

Überlegungen zu einer kritischen Kartographie traumatischer Orte des Holocaust

Leo Dressel

Abstract: Digitale Geomedien, wie etwa Augmented Reality Apps, die an Erinnerungsorten eingesetzt werden, verändern den Bezug der Rezipient:innen zum historischen und gegenwärtigen Raum. Sie können im Sinne der kritischen Kartographie als Bestandteile von Diskursen und Dispositiven verstanden werden. Als traumatische Orte entziehen sich jene Erinnerungsorte jedoch der Erzählung, was sich auf jeden Versuch einer Darstellung auswirkt. Der Artikel schlägt einen kulturwissenschaftlichen und kritischen Ansatz zur Erforschung von Geomedien an traumatischen Orten der Erinnerung an den Holocaust vor. Als Beispiele werden darin die AR-App *Die Befreiung*, ein Produkt des Bayerischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit der KZ-Gedenkstätte Dachau, und die Web-App *Les parisiens racontent la shoah*, entwickelt von Sarah Gensburger, analysiert.

Keywords: Geomedien; Augmented Reality; (trans-)nationale Erinnerungskulturen; kritische Kartographie; Dispositiv; traumatische Orte

Digitale Geomedien¹, also georeferenzierte Anwendungen wie digitale Karten oder Augmented Reality Apps², sind sowohl im Alltagsleben als auch in der Holocaust-Erinnerung präsenter denn je. Wie die Designerin und Forscherin Christine Schranz in der Einleitung zum 2021 erschienenen Band *Shifts in Mapping* treffend schreibt, verändern »georeferenzierte Inhalte« unseren Bezug zum Raum und machen Karten (bzw. Geomedien) zu »Schnittstellen zwischen Menschen, Computern

-
- 1 Der Begriff *Geomedien* wurde zuletzt von Hedwig Wagner in ihrem Text zur Performanz der digitalen Karte genauer definiert. Siehe Hedwig Wagner, Die Performanz der digitalen Karte, in: Stephan Günzel/Lars Nowak (Hg.), *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, Wiesbaden 2012, 461–474, 462–463.
 - 2 Laut der Definition von Christine Schranz kann mit der Augmented Reality Technologie »über die eingebaute Kamera [in mobilen Geräten] die physische Welt nahezu in Echtzeit mit standortspezifischen Daten und Informationen [etwa Bildern, Anm. LD] überlagert und erweitert werden.« Christine Schranz, *Augmented Spaces and Maps. Das Design von kartenbasierten Interfaces*. Boston 2020, 51.

und Raum«³. Wie digitale Geomedien, die zur Wissensvermittlung an traumatischen Orten des NS-Terrors eingesetzt werden, sich bei den Nutzer:innen dieser Anwendungen auf den Bezug zum Ort selbst auswirken, wie jene Geomedien den Ort mit-konstituieren und wie sie sich in Erinnerungsdiskurse einschreiben, ist Gegenstand meines Dissertationsprojekts. In diesem Beitrag werde ich anhand von zwei Analysebeispielen meine wesentlichen Fragestellungen skizzieren und meinen Forschungsansatz vorstellen.⁴ Bei den Beispielen handelt es sich zum einen um das im Jahr 2020 vom Bayerischen Rundfunk produzierte und in enger Abstimmung mit der KZ-Gedenkstätte Dachau entstandene Projekt *Die Befreiung*⁵, und zum anderen um die Webanwendung *Les parisiens racontent la shoah*⁶, die von der Soziologin und Historikerin Sarah Gensburger geschaffen wurde, um auf bestimmte Orte in der Stadt Paris hinzuweisen, an denen traumatische Ereignisse im Zusammenhang mit der Shoah⁷ stattgefunden haben. Mein Verständnis von traumatischen Orten folgt jenem von Aleida Assmann, die angemerkt hat, dass solche Orte davon gekennzeichnet sind, »daß [deren] Geschichte nicht erzählbar ist.«⁸ Als Gegenthese dazu beziehe ich Georges Didi-Hubermans Imperativ der Darstellung »trotz allem«⁹ mit ein. Für meine Analysemethode sind die Theorien der kritischen Kartographie ausschlaggebend, die Karten im Anschluss an diskurstheoretische Zugänge als Macht-Wissens-Komplexe begreifen¹⁰. Außerdem sind hegemoniekritische kulturwissenschaftliche Ansätze zur Erinnerungskultur, etwa jene von Cornelia Siebeck¹¹, relevant. Im Sinne der kritischen Kartographie

-
- 3 Christine Schranz, Shifts in Mapping – Two Concepts which have changed the World View, in: Dies. (Hg.), *Shifts in Mapping. Maps as a Tool of Knowledge*, Bielefeld 2021, 23–37, 26, Übersetzung LD.
- 4 Siehe auch Leo Dressel, *Mapping the unapproachable. An analysis of digital mappings of traumatic places in Europe*, in: *Jewish Film & New Media* (in Veröffentlichung).
- 5 URL: <https://diebefreiung.br.de/> (abgerufen 4.6.2022).
- 6 URL: <https://passe-ici.fr/saisons/des-parisiens-racontent-la-shoah> (abgerufen 30.9.2022).
- 7 Einer Erklärung von Nora Sternfeld folgend, verstehe ich unter »Holocaust« die »Zusammenfassung aller Opfer der Nazis«, während mit dem Begriff »Shoah« der »planmäßig organisiert[e] und industriell durchgeführt[e] Massenmord der Nazis an Jüd_innen« bezeichnet wird. Siehe Nora Sternfeld, *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien 2013, 8.
- 8 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, 329.
- 9 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Le lieu malgré tout*, in: Ders., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris 1998, 228–242; Ders., *Images malgré tout*, Paris 2003.
- 10 Vgl. John Brian Harley, *Deconstructing the map*, in: *Cartographica* 26 (1989) 2, 1–20, 2; Jeremy W. Crampton, *Mapping. A Critical Introduction to Cartography and GIS*. West Sussex 2010.
- 11 Siehe Cornelia Siebeck, »Im Raume lesen wir die Zeit? Zum komplexen Verhältnis von Geschichte, Ort und Gedächtnis (nicht nur) in KZ-Gedenkstätten, in: Alexandra Klei/Katrin Stoll/Annika Wienert (Hg.), *Die Transformation der Lager. Annäherungen an die Orte nationalsozialistischer Verbrechen*, Bielefeld 2011, 69–97.

verstehe ich digitale Geomedien in ihrem Zusammenwirken mit nationalen und transnationalen Erinnerungsdiskursen als Teil eines Foucaultschen Dispositivs.

Potenziale von Geomedien am ›authentischen‹ Ort

Die beiden Projekte bzw. Geomedien, die in diesem Artikel analysiert werden, haben gemeinsam, dass sie am Ort des Geschehens selbst Fragmente einer traumatischen Vergangenheit zeigen, deren Spuren heute unsichtbar sind oder einer Vermittlung bedürfen, um sie deuten zu können. Die digitalen Anwendungen werden gewissermaßen zu »archäologischen Instrumenten«¹². *Die Befreiung* ist ein digitales Angebot, das der Bayerische Rundfunk zum Anlass des 75. Jahrestages der Befreiung des Konzentrationslagers (KZ) Dachau entwickelt hat. Das Projekt beinhaltet eine Augmented-Reality-App, eine Website mit virtuellem Rundgang und eine Podcast-Reihe. Die Augmented-Reality-App, die bis Ende 2021 an der KZ-Gedenkstätte Dachau erlebt werden konnte, ist für die Analyse hier besonders relevant. Im Projekt *Die Befreiung* werden historische Fotos vom Ereignis der Befreiung des KZ Dachau am 29. April 1945 auf dem Bildschirm eines Smartphones oder Tablets auf diejenigen Orte projiziert, an denen die Aufnahmen ursprünglich entstanden sind¹³. Diese optische Überlagerung zweier visueller Repräsentationen wird durch eine begleitende Erzählung mittels Audiospur ergänzt. Die Besucher:innen der KZ-Gedenkstätte nehmen auf diese Weise an einem digital begleiteten, etwa 25 Minuten langen Rundgang am Areal des ehemaligen Lagergeländes teil. Die Audiospur beinhaltet eine Erzählstimme, eingesprochene Zeug:innenberichte von befreiten Häftlingen, Befreiern und Journalist:innen, sowie Musik. Laut Artikel in der Zeitschrift *museum heute* berichteten Besucher:innen, die im Rahmen einer qualitativen Evaluation des Projekts befragt wurden, von der »große[n] Eindrücklichkeit des AR-Effekts«, und dass »das Vergangene als ›näher‹ und unmittelbarer erlebt wurde.«¹⁴

12 Victoria Grace Walden spricht in Bezug auf die Augmented-Reality-Anwendung *Oshpitzin*, die das vergangene und zerstörte jüdische Leben in der Stadt Oświęcim zeigt, von »excavation tools«. Victoria Grace Walden, *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*, New York 2019, 188.

13 Dies ist bei den meisten, jedoch nicht allen Fotografien der Fall, da manche Schauplätze der historischen Fotos heute nicht mehr öffentlich zugänglich sind. Siehe *diebefreiung.br.de* (abgerufen 4.6.2022).

14 Elisabeth Fink/Steffen Jost/Nicole Steng, *Die Befreiung des Konzentrationslagers Dachau in Augmented Reality. Geschichte digital – vermittelt in virtuellem Rundgang, App und Podcast*, in: *museum heute* 58 (2020) 2, 44–47, 47.

Als eine »Geschichte der Nähe, wo Alltagsleben und große historische Ereignisse sich vermischen«¹⁵ beschreibt auch Sarah Gensburger die kollektive Recherchearbeit, die dem Projekt *Les parisiens racontent la shoah* vorausging. Gemeinsam mit anderen Forscher:innen ging sie der Geschichte der Verfolgung von Jüdinnen:Juden in Paris zwischen 1940 und 1945 mit einem mikrogeschichtlichen Ansatz¹⁶ nach, d.h. durch Analysen auf einer räumlich eingeschränkten Ebene mit Fokus auf sozialen Beziehungen. Mit *Les parisiens racontent la shoah* werden ausgewählte Forschungsergebnisse durch die Webapp *Ça s'est passé ici*¹⁷ digital, an den betreffenden Standorten in Paris vorzugsweise über mobile Geräte¹⁸, einem breiteren Publikum vermittelt. Bisher sind drei jeweils ungefähr 20-minütige Episoden in Form einer audiovisuellen Erzählung online zu finden. Die ausgewählten Orte sind die Rue des Immeubles-Industriels, in der am 20. August 1941 17 jüdische Männer verhaftet worden sind, außerdem der Ort des ehemaligen Lagers *Léviton* – ein vom Vichy-Regime zwangsenteignetes Möbelgeschäft, das als Zwangsarbeitslager und zur Lagerung beschlagnahmten jüdischen Eigentums genutzt wurde –, sowie das Gebäude an der Adresse Rue Marie-et-Louise Nr. 12, in dem sich zwischen 1940 und 1944 Verhaftungen von, aber auch Akte der Solidarität mit als Juden verfolgten Menschen ereignet haben. Sarah Gensburger macht die Geschichten dieser Orte an Archivdokumenten fest, die, ähnlich wie die historischen Fotos beim Projekt *Die Befreiung* zuvor, durch die digitalen Endgeräte geolokalisiert werden. In diesem Fall nicht mittels AR-Technologie, aber ebenso werden Nutzer:innen bezugnehmend auf den Standort ihrer mobilen Geräte von einer Erzählung in einer Audiospur durch den Ort geführt. In der französischen originalen Audiospur ist Sarah Gensburger selbst als Erzählerin zu hören. Es kommen außerdem O-Töne aus Zeitzeug:innen-Erzählungen vor. Ein Beispiel dafür ist ein Interview, das Gensburger 2019 mit dem damals 82-jährigen Überlebenden Samuel Pintel am Ort des ehemaligen Lagers *Léviton* geführt hat, wo er als Kind seine dort internierte Mutter besucht hatte. Dem ›authentischen Ort‹ kommt hier eine mehrfache Bedeutung zu. Der Inhalt von Samuel Pintels Erzählung stützt sich maßgeblich auf den Ort, der bestimmte Erinnerungen erst wachzurufen vermag. Die Rolle des Ortes erinnert hier an jene, die er auch im Film *Shoah*¹⁹ von

15 Sarah Gensburger, Einführungserzählung der ersten drei Episoden von *Les parisiens racontent la shoah*, URL: <https://passe-ici.fr/saisons/des-parisiens-racontent-la-shoah> (abgerufen 29.7.2022), Hervorh. LD, Übers. LD.

16 Siehe Claire Zalc/Tal Bruttman/Ivan Ermakoff/Nicolas Mariot (Hg.), *Pour une microhistoire de la shoah*, Paris 2012.

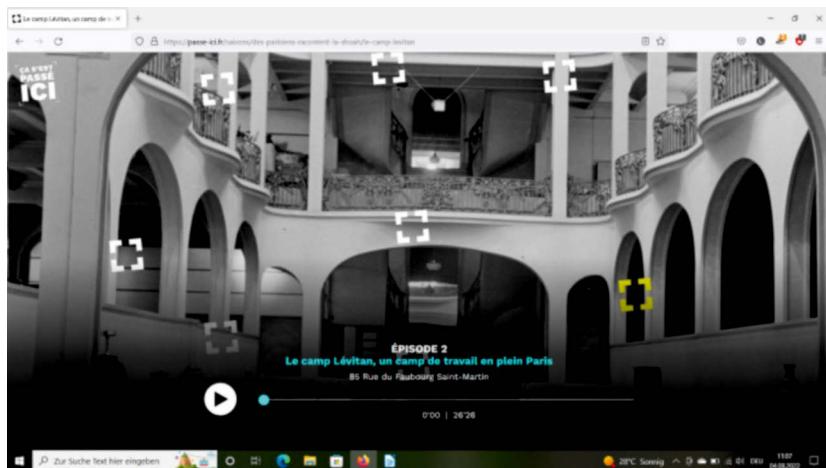
17 Diese enthält noch weitere »séries sonores immersives« (Übers. LD: immersive Audioserien) der Geschichtsvermittlung am Ort des Geschehens. Siehe URL: <https://passe-ici.fr/saisons> (abgerufen 10.6.2022).

18 Es ist auch möglich, die Inhalte der Website aus der Distanz auf dem Computer anzusehen.

19 Claude Lanzmann, *Shoah*, 550 Minuten, Paris 1985.

Claude Lanzmann hat, Georges Didi-Huberman hat sie folgendermaßen beschrieben: »[D]er Ort gleichzeitig verstanden als Befragungsstätte der Sprache, die Bedingung ihrer Äußerung, und als Frage, die immer wieder gestellt wird [...]«²⁰. Zuhörende, die sich mit Smartphone vor Ort befinden, können zur Geschichte, ähnlich wie bei *Die Befreiung*, eine Annäherung empfinden, die hier durch einen mehrfachen Bezug zum Ort entsteht: Es ist *erstens* der Ort des historischen Geschehens, *zweitens* der Entstehungsort der Erzählung (und dadurch wird er sozusagen beglaubigt – also durch den Zeitzeugen authentifiziert), *drittens* werden Dokumente (in diesem Fall Fotos der Mutter Thérèse Pintel und ihrer Freundin Gitla Sender, von der Briefe erhalten sind) gezeigt, die auf den Ort verweisen, und *viertens* findet die Rezeption der audiovisuellen Erzählung an ebendiesem Ort statt.

Abb. 1: Screenshot der zweiten Episode von *Les parisiens racontent la shoah*. Quelle: <https://asse-ici.fr/saisons/des-parisiens-racontent-la-shoah/le-camp-levitan>, 4.8.2022.



Victoria Grace Walden fragt in Bezug auf die Besonderheiten von »digital Augmentation« in der Holocaust-Vermittlung, wie diese Projekte »encourage us to be affected by virtual dimensions of memory and the absent elements of the past through their integration of the digital into physical spaces«²¹ und wie die speziellen Verbindungen von physischen und virtuellen Räumen Nutzer:innen »encourage [...] to recognise their specific active role in contributing to the production of memory about this past.«²² Sie zeigt damit Potenziale auf, die in den beiden oben beschrie-

²⁰ Didi-Huberman, *Le lieu malgré tout*, 233, Übers. LD.

²¹ Siehe Walden, *Cinematic Intermedialities*, 161.

²² Ebd.

benen Projekten stecken. Ich bin jedoch der Meinung, dass das Erkennen bzw. Bewusstwerden von Rollen, die Rezipient:innen und gerade auch Produzent:innen in der kollektiven Herstellung von Erinnerungskultur haben, nicht automatisch passiert. Im Folgenden werde ich anhand der beiden hier behandelten Projekte bestimmte Bedingungen nennen, wodurch dies m.E. bei den jeweiligen Akteur:innen begünstigt wird.

Aura und Authentizität

Die Bezeichnung ›authentischer Ort‹ ist vor allem in Bezug auf ehemalige Konzentrations- und Vernichtungslager gängig. Der Begriff wird unter Anführungszeichen gesetzt, um darauf hinzuweisen, dass die Orte nicht an sich authentisch sind, wie Detlef Hoffmann bereits 1998 in der Einleitung zum von ihm herausgegebenen Sammelband *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler* schrieb:

»Die Rede, etwas sei ›authentisch‹, unterstellt, daß etwas unverändert, rein durch die Zeiten hindurchgelangt sei oder [...] daß durch eine heutige Maßnahme es möglich sei, etwas so wieder herzustellen, wie es einmal war.«²³

Im Falle einer Gedenkstätte ist die ›Aura des Authentischen‹ ein von Produzent:innen und Rezipient:innen eingebrachter Bestandteil des Ortes. Siebeck problematisiert diesen Umstand in ihrem Beitrag im Sammelband *Die Transformation der Lager*²⁴ von 2011 und verlangt nach einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung der immanenten Machtverhältnisse von Gedenkstätten. Sie stellt fest, dass »mit Blick auf ›authentische Orte‹ [...] immer wieder von ›unmittelbarer Erfahrung‹ gesprochen« werde, obwohl »[a]n diesen Orten [...] nichts ›unmittelbar‹ und *alles* gesellschaftlich vermittelt«²⁵ sei. Es gelte, das »Spannungsverhältnis aufzuzeigen«, das »zwischen dem aufklärerischen Anspruch [von zeitgenössischen Gedenkstätten] und der ›magischen‹ Vorstellung von immanenten Qualitäten der Orte«²⁶ bestehe.

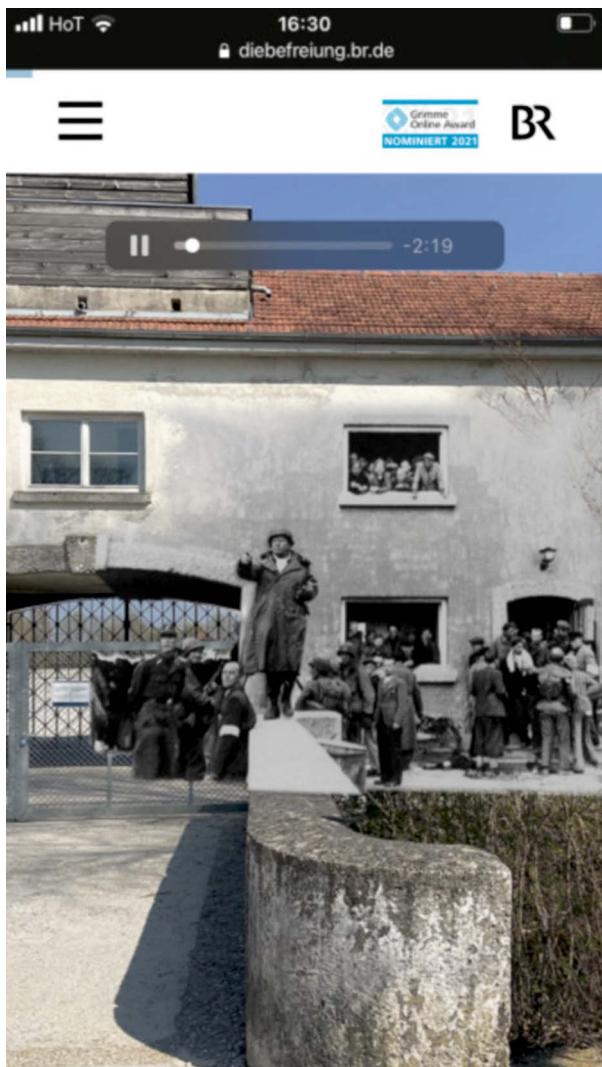
²³ Detlef Hoffmann, *Das Gedächtnis der Dinge*, in: Ders. (Hg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995*. Frankfurt a.M. 1998, 6–35, 10.

²⁴ Siehe Siebeck, ›Im Raume lesen wir die Zeit?‹, 69–97.

²⁵ Ebd., 83, Hervorh. im Original.

²⁶ Ebd., 84.

Abb. 2: Screenshot von Die Befreiung – 1 Das Jourhaus. Quelle: <https://diebefreiung.br.de/>, 5.8.2022.



Das oben gezeigte Bild ist das erste der zwölf Fotos des virtuellen Rundgangs von *Die Befreiung*. Es zeigt im Vordergrund, auf der Mauer vor dem sogenannten Jourhaus stehend, General Henning Linden, Brigadegeneral der 42. Infanteriedivision, genannt »Rainbow Division«, der US-Armee und neben ihm Victor Maurer, Delegierter des Internationalen Komitees des Roten Kreuzes. Wenn Besucher:innen am richtigen Ort stehen, dann legt sich das Foto auf dem Bildschirm ihres Smartphones

über die Kameraaufnahme des heutigen Ortes, so wie es im Screenshot angedeutet ist. Der Effekt der Bildüberlagerung bewirkt, dass die Besucher:innen in den Moment der Aufnahme zurückversetzt werden, sich zugleich am exakten Ort befinden, an dem die Aufnahme entstanden ist und somit einen Augenblick lang die Illusion entsteht, sie würden das damalige Ereignis selbst erleben. Einzig die begleitende Erzählstimme und der Farbunterschied der beiden Bildelemente erinnern die Rezipient:innen daran, dass es sich um ein historisches Foto handelt. In der Einleitung, die vor Ansehen des ersten Bildes gehört wird, wird von der Erzählstimme darauf hingewiesen, dass unterschiedliche Blickwinkel auf das historische Ereignis gezeigt werden, die »zwangsläufig subjektiv und lückenhaft«²⁷ seien. Dieser Kommentar ist einer der wenigen Verweise auf den Entstehungsprozess der Erzählung selbst, wodurch, so meine Annahme, das von Victoria Grace Walden erwähnte ›Erkennen der aktiven Rollen‹ der involvierten Akteur:innen möglich wird. Der Rest des virtuellen Rundgangs lässt eine solche selbstkritische Einbringung der Produzent:innen und den Verweis auf die Gegenwart, von der aus die Geschichte erzählt und rezipiert wird, vermissen. Die eindrückliche audiovisuelle Darstellung verschiedener Perspektiven, aus denen die Befreiung des Konzentrationslagers Dachau erlebt wurde, ist ohne Zweifel eine Stärke des Projekts. Allerdings wird hier der ›Magie‹ der AR-Technik und des Ortes wenig entgegengesetzt, sodass eher bestimmte Raumerfahrungen der Besucher:innen als ›Aufklärung‹ im Zentrum stehen. Aleida Assmann schrieb in Bezug auf traumatische Orte:

»Um nicht zu verfälschenden Erlebnisorten zu werden, muß [...] die Illusion einer unmittelbaren Anschauung zerstört werden. Der Hiat zwischen dem Ort der Opfer und dem der Besucher muß sinnfällig gemacht werden, wenn das affektive Potenzial, das der Erinnerungsort mobilisiert, nicht zu einer ›Horizontverschmelzung‹ und illusionären Identifikation führen soll.«²⁸

In *Die Befreiung* kommt zwar nicht nur die Perspektive der Opfer, sondern auch die der Befreier, die von Journalist:innen und von Tätern vor – diese Multiperspektivität der Erzählung ist jedenfalls positiv hervorzuheben – jedoch wird die Perspektive der Besucher:innen und auch jene der Institution der Gedenkstätte kaum als solche thematisiert. Eher verschmilzt durch die AR-Technologie und der damit verbundenen Erzählung der Ort von heute mit dem Bild von damals, was die ›illusionäre Identifikation‹ begünstigt und den Eindruck der Unmittelbarkeit verstärkt. Die autarische Aufladung wirkt in diesem Fall einer kritischen Auseinandersetzung mit

27 *Die Befreiung – Willkommen bei »Die Befreiung«*. URL: <https://diebefreiung.br.de/> (abgerufen 5.8.2022).

28 Assmann, Erinnerungsräume, 334.

den in Gedenkstätten eingeschriebenen gesellschaftlichen Machtverhältnissen entgegen. Dabei könnte die »Aura der Gedächtnisorte«²⁹ mit Aleida Assmann auch als ein Widerspruch gedeutet werden, der sich nicht auflösen lässt. Sie spricht zwar auch von einer »Magie, die den Erinnerungsorten zugeschrieben wird, [durch ihren] Status als Kontaktzone [und die] [...] im Falle der traumatischen Orte auf einer Wunde [beruht], die nicht vernarben will«³⁰. Sie weist allerdings ebenso auf die Bedeutung des Begriffs »Aura« hin, so wie ihn Walter Benjamin in seinem Aufsatz zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit definiert hat, nämlich als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«³¹. Daraus folgert Assmann in Bezug auf den Erinnerungsort: »Ein auratischer Ort in diesem Sinne macht kein Unmittelbarkeits-Versprechen; eher ist es ein Ort, an dem die unnahbare Ferne und Entzogenheit der Vergangenheit sinnlich wahrgenommen werden kann.«³² In dieser Einordnung von Aura beschreibt Assmann zwar eine »immanente Qualität«³³ des Ortes, wie sie von Siebeck kritisiert wird, die in diesem Fall aber den Wunsch nach Unmittelbarkeit nicht erfüllt, sondern im Gegenteil aus einer »Entzogenheit« besteht, die interpretiert werden kann als Leerstelle, die eine Deutung durch die Akteur:innen der Erinnerungskultur erfordert.

Unerzählbarkeit und Darstellung ›trotz-allem‹

Bei einem traumatischen Ort wie einem ehemaligen Konzentrationslager verschränken sich die »unnahbare Ferne der Vergangenheit« und der ebenso von Aleida Assmann festgestellte Umstand, »daß seine Geschichte nicht erzählbar ist«³⁴. Versuche, einen solchen Ort darzustellen, sollten vor diesem Hintergrund betrachtet werden. Die Unerzählbarkeit kann jedoch, wie Georges Didi-Huberman in seinen Texten zum *Ort trotz allem* und zu *Bildern trotz allem* zeigt, zu einer Ausrede werden, dem Problem der Darstellung auszuweichen. In *Bilder trotz allem* schreibt er:

»Schützen wir uns nicht, indem wir sagen, uns dies [Anm. LD: die Hölle von Auschwitz im Sommer 1944] vorzustellen – denn das ist wahr –, wir können es sowieso

29 Ebd., 337–339.

30 Ebd.

31 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1963, 15.

32 Assmann, Erinnerungsräume, 338.

33 Siebeck, ›Im Raume lesen wir die Zeit?‹, 84.

34 Assmann, Erinnerungsräume, 329.

nicht, wir können es nicht vollends. Aber wir müssen es, dieses sehr schwer(-wie-gend) vorstellbare.«³⁵

Mit Didi-Huberman wird die Darstellung *trotz allem*, obwohl sie zum Scheitern verurteilt ist, zu einer ethischen Pflicht. In *Der Ort trotz allem* fragt er danach »zu welchem Denken und zu welcher Visualität diese Orte [der ehemaligen Lager] uns verpflichten«³⁶. In seinem Essay geht es um Claude Lanzmanns Film *Shoah*, der, seiner Meinung nach, eine filmische Antwort auf diese Frage darstellt. Die Stärke des Films kommt laut Didi-Huberman von der »dialektischen Spannung«³⁷, die erzeugt wird durch die Präsenz der ›authentischen‹ Orte, an denen gleichzeitig »nichts mehr zu sehen ist«³⁸. *Shoah* entspräche damit den Vorstellungen, die Walter Benjamin in Bezug auf Geschichtsdarstellungen formuliert habe. Letztere sollten »selbst dialektische Bilder in dem Sinne darstellen, dass sie einen Zusammenstoß zwischen dem Jetzt und dem Damals erzeugen, ohne weder das damals zu mystifizieren noch sich des Jetzt zu versichern«³⁹.

Didi-Huberman bezieht sich dabei auf folgendes Zitat von Walter Benjamin:

»Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.«⁴⁰

Lanzmanns Film ist in den 1970er und 1980er Jahren entstanden und baut zum großen Teil auf Gesprächen auf, die er mit Zeitzeug:innen an den Orten der ehemaligen Vernichtungslager geführt hat. Am Ende der Zeitzeug:innen-Generation, die die Shoah überlebt hat, und im digitalen Zeitalter müssen wir uns die von Didi-Huberman aufgeworfene Frage, zu welcher »Visualität uns die Orte verpflichten« auf eine neue Weise stellen. Die Kriterien des dialektischen Bildes, wie sie von Benjamin und Didi-Huberman formuliert wurden, sind für eine heutige Analyse nach wie vor gültig und sinnvoll. Im Projekt *Die Befreiung* gibt es, bis auf den Ort selbst, der, wie von Schranz beschrieben, zur »Schnittstelle«⁴¹ wird, wenige Bezüge zur Gegenwart, das Bild wirkt also, m.E., nicht dialektisch im Sinne Benjamins. Die AR-Technologie,

35 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 11, Übers. LD, Hervorh. vom Original übernommen.

36 Didi Huberman, *Le lieu malgré tout*, 229, Übers. LD.

37 Ebd., 240, Übers. LD.

38 Ebd., 230, Übers. LD.

39 Ebd., 240–241, Übers. LD.

40 Walter Benjamin, Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien*, Frankfurt a.M. 1982, 570–612, [N 2 a, 3] 576.

41 Schranz, *Augmented Spaces and Maps*, 51.

bzw. das mobile Gerät, funktioniert in diesem Setting sehr wohl wie ein »archäologisches Instrument«, wie Victoria Grace Walden es bezeichnet, da unsichtbare Spuren der Vergangenheit vor Ort aufgedeckt und in die heutige Gedenkstätte eingeschrieben werden, jedoch denke ich, dass es für die von ihr im Zusammenhang mit digitaler Augmentation beschriebene Erkenntnis der eigenen Rolle von Rezipient:innen in der Produktion von Erinnerung einen expliziteren Bezug zur Rezeptions-Gegenwart braucht, so wie es von Didi-Huberman zu Benjamins ›dialektischem Bild‹ geschildert wird. Im Fall von *Les parisiens racontent la shoah* ist der Gegenwartsbezug kaum zu vermeiden, da es sich bei den bespielten Orten um Gebäude und Straßen handelt, die mitten in einer bewohnten Stadt liegen. Die Menschen, die heute dort leben, kommen in den Episoden teilweise als Zeitzeug:innen zu Wort und sprechen in einigen Fällen, wie oben beschrieben, an den historischen Orten in Paris selbst. Der Kontext dieses digitalen Angebots unterscheidet sich wesentlich von jenem an einer Gedenkstätte, und doch sind die Geschichten, die in den beiden Projekten erzählt werden, einander ähnlich. Die Orte der Festnahmen und Deportationen sowie der Zwangsarbeitslager sind Teil der Geschichten von jenen Menschen, die später in Konzentrations- und Vernichtungslager transportiert wurden, und müssen deshalb auch als traumatische Orte gesehen werden. Da Orten der Geschichte a priori keine ›Aura des Authentischen‹ zugeschrieben werden kann, mussten und müssen auch die Produzierenden der Pariser Website, die Vergangenheit der von Ihnen ausgewählten Erinnerungsstätten zuerst als traumatisch erkenntlich machen. Die Herausforderung ist dabei weniger, den Ort der Gegenwart in jenen der Vergangenheit miteinzubeziehen, sondern umgekehrt, an Orten, die grundsätzlich als Alltagsorte wahrgenommen werden, deren traumatische Vergangenheit aufzuzeigen.

Transparente Produktionsbedingungen und kritische Kartographie

Nach dem spezifischen Kontext der Produktion von Geomedien zu fragen, ist Teil meines Forschungsansatzes, der sich an Überlegungen der kritischen Kartographie orientiert. Im Anschluss an Michel Foucault sehen Theoretiker:innen der kritischen Kartographie seit Ende der 1980er Jahre die Karte als ›Macht-Wissens-Komplex‹. John Brian Harley, einer der frühen Vertreter, plädiert in seinem gleichnamigen Text für »Deconstructing the map«, also

»to break the assumed link between reality and representation which has dominated cartographic thinking, has led it in the pathway of ›normal science‹ since the Enlightenment, and has also provided a ready-made and ›taken for granted‹ epistemology for the history of cartography.«⁴²

42 Harley, Deconstructing the map, 2.

Die von mir untersuchten Geomedien sind keine Karten im herkömmlichen Sinne mehr, und doch ordnen sie sich in die Geschichte der Kartographie ein. Hedwig Wagner beschreibt die Entwicklung von der Karte zur digitalen Anwendung so:

»Die Karte ist nun nicht mehr das reine Wegnetz, sondern eine interaktive Anwendung, die neben der digitalen Anzeige der Wege auch Bilder, Töne und der gleichen mehr bereithält. [...] Zur reinen Navigationsleistung (der Operationalisierbarkeit der Karte, der Auffindbarkeit eines konkreten Ortes zunächst auf der Karte und dann im Realraum) sind kulturelle und soziale Anwendungen hinzugetreten, die aus der Handhabung der Karte als eines interaktiven Werkzeuges resultieren.«⁴³

Geomedien, wie sie in den untersuchten Projekten zum Einsatz kommen, können als Weiterentwicklung dieses interaktiven Werkzeugs gesehen werden, denn sie basieren auf dem über das Smartphone erfassbaren geographischen Standort der Nutzer:innen. Im Zusammenhang mit einer KZ-Gedenkstätte, der eine »Aura der Authentizität« zugeschrieben wird, wird letztere durch die digitale Indexikalisierung der AR-Technologie verstärkt. Im Fall von *Die Befreiung*, indem das Bild erscheint, wenn sich die Besucher:innen am selben Standort wie die damals Fotografierenden befinden. So wie die vermeintliche Objektivität einer herkömmlichen Karte deren Produktionsbedingungen verschleiert, so versteckt auch die AR-Technologie an der Gedenkstätte, gestützt auf die vermeintliche Authentizität des Ortes und des historischen Bildmaterials, den Kontext ihrer Herstellung, insofern es keinen expliziten Hinweis darauf gibt. Im Projekt *Les parisiens racontent la shoah* erscheint ein solcher Hinweis gleich zu Beginn in Form der Stimme der Autorin Gensburger, die in der Einführung jeder Episode kurz den Hintergrund zum Projekt schildert. Sie hat zudem, gemeinsam mit ihrer Kollegin Isabelle Bakouche, die als Forscherin am Projekt beteiligt ist, einen Artikel zur Herangehensweise des Recherche-Teams veröffentlicht. Diesem ist zu entnehmen, dass es eines der Ziele des Projekts ist, »die große Öffentlichkeit« in die Küche des:der Sozialhistoriker:in eintreten zu lassen⁴⁴, also nicht nur die historischen Quellen sichtbar zu machen, sondern auch die Arbeit jener, die diese »kritisch und reflexiv interpretieren«⁴⁵. In ihrem Ansatz sehen Bakouche und Gensburger eine »notwendige Erneuerung«⁴⁶ der Geschichtswissenschaft: »[H]istorische Erzählung und Didaktik können sich überschneiden und ergänzen,

43 Wagner, Performanz der Karte, 472.

44 Isabelle Bakouche/Sarah Gensburger, Entendre l'histoire pour comprendre son élaboration: Des bulles sonores à la webapp <passe-ici.fr>, in: La Découverte n°269-270 (2019) 4, 117–132, 120, Übers. LD.

45 Ebd., 117, Übers. LD.

46 Ebd., Übers. LD.

um eine neue Art der Veröffentlichung von Geschichte zu gestalten.«⁴⁷ Digitale Medien haben sich für die beiden Forscherinnen als »Motor« der neuen Herangehensweise erwiesen, die

»nicht nur die Vergangenheit dort erzählt, wo sie stattgefunden hat, sondern auch ermöglicht, auf eine für möglichst viele Menschen zugängliche Weise, das Vorgehen des:der Forscher:in und die Modi der Wissensproduktion aufzudecken.«⁴⁸

Anhand des Artikels lassen sich die Entstehung des Projekts, dessen Hintergrundideen und Ziele im Detail nachvollziehen.

Der Produktionskontext von *Die Befreiung* unterscheidet sich von *Les parisiens racontent la shoah* insofern, als es eine Zusammenarbeit zwischen zwei großen Institutionen – dem Bayerischen Rundfunk und der KZ-Gedenkstätte Dachau – darstellt. Einblicke liefert der bereits erwähnte Artikel in der Zeitschrift *museum heute*, in dem das Projekt auf knapp vier Seiten beschrieben wird. Demnach seien die Hauptziele, »am Ende der Zeitzeugenschaft trotzdem eindrücklich«⁴⁹ vom Ereignis der Befreiung des KZ Dachau zu erzählen, und »insbesondere für junge Besucherinnen und Besucher ein[en] Zugang für die Auseinandersetzung mit der Geschichte des KZ Dachau [zu eröffnen]«⁵⁰. Angeleitet hat das Projekt die Digitaljournalistin Eva Deinert, die beim Bayerischen Rundfunk in der Abteilung Digitale Entwicklungen und Social Media angesiedelt ist. Die Mitarbeiter:innen der KZ-Gedenkstätte Dachau – der ehemalige Leiter der Bildungsabteilung Steffen Jost als Ideengeber, und seine Mitarbeiterinnen Elisabeth Fink und Nicole Steng – hatten im Projekt beratende Funktion und haben bei der Hintergrundrecherche unterstützt. In einem Blog-Artikel über Hintergründe zum Projekt⁵¹ schreibt Deinert, dass die KZ-Gedenkstätte den Bayerischen Rundfunk 2019 kontaktierte, mit dem Wunsch nach einer Zusammenarbeit an einem digitalen Storytelling-Projekt zum 75. Jubiläum der Befreiung. An anderer Stelle, im Interview zur Nominierung für den *Grimme Online Award*, erzählt sie von der Unterstützung, die von der Gedenkstätte in der Recherche geleistet wurde, aber auch, dass Unterschiede in der Herangehensweise zwischen den Historiker:innen und Journalist:innen spürbar wurden. Ihr eigenes Vorgehen, das sich auch in anderen digitalen Vermittlungsprojekten finden lässt, erklärt Deinert folgendermaßen: »Ich mag Projekte, die erstmal eine eigene Erfahrung für die Nutze-

47 Ebd., Übers. LD.

48 Ebd., 121–122, Übers. LD.

49 Fink/Jost/Steng, Die Befreiung des Konzentrationslagers Dachau in Augmented Reality, 44.

50 Ebd.

51 Eva Deinert, Die Befreiung — von der AR-App zum virtuellen Web-Rundgang. Wie wir ein Projekt in der Corona-Krise neu gedacht haben, BR Next, URL: <https://medium.com/br-n/ext/die-befreiung-von-der-ar-app-zum-virtuellen-web-rundgang-e18fib293fb> (abgerufen 22.8.2022).

rin/den Nutzer herstellen, dass sie da drüber sich das Thema erarbeiten [...], dann bleibt meistens mehr hängen.«⁵² Dies führte sie in einem weiteren Interview genauer aus, als ich selbst im August 2022 mit ihr sprechen durfte⁵³. Auf meine Frage hin, wieso im Projekt so viele Perspektiven dargestellt worden sind, nicht aber ihre eigene, sagte sie: »Man ist [als Nutzerin oder als Nutzer] selbst Teil der Geschichte, dadurch dass man so nah dran ist, deshalb würde ein auktorialer Erzähler der Nutzungssituation nicht entsprechen.«⁵⁴ Im Gegensatz zu *Les parisiens racontent la shoah*, wo die Interpretation von Quellen im Vordergrund steht, sollte *Die Befreiung* »vor allem von Zitaten getragen werden – ohne unnötige Interpretation«⁵⁵. Die von Deinert angesprochenen Unterschiede zwischen den journalistischen Vorgangsweisen und jenen von Historiker:innen sind in dieser Gegenüberstellung auf den Punkt gebracht. Unterschiede zeigen sich zudem in der zeitlichen Komponente der beiden Projekte. Während das Projekt *Les parisiens racontent la shoah* als längerfristiges Projekt konzipiert ist, war die AR-App an der Gedenkstätte Dachau von vornherein nur für ein Jahr – um den Jahrestag der Befreiung – konzipiert worden. Lediglich die Website *diebefreiung.br.de* ist heute noch zugänglich. Im Gespräch erklärte Deinert die knappe Laufzeit damit, dass es sich um ein »journalistisches Produkt«⁵⁶ handle, vergleichbar, so meine Annahme, mit einer Radiosendung, die ein Jahr lang online abrufbar ist. Außerdem entwickle sich die AR-Technologie so rasant weiter⁵⁷, dass ein Produkt schnell veraltet sei, ein Faktor, der bei digitalen Projekten grundsätzlich relevant ist. Gensburger und Bakouche sprechen diesbezüglich von einer »Kluft zwischen dem Wettkauf der kulturellen Produktion und der notwendigen Reifung von wissenschaftlichen Inhalten«⁵⁸, die sie in ihrer Arbeit erleben.

Was von den Autorinnen der beiden Projekte über diese gesagt wird, gibt Aufschluss über die direkten Produktionskontakte. Um die Projekte im Sinne der kritischen Kartographie zu dekonstruieren, erachte ich es als sinnvoll, sie in einem breiteren Kontext der sie umgebenden Diskurse zu analysieren.

⁵² #GOAtalks2021 Ninja LaGrande im Gespräch mit Eva Deinert (*Die Befreiung*) und Julia Oelkers (Eigensinn im Bruderland & Gegen uns), URL: https://www.youtube.com/watch?v=_qHirRMMxBg (abgerufen 22.8.2022), 24:50 Min., 23:30-23:43.

⁵³ An dieser Stelle sei Eva Deinert herzlich gedankt für ihre spontane Bereitschaft zum Gespräch.

⁵⁴ Interview mit Eva Deinert, geführt von Leo Dressel, 22.8.2022, Aufnahme bei Autor:in.

⁵⁵ Deinert, *Die Befreiung*.

⁵⁶ Interview mit Eva Deinert, geführt von Leo Dressel.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Bakouche/Gensburger, *Entendre l'histoire*, 130, Übers. LD.

Dispositive und imaginäre Geographien

Anke Strüver und Jörg Mose begreifen die Karte in Anlehnung an Harley als »Zeichensystem«⁵⁹ und als »Teil eines Diskurses«⁶⁰. Sie seien

»in die soziale Konstruktion räumlicher Vorstellungen verstrickt, d.h. einerseits [...] an der Produktion von *geographical imaginations* beteiligt, andererseits stellen sie eine Form der visuellen Repräsentation von räumlichen Vorstellungen dar.«⁶¹

Das Gleiche gilt für Geomedien, die als Erinnerungsmedien eingesetzt werden. Sie leisten einen Beitrag zur Konstruktion und Konstitution der betreffenden Erinnerungsorte und sind, wie es Hedwig Wagner wiederum in Bezug auf Karten formuliert, beteiligt an »einer imaginären Geographie, also den Raumvorstellungen, den Konstruktionen nationaler und internationaler Weltbilder, ihren Veränderungen und ihren Auswirkungen.«⁶² In der Erinnerungskultur zeigen sich diese Weltbilder in den unterschiedlichen nationalen und internationalen Erinnerungsdiskursen. In Bezug auf die Erinnerung an die Shoah entbrannte etwa in Frankreich in den 1970er Jahren eine Debatte um die Mitverantwortung des Vichy-Regimes an den Deportationen von Jüdinnen:Juden, was schließlich dazu führte, dass 1993 vom damaligen Präsidenten der Republik, François Mitterand, per Dekret ein staatlicher Gedenktag ausgerufen wurde – laut Annette Wieviorka ein absoluter Einzelfall in der bisherigen Geschichte Frankreichs⁶³. Am 16. Juli, dem Jahrestag der größten Massendeportationen von Jüdinnen:Juden aus Frankreich, die 1942 am Vélodrome d'Hiver (kurz: Vek d'hiv) an zwei Tagen stattgefunden haben, sollte fortan erinnert werden an »persécutions racistes et antisémites commises sous l'autorité de fait dite «gouvernement de l'État français (1940–1944)».«⁶⁴ 1994 folgte darauf die Errichtung eines Denkmals am Vek d'hiv und zweier Stelen – beim Internierungslager Rivesaltes⁶⁵ und dem Waisenhaus von Izieu⁶⁶. Wieviorka schildert

59 Jörg Mose/Anke Strüver, Diskursivität von Karten – Karten im Diskurs, in: Georg Glasze/Annika Mattissek (Hg.), Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung, Bielefeld 2009, 315–325, 315.

60 Ebd.

61 Ebd., Hervorh. im Original.

62 Wagner, Performanz der Karte, 465.

63 Annette Wieviorka, Shoah: les étapes de la mémoire en France, in: Pascale Blanchard/Isabelle Veyrat-Masson, Les guerres de mémoires. La France et son histoire, Paris 2010, 107–116, 113.

64 Ebd.

65 Website des Memorial du camp de Rivesaltes, URL: <https://www.memorialcamprivesaltes.eu/en> (abgerufen 3.9.2022).

66 Website des Memorial Maison d'Izieu, URL: <https://www.memorializieu.eu/en/> (abgerufen 3.9.2022).

in ihrem Text zu den Etappen des Gedenkens an die Shoah in Frankreich, dass dort vor dem Eichmann-Prozess im Jahr 1960, durch den die Shoah erstmals weltweit öffentliche Aufmerksamkeit erhielt, die Schicksale der jüdischen Deportierten in jene von allen anderen »integriert«⁶⁷ wurden, wobei im Allgemeinen die Erinnerung an Widerstandskämpfer:innen dominierte. Angesichts dieser Transformationen im französischen Erinnerungsdiskurs lässt sich die Strategie von *Les parisiens racontent la shoah* klarer verorten. Durch den mikro-historischen Ansatz fragen Sarah Gensburger und ihr Team, welche Rolle Nachbarschaftsbeziehungen in einzelnen Häusern oder Straßen im historischen Ereignis der Shoah spielen⁶⁸, und damit nicht nur nach der Verantwortung, die der Staat bei den Deportationen gespielt hat, sondern auch das direkte soziale Umfeld. In der historischen Entwicklung von der Nicht-Thematisierung der jüdischen Schicksale hin zur Untersuchung von Mitverantwortung in der Bevölkerung ist eine Diskursverschiebung erkennbar, die wiederum die Frage mit sich zieht, wo die Grenzen des aktuellen Diskurses liegen und was seine Regeln sind. »Denn nichts kann als Wissenselement auftreten, wenn es nicht mit einem System spezifischer Regeln und Zwänge konform geht«⁶⁹, wie es Foucault 1978 in seinem Vortrag *Was ist Kritik?* formulierte. Für die Analyse der Erinnerungskultur(en), an denen Geomedien beteiligt sind, eignet sich Foucaults Begriff des Dispositivs, das er definiert als

»entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philantropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«⁷⁰

Geomedien lassen sich als Bestandteile eines solchen Dispositivs fassen, durch das sie mit anderen Elementen wie Diskursen, Institutionen und (politischen) Entscheidungen verknüpft sind. Die KZ-Gedenkstätte Dachau wurde als Erinnerungsort in der damaligen BRD während der Nachkriegszeit hauptsächlich von Überlebenden und deren internationaler Organisation, dem *Comité international de Dachau*, getragen. Damit unterscheidet sich ihre Geschichte von jener der Gedenkstätten in der ehemaligen DDR, wo das Gedenken seit den 1950er Jahren auch staatlich genutzt

67 Wiewiorka, Shoah, 109.

68 Bakouche/Gensburger, *Entendre l'histoire*, 119.

69 Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, 33.

70 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, 119–120.

wurde – mit Fokus auf dem antifaschistischen Widerstand⁷¹. Im Fall von Dachau hingegen gab es in den 1950er Jahren Versuche von Regionalpolitiker:innen, die baulichen Überreste des Lagers zu entfernen, was durch Proteste von Überlebenden und durch ein von der deutschen Bundesregierung unterzeichnetes Zusatzabkommen der Pariser Verträge verhindert werden konnte⁷². Erst 1961 unterzeichnete die Bayerische Staatsregierung eine Vereinbarung mit dem Internationalen Dachau-Komitee zur Errichtung einer Gedenkstätte, die Verantwortung zur Erstellung der Inhalte lag aber weiterhin bei den Überlebenden⁷³. Die Gedenkstätte konnte anlässlich des 20. Jahrestages der Befreiung am 9. Mai 1965 eröffnet werden, wurde aber zu diesem Zeitpunkt von der deutschen Mehrheitsgesellschaft weitgehend ignoriert⁷⁴. Zum Jubiläum des 50. Jahrestages der Befreiung sprach 1995 erstmals ein Ministerpräsident des Freistaates Bayern bei einer Veranstaltung in der Gedenkstätte Dachau. Anschließend wurde ein wissenschaftlicher Beirat berufen, um, zusammen mit den Überlebenden, ein Konzept für eine neue Dauerausstellung zu entwickeln, die schließlich 2003 eröffnet wurde und seither dort zu sehen ist⁷⁵. Aktuell steht die KZ-Gedenkstätte Dachau »am Beginn einer langfristig angelegten und umfassenden Neukonzeption«⁷⁶, wie die Leiterin Gabriele Hammermann in der Einführung zum Begleitheft eines kürzlich erschienenen neuen Dokumentarfilms zur Geschichte des Lagers schreibt. Ein Mitarbeiter der Bildungsabteilung der Gedenkstätte, Maximilian Lütgens, informierte mich in einem Telefongespräch, dass das Projekt *Die Befreiung* Teil eines Schwerpunkts für digitale Projekte war, mit dessen Entwicklung 2019 von Steffen Jost begonnen wurde, und der sich seit dem Beginn der Corona-Pandemie 2020 weiterentwickelt hat⁷⁷. So wurde nach *Die*

71 Bernd Faulenbach, Zwischen Historisierung und Gegenwartsansprüchen. Zu einigen grundsätzlichen Problemen gegenwärtiger Gedenkstättenarbeit, in: Sabine Arend/Petra Fank (Hg.), *Ravensbrück denken. Gedenk- und Erinnerungskultur im Spannungsfeld von Gegenwart und Zukunft*. Festschrift zum Abschied von Insa Eschebach als Leiterin der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück, Berlin 2020, 154–164, 154.

72 Barbara Distel, Der Kampf um die Erinnerung am Beispiel der Gedenkstätte Dachau, in: Ekaterina Makhotina/Ekateryna Keding/Włodzimierz Borodziej/Etienne François/Martin Schulze Wessel (Hg.), *Krieg im Museum. Präsentationen des Zweiten Weltkriegs in Museen und Gedenkstätten des östlichen Europa*, München 2015, 285–295, 288.

73 Ebd., 289.

74 Ebd.

75 Ebd., 292.

76 Gabriele Hammermann, Einführung. Ein neuer Dokumentarfilm für die KZ-Gedenkstätte Dachau, Booklet zum Film, 5–6, Maya Schweizer/Benjamin Meyer-Krahmer/Clemens von Wedemeyer, *Das Konzentrationslager Dachau*, DVD, 38 Min., Dachau 2021.

77 Telefonat mit Maximilian Lütgens, geführt von Leo Dressel, am 1.9.2022. Mit herzlichem Dank für die Gesprächsbereitschaft.

Befreiung, im September 2021, ein weiteres AR-Projekt – die App *ARt. das KZ Dachau in Zeichnungen* – präsentiert⁷⁸.

Die in diesem Artikel besprochenen Projekte schreiben sich nicht nur in die jeweiligen nationalen, sondern auch in transnationale Erinnerungskulturen ein. Im Projekt *Die Befreiung* wird dies besonders deutlich, da die fotografischen und filmischen Aufnahmen der Befreiung von US-Amerikanischen Soldaten gemacht worden sind und somit schon in ihrer Genese international verortet werden können. Die Verwendung dieses Materials ist in Zusammenhang einer *Visual History of the Holocaust* zu denken, wie sie etwa von einem transnationalen Forscher:innenteam im Rahmen eines EU-Projekts mit eben diesem Namen zwischen 2019 und 2022 untersucht worden ist, mit folgendem Ziel:

»We aim at a re-evaluation of the visual history of the Holocaust, based on a comprehensive mapping, contextualization, and reframing of film documents recorded by Allied troops during and subsequent to the liberation of Nazi concentration camps at the end of World War II.«⁷⁹

Spätestens mit der Erklärung von Stockholm⁸⁰ im Jahr 2000, einer Übereinkunft zur universalen Bedeutung des Holocaust – bzw. der Shoah –, von Vertreter:innen aus knapp 50 Ländern unterzeichnet, wurde die Transnationalisierung der Holocaust-Erinnerung zum politischen Projekt. Es muss in eine kritische Analyse mit einbezogen werden, wie und zu welchem Zweck sich Geomedien im transnationalen Erinnerungsdiskurs positionieren und sich in ihn einschreiben⁸¹.

Fazit und Ausblick

Geomedien, die mit Erinnerungsorten an den Holocaust verbunden sind, als Bestandteile von nationalen und transnationalen Dispositiven der Erinnerungskultur

78 URL: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/nachrichten/neue-app-art-der-kz-gedenkstaette-haeflingskunst-in-augmented-reality/> (abgerufen 2.9.2022)

79 URL: <https://www.vhh-project.eu/the-vision/> (abgerufen 12.9.2022), Hervorh. im Original.

80 Stockholmer Erklärung, zitiert auf der Website der IHRA (International Holocaust Remembrance Alliance) 2020, URL: <https://www.holocaustremembrance.com/about-us/stockholm-declaration> (abgerufen 23.9.2022)

81 Vgl. Wulf Kantsteiner, Transnational Holocaust Memory, Digital Culture and the End of Reception Studies, in: Tea Sindbæk Andersen/Barbara Törnquist-Plewa (Hg.), *The Twentieth Century in European Memory Transcultural Mediation and Reception*, Leiden 2017, 305–343; Harald Welzer, Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis, Bundeszentrale für politische Bildung, 21.6.2010, URL: <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39868/erinnerungskultur-und-zukunftsgedächtnis/> (abgerufen 13.9.2022); Faulenbach, Zwischen Historisierung und Gegenwartsansprüchen.

zu begreifen, bedeutet, jene Machtverhältnisse zu beleuchten, die durch sie wirken, die jedoch selten bewusst wahrgenommen oder thematisiert werden. Mit Cornelia Siebeck plädiere ich daher für eine kulturwissenschaftliche und kritische Erforschung⁸² von an Erinnerungsorten eingesetzten Geomedien sowie deren Produktionsbedingungen, um zu einer »(selbst-)reflexiven Erinnerungskultur«⁸³ beizutragen. Da Geomedien als weiterentwickelte digitale Karten bzw. Verortungstools begriffen werden können, ist es für dieses Unterfangen sinnvoll, Methoden der kritischen Kartographie heranzuziehen. Neben deren Entstehung und Entwicklung, ist die Auswirkung von Geomedien auf das Verhältnis zwischen Rezipient:innen und traumatischen Ort zu untersuchen. Hier kann mit Georges Didi-Huberman nach den Bedingungen für ein Benjaminsches »dialektisches Bild«⁸⁴ gefragt werden, die es Rezipient:innen ermöglichen, die eigene Rolle in der Erinnerungskultur zu erkennen. Wie schon erläutert, handelt es sich dabei um ein Potenzial, das laut Victoria Grace Walden in der digitalen Augmentation von Erinnerungsorten liegt⁸⁵. Die beiden hier analysierten Projekte stellen unterschiedliche Herangehensweisen an die Herausforderung dar, Wissen zum Holocaust bzw. der Shoah am Ende der Zeitzeug:innengeneration digital und vor Ort zu vermitteln. Um zu prüfen, ob die von mir vorgeschlagenen theoretischen Einordnungen sich auch in der Rezeption der Projekte als sinnvoll erweisen, müsste ergänzend eine qualitative Rezeptionsforschung durchgeführt werden, die ohnehin im Forschungsfeld der Erinnerungskultur als Forschungsdesiderat angesehen wird⁸⁶.

82 Siebeck, »Im Raume lesen wir die Zeit?«, 92.

83 Kantsteiner, *Transnational Holocaust Memory*, 307; Welzer, Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis.

84 Didi-Huberman, *Le lieu malgré tout*, 240–241.

85 Walden, *Cinematic Intermedialities*, 161.

86 Kantsteiner, *Transnational Holocaust Memory*, 327–328.

