französischer Seite gekämpft hatten, heroisiert wurden, wurden die Soldaten auf der anderen Seite ignoriert oder beschuldigt. Viele Menschen in Frankreich sahen die hohen Verluste als ‚Preis‘ an, den Frankreich zahlen musste, um die Region *Alsace-Moselle* ‚zurückzuerobern‘. Anhand der Geschichte dieser Region zeigt sich deutlich, dass Staatsgrenzen lediglich politische Konstrukte sind. Ob die Menschen sich als ‚deutsch‘ oder ‚französisch‘ identifizieren, hat oft wenig mit der offiziellen Staatszugehörigkeit zu tun.

Laurent Jalabert et. al (vgl. 2017, S. 10) zufolge erlebt die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg seit den 1980er/90er Jahren eine Renaissance, ähnlich wie es Krumeich für Deutschland beschreibt. Zu dieser Zeit wurden mehrere Museen gegründet, die sich mit dem Ersten Weltkrieg im Allgemeinen und

den militärischen Auseinandersetzungen, die an den jeweiligen Orten stattfanden, im Besonderen auseinandersetzen. Eines der bekanntesten Beispiele ist das 1992 eröffnete *Historial de la Grande Guerre* in Péronne. An der Somme floriert seitdem der sogenannte ‚Schlachtfeldtourismus‘.¹⁷ Mit der Beisetzung eines ‚unbekannten Soldaten‘ unter dem Pariser Triumphbogen wurde bereits 1920 ein zentraler nationaler Gedenkort und „[...] Symbol für die Reintegration der Kriegstoten, Verehrten und Veteranen in die nationale Erinnerung geschaffen.“ (Thiemeyer 2010a, S. 81) Nicht zufällig wählte die französische Regierung diesen symbolischen Ort aus, um mit etwa 70 hochrangigen Politiker*innen, darunter Angela Merkel, Donald Trump und Wladimir Putin, am 11. November 2018 dem Ende des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren zu gedenken. Macron zog in seiner Rede unmissverständlich eine Verbindung zwischen dem Nationalismus-Boom zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Ursache für den Krieg und aktuellen Trends zum Nationalismus, die z. B. die politische Agenda von Trump und Putin dominieren. Eindrücklich warnte er vor den Gefahren des Nationalismus und warb stattdessen für Multilateralismus, wie es die EU verkörpere (vgl. Boichot 2018).¹⁸

¹⁷ Der französische Begriff *tourisme de mémoire* ist weniger negativ konnotiert. Die Feierlichkeiten und Veranstaltungen anlässlich des *centenaire* bilden dabei den Höhepunkt. Innerhalb des Zeitraums 2014-2018 wurden einige weitere Museen in Bezug zum Ersten Weltkrieg eröffnet. Neben französischen Besucher*innen (ca. 70 %) reisen viele belgische und britische Tourist*innen an die Erinnerungsorte. Beispielsweise konnte das *Historial* in Péronne im Jahr 2017 über 75.000 Besuche verzeichnen – eine beachtliche Zahl für ein Museum in einer kleinen Ortschaft, in der ca. 7.600 Menschen leben (vgl. Agence Somme Tourisme 2018).

¹⁸ Gedenkfeiern anlässlich des Endes des Ersten Weltkriegs, die von deutschen und französischen Politiker*innen höchsten Ranges gemeinsam begangen werden, sind trotz unterschiedlicher nationaler Erinnerungskulturen eine seit den 1960er Jahren gepflegte Tradition. Am 18. November 2018, dem Volkstrauertag, reiste Macron eigens dafür nach Berlin, obwohl die Protestbewegung *Gilets-Jaunes* seine Anwesenheit in Paris forderte.

3. ‚Nation‘ und Erster Weltkrieg im *Musée de l’Armée*

Dominique Merle schreibt in einem Artikel aus dem Jahr 1997 (S. 26) als damaliger Kustode des *Musée de l’Armée*: „Die Geschichte eines Museums bestimmt, was es ist, und wohin es in Zukunft steuert.“ Die Art und Weise, in welcher Museen Objekte und Narrative präsentieren, wird maßgeblich von den Entstehungsgeschichten und Sammlungskonzeptionen der jeweiligen Museen beeinflusst. Ausstellungen entstehen nicht im luftleeren Raum. Wie Spanka (vgl. 2018, S. 171) erklärt, müssen die kultur- und identitätspolitischen Rahmenbedingungen, welche die Ausstellung prägen, bei der Analyse berücksichtigt werden. In diesem Teil der Arbeit werde ich die wesentlichen Rahmenbedingungen, die das *Musée de l’Armée* dominieren, analysieren und dahingehend befragen, welche Bedeutung sie für die Darstellung des Ersten Weltkriegs und die Konstruktionen von Nation darstellen.

26

3.1. Das *Musée de l’Armée* und seine Ausstellung ‚*Les deux guerres mondiales*‘

Die Anfänge der Sammlung des *Musée de l’Armée* lassen sich laut Merle (vgl. 1997, S. 263f) auf ein ‚Königliches Waffenkabinett‘ zurückführen, das 1643 im *Palais de l’Arsenal* eingerichtet worden ist. Der Marschall d’Humières (1628-1694) bezog als Großmeister der Artillerie im Jahr 1685 ebenjenes *Palais* und erweiterte die Sammlung um eine beträchtliche Menge von Waffen. Die Sammlung wuchs stetig, nahm jedoch während der Französischen Revolution durch Plünderungen erheblichen Schaden. Edme Régnier, ein Büchsenmacher, begann ab 1793 verloren gegangene Objekte ausfindig zu machen, um die Sammlung wieder zu vereinen und vergrößerte sie mit konfiszierten Waffen der französischen Krone. 1796 wurde die Sammlung in das Dominikanerkloster Saint-Thomas-d’Aquin in Paris überführt, dessen Mönche im

Zuge der Revolution vertrieben wurden. Während des Französischen Konsulats wurde das Kloster zum offiziellen Artilleriemuseum – erstmals waren die Objekte öffentlich zugänglich. Dort blieb die Sammlung bis zum Umzug zu seinem heutigen Standort im Jahr 1871, dem *Hôtel des Invalides* (vgl. Scot).

Bei meinem ersten Forschungsaufenthalt beeindruckte mich das Äußere des *Hôtel des Invalides* sehr, es irritierte mich allerdings auch. Die Größe und die schmuckreiche Fassade des Gebäudes wirkten auf mich überwältigend. Statt an ein altes Hospital zu erinnern, wirkte das *Hôtel* vielmehr wie eine Festung – mit Gräben zu seinem Schutz, samt den auf mögliche Eindringlinge ausgerichteten Kanonen. Selbst die Gartenanlagen in ihrer perfekten Symmetrie und getrimmten Büschen, die mich an Patronen erinnerten, schienen militärisch angehaucht zu sein (siehe Abb.1). König Louis XIV. (1638 - 1715) veranlasste im 17. Jahrhundert den Bau des *Hôtel des Invalides*, um Kriegsversehrte und Veteranen zu beherbergen. Ziel war es, ihre Lebensbedingungen zu verbessern und die Attraktivität des Soldatenberufs zu steigern. Die Lage in der Nähe der Seine ermöglichte die schnelle Lieferung von Baumaterialien und erleichterte die Versorgung der Soldaten. Damals war der Ort unweit von Paris, dessen Stadtgrenzen sich seitdem derart ausdehnten, dass das *Hôtel des Invalides* heute im 7. Arrondissement von Paris liegt, einem der teuersten Quartiers des Landes. So befinden sich beispielsweise in unmittelbarer Nähe Sehenswürdigkeiten wie der Eiffelturm, das *Musée d'Orsay* sowie das *Musée du quai Branly* und die Nationalversammlung. Kriegsminister Marquis de Louvois (1641-1691) war verantwortlich für das Bauvorhaben, das zunächst dem Architekten Libéral Bruant (1635-1697) anvertraut wurde. Der Bau dauerte mehr als 30 Jahre, von 1671 bis 1706. Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) ersetzte ab 1676 Bruant und widmete sich in erster Linie dem Dom, dessen architektonische Gestaltung sein Verdienst war (vgl. Bouget 2014, S. 9-11). Im 17. und 18. Jahrhundert fungierte das *Hôtel* als militärische, religiöse und medizinische Institution. Das *Hôtel* diente als Krankenhaus und Altenheim,

es beherbergte zudem bis zu 4.000 Soldaten. Als Museum wurde es erstmals 1776 genutzt, als die königliche Reliefkarten-Sammlung vom Louvre ins *Hôtel* gebracht wurde (vgl. ebd., S. 16-18, siehe auch Abb. 2).



Abb. 2: Draufsicht auf das *Hôtel des Invalides*.

Wie Merle (vgl. 1997, S. 264) erläutert, demonstriert der Umzug der ursprünglichen Sammlung nach dem Deutsch-Französischen Krieg, dass das Museum auch eine Gedenkstätte ist. Zum Gelände gehören schließlich damals wie heute die Kirche *Saint-Louis des Invalides* und der Invalidendom. Weltweit ist das *Hôtel des Invalides* für den Invalidendom, in dem sich das Grabmal Napoleon Bonapartes befindet, bekannt. In Anlehnung an Richard Handler könnte man das *Hôtel des Invalides* als eindruckliche Verdinglichung der nationalen Kultur und Religion betrachten. Die materialisierte Verbindung zweier so erfolgreicher Konstrukte, die unmittelbare Nähe des Museums zu den religiösen Gedenkort, hat einen nicht zu unterschätzenden

Einfluss auf die Darstellung der Exponate und deren Wahrnehmung durch die Besucher*innen (vgl. ebd. und Bouget S. 9). Aus anderer Perspektive könnte man den Umzug der Sammlung nach der militärischen Niederlage in das äußerst repräsentative *Hôtel des Invalides* als Ausdruck eines Bedürfnisses nach Selbstvergewisserung deuten. Infolge des Deutsch-Französischen Kriegs erstarkte eine patriotische Bewegung in Frankreich. Als führender Vertreter dieser Bewegung veranlasste der Künstler Édouard Detaille (1848-1912) im Jahr 1896 die Gründung des Historischen Armeemuseums im *Hôtel des Invalides*. Während das Artilleriemuseum für die Zeit bis 1596 verantwortlich gewesen ist, sollte sich das Historische Armeemuseum nachfolgenden Epochen widmen. Im Jahr 1905 wurden beide Institutionen vereint und das *Musée de l'Armée* gegründet. Der Entstehungsprozess bis zur Gründung dauerte also fast vier Jahrhunderte. Die Sammlungen wurden in der Zwischenzeit um eine Vielzahl von Objekten bereichert, beispielsweise aus der Nationalbibliothek, dem Zentrallager der Artillerie, dem Louvre und dem Kaiserlichen Waffenkabinett (vgl. ebd. S. 264f). Die Entstehungsgeschichte des Museums als ursprüngliche Waffensammlung und des Gebäudekomplexes mit hohem Symbolcharakter, in dem es untergebracht ist, verdeutlicht den engen Bezug zum französischen Militär. Merle zufolge bildet das Museum „als Konservatorium einen festen Bestandteil der französischen Nation“ (ebd. S. 264).

Obleich viele der ursprünglichen Funktionen des *Hôtel des Invalides* bis in die Gegenwart überdauerten, bildet das Museum heute das Zentrum des *Hôtel* – etwa ein Drittel des Geländes gehören zum *Musée de l'Armée* (vgl. Bresse 2009). Die Kirche veranstaltet regelmäßig Gottesdienste; ein medizinisches Zentrum und ein Pflegeheim für Kriegsversehrte sind auch heute noch dort untergebracht. Darüber hinaus fungiert das *Hôtel* als Veranstaltungsort für wissenschaftliche und kulturelle Events. In den herausgegebenen Presseinformationen und auf der Website des Museums zeigt sich deutlich, dass sich das Museum als eine wissenschaftliche Institution versteht und

präsentiert. So wird beispielsweise angegeben, dass sich Ausstellungen an den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen orientieren und es zahlreiche Kooperationen mit Forschungsinstituten gibt. Im März 2018 eröffnete das *Musée de l'Armée* eine militärhistorische Fachbibliothek mit circa 30.000 Werken. Außerdem gibt das Museum selbst regelmäßig Veröffentlichungen zur Militärgeschichte heraus, organisiert Fachkolloquien und beteiligt sich eigenen Angaben zufolge an diversen Forschungsprojekten (vgl. *Musée de l'Armée* 2018, S. 24). Die fortwährende Präsenz der Armee im *Hôtel* wird besonders dann deutlich, wenn militärische Zeremonien auf dem Gelände abgehalten werden, an denen häufig der Präsident der Republik teilnimmt. Außerdem patrouillieren ständig bewaffnete Soldat*innen auf dem Gelände. Jeder Eingang zum Gelände wird akribisch überwacht. Möchte man es betreten, muss man sich zunächst einer Kontrolle unterziehen, in der beispielsweise Taschen durchsucht werden.

Das *Hôtel des Invalides* gehört zu den am meisten besuchten Sehenswürdigkeiten in Paris, wozu insbesondere das Museum mit seiner circa 500.000 Objekte umfassenden Sammlung beiträgt. Unter den über eine Million Menschen, die das Museum im Jahr besuchen, bilden die Tourist*innen aus dem Ausland eine deutliche Mehrheit. Etwa ein Drittel des Publikums kommt aus Frankreich, ein weiteres Drittel aus dem europäischen Ausland, das letzte Drittel aus dem außereuropäischen Ausland, wie z. B. Nordamerika (vgl. *Musée de l'Armée* 2018, S. 6f). Im Jahr 2017 konnte das Museum etwa 1,2 Millionen Besuche verzeichnen und befindet sich damit unter den zehn meistbesuchten Museen Frankreichs (vgl. ebd. S. 17). Eine Befragung aus demselben Jahr ergab, dass der typische Museumsbesucher ein um die 40 Jahre alter berufstätiger Mann ist.¹⁹ Das *Musée de l'Armée* ist demnach kein Nischenmuseum, das nur von einem Fachpublikum besucht wird. Stattdessen scheint es

¹⁹ Etwa 60 % des Publikums gaben an, männlich zu sein, etwa 40 % gaben an, weiblich zu sein (vgl. *Musée de l'Armée* 2018, S. 6f).

eine Institution zu sein, die auf der Must-See-Liste vieler Paris-Tourist*innen steht²⁰ und ist somit im Mainstream zu verorten. Dass ausländisches Publikum eine der Zielgruppen darstellt, zeigt sich zum Beispiel an den grundsätzlich mehrsprachigen Ausstellungstexten oder Digital- und Audioguides sowie der museumseigenen App. Außerdem können Führungen in über zehn Sprachen gebucht werden (vgl. Musée de l'Armée: Groups). Darüber hinaus erleichtern Piktogramme die Orientierung im Museum; beispielsweise ist ein stilisierter Panzer auf den meisten Wegweisern zur Ausstellung über die beiden Weltkriege abgebildet. Das *Musée de l'Armée* fungiert nicht nur als eine Institution, die französischen Staatsbürger*innen die Militärgeschichte ihrer Nation näherbringen möchte, sondern als repräsentative Vermittlerin französischer Kriegsgeschichte für ein internationales Publikum.

Schwerpunkt der Präsentation des Museums bildet die Geschichte der französischen Armee vom 13. Jahrhundert bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs (vgl. Bouget 2014, S. 18f). Die Sammlung ist in drei zentrale Bereiche, die chronologisch gegliedert sind, unterteilt. Das *Département ancien* beinhaltet mehr als 7.000 Objekte, darunter hauptsächlich Rüstungen und Waffen, aus der Zeit des 13.-17. Jahrhunderts, von denen zurzeit etwa 1.500 in der Dauerausstellung zu sehen sind. Das *Département moderne* umfasst Objekte aus der Zeit von 1643-1870. Ungefähr 2.000 Exponate werden permanent im Museum gezeigt. Das *Département contemporain* beinhaltet die Sammlung der Objekte aus dem Zeitraum 1871-1945, d. h. vom Ende des Deutsch-Französischen Kriegs bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs.²¹ Mit 3.000 Exponaten auf 3.500 qm Ausstellungsfläche ist die Ausstellung dieser Sammlung die

20 Das *Musée de l'Armée* hat beispielsweise im Jahr 2018 einen Award des beliebten Reisebewertungen-Onlineportals TripAdvisor gewonnen und ist dort unter den Top 50 der beliebtesten Sehenswürdigkeiten gelistet (siehe TripAdvisor 2018).

21 Diese Abteilung im Jahr 2019 noch *contemporain* also ‚zeitgenössisch‘ zu nennen, stellt einen interessanten Anachronismus dar, schließlich leben nur noch wenige Menschen, die den Zweiten Weltkrieg tatsächlich miterlebt haben.

größte, obwohl sie den kürzesten Zeitraum ‚abdeckt‘. Unter den Objekten aus der Zeit des Ersten Weltkriegs befinden sich unter anderem künstlerische Werke wie Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen, Militaria wie Uniformen und zugehörige Kopfbedeckungen, Waffen, Waffenmodelle und Fahnen, aber auch Objekte aus häuslichen oder religiösen Kontexten. Der verantwortliche Kurator für dieses *Département* ist Lieutenant-Colonel Christophe Bertrand, der z. B. auch Mitautor des 2013 erschienenen Ausstellungsführers zur im Juli 2006 eröffneten Dauerausstellung *Les deux guerres mondiales* ist. Von 2014 bis 2018 zeigte das Museum zusätzlich sieben Sonderausstellungen, die Ereignisse oder Themen im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg präsentieren.

Die derzeitigen Dauerausstellungen wurden im Rahmen des Programms ATHENA (ein Akronym aus *Armes*²², *Techniques*, *Histoire*, *Emblématique*, *Nation et Armée*) neugestaltet. Die aufwendige Modernisierung des *Musée de l'Armée* mit einem Budget von ca. 75 Millionen Euro²³ wurde in den frühen 1990er Jahren initiiert. Im Jahr 2010 war die Neugestaltung des gesamten Dauerausstellungsparcours abgeschlossen. General Robert Bresse, Historiker und ranghoher Militär, war von 2003-2011 Museumsdirektor und gab mehrere Interviews zu den Zielen von ATHENA. Er sah seine Aufgabe darin, das *Musée de l'Armée* von einem ‚Museum der Objekte‘ in ein ‚Museum der Geschichte‘ zu verwandeln. Im Zuge der Neukonzeptionierung wurde etwa ein Drittel der zuvor ausgestellten Objekte ‚gestrichen‘. Der chronologische Parcours stellt nun drei für Frankreich zentrale historische Perioden – die königliche, imperiale und republikanische – anhand von drei Persönlichkeiten besonders heraus: Louis XIV., Napoleon I. und Charles de Gaulle. Neben der Entwicklung der Armee und ihrer Ausrüstung, die chronologisch dargestellt

22 Französisch für ‚Waffen‘.

23 Die Gelder wurden vom französischen Verteidigungs- und Kulturministerium, Sponsoren aus der Industrie und Banken sowie dem Museum selbst bereitgestellt.

wird, stehen wiederholt politische und nationale Mächte sowie die Beziehung zwischen Armee und Nation im Vordergrund. Bresse wünschte sich, dass die Ausstellungen einerseits Emotionen bei Besucher*innen auslösen und andererseits, dass sie begreifen, dass die Armee nicht willkürlich Kriege führt, sondern immer der Nation dient. Deshalb war es ihm wichtig, in den Ausstellungen auf die enge Verbindung zwischen Armee und Nation hinzuweisen (vgl. Degand 2006 und Delage 2006). ATHENA vollzog sich in mehreren Etappen: In Phase 1 von 1996-2000 wurde die Ausstellung über den Zweiten Weltkrieg neu gestaltet. In Phase 2 von 2003-2006 folgte die Neugestaltung der Ausstellung, die den Zeitraum von Ende des Deutsch-Französischen Kriegs bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs thematisiert. Anschließend wurde die Ausstellung über den Zweiten Weltkrieg erneut überarbeitet, um eine kohärente Ausstellung über beide Weltkriege zu schaffen. Die letzten drei Phasen widmeten sich den anderen Dauerausstellungsbereichen sowie der Einrichtung einer Gedenkausstellung rund um Charles de Gaulle.

Die aktuelle Sammlungspolitik zielt, so heißt es im *dossier de presse* 2018-2019 (siehe Musée de l'Armée 2018, S. 21), einerseits darauf ab, Sammlungslücken zu schließen und andererseits neue Sammlungsbereiche zu erschließen. Auf diese Weise soll das Vorhaben realisiert werden, den derzeitigen Dauerausstellungsparcours, der 1945 endet, zu erweitern. Die neue Ausstellung soll die Geschichte der Kolonisation und Dekolonisation vom 16. Jahrhundert bis in die 1960er Jahre und den Kalten Krieg bis zum ‚Fall des Eisernen Vorhangs‘ präsentieren. Da die Sammlung bereits überaus umfangreich ist, selektieren die Verantwortlichen dabei laut den Angaben im *dossier de presse* nach strengen Kriterien. Es sollen vorrangig Objekte gesammelt werden, die die Lebensbedingungen von „Kämpfern“ innerhalb und außerhalb der französischen Armee bezeugen und solche, die vorzugsweise eine klare Provenienz aufweisen. Daneben werden Waffen und Ausrüstungsgegenstände gesammelt, die eine technologische Evolution repräsentieren und

Objekte, welche zudem die Teilnahme Frankreichs ‚Verbündeter und Gegner‘ in bewaffneten Konflikten – in die auch Frankreich verwickelt war – dokumentieren. Diesen Angaben nach scheinen Objekte in Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg auf den ersten Blick derzeit nicht im Sammlungsinteresse des Museums zu stehen. Implizit ist jedoch zu beachten, dass die Konflikte zwischen den europäischen Kolonialmächten bei ihren Expansionsbestrebungen einer der wichtigsten Faktoren war, die zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führten. Somit wird der Erste Weltkrieg vermutlich auch im neuen Ausstellungsparcours thematisiert werden.

Das Museum beschäftigte im Jahr 2018 163 fest angestellte Mitarbeiter*innen, 49 % von ihnen Frauen, 51 % Männer. 11 der 163 Mitarbeiter*innen (7 %) sind Angehörige des Militärs (siehe Musée de l'Armée 2018, S. 19). Diese Zahl mag zunächst gering erscheinen – doch das Organigramm des Museums legt nahe, dass vorrangig Führungspositionen von ihnen besetzt werden; somit sind sie es, die die Agenda des Museums hauptsächlich bestimmen. Die wesentlichen Aufgaben des Museums, das dem Verteidigungsministerium unterstellt ist, werden wie folgt im *Code de la Défense*²⁴ definiert:

1. „Das Verteidigungsbewusstsein der Nation, die Freude an Militärgeschichte, die Erinnerung an die, die gekämpft haben und für das Vaterland gestorben sind, und das Gedächtnis des nationalen Ruhms bewahren und weiterentwickeln.
2. Dazu beitragen, dass der Berufswunsch der Armee zu dienen, geweckt wird.
3. Die Konservierung, Präsentation, Bereicherung seiner Sammlungen.“

²⁴ Der *Code de la Défense* beinhaltet alle zentralen Gesetzestexte und Vorschriften, die im Zusammenhang mit der Verteidigung Frankreichs stehen. Die hier zu lesende Passage habe ich versucht möglichst genau ins Deutsche zu übersetzen (Ministère de la défense 2010).

Die Vorgaben des *Code de la Défense* machen die enge Verzahnung des Museums mit der Politik und der Armee deutlich. Die französische Regierung verfügt über ausgesprochen großen Einfluss bei Personal- und Budgetfragen sowie bei der Finanzierung. Der Auftrag des Museums überbetont und verherrlicht das Nationale, während eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte nicht gefordert wird.

Dem Tätigkeitsbericht des Jahres 2017 des Museums (vgl. d'Andoque de Sérège 2017, S. 104-119) ist zu entnehmen, dass es in diesem Jahr etwa 17.600.000 € eingenommen hat, bei Ausgaben von ca. 19.300.000 €, davon sind allein schon 9.000.000 € Personalkosten. Die Gelder des *Ministère des Armées* stellen mit 7.100.000 € die größte Einnahmequelle dar. Das Gesamtvolumen des Budgets des *Ministère des Armées* betrug im Jahr 2017 über 30 Milliarden Euro. Interessanterweise sind die Gelder für das Museum im Budgetplan des *Ministère* unter dem Punkt ‚Erinnerung und Verbindung von Armee und Nation‘ gelistet: Dies legt erneut nahe, dass das *Musée de l'Armée* die vorrangige Aufgabe hat, diese Verbindung zu fördern und zu stärken (vgl. *Ministère des Armées*). Das Museum nahm selbst unter anderem durch Ticketverkäufe und Führungen 6.125.000 €, Vermietungen 920.000 €, Verkäufe (z. B. Verleih von Multimedia-Guides, Souvenirs, Gastronomie) 789.000 € ein. Ferner wurde es mit 500.000 € durch das *Ministère de la Culture* gefördert. Die Zahlen verdeutlichen, dass das *Musée de l'Armée* trotz hoher Besucher*innenzahlen seinen Betrieb nicht selbst finanzieren könnte. Es ist stark auf die Fördergelder der französischen Regierung angewiesen. Dank der Förderung durch den Staat kann das Museum moderate Ticketpreise verlangen und für Jugendliche aus EU-Mitgliedsstaaten bis zum Alter von 26 Jahren sogar freien Eintritt anbieten.

Von den auf zwei Ebenen verteilten 3.500 qm, welche die Ausstellung ‚*Les deux guerres mondiales*‘ insgesamt einnimmt, sind 2.000 qm dem Zweiten Weltkrieg zuzuordnen. Dieser Teil der Ausstellung ist der ältere (im Jahr

2000 eröffnet), das Ausstellungsdesign unterscheidet sich deutlich vom ersten Teil der Ausstellung. Dieser wird in hellen, schlichten Räumen mit zurückhaltenden gestalterischen Elementen präsentiert, die den Anschein einer ‚objektiven‘, wissenschaftlichen Präsentation der Geschichte unterstützen zu scheinen. Der Übergang in die dunklen Räumlichkeiten, die dem Zweiten Weltkrieg gewidmet sind, ist es ein heftiger Gestaltungsbruch zu bemerken. Hier werden großzügig szenografische Mittel eingesetzt, überlebensgroße Bilder und viele audiovisuelle Reize überfluten die Besucher*innen. Die vorherigen 1.500 qm thematisieren die Zeit vom Ende des Deutsch-Französischen Kriegs bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs (1871-1939). Die Gestaltung wirkt klar und modern – man vergisst beinahe, dass man sich in einem mehrere hundert Jahre alten Gebäude befindet. Alle Fenster sind mit hellen Vorhängen verdeckt, sodass der Blick auf den Innenhof verwehrt wird.²⁵ Das künstliche weiße Licht von der Decke sowie die weißen Wände und Fenstervorhänge lassen die Räumlichkeiten hell erscheinen. In der Mitte des Raums werden in der Regel originale Objekte präsentiert. Sie sind selten freistehend im Raum positioniert, die meisten befinden sich in Vitrinen, die teilweise mehrere Meter lang und über zwei Meter hoch sind. Das, was nicht hinter Vitrinenglas ist, befindet sich überwiegend auf Podesten und ist mit einem ange deuteten Griffschutz (schwarze Kordel) versehen. Zusätzlich werden die Objekte (und die Besucher*innen) durch mehrere Aufsichtspersonen überwacht. Das Publikum scheint gemäß meiner Beobachtungen heterogen zu sein, was Alter, Geschlecht, Herkunft und Aussehen betrifft. An den Seitenwänden werden auf Texttafeln Informationen angeboten, häufig begleitet von vergrößerten Bild- oder Dokumentreproduktionen.

Die Größenverhältnisse und der Unterschied in den Gestaltungsweisen der Ausstellungsteile könnten den Eindruck erwecken, dass die Verantwort-

²⁵ Die Verhängung der Fenster wird sicher auch konservatorische Gründe haben, da Tageslicht vielen Objekten schaden könnte.

lichen der Narration des Zweiten Weltkriegs mehr Raum und Budget zur Verfügung stellen, weil sie diesem historischen Ereignis mehr Bedeutung beimessen als dem Ersten Weltkrieg.²⁶ Da die Erinnerungskultur zum Ersten Weltkrieg in Frankreich sehr ausgeprägt ist, mag dies zunächst überraschen. Anstatt den Ersten Weltkrieg in einer einzelnen, großflächigen Ausstellung zu präsentieren, war es den Ausstellungsmacher*innen wichtiger, eine kohärente Erzählung zu schaffen und den Deutsch-Französischen Krieg sowie beide Weltkriege in einer – mit Ausnahme des Gestaltungsbruchs – weitgehend konsistenten Ausstellung zu behandeln. Tatsächlich argumentiert Bresse (vgl. 2009, S. 7f) in einem Fachartikel, die Frustration Frankreichs nach dem Deutsch-Französischen Krieg und dem Verlust des Gebiets Alsace-Lorraine hätten zum Ersten Weltkrieg geführt. Die Frustration Deutschlands über die Niederlage sei aus seiner Sicht wiederum für den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verantwortlich. Dies unterstreicht die Annahme, die sich auch in der Ausstellungsgestaltung widerspiegelt, dass die drei Kriege gemeinsam ein Kapitel europäischer Geschichte bilden.

Dem Ausstellungsführer zufolge ist es das Ziel der Ausstellung, jüngeren Generationen dabei zu helfen, diese Zeit zu verstehen. Sie ist, so wird dort weiter angegeben, in vier Bereiche unterteilt: 1. 1871-1914: Französischer Revanchismus, 2. 1914-1918: Erster Weltkrieg, 3. 1919-1939: Zwischenkriegszeit, 4. 1939-1945: Zweiter Weltkrieg. Meine Aufmerksamkeit gilt in erster Linie der Ausstellung des Ersten Weltkriegs. Es ist jedoch zu beachten, dass Bresse zufolge der erste Teil der Ausstellung indirekt Bezug zum Ersten Weltkrieg nimmt, da die damalige französische Mentalität der ‚patriotischen Erneuerung‘ Mitauslöser für den Ersten Weltkrieg gewesen sei (vgl. ebd., S. 7-9 und Musée de l'Armée 2013, S. 3, 7 und 9-11). 17 durchnummerierte Texttafeln

²⁶ Eine andere Erklärung wäre zum Beispiel, dass das Museum über eine größere Sammlung von Objekten aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs verfügt, die dementsprechend mehr Raum benötigen.

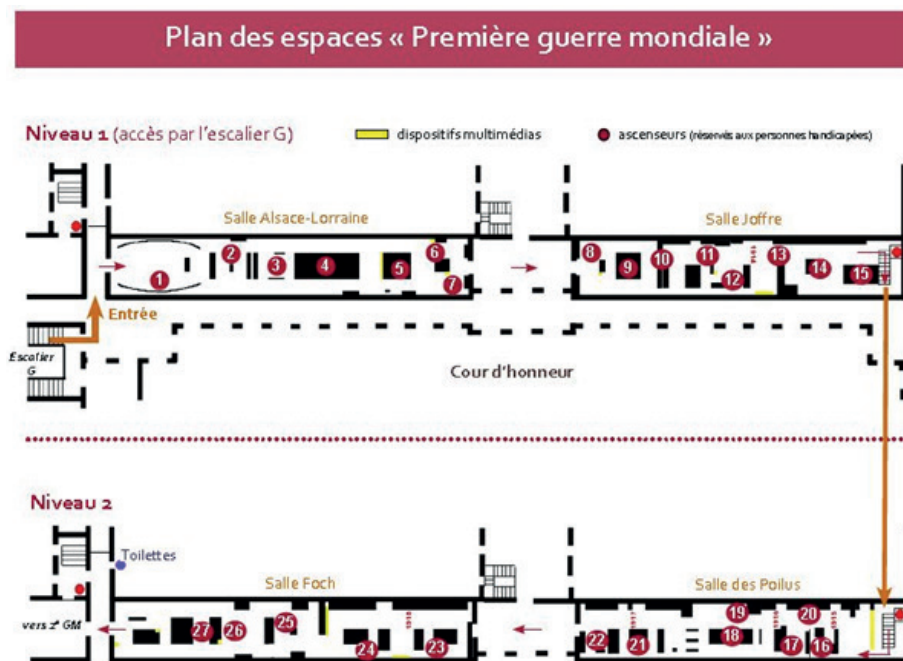


Abb. 3: Plan der Ausstellungsflächen über den Ersten Weltkrieg.

leiten die Besucher*innen durch die ersten drei Bereiche (siehe Abb. 3). Die Stimme, die aus diesen Texttafeln spricht, schildert die Geschehnisse im Präsens als auktorialer Erzähler. Die Texttafeln sind mehrsprachig, neben dem in einer größeren Schrift abgedruckten französischen Text, können Besucher*innen die Informationen auch in englischer, deutscher und spanischer Sprache lesen. Obwohl Bresse zufolge diese Texte von pädagogisch geschulten Mitarbeiter*innen auf einfache Verständlichkeit hin lektoriert wurden (vgl. Delage 2006), sind viele Anspielungen in den Texten nur zu verstehen, wenn man bereits über ein gewisses Hintergrundwissen über den Ersten Weltkrieg, Europas Geografie und den Persönlichkeiten, die das Kriegsgeschehen mitbestimmt haben, verfügt. Meiner Einschätzung nach ist das Textniveau

auf westeuropäisch sozialisierte Menschen mit Hochschulreife ausgerichtet, da ein langer, komplexer Satzbau und (militär-)historische Fachbegriffe das Verständnis beeinträchtigen. Was die Qualität der Übersetzungen angeht, so lässt sich für die deutschen Texte feststellen, dass die Übersetzung zwar dem Inhalt des französischen Texts nahekommt, aber die Rechtschreibung und Grammatik häufig fehlerhaft ist, was ihr Verständnis zusätzlich erschwert. Für die Analyse nutze ich jeweils die französische Version und meine eigenen Übersetzungen. Nur die nummerierten Texttafeln sind multilingual, andere Ausstellungstexte sind meist in französischer und englischer Sprache, Objekttexte häufig auch nur in französischer Sprache zu lesen.

3.2. Analyse der Konstruktionen von ‚Nation‘

Wie wird in der Ausstellung über den Ersten Weltkrieg im *Musée de l'Armée* ‚Nation‘ konstruiert? Es lassen sich drei zentrale Strategien zur Konstruktion von ‚Nation‘ identifizieren: 1. Die Verknüpfung von ‚Nation‘ und Armee, 2. Die Unterscheidung von ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘, 3. Die stereotypisierte Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit. Im Folgenden möchte ich exemplarisch aufzeigen, wie und mit welchen Mitteln das Museum diese Strategien umsetzt.

3.2.1. Die Verknüpfung von ‚Nation‘ und Armee

Die staatlichen Geldgeber sowie die Entscheidungsträger des *Musée de l'Armée* intendieren ausdrücklich, auf die enge Beziehung zwischen Nation und Armee hinzuweisen, was sich an zahlreichen Displays und in der Gestaltungsweise bemerkbar macht. Die Ausstellung betont, dass die französische ‚Nation‘ Bedrohungen ausgesetzt ist, gegen welche man sich mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu verteidigen muss. Das Überleben der ‚Nati-

on‘ scheint individuellen Einzelschicksalen übergeordnet zu sein. Die Verteidiger der Nation – das sind im Narrativ der Ausstellung in erster Linie *weiße* Männer.

Die Ausstellung beginnt in der *Galérie Alsace-Lorraine*, in welcher die Gebietsabtretungen Frankreichs an Deutschland sowie das daraus resultierende ‚Trauma‘ der französischen Bevölkerung thematisiert werden. Der Verlust der Region *Alsace-Lorraine* wird im Narrativ der Ausstellung als Auslöser eines neu entfachten Patriotismus und Militarismus gedeutet. *L'Allemagne* (französisch für Deutschland) wird wiederholt als Antagonist Frankreichs benannt und präsentiert. Auf der anderen Seite wurde die im Vorfeld des Ersten Weltkriegs schlagkräftigere deutsche Armee zum Vorbild genommen, die französische Armee zu reformieren. Zum einen herrschte die Angst vor, angegriffen zu werden, zum anderen entwickelten sich Rachegefühle und es wurden enorme finanzielle Mittel für die Aufrüstung bereitgestellt, um mit den Deutschen konkurrieren zu können. Die Feindschaft zum Deutschen Reich scheint wiederum die Liebe zur eigenen ‚Nation‘ und Armee gestärkt zu haben. Eine Texttafel mit dem Titel *‚L'Armée et la Nation‘* informiert über die enge Verbindung, die zwischen der Republik und ihrer Armee besteht. Die Armee wird neben der Nationalfahne – ein Exemplar ist prominent in der Mitte des Raums ausgestellt – und der *Marseillaise* als Nationalhymne in eine Reihe kanonischer nationaler Symbole gestellt.

Die Ausstellungstexte weisen jedoch ebenfalls darauf hin, dass die breite Zustimmung, welche die Armee zu dieser Zeit erfahren hat und die das Land einte, ungewöhnlich und von eher kurzer Dauer war. Die Dreyfus-Affäre²⁷ spaltete das Land und schadete dem Ansehen der Armee. Während die antisemitischen und antideutschen Nationalist*innen sich für eine Verurteilung

²⁷ Alfred Dreyfus (1859-1935), ein *Alsacien* jüdischer Konfession, diente der französischen Armee und wurde 1894 als deutscher Spion angeklagt, woraufhin er wegen Hochverrats verurteilt wurde. Als Beweis diente ein Schriftstück, das sich später als Fälschung erwies. Erst 1906 wurde er offiziell rehabilitiert (vgl. Larousse).

Dreyfus' aussprachen, kritisierten viele linke Intellektuelle den fragwürdigen Prozess. Ein Display mit dem Titel ‚Nationalisme‘, welches sich der nationalistischen Bewegung widmet, zeigt in diesem Kontext anti-deutsche Propagandabilder, der dazugehörige Ausstellungstext kritisiert die antirepublikanische Bewegung jedoch scharf.

In der *Galérie Joffre*²⁸ beginnt die Erzählung des Ersten Weltkriegs mit dem Attentat von Sarajevo und den darauffolgenden Mobilisierungen. Gestalterisch markiert ein veränderter Bodenbelag den Beginn eines neuen historischen Kapitels. Ab hier laufen die Besucher*innen den Ausstellungsparcours des Ersten Weltkriegs streng chronologisch ab. Die Jahreszahlen 1914, 1915, 1916, 1917 und 1918 strukturieren die Ausstellung – sie sind sehr groß auf dem grauen Steinboden aufgebracht, außerdem gibt es für jedes der Kriegsjahre eine große Texttafel. Die Texttafel für das Jahr 1914, die über den Schlieffen-Plan und die größten Gefechte, wie Marne und Tannenberg, berichtet, ist ganz in den Farben der französischen Nationalfahne, der *Tricolore*, gehalten: blaue Überschriften, weißer Text auf rotem Grund. Die Farben der *Tricolore* finden sich meist auch auf den durchnummerierten Texttafeln, die sich durch die gesamte Ausstellung ziehen, wieder. Die Nationalfarben auf den Texttafeln in der Weltkriegsausstellung legen nahe, dass hier ‚nationale‘ Geschichte präsentiert wird.

Als eines der Highlights der Ausstellung gilt das sogenannte *Taxi de la Marne*²⁹ (siehe Abb. 4), welches laut dem vergleichsweise sehr ausführlichen

28 Diese Galerie ist nach Joseph Joffre (1852-1931), dem Oberbefehlshaber der französischen Armee von 1914 bis Ende 1916 (als er von Robert Nivelle abgelöst wurde), benannt.

29 Das *Musée de l'Armée* hat das *Taxi de la Marne* in einen Kanon von 24 Exponaten aus der gesamten Sammlung aufgenommen, die als ‚Schätze‘ von besonderer historischer Bedeutung für die französische Militärgeschichte sind und beispielsweise auf der Website des Museums als Highlights der Ausstellung präsentiert werden (vgl. Musée de l'Armée: Trésors du Musée 2019).



Abb. 4: Das *Taxi de la Marne* im *Musée de l'Armée*.

Objekttext das Engagement der Pariser Zivilbevölkerung symbolisiert. Als deutsche Truppen Anfang September 1914 so weit vorgerückt sind, dass sie eine Bedrohung für die französische Hauptstadt darstellten, soll es Befehlshaber Joseph Gallienis (1849-1916, 1914 Militärgouverneur von Paris) Einfall gewesen sein, Soldaten aus Paris mithilfe von Taxis zur Marne zu bringen. Der Vorstoß der Deutschen konnte dank des schnellen Transports von Soldaten gestoppt werden. Bis heute sei, so entnimmt man dem Objekttext, diese Anekdote in Frankreich sehr beliebt. Das Fahrzeug ist das größte in der Ausstellung gezeigte Exponat und bildet somit einen zentralen Aufmerksamkeitspunkt, was durch einen zusätzlichen Lichtspot noch verstärkt wird. Es befindet sich am Ende der ersten Ausstellungsebene und stellt den abschließenden Höhepunkt dieses Ausstellungsbereichs dar. Gleichzeitig gehört es aufgrund seiner Größe zu den wenigen Originalen, die nicht in einer Vitrine stehen, sondern nur durch einen Griffschutz vor Berührungen geschützt werden. Durch diese fehlende ‚Barriere‘ kann ich als Besucherin dem Exponat sehr nahekommen und es eingehend betrachten. Mein persönlicher Eindruck ist, dass die ‚Aura‘ eines Exponats noch deutlicher hervortritt, wenn man es so ungehindert wahrnehmen kann. Es wirkt aufgrund des sehr gut erhaltenen Zustandes wie ‚neu‘. Gleichzeitig erinnert seine Form mich aber stärker an eine Pferdekutsche als an ein modernes Auto. Zwar nahmen die Taxis kaum Einfluss auf den Ausgang der Schlacht – tatsächlich wurden die meisten Soldaten mit Zügen zur Marne gebracht –, aber das Taxi kann als Bedeutungsträger für die Verbindung zwischen der Nation und der Armee gesehen werden. Denn in diesem Fall waren es Pariser Taxifahrer, zivile Helfer, welche kurzfristig die französische Armee unterstützt haben. Das *Taxi de la Marne* demonstriert somit die Einheit von Nation und Armee, gemeinsam wurden die deutschen Truppen besiegt und die französische Hauptstadt erfolgreich verteidigt. Außerdem ist das Taxi als frühes Automobilmodell von Renault ein Symbol für den Fortschritt französischer Technologie. Renault ist inzwischen

als führender französischer Automobilhersteller weltweit bekannt.³⁰ Auf der Text- und Bildtafel neben dem *Taxi de la Marne* zeigt eine Fotografie vom 5. September 1914, wie sich zahlreiche Taxis vor dem *Hôtel des Invalides* zum Transport der Soldaten sammeln. Die große Überschrift dazu lautet in deutscher Übersetzung: ‚Der Feind vor den Toren von Paris‘. An dieser Stelle im Ausstellungsparcours wird das Deutsche Reich erstmals als ‚Feind‘ bezeichnet und dabei unmissverständlich als große Bedrohung für die Hauptstadt dargestellt. Zuvor wurde *adversaire* (Gegner) statt *ennemi* verwendet, was weniger negativ und emotional konnotiert ist.

Trotz des Siegs an der Marne wird auch in diesem Bereich der Ausstellung den ‚Verlusten‘ Frankreichs gedacht. Damit sind die zahlreichen toten französischen Soldaten und Kriegsgefangenen der Deutschen gemeint. Vier Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen leblose Körper in französischen Uniformen. Der Anblick ist für mich emotional aufwühlend, obgleich das Setting im Museum möglicherweise auch einen distanzierenden Effekt haben könnte. Diese Menschen sind vor über 100 Jahren gestorben. Zwar habe ich selbst keine persönliche Beziehung zu ihnen, doch sie waren jemandes Sohn, womöglich Bruder, Ehemann und Freund. Die meisten liegen auf dem Bauch, das Gesicht auf der Erde. Auf den ersten Blick sind keine äußeren Verletzungen oder Verstümmelungen zu erkennen; jedoch verweisen die unnatürlichen, spannungslosen, Körperhaltungen darauf, dass sie tot sind. Eine Fotografie sticht heraus, weil der Soldat auf dem Rücken liegt und das Foto sein Gesicht zeigt, sein linker Unterarm fehlt. Über die Biografie der Soldaten erfahren die Besucher*innen nichts – nur, dass sie für Frankreich kämpften. Den Fotografien gegenüber ist ein Grabstein mit der Inschrift ‚ein französi-

³⁰ Der Status von Renault in Frankreich ist ungefähr mit Volkswagen in Deutschland vergleichbar. Während des Ersten Weltkriegs produzierte Renault auch Munition und Kriegsfahrzeuge wie z. B. den Panzer Renault FT. Nach Kriegsende wurde Louis Renault (1877-1944) sogar für seinen Beitrag zum Sieg im Ersten Weltkrieg von den Alliierten geehrt (vgl. Bastard 2014).

scher Soldat' ausgestellt. Die Nation und das Soldatendasein sind hier die wichtigsten Identitätsstifter. Möglicherweise wurden in den meisten Fällen die Gesichter von Toten aus Pietätsgründen nicht gezeigt. Unabhängig von der Intention, bleibt die Wirkung jedoch gleich: Die Idee des Kollektiven wird stark herausgestellt, während die individuelle Person an dieser Stelle wenig Beachtung findet. Die Toten auf deutscher Seite oder anderer Nationen werden in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, jedoch zeigen zwei Fotografien deutsche Kriegsgefangene. Womöglich ist es auch deshalb schwierig, hier die Zahlen von deutschen ‚Verlusten‘ zu nennen, um es nicht wirken zu lassen, als würde man die Toten der Deutschen als Erfolge feiern – was politisch und ethisch in heutigen Zeiten als nicht korrekt angesehen werden würde.

Die *Galérie Poilu* rückt, wie der Name verrät, die französischen Soldaten in den Mittelpunkt der Ausstellung. Als *Poilu* (wörtliche Übersetzung ‚Behaarter‘) werden in Frankreich die Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs bezeichnet. Der Wechsel vom Bewegungskrieg zum Stellungskrieg sowie der Alltag der Soldaten wird näher beleuchtet, so werden beispielsweise das Militärgericht und die Langeweile der in Schützengräben ausharrenden Soldaten thematisiert. Der erste Part, der noch zum Jahr 1914 gehört, schildert das Kriegsrecht und klärt darüber auf, dass französische Soldaten rigoros bestraft wurden, wenn sie fliehen wollten oder sich selbst verletzten, um dem Kriegsdienst zu entgehen. Abschreckende Strafen und öffentliche Exekutionen sollten die Disziplin wahren und sicherstellen, dass die Soldaten gehorchten. Hiermit wird offengelegt, dass nicht alle französischen Männer aus bloßem Nationalbewusstsein heraus freiwillig in der Armee dienten und die Einberufung auch einen Zwang bedeutete, dem man sich nur schwer widersetzen konnte. Zwar empfinde ich es als positiv, dass sich eine Institution, die der Armee derart nahesteht, hier selbstkritisch äußert, jedoch bleiben der psychische Druck und die Gefühlswelt der Soldaten unbeleuchtet. Die Erzählung des Jahres 1915 beginnt unter der Überschrift ‚Langeweile bekämp-

fen‘ mit Fotografien aus dem Alltag der Soldaten. Diese offenbaren deren widrige Lebensbedingungen; schlechte Hygienezustände und eine prekäre Versorgungslage kennzeichnen demnach das Soldatenleben während des Ersten Weltkriegs. In der *Galérie Poilu* wird das Publikum weniger durch Texte, sondern vermehrt mittels drastischer Fotografien auf affektive Art angesprochen. Die Fotos, die allesamt in Frankreich aufgenommen wurden, zeigen unter den emotionalen Überschriften ‚Zerstörung und Entmenschlichung‘ sowie ‚die Brutalisierung des Kriegs‘ unter anderem Gasangriffe, Leichen und Verletzte in französischen Uniformen, zerstörte Dörfer, verwüstete Wälder und Minenexplosionen. Krieg wird hier als zerstörerisch und Ursache menschlichen Leids konnotiert.

Einen interessanten Fokus in diesem Bereich bildet der völlig verdreckte Mantel des 1915 im Krieg getöteten Lieutenant Henri Gastaldi (siehe Abb. 5).



Abb. 5: ‚La boue des tranchées‘ – ‚Der Schlamm der Gräben‘, Vitrine im Musée de l’Armée.

Im Gegensatz zu den anderen Präsentationen von makellosen Uniformen in der Ausstellung wird der Mantel liegend und ohne Korpus präsentiert. Der Objekttext verrät die Intention der Ausstellungsmacher*innen: Das Exponat soll auf den hohen menschlichen Tribut des Ersten Weltkriegs hinweisen, außerdem sei Schlamm für die Soldaten des Ersten Weltkriegs allgegenwärtig gewesen. Die Präsentationsweise zielt also auf eine emotionale Berührung des Publikums. In der Tat löst es bei mir ein mulmiges Gefühl aus, ein Kleidungsstück zu betrachten, dessen Träger im Krieg getötet wurde. Die Präsentation bildet eine deutliche Antithese zu den sonstigen stets korrekt anmutenden ‚Schaufenster-Uniformen‘ und weckt Mitgefühl für die Erlebnisse der Soldaten. An dieser Stelle wird der Soldat eindeutig als Opfer konnotiert.

Schließlich widmet sich die *Galérie Poilu* einem weiteren wichtigen Bestandteil des Alltags der Soldaten: dem Tod. Die Ausstellung erläutert den Ursprung der Formel ‚Mort pour la France – Gestorben für Frankreich‘. Auch hier sehen die Besucher*innen explizites Bildmaterial von grotesk aussehenden Leichen wie einem Torso ohne Arme und Beine. Dass die gezeigten toten Soldaten französische Uniformen tragen, erkennen geschulte Betrachter*innen auf den ersten Blick, die Objekttexte weisen zusätzlich darauf hin. Damit schließt dieser Abschnitt der Ausstellung mit der Instrumentalisierung des Todes, um das Nationalgefühl zu stärken. Das entsprechende Display ist mit ‚Mort pour la patrie‘ – ‚Gestorben für das Vaterland‘ betitelt (siehe Abb. 6). Es handelt sich um einen Ausstellungstext und sechs darüber abgebildete Schwarz-Weiß-Fotografien mit zugehörigen Objekttexten. Die Präsentation der Bilder in der unprätentiösen Weise wirkt nüchtern und distanzierend. Wären die Fotografien in Farbe, würden sie vermutlich ‚lebensechter‘ erscheinen. Es verstärkt den Eindruck, dass die Aufnahmen lange vor unserer Zeit fotografiert wurden und hat einen historisierenden Effekt. Das Schwarz-Weiß wirkt in gewisser Weise auch ästhetisierend – rotes Blut und andere Anzeichen von Verletzungen sind so weniger sichtbar. Außerdem sind schwarz-



Abb. 6: Display ‚Mort pour la Patrie‘, Musée de l’Armée.

weiß Fotografien, wenn sie nicht vor der Erfindung von Farbkameras entstanden sind, heute eher aus ästhetischen Gründen in dieser Weise fotografiert oder bearbeitet worden. Aus diesem Grund assoziiere ich beispielsweise Fotokunst mit Schwarz-Weiß-Fotos. Die Fotos, die Leichen und verstümmelte Körper zeigen und somit das Potenzial haben, starke Gefühle bei den Betrachtenden auszulösen, werden durch die Ausstellungsmacher*innen scheinbar nicht anders behandelt als andere Bilddokumente. Für viele Menschen ist Tod ein tabuisiertes Thema. Obwohl er zu unserem Alltag dazugehört, beschäftigen sich die meisten Menschen nicht gerne damit. Zum einen, weil es uns an unsere eigene Sterblichkeit und die der uns nahestehenden Personen erinnert, zum anderen, weil die Auseinandersetzung mit ihm mit Gefühlen wie Angst, Trauer und Verlust behaftet sein kann. Ein gewaltsamer, unnatürlicher Tod ohne angemessenes Begräbnis und eine Trauerfeier scheinen dabei besonders grausam und unwürdig zu sein. Es stellt sich die Frage, ob es angemessen ist, solche Fotografien zu zeigen, die womöglich traumatisierend wirken können. Man könnte auch argumentieren, es sei pietätlos Fotografien von Leichen in einer Ausstellung zu präsentieren. Würden solche Fotos jedoch nicht gezeigt werden, käme das nicht einer Verharmlosung gleich? Solche Bilder machen wahrscheinlich betroffener und wirken stärker als ein Text, der über die getöteten Soldaten spricht und abstrakte Zahlen der Getöteten nennt. Warum und wer hat diese Motive fotografiert? Andere Soldaten? Beauftragte Fotografen? Darauf geben die Objekttexte keine Antwort, als Betrachterin kann ich nur Vermutungen darüber anstellen.³¹ Der Ausstellungstext erklärt stattdessen, dass der Abgeordnete Joseph Thiery (1857-1918) am 22. Dezember 1914

³¹ Wahrscheinlich ist es aufgrund fehlender bzw. nicht zu ermittelnder Informationen auch für die Mitarbeiter*innen des Museums nicht immer nachzuvollziehen, wie die ausgestellten Aufnahmen entstanden sind. Womöglich werden also keine weiteren Informationen angeboten, weil schlicht keine zur Verfügung stehen.

„[...] angesichts der glorreichen, doch vielfachen und grausamen Trauerfälle, welche die Familien treffen, den Gesetzesvorschlag vorbrachte, das Wort ‚décédé‘ [verstorben] durch ‚Mort pour la patrie‘ zu ersetzen, für alle Militärs, die auf dem Schlachtfeld getötet wurden oder in Folge von Verletzungen sterben.“ (Übersetzung der Autorin)

Dieser Vorschlag sei einstimmig angenommen worden, wobei jedoch auch diejenigen, die Formulierung ‚Mort pour la France‘ erhalten sollten, die zwar keine Militärs waren, aber durch Umstände im Zusammenhang mit dem Krieg gestorben sind. Dies galt auch für indigene Menschen aus den Kolonien sowie für Ausländer, die in der französischen Armee dienten. Dem Text zufolge wurde 1916 die ‚Ehre der Nation‘ durch die Ausgabe von Diplomen an alle Familien, die einen Angehörigen hatten, der ‚für Frankreich gestorben‘ ist, weiter verstärkt. Außerdem wurde versucht, auf die Belange der Hinterbliebenen einzugehen, die über die Umstände des Todes oder Verschwindens ihrer Angehörigen umfassend aufgeklärt werden wollten. Die Beerdigung in Massengräbern sollte nach Möglichkeit vermieden werden. Der Text erläutert, dass die Formel ‚Mort pour la France‘ die Angehörigen trösten solle. Ihre Väter, Söhne oder Ehemänner seien nicht grundlos, sondern für einen höheren Zweck, nämlich die ‚Nation‘ gestorben. Die Toten werden auf diese Weise als Märtyrer konstruiert. Ferner weist der Text daraufhin, dass diese Formulierung äußerst großzügig verteilt und später in Form eines Diploms formalisiert wurde. Dass auch Nicht-Franzosen diese ‚Ehre‘ zuteil wurde, hängt vermutlich mit dem in Frankreich stark verbreiteten universalistischen Prinzip der Zugehörigkeit zur Nation zusammen. Das ‚Rebranding‘ des Todes für die nationale Ideologie wird im Ausstellungstext in neutralem Ton erzählt, es wird nicht hinterfragt oder kritisiert. Jedoch regen die Bilder möglicherweise zum Nachdenken an und wecken ganz andere Assoziationen als der Text es vermag. Als ‚glorreich‘ wird der Tod auf den Bildern keinesfalls darge-

stellt. Erst am Ende der Ausstellung wird ein Exemplar des hier besprochenen Diploms als eines der wenigen ausgestellten Original-Dokumente gezeigt. Stattdessen entschieden sich die Ausstellungsmacher*innen dafür, an dieser Stelle Bilder zu zeigen, die den Tod als schrecklichen Alltag an der Front präsentieren. Es scheint keine Bedeutung mehr zu haben, wer die Toten sind, alle teilen das gleiche Schicksal, alle tragen die gleiche Uniform. Der Ausstellungstext gibt Besucher*innen keinen Anlass dazu, Nation als sinnstiftendes und identitätsstiftendes Element nicht zu hinterfragen oder zu kritisieren. Die ausgewählten Bilder und die Emotionen, die sie womöglich auslösen, können jedoch dazu anregen, die Heroisierung und Instrumentalisierung des Todes zur Stärkung des nationalen Zusammenhalts als konstruiert und realitätsfern zu begreifen.

In einem der letzten Ausstellungsräume im Bereich ‚Erster Weltkrieg‘ befindet sich eine Filminstallation, welche den Film ‚Trauer und Sieg‘ im Loop zeigt. Dieser unterscheidet sich stark von den anderen Filmen der Ausstellung, die eher wie kurze historische Dokumentarfilme wirken. Es wechseln sich Szenen von Militärparaden und jubelnden Massen, welche die Fahnen der Alliierten schwingen, mit Szenen ab, die betroffen machen. Dann sind zerstörte Wohnhäuser und Kirchen zu sehen, verwüstete Wälder und Massengräber, Bilder aus Lazaretten von einem Mann mit einer entstellenden Gesichtsverletzung. Dazu erklingt eine eher traurige instrumentale Musik. Der Film fängt die ambivalente Stimmung in Frankreich nach Ende des Ersten Weltkriegs ein und spricht Besucher*innen auf affektive Art und Weise an. Zum einen feierte man den Sieg und das Ende des Kriegs zum anderen betrauerte man die vielen Toten und wurde sich der langfristigen Folgen der Verwüstungen gewahr. An einer Wandtafel in diesem Raum werden neben mehreren Fotografien, welche Aufnahmen im Zusammenhang mit der Offensive und Gegenoffensive des Jahres 1918 zeigen, zwei Fotografien gezeigt, die nach dem Ende des Kriegs aufgenommen wurden. Auf einem Foto

aus Paris sind Menschenmassen zu sehen, welche die *Tricolore* schwingen und offenbar das Ende des Kriegs feiern. Auf dem in Mulhouse aufgenommenen Foto, das aufgrund seiner Größe heraussticht, ist eine Militärparade zu sehen. Dies legt den Schluss nahe, das Fortbestehen der ‚Nation‘ sei ausschließlich der siegreichen französischen Armee zu verdanken.

Eine Ausstellungstafel im *Tricolore*-Farbschema, trägt die Überschrift ‚*Un pays mutilé* – ‚ein verletztes Land‘. Der Text informiert über die Anzahl der vielfach schwerstverletzten Veteranen, Witwen und Waisen als ‚indirekte Opfer‘ in Frankreich. Demzufolge fühlten sich Veteranen durch ihre Kriegserlebnisse, die für ‚Außenstehende‘ unbegreiflich wären, miteinander verbunden. Sie gründeten Verbände, um den Toten zu gedenken und sich dafür zu engagieren, dass die Überlebenden nicht vergessen und beispielsweise mit Renten versorgt werden. Das Bild auf der zugehörigen Texttafel zeigt ein völlig zerstörtes Dorf. Die ambivalente Grundstimmung wird in diesem Ausstellungsbereich auch durch die Positionierung der Exponate sichtbar. An einer Wand sind Gegenstände arrangiert, die den Sieg Frankreichs repräsentieren. Ein Gemälde zeigt beispielsweise die Militärparade anlässlich des Siegs. Es wirkt farbenfroh und beschwingt. Unter dem Gemälde werden Fotografien des darauf dargestellten Ereignisses ausgestellt, beispielsweise sieht man jubelnde Menschenmassen und einen Berg von Kriegstrophäen darauf. Außerdem befinden sich dort Vitrinen mit dekorativen Objekten, welche die ranghöchsten und erfolgreichen Militärs des Kriegs ehren, wie Ehrensäbel und Marschallstab. Eine Vitrine thematisiert die drei Marschalls Pétain (1851-1929), Foch und Joffre, deren Uniformen mit passenden Kopfbedeckungen und jeweils einer Ehrenwaffe nebeneinander ausgestellt sind. In der Mitte des Raums befindet sich ein großes Modell eines Denkmals zu Ehren der Toten des Kriegs, das für die Stadt Rouen angefertigt wurde, dessen Bau aber letztlich nicht realisiert wurde. Auf den gegenüberliegenden Wänden werden hingegen die Verluste und durch den Krieg erfolgten Verwüstungen

thematisiert. Eine Vitrine mit dem Titel ‚Trauer und Verletzungen‘ zeigt beispielsweise Gipsabdrücke von Soldaten mit entstellenden Gesichtsverletzungen. In dieser Vitrine ist der Mantel eines Unteroffiziers und eines Fußsoldaten ausgestellt. Diese rangniedrigeren Uniformen repräsentieren eher die Mehrheit der ‚einfachen Soldaten‘ als beispielsweise die Uniformen der Marschalls und bilden also auch in diesem Sinne eine Antithese zur anderen Raumseite. Neben der Vitrine befindet sich eine mit ‚Menschen-Bilanz des Großen Kriegs‘ betitelte Grafik, welche die Verhältnisse der mobilisierten und getöteten Soldaten sowie Kriegsgefangenen der am Krieg beteiligten Länder aufzeigt. Die Alliierten und die Mittelmächte (Alliance) sind dabei farblich deutlich voneinander zu unterscheiden. Eine Medienstation ermöglicht es, auf den Internetseiten des Verteidigungsministeriums über Namenssuchen, Informationen über französische Soldaten aufzurufen. Diese Medienstation unterstreicht erneut den wissenschaftlichen und institutionellen, offiziellen Charakter der Ausstellung. Einen anderen Ansatz scheint eine Kunstinstallation zu verfolgen, die immer wieder die große Zahl der französischen Toten und Verletzten auf einem überlebensgroßen Bildschirm anzeigt. Die Zahlen sind überall und ständig in Bewegung. Manchmal sieht man eine Todesmitteilung über den Bildschirm schweben. Die Zahlen bewegen sich in solchen Höhen, dass es schwierig ist, sich das Ausmaß vorzustellen. Hinter jeder Ziffer steckt jedoch das Schicksal eines Individuums. Die zentrale Botschaft des Ausstellungskomplexes, der hier den Toten gewidmet ist, lässt sich als vereinendes Moment deuten. Die Trauer um die toten französischen Soldaten eint die französische Nation. Die Trauer um alle toten Soldaten eint alle am Ersten Weltkrieg beteiligten Nationen. Dieser letzte Bereich der Ausstellung des Ersten Weltkriegs kann auch als Mahnung interpretiert werden, es nicht noch einmal zu einem solchen Blutvergießen kommen zu lassen.

3.2.2. Die Unterscheidung von ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘: ‚Wir‘ und ‚die Feinde‘

Die zweite Strategie zur Konstruktion von ‚Nation‘ innerhalb der untersuchten Ausstellung besteht darin, strikt zwischen ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ zu unterscheiden. Die Ein- und Ausschlusspraxen in der Ausstellung legen vor allem universalistische und traditionale Modelle der Nationenzugehörigkeit nahe – allerdings wird klar zwischen in Frankreich geborenen ‚europäischen Bürger*innen‘ und den französischen Staatsbürger*innen aus den Kolonien unterschieden, wobei Erstere als das ‚Normale‘ dargestellt und Letztere gesondert betrachtet werden. Diese Hierarchisierung wird jedoch nicht explizit offengelegt, kritisiert oder aufgebrochen, postkoloniale Perspektiven werden nicht offeriert. Zudem wird explizit zwischen Verbündeten (*Entente*) und Feinden (*Alliance*) differenziert, allen voran wird das Deutsche Reich als Antagonist zu Frankreich dargestellt.

Die *Galérie Joffre* schildert die europäischen Expansionsbestrebungen aus einer eurozentrischen Perspektive heraus. Demnach war Frankreich nach Großbritannien die zweitgrößte Kolonialmacht, was die eigene Vormachtstellung in Bezug auf außereuropäisches Einflussgebiet im Vergleich zum Deutschen Reich betont. Die verheerenden Folgen, welche die gewaltsame Inanspruchnahme von Territorien und Menschen in Afrika, Amerika und Asien mit sich brachte, werden allerdings in der Ausstellung nicht thematisiert. Stattdessen wird erläutert, dass die kolonialen Eroberungen Frankreichs dem deutschen Kanzler als hervorragende Ablenkung erschienen, denn Bismarcks größte Angst sei es gewesen, dass sich Frankreich mit Russland verbünden könnte, um sich für die Gebietsverluste in Folge des Deutsch-Französischen Kriegs zu rächen. Als Wilhelm II. (1859-1941) den Thron bestieg, verstärkten sich jedoch die politischen Spannungen innerhalb Europas, da der Kaiser nun in Konkurrenz zu den anderen Kolonialmächten trat und deutsche Kolonien initiierte. Nun formten sich zwei Lager: die *Triple Alliance* (Deutsches Reich,

Österreich-Ungarn und Italien) und die *Triple Entente* (Frankreich, Großbritannien, Russland), Europa war geteilt, der Nationalismus blühte auf.

Wiederholt werden die *Triple Alliance* und die *Triple Entente* einander in der Ausstellung gegenübergestellt, nicht nur in Texten, sondern auch räumlich. Die Repräsentation der *Triple Entente* nimmt jedoch deutlich mehr Raum ein, was schon zu Beginn der Ausstellung zu sehen ist: Eine große Vitrine zeigt jeweils eine Uniform – bei Österreich-Ungarn und Italien nur die Oberbekleidung – der Armeen der *Triple Alliance* und mehrere Kopfbedeckungen, die zu deutschen Armeeuniformen gehören. Die Verbündeten Frankreichs, Großbritannien und Russland ‚teilen‘ sich hingegen nicht eine Vitrine – die Armeeuniformen der Mitglieder der *Triple Entente* werden jeweils einzeln in Großvitrinen präsentiert. Drei Ensembles britischer Armeemitglieder und sechs Ensembles russischer Armeemitglieder werden gezeigt. So wird der Eindruck erzeugt, dass der Präsentation Frankreichs Verbündeter deutlich mehr Bedeutung beigemessen wird als der Präsentation der Gegner. Die Ausstellung von Uniformen zur Vorstellung der einzelnen Kriegsparteien nimmt großen Platz im *Musée de l'Armée* ein. Militärische Uniformen grenzen Angehörige der Armee von der zivilen Bevölkerung ab, drücken die Verbundenheit zu einer Nation und einer bestimmten Einheit aus, stärken durch ihre Einheitlichkeit das Zusammengehörigkeitsgefühl und repräsentieren den militärischen Rang. Wie kaum ein anderes Kleidungsstück stehen sie für die Zugehörigkeit zu einer sich als homogen verstehenden Gemeinschaft. Die Uniformen in diesem Bereich werden alle mithilfe von lebensgroßen, aber kopf- und handlosen Figuren präsentiert. Diese Präsentationsform wirkt stark anonymisierend – wem die Uniformen gehört haben, erfährt man in den wenigsten Fällen; dafür fehlt eine Information nie: zu welcher Nation die Uniform gehörte. Die Objektkennungen nennen meist nur Nationalität, Einheit und den militärischen Rang der entsprechenden Uniform. Die Vitrinen wirken auf mich wie Schaufenster, die für Armeemode werben – die Unifor-

men erscheinen makellos sauber und neu, die Strapazen, denen die Soldaten ausgesetzt waren, sieht man ihnen nicht an.

Das Display ‚*La grosse Bertha*‘ – ‚die Dicke Bertha‘ – befindet sich noch am Anfang des Ausstellungsparcours und ist, wenn man der chronologischen Raumordnung folgt, direkt nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs platziert. Das Ensemble besteht aus einem verkleinerten Modell einer Waffe, einem Geschoss in Originalgröße, einem Informationstext und einer großformatigen Fotografie mit zugehörigem Objekttext, auf dem eine Originalwaffe im Einsatz zu sehen ist (siehe Abb. 7). Das Modell und das Geschoss gehören zu den seltenen Exponaten in dieser Ausstellung, die nicht in einer Vitrine untergebracht und sogar ohne Greifschutz ausgestellt sind. Das Modell steht auf einem raumgreifenden Podest an der Wand und bildet zusammen mit der großformatigen Fotografie und übergroßer Überschrift an der Wand dahinter einen wesentlichen Aufmerksamkeitspunkt in diesem Ausstellungsbereich. Wann und wofür das Modell angefertigt wurde, darüber informiert die Ausstellung nicht. Es könnte beispielsweise als eine Art Prototyp zu Präsentationszwecken bereits um 1914 hergestellt worden sein. Möglicherweise wurde es aber auch erst später speziell für das Museum angefertigt. Bei dem neben dem Podest platzierten Geschoss handelt es sich wahrscheinlich um ein Original. Dass es zu einer Waffe dieses Typus gehören muss, wird für mich erst aus dem Setting ersichtlich. Der Ausstellungstext informiert außerdem darüber, dass die Waffe mit Geschossen mit einem Durchmesser von 42 cm beladen wurde, was der Größe des Exponats entspricht. Die Szene, welche die Aufnahme präsentiert, wurde wahrscheinlich um 1914 zu Propagandazwecken inszeniert, der Objekttext weist den oder die Urheber*in als anonym aus. Man sieht sechs Soldaten dabei, die Waffe zu bedienen. Das Geschütz ist in voller Größe im Profil zu sehen und das Abschussrohr steil in die obere Ecke des rechten Bildrands ausgerichtet. Dadurch, dass man Menschen auf der Fotografie sieht, wird in der Relation deutlich, wie immens groß die deutsche



Abb. 7: Display ‚La grosse Bertha‘, Musée de l’Armée.

‚Haubitze‘ (‚obusier‘) gewesen sein muss. Das Modell ist in die entgegengesetzte Richtung positioniert, das heißt, es zielt auf die gegenüberliegende Seite des Raums, wo das ‚Marne-Taxi‘ positioniert ist. Steht man zwischen diesen beiden sich gegenüberstehenden Exponaten, bilden sie eine Sichtachse. Der Ausstellungstext beschreibt das Geschütz der deutschen Armee als ‚imposante‘ – mit einer Zerstörungskraft, der kein Material standhalten könne. Aus diesem Grund hätten die französischen Befehlshaber ihre Strategien

anpassen müssen. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass die Waffe nach der Tochter des Herstellers Alfred Krupp benannt worden sei: Die ‚dicke Bertha‘ gehört bis heute zu den ‚ikonischen‘ Waffen der Deutschen und wurde im Deutschen Reich zunächst als ‚Wunderwaffe‘ gefeiert.

Auf der einen Seite ist die dahintersteckende Militärtechnologie, die es möglich machte, bereits 1914 eine Waffe zu entwickeln, die ganze Festungen zerstören konnte auf eine schaurige Weise faszinierend. Auf der anderen Seite ist die Vorstellung solch extremer Zerstörungskraft beängstigend. Waffen wohnt früher wie heute eine große Symbolik inne. Sie vermitteln ein Machtgefühl sowie Gewaltbereitschaft. Ihr Potenzial zu töten, umgibt sie mit einer spezifischen Aura. Da sie den Eigentümer*innen Macht verleihen, befördert der Besitz von Kampfgerätschaften die Illusion der eigenen Unverwundbarkeit. Aus dem Fernsehen, Internet und anderen Medien kennen wir Waffen. Aber die wenigsten von uns haben selbst einmal eine in der Hand gehalten oder bedient. Hier kann zumindest das Modell einer Waffe aus nächster Nähe betrachtet werden – Originale dieses Waffentypus existieren nicht mehr. Das Modell wird wie die meisten anderen Exponate ästhetisierend präsentiert. Das Gewaltpotential gerät dabei in den Hintergrund. Als statisches Medium kann dieses Display nicht die bewegten Handlungen mit dem Geschütz darstellen. Im Gegensatz zu vielen anderen Medien können Waffen im Museum in ihrer Dreidimensionalität wahrgenommen werden. Sie sind als das Sinnbild des ersten modernen Maschinenkriegs unumgänglich, wenn es darum geht, das Kriegsgeschehen des Ersten Weltkriegs nachzuvollziehen. Andererseits birgt die Faszination für Kriegstechnologie das Risiko der unreflektierten Rezeption (vgl. Thiemeyer 2010b). Was ist von einem Land zu halten, das einer gewaltigen Waffe liebevoll einen witzigen Spitznamen gibt? Zumindest erweckt es alles andere als den Eindruck, das Deutsche Reich wäre ein friedliebendes, harmloses Nachbarland. Der Vater von Bertha Krupp, der angeblichen Namensgeberin, war bereits 1902 gestorben und sie wurde selbst

Inhaberin des Unternehmens. Ihr Ehemann leitete später das Unternehmen (vgl. Heinz 2018). Trotzdem ist sie im Ausstellungstext nur als ‚Tochter von‘ genannt, was wiederum nahelegt, dass Frauen keine eigenständigen Persönlichkeiten sind. Das Display stellt die technologische Überlegenheit des Deutschen Reichs zu Beginn des Ersten Weltkriegs heraus und erweckt den Eindruck, dies würde eine große Bedrohung für Frankreich darstellen.

Des Weiteren wird der Schlacht an der Marne besonders viel Raum geboten. Sie gilt als großer Erfolg der französischen Armee, wurden doch die Deutschen mithilfe der britischen Armee zurückgeschlagen. An einer Seitenwand befindet sich hier eine große Vitrine, in der vier französische Uniformen aus dem Jahr 1914 gezeigt werden. Die verschiedenen Truppenbewegungen der Schlacht werden mittels einer aufwändigen Installation in der Mitte des Raums veranschaulicht: Auf eine Reliefkarte des Marne-Gebiets wird mit einem Beamer eine Animation projiziert; ein Sprecher erklärt die gezeigten Vorgänge in französischer und englischer Sprache. Die deutschen Truppen und das Gebiet, das sie besetzen, werden dabei in dunklen, grauen Farben dargestellt, während die französischen Truppen in strahlendem Blau ihr hell leuchtendes Gebiet verteidigen. Diese Darstellungsweise, deren Farbgebung vermutlich an die feldgrauen und himmelblauen Uniformen der beiden Nationen angelehnt ist, impliziert eine Wertung. Die Deutschen erscheinen als die dunklen Bösen, die französischen Soldaten wirken hingegen wie strahlende Helden; allen voran die Befehlshaber Gallieni und Joffre, deren Porträts zwischendrin eingeblenet werden. Sie beide gehören wie Pétain zu den wenigen Militärs der neueren Geschichte, die zu Marschalls von Frankreich ernannt wurden, die höchste militärische Auszeichnung Frankreichs, und als Kriegshelden verehrt werden. Möglicherweise wird die Schlacht an der Marne so ausführlich im Ausstellungsparcours behandelt, weil die Schlacht aus französischer Sicht überraschend erfolgreich verlief. Frankreich siegte, trotz der zu Kriegsbeginn deutlichen Überlegenheit des Deutschen Reichs. Eine

Fotografie zeigt französische Soldaten, die selbstbewusst vor einem Hügel von Kriegstrophäen der Deutschen posieren. Die Botschaft des Bildes ist unmissverständlich: Die Franzosen feierten ihren Triumph und waren stolz auf ihre Kriegsbeute. Die aus der Perspektive Frankreichs gescheiterte Offensive am *chemin des dames* im Jahr 1917 wird hingegen, wie die Schlacht an der Somme, weitaus weniger ausführlich, nur an einer Medienstation abgehandelt.

Die Informationstafel für das Jahr 1915 schildert die Ereignisse keineswegs neutral, sondern aus der Perspektive der *Entente* heraus, die erfolglos gegen die *Alliance* kämpft – die Rede ist von großen Verlusten Russlands, das trotzdem weiterkämpft, von den erfolglosen Versuchen Frankreichs und Großbritanniens, die deutsche Front zu zerschlagen – nicht von den Siegen des Deutschen Reichs oder Österreich-Ungarns. Leser*innen könnten dahingehend manipuliert werden, die Seite der *Entente* als die moralisch ‚richtige‘ Seite zu betrachten. Die Erzählung des Kriegsjahres 1916 beginnt ebenfalls mit einer Informationstafel, welche das Jahr aus der Perspektive der *Entente* heraus als ‚enttäuschend‘ bezeichnet. Zwar sei die Schlacht um Verdun ein Fehlschlag für das Deutsche Reich gewesen, doch die Schlacht an der Somme verlief im Gegenzug für die *Entente* erfolglos. Die Ausstellung schildert die Ereignisse um Verdun deutlich ausführlicher als jene an der Somme, was die Vermutung bestärkt, dass die Erfolge der *Entente* in der Ausstellung mehr hervorgehoben werden als ihre Verluste. Eine Vitrine zeigt Kopfbedeckung, Oberteil und Revolver des Generals Pétain (1856-1951), der als ‚Sieger von Verdun‘ große Berühmtheit erlangte und nach Kriegsende zum Marschall von Frankreich ernannt wurde. Die Pétain-Memorabilien werden von zwei himmelblauen französischen Uniformen flankiert. Im Objekttext fehlt jedoch jegliche Information darüber, dass Pétain später in Ungnade fallen wird, da er während des 2. Weltkriegs mit dem NS-Regime kollaborierte (vgl. Académie française).

Neben der Fortsetzung der Schilderung des Soldatenalltags, widmet sich ein kleiner Bereich der Ausstellung der Fotografie während des Kriegs und der Propaganda, die jenseits der Front verbreitet wurde. Den Ausstellungstexten zufolge wussten die Hinterbliebenen in der Heimat wenig von den schlechten Lebensbedingungen an der Front, da Briefe der Soldaten einer strengen Zensur unterlagen. Die Kriegsbegeisterung sank demzufolge stark, da immer mehr Soldaten getötet wurden und die Wartezeit auf den nächsten Brief, d. h. ein Lebenszeichen, quälend war. Die französische Regierung versuchte dem mit dem Aushang zahlreicher patriotischer Plakate, welche den nationalen Gedanken stärken sollten, entgegenzuwirken, während gleichzeitig die Kriegsverbrechen der Deutschen angeklagt wurden. An dieser Stelle zeigen sich erstmals Ansätze einer medienkritischen Kontextualisierung der Kriegspropaganda und Fotografien in der Ausstellung. Wenn ein Museum Propagandaplakate aus dieser Zeit zeigt, wie zum Beispiel auf den Informationstafeln zu den Jahren 1915 und 1916, oder von französischen Soldaten gezeichnete deutschenfeindliche Karikaturen ausstellt, halte ich eine medienkritische Reflexion für unabdingbar. Erfolgt diese nicht, besteht die Gefahr einer simplen Reproduktion der Botschaften, welche die Exponate vermitteln. Dass dies im *Musée de l'Armée* an wenig prominenter Stelle und nur sehr verkürzt geschieht, finde ich problematisch. Antideutsche Kriegspropaganda ist auffallend häufig in der Ausstellung zu sehen, in der Regel jedoch ohne eine kritische Kontextualisierung. Insofern ist es positiv hervorzuheben, dass an anderer Stelle im gleichen Bereich der Ausstellung in einem Objekttext die während des Ersten Weltkriegs geläufige Bezeichnung ‚*Têtes de boche*‘ für Deutsche (zu übersetzen mit Holzköpfe) kritisch analysiert und reflektiert wird. Des Weiteren wird daneben ein Plakat der deutschen Linken ausgestellt, welche für die Beendigung des Kriegs warben. Daraus geht hervor, dass nicht alle Deutschen den Krieg guthießen und es eine Opposition gab, welche die imperialistische Politik und Kriegstreiberei verurteilte. Dies

kann zumindest als Versuch interpretiert werden, das Deutsche Reich differenziert darzustellen.

Die Ausstellung über das Jahr 1917 beginnt mit der obligatorischen Informationstafel, die von einer Kriegsmüdigkeit der Bevölkerung aufgrund des mittlerweile drei Jahre anhalten Kriegs ohne eine Lösung des Konflikts und Millionen von Toten berichtet (siehe Abb. 8). Erneut wird aus der Perspektive der *Entente* heraus von verlorenen Schlachten berichtet und davon, dass in Russland die Bolschewiken Frieden mit den Deutschen geschlossen hätten. In einer Art Prolepse³² wird bereits der Kriegseintritt der USA angekündigt, der erst im nächsten Ausstellungsraum thematisiert wird. Illustriert wird die Tafel mit Plakaten aus Deutschland und Frankreich, die einen interessanten Kontrast bilden. Jeweils ein Plakat aus beiden Ländern wirbt für die Unterstützung der Soldaten und appelliert an das Nationalgefühl der jeweiligen Bevölkerung. Doch unter dem deutschen Plakat ist noch ein weiteres französisches Plakat abgebildet, was in einem völlig anderen Kontext entstanden ist. Auf beiden Plakaten ist die Zeichnung eines deutschen Soldaten zu sehen – die Darstellung ist jedoch komplett gegensätzlich. Das deutsche Plakat zeigt unter dem Aufruf ‚Helft uns fliegen!‘ einen jungen Mann mit attraktiven Gesichtszügen, der entschlossen in die Ferne blickt, aber auch traurig wirkt. Die Augen sind geweitet und sehen nahezu kindlich aus. Ein darunter gezeigtes französisches Plakat wirbt für eine Ausstellung in Paris, welche die deutschen Kriegsverbrechen aufzeigt. Es bildet einen alten, ungepflegt aussehenden Soldaten ab, der ein mit Blut triefendes Messer und eine Fackel in der Hand hält, mit der er scheinbar ein Dorf in Brand gesteckt hat. Sein Mund ist weit geöffnet, was den Anschein erweckt, er würde gerade brüllen. Damit wird der idealisierten Darstellung auf dem oberen Plakat entgegengewirkt. Das französische Pendant wird jedoch nicht auf diese Weise konterkariert.

³² Zur Übertragung erzähltheoretischer Begriffe auf die Untersuchung musealen Erzählens siehe ‚Geschichten im Raum‘ von Heike Buschmann (2013).



Abb. 8: Texttafel, 'L'année 1917', Musée de l'Armée.

Der letzte Bereich in der *Galérie Poilu* widmet sich den ‚übrigen Fronten‘, wie der Titel einer Texttafel lautet. Dies offenbart den überstarken Fokus auf die Westfront der bisherigen Ausstellung. So werden beispielsweise in einem Bereichstext die Geschehnisse in Russland vertieft, die bereits in der Texttafel zum Jahr 1917 angedeutet wurden. Außerdem wird über die sogenannte ‚*Expédition Dardanelle*‘ berichtet. Dem Ausstellungstext zufolge hat Frankreich sich auf Druck Großbritanniens dazu entschlossen, gemeinsam mit den bri-

tischen Streitkräften einen Angriff auf das Osmanische Reich durchzuführen, der verlustreich gescheitert ist und nicht zur Beendigung des Kriegs beitrug. Erneut wird hiermit nahegelegt, dass der Erste Weltkrieg zu sinnlosem Massensterben geführt hat. Darüber hinaus informiert eine Texttafel über den Völkermord an der armenischen Bevölkerung durch das Osmanische Reich. Massaker und Deportationen wurden damit gerechtfertigt, dass die christlichen Armenier*innen beschuldigt wurden, mit seinem Gegner Russland zu kollaborieren. Das Kriegsverbrechen des Osmanischen Reichs, Mitglied der *Alliance*, wird an dieser Stelle ausdrücklich als Völkermord benannt und kritisiert. Dem Text zufolge sind viele derjenigen, die fliehen konnten, nach Frankreich emigriert. In Frankreich stimmte die Nationalversammlung bereits 1998 dafür, die Massaker als Genozid anzuerkennen, 2001 wurde diese Anerkennung offiziell. Der Deutsche Bundestag erklärte erst im Jahr 2016 den Massenmord zum Völkermord – als Grund dafür wird vielfach die Belastung der diplomatischen Beziehung zur Türkei angeführt, da die türkische Regierung sich bis heute entschieden gegen den Vorwurf des Völkermords an der armenischen Bevölkerung wehrt (vgl. Feertchak 2018 und Deutscher Bundestag 2016). Der Bereichstext zur ‚Brutalisierung des Kriegs‘ klagt die vom Deutschen Reich, Russland und Österreich-Ungarn begangenen Kriegsverbrechen an; das Deutsche Reich und Russland hätten darüber hinaus ihre Kriegsgefangenen schlecht behandelt. Außerdem hätten die Deutschen als erste Kriegspartei Giftgas eingesetzt. Frankreich erscheint in dieser Narration als das nahezu wehrlose Opfer – mit weißer Weste – der als besonders gewaltbereit dargestellten Deutschen. Ohne dies relativieren zu wollen, ist mir negativ aufgefallen, dass kein Wort darüber fällt, dass Frankreich im Laufe des Ersten Weltkriegs explizit für den Krieg eine Chlorindustrie aufbaute und selbst Gas im Ersten Weltkrieg eingesetzt hatte (siehe Knaebel 2014). Wenig Selbstkritik zeigt die Ausstellung auch beim Thema Kriegsgefangenschaft. Zwar zeigen Fotografien vereinzelt auch deutsche Kriegsgefangene

in Frankreich, aber darüber, wie der Umgang mit ihnen war, erhalten die Besucher*innen keine Informationen.

Eine eigene Raumabteilung widmet sich den Soldaten aus den Kolonien (siehe Abb. 9). So zeigt beispielsweise eine große Vitrine drei verschiedene Uniformen von Soldaten aus Algerien und Marokko. Im Gegensatz zu den meisten anderen Uniformen-Vitrinen in dieser Ausstellung ist sie nicht an einer Wand, sondern mitten im Raum platziert, sodass man die Uniformen von allen Seiten betrachten kann. An den Wänden befinden sich zahlreiche Fotografien von Soldaten aus französischen und britischen Kolonien. In einem Bereichstext ist zu lesen, dass sich Frankreich und Großbritannien verbündeten, um die vom Deutschen Reich kontrollierten Gebiete in Afrika zu erobern. An dieser Stelle wird auf den General Paul von Lettow-Vorbeck (1870-1964) hingewiesen, der Kommandeur der ‚Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika‘ war und erfolgreich Widerstand leistete, sodass er bei seiner Rückkehr nach Deutschland wie ein Nationalheld gefeiert wurde. Tatsächlich hat es lange gedauert, bis der Mythos um den General in Deutschland hinterfragt und kritisiert wurde. Die Ausstellung entstand zu einer Zeit als es noch Kasernen gab, die nach ihm benannt worden waren, die mittlerweile aber geschlossen oder umbenannt wurden. Seit Mitte der 2000er Jahre wird von Lettow-Vorbeck mehrheitlich wegen seiner rücksichtslosen Kriegsführung und seiner recht-nationalen, rassistischen Gesinnung von der deutschen Bevölkerung eher kritisiert als verehrt. Das wird beispielsweise daran erkennbar, dass viele Städte Straßennamen änderten, die nach ihm benannt worden waren (siehe z. B. Keil 2007 und Schinkel 2013). Der Ausstellungsbereich suggeriert zunächst, dass die Rolle, welche die Soldaten aus den Kolonien während des Ersten Weltkriegs innehatten, anerkannt und gewürdigt wird. Der Kolonialismus an sich wird aber an keiner Stelle kritisiert. Ebenso wenig wird aufgeklärt, ob sich die Soldaten freiwillig an die Front begeben haben, unter welchen Bedingungen sie kämpfen mussten und wie sie entlohnt wurden. Was die Soldaten

selbst von diesem Krieg und ihren Kolonisatoren hielten, offenbart die Ausstellung ebenfalls nicht. Die Geschichte dieser Soldaten wird außerdem nicht in das Gesamtnarrativ eingebunden – stattdessen gibt es einen gesonderten, wenige Quadratmeter umfassenden Bereich, der die über eine Million Soldaten aus den Kolonien (ca. 400.000 für Frankreich, ca. 800.000 für Großbritannien) repräsentieren soll (siehe Ministère de la défense und Flandrin 2014).



Abb. 9: Ausstellungsbereich ‚troupes coloniales‘, Musée de l’Armée.

Die ‚Foch Halle‘ erreicht man durch einen kurzen Galerieflyr. Sie wurde nach Ferdinand Foch (1851-1929) benannt, Oberbefehlshaber der alliierten Truppen, welcher verantwortlich für die entscheidende Gegenoffensive war, die letztlich zur Kapitulation des Deutschen Reichs führte (siehe Ministère

des Armées). Die räumliche Unterbrechung lässt den Kriegseintritt der USA, der im Eingangsbereich der ‚Foch Halle‘ thematisiert wird, wie ein neues Kapitel der Geschichte des Ersten Weltkriegs erscheinen. Der Kriegseintritt der USA wird auf diese Weise besonders mit Bedeutung aufgeladen und positiv besetzt; insbesondere da die vorherige Ausstellung des Jahres 1917 in erster Linie die Verluste der *Entente* und die Sinnlosigkeit der Schlachten, die keine Lösung des Konflikts brachten, zum Thema machte. Den Ausstellungstexten zufolge wollte sich die USA zunächst nicht an den Kriegen in Europa beteiligen, doch der U-Boot-Krieg der Deutschen habe sie zum Umdenken veranlasst, ebenso wie ihr Versuch, Mexiko davon zu überzeugen, der USA den Krieg zu erklären. Die mobilisierten fünf Millionen US-amerikanischen Soldaten kämpften auf der Seite der *Entente*, welche von dem Zeitpunkt an auch als *les Alliés*, die Alliierten, bezeichnet werden. Der Ausstellungstext weist explizit daraufhin, dass die Soldaten der USA vielfach mit französischem Equipment ausgerüstet wurden. Auf den in diesem Bereich ausgestellten Fotografien sind außerdem häufig Soldaten verschiedener Nationen gemeinsam abgebildet, während sie nebeneinander posieren. So soll vermutlich der Eindruck einer gelungenen Zusammenarbeit der Alliierten über die Grenzen der Nationen hinaus erzeugt werden. Ein Display an einer Seite des Raums zeigt eine USA-Fahne, welche in einer Zeremonie am nationalen Unabhängigkeitstag der USA des Jahres 1917 auf dem *Cour d’honneur des Hôtel des Invalides* dem damaligen Direktor des *Musée de l’Armée* übergeben wurde. Eine Fotografie in diesem Raumbereich zeigt die Zeremonie, womit sich das Museum erneut selbst als Erinnerungsort inszeniert.

Einem Bereichstext zufolge haben sich weitere Länder neben den USA dazu entschlossen, die *Entente* zu unterstützen. Außerdem hätten sich viele Ausländer freiwillig gemeldet, um in der französischen Fremdenlegion zu kämpfen. Passend zu diesem Narrativ zeigen mehrere Vitrinen Uniformen von US-amerikanischen Soldaten; eine portugiesische, polnische und

tschechische Uniform wurden ausgewählt, um die Alliierten in einer Vitrine zu repräsentieren; Uniformen aus Neuseeland und Indien repräsentieren die Soldaten des Commonwealth. Auch der Kriegseintritt Italiens wird in der Ausstellung thematisiert: Es kämpfte auf Seiten der *Entente*, obwohl es zuvor Bündnispartner des Deutschen Reichs und Österreich-Ungarns gewesen war. Gelockt von dem Versprechen neue Territorien zu erhalten und das Herrschaftsgebiet dadurch ausweiten zu können, wechselte Italien, das vorher neutral geblieben war, zur *Entente*. Die Alliierten werden somit zum wiederholten Male als moralisch überlegenes Kriegsbündnis dargestellt, hinter dem die Mehrheit der kriegsbeteiligten Nationen und Menschen stand.

In letzten Bereich der Ausstellung befindet sich eine Filminstallation, welche die deutsche Offensive des Jahres 1918 präsentiert. Im Film erklärt ein französischer Sprecher, dass Ludendorff und Hindenburg planten, den Krieg für sich zu entscheiden, bevor die US-amerikanischen Soldaten europäischen Boden betreten haben würden. Für die Offensive setzten sie demnach Gas in großen Mengen ein. General Foch ist es als Befehlshaber der alliierten Truppen aber gelungen, die Deutschen zurückzuschlagen. Diese seien, ebenso die Deutschen in der Heimat, demoralisiert gewesen, da die Versorgung durch die langjährige Blockade sehr schwierig geworden war. Da die Bündnispartner des Deutschen Reichs kapitulierten, waren sie gezwungen, den Waffenstillstand zu unterzeichnen. Wie um die Botschaft des Films zu unterstützen, wird daneben außer einer französischen Uniform des Jahres 1918 auch die Reproduktion eines deutschen Plakats ausgestellt, dass dazu auffordert, mehr Kartoffeln anzubauen. Der zugehörige Objekttext beschreibt die schwierigen Lebensbedingungen im Deutschen Reich und die Leiden der Zivilbevölkerung, die ein Sinken der Kriegsmoral zur Folge hatten. Auf der gegenüberliegenden Wand sind jeweils ein französisches und US-amerikanisches Propagandaplakat abgebildet, welche Deutsche als Feinde darstellen, die es zu töten gilt. Die Plakate werden nicht weiter kommentiert oder

kontextualisiert. Ganz in der Nähe der Sitzbänke zum Betrachten des Films befindet sich ein Podest, auf dem Waffen und Gerätschaften ausgestellt sind, die an der Westfront bei den entscheidenden letzten Gefechten zum Einsatz gekommen waren. So werden beispielsweise eine französische und deutsche Bombe nebeneinander gezeigt. An der Wand dahinter befindet sich die Bereichstexttafel Nr. 15, welche erneut dieselben Geschehnisse erläutert, die zuvor schon auf der Jahrestexttafel 1918 und im Film über die deutschen Offensiven thematisiert wurde. Damit wird dieses Narrativ in der Ausstellung drei Mal aufgegriffen, was eine sehr auffällige Wiederholung darstellt. Drei Mal wurde also thematisiert, dass die Deutschen den Weltkrieg letztlich verloren und die Alliierten gewannen. In einem der letzten Ausstellungstexte im Bereich des Ersten Weltkriegs wird Frankreich zwar als ‚großer Sieger des Kriegs‘ bezeichnet; doch es wird ebenfalls betont, dass es große Verluste erleiden musste, die in Hinblick auf das stagnierende Bevölkerungswachstum als ‚unerträglich‘ empfunden wurden. Die Ambivalenz der Stimmung in der Öffentlichkeit nach Beendigung des Kriegs wird nochmals hervorgehoben.

3.2.3. Eine ‚Nation‘ von heldenhaften Männern und unsichtbaren Frauen?

Drittens werden die der ‚Nation‘ zugehörigen Menschen in binärer Heteronormativität und mittels nicht hinterfragter Geschlechterstereotypen dargestellt. Lebensmodelle, die nicht heteronormativen Mustern entsprechen, werden aus dem Narrativ der Ausstellung ausgeschlossen. Frauen sind in der Ausstellung stark unterrepräsentiert. In den wenigen Fällen, in denen Frauen in der Ausstellung sichtbar gemacht werden, erscheinen sie als Witwe, Ehefrau, Tochter oder Verführerin eines Mannes. Weiblichkeit wird tendenziell mit Schwäche und Passivität konnotiert. Männlichkeit wird hingegen mit

den in Schützengräben ausharrenden ‚Helden‘ und den logisch-rationalen Schlachtenlenkern konnotiert.

Das Attentat in Sarajevo wird anhand einer Texttafel und eines Films als finaler Auslöser des Ersten Weltkriegs präsentiert. Die Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand und seiner Ehefrau Sophie von Hohenberg – deren Name im Gegensatz zu dem ihres Mannes weder im Ausstellungstext noch im Film genannt wird – habe Österreich-Ungarn, das vom Deutschen Reich unterstützt worden war, den Vorwand geboten, Serbien den Krieg zu erklären. Generell ist zu beobachten, dass Frauen in der Ausstellung nur selten sichtbar gemacht werden. Wenn sie auftauchen, dann als namenlose Opfer oder gesichtslose Trauernde und nicht als selbstbestimmt handelnde Akteurinnen. Die Geschichte der ‚Nation‘ liegt in den Händen der Männer – sie sind es, die als Verteidiger der ‚Nation‘ am Ende der Ausstellung geehrt werden. In der Ausstellung werden insbesondere die kriegsführenden Generäle gehuldigt, indem ihre Gemälde, besondere Auszeichnungen von ihnen und andere Erinnerungsgegenstände ausgestellt werden und über ihre Erfolge berichtet wird. Warum Frauen in der Armee und in anderen gesellschaftlichen Bereichen keine Führungspositionen innehatten, wird nicht erläutert. Stattdessen erscheint es wie eine Selbstverständlichkeit.

In der Ausstellung wird wiederholt über das Leben der Soldaten in den Kriegsgebieten erzählt. Demnach haben sie die Zeit, in der sie auf den nächsten Einsatz warteten, genutzt, um zu schreiben, zeichnen, basteln, singen, zu beten und gelegentlich Theater zu spielen. Dass der Besuch eines Bordells ebenfalls zum Zeitvertreib vieler Soldaten gehörte, erfahren die der französischen Sprache mächtigen Besucher*innen nur, wenn sie sich genauer ein hinter einer Wand eher versteckt platziertes Plakat anschauen, das die Soldaten vor tödlichen Geschlechtskrankheiten warnt (siehe Abb. 10). Die auf dem Plakat zu sehende Zeichnung zeigt auf der linken Seite eine Frau, die einen Soldaten eng umarmt. Die Körper und Gesichter des Paares sind sich



sehr nah, sodass es aussieht als wären sie kurz davor sich zu küssen. Auf der rechten Seite ist hingegen ein Mann mit ausgemergelten Gesichtszügen und trauriger Mine zu sehen. Er sitzt mit herunterhängenden Schultern im Wartebereich eines Krankenhauses. In der Mitte der Komposition befindet sich eine ausdrückliche Warnung. Sie wird auch von oben und unten eingerahmt: oben die idealisierte Darstellung eines jungen Soldaten, unten ein Totenkopf. Die Übersetzung des Texts lautet wie folgt:

„Soldat, das Vaterland zählt auf dich, hebe alle deine Kräfte dafür auf. Widerstehe den Verführungen der Straße, wo die Krankheit auf dich lauert, die genauso gefährlich ist wie der Krieg. Sie bringt ihre Opfer zum Verfall und Tod, ohne Sinn und ohne Ehre.“

Die Frau als ruchlose und gefährliche Verführerin und ein Mann, der den Reizen des weiblichen Körpers nicht widerstehen kann, reproduzieren noch heute etablierte Geschlechterstereotypen. Außerdem wird nahegelegt, der Tod auf dem Schlachtfeld im Dienste der ‚Nation‘ sei erstrebenswert. Männlichkeit wird mit Kraft und Patriotismus assoziiert, während Weiblichkeit in erster Linie mit Sexualität in Verbindung gebracht wird. Der weibliche Körper könnte demzufolge eine Gefahr für die Kampfstärke französischer Truppen und damit zur Bedrohung des ‚Vaterlandes‘ werden. Auffallend häufig wird der Begriff ‚Patrie‘ in der Ausstellung verwendet. Dieser Begriff untermauert die gesellschaftliche Vorrangstellung des Mannes in der ‚Nation‘. Eine kritische Kontextualisierung bietet das Museum an dieser Stelle jedoch nicht an.

Laut einem Ausstellungstext hat sich im Laufe des Kriegs eine florierende Industrie entwickelt, welche „Heimgekehrte Frontsoldaten, alte Arbeiter,

Abb. 10: Plakat zur Warnung der Soldaten vor Geschlechtskrankheiten, Musée de l'Armée.

ausländische Arbeiter oder solche aus den Kolonien und mehr und mehr auch Frauen als Arbeiterinnen einsetzte.“ Diese Reihenfolge im Ausstellungstext legt eine deutliche Hierarchisierung nahe. Die französischen Männer werden zuerst genannt, dann die Ausländer, die Ausländer aus den Kolonien als Ausländer ‚zweiter Klasse‘ und zum Schluss die Frauen. Noch deutlicher stellt der Ausstellungstext die körperliche Unterlegenheit der Frauen heraus, welche die fehlende männliche Arbeitskraft in der Landwirtschaft kompensieren müssten:

„Für [die Frauen], in den ländlichen Gebieten eines Landes, das noch vorrangig rural geprägt war und wo die landwirtschaftliche Arbeit besonders auf der physischen Kraft beruht, war es eine wahre Tortur, die Männer zu ersetzen.“

Frauen werden stattdessen vorwiegend in Zusammenhang mit feminisierten Bereichen, wie Kindererziehung, sichtbar gemacht. So zeigt die Ausstellung beispielsweise ein Plakat, das für ein Waisenhaus wirbt. Das Motiv zeigt eine Zeichnung von trauernden Frauen und Kindern auf einem Soldatenfriedhof. Im Vordergrund sind weiße Lilien, die mit Tod, Ehre und Gottesfürchtigkeit assoziiert werden, zu sehen. Der Schriftzug darauf fordert ‚mütterliche Zärtlichkeit‘ und die ‚Religion ihrer Väter‘ für die Waisenkinder. Daneben ist die Fotografie einer trauernden Witwe am Grab ihres verstorbenen Ehemannes abgebildet. Das Gesicht der Frau ist nicht zu sehen, da sie komplett verschleiert ist. Die Frau wird in diesem Bereich der Ausstellung ausschließlich in konventionellen Geschlechterbildern als trauernde Witwe oder Mutter präsentiert. Frauen, die außerhalb der Fürsorge für Kinder dabei helfen, das Land ‚wiederaufzubauen‘ sind scheinbar nicht im Narrativ vorgesehen.

In diesem Zusammenhang ist auch eine Vitrine (Thema Religion und Gesundheit im Krieg) von Interesse, welche die Soutane eines Pfarrers im

Kriegseinsatz sowie die Uniformen eines Militärgenerals und einer Krankenschwester des Roten Kreuzes zeigt. Der Lebenslauf des katholischen Pfarrers, dem die Soutane und ein ebenfalls ausgestellter Klapp-Altar gehört haben, wird ausführlich in einem bebilderten Objekttext besprochen. Vom General erfährt man zumindest den Namen. Nur die Schwesternuniform wird nicht weiter kommentiert. Die Geschichte der Frauen, die während des Ersten Weltkriegs Kriegsversehrte pflegten, bleibt im Dunkeln. Zumindest deutet die ausgestellte Uniform an, dass es Frauen gab, die eine wichtige Rolle übernahmen, wobei die Frau als Pflegerin des Mannes ebenfalls ein stereotypisiertes Geschlechterbild reproduziert. Die Aufgaben, welche Männern und Frauen aufgrund ihres biologischen Geschlechts zugesprochen werden, werden an keiner Stelle der Ausstellung hinterfragt oder kritisiert.

Eines der ausgestellten britischen Mobilisierungsplakate wirbt damit, dass gekämpft werden solle, um Mütter, Ehefrauen und Schwestern zu verteidigen. Einerseits werden Frauen als etwas Schützenswertes dargestellt. Auf der anderen Seite impliziert dies, dass Frauen nicht fähig sind, sich selbst zu schützen und auf die Hilfe von Männern angewiesen sind. Das Plakat wird nicht hinsichtlich geschlechtlicher Konnotationen kommentiert, so bleibt die Interpretation den Betrachter*innen überlassen.

Eine der letzten Texttafeln der Ausstellung im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg ist mit ‚*Une victoire couteuse*‘ – ‚Ein teurer Sieg‘ betitelt. Der Text beziffert die toten und verletzten Soldaten, die der Krieg insgesamt zur Folge hatte, das heißt über die Nationengrenzen hinaus. Dabei wird im Text ausdrücklich betont, dass es sich größtenteils um junge Männer aus Europa handelte, deren Verlust nun dazu führte, dass die Zukunftsaussichten der europäischen Länder geschwächt würden. Bemerkenswert an den Formulierungen im Text ist die wiederholte Herausstellung der Männlichkeit der betrauten Menschen. Der Text suggeriert, dass das Sterben von jungen europäischen Männern besonders tragisch sei – im Umkehrschluss legt dies nahe,

der Tod von Menschen, auf die dies nicht zutrifft, das heißt nicht-männliche oder nicht-europäische Menschen, sei weniger gravierend.

3.3. Zwischenresumé: Das Leiden und (Be-)Siegen einer ‚Nation‘

An dieser Stelle möchte ich kurz die Ergebnisse der Analyse der Konstruktionen von ‚Nation‘ im Rahmen der musealen Präsentation des Ersten Weltkriegs im *Musée de l'Armée* zusammenfassen. Auf dem Dach des Museumsgebäudes weht die *Tricolore*, ein Exemplar wird ebenfalls in der Ausstellung gezeigt und die Nationalfarben Frankreichs lassen sich auf vielen Texttafeln wiederfinden. All dies legt die Interpretation nahe, dass die Besucher*innen die hier präsentierte ‚Geschichte der Armee‘ als die ‚Geschichte der Nation‘ auffassen sollen.

Die ‚Nation‘ wird in vieler Hinsicht als bedroht und wie selbstverständlich als schützenswert konnotiert. In der Ausstellung werden die Notwendigkeit einer nationalen Armee und der Einsatz von Gewalt dadurch legitimiert, dass man die ‚Nation‘ im Falle einer Invasion mit allen verfügbaren Mitteln schützen müsse. Die Bedrohungen werden auf Text-, Bild- und Objektebene präsentiert. Ausstellungstexte und Filme informieren z. B. sehr ausführlich über die deutschen Angriffspläne und Offensiven. Mithilfe von Fotografien von zerstörten französischen Dörfern und Landschaften oder getöteten französischen Soldaten werden die verheerenden Folgen der Angriffe durch Gegner der Nation sichtbar gemacht. Die Ausstellung gegnerischer Waffen verdeutlicht das Gefahrenpotenzial. Das Leiden bis hin zum Tod der Soldaten dient in der Narration der Ausstellung einem höheren Zweck, nämlich der Verteidigung der Nation. Ihr Fortbestehen scheint wichtiger zu sein als das Einzelschicksal der Individuen. Die Gegenüberstellung von drastischen Fotografien, die z. B. Leichen im Schlamm zeigen und einem Text, der über die von Politikern beschlossene Ehrung der für das ‚Vaterland‘ gestorbenen Soldaten

informiert, kann aber auch als Denkanregung interpretiert werden. Implizit wird im Display ‚*Mort pour la patrie*‘ die Instrumentalisierung des Todes zur Schaffung und Stärkung eines Nationalgefühls und damit der konstruktive Charakter von Nation deutlich.

Die Stimme, welche aus den Texten spricht, ist vorgeblich allwissend und neutral. Jedoch wird vermehrt aus der Perspektive der *Entente* und der Alliierten heraus berichtet, die im Gegensatz zu der Alliance in ein positives Licht gerückt werden. Die Geschehnisse an der Westfront werden außerdem um ein Vielfaches ausführlicher geschildert als die Gefechte an der Ostfront, in Afrika und Asien. Frankreichs koloniale Vergangenheit wird aus eurozentrischer Perspektive dargestellt und wie eine Erfolgsgeschichte beschrieben – die weitreichenden Folgen der Unterdrückung der indigenen Bevölkerungen werden nicht thematisiert. Nur an wenigen Stellen wird das Vorgehen der französischen Armee kritisch reflektiert. Die Kriegsverbrechen der Mittelmächte werden hingegen scharf kritisiert und verurteilt. Das Deutsche Reich ist ständiger Antagonist Frankreichs und wird mittels einer beträchtlichen Anzahl von deutschen Waffen und antideutschen Propagandamitteln als größter Konkurrent und gewaltbereiter Aggressor dargestellt. Die größte Bedrohung für die französische Nation zu Zeiten des Ersten Weltkriegs stellt dem Narrativ der Ausstellung zufolge zweifellos das Deutsche Reich dar. Das in der Ausstellung erzeugte Bild der deutschen ‚Nation‘ entspricht eher dem Bewertungshorizont aus dem Ersten Weltkrieg als dem heutigen. Nur vereinzelt gibt es Versuche einer differenzierten Darstellung des Deutschen Reichs.

Die Ausstellung in Paris zeigt, obwohl die französische Armee und Bevölkerung eindeutig im Fokus steht – beispielsweise im Vergleich zur Ausstellung in Dresden – viele Ausstellungsstücke von anderen Nationen. Nahezu in jedem Objekttext wird auf die Herkunft der Objekte oder die Nationalität der abgebildeten Personen hingewiesen. Die Präsentationsweise kann grundsätzlich als Nationen-separierend beschrieben werden. Mit Aikaterini

Dori könnte man auch argumentieren, dass es ein Ausdruck von Macht sein könnte, über derart viele Gegenstände anderer, auch gegnerischer, Armeen zu verfügen. Womöglich kamen sie als Kriegstrophäen in den Besitz des Museums, eine Fotografie in der Ausstellung deutet daraufhin. Sie zeigt den Innenhof des Museums im Februar 1915, in dem sich Besucher*innenmassen aufhalten, um deutsche Kriegstrophäen zu begutachten.

Die Nation wird außerdem als wichtigste Stifterin von ‚Identität‘ präsentiert. Meistens ist nicht von Individuen, sondern von der Nation die Rede. Dies hat einen homogenisierenden Effekt. Die Ausstellung vermittelt binäre Geschlechterstereotype von Männlichkeit und Weiblichkeit. Männer werden als die Verteidiger und Lenker der Nation präsentiert. Ihre Vorrangstellung wird nicht hinterfragt, was die patriarchische Gesellschaftsordnung wie eine Selbstverständlichkeit erscheinen lässt. Frauen sind auffällig unterrepräsentiert, andere Geschlechter sind vom Narrativ gänzlich ausgeschlossen.

Die Ausstellung scheint die vorherrschende nationale Erinnerungskultur zum Ersten Weltkrieg in Frankreich zu bedienen und zu bestätigen. Beispielsweise werden zwar die Gebietsabtretungen als traumatisches Erlebnis thematisiert, doch die Diskriminierung der Veteranen aus diesen Gebieten und die mit erheblichem Aufwand betriebene ‚Re-nationalisierung‘, die den konstruktiven Charakter von ‚Nation‘ offengelegt hätte, werden nicht zum Thema gemacht. Eine kriegskritische und transnationale Perspektive zeigt sich, wenn das sinnlose Massensterben in Schlachten, die nicht zu einer Beilegung des Konflikts beitragen konnten, kritisiert wird. Außerdem wird betont, dass die Befehlshaber das Ende des Kriegs in einer Nationen-übergreifenden Kooperation herbeigeführt haben. Schließlich wird Frankreich jedoch eindeutig als Sieger präsentiert. Im letzten Ausstellungsraum werden die siegreichen Marschalls von Frankreich gehuldigt, jedoch nicht ohne der vielen Toten in Frankreich und weltweit zu gedenken.

4. ‚Nation‘ und Erster Weltkrieg im MHM

„Was haben das *Musée de l’Armée* in Paris, das *Imperial War Museum* in London, das Zentrale Armeemuseum Moskau oder das Militärmuseum der chinesischen Volksrevolution in Peking mit dem Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden gemeinsam? Nicht viel, wird man überrascht feststellen. Sicher sind hier wie da Säbel, Kartätschen und Bajonette zu sehen, gebügelte Paradeuniformen, blinkende Orden, blank geputzte Panzer und all die Bomben und Raketen, die sich menschlicher Erfindergeist einfallen ließ, um dem Gegner den Tod zu bringen. Doch der zweite Blick wird Militaria-Freunde und Waffennarren verstören. Das neue Kriegsmuseum der Bundeswehr, das am morgigen Freitag in Anwesenheit von Bundesverteidigungsminister Thomas de Maizière eröffnet wird, ist eigentlich ein AntiKriegsmuseum. [...]

Die Verherrlichung des Militärs ist gewiss auch andernorts einer nüchternen, historiografischen Dokumentation von Militaria gewichen. Doch Dresden geht einen Schritt weiter, beleuchtet das Kriegshandwerk aus der Perspektive der Opfer, erzählt eine Kulturgeschichte der Gewalt und der Zerstörung. Die Sicht der Dinge hat sich gewandelt, gerade in Deutschland, das gelernt hat, seine unrühmliche kriegerische Vergangenheit kritisch aufzuarbeiten. Die Bundeswehr bezieht mit ihrem Museum entschiedene Stellung und verdient dafür Respekt.“ (Jaeger 2011)

Dieser Auszug aus einem Artikel des Journalisten Falk Jaeger anlässlich der Neueröffnung des MHM soll hier stellvertretend für die zahlreichen euphorischen Reaktionen stehen, die 2011 das neue MHM als innovativ und kriegskritisch lobten. Auch international war das Interesse für ein militärhistorisches Museum ungewöhnlich groß. Im Folgenden möchte ich u.a. der Frage nach-

gehen, inwiefern die Präsentation des Ersten Weltkriegs im MHM eine ‚kritische Aufarbeitung‘ erkennen lässt.

4.1. Das MHM und seine Ausstellung ,1914-1945‘

Der ehemalige Museumsdirektor Matthias Rogg (vgl. Pieken und Rogg 2011a), Oberst und habilitierter Militärgeschichtler, schildert im Ausstellungsführer ausführlich die Geschichte des MHM. Rogg zufolge befindet es sich auf dem Areal einer ehemaligen Kasernenanlage, die nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 errichtet wurde. Damals war sie die modernste ihrer Art und bis heute die größte zusammenhängende Anlage in Europa. Die Kaserne beherbergte bis zu 20.000 Soldaten und wurde nach dem militärbegeisterten König Albert von Sachsen (1828-1902) ‚Albertstadt‘ genannt. Im Zentrum des Geländes befand sich das Arsenal, in dem über 300 Geschütze und 200.000 Feuer- und Blankwaffen gelagert wurden. Das von 1874 bis 1876 erbaute Arsenal ist ein symmetrischer, dreiflügeliger, klar gegliederter Sandsteinbau, der den zeitgenössischen ästhetischen Vorstellungen entsprach. Wie beim *Musée de l’Armée* lassen sich auch hier an der Fassade eindeutige Bezüge zur Antike erkennen: Der Haupteingang wird von Säulen flankiert, die Fenstergiebel sind nach antiken Vorbildern gestaltet. Aus strategischer Sicht entsprach die Zentralisierung der Waffen allerdings nicht mehr den Ansprüchen einer ‚modernen‘ Kriegsführung, sodass bereits 1876 entschieden worden war, das Arsenalgebäude für die Zusammenführung historischer Waffensammlungen, aber auch anderer kriegsbezogener Sammlungen wie solchen von Uniformen oder Kunstwerken, zu nutzen. Zunächst war der Besuch der Sammlung nur den militärischen und adeligen Eliten vorbehalten. Erst am 2. Mai 1897 beschloss das sächsische Kriegsministerium die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ziel war es, die beginnende Entwicklung in Deutschland, das Militär als „Fixpunkt nationaler Identität“ zu begreifen,

zu fördern (ebd., S. 8). Die Waffenschau sollte der Armee Respekt verschaffen und die Treue zum sächsischen Königshaus propagieren. Am 18. Mai 1914 wurde das Museum offiziell zum ‚Königlich Sächsischen Armeemuseum‘.

Während des Ersten Weltkriegs wurden Museumsräumlichkeiten teilweise wieder zu Artilleriedepots umfunktioniert; auch Beutewaffen wurden im großen Umfang gesammelt und für Propaganda-Zwecke zur Schau gestellt. Nach der Machtergreifung des NS-Regimes sollte die neu als ‚Heeresmuseum‘ gegründete Institution gleichsam mit den anderen deutschen militärgeschichtlichen Museen in die Strukturen der ‚Wehrmacht‘ integriert werden. Während des Zweiten Weltkriegs wurde es dann erneut Auftrag des Museums, Beutewaffen zu sammeln. Später wurden die wertvollsten Gegenstände ausgelagert, um sie vor Bombenangriffen zu schützen. Nach Kriegsende verboten die Alliierten zunächst den Betrieb von Museen und Ausstellungen mit Bezug zum Militär. Das Museumsgebäude wurde daher als ziviler Veranstaltungsort und für die städtische Sammlung genutzt. Die Nationale Volksarmee (NVA) der DDR eröffnete 1961 mit einer neu angelegten Sammlung im Marmorpalais in Potsdam das ‚Deutsche Armeemuseum‘. Im Auftrag der SED wurde das Museum zur Propaganda-Institution, die sich an dem sozialistischen Geschichts- und Weltbild orientierte. Als sich das Marmorpalais als zu klein erwies, beschloss die NVA erneut die ‚Albertstadt‘ in Dresden zum zentralen Militärmuseum der DDR zu machen, das dann 1972 eröffnete. Nach dem Fall der Mauer und der Auflösung der NVA war die Zukunft des Hauses zunächst ungewiss. Das zentrale Museum der Bundeswehr der Bundesrepublik Deutschland (BRD) befand sich zu der Zeit in Rastatt. Der Verteidigungsminister und Historiker Gerhard Stoltenberg entschied 1991, dass die Bundeswehr das in ‚Militärhistorisches Museum der Bundeswehr‘ umbenannte Museum übernehmen würde. Seitdem ist es dem Verteidigungsministerium, genauer gesagt dem Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr (ZMS), unterstellt.

Museologin Alexandra Kaiser (vgl. 2011) interpretiert die Standortwahl des neuen Leitmuseums der Bundeswehr als symbolträchtige machtpolitische Entscheidung: Mit diesem Schritt habe die BRD sowohl über die NVA als auch über die sozialistische Auslegung der Geschichte triumphiert. Dresden sei zudem wegen der massiven Zerstörung 1945 auch als Schicksalsort der Nation bereits im Gedächtnis eingeschrieben gewesen. Allerdings sei der Ort Dresden für das Deutsche Reich als Opfer von Kriegsgewalt konnotiert, was hinsichtlich der deutschen Verantwortung für beide Weltkriege eine problematische Botschaft senden könnte. 1994 legte der amtierende Verteidigungsminister Volker Rühle die ‚Konzeption für das Museumswesen der Bundeswehr‘ vor. Das ZMS ist seitdem mit der Aufgabe betraut, die Leitfunktion des MHM zu ‚überwachen‘ und ‚konzeptionell zu steuern‘. Aus einer Handreichung zum Aufbau militärhistorischer Sammlungen des ZMS aus dem Jahr 2000 auf Grundlage der Konzeption von 1994 geht hervor, dass die vorrangige Aufgabe die historische Bildung von Soldat*innen mit einem Schwerpunkt auf die Zeit nach 1945 ist. Dabei solle möglichst objektiv Geschichte dargestellt und in angemessener Weise der pluralistischen Gesellschaft Rechnung getragen werden (siehe Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr). Ähnlich wie das *Hôtel des Invalides* war auch das Arsenal ursprünglich nicht als Museum errichtet worden, sondern fungierte als Waffenarsenal auf militärischem Gelände. Damit weisen das Gebäude und der Standort selbst eine starke Verbindung zum Militär auf. Die verschiedenen Museumsgründungen im Verlauf der Geschichte spiegeln die unterschiedlichen Instrumentalisierungen für die Interessen der jeweiligen Machthaber wider. Die Konzeption des Jahres 1994 stellt in dieser Hinsicht mit der Hinwendung zu einer multiperspektivischen Präsentation von Geschichte einen bedeutenden Wendepunkt für das MHM dar.

Im Jahr 2001 wurde aufbauend auf den umfangreichen Sammlungsbeständen des MHM ein neues Konzept für die Institution erdacht. Das Muse-

um sollte sich vom Nischenmuseum für Militärtechnologie in ein historisches Museum verwandeln, welches ein breiteres Publikum anspricht und Kenntnisse der modernen Militärgeschichtsforschung sowie den Bezug zu unserer Gegenwart vereint. Es sollte ein „Museum für alle“ werden (Pieken 2013, S. 10). Ein Jahr später erhielt Star-Architekt Daniel Libeskind als Sieger eines internationalen Wettbewerbs den Auftrag zur Grundsanierung des Altbaus und Errichtung eines neuen Ergänzungsbaus. Als das Museum im Jahr 2011 nach 7-jähriger Bauzeit neu eröffnet wurde, war das nationale und internationale Interesse immens. Etwa 250.000 Besucher*innen konnte das Museum im ersten Jahr verzeichnen. Im Jahr 2017 kamen etwa 170.000 Besucher*innen, damit ist es das meistbesuchte Museum in Dresden (vgl. MDR Kultur 2018 und Ruf 2018). TripAdvisor zufolge erreicht das Haus außerdem Platz 12 der beliebtesten Aktivitäten in Dresden und gehört offenbar zu den touristischen Hotspots der Stadt (vgl. TripAdvisor 2019). Das Museum trägt dem mit englischsprachigen Ausstellungstexten und Audioguides Rechnung. Das Verteidigungsministerium gab 62,5 Millionen Euro für den Umbau ihres neuen ‚Leitmuseums‘ aus, welches seitdem das größte Geschichtsmuseum Deutschlands ist. Neben der progressiven Konzeption sorgte auch der unkonventionelle Neubau von Libeskind für Aufsehen (siehe Abb. 11). Ein riesiger asymmetrischer Stahl-Keil scheint die herrschaftliche, makellose Fassade des imposanten neo-klassizistischen Gebäudes zu durchbrechen. Auf diese Weise wird ein starker Kontrast zum Altbau erzeugt. Der Keil soll ‚Gewalt‘ nach außen hin in plakativer Weise sichtbar machen. Darüber hinaus entspricht sein spitzer Winkel dem Dreieck des 1945 völlig zerstörten Stadtgebiets Dresdens. Somit wird ein symbolischer Bezug zu Dresdens Stadtgeschichte hergestellt (vgl. Pieken 2013, S. 12). Die drastische Gestaltung erregte nicht nur in Dresden viele Gemüter (vgl. z. B. Jaeger 2011).

Als ich das Museum zum ersten Mal besuchte, kam mir der Neubau unfassbar groß vor. Er überragt das alte Arsenalgebäude um ein Vielfaches.



Abb. 11: Blick auf das Museumsgebäude des MHM in Dresden. In der Mitte befindet sich der Haupteingang. Der Neubau in Form eines Keils ist über die aufwändig restaurierte Fassade des vormaligen Arsenal, gestülpt'.

Wenn man auf den Haupteingang zugeht, verstärkt sich dieser Eindruck zusätzlich, da die Dimensionen des Keils im Profil besonders zur Geltung kommen. Den unübersehbaren Gestaltungsbruch empfand ich als gewagt, sehr spannend und effektiv. Ich fragte mich, ob das Innere des Museums ebenso innovativ gestaltet sein würde. Meiner Begleitung hingegen gefiel der Neubau nicht. Es wäre schade um das „schöne, alte Gebäude“. So habe ich selbst erlebt, wie unterschiedlich die Reaktionen sein können und kann aus persönlicher Erfahrung bestätigen, dass die Architektur zu Diskussionen anregt. Die Deutschlandfahne und Schilder mit Bundesadler machen darauf aufmerksam, dass man Gelände des deutschen Verteidigungsministeriums betritt. Bei meinen Besuchen in diesem Museum gab es weder Taschenkontrollen noch patrouillierende Soldat*innen, die das Besucherlebnis im *Musée de*

l'Armée geprägt haben. Von innen beeindruckte mich der Keil ebenfalls: Beim Betreten des Neubaus im 4. Stock des Museums, offenbart sich ein geradezu atemberaubender Blick auf die Dresdner Altstadt.

Während im Altbau ein chronologischer Ausstellungsparcours die Geschichte mit militärhistorischem Schwerpunkt von 1300 bis heute zeigt, werden im Neubau einzelne Themen außerhalb der Chronologie vertieft. Dabei ist die von den Ausstellungsmacher*innen intendierte Laufrichtung gegensätzlich: Die Chronologie ist von unten nach oben zu durchschreiten, während der Themenparcours mit dem ‚Dresden Blick‘ in der obersten Etage beginnen soll. Der chronologische Parcours ist in drei Abteilungen gegliedert. Im Erdgeschoss wird die Geschichte von 1300 bis 1914 erzählt. In der ersten Etage wird die Chronologie zur linken Seite des Keils von 1914 bis 1945 und zur rechten Seite mit 1945 bis ‚heute‘ fortgeführt. Letztere Abteilung nimmt die größte Ausstellungsfläche im Gebäude ein. Zum einen zeigt diese Aufteilung, dass auch das MHM die Zeit der beiden Weltkriege als ein zusammenhängendes Kapitel der Geschichte betrachtet und darstellt. Zum anderen legt es die Interpretation nahe, dass diese Zeit einen Bruch und Wendepunkt in der deutschen Geschichte darstellt. Von den über eine Million Objekten im Sammlungsbestand werden ca. 10.500 Exponate auf fast 13.000 qm Ausstellungsfläche gezeigt. Die Neugestaltung vollzog sich im Wesentlichen unter der Führung von Matthias Rogg, der die ca. 200 Mitarbeiter*innen des MHM von 2010 bis 2017 als Museumsdirektor leitete. Daneben nahm Historiker Gorch Pieken als sein Stellvertreter, wissenschaftlicher Leiter und Chefkurator, großen Einfluss auf die Neukonzeptionierung des Museums. Die Sammlungsbestände des Museums werden nach Objektgattungen in sieben Bereiche unterteilt: ‚Militärtechnik‘, ‚Handwaffen‘, ‚Uniformen und Feldzeichen‘, ‚Orden und Varia‘, ‚Kunst‘, ‚Bildgut und Schriftgut‘. Außerdem verfügt das Museum über eine hauseigene Bibliothek mit militärhistorischem und museologischem Schwerpunkt (siehe Militärgeschichtliches Museum der Bun-

deswehr). Was das MHM ferner von anderen Museen unterscheidet, ist sein großer Fachbereich ‚Restaurierungen‘ mit fünf verschiedenen Abteilungen, die jeweils auf bestimmte Objekte und Materialien spezialisiert sind. Pieken zufolge (vgl. ebd.), soll sich das Publikum reflexiv gegenüber den multiperspektivischen Informationsangeboten verhalten. Auf der Website des Hauses (vgl. Militärhistorisches Museum der Bundeswehr), deren Gestaltung – ungewöhnlich für eine militärnahe Institution – von der Farbe Pink dominiert wird, präsentiert sich das MHM wie folgt:

„Das MHM ist mit der Neueröffnung das größte Museum Dresdens und eines der größten sowie modernsten militärhistorischen Museen weltweit. [...] Nach siebenjähriger Umbauzeit ist im Norden Dresdens, in der Albertstadt, das Leitmuseum im Museums- und Sammlungsverband der Bundeswehr entstanden. Es ist ein Ort, an dem aufregende Architektur, innovative Konzeption und moderne Gestaltung miteinander verschmelzen. Das MHM ist ein Lernort der Geschichte, der zum Perspektivwechsel einlädt und einen Beitrag zur Kulturgeschichte der Gewalt leisten möchte. Das MHM ist ein Haus, das selbstbewusst seinen Stand in der internationalen Museumslandschaft behauptet und ein Forum für eine kritische, differenzierte und ehrliche Auseinandersetzung mit Militär, Krieg und Gewalt und Vergangenheit und Gegenwart.“

Diese Selbstbeschreibung macht deutlich, dass sich das MHM als international bedeutendes und herausragendes Museum versteht. Die Architektur des Gebäudes sowie die neuartige Konzeption als Alleinstellungsmerkmale werden betont. Zudem stellt sich das MHM als multiperspektivischer Begegnungsort dar, der seinem Publikum jenseits der klassischen Militärgeschichte auch kulturwissenschaftliche Zugänge anbieten möchte. Das Museum wird vom Verteidigungsministerium als prestigeträchtiges Vorzeigeprojekt bei-

spielsweise in der 2013 veröffentlichten ‚Broschüre zur Neuausrichtung der Bundeswehr‘ als Werbemittel für die Verbindung zwischen Militär und Gesellschaft genutzt. ‚Gesellschaft‘ scheint dabei ein Synonym für ‚Nation‘ zu sein. Dies legt die Interpretation nahe, dass das Museum dazu beitragen soll, zwischen Militär und ‚Gesellschaft‘ zu vermitteln (siehe Bundesministerium der Verteidigung 2013, S. 112f). Auch im Weißbuch des Jahres 2016 (vgl. Bundesministerium der Verteidigung, S. 111-113) wird auf die Aufgabe der Ausstellungen der Bundeswehr hingewiesen, die, wie zu lesen ist, darin besteht, die Bundeswehr erleb- und erfahrbar zu machen. Die Bundeswehr wolle demokratische Arbeit leisten und sich authentisch und diskussionswillig präsentieren. Ausstellungen könnten Informationen und Expertisen ‚aus erster Hand‘ anbieten und auf diese Weise dazu beitragen, die Bundeswehr in der ‚Gesellschaft‘ zu verankern. Außerdem dient das MHM als repräsentativer Veranstaltungsort für den Empfang von ausländischen ranghohen Politiker*innen und Militärs (siehe Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr 2017, S. 61). 3,2 Millionen Euro waren für das ‚Museumsgut der Bundeswehr‘ laut Haushaltplan (Bundesministerium der Verteidigung 2018, S. 36) des Ministeriums der Verteidigung für das Jahr 2018 vorgesehen.

In jüngster Zeit sorgte das MHM jedoch für Negativ-Schlagzeilen, was teilweise mit dem vergleichsweise geringen Etat in Verbindung gebracht wird. Die ambitionierten Sonderausstellungen der vergangenen Jahre – fast 20 Sonderausstellungen innerhalb von sechs Jahren – haben das Budget überzogen. Allen voran die kontrovers diskutierte letzte große von Gorch Pieken kuratierte Ausstellung ‚Gewalt und Geschlecht‘ (GuG), 27.04.-30.10.2018, die insgesamt ungefähr drei Millionen Euro kostete, obwohl das MHM nur über einen jährlichen Programmetat von 2,5 Millionen Euro verfügt. Das Führungs-Duo Rogg und Pieken wurde noch 2017 versetzt. Die liberalen Ausstellungsprogramme scheinen manchen Einflussnehmer*innen im Ministerium und selbst Mitarbeiter*innen des Museums ein Dorn im Auge gewesen zu

sein. Besonders ‚GuG‘ provozierte traditionsbewusste Konservative, die nicht begreifen können oder wollen, warum es lohnend ist, Gender in einem militärhistorischen Museum zu diskutieren. Der neue Museumsdirektor Armin Wagner ist ebenfalls Oberst und promovierter Militärhistoriker, aber weniger liberal als sein Vorgänger. Manche Ideen Gorch Piekens waren ihm zu radikal. So weigerte er sich beispielsweise im Rahmen der ‚GuG‘ begleitenden künstlerischen Intervention, Kunstwerke zu präsentieren, die ihm nicht ‚angemessen‘ erschienen.³³ Kurzzeitig soll sogar eine Absage der gesamten Ausstellung im Gespräch gewesen sein. Der wissenschaftliche Beirat des ZMS wolle nun dafür sorgen, dass der Ruf des Hauses nicht noch einmal beschädigt werde, so der Vorsitzende Historiker Manfred Görtemaker (vgl. Locke 2017). Es bleibt abzuwarten, wie sich die Haltung des Hauses in Zukunft verändern wird. Nachdem der Sonderausstellungsbetrieb nach ‚GuG‘ zum Stillstand gekommen war, wurde im Juli 2019 die aktuelle Sonderausstellung eröffnet. Die Ausstellung widmet sich dem Stauffenberg-Attentat auf Adolf Hitler (vgl. Frankenpost). Hätte Pieken ein solches Thema für eine Blockbuster-Ausstellung gewählt, wäre er womöglich nicht versetzt worden (vgl. Kilb 2017).

Dieser interne Konflikt macht deutlich, wie problematisch sich eine inhaltliche Einflussnahme durch das vom Verteidigungsministerium eingesetzte Personal auf die kuratorische Arbeit am MHM auswirken kann und wie stark die Inhalte und Narrative kontrolliert werden. Obwohl das Haus unter Rogg und Pieken zum liberalen, kritischen Museum avancierte, zeigte sich bei der Recherche, dass es schwierig ist, an Informationen über die Organisation und Finanzierung des MHM zu gelangen. Sammlungskonzepte oder ausführliche Tätigkeitsberichte werden nicht veröffentlicht. Ein kurzer Beitrag im Jahresbericht 2017 des ZMS verschweigt die oben geschilderten Probleme

33 Der Journalist Werner Bloch (2018) befragte Pieken dazu: „Streitgegenstand soll auch ein mit Menstruationsblut getränktes Porträt von Donald Trump gewesen sein, das eine feministische US-Künstlerin gemalt hatte.“

des MHM (vgl. ZMS 2017, S. 61-63). Im Vergleich dazu scheint das *Musée de l’Armée* deutlich transparenter zu arbeiten.

Die Ausstellung über den Ersten Weltkrieg befindet sich in dem Ausstellungsbereich ‚1914-1945‘ in der ersten Etage des MHM zur linken Seite des Keils (siehe Abb. 12). Sie war im Zuge der Neueröffnung des Hauses erstmals 2011 begehbar. Vor dem Eingang zu der Weltkriegsausstellung befindet sich

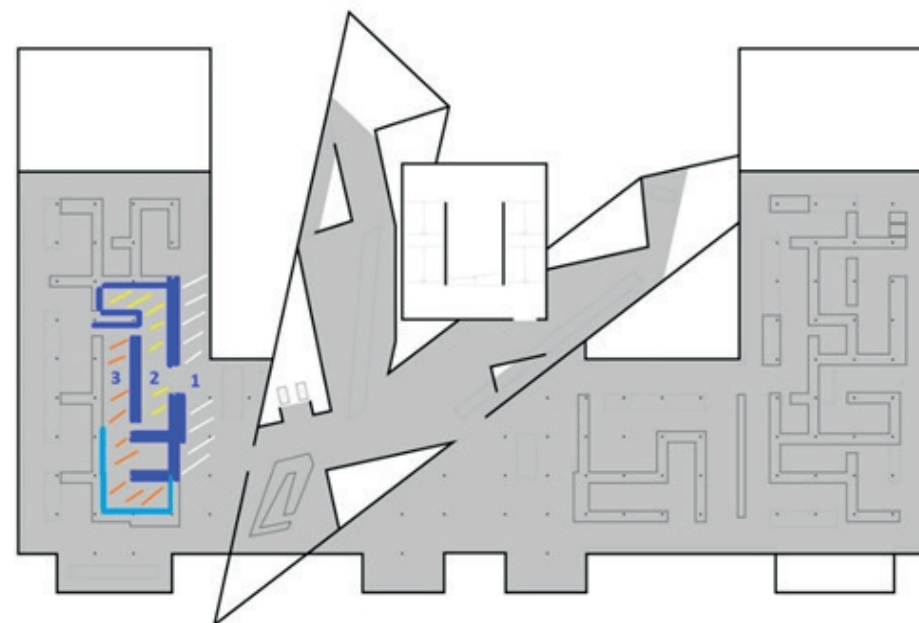


Abb. 12: Plan vom Ersten Obergeschoss des MHM. Links Ausstellung ‚1914-1945‘ mit drei Informationsebenen. Dunkelblau = Erster Weltkrieg, hellblau = Erster und Zweiter Weltkrieg.

Im Gegensatz zum *Musée de l’Armée* werden hier auch Exponate gezeigt, die von besonderer Brisanz sind, weil ihre Ausstellung unter ethischen Aspekten diskutiert wird: menschliche Überreste. Die Objekte werden in einer Art Kabinett in Vitrinen ausgestellt, die nur einsehbar sind, wenn man vor ihnen steht

und die Verdeckung herunterzieht. Die räumliche Nähe zu der Ausstellung der beiden Weltkriege hat das Potenzial, Besucher*innen die fatalen Folgen von Kriegen ins Bewusstsein zu rufen, noch bevor man die Ausstellungsräumlichkeiten des ‚Zeitalters der Weltkriege‘ betritt. Krieg wird unmissverständlich mit menschlichem Leiden in Verbindung gebracht. Fachkurator des Bereichs ‚Erster Weltkrieg‘ war Gerhard Bauer, der auch heute noch als Leiter des Sachgebiets ‚Uniform‘ tätig ist. Die Gestaltung der Ausstellung entspricht dem gleichförmigen Design des chronologischen Ausstellungsparcours, in dem alle drei Abteilungen designt wurden. Szenografische Experimente und zeitgenössische künstlerische Interventionen beschränken sich weitestgehend auf den Themenparcours. Die Gestaltung im Chronologie-Teil wirkt überwiegend sachlich und nüchtern. Im Vergleich zum *Musée de l’Armée* wirkt die Ästhetik im MHM zwar moderner, durch ihre Gleichförmigkeit aber auch wenig abwechslungsreich. Das grundlegende Gestaltungselement ist ein Vitrikenband, welches drei Informationsebenen offeriert. Läuft man nur außen herum, erhält man einen Überblick über die Eckdaten der deutschen Geschichte seit dem Mittelalter. Von diesem Hauptweg aus ist die zweite Ebene zu betreten, die Gorch Pieken im Ausstellungsführer als „Kabinette“ bezeichnet (Pieken und Rogg 2011a). In den Kabinetten werden die auf dem Hauptweg geschilderten Ereignisse näher erläutert. Die Vitriken bestehen aus etwa drei Meter hohen, massiven dunkelblauen Quadern. In der Regel werden die Exponate auf weißem Hintergrund hinter Vitrikennglas ausgeleuchtet präsentiert. Nur ein Heereswagen und der Korb eines Heißluftballons werden aus Platzgründen auf einem Podest unter dem Stichwort ‚Mobilität im Krieg‘ gezeigt. Die Räumlichkeiten wirken aufgrund der massiven dunklen Ausstellungsmöbel sowie abgedunkelter Fenster und spärlicher Deckenbeleuchtung sehr dunkel, sodass die Exponate auf dem hellen Hintergrund gut zur Geltung kommen. Das gleiche gilt für die weiße Schrift der Bereichstexte, die sich auf den dunklen Ausstellungsmöbeln befinden. Die Vitriken sind meist

sehr dicht bestückt und werden etwa von Kniehöhe bis zu einer Höhe von 2,5 m bespielt.

Von den Kabinetten aus ist schließlich die dritte Ausstellungsebene zu betreten, die Ebene der sogenannten „Vertiefungsräume“ (ebd.), welche spezifische Themen aufgreifen und erklären. Eine Besonderheit in diesem Ausstellungsbereich ist die Idee, die Vertiefungsräume des Ersten und Zweiten Weltkriegs zusammenzufassen, sodass dieselben Themen jeweils in Hinblick auf den Ersten oder Zweiten Weltkrieg in sich gegenüberstehenden Vitriken gezeigt werden. Die Vitrikenbänder in dieser Ebene sind über 30 m lang, die Räumlichkeiten sind von beiden Ausstellungskabinetten aus betretbar. Damit geht das MHM mit der Strukturierung einer konsistenten Weltkriegsausstellung in dieser parallelen Präsentationsweise noch einen Schritt weiter als das *Musée de l’Armée*. Das Prinzip der unterschiedlichen Vertiefungsebenen ist in dem Sinne besucher*innenfreundlich insofern, als dass man je nach Interesse oder Zeit gewisse Bereiche ‚auslassen‘ kann, dabei aber trotzdem einen kurzen chronologischen Überblick erhält. Die verschiedenen Informationsebenen gehen jedoch auch mit einer Hierarchisierung der Informationen einher. Denn, dass man Ebene Zwei und Drei auslassen könnte, impliziert, dass sie weniger bedeutsam für die deutsche Militärgeschichte sind. Während meiner Aufenthalte im Museum ist mir außerdem aufgefallen, dass manche Besucher*innen verwirrt schienen, da die Ausstellung unterschiedliche Lese- und Gehrichtungen anbietet und die verschiedenen Informationsebenen gestalterisch nicht gekennzeichnet werden. Generell folgt die Struktur der Displays keiner strengen zeitlichen Abfolge, meist widmen sie sich einem spezifischen Themengebiet. Häufig werden Gegenstände mit zeitgenössischen Fotografien in Vitriken kombiniert. Im Gegensatz zur Ausstellung in Paris sind die meisten Fotografien und Dokumente im Original zu sehen. Die Ausstellungsmacher*innen verwenden nur vereinzelt vergrößernde Reproduktionen von Bild- oder Textmaterialien.

In den Ausstellungstexten spricht in der Regel ein auktorialer Erzähler, der über die Geschehnisse aus Sicht des Deutschen Reichs berichtet, ohne explizit zu werten. Der Satzbau ist häufig lang und gespickt mit militärhistorischen Fachbegriffen, sodass das Textniveau auf Menschen ausgerichtet zu sein scheint, welche die Hochschulreife erreicht haben. Eine Ausnahme bilden die museumspädagogischen Hands-On-Stationen, die zu Interaktionen einladen. Hier werden Besucher*innen direkt mit ‚Du‘ angesprochen. Zudem werden zum Nachdenken anregende Fragen gestellt und es wird zum ‚Anfassen‘, ‚Ausprobieren‘ und ‚Mitmachen‘ aufgefordert. Diese dialogische Kommunikation ist laut dem Ausstellungsführer vor allem an Kinder gerichtet (vgl. Pieken und Rogg 2011a, S. 39). Die Stationen sind aber auch für erwachsene Menschen interessant und sorgen für Abwechslung in der Ausstellung, deren Exponate und Informationen hauptsächlich visuell wahrgenommen werden können.

4.2. Analyse der Konstruktionen von ‚Nation‘

Im MHM taucht der Begriff ‚Nation‘ in den Ausstellungstexten, die Bezug auf den Ersten Weltkrieg nehmen, kaum auf. Dennoch vermitteln die Texte, die ausgewählten Exponate und die Art und Weise ihrer Präsentation implizit, wie ‚Nation‘ im MHM konstruiert wird. Bei der Untersuchung der Bedeutungsbildungsprozesse in Hinblick auf die Konstruktion von ‚Nation‘ habe ich vier Strategien ermittelt: 1. Die Relativierung der deutschen Täterschaft im Zuge des Ersten Weltkriegs, 2. Die Hierarchisierung von ‚Nationen‘, wobei das Deutsche Reich vorwiegend als überlegene Hegemonialmacht präsentiert wird, 3. Der Soldat als Repräsentant der ‚Nation‘ und Identifikationsangebot, 4. Die heteronormative und stereotype Repräsentation von Geschlecht. Diese werde ich im Folgenden vorstellen.

4.2.1. Relativierungen: Das Deutsche Reich als ‚Täter‘

Der Eingang der Ausstellung ‚1914-1945‘ wird von einem Text eingeleitet, der darauf hinweist, dass dieser Zeitraum das ‚Zeitalter der Weltkriege‘ gewesen sei. Zusätzlich weist er daraufhin, dass Millionen Menschen in diesen Jahren ‚vernichtet‘ wurden. Die passive Formulierung benennt jedoch keine Täter*innen. Diese Strategie zur Vermeidung der expliziten Kennzeichnung deutscher Täterschaft wird in der Ausstellung sehr häufig angewandt. Der Eingangstext, der noch vom Hauptweg aus zu lesen ist, berichtet über den Mord des österreichisch-ungarischen ‚Thronfolgerpaares‘. Im Gegensatz zu Franz Ferdinand wird – wie auch im Museum in Paris – Sophie von Hohenburg nicht namentlich, sondern nur als seine ‚Gattin‘ erwähnt. Der Mord sei der Auslöser für den Ersten Weltkrieg gewesen. Dass die Regierung des Deutschen Reichs sehr bereitwillig in den Krieg zog, statt sich um eine diplomatische Lösung des Konflikts zu bemühen, wird an dieser Stelle nicht offengelegt. Die Karte über dem Text zeigt Mitteleuropa, wobei die gegnerischen Bündnissysteme in blauer (Mittelmächte) und roter Farbe (*Entente*) eingefärbt sind. Die Vorgeschichte des Kriegs, wie etwa die europäischen Expansionsbestrebungen und deutsche Kolonialpolitik werden in der Ausstellung nicht erläutert. Möchten Besucher*innen mehr darüber erfahren, können sie sich darüber im Erdgeschoss in der Ausstellung ‚1300-1914‘ informieren.

Obwohl sich das Museum selbst als kritische Institution darstellt, relativiert und verharmlost das Display ‚Der Weg in den Krieg‘ die deutsche Verantwortung am Ausbruch des Weltkriegs. So heißt es im Bereichstext über die deutsche Unterstützung der österreichisch-ungarischen Kriegspläne:

„Die Reichsleitung hoffte, dass ein großer Krieg vermieden werden könne, war aber bereit, diesen notfalls zu riskieren.“

Zwar wird darauf hingewiesen, dass viele Intellektuelle für einen Krieg waren, doch das Deutsche Reich wird nicht als Aggressor dargestellt. Stattdessen sei die Mobilisierung lediglich eine Reaktion auf die Mobilmachung in Russland zur Unterstützung Serbiens gewesen. Diese Formulierungen passen nicht zum internationalen Konsens darüber, dass die Regierung des Deutschen Reichs eine entscheidende Rolle beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs gespielt hat (vgl. Röhl 2014). Das Display zeigt außerdem ein undatiertes Porträt von Wilhelm II., in dem er aufrecht und in Militäruniform, mit zahlreichen Orden behangen, starr in die Ferne blickt (siehe Abb. 13). Der Kaiser wirkt mächtig und autoritär, in der linken Hand hält er den Griff eines Säbels fest umklammert. Der Objekttext informiert darüber, dass er gerne als ‚Kriegsherr‘ posierte und formaler Oberbefehlshaber war, aber die Ent-



Abb. 13: Display ‚Der Weg in den Krieg‘ im MHM.

scheidungsmacht der Obersten Heeresleitung oblag. So wird auch in gewisser Weise dem Kaiser die Verantwortung für den Kriegsausbruch entzogen. Wer die Menschen waren, die den Krieg planten und herbeiführten, bleibt an dieser Stelle unklar. Die außerdem im Display ausgestellten deutschen Zeitungsberichte des Jahres 1914 berichten über zwei Ereignisse: zum einen über Angriffe von Frankreich auf deutsche Soldaten, gegen die man sich verteidigen müsse und zum anderen über die Kriegserklärung Großbritanniens. Großbritannien wird als Aggressor dargestellt, welcher nach einem Vorwand, den Krieg zu beginnen, sucht. Die Zeitungsartikel verbreiteten die Idee, das Deutsche Reich werde angegriffen und müsse deshalb mobilmachen. Dies entspricht nicht den historischen Tatsachen, aber die Objektschilder klären darüber nicht auf und machen die Besucher*innen nicht darauf aufmerksam, dass die Artikel Unwahrheiten verbreiten.

Das größte zusammenhängende Element des Displays stellen 120 Privatfotografien dar. Bei diesen handelt es sich um Erinnerungs- und Abschiedsfotografien von Soldaten. Die Motive ähneln sich erstaunlich stark. Die ausschließlich *weißen* Männer posieren in einfacher Felduniform, teilweise auch mit Tornister und Gewehr, stehend oder sitzend für die Kamera. Vereinzelt sind auch Frauen und Kinder auf den Bildern zu sehen. Dabei handelt es sich vermutlich um Mütter, Ehefrauen, Kinder oder Geschwister der Soldaten. Manche der Männer sehen sehr jung aus. Die meisten schauen ernst und freudlos in die Kamera. Die Bildmotive konstruieren ‚den deutschen Soldaten‘ als *weiß*, männlich dem heteronormativen Ideal einer Liebesbeziehung oder Familie angehörend. Dass so junge Männer bereits in den Krieg gezogen und vielleicht nicht zurückgekehrt sind, machte mich betroffen als ich die Fotografien betrachtete. Das ‚Herrscher-Porträt‘ von Wilhelm II. neben der Vielzahl der Privatfotografien nebeneinander bilden eine interessante Gegenüberstellung. Auf der einen Seite ist ein Mann auf einem Gemälde in einer idealisierten Darstellung zu sehen, der mitverantwortlich für den Kriegseintritt ist, aber selbst nie an der Front kämpfte. Auf der anderen Seite Fotogra-

fien von zahlreichen Soldaten, die im Krieg ihr Leben aus Spiel setzten. Ob sie das freiwillig taten oder nicht, wissen wir nicht.

Im Display ‚Die deutsche Offensive im Westen und die Marneschlacht‘ offenbart der Bereichstext, dass die deutsche Regierung die Neutralität Belgiens und Luxemburgs mit dem Einmarsch der deutschen Armee verletzte, was den Kriegseintritt Großbritanniens zur Folge hatte. Die Angriffe der Deutschen verliefen demnach wenig erfolgreich. Die deutschen Kriegsverbrechen im Zuge der Truppenbewegungen in Richtung Nordfrankreich werden zwar erwähnt, doch in einem äußerst verharmlosenden Wortlaut:

„Die alte deutsche Furcht vor Freischärlern, den Franc tireurs, führte im August 1914 in Belgien und in Frankreich zu Gewalttaten gegen die Zivilbevölkerung, zu Geiseler-schießungen und Brandschatzungen.“

Zum einen verhindert die indirekte Formulierung das klare Benennen der Täter. Dass es sich bei den Vergehen um Kriegsverbrechen handelte, wird nicht deklariert. Zudem wird das grausame Vorgehen der deutschen Armee nicht kritisiert. Dabei ermordeten deutsche Soldaten im August 1914 etwa 5.000 Zivilist*innen (siehe Deutsche Presse-Agentur 2014). Stattdessen wirkt die beschriebene Angst vor Freischärlern, die im Deutsch-Französischen Krieg der deutschen Armee zusetzten, wie ein Rechtfertigungsversuch. Auch der knappe Objekttext unter einer Fotografie, welche deutsche Soldaten posierend vor Häusern zeigt, der lautet, „Deutscher Landsturm in dem am 24. August 1914 zur Vergeltung niedergebrannten lothringischen Ort Longuyon“, mutet wenig selbstkritisch an. Was wurde vergolten? Was rechtfertigt die Zerstörung einer kompletten Ortschaft? Diese Fragen stellen sich mir. Falls das die Intention der Ausstellungsmacher*innen war, so werden darauf jedoch keine Antworten angeboten.

Das Display ‚Heimat und Hinterland‘ in der dritten Informationsebene der Ausstellung thematisiert die Deutschen als Besatzungsmacht (siehe Abb. 14). So wird beispielsweise ein Plakat gezeigt, welches die Brandstiftungen der deutschen Soldaten im belgischen Löwen anklagt. Deutsche Soldaten verwüsteten die Stadt und erschossen zahlreiche Zivilist*innen. Außerdem zeigen die ausgestellten Dokumente, dass diejenigen, die sich den Besatzern widersetzen, schwer bestraft wurden. Eine Fotografie könnte besonders emotionale Reaktionen auslösen: Es zeigt die Hinrichtung durch Erhängen eines angeblichen Spions durch österreichisch-ungarische Soldaten an der Ostfront. Im Bereichstext heißt es jedoch, man habe die besetzten Gebiete zwar wirtschaftlich ausgebeutet, aber die Verbrechen gegen die Zivilbevölke



Abb. 14: Display ‚Heimat und Hinterland‘ im MHM.

rung wären selten gewesen. Hierbei handelt es sich erneut um eine Relativierung deutscher Kriegsverbrechen. Andererseits wird zumindest darüber informiert, dass deutsche Soldaten systematisch die zuvor besetzten Gebiete verwüsteten, wenn sie sich aufgrund von Vorstößen der gegnerischen Armee zurückziehen mussten. Ein Plakat informiert darüber hinaus über die Hungersnöte der belgischen Zivilbevölkerung. Es zeigt Alte, Frauen und Kinder mit ausgemergelten Gesichtern und leerem Blick. Links daneben sind Schriftstücke zu sehen, die darauf schließen lassen, dass die deutschen Besatzer es sich hingegen gut gehen ließen. Sie bestellten kistenweise Champagner und veranstalteten Festessen. Diese Gegenüberstellung kann als Kritik an der Ausbeutung der besetzten Gebiete und der Verhaltensweisen der deutschen Besatzer verstanden werden.

4.2.2. Hierarchisierungen: Das Deutsche Reich als Hegemonialmacht

Das Display ‚Die gegnerischen Heere‘ stellt Exponate der Kriegsteilnehmer der Mittelmächte auf der einen und jene der *Entente* auf der anderen Seite aus (siehe Abb. 15). Auch der zugehörige Bereichstext, der auf die Unterschiede der nationalen Uniformen eingeht, trennt strikt zwischen den beiden Bündnissen. So wird beispielsweise auf die 1914 noch traditionelle und farbenfrohe französische Uniform hingewiesen, die im Gegensatz zur funktionalen deutschen Uniform weithin erkennbar war. Ein brauner Helmüberzug, der darunter ausgestellt ist, informiert darüber, dass die deutschen Pickelhauben getarnt wurden, damit sie nicht auffielen. Der Helm des französischen Kürassiers, der daneben ausgestellt ist, wirkt dagegen wie ein Relikt vergangener Zeiten – er wurde sehr aufwändig gestaltet und sieht sehr auffällig aus. Der Objekttext informiert darüber, dass auch solche Helme ab 1914 Überzüge erhielten. Dennoch verleitet das Display die Besucher*innen eher dazu, das Deutsche Reich als militärisch und taktisch überlegen und die französische



Abb. 15: Display ‚Die gegnerischen Heere‘ im MHM.

Armee als rückständig wahrzunehmen. Im oberen Bereich der Vitrine hängen Röcke von Militäruniformen an einer Art Kleiderbügel. Während in Paris die Uniformen meistens komplett an einer Figur gezeigt wurden, wird hier nur die Oberbekleidung präsentiert. Diese Darbietungsweise wirkt weniger lebensecht. Zwar schauen die Kleidungsstücke auch in Dresden makellos aus, ohne erkennbare Spuren des Kriegs, aber im Vergleich zur Pariser Präsentation werden die Uniformen weniger repräsentativ und überhöhend ausgestellt. So erinnern sie mehr an ein alltägliches Kleidungsstück als an ein Symbol für militärischen Nationalstolz. Auf der linken Seite hängen beispielsweise ein deutscher Feldrock, ein Porträt eines österreichisch-ungarischen Soldaten und es liegen Aquarellbilder von Soldaten der Mittelmächte aus. Auf der

rechten Seite wiederum sind Feldröcke und Kopfbedeckungen der *Entente* sowie weitere Aquarellbilder von *Entente*-Soldaten zu sehen. Unter einem dieser Aquarelle, das einen Schwarzen Soldaten aus einer französischen Kolonie abbildet, steht der Schriftzug „Französischer Senegal-Neger“. Dass diese Bezeichnung für Schwarze Menschen eine abwertende Beleidigung darstellt, wird nicht thematisiert. Obwohl es in Zeiten des Ersten Weltkriegs eine geläufige Bezeichnung für Schwarze Menschen war, sollte ein Museum, das ein progressives ‚Museum für alle‘ sein möchte, meines Erachtens mehr Wert auf eine aktuelle Kontextualisierung solcher Begriffe legen und Diskriminierungen nicht kritiklos reproduzieren.

Ein Überblickstext berichtet über die Geschehnisse an der Ostfront, demnach kapitulierte Russland auf Initiative der Bolschewisten. Hier wird nicht aus Siegerperspektive erzählt. Scheinbar bemüht man sich um eine neutrale Schilderung der Geschehnisse. Statt den ‚eigenen‘ Sieg hervorzuheben, wird auf die Verluste (Menschenleben und Territorien) Russlands hingewiesen. Das Display ‚Die Fronten im Osten und im Orient‘ widmet sich ausführlicher der Ostfront und thematisiert den Kriegseintritt des Osmanischen Reichs. Das auffälligste Exponat ist eine große osmanische Reichsfahne, die laut Objekttext vermutlich von einem Schiff stammt, das im Ersten Weltkrieg eingesetzt worden war. Die ausgestellten Objekte zeugen von den militärischen Erfolgen des Osmanischen Reichs und scheinen den ehemaligen Bündnispartner des Deutschen Reichs zu ehren. An den systematischen Genozid an der armenischen Bevölkerung durch die Regierung des Osmanischen Reichs erinnert hier nichts. Angesichts des vom NS-Regime verübten Genozids jüdischer Menschen und der damit einhergehenden Verantwortung Deutschlands, Aufklärungsarbeit zu leisten, empfinde ich dies als große Leerstelle. Spätestens seitdem der Bundestag im Jahr 2016 mehrheitlich für die Einstufung als Völkermord gestimmt hat, wäre es angebracht, das Display dahingehend zu ergänzen. Als besonders interessant empfinde ich die hier-

archische Beziehung zwischen dem Deutschen und dem Osmanischen Reich, die herausgestellt wird. Der Objekttext zum gezeigten türkischen Generalrock informiert beispielsweise darüber, dass dieser nach dem Vorbild preußischer Uniformen gestaltet wurde. Das Bildprogramm der ausgestellten Fotografien zeigt vor allem Deutsche als Anführer und Osmanen als Helfer. Auf einer Fotografie sind ein deutscher Militärarzt und osmanische Sanitäter bei der Arbeit zu sehen. Der Arzt ist im Mittelpunkt des Bildes und sticht durch seine Uniform hervor. Die Blicke der weiß gekleideten Sanitäter um ihn herum sind alle konzentriert auf ihn gerichtet. Eine noch deutlichere Botschaft vermittelt eine Fotografie, die einen Materialtransport zeigt. Ein deutscher Soldat beaufsichtigt den Transport und steht im Mittelpunkt des Bildes in betont lässiger Haltung da, während die Osmanen sichtlich angestrengt versuchen, die Waggons über Schienen zu ziehen. Während die Exponate in Bezug zur Türkei eher auf der rechten Seite positioniert werden, ist der linke Teil des Displays der Schlacht am Tannenberg gewidmet, die für das Deutsche Reich sehr erfolgreich ausging. Beispielsweise wird ein Porträt des siegreichen Befehlshabers Paul von Hindenburg in Uniform, mit Pour le Mérite-Orden und Eisernem Kreuz, ausgestellt. Man sieht ihm deutlich sein Alter an, dennoch sind die militärisch kurz geschorenen Haare auffallend dicht und der Schnauzer beeindruckend groß – Merkmale, die häufig mit vitaler Männlichkeit assoziiert werden. Er scheint direkt in die Augen der Betrachter*innen zu blicken und wirkt dabei recht feindselig. Der Objekttext klärt darüber auf, dass Hindenburg nach seinem Sieg über die zahlenmäßig überlegenen Russen zum ‚Mythos‘ wurde, Hindenburg aber selbst mit seiner eigenen Presseabteilung zur Konstruktion desselbigen beitrug. An dieser Stelle wird erstmals in der Ausstellung Quellenkritik geübt und auf den konstruktiven Charakter von nationalen Mythen aufmerksam gemacht. Kritik an Hindenburgs nationalistischer und antidemokratischer Politik wird hier jedoch nicht geäußert.

Das im Vergleich zu den anderen Display-Ensembles eher kleine Ausstellungsdisplay ‚Der Krieg in den Kolonien‘ thematisiert die Kriege an den außereuropäischen Fronten. Der Ausstellungstext fiel mir wegen der unreflektierten Sprache negativ auf. So wird z. B. der Begriff ‚Schutztruppe‘ kritiklos verwendet. Dieser Begriff kommt angesichts der Menschenrechtsverletzungen an indigenen Bevölkerungen durch die deutschen Kolonisatoren einer Verhöhnung gleich. Darüber hinaus wird General von Lettow-Vorbeck als siegreicher Kriegsherr herausgestellt, ohne seine grausame Vorgehensweise zu kritisieren. Fotografien zeigen sogenannte ‚Askaris‘, afrikanische Soldaten, die der Deutschen Reichsarmee dienten, ohne auf ihre Instrumentalisierung und Diskriminierung hinzuweisen. Askaris wurden nicht militärisch ausgezeichnet, nur in Ausnahmefällen wurden sie zu Offizieren niedrigsten Ranges erhoben. Die *weißen* Deutschen waren ihnen ausnahmslos vorgesetzt. Ihre angebliche Treue zum Deutschen Reich wurde zu einer beliebten Propaganda-Geschichte stilisiert, die beweisen sollte, dass der Umgang der Kolonisatoren mit der afrikanischen Bevölkerung vorbildlich war (vgl. Moyd 2014).

Das Display ‚Grabenkrieg‘ erläutert in erster Linie die technischen Aspekte des Grabenkriegs. Hier werden neben einem detaillierten Modell eines deutschen Schützengrabens Waffen und Kommunikationsmittel ausgestellt, die in dieser Phase des Kriegs vorwiegend zum Einsatz kamen. Die Präsentation der Waffen hinter Vitrinenglas lässt sie weniger bedrohlich und eher wie Alltagsgegenstände erscheinen. Die Objekttexte liefern technische Informationen, aber nur bei dem einzigen ausgestellten französischen Maschinengewehr wird darauf hingewiesen, dass es sehr ‚störanfällig‘ gewesen ist. Technische Mängel bestätigen auch andere Quellen (siehe z. B. Popenker); die Platzierung in dem Display lässt den Eindruck entstehen, dass die französische Kriegstechnologie der deutschen unterlegen gewesen ist. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs verhielt es sich tatsächlich so, aber im Laufe des Kriegs

änderte sich dies. Die Alliierten waren vor allem dank ihrer Panzerfahrzeuge, die erstmals 1917 von Großbritannien eingesetzt wurden, technisch überlegen (vgl. Friederichs 2014). Hier steht offensichtlich deutsche Militärtechnologie im Mittelpunkt der Erzählung, die als führend und innovativ präsentiert wird. Nur ein ausgestellter Feldpostbrief eines deutschen Soldaten, der laut Objekttext über eine „deutsch-französische Hasenjagd“ berichtet, könnte Informationen über das Gefühlsleben der in Schützengräben ausharrenden Soldaten geben. Doch er ist so unleserlich, dass nur gut geübte Leser*innen von historischen Handschriften Erkenntnisse daraus ziehen könnten. Obwohl ich Erfahrungen mit solchen Dokumenten habe, konnte ich nur einzelne Wörter, wie die Anrede „Liebe Eltern“, entziffern. Hier wäre ein Transkript sehr hilfreich gewesen.

Das nächste Display informiert über den Kriegseintritt der USA, den ‚Friedensvertrag von Brest-Litowsk‘ und den Waffenstillstand von Compiègne. Während das Pariser Museum den Kriegseintritt der USA als Wende des Kriegsgeschehens darstellt und sehr ausführlich behandelt, wird dem im MHM offenbar weniger Bedeutung zugeschrieben. Da die meisten Historiker*innen den Kriegseintritt der USA als einen der zentralen Faktoren des Siegs der Alliierten bewerten, hat mich das bei meinem Besuch verwundert. Das auffälligste Exponat in diesem Display ist ein Modell vom sogenannten ‚Parisgeschütz‘. Diese Fernkampfwaffe wurde laut Objekttext speziell zum Beschuss der französischen Hauptstadt entwickelt und kam gegen Ende des Kriegs tatsächlich zum Einsatz. Damit wird zum wiederholten Male auf die fortgeschrittene deutsche Kriegstechnologie zu Lasten Frankreichs verwiesen, was ich im Folgenden näher darlegen möchte. Das Display ‚Moderne Waffen und Materialschlachten‘ (siehe Abb. 16-19) habe ich zur näheren Untersuchung ausgewählt, weil hier besonders deutlich eine vergleichende Gegenüberstellung von Exponaten, die in Bezug zum Deutschen Reich stehen, und Exponaten, die in Bezug zu Frankreich als seinem Gegner stehen, hervor-

tritt. Gleichzeitig ist es das Objekt-Ensemble in diesem Ausstellungsbereich, das die meisten Exponate aus Frankreich beinhaltet. Der Bereichstext geht ausdrücklich auf die psychischen Belastungen der Soldaten und die Omnipräsenz des Todes ein. Die Schlacht um Verdun wird im Ausstellungstext als eine Art Höhepunkt der im Ersten Weltkrieg ausgeübten Gewalt und der verwendeten Ressourcen gedeutet. Obwohl vom „gegenseitigen Töten“ die Rede ist, werden jedoch nur die Zahlen der toten deutschen Soldaten genannt. Neben dem Text sind neun Fotografien ausgestellt. Die meisten Bilder zeigen Szenen, die von der Zerstörungsmacht der Waffen zeugen, wie Gasangriffe oder tote Soldaten. Ein Bild, welches vermutlich deutsche Tote zeigt, erkennbar an der Pickelhaube eines Soldaten, wird nur mit „Gefallene in einem Sprengtrichter“ betitelt. Das ist deshalb auffällig, weil in der Regel ausdrücklich die Nationalität der abgebildeten Soldaten genannt wird. Vielleicht ist es nur ein Zufall und es wurde schlichtweg vergessen, womöglich ist aber auch ein Hinweis darauf, dass Deutsche als ‚Norm‘ angesehen werden und andere Nationalitäten extra betitelt und unterschieden werden. Die Gesichter der Soldaten sind nicht erkennbar, ebenso wenig äußere Verletzungen. Ohne den Objekttext könnte man auch denken, dass sich die Soldaten einfach ausruhen. Einen ganz anderen Eindruck vermittelt eine Aufnahme, welche zwei tote schottische Soldaten zeigt. Das Foto sticht hervor, weil es aussieht, als wäre das Glied des im Vordergrund zu sehenden Soldaten sichtbar, da sein Kilt hochgerutscht ist. Zudem ist sein Gesicht den Betrachter*innen zugewandt. Ist es pietätlos ein solches Foto auszustellen? Stellt sich die Frage,

Abb. 16 (rechte Seite oben): Display ‚Moderne Waffen und Materialschlachten‘ im MHM.

Abb. 17 (rechte Seite unten): Friedliche Begegnung eines deutschen und französischen Soldaten an der Westfront, um 1916.





Abb. 18: Deutsche Soldaten mit Gasmasken beim Kartenspiel, um 1916-1918.

ob der abgebildete Mensch oder seine Angehörigen es gutheißen würden, komme ich zum Schluss, dass es ethisch bedenklich ist. Aus anderer Perspektive kann es womöglich Besucher*innen das menschenunwürdige Sterben auf dem Schlachtfeld verdeutlichen. Nackte deutsche Männer sind ebenfalls auf einer Fotografie in diesem Ensemble zu sehen. Allerdings in einem ganz anderen Kontext. Sie baden in einem Wasserloch und scheinen es sich in der „Badeanstalt zum Grabenloch“, wie auf einem provisorischen Schild auf dem Bild zu lesen ist, gut gehen zu lassen. Es ist bemerkenswert, dass Menschen angesichts der unmenschlichen Kriegsgeschehnisse noch Sinn für Humor haben. Im starken Kontrast zu der Fotografie der schottischen Toten steht eine weitere Aufnahme, die ein Gruppenbild deutscher Soldaten zeigt, die ge-



Abb. 19 (nächste Seite): Tote schottische Soldaten bei Ypern, um 1917.

meinsam mit zwei schottischen Kriegsgefangenen posieren, was einen nahezu kameradschaftlichen Eindruck erzeugt. Eine andere Fotografie bildet einen Kontrast zu denen, die Zerstörung und Tod zeigen: Die Begegnung eines französischen und deutschen Soldaten zwischen den Fronten, die entspannt nebeneinanderliegen und aussehen würden wie zwei rastende Wanderkumpanen, wäre da nicht der Stacheldraht um sie herum. Weiteres Bildmaterial des Frontalltags deutscher Soldaten ist in einem anderen Fotografie-Ensemble innerhalb des Displays zu sehen. Eine Aufnahme zeigt zum Beispiel einige Soldaten beim Kartenspiel. Dass sie alle dabei Gasmasken tragen, lässt die Szene grotesk, auf eine gewisse Weise sogar amüsant wirken. Auf einem anderen Foto ist ein provisorisch gebastelter Weihnachtsbaum in einem Schüt-

zengraben zu sehen, anlässlich des Weihnachtsfestes an der Front. Die Bilder vermitteln äußerst widersprüchliche Eindrücke des Kriegsgeschehens. Sie zeigen Tod und Leid, aber auch deutsche Soldaten, die versuchen, sich das Leben an der Front angenehmer zu gestalten und kameradschaftliche Begegnungen von ‚Feinden‘. Krieg tritt hier als ein komplexes Phänomen mit eigenen Regeln und Gesetzen hervor. Für jemanden, der*die diesen Zustand nicht erlebt hat, ist es schwierig, diese Ausnahmesituation nachzuvollziehen und zu begreifen. Grundsätzlich ist die Nationalität an der Front ausschlaggebend dafür, ob man sich gegenseitig erschießt oder gemeinsam Weihnachten feiern kann. Anscheinend gibt es Ausnahmen von dieser Regel. Dann scheinen sich die Soldaten daran zu erinnern, dass der Mann in der ‚anderen‘ Uniform auch ein Mensch ist.

In Analogie zu den hier ausgestellten Fotos von deutschen Gasangriffen und deutschen Soldaten in Gasmasken, wird eine deutsche Gasmasken- und Gasgranate im Display gezeigt. Die Waffen werden also nicht isoliert präsentiert, sondern die Folgen ihres Einsatzes werden deutlich sichtbar gemacht. Der Objekttext zur „Blaukreuz“-Granate informiert über die Haager Landkriegsordnung aus dem Jahr 1907, welche den Einsatz von Giftgas zwar verbot, indessen nicht den Gebrauch von Reizgas. Die französischen Soldaten hätten als erste Tränengas eingesetzt, worauf die Deutschen mit Chlorgas geantwortet hätten. Diese Narration wirkt erneut wie eine Relativierung und Rechtfertigung. Dass es sich bei Chlorgas um ein Giftgas handelt, das viel schädlicher ist als das reizende Tränengas und das Deutsche Reich damit gegen Kriegsrecht verstoßen hatte, wird nicht explizit erläutert. Im weiteren Text wird jedoch über die effektiven Tötungsmethoden und verheerenden Auswirkungen des deutschen Giftgasangriffes in Ypern berichtet.

Die Gegenüberstellung vom Deutschen Reich und von Frankreich in diesem Display wird an zwei nebeneinander positionierten Plakaten deutlich, die für Kriegsanleihen werben und zwei Porträts der Befehlshaber der

gegnerischen Armeen. Das Sujet der Plakate ist jeweils ähnlich: Ein einzelner Soldat, der entschlossen in die Ferne blickt. Das französische Plakat hat ein größeres Format, doch die Poster wurden auf Oberkante gehangen, so dass es aussieht als würden sich die Soldaten gegenseitig anblicken und als wären sie auf einer Augenhöhe. Die Objekttexte stellen einen Vergleich auf: Das Deutsche Reich habe durch neun ausgeschriebene Kriegsanleihen 97 Millionen Reichsmark eingenommen, Frankreich hingegen durch vier Kriegsanleihen 53 Millionen Francs. Dies legt eine finanzielle Überlegenheit des Deutschen Reichs nahe. Hier werden aber nicht die Wechselkurse des Ersten Weltkriegs erläutert, was die Aussagekraft der Zahlen schmälert. Die Porträts hingegen wurden auf Unterkante gehangen. Der preußische General Erich von Falkenhayn überragt den französischen General Philippe Pétain, dessen Fotografie ein deutlich kleineres Format hat. Auch hier wurden die Porträts in Analogie zu den Kriegsanleihen-Plakaten so positioniert, dass sich die beiden Herren ‚anblicken‘ können. Zwar wird im Objekttext zur Fotografie Pétains erklärt, dass seine Armee die deutsche Offensive auf Verdun stoppen konnte, doch es wird ebenfalls darauf hingewiesen, dass Frankreich 1940 gegen das deutsche NS-Regime verlor. Pétain sei eine ‚Retterfigur‘ gewesen – seine Kollaboration mit dem NS-Regime wird nicht kritisiert. Vor dem Display steht eine Videostation, auf der deutsche Stummfilme, die für Kriegsanleihen werben, im Loop laufen. Einer dieser Filme spielt auf das Nibelungenlied an und zeigt, wie Siegfried sein Schwert schmiedet und damit einen Drachen tötet. Der Film appelliert an die Deutschen, das deutsche Schwert im übertragenen Sinne mit Kriegsanleihen zu schärfen. Das Nibelungenlied wurde im 19. Jahrhundert zum deutschen Nationalepos. Hierin lässt sich ein traditionales Verständnis von ‚Nation‘ erkennen. Der letzte Bereichstext der zweiten Informationsebene mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg informiert über die Niederlage des Deutschen Reichs, welches Gebiete abtreten und hohe Reparationszahlungen an die Sieger leisten musste. Zudem wird bereits angedeutet,

dass die neu gegründete Republik nur von kurzer Dauer sein würde, da die extremistischen Bewegungen sie zum Einsturz bringen.

4.2.3. Der Soldat als Identifikationsfigur: Weltkrieg nachempfinden

Am Anfang der Ausstellung befindet sich eine Hands-On-Station, die bei meinem letzten Besuch allerdings außer Betrieb war. Bei meinem ersten Besuch in Dresden konnte ich einen Tornister aufsetzen und ausprobieren, wie es sich anfühlte, ihn auf dem Rücken zu tragen. Der zugehörige Text macht auf das schwere Gewicht der Ausrüstung und die langen, kräftezehrenden Märsche der deutschen Soldaten aufmerksam und stellt die Frage, was man selbst mit in den Krieg nehmen würde. Besucher*innen werden also dazu aufgerufen, sich in einen deutschen Soldaten des Ersten Weltkriegs hineinzusetzen. Hier können Besucher*innen ‚Soldat spielen‘. Dass sie zur Front marschierten, um Menschen zu töten, wird an dieser Stelle jedoch ausgeblendet. Neben dem Display befindet sich ein ‚Biografie-Paar‘. Dieses Ausstellungselement zieht sich durch den gesamten chronologischen Ausstellungsparcours. Dabei werden steckbriefartig die Lebensläufe zweier Persönlichkeiten gegenübergestellt: In diesem Fall sind es die Biografien von Paul von Hindenburg und Charles Kuentz. Hindenburg diente schon während des Deutsch-Französischen Kriegs in der deutschen Armee, aber erst nach seinem Sieg in Tannenberg erlangte er Berühmtheit. Seine Popularität verhalf ihm in der Weimarer Republik (1918-1933) zur politischen Macht: Er wurde zum Reichspräsidenten gewählt. Hindenburg war ein konservativer Politiker und kollaborierte mit Adolf Hitler. Kuentz ist zwar weniger bekannt als Hindenburg, erlangte aber doch eine gewisse Berühmtheit als einer der letzten lebenden Veteranen des Ersten Weltkriegs. Kuentz kämpfte während des Ersten Weltkriegs als deutscher Elsässer zunächst an der Ostfront und später auch an der Westfront. Nach dem Krieg nahm er die französische Staatsbürgerschaft an, sodass er

während des Zweiten Weltkriegs eingezogen wurde und auf französischer Seite ‚diente‘. 1940 besetzte das deutsche NS-Regime das Elsass, sodass Kuentz wieder Deutscher wurde. Sein 17-jähriger Sohn wurde in die deutsche SS eingezogen und verstarb kurz darauf in Folge einer Verwundung. Da 1944 das Elsass wieder französisch wurde, wurde auch sein Sohn auf einem französischen Soldatenfriedhof begraben, mit einem Grabstein, auf dem ‚*Mort pour la France*‘ steht. Insgesamt wechselte Kuentz im Laufe seines Lebens vier Mal die Staatsbürgerschaft. Sein Lebensweg verdeutlicht die Absurdität der beiden Weltkriege und entlarvt Nationalität und Staatsbürgerschaft als menschengemachte Konstrukte. Kuentz und sein Sohn wurden von der jeweiligen machthabenden Regierung einberufen, hatten keine Wahl und kein Mitbestimmungsrecht. Auf der anderen Seite steht Hindenburg als einer der Verantwortlichen für den Verlauf des Ersten Weltkriegs.

Neben einem Überblickstext mit dem Titel „Der Krieg im Westen“, der vom gescheiterten Schlieffen-Plan und der Kapitulation des Deutschen Reichs berichtet, befindet sich eine weitere Hands-On-Station. Wenn Besucher*innen einen Knopf betätigen, gibt eine Geruchsstation einen künstlich hergestellten Duft frei, der den Geruch der Schützengräben nachahmt. Als ich es ausprobierte, bemerkte ich selbst eine starke körperliche Reaktion: Mir wurde übel. Es riecht modrig, nach Fäkalien und Rauch. Gerüche können auf intensive Weise Erinnerungen und Emotionen wecken. Besucher*innen sollen hier nachempfinden können, wie es sich anfühlt, in einem Schützengraben auszuharren. Der zugehörige Ausstellungstext erläutert die verschiedenen Komponenten, die den ‚typischen‘ Grabengeruch ausmachten wie z. B. Explosionen, Giftgase, Schlamm, Zigarettenrauch, Verwesung und Fäkalien. Die widrigen Zustände, die Alltag für die Frontsoldaten bedeuteten, werden durch den Geruch besonders eindringlich.

In einer Hands-On-Station in der dritten Vertiefungsebene werden Lebensmittelrationierungen erklärt. Die Besucher*innen können mit den pas-

senden Lebensmittelkarten verschiedene Fächer öffnen. Dahinter verbergen sich Nachbildungen von Lebensmitteln in den Mengen, die für eine Tagesration vorgesehen waren. In dieser spielerischen Art und Weise soll das ‚Einkaufen zur damaligen Zeit‘ nachempfunden werden. Zudem wird die Frage gestellt, ob man von dieser Tagesration satt werden könne. Die meisten Besucher*innen des Museums haben wahrscheinlich nie Hunger leiden müssen. Die Lebensmittelrationen machen weder einen nahrhaften noch appetitlichen Eindruck. In der Nähe dieser Station wird der Lebenslauf von Paul Lebrecht vorgestellt. Er war ein jüdischer Soldat, der während des Ersten Weltkriegs ‚diente‘. Er wurde in der Pogromnacht 1938 im Alter von 56 Jahren erschlagen. Im Ersten Weltkrieg kämpfte er für das Deutsche Reich, doch das NS-Regime schloss jüdische Menschen aus der Gemeinschaft der ‚Nation‘ aus, verfolgte und ermordete sie. Lebrechts Lebenslauf deutet schon auf die Ausmaße der institutionalisierten Gewalt durch das NS-Regime gegen jüdische Menschen hin, die sich während des Zweiten Weltkriegs zur effektiven Tötungsmaschinerie entwickelte.

Am Ende dieser Vertiefungsebene befinden sich zwei Displays, ‚Tod und Gefangenschaft‘ sowie ‚Verwundung‘, die deshalb auffallen, weil hier die parallele Erzählstruktur mit gegenüberstehenden Vitrinen für den Ersten und Zweiten Weltkrieg aufgehoben wird. Stattdessen werden in beiden Displays Exponate mit Bezug zu beiden Weltkriegen gezeigt. Dass die Exponate mit Bezug zum Zweiten Weltkrieg überwiegen, hängt vermutlich auch damit zusammen, dass die Sammlung über mehr Objekte aus dieser jüngeren Zeit verfügt. Durch die kombinierte Präsentationsweise werden diese Themen noch einmal stärker als universell und dem Zeitalter der Weltkriege zugehörig markiert. Auch hier werden zahlreiche Fotografien von getöteten Soldaten gezeigt. In dem Display ‚Verwundung‘ erregt ein Exponat besonders viel Aufmerksamkeit. Es zeigt einen amputierten Fuß eines Soldaten in einer konservierenden Flüssigkeit. Der Anblick rief bei mir großen Ekel hervor. In-

teressanterweise hatte dieses Exponat eine viel größere Wirkung auf mich als die vielen Fotografien getöteter Menschen. Ein ‚echtes‘ Körperteil hat offenbar ein größeres Potenzial, Emotionen hervorzurufen, als das Bild eines toten Menschen.

4.2.4. Geschlechterrepräsentationen: Männer an der Macht und Frauen in der Ecke

Die Vertiefungsebenen mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg beginnen mit dem Display ‚Mangelwirtschaft‘. Es wird erläutert, dass die Rüstungsindustrie, obwohl sie sehr viele Ressourcen verschlang, intensiv vorangetrieben wurde, aber die Versorgung der Bevölkerung im Deutschen Reich, vor allem mit Lebensmitteln, sehr schlecht war. Im Winter 1917/18 brach eine Hungersnot aus. Eine Ursache dafür sei die Blockade der Nordsee der britischen Marine gewesen. Es mangelte an ausgebildeten Arbeitskräften, da ein Großteil der erwachsenen Männer im Krieg war. Unter den ungelernten Arbeitskräften, die herangezogen werden mussten, waren laut Ausstellungstext auch viele Frauen. Krieg wird hier als Zustand beschrieben, der die gesamte Gesellschaft betrifft und dem Wohlstand der ganzen ‚Nation‘ schadet. Dass Frauen Aufgaben von Männern übernehmen, ist in diesem Narrativ ein Symptom dieses Ausnahmezustands und erfährt keine positive Bewertung als Akt der Emanzipation. Andererseits wird das solidarische Engagement von hinterbliebenen Frauen als sehr positiv hervorgehoben. „Damendes Bürgertums“ organisierten beispielsweise die Sammlung von Rohstoffen, Spenden für Kriegswaisen und Geschenkpakete für die Frontsoldaten. Die Hinterbliebenen in der deutschen Heimat mussten aufgrund der schlechten Versorgungslage Entbehrungen hinnehmen. Mit Sparmaßnahmen, Sammel- und Spendenaktionen wurde versucht, die deutsche Armee finanziell und ideell zu unterstützen. So wird beispielsweise ein Heft mit Kriegsrezepten für ‚Hausfrauen‘ ausgestellt,



Abb. 20: Display ‚Frauen im Ersten Weltkrieg‘ im MHM.

welches an die Engpässe der Lebensmittelrationen angepasst war. Erklärungsbedarf dafür, dass nur ‚Hausfrauen‘ und keine ‚Hausmänner‘ angesprochen werden, sehen die Ausstellungsmacher*innen offenbar nicht. Vielmehr erscheint es als eine Selbstverständlichkeit. Besonders irritierend wirkte auf mich eine Sammelbüchse in Form eines Geschosses, auf der ‚Die fleissige Bertha‘ geschrieben steht. Im Pariser Museum war die ‚Dicke Bertha‘ ein Symbol für die tief sitzende Angst vor der deutschen Kriegstechnologie. Das hier gezeigte Exponat verdeutlicht, dass es im Deutschen Reich wie eine Art Maskottchen fungierte, als ein Symbol für den deutschen Siegeswillen.

Es ist vermutlich kein Zufall, dass sich neben der ‚Einkaufstation‘ und einer Vitrine, die Exponate zeigt, die häuslich konnotiert sind, das Display ‚Frauen im Ersten Weltkrieg‘ befindet (siehe Abb. 20). Frauen mit Haushalt zu konnotieren, entspricht ihrem konventionellen Geschlechterbild in Deutschland. Es ist positiv anzuerkennen, dass das Museum hier versucht, Frauen als Teilnehmerinnen gesellschaftlichen Lebens und Mitglieder der ‚Nation‘ sichtbar zu machen. Eine vergleichbare Vitrine, die ‚Männer im Ersten Weltkrieg‘ heißen würde, gibt es indessen nicht. Die Repräsentation von Männern stellt offenbar die Norm dar. Aus dieser Perspektive heraus ist es derart selbstverständlich, dass Männer die Entscheider und Einflussnehmer auf die Geschichte waren, dass es nicht nötig ist, auf ihr Geschlecht und die historische (und in weiten Teilen auch heutige) Ungleichbehandlung der Geschlechter hinzuweisen. Die Museologin Roswitha Muttenthaler und die Historikerin Regina Wonisch (Muttenthaler und Wonisch 2010, S. 54) bezeichnen solche Ausstellungseinheiten als „Frauenreservate“. Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass das Display auf der dritten Informationsebene verortet ist. Wenn Besucher*innen diese Räumlichkeiten ‚überspringen‘, gäbe es kaum Hinweise darauf, dass neben Männern noch andere Geschlechter existieren. Andere Geschlechter als Mann und Frau sind gänzlich vom Narrativ dieser Ausstellung ausgeschlossen. Gleich im ersten

Satz des Bereichstexts zum ‚Frauen-Display‘ werden Frauen als Opfer des Ersten Weltkriegs thematisiert, obwohl eingeräumt wird, dass deutsche Frauen im Allgemeinen wenig Gewalt durch Kampfhandlungen erfahren hätten. Stattdessen aber würde ihnen die „Doppelbelastung aus Arbeit und Familienfürsorge“ zu schaffen machen. Hier wird wieder impliziert, dass die Lohnarbeit den Männern oblag, während Frauen sich um die Familie kümmerten. Dass Männer und Frauen sich Erziehungs- und Haushaltsarbeiten sowie Lohnarbeit geteilt haben könnten, wird nicht nahegelegt. Hier wird zudem explizit auf Unterschiede hinsichtlich der ‚Schichtzugehörigkeit‘ der Frauen verwiesen. Während Frauen, die zu elitären Kreisen gehörten, in patriotischen Damenverbänden Spenden sammelten, hätten die ‚anderen‘ Frauen die Arbeitsplätze von Männern eingenommen. Lohnarbeit für Frauen wird mit Armut und daraus resultierendem Zwang konnotiert. Im Gegensatz zu den meisten anderen Ausstellungstexten, bemühten sich die Ausstellungsmacher*innen an dieser Stelle um eine transnationale Perspektive. Sie weisen darauf hin, dass Frauen im Deutschen Reich – zumindest offiziell – zwar nicht in der Armee dienten, aber es sich bei anderen Kriegsparteien, allen voran in Großbritannien, durchaus etabliert hat. Im Deutschen Reich begaben sich demnach die Rotkreuzschwestern in die Nähe der Front. Auf einer Videostation sind Filmaufnahmen von Frauen zu sehen, die ‚Männerjobs‘ erledigen. Dabei tragen sie überwiegend Kleidung, die weiblich konnotiert ist und arbeiten häufig gemeinsam in Gruppen. Da die Frauen meistens glücklich in die Kamera lächeln, handelt es sich vermutlich um inszeniertes Filmmaterial.

Das auffälligste Exponat in diesem Display ist ein Werbeplakat, welches Frauen dazu aufruft, in der Rüstungsindustrie zu arbeiten. Beim Sujet handelt es sich um eine Frau, die hinter einem Soldaten steht. Sie beide schauen in dieselbe Richtung in die Ferne. Ihre linke Hand liegt unterstützend auf seiner Schulter. Mit ihrer anderen Hand legt sie dem Soldaten eine Waffe in seine Hand. Sie assistiert und unterstützt ihn beim Kampf, wird aber selbst nicht

gewalttätig. Männlichkeit wird mit Gewalt in Verbindung gebracht, Weiblichkeit mit Unterstützung des Männlichen. Neben Fotografien, die Frauen in ‚Männerberufen‘ zeigen, sind auch Anspielungen auf Frauen als heilende ‚weiße Engel‘ zu sehen, nämlich idealisierte Darstellungen von Krankenschwestern. Eine kritische Kontextualisierung des Bildprogramms sucht man als Besucherin jedoch leider vergeblich.

Der einzige Lebenslauf einer Frau in der Ausstellung ist der der britischen Krankenschwester Edith Cavell (1865-1915). Er hängt neben der ‚Frauen-Vitrine‘. Cavell ist die einzige Frau, die als selbstbestimmt handelndes Individuum und bedeutende Akteurin des Ersten Weltkriegs in der Ausstellung präsentiert wird. Sie bildet ein ‚Lebenslauf-Paar‘ mit Paul Lebrecht. Beide verbindet, dass sie von Deutschen ermordet wurden. Cavell war in Brüssel als Leiterin eines Rot-Kreuz-Lazaretts tätig. Sie verhalf alliierten Soldaten zur Flucht aus dem von den Deutschen besetzten Belgien und wurde dafür zu Tode verurteilt. Ihre Hinrichtung galt den Alliierten als Beweis „für deutsche Barbarei“, wie es im Text heißt. Der Ausstellungstext selbst gibt allerdings keine Wertung dazu ab. Die Tatsache, dass Cavells Lebenslauf ausgewählt wurde, lässt aber darauf schließen, dass die Ausstellungsmacher*innen die Besucher*innen an das Unrecht, das ihr widerfahren ist, erinnern wollen.

71

4.3. Zwischenresumé: Niederlage einer mächtigen ‚Nation‘ mit moralischem Makel

Die herangezogenen Beispiele zeigen, dass das MHM in vielfacher Hinsicht die deutsche Verantwortung am Ausbruch des Ersten Weltkriegs sowie deutsche Kriegsverbrechen relativiert und verharmlost. Angesichts der Selbstdarstellung des Museums als „Forum für eine kritische, differenzierte und ehrliche Auseinandersetzung mit Militär, Krieg und Gewalt“ (Zitat von Pieken s.o.) ist dies ein ernüchterndes Ergebnis. So ist es beispielsweise irritierend, dass

die im ‚Septemberprogramm‘ von Kanzler Theobald von Bethmann Hollweg formulierten Kriegsziele des Deutschen Reichs an keiner Stelle auftauchen (s. z. B. Fesser 2014). Auch die Kriegsverbrechen der Bündnispartner Österreich-Ungarn und der durch das Osmanische Reich begangene Genozid stellen auffällige Auslassungen dar. Das Vorgehen der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg wird dadurch allerdings beschönigt.

Das Wort ‚Nation‘ wird meist in Ausstellungstexten vermieden. Häufig wird über die Zustände im Deutschen Reich geschrieben, ohne kenntlich zu machen, dass sich das Gesagte auf eben jenes bezieht. Dies legt den Schluss nahe, dass es als selbstverständlich begriffen wird, dass hier ‚nationale‘ deutsche Geschichte erzählt wird. Eine andere Erklärung dafür wäre, dass ‚Nation‘ in Deutschland seit der Nachkriegszeit für einen Großteil der Bevölkerung eher negativ konnotiert ist. Die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs wird schließlich auf übersteigerten Nationalismus im Deutschen Reich zurückgeführt, deshalb möchten viele Deutsche keinesfalls den Eindruck erwecken, ‚national‘(-istisch) eingestellt zu sein. Zudem dominiert in Deutschland – anders als im zentralistisch organisierten Frankreich – das föderalistische Prinzip, sodass Identität eher rund um das Lokale als das Nationale konstruiert wird. Die Objekttexte weisen in der Regel allerdings explizit die jeweilige zugehörige Nation aus. Die Präsentationsweise kann daher als Nationen-separierend beschrieben werden. Wenn das Deutsche Reich in der Ausstellung im Vergleich mit anderen Nationen präsentiert wird, fällt dieser grundsätzlich zugunsten des Deutschen Reichs aus. So häufig wird im Narrativ der Ausstellung die fortgeschrittene Kriegstechnologie, die Leistungsfähigkeit und Ausdauer der Soldaten, die Produktivität der deutschen Industrie herausgestellt, dass es nahezu überraschend ist, dass das Deutsche Reich trotz dieser vielen ‚Vorzüge‘ und seiner Vormachtstellung in Europa den Krieg verloren hat. Die Ausstellung legt einen starken Fokus auf die deutschen Soldaten und Machthaber. Es werden beispielsweise kaum Exponate mit Bezug

zu Frankreich gezeigt, obwohl die Schlachten an der Westfront am ausführlichsten thematisiert werden. Wenn Frankreich in der Ausstellung sichtbar wird, dann erscheint es als Opfer des Deutschen Reichs, nicht als ebenbürtiger oder gar bedrohlicher Gegner. In dieser Hinsicht stellt dies einen Widerspruch zur Textebene dar, da die Ausstellungstexte über den Sieg der Alliierten und die Niederlage des Deutschen Reichs berichten. Eine Ausnahme stellt die Fotografie des deutschen und des französischen Soldaten dar, die einander friedlich zwischen den Fronten begegnen. Dies kann als Hinweis auf die gegenwärtige binationale ‚Freundschaft‘ gedeutet werden, die sich letztlich trotz zweier Weltkriege etablieren konnte. Das MHM verzichtet zwar weitgehend auf übertriebene Propaganda-Darstellungen der ‚Gegner‘, verwendet aber dennoch einige Exponate und zeitgenössische Begriffe ohne die meines Erachtens notwendige kritische Kontextualisierung. In der in Analogie zur ‚Frauenecke‘ bestehenden ‚Kolonie-Ecke‘ gibt es keine Hinweise einer kritischen postkolonialen Perspektive auf den deutschen Imperialismus. Stattdessen wird die Siegesserie des aus heutiger, postkolonialer Sicht diskreditierten General von Lettow-Vorbeck herausgestellt.

Der deutsche Soldat wird bereits zu Beginn der Ausstellung als zentrale Identifikationsfigur eingeführt. Die Besucher*innen sollen die widrigen Umstände des Soldatenlebens nachempfinden und sich in die Zeit des Ersten Weltkriegs hineinversetzen können. Die ‚Lebenslauf-Paare‘ präsentieren vorwiegend Lebensläufe von ‚einfachen‘ Soldaten und einem Angehörigen der politischen oder militärischen Elite nebeneinander. Dass nur einer einzigen Frau dieser Ehre zuteilwird, ist ein Beispiel von vielen, welche die ungleichberechtigte Repräsentation der Geschlechter belegen. Edith Cavell bleibt als einflussreiche Frau eine Ausnahmeerscheinung im Bereich des ‚Frauenreservates‘. Zwar bemühen sich die Ausstellungsmacher*innen Frauen sichtbar zu machen, doch ist die gesonderte Art der Präsentation kaum geeignet, eine gleichberechtigte Erzählung zu schaffen.

5. Vergleich der Ergebnisse

In diesem Teil der Arbeit sollen die Untersuchungsergebnisse aus den vorangegangenen Analysen des *Musée de l'Armée* und des MHM vergleichend gegenübergestellt werden. Zunächst möchte ich einen Blick auf die unterschiedlichen institutionellen Rahmenbedingungen und Ausstellungsgestaltungen werfen, bevor ich die verschiedenen Strategien der Konstruktionen von ‚Nation‘ vergleichend diskutiere.

Beide Museen sind seit ihrer Gründung eng mit dem Militär verknüpft und befinden sich in Gebäuden, die ursprünglich militärischen Zwecken dienen. Das *Hôtel des Invalides* fungiert allerdings schon seit dem Deutsch-Französischen Krieg kontinuierlich als militärhistorisches Museum, wohingegen das über 150 Jahre später erbaute Arsenalgebäude zwischenzeitlich als Stadthalle genutzt wurde. Erst 1972 ist es als fester Standort eines militärhistorischen Museums wiedereröffnet worden. Das *Hôtel des Invalides* befindet sich inmitten von Paris, dem politischen und kulturellen Zentrum Frankreichs. Dieser Standort sowie die Nähe zum berühmten Invalidendom locken massenhaft Besucher*innen aus dem In- und Ausland ins *Musée de l'Armée*: im Jahr 2017 mehr als das Fünffache der Besuche, die das MHM im selben Jahr zählte. Dresden gehört als Landeshauptstadt Sachsens zu den größten Städten Deutschlands und ist für seine umfangreichen Kunstsammlungen bekannt. Es ist aber nicht Berlin, das ‚deutsche Pendant‘ zu Paris, was sicherlich einer der Gründe dafür ist, weshalb die Besucher*innenzahlen in Dresden weitaus geringer sind. Zudem befindet sich das MHM nicht in der bei Tourist*innen beliebten Altstadt, sondern auf der anderen Seite der Elbe eher außerhalb am Rande der Stadt.

Beide Museen unterstehen dem jeweiligen nationalen Verteidigungsministerium, das großen Einfluss auf die Auswahl des Personals und die Budgetierung ausübt. Im Fall des MHM lässt die Berichterstattung in der Presse im

Zuge der ‚GuG‘-Ausstellung nur den Schluss zu, dass Politiker*innen auch die Inhalte und vermittelten Botschaften des Museums stark kontrollieren. Für das *Musée de l'Armée* ist der im *Code de la Défense* formulierte Auftrag verbindlich, der sich stark auf die Haltung und das Programm des Museums auswirkt. Es soll gezielt das Bewusstsein für die Notwendigkeit der Verteidigung der ‚Nation‘ schärfen sowie die Erinnerung an die Soldaten, die der ‚Nation‘ ‚dienen‘ und den Ruhm der ‚Nation‘ aufrechterhalten. Außerdem soll es Werbung für den Soldat*innenberuf betreiben. Das MHM soll in erster Linie Soldat*innen deutsche Militärgeschichte näherbringen und dazu beitragen, die Verbindung zwischen Bundeswehr und ‚Nation‘ (das deutsche Verteidigungsministerium verwendet indessen lieber den Begriff ‚Gesellschaft‘) zu stärken. Letzteren Auftrag erhält auch das *Musée de l'Armée* vom französischen Verteidigungsministerium, wie aus dem Haushaltsplan des französischen Verteidigungsministeriums hervorgeht. Die Förderung durch Gelder des Verteidigungsministeriums stellt für beide Museen die Hauptfinanzierungsquelle dar. Das französische Verteidigungsministerium stellt dem *Musée de l'Armée* mit ca. sieben Millionen Euro allerdings ungefähr das Doppelte des jährlichen Etats des MHM zur Verfügung, obwohl der Gesamtetat des französischen Verteidigungsministeriums geringer als der des deutschen ist. Dies lässt vermuten, dass die französische Regierung die Arbeit ‚ihres‘ nationalen Militärmuseums höher wertschätzt und als bedeutender erachtet als die deutsche Regierung. Beide Museen erhielten jedoch hohe Summen für eine Neugestaltung der Dauerausstellungen in den 2000er Jahren. Das 2010 abgeschlossene Modernisierungsprogramm ATHENA des *Musée de l'Armée* kostete ca. 75 Millionen Euro, wohingegen die 2011 abgeschlossene Neugestaltung des MHM 62,5 Millionen Euro in Anspruch nahm.

Der Ausstellungsbereich zum Ersten Weltkrieg in Paris war bereits 2006 fertiggestellt worden. Die Ausstellung in Dresden wurde hingegen erst 2011 eröffnet und ist damit deutlich jünger. Ein wesentlicher Unterschied besteht

in der Schwerpunktsetzung der Dauerausstellungen. Das MHM widmet die meiste Ausstellungsfläche der Zeit von 1945 bis heute, die im *Musée de l'Armée* noch gar nicht in den Ausstellungsparcours integriert wurde. Die aktuelle Sammlungspolitik deutet jedoch daraufhin, dass in Paris daran gearbeitet wird, dies zu ändern. Der inhaltliche Schwerpunkt ergibt sich insbesondere daraus, dass die (westdeutsche) Bundeswehr erst 1955, nach der Auflösung der vormaligen deutschen Armee in Folge der Kapitulation des NS-Regimes, gegründet worden ist. Die jüngere Geschichte der französischen Armee weist keinen vergleichbaren Einschnitt auf. Des Weiteren gibt sich das MHM in seiner Selbstdarstellung progressiver und kritischer als das *Musée de l'Armée*, aber beide beanspruchen für sich, wissenschaftliche Institutionen zu sein, deren Ausstellungen auf neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhen. Bei meinen Recherchen hat sich jedoch herausgestellt, dass das *Musée de l'Armée* seine Finanzen, Arbeitsweisen und Tätigkeiten sehr transparent offenlegt, während das MHM solche Interna verschlossen hält.

In Hinblick auf die Konzeptionen der Erste-Weltkrieg-Ausstellungen beruhen beide Narrationen auf dem Verständnis, dass beide Weltkriege zusammen einen zweiten Dreißigjährigen Krieg bilden. In Paris wird jedoch die Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs seit dem Ende des Deutsch-Französischen Kriegs mit in die Erzählung eingebunden, was die Bedeutung dieses Kriegs und der deutschen Annexion des Gebiets *Alsace-Moselle* als (Teil-)Ursache für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs herausstellt. Die Ausstellung in Dresden beginnt stattdessen unvermittelt mit dem Attentat auf Franz Ferdinand und Sophie von Hohenburg. Dies offenbart Unterschiede in der national etablierten Historiografie des Ersten Weltkriegs. Der Aufbau der Ausstellung in Paris folgt einer strikten chronologischen Struktur, während die Dresdner Ausstellung den Ersten Weltkrieg vermehrt themenzentriert präsentiert. Die Dresdner Ausstellung wirkt zudem noch kohäsiver als in Paris, da einerseits die Weltkriege in den Vertiefungsebenen parallel oder sogar gemeinsam aus-

gestellt werden und andererseits die Gestaltung der Ausstellung über den gesamten Parcours hinweg (1300-heute) komplett einheitlich ist. Die Präsentationsweise des Zweiten Weltkriegs in Paris unterscheidet sich stark vom ersten Teil der Ausstellung *„Les deux guerres mondiales“* und stellt einen großen Gestaltungsbruch innerhalb dieser dar. Die Grundfarbe Dunkelblau und Schriftfarbe Weiß ist in beiden Designs der Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg auffällig präsent. Wie keine andere Farbe steht Blau für Europa, ist es doch die Grundfarbe der Europaflagge. Als Farbe des Himmels und Meeres wird Blau ebenfalls mit Klarheit assoziiert. Viele Universitäten nutzen die Farbe für ihr Corporate Design, insofern assoziiere ich damit ebenfalls Wissenschaft. Im Gegensatz zum *Musée de l'Armée* nutzt das MHM nicht die eigenen ‚Nationalfarben‘ im Ausstellungsdesign. Beide Gestaltungen ähneln sich jedoch in ihrer Schlichtheit.

Das *Musée de l'Armée* stellt der Narration des Ersten Weltkriegs deutlich mehr Ausstellungsfläche zur Verfügung. Es zeigt wesentlich mehr dreidimensionale Exponate und schildert Ereignisse wie z. B. einzelne Schlachten und politische Vorgänge außerhalb Frankreichs viel ausführlicher. Dies scheint wiederum die nationale Erinnerungskultur, in welcher der Erste Weltkrieg eine herausragende Stellung einnimmt, widerzuspiegeln. Die Pariser Ausstellung präsentiert ebenfalls zahlreiche Exponate mit Bezug zu anderen ‚Nationen‘, allen voran dem Deutschen Reich, ohne jedoch den Fokus auf die ‚eigene‘ Nation außer Acht zu lassen. Das MHM stellt im Vergleich nur sehr wenige Exponate anderer ‚Nationen‘ aus. Die ‚eigene‘ Nation steht deswegen noch deutlicher im Vordergrund, als es in Paris der Fall ist. Außerdem stellt das MHM viel ‚Flachware‘ aus: Fotografien, Plakate und Dokumente werden in der Regel im Original gezeigt, während das *Musée de l'Armée* vorwiegend Reproduktionen dieser Objektgattungen einsetzt. Beide Museen zeigen explizites Bildmaterial von Toten, jedoch stellt nur das MHM tatsächlich menschliche Überreste aus. Außerdem sind die Hands-on-Stationen im

MHM hervorzuheben: Im *Musée de l'Armée* können Informationen gesehen und gehört werden, im MHM können sie in einzelnen Bereichen zusätzlich angefasst und gerochen werden. Die Ausstellungstexte ähneln sich darin, dass ein auktorialer Erzähler über die Geschehnisse berichtet. Dabei halten sich vor allem die Dresdner Texte mit expliziten Wertungen zurück. In Paris werden in erster Linie die Kriegsverbrechen der Mittelmächte scharf kritisiert, außerdem der Nationalismus und die Kriegsjustiz im Falle der ‚Dreyfus-Affäre‘. In der Regel wird aus der jeweiligen ‚nationalen‘ Perspektive heraus über das Kriegsgeschehen berichtet. Beide Ausstellungen sind von einer Nationen-separierenden Ausstellungsweise gekennzeichnet, die sich daran bemerkbar macht, dass nahezu auf keinem Objekttext die Information fehlt, aus welchem Land das Objekt stammt oder welcher Nationalität die Soldaten angehören, die abgebildet sind. Nur implizit wird außerdem in den Ausstellungen deutlich, dass die Existenz von ‚Nationen‘ nicht natürlich, sondern konstruiert ist. Generell erscheint ihr Dasein als eine nicht zu hinterfragende Selbstverständlichkeit, die Museen tragen jedoch implizit und explizit zu ihrer Konstruktion bei.

Eine der Strategien des *Musée de l'Armée* zur Konstruktion von ‚Nation‘ besteht gemäß ihrem Auftrag darin, ‚Nation‘ und Armee miteinander zu verknüpfen. Dies lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass die Armee gemeinsam mit anderen ikonischen Symbolen Frankreichs wie der *Tricolore* und der *Marseillaise* als bedeutsam für die ‚nationale Identität‘ Frankreichs herausgestellt wird. Die ‚Nation‘ wird als etwas Schützenswertes präsentiert, das von gegnerischen ‚Nationen‘ bedroht wird. Deshalb brauche es eine Armee, die sie gegen die ‚Anderen‘ verteidigen könne. Es wird der Eindruck erzeugt, das Fortbestehen der ‚Nation‘ sei wichtiger als das Schicksal eines menschlichen Individuums. Das rechtfertige den Einsatz von Gewalt und das Leiden von Menschen. Das Deutsche Reich ist dieser Narration der Ausstellung zufolge der bedrohlichste Feind der französischen ‚Nation‘. Diese Feind-

schaft stärke wiederum das eigene Nationalgefühl. Das MHM, das einen ähnlichen Auftrag hat, verfährt subtiler. Der Begriff ‚Nation‘ wird nicht in den Ausstellungstexten verwendet, es gibt keine Displays, die sich explizit der ‚Nation‘ oder der Verbindung von ihr und der Armee widmen. Allerdings wird den Besucher*innen wiederholt der ‚einfache‘ deutsche Soldat als Identifikationsfigur angeboten und es wird dazu eingeladen, sich in seine Lebenswelt hineinzusetzen. Diese Strategie kann ebenfalls als Versuch interpretiert werden, bei den Besucher*innen Empathie für die Soldaten und ein Gefühl von Zugehörigkeit zur deutschen Armee zu wecken. Beide Museen nutzen häufig die Gegenüberstellung von Befehlshabern und ‚einfachen‘ Soldaten, um keine reine ‚Herrschaftsgeschichte‘ zu vermitteln, sondern auch den Kriegsalltag, wie ihn ein Großteil der (männlichen ‚wehrtauglichen‘) Bevölkerung wahrscheinlich erlebte, zu präsentieren. Die *Galérie Poilu des Musée de l'Armée* ist ebenfalls auf die Kriegserfahrungen des ‚einfachen‘ französischen Fußsoldaten fokussiert. Dabei wird suggeriert, dass das Soldatendasein und die französische Nationalität die wichtigsten Identitätsstifter seien. Am Ende der Ausstellung ist ein gesamter Bereich dem Gedenken an die Toten gewidmet. Die Trauer um die toten Soldaten stellt eine gemeinsame Erfahrung dar, welche die Mitglieder der ‚Nation‘ verbindet. Die Narration des *Musée de l'Armée* vermittelt hier außerdem die Idee, dass die Erinnerung an die Toten des Ersten Weltkriegs alle Kriegsparteien miteinander verbinden und Grundlage für eine Versöhnung sein kann. Aus dieser Perspektive heraus ist das Ziel, ein solches Massensterben zukünftig zu verhindern. Auch die zahlreichen Stellen, an denen das Massensterben in Schlachten, die nicht zu einer Lösung des Konflikts beitragen, als sinnlos bezeichnet werden, legen kriegskritische Tendenzen offen. Das MHM zeigt zwar die Folgen des Einsatzes von Gewalt und konnotiert die Weltkriegsausstellung mit dem vor dem Eingang positionierten Ausstellungsbereich ‚Leiden‘ eindeutig mit menschlichem Leid. Ein solcher ‚Gedenkbereich‘ zur Reflexion über die Kriegsgeschehnisse wird den

Besucher*innen jedoch nicht angeboten. Die Narration der Ausstellung geht ohne einen ‚Moment des Innehaltens‘ in die Weimarer Republik über.

Die wiederholte Gegenüberstellung der *Entente* und der Mittelmächte in Texten und Objektarrangements lässt sich in beiden Museen ausmachen. Es ist allerdings bemerkenswert, in welcher Ausführlichkeit das *Musée de l'Armée* die Pläne der deutschen Befehlshaber schildert und wie viele deutsche Waffen und anti-deutsche Propagandamittel in der Ausstellung präsentiert werden. Das MHM hingegen zeigt nur ein französisches Gewehr und Propagandamittel nur in sehr begrenztem Maße in der Vertiefungsebene. Dort werden beispielsweise Postkarten mit rassistischen und stereotypisierenden Darstellungen der ‚Feinde‘ präsentiert. Außerdem wird Kinderspielzeug gezeigt: Puppen in Uniform, die Vertreter der feindlichen Truppen darstellen sollen. Im Gegenzug wird aber auch ein französisches Kinderspielzeug gezeigt, das deutsche Soldaten darstellt, die abgeschossen werden sollen. Die Propagandamittel werden demnach explizit als solche gekennzeichnet und kontextualisiert. In Paris hingegen werden wiederholt Propagandamittel ausgestellt, aber nur an einer wenig prominenten Stelle in der Ausstellung wird auf den Einsatz von solchen Propagandamitteln hingewiesen. Die Objekttexte zu den Plakaten fallen knapp aus, die Darstellungen werden nicht kritisch kontextualisiert. Ferner zeigt die Ausstellung in Paris keine anti-französischen Propagandamittel. Auf diese Weise entsteht eine sehr einseitige Darstellung der ‚aggressiven deutschen Kriegsverbrecher‘, wohingegen die ‚eigene‘ Armee beispielsweise für ihren Giftgaseinsatz nicht kritisiert wird. Nur an zwei Stellen wird deutlich, dass die Ausstellungsmacher*innen sich um eine differenzierte Darstellung von Deutschen bemühten: Wenn das Plakat der deutschen Kriegsgegner*innen präsentiert und die Bezeichnung ‚*boche*‘ für ‚Deutsche‘ thematisiert wird.

An den wenigen Stellen der Dresdner Ausstellung, an denen Frankreich oder die französische Armee thematisiert wird, wird dies zum Anlass genom-

men, die Überlegenheit der ‚eigenen‘ Nation herauszustellen. Angesichts der Tatsache, dass die Alliierten letztlich das Deutsche Reich besiegten, stellt dies ein überraschendes Ergebnis der Untersuchung dar. Frankreich ist der Narration der Ausstellung zufolge Opfer der überlegenen deutschen Kriegstechnologie. Den Sieg konnten sie nur mithilfe der Unterstützung Großbritanniens und der USA erringen. Auf diese Art und Weise wird das Nachbarland in gewisser Hinsicht herabgewürdigt. Während das *Musée de l'Armée* sehr aufwendig den Kriegseintritt der USA präsentiert und dies als Wendepunkt des Kriegs inszeniert, wird diesem im MHM kaum Bedeutung beigemessen. Der Präsentation der ‚eigenen‘ Bündnispartner wird in beiden Museen mehr Ausstellungsfläche zuteil als der Präsentation der ‚Gegner‘. Während im *Musée de l'Armée* jedoch vor allem die nationenübergreifende Kooperation Großbritanniens und die USA als sehr positiv dargestellt wird, und dies als Errungenschaft gefeiert wird, wird im MHM auch die Überlegenheit des Deutschen Reichs über den Bündnispartner Osmanisches Reich demonstriert.

In beiden Museen lassen sich zudem Versuche erkennen, das ‚eigene‘ Vorgehen im Krieg zu beschönigen. Das *Musée de l'Armée* schildert beispielsweise diejenigen Schlachten, aus denen die französische Armee als Sieger hervorging, deutlich ausführlicher als solche, die sie verloren haben. Das MHM wiederum verharmlost die deutschen Kriegsverbrechen sowie die deutsche Rolle beim Ausbruch des Kriegs und verschweigt den von seinem Bündnispartner Osmanisches Reich durchgeführten Genozid an der armenischen Bevölkerung. Solche Auslassungen lassen sich in Bezug auf die französischen und deutschen Expansionsbestrebungen und die Präsentation der Rolle der Kolonien während des Ersten Weltkriegs in beiden Museen finden. Kritische Töne zum Kolonialismus aus postkolonialer Perspektive sind nicht erkennbar. Analog zur Pariser Ausstellung, in der die Größe des französischen Einflussgebietes als positiv herausgestellt wird, wird in Dresden dem siegreichen von Lettow-Vorbeck in unreflektierter Weise gehuldigt. Da Frankreich

zweitgrößte Kolonialmacht war, hat das *Musée de l'Armée* meines Erachtens eine besondere Verantwortung zur kritischen Aufarbeitung des Kolonialismus. Weder in der präsentierten Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs noch in dem Bereich, in dem die Soldaten aus den Kolonien thematisiert werden, wird die eurozentrische Ideologie einer europäischen zivilisatorischen Überlegenheit, welche die Unterwerfung anderer Menschen legitimieren sollte, kritisiert und als Verstoß gegen Menschenrechte entlarvt. Zwar erweckt letzterer Ausstellungsbereich den Eindruck, das *Musée de l'Armée* würde den Einsatz der Soldaten aus den Kolonien wertschätzen, aber die separierende Erzählweise trägt dazu bei, *weiße* als Norm und Schwarze als ‚die Fremden‘ zu betrachten, obwohl sie auf derselben Seite kämpften.

Es lassen sich ferner große Parallelen in Bezug auf die Präsentation der Geschlechter in den Ausstellungen finden. Das Ideal einer heteronormativen Liebesbeziehung wird propagiert, andere Lebensmodelle werden vom Narrativ den jeweiligen Ausstellungen ausgeschlossen. Nicht-binäre Geschlechtsidentitäten werden in den Ausstellungen nicht präsentiert. Die ungleichberechtigten Präsentationen von Männern und Frauen sind ebenfalls ähnlich. So sind Frauen in beiden Ausstellungen stark unterrepräsentiert. Männer werden in der Ausstellung als diejenigen präsentiert, welche die Geschichte der ‚Nation‘ bestimmen. Männlichkeit wird mit Macht, Gewalt und Patriotismus konnotiert. Sie sind es, die die ‚Nation‘ verteidigen und in den Krieg ziehen – die Frauen bleiben zu Hause. Weshalb die Männer diese Vorrangstellung innehatten und haben, wird nicht in Frage gestellt oder erklärt. So erscheint diese Geschlechterteilung als ‚natürlich‘. In beiden Museen wird Weiblichkeit überwiegend mit Häuslichkeit und Familie konnotiert. Im *Musée de l'Armée* sind die gezeigten Frauen namenlose Statistinnen und werden als Staatsbürgerinnen zweiter Klasse dargestellt, die nicht mit der Leistungsfähigkeit von Männern mithalten können. Das MHM bemüht sich war in seiner ‚Frauen-Ecke‘ Frauen als Mitglieder der ‚Nation‘ sichtbar zu machen, doch

diese Erzählweise führt zu einer Reduzierung der Frauen auf ihr Geschlecht. Wenn Frauen außerhalb des häuslichen, familiären und wohltätigen Bereichs aktiv werden, wird dies als Ausnahme aufgrund der Kriegssituation dargestellt. Männer stellen die Norm dar und dominieren die Ausstellung derart selbstverständlich, dass es keine ‚Männer-Ecke‘ braucht, weil die gesamte restliche Ausstellung eine ‚Männer-Ausstellung‘ ist. Frauen werden als Helferinnen des Mannes gezeigt, was dem konventionellen Geschlechterbild entspricht. Die patriarchale Gesellschaftsstruktur wird an keiner Stelle in Frage gestellt oder kritisiert.

6. Resumé

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, wie die ‚eigene‘ und die ‚andere Nation‘ in den Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg im *Musée de l'Armée* und im MHM konstruiert werden. Die zur Untersuchung ausgewählten Museen werden vom jeweiligen nationalen Verteidigungsministerium betrieben, finanziert und kontrolliert. Folglich weisen sie eine enge Verbindung zur jeweiligen Regierung sowie ihren Streitkräften auf. Die vergleichende Untersuchung der musealen Präsentationen des Ersten Weltkriegs ist zum einen von besonderem Interesse, da dieser Krieg ein mittlerweile historisiertes Ereignis darstellt, das in Frankreich und Deutschland sehr unterschiedlich wahrgenommen wird. Zum anderen standen sich die Nachbarstaaten vor über 100 Jahren als ‚Feinde‘ mit nationalistisch gesinnten Machthabern gegenüber, wohingegen die aktuellen Regierungsspitzen für Multilateralismus und eine Europäisierung werben. Allerdings erhalten in beiden Ländern vermehrt rechtspopulistische, national-konservative Positionen Zurspruch.

Nach Anderson (vgl. 2005) begreife ich ‚Nation‘ als imaginierte Gemeinschaft, deren Entwicklung historisch, politisch, sozial und kulturell bedingt ist. ‚Nationen‘ unterscheiden sich voneinander, da sie unterschiedlich konstruiert werden. Die Einbildung, ‚Nation‘ stelle eine Gemeinschaft von Gleichen dar und ihre Mitglieder seien miteinander verbunden, ermögliche, dass Menschen sogar willentlich töten oder ihr eigenes Leben im Dienst der ‚Nation‘ riskieren. Die Unterscheidung von ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ ist grundlegend für die Konstruktion von ‚Nation‘, da ‚nationale Identitäten‘ sich nicht nur aufgrund von Gemeinsamkeiten, sondern auch durch Abgrenzung von ‚Anderen‘ definieren. Mit Macdonald (vgl. 2000) und Dori (vgl. 2014) stimme ich darin überein, dass nationale Identitäten das Produkt eines politisch geförderten Homogenisierungsprozesses darstellen. Museen tragen zur Bildung einer ‚nationalen Kultur‘ bei, indem sie eine gemeinsame Vergangenheit demon-

trieren und Zusammengehörigkeit suggerieren. Indem sie bestimmen, was in die Sammlung aufgenommen und was ausgeschlossen wird, nehmen sie selbst Einfluss auf die Konstruktion ‚nationaler Identität‘. Kriegsgeschichte auszustellen ist Thiemeyer (vgl. 2010a) zufolge ein komplexes Unterfangen, da das Töten von Menschen ein sensibles Thema sei und es Fragen nach der Verantwortung für das Leiden anregt, welche als Angriff auf die eigene ‚Identität‘ aufgefasst werden könnten. Krieg formiere und deformiere Gesellschaften, museale Kriegsdarstellung formiere und deformiere kollektive Selbstbilder.

Selbst innerhalb der ‚selben Nation‘ können unterschiedlichste Vorstellungen von ihr bestehen (vgl. Echternkamp und Müller 2009). Jedoch können sich ‚nationale Identitäten‘ als kontinuierliche Merkmale einer Gemeinschaft, deren Mitglieder ständig variieren, identifizieren lassen. Solche Konstruktion erhalten Wirksamkeit, wenn sie rezipiert, akzeptiert und verinnerlicht werden (vgl. Jurt 2014). Giesen und Junge (vgl. 1998) identifizierten drei Typen ‚nationaler Identität‘, die sich sowohl in Deutschland als auch Frankreich wiedererkennen lassen: das primordiale, territoriale und traditionale Modell. Welches der Modelle jeweils priorisiert werde, sei situationsbedingt. Zurzeit gilt in beiden Ländern per Gesetz das territoriale und das primordiale Modell. Der vermehrte Zuzug von geflüchteten Menschen seit 2015 verleitet allerdings viele deutsche und französische Wahlberechtigte dazu, für Parteien zu stimmen, welche die Zugehörigkeit zur Nation ausschließlich nach dem Abstammungsprinzip verrechtlichen möchten. Die deutsch-französischen Beziehungen wandelten sich in der Zeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre drastisch. Der Deutsch-Französische Krieg sowie beide Weltkriege verstärkten die Ressentiments auf beiden Seiten des Rheins. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs konnte der in weiten Teilen beider Bevölkerungen als natürlich und unwiderruflich geltenden ‚Erbfeindschaft‘ dank politischem und zivilgesellschaftlichem Engagement ein Ende gesetzt

werden. Die aus der Versöhnung resultierende bilaterale Kooperation kann sogar als Fundament der Europäischen Union betrachtet werden. Trotz zunehmender gegenseitiger Kritik gilt die Versöhnung beider Länder noch immer als Erfolgsgeschichte.

Während der Erste Weltkrieg in der deutschen Erinnerungskultur eine untergeordnete Rolle spielt, gilt der 11. November als Jahrestag, der an die Unterzeichnung des Waffenstillstands 1918 erinnert, in Frankreich als einer der höchsten nationalen Feiertage. Die Regierung des Deutschen Reichs ist im großen Maße mitverantwortlich für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs gewesen, musste aber am Ende kapitulieren. Die Mehrheit der deutschen Bevölkerung glaubte zunächst die Mär von der ‚Kriegsschuldflüge‘ und war empört über die hohen Reparationszahlungen, welche die französische Regierung verlangte. Erst in den 1960er Jahren änderte sich die Wahrnehmung des Ersten Weltkriegs in der deutschen Öffentlichkeit durch die ‚Fischer-Kontroverse‘. In Frankreich wiederum währte die Siegesfreude nach Kriegsende nicht lange, da die Zahl der Toten, der (physischen und psychischen) Kriegsverehrten und der materiellen Schäden erheblich waren. Im Verhältnis zur Bevölkerungszahl waren die Verluste Frankreichs die größten aller kriegsbeteiligten Länder. Die Veteranen der Grenzregion *Alsace-Moselle*, die in deutschen Uniformen kämpften, wurden jedoch lange Zeit von der Mehrheit der französischen Bevölkerung ignoriert und diskriminiert.

Im Jahr 1871 wurde die ursprüngliche Sammlung des Pariser *Musée de l'Armée* in den äußerst repräsentativen Bau des *Hôtel des Invalides* im Zentrum von Paris überführt, das auch heute noch als Standort des 1905 gegründeten Museums fungiert. Der Umzug der Militaria-Sammlung nach der Niederlage lässt sich einerseits mit einem Bedürfnis nach Selbstvergewisserung, andererseits mit der Gedenkstätten-Funktion des *Hôtel des Invalides* erklären. Schließlich ist der Invalidendom des *Hôtel* als Grabstätte Napoleons damals wie heute ein wichtiger Gedenkort, der viele Besucher*innen aus dem In- und

Ausland anzieht. Der *Code de la Défense* definiert die Aufgaben des *Musée de l'Armée*. Diese verdeutlichen die enge Verzahnung der Politik mit dem Museum. Der Auftrag des Museums erweckt den Eindruck, dass eine kritische Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit Frankreichs nicht gefordert ist. Stattdessen soll an die Erfolge der ‚Nation‘ erinnert und Werbung für den Soldat*innenberuf betrieben werden. Der Dauerausstellungsparcours thematisiert die französische Militärgeschichte vom 13. Jahrhundert bis 1945. Die letzte große Umgestaltung des Museums, im Zuge dessen auch die Ausstellung *Les deux guerres mondiales* neugestaltet wurde, war 2010 abgeschlossen. Der Ausstellungsteil, der sich der Zeit von 1871-1939 widmet, wurde bereits 2006 eröffnet. Der während der Neugestaltung der Ausstellung über den Ersten Weltkrieg verantwortliche Museumsdirektor Bresse intendierte ausdrücklich, das Publikum auf die enge Verbindung zwischen der ‚Nation‘ und der Armee hinzuweisen und es emotional zu berühren. Die Ausstellung des Zeitraums 1871-1939 streckt sich über 1.500 qm und zeichnet sich durch ein eher zurückhaltendes Design aus, das nüchtern und sachlich wirkt. Dahingehend scheint es die Selbstdarstellung des Museums zu unterstützen, das für sich beansprucht, eine wissenschaftliche Institution zu sein. Der zweite Teil der Ausstellung (1939-1945) ist hingegen szenografisch überbordend gestaltet, sodass es einen deutlichen Gestaltungsbruch innerhalb der eigentlich als kohäsiiv konzeptionierten Ausstellung gibt. Generell wird die ‚Nation‘ im *Musée de l'Armée* als etwas Selbstverständliches präsentiert. Nur implizit wird der konstruktive Charakter von ‚Nation‘ ersichtlich. Sie sei Bedrohungen ausgesetzt, gegen die man sie notfalls mit Einsatz von Gewalt verteidigen müsse. Das Fortbestehen der ‚Nation‘ ist der Narration zufolge wichtiger als individuelle Einzelschicksale. Als größte Bedrohung wird in der Ausstellung zweifellos das Deutsche Reich präsentiert. Im Vorfeld des Ersten Weltkriegs war die deutsche Armee schlagkräftiger und der französischen Armee überlegen. Der Verlust des Gebiets *Alsace-Moselle* bestärkte die Feindschaft mit

dem Deutschen Reich auf der einen Seite und den Patriotismus und Nationalismus auf der anderen Seite. Krieg wird zwar als zerstörerisch und Ursache menschlichen Leidens konnotiert, die Soldaten, die für Frankreich kämpften, werden jedoch in erster Linie als Opfer und nicht als Täter präsentiert. Ihr Tod diene einem höheren Zweck, nämlich zur Aufrechterhaltung der ‚Nation‘; somit werden sie als Märtyrer konnotiert. Die Ausstellung legt außerdem nahe, dass die gemeinsame Trauer um die Toten nicht nur die Angehörigen der französischen Nation verbindet, sondern zur länderübergreifenden Versöhnung beitragen könnte. Eine Nationen-separierenden Erzählweise und Positionierung der Exponate dominiert die Ausstellung, welche klar definiert, was ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ ist. Der französische, *weiße* Mann steht im Fokus und wirkt daher wie eine ‚Norm‘. Französische Staatsbürger aus den Kolonien werden deutlich von den europäischen Angehörigen Frankreichs unterschieden und separat thematisiert, sodass sie wie eine Abweichung von der Norm erscheinen. Dabei wird das große Einflussgebiet Frankreichs lobend herausgestellt, anstatt die gewaltsame Unterwerfung der indigenen Bevölkerungen zu kritisieren. Des Weiteren wird deutlich zwischen den Bündnissen *Alliance* und *Entente* unterschieden, wobei die Geschehnisse überwiegend aus der Sicht der *Entente* erzählt werden. Letztere werden wiederholt in ein positives Licht gerückt, wohingegen die Mittelmächte häufig stark kritisiert und negativ konnotiert werden. Die Siege der *Entente* werden betont, die Niederlagen werden hingegen auffallend weniger ausführlich thematisiert. Nur in sehr begrenztem Maße wird versucht, die Darstellung des Deutschen Reichs als gewaltversessenem Aggressor aufzubrechen. Die überwältigende Mehrheit der überraschend zahlreichen Exponate, die im Zusammenhang mit dem Deutschen Reich gezeigt werden, weisen eine anti-deutsche Konnotation auf. Angesichts der Bemühungen der deutsch-französischen Regierungen seit der Nachkriegszeit Einheit und Harmonie zu demonstrieren, ist dieses Untersuchungsergebnis für mich überraschend. Zu Beginn dieser Arbeit hatte ich an-

genommen, dass die Ausstellungsmacher*innen in Hinblick auf die gewandelten deutsch-französischen Beziehungen eine differenziertere Darstellung des Deutschen Reichs intendieren würden. Ferner empfinde ich es als große Leerstelle, dass das *Musée de l'Armée* bislang die kritische Aufarbeitung der imperialistischen Politik Frankreichs versäumt. Eine derart einflussreiche und regierungsnahe Institution der vormaligen zweitgrößten Kolonialmacht sollte meines Erachtens hier Verantwortung übernehmen und Vorbild für andere Museen sein. Apropos Leerstelle: Frauen werden in der Ausstellung kaum sichtbar, nicht-binäre Geschlechter werden zudem gänzlich ausgeschlossen. In den wenigen Exponaten und Texten, anhand derer die Existenz von Frauen ersichtlich wird, werden sie als Begleiterin eines Mannes vorgestellt: Ehefrau, Mutter, Witwe, Tochter, Verführerin oder Pflegerin eines Soldaten. Weiblichkeit wird mit Schwäche und Passivität konnotiert, während Männlichkeit mit Macht, Heldentum und Patriotismus konnotiert wird. Lebensmodelle außerhalb heteronormativer Idealvorstellungen tauchen nicht im Narrativ auf. Die Repräsentation der Geschlechter bestätigt und reproduziert konventionelle Geschlechterstereotype, ohne sie zu hinterfragen.

Die verschiedenen Museumsgründungen im ehemaligen Arsenalgebäude in Dresden spiegeln die Instrumentalisierungen historischer Ereignisse im Sinne der Interessen der aktuellen Machthaber wider. Im Jahr 1991 entschied das deutsche Verteidigungsministerium in Dresden, ein neues ‚Leitmuseum‘ aufzubauen: Das vorherige Militärmuseum der DDR wurde zum MHM der Bundesrepublik. 20 Jahre später eröffnete das Museum nach siebenjähriger Bauzeit neu und erregte in der deutschen und internationalen Museumslandschaft dank der ungewöhnlichen Architektur des Ergänzungsbaus und einer als innovativ geltenden inhaltlichen Konzeption viel Aufmerksamkeit. Das MHM möchte seinem Leitbild zufolge ein multiperspektivischer Begegnungsort und kritisches Forum für Militärgeschichte sein, ein ‚Museum für alle‘ noch dazu. Seine hauptsächliche Aufgabe ist laut Verteidigungsministerium

den Bundeswehrsoldat*innen Militärgeschichte zu lehren und gleichzeitig die Bundeswehr ‚in der Gesellschaft verankern‘. Zudem sollen die Museen der Bundeswehr der pluralistischen Gesellschaft Rechnung tragen. Die Presseberichte über das Museum anlässlich der ‚GuG‘-Sonderausstellung lassen in dessen darauf schließen, dass das Verteidigungsministerium das MHM stark kontrolliert und eingreift, wenn Kurator*innen es wagen, heteronormative Idealvorstellungen und stereotypisierte Geschlechterbilder zu hinterfragen. Die Dauerausstellungen präsentieren deutsche Militärgeschichte von 1300 bis heute, wobei die Zeit von 1945 bis heute den Schwerpunkt der Präsentation bildet. Des Weiteren durchzieht eine themenzentrierte Ausstellung, die gegenläufig zum chronologischen Dauerausstellungsparcours zu besichtigen ist, den Neubau. Die Ausstellung des Ersten Weltkriegs ist im Obergeschoss in der Abteilung ‚1914-1945‘ situiert. In der Nähe des Eingangs befindet sich der Ausstellungskomplex ‚Leiden‘. Somit wird die ‚Weltkriegsausstellung‘ noch bevor man sie betritt, mit menschlichem Leiden in Verbindung gebracht. Die Ausstellung offeriert drei Informationsebenen und ist nur lose chronologisch strukturiert. Das Ausstellungsdesign wirkt schlicht, zurückhaltend und sehr einförmig. Künstlerische Interventionen und szenografische Mittel werden überwiegend im Neubau eingesetzt. Da es einerseits parallele und gemeinsame Erzählstränge beider Weltkriege in der Ausstellung gibt und andererseits keinen Gestaltungsbruch, wirkt die Ausstellung der Weltkriege noch kohäsiver als die zum Vergleich herangezogene Ausstellung in Paris.

Obleich sich das Haus gerne als selbstkritisch präsentiert, deuten meine Analyseergebnisse darauf hin, dass die Mitschuld am Ausbruch des Ersten Weltkriegs sowie deutsche Kriegsverbrechen relativiert werden. Meistens wird es vermieden, eindeutig Täter zu benennen oder gar explizit zu kritisieren. Stattdessen lassen sich wiederholt Versuche erkennen, das unrechtmäßige Vorgehen der deutschen Armee zu rechtfertigen. Diskriminierendes und diffamierendes Vokabular aus der Zeit des Ersten Weltkriegs wird kritiklos re-

produziert. Dass die Thematisierung des Genozids an der armenischen Bevölkerung durch den ehemaligen Bündnispartner Osmanisches Reich ausgelassen wird, stellt eine eklatante Leerstelle dar. Eine kritische Aufarbeitung lässt sich ebenso wenig wie in Paris beim Thema ‚Kolonien‘ finden. Dem Kriegsherrn von Lettow-Vorbeck wird unreflektiert gehuldigt. Die Präsentationsweise des MHM tendiert außerdem dazu, beim Nationen-vergleichenden Ausstellen die Vorzüge des Deutschen Reichs in Bezug auf Kriegstechnologie und Wirtschaftsmacht herauszustellen und andere ‚Nationen‘ wie Frankreich dadurch herabzusetzen. Auf der einen Seite ist es erfreulich, dass die Hands-On-Station zum Nachdenken anregende Fragen stellen. Auf der anderen Seite ist es bedenklich, dass gezielt Kinder dazu aufgerufen werden, sich in einen deutschen Soldaten hineinzusetzen. Die ‚Frauen-Ecke‘ in der Ausstellung führt zwar zu einer erhöhten Sichtbarkeit von Frauen, aber die Geschlechter-separierende Erzählweise reduziert nur sie auf ihr Geschlecht und lässt die Dominanz der Männer als Selbstverständlichkeit erscheinen. Zudem ist der ‚Frauen-Bereich‘ erst auf der dritten Informationsebene angesiedelt, was impliziert, dass es weniger bedeutend für die nationale Geschichte sei. Es ist bedauerlich, dass die patriarchalen Strukturen, die zur Ungleichberechtigung der Geschlechter führen, nicht aufgezeigt und erklärt werden. Wenn Frauen präsentiert werden, die Tätigkeiten ausüben, welche nicht dem konventionellen Geschlechterbild dieser Zeit entsprechen, wird dies als Ausnahmesituation und Abweichung der Norm während des Kriegs konnotiert.

Das *Musée de l'Armée* und das MHM sind zwar beide Einrichtungen der nationalen Verteidigungsministerien, die sich als wissenschaftliche Institutionen begreifen, unterscheiden sich jedoch stark hinsichtlich des zur Verfügung stehenden Budgets und der Anzahl der Besuche. Teilweise lässt sich das durch die jeweiligen Standorte erklären. Das Pariser Museum verfügt über ein größeres Budget und zieht deutlich mehr Besucher*innen an. Ihre Aufträge ähneln sich hinsichtlich der Stärkung der Verbindung zwischen Streitkräf-

ten und der ‚Nation‘. Allerdings wird vom Pariser *Musée de l'Armée* eher eine kritiklose Darbietung des siegreichen Frankreichs gefordert, während sich in den Aufgaben der Museen der Bundeswehr Intentionen zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und der heterogenen deutschen Gesellschaft erkennen lassen. Leider scheint die Umsetzung dieser Aufgabe in der Ausstellung über den Ersten Weltkrieg nur teilweise gelungen zu sein.

Darüber hinaus nimmt die Weltkriegsausstellung im *Musée de l'Armée* erheblich mehr Ausstellungsfläche ein. Im Gegensatz zur Ausstellung im MHM wird hier die Zeit nach dem Deutsch-Französischen Krieg in die strikt chronologisch konzipierte Ausstellung integriert, was die Bedeutung des französischen Gebietsverlusts hervorhebt. Eine weitere Auffälligkeit in dieser Hinsicht stellt die unterschiedliche Präsentation des Kriegseintritts der USA dar. Die größere Ausstellungsfläche in Paris ermöglicht es, die Ereignisse des Ersten Weltkriegs ausführlicher zu schildern und mehr dreidimensionale Exponate zu zeigen. Obgleich die französische Armee eindeutig im Fokus der Ausstellung steht, werden zahlreiche Exponate mit Bezug zu anderen ‚Nationen‘ gezeigt. Trotzdem ist das Ergebnis häufig einseitig – so werden beispielsweise auffallend viele anti-deutsche Propagandamittel exponiert, die das Deutsche Reich äußerst negativ konnotieren. Im MHM hingegen wurden deutsche und anti-deutsche Propagandamittel gemeinsam gezeigt und im Kontext des Ideologiekriegs beleuchtet. In diesem Sinne zeigte sich, dass es sinnvoll sein kann, die chronologische Struktur zugunsten einer vermehrt themenzentrierten Präsentation aufzubrechen. Die gleichsam überwiegend Nationen-separierende und -vergleichende Ausstellung im MHM weckte jedoch wiederholt den Eindruck, die ‚eigene‘ Nation werde beschönigt und als den anderen überlegen dargestellt. Zwar ist in den Ausstellungstexten der Pariser Ausstellung häufig von ‚Nation‘ die Rede, wohingegen dieser Begriff in der Dresdner Ausstellung selten genutzt wird –, der konstruktive Charakter von ‚Nation‘ wird aber in beiden Ausstellungen nur implizit deutlich. Des Wei-

teren bestätigen und reproduzieren beide Ausstellungen patriarchale, binäre Geschlechternormen, ohne diese zu reflektieren oder zu kritisieren.

7. Ausblick

Zweifellos entsprechen meine Deutungen nicht immer den Intentionen der Ausstellungsmacher*innen. Beabsichtigt oder nicht, die produzierten Bedeutungsbildungen in Bezug auf die ‚eigene‘ und die ‚fremde‘ ‚Nation‘ haben das Potenzial, Einfluss auf Vorstellungen und Meinungen des Museumspublikums zu nehmen. Bei der Darstellung von Kriegsgeschehnissen und damit verbundenen Gewaltanwendungen stoßen Museen an Grenzen der Visualisierbarkeit und Zumutbarkeit. Zudem müssen Museumsleitungen und Mitarbeiter*innen ihre musealen Praktiken auch aus ethischer Sicht immer wieder hinterfragen. Die Institution Museum gilt gemeinhin als glaubwürdig und besitzt eine hohe Autorität in Bezug auf die Interpretation von Geschichte (vgl. z.B. Marchart 2005, S. 34). Vor diesem Hintergrund besteht ihre wichtigste Aufgabe darin, zur Aufklärung historischer Geschehnisse und Entwicklungen sowie zum Erhalt demokratischer Werte beizutragen. Deshalb ist es von zentraler Bedeutung, Ereignisse, wie den Ersten Weltkrieg und die Konsequenzen, die er nach sich zog, möglichst vielen Menschen begreifbar zu machen, ohne sie ideologisch zu beeinflussen. Es bedarf innovativer Lösungen, damit Museen dieser Aufgabe gerecht werden können. Jedoch ist es fraglich, ob derart regierungsnahen Institutionen wie dem MHM und dem *Musée de l'Armée*, die – wie in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt wurde – über wenig Autonomie verfügen, diese Aufgabe gelingen kann.

Transnationale Kooperationen könnten einer einseitigen Darstellung des Kriegs vorbeugen und zu einer differenzierten Betrachtung der Kriegsgeschehnisse beitragen. Beispielhaft hierfür wäre das *Historial de la Grande Guerre* in Péronne zu nennen, ein Museum, an dessen Konzeptionierung ein internationaler Kreis von Historiker*innen beteiligt war (vgl. Krumeich 2008). Die Péronner Ausstellung versucht die Perspektiven der drei größten kriegsbeteiligten Nationen (Deutschland, Frankreich und Großbritannien) gleich-

berechtigt neben- und miteinander auszustellen. Alle Ausstellungstexte sind bilingual, die parallel gezeigten Exponate, zu Thematiken wie beispielsweise Kriegspropaganda, zeugen von Gemeinsamkeiten des Erlebten, aber auch von Unterschieden und Widersprüchlichkeiten. Dass regierungsnahen Institutionen durchaus neue Wege einschlagen können, zeigt ebenfalls das 2017 in Brüssel eröffnete ‚Haus der Europäischen Geschichte‘, dessen Träger die Europäische Union (EU) ist. Das Brüsseler Museum läutete einen aus meiner Sicht vielversprechenden Paradigmenwechsel ein, indem es sich gänzlich davon distanziert, ‚eine europäische Identität‘ abbilden zu wollen, um Reduktionen und Fixierungen zu vermeiden. Die Leitung verfolgt das Ziel, eine Plattform für einen Dialog über die ‚europäische Identität‘ und ein vorgeblich erstarkendes europäisches Bewusstsein zu bilden. Europa soll als Konstrukt begriffen und Besucher*innen sollen dazu aufgefordert werden, dies zu reflektieren. Nationale Erfolgsgeschichten werde man im Haus der Europäischen Geschichte vergeblich suchen (vgl. Mork 2016). Diese progressive Herangehensweise bleibt nicht vor Angriffen gefeit. Nationalkonservative Stimmen bilden nunmehr die fünftstärkste Kraft im Europaparlament. Bei der Europawahl 2019 konnten nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien, Ungarn und Polen rechtspopulistische Parteien Wahlsiege erreichen. Letztere Regierung äußerte massive Kritik am *Musée de l'Europe*:

„Gefordert wird eine europäische Identität, die sich christlich, nationalstaatlich, antikommunistisch und heroisch definiert. Das wäre nun tatsächlich das genaue Gegenteil dessen, was wir mit der offenen, auf Verständigung ausgerichteten Konzeption anstreben, die zum wechselseitigen Austausch historischer Erfahrungen und kultureller Erinnerungen beitragen möchte.“ (Mork 2018)

Dies verdeutlicht die Unabdingbarkeit wissenschaftlicher Freiheit und Unabhängigkeit für Museen. Damit es nicht nur beim Lippenbekenntnis bleibt und Ausstellungen tatsächlich multiperspektivische Zugänge zu historischen Ereignissen anbieten könnten, wäre es wünschenswert, möglichst heterogene Akteur*innen zusammenzubringen. Des Weiteren sollte nicht nur das Bewusstsein für nationenübergreifendes, sondern auch für geschlechtergerechtes Sammeln und Ausstellen gefördert und in Dauerausstellungen implementiert werden. Sonderausstellungen, die reine ‚Frauen-Ausstellungen‘ darstellen oder sich explizit mit Gender befassen, schaffen zwar Aufmerksamkeit für Geschlechtergerechtigkeit, können aufgrund ihres ephemeren Charakters allerdings nur in begrenztem Maße in Sehgewohnheiten intervenieren. Die Ergebnisse des Kulturwissenschaftlers Patrick Wielowiejski (vgl. 2019) legen nahe, dass nationalkonservative Politiker*innen den sogenannten „/G/enderwahn“ (zitiert nach ebd.) zunehmend als Gefährdung einer vermeintlich stabilen ‚nationalen Identität‘ darstellen. Umso dringender erachte ich es, als Verfechterin einer freiheitlichen und gleichberechtigten Gesellschaft, Vorstellungen von Gender und ‚nationaler Identität‘ in musealen Präsentationen als Konstrukte zu entlarven und zur Diskussion zu stellen. Praktische Vorschläge, wie Kuratierende ihren Blick für geschlechtersensibles Ausstellen schärfen können, lieferte beispielsweise Smilla Ebeling (vgl. 2016). Anna Döpfner (vgl. 2016) wiederum stellt in ihrer Forschungsarbeit über ‚Frauen im Technikmuseum‘ vor, wie kurz- und langfristige Maßnahmen, über das Verwenden gendergerechter Sprache bis hin zu gendersensiblen Sammeln und Neu-Entdecken der Bestände unter geschlechtlichen Aspekten, eine „selbstreflexive Inklusion von Frauen“ fördern können (ebd., S. 209). Die hier untersuchten militärhistorischen Museen haben neben der (Militär-) Technikgeschichte mit den von Döpfner untersuchten Museen gemeinsam, dass es sich vermeintlich um ‚Männerdomänen‘ handelt. So wie sich viele der von Döpfner ermittelten Ursachen der Exklusion anderer Geschlechter auf

militärhistorische Ausstellungen übertragen lassen, ist ebenso davon auszugehen, dass sich ihre Vorschläge für gendergerechte Vermittlungsstrategien für das Ausstellen von militärhistorischen Inhalten eignen.

Jede Generation blickt unter ihren jeweiligen Wert- und Normvorstellungen sowie Wissensständen auf historische Ereignisse. Von Beginn des Kriegs an wird der Erste Weltkrieg im Museum ausgestellt. Solche Ausstellungen nahmen in den letzten 100 Jahren verschiedenste Formen und Haltungen ein. Zuletzt wurde diesem Ereignis anlässlich des 100-jährigen Jubiläums zahlreiche Sonderausstellungen gewidmet, was einen Höhepunkt der Aufmerksamkeit für den Ersten Weltkrieg darstellt. Insbesondere die spezifische deutsche Erinnerungskultur erschwert die museale Präsentation des Ersten Weltkriegs. Obwohl auch der erste moderne Maschinenkrieg eine gewaltige Zerstörung und ein nie dagewesenes Massensterben mit sich brachte, steht er, wie ich versucht habe zu zeigen, dennoch in der deutschen Erinnerungskultur im Schatten des Zweiten Weltkriegs. Es ist fraglich, ob das jubiläumsbedingt erhöhte Interesse am Ersten Weltkrieg anhält.³⁴ Im Geschichtsunterricht an deutschen Schulen wird die Thematik in der Regel nur am Rande vermittelt, daher fehlt vielen Museumsbesucher*innen Vorwissen, um die komplexen Kriegsabläufe und vielfältigen Auswirkungen für die Zivilgesellschaft auf Anhieb zu verstehen (vgl. Bendick 2013 und Seiffert 2014). Museen müssen sich auf diese Umstände einstellen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich unsere Welt in den nächsten 100 Jahren maßgeblich verändern und der Erste Weltkrieg dann aus einer gänzlich anderen Perspektive betrachtet wird. Womöglich stehen Museen, sofern sie überhaupt noch eine signifikante Rolle für

34 In einer im Januar 2014 im Auftrag des Stern durch forsa durchgeführten Umfrage bezüglich des Interesses am Ersten Weltkrieg in Deutschland, ergab sich ein klares Meinungsbild (vgl. Stern 2014). Ein Drittel der befragten 1.004 Personen äußerte „Großes Interesse“, ein Drittel „Etwas Interesse“, ein Drittel „Kein Interesse / Keine Angabe“. Etwa 70 % der deutschen Bevölkerung waren demnach interessiert am Ersten Weltkrieg. Überraschenderweise war das Interesse in der Altersgruppe der 14-29-jährigen überdurchschnittlich hoch, nämlich mit 38 % 3 % höher bei „Großes Interesse“ und mit 39 % 5 % höher bei „Etwas Interesse“ (ebd.).

die Erinnerungskultur spielen, dann ganz andere Mittel der Darstellung zur Verfügung. Vermutlich ist in etwa 20 Jahren, 2039-2045, 100 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, ein weiterer Weltkriegs-Ausstellungsboom zu erwarten. Zu diesem Zeitpunkt wird es kaum überlebende Zeitzeug*innen geben, auch dieser Krieg wird dann historisiert sein und die Erinnerungskultur wird sich wandeln. Schon jetzt lässt sich ein zunehmender Einsatz von Augmented und Virtual Reality in der Museums- und Ausstellungslandschaft beobachten.

Werden Besucher*innen in ca. 20 Jahren in Museen Immersionen³⁵ auf virtuellen Weltkriegsschlachtfeldern erleben? Bei solch eindrücklichen Ausstellungsmitteln wird es umso wichtiger für die Kuratierenden, sensibel und selbstreflexiv zu agieren. Vielleicht werden aber auch andere Kriege den Ersten Weltkrieg aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängen. Die ‚Verteidigungs‘-Etats waren 2018 auf einem neuen Höchststand, wie das internationale Friedensforschungsinstitut SIPRI feststellte (vgl. Tian et al. 2019). Frankreich (Platz 5) und Deutschland (Platz 8) gehören zu den zehn Staaten mit den höchsten militärischen Aufwendungen. Eine kürzlich veröffentlichte Studie des European Council on Foreign Relations (vgl. Dennison et al. 2019) stellte einen tiefsitzenden Europa-Pessimismus in den Mitgliedstaaten fest, etwa ein Drittel der in Deutschland und Frankreich befragten Personen hält sogar einen Krieg in Europa innerhalb der nächsten zehn Jahre für möglich. Diese Gefühlslage steht im Gegensatz zu der Tatsache, dass Europa die friedlichste Region der Welt ist (vgl. Institute for Economics & Peace 2019). Ich bin der festen Überzeugung, dass globale Herausforderungen, denen die Menschheit zurzeit begegnen muss, wie der durch den Menschen beschleunigte Klimawandel und die zu erwartende Zunahme migrantischer Bewegungen, nur durch supranationale Kooperationen bewältigt werden können. Als Erinnerungsbewahrerinnen und Geschichtsvermittlerinnen sehe ich Museen

in der Verantwortung, sich für Frieden, Gleichberechtigung und Verständigung einzusetzen.

³⁵ ‚Immersion‘ ist das Fachwort für den Effekt, der Eintritt, wenn Menschen virtuelle Umgebungen als real wahrnehmen.

Literaturverzeichnis

- Académie française: Philippe PÉTAIN. Online verfügbar unter <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/philippe-petain>, zuletzt geprüft am 08.01.19.
- Agence Somme Tourisme (2018): Les chiffres clés du tourisme dans la Somme. Online verfügbar unter <https://www.somme-tourisme.org/chiffres-cl%C3%A9s/>, zuletzt aktualisiert am 10.12.2018.
- Alternative für Deutschland (2017): Programm für Deutschland. Wahlprogramm der Alternative für Deutschland für die Wahl zum Deutschen Bundestag am 24. September 2017. Online verfügbar unter <https://www.afd.de/wahlprogramm/>, zuletzt geprüft am 29.10.2018.
- Amnesty International: Glossar für diskriminierungssensible Sprache. Online verfügbar unter <https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>, zuletzt geprüft am 12.02.2019.
- Anderson, Benedict R. O'G.; Mergel, Thomas (2005): Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. 2., um ein Nachw. von Thomas Mergel erw. Aufl. der Neuausg. 1996. Frankfurt/Main: Campus-Verl. (Campus-Bibliothek).
- Balzer, Vladimir; Rahmlow, Axel (2018): ‚Ich finde das frappierend, diese Sachlichkeit‘. Claire Demesmay im Gespräch mit Vladimir Balzer und Axel Rahmlow. In: DeutschlandfunkKultur, 04.06.2018. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/merkels-antwort-auf-macrons-eu-reformplaene-ich-finde-das.1008.de.html?dram:article_id=419544, zuletzt geprüft am 09.11.2018.
- Bastard, Luc (2014): LOUIS RENAULT, SON ROLE ET SA CONTRIBUTION PERSONNELS DURANT LA GUERRE. In: Revue Renault Histoire de l'association RENAULT HISTOIRE (31). Online verfügbar unter https://docs.google.com/file/d/oB_oITdrD4pZiSTZ5VGhEbWpwOTA/view.
- Becker, Jean-Jacques; Krumeich, Gerd (2010): Der Große Krieg. Deutschland und Frankreich 1914 - 1918. Essen: Klartext-Verl.
- Bendick, Rainer (2013): Der centenaire und der Geschichtsunterricht in Deutschland. Online verfügbar unter <https://www.centenaire.org/de/espace-scientifique/der-centenaire-und-der-geschichtsunterricht-deutschland>, zuletzt geprüft am 02.12.2019.
- Bloch, Werner (2018): Die Waffen der Venus. Dresdner Ausstellung ‚Gewalt und Geschlecht‘. In: Der Tagesspiegel, 12.05.2018. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/dresdner-ausstellung-gewalt-und-geschlecht-die-waffen-der-venus/21287138.html>, zuletzt geprüft am 09.02.2019.
- Bock, Gisela (2014): Geschlechtergeschichten der Neuzeit. Ideen, Politik, Praxis. 1. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, v.213).
- Boichot, Loris (2018): Macron : «Les démons anciens resurgissent, l'Histoire menace de reprendre son cours tragique». In: Le Figaro, 11.11.2018. Online verfügbar unter <http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/citations/2018/11/11/25002-20181111ARTFIG00055-macron-les-demons-anciens-ressurgissent-cent-ans-apres-la-fin-de-la-grande-guerre.php>, zuletzt geprüft am 12.11.2018.
- Bouget, Boris (2014): Les Invalides. Le Musée de l'armée, le tombeau de Napoléon. Paris: Artlys Musée de l'Armée.
- Brait, Andrea (2017): Grundsatzüberlegungen zur Präsentation des Ersten Weltkriegs in Dauerausstellungen. Darstellungsformen im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden und im Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux. In: Stefan Wedrac, Bernhard Bachinger, Richard Lein, Verena Moritz, Julia Walleczek-Fritz, Markus Wurzer und Franz Adlgasser (Hg.): Gedenken und (k)ein Ende? Das Weltkriegs-Gedenken 1914/2014 : Debatten, Zugänge, Ausblicke / herausgegeben von

- Bernhard Bachinger, Richard Lein, Verena Moritz, Julia Walleczek-Fritz, Stefan Wedrac und Markus Wurzer. Wien (Studien zur Geschichte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, 37), S. 191–208.
- Bresse, Général Robert (2009): Le musée de l'Armée aux Invalides. La Grande Guerre au Musée de l'Armée. In: *Guerres mondiales et conflits contemporains* (3), S. 7–11.
- Bundesministerium der Verteidigung (2013): Die Neuausrichtung der Bundeswehr.
- Bundesministerium der Verteidigung (2016): Weissbuch 2016. Zur Sicherheitspolitik und zur Zukunft der Bundeswehr.
- Bundesministerium der Verteidigung (2018): Bundeshaushaltsplan 2018. Einzelplan 14.
- Bundeszentrale für politische Bildung: Multilateralismus und EU. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/177145/multilateralismus-und-eu>, zuletzt geprüft am 12.11.2018.
- Buschmann, Heike (2013): Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. 2., unveränderte Auflage. Bielefeld: transcript-Verlag (Kultur- und Museumsmanagement Intro), S. 149–170.
- d'Andoque de Sériège, Général Alexandre (Hg.) (2017): Rapport d'activité 2017. Musée de l'Armée. Online verfügbar unter <http://www.musee-armee.fr/lhotel-des-invalides/letablissement-public-du-musee-de-larmee/rapport-dactivite.html>, zuletzt geprüft am 17.12.2018.
- Damgé, Mathilde (2018): La France n'avait pas accueilli autant de réfugiés depuis dix ans. In: *Le Monde*, 20.06.2018. Online verfügbar unter https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/06/20/la-france-n-a-pas-accueilli-autant-de-refugies-depuis-dix-ans_5318391_4355770.html, zuletzt geprüft am 02.11.2018.
- Defrance, Corine; Pfeil, Ulrich (2015): Élysée-Vertrag. In: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf (Hg.): *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*. Tübingen: Narr Francke Attempto (edition lendemains, v.28), S. 217–218.
- Degand, Linda (2006): Robert Bresse : ‚Ma mission est de transformer un musée d'objets en musée d'histoire‘. *lintern@ute*. Online verfügbar unter <http://www.linternaute.com/sortir/interview/robert-bresse/chat-robert-bresse.shtml>, zuletzt geprüft am 28.12.2018.
- Delage, Irène (2006): Général Bresse, directeur du musée de l'Armée : ATHENA, un projet de rénovation exemplaire. *Fondation Napoléon*. Online verfügbar unter <https://www.napoleon.org/magazine/interviews/general-bresse-directeur-du-musee-de-larmee-athena-un-projet-de-renovation-exemplaire-2006/>, zuletzt geprüft am 28.12.2018.
- Dennison, Susi; Leonard, Mark; Lury, Adam (2019): WHAT EUROPEANS REALLY FEEL: THE BATTLE FOR THE POLITICAL SYSTEM. Online verfügbar unter https://www.ecfr.eu/publications/summary/what_europeans_really_feel_the_battle_for_the_political_system_eu_election, zuletzt geprüft am 18.11.2019.
- Der Bundeswahlleiter (12.10.2017): Bundestagswahl 2017: Endgültiges Ergebnis. Online verfügbar unter https://www.bundeswahlleiter.de/info/presse/mitteilungen/bundestagswahl-2017/34_17_endgueltiges_ergebnis.html, zuletzt geprüft am 29.10.2018.
- Deutsche Presse-Agentur (2014): Deutschlands folgenschwerer Überfall. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.03.2014. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/politik/erster-weltkrieg-in-belgien-deutschlands-folgenschwerer-ueberfall-1.1908899>, zuletzt geprüft am 30.01.19.
- Deutscher Bundestag (2016): Antrag zum Völkermord an Armeniern beschlossen. Online verfügbar unter <https://www.bundestag.de/>

- dokumente/textarchiv/2016/kw22-de-armenier/423826, zuletzt aktualisiert am 02.06.2016, zuletzt geprüft am 10.01.2019.
- Develey, Alice (2017): «Il est de notre devoir de défendre le français». Interview avec Jérôme Clément. In: *Le Figaro*, 18.03.2017. Online verfügbar unter <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2017/03/18/37002-20170318ARTFIG00001-il-est-de-notre-devoir-de-defendre-le-francais.php>, zuletzt geprüft am 29.10.2018.
- DIE LINKE (2017): Wahlprogramm der Partei DIE LINKE zur Bundestagswahl 2017. Online verfügbar unter <https://archiv-wahlen.die-linke.de/bundestagswahl-2017/wahlprogramm/>, zuletzt geprüft am 29.10.2018.
- Döpfner, Anna (2016): *Frauen im Technikmuseum: Ursachen und Lösungen für gendergerechtes Sammeln und Ausstellen*: Transcript Verlag.
- Dori, Aikaterini (2014): *Museum und nationale Identität. Überlegungen zur Geschichte und Gegenwart von Nationalmuseen*. In: Kurt Dröge (Hg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*: transcript Verlag (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement), S. 209–222.
- Ebeling, Smilla (2016): *Museum & Gender. Ein Leitfaden*. Münster, New York: Waxmann (Neue Heimatmuseen, Band 2). Online verfügbar unter http://www.content-select.com/index.php?id=bib_view&ean=9783830984030.
- Epkenhans, Michael (2015): *Der Erste Weltkrieg 1914-1918*. Paderborn: Ferdinand Schöningh (Seminarbuch Geschichte, 4085).
- Feertchak, Alexis (2018): *Il y a vingt ans, les députés français votaient la reconnaissance du génocide arménien*. In: *Le Figaro*, 29.05.2018. Online verfügbar unter <http://www.lefigaro.fr/international/2018/05/29/01003-20180529ARTFIG00112-il-y-a-vingt-ans-les-deputes-francais-votaient-la-reconnaissance-du-genocide-armenien.php>, zuletzt geprüft am 10.01.2019.
- Fesser, Gerd (2014): *Theobald von Bethmann Hollweg*. In: *DIE ZEIT*, 13.02.2014. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2014/08/theobald-von-bethmann-hollweg-reichskanzler-kaiserreich>, zuletzt geprüft am 10.02.2019.
- Flandrin, Antoine (2014): *La mémoire des soldats coloniaux à l'honneur*. In: *Le Monde*, 02.06.2014. Online verfügbar unter https://www.lemonde.fr/centenaire-14-18-decryptages/article/2014/06/02/la-memoire-des-soldats-coloniaux-a-l-honneur_4430201_4366930.html, zuletzt geprüft am 09.01.2018.
- Friederichs, Hauke (2014): *Der Krieg der neuen Zeit*. In: *DIE ZEIT*, 25.02.2014. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/zeit-geschichte/2014/01/erster-weltkrieg-waffen-technologie>, zuletzt geprüft am 01.02.2019.
- Gerhard, Ute; Link, Jürgen; Parr, Rolf (2005): *Diskurs und Diskurstheorien*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler (Sammlung Metzler, Band 351), S. 24–27.
- Giesen, Bernhard; Junge, Kay (1998): *Nationale Identität und Staatsbürgerschaft in Deutschland und Frankreich*. In: *Berliner Journal für Soziologie* 8 (4), S. 523–537.
- Grandhomme, Jean-Noel (2017): *L'impossible mémoire. Le cas de l'Alsace-Lorraine*. In: Laurent Jalabert, Reiner Marcowitz und Arndt Weinrich (Hg.): *La longue mémoire de la Grande Guerre. Regards croisés franco-allemands de 1918 à nos jours*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion (Histoire et civilisations), S. 135–150.
- Heinz, Tina (2018): *Die Krupp-Frauen*. Online verfügbar unter https://www.planet-wissen.de/geschichte/persolichkeiten/die_krupps/pwiedie-kruppfrauen100.html#Bertha, zuletzt aktualisiert am 26.06.2018, zuletzt geprüft am 19.01.2019.

- Hénard, Jacqueline (1998): Abschied vom Ersten Weltkrieg. Wie in Frankreich aus der Geschichte eine Erinnerung an die Erinnerung wird. In: DIE ZEIT, 05.11.1998 (46). Online verfügbar unter https://www.zeit.de/1998/46/Abschied_vom_Ersten_Weltkrieg/komplettansicht, zuletzt geprüft am 10.12.2018.
- ICOM Europe (2018): Joint Statement by ICOM EUROPE and ICOM Germany on preserving the autonomy of museums on the occasion of the 100th anniversary of the end of the First World War. Online verfügbar unter <http://network.icom.museum/europe>, zuletzt geprüft am 03.02.2019.
- Institute for Economics & Peace (IEP) (2019): Global Peace Index 2019. Measuring Peace in a complex World. Online verfügbar unter <http://visionofhumanity.org/app/uploads/2019/07/GPI-2019web.pdf>, zuletzt geprüft am 21.11.2019.
- Jaeger, Falk (2011): Keil der Wahrheit. In: Der Tagesspiegel, 12.10.2011. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/keil-der-wahrheit/4747822.html>, zuletzt geprüft am 22.01.2019.
- Jalabert, Laurent; Marcowitz, Reiner; Weinrich, Arndt (Hg.) (2017): La longue mémoire de la Grande Guerre. Regards croisés franco-allemands de 1918 à nos jours. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion (Histoire et civilisations).
- Jannelli, Angela (2012): Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums. Berlin: De Gruyter (Kultur- und Medientheorie).
- Jurt, Joseph (2014): Sprache, Literatur und nationale Identität. Die Debatten über das Universelle und das Partikuläre in Frankreich und Deutschland. Berlin: De Gruyter (Mimesis, 58).
- Kaiser, Alexandra (2011): Gestorben wird immer. Das Militärhistorische Museum der Bundeswehr öffnet in Dresden mit einer neuen Konzeption. In: Zeitgeschichte Online. Online verfügbar unter <https://zeitgeschich-te-online.de/geschichtskultur/gestorben-wird-immer>, zuletzt geprüft am 21.01.2019.
- Keil, Lars-Broder (2007): Vom Heldensockel gestoßen. In: DIE WELT, 11.01.2007. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/print-welt/article707863/Vom-Heldensockel-gestossen.html>, zuletzt geprüft am 09.01.2019.
- Kilb, Andreas (2017): Schlacht ohne Sieger. Militärhistorisches Museum. In: Frankfurter Allgemeine, 14.12.2017. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/militaerhistorische-museum-in-dresden-in-der-krise-15339210.html>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.
- Knaebel, Rachel (2014): La Première Guerre mondiale, passé refoulé de l'industrie chimique européenne. Observatoire des multinationales. Online verfügbar unter <http://multinationales.org/La-Premiere-Guerre-mondiale-passe>, zuletzt geprüft am 05.01.19.
- Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia; Hochbruck, Wolfgang (2008): Einleitung. In: Barbara Korte, Sylvia Paletschek und Wolfgang Hochbruck (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur. 1. Aufl. Essen: Klartext-Verl. (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, 22), S. 7–26.
- Krumeich, Gerd (2008): Der Erste Weltkrieg im Museum. Das ‚Historial de la Grande Guerre‘ in Péronne und neuere Entwicklungen in der musealen Präsentation des Ersten Weltkriegs. In: Barbara Korte, Sylvia Paletschek und Wolfgang Hochbruck (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur. 1. Aufl. Essen: Klartext-Verl. (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, 22), S. 59–71.
- Krumeich, Gerd (2015): Ein einzigartiges Werk. Einführung zur Neuauflage von ‚Krieg dem Kriege‘. In: Anti-Kriegs-Museum Berlin (Hg.): Krieg dem Kriege. Berlin: Christoph Links Verlag, S. 7–37.

- Larousse: affaire Dreyfus. Online verfügbar unter https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/affaire_Dreyfus/117099, zuletzt geprüft am 29.12.2018.
- Le Pen, Marine (2017): 144 engagements présidentiels. Online verfügbar unter <https://www.rassemblementnational.fr/le-projet-de-marine-le-pen/>, zuletzt geprüft am 29.10.2018.
- Lebert, Andreas; Zeug, Katrin (2016): ‚Ich bin sehr für Rache, sie darf nur nicht sein‘. Interview mit Jan Philipp Reemtsma. In: *Zeit*, 12.04.2016 (3). Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/03/jan-philipp-reemtsma-gewalt-menschen-grenzen-waffen-krieg/komplettansicht>, zuletzt geprüft am 25.10.2018.
- Locke, Stefan (2017): Kleinkrieg um Kondome auf Raketen. Militärhistorisches Museum. In: *Frankfurter Allgemeine*, 20.12.2017. Online verfügbar unter https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/militaerhistorisches-museum-sagt-teuerste-ausstellung-seiner-geschichte-ab-15344550.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0, zuletzt geprüft am 23.01.19.
- Macdonald, Sharon (2000): Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Rosmarie Beier (Hg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 123–148.
- Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie. In: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia + Kant (Ausstellungstheorie & Praxis, 1), S. 34–58.
- MDR Kultur (2018): Strategiewechsel in Dresdens Militärhistorischem Museum? Gorch Piekens letzte große Schau ‚Gewalt und Geschlecht‘. Online verfügbar unter <https://www.mdr.de/kultur/themen/gewalt-und-geschlecht-im-militaerhistorischen-museum-die-verscho-bene-schau-oeffnet-der-kurator-geht100.html>, zuletzt geprüft am 22.01.19.
- Meador, Daniel John (2007): The Wolf's Lair and Tannenberg: Sixty Years After. In: *Sewanee Review* (4), S. 632–641.
- Merle, Dominique (1997): Das Musée de l'Armée zwischen gestern und morgen. In: Hans-Martin Hinz (Hg.): *Der Krieg und seine Museen*. Frankfurt/Main, New York: Campus-Verl., S. 263–270.
- Militärhistorisches Museum der Bundeswehr: Das Militärhistorische Museum der Bundeswehr - kurz MHM. Online verfügbar unter <https://www.mhmbw.de/facts/11-mhmkat>, zuletzt geprüft am 21.01.2019.
- Militärhistorisches Museum der Bundeswehr: Sammlungen. Online verfügbar unter <https://mhmbw.de/sammlungen>, zuletzt geprüft am 23.01.2019.
- Militärhistorisches Museum plant Sonderschau zu Stauffenberg (07.01.19). In: *Frankenpost*, 07.01.19. Online verfügbar unter <https://www.frankenpost.de/region/feuilleton/Militaerhistorisches-Museum-plant-Sonderschau-zu-Stauffenberg;art6787,6510839>, zuletzt geprüft am 23.01.19.
- Ministère de la défense: L'armée coloniale 1914-1918. Les soldats d'outre-mer. Online verfügbar unter <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/larmee-coloniale-1914-1918>, zuletzt geprüft am 09.01.2019.
- Ministère de la défense (2010): Code de la Défense. Online verfügbar unter <https://www.defense.gouv.fr/english/sga/sga-in-action/droit-et-defense/code-de-la-defense/code-de-la-defense>, zuletzt aktualisiert am 29.06.2010, zuletzt geprüft am 10.10.2018.
- Ministère des Armées: Ferdinand Foch. Online verfügbar unter <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/ferdinand-foch>, zuletzt geprüft am 11.01.2019.
- Ministère des Armées: Les chiffres clés de la défense. 2017. Online verfügbar unter <https://www.defense.gouv.fr/actualites/articles/chiffres-cles-de-la-defense-2017>, zuletzt geprüft am 17.12.2018.

- Moehring, Markus (24.11.18): Commemorating together 1918/19: 30 exhibitions in France, Germany and Switzerland. Museums, Borders and European Responsibility - 100 Years after WW1. ICOM Europe. Koblenz, 24.11.18.
- Mombauer, Annika (2014): Julikrise und Kriegsschuld. Thesen und Stand der Forschung. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/apuz/182558/julikrise-und-kriegsschuld-thesen-und-stand-der-forschung>.
- Mork, Andrea (2016): Constructing the House of European History. In: Edgar Wolfrum, Odila Triebel, Cord Arendes, Angela Siebold und Joana Duyster Borredà (Hg.): European Commemoration: Locating World War I. ifa Edition Culture and Foreign Policy. Stuttgart, S. 218–235.
- Moyd, Michelle (2014): Hundert Jahre Erster Weltkrieg. Das Zerrbild der Askari. Lebenshaus Schwäbische Alb - Gemeinschaft für soziale Gerechtigkeit, Frieden und Ökologie e.V. Online verfügbar unter <https://www.lebenshaus-alb.de/magazin/008538.html>, zuletzt geprüft am 31.01.19.
- Musée de l'Armée: Groups. Online verfügbar unter <http://www.musee-armee.fr/en/coming-to-the-museum/groups.html>, zuletzt geprüft am 17.12.2018.
- Musée de l'Armée: Trésors du Musée. Online verfügbar unter <https://www.musee-armee.fr/collections/explorer-les-collections/tresors-du-musee.html>, zuletzt geprüft am 05.02.2019.
- Musée de l'Armée (2013): French Army Museum. Contemporary department 1871-1945. Unter Mitarbeit von Christophe Bertrand, Jordan Gaspin, Gérard Bieuville und Benjamin Erard. Paris: Art lys Musée de l'armée.
- Musée de l'Armée (2018): dossier de presse. 2018-2019. Online verfügbar unter <http://www.musee-armee.fr/venir-au-musee/publics/presse.html>, zuletzt geprüft am 17.12.2018.
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript (Kultur- und Museumsmanagement).
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2010): Rollenbilder im Museum. Was erzählen Museen über Frauen und Männer? Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verl. (Wochenschau Geschichte).
- Ostasieninstitut, Hochschule für Wirtschaft und Gesellschaft Ludwigshafen: Hunnenrede. Ostasienlexikon. Online verfügbar unter <https://www.oai.de/de/wissen/ostasienlexikon/53-hhh/1415-hunnenrede.html>, zuletzt geprüft am 16.01.2019.
- Pfeil, Ulrich (2015): Erbfeindschaft. In: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf (Hg.): Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945. Tübingen: Narr Francke Attempto (edition lendemains, v.28), S. 219–221.
- Pfeil, Ulrich (2016): Zum Stand der deutsch-französischen Beziehungen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (48). Online verfügbar unter <http://www.bpb.de/apuz/237951/zum-stand-der-deutsch-franzoesischen-beziehungen?p=all>, zuletzt geprüft am 09.11.2018.
- Pieken, Gorch (2013): Militärhistorisches Museum Dresden. Architektur. Dresden: Sandstein.
- Pieken, Gorch; Rogg, Matthias (Hg.) (2011a): Das Militärhistorische Museum der Bundeswehr. Ausstellungsführer. Dresden: Sandstein-Verl.
- Pieken, Gorch; Rogg, Matthias (Hg.) (2011b): Militärhistorisches Museum der Bundeswehr. Ausstellung und Architektur. Sonderausgabe. Dresden: Sandstein Verlag.
- Pippel, Nadine (2013): Museen kultureller Vielfalt. Diskussion und Repräsentation französischer Identität seit 1980. Bielefeld: transcript-Verl. (Edition Museum, 4).

- Popenker, Maxim: Chauchat CSRG M1915. Modern Firearms. Online verfügbar unter <https://modernfirearms.net/en/machineguns/france-machineguns/chauchat-csrg-m1915-eng/>, zuletzt geprüft am 01.02.2019.
- Présidence de la République française (26.09.2017): Initiative pour l'Europe. Discours d'Emmanuel Macron pour une Europe souveraine, unie, démocratique. Paris. Online verfügbar unter <http://www.elysee.fr/declarations/article/initiative-pour-l-europe-discours-d-emmanuel-macron-pour-une-europe-souveraine-unie-democratique/>.
- Présidentielle 2017 (2017). In: Le Monde, 2017. Online verfügbar unter <https://www.lemonde.fr/data/france/presidentielle-2017/>, zuletzt geprüft am 2.11.18.
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2018): Das Geburtsortsprinzip. Online verfügbar unter <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/das-geburtsortsprinzip-460584>, zuletzt geprüft am 29.10.2018.
- Reemtsa, Jan Philipp (1999): Krieg ist ein Gesellschaftszustand. In: Hans-Günther Thiele (Hg.): Die Wehrmachtsausstellung. Dokumentation einer Kontroverse ; Dokumentation der Fachtagung in Bremen am 26. Februar 1997 und der Bundestagsdebatten am 13. März und 24. April 1997. 2. Aufl. Bremen: Ed. Temmen, S. 60–66.
- Röhl, John C. G. (2014): Wie Deutschland 1914 den Krieg plante. In: Süddeutsche Zeitung, 05.03.2014. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/politik/ausbruch-des-ersten-weltkriegs-wie-deutschland-den-krieg-plante-1.1903963>, zuletzt geprüft am 30.01.19.
- Ruf, Christian (2018): Über 200 000 Besucher 2017 in Dresdner Museen – gratis Eintritt schwer vorstellbar. In: Dresdner Neueste Nachrichten, 01.03.2018. Online verfügbar unter <http://www.dnn.de/Nachrichten/Kultur/Regional/Ueber-200-000-Besucher-2017-in-Dresdner-Museen-gratis-Eintritt-schwer-vorstellbar>, zuletzt geprüft am 22.01.2019.
- Schild, Joachim (2015): Die deutsch-französischen Beziehungen und Europa seit 1989/1990. In: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf (Hg.): Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945. Tübingen: Narr Francke Attempto (edition lendemains, v.28), S. 83–92.
- Schinkel, Andreas (2013): Lettow-Vorbeck-Allee hat einen neuen Namen. In: Hannoversche Allgemeine, 31.10.2013. Online verfügbar unter <http://www.haz.de/Hannover/Aus-der-Stadt/Uebersicht/Lettow-Vorbeck-Allee-hat-einen-neuen-Namen>, zuletzt geprüft am 09.01.2019.
- Scholze, Jana (2004): Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2002. Bielefeld: transcript-Verl. (Kultur- und Museumsmanagement).
- Scot, Marie: L'hôtel de l'Artillerie: une longue et tumultueuse histoire. Sciences Po. Online verfügbar unter <https://www.sciencespo.fr/campus2022/lhotel-de-lartillerie-une-longue-et-tumultueuse-histoire/>, zuletzt geprüft am 05.10.2018.
- Seiffert, Jeannette (2014): Erster Weltkrieg: wissen, was damals war. In: DW Akademie, 19.01.2014. Online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/erster-weltkrieg-wissen-was-damals-war/a-17372690>, zuletzt geprüft am 02.12.2019.
- Sherman, Daniel J. (2000): Gegenstände des Erinnerns. Geschichte und Erzählung in französischen Kriegsmuseen. In: Rosmarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 207–236.
- Spanka, Lisa (2016): Zugänge zur Zeitgeschichte mit dem Museum. Methodologie einer Ausstellungsanalyse. In: Lisa Spanka, Julia Lorenzen und Meike Haunschild (Hg.): Zugänge zur Zeitgeschichte: Bild - Raum - Text. Quellen und Methoden. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, S. 183–222.

- Spanka, Lisa (2019): Vergegenwärtigung von Geschlecht und Nation im Museum. Eine vergleichende Untersuchung des Deutschen Historischen Museums und des dänischen Nationalmuseums. Bielefeld: transcript Verlag.
- Späth, Sebastian (2018): ‚Ich fühle mich mitverantwortlich‘. Kriegsgedenken in München. In: Monopol, 02.11.2018. Online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/mohnblumen-fuer-den-frieden>, zuletzt geprüft am 09.11.2018.
- Stern (2014): Interessieren Sie sich für den Ersten Weltkrieg? Umfrage zur Kriegsschuldfrage im Ersten Weltkrieg in Deutschland 2014. Online verfügbar unter <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/284858/umfrage/umfrage-zur-kriegsschuldfrage-im-ersten-weltkrieg-in-deutschland/>, zuletzt geprüft am 02.12.2019.
- Stolz, Matthias (2014): Die Besserbürger. In: Zeit Magazin, 18.09.2014 (39). Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2014/39/design-stil-geschmack>, zuletzt geprüft am 22.10.2018.
- Thiemeyer, Thomas (2010a): Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2008. Paderborn: Schöningh (Krieg in der Geschichte, 62).
- Thiemeyer, Thomas (2010b): Waffen und Weltkriege im Museum. Wie sich die museale Darstellung der beiden Weltkriege und der Umgang mit Militaria gewandelt haben. In: Militärgeschichtliche Zeitschrift (69), S. 1–16.
- Thiemeyer, Thomas (2010c): Zwischen Helden, Tätern und Opfern. Welchen Sinn deutsche, französische und englische Museen heute in den beiden Weltkriegen sehen. In: Geschichte und Gesellschaft (36), S. 462–491.
- Thumann, Michael (2018): Achtung: Nationalisten! In: DIE ZEIT, 08.11.2018. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-11/nationalismus-erster-weltkrieg-trump-putin-macron-merkel-5vor8>, zuletzt geprüft am 03.02.19.
- Tian, Nan; Fleurant, Aude; Kuimova, Alexandra; Wezeman, Pieter D.; Wezeman, Siemon T. (2019): TRENDS IN WORLD MILITARY EXPENDITURE, 2018.
- TripAdvisor (2019): Militärhistorisches Museum. Online verfügbar unter https://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g187399-d2425576-Reviews-Military_History_Museum-Dresden_Saxony.html, zuletzt geprüft am 23.09.2019.
- TripAdvisor (2018): Musée de l'Armée. Online verfügbar unter https://www.tripadvisor.de/ShowUserReviews-g187147-d189245-r256216453-Musee_de_l_Armee_des_Invalides-Paris_Ile_de_France.html, zuletzt geprüft am 17.12.2018.
- Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V.: 100 Jahre Erster Weltkrieg. Themenseite des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge. Online verfügbar unter <https://www.100-jahre-erster-weltkrieg.eu/nc/home.html>, zuletzt geprüft am 09.11.2018.
- Welsch, Wolfgang (2005): Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, S. 314–341.
- Welzer, Harald (2004): Gedächtnis und Erinnerung. In: Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, S. 155–174.
- Wiegel, Michaela (2018): Erholungsbedürftiger Präsident. Was Merkels Rückzug für Macron bedeutet. In: Frankfurter Allgemeine 2018, 30.10.2018. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/politik/merkels-erbe/was-merkels-rueckzug-fuer-macron-bedeutet-15865548.html>, zuletzt geprüft am 09.11.2018.

- Wielowiejski, Patrick (2019): Identitäre Schwule und bedrohliche Queers. In: *Feministische Studien* 36 (2), S. 347–356.
- Wienand, Christiane (2015): Versöhnung. In: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf (Hg.): *Lexikon der deutsch-französi-schen Kulturbeziehungen nach 1945*. Tübingen: Narr Francke Attempto (edition lendemains, v.28), S. 474–476.
- Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr: *Museen und Sammlungen*. Online verfügbar unter http://www.zmsbw.de/html/zms_gliederung_musundsam.php, zuletzt geprüft am 23.01.2019.
- Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr (2017): *Jahresbericht 2017*. Online verfügbar unter <http://www.mgfa.de/html/publikationen/jahresberichte/zmsbw>, zuletzt geprüft am 22.01.2019.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 01: Blick auf den Eingang des *Hôtel des Invalides*. Online verfügbar unter: Musée de l'Armée – Invalides: Paris. Offizielle Seite des Tourismus und Kongress Büro. Auf: Parisinfo.com. <https://de.parisinfo.com/museen-sehenswuerdigkeiten-paris/71520/Musee-de-l-Arme-Invalides>, Zugriff: 04.02.2019.
- Abb. 02: Draufsicht auf das *Hôtel des Invalides*. Online verfügbar unter: Fotos Museo del Ejército – Les Invalides: Paris. Auf: cometoparis.com. <https://www.cometoparis.com/spa/museos-y-monumentos/museo-del-ejercito-mg000603/fotos>, Zugriff: 04.02.2019.
- Abb. 03: Plan der Ausstellungsflächen über den Ersten Weltkrieg. Siehe Handreichung des *Musée de l'Armée* ‚Première Guerre mondiale, présentation générale des espaces‘. Online verfügbar unter: L'Hôtel des Invalides: Ressources à télécharger. Auf: Musée de l'Armée Invalides.com. <https://www.musee-armee.fr/collections/ressources/ressources-a-télécharger.html>, Zugriff: 11.02.2019.
- Abb. 04: Das *Taxi de la Marne* im *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 05: ‚La boue des tranchées‘ – ‚Der Schlamm der Gräben‘, Vitrine im *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 06: Display ‚Mort pour la Patrie‘, *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 07: Display ‚La grosse Bertha‘, *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 08: Texttafel ‚L'année 1917‘, *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 09: Ausstellungsbereich ‚troupes coloniales‘, *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 10: Plakat zur Warnung der Soldaten vor Geschlechtskrankheiten, *Musée de l'Armée*. © Christina Freund
- Abb. 11: Blick auf das Museumsgebäude des MHM in Dresden. In der Mitte befindet sich der Haupteingang. Der Neubau in Form eines Keils ist über

die aufwändig restaurierte Fassade des vormaligen Arsenal's ,gestülpt'. ©
Christina Freund

Abb. 12: Plan vom Ersten Obergeschoss des MHM. Links Ausstellung ,1914-
1945' mit drei Informationsebenen. Dunkelblau = Erster Weltkrieg, hellblau
= Erster und Zweiter Weltkrieg. Abb. Online verfügbar unter [https://www.
baunetz.de/meldungen/Meldungen-Die_Dauerausstellung_im_Libes-
kind-Bau_in_Dresden_2345471.html](https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Die_Dauerausstellung_im_Libes-kind-Bau_in_Dresden_2345471.html), Zugriff: 11.02.2019, bearbeitet von
Christina Freund.

Abb. 13: Display ,Der Weg in den Krieg' im MHM. © Christina Freund

Abb. 14: Display ,Heimat und Hinterland' im MHM. © Christina Freund

Abb. 15: Display ,Die gegnerischen Heere' im MHM. © Christina Freund

Abb. 16: Display ,Moderne Waffen und Materialschlachten' im MHM. ©
Christina Freund

Abb. 17: Friedliche Begegnung eines deutschen und französischen Soldaten
an der Westfront, um 1916. Bildreproduktion einer Fotografie von Carl
Loeber; abfotografiert im Januar 2019 in der Dauerausstellung des Militär-
historischen Museums Dresden. © Christina Freund

Abb. 18: Deutsche Soldaten mit Gasmasken beim Kartenspiel. Ca. 1916-1918.
© Christina Freund

Abb. 19: Tote schottische Soldaten bei Ypern, um 1917. © Christina Freund

Abb. 20: Display ,Frauen im Ersten Weltkrieg' im MHM. © Christina Freund