Steffi de Jong

Im Spiegel der Geschichten

Objekte und Zeitzeugenvideos in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges

Einleitung

Ein Foto (Abb. 1), das ich während meiner Forschungsarbeiten zur Darstellung von Zeitzeugen in Museen gemacht habe, zeigt mich, wie ich mich in einer schwarzen Stele spiegele. Gespiegelt wird von der Stele außerdem ein Ausschnitt einer sepiabraunen, historischen Fotografie, die hinter mir an der Wand hängt und eine Straßenszene in Turin zeigt. Mein Kopf ist nicht so gut sichtbar wie der Rest meines Körpers. Er befindet sich auf der Höhe dessen, was auf den ersten Blick wie eine Porträtfotografie einer älteren Dame aussieht, und wird zum Teil von dieser überdeckt. Aufgenommen habe ich das Foto in einem kleinen Museum des Zweiten Weltkrieges in Turin, das den Namen Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà (Ausgedehntes Museum des Widerstandes, der Deportation, des Krieges, der Rechte und der Freiheit) trägt. Ganz

Abb. 1: Die Spiegelung in der Stele mit dem Zeitzeugenvideo im Museo Diffuso © Steffi de Jong

konkret zeigt das Foto zunächst das Hauptausstellungselement des Museo Diffuso: Zeitzeugenvideos, die über Displays in schwarze Stelen mit spiegelnder Oberfläche integriert sind, die wiederum schräg an den Wänden des Museums lehnen. In einem übertragenen Sinn zeigt das Foto aber auch eine neue Form der musealen Geschichtsdarstellung – eine museale Geschichtsdarstellung, in der materielle Relikte an Bedeutung verlieren und Geschichte mehr und mehr an Hand von Geschichten erzählt wird.

Wie das Museo Diffuso integrieren immer mehr Museen Zeitzeugenvideos in ihre Dauerausstellungen. Dies ist vor allem der Fall in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges. Anhand von ausgewählten Beispielen aus dem Museo Diffuso, aus dem Imperial War Museum in London, aus Yad Vashem sowie den Gedenkstätten Bergen-Belsen und Neuengamme werde ich in diesem Aufsatz untersuchen, wie Zeitzeugenvideos und materielle Relikte zueinander in Beziehung gesetzt werden. Zeitzeugenvideos und materielle Relikte, so die These, stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Authentifizierung und Auratisierung zueinander. In anderen Worten: In Museen spiegeln sich historische Relikte in Zeitzeugenvideos und Zeitzeugenvideos in historischen Relikten – wenn auch selten so konkret wie im Museo Diffuso. Durch diese Gegenüberstellung von Relikten und Zeitzeugenvideos wiederum wird der Besucher eingeladen, mit den Zeitzeugen in Beziehung zu treten und die Relikte in Verbindung mit und durch die Erinnerungen der Zeitzeugen zu rezipieren, wie die zweite Spiegelung, mein unbeabsichtigt entstandenes Selbstbild vor der Stele, versinnbildlicht.

Die fünf Museen, die ich für die Analyse ausgewählt habe, sind zwar in ihrer nationalen und kulturellen Ausrichtung sehr unterschiedlich, sie setzen aber alle auf Zeitzeugenvideos als tragendes Element ihrer Ausstellung. In meiner Analyse werde ich auf die Spezifik der einzelnen Museen eingehen: Gedenkstätten wie Neuengamme oder Bergen-Belsen, die sich am Ort ehemaliger Konzentrationslager befinden, konzentrieren sich in ihren Ausstellungen auf diese Orte des Geschehens und beziehen ihre materiellen Überreste in ihr Ausstellungskonzept mit ein. Nationale Museen wie das Imperial War Museum oder Yad Vashem hingegen behandeln die ganze Geschichte des Holocaust und vermitteln diese, ihrem nationalen Bildungsauftrag entsprechend, an ein breit gefächertes Publikum. Jenseits aller Spezifika stehen die ausgewählten Ausstellungen jedoch gemeinsam für einen allgemeinen Trend der musealen Darstellung von Zeitzeugenvideos. Ähnliche Beispiele können auch in anderen Museen gefunden werden. Meine Fallstudien zeigen, wie Zeitzeugenvideos durchweg als authentifizierende Museumsobjekte eingesetzt werden.

Museumsobjekte – Aura und Authentizität

Zwei Begriffe, die häufig im Zusammenhang mit Museumsobjekten benutzt werden, sind Aura und Authentizität. Beide sind notorisch schwer zu definieren. Die bekannteste und – zumindest im Bereich der Kulturwissenschaften – einflussreichste Definition des Aurabegriffs geht auf Walter Benjamin zurück. Wie Peter M. Spangenberg beobachtet, versteht Walter Benjamin Aura sowohl als »Erfahrungskategorie«[1] als auch als »Objekteigenschaft«[2]. Aura als »Erfahrungskategorie« fußt auf einer Anthropomorphisierung des Objektes, das

1 Peter M. Spangenberg, Aura, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart, Bd. 1, 2000, S. 400–416, hier S. 406.

2 Ebd., S. 409.

heißt auf einer Reaktion des Betrachters auf eine Aktion, von der der Betrachter annimmt, dass sie vom Objekt ausgehe. Für den Proust-Übersetzer Benjamin besteht dabei ein Zusammenhang zwischen Aura und »mémoire involontaire«: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der mémoire involontaire entsprechen dem.«[3] Als »Objekteigenschaft« beruhe Aura auf der Authentizität des Objektes. Authentizität wiederum ist für Benjamin die Echtheit einer Sache, das heißt der »Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.«[4]

In Anlehnung an Benjamin sieht der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff die Einzigartigkeit der Museumserfahrung in der Authentizität der im Museum ausgestellten Objekte begründet. Für Korff ist Authentizität »der Ausgangspunkt für eine besondere Geschichtserfahrung, die nicht nur auf kognitivem, intellektuellem und diskursivem Weg gewonnen wird, sondern die vor allem auf dem Prinzip der sinnlichen Anmutung, des sinnlichen Reizes aufbaut«.[5] Diese authentische Erfahrung basiert auf »der Ambivalenz, die dem historischen Relikt eigen ist«.[6] »Das Originalobjekt rückt Vergangenheit nicht nur nah an uns heran, sondern es entfernt sie auch wieder – aufgrund der eigenartigen Fremdheit, die authentischen Dingen inkorporiert ist«[7], beobachtet Korff. Wie Benjamin geht also auch Korff von einem Verhältnis von Aktion und Reaktion zwischen dem Objekt und dem Betrachter aus. Für ihn steckt in der Aura »das ›vergessene Menschliche‹, an das vermittels der Dinge rückerinnert werden kann.«[8]

Was sowohl Benjamin als auch Korff außer Betracht lassen, ist, inwieweit der Eindruck von einem Relikt als auratisch oder authentisch auf den Erwartungen der Betrachter beruht. Ein Original kann als Fälschung erscheinen, während eine Fälschung als Original angenommen werden kann. Man kann davon ausgehen, dass die meisten Museumsbesucher keinen Unterschied zwischen einer gefälschten griechischen Vase und einem Original bemerken würden. Besucher gehen aber davon aus, dass die im Museum ausgestellten Objekte Originale sind. Museen fungieren sozusagen als Bürgen für die Authentizität von Objekten. Diese Authentizität wiederum wird durch Ausstellungsstrategien konstruiert und verfestigt.

Ich will an dieser Stelle auf das von Elisabeth Mohn, Christian Strub und Geesche Wartemann entwickelte Konzept von »Authentizität als Darstellung« verweisen. Laut Mohn, Strub und Wartemann kann »das Authentizitätsproblem […] erst dann auftauchen, wenn unter dem Bewusstsein der prinzipiellen mimetischen Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem *Zweifel bezüglich der Darstellungstransparenz* existieren können« (Markierung

3 Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (entst. 1938–1940), in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Bd. 1,2, 1990, S. 509–653, hier S. 646–647.

4 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: Ebd, S. 471–508, hier S. 477.

5 Gottfried Korff, Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte um das Geschichtsmuseum, in: ders., Museumsdinge – deponieren – exponieren, Köln 2007, S. 113–125, hier S. 120.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

im Original).[9] Mohn, Strub und Wartemann definieren eine »magische Authentizität«, »eine (von der jeweiligen Kultur als ihr vorkultureller Ausgangspunkt imaginierte) Folie […], deren konkrete Negation die Authentizitätskonzepte im eigentlichen Sinn sind«.[10] In Anlehnung an Mohn, Strub und Wartemann verstehe auch ich Authentizität hier als Darstellung. In diesem Sinne erscheint ein Museumsobjekt dann als authentisch, wenn es der Vorstellung eines authentischen Museumsobjektes entspricht. Ein Objekt wird erst durch Ausstellungspraktiken und -strategien authentifiziert und auratisiert.

Museumsobjekte – Symbole des Vergänglichen

Von einem Erlebnis, das Korffs Rezeptionsverständnis von historischen Objekten gänzlich entgegengesetzt ist, schreibt W. G. Sebald in seinem Roman Austerlitz. Sebalds Ich-Erzähler stellt nach einem fiktiven Besuch der in Belgien gelegenen KZ-Gedenkstätte Breendonk in den 1960er Jahren erstaunt fest, dass er sich nicht wirklich an das, was er in der Gedenkstätte gesehen hat, erinnern kann:

> *»Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern* […] *löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet und weitererzählt werden.«*[11]

Im Gegensatz zu Korff sieht Sebalds Ich-Erzähler einen unüberbrückbaren Graben zwischen dem Menschlichen und dem Objekthaften. Während es für Korff die Objekte sind, vermittels derer an das Menschliche erinnert werden kann, so sind es für Sebald genau diese Objekte, die auf Grund ihrer Unfähigkeit zu erinnern auf die Vergänglichkeit alles Menschlichen hinweisen.

Korffs und Sebalds entgegengesetzte Positionen weisen auf eine historischen Objekten inhärente Dialektik hin. Historische Objekte sind immer sowohl Speicher von »vergangenem Menschlichen« als auch Verweis auf das Vergessen und das Vergängliche. Diese Dialektik intensiviert sich in Holocaustmuseen. Hier sollen Objekte, um das Geschehene dem Vergessen zu entreißen, nicht bloß von Vergänglichem erzählen, sondern sowohl von Massenmorden als auch von vergangenem Leben und vor allem vom Überlebenskampf der Opfer. Zeitzeugenvideos erweisen sich hier als Ausstellungselemente, die erstens »entleerte« Objekte mit »vergangenem Menschlichen« auffüllen, aber auch eine allzu lebensnahe Ästhetik von Objekten durchbrechen; die zweitens Objekte authentisieren und auratisieren können, aber auch auf die nach dem Massenmord entstandene Leere hinweisen, und die drittens über Strukturen in Konzentrationslagern berichten und dabei die Komplexität der Verhältnisse in den Lagern veranschaulichen. Zeitzeugen sind das Menschliche, das noch nicht vergangen ist. Zeitzeugenvideos sind eine Darstellung dieses Menschlichen. Zeitzeugenvideos in

9 Elisabeth Mohn/Christian Strub/Geesche Wartemann, Authentizität: Konzepte – Strategien – Gegenstandsfelder. Manuskript im Rahmen des Graduiertenkollegs »Authentizität als Darstellungsform«, Universität Hildesheim 1997.

10 Ebd.

11 W. G. Sebald, Austerlitz, Frankfurt a. M. 2003, S. 39.

Museen zu integrieren heißt, den ausgestellten Relikten den Spiegel einer Darstellung von lebendiger Erinnerung der Überlebenden entgegenzuhalten. Auch diese Darstellung fußt wiederum auf Authentizitätsvorstellungen und Praktiken der Authentifizierung, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Zeitzeugen – Aura und Authentizität

In ihrer Definition des Authentizitätsbegriffs unterscheiden Suzanne Knaller und Harro Müller grob zwischen »Objektauthentizität« und »Subjektauthentizität«.[12] Während Objektauthentizität sich generell auf die oben beschriebene Echtheit und Traditionsverbundenheit von Objekten bezieht, steht bei der Subjektauthentizität die Unverfälschtheit und Wahrhaftigkeit menschlichen Handelns im Mittelpunkt. Diese Unverfälschtheit und Wahrhaftigkeit wiederum basieren, im Sinne des von Mohn, Strub und Wartemann definierten Begriffs der »Authentizität als Darstellung«, auf Erwartungen, die das Publikum an das handelnde Subjekt hat: Die Gesten des handelnden Subjekts sollen darstellungsunabhängig erscheinen. Die Erinnerungen von Zeitzeugen unterliegen generell der Annahme, besonders authentisch zu sein. Vor allem im Kontext der Zeugenschaft des Holocaust werden die Ideen von Unverfälschtheit und Wahrhaftigkeit immer wieder diskutiert. Dabei vermischen sich Objektauthentizität mit Subjektauthentizität und juridische Zeugenkonzepte mit Traumakonzepten.

Stefan Krankenhagen hat beobachtet, dass unter den verschiedenen möglichen Darstellungsformen des Holocaust die Zeugnisse der Überlebende generell als »magische Authentizität« fungieren:

> *»Der kritische Reflex, Authentizitätsbehauptungen und Authentizitätsrezeptionen auf deren strategischen, das heißt ideologischen Gehalt hin zu untersuchen, bleibt bei der Rezeption und Metarezeption primärer Darstellungen des Holocaust* [Zeugnissen der Überlebenden; SdJ] *aus. Eine Dekonstruktion der autoritativen Authentizität bleibt nicht nur aus, deren Ausbleiben wird überdies als moralisch und erkenntniskritisch notwendig befürwortet.«*[13]

Ähnlich argumentiert Jürgen Fohrmann, wenn er zu den Holocaustüberlebenden, die im Eichmannprozess als Zeugen befragt wurden, bemerkt:

> *»Es schien* […] *durchaus ein Sakrileg, diese Form der Überlebensrede, des Zeugnis-Ablegens von der Shoah, selbst als eine Darstellung zu begreifen, die nicht Form und voraussetzungslos war, sondern sich des überlieferten Spektrums von Darstellungsweisen bediente, ja notwendigerweise bedienen musste«.*[14]

12 Susanne Knaller/Harro Müller, Authentisch/Authentizität, in: Karlheinz Barck, Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7, 2005, S. 40–65, hier S. 45.

13 Stefan Krankenhagen, Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser, Köln 2001, S. 187.

14 Jürgen Fohrmann, Die Deixis des Zeugen und die »Authentizität« des Angeklagten. Adolf Eichmann in Jerusalem, in: Susanne Knaller/Harro Müller, Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 185–208, hier S. 194–195.

Fohrmann beobachtet, dass es »seit den ersten Zeugnissen von Überlebenden zum Holocaust […] die Spannung von Sprechen-müssen und Nicht-Sprechen-Können« gewesen sei, »die die ›Authentizität‹ der Rede immer wieder bekundete, indem sie die Spuren des selbst Erlebten, unfassbaren Ereignisses in der Rede so aufscheinen ließ, dass die Wahrheit des Berichteten, gleichsam indexikalisch, durch den Äußerungsmodus der Worte (oder durch seine Unmöglichkeit) bezeugt wurde.«[15]

Sowohl Krankenhagen als auch Fohrmann weisen also darauf hin, dass das Zeugnisablegen der Überlebenden nie als Darstellung problematisiert werde. Die Überlebenden erscheinen als authentische Träger eines Wissens über die Vergangenheit, welches sie selbst durch ihre Präsenz authentifizieren. Zwar werden in der wissenschaftlichen Literatur bisweilen, wie weiter unten dargelegt werden wird, die historische Faktizität der Erinnerung in Frage gestellt und auf den Konstruktionscharakter der Interviews verwiesen, der Autorität des Holocaustüberlebenden als authentischer und authentifizierender Figur hat dies allerdings keinen Abbruch getan. Diese Autorität basiert auf drei Charakteristika von Holocaustüberlebenden: ihrem Status als Opfer, ihrem Status als Überlebende extremer körperlicher und psychischer Gewalt sowie der Konzeption ihres Traumas als unkontrollierbare Erinnerung.

Im Gegensatz zu Tätern (oder Zuschauern) wird die Aufrichtigkeit von Opfern selten in Frage gestellt. Auf der Skala der vertrauenswürdigsten Zeitzeugen fungieren Opfer an oberster Stelle. Dieses Vertrauen in die Aufrichtigkeit der Opfer fußt unter anderem auf ihrer Leiderfahrung. In seinen Überlegungen zum Authentizitätsbegriff stellt Helmut Lethen etwa fest: »Während das trügerische Glück leicht in den Verdacht der Maskerade gerät, erscheint der Mensch im Schmerz als makelloses Wesen, an keine Regeln der Inszenierung gebunden.«[16] Lethen verweist auf die Irritation, die der Erkenntnis folgt, »dass andere Kulturen andere Formen des Schmerzausdruckes kennen und sie auch in der eigenen Kultur historischem Wandel unterworfen sind«.[17] Diese Idee, dass Schmerz und Leiden darstellungswidrige, das heißt authentische Erfahrungen sind, liegt den Überlegungen des italienischen Philosophen Giorgio Agamben zugrunde. Agamben weist darauf hin, dass im Fall des Überlebenden der Shoah die Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen neu gezogen werden müssten. Im Lager sei der Mensch auf das »nackte Leben« reduziert und jeder Würde entraubt; er werde zum Nicht-Menschen. Als wirklichen Zeugen des Holocaust bezeichnet Agamben den »Muselmann«. Muselmann war ein Ausdruck, den die Gefangenen in Auschwitz und anderen Lagern benutzten, um Mitgefangene zu beschreiben, die, geschwächt von Hunger, Misshandlung und Krankheit, nur noch apathisch ihr Schicksal erduldeten. Seiner Würde und seiner Fähigkeit zu kommunizieren beraubt, ist der Muselmann, so Agamben, »der Nicht-Mensch, der sich hartnäckig als Mensch zeigt«.[18] Diese Vorstellung von der Authentizität der Leiderfahrung, durch welche das Opfer dazu gezwungen wurde, seine Menschlichkeit zu übersteigen, authentifiziert das Zeugnis des Holocaustüberlebenden ex post facto.

15 Ebd., S. 194.

16 Helmut Lethen, Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbeck 1996, S. 205–231, hier S. 221.

17 Ebd.

18 Agamben, Giorgio, Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt a. M. 1998, S. 60 und S. 71.

Von dieser Leiderfahrung wiederum wird angenommen, dass sie zu einer Traumatisierung der Opfer geführt habe; sie habe unkontrollierbare Spuren auf der Psyche der Opfer hinterlassen. Die Authentizität des Überlebenszeugnisses wird mittlerweile vor allem in Ausdrucksformen gefunden, die den Worten überlagert sind – im Schweigen, im nicht-Sprechen-können und in körperlich sichtbaren Gefühlsregungen. Es sind diese außersprachlichen Formen des Zeugnisablegens, die als Ausdruck einer Traumatisierung der Überlebenden interpretiert werden und in denen folglich eine besondere emotionale Nähe zum eigentlichen Erleben vermutet wird. Als Zeugnismedium wird das Zeitzeugenvideo, welches diese Regungen sichtbar macht, deshalb als echter als andere Medien des Zeugnisablegens, wie zum Beispiel das schriftliche Zeugnis, angesehen. Geoffrey Hartmann etwa beobachtet: »in video testimonies […] there is nothing between us and the survivor; nor, when an interview really gets going, between the survivor and his/her recollections.«[19] Das Medium Video füge dem Interview »immediacy and evidentiality«[20] hinzu. »The ›embodiment‹ of the survivor, their gestures and bearing, is part of the testimony«[21], so Hartmann. Ähnlich argumentiert Lawrence L. Langer: »Nothing, […] distracts us from the immediacy and the intimacy of conducting interviews with former victims (which I have done) or watching them on a screen«.[22] James Young wiederum stellt fest: »im Zeugnisbild sehen wir die Spuren einer Geschichte, die der Überlebende nicht erzählt, Spuren, die in seinen Augen, seinen Bewegungen, seiner Mimik zu verfolgen sind. All das geht ein in den Gesamttext des Videozeugnisses und zeigt viel mehr als das, was wir sehen und hören.«[23]

Selbst das Wissen um bewusste Inszenierung schließt den Glauben daran, dass außersprachliche Formen des Zeugnisablegens eine Annäherung an das Erlebte erlauben, nicht aus. Eine der eindringlichsten Szenen in Claude Lanzmanns Dokumentarfilm Shoah, einer auf Zeitzeugeninterviews beruhenden Dokumentation des Massenmordes an den europäischen Juden, zeigt den Treblinka-Überlebenden Abraham Bomba, der davon berichtet, wie er Frauen bei ihrer Ankunft in der Gaskammer die Haare abschnitt. Während Bomba, nach Worten ringend und mit den Tränen kämpfend, sein Zeugnis ablegt, schneidet er einem Kunden in einem Friseursalon in Holon in Israel die Haare. Claude Lanzmann selbst hat eingeräumt, dass die Szene inszeniert wurde. Zum Zeitpunkt des Interviews war Bomba in Rente, der Friseursalon von Lanzmann gemietet und das Haareschneiden nur angedeutet. Trotzdem argumentiert Lanzmann, dass von dem Augenblick an, in dem der Zeuge die Haare seines Kunden in die Hand nimmt, »die Wahrheit greifbar [wird], [der Zeuge] erlebt […] die Szene von neuem: Auf einmal wird Wissen verkörpert«.[24] Lanzmann merkt an, dass er die Zeitzeugen seines Filmes zu Schauspielern gemacht habe. Es sei unumgänglich gewe-

19 Geoffrey H. Hartmann, Learning from Survivors. The Yale Testimony Project, in: ders., The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust, Bloomington/Indianapolis 1996, S. 133–150, hier S. 139–140.

20 Ebd. S. 144

21 Ebd.

22 Lawrence L. Langer, Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory, New Haven/London, 1991, S. xiii.

23 James E. Young, Video und Filmzeugnisse des Holocaust. Die Dokumentation des Zeugnisses, in: ders., Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a. M. 1992, S. 243–265, hier S. 251.

24 Claude Lanzmann, Der Ort und das Wort. *Über* Shoah, in: Ulrich Baer (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«: Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt a. M. 2000, S. 101–118, hier S. 108–109

sen, die Überlebenden in einen gewissen »körperlichen Zustand« zu versetzen, damit »ihr Sprechen auf einmal zur Kommunikation wird und eine neue Dimension gewinnt«.[25] Hier wird also gerade die ›inauthentische‹ Inszenierung zur eigentlichen ›authentischen‹ Geste erklärt.

Was Hartman, Langer, Young und Lanzmann missachten, ist, dass das Medium Video den Akt des Zeugnisablegens und die körperlichen Ausdrucksformen davon nicht nur repräsentiert, sondern vielmehr konstruiert und inszeniert. Zeitzeugenvideos zeigen, was mitunter abschätzig als »talking heads« bezeichnet wird: der Kamerafokus ist auf das Gesicht sowie gelegentlich auf die Hände gerichtet. Der Interviewer ist nicht zu sehen. Während die ersten Zeitzeugenvideos, die in den 1980er und 1990er Jahren gemacht wurden, noch in häuslicher Umgebung aufgenommen wurden, wird heute für die meisten Videos ein einfarbiger schwarzer oder grauer Hintergrund gewählt. Dies ist vor allem der Fall, wenn die Videos in Museen gezeigt werden. Optisch werden die Zeitzeugen auf diese Weise näher an den Betrachter heran gerückt, als dies mit einer wirklichen Präsenz der Zeitzeugen vor Ort möglich wäre. Nichts lenkt den Blick des Betrachters von der Mimik der Zeitzeugen ab; der Betrachter wird gleichsam gezwungen, das Gesicht der Zeitzeugen zu studieren, während diese ihre Geschichten erzählen.[26] Auf diese Weise wird, erstens, der alternde Körper mit seinen Falten und den Spuren, die die Zeit auf ihm hinterlassen hat, in Szene gesetzt. Zweitens wird der Blick des Betrachters auf die Gefühlsregungen gelenkt, die als ein Ausdruck von Traumatisierung, als eine unkontrollierbare Spur, die die Zeit auf der Psyche der Zeitzeugen hinterlassen hat, interpretiert werden.

Die Wahl der Ästhetik der Zeitzeugenvideos ist mit dem Prozess der Restaurierung von Museumsobjekten vergleichbar. Durch die Restaurierung von Objekten wird entweder versucht, Spuren, die die Zeit auf den Objekten hinterlassen hat, zu unterstreichen, oder aber die Objekte in den Zustand zurück zu versetzen, in dem sie vormals gebraucht wurden. Die Objekte werden zu Zeichen der Ereignisse, die sie im Museum repräsentieren. Dabei werden die Geschichte(n) bzw. Facetten eines Objekts, die für das Narrativ des Museums und die Repräsentationsfunktion der Objekte irrelevant sind, meist ausgeblendet.

Durch die Wahl der Ästhetik der Zeitzeugenvideos wird auf eine ähnliche Art und Weise die Erinnerung der Zeitzeugen dekontextualisiert. Zeitzeugenvideos sind, erstens, das Resultat eines Dialogs, der vor einer Kamera, zwischen einem oder mehreren Interviewern und dem Zeitzeugen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit stattfindet. Das Ergebnis des Interviews wird durch die Fragen der Interviewer geformt, durch das Verhältnis zwischen den Interviewern und dem Zeitzeugen, aber auch dadurch, was die Zeitzeugen vor der Kamera preisgeben wollen.[27] Zweitens ist die Erinnerung, die auf Zeitzeugenvideos festgehalten wird, ein Resultat zahlreicher Verformungen und Angleichungen an das Umfeld, in welchem erinnert wird. Bereits in den 1920er Jahren argumentierte der französi-

25 Ebd. S. 113.

26 Bevor sie im Museum genutzt wurde, konnte diese Ästhetik in Fernsehdokumentationen gefunden werden. Für eine ähnliche Analyse der Ästhetik von Zeitzeugenvideos in Fernsehdokumentationen vgl. Judith Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Münster 2008, S. 230. Für den Standpunkt eines Praktikers siehe Thomas Fischer, Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV, in: ders./ Rainer Wirtz (Hg.), Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 33–49, hier S. 43.

27 Vgl. Harald Welzer, Das Interview als Artefakt: Zur Kritik und Zeitzeugenforschung, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 1(2000), S. 51–63

sche Soziologe Maurice Halbwachs, dass die individuelle Erinnerung keineswegs ein direktes Abbild der Vergangenheit darstelle, sondern gesellschaftlich geprägt sei.[28] Halbwachs' Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis sind seither von unterschiedlichen Disziplinen weitergeführt worden. Während neurowissenschaftliche Studien betonen, dass der Akt des Erinnerns auf neuronalen Verbindungen beruhe, zeigen kulturwissenschaftliche, historiografische und sozialpsychologische Studien, dass sowohl die Umstände des Erlebens als auch das soziokulturelle Umfeld, in welchem sich der Akt des Erinnerns abspielt, einen Einfluss auf das individuelle Gedächtnis haben.[29] In Zeitzeugenvideos werden durch die Wahl des dunklen Hintergrundes sowie den Fokus auf das Gesicht soziokulturelle Markierungspunkte wie Kleidung oder Inneneinrichtungen oder auch der Interviewer ausgeblendet. Die dargestellte Erinnerung in den Zeitzeugenvideos erscheint zeit- und kontextlos. Nicht der Kontext des Interviews und die Interviewsituation wird unterstrichen, sondern der alternde Körper der Zeitzeugen mit seinen Gefühlsregungen. Auf diese Weise wird die Erinnerung der Zeitzeugen als von äußeren Einflüssen unberührt dargestellt.

Die Authentifizierung des Zeugnisses von Holocaustüberlebenden beruht also zunächst auf der physischen Präsenz der Überlebenden am Ort des Geschehens und auf deren Status als Opfer von extremer physischer und psychischer Gewalt. Von dieser Gewalt wird angenommen, dass sie die Überlebenden traumatisiert und Spuren auf ihrer Psyche hinterlassen habe, die sie nicht kontrollieren können. Vom Zeitzeugenvideo wiederum wird angenommen, dass es diese Spuren wie kein anderes Medium zur Geltung kommen lässt und den Zuschauer deshalb besonders nah heran bringt an das Geschehene und die individuelle Erinnerung der Überlebenden daran. Im Museum nun wird, wie ich zeigen werde, das Zeitzeugenvideo als Medium, von dem angenommen wird, dass es Erinnerung besonders authentisch darstelle, zur Authentifizierung und Auratisierung von materiellen Relikten eingesetzt, während materielle Relikte die Darstellung von authentischer Erinnerung in den Zeitzeugenvideos beglaubigen.

Massenmord und persönliche Geschichten – die Schuhberge im Imperial War Museum und in Yad Vashem

Objekte oder, genauer gesagt, Objektmassen sind zu einer der wichtigsten Ikonen des Holocaust geworden. Der Holocaust lässt sich heute nicht mehr ohne die vor allem aus der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau bekannten Berge von Alltagsgegenständen und Kleidern denken, die den Opfern vor ihrer Ermordung oder ihrer Einweisung ins Lager abgenommen wurden. Die Praxis, Berge von Schuhen, Koffern etc. auszustellen, ist mittlerweile von den in Vernichtungslagern angesiedelten Gedenkstättenmuseen in Holocaustmuseen und Ausstellungen, die nicht an ehemaligen Orten der Vernichtung angesiedelt sind, gewandert. Sie

28 Maurice Halbwachs, La mémoire collective, Paris 1997 (1950), sowie ders., Les cadres sociaux de la mémoire, Paris 1994 (1925).

29 Für einen guten Überblick über rezente Forschungsergebnisse siehe zum Beispiel: Dorothee Wierling, Oral History, in: Michael Maurer (Hg.), Aufriss der Historischen Wissenschaft. Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft Bd. 7, Stuttgart 2003, S. 81–151, Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart 2005; Malte Thießen, Gedächtnisgeschichte. Neue Forschungen zur Entstehung und Tradierung von Erinnerung, in: Archiv für Sozialgeschichte, 48(2008), S. 607–634. Direkt auf Zeitzeugenvideos Bezug genommen hat James E. Young, der beobachtet, dass das Medium Video einen ordnenden und konstruierenden Einfluss auf Zeitzeugenvideos habe: James E. Young, Video und Filmzeugnisse des Holocaust.

Abb. 2: Blick auf das Ausstellungskapitel »Final Solution« im Imperial War Museum mit der Vitrine mit den Schuhen © Imperial War Museum

findet sich zum Beispiel in der Holocaust Exhibition des Imperial War Museum (Abb. 2) und im Yad Vashem Holocaust History Museum.

Dabei erinnern die Schuhberge jedoch eher an die ausgeleerten Dinge im Sinne Sebalds, als an Korffs mit den Spuren des »vergangenen Menschlichen« ausgestatteten Objekte. »A marked feature of the memorial museum collection is that it is defined by – or even held hostage to – what the perpetrators in each event produced«[30], schreibt Paul Williams. Die Schuhberge sind ein Prototyp einer solchen von den Tätern produzierten Sammlung. Sie sind ein Nebenprodukt des industrialisierten Massenmordes und auf der Schwelle vom Leben außerhalb des Lagers und dem Leben – oder wahrscheinlicher dem Tod – im Lager angesiedelt. Die Schuhberge verweisen daher in erster Linie auf die Taten der Täter. Das einzelne Opfer verschwindet beinahe, so, wie es die Täter gewollt haben, in einer gleichförmigen Masse. Über die Erlebnisse, die ihre Besitzer mit ihnen hatten, sowie über deren Leben vor, während und – womöglich – nach ihrer Zeit im Lager können die Schuhe an sich wenig aussagen.

Sowohl in Yad Vashem als auch im Imperial War Museum befinden sich die Vitrinen mit den Schuhbergen in der Nähe von Zeitzeugeninterviews. Durch die Gegenüberstellung der Schuhberge mit den Zeitzeugeninterviews werden die Schuhe zu einem gewissen Grad wieder mit Geschichten gefüllt – wenn auch nicht genau mit denen, in die sie tatsächlich involviert waren. Durch die Zeugnisse werden die Schuhe mit dem Leben ihrer vorherigen

30 Paul Williams, Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities, Oxford 2007, S. 26.

Besitzer vor dem Krieg und deren Leiden im Lager in Verbindung gebracht – und auf diese Art und Weise als »echt« authentifiziert. Die Schuhe wiederum visualisieren, was die Zeitzeugen beschreiben – den Massenmord im Lager.

Auf den ersten Blick wirken die Ausstellungsabschnitte mit den Schuhbergen im Imperial War Museum und in Yad Vashem sehr ähnlich. Beide behandeln die sogenannte ›Endlösung‹. Im Imperial War Museum bildet ein Gipsmodell, das die Ankunft in Auschwitz darstellt, das Herzstück des Ausstellungsabschnitts; dahinter befindet sich eine horizontale Vitrine mit den Schuhen. Yad Vashem zeigt, in der Nähe der in den Fußboden eingelassenen Vitrine mit den Schuhen, das Gipsmodell einer Gaskammer in Auschwitz. In beiden Museen werden außerdem Vergrößerungen des mittlerweile ikonischen Fotos der Schienen hinter dem Eingang in Birkenau sowie Alltagsgegenstände aus den Lagern und historische Fotografien gezeigt.

Yad Vashem und das Imperial War Museum unterscheiden sich jedoch in der Art und Weise, wie die Zeitzeugeninterviews und die Schuhberge ausgestellt werden. Diese divergierenden Ausstellungspraktiken wiederum führen zu leicht unterschiedlichen Botschaften, die durch die Kontrastierung der Schuhe mit den Interviews vermittelt werden. Im Imperial War Museum sind die Schuhe in einer Hochvitrine zu sehen; in Yad Vashem hingegen befinden sie sich in einer in den Boden eingelassenen Vitrine. Im Imperial War Museum wurden im Kapitel über die Vernichtungslager die Videointerviews, die im vorherigen Teil der Ausstellung zu finden sind, durch Audiostationen ersetzt. In Yad Vashem sind auch im Kapitel über die Vernichtungslager Zeitzeugenvideos zu sehen.

In einem Artikel über die Planungsphase des Museums bemerkt der Chefkurator und Vorsitzende Yad Vashems, Avner Shalev, dass die aktuelle Ausstellung von Anfang an so konzipiert worden sei, dass sie die Perspektive der jüdischen Opfer einnehme. Shalev unterscheidet zwischen zwei Strömungen der Holocaustforschung. Die erste Strömung konzentriere sich auf die Täter und Kollaborateure und behandle die Juden als passive Opfer. Die zweite Strömung, die Shalev als »the Jerusalem School« bezeichnet, gehe vom Opfer als »individual human being who is a subject of history«[31] aus. Damit wird Shalev der Komplexität der Holocaust-Studien zwar kaum gerecht, für eine Analyse von Holocaustmuseen ist seine Gegenüberstellung jedoch hilfreich. In dem Land gelegen, das zu einer neuen Heimat für zahlreiche Überlebende der Shoah wurde, ist die wichtigste Aufgabe von Yad Vashem, der selbsternannten Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority, die Erinnerung an die jüdischen Opfer und vor allem an die Helden aufrechtzuerhalten.[32] Im Imperial War Museum hingegen stehen die Taten der Täter im Mittelpunkt. In beiden Museen wird den Besuchern eine Lehre aus der Geschichte vermittelt. Mit Fokus auf den Genozid lautet diese Lehre im Imperial War Museum: ›Nie wieder!‹. Das Imperial War Museum reflektiert dabei

31 Avner Shalev, A Museum in Jerusalem. Witnessing History at the Turn of the Century, in: Dorit Harel, Facts and Feelings. Dilemmas in Designing the Yad Vashem Holocaust History Museum, Jerusalem 2010, S. 8–15, hier S. 11.

32 Wie der Name andeutet, liegt der Fokus Yad Vashems auf jüdischem Märtyrertum und Heldentum. Der Gründung Yad Vashems gingen lange Diskussionen voraus, wie Heldentum definiert werden sollte – nur als Widerstandskampf oder als auch als Überlebenskampf in den Ghettos und Lagern. Die Frage wurde nie wirklich geklärt, obwohl die Tendenz dahin geht, auch den Überlebenskampf als Heldentum anzusehen. Die erste Ausstellung verfolgte zu großen Teilen ein Heldennarrativ und auch die aktuelle Ausstellung beinhaltet ein vergleichsweise großes Ausstellungskapitel zum bewaffneten jüdischen Widerstandskampf. Vgl. Anja Kurths, Shoahgedenken im israelischen Alltag, Berlin, 2008, S. 131–198.

auch das Versagen der Alliierten, rechtzeitig eingegriffen, respektive die Grenzen für Flüchtlinge geöffnet zu haben. In Yad Vashem lautet die Botschaft ebenfalls ›Nie wieder!‹, aber auch und vor allem, ›Nie wieder wir!‹. Das Nicht-Eingreifen der Alliierten wird hier als Anklage thematisiert. Die Ausstellung basiert auf einem zionistischen Narrativ, demzufolge der Staat Israel aus der Asche des Holocaust entstanden sei. Besonders klar tritt dieses Narrativ in dem von Moshe Safdie entworfenen Bau für das Museum in Erscheinung. Das Holocaust Museum befindet sich in einem Tunnel im Berg des Gedenkens, auf dem Yad Vashem mit all seinen Einrichtungen untergebracht ist. Beim Betreten dieses Tunnels sieht der Besucher bereits dessen Ende – die Öffnung führt auf eine Terrasse, die die Aussicht auf die Vororte Jerusalems eröffnet. Dieses Ende kann der Besucher jedoch nur erreichen, indem er sich im Zickzack durch die verschiedenen Ausstellungskapitel bewegt. Die Stadt Jerusalem und die Gründung des Staates Israel erscheinen somit als Ziel der im vorherigen Teil der Ausstellung dargestellten Geschichte des Holocaust. In Yad Vashem sollen die Besucher ihre Lehre aus den Überlebens- und Widerstandskämpfen der Opfer ziehen; das Narrativ der Ausstellung ist eingebettet in das nationale Narrativ Israels. Im Imperial War Museum hingegen sind Lehren zu ziehen aus den Taten der Täter, die in Zukunft unterbunden werden müssen.

Diese Opfer- beziehungsweise Täterzentriertheit spiegelt sich in der Darstellung der Zeitzeugen wider. Im Imperial War Museum wird die Ästhetik, die von den Schuhbergen ausgeht, nur bedingt durchbrochen. Zwar werden den Schuhen Erlebnisse der Zeitzeugen gegenübergestellt – die Zeitzeugen selbst bleiben jedoch gesichtslos, und ihre Namen werden nicht genannt. Der Gebrauch von Audiostationen führt dazu, dass die Zeitzeugen als visuelle Ankerpunkte verschwinden; der Fokus der Besucher wird auf die horizontal ausgebreiteten Schuhberge sowie auf das Modell der Ankunft in Auschwitz gelenkt. In Yad Vashem sind die Schuhberge in den Fußboden eingelassen, also nicht auf den ersten Blick sichtbar. Ihre Ästhetik wird, wenigstens teilweise, von den sich ebenfalls im Raum befindenden Zeitzeugenvideos komplementiert. Um auf die entgegengesetzten Positionen von Gottfried Korff und W. G. Sebalds Ich-Erzähler zurückzukommen: Das Imperial War Museum verweist in erster Linie auf die brutale Auslöschung alles Menschlichen durch den Holocaust, während Yad Vashem die Ikonen der Vernichtung mit der Perspektive und den Erinnerungen der Überlebenden verbindet.

Gebrochene Ästhetik – der »Room of Dilemmas« in Yad Vashem

Die ersten Zeitzeugenvideos in Yad Vashem begegnen dem Besucher in einem Raum, den die Kuratoren »Room of Dilemmas« genannt haben. Der Raum hebt sich ästhetisch vom vorherigen Teil des Ausstellungskapitels ab. In diesem »From Equals to Outcasts« übertitelten Kapitel wird der Antisemitismus durch Objekte, Dokumente, filmische Zeugnisse und erläuternde Museumstexte veranschaulicht. Im »Room of Dilemmas« steht der Besucher auf einmal in einem komplett eingerichteten gutbürgerlichen Arbeitszimmer mit massivem Schreibtisch, Klavier und Vitrinenschrank. Eine Menora, ein siebenarmiger Kerzenleuchter, im Fenster verrät, dass es sich um einen jüdischen Haushalt handelt. Man könnte sich einen ähnlichen Raum auch als Diorama für das deutsch-jüdische Großbürgertum am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in einem Stadtmuseum oder vielleicht in einem Kunstgewerbemuseum vorstellen. Tatsächlich besteht der Raum aus Möbeln aus dem Berliner Arbeitszimmer des Professors Hermann Zondek, eines früh vor den Nationalsozialisten nach Palästina geflüchteten deutsch-jüdischen Arztes, welche dessen Witwe Gerda Zondek Yad Vashem

nach ihrem Tod hinterlassen hat.[33] Der Raum wirkt, nach den Hetzparolen und dem antisemitischen Propagandamaterial, die im vorherigen Teil des Ausstellungskapitels gezeigt wurden, einladend. Diese, auf den ersten Blick heimelig anmutende, Ästhetik des Raumes wird von zwei Zeitzeugenvideos, welche leinwandgroß an die Wand über den Schreibtisch projiziert werden, gebrochen. Hier erzählen zwei Überlebende von den Dilemmata, denen das deutsch-jüdische Bürgertum nach 1933 ausgesetzt war. In der Überzeugung, in die deutsche Gesellschaft integriert zu sein, zogen gerade diese Juden eine Auswanderung oft nicht, oder erst zu spät, in Betracht. In Palästina sei es zu warm, habe seine Mutter gesagt, erinnert sich einer der beiden Zeitzeugen. Durch die Zeitzeugen, die mahnend zu den Besuchern herunter sprechen, erhalten die Objekte im Zimmer ihre eigentliche Aussage. Ein einladendes Arbeitszimmer wird als Zeugnis einer Welt und einer sozialen Position, die brutal zerstört wurden, identifiziert und authentifiziert.

Zusammenspiel verschiedener Ebenen von Authentifizierung – die Puppe von Zofia Zajczyk in Yad Vashem

An mehreren Stellen in Yad Vashem werden die Zeitzeugenvideos zudem in direkte Beziehung zu Objekten gebracht, welche den Zeitzeugen gehörten. So erzählt zum Beispiel Yael Rosner (früher Zofia Zajczyk) in einem Zeitzeugenvideo, neben einer ausgestellten Puppe, die Geschichte, die sie mit dieser Puppe erlebt hat. Zofia spielte mit der Puppe, die ihre Mutter ihr geschenkt hatte, in einem Keller im Warschauer Ghetto, während ihre Mutter Kinder aus dem Ghetto schmuggelte. Während eines Schmuggelversuchs wurde die Mutter verletzt. Sie schickte einen jungen Mann zu Zofia, um diese aus dem Keller zu retten. Der Mann trug Zofia in einem Kohlesack auf seinem Rücken. Als sie außerhalb des Ghettos waren, erinnerte sich Zofia daran, dass sie die Puppe im Keller vergessen hatte. Sie bat den Mann, zurückzugehen; eine Mutter lasse ihr Kind nicht im Stich. Der Mann kehrte mit Zofia zurück ins Ghetto, sie holten die Puppe und verließen das Ghetto wieder.[34]

Yael Rosners Zeitzeugenvideo und ihre Puppe stehen in einem Verhältnis von gegenseitiger Authentifizierung und Auratisierung zueinander. Während Yael Rosner ihre emotionale Geschichte erzählt, hält sie die Puppe, die neben ihrem Zeitzeugenvideo steht, in der Hand. Das Zeitzeugenvideo und das Objekt verschmelzen auf diese Art und Weise zu einer Einheit, wobei die Objektauthentizität der Puppe und die Subjektauthentizität der Zeitzeugin in einem authentifizierenden Wechselverhältnis zueinander stehen. Die Echtheit der Puppe, ihr tatsächliches Dagewesensein am Ort des Geschehens, wird durch Yael Rosners Erzählung bezeugt. Die Materialität der Puppe wiederum, mit den Spuren, die die Zeit auf ihr hinterlassen hat, mit den Stücken, die auf ihrem Kopf fehlen und der abgeblätterten Farbe, unterstreicht die Glaubwürdigkeit von Yael Rosners Zeugnis. Paul Williams hat beobachtet, dass es in »Memorial Museums« oft erst die Geschichten seien, in die die Objekte involviert waren, die die Objekte ausstellungswürdig machen: »In a sense, it is the story that is the object, insofar as it is not the item itself that is distinctive, but the associated history to which

33 Dorit Harel, Facts and Feelings, S. 70.

34 Bella Gutterman/Avner Shalev, To Bear Witness. Holocaut Remembrance at Yad Vashem, Jerusalem 2008, S. 217.

it is attached.«[35] In der Tat kommt erst durch die Geschichte, die Yael Rosner erzählt, das »vergessene Menschliche« der Puppe vollends zur Geltung.[36]

Verschiedene Zeitebenen treffen in dem Ensemble aus Zeitzeugenvideo und Objekt aufeinander. Physisch im ›jetzt‹ verortet, gehört die Puppe der Vergangenheit an, die durch die Geschichte, die Yael Rosner im ›jetzt‹ erzählt, veranschaulicht wird. Veranschaulicht wird diese Vergangenheit auch durch den inszenatorischen Charakter des Ausstellungskapitels »Between Walls and Fences – The Ghettos«, in dem sich das Zeitzeugenvideo mit Yael Rosner und die Puppe befinden. Mit Originalpflastersteinen wurde hier die Leszno Straße im Warschauer Ghetto nachgebaut. Yael Rosners Zeitzeugenvideo befindet sich in einem halb geöffneten Fenster. Außer dem Video und der Puppe liegt in dem Fenster auch noch ein roter Pullover. Im Hintergrund ist ein historisches Foto zu sehen, das vermutlich einen Innenraum im Ghetto zeigt. Laut Dorit Harel, der Gestalterin der aktuellen Ausstellung in Yad Vashem, führe die Kombination des Nachbaus der Lezno Straße mit Geräuschen, historischen Objekten, vergrößerten Originalfotografien und Filmen zu einer »experience that is close to authentic«.[37] Das im Sinne von ›echt‹ authentifizierte Objekt und die im Sinne von ›unverfälscht‹ und ›glaubwürdig‹ authentifizierte Zeitzeugin werden also gerahmt von einem Ausstellungsteil, in welchem dem Besucher ein ›authentisches‹ Erlebnis im Sinne von ›fühlen als ob‹ vermittelt werden soll. Dieses Einfühlen der Besucher in die Zeit wird durch das Ensemble aus Zeitzeugenvideo und Puppe sowohl intensiviert als auch durchbrochen. Die Historizität der Puppe und der Geschichte lassen die Vergangenheit lebendig erscheinen; aber die Puppe ist alt und Yael Rosner erzählt ihre Geschichte in der Vergangenheitsform. Die Besucher werden also dazu eingeladen, sowohl außenstehende Beobachter als auch Beteiligte zu sein. Auf diese Weise wird, um auf Gottfried Korffs Definition des Museumserlebnisses zurückzukommen, »Vergangenheit nicht nur nah an uns heran [gerückt], sondern […] auch wieder [entfernt]«.[38] Das Ensemble aus Zeitzeugenvideo und Puppe authentifiziert den Nachbau der Leszno Straße als nahe an der historischen Realität und verortet sie zugleich im hier und jetzt. Authentifizierungs- und Entauthentifizierungsstrategien greifen hier also ineinander. Das Zeitzeugenvideo und die Puppe vermitteln dem Besucher, dass es war und wie es war – aber auch, dass es nicht mehr so ist.

Die Leere des ›authentischen Ortes‹ – Bodenfunde und Zeitzeugenvideos in der Gedenkstätte Bergen-Belsen

Die Besucher der Gedenkstätte Bergen-Belsen in der Lüneburger Heide betreten das ehemalige Lagergelände in der Regel erst, nachdem sie die in einem neuen, kahlen, grauen Betonbau untergebrachte Dauerausstellung besucht haben. Hier befinden sich entlang der Wand mehrere dunkelgraue Stelen, in die Flachbildschirme mit Zeitzeugenvideos eingelassen sind (Abb. 3). Auf der linken Seite wird die Geschichte des Konzentrationslagers Bergen-Belsen sowie der ebenfalls in Bergen-Belsen und in der Lüneburger Heide gelegenen

35 Paul Williams, Memorial Museums, S. 133.

36 Für die Analyse eines ähnlichen Beispiels aus der Gedenkstätte Bergen-Belsen – hier handelt es sich um ein Paar Handschuhe – siehe Steffi de Jong, Bewegte Objekte. Zur Musealisierung des Zeitzeugen, in: Sibylle Schmidt/Sibylle Krämer/Ramon Voges (Hg.), Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis, Bielefeld, S. 243–264, hier S. 259–260.

37 Dorit Harel, Facts and Feelings, S. 42.

38 Gottfried Korff, Objekt und Information im Widerstreit, S. 120.

Abb. 3: Die Vitrinen mit den Bodenfunden und Medienstationen mit Zeitzeugenvideos entlang der linken Wand in der Gedenkstätte Bergen-Belsen © Berthold Weidner

Kriegsgefangenenlager veranschaulicht. Benutzt werden hierfür auf dunkelgraue Tafeln aufgedruckte Kopien von Fotografien und Dokumenten sowie Objekte und Zeitzeugenvideos. Am Ende des Gebäudes eröffnet eine Glaswand den Blick über das Lagergelände. Der Besucher sieht – Wald und Wiesen. Vor dieser Glaswand sind, zwischen dem Ausstellungsteil und den Zeitzeugenvideos, Vitrinen in den Boden eingelassen, in denen sich sogenannte »Bodenfunde« befinden, Objekte die während archäologischer Ausgrabungen auf dem Lagergelände gefunden wurden. Die Art und Weise, wie die Zeitzeugenvideos in der Gedenkstätte Bergen-Belsen mit den Bodenfunden in Beziehung gesetzt wurden, trägt, wie ich zeigen werde, dazu beiträgt, die Nachgeschichte des Lagers und die unüberbrückbaren Lücken in der Erinnerung an den Holocaust zu reflektieren.

Im Gegensatz zu Museen wie Yad Vashem oder dem Imperial War Museum ist der ›historische Ort‹ das wichtigste Objekt von Gedenkstättenmuseen. Es ist der Ort, der die Existenz der Ausstellung erklärt und legitimiert und der Besucher anzieht. Dabei ist jedoch meist wenig an dem ›authentischen‹ Ort ›authentisch‹ im Sinne von ›original‹. Zumindest in Westdeutschland wurden die ehemaligen Konzentrationslager, falls sie nicht dem Verfall überlassen wurden, entweder zu anderen Zwecken umfunktioniert oder es wurden Gedenk- und Friedhofsanlagen auf dem ehemaligen KZ-Gelände angelegt.[39] In Bergen-Belsen wurden die ehemaligen Häftlingsbaracken bereits kurz nach der Befreiung verbrannt, um den im

39 Olaf Mußmann, Die Gestaltung von Gedenkstätten im historischen Wandel, in: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland 6(2001), S. 14–33.

Lager grassierenden Seuchen Herr zu werden.[40] Bereits im Oktober 1945 befahl Brigadier MacReady von der britischen Militärregierung dem damaligen Präsidenten der Provinz Hannover, Hinrich Wilhelm Kopf, ihm einen adäquaten Plan für eine Landschaftsgestaltung des ehemaligen KZ-Geländes zu präsentieren. Die heutige Gestaltung geht zu großen Teilen auf die Pläne Wilhelm Hübotters zurück, eines Landschaftsarchitekten, der während der NS-Zeit mehrere Projekte für die SS realisiert hatte. Wegen Kritik an seinen Tätigkeiten während des Nationalsozialismus zog Hübotter sich selbst frühzeitig aus dem Projekt zurück, seine Ideen jedoch wurden zu großen Teilen umgesetzt. Hübotters Pläne waren von Denkmälern des Ersten Weltkrieges inspiriert. Zudem sahen sie den exklusiven Gebrauch von einheimischen Pflanzen vor – letzteres auch eine landschaftsarchitektonische Praxis der »Blut und Boden«-Ideologie der Nationalsozialisten.[41] Tatsächlich passt sich die Landschaftsarchitektur Bergen-Belsens nahtlos in die umliegende Heidelandschaft ein. Lediglich die durch Grabhügel hervorgehobenen Massengräber sowie mehrere Denkmäler, das größte ein Obelisk, und vereinzelt aufgestellte jüdische Gräber weisen auf die Geschichte des Ortes hin. Erst in den letzten Jahren wurden einige Fundamente des Lagers freigelegt. Mittlerweile weisen Schilder auf die Topografie des ehemaligen Lagers hin.

Olaf Mußmann hat landschaftsarchitektonische Umgestaltungen wie die in Bergen-Belsen als »elysische Landschaften« bezeichnet und beobachtet: »Diese Orte sind einzig der Trauer und der Totenruhe gewidmet, nicht aber der Auseinandersetzung mit der Geschichte.«[42] In Bergen-Belsen wird eine solche Auseinandersetzung zwar zu einem gewissen Grad durch die Zeitzeugenvideos der Dauerausstellung, die auf das »verlorene Menschliche« oder, vielleicht besser, auf vergangene menschenverachtende Bedingungen hinweisen, angeregt. Die Präsentation der Zeitzeugenvideos in der Gedenkstätte Bergen-Belsen bringt aber auch die unüberbrückbare Leere zum Ausdruck, die sowohl durch den Massenmord als auch durch den, nach der Befreiung erfolgten, Abriss der historischen Gebäude entstanden ist. Dies liegt zum einen an der Gegenüberstellung der Zeitzeugenvideos und der Bodenfunde und zum anderen an der Einordnung der Zeitzeugenvideos in die Ästhetik des Ausstellungsgebäudes.

Die Zeitzeugenvideos befinden sich in direkter Nähe zu den Bodenfunden. Die Sitzbänke mit den Kopfhörern für die Zeitzeugenvideos alternieren mit den in den Boden eingelassenen Vitrinen der Bodenfunde, wobei die Größe der Sitzbänke exakt der Größe der Vitrinen entspricht. Trotzdem berühren sich die Bodenfunde und die Videos an keiner Stelle. Die Beschriftung der Bodenfunde gibt lediglich den Fundort an. Um zu verdeutlichen, dass »im Verhältnis zur Größe des Lagers und den Tausenden Menschen, die dort inhaftiert waren, [die Bodenfunde] nur einen letzten Rest der materiellen Hinterlassenschaften [darstellen]«[43], wurden einige Vitrinen absichtlich leer gelassen. Im Sinne von Sebalds Ich-Erzähler werden die Bodenfunde als entleerte Objekte dargestellt, die unwillkürlich darauf hinweisen, dass sich die Welt von selbst »ausleert«. Durch ihre direkte Gegenüberstellung mit den Zeitzeu-

40 Thomas Rahe, Die museale und mediale Darstellung der nationalsozialistischen Verfolgungsgeschichte in der Gedenkstätte Bergen-Belsen, in: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland 6(2001), S. 82–96, hier S. 82.

41 Für eine vollständige Historiographie der Landschaftsgestaltung der Gedenkstätte Bergen-Belsen siehe Joachim Wolschke-Bulmahn, The landscape design of the Bergen-Belsen Concentration Camp Memorial, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hg.), Places of Commemoration: Search for Identity and Landscape Design, Washington D. C. 2001, S. 269–300.

42 Olaf Mußmann, Die Gestaltung von Gedenkstätten im historischen Wandel, S. 16.

43 Stiftung Niedersächsische Gedenkstätten, Bergen-Belsen. Kriegsgefangenenlager 1940–1945. Konzentrationslager 1943–1945. Displaced Persons Camp 1945–1950, Göttingen 2009, S. 25.

genvideos erscheinen auch die Zeitzeugen als Symbole der Leere: Ihre Geschichten werden als ein verschwindend geringer Teil der Geschichten präsentiert, die erzählt werden können.

Dieser Effekt einer Darstellung der Leere wird durch die Architektur des Gebäudes, in dem die Dauerausstellung der Gedenkstätte Bergen-Belsen untergebracht ist, und durch die Art der Präsentation der Zeitzeugenvideos in diesem Gebäude noch verstärkt. Die Stelen mit den Zeitzeugenvideos befinden sich an einer großen, grauen Betonwand. Obwohl die Stelen die einzigen Objekte an dieser Betonwand sind, verlieren sie sich, ob ihrer geringen Größe, fast auf ihr. Der dunkle Hintergrund, vor dem die Zeitzeugen gefilmt wurden, reproduziert zum einen den dominierenden Ton des Dokumentationszentrums – grau. Zum anderen trägt der Hintergrund auch dazu bei, dass die Zeitzeugenvideos optisch alle gleich aussehen. Die Gedenkstätte Bergen-Belsen hat sich zwar darum bemüht, die Zeitzeugen in ihrer Gesamtbiografie zu integrieren und ihre Individualität zu unterstreichen, indem sie den Videos Dokumente mit einer Kurzbiographie beigelegt und die Interviews nicht synchronisiert hat. Durch die Ästhetik, die gewählt wurde, erscheinen die Videos optisch nichtsdestotrotz als Teile einer unvollendeten Sammlung von ähnlichen Geschichten.

In der Gedenkstätte Bergen-Belsen unterstreichen die Zeitzeugenvideos also den zufälligen Charakter der Bodenfunde, während die Bodenfunde den Ausnahmecharakter der Zeitzeugen akzentuieren. Diese Präsentation der Zeitzeugenvideos als Teil einer viel größeren, nie zu vollendenden Sammlung wiederum wird durch die Ästhetik der Videos und ihre Darstellung innerhalb der Ausstellungsarchitektur betont.

Die Komplexität des Ortes – die »Walther-Werke« in Neuengamme

Zum nahe Hamburg gelegenen KZ Neuengamme gehörte eine Werkstatt des thüringischen Waffenherstellers Carl Walther GmbH, die sogenannten Walther-Werke. Hier mussten die Gefangenen Pistolen und Karabiner herstellen. Die Walther-Werke waren einer von mehreren Zweigbetrieben von Rüstungsunternehmen auf dem Gelände des Konzentrationslagers.[44] Heute befindet sich in der Werkstatt die Ergänzungsausstellung »Mobilisierung für die Kriegswirtschaft: KZ-Zwangsarbeit in der Rüstungsproduktion«. Die Walther-Werke waren in einem roten Klinkerbau untergebracht. Der Raum, den der Besucher betritt, ist lichtdurchflutet. Große Fenster säumen drei der Außenwände des Gebäudes. An der Wand, die dem Eingang gegenüberliegt, befindet sich eine Tür mit der Aufschrift »FAHRRAD + SCHLÜSSELWERKSTATT« sowie eine »WERKZEUGAUSGABE«. In der Mitte des Raumes stehen Maschinen und Werkzeuge wie eine Doppelstanze, eine Schubkarre, eine Schaufel, ein Hammer und ähnliches, eine Schmiede mit der Aufschrift »Rauchen verboten« – sowie ein Zeitzeugenvideo (Abb. 4). Durch das Ausstellungsarrangement in Neuengamme entsteht, so meine These, ein mehrdimensionales Narrativ, welches die volle Komplexität der Lagerstruktur zum Ausdruck kommen lässt.

Die Räumlichkeiten in den Walther-Werken entziehen sich jeder Vorstellung, die der Besucher von einem Konzentrationslager oder von Zwangsarbeit haben mag. Die Innenräume der, ebenfalls aus rotem Backstein gebauten, Häftlingsbaracken, in denen die Hauptausstellung untergebracht ist, sind weiß getüncht und hell. Auf dem Lagergelände ist neben, zumindest im Sommer, sattgrünen Wiesen und Bänken ein mit roten Kieselsteinen markierter Pfad aus Pflastersteinen angelegt worden. Daneben laden Bänke zum Verweilen ein.

44 Karin Schawe, Die KZ-Gedenkstätte Neuengamme. Ein Überblick über die Geschichte des Ortes und die Arbeit der Gedenkstätte, Hamburg 2010, S. 75.

Abb. 4: Blick in die Ausstellung »Mobilisierung für die Kriegswirtschaft: KZ-Zwangsarbeit in der Rüstungsproduktion« in den ehemaligen »Walther-Werken« in der Gedenkstätte Neuengamme
© Steffi de Jong

»I expected it to be more shocking – to be a real concentration camp as it is in the movies. But when I walked around it was just buildings,« beobachtet dann auch eine Teilnehmerin des Jugendworkcamps 2003 in einem Einführungsfilm in der Lobby der Hauptausstellung.[45] Die meisten anderen Besucher, die in dem Film zu Wort kommen, teilen ihren Eindruck.

In der Tat erinnert in Neuengamme wenig an die Darstellungen von Konzentrationslagern in Filmen wie Schindlers Liste oder Holocaust. Neuengamme gehört zu den Lagern, die zu anderen Zwecken umfunktioniert wurden. Eine Umgestaltung der Lagergebäude begann bereits vor der Befreiung. Als einziges größeres Konzentrationslager wurde Neuengamme vor dem Einrücken der Alliierten vollständig geräumt. Die SS hatte sogar einen Neuanstrich einiger Innenräume angeordnet.[46] Mit Übergabe des Lagergeländes an die Stadt Hamburg im Jahr 1947 wurde beschlossen, in den ehemaligen Lagergebäuden »eine vorbildliche Anstalt

45 Zitiert in Insa Eschebach, Wege zur »erlebten Geschichte«. Zur Visualisierung von Erinnerung in der Gedenkstättenpraxis, in: Manfred Grieger/Ulrike Gutzmann/Dirk Schlinkert (Hg.), Die Zukunft der Erinnerung. Eine Wolfsburger Tagung. Forschungen – Positionen – Dokumente, Schriften zur Unternehmensgeschichte von Volkswagen Bd. 2., Wolfsburg 2008, S. 37–46, hier S. 40.

46 Detlef Garbe, ›Das Schandmal auslöschen.‹ Die KZ-Gedenkstätte Neuengamme zwischen Gefängnisbau und -rückbau. Geschichte, Ausstellungskonzepte und Perspektiven, in: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland 6(2001), S. 51–73, hier S. 52.

der Menschlichkeit und des modernen Strafvollzugs von Weltruf zu schaffen«.[47] Dabei wurden unter anderem die Holzbaracken abgerissen und Werkstätten in den alten Fabrikhallen untergebracht.[48] Erst 1988 wurde die Schließung des Gefängnisses beschlossen und erst 2003 das letzte Gebäude an die Gedenkstätte übergeben. Mittlerweile ist mehr von der Topographie des ehemaligen KZ-Geländes sichtbar als von jener der Strafvollzugsanstalt. Bis auf einen Mauerrest wurden die ehemaligen Gefängnisbauten abgerissen, die Fundamente der ehemaligen Baracken freigelegt und mit Steinen markiert, der Appellplatz nachgebaut und in den ehemaligen Werkstätten und Häftlingsbaracken Ausstellungen eingerichtet.

Das Beispiel der Gedenkstätte Neuengamme veranschaulicht die Komplexität der Vermittlung von historischem Wissen, die der »authentische« Ort mit sich bringen kann. Der amerikanische Historiker Harold Marcuse unterscheidet in der Vermittlung der Geschichte der Konzentrationslager zwischen einer Vorstellung vom »sauberen KZ« und einer Vorstellung vom »dreckigen KZ«. Erstere Vorstellung gehe auf die nationalsozialistische Propaganda zurück und finde sich heute noch immer bei einigen Leuten; letztere basiere auf den von den Alliierten nach der Befreiung aufgenommenen und veröffentlichten Bildern von Leichenbergen und ausgemergelten Gefangenen.[49] Vor allem auf Grund dieser durch die Massenmedien vermittelten Bilder habe sich mittlerweile die Vorstellung vom »dreckigen KZ« gefestigt. Genau diese Vorstellung vom »dreckigen KZ« wird bei einem Besuch der Gedenkstätte Neuengamme in Frage gestellt: Die Gedenkstätte Neuengamme erscheint »sauber«. Marcuse selbst plädiert für eine mehrdimensionale Darstellung des »dreckigen KZ«, in dem die volle Komplexität des KZ-Systems zum Ausdruck komme. Zu einer solchen mehrdimensionalen Darstellung gehöre, die unterschiedlichen Bedingungen in den verschiedenen Konzentrationslagern sowie die Erinnerungen daran aufzuzeigen. Es ist genau eine solche Darstellung, die durch die Ausstellung in den Walther-Werken mit den noch sichtbaren Spuren der Nutzung des Ortes nach 1945 und dem Zeitzeugenvideo erzielt wird.

Die Werkstatt der Walther-Werke könnte auf den ersten Blick auch ein Raum in einem Industrie- oder Arbeitsmuseum sein. Die Museumstexte, die die lagerzeitliche Herkunft der Werkzeuge als wahrscheinlich, aber nicht gesichert ausweisen, unterwandern selbst eine potentielle Auratisierung der Objekte. So heißt es etwa zu einer Schaufel und zwei Spaten: »Sie sind mehrere Jahrzehnte alt und stammen *vermutlich* aus der KZ-Zeit« (meine Markierung). Das wichtigste authentifizierende Element im Raum ist deshalb das in der Mitte des Raumes platzierte Zeitzeugenvideo, in dem ehemalige Häftlinge von ihrer Arbeit in den Walther-Werken berichten. Im Gegensatz zur zeitgenössischen Herkunft der Objekte ist die Präsenz der Zeitzeugen in dem Lager durch ihre Erinnerung verbürgt.

Auch durch das Video wird indes der von der Ästhetik des Raumes vermittelte, fast schon positive, Eindruck nicht gebrochen. Dies liegt zum einen am Inhalt des Videos, in dem die Häftlinge von – im Vergleich zu den Verhältnissen im Lager – humanen Arbeitsbedingungen berichten. Die Zeitzeugen erinnern sich zum Beispiel daran, dass es in der Werkstatt

47 Schreiben des Oberlandsgerichtsrates Buhl an den Senat v.21.10.1947, Justizbehörde 4402/17.1, Gen. Bd. 1, zitiert in: Ebd.

48 Ebd. S. 52–53.

49 Harold Marcuse, Die museale Darstellung des Holocaust an Orten der ehemaligen Konzentrationslager in der Bundesrepublik 1945–1990, in: Bernhard Moltmann (Hg.), Erinnerung. Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland West und Deutschland Ost, Frankfurt a. M. 1993. Online unter: http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/present/evakpap. 939.htm (letzter Zugriff: 31.7.2013)

warm gewesen sei, oder dass die Werkstatt ihnen eine Pause von den Misshandlungen der SS gewährte. Es liegt zum anderen an der Ästhetik des Videos selbst. Viele der Zeitzeugenvideos in Neuengamme wirken auf Grund ihres Alters auf den heutigen Besucher eher amateurhaft. Die Gedenkstätte hat bereits in den 1980er Jahren damit angefangen, Zeitzeugenvideos aufzunehmen, also zu einer Zeit, als noch keine standardisierte Ästhetik für Zeitzeugenvideos entwickelt worden war. Im Gegensatz zu den Videos in den anderen hier erwähnten Museen wurden die Videos in Neuengamme, bis vor kurzem, auf hellgrauen Röhrenfernsehern und nicht auf Flachbildschirmen gezeigt. Auch der dunkle Hintergrund, der in den anderen Museen zu finden ist, fehlt hier. Die Zeitzeugen wurden in der Mehrzahl in ihrem eigenen Wohnzimmer interviewt und gefilmt. So erscheinen die Zeitzeugen als unterschiedliche Menschen mit unterschiedlichen Leben und Erinnerungen.[50] Der eher häusliche und einladende Eindruck, den die Zeitzeugenvideos, aber auch die restliche Ausstellungsgestaltung, auf den Besucher haben, ist von den Kuratoren durchaus gewollt. In Neuengamme wollte man eine dem Ort aufgezwungene Ästhetik des Grauens vermeiden.[51] In der Ausstellung in den Walther-Werken hat das Zeitzeugenvideo also den Effekt, die Ausstellungsästhetik zu authentifizieren – eine Ausstellungsästhetik, die auf viele Besucher inauthentisch wirken mag, da sie nicht ihren Erwartungen entspricht. Durch die Zeugnisse sowie die Ästhetik der Videos wird die Mehrschichtigkeit der Lagerstruktur und die Erinnerung daran zum Ausdruck gebracht.

Zeitzeugenvideos als authentifizierte und auratisierte Objekte – die Ausstellung des Museo Diffuso

Mit Hilfe der Beispiele aus Yad Vashem und dem Imperial War Museum sowie aus den Gedenkstätten Bergen-Belsen und Neuengamme habe ich gezeigt, wie Zeitzeugenvideos und Objekte in Beziehung zueinander gesetzt werden. Zeitzeugenvideos tragen erstens dazu bei, entleerte Objekte wieder mit Geschichten zu füllen – wie im Fall der Schuhberge in Yad Vashem und dem Imperial War Museum sowie Zofia Zajczyks Puppe. Sie können zweitens die Ästhetik von Objekten brechen – wie im Fall des »Room of Dilemmas« in Yad Vashem. Sie sind drittens dazu geeignet, Leere und Vergänglichkeit darzustellen – wie in der Gedenkstätte Bergen-Belsen oder, viertens, ein mehrschichtiges historisches Narrativ zu vermitteln – wie in der Gedenkstätte Neuengamme. Ich will am Ende meiner Analyse auf das am Anfang erwähnte Museo Diffuso zurückkommen. Im Museo Diffuso werden nur zwei Objekte ausgestellt. Das erste ist eine Druckerpresse, mit der illegal Flugblätter von Mitgliedern der Widerstandsbewegung gedruckt wurden. Sie befindet sich hinter einem gazeähnlichen Vorhang, auf den ein Film projiziert wird, und ist nur sporadisch zu sehen – immer dann, wenn die Projektion des Films für einige Sekunden unterbrochen wird. Das zweite Objekt ist ein Exekutionsstuhl, der in einem Ausstellungsraum als einziges Ausstellungsstück auf einem Podest steht. Über ihm werden die Namen und Lebensdaten von Bürgern Turins, die hingerichtet wurden, eingeblendet. Der übrige Teil der Ausstellung besteht aus den Zeitzeugenvideos in den schwarzen Stelen und aus Filmen, die aus Archivmaterial

50 Für eine ähnliche Argumentation im Bezug auf Zeitzeugenvideos im Dokumentarfilm siehe Frank Bösch, Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.), Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 51–69

51 Detlef Garbe, Interview mit der Verfasserin, Hamburg 14.12.2009.

zusammengeschnitten wurden. Die Ausstellung ist thematisch gegliedert. Unter Themen wie »Leben unter den Bomben« oder »Leben während der Besatzung« finden sich je zwei Zeitzeugenvideos – eines mit einer Frau und eines mit einem Mann. Nicht nur hinsichtlich des Geschlechts arbeitet die Ausstellung mit Kontrastierungen: Die Erinnerung eines Soldaten, der den Krieg an der Ostfront erlebt hat, steht neben der einer Fabrikarbeiterin; das Interview mit einem Partisanen, der Streiks in den Fabriken in der Stadt organisierte, neben dem mit einer Partisanin, die in den Bergen kämpfte. Im hinteren Raum der Ausstellung steht ein langer Tisch. Darauf befinden sich kleine weiße Oberflächen in der Form von Dokumenten und Büchern, auf die, wenn sich ein Besucher nähert, Filme aus Archivmaterial und Zeitzeugenvideos projiziert werden. Im Ausgangsbereich werden die Besucher über von Schauspielern vorgelesenen Geschichten aus dem Italien nach 1945 in ausgewählte Artikel der italienischen Verfassung eingeführt.

Das Museo Diffuso ist also ein Museum, das (fast komplett) auf Objekte verzichtet. Als ich Luciano Boccalatte, einen der Kuratoren, fragte, wieso derart wenige Objekte gezeigt werden, antwortete er:

> *»Das Objekt an sich, vor allem die Objekte der Resistenza, sind erbärmliche Objekte, sie haben noch nicht mal … also, wenn ich, ich weiß es nicht, den Mantel von Ludwig dem XIV sehe dann kann ich davon auch fasziniert sein, weil das Objekt an sich diese Pracht hat. Der Bergschuh des Partisanen … spricht in der Tat nur zu mir, wenn ich diese Geschichte vollständig kenne, wenn ich in dieser Geschichte drin bin, wenn ich alles kenne, dann kann ich wirklich … kann das Objekt mir etwas mitteilen. Bei den meisten Besuchern kommt dies nicht mehr vor.«*[52]

Um seinen Punkt zu unterstreichen, erzählte mir Boccalatte folgende Geschichte: Zum fünfzigsten Jahrestag der Befreiung Italiens wurde in Turin eine große Ausstellung über den Zweiten Weltkrieg gezeigt. Die Ausstellung sollte viel später als Modell für die Dauerausstellung des Museo Diffuso dienen. Viele Bürger Turins wollten damals Objekte spenden. Zu Boccalatte kam ein Mann, der ihm Dinge brachte, die seinem älteren Bruder gehört hatten, der in den ersten Wochen des Kampfes der Resistenza gefallen war. Unter den Objekten befand sich ein Stück Brot, das man in der Tasche des getöteten Bruders gefunden hatte. Luciano Boccalatte erzählte mir, wie sehr es ihn irritierte, wie dieser Mann die Objekte fast schon wie Reliquien behandelte. Er versuchte dem Mann zu erklären, dass das Stück Brot zwar für ihn einen emotionalen Wert besitzen möge, in einer Vitrine im Museum jedoch nichts hergeben würde.

Für Boccalatte ist es also nicht – im Sinne Korffs – die Spur der Zeit, die den Ausstellungswert eines Objekts ausmacht. Wie Sebalds Ich-Erzähler sieht Boccalatte in den Objekten ein Symbol für Vergänglichkeit: Das Objekt an sich kann die Geschichte, in die es involviert war, nicht vermitteln. Im Museo Diffuso werden die Zeitzeugenvideos deshalb als die eigentlichen historisch verbürgten Objekte inszeniert. Das Narrativ der Ausstellung wird nahezu ausschließlich über die Zeitzeugenvideos vermittelt. Es gibt im Museum nur einen einzigen Museumstext, der zudem schlecht lesbar ist: eine Zeitleiste mit den wichtigsten Daten zum Zweiten Weltkrieg in Italien. Die Dokumente, die historischen Filmaufnahmen und die Fotos, die in der Ausstellung gezeigt werden, werden nur in veränderter Form präsen-

52 Luciano Boccalatte, Interview mit der Verfasserin, Turin 08. Juni 2010. (Übersetzung aus dem Italienischen von der Verfasserin.)

tiert – digitalisiert und zu kurzen Filmen zusammengeschnitten. Ihre Spiegelung in den Stelen mit den Zeitzeugenvideos ist ein Indiz für die Rezeptionsvorgabe des Museo Diffuso. Die Dokumente können nur über die Geschichten, die die Zeitzeugen erzählen, erfasst werden.

Der fast vollständige Verzicht auf alternative Vermittlungsformen führt dazu, dass die dargestellte Erinnerung der Zeitzeugen zum eigentlichen Narrativ der Ausstellung wird. Tatsächlich erhoffen sich die Kuratoren, dass sich die Besucher, durch ihre Spiegelung im Zeitzeugenvideo, mit den Zeitzeugen identifizieren, deren Erinnerungen verinnerlichen und aus diesen lernen. Sie sprechen von einem »Morphingeffekt«, das heißt dem Effekt, der durch den digitalen Übergang eines Porträts in ein anders Porträt erzielt wird, wobei beide Bilder in der Übergangsphase miteinander zu verschmelzen scheinen.[53] Wie das Foto oben zeigt, bleibt der Kopf des Zeitzeugen jedoch größer als der Kopf des Besuchers. Der Zeitzeuge bemächtigt sich also des Besuchers. Der Ton funktioniert nur, wenn der Besucher sich aufrecht hält und dem Zeitzeugen direkt in die Augen schaut. Auf diese Art und Weise erhebt das Museo Diffuso die Zeitzeugenvideos zu authentischen und auratischen Museumsobjekten. Die Erinnerung der Zeitzeugen gerät zum authentischen Narrativ, dessen Autorität weder von anderen Objekten verbürgt noch von ihnen in Frage gestellt oder gebrochen wird.

Schlussfolgerung

Noch stellt das Museo Diffuso mit seinem fast vollständigen Verzicht auf Objekte zugunsten von Zeitzeugenvideos eine Ausnahme in der Museumslandschaft dar. Wie ich hier dargelegt habe, werden aber Zeitzeugenvideos in immer mehr Museen als Ausstellungselemente integriert und dabei in ein Verhältnis von wechselseitiger Authentifizierung und Auratisierung zu anderen Objekten gesetzt. Mit Hilfe von Zeitzeugenvideos wird die Aura und Authentizität von Objekten teils unterstrichen, teils durchbrochen. So kann durch den Einsatz von Zeitzeugenvideos in Museen der durch den Massenmord versuchten Anonymisierung der Opfer die Menschlichkeit der Überlebenden entgegengesetzt werden, wie im Fall der Schuhberge in Yad Vashem. Zeitzeugenvideos können die Echtheit von Objekten beglaubigen, wie im Fall des Zeugnisses von Yael Rosner. Sie können aber auch, wie im Fall des »Room of Dilemmas« oder der Lezno Straße in Yad Vashem, ein durch Inszenierung vermitteltes ›authentisches Erleben‹ sowohl unterstreichen als auch durchbrechen. Mit Zeitzeugenvideos werden, wie im Falle der Gedenkstätte Bergen-Belsen, entleerte Orte mit Überlebensgeschichten gefüllt, aber auch die durch den Massenmord produzierte Leere dargestellt. Schlussendlich werden Zeitzeugenvideos, wie im Fall der Gedenkstätte Neuengamme, eingesetzt, um zu einer differenzierten Darstellung der KZ-Geschichte beizutragen, in der die Komplexität der Erfahrungen im Lager zum Ausdruck kommt.

Die Gegenüberstellung von Zeitzeugenvideos und historischen Relikten führt zu einem Zusammenspiel von Subjektauthentizität und Objektauthentizität. Unter den Medien des Zeugnisablegens gilt das Zeitzeugenvideo, welches nicht nur die Worte, sondern auch die Gestik und Mimik der Zeitzeugen zum Ausdruck bringt und welches eine nachträgliche Überarbeitung des Zeugnisses ausschließt, als besonders authentisch. Im Fall von Holocaustüberlebenden werden diese außer-sprachlichen Formen des Zeugnisablegens generell als Folge ihres Leidens und als Ausdruck ihrer Traumatisierung – und deshalb als darstellungsunabhängig – interpretiert. Vom Museumsobjekt wiederum wird erwartet, dass es authentisch im Sinne von echt ist. Diese Erwartungshaltungen an die Authentizität des

53 Emiliano Bosi, Interview mit der Verfasserin, Turin 08. Juni 2010

Museumsobjekts und des Zeitzeugnisses ermöglichen deren wechselseitig authentifizierende und ent-authentifizierende Inszenierung im Museum. In Museen wird, im Sinne von Mohn, Strub und Wartemann, Authentizität dargestellt. Zeitzeugenvideos als Medien, die die Erinnerung ex post facto festhalten, sind eine Darstellung des Menschlichen, das noch nicht vergangen ist. Als solche dienen sie dazu, den Status von historischen Relikten als Symbole der Vergänglichkeit und als Träger des vergangenen Menschlichen zu verhandeln. Durch ihre Zeugnisse authentifizieren die Zeitzeugen die in den Museen ausgestellten Relikte als Darstellung der Vergangenheit. Dadurch, dass sie mit zeitlicher Distanz zu den Geschehnissen produziert wurden, dienen sie dazu, diese Darstellung im hier und jetzt zu verorten und deshalb eine potentiell authentische Erfahrung der Vergangenheit der Besucher zu durchbrechen. Zeitzeugenvideos als Ausstellungselemente zu benutzen heißt, den übrigen Objekten den Spiegel der menschlichen Erinnerung entgegenzuhalten.