

Schlusswort

»Auf den heißen Spuren der Ereignisse« oder wie der Krieg ins Museum kam

Am 23. Februar 2019, dem sogenannten »Tag des Vaterlandsverteidigers«, verließ ein Zug Moskau und fuhr durch die Russländischen Föderation, um pünktlich zum »Tag des Sieges« am 9. Mai im Patriotenpark der Hauptstadt zurück zu sein. Der Sonderzug war schwer beladen mit Kriegsgerät, sogenannten Trophäen aus dem Syrienkrieg. In Tscheljabinsk und in 61 weiteren Städten, in denen der Museumszug hielt, bezeugten Kriegsteilnehmer die Echtheit der Exponate und erläuterten den Schaulustigen die Beute, die im Wesentlichen aus zerschossenen Fahrzeugen bestand.¹

Angesichts der multimedialen Möglichkeiten unserer Zeit, erscheint es beinahe anachronistisch, einen Beutezug durchs Land zu schicken – hätte nicht eine aufwendig produzierte Fernsehdokumentation viel mehr Publikum erreicht und wäre günstiger zu realisieren gewesen? Doch der Symbolik des Zuges und der Überzeugung von der Wirkung materieller Zeitzeugenschaft scheint innerhalb des russischen Verteidigungsministeriums, dem Organisator des Sonderzuges, höchste Priorität eingeräumt worden zu sein. Der Name des Zuges – »Syrische Wende« (*Sirijskij perelom*) – weckte Erinnerungen im historischen Gedächtnis der russischen Bevölkerung an die Schlacht um Stalingrad, die im sogenannten »Großen Vaterländischen Krieg« die endgültige Wende zugunsten der Sowjetunion gebracht hatte. Relikte des gegenwärtigen Krieges, die die Schlagkraft der russischen Armee bezeugten, sollten gemeinsam mit der Erinnerung an den Sieg der Großväter eine Bringschuld auslösen und die junge Generation zum Einsatz im unpopulären Syrienkrieg mobilisieren.

Auf den Tag genau vor 77 Jahren hatte das Kommissariat für Verteidigung, das sowjetische Äquivalent des russischen Verteidigungsministeriums, im ersten

1 Militärpatriotische Aktion Syrische Wende, Fahrplan, Ausstellungsführer und Fotos des Zuges auf der Webseite des Russischen Verteidigungsministeriums, dem Organisator des Trophäenzuges, in: <https://syriantrain.mil.ru/index.html> (Stand: 31.07.2021).

Kriegswinter in der Hauptstadt die Sonderausstellung mit dem Titel »Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau« eröffnet. Die Inszenierung von ausgebrannten deutschen Panzern und abgeschossenen Flugzeugen sollte den Sieg der Roten Armee über die bislang ungeschlagene deutsche Wehrmacht ankündigen. Ein Waggon des Museumszuges von 2019 zeigte Fotos dieser Trophäenschauen der Kriegszeit.² Diese Ausstellungen, die den Krieg simultan zu seinem Geschehen zeigen und dabei die materielle und menschliche Zeitzugehörigkeit betonen, haben Spuren in der heutigen Praxis des Kriegsausstellens hinterlassen.

Um den Ursprüngen der musealen Darstellung des »Großen Vaterländischen Kriegs« auf die Spur zu kommen, bin ich drei Fahrten gefolgt, die mich von der Frontstadt Moskau an die Tscheljabinsker Heimatfront im Süd-Ural und in die von der deutschen Besatzung befreiten Gebiete der sowjetischen Republik Belarus geführt haben. In den örtlichen Archiven traf ich auf *muzejščiki*, die über einen überraschend großen Handlungsspielraum bei der Musealisierung des Krieges verfügten: Als Zeitzuginnen und Zeitzugen dokumentierten sie Facetten ihrer Gegenwart und brachten beim Sammeln, Ausstellen und Vermitteln individuelle und regionalspezifische Kriegserfahrungen in ihre Ausstellungen ein.

Bei dem von mir gebrauchten Sammelbegriff der *muzejščiki* handelt es sich zuerst um eine Selbstbezeichnung der sowjetischen Museumsangestellten, die bis heute mit einem entsprechenden Berufsethos konnotiert ist. Es war eine für die offiziell klassen- und standeslose Sowjetunion typische funktionale Bezeichnung einer Berufsgattung, die die verschiedenen Arbeitsfelder Sammeln, Ausstellen, Vermitteln ihres Berufes zusammenfasst. Im Kontrast zu dieser kollektiven Identität zeigt der Vergleich der drei Fallstudien ein großes Spektrum unterschiedlicher Prädispositionen, die Einfluss auf die Handlungsmacht der jeweiligen *muzejščiki* vor Ort hatten: Im Moskauer Armeemuseum hatten die Akteure der Erinnerung über ihre institutionelle Anbindung an das Verteidigungsministerium einen sehr viel direkteren Zugang zu Objekten und Wissen von und über den Krieg als die Naturwissenschaftlerinnen und Naturwissenschaftler in Tscheljabinsk, deren fachliche Expertise mehr auf die Flora und Fauna des Süd-Urals als auf militärische Trophäen ausgerichtet war. In Minsk wiederum waren es Überlebende der Besatzungszeit, die kurzerhand zu *muzejščiki* befördert wurden, und die als Museums Laien Sonderausstellungen erprobten. Vereint hat sie bei dieser Diversität die sowjetspezifische Konzeption des Museums als Ort des Lernens und der Wissensvermittlung und, unter dem Eindruck des deutschen Vernichtungskrieges, das moralische Bedürfnis, einen Beitrag zur Verteidigung des Landes leisten zu wollen.

2 Schmidt, Friedrich: Syrische Beute auf Gleis 1, in: Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 10.03.2019, in: <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/russischer-sonderzug-praesentiert-kriegsbeute-aus-syrien-16079224.html> (Stand: 31.07.2021).

Eine vergleichende Betrachtung der Arbeitsweisen der *muzejščiki* zeigt augenfällige regionale Unterschiede, die das Argument von orts- und erfahrungsgebundenen und damit heterogenen Sonderausstellungen über den »Großen Vaterländischen Krieg« als Bruch in der sowjetischen Museologie unterstützen.

Den *muzejščiki* in Moskau, Minsk und Tscheljabinsk eröffneten sich unterschiedliche Freiräume, die sie aus divergierenden Motiven nutzten. Dabei hatten neben den individuellen Prädispositionen der *muzejščiki* die strukturellen Voraussetzungen der Museen sowie die regionalen Bedingungen des Kriegsverlaufs einen entscheidenden Einfluss auf die Kriegs- und Nachkriegsausstellungen. Die Hauptstadt der belarussischen Sowjetrepublik Minsk wurde bereits in den ersten Kriegstagen im August 1941 als erste der drei Städte von dem deutschen Angriffs- und Vernichtungskrieg getroffen. Bis zur Befreiung von dem deutschen Besatzungsregime im Juli 1944 durch die Rote Armee war die Bevölkerung (insbesondere die jüdische) fast vollständig ermordet, verschleppt oder vertrieben worden und die Stadt beinahe komplett zerstört. Unter der deutschen Herrschaft war die kulturelle Verarbeitung des Krieges nur im Untergrund oder bei den Partisanenverbänden möglich (beispielsweise in Form von Zeitungen und Chroniken). Mit dem Ziel einer größeren Verbreitung dieser subversiven Aktivitäten gründete der Generalsekretär Pantelejmon Ponomarenko in Moskau, wohin die Parteileitung evakuiert worden war, eine Historikerkommission. Im November 1942 eröffnete diese im Historischen Museum (GIM) eine Sonderausstellung mit dem Titel »Belarus lebt, Belarus kämpft, Belarus war und wird sowjetisch sein«. Diese Ausstellung, die nach der Befreiung zur Grundlage des neugegründeten Museums zur Geschichte von Belarus im »Großen Vaterländischen Krieg« wurde, war also von Historikerinnen und Historikern in enger Abstimmung mit der Partei (und nicht von *muzejščiki*) konzipiert worden.

Die Inszenierung folgte dem Dreiklang des Ausstellungstitels und bestach durch Objekte, die das Leben, den Kampf und die Zugehörigkeit zum Verband der Sowjetunion betonten. Waffen und persönliche Gegenstände der Partisaninnen und Partisanen, die mit dem Flugzeug aus dem besetzten Gebiet nach Moskau gebracht worden waren, bezeugten einen unmittelbaren Eindruck vom Widerstandskampf, und Exponate der belarussischen Kultur sollten den Betrachterinnen und Betrachtern die Zugehörigkeit der nur temporär vom Feind besetzten Republik in Erinnerung rufen. Unmittelbar nach der Befreiung schickte die Parteileitung im Herbst 1944 ehemalige Kämpfer auf »Expeditionen an die Front«, um »auf den heißen Spuren der Ereignisse« Objekte zu sammeln. In mehreren Eisenbahnwaggons (!) wurde das gesammelte Gut nach Minsk verbracht. Ehemalige Partisaninnen und Partisanen bildeten gemeinsam mit anderen Überlebenden der deutschen Besatzungsherrschaft die erste Generation der Museumsangestellten in der belarussischen Nachkriegszeit. Es war die Erfahrung des deutschen Vernichtungskrieges und weniger das Selbstverständnis als erfahrene *muzejščiki*, die

dieses Kollektiv verband. Als Autodidaktikerinnen und Autodidakten inszenierten sie unter großem Zeitdruck Sonderausstellungen, die die Erfahrung des Widerstandes und des Leidens gegen die bzw. unter der deutschen Besatzungsherrschaft thematisierten.

Mit diesem regionalspezifischen Fokus unterschied sich die Ausstellung stark von anderen Kriegsausstellungen (wie beispielsweise in Moskau, wo die Erfahrung der Frontstadt als Kapitel in eine überregionale Ausstellung integriert wurde). Dieser Befund wird bestärkt von den literarischen Zitaten in belarussischer Sprache sowie der Thematisierung spezifischer Aspekte der Besatzungsherrschaft, die in anderen Ausstellungen marginalisiert oder nicht thematisiert wurden (Agrarreform, Auflösung der Kolchosen, der nicht von der KP(b)B organisierte lokale Widerstand des »Stadt-Komitees«, die deutsche Kriegsgefangenschaft, der Holocaust und der gemeinsame belarussische und jüdische Widerstand). Gerade bei der Ausstellung der jüdischen Dimension der Kriegserfahrung zeigt sich das Zusammenspiel von Geschichtspolitik, Leitmedien und individuellem Erfahrungshorizont, das grundlegend für die Arbeit der *muzejščiki* war. Nur mit der Unterstützung der Regierung hatten sie erstens exklusiven Zugang zu den Akten und Objekten der »Staatlichen Untersuchungskommission über die Verbrechen der Wehrmacht« (ČGK), die über Vernichtungslager und Ghettos berichteten, und konnten zweitens im völlig zerstörten Minsk ein Museum eröffnen. Diese strukturellen Bedingungen, das ideologische Zeitfenster einer noch offenen Interpretation des »Großen Vaterländischen Krieges« und das Bedürfnis die eigene Kriegserfahrung zu bezeugen machten den Handlungsspielraum und die besonderen Ausstellungen in Minsk möglich.

In Tscheljabinsk, meilenweit entfernt von der Front und dem Besatzungsalltag, war das Überleben während des Krieges von großem Mangel, Hungersnöten und der Arbeitsmobilisierung in der Rüstungsproduktion gekennzeichnet. Die Not wurde zusätzlich durch die große Zahl der evakuierten Menschen verstärkt, die gemeinsam mit den Betrieben von der Westfront hinter den Ural verbracht wurden und Tscheljabinsk zu einem zentralen Waffenproduktionsort, zur »Panzerstadt« (*Tankograd*) machen sollten.

Wie alle Museen der Sowjetunion, die dem Narkompros unterstanden, erhielt auch der Direktor des regionalwissenschaftlichen Museums in Tscheljabinsk kurz nach Kriegsausbruch den Auftrag, eine Ausstellung zum »Großen Vaterländischen Krieg« zu kuratieren. Im Unterschied zu den historischen Museen erhielten die Museen, die dem Profil des *kraevedčeskij muzej* entsprachen, die zusätzliche Verpflichtung, natürliche Ressourcen zur Verteidigung im »Großen Vaterländischen Krieg zu erschließen.

Diese strukturellen Voraussetzungen trafen gemeinsam mit dem entbehrungsreichen Kriegserlebnis an der Heimatfront auf die individuellen Prädispositionen von Ivan Gorochov und seinem Team, die sich als *kraevedy* der Erforschung der

Natur-Mensch-Beziehungen im Süd-Ural verpflichtet sahen, und ließen die musealen Handlungsspielräume im Tscheljabinsker Museum entstehen. Der Geologe und Lehrer Ivan Gorochov, der das Museum 1918 mitgegründet hatte, steuerte sein Museum durch die dramatische Kriegs- und Nachkriegszeit und verfolgte dabei bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1957 einen überraschend *eigen-sinnigen* Kurs.

Nachdem er im Herbst 1941 seine Ausstellungen in der ehemaligen Dreifaltigkeitskirche abbauen musste, da die staatlichen Behörden das Gebäude requirierten, setzte der Direktor ohne Museum seine Sammlungs- und Forschungsarbeit fort. Dabei konzentrierten er und seine engste Mitarbeiterin, die Biologin Vera Sur'janinova, sich auf geologische und botanische Expeditionen und unterstützten die hungerleidende Bevölkerung bei subsidiären Landwirtschaftsprojekten und der Sammlung von essbaren Kräutern und Heilpflanzen.

Als die prekäre Versorgungslage nach Kriegsende anhielt, erhielt Gorochov entgegen allen Widerstände sein altes Gebäude zurück und eröffnete im Frühjahr 1946 mit einer Ausstellung über »Die Rolle Tscheljabinsk im Großen Vaterländischen Krieg«, die das Moskauer Museumsinstitut gefordert hatte. Neben Produktionsstatistiken, Panzer-Modellen und anderen Exponaten aus den Waffenschmieden von »Tankograd« präsentierte Gorochov Objekte, die seiner Meinung nach im »Großen Vaterländischen Krieg« die Hauptrollen in der Region gespielt hatten: Mineralien und Pflanzen. Geschickt wurden diese, flankiert von einem prominent platzierten Stalin-Zitat, als strategische Rohstoffe des Süd-Urals präsentiert.

Diese möglicherweise unerwartete Schwerpunktsetzung ist nicht nur das Resultat eines *eigen-sinnigen* Museumsdirektors, sondern auch Ausdruck eines spezifischen Wechselverhältnisses von belebter und unbelebter Natur, das dem ganzheitlichen Anspruch der vor-stalinistischen *kraevedenie* entspricht: Ohne die Steine und die Botanik hätte die Stadt Tscheljabinsk nicht jenen Beitrag zum Sieg über Deutschland leisten können, der zu ihrem Ruhm als »Panzerstadt« führte. Hier schließt die Arbeit an die Forschung zur sowjetischen Umweltgeschichte an, die über das hierarchische Verständnis zwischen Mensch und Natur hinausgeht.

Als Moskau im Herbst 1941 zur Frontstadt wurde, begannen Kuratorinnen und Kuratoren des Staatlichen Historischen Museums (GIM), in Eigeninitiative Artefakte und Zeugnisse des gegenwärtigen Krieges gegen den vorrückenden Feind zu sichern. Sie nannten diese Sammeltechnik »auf den heißen Spuren der Ereignisse«. Ihre Kriegserfahrung führte zu einem neuen Selbstverständnis, die die historisch versierten *muzejščiki* des Moskauer GIM zu Zeitzeuginnen und Zeitzeugen werden ließ, die den »Großen Vaterländischen Krieges« dokumentierten.

Sammlungen präfigurieren Ausstellungen. Das heißt, Prioritäten bei der Suche nach Exponaten hatten (genauso wie ihre Leerstellen) Auswirkungen auf die entstehenden Ausstellungen. Auf der Grundlage der neuen Sammelpraxis entstand im GIM mit den kommemorativen Kriegsausstellungen der Gegenwart ein neuer

Ausstellungstypus, der zur Aufwertung und Rehabilitierung des Museumsobjekts gegenüber dem Ausstellungstext führte.

»Heiße Spuren« bedeutete in diesem Fall »frisch und lebendig« im Gegensatz zu »vergangen und tot«. Frische Erinnerungen zu sammeln, stellte für die *muzejščiki* eine grundsätzlich neue berufliche Herausforderung dar, die sie trotz aller Not faszinierte. Vor dem Krieg hatten sie »kalte Erinnerungen« einer fernen Vergangenheit gesammelt, die sie als Illustration politischer Ideen ausgestellt hatten.

Anna Zaks, die während des Krieges als Kuratorin im GIM und nach dem Krieg als Museologin beim Museumsinstitut arbeitete, beschrieb Mitte der 1970er Jahre den »Großen Vaterländischen Krieg« als entscheidenden Wendepunkt (*rešajuščaja proverka*) in den Arbeitsmöglichkeiten des Museums.³ Konstantin Levykin betonte in seiner Funktion als Museumsdirektor Ende der 1980er Jahre die Besonderheit der Kriegsausstellungen, die grundsätzlich zu einer neuen Nähe zwischen der musealen Darstellung und der Lebenswelt der Gäste geführt habe:

»Aus der spezifischen Perspektive der Museologie war die Überwindung des Elements der »Iljustrativnost«, die für die Ausstellungen der Museen der Vorkriegszeit charakteristisch gewesen war, eine grundlegende Errungenschaft der Sonderausstellungen im Krieg. Die Präsentation von Originalen, aus dem zeitgenössischen Leben stammend, lagen ihr zu Grunde.«⁴

Das Sammeln von Objekten der Gegenwart, das heißt Relikte der gerade erst vergangenen Ereignisse, bot Freiräume, da die zukünftige Deutung dieser Geschichte gerade erst im Entstehen begriffen war.

Im Gegensatz zu den Kuratorinnen und Kuratoren des GIM war der Krieg als Ausstellungsthema für die *muzejščiki* des Moskauer Zentralmuseums der Roten Armee bekanntes Terrain. Der Zweite Weltkrieg war seit dem Molotov-Ribbentrop-Pakt 1939 als »Befreiung Ostpolens« in ihren Hallen ausgestellt gewesen. Ihre Expertise im Ausstellen von Krieg war ebenso wie die institutionelle Anbindung des Armeemuseums ans Kommissariat für Verteidigung Teil der strukturellen Vorteile, die dem Museum die Vorreiterrolle bei der musealen Darstellung des »Großen Vaterländischen Krieges« verschafften.

Die *muzejščiki* griffen den Ansatz des »Sammelns auf den heißen Spuren« auf, und folgten, sehr viel besser ausgerüstet als das GIM, der Roten Armee in die befreiten Gebiete. Die Kuratoren des Armeemuseums waren in der Regel ranghohe Militärs. Sie nutzten ihre Beziehungen zur Propagandaabteilung der Roten Armee und drängten diese, sie mit weitreichenden Befugnissen auszustatten, um bereits während des noch laufenden Krieges »Reliquien und Trophäen« zu sammeln, die den Kampf (und Sieg) der Roten Armee bezeugen könnten.

3 Zaks, Anna: O rabote gosudarstvennogo istoričeskogo muzeja v 1941-1945, S. 131.

4 Levykin, Konstantin: Vvedenie, S. 6.

Unter der Leitung des GIM entstanden bereits 1942 erste Anleitungen und Handbücher über das »Sammeln von Materialien des Großen Vaterländischen Krieges«. Die Autorinnen und Autoren dieser Schriften waren dabei vom Bewusstsein getragen, gleichzeitig »Teilnehmer« und »Zeugen« eines bedeutsamen und in der Zukunft erinnerungswürdigen Ereignisses zu sein.

Die ersten Ausstellungen über den »Großen Vaterländischen Krieg«, die 1941/42 im ersten Winterhalbjahr in der Frontstadt Moskau gezeigt wurden, waren von einer Verschmelzung von individuellem und offiziellem Gedächtnis geprägt. Die Moskauer *muzejščiki* agierten dabei nicht im luftleeren Raum, wie die Parallelen der Ausstellung »Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau« im Armeemuseum mit dem Narrativ des gleichnamigen Dokumentarfilms, der im Frühjahr 1942 in die sowjetischen Kinos kam, zeigen. Die professionellen Moskauer *muzejščiki* griffen bei der Inszenierung ihrer Ausstellungen zentrale Topoi der späteren Meistererzählung über den »Großen Vaterländischen Krieg« (die Entzauberung der Unbesiegbarkeit der Deutschen, die Inszenierung des russischen Winters als »Verbündeter« der Roten Armee oder die Gegenüberstellung von »faschistischer Barbarei« und »sowjetischer Kultur«) auf und entwickelten sie weiter. Die Ausstellung im Armeemuseum, die fortlaufend mit »frischen« Objekten von der Front (deutsches Kriegsgerät, Uniformen, Orden und Feldpostbriefe, Propagandaplakate, Fotografien) erweitert wurde, wurde gleichsam zur dreidimensionalen Objektschau des Films.

Sammlungen generieren Wissen und Wissen schafft Handlungsmacht. Für die *muzejščiki* bedeutete das wachsende Mitsprache bei der Entstehung des musealen Narrativs zum »Großen Vaterländischen Krieg«. Die Moskauer *muzejščiki* wirkten als Teil einer kulturellen und politischen Elite der Hauptstadt aktiv an der Gestaltung des bis heute wirksamen und kanonischen Mythos vom »Großen Vaterländischen Krieges« mit.

Bereits 1944 erfolgte die institutionelle Emanzipation des Museums vom Haus der Roten Armee und die Ernennung zum Kriegsmuseum Nr. 1. Mit der »Fahne des Sieges« vom Dach des brennenden Reichstages war im Sommer 1945 die »Königstrophäe« in der Kriegskollektion des Armeemuseums gelangt, und die hier entwickelte museale Narrative setzten sich als Richtschnur für alle anderen Kriegsmuseen der UdSSR durch. Das Moskauer Museum war zur zentralen Deutungsinstanz der zukünftigen Erinnerung an den »Großen Vaterländischen Krieg« geworden.

Während das zentrale Armeemuseum in der Hauptstadt also bereits während des Krieges die Grundlagen für ein unionsweites Siegesnarrativ über den »Großen Vaterländischen Krieg« legte, hatten sich in der Peripherie der belarussischen Sowjetrepublik und in der Provinz des Süd-Urals museale Erinnerungen geformt, in denen die zivile Leiderfahrung neben dem heroischen Partisanenkampf stand oder, wie in Tscheljabinsk, die Steine als Panzerschmiede von »Tankograd« die Hauptrollen spielten. Diese orts- und erfahrungsgebundenen Teilnarrative wurden

in den Jahren der spätstalinistischen Säuberungen bis zum Beginn des Chruschtschow'schen Tauwetters sukzessive zu Gunsten einer universalen Siegeserzählung eingedämmt. Ein Indikator dieser Geschichtspolitik war die Schließung des populären »Blockademuseums« in Leningrad. Die Repressionen, die die dortigen *muzejščiki* und ihre Ausstellung erfuhren, wirkten sich auch auf das Minsker Museum aus. Seine Ausstellung über das Leid unter der deutschen Besatzung musste der Erzählung über die siegreiche Rote Armee weichen. Nichtsdestotrotz boten die »kommemorativen Ausstellungen« der Kriegs- und Nachkriegszeit Bezugspunkte, auf die spätere Generationen von *muzejščiki* zurückgriffen.

Das Publikum dieser »kommemorativen Kriegsausstellungen« folgte den Spuren, die die *muzejščiki* in den Museumssälen ausgelegt hatten. Die Exponate sollten als materielle Zeugen der »heißen Ereignisse« zu den Museumsbesucherinnen und Museumsbesuchern sprechen.

Eine Annäherung an die quellenteknisch schwer greifbare Rezeption und die Vermittlungsstrategien der *ekskurzovody* ist anhand der Gästebücher möglich. Sie lassen sich als Medium stalinistischer Ego-Dokumente analysieren, die Aufschluss über Aneignung des Ausstellungsinhaltes und Schreibmotivation der Besucherinnen und der Besucher geben. Entworfen als eine Form der staatlichen Subjektivierungsstrategie, die das politische Bewusstsein des Neuen Menschen formen sollte, waren die sogenannten »Bücher für Meinungen und Vorschläge« sowohl Mittel der musealen Besucherforschung als auch eine Möglichkeit für Museumsgäste, sich mit Stellungnahmen in die gesellschaftliche, politische und historische Ordnung des Stalinismus einzuschreiben.

Als Genre weist das *kniga otzyvov* Parallelen mit dem »Buch für Beschwerden« und mit den Fabriktagebüchern der Vorkriegszeit auf. Alle drei waren über ihren öffentlichen Charakter definiert, der sich gleichzeitig durch eine stark individuelle und eine allgemeingültige Dimension auszeichnete. Die kreative Verbindung des Autobiografischen mit dem kollektiven Bewusstsein war das Ziel dieser Kommunikationsmedien. Im Kontext des Krieges, der zum zweiten Gründungsmythos der Sowjetunion und damit zur Wasserscheide der Kriegsgeneration in die Integration der Nachkriegszeit wurde, war das Gästebuch im Museum ein Angebot, Spuren der eigenen Kriegserfahrung innerhalb der Sagbarkeitsgrenzen des Stalinismus im kollektiven Narrativ zu hinterlassen.

In den Spuren, die der Krieg der Arbeitsweise des sowjetischen Museums einprägte, liegen Möglichkeiten für einen Vergleich mit Museen in Westeuropa während des Ersten bzw. Zweiten Weltkrieges. Dabei sollte die Frage nach der wechselseitigen Wirkung des Krieges auf das Museum und des Museums auf die Formierung der Kriegserinnerung gestellt werden. Während sich hier institutionelle Entsprechungen beispielsweise zwischen dem Museum der Roten Armee und dem Berliner Zeughaus anbieten, die kombiniert mit einer erfahrungsgeschichtlichen Korrelation zwischen dem Überfall der Wehrmacht 1941 und dem sowjetischen Ein-

fall 1944-45 einen interessanten Vergleich vermuten lassen, sollte die funktionale Spezifik des sowjetischen Museums nicht übergangen werden.

So unterschiedlich das Kriegserlebnis an der Front, in den besetzten Gebieten oder im Hinterland für die Menschen war, es stiftete dennoch eine verbindende Erfahrung, die für die Kriegsgeneration zum entscheidenden biografischen Bezugspunkt wurde. Die Retrospektive zeigt, dass der »Große Vaterländische Krieg« die Sowjetunion neu konstituierte. Der Sieg über das Dritte Reich sollte die politischen Maßnahmen der Vorkriegszeit (namentlich Industrialisierung, Kollektivierung und der Terror der 1930er Jahre) legitimieren und bestätigen und die politische und sozioökonomische Ordnung der Nachkriegszeit stabilisieren. Gemeinsam mit anderen Kulturinstitutionen agierten die *muzejščiki* zwischen diesen beiden Polen des individuellen Erfahrungsgedächtnisses und des offiziellen Gedächtnisses. Aus der Gedächtnisforschung wissen wir, dass es symbolische Inszenierung und mediale Umformung braucht, damit aus dem inkarnierten Erlebnisgedächtnis ein kollektives Gedächtnis wird. Mit ihren zeitnahen Ausstellungen gestalteten die *muzejščiki* die offizielle Kriegserinnerung mit. Dabei integrierten sie ortsspezifische Beiträge zum Sieg und artikulierten abweichende Erfahrungen. Sie formten aus dem ambivalenten Kriegserlebnis kommunizierbares Wissen, das den Menschen als Deutungsangebot und Identifikationsfläche offenstand. Für die Kriegsgeneration als Erfahrungsträgerin konnten die Inszenierungen der *muzejščiki* eine besondere Wirkkraft entfalten, weil sie subjektive Eigenanteile enthielten und diese im Museum zur objektiven Realität wurden. Der Holocaust-Überlebende Jorge Semprún beschrieb diese Wandlung vom internen zum externen Gedächtnis, den die *muzejščiki* mit ihren kommemorativen Kriegsausstellungen bewirken konnten:

»Es gab auch Bilder [...], die ich wiedererkannte. [...] Oder vielmehr: ich hatte sie erlebt. Verwirrend war der Unterschied zwischen dem Gesehenen und dem Erlebten. [...] Plötzlich jedoch [...] wurden diese Bilder meiner Intimität mir fremd, als sie sich [...] vergegenständlichten. [...] Auf diese Weise entgingen sie meinem persönlichen Verfahren des Wiedererinnerns und der Zensur. Sie hörten auf, mein Eigentum und meine Qual zu sein. [...] Als belüden, paradoxerweise [...] die Dimensionen des Irrealen und der Teil an Fiktion [...] meine intimsten Erinnerungen mit einem unumstößlichen Gewicht an Realität.«⁵

5 Semprún, Jorge: Schreiben oder Leben, Frankfurt 1995, S. 236-238, zitiert nach Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 211-212.

