

Objektarmut und Digitalisierung

Chancen und Herausforderung neuer Medien und erinnerungskultureller Ansätze

Ramona Bechauf

Einleitung – Museum vom Holocaust her denken

Mit den Forderungen nach Provenienzforschung und weiterführend Restitution von Kulturgut aus Raub-, Kolonial-, Unrechts- und Gewaltzusammenhängen ist auch die Forderung nach der Digitalisierung von insbesondere ethnologischen Sammlungen laut geworden. Diese werfen nun Fragen nach dem Umgang in den zugehörigen Ausstellungen auf. Wie kann eine Ausstellung aussehen, wenn die Originale einen problematischen Kontext haben oder kontrovers diskutierte Objekte sind? Wie geht man mit denjenigen Objekten um, die restituiert wurden und die nun im Sammlungszusammenhang oder Ausstellungskontext Lücken hinterlassen haben? Ausstellungen im Kontext der Holocaustforschung haben seit jeher mit ähnlichen Problematiken wie dem Umgang mit und der potentiellen Restitution von Raubkunst bzw. jüdischem Kulturgut zu kämpfen. Zudem gibt es in musealen Holocaustausstellungen das Problem einer weitreichenden Objektarmut¹. Daher bietet es sich an, die Strategien dieses Feldes zu beleuchten, um sie dann in einem weiteren Schritt für andere Sammlungen und deren Ausstellungszusammenhänge zu öffnen und fruchtbar zu machen. Daher möchte ich im Folgenden den Einsatz von (digitalen) Medien im Kontext verschiedener theoretischer Erinnerungskonzepte im Bereich der Holocaustausstellungen skizzieren, um die Anschlussfähigkeit an andere Disziplinen und thematische Schwerpunkte zu schaffen und schließlich an die aktuellen Debatten über eine

1 Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit der Präsentation des Holocaust in Ausstellungen im Museum und musealen Einrichtungen. Dazu gehört beispielsweise der *Ort der Information* des *Denkmals der ermordeten Juden Europas*, dessen Ausstellung gänzlich ohne Objekte auskommen muss. Im Kontext der Gedenkstätten-Ausstellungen am authentischen Ort liegt zumeist eine Vielzahl dreidimensionaler Objekte vor, da diese entweder vor Ort gefunden oder aber von Überlebenden gespendet wurden. Diese Ausstellungen sind hier nicht gemeint.

neue Museumsdefinition des ICOM und den damit einhergehenden Diskurs um die Zukunft der Institution Museum anzuknüpfen.

Das kosmopolitische Gedächtnis und seine Medien in Holocaustausstellungen

Für die (museale) Vermittlung des Holocaust und die dazu verwendeten Medien spielt die Theorie des *kosmopolitischen Gedächtnisses* von Daniel Levy und Natan Sznaider eine besondere Rolle. Die Theorie knüpft zunächst an die Konzepte des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs (1985) und das darauf aufbauende Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan Assmann (1988). Dabei wird zunächst von einem gesellschaftlichen, nicht-biologischen Gedächtnis ausgegangen, das im Sinne einer »spezifische[n] Prägung, die der Mensch durch seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft und deren Kultur erfährt« und die sich durch »Sozialisation und Überlieferung« über Generationen hinweg erhalte (Assmann 1988: 9).

Halbwachs erklärte zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts, dass eine Gruppe abhängig von ihrer Gegenwart und ihrem sozialen Bezugsrahmen über gemeinsame Erinnerung (Halbwachs 1985) verfügt. Assmann teilt das kollektive Gedächtnis in das kommunikative Gedächtnis, das sich auf Alltagskommunikation und Zeitzeug*innen bezieht und einen Zeitraum von etwa 38-100 Jahren oder 3-4 Generationen abdeckt und so »mit dem fortschreitenden Gegenwartspunkt« wandert (Assmann 1988: 11). Das kulturelle Gedächtnis hingegen enthält auch weit zurückliegende Ereignisse, die durch Erinnerungsfiguren – materieller sowie immaterieller Art – gestützt werden (ebd.: 12).

Während sich Halbwachs insbesondere auf das Milieu als Kollektiv und Assmann auf religiöse und kulturelle Gemeinschaften bezieht, weiten andere Vertreter*innen wie beispielsweise Pierre Nora den Kollektivbegriff auf ganze Nationen aus (Nora 1990). Daniel Levy und Natan Sznaider weiten das Kollektiv noch weiter aus, indem sie die Erinnerung an den Holocaust ins Zentrum einer neuen *kosmopolitischen Erinnerung* rücken. Der Holocaust² sei eine globale Katastrophe gewesen, die sich über Nationengrenzen hinweg erstreckt habe. Er habe im Nachhinein einen Menschenrechtsdiskurs angestoßen, der wiederum ein Wertesystem und Moralverständnis hervorgebracht habe. Durch diese Diskurse sei es möglich gewor-

2 Im Folgenden werde ich im Allgemeinen den Begriff des »Holocaust« verwenden. Er scheint in der deutschsprachigen, polnischsprachigen und angelsächsischen Forschung, wie auch in den öffentlichen Diskussionen der am häufigsten verwendete Begriff zu sein, wenn vom Massenmord an den sechs Millionen Juden Europas im Rahmen der nationalsozialistischen Herrschaft die Rede ist (Vgl. dazu u. a. Thünemann 2005: 32).

den, so ihre These, dass sich die Nationalstaaten mit ihrer eigenen Rolle und sogar der Schuldfrage auseinandersetzen könnten, die wiederum Einzug in die Erinnerung finde. Die Erinnerung an den Holocaust sei – genau wie die jüdische Kultur es bereits vor Beginn des Zweiten Weltkriegs war – *kosmopolitisch*. Unter kosmopolitisch verstehen die Autoren dabei »das Wechselverhältnis von globalen und lokalen Erinnerungen, die Spannungen zwischen nationalen Erinnerungen und jenen Erinnerungsformen, die sich aus dem Globalen speisen und somit den nationalen Rahmen unterwandern, ohne ihn aufzulösen« (Levy/Sznajder 2007: 155) im Sinne einer »Begegnung zwischen globalen Interpretationsschemata und lokalen Gegebenheiten« (ebd.: 22). Außerdem werden die nationalen Narrative durch sowohl Massenmedien als auch Migration und Immigration global beeinflusst und müssten daraufhin national reflektiert werden. »Die kosmopolitische Erinnerung [sei somit] die Folge der nationalen und ethnischen Erinnerungen in pluralisierter Form« (ebd.: 239).

Für die Holocausterinnerung bedeutet dieses Zusammenspiel von Globalem und Lokalem, dass jede mit dem Holocaust verbundene Erinnerung damit eine globale, aber auch eine lokale Komponente habe, wie beispielsweise die Erinnerung an die eigene Zivilbevölkerung als Opfergruppe innerhalb des Zweiten Weltkriegs. Dieses Spannungsfeld von globalen und lokalen Aspekten lässt sich in musealen Ausstellungen zum Holocaust auf verschiedenen Ebenen wiederfinden.

Katrin Pieper (2006) hat nachgewiesen, dass auf der Ebene der Narrative in internationalen Holocaust-Ausstellungen gleichzeitig globale, das heißt universalisierende, als auch nationalisierende Perspektiven eingebettet sind. Katja Köhr (2012) weist darüber hinaus nach, dass die Ausstellungsstrategien dieser internationalen Ausstellungen dieselben sind, aber national auf unterschiedliche Art und Weise verwendet werden. Außerdem lässt sich beobachten, dass teilweise auf dieselben Objekte, insbesondere auf bestimmte Fotografien zurückgegriffen wird. Dies ist unter anderem auf die Objektarmut im Ausstellungskontext des Holocaust zurückzuführen. Diese wiederum ist auf den Verlust der materiellen Kultur durch den Holocaust sowie die Bilderverbote in den Konzentrationslagern zurückzuführen (Köhr 2012: 245). Einige Institutionen, wie der Ort der Information des Denkmals für die Ermordeten Juden Europas in Berlin, besitzen keinerlei physische Exponate, das heißt weder dreidimensionale Objekte noch Negative von Fotografien oder Kontaktabzüge. Um die Objektarmut auszugleichen, wird in musealen Holocaustausstellungen zumeist auf narrative und szenografische Ausstellungskonzeptionen zurückgegriffen. Das narrative Ausstellen geht auf die Dauerausstellung des *United States Holocaust Memorial Museum* und die Federführung von dessen Gründungsdirektor Jesajahu Weinberg zurück (Heinemann 2020: 243). Die szenografische Inszenierung wird dabei zum zentralen Konzept und roten Faden wie beispielsweise im Jüdischen Museum *POLIN* in Warschau, das sich als »Theatre of History« versteht (Kirshenblatt-Gimblett 2017: 34f.). Hier werden Narrative szeno-

grafisch hergestellt und mithilfe von Kopien und Fotoreproduktionen wirkungsvoll inszeniert.

Eine weitere Strategie zum Ausgleich der Objektarmut in musealen Ausstellungen zum Holocaust ist das Generieren eigener Objekte und ganzer Objektgruppen. Neben faksimilierten Dokumenten wie Briefen oder öffentlichen Bekanntmachungen gehören dazu beispielsweise Audiostationen mit Aufnahmen von Egodokumenten durch professionelle Sprecher oder videografierte Zeitzeugeninterviews. Im *Ort der Information* des *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* in Berlin wurde dafür ein Videoarchiv angelegt, das die Geschichten von Holocaustüberlebenden sammelt und für Forschung und Lehre zur Verfügung stellt (Neumärker/Baummann/Baranowski 2009).

Kosmopolitische Erinnerung in Holocaust-Ausstellungen – Beispiele Deutschland und Polen

Astrid Erll kritisiert allerdings, ein *kosmopolitisches Gedächtnis* könne insofern nicht existieren, da »nicht jeder weltweit verfügbare Gedächtnisbestand zu einer kosmopolitischen Erinnerung« werde (Astrid Erll 2001: 33). Wulf Kansteiner legt allerdings dar, dass das *kosmopolitische Gedächtnis* die vorherrschende Erinnerungsform der derzeitigen Holocaust-Erinnerung (Kansteiner 2017: 331f.) und damit auch der Ausstellungen zum Holocaust ist. Daher werde ich nun zunächst dessen Manifestierung in musealen Ausstellungen in Deutschland und Polen skizzieren.

Eine der vorherrschenden Ausstellungs- und Darstellungsstrategien im Bereich der Holocaust-Ausstellungen ist der biografische Ansatz. Dieser wird eingesetzt, um Empathie-Momente und Lebensweltbezüge³ für die Besucher*innen zu schaffen, die das Nachvollziehen der ausgestellten Situation mit Hilfe einer konkreten Biografie erleichtern sollen. In Ausstellungen kann dieser Ansatz auf unterschiedlichste Weise umgesetzt und an globale sowie lokale Narrative angeknüpft werden.

Den Auftakt zur Dauerausstellung im *Ort der Information* des *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* bilden die Foyers 1 und 2. Architektur und Szenografie führen die Besucher*innen auf die an der Stirnseite angebrachten sechs großformatigen Portraitfotografien zu. Diese sind von hinten indirekt beleuchtet. Die Portraits wurden nach verschiedenen Gesichtspunkten ausgesucht. Zum einen blicken die Augen der Portraitierten die Betrachtenden direkt an. Zum anderen soll mit der Auswahl die Vielfaltigkeit der Opfer betont werden: Hier soll »exemplarisch [aufgezeigt werden], dass die Opfer des Holocaust Kinder, Frauen und Männer

3 Zum Konzept des Lebensweltbezugs siehe unter anderem: Thomas Martin Buck (2012)

Abb. 1: Auftakt der Dauerausstellung des Ort der Information des Denkmals für die ermordeten Juden Europas in Berlin.



Foto: Ramona Bechauf

waren« (Drehbuchentwurf 2004: 6). Anhand der Bildunterschriften wird zum einen die Lückenhaftigkeit der vorliegenden biografischen Informationen und damit die schwierige Quellenlage aufgezeigt, zum anderen wird die gesamteuropäische Dimension deutlich, da die dargestellten Personen aus der Slowakei, Polen, Amsterdam, Prag, Rumänien und Frankreich stammen.⁴ Mit diesem Display werden die Ausstellungsstrategien der Personalisierung und der Individualisierung verfolgt. Unter Personalisierung versteht Katja Köhr unter Rückgriff auf Klaus Bergmanns Prinzip der Personifizierung einen Aspekt von Multiperspektivität (Köhr 2012: 110f.), das heißt den Einbezug verschiedener Perspektiven aus verschiedenen Milieus, Ländern und Altersstufen. Mit der Ausstellungsstrategie der Individualisierung solle versucht werden, »den Opfern [des Holocaust] ihre Gesichter zurück zu geben, zu zeigen, dass es Menschen waren, Individuen mit eigenen Geschichten, Erinnerungen und Erfahrungen, die millionenfach getötet wurden« (Köhr 2012: 111).

Mit diesen sechs Fotografien wird also eine globale Dimension im Narrativ eröffnet, die im Drehbuch als europäische Dimension des Holocaust bezeichnet

4 Die Portraits und Bildunterschriften finden Sie unter anderem in: Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Ort der Information. Mit einem Überblick zu Gedenkezeichen und historischen Informationen zur näheren Umgebung, Berlin/München 2010, S. 4f.

wird. Diese europäische Dimension bedient gleichzeitig einen didaktischen Anspruch, da davon ausgegangen wird, dass die deutschen Besucher*innen wenig über die Dimensionen der Vernichtung, insbesondere in Bezug auf die Geografie des Holocaust, aber auch die Herkunftsländer der Opfer und den starken ost- und ostmitteleuropäischen Schwerpunkt wissen. Damit enthält die didaktische Komponente hier gewissermaßen eine lokale, das heißt deutsche Dimension, die aber Besucher*innen aus ost- und ostmitteleuropäischen Ländern kaum anspricht, da die osteuropäische Dimension des Holocaust zum lokalen Geschichtsnarrativ gehört.

Abb. 2-3: Eingangssequenz zur Sektion zum Warschauer Ghetto im POLIN Museum in Warschau. Links Emanuel Ringelblum, rechts Adam Czerniaków.



Bild: Ramona Bechauf

Im Warschauer Museum zur Geschichte der Juden in Polen, dem *POLIN*, wird der biografische Ansatz etwas anders angewandt. Hier werden mit Hilfe von Zitaten aus Ego-Dokumenten zeitgenössische Erfahrungen nebeneinandergestellt. Im Auftakt der Sektion zum Warschauer Ghetto handelt es sich beispielsweise um die Perspektiven von Emanuel Ringelblum, dem Begründer des Untergrundarchivs des Warschauer Ghettos, und Adam Czerniaków, dem Vorsitzenden des Judenrates im Warschauer Ghetto. Durch die Gegenüberstellung der beiden biografischen und damit subjektiven Perspektiven wird hier eine Multiperspektive erzeugt, die in dieser wie auch anderen Sektionen durch weitere Ego-Dokumente anderer historischer Akteur*innen komplementiert wird. All diese Ebenen bleiben in ihrer historischen Zeit, das heißt, es werden keine gegenwärtigen oder nachträglichen Deutungen auf die historischen Ereignisse einbezogen. Es wird daher sowohl auf nachzeitliches Vokabular – wie beispielsweise den Begriff Holocaust – verzichtet, als auch auf nachträglich aufgezeichnete Stimmen von Zeitzeugen.

Die bereits mehrfach genannten videografierten Zeitzeug*inneninterviews stellen eine weitere Facette des biografischen Ansatzes dar und können somit die ausgestellten Perspektiven erweitern – beispielsweise um eine transnationale (Beier-de Haan 2011/12: 10) – oder aber eine Gegenerzählung zum vorherrschenden

Geschichtsbild bieten (Skriebeleit 2011/12: 4). Zeitzeug*innen und Zeitzeug*innen-interviews im Allgemeinen und ihr Einsatz im Schulunterricht und in musealen Ausstellungen im Besonderen werden immer wieder scharf kritisiert. Zum einen sei die Zeitzeug*innenperspektive subjektiv und nicht repräsentativ, sondern von der »Zufälligkeit von Überleben, Überlieferung und Aussagebereitschaft« abhängig (Beier-de Haan 2011/12: 5). Es handele sich also um »aktiv hergestellte Konstruktionen der Wirklichkeit [und somit] ein subjektives, an individuelle Biografien gekoppeltes Phänomen« (ebd.: 6). Wie Dana Giesecke und Harald Welzer ergänzend erklären, gestaltet ein Zeitzeuge⁵ seine Aussagen in der Regel so, »wie er erwartet, dass seine Zuhörer erwarten, dass er sie gestalten wird« (Giesecke/Welzer 2012: 71). Zum anderen sei damit die Aussage der Zeitzeug*innen von der gemeinsamen Gegenwart mit den Zuhörer*innen geprägt, was die Nachvollziehbarkeit und Rezeption der Narration vereinfache (Beier-de Haan 2011/12: 6).

Zusätzlich verändert der Medienwechsel die Rezeption der Zeitzeug*innen-Interviews. Die Interviews würden durch den Zuschauer*innen verborgene Aspekte verzerrt, wie beispielsweise die durch das Kamera-Team und die Aufnahmesituation gestörte Vertrautheit der eigenen Umgebung in den Video-Interviews der von Steven Spielberg gegründeten *Shoah Visual History Foundation* (Michaelis 2013: 216). Zudem kritisieren Dana Giesecke und Harald Welzer das videografier-te Zeitzeug*innen-Interview, »weil es den Rezeptionsgewohnheiten zuwiderläuft, längere Erzählpassagen vor den Bildschirmen zu folgen und weil der emotionale Rahmen der face-to-face-Interaktion fehlt« (Giesecke/Welzer: 73f.). So wirkten die »medialisierten Zeitzeugen« oft »fremd und weitgehend uninteressant«, weshalb Ausstellungen, die einen Fokus auf den Einsatz von Zeitzeug*innen-Interviews setzen »überfrachtet und langweilig« wirkten (ebd.: 74). Auch die Ausstellungsmacherin Rosemarie Beier-de Haan fordert für Zeitzeug*innen-Interviews als Ausstellungsmedium »noch mehr künstlerische Interventionen« mit dem Ziel der Ablösung der heute noch vorherrschenden »talking-heads« (Beier-de Haan 2011/12: 12). Neben den ästhetischen und didaktischen Problemen sehen Christian Ernst und Peter Paul Schwarz außerdem eine Herausforderung darin, »prägnante, ausreichend kurze und in die Ausstellung passende Ausschnitte [zu] finden, wenn die Interviews nicht im Vorhinein auf diese Form der Veröffentlichung ausgerichtet sind, also einen hohen Inszenierungsgrad aufweisen« (Ernst/Schwarz 2012: 36).

5 Hier wird die maskuline Form genutzt, um die grammatikalische Struktur des zitierten Satzes zu erhalten.

Digital Memory Ansätze im Museum und darüber hinaus

Ein anderer neuer Ansatz zur Erinnerungskultur und Holocaust Education kommt aus dem Feld der *Digital Memory Studies*. Vertreter*innen dieses Ansatzes beschreiben die Ausstellungsmedien der kosmopolitischen Erinnerungskultur als »linear«, das heißt als Medien, die gewissermaßen passiv konsumiert würden. Sie streben einen aktiven Austausch zwischen Besucher*innen bzw. Rezipient*innen und den entsprechenden digitalen Ausstellungsmedien an. Dabei werden digitalen Medien angestrebt, die durch die Konsument*innen aktiv mitgestaltet werden; das Publikum soll also gleichzeitig zum (Co-)Produzenten der Medien werden, die es konsumiert. Ein Beispiel für ein so geartetes Medium stellt die Internetplattform *Twitch* dar, die insbesondere für Online-Gaming konzipiert wurde. Über Kamera und Ton moderieren die Streamer*innen hier ein Programm das aktiv, beispielsweise über den Chat, mitgestaltet werden kann. Es handelt sich hier also um eine Interaktion zwischen Streamer*in/Künstler*in und dem Publikum.⁶

Der Vorteil, den Forscher*innen wie Wulf Kansteiner in diesen neuen digitalen Medien sehen, ist die Immersion ihrer virtuellen Realität. Durch die Interaktion zwischen Menschen und ihrer virtuellen Umwelt wird die dadurch erzeugte Immersion einflussreicher als diejenige von linearen Medien wie Filmen oder Büchern. Kansteiner schlägt daher Videospiele als neues Gedächtnis-Medium einer digitalen Erinnerungskultur vor. Er zeigt jedoch auf, dass die bisherigen Versuche eines Medienwechsels der Holocausterinnerung in der Computerspielbranche bisher nicht (sonderlich) erfolgreich waren. Als Beispiel führt er den Diskurs um die Einführung eines neuen Spiels der *Wolfenstein*-Reihe 2010 an, das er als »crude Auschwitz revenge game« bezeichnet (Kansteiner 2018: 111). Hier sollte es um den Aufstand des Sonderkommandos im Konzentrationslager Auschwitz gehen. In Form eines Ego-Shooters sollte die Rolle eines Sonderkommando-Häftlings eingenommen werden. Der von der Gruppe veröffentlichte »pilot« wurde von Mitgliedern des *Wiesenthal Center* sowie der *Anti-Defamation League* vehement kritisiert und abgelehnt, sodass in der Konsequenz von der Veröffentlichung des Spiels abgesehen wurde. Vier Jahre später wurde stattdessen *Wolfenstein. The New Order* veröffentlicht, das als kontrafaktisches Szenarium angelegt ist, in dem der Zweite Weltkrieg von den Nationalsozialisten gewonnen wurde und nun ein jüdischer Wissenschaftler aus einem fiktiven Konzentrationslager befreit werden muss (Kansteiner

6 Für einen Einblick in die Funktionsweise der Plattform siehe <https://www.twitch.tv/>, letzter Zugriff 16.5.2021.

2018: 112). Genau wie die anderen Spiele der Reihe wird hier eine Ego-Shooter-Perspektive eingenommen.⁷

Kansteiner kritisiert dabei, dass die Tabuisierung des Holocaust für die Computerspielindustrie, nicht aber für die Filmbranche zu gelten scheint, und führt als Argument die positive Reaktion der *Anti-Defamation League* zum Film *Inglorious Bastards* an (ebd. 111 und 132, Fußnote 3.). Als Grund sieht er die fehlende Fantasie der etablierten Erinnerungsinstitutionen (»cannot imagine«) für die Möglichkeiten des Einbezugs ihrer didaktischen und bildungspolitischen Ziele in Computerspiele als neue Erinnerungsmedien (ebd.: 112). Weiter erklärt Kansteiner, dass die Angst, aus konterfaktischen Erzählungen könnte Holocaustleugnung entstehen, dazu führt, dass »official Holocaust culture is a particular hostile environment for cutting-edge simulative immersive virtual reality technologies« (Kansteiner 2017: 332). Ich vermute zudem, dass die klassischen Gedenk-Institutionen eine gewisse Zurückhaltung oder Reserviertheit gegenüber den Möglichkeiten, Herausforderungen und Dynamiken der Immersion dieser Medien haben, weil die Institutionen keine Erfahrungen mit ihnen haben und ihre Wirkung nicht einschätzen können. Inwiefern Onlineplattformen wie *Twitch* oder das Medium des Computerspiels sich für die Erinnerungskultur beispielsweise in Form eines Themenabends oder gar in musealen Ausstellungen nutzbar machen lassen, muss noch erprobt werden.

Ein Versuch, die Ästhetik und die Beliebtheit des Mediums der Computerspiele in einer musealen Ausstellung nutzbar zu machen, wurde von der neuen Leitung des Museums des Zweiten Weltkriegs in Danzig unternommen. Das Museum des Zweiten Weltkriegs in Danzig war wegen seiner Multiperspektivität und seines europafreundlichen Narrativs von der polnischen Partei *Prawo i Sprawiedliwość* (Recht und Gerechtigkeit) kritisiert worden. Nur Tage nach der Eröffnung wurde das Museum mit einer bis dahin nicht existierenden zweiten Institution zusammengelegt, wodurch die Mitarbeiter*innen des ursprünglichen Museums nun ohne Institution waren und nicht mehr weiter beschäftigt wurden.⁸ Um die von der PiS-Regierung unerwünschten Narrative auszugleichen, wurde der Film am Ende der Dauerausstellung ausgetauscht. Der ursprüngliche Film hatte Szenen der Nachkriegs- und Zeitgeschichte gezeigt, die verdeutlichten, dass auch nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs immer noch Kriege, Xenophobie und Gewalt existieren.⁹ Der

7 Für einen Eindruck von Grafik und Geschichte des Spiels bietet sich beispielsweise ein unkommentierter »Walkthrough« durch an. Siehe dazu: <https://www.youtube.com/watch?v=hgMYJlcom8>, letzter Zugriff 22.4.2021.

8 Nachzulesen ist die Perspektive des ehemaligen Direktors des Museums Paweł Machcewicz in seinem Buch »Muzeum«, das auf Deutsch 2018 unter dem Titel »Der umkämpfte Krieg: Das Museum des Zweiten Weltkriegs in Danzig. Entstehung und Streit«, veröffentlicht wurde.

9 Der ursprüngliche Film ist von einem Besucher in den ersten Tagen abgefilmt worden und steht nun unter folgendem Link zur Verfügung: <https://streamable.com/yelt1>, letzter Zugriff 10.5.2021. Eine Rezension zur ursprünglichen Ausstellung von Daniel Logemann, einem betei-

neue Film mit dem Titel *The Unconquered*¹⁰ zeigt die polnische Nation als Opfer von sowohl Nationalsozialismus als auch Kommunismus und insbesondere ihren lang-jährigen zermürbenden Widerstand gegen beide Systeme. Zwar wird der Einsatz des digital animierten Films im Museumskontext nicht den Ansätzen der *Digital Memory Studies* gerecht, da der Film als solcher – wie jeder Film – weiterhin linear bleibt, doch scheint hier ein digitales Medium zweckorientiert eingesetzt zu sein: Der Film greift die Ästhetik moderner Video-Spiele auf und nutzt so die Sehgewohnheiten einer jungen Generation, die hier für das regierungsnahe polnisch-nationale Meisternarrativ gewonnen werden soll.

Einer der ersten Einsätze eines neuen digitalen Mediums im Bereich der Holocaust-Education stellen die Hologramme von Überlebenden des Holocaust dar, an denen momentan zeitgleich in verschiedenen Ländern an sowohl Universitäten als auch Gedächtnisinstitutionen gearbeitet wird. Dabei werden die Zeitzeug*innen-Interviews in Sequenzen unterteilt, die jeweils verschlagwortet werden. Dies soll es ermöglichen, dass Museumsbesucher*innen, aber auch ganze Schulklassen Gespräche mit den durch 360°-videografierten Zeitzeug*innen führen können, auch über große geografische Distanz, über Altersgrenzen oder über ein immer wahrscheinlicheres Ableben hinweg.¹¹ So kann auch für museale Ausstellungen ein Medium entstehen, das eine (begrenzte) Interaktion mit den Besucher*innen ermöglicht. Der Einsatz als mehrdimensionales und interaktionsfreudiges Medium kann allerdings die oben angeführte Kritik von soziologischer Seite am Zeitzeug*innen-Gespräch als Vermittlungsmedium in musealen Ausstellungen nicht vergessen lassen.

Was Wulf Kansteiner am Medium der Zeitzeug*innen-Hologramme außerdem kritisiert, ist ihre Gebundenheit an die Zeit ihrer Aufnahme. Kansteiner erklärt daher etwas polemisch:

»The holograms of survivors are very good at mastering the past; in simulated conversation they seemingly spontaneously provide the details of their family histories, camp ordeals, survival strategies, and postwar lives. But they cannot han-

lichten Kurator, finden Sie unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2019/5685#footnote-010>, letzter Zugriff: 10.5.2021.

- 10 Der Film ist in voller Länge auf YouTube frei zugänglich. Die englische Version des Films ist unter der Webadresse <https://www.youtube.com/watch?v=Q88AkN1hNYM&t=8s> zu finden, letzter Zugriff 22.4.2021.
- 11 Der WDR hat für den Einsatz im Schulunterricht eine App entwickelt, die derzeit drei Biografien enthält (<https://www1.wdr.de/unternehmen/der-wdr/unternehmen/augmented-reality-app-wdr-zeitzeugen-100.html>, Stand Februar 2019, letzter Zugriff 22.4.2021.), die Gedenkstätte Yad Vashem hat in Zusammenarbeit mit der University of Southern California bereits 2012 ein Hologramm-Zeitzeugengespräch im Projekt »New Dimensions in Testimony« erarbeitet (<https://www.yadvashem.org/de/education/newsletter/10/holograms-and-remembrance.html>, letzter Zugriff 22.4.2021).

die the present; don't ask them what they had for breakfast today.« (Kansteiner 2018: 122).

Die Problematik, die er hier impliziert und die ich noch einmal betonen möchte, ist die, dass die Hologramme nicht auf die Lebenswelt und Gegenwart der Besucher*innen Bezug nehmen können: Heutige Menschenrechtsverletzungen und aktuelle Erinnerungsdebatten können mit den Hologrammen der Überlebenden nicht diskutiert werden, was eine klare Grenze kritischer Dialoge über Gegenwart und Zukunft von Erinnerung und Genozid-Prävention darstellt.

Die konsequente Weiterführung der kollektiven Erinnerungs-Theorien findet sich in der *Memory of the Anthropocene*, die neben den Menschen auch die Gesamtheit des Terrestrischen und neben der Vergangenheit auch Gegenwart und Zukunft einbezieht. Durch die dystopische »Erinnerung« an eine imaginierte Zukunft könne das Verhalten der Gesellschaft in der Gegenwart beeinflusst werden (Crowns-haw in Craps et al. 2017: 501). Die Idee, die sich zunächst auf lineare Medien wie literarische Texte bezogen hatte, hat inzwischen Einzug ins Museum gehalten.

In der Sonderausstellung *Wissen in Bildern des Museums für Gestaltung* in Zürich wurde in einer Sektion das Schmelzen der Gletscher thematisiert. Dazu wurde zum einen eine Medienstation als Vertiefungsmodul mit Touchscreen und Hörtexten eingesetzt, die im Vordergrund der Abbildung zu sehen ist. Diese diente zur Vorbereitung auf die zweite Station, die mit Hilfe von virtueller Realität den Besuch eines Gletschers in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ermöglichte. Dort wurde, wie in der Idee der *Memory of the Anthropocene* angelegt, eine mögliche und erschreckende Zukunft gezeigt und mit weiterführenden Informationen und Vermittlungsangeboten zum Klimaschutz kontextualisiert.

Das zugrundeliegende Konzept der Nutzung von dystopischen Zukunftsvisionen zum Umdenken in der Gegenwart auch im Bereich der Holocaust-Education mit dem Ziel der Genozid-Prävention zu nutzen, schlug Wulf Kansteiner in seinem Vortrag *Transnationales Ressentiment und marktkonforme Zirkulation: Das Theoriegebäude der Memory Studies* am 14. 1.2021 im Rahmen der Bielefelder Forschungskolloquien zur Geschichtswissenschaft der Universität Bielefeld vor. Diese Idee lässt sich im Zusammenhang mit den derzeitigen Diskursen über das »neue Museum« diskutieren.

Dialog der Museumsgattungen als Chance eines neuen Museums?

Wie oben gezeigt wurde, sind Ausstellungen zum Holocaust von Beginn an mit einer Objektarmut konfrontiert gewesen, die es durch konzeptionelle und mediale Ansätze auszugleichen gilt. Wie unter anderem Wulf Kansteiner betont, ist digitale Technologie dafür unabdingbar (Kansteiner 2017:119). Wenn ethnologische Samm-

Abb. 4: Ausstellungsdisplay zum Schmelzen der Gletscher in der Ausstellung »Wissen in Bildern« des Museums für Gestaltung in Zürich 20.09.2019-08.03.2020



Foto: Lisa Ludwig

lungen heute beispielsweise durch Restitutionsforderungen, Fälschungen oder Objekte aus Unrechts- und Gewaltkontexten mit Lücken in ihren Sammlungen konfrontiert sind, könnten diese – so mein Vorschlag – mit konzeptionellen und methodischen Anleihen aus den Holocaustausstellungen ausgeglichen werden. Im Bereich der Holocaustausstellungen ist die Objektarmut so stark ausgeprägt, dass Ausstellungen, losgelöst von materieller Kultur und getragen von Reproduktionen und Medienstationen, in diesem Bereich keine Seltenheit darstellen. Die szenografischen und narrativen Ausstellungskonzeptionen bauen außerdem auf einer kosmopolitischen Erinnerungskultur auf, die sich im Spannungsfeld von Lokalem und Globalem bewegt.

In Holocaustausstellungen werden oft dieselben Fotografien in unterschiedlichen Ausstellungen benutzt, wobei die globalen Narrative im Kontext der lokalen Narrative neu verhandelt werden. Vor diesem Hintergrund scheint mir eine Adaption in ethnologischen Ausstellungen möglich: Durch die Reproduktion des Objektes ließe sich ein an die Ursprungsgesellschaft restituiertes Objekt noch immer in einer Ausstellung zeigen. Dabei scheint es mir sinnvoll, auf die Prämissen der Denkmalpflege und der Charta von Venedig zurückzugreifen. Diese fordert, dass der Weiterbau an der historischen Bausubstanz sich von dieser abheben und eine zeitgenössische Handschrift – »contemporary stamp« – tragen soll (ICOMOS 1964: 2). Angewendet auf die Reproduktion von Objekten in musealen Ausstellungen schlage ich daher vor, auf eine möglichst originalgetreue Kopie der Gegenstände zu verzichten und stattdessen Reproduktionsformen zu wählen, die sich auch in ihrer Materialität vom Original abheben. Durch das Schaffen von 3D-Modellen als Hologramme oder dreidimensionale Drucke beziehungsweise Kopien aus transparentem Material ließe sich die Lücke im Sammlungskontext aufzeigen und vermitteln, dass es sich hierbei um den Schatten des Objektes handelt, der Teil der Sammlungsgeschichte ist. So kann man außerdem einer Auratisierung der Kopie entgegenwirken und vielleicht sogar einen Weg finden, ethisch kontrovers diskutierte Objektgruppen wie menschliche Überreste oder aber konservatorisch schwierige Objektgruppen, beispielsweise aus organischem Material, auszustellen.

Außerdem sind hier Vertiefungsmodule denkbar, welche Teile der Objektbiografie, wie Restitutionsdebatten oder den Weg des Objekts ins Museum, durch Dokumente, Interviews, Foto- und Videomaterial oder aber animierte Medienstationen vermitteln. Dabei ist ein biografischer Ansatz, wie er oben in unterschiedlichen Formen skizziert wurde, denkbar. Die hier implizierte Selbstreflexion der Institution ist im Feld der jüdischen Museen und Holocaustausstellungen bereits weit verbreitet.¹²

Wie oben am Beispiel der Ausstellung *Wissen im Bild* des Museums für Gestaltung in Zürich gezeigt, kann eine durch eigene digitale Exponate generierte dystopisch-imaginierte Zukunftsvision unter Einbezug digitaler Medien helfen, zum Nach- und Umdenken in der Gegenwart anzuregen. Ähnlich wie es Kansteiner für die Holocaust-Education fordert, könnte dies auch eine Anregung für die ethnologischen Ausstellungen sein, deren Ziele mitunter in eine ähnliche Richtung gehen, nämlich Gewalt- und Genozid-Prävention, Abbau von Vorurteilen und Aufzeigen

12 Zur Illustration möchte ich hier nur kurz zwei Beispiele geben: In der *Postwar Gallery* des POLIN Museums wird der Weg der Holocausterinnerung in Polen bis hin zum Bau des Museums beschrieben. Im *Ort der Information* unter dem Stelenfeld in Berlin wird neben der eigenen Institutionswerdung im Foyer auch die Geschichte und Rolle der Firma »IG-Farben« während der Zeit des Nationalsozialismus thematisiert, die am Bau des überirdischen Denkmals beteiligt war.

von Handlungsmöglichkeiten des Individuums. Daher begreife ich einen Medienwechsel durch die Digitalisierung von ethnologischen Sammlungen genau wie im Bereich der Holocaust-Ausstellungen als Chance, neue digitale Medien vor dem Hintergrund der *Digital Memory Studies* und der *Memory of the Anthropocene* einzusetzen, um ein neues Ausstellen für dialogische Museen mit dem Ziel des kritischen Hinterfragens der Gegenwart zu erproben.

Die hier skizzierten Ansätze zur Ablösung vom Objektzentrismus in musealen Ausstellungen zielen dabei auf einen kritischen Dialog der Ausstellungen mit ihrem Publikum sowie einen multiperspektivischen Umgang mit den Exponaten ab. Diese Ziele sind außerdem in der neuen und viel diskutierten, aber noch nicht ausdiskutierten, geschweige denn angenommenen Museumsdefinition des *International Council of Museums* (ICOM) formuliert, die daher nach Meinung Nora Sternfelds eher eine Mission als eine Definition darstellt.¹³ Demnach soll ein Museum Folgendes sein:

»democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts [wichtig: Plural!] and [!] the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present [!], they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights [!] and equal access to heritage for all people.

Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership [!] with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understanding of the world [!], aiming to contribute to human dignity and social justice [!], global equality and planetary wellbeing [!].« (ICOM 2019)

In dieser Definition – oder Mission – ist die Objektarmut verschiedener Museumsgattungen bereits mitgedacht. Statt auf der Bewahrung und Präsentation von materieller Kultur liegt der Fokus auf den Zielen, die bereits in den oben vorgestellten Ansätzen enthalten sind, nämlich Zivilcourage, Genozid-Prävention und sogar dem Klimaschutz. Vielleicht können die Debatten über diese neue Museums-Mission einen Dialog zwischen den Museumsgattungen anregen. So können die verschiedenen Museumstypen die Lösungsansätze anderer – beispielsweise im Hinblick auf Objektarmut, aber auch darüber hinaus – miteinander diskutieren und für ihre eigenen Sammlungs- und Ausstellungskonzepte fruchtbar machen.

13 Diese Meinung äußert Nora Sternfeld im Gespräch mit Aurora Rodonò zum Thema »Dis-sens fördern im ethnologischen Museum«. Hier diskutieren die beiden die ICOM-Definition kritisch und ausführlich. Nachzuhören ist das Gespräch auf dem YouTube-Kanal des Rauthenstrauch-Joest-Museums unter <https://www.youtube.com/watch?v=1qeSkT5o4g4>, letzter Zugriff 22. 4. 2021.

Literatur

- Assmann, Jan (1988), Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M., S. 9-19.
- Beier-de Haan, Rosemarie (2011/2012), Geschichte, Erinnerung Repräsentation. Zur Funktion von Zeitzeugen in zeithistorischen Ausstellungen im Kontext einer neuen Geschichtskultur, in: Kalinke, Heinke M. (Hg.), *Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert*. Neue Forschungen, Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Oldenburg, <https://www.bkge.de/Projekte/Zeitzeugenberichte/Forschungsbeitraege.php>, S. 1-15, letzter Zugriff 22. 4.2021.
- Buck, Thomas Martin (2012), Lebenswelt- und Gegenwartsbezug, in: Barricelli, Michele/Lücke, Martin (Hg.), *Handbuch des Geschichtsunterrichts*, Bd. 1, Schwalbach, S. 289-301.
- Craps, Stephen et al. (2017): Memory Studies and the Anthropocene: A Roundtable. *Memory Studies*, Jg. 11, H. 5, S. 498-515.
- Erll, Astrid (2017), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungsformen. Eine Einführung*, 2. aktualisierte Aufl., Stuttgart.
- Giesecke, Dana/Welzer, Harald (2012), *Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg.
- Halbwachs, Maurice (1985) [1925], *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin.
- Heinemann, Monika (2020), Der Kampf um das »moderne« Museum – Zeitgeschichte im polnischen Museumsboom, in: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.), *Das umkämpfte Museum. Zeitgeschichte ausstellen zwischen Dekonstruktion und Sinnstiftung*, Erinnerungskulturen/Memory Studies Bd. 8, Bielefeld, S. 241-262.
- ICOMOS (1964), *International Charter for the Conservation and Restauration of Monuments and Sites* (The Venice Charter 1964), Venedig.
- Kansteiner, Wulf (2018),: The Holocaust in the 21st Century. Digital anxiety, transnational cosmopolitanism, and never again genocide without memory, in: Hoskins, Andrew (Hg.), *Digital Memory Studies. Media Pasts and Transitions*, London, S. 110-140.
- Kansteiner, Wulf (2017), Transnational Holocaust Memory, Digital Culture and the End of Reception Studies, in: Sindbæk Andersen, Tea/Törnquist-Plewa, Barbara (Hg.), *The Twentieth Century in European Memory*, European Studies Bd. 34, Leiden, S. 305-343.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2014), Theater of History, in: Kirshenblatt-Gimblett, Barbara/Polansky, Anthony (Hg.), *POLIN. 1000 Years History of Polish Jews, Museum of the History of Polish Jews*, Warsaw, S. 19-35.
- Köhr, Katja (2012), *Die vielen Gesichter des Holocaust. Museale Repräsentationen zwischen Individualisierung, Universalisierung und Nationalisierung*, Studien des Georg-

- Eckert-Instituts zur internationalen Bildungsmedienforschung Bd. 128, Göttingen.
- Levy, Daniel/Sznaider, Natan (2007), *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, 1. aktualisierte Neuauflage, Frankfurt a.M.
- Neumärker, Uwe/Baumann, Ulrich/Baranowski, Daniel (2009), Einleitung, in: Daniel Baranowski (Hg.), »Ich bin die Stimme der sechs Millionen«: das Videoarchiv im Ort der Information. Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas, Berlin, S. 9-14.
- Nora, Pierre (1984), Entre Mémoire et Histoire, in: Ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Bd. 1. *La république*, Paris
- Pieper, Katrin (2006), *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. Ein Vergleich, Europäische Geschichtsdarstellungen* Bd.9, Köln/Weimar/Wien.
- Skriebeleit, Jörg (2011/2012), Das Verschwinden der Zeitzeugen. Metapher eines Übergangs, in: Kalinke, Heinke M. (Hg.), *Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen*, Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Oldenburg, <https://www.bkge.de/Projekte/Zeitzeugenberichte/Forschungsbeitraege.php>, letzter Zugriff 20.10.2015.
- Thünemann, Holger (2005), *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, Schriften zur Geschichtsdidaktik Bd. 17, Idstein.

Archivmaterial

Drehbuchentwurf für den Ort der Information. Stand: August 2004, Archiv der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas.

Internetquellen

- Logemann, Daniel/Tomann, Juliane: Gerichte statt Geschichte? Das Museum des Zweiten Weltkrieges in Gdańsk, <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2019/5685#footnote-010>, letzter Zugriff 10. 5.2021.
- Walkthrough: Wolfenstein. The New Order, <https://www.youtube.com/watch?v=hgMYIJlcom8>, letzter Zugriff 22. 4.2021.
- Muzeum II Wojny Światowej: The Unconquered, <https://www.youtube.com/watch?v=Q88AkN1hNYM&t=8s>, letzter Zugriff 22. 4.2021.
- WDR: Gegen das Vergessen – Zeitzeugen als Hologramm im Klassenzimmer, wdr.de/unternehmen/der-wdr/unternehmen/augmented-reality-app-wdr-zeitzeugen-100.html, Stand Februar 2019, letzter Zugriff 22.4.2021.

Yad Vashem: Erinnern in der Zukunft: Frag das Hologramm, <https://www.yadvashe m.org/de/education/newsletter/10/holograms-and-remembrance.html>, letzter Zugriff 22.4.2021.

ICOM: Neue Museumsdefinition, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>, letzter Zugriff 22.4.2021.

Rauthenstrauß-Joest Museum: Nora Sternfeld im Gespräch mit Aurora Rodonò: »Dissens fördern im ethnologischen Museum«, <https://www.youtube.com/watch?v=1qeSkT5o4g4>, letzter Zugriff 22.4.2021.

Twitch, <https://www.twitch.tv/>, letzter Zugriff 16.5.2021.

