

Einleitung

»Es ist unsere Pflicht«, sagte der bekannte Archäologe und Museologe Nikolaj Korobkov im Jahr 1942, »Zeugen und Teilnehmer im größten aller Kriege zu sein, den Russland je geführt hat. Sein Ausgang wird nicht nur die Zukunft unseres Landes, sondern auch die von Europa und der ganzen Welt entscheiden. Die Geschwindigkeit des Lebens ist so hoch wie noch nie.«¹

Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die ihre Zeugenschaft dokumentierten – dieses doppelte Selbstverständnis der sowjetischen *muzejščiki* im Deutsch-Sowjetischen Krieg ist die zentrale Ausgangslage dieses Buches.

So wie die sowjetischen Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Historikerinnen und Historiker sich im Krieg aufgerufen fühlten, einen Beitrag zur Mobilisierung der sowjetischen Gesellschaft zu leisten, empfanden auch die *muzejščiki* als Teil der Intelligenzija eine verstärkte Relevanz ihres Berufs. Die sowjetischen *muzejščiki*, wie sich die russischen Museumsmitarbeitenden unter Betonung ihres Berufsethos bis heute nennen, kuratierten Ausstellungen, die ebenso wie andere populäre Medien der Kriegszeit (Literatur, Presse, Fotografie, Film) eine zeitgenössische Form der kulturellen Verarbeitung des »Großen Vaterländischen Krieges« darstellten.² Schon unmittelbar nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht und ihrer Verbündeten auf die Sowjetunion im Juni 1941 begannen die *muzejščiki* die aktuellen Kriegsereignisse in ihr Ausstellungsnarrativ zu integrieren. Im Bewusstsein um die historische Bedeutung der Situation sammelten sie bereits während des Krieges Objekte, die die Erinnerung an den Krieg für zukünftige Generationen formen und bewahren sollten.

1 NIIKMR (Hg.): Prof. N.M. Korobkov, Rukovodstvo k sobiraniju materialov po istorii velikoj otečestvennoj vojny, Moskva 1942, S. 3.

2 Die Bezeichnung »Großer Vaterländischer Krieg« wird hier als Quellenbegriff verwendet. Er steht als zeitgenössisches Äquivalent für den Deutsch-Sowjetischen Krieg (1941-1945), der bis heute im postsowjetischen Raum, aber auch in der (westlichen) Historiographie zum Zweiten Weltkrieg, etwa von: Bartov, Omer: Eastern Front, 1941-1945, German troops and the barbarisation of warfare, Basingstoke 2001 oder Pohl, Dieter: Rückblick auf das Unternehmen »Barbarossa«, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 42, 1994, S. 77-94, als gesonderter Teil des Zweiten Weltkrieges (1939-1945) betrachtet wird.

Dementsprechend eröffnen die Ausstellungen im Krieg mehr Erkenntnis über die Rolle von Museen in der stalinistischen Gesellschaft als über den Krieg als solchen. Die vorliegende Publikation handelt also nicht vom Krieg *per se*, sondern von seiner Darstellung, von den Kuratorinnen und Kuratoren, von Entstehung und Inhalt der frühen sowjetischen Kriegsausstellungen unter Stalin.

Diese Darstellung wird in der Regel als homogenes Masternarrativ verstanden, das den Museen von staatlicher Stelle aufoktroyiert wurde. Der historische Vergleich von drei Museumsdarstellungen in Erfahrungsräumen, die vom Krieg ganz unterschiedlich betroffen waren, hinterfragt diese vermeintlich einseitige *top-down*-Erzählung und offenbart unerwartet heterogene Musealisierungen des Krieges: Die drei Fallstudien vergleichen eine Sonderausstellung in der Frontstadt Moskau, Ausstellungen in der befreiten Stadt Minsk und das Tscheljabinsker Museum an der »Heimatfront« im Süd-Ural.³

Der Fokus auf die *agency* der *muzejščiki* eröffnet neue Einblicke in die Prozesse der Kriegsmusealisierung im Stalinismus.⁴ Dabei wird die scheinbar homogene Gruppe der *muzejščiki* dekonstruiert und verschiedenen Typologien von sowjetischen Museumsmitarbeitenden beschrieben.

In Moskau führten die umfassenden Mobilisierungen der Roten Armee und die Evakuierungen zu einer Verschiebung der Geschlechterzusammensetzung in den Museumskollektiven. Junge Frauen wie die Kuratorin Anna Zaks erprobten neue Formen der ›Gegenwartsausstellung‹ im Krieg, erfahrene Museumsführerinnen wie K. Vinogradova hielten den Rotarmistinnen und Rotarmisten an der Front Vorlesungen und wissenschaftliche Mitarbeiterinnen wie Marija Nazarova sammelten persönliche Gegenstände der Kämpferinnen und Kämpfer, um sie im Museum auszustellen.

In der besetzten Sowjetrepublik Belarus mussten die Menschen, insbesondere die große jüdische Minderheit, über drei Jahre lang um ihr Überleben kämpfen. Die

³ Unter der Methode des historischen Vergleichs wird, unter Bezug auf Hartmut Kaelble, die Gegenüberstellung von mehreren historischen Einheiten verstanden, die »Gemeinsamkeiten und Unterschiede, sowie Annäherungen und Auseinanderentwicklungen erforscht«: Kaelble, Hartmut: Historischer Vergleich, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 14.8.2012, https://docupedia.de/zg/Historischer_Vergleich (Stand: 31.07.2021). Sowie: Haupt, Heinz-Gerhard/Kocka, Jürgen (Hg.): Comparative and transnational history. Central European approaches and new perspectives, New York/Oxford 2009.

⁴ Andrea Zemkov-Züge hat bereits für Leningrad eine heterogene Kriegserinnerung an die »Blockade« festgestellt, die während der letzten Kriegsjahre und in der Nachkriegszeit u.A. von Museumsmitarbeitenden geschaffen wurde. Vgl. Zemkov-Züge, Andrea: Zwischen politischen Strukturen und Zeitzeugenschaft, Geschichtsbilder zur Belagerung Leningrads in der Sowjetunion 1943-1953, Göttingen 2012. Zum Begriff der *agency* und dem Konzept von »Gestaltungswille, Wirkmacht und Beziehungen verschiedener Individuen und Gruppen« vgl. Wolff, Frank/Albert, Gleb: Neue Perspektiven auf die Russischen Revolutionen und die Frage der *agency*, in: Archiv für Sozialgeschichte 52, 2012, S. 827-860.

nach Moskau evakuierte belarussische Parteielite organisierte eine Historikerkommission, die damit beauftragt wurde, nach Beweisen für das Fortbestehen der sowjetischen Macht in Form von Partisanenkampf und Untergrundbewegung zu suchen. Ihre Funde wurden in der Sonderausstellung »Belarus lebt, Belarus kämpft, Belarus war und wird sowjetisch sein« (*Belorussija živět, Belorussija boretsja, Belorusija byla i budet sovetskoy*) in Moskau gezeigt und sollten sowohl der Bevölkerung in den besetzten Gebieten als auch im Hinterland Mut und Siegesgewissheit vermitteln.

Im Tscheljabinsker Hinterland wiederum traf der Krieg die Menschen mit Hungersnöten, Evakuierungen und Arbeitsmobilisierung in die Rüstungsfabriken des Süd-Urals. Der Museumsdirektor und Naturwissenschaftler Ivan Gorochov begegnete diesen Herausforderungen, indem er gemeinsam mit den Apotheken der Stadt Heilkräuter sammelte und mit den Kindern der örtlichen Schulen Prospektionen nach strategischen geologischen Ressourcen im Tscheljabinsker Gebiet durchführte.

Mein Interesse an dem Zusammenhang zwischen regionaler Kriegserfahrung, musealer Darstellung und Erinnerungsbildung führte zu der Auswahl der drei Fallstudien, die jeweils eine spezifische Region der Kriegserfahrung in den Blick nehmen: ein Museum an der Front (Moskau), ein Museum in einer besetzten und befreiten Sowjetrepublik (Minsk) und ein Museum im Hinterland des Süd-Urals (Tscheljabinsk). Der vergleichende Blick auf die Sammel-, Inszenierungs- und Vermittlungsstrategien in und mit diesen grundverschiedenen Räumen der Kriegserfahrung soll zu einem Eindenken in die Hintergründe für die verschiedenen Handlungsweisen der *muzejščiki* führen.

Besondere Aufmerksamkeit wird auch der Rezeption durch das Museumspublikum gewidmet. Spiegelten die Sonderausstellungen das Kriegserlebnis wider? Die Einträge in die Gästebücher der Museen konfrontieren uns mit unerwartet heterogenen Meinungsausserungen, die einen gesellschaftlichen Anspruch auf Mitsprache bei der Gestaltung der Erinnerung nahelegen. Als ›Medium der Kommunikation‹ erlaubt das Gästebuch seltene Einblicke in den diskursiven Umgang der (spät-)stalinistischen Gesellschaft mit dem »Großen Vaterländischen Krieg«.

Eine weitere Vergleichsebene ergibt sich aus der Gattung der drei Museen, die als Militärmuseum (Moskau), Historisches Museum (Minsk) und regionalwissenschaftliches Museum (Tscheljabinsk) jeweils ein spezifisches Selbstverständnis und unterschiedliche strukturelle Voraussetzungen hatten.

Anlässlich des zweiten Jahrestages der Roten Armee wurden im Dezember 1919, mitten im Russischen Bürgerkrieg, in Moskau die Grundlagen für ein Militärmuseum gelegt. Das »Zentralmuseum der Roten Arbeiter- und Bauernarmee« (*Zentral'niy muzej raboče-krest'janskoy Krasnoy Armii*, kurz: Armeemuseum) verstand als Kulturbteilung der »Politischen Hauptverwaltung der Roten Armee« (*Glavnoe političeskoe upravlenie raboče-krest'janskoy Krasnoy Armii*, kurz: GlavPURKKA) und soll-

te im Kriegsfall die geistige Mobilisierung der Roten Armee gewährleisten. Unter dem Namen »Zentralmuseum der Vereinigten Streitkräfte der Russländischen Föderation« stellt dieses Museum bis heute die Kriegsgeschichte des Landes aus.⁵ Im Gegensatz zu den anderen zwei Fallbeispielen verfügte dieses Museum bereits vor Kriegsausbruch über militärhistorische Expertise, weitreichende Kontakte und mächtige Fürsprecher.

In der Hauptstadt der belarussischen Sowjetrepublik Minsk wurden während des Krieges alle bestehenden Museen durch die nationalsozialistischen Besatzungsstreitkräfte zerstört. Das nach Moskau evakuierte belarussische Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Bolschewiki (ZK KP(b)B) legte im zweiten Kriegsjahr die Grundlage für ein historisches Museum über den Partisanenkampf. Unmittelbar nach der Befreiung von Minsk im Oktober 1944 wurde es von ehemaligen Partisaninnen und Partisanen bzw. Untergrundkämpferinnen und Untergrundkämpfer eröffnet. Die Minsker *muzejščiki* waren im Vergleich zu ihren Moskauer und Tscheljabinsker Kolleginnen und Kollegen junge Autodidakten, die in einer beinahe vollständig zerstörten Stadt ihre Erfahrung der deutschen Besatzungsherrschaft ausstellten. Heute stellt das »Belarussische Staatliche Museum zur Geschichte des Großen Vaterländischen Krieges« (*Belaruski dzjaržaúny muzej gistoryi Vjalikai Ajčynnaj vajny*) als größtes Museum des Landes die Geschichte von Belarus im »Großen Vaterländischen Krieg« aus.⁶

Das »Staatliche Historische Museum des Süd-Urals« (*Gosudarstvennyj istoričeskij muzej Južnogo Urala*) gehört zu der Gruppe der *kraevedčeskie muzei*, regionalwissenschaftliche Museen, die sich der Vermittlung einer spezifischen Form der Mensch-Natur-Beziehungen verpflichtet sehen.⁷ Im Juli 1923 gründete ein Kreis von Tscheljabinsker Regionalwissenschaftlern das »Museum der örtlichen Region« (*Muzej mestnogo kraja*), das sich der Erforschung der Flora und Fauna, der Ethnologie und der Geschichte seiner Umgebung verpflichtete. Wie alle regionalwissenschaftlichen und historischen Museen unterstand auch das Tscheljabinsker Muse-

5 Zur Geschichte des »Zentralmuseums der Vereinigten Streitkräfte der Russländischen Föderation« siehe: Central'niy muzej Vooruzhennyx Sil Rossijskoj Federacii (Hg.): Istorija CMVS, in: www.cmaf.ru/history/ (Stand: 31.07.2021).

6 Zur Geschichte des »Belarussischen Staatlichen Museums zur Geschichte des Großen Vaterländischen Krieges« siehe: Belaruski dzjaržaúny muzej gistoryi Vjalikai Ajčynnaj vajny (Hg.): Istorija Muzeja, in: www.warmuseum.by/index.php/o-muzee/istoricheskaya-spravka (Stand: 31.07.2021).

7 Da es für *kraevedčeskij muzej* im Deutschen keine passende Übersetzung gibt und die Bezeichnung »Heimatkundemuseum« eine unerwünschte Konnotation impliziert, wird die wörtliche Übersetzung »regionalwissenschaftliches Museum« verwendet.

um dem »Volkskommissariat für Bildung« (Narkompros) und orientierte sich als Mitglied des staatlichen Museumsnetzes an der zentralen Museumspolitik.⁸

Das »Wissenschaftliche Institut für Regionalwissenschaften und Museumsarbeit« (*Naučno-issledovatel'skij institut kraevedčeskoi i muzejnoj raboty, NIIKMR*, kurz: Museumsinstitut) war das wissenschaftliche und ideologische Zentrum der sowjetischen Museen. Es wurde 1932 in der Folge des »Ersten Museumskongresses« als Abteilung des Narkompros in Moskau gegründet. Die Museologinnen und Museologen dieses Institutes, zu denen der eingangs zitierte Nikolaj Korobkov gehörte, publizierten und verbreiteten theoretische und praktische Anweisungen, die den *muzejščiki* bei ihrer Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit helfen sollten. Als methodisches Zentrum der sowjetischen Museologie (*muzeovedenie*) war das Museumsinstitut das Bindeglied zwischen den Museen und dem Narkompros.⁹

Die Rekonstruktionen der Museumsarbeit in Moskau, Minsk und Tscheljabinsk zeigt, dass die Kriegs- und Nachkriegsausstellungen weder vollständig von staatlichen Institutionen, wie dem Museumsinstitut diktiert wurden, noch in Eigenregie der *muzejščiki* entstanden. Im Zusammenspiel zwischen der regionalen Initiative, die sich an der unionsweiten Deutung des Krieges orientierte, konnten die *muzejščiki* eigenständige Erzählungen und neue Arbeitsmethoden entwickeln, die die sowjetische Kriegserinnerung prägten.

Die drei vorliegenden Mikrostudien setzen einen Kontrapunkt zur bisherigen Forschung, die die staatlichen Instruktionen pauschal auf die Museen übertragen und entsprechend dieser normativen Quellen Perioden der musealen Darstellung des Krieges im Krieg bestimmt hat.¹⁰ In Abgrenzung dazu wird hier davon ausgegangen, dass die Instruktionen des staatlichen Museumsinstitutes als Vorstellungen einer Norm zu verstehen sind, die von den Kuratorinnen und Kuratoren indi-

8 Zur Geschichte des Staatlichen Historischen Museums des Süd-Urals siehe: Gosudarstvennyj istoričeskij muzej Južnogo Urala (Hg.): *Istorija sozdaniya*, in: www.chelmuseum.ru/about/istoricheskaya-spravka.php (Stand: 31.07.2021).

9 Zur Geschichte des heutigen »Russischen Instituts für Kulturwissenschaften« (Rossijskij institut kul'turologij) siehe: Šulepova, Eleonora: *Naučno-issledovatel'skij institut kraevedčeskoi i muzejnoj raboty*, in: Dies. (Hg.): *Muzeovedčeskaja mysl' v Rossii XVIII-XX vekov*, Sbornik dokumentov i materialov, Moskva 2010, S. 733–735. Die Gründung des NIIKMR war die Folge einer grundsätzlich neuen Epoche des russischen Museumswesens nach der Oktoberrevolution von 1917, die zu einer Verstaatlichung und Zentralisierung aller Museen führte. Das »Museumsnetz« unterstand dem Museumsinstitut, wo die Disziplin der Museologie entstand. Die sowjetischen Museologinnen und Museologen publizierten theoretische und praktische Handbücher zu Museumstheorie, Sammlungsschutz und Ausstellungsstrategien.

10 Melnikova, Ekaterina: The Local Memory of WWII in Provincial Museums, The Northern Ladooga Case Study, in: Makhotina, Ekaterina/Keding, Ekaterina/Borodziej, Włodzimierz u.a. (Hg.): *Krieg im Museum, Präsentationen des Zweiten Weltkrieges in Museen und Gedenkstätten des östlichen Europas*, Göttingen 2015, S. 111–130.

viduell ausgelegt wurde. Die Empirie zeigt, dass die Museen sowohl ihre Sammel- als auch ihre Ausstellungsarbeit zum Thema des »Großen Vaterländischen Krieges« während des Krieges mit wachsender Erfahrung weiterentwickelten. Die Ergebnisse dieser Arbeitspraxis konnten in Übereinstimmung mit den Instruktionen stehen oder auch nicht. Die vorliegende Interpretation sieht die sowjetischen Museumsarbeitenden dabei nicht als autonome oder gar widerständige Akteure; im Gegenteil, die *muzejščiki* nahmen die methodischen Empfehlungen zur Kenntnis und folgten diesen, wo es ihnen angemessen erschien. Eine Eigeninitiative lässt sich sowohl bei der Auswahl der zu sammelnden Objekte als auch bei der Frage der thematischen Darstellung nachweisen. Die folgenden Beobachtungen über die Handlungsräume der Kulturschaffenden in der Kriegs- und Nachkriegszeit leisten daher einen Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte des Stalinismus.

Im Kontext der sowjetischen Museologie markieren die Sonderausstellungen über den Krieg, die während des Krieges und unmittelbar nach seinem Ende inszeniert wurden, einen Bruch mit den 1930er Jahren, da sie neue Sammel- und Inszenierungspraktiken hervorbrachten. Die ›Gegenwartsausstellungen‹ zum Krieg verfügten über eine im stalinistischen Kontext ungewohnte »Authentizität«, da sie eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung ausstellten. Hier werden die Bedingungen für die Entstehung dieses relativ offenen Handlungsräums der *muzejščiki* unter Stalins Diktatur zu rekonstruiert, sein Niederschlag in den Sonderausstellungen beschrieben und der Zeitpunkt seiner staatlichen Unterbindung, das heißt die Entstehung der unionsweiten Meistererzählung, bestimmt.

Daraus ergibt sich ein Untersuchungszeitraum, der für alle drei Fallstudien mit dem Überfall der Wehrmacht auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 beginnt. Während diese Zäsur eindeutig ist, da mit dem Ausbruch des »Großen Vaterländischen Krieg« eine neue Thematik Eingang in die Museumssäle fand, war der Schlusspunkt dieser historischen Museumsanalyse variabel. Eine Möglichkeit wäre Stalins Tod 1953 gewesen, eine andere das Jahr 1965, als sich unter Leonid Breschnew anlässlich des 20. Jahrestages des Sieges eine neue Form der sowjetischen Gedenkkultur an den »Großen Vaterländischen Krieg« herausbildete.¹¹ Da sich historische Prozesse jedoch selten an Jahrestage oder politische Machtwechsel halten und diese eher retrospektive Orientierungshilfen sind, habe ich mich entschieden, drei unterschiedliche Schlusspunkte der Analyse zu wählen, die sich an der Empirie der Fallstudien orientieren. Während die spätstalinistischen Säuberungen (1948–50) zu einer Schließung der Handlungsfreiraume in den Museen Leningrads und Minsk führte, stellte sich diese politische Notwendigkeit in Moskau nicht, da das

¹¹ Für einen Überblick über das sowjetische Kriegsgedenken vgl. Bonwetsch, Bernd: Der ›Große Vaterländische Krieg‹, Vom öffentlichen Schweigen unter Stalin zum Heldenkult unter Breschnew, in: Quinkert, Babette (Hg.): »Wir sind die Herren dieses Landes«, Ursachen, Verlauf und Folgen des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion, Hamburg 2002, S. 166–187.

Armeemuseum das unionsweite Masternarrativ bereits in Eigenregie übernommen hatte. Im zentrumsfernen Tscheljabinsk hingegen, bestanden eigenständige Erzählungen bis kurz vor Beginn des sogenannten »Tauwetters« unter Chruschtschow (1956) weiter.

Forschungsfelder und Forschungsstand

Die vorliegende Publikation ordnet sich in ihrem Verständnis von sowjetischer Museumsarbeit im Krieg und im Stalinismus in drei Forschungsfelder ein, die im Folgenden kurz skizziert werden:

Kriegsdarstellungen im sowjetischen Museum

Die »Bilder im Kopf speisen sich«, so die Filmwissenschaftlerin Irmgard Wilharm, »aus vielen Quellen«, und die sowjetische Kriegswahrnehmung formte sich nicht nur bei Ausstellungsbesuchen, sondern auch durch die Rezeption anderer Massenmedien.¹² Ausstellungen unterscheiden sich jedoch aufgrund ihres mehrdimensionalen Deutungsangebotes aus Bildern, Texten und Objekten von Printmedien und Filmen. Der Mitwirkung der Museen bei der Gestaltung der Erinnerung an den »Großen Vaterländischen Krieg« ist hier erstmals eine monografische Untersuchung gewidmet.

Die russische Kulturwissenschaftlerin Julija Kantor beschrieb 2017 die sowjetischen Museen im Krieg als »Vorreiter« (*lidery*) bei der Gestaltung und Vereinheitlichung der Eindrücke, die die Kriegsergebnisse bei den Menschen hinterließen.¹³ Auch Ekaterina Makhotina und Martin Schulze Wessel deuteten Museen und Gedenkstätten als »Leitmedien« der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in Osteuropa.¹⁴ Ihr Sammelband, der aus dem Forschungsprojekt »Musealisierung der Erinnerung. Zweiter Weltkrieg und nationalsozialistische Besatzung in Museen, Gedenkstätten und Denkmälern im östlichen Europa« hervorgegangen ist, hat die Forschung um eine vergleichende Analyse zur musealen Kriegsdarstellung im (post-)sozialistischen Raum ergänzt.¹⁵ Trotz des Anspruches der Autorinnen

¹² Wilharm, Irmgard: Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf, in: Dies. (Hg.): Geschichte in Bildern, Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 7-24, hier S. 18.

¹³ Kantor, Julija: Nevidimyj front, Muzei Rossii v 1941-1945 gg., Moskva 2017, S. 24.

¹⁴ Makhotina, Ekaterina/Schulze Wessel, Martin: Neue Konfliktlinien in den Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg im östlichen Europa, Zur Einleitung, in: Makhotina, Ekaterina/Keding, Ekaterina/Borodziej, Włodimierz u.a.: Krieg im Museum, S. 1-14, hier S. 8.

¹⁵ Aus diesem Projekt, das von Martin Schulze Wessel, Włodimierz Borodziej und Etienne François von 2008-2012 am Collegium Carolinum (München) geleitet wurde, sind folgende

und Autoren, die Museumsgeschichte vom Kriegsende (1945) bis in die Gegenwart (2015) zu verfolgen, wird die sozialistische Zeit in der Tendenz nur als Vorgeschichte für die Frage nach einem Bruch mit der Meistererzählung im Kontext der Auflösung der Sowjetunion dargestellt.¹⁶ Die Forscherinnen und Forscher gehen von einem didaktischen und inhaltlichen Defizit der sozialistischen Museen aus, da sie »ausschließlich ›von oben‹ gesteuert worden seien. Sie hätten keinen Raum für »Pluralität in der Darstellung« gelassen und »damit jegliche gesellschaftliche Rückkopplung der Erinnerung verloren«.¹⁷

Die Untersuchung der Entstehung der musealen Kriegserinnerung in drei sowjetischen Museen während des Krieges erweitert dieses Bild. Die Forschung zur sowjetischen Kunst und Kultur der 1930er und 1940er Jahre plädiert für eine gemeinsame Betrachtung der Medien bei der Analyse des »Gesamtkunstwerk[s] Stalin«.¹⁸ Während jedoch die mobilisierende Funktion von Printmedien, Fotogra-

hier relevante Monografien hervorgegangen: Maischain, Hannah: Augenzeugenschaft, Visualität, Politik, Polnische Erinnerungen an die deutsche Judenvernichtung, Göttingen 2015, Makhotina, Ekaterina: Erinnerungen an den Krieg, Krieg der Erinnerungen, Litauen und der Zweite Weltkrieg, Göttingen 2017, Heinemann, Monika: Krieg und Kriegserinnerung im Museum, Der Zweite Weltkrieg in polnischen historischen Ausstellungen seit den 1980er Jahren, Göttingen 2017. Olga Kurilo hat bereits 2007 einen Sammelband mit vergleichenden Studien über den Zweiten Weltkrieg in den Museen Osteuropas und Deutschlands herausgegeben, vgl. Kurilo, Olga: Der Zweite Weltkrieg im Museum, Kontinuität und Wandel, Berlin 2007.

- 16 Ausnahmen stellen die Beiträge von Iryna Sklokina über das Historische Museum in Charkiw und von Ekaterina Melnikova über die regionalwissenschaftlichen Museen in Karelien dar: Sklokina, Irina: The Politics of Remembering the Nazi Occupation in Soviet Museums: The Case of the Kharkiv Historical Museum, 1943-1985, S. 131-156; Melnikova, Ekaterina: The Local Memory of WWII in Provincial Museums, The Northern Ladoga Case Study, S. 111-130.
- 17 Makhotina, Ekaterina/Schulze Wessel, Martin: Neue Konfliktlinien, S. 10-11. Auch die neueste Forschung suggeriert einen scheinbaren Bruch zwischen den (post-)kommunistischen Museen. Vgl. Norris, Stephen (Hg.): Museums of Communism, New Memorial Sites in Central and Eastern Europe, Indiana 2020. Siehe auch: Hasselmann, Anne E.: Communist Museums in Transition to Museums of Communism, Review, in: Kritika (erscheint voraussichtlich 2022).
- 18 Evgeny Dobrenko, der Boris Groys' Ansatz der stalinistischen Kultur als »Gesamtkunstwerk« aufgreift, versteht das sowjetische Museum als Vorgängermedium der stalinistischen Filmkunst. Vgl. Dobrenko, Evgeny: Stalinist Cinema and the Production of History, Museum of the Revolution, Übersetzt von Sarah Young, New Haven 2008, zu seinem Verständnis des sowjetischen Museums, vgl. S. 6-16. Boris Groys hat auf den Einfluss der russischen Avantgarde auf das sowjetische Museum hingewiesen: Groys, Boris: The Struggle against the Museum or, The Display of Art in Totalitarian Space, übersetzt von Thomas Seifried, in: Sherman, Daniel/Rogoff, Irit (Hg.): Museum Culture, London 1994, S. 144-162. Der Sammelband von Richard Stites »Culture and Entertainment in Wartime Russia« griff die ersten Ansätze der Forschung zur Rolle von Presse, Radio, Musik, Theater und Film während des Deutsch-Sowjetischen Krieges auf, vgl. Stites, Richard (Hg.): Culture and Entertainment in Wartime Russia, Bloomington 1995. Speziell zur Presse und Literatur vgl. Brooks, Jeffrey: Thank you, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War, Princeton 2000. Zu dem Spannungsverhältnis

fie, Film, (Geschichts-)Wissenschaft, Literatur und Poesie sowie von Musik und Liedern während des Krieges bereits einige Beachtung gefunden hat, bilden die sowjetischen Museen im Stalinismus und im Krieg eine Forschungslücke in der nicht-russischsprachigen Forschung.¹⁹ Diese hat sich den Themen Kunst, Religion und Ethnographie in Stalins Museen bislang nur ansatzweise gewidmet und (militär-)historische Museen außer Acht gelassen.²⁰

Eine Ausnahme stellt die vergleichende Studie von Christoph Kivelitz dar, der »Propagandaausstellungen« als Instrumente und Orte der totalitären Selbstdarstellung des Staates in den Diktaturen in Deutschland, Italien und der UdSSR miteinander verglichen hat.²¹ Meine Untersuchung unterscheidet sich insofern von dieser Studie, als dass ich die Handlungsräume der *muzejščiki* und die Rezeption durch die Besucherinnen und Besucher in den Blick nehme. Diese Akteure fehlen

zwischen der Kommunistischen Partei und der sowjetischen Kultur unter Lenin und Stalin, vgl. den Quellenband von: Clark, Katerina/Dobrenko, Evgeny: Soviet Culture and Power, A History in Documents, 1917-1953, New Haven 2007.

- 19 Eine Ausnahme ist die Forschung von Roland Cvetkovski, der sich allerdings auf die russische bzw. frühe sowjetische Museumskultur im Kontext der russischen Revolution konzentriert. Vgl. Cvetkovski, Roland: Weltkunst, Weltkrieg, Weltensturz, Die Ermitage 1899-1920, in: Savoy, Bénédicte/Kott, Christina (Hg.): Mars & Museum, Europäische Museen im Ersten Weltkrieg, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 215-235; ders.: Object Ideology, The Formation of Museology in Early Soviet Russia, in: Larissa Förster (Hg.): Transforming Knowledge Orders, Museums, Collections and Exhibitions, München 2014, S. 198-228; ders.: Empire Complex, Arrangements in the Russian Ethnographic Museum, 1910, in: Roland Cvetkovski/Alexis Hofmeister (Hg.): An Empire of Others, Creating Ethnographic Knowledge in Imperial Russia and the USSR, Budapest 2014, S. 211-251. Anna Mikhailova widmete dem Staatlichen Historischen Museum (GIM) in Moskau eine Einzelstudie, in der sie die Geschichte des Gebäudes aus einer räumlichen Perspektive im Zeitraum von seiner Gründung bis in die 1990er Jahre verfolgt. Die hier relevante Kriegs- und Nachkriegszeit wird von der Autorin ausgespart. Vgl. Mikhailova, Anna: Spatial Evolution of a Museum Building: A Case of the State Historical Museum, PhD Thesis, University of Leicester, September 2017.
- 20 Jolles, Adam: Stalin's Talking Museums, in: Oxford Art Journal, Vol. 28, 2005, S. 431-455. Für das »Staatliche Museum der Ethnographie der Völker in der UdSSR« in Leningrad vgl. Baranov, Dmitry: Archaizing Culture, The Museum of Ethnography, übersetzt von Victoria Donovan, in: Bassin, Mark/Kelly, Catriona (Hg.): Soviet and Post-Soviet Identities, Cambridge 2012, S. 73-88; Hirsch, Francine: Empire of Nations, Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union, Ithaca 2005, insb. S. 187-230. Eine Ausnahme stellt das sogenannten »Blockademuseum« dar, das das Interesse der Forschung einerseits im Zusammenhang mit der Erinnerungsgeschichte an die Belagerung von Leningrad weckte und andererseits im Kontext der sogenannten »Leningrader Affäre« zu entsprechenden Untersuchungen führte. Vgl. exemplarisch: Zemskov-Züge, Andrea: Zwischen politischen Strukturen, insb. Kapitel V. Das Museum der Verteidigung Leningrads 1944-1953, S. 231-271.
- 21 Kivelitz, Christoph: Die Propagandaausstellung in europäischen Diktaturen. Konfrontation und Vergleich: Nationalsozialismus in Deutschland, Faschismus in Italien und die UdSSR der Stalinzeit, Bochum 1999.

in Kivelitz' Studie über sowjetische Kriegsausstellungen, da er von einem engen Ideologie-Begriff ausgeht, der in der Lebenswelt der Menschen keine produktive Resonanz gehabt haben soll.²²

Karl Schlögel, der die spezifische russische Museumskultur als eine »Leistung *sui generis*« versteht, bietet Ansatzpunkte für ein Verständnis des sowjetischen Museums, »das mehr ist [sic!] als eine bloße Indoktrinations- und Propagandaeinrichtung«.²³ Die vorliegende historische Museumsanalyse ist von seinem Ansatz inspiriert, das russische bzw. das sowjetische Museum trotz seiner thematischen Auslassungen und ideologischen Verzerrungen als »Lernort« zu verstehen.²⁴

Ideologie und Subjektivität im »Großen Vaterländischen Krieg« und im Stalinismus

Eine akteurszentrierte Perspektive auf die *muzejščiki* und ihre Besucherinnen und Besucher am ›Lernort Museum‹ in der Kriegs- und Nachkriegszeit erfordert eine historiografische Standortbestimmung zum Verhältnis zwischen kommunistischer Ideologie und sowjetischer Subjektivität im Museum der Stalinzeit.

Der »Kalte Krieg« hatte die Debatten über die Oktoberrevolution als Ursache des Stalinismus stark politisiert. Die Befürworterinnen und Befürworter des totalitären Paradigmas, die den Diskurs bestimmten, gingen von einer allmächtigen Diktatur aus, die über eine unterdrückte Bevölkerung herrschte.²⁵ In den 1970er und 1980er Jahren hinterfragten die später als »Revisionisten« bezeichneten Sozialhistorikerinnen und Sozialhistoriker die Konzeption der sowjetischen Bevölkerung als ›passive Objekte‹ und betonten die Beteiligung des Volkes, auf die sich die bolschewistischen Revolutionäre und ihre Ideologie stützen konnten. Damit sprachen sie der kommunistischen Regierung einen hohen Grad an Legitimität zu.²⁶ Auch dieses differenziertere Bild konnte jedoch die Ursprünge der Gewalt

22 »So war die Propagandaschau nicht als Ort der Reproduktion bzw. Illustration der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern als aktiver – bishin aggressiver – Faktor begriffen. Sie sollte Konstellationen initiieren, um einer Entindividualisierung Vorschub zu leisten, den Gleichschaltungsproß zu vollziehen und die Vision ›neuer Welten‹ zu vergegenwärtigen.« Kivelitz, Christoph: Die Propagandaausstellung, S. 341.

23 Schlögel, Karl: Museumswelten im Umbruch, Russische Museen nach dem Ende der Sowjetunion, in: Transit, Europäische Revue 47, 2015, S. 6-28, hier S. 14.

24 Dieses Verständnis ist die Grundlage der sowjetischen Kulturgeschichte Schlägels, in der der Autor entlang eines Ausstellungsrundgangs in einem imaginierten Museum Objekte der ehemaligen Sowjetunion beschreibt. Vgl. Schlögel, Karl: Das sowjetische Jahrhundert, Archäologie einer untergegangenen Welt, München 2017.

25 Für einen Überblick zur Stalinismus-Forschung vgl.: Hoffmann, David: Introduction, Interpretation of Stalinism, in: ders.: Stalinism, The Essential Readings, S. 1-7, Malden 2003.

26 Vgl. repräsentativ: Fitzpatrick, Sheila: Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921-1934, Cambridge 1979.

und des Terrors nicht erklären und führte zu einer post-revisionistischen Perspektive, die, im Zuge des *cultural turn*, den Stalinismus nicht mehr in der sowjetischen Gesellschaft begründet sieht, sondern ihn in einen vergleichenden transnationalen Kontext stellt. Diese Betonung der Parallelen (und der Unterschiede) zwischen sozialen Praktiken in der Sowjetunion und anderen, westlichen Staaten führte zu einer Diskussion über die Folgen staatlicher Modernisierungsstrategien und löste die Dichotomien des Forschungsdiskurses aus der Zeit des »Kalten Krieges« auf.

Seit der Jahrtausendwende entstand ein wachsendes Forschungsfeld zur Gesellschaft im Stalinismus. Die Fragen, wie die Menschen auf die stalinistische Politik reagierten, wie sie diese verstanden und ob bzw. wie sie ihre Ideen und Werte internalisierten, standen dabei im Zentrum.²⁷ Hier setzt die Forschung von Jochen Hellbeck an, der die bolschewistische Ideologie als eine das sowjetische Selbst formende Kraft versteht. Anstatt sie als starre und abgeschlossene Diskurse der Partei zu verstehen, kann Ideologie als ein Gärstoff (*ferment*) betrachtet werden, der erst wirksam wird, wenn er mit dem Individuum interagiert und deshalb in diversen Variationen auftreten kann: »Ideology should therefore be seen as a living and adaptive force«.²⁸

Dieses Ideologie-Verständnis entspricht meinem Verständnis vom sowjetischen Museum als ›Lernort‹. Bei der Erfüllung ihres Bildungsauftrages arbeiteten die *muzejščiki* innerhalb und mit der stalinistischen Ideologie. Das heißt, sie wahrten die generellen Grenzen des Sagbaren, während sie diese zugleich für ihr Publikum anpassten und mit Inhalten füllten, da sie Ideologie als die Menschen formendes Material verstanden. Dieses Verständnis erweitert die Forschung, die »die soziale Ordnung des Stalinismus« als eine »Ordnung dauerhafter Gewalt« beschreibt, die von der »Allgegenwart des Terrors« beherrscht war.²⁹ Diese Sichtweise, die einen »Stalinismus von unten« und eine wie auch immer geartete Mitwirkung der sowjetischen Menschen am öffentlichen Leben ausschließt, lässt keinen Platz für die Handlungsräume der Museumsmitarbeitenden, wie ich sie in den Archiven angetroffen habe. Dabei wird das Museum nicht als regelfreier Raum außerhalb des stalinistischen Systems verstanden – im Gegenteil: Die *muzejščiki* sahen sich als Mitglieder der intellektuellen und künstlerischen Elite der Gesellschaft. Als Kuratorinnen und Kuratoren vermittelten sie die stalinistische Ideologie der breiten Bevölkerung.³⁰ Dabei nahmen sie, situationsabhängig,

²⁷ Kotkin, Stephen: *Magnetic Mountain, Stalinism as a Civilization*, Berkeley 1997.

²⁸ Hellbeck, Jochen: *Revolution on my Mind, Writing a Diary under Stalin*, Harvard 2009, S. 12-13.

²⁹ Baberowski, Jörg: *Verbrannte Erde, Stalins Herrschaft der Gewalt*, München 2012, S. 15-16.

³⁰ Clark, Katerina/Dobrenko, Evgeny: *Soviet Culture and Power*, S. xiv.

unterschiedliche Positionen ein: »At times they were representatives of the state and at other times they became its subjects and victims of its rule.«³¹

Am Beispiel der Entstehung der Erinnerung an die Leningrader Blockade während des Krieges hat Lisa Kirschenbaum gezeigt, dass eine Trennung von offizieller und individueller Erinnerung in dieser spezifischen Phase keinen Sinn ergibt, da die erste die letztere präfigurierte und beide von dem Publikum als gemeinsame Erzählung wahrgenommen wurden: »Blockade stories are at once deeply personal and profoundly political. The state's ›memory created from above‹ often distorted or omitted a great deal, but it also deftly appropriated the ›everyday‹ memory of survivors.«³² Andrea Zemskov-Züge hat die Beteiligung der »Erlebnisgeneration«, deren Vertreterinnen und Vertreter sowohl Parteimitglieder als auch Überlebende sein konnten, an der frühen sowjetischen Darstellung der Blockade-Erinnerung demonstriert. Sie hat gezeigt, wie unter Verwendung ausgewählter Texte von Leningrader Historikerinnen und Historikern, Schriftstellerinnen und Schriftstellern sowie Museumsmitarbeitenden »[...] Zugeständnisse an die Erinnerungen kleiner, nicht offizieller und sogar kritischer Erinnerungskollektive gemacht [wurden A.H.]. Einzelne Elemente ihres Erlebens fanden neben den allgegenwärtigen propagandistischen Formen Eingang in offiziell vertretene Geschichtsbilder [...].«³³ Als Erklärung für diese später verschwiegenen, von Leid und Hunger geprägten »Geschichtsbilder« der Blockade führt sie ein »ideologisches Vakuum« während des Krieges und die »verzögerte Übernahme« von Stalins Kriegslehren in der Nachkriegszeit an.³⁴ Gleichzeitig betont sie jedoch, dass auch dieses Kriegsgedenken einen »zutiefst utilitaristischen Zweck« hatte, da das Leid »[...] als moralische Autorität die Leistungsbereitschaft der Überlebenden für den Wiederaufbau und ihre Loyalität zum sowjetischen Staat bis an die Grenzen des Möglichen [...]« steigern sollte.³⁵ Dieser Widerspruch, der in der gleichzeitigen Ab- bzw. Anwesenheit »des Staates« besteht, lässt sich über die These Jochen Hellbecks auflösen, der in Ergänzung zu einer »spontanen Destalinisierung« im Krieg von einer Annäherung zwischen Partei und Volk spricht, die eine »Atempause«, empfundene Lockerungen im geistigen Leben, ausgelöst habe.³⁶ Die Frage eines

31 Fürst, Juliane: Introduction, Late Stalinist Society, History, Policies and People, in: dies. (Hg.): Late Stalinist Russia, Society between Reconstruction and Reinvention, London/New York 2006, S. 1-19, hier S. 11.

32 Kirschenbaum, Lisa: The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1995, Myth, Memories and Trauma, Cambridge 2006, S. 5.

33 Zemskov-Züge, Andrea: Zwischen politischen Strukturen, S. 275-276.

34 Ebd. S. 289.

35 Ebd. S. 279.

36 Hellbeck, Jochen: Die Stalingrad-Protokolle, Sowjetische Augenzeugen berichten von der Schlacht, Frankfurt a.M. 2012, S. 29-31. Der Begriff der »spontanen Destalinisierung« stammt von dem russischen Slavisten Lazar Lazarev. Vgl. Lazarev, Lazar: Russian Literature on the War

›ideologischen Vakums‹ während des Krieges ist für die Beschreibung der *agency* der Kuratorinnen und Kuratoren zentral.

Die Empirie der Fallstudien zeigt, dass die ideologische Konfusion im Krieg eine Konsequenz des Anspruches an eine möglichst zeitnahe Kommemoration in direkter Folge der Ereignisse war. Die sowjetischen Intellektuellen, unter ihnen die *muzejščiki*, sollten den Krieg parallel zu seinem Geschehen darstellen. Sie sollten in der zukunftsorientierten sowjetischen Gesellschaft die Gegenwart dokumentieren, ohne ihre zukünftige Deutung zu kennen. So wollten sie als Historikerinnen und Historiker einen Beitrag für den Sieg über das nationalsozialistische Deutschland leisten. Diesen sahen sie in der Erziehung und Mobilisierung der Gesellschaft im Krieg. Dabei griffen sie laut Hellbeck auf einen »avantgardistischen, revolutionären Dokumentarstil« zurück, der die neue Wirklichkeit nicht nur abilden, sondern zugleich formen sollte.³⁷ Ziel war es, die Materialien so zu ordnen, dass Heldeninnen und Helden das subjektive Bewusstsein der Einzelnen für ihre Handlungsmacht auf der weltgeschichtlichen Bühne weckten und als Vorbilder die Betrachterinnen und Betrachter zur Nachahmung motivierten.

Aufschluss über die offene Frage des »kleinen Tauwetters« im Krieg gibt die hier berücksichtigte Phase des »Spätstalinismus«. Mit Nachdruck hat die Forschung auf dieses ›vernachlässigte Feld‹ hingewiesen, dessen Spezifik zwischen den gut erforschten 1930er Jahren und dem Krieg sowie dem Chruschtschow'schen »Tauwetter« bislang zu wenig Betrachtung erfahren habe.³⁸ Forscherinnen und Forcher der sowjetischen Kultur dieser Periode sprechen von einer Neuausrichtung der Ideologie, die die führende Rolle des russischen Volkes anstelle von Stalin und der Partei betonte, und deren Auswirkungen sich in dem spätstalinistischen Nachkriegsjahrzehnt zeigten.³⁹ Die Kriegserfahrung als zentraler Bezugspunkt allen Handelns machte das Nachkriegsjahrzehnt unter Stalin zu einer eigenen Periode, die weit mehr war als nur »the bizarre appendix to Stalin's rule«.⁴⁰ Die Untersuchung der Museumsarbeit in dieser Zeit zeigt die besondere ›Janusköpfigkeit‹ dieser Übergangsperiode, in der die *muzejščiki* unter den kulturellen Repressionen der Nachkriegszeit mit der Mythologisierung des »Großen Vaterländischen Krie-

and Historical Truth, in: Garrad, John/Garrad, Carol (Hg.): *World War 2 and the Soviet People*, New York 1993, S. 28-37, hier S. 29. Laut Bernd Bonwetsch erlebte die intellektuelle Elite der Sowjetunion den Krieg als »Breathing Space«, vgl.: Bonwetsch, Bernd: War as a ›Breathing Space‹, Soviet Intellectuals and the »Great Patriotic War«, in: Thurston, Robert/ders.: *The People's War, Responses to World War II in the Soviet Union*, Urbana 2000, S. 137-153.

³⁷ Hellbeck, Jochen: *Die Stalingrad-Protokolle*, S. 86.

³⁸ Fürst, Juliane: *Introduction, Late Stalinist Society*, S. 1; Clark, Katerina/Dobrenko, Evgeny: *Soviet Culture and Power*, S. 347.

³⁹ Clark, Katerina/Dobrenko, Evgeny: *Soviet Culture and Power*, S. 349.

⁴⁰ Fürst, Juliane: *Introduction, Late Stalinist society*, S. 1.

ges« den »zweiten Gründungsmythos der Sowjetunion« etablierten und gleichzeitig Grundlagen für die kulturellen Freiheiten des »Tauwetters« legten.⁴¹

Kriegserfahrung und Historische Museumsanalyse

Für die Erforschung der Erinnerungskultur sind Kontinuitäten in der musealen Darstellungspraxis von Bedeutung.⁴² Die Rekonstruktion von Vergangenheit ist nicht nur vom gegenwärtigen Umgang mit Geschichte und Erinnerung geprägt, sondern ebenso von der Rhetorik und den Formen, mit denen das Ereignis in der Vergangenheit dargestellt wurde. Diese »Konventionen der musealen Präsentation« wurden modifiziert und den jeweils spezifischen Anforderungen angepasst.⁴³ Die Erkenntnis von der Langlebigkeit der Präsentationsformen hat zu diversen Studien geführt, die sich für die Entstehung der sowjetischen Kriegsdarstellung vor Ort interessieren. Dabei haben herausstechende Episoden des Krieges wie die deutsche Belagerung von Leningrad und die »Entscheidungsschlacht« bei Stalingrad die größte Aufmerksamkeit auf sich gezogen.⁴⁴ Gründe für diesen Fokus liegen erstens in der herausragenden erinnerungspolitischen Bedeutung, die beiden Orten im »Großen Vaterländischen Krieg« zugesprochen wird. Zweitens wird angenommen, dass Leningrad aufgrund seiner Isolation ein »Mikrokosmos« gewesen sei und deswegen unerwartet heterogene Kriegsdarstellungen hervorgebracht habe.⁴⁵ Auch die parteipolitischen Säuberungen im Spätstalinismus, die im Le-

41 Dass der »Große Vaterländische Krieg« die Revolution als zweiten Gründungsmythos der Sowjetunion überlagert hat, ist in der Forschung allgemein anerkannt. Zur Etablierung des Konzeptes vgl. Weiner, Amir: *Making Sense of War, The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*, Princeton 2001.

42 In ihrer vergleichenden Untersuchung über osteuropäische Museen nach 1991 argumentieren die Autorinnen und Autoren mit einer Pfadabhängigkeit der »communist stories« und kommen zu dem Schluss, dass die analysierten Ausstellungen überlappende Komponenten verschiedener Narrative mit sowjetischen Interpretationen aufweisen. Vgl. Bogumił, Zuzanna/Wawrzyniak, Joanna/Buchen, Tim u.a.: *The Enemy on Display, The Second World War in Eastern European Museums*, New York 2015, S. 3.

43 Scholze, Jana: Medium Ausstellung, Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004, hier S. 12.

44 Für Leningrad vgl. Kirschenbaum, Lisa: *The Legacy*, sowie: Zemskov-Züge, Andrea: Zwischen politischen Strukturen, sowie Maddox, Steven: *Saving Stalin's Imperial City, Historic Preservation in Leningrad*, Bloomington 2015, sowie: Peri, Alexis: *The War Within, Diaries from the Siege of Leningrad*, Cambridge 2017, und zuletzt: Voronina, Tat'jana: *Pomnit' po-našemu, Socrealističeskij istorizm i blokada Leningrada*, Moskva 2018. Für Stalingrad: Hellbeck, Jochen: *Die Stalingrad-Protokolle*, sowie: Arnold, Sabine: *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis, Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat*, Bochum 1998.

45 Zemskov-Züge, Andrea: Zwischen politischen Strukturen, S. 284. Alexis Peri griff die Insel-Metapher der Überlebenden auf und argumentierte, dass die empfundene Isolation neue

ningrader Fall zur Vernichtung der regional geprägten Kriegserinnerung führten, weckten das Interesse der Forschung.

Ich habe mich für Kriegsregionen entschieden, die drei zentrale Kriegserfahrungen (Front, Hinterland, Besatzung/Befreiung) konstituieren und so repräsentativer für das sowjetische Kriegserlebnis sind als Leningrad und Stalingrad. Dabei baue ich auf Studien auf, die nicht die Ereignisse selbst, sondern die »Geschichte der Geschichte« erzählen wollen.⁴⁶

Das Bewusstsein der *muzejščiki* für ihre gestaltende Rolle als Dokumentaristinnen und Dokumentaristen war die grundlegende Voraussetzung für eine durch die Raumerfahrung geprägte Darstellung des »Großen Vaterländischen Krieges«.⁴⁷ Auch die sozialen Räume, in denen die *muzejščiki* im Krieg handelten, veränderten sich, und mit ihren Inszenierungen schufen die Kuratorinnen und Kuratoren neue Bezüge. Das Konzept eines relationalen Raumbegriffs, der das Wechselverhältnis zwischen platzierten Artefakten und Menschen an einem konkreten Ort untersucht, erwies sich als Vorteil für diese Beobachtungen.⁴⁸

Wie inszenierten die Moskauer Militärhistorikerinnen und Militärhistoriker die drohende Einnahme der Hauptstadt und den ersten erfolgreichen Gegenschlag der Roten Armee? Wie vermittelten die belarussischen Überlebenden ihre Besatzungserfahrung im Minsker Museum? Welche Objekte sammelten die Regionalwissenschaftlerinnen und Regionalwissenschaftler, die das Kriegserlebnis im Süd-Ural ausstellen wollten? Und nicht zuletzt: Korrelierten diese Ausstellungen mit den Kriegserlebnissen ihrer Besucherinnen und Besucher? Die Kommentare und

Konzepte des sowjetischen Selbst produzierte, die sich in den Blockade-Tagebüchern niederschlugen. Vgl. Peri, Alexis: *The War Within*, S. 1-17, insb. S. 11.

⁴⁶ Sowohl Lisa Kirschenbaum als auch Andrea Zemskov-Züge nennen dieses Untersuchungsziel wörtlich. Vgl. Kirschenbaum, Lisa: *The Legacy*, S. 3, sowie Zemskov-Züge, Andrea: Zwischen politischen Strukturen, S. 25. Der Frage inwieweit die Kriegserinnerung den sozialen Wandel der sowjetischen Gesellschaft reflektiert und gleichzeitig formt, geht Ivo Mijnssen in seiner Studie über die sowjetischen Heldenstädte nach. Die Untersuchung von Tula und Noworossijsk, ebenfalls zwei von der Forschung vernachlässigte Kriegsschauplätze, schliesst mit ihrem Fokus auf den Boom der Kriegserinnerung unter L. Breschnew zeitlich und inhaltlich an die vorliegende Studie an.

⁴⁷ Dabei wird Raum im Sinne des *spatial turn* als Voraussetzung und Produkt sozialer Handlungen und Wahrnehmungen verstanden. Eine kurze Einführung zur Raumtheorie und ihrer Anwendbarkeit in der Geschichtswissenschaft bei Frithjof Benjamin Schenk. Vgl. Schenk, Frithjof Benjamin: Russlands Fahrt in die Moderne, Mobilität und sozialer Raum im Eisenbahnzeitalter, Stuttgart 2014, S. 19-23.

⁴⁸ Die Soziologin Martina Löw hat ein relationales Raumkonzept entwickelt, das als sozialer Raum erst in der Wechselwirkung zwischen Artefakten und Lebewesen entsteht. Vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001.

Fragen, die diese in das Gästebuch schrieben, zeigen spezifische Formen der gesellschaftlichen Aneignung der musealen Kriegsdarstellung.⁴⁹

Zentral für den hier verwendeten Kriegserfahrungs begriff ist seine Präfiguration, die der Historiker Dieter Langewiesche, einer der Initiatoren des Tübinger Sonderforschungsbereichs zur Kriegserfahrung, betonte: »Erfahrungen im Krieg werden beeinflusst durch die Erfahrungen, die jemand mitbringt, also Prägungen aus der Zeit vor dem Kriege, und diese so immer schon konditionierte Kriegserfahrung wirkt ihrerseits daran mit, wie dem vergangenen Krieg Handlungsanleitungen für die Zukunft abgewonnen werden.«⁵⁰ Demnach waren die Arbeitsweisen der *muzejščiki* und die Rezeption ihres Publikums von individuellen und gesellschaftlichen Prädispositionen bestimmt, die in einem sowjetischen Wertesystem und in einer spezifischen Kriegskonditionierung begründet waren. Diese vorgeprägten Wahrnehmungen gingen in ein als Erfahrung definiertes Kriegserlebnis über, das – im Falle des Museums – medial weitergegeben wurde. Demnach fragt ein konstruktivistischer Erfahrungs begriff nicht danach, ›wie es eigentlich gewesen ist‹, »[...] sondern wie der Krieg aus bestimmten Perspektiven, von bestimmten Personen und Gruppen wahrgenommen und zu Erfahrungen verarbeitet worden ist, wie sie weitergegeben wurden, welche Deutungsinstitutionen daran beteiligt waren, und immer auch: wie sich diese Wahrnehmungen und Erfahrungen verändert haben«.⁵¹

Die Vorprägung der (sowjetischen) Erfahrungsgeneration war eine mediale. Ihre Identitäts- und Wahrnehmungsmuster waren durch die Rezeption von Medienprodukten bestimmt. An dieses Verständnis von medial präfigurierter Kriegserfahrung schließt sich Horst Tonns Deutung des modernen Volkskrieges (zu dem er alle Kriege seit und einschließlich des Ersten Weltkrieges zählt) als »mediales Kommu-

49 Die Untersuchung zu den Gästebüchern im sowjetischen Museum baut auf der Forschung von Susan Reid und Jan Plamper auf und erweitert diese in signifikanten Bereichen. Diese und andere Forschende sehen im vorliegenden Untersuchungszeitraum (Kriegs- bzw. Stalinzeit) eine verhältnismäßig uninteressante Periode, da sich die museale Besucherforschung und die Einträge der Besucherinnen und Besucher unter dem Druck der Diktatur zu Pro-forma-Ritualen entwickelt hätten. Vgl. Plamper, Jan: *The Stalin Cult, A Study in the Alchemy of Power*, New Haven 2012, hier insb. Kapitel 6: *The Audience as Cult Producer, Exhibition Comment Books and Notes at Celebrity Evenings*, S. 203-221, sowie: Reid, Susan: *In the Name of the People, The Manege Affair Revisited*, in: *Kritika*, Vol. 6, 2005, S. 673-716.

50 Langewiesche, Dieter: Nation, Imperium und Kriegserfahrung, in: Schindling, Anton/Schild, Georg (Hg.): *Kriegserfahrungen – Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit*, Neue Horizonte der Forschung, Paderborn 2009, S. 213-230, hier S. 222-223. Der Sonderforschungsbereich 437 »Kriegserfahrungen – Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit« wurde 1999 an der Universität Tübingen u.a. von Dietrich Beyrau und Dieter Langewiesche initiiert und 2008 abgeschlossen.

51 Langewiesche, Dieter: Nation, S. 228.

nikationseignis« an.⁵² Die Medien dieses ›Kommunikationseignisses‹ definiert er breit als »Verfahren der Vergegenwärtigung«, die in klassischen Massenmedien wie Presse und Film, aber auch in »Ding-Medien« wie Prothesen, Soldatenkörpern oder Museen und Ausstellungen als Speicher- und Verbreitungsmedien greifbar werden.⁵³

Ich zeige, wie der Krieg die Kuratorinnen und Kuratoren genauso wie die Objekte und ihre Betrachterinnen und Betrachter allesamt zu medialen Zeitzeugen werden ließ und leiste damit einen Beitrag zur historischen Ausstellungsanalyse im Feld ›Krieg im Museum‹.⁵⁴ Der Fokus auf die Entstehung der musealen Kriegserinnerung und auf die Mitwirkung der Museumsangestellten während des Deutsch-Sowjetischen Krieges eröffnet Parallelen zur Genese der Erinnerung an den Ersten bzw. Zweiten Weltkrieg in Westeuropa.⁵⁵ In diesem Kontext betont Christine Beil, dass bei der Beschäftigung mit Museen im Krieg ein neuer Ausstellungstyp ins Blickfeld rückte, »[...] der fast zeitgleich zum Geschehen den Krieg und seine Folgen kommentiert, interpretiert, und aktuelle Erfahrungen miteinbezogen hat«.⁵⁶ Wie im Deutsch-Sowjetischen Krieg war auch für die westlichen Museumsangestellten im Ersten Weltkrieg die Dokumentationsarbeit eine existentielle Notwendigkeit: »Das Sammeln, Deuten und Ausstellen war dabei keine Luxusbeschäftigung, sondern ein Erfordernis. Museen sahen sich wie nie zuvor damit konfrontiert, die Gegenwart – nicht die Vergangenheit – dokumentieren zu müssen [...].«⁵⁷ Das Motiv der französischen, englischen und deutschen Sammlerinnen und Sammler im

52 Tonn, Horst: Medialisierung von Kriegserfahrungen, in: Schindling, Anton/Schild, Georg (Hg.): Kriegserfahrungen – Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit, Neue Horizonte der Forschung, Paderborn 2009, S. 109-123, hier S. 111.

53 Ebd.

54 Für internationale Fallstudien zum Thema vgl.: Hinz, Hans-Martin (Hg.): Der Krieg und seine Museen, Frankfurt/New York 1997. Zur (historischen) Problematik der Darstellbarkeit von Krieg im Museum vgl. Thiemeyer, Thomas: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, Die beiden Weltkriege im Museum, Paderborn 2010.

55 Kott, Christina/Savoy, Bénédicte (Hg.): Mars & Museum; Beil, Christine: Der ausgestellte Krieg, Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939, Tübingen 2004; Lange, Britta: Einen Krieg ausstellen, Die ›Deutsche Kriegsausstellung‹ 1916 in Berlin, Berlin 2003; Brandt, Susanne: The Memory Makers, Museums and Exhibitions of the First World War, in: History and Memory, Vol. 6, 1994, S. 95-122; Brandt, Susanne: Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg, Denkmäler oder Laboratoires d'histoire? in: Hirschfeld, Gerhard/Krumeich, Gerd (Hg.): Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges, Essen 1993, S. 241-258.

56 Beil, Christine: Erfahrungsorte des Krieges, Kriegsgefangenenausstellungen der Adenauerzeit, in: Buschmann, Nikolaus/Carl, Horst: Die Erfahrung des Krieges, Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg, Paderborn 2001, S. 239-260, hier S. 239.

57 Horne, John: Von Museen im Weltkrieg zu Weltkriegsmuseen, in: Kott, Christina/Savoy, Bénédicte (Hg.): Mars & Museum, S. 33-52, hier S. 38.

Ersten Weltkrieg war ihr Bewusstsein, »Zeugen« der Ereignisse zu sein. Aus Sorge vor einer Zerstörung der zukünftigen Museumsexponate bemühten sie sich zeitnah, eine möglichst vollständige und umfassende Sammlung von Objekten anzulegen, die zuvor nicht als ›museumswürdig‹ betrachtet worden waren.⁵⁸ In ihrer den Krieg dokumentierenden Funktion sahen die Museumsmitarbeitenden eine Möglichkeit, ihre berufliche und gesellschaftliche Relevanz zu beweisen: »The museums wanted to prove that they could adapt to the changing demands of modern war; they were influenced by war but at the same time aspired to influence it.«⁵⁹ Die Neuheit des Ersten Weltkrieges führte in mehreren kriegsführenden Ländern zu einer Reihe von Museumsneugründungen, die Susanne Brandt in ihrer Pionierstudie treffend »Memory Makers« nannte. Die im Ersten Weltkrieg entwickelten Sammlungs- und Ausstellungskonzepte initiierten Veränderungen in der musealen Praxis, die sich durch einen stärkeren Bezug auf aktuelle gesellschaftliche Themen und die Rolle des Museums als Informationsmedium ausdrückten.⁶⁰

Interessanterweise haben die westeuropäischen Museen der Forschung zufolge diese Qualitäten der populären aktualitätsbezogenen Ausstellungen im Zweiten Weltkrieg verloren.⁶¹ Eva Zwach spricht von einer »Bedeutungslosigkeit« der englischen und deutschen Militärmuseen während des Zweiten Weltkrieges, die durch »dilettantische und einfallslose« Inszenierungen von ihren Vorgängerausstellungen im Ersten Weltkrieg abfielen.⁶² Die historische Aufarbeitung der deutschen Museumsgeschichte im Nationalsozialismus steckt erstaunlicherweise noch in den Anfängen. Der Band einer Tagung von 2013 fragte erstmals nach politischen Rahmenbedingungen, Inszenierungen und Akteuren der Museen im Nationalsozialismus. Neben den bereits stärker erforschten Militärmuseen und ihren »Beuteausstellungen« oder den Ausstellungen zur »Entarteten Kunst« stehen hier auch andere Museumsgattungen wie das »Volksmuseum« und die Frage nach den Handlungsräumen der Museumsmitarbeitenden unter der NS-Diktatur im

⁵⁸ Brandt, Susanne: Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg, S. 243-251.

⁵⁹ Brandt, Susanne: The Memory Makers, S. 98.

⁶⁰ Beil, Christine: Der ausgestellte Krieg, S. 19.

⁶¹ Zwach, Eva: Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert, Eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg, Münster 1999, insb.: S. 103-131.

⁶² Ebd. S. 124.

Zentrum.⁶³ Diese ausgesprochen spannende komparative bzw. transnationale Perspektive bleibt ein Forschungsdesiderat – die hier gewonnenen Erkenntnisse weisen jedoch darauf hin, dass ein solcher Vergleich eher auf institutionellen als auf funktionalen Äquivalenten beruhen würde, da das sowjetische Museum mit seinem didaktischen Anspruch als Lernort stark hervorsticht.

Ich frage also nach der wechselseitigen Wirkung des Krieges auf das Museum und des Museums auf die Formierung der Kriegserinnerung. Dabei folge ich der These, dass Kriegsausstellungen und Museumsneugründungen die Merkmale der ›kommemorativen Gegenwartsausstellungen‹ entwickelten und zu einem Wandel in der Museologie der russischen Nachkriegszeit führten. Das Thema »Krieg im Museum« war bereits während des »Großen Vaterländischen Krieges« Forschungsgegenstand des Museumsinstitutes. Seit Mitte der 1950er Jahre wurden hier grundlegende Handbücher zum Museumswesen (*Muzejnoe delo*) publiziert, in denen, insbesondere zu den runden Jahrestagen des Kriegsendes, Aufsätze über die Inszenierung des »Großen Vaterländischen Kriegs« im Museum erschienen.⁶⁴ Im Kontext der politischen Reformen von Michail Gorbatschow veröffentlichten die Museen ab Mitte der 1980er Jahre die Erinnerungen ihrer Mitarbeitenden an ihre Arbeitserfahrungen im »Großen Vaterländischen Krieg«.⁶⁵ Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion war es wiederum das Museumsinstitut, das 1991 den ersten grundlegenden Sammelband »Museum und Macht« (*Muzej i vlast'*) über das sowjetische Museum als Gegenstand staatlicher Geschichts- und Kulturpolitik veröffentlichte. Hier

-
- 63 Baensch, Tanja/Kratz-Kessemeier, Kristina/Wimmer, Dorothee (Hg.): Museen im Nationalsozialismus, Akteure, Orte, Politik, Köln/Weimar/Wien 2016. Hier insb. der Forschungsüberblick von Tanja Baensch in der Einleitung, S. 11–19; Löw, Luitgard/Nuding, Matthias (Hg.): Zwischen Kulturgeschichte und Politik, Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus, Nürnberg 2014, hier insb.: Thamer, Hans-Ulrich: Autonomie, Selbstmobilisierung und politische Intervention, Museen im nationalsozialistischen Deutschland, S. 17–24.
- 64 Ab 1955 publizierte das Museumsinstitut die Reihen »Osnovy sovetskogo muzeovedenija« (Grundlagen der sowjetischen Museologie) und »Očerki istorii muzejnogo dela v SSSR« (Grundriss der Geschichte des Museumswesens in der UdSSR). Spezifisch zu der sowjetischen Museumsarbeit im Krieg: Simkin, Mendel': Sovetskije muzei v period Velikoj Otečestvennoj vojny, in: Trudy naučno-issledovatel'skogo instituta muzeovedenija (Hg.): Sbornik naučnykh trudov, vypusk II, Moskva 1961.
- 65 Vgl. exemplarisch den Sammelband mit Erinnerungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des »Staatlichen Historischen Museums« (GIM) Gosudarstvennij Istoricheskij Muzej (Hg.): Gosudarstvennij Istoricheskij Muzej v gody Velikoj Otečestvennoj vojny 1941–1945 gg. Sbornik vospominanij сотрудников музея, Moskva 1988; sowie die Erinnerungen von Marina Tichomirova, die während des Krieges im Leningrader »Blockademuseum« gearbeitet hatte: Tichomirova, Marina: Pamjatniki, Ljudi, Sobitija, Iz zapisok muzejnogo rabotnika, Leningrad 1984.

erschien die Pionierstudie von Natal'ja Fatigarova, die die staatliche Museumspolitik während des Krieges kritisierte, indem sie auf die fehlende Unterstützung der Behörden bei den Evakuierungen und ihrer inhaltlichen Betreuung hinwies. Fatigarova betonte die »Heldenaten« (*povigii*), die die Museumsmitarbeitenden bei der eigenständigen Rettung der Museumsbestände und der Umstellung ihrer Museumsarbeit auf Kriegsbedingungen vollbrachten.⁶⁶ Seitdem sind mehrere chronologische Überblickswerke und Quellensammlungen erschienen, die die sowjetische Museumsarbeit der Kriegszeit in die russische ebenso wie in die Museums geschichte Westeuropas bzw. der USA einordnen.⁶⁷ Abschließend ist das Handbuch »Die Museumsfront des Großen Vaterländischen 1941-1945« zu erwähnen, das in kurzen Überblicken 70 Museen in der Sowjetunion vorstellt, sowie die kürzlich erschienene, erste monografische Darstellung der sowjetischen Museumsarbeit im Krieg mit dem Titel »Die unsichtbare Front. Die Museen Russlands 1941-1945«.⁶⁸

Ich greife die Hinweise der russischen Forschung auf die *agency* der sowjetischen Museumsmitarbeitenden auf und analysiere die sowjetischen Museen im Krieg erstmals aus akteurszentrierter Perspektive. Die Resonanz auf die Arbeit der *muzejščiki*, die sich unter anderem in den Gästebüchern spiegelt, ist in Ansätzen bereits erforscht worden.⁶⁹ Die hier vorgenommene Bestimmung des »Buch der Meinungen und Vorschläge« (*kniga otzyvov*) als Gattung sowjetischer Selbstzeugnisse und als Mittel der stalinistischen Besucherforschung erweitert und ergänzt die bestehende Forschung.

- 66 Fatigarova, Natal'ja: *Muzejnoe delo v gody Velikoj Otečestvennoj vojny, aspekty*, in: NII kul'tury (Hg.): *Muzej i vlast', Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela (XVIII-XX vv.)*, Moskva 1991, S. 173-225.
- 67 Vgl. exemplarisch: Šulepova, Éleonora: *Muzeevědčeská Mysl' v Rossii XVIII-XX vekov*, Sborník dokumentov i materialov, Moskva 2010; Šulepova, Éleonora: *Osnovy muzeovedenija*, Moskva 2005; Kaulen, Marija: *Muzejnoe Delo Rossii*, Moskva 2003. Für eine Geschichte des russischen Museumswesens im Kontext der Historiografie des westlichen Museumswesens, vgl.: Grickevič, Valentin: *Istorija Muzejnogo dela v novejšij period, 1918-2000*, St. Petersburg 2009; ders.: *Istorija muzejnogo dela do konca XVIII veka*, St. Petersburg 2004. Zum Wandel der musealen Inszenierungspraxis vgl.: Poljakov, Taras: *Mifologija muzejnogo proektirovaniya ili »Kak delat' muzej? 2«*, Moskva 2003.
- 68 Koroleva, L.: *Muzejnyj front Velikoj Otečestvennoj 1941-1945 gg.*, Moskva 2014; Kantor, Julija: *Nevidimyj front*. Für einen historiographischen Überblick zum Museumswesen in den Jahren des »Großen Vaterländischen Krieges« bis 2017 vgl. Gurkina, Nina/Isaev, Aleksej: *Muzejnoe delo v gody Velikoj Otečestvennoj vojny*, Istografičeskij obzor, in: *Istorija i kul'tura*, Nr. 1, 2017, S. 178-184.
- 69 Plamper, Jan: *The Stalin Cult, A Study in the Alchemy of Power*, New Haven 2012, hier insb. Kapitel 6: *The Audience as Cult Producer, Exhibition Comment Books and Notes at Celebrity Evenings*, S. 203-221, sowie: Reid, Susan: *In the Name of the People, The Manege Affair Revisited*, in: *Kritika*, Vol. 6, 2005, S. 673-716.

Die Publikation ist im Feld der *Museum Studies* zu verorten. Dabei kann ihr Mehrwert als historische Ausstellungsanalyse für die *Memory Studies* bestimmt werden.⁷⁰ Die Forschung zu Museen im Krieg hat darauf hingewiesen, dass die klassischen Konzepte der Erinnerungs- und Gedächtniskultur unzureichend für die Analyse jener Ausstellungen sind, die Ereignisse zeitgleich zu ihrem Geschehen darstellen.⁷¹ Aufgrund der Funktion dieser ›Gegenwartsausstellungen‹ als »Deutungsinstanzen aktueller Ereignisse«, in die die Erfahrungen einer Gruppe einfließen, definiert Christine Beil die Ausstellungen im Krieg als »Erfahrungsorte« und als Bestandteil eines »gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses«.⁷² Unter Rückgriff auf den bereits diskutierten konstruktivistischen Erfahrungs begriff werden die Kriegsausstellungen zu einem die »Wirklichkeit formierende[n] und repräsentierende[n] Medium«.⁷³

In dem noch jungen und stark interdisziplinären Forschungsfeld der Museumsanalyse hat sich bislang weder ein methodischer Ansatz für die Untersuchung von gegenwärtigen Ausstellungen durchgesetzt, noch gibt es im Bereich der historischen Museumsanalyse, die sich um die Rekonstruktion vergangener Ausstellungen bemüht, ein übertragbares Schema, das sich in der Forschung etabliert hat.⁷⁴ Der Historiker und Kulturwissenschaftler Thomas Thiemeyer hat einen Analyseansatz vorgeschlagen, der das Museum als Quelle begreift.⁷⁵ Er adaptiert die Leitfragen der klassischen historischen Quellenkritik für den Untersuchungsgegenstand Museum. Dementsprechend soll nach den Autorinnen und Autoren der Ausstellung, ihren Positionen, ihren Adressatinnen und Adressaten sowie dem historischen Kontext, der Funktion der Ausstellung, ihren Begriffen, ihrer Form und ih-

⁷⁰ Für eine Erläuterung des Konzeptes und der Ausrichtung der Museumsanalyse vgl.: Baur, Joachim: Museumsanalyse, Zur Einführung, in: ders. (Hg.): Museumsanalyse, Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 7-14.

⁷¹ Aleida und Jan Assmann definieren Ausstellungen und Museen unter Rückgriff auf Maurice Halbwachs und Pierre Nora als Gedächtnisorte (*lieux de mémoire*), die den medialen Übergang vom kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis gewährleisten. Vgl. Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Das Gestern im Heute, Medien und soziales Gedächtnis, in: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried/Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien, Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 114-140, hier S. 120.

⁷² Beil, Christine: Erfahrungsorte des Krieges, S. 239-244.

⁷³ Ebd. S. 243.

⁷⁴ Für ethnologische, kultursemiotische und literaturwissenschaftliche Ansätze zur Analyse gegenwärtiger Ausstellungen siehe die entsprechenden Aufsätze von Eric Gable, Jana Scholze und Heike Buschmann in dem Sammelband »Museumsanalyse« von Joachim Baur. Zum Begriff und Ansatz der »Historischen Museologie« vgl. Raffler, Marlies: Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie, Wien 2007.

⁷⁵ Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft, Das Museum als Quelle, in: Baur, Joachim: Museumsanalyse, S. 73-94.

rem Aufbau gefragt werden. Damit folgt Thiemeyer dem Anspruch der *New Museology*, die mit Peter Vergo Ende der 1980er Jahre eine »selbstkritische Museologie« forderte.⁷⁶ Damit plädierte Vergo für eine Museumskunde, die die eigene institutionelle und kuratorische Praxis hinterfragt, und für eine Forschung, die sich mit dem Museum als ganzheitliches Phänomen beschäftigt. Im Kontext der historischen Museumsanalyse gibt Thiemeyer zu bedenken: »Wer Ausstellungen aus historischer Perspektive untersucht, ist abhängig von der Überlieferungslage, muss aus Fragmenten ein neues Gesamtbild zusammensetzen. Er ist in hohem Maße auf die Sicht der Produzenten und Rezipienten der Ausstellung [...] angewiesen, weil er das eigentliche Produkt, die Ausstellung höchstens ausschnitthaft [...] betrachten kann [...]. Das sinnliche Potential der Schau, etwa die Aura der Dinge oder die Wirkung des Raumes, entzieht sich seiner Analyse weitgehend.«⁷⁷ Damit spricht er den musealen Raum und die Objekte an, die das Museum und die Ausstellung von anderen Massenmedien unterscheiden. Diese »Aura« kann als »sinnliche Anmutungsqualität« bezeichnet werden, die neben der kognitiven Sinnvermittlung eine emotionale Verstehensebene entstehen lässt.⁷⁸

Im Kontext der Kriegsmuseen trug die Inszenierung der Objekte als »Reliquien« zu einer zusätzlichen Überhöhung in der Wahrnehmung der Exponate bei. Gleichzeitig lässt sich vermuten, dass die Betrachtung von Dingen, die der Gegenwart des Museumspublikums entnommen wurden, einen besonderen Effekt auf die Betrachterinnen und Betrachter hatte, da die Objekte ihre Teilnehmerschaft am Dargestellten bezeugten. Die kommemorativen Kriegsausstellungen hatten eine reale Dimension, da sie zeitgenössische Diskurse und Alltagsgegenstände aufgriffen: »Thus, if visitors to the museums saw objects from their everyday life on display, as objects of historical value, they themselves became part of history. [...] they were presented as being part of what-was-supposed-to-be-an-important-historical-event.«⁷⁹

Das bereits angesprochene Verständnis des sowjetischen Museums als Lern- und Erfahrungsort eröffnet an dieser Stelle weitere methodische Zugänge. Das Museum, das sich als Institution aus den frühmodernen Wunderkammern entwickelte, verstand sich seit Anbeginn als ein Ort, an dem Wissen gesammelt, erforscht und mit Blick auf zukünftige Generationen bewahrt und präsentiert wurde.⁸⁰ Mu-

⁷⁶ Vergo, Peter: *The New Museology*, London 1989.

⁷⁷ Thiemeyer, Thomas: *Geschichtswissenschaft*, S. 81.

⁷⁸ Korff, Gottfried/Roth, Martin: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Das Historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a.M. 1990, S. 9-37, hier S. 17.

⁷⁹ Brandt, Susanne: *The Memory Makers*, S. 99.

⁸⁰ Für Überblickswerke zu Museumsgeschichte siehe: Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*, New York 1992; Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York 1995; Simmons, John E.: *Museums, A History*, Lanham 2016. Besonders aufschlussreich für den Kontext der historischen Museumsanalyse ist der

seumsforscherinnen und Museumsforscher, die ihren Untersuchungsgegenstand als Ort der Wissensproduktion verstehen, plädieren für eine Analyse, die über die Rekonstruktion von Ausstellungen auf der Grundlage von Texten (beispielsweise Ausstellungskataloge) und Objektbeschreibungen hinausgeht.⁸¹ Um den Prozess der Wissensvermittlung und Wissensaneignung im Museum fassen zu können, muss neben der Ausstellungsstruktur (d.h. der Anordnung der Objekte im Raum und der damit intendierte Rundgang) und den Narrativen der Ausstellung (d.h. der Bildungs- und Vermittlungsarbeit) auch die soziale Praxis des Museumsbesuchs berücksichtigt werden.⁸² Die (sowjetischen) Museumsbesucherinnen und Museumsbesucher sprachen den Museen eine hohe gesellschaftliche Reputation und einen wissenschaftlichen Status zu. Diese diskursive Macht verlieh den Kuratorinnen und Kuratoren Autorität über die Schaffung und Verbreitung von Wissen. Demzufolge erwarteten die Museen von ihrem Publikum eine grundlegende Offenheit für die von ihnen inszenierte Wahrheit. Diese Erwartungshaltung wiederum prägte das soziale und kulturelle Verhalten am Lernort Museum. Dieses in den Quellen schwer zu fassende Zusammenspiel von Erwartungshaltung und Habitus muss bei der historischen Rekonstruktion der Wissensvermittlung und Aneignung am Lernort Museum berücksichtigt werden. Abhängig vom jeweiligen politischen Stellenwert des Museums und seiner häufig dazu in Relation stehenden finanziellen Situation wurde dieses überlegene, um nicht zu sagen elitäre Selbstverständnis, beispielsweise in der Museumsarchitektur oder der Präsentation von (wertvollen) Objekten sichtbar.

Hier kann die erweiterte Museumsanalyse die Wirkung des Ausstellungskontextes mit einbeziehen. Das Gebäude konnte, ebenso wie das Ausstellungsnarrativ, dazu beitragen, die Objekte zum Sprechen zu bringen. Wenn wir davon ausgehen, dass die Materialität die Realität, die wir untersuchen, formt, dann beeinflusste auch die Museumsarchitektur den Besuch. Insbesondere im sowjetischen Museum, in dem die Besucherinnen und Besucher einem linearen Ausstellungsrundgang folgten, spielten die Gestaltung der Vitrinen, die Beleuchtung der Säle, der

Sammelband »Museum Origins«, der historische Essays und Aufsätze über das Museumswesen von der Antike bis ins frühe 20. Jahrhundert präsentiert: Genoways, Hugh H./Andrei, Mary Anne (Hg.): *Museum Origins, Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, CA 2008.

- 81 Janes, Robert R.: *Museums and the Paradox of Change*, 3. Auflage, London 2013.
- 82 Die ausgesprochen hilfreichen Überlegungen zu einer Untersuchung der sozialen Praxis des Museumsbesuchs verdanke ich Alexandra Binnenkade, die mir freundlicherweise das Kapitel zur Museums- und Ausstellungsanalyse ihrer bislang unveröffentlichten Habilitationsschrift zur Verfügung gestellt hat. Binnenkade, Alexandra: *Know Your Violence, The Civil Rights Movement in Public History 1960-2010, Contexts Museum Exhibition*, unpubliziertes Manuskript der Habilitationsschrift an der Universität Basel.

knarzende Parkettboden oder der alle Geräusche dämpfende Teppich eine zusätzliche Rolle bei der Wahrnehmung der ausgestellten Objekte. Diese materiell-sinnliche Dimension, die von den Kuratorinnen und Kuratoren durchaus intendiert war, unterstützte den Prozess, den Mieke Bal als »coming to mean« beschrieb,⁸³ und führte dazu, dass Objekte eine ganz bestimmte Aussage transportierten.

Im Winter 1941/42 wurden die Trümmer des zerschossenen deutschen Kriegsgeräts auf dem Parkettboden des Museums der Roten Armee verteilt, um den Mythos der unbesiegbaren Wehrmacht aufzulösen. Die unscheinbaren Untergrundpässe aus dem jüdischen Ghetto lagen in Vitrinen hinter Glas und wurden so als Zeugen einer universellen Leiderfahrung aufgewertet. Und die zahlreichen prominent platzierten Mineralien aus dem Süd-Ural verwiesen im regionalwissenschaftlichen Museum auf den Reichtum der Natur und die interdependente Mensch-Natur-Beziehung. Sie machte Tscheljabinsk, jene Stadt, die im »Großen Vaterländischen Krieg« durch ihre Rüstungsproduktion Berühmtheit erlangte, zu »Tankograd« (Panzerstadt).

Drei temporäre Sonderausstellungen von Museen an der Front, im besetzten bzw. befreiten Gebiet und im Hinterland stehen hier also im Zentrum. Sonderausstellungen haben den Vorteil, dass sie im Vergleich zu Dauerausstellungen rasch konzipiert und inszeniert werden und so direkt auf aktuelle Ereignisse reagieren. Der Forschung zufolge zeigen sich in ihnen am ehesten neue Inszenierungsversuche und »kühnere Präsentationstechniken«. Ausstellungen auf Zeit [...] müssen den Mut zur These und den Mut zum Bild haben, damit sie mit ihren Botschaften der öffentlichen Diskussion Stoff und Richtung geben können. Sie sind Ausgangspunkte für Trends und weitreichende Verständigungs- und Deutungsprozesse«.⁸⁴

Aufbau und Quellen der Arbeit

Das hier zugrundeliegende Verständnis des Museums als Lern- und Erfahrungs-ort ist über sein Funktionsgefüge definiert, das den Aufbau dieser Arbeit strukturiert.⁸⁵ Der Dreischritt der Kapitel »Sammeln«, »Ausstellen« und »Besichtigen« folgt den klassischen Arbeitsbereichen der Museumsmitarbeitenden und integriert gleichzeitig die Dimension der Besucherrezeption. So lässt sich eine thematische mit einer chronologischen Gliederung verbinden, da diese Struktur die Entstehung, Darstellung und Wahrnehmung der musealen Kriegsdarstellung nachvollzieht.

⁸³ Bal, Mieke: Double Exposure, The Subject of Cultural Analysis, New York 1996, S. 4.

⁸⁴ Korff, Gottfried/Roth, Martin: Einleitung, S. 21f.

⁸⁵ Für die hilfreichen Hinweise zu dieser Gliederungsform bedanke ich mich ausdrücklich bei Felix Frey.

Das erste Kapitel fragt nach der Genese der Museumskollektionen zum »Großen Vaterländischen Krieg« und, nach welchen Kriterien die Sammlerinnen und Sammler in Moskau, Minsk und Tscheljabinsk die zukünftigen Museumsexponate aus den Kriegsrelikten auswählten. Das Kriegserleben der *muzejščiki* vor Ort und ihr professioneller Anspruch, dieses möglichst umfassend zu dokumentieren, führten zu drei regional geprägten Kriegssammlungen, die die in unmittelbarer Folge entstehenden Sonderausstellungen vorbestimmten und erweiterten. Die Moskauer *muzejščiki* erlebten den Angriff auf ihre Stadt und die erfolgreiche Verteidigung derselben. Das Kriegsgeschehen war räumlich so nah, dass sie an der Front Dinge aus den befreiten Gebieten sammeln konnten. Die evakuierte Minsker Regierung sah in den staatlichen Historikerkommissionen, die im ganzen Land nach Materialien zum »Großen Vaterländischen Krieg« suchten, eine Möglichkeit, den Partisanenkampf in Belarus zu dokumentieren. Die gesammelten Materialien bildeten den Grundstock des neuen Kriegsmuseums in der Hauptstadt und damit die materielle Basis für den heutigen Nationalmythos der Republik Belarus. Die Regionalwissenschaftlerinnen und Regionalwissenschaftler des Tscheljabinsker Museums lebten an einem Ort, der während des Krieges von Rüstungsindustrie und Hungersnot geprägt war. Im staatlichen Auftrag sammelten sie strategische Ressourcen, medizinische Heilkräuter und essbare Pflanzen und schufen so eine Kriegssammlung, die die spezifischen Beziehungen zwischen Mensch und Natur spiegelte.

In das Kapitel »Sammeln« sind die Arbeitsschritte des »Bewahrens« und des »Erwerbens« integriert. »Bewahren« bedeutete im Kriegsfall vor allem die Sicherung der Sammlungen vor ihrer Zerstörung durch den Feind – die Evakuierung der Museumssammlungen ins sichere Hinterland gelang in besetzten (Minsk) und frontnahen Gebieten häufig nicht. Auch in Moskau zerstörten deutsche Fliegerangriffe die Ausstellungssäle und an der Tscheljabinsker »Heimatfront« erzwangen politische Prioritäten die temporäre Schließung des Museums, was fast zum Verlust der Museumssammlung führte. »Erwerben«, dass heißt der Ankauf und die Herstellung von Museumsexponaten (Gemälde, Modelle, Statistiken usw.) erforderte den Einbezug der Öffentlichkeit. Abhängig von den Möglichkeiten vor Ort appellierte die *muzejščiki* an die zivile und militärische Bevölkerung, ihnen ihre persönlichen Kriegsrelikte für Ausstellungszwecke und zur Vervollständigung ihrer Kriegssammlungen zur Verfügung zu stellen.

Im Mittelpunkt des zweiten Kapitels stehen die drei Sonderausstellungen, die auf der Grundlage der gesammelten Objekte entstanden und ständig um neu eintreffende Exponate erweitert wurden. Alle drei Sonderausstellungen waren stark von den Kriegserfahrungen ihrer Macherinnen und Macher geprägt. Ihre Präsentationen integrierten und formten Facetten der Kriegswahrnehmung ihrer Besucherinnen und Besucher. Die Sonderausstellung »Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau« (*Razgrom nemeckich vojsk pod Moskvoj*), die im Februar 1942 in der Hauptstadt eröffnet wurde, entmystifizierte die Wehrmacht und trug mit

ihrer Heldenbildung zu einer Sakralisierung des Krieges bei. Die aus dem ideologischen Diskurs aufgegriffenen Narrative wurden mit den gesammelten Alltagsgegenständen kombiniert und schufen den kommemorativen Charakter der Sonderausstellung. Die Ausstellungstätigkeit der Kuratorinnen und Kuratoren wurde von einer intensiven Forschungstätigkeit zu dieser neuen Thematik begleitet. Die fremden und neuartigen Dinge des gegenwärtigen Krieges, die ununterbrochen in den Museen eintrafen, erforderten eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrem politischen Kontext, ihrer Provenienz und ihrer materiellen Beschaffenheit. Diese Arbeit trug zur Verwissenschaftlichung des Krieges bei und machte die Museumsmitarbeitenden zu Expertinnen und Experten des »Großen Vaterländischen Krieges«. Im befreiten Minsk prägte im Herbst 1944 die Generation der Überlebenden die ersten Kriegsausstellungen im neueröffneten Museum. Die *muzejščiki* der Sonderausstellung »Belarus unter dem Joch der deutschen Besatzer« (*Belo-russia pod igom nemeckich okkupantov*) präsentierten ein Narrativ, das sich in seiner Betonung des erfahrenen Leids von dem heroischen und mobilisierenden Gestus der Kriegsausstellungen unter Stalin unterschied. Von der Solidarität der nicht-jüdischen Bevölkerung mit den Opfern des Holocausts und der räumlichen Nähe zu den deutschen Kriegsverbrechen ausgehend, wurden in dieser Ausstellung zur Besatzungsherrschaft Ghettos und Todeslager thematisiert und damit andere Erfahrungen des Widerstands und des Überlebens als die des Partisanenkampfs angesprochen.

In Tscheljabinsk konnte das größte Museum der Stadt erst im April 1946 wieder eröffnen. Die Sonderausstellung »Die Rolle Tscheljabinks im Großen Vaterländischen Krieg« (*Rol' Čeljabinska v Velikoj Otečestvennoj vojne*) legte den Fokus weniger auf die Rüstungsfabriken als vielmehr auf die geologischen Besonderheiten des Süd-Urals. Die Ausstellung präsentierte die Steine und Mineralien als Grundbedingung für die Rolle »Tankograd« im Krieg und spiegelte damit die Weltanschauung der *kraevedy* (Regionalwissenschaftlerinnen und Regionalwissenschaftler) von einer interdependenten Natur-Mensch-Beziehung.

Die drei Museen waren unterschiedlich stark von den spätstalinistischen Säuberungen betroffen, die den regional geprägten kommemorativen Inszenierungen ein (vorläufiges) Ende setzten. Das zweite Kapitel schließt mit einer Beschreibung der unterschiedlichen Bedingungen dieser Säuberungen und zeigt, wie sich trotz des staatlichen Eingriffs Reste der früheren Ausstellungspraxis in der Arbeit der *muzejščiki* erhielten, die über den Stalinismus hinaus wirksam blieben.

Das dritte Kapitel »Besichtigen« wechselt die Perspektive und nimmt das Museumspublikum in den Blick. Eng mit der Frage der Rezeption sind, insbesondere am sowjetischen Lernort Museum, die Bildungs- und Vermittlungsarbeit der sogenannten *ěkskurzovody*, der Museumsführerinnen und Museumsführer, verbunden. Die »Exkursion« (*ěkskurzija*), d.h. die Führung, war das Ergebnis der sowjetischen Museumspraxis von »Kritik und Selbstkritik«, die die *muzejščiki* aneinander übten.

Die Führungen wurden an die Besuchergruppen angepasst, welche sich in erster Linie aus dem Personal der Roten Armee und den Schulklassen zusammensetzten. Innerhalb der Grenzen, die das Genre des *kniga otzyvov* setzte, zeigt sich eine Vielfalt von Meinungen in dem Forum, das das Gästebuch im sowjetischen Museum darstellte. Dieses kann gewinnbringend als ›Medium der Kommunikation‹ analysiert werden, da die Museumsmitarbeitenden interessanterweise auf die Einträge antworteten und das Gästebuch als Mittel der Erforschung und Erziehung ihres Publikums nutzten. In den Moskauer, Minsker und Tscheljabinsker Museen ertönte ein ›dissonanter Chor von Besucherstimmen‹, der sich, entgegen der Erwartung, mal kreativ, mal kritisch, mal lobend, mal ironisch, mal belehrend zum Ausstellungsinhalt äußerte. Ideologie wird in den Einträgen als eine das sowjetische Selbst formende Kraft anschaulich.

Das sowjetische Museum ist ein idealer Forschungsgegenstand, um das Zusammenwirken von Kulturschaffenden, Gesellschaft und Staat im Stalinismus zu untersuchen und zu folgendem Schluss zu kommen: »[...] it is now clear that the concept of ›totalitarian culture‹ is inadequate on many levels and that the ›Stalinist‹ cultural policies and practices were not simply imposed from on high but were the results of a more complex process of interaction among the party-state, artist, and public [...].«⁸⁶

Die heterogene Quellenlage eines Museums bietet instruktive Einblicke in diese komplexen Interaktionsprozesse und lässt dabei die Akteure und Ausstellungen über die Diskursanalyse hinaus sichtbar werden. Die Sitzungsprotokolle der *muzejščiki* geben Einblicke in die museumsinternen Debatten und über die thematische und szenografische Ausrichtung der Ausstellungen. Sie zeigen, dass die Reden Stalins und die Instruktionen des Museumsinstitutes Rahmen und Richtlinien waren, während die Verantwortung für die konkrete Gestaltung und Vermittlung des Kriegserlebnisses bei den Kuratorinnen und Kuratoren lag. Die Tagebucheinträge der Museumsmitarbeitenden lassen den Arbeitsalltag im Krieg anschaulich werden und zeigen die intrinsische Motivation für die Dokumentation ihrer Zeitzeugenschaft. Die Entstehung und Inszenierung von Ausstellungen wird über verschiedene Versionen von ›thematischen Ausstellungsplänen‹ nachvollziehbar, und handschriftliche Korrekturen ermöglichen Einblicke in die Prozesse von Zensur und Selbstzensur. Fotos der Ausstellungen erlauben eine räumliche Vorstellung von den Inszenierungen und lassen Rückschlüsse auf den Rundgang und die performative Dimension des Ausstellungsbesuchs zu. Die Arbeitsberichte der Museumsdirektoren an das Museumsinstitut und die Beurteilungen derselben geben nicht nur aufschlussreiche Einblicke in den praktischen Arbeitsalltag, sondern

86 Davies, Sarah/Harris, James: *Stalin's World, Dictating the Soviet Order*, New Haven 2014, S. 232.

spiegeln zugleich das Selbstbild der *muzejščiki* und die Ansprüche, denen sie entsprechen mussten. Schlussendlich sind die Einträge in die Gästebücher eine einmalige Quelle, um Einblicke in die Rezeption des Ausstellungspublikums mit der aus ihrer Sicht offiziellen Kriegsdarstellung zu gewinnen. Der museumsinterne Umgang mit den Einträgen zeigt die Mechanismen der Besucherforschung und das Selbstbild der *muzejščiki* als didaktisch motivierte Lehrerinnen und Lehrer.

Dieses Quellenkorpus setzt sich aus Archivbeständen aus der Russischen Föderation und der Republik Belarus sowie aus einem breiten Spektrum publizierter Quellen zusammen. Die konsultierten Archive schließen das Nationalarchiv in Minsk (NARB), das Archiv des russischen Verteidigungsministeriums in Podolsk (CAMO) sowie das Archiv des Tscheljabinsker Gebietes (OGAČO) ein. Als besonders reichhaltig haben sich die Archive der hier untersuchten Museen erwiesen. Diese Archive enthalten bislang kaum konsultierte Bestände, da der Zugang grundsätzlich nur Museumsmitarbeitenden gewährt wird. Hier bewahren die Museen unter anderem ihre Gästebücher und Ausstellungspläne, Korrespondenzen und fotografische Dokumentationen ihrer Museumstätigkeit auf. Diese heterogene Quellenlage in drei Museen an unterschiedlichen Orten, die einem jeweils individuellen Sammlungsmuster folgten, birgt überraschende Funde und ermöglicht einen qualitativen Vergleich. Für die methodischen Vorgaben des Museumsinstitutes innerhalb des Narkompros sowie für Ausstellungsrezensionen in der russischen bzw. belarussischen Presse wurde auf die Bestände der Nationalbibliotheken in Moskau und Minsk zurückgegriffen.⁸⁷

87 Ein Hinweis zur russischen bzw. belarussischen Transliteration: Unter Ausnahme der im deutschen Sprachgebrauch eingebürgerten Schreibweisen, wie zum Beispiel Tscheljabinsk anstelle von Čeljabinsk, wird die wissenschaftliche Umschrift der kyrillischen Bezeichnungen verwendet. Anachronismen treten allerdings im belarussischen Fallbeispiel auf, da die Quellsprache in der Regel russisch ist, die Sekundärliteratur jedoch belarussisch. Im Fall von Personen- oder Ortsnamen, die in den jeweiligen Texten in unterschiedlichen Sprachen genannt werden, wird die entsprechende andere Transliteration in Klammern angeführt. Diese Festlegung soll eine kohärente und handhabbare Terminologie gewährleisten.