

9. Die Deprofessionalisierung der Museumsarbeit im Nationalsozialismus

Auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wirkte die im Museumsreformkontext führende Rolle der deutschen Museen nach, die sich in der Weimarer Zeit im Umfeld von Koetschau, Museumsbund und *Museumskunde* weiter maßgeblich herausgebildet hatte. Eine außergewöhnliche Gelegenheit, die Professionalität des deutschen Museumswesens vor aller Welt in Szene zu setzen, bot sich dem »Dritten Reich« mit der Pariser Weltausstellung im Sommer 1937. Während zeitgleich im eigenen Land bei »Säuberungsaktionen« mehr als tausend Werke der Moderne in deutschen Museen beschlagnahmt wurden, ließ das NS-Regime, das selbstbewusst mit seinen vermeintlichen kulturellen Leistungen in der internationalen Arena zu brillieren suchte, auf dem Ausstellungsgelände der Weltausstellung in Paris nicht nur einen monumentalen Pavillon von Albert Speer errichten.¹ In einer der Museografie gewidmeten speziellen Abteilung, die im Juni 1937 im Rahmen der Ausstellung im neuen Pariser Museum für moderne Kunst im Ostflügel des Palais du Tokyo eröffnet wurde, bespielte Deutschland außerdem einen eigenen Raum zum deutschen Museumswesen. Das Konzept ging offiziell auf den seit 1934 amtierenden Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlins, Otto Kummel, zurück, wurde jedoch wahrscheinlich vom Leiter des im September 1934 eingerichteten Außenamts der Berliner Museen, Niels von Holst, erarbeitet.² Bezeichnenderweise gibt es keine Hinweise darauf,

1 Zum Deutschen Haus vgl. z.B. Sigel 2000, S. 143-17; Fiss 2002.

2 Vgl. Kott 2016, S. 64f. Zur »Außenamt« genannten Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit vgl. Savoy 2014, S. 38-40. Holst steuerte selbst einen Bericht zum deutschen Ausstellungssaal für die *Museumskunde* bei, vgl. Holst 1938. Bereits zuvor hatte er erkannt, wie wichtig Museen als kulturpolitische Instrumente für internationale Beziehungen waren. Im Juni 1935 erbat er von der Direktion des Kunstmuseums Düsseldorf Materialien zu seinem unlängst errichteten Bau, um diese nach Rio de Janeiro weiterzuleiten. Dort

dass der Museumsbund, der auch über 1933 hinaus die zentrale Organisation der deutschen Museen blieb und mit dem noch im April 1937 offiziell über eine Neuorganisation verhandelt wurde, in irgendeiner Form in die Planung oder Realisierung des Saals einbezogen worden war.

In der Pariser Ausstellung von 1937 präsentierten indirekt beleuchtete Schaubilder, die aus einer Kombination aus kurzen Texten, Zeichnungen und Fotomontagen mit Reproduktionen berühmter Exponate wie der Nofretete bestanden, die deutschen Museen in nüchtern-sachlichem Stil als weltoffen, publikumsorientiert, gegenwartsbezogen wie zugleich der Geschichte und Tradition verpflichtet.³ Die Tafeln nahmen den unteren Teil der Wände ein, während ihre obere, abgedunkelte Hälfte als Projektionsfläche für Museumsfilme diente, die das Berliner Kulturfilm-Institut unter Leitung des Dokumentarfilmers und Filmproduzenten Hans Cürlis gedreht hatte (Abb. 41).⁴

Der Einsatz audiovisueller Medien unmittelbar im Ausstellungsarrangement war, wie Christina Kott hervorhebt, »ein absolutes Gestaltungsnovum«.⁵ Im Auftritt der deutschen Museen in Paris zeigt sich die Vereinbarkeit moderner Museologie und politisch-ideologischer Narrative im Kontext der NS-Propaganda so besonders eindringlich.⁶ Der deutsche Kino- und Ausstellungssaal im Palais du Tokyo steht beispielhaft dafür, dass es klare Kontinuitäten gerade in der musealen Praxis innovativer, publikumsnaher Raumgestaltungen auch nach der NS-Machtübernahme von 1933 gab. Sich der Reformbewegung um 1900 verdankende, in den 1920er Jahren weiterentwickelte dezidiert moderne Konzepte der Aufstellung und Hängung von Exponaten, der Ausstattung von Ausstellungsräumen, der Einbeziehung von Massenmedien oder der Besucherführung wurden beibehalten und nun in den Dienst von an die NS-Ideologie angepassten Inhalten und neuen Publikumsvorstellungen gestellt.⁷

Während fortschrittliche museale Inszenierungs- und Vermittlungsformen also durchaus von der äußeren Form her präsent blieben, war ab 1933

sollte ein landesgeschichtliches Museum nach deutschem Modell entstehen. Vgl. Brief Holst an die Direktion, 12.6.1935, Akten des Städtischen Kunstmuseums, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-4-3819-0000.

3 Vgl. Kott 2016, S. 69-71.

4 Vgl. ebd., S. 67-69, sowie Savoy 2014 zu den Museumsfilmen.

5 Kott 2016, S. 68.

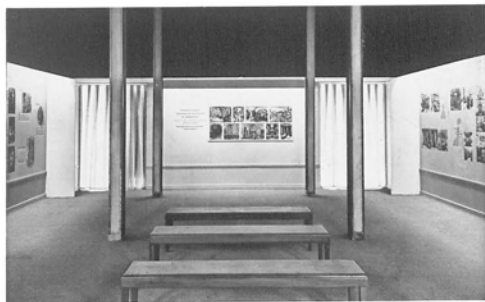
6 S. weitere Beispiele bei Joachimides 2001, S. 225-238; Bernau 2016.

7 Vgl. Joachimides 2001, S. 225-238; Cladders 2016b; Bernau 2016.

Abb. 41 Illustration zur Ausstellung Deutsche Museen auf der Pariser Weltausstellung 1937 aus einem Artikel von Niels von Holst in der Museumskunde von 1938



AUSSENWAND DES SAALDES „DEUTSCHE MUSEEN“ AUF DER WELTAUSSTELLUNG 1937



INNENDES DES SAALDES „DEUTSCHE MUSEEN“

TAFEL 18

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4” Nr. 386/5,
N.F.

nicht allein die Sammlungs- und Erwerbungspolitik der Museen einschneidenden Veränderungen ausgesetzt, die sich bereits zuvor in NS-Kampagnen gegen moderne Kunst in öffentlichen Sammlungen angedeutet hatten. Viel-

mehr führte auch das im April 1933 erlassene »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums«, in dessen Konsequenz jüdische und politisch als nicht mehr tragfähig eingeschätzte, aber gerade auch besonders progressive, eng mit der liberalen Kulturpolitik der Weimarer Republik verbundene Museumsbeamte entlassen wurden, zu einem umfassenden Personalwechsel in den Museen. Etliche Fallstudien, die im Zuge der sich seit den 1980er Jahren intensivierenden Forschung zur NS-Zeit entstanden sind, bestätigen, dass auch in den Museen nach 1933 die gesamte Bandbreite von Opfern des Regimes über Mitläufer und Mitläuferinnen und bis hin zu Tätern und Täterinnen vertreten war.⁸ Hinlänglich bekannt ist zudem: Viele Museumsleute brachten ihre Expertise für die ideologisch begründeten »Säuberungen« ihrer Sammlungen oder auch die Kunst- und Kulturgutraubzüge des NS-Regimes ein, bereicherten sich unter dem Vorwand, im Interesse ihrer Institution zu handeln, an als Juden Verfolgten oder verweigerten ihnen infolge des 1938 erlassenen »Judenbanns« den Zutritt zu ihren Häusern.

9.1 Der DMB und seine Zeitschrift während der NS-Diktatur

Die zwiespältige Rolle der deutschen Museen zwischen fortgesetzter Modernität und Professionalität gerade in Präsentation und Besucherorientiertheit auf der einen, zunehmender Ideologisierung und den vielfältigen Schattierungen individuellen Mittuns im NS-Staat auf der anderen Seite spiegelt sich auch in der Geschichte des Museumsbundes ab 1933. Von Anfang an gab es auf Seiten des Bunds Anpassungsversuche an das NS-Regime, die Kristina Kratz-Kessemeier jüngst ausführlich beschrieben hat.⁹ Als Vorsitzender der Abteilung für Kunst- und Kunstmuseen im DMB machte sich Noack im Sommer 1933 für die staatliche Anerkennung des Verbands stark, plante für alle Museen eine »Zwangsmittgliedschaft« und lancierte eine Umfrage, mit der er die regimenahe Neuaufstellung von den Mitgliedern absegnen lassen wollte. Den Berliner Zoologen Carl Zimmer, seit 1932 Gesamtvorsitzender, überzeugte er von einer die »Wünsche der Staatsregierung« berücksichtigenden Reorganisation des DMB. Die Anpassung an das NS-Regime wurde mit der Übernahme

8 Vgl. Baensch 2016 mit weiterführenden Literaturhinweisen.

9 Die folgende zusammenfassende Darstellung zum DMB in der NS-Zeit folgt Kratz-Kessemeier 2016; Kratz-Kessemeier 2018; Saehrendt 2003. Zu Noacks Amtsführung am Augustinermuseum während der NS-Zeit vgl. Stockhausen 2017.