

# Bewegte Objekte

## Einleitende Gedanken zur Musealisierung des Zeitzeugen

---

STEFFI DE JONG

### EINLEITUNG – »WIR SIND GESCHICHTE!«<sup>1</sup>

Aus Anlass des 50. Jubiläums der Römischen Verträge zeigte das Brüsseler *Musée de l'Europe* von Oktober 2007 bis Mai 2008 die Ausstellung *It's our history!*. Die Ausstellung war ursprünglich als Eröffnungsausstellung für ein größeres Europamuseum gedacht und wurde in leicht veränderter Form unter dem Titel *Europa – To Nasza Historia* im Sommer 2009 in Breslau gezeigt<sup>2</sup>. Thema der Ausstellung ist die Geschichte der Europäischen Integration von 1945 bis 2007; und wie der Titel – *It's Our History!* – Es ist un-

- 
- 1 Dieser Aufsatz wurde im Rahmen des Forschungsprojektes Exhibiting Europe. The development of a European narrative in museums, collections and exhibitions verfasst. Das Projekt wird gefördert vom Norwegischen Forschungsrat unter dessen Programm Assigning Cultural Values (KULVER).
  - 2 Für einen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Musée de l'Europe siehe Charléty, Véronique: »Bruxelles: capitale européenne de la culture? L'invention du Musée de l'Europe«, in: Etudes Européennes (3. März 2006). Im Internet unter: <http://www.cees-europe.fr/fr/etudes/revue9/r9a3.pdf>. Letzter Zugriff 17.02.1010. Sowie Mazé, Camille: »Von Nationalmuseen zu Museen der europäischen Kulturen – Eine sozio-historische und ethnografische Annäherung an den Prozess einer »Europäisierung« der ethnologischen und historischen Nationalmuseen«, in: Museumskunde 73 (2008), S.110-126.

sere Geschichte! – schon andeutet, will das *Musée de l'Europe* die Europäische Integrationsgeschichte als eine Geschichte ›von unten‹, als eine Geschichte der europäischen Bürger darstellen. Bereits in der Lobby wird die Ausstellung von einem sogenannten »Manifest« eingeleitet, in dem zu lesen ist:

»[...] die Ausstellung zeigt, [...] dass die ›große Geschichte‹ des europäischen Zusammenschlusses untrennbar ist von der ›kleinen Geschichte‹ eines jeden von uns, die wir die Bürger Europas sind. Diese Geschichte ist kein Privileg der Herrschenden. Wir alle formen sie, ohne dass wir uns dessen immer bewusst sind. Das ist unsere Geschichte!«<sup>3</sup>

Die Macher versuchen, diesem Leitsatz durch siebenundzwanzig auf die ganze Ausstellung verteilten Video-Stationen gerecht zu werden. Hier kann man sich siebenundzwanzig persönliche Geschichten von EU-Bürgern ansehen, eine pro Mitgliedsstaat. So erzählen zum Beispiel die Deutschen Inge und Klaus Stürmer von ihrer Flucht aus der DDR im Jahre 1962, die Belgierin Rita Jeusette von ihrer Beteiligung am Streik in der Nationalen Waffenfabrik im belgischen Herstal, wo Arbeiterinnen 1966 um Lohngleichstellung kämpften, und der Ungar Gyula Csics spricht davon, wie er den ungarischen Aufstand 1956 als Zwölfjähriger erlebt hat. Gleich im zweiten Raum blicken diese 27 Europäer, den Besuchern von einem Gruppenfoto entgegen. In seinem pädagogischen Begleitheft vergleicht das *Musée de l'Europe* dieses Gruppenfoto mit den sogenannten ›Familienfotos‹, die bei EU-Gipfeln aufgenommen werden: »This could have been an official photograph of a European summit with the EU heads of state and government, but it isn't. These are 27 ordinary European citizens«<sup>4</sup>. Bereits am Anfang der Ausstellung wird also eine enge Verwandtschaft zwischen einer Geschichte ›von unten‹ und der Geschichte »der Herrschenden« etabliert. Der Titel der Ausstellung »Es ist unsere Geschichte« wird zu einem ›Wir sind Geschichte!‹; die 27 Individuen werden zu Stellvertretern der eu-

---

3 Die Museumstexte wurden für die Breslauer Version der Ausstellung überarbeitet und ins Deutsche, Polnische und Tschechische übersetzt. Wann immer ich aus den Ausstellungstexten zitieren werde, werde ich mich auf die deutsche Version der Texte berufen, wie sie in Breslau zu lesen waren.

4 Tempora: L'Europe, c'est ton histoire. Cahier pédagogique, o.O 2007.

ropäischen Integrationsgeschichte aus dem einfachen Grund, dass sie während der Zeit, die in der Ausstellung behandelt wird, in einem Land gelebt haben, das heute zur Europäischen Union gehört. Als solche sind sie zugleich grundsätzlich austauschbar, wie ein weiterer Museumstext unterstreicht:

»Die 27 Personen, denen Sie hier begegnen werden, geben uns die Möglichkeit, die europäische Geschichte zu verstehen, die sich seit 50 Jahren in der Verschiedenartigkeit individueller Schicksale widerspiegelt. Gewiss hätten viele andere auch, deren Leben ähnlich verlaufen sind, ausgewählt werden können. Aber das beweist nur, dass das, was für unsere 27 Personen gilt, für sehr viele andere auch zutrifft, vielleicht sogar für alle. Für jeden von uns ist die Geschichte Europas die eigene Geschichte.«

Die Ausstellung baut demnach auf der doppelten Annahme auf, dass die »große Geschichte« der europäischen Integration die Summe von unzähligen individuellen Geschichten ist und deshalb jeder als valider und kompetenter Zeuge der Geschichte fungieren kann.

Das *Musée de l'Europe* ist weder das erste, noch das einzige zeithistorische Museum, das für seine Ausstellung auf gesprochene oder auf Video aufgezeichnete Zeugnisse zurückgreift. Wie die Kulturwissenschaftlerin Katrin Pieper jüngst festgestellt hat, haben historische Museen »den erzählenden Zeitzeugen als authentisches Schauobjekt [entdeckt]«<sup>5</sup>. Allen voran Gedenkstätten und Museen, die den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust behandeln, integrieren Zeitzeugen-Videos und Audioaufnahmen in ihre Dauerausstellungen. Es steht mittlerweile außer Frage, dass der Zeitzeuge in historischen Museen angekommen ist. Wie aber ist er dorthin gekommen, was sind seine musealen Funktionen und wie wird er dargestellt?

Laut der jüngsten Definition des International Council of Museums ist ein Museum »a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which *acquires, conserves, researches, communicates and exhibits* the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and en-

5 Pieper, Katrin: »Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur«, in Joachim Baur (Hg.), *Museumsanalyse – Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2010, S 187-212, hier S.191.

joyment«<sup>6</sup>. Ausgehend von den hier definierten Aufgaben des Museums, nämlich Sammeln, Konservieren, Forschen, Vermitteln und Ausstellen, werde ich anhand von ausgewählten Beispielen zeigen, wie sich der Zeitzeuge von einer Quellengattung und einer zentralen Figur in der Geschichtsvermittlung zu einem, in seiner medialisierten Repräsentation, authentifizierenden Schauobjekt gewandelt hat. Dabei sollen generelle Trends in der musealen Darstellung und die gesellschaftlichen Funktionen von Zeitzeugen aufgezeigt werden.

## **SAMMELN, FORSCHEN, KONSERVIEREN – INDIVIDUELLE ERINNERUNG ALS QUELLE UND SAMMLUNGSOBJEKT**

Museen sind Sammlungs- und Forschungsinstitutionen. Die Fragen danach, was gesammelt wird und nach welchen Kategorien die gesammelten Objekte angeordnet werden, haben sich dabei über die Jahrhunderte und von Museum zu Museum gewandelt.<sup>7</sup> Auch sammeln Museen als Forschungseinrichtungen oft Gegenstände, die nicht direkt für die eigentliche Ausstellung bestimmt sind. Ein Großteil der Sammlungsbestände findet nie oder nur für begrenzte Zeit einen Platz in der Dauerausstellung. Objekte, für die in den Ausstellungsgalerien kein Platz ist, die aus ethischen, moralischen

---

6 International Council of Museums: ICOM Definition of a Museum. Im Internet unter: <http://icom.museum/definition.html> vom 24. 08.2007. Letzter Zugriff: 21. Februar 2010. Meine Hervorhebung.

7 Die Literatur der Museumsgeschichte füllt einige Regalkilometer. Für eine Analyse des Verhältnisses zwischen den Sammlungs- und Ausstellungspraxen von Museen und ihrem Umfeld siehe zum Beispiel: Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: history, theory, politics*, London/New York: Routledge 1995; Habsburg-Lothringen, Bettina: „Was dem ›bain des Risen‹ folgte. Ausstellungswirklichkeiten als Weltbilder«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 18 (2007), S. 62-90; Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge 1992 sowie Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Destination Culture-Tourism, Museums and Heritage*, Berkley: University of California Press 1998.

oder Relevanzgründen für die aktuelle Dauerausstellung ungeeignet scheinen oder gar nicht erst für diese bestimmt waren, landen im Depot.

In vielen Museen wurden Audio- oder Video-Interviews mit Zeitzeugen gesammelt und archiviert, bevor sie Teil der eigentlichen Ausstellung wurden. So legte das *Imperial War Museum* bereits 1972 ein »Sound Archive« an, für das seither ungefähr 56.000 Stunden an erzählter Geschichte zu allen möglichen Themen zusammengetragen worden sind. Wenngleich mittlerweile einige der Aufnahmen in die permanente Ausstellung integriert wurden, so gibt es laut Margarete Brooks, der Leiterin des Archivs, »no purpose in collecting beyond trying to cover all aspects of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century conflict and ensuring that we do this before it's too late«<sup>8</sup>. Als aber die Entscheidung fiel, für die oben genannte *Holocaust Exhibition* Video-Interviews mit Überlebenden zu produzieren, griff man für die Auswahl der Zeitzeugen auf das bereits vorhandene Archiv an Audioaufnahmen zurück<sup>9</sup>.

In KZ-Gedenkstätten dienten die frühen Interviews meist der konkreten Erforschung der Lagergeschichte und der Lebensbedingungen der Häftlinge. Das Interesse an individueller Erinnerung ist zum Teil auf die relativ dünne Quellenlage zurückzuführen, die die Erforschung der Lagergeschichte erschwert. Viele Dokumente wurden vor der Befreiung der Lager vernichtet, während andere für lange Zeit schwer zugänglich in osteuropäischen Archiven lagerten. Zudem rückte die seit den späten 1970er Jahren aufkommende Oral History neue Fragen ins Interesse der Forschung. Die Oral History beschäftigt sich vornehmlich mit einer »Geschichte von unten«, die »nach der Subjektivität derer [fragt], die wir als Objekte der Geschichte zu sehen gelernt haben, nach ihren Erfahrungen, ihren Wünschen, ihrer Widerstandskraft, ihrem schöpferischen Vermögen, ihren Leiden«<sup>10</sup>. Für lange Zeit hatte sich die Erforschung der Konzentrationslager vor allem für die politisch-ökonomischen Funktionen der Lager und den »Widerstandskampf« der Häftlinge interessiert. Im Zuge der Oral History versuchte

8 Brooks, Margaret (Bewahrerin des Sound Archive im Imperial War Museum): E-mail Interview am 4. Februar 2010.

9 Bardgett, Suzanne: The use of oral history in the Imperial War Museum's Holocaust Exhibition. o.O.: o.D. Einsehbar im Imperial War Museum.

10 Niethammer, Lutz: »Einführung«, in: Ders. (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der »Oral History«*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.7-33, hier S.10.

man nun auch, »den vielschichtigen ›Alltag‹ der Gefangen, die inneren Strukturen der Lagergesellschaft, Überlebensbedingungen und die Perspektive der unterschiedlichen Häftlingsgruppen zu ergründen«<sup>11</sup>. So bemerken etwa Diana Gring und Katrin Theilen angesichts der Sammlung und Ausstellung von Video-Zeugnissen in der *Gedenkstätte Bergen-Belsen*, dass es »viele Aspekte und Ereignisse gibt, zu denen wenige oder gar keine anderen Quellen als Selbstzeugnisse in Form von schriftlichen Augenzeugenberichten und Video-Interviews vorliegen«<sup>12</sup>. Von Anfang an ging es neben dem Forschungsinteresse gleichermaßen auch darum, den Opfern von nationalsozialistischem Terror und Vernichtung eine Stimme zu geben.

In der *Gedenkstätte Bergen-Belsen* wurden seit den frühen 1990er Jahren Interviews mit Überlebenden des Lagers geführt. Seit 1999 arbeitet die Gedenkstätte selbst an einem groß angelegten Videointerview-Projekt<sup>13</sup>. Die Videos werden in der Gedenkstätte erschlossen und archiviert und bilden einen grundlegenden Teil der Sammlung<sup>14</sup>. Als im Jahre 2000 über eine neue Dauerausstellung entschieden wurde, bezog man auch die aufgezeichneten Interviews in die Planung mit ein. Das Interviewprojekt und die Ausstellungskonzeption liefen nun parallel – ein Umstand der laut der Interviewerin Diana Gring jedoch keinen Einfluss auf die Methodik und Fragestellung des Interviewprojekts hatte<sup>15</sup>.

Dass das Sammeln von Interviews auch einer Museumsgründung dienen kann, zeigt das Beispiel der *Gedenkstätte Neuengamme*. Als die Mitarbeiter der Gedenkstätte in den 1980er Jahren damit anfangen, Interviews aufzuzeichnen, ging es nicht nur darum, die Häftlings- und Lagergeschichte

- 
- 11 Garbe, Detlef: »Das KZ-Neuengamme«, in: Ulrike Jureit/Karin Orth (Hg.), *Überlebensgeschichten: Gespräche mit Überlebenden des KZ-Neuengamme*, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag 1994, S.16-43, hier S.35.
  - 12 Gring, Diana/Theilen, Karin: »Fragmente der Erinnerung«, in Rainer Schulze/Wilfried Wiedemann (Hg.), *AugenZeugen. Fotos, Filme und Zeitzeugenberichte in der neuen Dauerausstellung der Gedenkstätte Bergen-Belsen, Hintergrund und Kontext*, O.o.: Stiftung niedersächsische Gedenkstätten 2007, S.153-219, hier S. 194.
  - 13 Ebd.
  - 14 D. Gring/K. Theilen: »Fragmente der Erinnerung«, S. 194.
  - 15 Gring, Diana (Zuständige für Medien und Interviews in der Gedenkstätte Bergen-Belsen): Interview am 17. Dezember 2009.

aufzuarbeiten. Mit den Interviews wurde »zu einer Zeit begonnen, als noch daran gezweifelt wurde, ob sich überhaupt genügend Material finden ließe, um die Geschichte des Konzentrationslagers darstellen zu können«<sup>16</sup>. Das Interviewprojekt sollte die Möglichkeit einer musealen Aufarbeitung der Lagergeschichte aufzeigen. Auszüge aus den frühen Interviews wurden verschriftlicht und 1981 in die erste Ausstellung der Gedenkstätte, die den Titel *Arbeit und Vernichtung* trug, integriert<sup>17</sup>. Erst in der zweiten, größeren Dauerausstellung *Überlebenskämpfe – Häftlinge unter der SS-Herrschaft*, die 1995 eröffnet wurde, tauchten die ersten Audiostationen auf. Es sollte bis zur Konzeption der aktuellen, seit 2005 offen zugänglichen Ausstellung *Zeitspuren* dauern, bis auch Video-Interviews in die Ausstellung aufgenommen wurden. Zu diesem Zeitpunkt konnten die Kuratoren bereits auf ein Archiv von mehreren hundert Interviews zurückgreifen.

Über die Jahre hat sich das Spektrum der Interviewten und der Fragestellungen in den Forschungsprojekten stark erweitert. In den frühen Projekten ging es meist noch darum, die Geschichte der verschiedenen Häftlingsgruppen aufzuarbeiten, und gefragt wurde vor allem nach den Lebensbedingungen im Lager. Mittlerweile werden Kinder der Überlebenden und Anwohnern der Lager interviewt. Dabei wird auch die Verarbeitung der Erinnerung thematisiert<sup>18</sup>. Da die Zahl der Holocaust-Überlebenden sinkt, ist man zudem dazu übergegangen, jeden Überlebenden, der sich zur Verfügung stellt, zu befragen. Interviews werden nicht mehr nur geführt, um Forschungsfragen zu beantworten, sondern vor allem um die letzten persönlichen Erinnerungen vor dem Verschwinden zu bewahren.

Dieser Sammlungseifer ist nicht nur ein museales Phänomen. Er speist sich aus einem veränderten gesellschaftlichen Umgang mit Geschichte. Obwohl anfangs etwas alternativ anmutend und von der traditionellen Geschichtswissenschaft durchaus kritisch beäugt, wenn nicht gar belächelt,

---

16 Garbe, Detlef: »Das Schandmal auslöschen«. Die Gedenkstätte Neuengamme zwischen Gefängnisbau und -rückbau: Geschichte, Ausstellungskonzepte und Perspektiven«, in: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland, Bd. 6, S. 51-71, hier S. 57.

17 Garbe, Detlef (Direktor der Gedenkstätte Neuengamme), Interview am 14. Dezember 2009.

18 D. Garbe, Interview am 14. Dezember 2009 und D. Gring, Interview am 17. Dezember 2009.

erfreute sich die Oral History als Methode der Zeitgeschichtsforschung relativ früh größerer Beliebtheit in »einer an den bisher vernachlässigten historischen Subjekten interessierten Laienbewegung«<sup>19</sup>. In Geschichtswerkstätten, an Schulen und an anderen Bildungseinrichtungen finden seit nunmehr dreißig Jahren unzählige, mal mehr und mal weniger professionalisierte, Oral History-Projekte statt. Bereits Mitte der 1990er Jahre sah Pierre Nora hierin einen Ausdruck der Archivierungswut einer auf das Bewahren von Relikten der Vergangenheit fokussierten Gesellschaft und stellte die Frage in den Raum: »Whose will to remember do they ultimately reflect, that of the interviewer or that of the interviewee?«<sup>20</sup>. Mittlerweile wurden viele Aufzeichnungen ausgewertet, haben im Rahmen von Forschungsprojekten in transkribierter Form Einzug in wissenschaftliche oder populärwissenschaftliche Publikationen erhalten, werden einem größeren Publikum im Internet zugänglich gemacht oder im Rahmen von Bildungsprojekten eingesetzt. Trotzdem sieht wohl der Großteil der Interviews noch, bearbeitet oder unbearbeitet, in Archiven und Museumsdepots seiner Begegnung mit der Öffentlichkeit entgegen.

Was heißt es nun, Zeitzeugen-Videos einem großen Publikum zugänglich und zu einem Teil eines Ausstellungsnarrativs zu machen?

## VERMITTELN – DER ZEITZEUGE IM FLOATING GAP

In Anlehnung an Maurice Halbwachs haben Jan und Aleida Assmann das kollektive Gedächtnis in ein »kommunikatives Gedächtnis« und in ein »kulturelles Gedächtnis« unterteilt<sup>21</sup>. Wie Halbwachs' kollektives Gedäch-

---

19 Wierling, Dorothee: »Oral History«, in: Michael Maurer (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaft. Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Band. 7, Stuttgart: Reclam 2003, S.81-151, hier S. 89.

20 Nora, Pierre: »General Introduction: Between Memory and History«, in: Ders./ Laurence D. Kritzman (Hg.), *Realms of Memory – The Construction of the French Past*, Bd. 1, *Conflicts and Divisions*, New York: Columbia University Press 1996, S.1-20, hier S.10.

21 Siehe zum Beispiel Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit – Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H.Beck 2006; Assmann, Jan: »Collective Memory and Cultural Identity«, in: *New German Critique*, 65



nis, basiert das Assmannsche kommunikative Gedächtnis ausschließlich auf Alltagskommunikation: Indem sich verschiedene Mitglieder einer Gruppe über ihre Vergangenheit austauschen, tragen sie sowohl zur Formung einer Gruppenidentität als auch der Identität eines jeden einzelnen Mitglieds dieser Gruppe bei. Das kommunikative Gedächtnis hat keine Fixpunkte und eine maximale Zeitspanne von vier Generationen. Das kulturelle Gedächtnis hingegen »richtet sich an Fixpunkte in der Vergangenheit«<sup>22</sup>. Sein Gegenstand sind »Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit«<sup>23</sup>, an welche sich eine Gruppe in zeremoniellen Praxen erinnert und sich somit einer eigenen kollektiven Identität vergewissert. Die Träger des kulturellen Gedächtnisses sind »Texte, Tänze, Bilder und Riten«<sup>24</sup>. Beide mnemotechnischen Modi sind durch einen »floating gap«, eine Übergangszeit, miteinander verbunden, während der sich das kommunikative Gedächtnis langsam materialisiert, ritualisiert und institutionalisiert.

Seit der »Geburt des Museums« im späten 18. Jahrhundert<sup>25</sup> kann auch das öffentliche Museum zu den Trägern des kulturellen Gedächtnisses gerechnet werden. Im Museum sammelt und konserviert eine gesellschaftliche Elite materielle Zeugnisse einer meist imaginierten gemeinsamen Vergangenheit und stellt diese öffentlich aus. Auf diese Weise wird ein Narrativ über die Vergangenheit konstruiert und gesellschaftlich vermittelt<sup>26</sup>. Die Auswahl der zu zeigenden Objekte spielt bei dieser Vermittlung eine wichtige Rolle. Genauso wie die Interpretation der Vergangenheit sich kontinuierlich verändert und ihre Darstellung sich von Museum zu Museum unterscheidet, so ändern und unterscheiden sich auch die Ideen davon, was als adäquates und legitimes Zeugnis der Vergangenheit gelten darf. Während in den frühen Nationalmuseen der Ruhm der Nation repräsentiert werden sollten und Gegenstände folglich vor allem aufgrund ihrer ästhetischen

---

(1995), S.125-133 und Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C.H. Beck 1992, S. 52.

22 J. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 52.

23 Ebd. S. 56.

24 Ebd. S. 53.

25 T. Bennett: The Birth of the Museum: History, theory, politics.

26 Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London: Verso 1983.

Qualität ausgewählt wurden<sup>27</sup>, wurden im Zuge der alltags- und kulturgeschichtlichen Erweiterung der Zeitgeschichtsforschung zunehmend Alltagsgegenstände als adäquate Ausstellungsstücke gewürdigt<sup>28</sup>. Ob Gegenständen als Museumsobjekte in Frage kommen, entscheidet sich also weit vor ihrer tatsächlichen Ausstellung in einem Museum.

Zeitzeugen-Videos gehören zu den jüngsten Errungenschaften von historischen Museen. Die Anerkennung der Qualität von Zeitzeugen-Videos, Geschichte sowohl zu bezeugen als auch zu vermitteln, lässt sich unter anderem darauf zurückführen, dass die Figur des Zeitzeugen als Zeuge und Vermittler von Geschichte in den populären Geschichts- und Erinnerungskulturen schon lange präsent sind. Die oben genannte Oral History erhob die unmittelbare, aufgezeichnete, mündliche Erinnerung in den Kanon der für die moderne Historiographie relevanten Quellengattungen. Und nicht nur dies: Indem die Oral History, die mündliche Erinnerung an die Vergangenheit aufzeichnet, verarbeitet und archiviert, materialisiert sie zugleich das kommunikative Gedächtnis selbst und macht es zu einem potentiellen Träger des kulturellen Gedächtnisses.

Noch bevor die Oral History zu einem Massenphänomen wurde, trat die Figur des Holocaust-Überlebenden als medialisierter, sozial anerkannter Träger einer öffentlichen Erinnerung an den Holocaust auf. Hier sind vor allem zwei Ereignisse hervorzuheben: der Eichmann-Prozess im Jahr 1961 und die Gründung des *Fortunoff Archive for Holocaust Testimonies* im Jahr 1978. In den Nürnberger Prozessen kamen nur sehr wenige Überlebende zu Wort, und diese hatten vor allem die Aufgabe, den bereits anhand von Dokumenten bewiesenen Tatbestand zu beglaubigen. Die Zeugen im Eichmann-Prozess hatten im Gegensatz dazu eine nicht nur bezeugende, sondern auch didaktische Rolle inne<sup>29</sup>. Mit dem Eichmannprozess wollten der

---

27 Pommier, Edouard: »Naissance des Musées de France«, in: Pierre Nora (Hg.), *Les Lieux de mémoire*: II. La Nation, Bd. 2, Le territoire, l'état, le patrimoine, Paris: Gallimard 1993, S. 450-493.

28 Thamer, Hans-Ulrich: »Sonderfall Zeitgeschichte? Die Geschichte des 20. Jahrhunderts in historischen Ausstellungen und Museen«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-edition, 4 (2007). Im Internet unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208756/default.aspx>. Letzter Zugriff: 11. Februar 2010.

29 Siehe Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des*

damalige israelische Premierminister David Ben-Gurion und der Staatsanwalt Gideon Hausner Israel und der Welt eine Lektion in Geschichte erteilen. »Für das gute Gleichgewicht unserer Jugend war es nötig, dass diese die ganze Wahrheit dessen, was passiert ist, kennen lernte, denn nur durch diese Bewusstwerdung war es ihr möglich, die Vergangenheit zu verstehen und sich ihr anzunehmen,«<sup>30</sup> schrieb Gideon Hausner in seinen Memoiren. David Ben-Gurion betonte: »We want the nations of the world to know... and they should be ashamed«<sup>31</sup>. Schriftliche Dokumente allein waren für Hausner unzureichend, um »das Herz der Menschen zu berühren«<sup>32</sup>. Er entschied sich deshalb dafür, eine große Anzahl von Überlebenden in den Zeugenstand zu rufen. Hausner ging es weniger darum, die Anklagepunkte gegen Eichmann zu erhärten, als darum, das ganze Grauen des Holocaust anhand von Zeugenaussagen zu rekonstruieren und zu authentifizieren. »In dieser Weise [durch die große Anzahl von Augenzeugen] hoffte ich, dem Phantom der Vergangenheit eine neue Dimension zu verleihen, die des Realen«<sup>33</sup>, unterstreicht er. Zusammen mit dem Kommissar Michael Goldman durchforstete er das Archiv in *Yad Vashem* und wählte 111 Zeugen für den Prozess aus. Die Rechnung, die Zuschauer im Gerichtssaal und vor den Fernsehbildschirmen und Radios zu Hause zu emotionalisieren, ging auf. Bald fragten die Fernsehstationen nur noch nach den Aufnahmen der Zeugen, und die Zuschauer im Gerichtssaal vergaßen über deren Aussagen den »Mann im Glaskasten«<sup>34</sup>. Für die französische Historikerin Annette Wievi-

---

Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Münster, Hamburg, Berlin & London: Lit Verlag 2008. Sowie: Wieviorka, Annette: *L'ère du témoin*, Paris: Hachette 1998.

- 30 Vgl. A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, S. 95. Übersetzung aus dem Französischen von der Verfasserin.
- 31 Vgl. Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: Penguin 1963, S.10.
- 32 Vgl. A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, S. 95. Übersetzung aus dem Französischen von der Verfasserin.
- 33 Ebd., S. 97. Übersetzung aus dem Französischen von der Verfasserin.
- 34 Der Journalist und Dichter Haïm Guri etwa betonte: »Auf einmal fällt mir auf, dass ich heute den Glaskasten nicht angesehen habe. Die Dinge haben Dimensionen angenommen, die ihn übersteigen, obwohl er einer von denen war, die

orka führte der Prozess zur sozialen Anerkennung der Figur des »Überlebenden« als »homme-mémoire«, als »Erinnerungsmenschen«<sup>35</sup>, während er für die Medienwissenschaftlerin Judith Keilbach die Geburt der Figur des »Zeitzeugen« markiert. Letzterem setzt Keilbach den »(Zeit-)Zeugen« gegenüber, den Zeugen im juristischen Sinn, dessen primäre Funktion es ist, zur Aufklärung eines Verbrechens beizutragen<sup>36</sup>. Der Eichmann-Prozess steht am Anfang der Medialisierung der Figur des Zeitzeugen, am Anfang der öffentlichen Zeugenschaft von Geschichte durch »normale Menschen«<sup>37</sup>, und am Anfang einer neuen Art und Weise, den Holocaust zu historisieren – nämlich als Sequenz von individuellen Geschichten. Der Holocaust-Überlebende löste sich vom kommunikativen Gedächtnis und wurde zu einem medial-vermittelten Träger eines offiziellen Geschichtsdiskurses.

Ein weiterer Schritt in Richtung der Medialisierung des Zeitzeugen stellt die Gründung des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* 1978 dar. Hier wurde erstmals der groß angelegte Versuch unternommen, gezielt die Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden auf Video aufzunehmen und zu archivieren. Für die Video-Technik entschied man sich einerseits, weil sie, laut Geoffrey Hartmann, einem der Mitbegründer des Archivs, zur »Unmittelbarkeit« und zur »Beweiskraft«<sup>38</sup> der Interviews beitragen würde. Andererseits waren die Interviews auch für didaktische Zwecke

---

ihnen diese Dimensionen gegeben haben.« Vgl. A. Wiewiorka: *L'ère du témoin*, S.112. Übersetzung aus dem Französischen von der Verfasserin.

35 A. Wiewiorka: *L'ère du témoin*.

36 J. Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*.

37 Es mag befremdend wirken, Holocaust-Überlebende als 'normale Menschen' zu bezeichnen, liegen doch ihre Erfahrungen weit außerhalb jeglicher Normalität. Ich will mit dieser Bezeichnung ausdrücken, dass Holocaust-Überlebende vor dem Eichmann Prozess nicht mit der Aura des fast Sakralen umgeben waren, die sie heute oft umgibt. Die Zeugen des Eichmann-Prozesses sollen lediglich von den Mitgliedern der damaligen gesellschaftlichen Eliten, wie Politikern, Intellektuellen oder Künstlern unterschieden werden. Tatsächlich versuchte Hausner Stellvertreter aus allen mögliche Gesellschaftsgruppen zu finden, um ein möglichst komplettes Bild des Holocaust zu zeichnen.

38 Hartman, Geoffrey H.: (1999) »Von Überlebenden lernen. Das Videozeugen-Projekt in Yale«, in: Ders., *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Berlin: Aufbau 1999, S.194-215, hier S. 212.

bestimmt und man nahm an, »dass – zumindest im Unterricht – die Tage des Radios gezählt waren«<sup>39</sup>. Andere Video-Projekte folgten dem Beispiel. Als wohl bekannteste Vertreter können Steven Spielbergs *Shoah Visual History Foundation* und in Deutschland Guido Knopps *Augen der Geschichte*<sup>40</sup> genannt werden. Anders als bei der traditionellen Oral History waren diese Projekte von Anfang an dazu bestimmt, die Interviews selbst und nicht nur ihre Transkription einer großen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Zeitzeugen-Video etablierte sich als Genre für die Aufzeichnung von persönlicher Erinnerung an ein historisches Ereignis und als ein Medium, mit dem diese Erinnerung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte.

Parallel zu den Interview- und Archivierungsprojekten tauchten Zeitzeugen seit den 1960er Jahren immer wieder und immer häufiger in Geschichtsdokumentationen auf<sup>41</sup>. So bereits in den 1960er Jahren in der niederländische Dokumentation *De bezetting* und in der deutschen Dokumentation *Das Dritte Reich*, 1973 in Großbritannien in *The World at War*, 1979 in der deutschen Dokumentation *Lagerstraße Auschwitz* und natürlich 1985 in Claude Lanzmanns *Shoah*. Mittlerweile kann man sich eine Fernsehdokumentation zur Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen kaum noch vorstellen, wozu in Deutschland vor allem Guido Knopps Dokumentationen für *ZDF History* beigetragen haben. Aber auch außerhalb des Fernsehens

---

39 Ebd.

40 Guido Knopp selbst vergleicht sein Projekt mit Steven Spielbergs Shoah Visual History Foundation. Im Unterschied zu Spielbergs Stiftung werden in Knopps Projekt nicht nur Zeugen der Shoah befragt. Die Videosammlung soll vielmehr ein Gesamtbild der deutschen Geschichte vermitteln.

41 Siehe z.B.: Bösch, Frank: »Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren«, in: Rainer Wirtz/ Thomas Fischer (Hg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: Universitäts Verlag Konstanz 2008, S.51-69; Elm, Michael: *Zeugenschaft im Film. Eine Erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin: Metropolis Verlag 2008; Fischer, Thomas: »Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV«, in: T. Fischer/R. Wirtz (Hg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, S. 33-49 sowie J. Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*.

sind Zeitzeugen sehr präsent. Verlage wie zum Beispiel *Zeitgut*<sup>42</sup> haben sich auf Zeitzeugenberichte spezialisiert und Internetseiten wie *Archiv der Zeitzeugen*<sup>43</sup> erlauben es jedem, die eigenen Memoiren zu veröffentlichen. Einige Zeitzeugen haben sich sogar schon selbst in so genannten »Zeitzeugenbörsen« organisiert, von wo aus sie ihre Auftritte in Fernsehdokumentationen, Schulen und Gedenkstätten koordinieren.

Alles deutet also darauf hin, dass sich der Zeitzeuge schon während seiner Lebenszeit von einem Mitglied des kommunikativen Gedächtnisses zu einem Träger des kulturellen Gedächtnisses wandelt. Von einer Quellengattung in der Oral History ist er zu einer Figur geworden, die in Geschichtsdokumentationen das dargestellte Bild der Vergangenheit authentifiziert, vom Zeugen in einem Gerichtsprozess zum Träger eines offiziellen Geschichtsdiskurses. Während dieses Prozesses der Medialisierung und Popularisierung des Zeitzeugen hat sich auch seine Funktion verändert. »The mission that has devolved to testimony is no longer to bear witness to inadequately known events, but to keep them before our eyes. Testimony is to be a means of transmission to future generations«, stellt Annette Wieviorka fest<sup>44</sup>. Der Zeitzeuge ist zu einem Vermittler von Geschichte geworden, und seine persönliche Erinnerung steht stellvertretend für umfassendere historische und gesellschaftliche Prozesse.

Durch seine Integration in historische Museen wird die Vermittlerfunktion des Zeitzeugen noch intensiviert. Nicht nur, dass Zeitzeugen-Videos als Museumsobjekte zu Trägern des kulturellen Gedächtnisses werden. Als Bildungsinstitutionen stehen historische Museen außerdem für Authentizität und die Vermittlung eines allgemeingültigen Geschichtsbildes. Wie genau sieht nun diese Vermittlung aus und wie erfolgt die Integration von Zeitzeugen in das Medium Ausstellung?

---

42 Im Internet unter: <http://www.zeitgut.com/>. Letzter Zugriff: 19. Februar 2010.

43 Im Internet unter: <http://www.archiv-der-zeitzeugen.de/>. Letzter Zugriff: 19. Februar 2010.

44 Wieviorka, Annette: »On Testimony«, in: Geoffrey Hartman (Hg.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford: Basil Blackwell, S.23-32, hier S. 24.

## AUSSTELLEN – ZEITZEUGENVIDEOS ALS MUSEUMSOBJEKTE

Traditionell handelt es sich bei den in Museen ausgestellten Objekten um materielle Gegenstände. Dass Museen Zeitzeugen-Videos immer öfter zu wichtigen Elementen in ihren Ausstellungen machen, weist darauf hin, dass Zeitzeugen-Videos, zumindest in einigen Museen, die Position und Funktion von traditionellen Museumsobjekten übernehmen. Dies heißt, dass sie einerseits ausreichend Charakteristika mit traditionellen Museumsobjekten teilen, um überhaupt als solche anerkannt zu werden. Andererseits müssen sie, da sie ja gerade keine traditionellen Museumsobjekte sind, an letztere angepasst werden.

Was sind nun die Charakteristika und Funktionen von traditionellen Museumsobjekten? Die Wissensvermittlung erfolgt in Museen erstens auf visueller Ebene. Wir gehen explizit ins Museum, um Relikte aus der Vergangenheit zu sehen. Zweitens soll das Museum generell die letzte Station eines Gegenstandes sein. Nachdem es in eine Dauerausstellung gelangt ist, sollte ein Objekt im Idealfall nicht mehr verändert werden. Museumsobjekte sind drittens das, was Krzysztof Pomian als »Zeichenträger«, als »Semiophoren« bezeichnet hat: »Sie weisen einen materiellen und einen semiotischen Aspekt auf. Der materielle Aspekt eines Zeichenträgers besteht wie der jedes Gegenstands in der Gesamtheit seiner physischen und äußerlichen Merkmale«<sup>45</sup>. Beim semiotischen Aspekt hingegen sind es »im wesentlichen seine sichtbaren Merkmale, in denen man eine Verweisung auf etwas sehen kann, das augenblicklich nicht da ist, möglicherweise auch auf etwas, das ganz einfach als unsichtbar gilt«<sup>46</sup>. Den Semiophoren setzt Pomian die »Dinge« gegenüber, die sich von letzteren dadurch unterscheiden, dass »ihnen Nützlichkeit [zukommt]: die Fähigkeit, als *Produktionsmittel* oder *Konsumartikel* zu dienen«<sup>47</sup>. In historischen Museen ist das »Unsichtbare«, auf das Semiophoren verweisen und das sie zugleich repräsentieren, die Vergangenheit, der sie entstammen. Die Spur, die die Vergangenheit auf den Dingen hinterlassen hat, wird im Museum unterstrichen,

45 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1998, S. 84.

46 Ebd.

47 Ebd.

in Szene gesetzt und konstruiert. Der semiotische- und Zeugnisaspekt von Museumsobjekten lässt sich nämlich, viertens, niemals vom Objekt selbst ablesen. Die intendierte Lesart eines Objektes wird den Besuchern durch »sekundäre Museumsdinge, wie Modelle, Repliken, Rekonstruktionen oder bildliche Darstellungen, sowie [...] Textinformationen«<sup>48</sup> erläutert.

Wie traditionelle Museumsobjekte vermitteln die Zeitzeugen-Videos Wissen (auch) auf visueller Ebene. Sie unterscheiden sich von letztern jedoch in der Art und Weise ihrer Visualität. Der reguläre Museumsbesucher verbringt maximal etwa 3 bis 5 Minuten vor einem Objekt<sup>49</sup>. Im Falle von traditionellen Museumsobjekten reichen oft wenige Sekunden um herauszufinden, wie ein Objekt aussieht und was es repräsentieren könnte. Videos aber müssen angesehen werden, damit sich ihr Sinn erschließt. Nun ist der Blick des Museumsbesuchers ein anderer als der des Kinogängers: Die wenigsten Museumsbesucher sind bereit, sich für längere Zeit vor einen Bildschirm zu setzen. Die Videos müssen deshalb den Sehgewohnheiten des Museumsbesuchers angepasst werden. Aus den oft mehrstündigen Interviews werden leicht rezipierbare Sequenzen von einer maximalen Länge von 10 bis 20 Minuten geschnitten. Um das Interesse der Besucher wenigstens für eine gewisse Zeit zu wecken, werden die Interviewsequenzen ausgewählt, die sowohl spannend als auch »gut erzählt« sind. Als die Ausstellungsmacher des *Imperial War Museum* die Zeitzeugen für die *Holocaust Exhibition* auswählten, hörten sie sich die bereits vorhandenen Interviews im Sound Archive an und suchten die Geschichten heraus, die besonders gut wiedergegeben wurden oder die in irgendeiner Weise außergewöhnlich waren<sup>50</sup>. Die ausgewählten Personen wurden erneut interviewt. Die Interviewerin Annie Dodds beobachtete an sich, dass sie schon durch ihre Fragestellung versuchte, die interessantesten und spannendsten Auszüge für die Ausstellung zu produzieren: »What we wanted above all was for [the

48 Fayet, Roger: »Das Vokabular der Dinge«, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 18 (2007), S.7-31, hier S. 24. Hervorhebung im Original.

49 von Plato, Alexander: »Lebensgeschichtliche Erinnerungszeugnisse in Museen und Ausstellungen«, in: BIOS – Zeitschrift für die Biographieforschung und Oral History 2 (1992), S. 213-230, hier S. 223.

50 S. Bardgett: The use of oral history in the Imperial War Museum's Holocaust Exhibition.



survivors] to try and remember what it really felt like then, when they were young [...] and we did try to steer them towards this – away from the purely factual account.« Dodds gesteht ein, dass auf diese Weise keine kohärenten Geschichten zustande kamen, bemerkt jedoch: »It did not matter to us, as the editing process would enable us to sort that out, and we were never going to follow one person's story through«<sup>51</sup>. Dass Interviews wie im *Imperial War Museum* für die Ausstellung selbst produziert werden, kommt in den seltensten Fällen vor. Meistens wird das Material für die Ausstellung aus einem bereits vorhandenen Interviewsbestand zusammengestellt. Die ausgewählten Ausschnitte werden dann thematisch gruppiert<sup>52</sup>, zu kurzen biographischen Filmen zusammengeschnitten<sup>53</sup> oder zu einer Schleife von kurzen, anekdotische Episoden geformt<sup>54</sup>. Im Gegensatz zu traditionellen Museumsobjekten, die lediglich konserviert werden können, besteht im Fall von Zeitzeugen-Videos also die Möglichkeit und sogar die Notwendigkeit eines Produktionsprozesses. Gleichzeitig ist es dieser Produktionsprozess, der die Videos den Sehgewohnheiten der Museumsbesucher anpasst und sie den traditionellen Museumsobjekten ähnlicher macht: Die interessantesten und repräsentativsten Beispiele einer Sammlung werden ausgewählt und so arrangiert, dass ihre expressivsten Charakteristika zum Ausdruck kommen.

Auch benötigen Zeitzeugenvideos sekundäre Museumsdinge nicht in der Art und Weise, in der diese von traditionelleren Objekten benötigt werden. Sicherlich wird meist der Name des Zeitzeugen eingeblendet, dem Video ein Titel gegeben und gelegentlich der gezeigte Ausschnitt des Zeitzeugen in eine Gesamtbiographie integriert<sup>55</sup>. Indem jedoch in Zeitzeugen-Videos die visuelle und die sprachliche Ebenen der Wissensvermittlung kombiniert sind, integriert sich der Zeitzeuge als Museumsobjekt durch das, was er sagt, immer bereits selbst in die Ausstellung und erklärt, wofür er

51 Vgl. Kushner, Tony: »Oral History at the extremes of human experience: Holocaust testimony in a museum setting«, in: *Oral History* 83 (2001), S.83-94, hier S. 91-92.

52 Z.B. in den Gedenkstätten Bergen-Belsen und Neuengamme.

53 Z.B. in den Gedenkstätten Bergen-Belsen, Neuengamme und Mauthausen sowie im Museo Diffuso in Turin und in der Ausstellung *It's our history!*

54 Z.B. im *Musée Royal de l'Armée et de l'Histoire Militaire* in Brüssel.

55 Z.B. in der *Gedenkstätte Bergen-Belsen*.

steht. Gelegentlich können Zeitzeugen sogar als sekundäre Museumsdinge für andere Objekte fungieren. Eines der wenigen Originalobjekte in der Gedenkstätte Bergen-Belsen sind ein Paar Wollhandschuhe. Gleich neben der Vitrine mit den Handschuhen befindet sich ein Video, in dem die Überlebende Yvonne Koch erzählt, wie sie diese Handschuhe von einer russischen Frau, die im Lager zu einer Art Ersatzmutter für sie geworden war und die ihr Essen gab, geschenkt bekam. Das Zeitzeugen-Video und das Objekt stehen hier in einer wechselseitigen Authentifizierungsbewegung zueinander. Durch Yvonne Kochs Erinnerung wird die Echtheit der Handschuhe bezeugt, während die Handschuhe ihrerseits unseren Glauben an den Wahrheitsgehalt der Geschichte bestärken. Für die Ausstellungsmacher hat diese Wechselbeziehung eine »korrigierende« Wirkung: »Indem das Objekt mit einer konkreten Geschichte und einer Person verbunden – also kontextualisiert – wird, entgeht es der Gefahr einer ›Inszenierung‹ und ›Überhöhung‹, die eine Annäherung an das eigentliche Geschehen erschweren würde«<sup>56</sup>. Es mag sein, dass das Objekt, dadurch, dass es in einen lebensgeschichtlichen Zusammenhang gestellt wird, einer Loslösung vom Kontext seiner Produktion und seines Gebrauchs entgeht. Zugleich könnte aber auch gerade die emotionale Geschichte, die Yvonne Koch erzählt, mit ihren fast klassischen Märchenelementen – das Waisenkind auf der Suche nach Essen, die »Adoption« durch die gute Unbekannte, das metaphorische wie konkrete Spenden von Wärme –, zu einer auratischen Aufladung des Objekts führen. In Yvonne Kochs Erinnerungen werden die Handschuhe zu seinem Symbol für das Gute im Menschen, das auch unter den schlimmsten Bedingungen zum Vorschein kommen kann: »Sie wärmten mich immer. Und ich dachte immer an diese Frau. Ich habe Sie in so guter Erinnerung, weil sie der erste Mensch war, der gut zu mir war«<sup>57</sup>.

Noch offensichtlicher als traditionelle Museumsobjekte übernehmen Zeitzeugen-Videos in Museen aber die Rolle von Semiophoren – von Zeugen und Repräsentanten der Geschichte. Dabei beschränkt sich die Zeuenschaft der Zeitzeugen nicht, wie bei traditionelleren Museumsobjekten, auf die Tatsache, dass etwas gewesen ist. Zeitzeugen erläutern zugleich, wie das, was gewesen ist, gewesen ist – respektive, wie es von ihnen erlebt

56 D. Gring/K. Theilen: *Fragmente der Erinnerung*, S. 197.

57 Stiftung niedersächsische Gedenkstätten: *Bergen-Belsen. Katalog der Dauerausstellung*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 222.

wurde und erinnert wird. Sie können somit als Ergänzungen und Erläuterungen zu anderen Museumsobjekten dienen, oder diese sogar revidieren. Als Beispiel kann hier der mit dem Titel »Hungerration« überschriebene Teil in der Gedenkstätte Bergen-Belsen herangezogen werden. Der Teil behandelt die mangelhafte Verpflegung der sowjetischen Kriegsgefangenen in den zwischen 1939 und 1945 in der Lüneburger Heide eingerichteten Kriegsgefangenenlagern. Als Objekte zur Veranschaulichung kommen Bilder der Essensausgabe im Lager zum Einsatz. Man sieht große Suppentöpfe, Brotlaibe, die verteilt werden, und Gefangene mit Suppentellern. Genau das, worum es geht, nämlich den Nahrungsmangel, sieht man also nicht. Eine Idee davon, was Hunger bedeutet, wird erst durch zwei Auszüge aus schriftlichen Erinnerungen vermittelt, die neben die Bilder gesetzt wurden, vor allem aber durch das sich neben diesem Abschnitt befindliche Zeitzeugen-Video. Hier erfährt der Besucher dann, dass »die Menschen [anfangen] Gras zu essen«, dass sogar »Gürtel [aufgegessen wurden]« und dass das Hungergefühl »schlimmer als körperlicher Schmerz«, dass es »die absolute Aussichtslosigkeit« gewesen sei.<sup>58</sup>

Auch bezeugen Zeitzeugen die Existenz von Verganem nicht nur durch ihre Erzählung, sondern ebenso durch ihr Aussehen. Hier sei vorerst davon abgesehen, dass auch körperliche Regungen wie Weinen, Schwitzen, Lachen oder Zucken Akte des Bezeugens sein können. Allein schon der meist bereits gealterte Körper der Zeitzeugen mit seinen Falten und seinen Altersflecken, man könnte wohl auch von menschlicher Patina reden, dient als Beweis dafür, dass die Vergangenheit existiert hat.

Der Repräsentationscharakter von Zeitzeugen im Museum beschränkt sich schlussendlich nicht nur auf die Zeit, der sie entstammen. Die Zeitzeugen stehen zugleich stellvertretend für Menschen, die diese Zeit erlebt haben. Ich will hier auf die oben vorgestellte Ausstellung *It's our history!* zurückkommen. Das *Musée de l'Europe* kommentierte sein Projekt der siebenundzwanzig EU-Bürger folgendermaßen: »Through their unique personal stories, these 27 Europeans represent only themselves. However, in a certain sense they represent us all because their history is both unique and typical«<sup>59</sup>. In der Rhetorik des Museums wird also das Spezifische in der individuellen Geschichte zu einem Symbol für die Geschichte »aller«. Tat-

58 Ebd. S. 62.

59 Tempora: Europa – To Nasza Historia. Ausstellungskatalog, o.O. 2009, S. 24.

sächlich aber weist die Entscheidung des Museums genau siebenundzwanzig Zeitzeugen auszuwählen darauf hin, dass nicht jeder automatisch stellvertretend für alle Mitglieder einer Gesellschaft stehen kann. Gesellschaften sind zu komplex und lassen sich in zu viele Untergruppen unterteilen. Museen versuchen deshalb im Allgemeinen wenigstens einen Repräsentanten aller Gruppen in die Ausstellung zu integrieren, in die sie eine Gesellschaft unterteilt haben. In *It's our history!* hieß das, dass ein EU-Bürger pro Mitgliedsstaat ausgewählt wurde.

In Gedenkstätten und Holocaust-Ausstellungen wiederum wird versucht, alle nationalen Häftlingsgruppen, alle Verfolgungsgründe und, wenn möglich, alle Häftlingspositionen zu präsentieren. Dieser Repräsentierungsdrang führt oft zu einer den Besucher überfordernden Quantifizierung. Gleich der zweite Teil der Ausstellung der Gedenkstätte Neuengamme behandelt »Die Häftlingsgruppen«. Soweit dies möglich war, wird jede Gruppe durch einen, oft mehrere, Zeitzeugen repräsentiert. In der gesamten Ausstellung befinden sich ungefähr 25 Stunden an Videomaterial. Tatsächlich ist es in fast keinem Museum möglich, sich alle Videos innerhalb eines regulären Museumsbesuchs anzusehen.

Im Kontext des Holocaust kommt den Zeitzeugen gleichzeitig die schwierige Rolle zu, Zeugnis für alle diejenigen abzulegen, die nicht mehr Zeugnis ablegen können. »Very few people had to speak on behalf of the millions who simply disappeared. We had to universalise their experiences while at the same time retaining the intimate and personal,« beobachtet Annie Dodds hinsichtlich der Planung der *Holocaust Exhibition* im *Imperial War Museum*.<sup>60</sup> Tatsächlich verschwindet der einzelne Mensch mit seiner individuellen Biografie fast vollständig in der Ausstellung. Es gibt in der Holocaust Exhibition keine biographischen, sondern nur thematische Stationen. Der Verfolgungshintergrund, das Ursprungsland, oder weitere biographische Details können nur in den wenigsten Fällen ausgemacht werden. Zur Identifikation der Zeitzeugen wird lediglich ihr Name eingeblendet und selbst dieser verschwindet, wenn die Zeugnisse in dem Auschwitz gewidmeten Kapitel nur noch über Audiostationen zu hören sind. Wie im Lager selbst, sollten die ehemaligen Lagerinsassen hier in der Anonymität verschwinden und ihre Geschichten nur noch das Grauen des »All-

---

60 Vgl. T. Kushner: »Oral History at the extremes of Human experience«, S. 91.

tags« im Lager erläutern und bezeugen.<sup>61</sup> Einen ähnlichen Effekt haben die Archivaufnahmen, die die Aussagen der Zeitzeugen bebildern. Ohne Kontextualisierung stellen sie oft Orte und Situationen dar, die von den Zeitzeugen selbst nicht direkt angesprochen werden. Es geht in der *Holocaust Exhibition* vor allem um die darzustellenden Situationen, beispielsweise das Leben im Ghetto oder die Verfolgung und somit um alle, die diese Situationen erleben mussten. Die Einzigartigkeit der persönlichen Geschichte ist nur noch ein Platzhalter für alle möglichen ähnlichen Geschichten. Andere Museen, wie die Gedenkstätte Bergen-Belsen, legen im Gegensatz zum *Imperial War Museum* Wert darauf, die Individualität der einzelnen Zeitzeugen zu unterstreichen. Trotzdem stehen die für die Ausstellung ausgewählten Zeitzeugen auch hier stellvertretend für diejenigen, die nicht in der Ausstellung auftauchen oder nicht mehr in der Ausstellung auftauchen können.

## SCHLUSSFOLGERUNG

Zeitzeugen-Videos sind zu authentischen und authentifizierenden Ausstellungsobjekten geworden. Sie wurden im Laufe der letzten zehn Jahre in die permanenten Ausstellungen von Museen aufgenommen und den Sehgewohnheiten der Museumsbesucher angepasst. Dabei dienen sie zugleich als Zeugen für die Vergangenheit und als Vermittler von öffentlichen historischen Narrativen. Die Integration von Zeitzeugen-Videos in die Dauerausstellungen kann als Folge eines nunmehr 50 Jahre andauernden Prozesses der Medialisierung und Popularisierung der Figur des Zeitzeugen angesehen werden. Über die Jahre hat sich der Zeitzeuge aus dem kommunikativen Gedächtnis gelöst, um zu einem Träger kulturellen Gedächtnisses zu werden. Erst die akademische Anerkennung von Zeitzeugen als historische Quellen und ihre gesellschaftliche Anerkennung als authentische und legitime Zeugen von Geschichte macht ihren Auftritt als solche im Museum möglich. Zum anderen intensiviert sich hier die Vermittlerfunktion von Zeitzeugen-Videos. Mit der Integration von Zeitzeugen in Museen wird die Geschichte »von unten« Teil einer öffentlichen Geschichtsdarstellung und

---

61 Bardgett, Suzanne (Direktorin der Holocaust Exhibition im Imperial War Museum London): Interview am 21. Juli 2009.

das Spezifische in der individuellen Erinnerung zu einem Repräsentanten für umfassendere historische Prozesse.

Die Präsentation von Zeitzeugen in Museen bedarf weiterer Forschungen. Welche Geschichtsbilder werden von Zeitzeugen vermittelt? Wie ändert sich die Funktion und Präsentation der Zeitzeugen hinsichtlich ihrer Gruppenzugehörigkeit und der thematischen Ausrichtung des Museums? Vor allem: Wer darf eigentlich als Zeitzeuge in Museen auftreten? Und wer sind die Akteure, die dies bestimmen?