

Hochschule Merseburg
Fachbereich Soziale Arbeit, Medien, Kultur

Mediatisierte Erinnerungsräume: Eine Analyse der Möglichkeiten und Herausforderungen des digitalen Transformationsprozesses in der historisch politischen Bildungsarbeit zum Nationalsozialismus

Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades Master of Arts

Vorgelegt von:
Marius Karb

MA-Studiengang: Angewandte Medien- und Kulturwissenschaft

Erstgutachterin: Prof. Dr. Daniela Döring
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Katja Müller

Leipzig, den 27. September 2024

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Methodik der Untersuchung	6
3	Erinnerung und das Gedächtnis der Gesellschaft	7
3.1	Maurice Halbwachs' kollektive Gedächtnisse	7
3.1.1	Erinnerungsorte bei Halbwachs	10
3.2	Jan Assmanns kommunikatives Gedächtnis	11
3.2.1	Das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann	12
3.3	Speicher- und Funktionsgedächtnis nach Aleida Assmann	13
4	Die erinnerungskulturelle Praxis als gesellschaftlicher Prozess	15
4.1	Erinnerungsorte	17
4.2	Definition Gedenkstätte und Museum	18
5	Museale Objekte in der historisch-politischen Bildungsarbeit	24
6	Die erinnerungskulturelle Verantwortung der Gedenkstätten	26
7	Historische Objekte im musealen Raum	27
7.1	Sprache der Dinge	28
7.2	Objekte als symbolische Zeichenträger	31
7.3	Das authentische Objekt	32
7.4	Authentifizierung der Objekte	34
7.5	Das auratische Objekt	35
8	Ausstellung als performative Praxis	38
9	Medienanalyse -Digitale Angebote einer erinnerungskulturellen Praxis	44
9.1	Methodisches Vorgehen der Analyse	45
9.2	Die Social-Media-Plattform Instagram	46
9.2.1	Präsenz und Aktivität der Gedenkstätten auf Instagram	47
9.3	Die Social-Media-Plattform TikTok	51
9.3.1	Präsenz und Aktivitäten der Gedenkstätten auf TikTok	52
10	Die Gedenkstätte Neuengamme	54
10.1	Videoanalyse: Unboxing History	55
10.1.1	Objects from the exhibition: Part V What could it be?	56
10.1.2	Objects from the exhibition: Part of a shovel	58
10.1.3	Objects from the exhibition: Part VI What could it be?	60
10.1.4	Objects from the exhibition: Janus W. Christensen	61
10.2	Auswertung der Fallbeispiele: Objects from the exhibition	63
10.2.1	Fiktionalität und historische Erzählungen	63
10.2.2	Strategien der Authentifizierung und Inszenierung digt. Objekte	65
10.2.3	Affektive Zugänge im digitalen Bildungsangebot	67
11	Transformation der Zeugen:innenschaft in digitalen Medien	68
12	Prosthetic Witnesses	71
13	Fazit	75
14	Ausblick	77
	Literaturverzeichnis	81
	Tabellenverzeichnis	88
	Abbildungsverzeichnis	88
	Anhang	89
	Eidesstattliche Erklärung	93

1 Einleitung

Der deutsche Vernichtungskrieg des Nationalsozialismus und dem darin verwurzelten gesellschaftlichen Tiefpunkt unserer jüngeren Geschichtsschreibung – dem Holocaust – wurde mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges in vielfältigen Zeugnissen dokumentiert und gesellschaftlich aufgearbeitet. Dabei spielten insbesondere Zeitzeug:innen – also Überlebende der Vernichtungs- und Konzentrationslager und Personen, welche das Ausmaß der politischen Verfolgung erfuhren – eine enorm wichtige sowie maßgebliche Rolle in der Aufarbeitung der unzähligen Verbrechen an der Menschlichkeit, die sich über die gesamten besetzten Gebiete in Europa und Deutschland durchzogen. Wie wir uns heute an die Verbrechen des Nationalsozialismus erinnern, steht im unmittelbaren Verhältnis dieser Zeitzeug:innenschaft und prägt bis in die Gegenwart hinein die deutsche Erinnerungskultur aktiv mit. Nicht zuletzt aber stehen wir insbesondere heute vor dem endgültigen Abschied an die letzte Generation von dieser noch in Teilen lebendigen Form des Erinnerns.

Mit dem Ende der Zeitzeug:innenschaft der NS-Verbrechen¹ und somit auch dem Ableben eines wichtigen Fragments einer erinnerungskulturellen Praxis sowie dem darin verankerten Gedächtnisprozessen (vgl. Erll 2017: 3), stellt sich unweigerlich die Frage nach neuen und angepassten Formen der Aufrechterhaltung der Erinnerung und wie wir als Gesellschaft, mit dieser vielgestaltigen Erbschaft umzugehen haben (vgl. Knigge 2010: 11). Ein Erbe, das bereits in der frühen Nachkriegszeit intensiv durch diverse Akteure² multimedial aufgearbeitet, archiviert und denen die von den Verbrechen profitierten, diese ignoriert oder an ihnen mitgewirkt haben, sowie und insbesondere für die nachfolgenden Generationen in verschiedenen medialen Formen als Mahnung präsentierbar gemacht wurde. Was bleibt, ist also ein Erbe aus Audio- und Videointerviews mit Zeitzeug:innen, schriftlichen Dokumenten und Überlieferungen sowie Foto- und Filmarbeiten, mit dem wir heute in der Verantwortung stehen, gegen

¹Hier verweist Knigge auf einen anhaltenden Diskurs über das endgültige Verschwinden der Zeitzeugenschaft als einen „Topos öffentlicher Rede“ der bereits seit den 1990er Jahren im Diskurs der Erinnerungsarbeit bestand hat (ebd.).

²In der vorliegenden Arbeit werden sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Akteure behandelt, sodass im Zusammenhang mit dem Begriff eine genderneutrale Bezeichnung gewählt wird.

das Vergessen anzukämpfen. Blicken wir auf dieses historische Material so wird uns bewusst, dass es sich fortwährend und von Beginn der gesellschaftlichen Aufarbeitung an um eine medial geprägte Erinnerungskultur handelt (vgl. Erll 2017: 136). So waren es unter anderem Rundfunk-Massenmedien, die zum Einsatz kamen, um Generationen von Täter:innen und deren Nachfolgen, über die Verbrechen aufzuklären und jenen wieder eine Stimme zugeben, die in der Zeit des Nationalsozialismus unter dem politischen und gesellschaftlichen Wandel dieser beraubt wurden.

Heute jedoch sind klassische Massenmedien wie Fernsehen, Radio oder auch der Spielfilm in ihrer prägenden Bedeutung für das kulturelle Zusammenleben unserer Gesellschaft längst von neuen Medien wie dem Internet und mobilen Endgeräten abgelöst und nicht zuletzt seit dem Aufkommen des Web 2.0 in ihrer Bedeutung und ihrem Wirkungsgrad als Leitmedium nahezu vollständig verdrängt worden (vgl. Henn & Vowe 2016). Daraus folgend lässt sich auch eine deutliche Veränderung in der deutschen Erinnerungskultur feststellen (vgl. Groschek & Knoch 2023), die mehr und mehr in digitale Medien und insbesondere sozialen Medien Einzug nimmt. Institutionen, die sich historisch mit dem Nationalsozialismus und seinen Nachwirkungen auseinandersetzen, wie die internationale Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem oder das Arolsen-Archiv, große Gedenkstätten wie das polnische Staatliche Museum Auschwitz-Birkenau, aber auch kleinere Gedenkstätten ehemaliger Außenlager nutzen bereits gängige Social-Media-Plattformen wie Instagram oder TikTok für ihre digitalen Auftritte im Internet:

Gedenkstätten und allgemein außerschulische Bildungseinrichtungen, die zum Ziel haben, Wissen zu nationalsozialistischen Verbrechen zu vermitteln, bieten oft kuratierte digitale Bildungsangebote an und/oder sind selbst Content Creators auf Social Media, twittern und posten Inhalte (Laumer 2024: 152)

War noch vor einigen Jahren der Diskurs von einer eher ablehnenden Haltung gegenüber digitalen Formen der Erinnerungskultur seitens großer Gedenkstätten und Institutionen geprägt (de Jong 2023: 42), stehen genau diese Medienphänomene hoch in Konjunktur und finden darüber hinaus auch in der Forschung zunehmend größere Aufmerksamkeit (vgl. Hein 2010; Groschek & Knoch 2023; Laumer 2024).

Dass neue Medienphänomene historisch betrachtet oft von anfänglicher Ablehnung und Misstrauen geprägt sind, lässt sich auch im Diskurs der Erinnerung an die NS-Verbrechen wiederfinden. Somit steht nicht erst seit dem Voranschreiten der Digitalisierung vieler Bereiche der gegenwärtigen Erinnerungsarbeit, Massenmedien und „insbesondere das Fernsehen [...] im Verdacht, den Holocaust zu trivialisieren, zu verflachen und zu kommerzialisieren“ und dabei „allein den Gesetzen der medialen Nachfrage folge[n]“ (Hein 2010: 24). Diesem Gedanken begegnen jedoch nicht nur eine Vielzahl an zeitgemäßen Formen der digitalen Bildungsarbeit mit einer angepassten und modernen Medienpraxis vieler Gedenkstätten, auch internationale Institutionen wie die Holocaust Remembrance Alliance sprechen sich explizit für die Nutzung von digitalen Werkzeugen in der Arbeit mit Jugendlichen und Erwachsenen zur Holocaust-Erziehung aus (vgl. Rehm et. al.: 2020) Diese Praxis sorgt für ein zunehmendes Verhalten der Gegenstimmen zur Digitalisierung, die vor einer Trivialisierung des Gedenkens der Opfer auf schnelllebigen Medienplattformen warnen und der digitalen Medienpraxis in der Erinnerungskultur einen Mangel an Sensibilität gegenüber den Opfern vorwerfen.

Doch nicht nur durch das Ende der Zeitzeug:innenschaft, welches schon seit den 1990er Jahren die Akteure der internationale Erinnerungskultur beschäftigt und dem darin gewachsenen Transformationsprozess in die Digitalität, stellt aktuell das kulturelle Zeitgeschehen in diesem Diskurs vor neue Herausforderungen. Denn auch der zunehmende politische Rechtsruck in Deutschland mit seinem geschichtsrevisionistischen Charakter, fordert neue Anpassungen im Feld der Erinnerungskultur. Während die Alternative für Deutschland (kurz: AfD) sich diverse Kanäle auf sozialen Medien, wie keine andere Partei in Deutschland mit einer jungen Zielgruppe erfolgreich zu eigen (vgl. Die Kommunikationsstrategien und Rhetorik der AfD 2024) und die Verbrechen des Nationalsozialismus medienwirksam zu relativieren versucht, steht die deutsche Erinnerungskultur umso mehr unter dem Druck einer strategischen Anpassung auf das gegenwärtige politische sowie gesellschaftliche Zeitgeschehen im digitalen Raum. Die Art und Weise, wie sich Gesellschaften an historische Ereignisse erinnern, ist tief verwoben mit den Medien, durch die diese

Erinnerungen vermittelt werden (vgl. Ertl 2017: 138). Besonders in diesem Zusammenhang kommt der Bedeutung von Objekten als materielle Zeugnisse der Vergangenheit eine zentrale Rolle zu. Objekte wie Briefe, Fotografien, Alltagsgegenstände oder Dokumente tragen Spuren der Leben und Schicksale jener, die Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung wurden (vgl. Assmann 2007; Assmann 2009). Sie dienen als greifbare Verbindungen zur Vergangenheit, durch die das Ausmaß und die Tragweite der historischen Ereignisse nicht nur intellektuell, sondern auch emotional erfahrbar gemacht werden können (vgl. Thiemeyer: 2014). In den Ausstellungen von Gedenkstätten und Museen bieten diese Objekte den Besucher:innen einen physischen Zugang zur Geschichte und bilden abermals den authentischen Ausgangspunkt historischer Narrative. Der Übergang vom physischen Objekt zur digitalen Repräsentation stellt jedoch eine Herausforderung für die Akteure einer erinnerungskulturellen Praxis dar. Während die Authentizität eines historischen Objekts im musealen Raum als dem Objekt selbst eingeschrieben erscheint, stellt sich die Frage, inwiefern der transformative Übergang dieser Objekte in den digitalen Raum in der Lage ist, diese bezeugenden Dimensionen zu reproduzieren und sie für die digitalen Bildungsangebote der Gegenwart nutzbar zu machen. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, indem sie untersucht, wie der Status historischer Objekte als Produkt performativer Praxis gedeutet werden kann. Im Mittelpunkt stehen dabei Projekte wie die *Unboxing History*-Reihe der KZ-Gedenkstätte Neuengamme, welche aufzeigt, wie durch Objekte in digitalen Formaten auf Social-Media-Plattformen ein partizipativer Zugang zur Vergangenheit konstituiert werden kann. Diese Formate eröffnen neue narrative Zugänge, die eine partizipative Auseinandersetzung der Nutzer:innen mit der Vergangenheit ermöglichen und diskursiv in das kollektive Gedächtnis der Gegenwart einfließen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Strategien und Medienformate Akteure der Erinnerungskultur entwickeln, um den Nutzungs- und Rezeptionsgewohnheiten einer zunehmend digitalisierten Gesellschaft gerecht zu werden. In diesem Kontext stellt Liedel fest, dass die fortschreitende Mediatisierung des Alltags die Wahrnehmung von Kulturgütern und damit auch von Objektivationen der Vergangenheit grundlegend verändert hat (Liedel

2021: 25). Insbesondere soziale Medien verdeutlichen diesen Wandel, da ihre spezifische Medialität und Dynamik – etwa bei Plattformen wie Instagram und TikTok – stark verkürzte, visuell verdichtete Formate bevorzugen. Vor allem kurze Videos, die innerhalb weniger Sekunden konsumiert und wiederholt abgerufen werden können, dominieren die Aufmerksamkeit der Nutzer:innen. Dabei sind die Vermittlungsansätze häufig in einer jüngeren, angepassten Sprache gehalten und haben bereits erheblichen Einfluss auf die historischen Erzählungen von Gedenkstätten im digitalen Raum genommen. Diese neuen und digitalen Vermittlungsansätze schaffen es – so die Annahme – die Kontinuität der deutschen Erinnerungskultur aufrecht zu erhalten, auf dieser inhaltlich aufzubauen und dabei neue Zugänge zu historischen Inhalten für verschiedene Zielgruppen auf innovative Weise zu eröffnen. Die Arbeit verfolgt somit die zentrale These, dass historische Objekte zur Rekonstruktion zur nationalsozialistischen Vergangenheit im Bildungsangebot der Gegenwart auf digitalen Medien eine besondere Rolle in der Vermittlung von dezidierter Zeitgeschichte spielen können. So wird davon ausgegangen, dass die Digitalisierung nicht nur eine Notwendigkeit darstellt, um die Erinnerung an den Nationalsozialismus und dem Holocaust für zukünftige Generationen entsprechend der gegenwärtigen Seh- und Rezeptionsgewohnheiten zugänglich zu machen, sondern auch eine Chance bietet, neue partizipative und demokratisierende Formen des Erinnerns zu entwickeln, in denen die Nutzer:innen zu produzierenden Akteuren werden. Vergleichend werden verschiedene digitale Kanäle und Projekte auf Social Media und Webseiten analysiert, die die Überlegung stützen, dass ein Wandel - hin zu einer digitalen und objektbasierten Geschichtsrekonstruktion - in der deutschen Erinnerungskultur zu beobachten ist, der einerseits eine Kontinuität von Erinnerungsnarrativen und -inhalten aufrechterhalten kann, andererseits aber durch diesen digitalen Transformationsprozess „konventioneller und hegemonialer“ (Groschek & Knoch 2023:10) Geschichtserzählungen aufbrechen und neu denken kann. Auf diese Weise könnte der digitale Raum nicht nur als Erweiterung, sondern als eigenständiger Erinnerungsraum verstanden werden(vgl. Blaschitz 2017: 57).

2 *Methodik der Untersuchung*

Diese Arbeit widmet sich der zentralen Fragestellung, inwiefern historische Objekte eine besondere Rolle bei der Vermittlung von Zeitgeschichte und in der gegenwärtigen erinnerungskulturellen Praxis in digitalen Bildungsangeboten von Gedenkstätten einnehmen können. Um diese These zu überprüfen, wird ein explorativer Ansatz gewählt, der die didaktische Praxis von KZ-Gedenkstätten sowohl im musealen als auch im digitalen Raum analysiert. Die vorliegende Untersuchung orientiert sich methodisch an einem Mixed-Methods-Ansatz, der eine Kombination aus empirischen und qualitativ-interpretativen Methoden zur Gewährleistung eines umfassenden und praxisnahen Blicks auf das gewählte Themenfeld darstellt. Im ersten Teil der Untersuchung werden die theoretischen Grundlagen zur Analyse digitaler Erinnerungskultur dargelegt. Dabei werden Konzepte der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung sowie medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven vereint. Der interdisziplinäre Ansatz ermöglicht eine differenzierte Betrachtung des komplexen Untersuchungsgegenstandes. Auf dieser Basis wird eine Momentaufnahme des Digitalisierungsprozesses in der deutschen Erinnerungskultur erstellt. Dazu wird zunächst eine quantitative Analyse der Social-Media-Aktivitäten ausgewählter KZ-Gedenkstätten auf Plattformen wie Instagram und TikTok durchgeführt. Diese Analyse dient dazu, Muster in den Online-Aktivitäten zu identifizieren und bildet die Grundlage für die Auswahl von Fallbeispielen für eine anschließende hermeneutische Videoanalyse. Aus den gewonnenen Erkenntnissen der empirischen Auswertung, erfolgt anknüpfend eine interpretative Analyse ausgewählter Videobeiträge der KZ-Gedenkstätte Neuengamme auf TikTok, wobei ein Bezug zur ausgearbeiteten theoretischen Grundlage dieser Forschung hergestellt wird. In diesem Zusammenhang werden Inszenierungsstrategien, narrative Strukturen sowie die Rolle historischer Objekte für die Konstruktion authentischer Zugänge zu historischen Narrativen auf dem videobasierten sozialen Netzwerk analysiert. Die Anwendung einer Kombination verschiedener aber jedoch ineinandergreifender Forschungsmethoden zielt darauf ab, die Wechselwirkungen zwischen digitalisierten (historischen) Objekten, einer kuratorischen Praxis und einer partizipatorischen Rezeption zu erfassen. Abschließend wird das Konzept der Prosthetic Witnesses von Widmann und Honke

eingeführt, um die veränderte Rolle von Zeug:inneschaft in digitalen Medien zu beleuchten.

3 Erinnerung und das Gedächtnis der Gesellschaft

Die Art und Weise, wie wir uns individuell und vor allem als Gesellschaft an historische Ausschnitte und Fragmente der eigenen und fremden Geschichte erinnern, kann als Ausdruck unterschiedlicher Aushandlungen der spezifischen Dynamik kollektiver Erinnerungsprozesse verstanden werden. Im Folgenden soll diese Annahme durch die theoretische Einordnung des Konzepts des kollektiven Gedächtnisses als Bestandteil der deutschen Erinnerungskultur verdeutlicht werden. Vor der Auseinandersetzung mit erinnerungskultureller Bildungsarbeit in digitalen Medien ist daher die Klärung der Frage nach der Funktionsweise des Gedächtnisses einer Gesellschaft an vergangene Ereignisse notwendig.

3.1 Maurice Halbwachs' kollektive Gedächtnisse

Bereits Mitte der 1920er Jahre beschäftigte sich der französische Soziologe Maurice Halbwachs mit den „kulturellen Dimensionen von Gedächtnis und Erinnerung“ (Erl 2017: 12), die bis heute die theoretischen Aushandlungen der aktuellen Gedächtnisforschung diskursiv beeinflussen. Halbwachs, der wegen der Zugehörigkeit zur Résistance seines Sohnes Pierre von den Nationalsozialisten verfolgt und schließlich im März 1945 im Konzentrationslager Buchenwald ermordet wurde, soll mit seinem Vermächtnis richtungsweisend bestimmen, wie wir heute an die Verbrechen dieser Gewaltherrschaft erinnern. Denn seine Schrift *La mémoire collective* vereint nach Erl zwei wegweisende frühe Konzepte des kollektiven Gedächtnisses: das „kollektive Gedächtnis als Gedächtnis des Individuums“, das nach Halbwachs immer in einem sozialen Rahmen gedacht wird, sowie das „kollektive Gedächtnis als der durch Interaktion, Kommunikation, Medien und Institutionen innerhalb von sozialen Gruppen und Kulturgemeinschaften erfolgende Bezug auf Vergangenes“ (ebd.).

Halbwachs argumentiert zunächst, dass für jeden individuellen Erinnerungsprozess die *cadres sociaux*, also die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Erinnerns, eine „unabdingbare Voraussetzung“ sind (ebd: 13). Jede individuelle Erfahrung und die Erinnerung daran, ist demnach an die Rahmung durch soziale Handlungen anderer Menschen gebunden, die in ihrer Gesamtheit eine kommunikative Wechselbeziehung des Erinnerns bilden. Erll spricht hier von einer „materialen, mentalen und sozialen Dimension“, die in ihrem Zusammenwirken als kulturelle Formationen den „Horizont“ konstituieren „in den unsere Wahrnehmung und Erinnerung eingebettet ist“ (ebd.). Das Konzept der *cadres sociaux* nach Halbwachs beschreibt also jene sozialen Bezugsrahmen, die sich aus den kommunikativen Interaktionen und gemeinsamen kulturellen Praktiken, Werten und Ritualen einer Gemeinschaft zusammensetzen. Dieser soziale Rahmen dient der Verhandlung und Bewahrung individueller Erinnerungen als Gruppe und konstituiert zeitgleich den unauflösbaren Raum in dem sich Erinnerungen herausbilden (vgl. Gundermann 2021: 73).

Halbwachs' Theorie durchbricht den Dualismus zwischen individuellen und kollektiven Erinnerungsprozessen mit der Konstruktion des *mémoire collective*, dass sich aus dem Zusammenwirken von „soziale[r] Interaktion (durch gemeinschaftliche Handlungen und geteilte Erfahrungen) und durch Kommunikation (wiederholtes gemeinsames Vergegenwärtigen der Vergangenheit)“ konstituiert (Erll 2017: 14). Erinnern avanciert somit nicht nur zu einer sozialen Konstruktion von geschichtlichem Wissen, vielmehr ist auch der kollektive Erinnerungsprozess als soziale Praxis verschiedener und beteiligter Akteure zu verstehen. Die individuellen Erinnerungen beeinflussen somit nicht nur die Erinnerung einer sozialen Gemeinschaft, sondern stehen in einem stetigen und konstituierenden Wechselverhältnis, das sich in gelebten Erinnerungspraktiken gegenseitig beeinflusst. Thiemeyer legt dar, dass die Festlegung dessen, was als repräsentativ für eine Gesellschaft gilt und folglich erinnert wird, das Resultat eines fortwährenden Aushandlungsprozesses individueller Erinnerungen innerhalb der Gruppe ist (vgl. 2018: 24). Somit ist die selektive Erinnerung in der Gruppe eine sinnstiftende Praxis und kann folglich in die Bildung der Identität der Gemeinschaft

einwirken. Der von Halbwachs beschriebene Prozess der individuellen Erinnerung manifestiert sich ebenfalls im Moment der sozialen und kulturellen Interaktion. Hierbei wird ersichtlich, dass kollektive Erinnerungen als referentieller Orientierungspunkt innerhalb einer Gesellschaft und dem Zusammenwirken verschiedener Gruppe dienen:

Die Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist (Halbwachs 1991:55f).

Erll knüpft an diese Ausführung an, indem sie den Einfluss verschiedener Gruppenzugehörigkeiten innerhalb der sozialen Rahmung von Erinnerung hervorhebt, die auf die Konstituierung des individuellen Gedächtnisses einwirken. Infolgedessen divergieren die Gedächtnisse in ihrer individuellen Aushandlung und schließlich auch in ihrer teilhabenden kulturellen Ausprägung:

Jeder Mensch gehört mehreren sozialen Gruppen an: der Familie, der Religionsgemeinschaft, der Belegschaft am Arbeitsplatz usw. Er verfügt daher über einen Vorrat unterschiedlicher, gruppenspezifischer Erfahrungen und Denksysteme. Nicht die Erinnerung selbst also, sondern die Kombination der Gruppenzugehörigkeit und daraus resultierender Erinnerungsformen und -inhalte sind demnach das wirklich Individuelle, das die Gedächtnisse einzelner Menschen voneinander unterscheidet (2017: 13).

In Anschluss an seine Ausführungen zum *mémoire collective* und der *cadres sociaux* vertieft Halbwachs seinen Theorieentwurf eines kollektiven Gedächtnisses, das er in insgesamt drei erfassbare Dimensionen einteilt. Eine dieser Dimension bildet das sozial bedingte individuelle Gedächtnis, wie es vorangegangen beschrieben wurde. Als weitere Unterteilungen des kollektiven Erinnerungsprozesses wird das *generationelle Gedächtnis* verstanden, welches sich aus dem „Austausch lebendiger Erinnerung zwischen Zeitzeugen und Nachkommen“ erschließt und so weit reicht, „wie sich die ältesten Mitglieder der sozialen Gruppe erinnern können“ (ebd.: 14). Erll ordnet diese Ausprägung als „typisches intergenerationelles Gedächtnis“ ein, wie es innerhalb der zeitlich begrenzten Teilhabe an generationellen Erfahrungsräumen von Familie und bestimmten Gemeinschaften allgemein zu finden ist (ebd.). Diese kollektivierten Erinnerungsprozesse einer dezidierten Gemeinschaft tragen sinnstiftend „zur

Konstruktion und Reproduktion von kollektiver Identität bei“ (Gundermann 2021: 73) und sind somit nicht nur als kommunikative Aushandlung von Geschichte zu verstehen.

3.1.1 Erinnerungsorte bei Halbwachs

Die Konzeption der Theorie eines überdauernden kulturellen Gedächtnisses umfasst die letzte Dimension des kollektiven Gedächtnisses. In der Studie *Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* untersucht Halbwachs die Aushandlung und Einlagerung religiöser Narrative im kollektiven Gedächtnis anhand der räumlichen Geographie heiliger Orte wie Palästina. Die Tradierung kulturellen Wissens erfolgt gemäß Halbwachs vornehmlich durch materielle und räumliche Bedeutungsträger. Demgegenüber basiert das Konzept des Generationengedächtnisses auf „alltäglicher Kommunikation“ sowie zum Teil auf „individuell-autobiografischen Erinnerungen“. Die materiellen Bedeutungsträger – in Form von „Architektur, Pilgerwege[n], Gräbern etc.“ (Erl 2017: 15) sowie als bedeutungsaufgeladene historische Objekte oder Zeichenträger sind in der Lage, Erinnerungen über einen weniger reduzierten Zeitraum und entsprechend ihrer anhaltenden physischen Präsenz zu transportieren, was im Gegensatz zur zeitlichen Begrenztheit eines generationellen Gedächtnisses steht. Halbwachs zeigt auch auf, dass religiöse Gemeinschaften durch die Wiederholung von Traditionen, Ritualen und religiösen Praktiken bestimmte Orte in ihre Erinnerungsprozesse integrieren. Diese Orte fungieren in der Wechselwirkung als sinnstiftende und physische Orientierungspunkte für kollektivierende Identifikationsprozesse über Generationen hinweg. Das Werk fügt sich nahtlos in die Gesamtheit der Theorie des kollektiven Gedächtnisses ein, indem es die Bedeutung sozialer Rahmenbedingungen und der Gedächtnisfunktion materieller Träger für die Entstehung und Bewahrung kollektiver Erinnerungen unterstreicht (vgl. Assmann 1988: 13). Die von Halbwachs als dynamisch verstandenen, theoretischen Überlegungen zur *mémoire*, also dem individuellen sowie kollektivierten Erinnerungsprozess, stehen für ihn in einem scharf getrennten Verhältnis zur traditionellen Geschichtsschreibung, der *histoire*. Letztere betrachtet Halbwachs als unparteiische und objektive Speicher- und Wiedergabeform von Geschichte, die gänzlich losgelöst von Erinnerung und Gedächtnis steht (Gundermann 2021: 73).

Gegenwärtig ist der Blick auf die *histoire* – also die Geschichte aus Lehrbüchern, wie sie Halbwachs markiert – selbstverständlich ein anderer. Er unterliegt vielmehr genau jener Dynamik sozialer und kultureller Aushandlung, die Halbwachs ihr abzusprechen versucht, indem er ihn als Gegensatz zur kollektivierten Erinnerung verortet.

Die Art und Weise, wie wir als Gesellschaft und über Generationen hinweg an Geschichte erinnern, haben Aleida und Jan Assmann seit den 1980er Jahren mit ihren Forschungen zum kulturellen Gedächtnis aufgezeigt (vgl. Gundermann 2021; Erll 2017). In der Folge erfuhr die Gedächtnisforschung einen Aufschwung, indem „Erinnerungspraktiken und -formen neu verhandelt“ wurden. Zudem begann eine verstärkte Auseinandersetzung von „Kulturwissenschaftler_innen mit der Ausformung und Dynamiken des kollektiven Gedächtnisses“ (Gundermann 2021: 76). Aleida und Jan Assmann knüpften an die Überlegungen von Halbwachs' Gedächtniskonzeption an, indem sie das von ihm entwickelte Konzept des *mémoire collective* erweiterten und in zwei separate Gedächtnisformen unterteilten: Das kulturelle sowie das kommunikative Gedächtnis.

3.2 Jan Assmanns kommunikatives Gedächtnis

Auch für Jan Assmann stellen innerhalb seiner theoretischen Ausformung einer Gedächtnistheorie, Kommunikationsprozesse Einzelner innerhalb einer Gruppe einen konstituierenden Moment der Kollektivgedächtnisse dar. In der 1988 erschienenen Veröffentlichung *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* führt Jan Assmann unter dem Begriff des kommunikativen Gedächtnisses, „jene Spielarten des kollektiven Gedächtnisses“ zusammenfassend ein, „die ausschließlich auf Alltagskommunikation beruhen“ und somit in direkter Tradition von Halbwachs' Theorien stehen (1988: 10). Wie hier aufgezeigt wird, lässt sich aus der sozialen Rahmung gruppenbezogener Kommunikation, wie sie bereits von Halbwachs als *cadres sociaux* beschrieben wurde, der konstitutive Moment des individuellen Gedächtnisses des Einzelnen verorten (vgl. ebd.). Assmann hebt für das kommunikative Gedächtnis außerdem hervor, dass insbesondere die Zeitspanne, in der die Erinnerung verhandelt und somit in der

spezifischen Gruppe weitergetragen wird, ein hervorzuhebendes Merkmal dieser Gedächtnisform ist. Denn der Zeithorizont in dem mündlich weitergegebene und in der Alltagskommunikation aktualisierte Erinnerung verhandelt wird, erstreckt sich in der Regel „nicht weiter zurück als 80 bis (allerhöchstens) 100 Jahre“ und somit maximal drei bis vier Generationen umfasst (ebd.: 11). Um dem zeitlichen Zerfall des kommunikativen Gedächtnisses entgegenzuwirken, bedarf es materieller Bedeutungsträger, die eine für die kollektive Erinnerung erweiternde Gedächtnisfunktion besitzen. Dadurch wird es möglich, über den Lebenshorizont von Zeitzeug_innen und ihre Erzählungen hinaus auf Erinnerungsprozesse mitgestaltend einzuwirken.

3.2.1 Das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann

Gegensätzlich zum Assmann'schen Konzept des kommunikativen Gedächtnis, das sich durch einen begrenzten, jedoch stetig mitlaufenden Zeithorizont auszeichnet, umfasst das kulturelle Gedächtnis gemäß Assmann „alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht“ (ebd: 9). Folglich grenzt sich das kulturelle Gedächtnis somit konstitutiv im „Übergang von der lebendigen, geteilten Erinnerung“ – also dem kommunikativen Gedächtnis – „durch Objektivation“ ab. Die Objektivation, als „symbolträchtige kulturelle“ (Erl 2017: 25) Praxis der Erinnerung, wie sie in Teilen bereits bei Halbwachs konzeptionell verwurzelt ist, manifestiert sich in verschiedenen Formen, darunter die „Verschriftlichung von persönlichen Erinnerungen, durch Denkmale, Archivierung, verpflichtende Schulcurricula oder Ritualisierung wie Gedenktage“ (Gundermann 2021: 77). In Bezug auf die Erinnerung an die unzähligen Verbrechen der Nationalsozialisten, an den Holocaust und damit auch an die zeitgeschichtlichen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges bildet die Objektivation Anknüpfungspunkte des kulturellen Gedächtnisses für gesellschaftliche Diskurse der Erinnerung an die Vergangenheit:

Tagebücher in denen das Grauen dokumentarisch festgehalten wurde, oder literarische Verarbeitungen, die schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht wurden, stellen Objektivationen dar, die heute dem kulturellen Gedächtnis zu Verfügung stehen, um an den Holocaust zu erinnern (ebd.: 91).

Neben der Objektivierung, als Teil des kulturellen Gedächtnisses, sind es unter anderem auch Dokumente, Fotografien und Bewegtbildaufnahmen, die entgegen einer fortschreitenden Gegenwart bis heute Zeugnis einer vergangenen Zeit abbilden können. Das vorliegende Konzept des kulturellen Gedächtnisses thematisiert in Abgrenzung zum kommunikativen Gedächtnis die Beantwortung der Frage, auf welche Art und Weise Gedächtniskollektive über die zeitliche Begrenztheit eines auf Alltagskommunikation basierenden Generationsgedächtnisses wie nach Halbwachs bestehen können (Dolf-Bonekämper 2009: 32). In diesem Kontext gesteht Jan Assmann verschiedenen materiellen Zeichenträgern „eine Schlüsselfunktion für die Bewahrung und Festigung der Gruppenidentität zu“ (Assmann 1988: 13) und verhilft gleichermaßen durch die kommunikative Einschreibung der Objekte über eine nicht weiter definierte Zeitspanne Erinnerungen zu transportieren. Die Konzeption des kulturellen Gedächtnisses ermöglicht es, Erinnerungen über einen langen Zeitraum hinweg rekonstruktiv zu verhandeln, indem materielle und symbolische Träger als Ankerpunkte für die Gegenwart dienen (vgl. ebd.). Wie für alle kommunikativen Handlungs- und Erinnerungsprozesse setzt Assmann ebenfalls für Objektivierungen der Vergangenheit, eine generalisierende „Einbettung in die Strukturen einer symbolischen Sinnwelt“ voraus (Assmann 1990: 3). Diese Objektivierungen stehen also im Kontext einer kulturellen Kodierung, durch die sie ihre symbolische Bedeutung erlangen und rezipiert werden können. Dabei handelt es sich letztlich um „sedimentierte und kulturell objektivierte Repräsentationen von Vergangenen, die mit Hilfe unterschiedlicher materieller und medialer Träger verfügbar“ gemacht werden (Knoch 2020: 31).

3.3 Speicher- und Funktionsgedächtnis nach Aleida Assmann

In ihrer Publikation *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* entwickelt Aleida Assmann den Begriff des kulturellen Gedächtnisses weiter. Sie unterscheidet zwei Konzepte, das Speichergedächtnis und das Funktionsgedächtnis. Das Speichergedächtnis kann als symbolisches Archiv oder auch als „Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse“ (Assmann 1999: 140) eines Gedächtniskollektivs beschrieben werden, das in seiner Funktion aufbewahrt und

katalogisiert wird und jederzeit zugänglich ist (vgl. Gundermann 2021: 78; Ertl 2017: 28f). Das Speichergedächtnis ist ein primär materieller Speicherort für jenen Teilbereich des kulturellen Gedächtnisses, der sich aus der Sammlung von (historischen) Texten, Dokumenten, Objekten etc. zusammensetzt, die außerhalb aktueller diskursiver Kontexte angesiedelt sind. Das heißt, das Speichergedächtnis steht außerhalb des aktiven Erinnerungsprozesses eines kollektiven Gedächtnisses, kann aber durch selektiven Rückgriff auf seine Inhalte wieder einbezogen werden und so Einfluss auf das Gruppengedächtnis nehmen (Assmann 1999: 140f.). Dieser Modus ermöglicht somit die Speicherung von Wissensbeständen einer Gruppe, Gesellschaft oder Gemeinschaft, die ihren diskursiven Gebrauchswert für die Aushandlung verschiedenster erinnerungsbezogener Fragen vorübergehend verloren haben. Assmann beschreibt das Speichergedächtnis wie folgt:

Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen (ebd.: 137).

Das Funktionsgedächtnis als Gegenbegriff zum Speichergedächtnis umfasst alle aktuellen Erinnerungsprozesse, die sich in der aktiven Auseinandersetzung einer Gesellschaft befinden. Das Funktionsgedächtnis kann auch als Moment für sinn- und identitätsstiftende Prozesse einer Gruppe oder Gemeinschaft, aber auch für individuelle Aushandlungen von Einzelpersonen verstanden werden. Die Einbettung von Erinnerungsträgern in gesellschaftliche diskursive Prozesse oder kleinerer Gruppenkonfigurationen, hält sie aktuell und unterliegt somit in ihrer Relevanz der Dynamik politischer, sozialer als auch ökonomischer Einflüsse. Fällt die Erinnerung in die Bedeutungslosigkeit, wird sie in das Speichermedium übertragen:

Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution – oder, mit Halbwegs zu sprechen: der Rahmenbildung – hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente treten ins Funktionsgedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem konstruktiven Akt geht Sinn hervor, eine Qualität, die dem Speichergedächtnis grundsätzlich abgeht (ebd.)

Während das Funktionsgedächtnis als Dimension des kulturellen Gedächtnisses primär in der Lage ist, aktiv in gesellschaftliche Prozesse einzuwirken und zur „Identitätskonstruktion bzw. [zur] Legitimierung einer bestehenden Gesellschaftsform“ beizutragen, bildet das Speichergedächtnis eine wichtige und komplementäre Rolle für Erinnerungsprozesse einer Gruppe (Erl 2017: 28). Denn das Speichergedächtnis ist nicht nur in der Lage, alle Ressourcen eines kulturellen Gedächtnisses zu konservieren und je nach Relevanz und Bedarf aktueller Diskurse zur Verfügung zu stellen, sondern beide Gedächtnisformen stehen auch in einem sich gegenseitig bedingenden Wechselverhältnis. Erl beschreibt dieses Wechselverhältnis als Möglichkeit, die mehrdimensionalen Prozesse der verschiedenen Gedächtniskollektive und deren Veränderungsmöglichkeiten erfassen zu können (ebd.: 29).

In Anlehnung an die Definition des kulturellen Gedächtnisses nach Aleida Assmann und der damit verbundenen Differenzierung verschiedener Erinnerungsmodi hat sich bereits bei Jan Assmann gezeigt, dass historische Objekte eine wichtige Rolle in den Erinnerungsprozessen einer Gruppe und in weiterer Folge einer Gesellschaft spielen können. Objekte als Zeichenträger und gewissermaßen als Werkzeuge zur Erweiterung unseres zeitlich begrenzten kommunikativen Gedächtnisses sollen im Folgenden den Untersuchungsgegenstand bilden.

4 Die erinnerungskulturelle Praxis als gesellschaftlicher Prozess

Das öffentliche Interesse von Politik und der Nachkriegsgesellschaft an der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus und insbesondere an der Erinnerung an die Opfer der zahllosen Verbrechen wird im öffentlichen Diskurs maßgeblich über den Begriff der Erinnerungskultur verhandelt. Dabei ist die Verwendung des Begriffs so weit verbreitet, dass seine Bedeutung oft als selbstverständlich, geradezu selbsterklärend vorausgesetzt wird, was zu einer wenig differenzierten und inflationären Verwendung in diesem Diskurs führt. Aleida Assmann weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die vielseitige Verwendung des Begriffs eine einheitliche Verständigung darüber, wofür Erinnerungskultur steht, kaum noch

zulässt (vgl. Assmann 2013: 30ff.). Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung erinnerungskulturelle Prozesse, welche die Herrschaftszeit des Nationalsozialismus zum Thema haben. Knigge antwortet, dass Erinnerung in diesem Modus des kulturellen Gedächtnisses vor allem für „die Anerkennung und Würdigung von Verfolgten ebenso wie für die historisch konkrete, selbstkritische Auseinandersetzung mit menschenfeindlichen politischen und gesellschaftlichen Strukturen und Haltungen“ steht (Knigge 2013: 3). Daraus lässt sich ableiten, dass Erinnerung als gesellschaftlicher Prozess zu einem Synonym für ein „politisch und ethisch folgenreiches Lernen aus menschenfeindlicher Geschichte“ (ebd.) geworden ist.

Erinnerungskultur als geschichtspolitische Praxis ist im Allgemeinen ein durch politische Institutionen und Akteure gestalteter kollektiver Erinnerungsprozess einer Gemeinschaft, der die Aufgabe hat, die Erinnerung an bestimmte Ausschnitte der Vergangenheit „durch gezielte Maßnahmen und Deutungen zielgerichtet zu beeinflussen und zu steuern“. Dazu gehören auch Maßnahmen zur Etablierung und Förderung „identitätsstiftende[r] Geschichtsbilder“ durch symbolische Zeichenträger und Orte. Das kulturelle Gedächtnis, als Unterbau der Erinnerungskultur, wird mittels „Institutionen, Symbolen, Praktiken und Narrativen [...] von Staaten oder Gruppen auf bestimmte identitätsstiftende Geschichtsbilder ausgerichtet“ (Knoch 2020: 34). Physische Gedenkort wie Denkmäler, Mahnmale oder auch die in Deutschland weit verbreiteten Stolpersteine sind hier ebenso gemeint wie Museen und Gedenkstätten an historisch relevanten Orten. Erinnerungskultur als kollektiver und auch partizipativer Prozess einer Gesellschaft ist jedoch nicht nur staatlichen Institutionen und Akteuren vorbehalten, sondern umfasst eine heterogene Vielfalt unterschiedlichster Einflüsse, die sich auch aus staatlichen, institutionellen und nicht-institutionellen, journalistischen oder auch akademischen Stimmen zusammensetzt.

Auch wenn der Begriff der Erinnerungskultur kritisch hinterfragt werden kann³, ist er immer noch fester Bestandteil des politischen und öffentlichen Diskurses und steht stellvertretend für die Auseinandersetzung mit dem zeitgeschichtlichen Geschehen der deutschen Gesellschaft. Folglich ist eine Vielzahl pluralistischer Akteure am erinnerungskulturellen Prozess unserer Gesellschaft beteiligt. Dennoch soll im Folgenden zunächst die KZ-Gedenkstätte als Ort der Verhandlung und Vermittlung nationalsozialistischer Geschichte und ihrer Folgen für die europäische Zivilgesellschaft als Teil des deutschen und transnationalen Erinnerungsprozesses verortet werden.

4.1 Erinnerungsorte

Die Prozesshaftigkeit von Erinnerungen ist bereits bei Halbwachs an räumliche Strukturen gebunden und steht damit im Zentrum generationenübergreifender Identitätsbildungsprozesse verschiedener Gemeinschaften und Gruppen (vgl. Kapitel 3.1.1). Der Raum fungiert dabei nicht nur als passiver Hintergrund oder Bühne, sondern als aktiver Akteur im Prozess des Erinnerns und Vergessens, indem er als „wichtiger Stabilisator des sozialen Zusammenhalts“ agiert (Knoch 2020: 30). Pierre Nora hat diese Erinnerungsräume als *lieux de mémoire* definiert, also als symbolische Orte, die durch den „menschlichen Willen oder durch das Werk der Zeiten zu einem symbolischen Element des Gedächtniserbes einer Gemeinschaft geworden“ sind (Nora 1993: 20). An diesen Orten wird historisches Wissen nicht nur bewahrt, sondern auch aktiv neu verhandelt und aktualisiert, was ihnen eine dynamische und für die erinnerungskulturelle Praxis relevante Dimension verleiht. Eine zentrale Fragestellung in der Erinnerungsforschung ist daher, wie Orte als Erinnerungsmedien im Sinne eines Speichergedächtnisses fungieren (vgl. Gundermann 2021: 83) und inwieweit sie eine

³ Volkhart Knigge beschäftigt sich in diesem Zusammenhang kritisch mit dem diffusen Sammelbegriff der Erinnerungskultur und plädiert für eine Hinwendung zu einem reflektierten Geschichtsbewusstsein. Was Knigge hier deutlich zu machen versucht, ist die Tatsache, dass der Begriff der Erinnerungskultur als Teil einer vermeintlich demokratischen Geschichtskultur verstanden wird, die den Prozess des Erinnerns als ritualisierte Wiederholung der Moralisierung und zugleich als identitätsstiftendes Moment nutzt. Stattdessen plädiert er für eine zukunftsorientierte Erinnerung, die auf quellenkritischer Forschung und Geschichte als Lerngegenstand basiert und zur Bildung eines reflektierten Geschichtsbewusstseins beitragen kann (vgl. Knigge 2010).

Kontinuität herstellen können, die über individuelle Erinnerungshorizonte hinausgeht. Assmann argumentiert, dass selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, sie dennoch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von enormer Bedeutung sind:

Nicht nur dass sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, [...] sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt (Assmann 1999: 299).

Um die Bedeutung von Gedenkstätten für die Produktion von Erinnerung als Akteur einer erinnerungskulturellen Praxis zu verorten, wird im Folgenden der physische Erinnerungsort in Abgrenzung zu zeithistorischen Museen definiert. Besonderes Augenmerk soll in diesem Zusammenhang auf die museale Ausstellungspraxis gelegt werden, da die Integration historischer Objekte in die museale Ausstellungspraxis eine besondere Rolle im konstitutiven Moment historischer Narrative und somit als erzählerischen Zugang zur Vergangenheit fungiert. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse sollen für die weitere Untersuchung insofern relevant sein, als dass sie eine Grundlage für die anschließende Analyse der Verwendung digital reproduzierter historischer Objekte in Vermittlungsangeboten in den sozialen Medien bilden. Dabei ist davon auszugehen, dass durch das kommunikative Handeln der Gedenkstätten bereits heute eine hybride Funktion in der erinnerungskulturellen Praxis eingenommen wird, indem sie ihr analoges Bildungsangebot um digitale Inhalte erweitert oder bereits dezidiert digitale Konzepte etabliert haben.

4.2 *Definition Gedenkstätte und Museum*

Die Entwicklung der Nutzungskonzepte von KZ-Gedenkstätten seit der Befreiung der ehemaligen Konzentrationslager 1945 durch die Alliierten bis heute verdeutlicht die Vielfalt politischer Motive im erinnerungskulturellen Prozess der bundesdeutschen Gesellschaft. Bis in die 1980er Jahre hinein fungierten sie vielerorts als Ort des zeremoniellen Gedenkens und der Mahnung (Knoch 2020: 16). Knoch beschreibt die frühen Formen der KZ-Gedenkstätten in der Nachkriegsbundesrepublik als „keine Orte einer öffentlichen geschichtspolitischen Sinnstiftung, sondern dienten vor allem einer

minimierten, religiös-rituellen Memorialisierung“ (ebd.) Auf Seiten der DDR wurde das Gedenken an die Opfer der nationalsozialistischen Diktatur an den historischen Orten der Nationalen Mahn- und Gedenkstätten, wie Buchenwald, Sachsenhausen und Ravensbrück, auch ideologisch für das sozialistische Staatskonstrukt instrumentalisiert. (ebd.). Die 1970er Jahre des vergangenen Jahrhunderts markierten mit dem Engagement vieler ehrenamtlicher Vereine und zivilgesellschaftlicher Initiativen einen Wendepunkt, der es ermöglichte, die unzähligen und weitgehend unbekannt (Tat-) Orte der nationalsozialistischen Verfolgung und des Terrors in Orte der Begegnung, des Austausches, der Forschung und des Gedenkens umzuwandeln. In Abgrenzung zu den staatlichen Gedenkstätten etablierten sie ein neues Konzept der historischen Bildungsarbeit und fungierten fortan als selbsternannte Gedenk- und Dokumentationszentren. Diese Bestrebungen mündeten in der Blaupause für zukünftige Konzepte der Gedenkstättenarbeit in der heutigen Bundesrepublik, die den „Anspruch [verfolgten], an den Orten der Tat quellenbasiert und insbesondere mit Zeugnissen von Überlebenden so konkret wie möglich über die Verbrechen aufzuklären – statt lediglich Mahnmale zu errichten oder Gedenkfeiern abzuhalten“ (ebd.: 17). In der Konsequenz werden an den Gedenkstätten, Gedenkorten und Dokumentationszentren heute „existenzielle Konstellationen“ thematisiert. Diese Konstellationen umfassen „das Verhältnis von Tätern und Opfern, Macht und Ohnmacht, Unterdrückung und Widerstand, Bürokratie und Willkür, Tod und Überleben, Zerstörung und Bewahrung, Unrecht und Recht“, wobei auch das Aufzeigen von Leerstellen in der historischen Aufarbeitung und Aushandlung als Teil der Bildungsarbeit Beachtung finden (ebd.: 22). Die historische Bildungsarbeit der Gedenkstätten stellt einen integralen Bestandteil eines gesellschaftlichen Erinnerungs- und Gedenkprozesses dar (vgl. Reemtsma 2010). Ihr Ziel besteht in der Rekonstruktion der Ereignisse, die sich an diesem Ort zugetragen haben und diese über die räumliche Geschlossenheit des historisch-authentischen Ortes hinaus zu kontextualisieren. Im Rahmen dessen werden diverse Perspektiven berücksichtigt, um zu ergründen, „was genau hier geschehen ist, warum und wer verantwortlich war, wer die Opfer und wer die Täter waren“ (Knoch 2020: 22). Die Ergebnisse dieser wissenschaftlichen und quellenbasierten Auseinandersetzung werden

in den Erinnerungsprozess der Gesellschaft getragen und finden Eingang in das kollektive Gedächtnis in Form von Gedenkstättenbesuchen, Publikationen oder auch digitalen Vermittlungsangeboten. Gedenkstätten, wie auch Museen und Dokumentationszentren, können somit als kulturelle Einrichtungen betrachtet werden, die in einem partizipativen Rahmen eine narrative Verbindung zwischen Auszügen der historischen Vergangenheit und der Gesellschaft fördern (vgl. Köhr 2012: 33).

Wenn also Gedenkstätten Erinnerungen weitergeben, dann in dem Sinn, dass sie als gewichtigen Teil ihrer Arbeit erfahrungsgeschichtliche Zeugnisse sammeln, quellenkritisch aufbereitet dokumentieren und für die kritische Auseinandersetzung mit Staats- und Gesellschaftsverbrechen - gerade aus Sicht der Opfer - nutzen und zur Verfügung stellen (Knigge 2010).

Die Weitergabe und Aushandlung von Erinnerung in KZ-Gedenkstätten erfolgen über verschiedene didaktische Zugänge, die sich in der Auseinandersetzung mit der Topografie des Ortes bündeln und die Zeit des Nationalsozialismus als historischen Rahmen haben. Die Ausstellung stellt eines der grundlegenden vermittlungsspezifischen Elemente der historischen Bildungsarbeit von Gedenkstätten dar und fungiert als eine der maßgeblichsten Formen der pädagogischen Arbeit. Denn der (musealen) Ausstellung – so Köhr folgend – ist ein „besonderes Potenzial eingeschrieben – die emotional, sinnlich-ästhetische Anschauungskraft, die für kognitive Vermittlungsprozesse nutzbar gemacht werden kann“ (Köhr 2012: 33). Die Funktion der Ausstellung in Gedenkstätten, als Element der Vermittlungsarbeit, weist zahlreiche Bezüge zum Museum auf. Einerseits repräsentiert sie den diskursiven Aushandlungsprozess der Forschung und steht außerdem sinnbildlich für die „wechselseitig beeinflussten Beziehung zu den gegenwärtig herrschenden gesellschaftlichen Geschichtsauffassungen, Normen und Werten“. Die Ausstellung ist folglich auch selbstreflexiv, da sie Einblicke ermöglicht, die Aufschluss über den gesellschaftlichen Diskurs und das kulturelle Wertesystem geben, aus dem sie entstanden ist (ebd.: 33). Wie Knoch feststellt, lässt sich in den letzten Jahrzehnten eine Tendenz zur Musealisierung von Gedenkstätten beobachten (Knoch 2020: 198). Dieser Prozess verleiht Gedenkstätten eine doppelte Bedeutung in Bezug auf ihre gesellschaftliche Relevanz und unterscheidet sie somit von anderen (historischen)

Museen. Einerseits erhält die Gedenkstätte durch ihre Ausstellungen einen musealen Charakter, indem die Verbindung zum historisch-authentischen Ort selbst thematisiert wird. So wird die Gedenkstätte zu einem vielschichtigen Ort der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, der verschiedene historische Schichten umfasst und in der Lage ist, die Vergangenheit in den Kontext der Gegenwart zu stellen. Andererseits fungiert die Gedenkstätte nicht nur als Ort des Gedenkens, sondern auch als Schauplatz erinnerungskultureller Aushandlungsprozesse, als Forschungs- und Bildungszentrum sowie als Quelle zur Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit. Bauliche Überreste und andere materielle Zeugnisse werden dabei gezielt für pädagogische Zwecke genutzt (Knoch 2020: 192). Die Ausstellung wird daher nicht nur als klassische museale Erzählung verstanden, die auf schriftlicher oder verbaler Kommunikation basiert. Vielmehr tragen auch materielle Zeugnisse wie Objekte, Artefakte, Fotografien oder bauliche Relikte zur narrativen Praxis bei und eröffnen zusätzliche Bedeutungsebenen (vgl.: Köhr 2012: 34).

Auch in zeitgeschichtlichen Museen, die sich nicht primär mit der Zeit des Nationalsozialismus befassen, spielen materielle Zeugnisse eine zentrale Rolle in der narrativen Rekonstruktion von Vergangenheit. Im Folgenden soll eine Analyse der Rolle des Objekts im musealen Raum als relevanter Akteur in historischen Vermittlungsangeboten erfolgen. Dabei geht es um die Frage, inwiefern Objekte im Kontext musealer Präsentationen über ihre materielle Präsenz hinaus als Träger und Vermittler historischer Narrative fungieren können. Diese Analyse soll zudem den theoretischen Rahmen schaffen, um in späteren Kapiteln die Rolle digitalisierter Objekte in historischen und politisch-bildenden Angeboten der Gegenwart, insbesondere auf sozialen Medien, zu untersuchen. Eine zentrale These, die in das nachfolgende Kapitel einfließen wird, basiert auf Volkhard Knigges Überlegungen. Knigge hebt die Bedeutung von „quellenkritisch aufbereiteten, kontextualisierten erfahrungsgeschichtlichen Quellen“ hervor und betont, dass durch diese Quellen „empfindliche Lücken der Überlieferung“ geschlossen werden können. Insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bieten diese Quellen die Möglichkeit, den unzähligen Opfern durch ihre Zeugenschaft ihren Subjektstatus zurückzugeben

(Knigge 2010). Denn auch historische Objekte sind als authentische Quellen historischen Wissens zu verstehen, die durch Kontextualisierung einen fragmentarischen Einblick in die Vergangenheit ermöglichen. Knigge demonstriert, dass durch sorgfältige Kontextualisierung und Kuration die zahlreichen Opfer des Nationalsozialismus mittels der Objekte eine Stimme zurückerhalten. Die Objekte fungieren dabei als Ausgangspunkte für die biografische Nacherzählung der verfolgten Personen und können darüber hinaus in Auszügen die Materialgeschichte widerspiegeln und somit einen Beitrag zur Geschichtsschreibung leisten, die allerdings stets fragmentarisch bleibt (vgl. Knoch 2020: 193).

Sie lassen sich als vielschichtige forensische, aber auch emotional wirkende Spuren der Tat und ihres Erlebens durch die Opfer nahebringen und können dazu beitragen, individuelle und kollektive Einstellungen zu verändern, indem sie zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der jeweiligen Gewaltgeschichte dieser Orte anregen (Knoch 2020: 192).

Bevor jedoch die Rolle des Objekts als bedeutender Zeichenträger im musealen Raum näher beleuchtet wird, ist es notwendig, abschließend – und im Hinblick auf die Abgrenzung zur Arbeit klassischer Museen – die Definition der Gedenkstätte nach Habbo Knoch festzuhalten, um einen klaren Bezugsrahmen für den weiteren Verlauf dieser Arbeit zu schaffen:

Gedenkstätten [werden] als Institutionen verstanden, die dauerhaft dazu eingerichtet worden sind, um an Tatorten verbrecherischer und menschenverachtender, insbesondere staatlicher Gewalt in würdiger und würdigender Weise deren Opfern zu gedenken und an sie zu erinnern, Friedhöfe, Gräber und materielle Überreste zu sichern, Quellen zu sammeln und zu erschließen, zur historischen Aufklärung beizutragen und ein gegenwartsorientiertes, reflektiertes Geschichtsbewusstsein zu fördern (Knoch 2020: 5).

Angesichts der umfassenden Literatur zur Vermittlungsarbeit mit und über Objekte in Museen ist es notwendig, eine Definition des Museumsbegriffs heranzuziehen. In diesem Zusammenhang sei auf die Definition des Internationalen Museumsrates (ICOM) verwiesen, die auf der deutschsprachigen Website zugänglich ist. Diese Definition bietet eine wichtige Grundlage, um die Rolle von Museen und Gedenkstätten in ihrer Vermittlungsarbeit zu vergleichen. Denn wie bereits erläutert, zeigt sich in Gedenkstätten eine zunehmende Musealisierung. Diese Entwicklung rechtfertigt die

eingehende Untersuchung der musealen Ausstellungspraxis in Gedenkstätten als integraler Bestandteil der erinnerungskulturellen Vermittlung:

Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch (ICOM Deutschland 2023).

Die Schnittmenge beider Institutionen liegt in der Bewahrung und Vermittlung von Geschichte. Allerdings unterscheiden sie sich in ihrem spezifischen Zweck und Kontext. KZ-Gedenkstätten heben sich beispielsweise bereits durch ihre historische Verankerung als authentische Orte des Geschehens ab. Sie fungieren als Symbolträger, denen – im Gegensatz zu Museen – ihre Symbol- und Erzähkraft nicht erst durch äußere oder innere, architektonische oder gestalterische Elemente verliehen werden muss (Köhr 2012: 29). Was aus der Definition des ICOM deutlich wird, sind die Funktionen und Aufgaben der Museen, die sich aus dem Sammeln, Bewahren, Erforschen, Exponieren und Vermitteln zusammensetzen. Für Köhr sind Museen unabhängig ihrer Inhalte Orte der „öffentlichen Verständigung über gegenwärtige gesellschaftliche Selbstbilder, über Interpretationen der Vergangenheit und über Vorstellungen von der Zukunft“. Zeithistorische Museen haben sich zu zentralen Institutionen für die Vermittlung und Konstruktion von Vergangenheit entwickelt. Sie bieten Interpretationen der Vergangenheit und daraus abgeleitete Handlungsanweisungen für zukünftiges Handeln (Köhr 2012: 32). Dass die Grundlage von Erinnerungsprozessen und somit von reflexiven Vergangenheitsbezügen häufig an materielle Zeichenträger oder die Räumlichkeit von Orten gebunden ist, konnte bereits in Teilen aufgezeigt werden. Museen der Gegenwart als institutionelle und räumliche Vermittlungsinstanzen eröffnen Zugänge zu Ausschnitten der Vergangenheit und binden somit die Besucher:innen in aktive Erinnerungsprozesse ein. In Abgrenzung zum Museum sind Gedenkstätten den gleichen Aufgaben verschrieben – dem Sammeln, Bewahren, Erforschen, Exponieren und Vermitteln – sind aber darüber hinaus außerdem „Orte des Gedenkens, nämlich

Überrest, Denkmal, Archiv, Sammlung, Forschungszentrum, Museum und Lernort“ (Knoch 2020: 5).

5 Museale Objekte in der historisch-politischen Bildungsarbeit

Ein geringer Bruchteil der von den Nationalsozialisten verfolgten Menschen war imstande, nach dem Krieg persönliche Erfahrungen in Form lebendiger Zeugnisse an die Nachwelt weiterzugeben. Den Überlebenden bot sich die Möglichkeit, sowohl der eigenen als auch nachfolgenden Generationen von den zahlreichen Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu berichten. Obgleich die Möglichkeit bestand, in mahnender und aufklärerischer Absicht vom eigenen und dem Leid anderer zu berichten, hinterließen die Stimmen derer, die ihren tragischen Tod im Verfolgungsapparat der Nationalsozialisten fanden, unzählige Leerstellen im erinnerungskulturellen Prozess der Nachkriegszeit. Dennoch manifestierte sich die zeugenhafte Geschichte einzelner Familien und Gemeinschaften in den materiellen Überlieferungen jener Zeit, auch wenn die Stimmen der ermordeten Menschen ungehört blieben. Die aus den Dingen und Objekten⁴ überlieferte Geschichte erlaubt die Rekonstruktion einzelner Fragmente der Vergangenheit, die im Zusammenwirken in der Lage sind, das Ausmaß der Verfolgung zu visualisieren. Die Narrativierung von Vergangenheit kann im Prozess der Historisierung materieller Artefakte konstituiert werden. Diese werden als historische Quellen in Gestalt von Dokumenten wie Gerichtsprotokollen, Reisepässen von Flüchtlingen oder Deportationslisten der Nationalsozialisten im Rahmen wissenschaftlicher Untersuchungen zur Rekonstruktion historischer Ereignisse als Grundlage herangezogen (vgl. Köhr 2012: 166) und fungieren dabei als „stumme Zeugen einer verschollenen Lebens- und Leidenswelt“ (Assmann 2007: 13). Die Zeugnisse, aus denen die Geschichten, Namen und Schicksale der Opfer ersichtlich werden, bilden hier einen doppelten Zugang zur Vergangenheit ab. Einerseits „besitzen [sie] einen

⁴ Im Folgenden wird zwischen den Begriffen Objekt und Ding unterschieden. Nach Thiemeyer transformiert das Museum im Rahmen eines Rekontextualisierungsprozesses „Dinge des täglichen Gebrauchs zu Objekten von rein symbolischer Bedeutung“. Dabei entzieht das Museum einem materiellen Gegenstand seine ursprüngliche „Gebrauchsfunktion, um ihn als Objekt der Reflexion zu nutzen, an dem etwas erkannt und verstanden werden kann“ (Thiemeyer 2018: 7). Den (Museums-)Objekten wird so eine besondere Bedeutung zugeschrieben, die über ihre ursprüngliche Verwendung als Alltagsgegenstände hinausgeht und ihren eigentlichen Nutzen übersteigt.

immanenten historischen Zeugniswert“ (Köhr 2012: 166) und dienen dabei in ihrer Trägereigenschaft als Überlieferung des Leids und der Verfolgung. Andererseits bieten sie die Möglichkeit, die Geschichten der Opfer nachzuerzählen und somit die ermordeten Menschen in den erinnerungskulturellen Prozess der Gesellschaft zu reintegrieren.

Die Möglichkeit des rekonstruktiven Rückgriffes auf die materiellen Zeugnisse der Vergangenheit steht somit auch im direkten Widerspruch zu den Bestrebungen der Nationalsozialisten, das Leben und somit auch die Geschichte derjenigen gänzlich auszulöschen, welche aus ideologischer Perspektive als Bedrohung definiert und somit auch außerhalb der sogenannten „Volksgemeinschaft“ verortet wurden. So sind es die historischen Objekte und Artefakte, die sich einst im Besitz der verfolgten und ermordeten Menschen befanden, ihnen entwendet wurden und heute die Zeugenschaft darüber ablegen, dass es einst Leben gab, welches mit den Objekten in Verbindung steht (vgl. Horsti 2023: 265). Diese Zeugnisse können vielfältiger Natur sein, beispielsweise Schmuck, Taschenuhren, Alltagsgegenstände wie Besteck, aber auch Briefe und Fotografien, welche die Zeit der Verfolgung und letztlich den Tod der Besitzenden überdauerten und nach Assmann „für eine Normalität [stehen], die ihren BesitzerInnen abgesprochen und aberkannt wurde“ (Assmann 2009: 148). Die Vernichtung der von den Nationalsozialisten verfolgten Menschen hatte nicht allein deren Ermordung zum Ziel, ebenso von Bedeutung war die „völlige Auflösung der Erinnerungsspuren“ (ebd.: 145). In der Konsequenz lässt dieses Vorgehen den Rückschluss zu, dass die vollständige Löschung der individuellen Biografien der Betroffenen auch die Neutralisierung der persönlichen Objekte als einen wesentlichen Teil dieser Praxis bestimmte. Nach Aleida Assmann stand im Zentrum dieser Praxis die auslöschende Transformation „vom sinnlichen Ding in ein neutrales Objekte, das von seinen früheren BesitzerInnen vollkommen abgelöst ist“ und somit keine Rückschlüsse auf einstiges Leben zulässt (ebd.). Die Gegenstände, die von deportierten Menschen in Konzentrationslagern zusammengetragen wurden, umfassten eine Vielzahl von Erscheinungsformen, die von den Nationalsozialisten zweckentfremdet und aus ihren ursprünglichen Eigenschaften

herausgelöst wurden. So wurden beispielsweise metallische Objekte für die Rüstungsindustrie eingeschmolzen und Wäschetextilien in den deutschen Lazaretten eingesetzt (Becker 1991: 296). Diese Umformung der persönlichen Gegenstände kann als ein gewaltsamer Prozess der Neutralisierung ihrer natürlichen Eigenschaften als sinnliches Ding betrachtet werden, sodass auf die ursprüngliche Herkunft und die inhärente individuelle Geschichte keine Rückschlüsse mehr möglich sind. Diese Auffassung steht im Sinne Aleida Assmanns, wonach die Objekte zu neutralen und von ihrer Herkunftsgeschichte losgelösten Objekten wurden. Folglich sind die „Enteigneten nicht nur von ihrem Besitz getrennt, sondern auch ihrer Existenz und Geschichte beraubt“ worden (Assmann 2009: 146).

6 Die erinnerungskulturelle Verantwortung der KZ-Gedenkstätten

In diesem Zusammenhang kommt den KZ-Gedenkstätten an den Orten der systematischen Verfolgung und Ermordung durch die Nationalsozialisten, deren Vermittlungsarbeit sich durch eine teilweise museale Struktur auszeichnet, eine wichtige Rolle zu. Die Einbindung historischer Objekte in Ausstellungen ermöglicht die Auseinandersetzung mit dem System der Konzentrationslager sowie die Vermittlung der ehemaligen Lebenswelten der Opfer entlang der eigenen Materialgeschichte der überlieferten Artefakte. Die überlieferten Objekte in den Ausstellungen der KZ-Gedenkstätten erzählen die Geschichten ihrer einstigen Besitzer:innen und machen so die Vergangenheit auszugshaft erfahrbar. So „wie die Akte [als historisches Objekt und bezeugende Quelle] zu einer Geschichte wird und die Zahlen in Erzählungen zurückverwandelt werden“ (Assmann 2009: 146), so stehen auch historische Objekte nachfolgend im Zentrum der Untersuchung um aufzuzeigen, wie das Zusammenspiel verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Akteure im Stande ist, „Umriss von lebendigen Menschen wieder auf[tauchen zu lassen], auch wenn sie schon lange tot sind“ (ebd.). Die Objekte fungieren dabei als Ausgangspunkt einer Erzählung, entlang derer die Geschichten einzelner nicht nur wieder sichtbar gemacht, sondern auch im Sinne des kulturellen Gedächtnisses für die Gesellschaft entlang räumlicher Strukturen aufbereitet und zugänglich gemacht werden. Anhand der Untersuchung musealer

Ausstellungen der KZ-Gedenkstätten soll verdeutlicht werden, dass durch die Materialgeschichte von historischen Objekten, fragmentarische Auszüge des Holocaust und die Biografien der verfolgten Menschen historisch nachgezeichnet werden können. Der Begriff *Materialgeschichte* bezeichnet dabei die objektbasierte Überlieferung der Geschichte des Verfolgungs- und Mordapparates der Nationalsozialisten (Assmann 2009: 147). Wie bereits dargelegt, weisen die Vermittlungsstrategien und Bildungsangebote von KZ-Gedenkstätten einige strukturelle Schnittmengen mit dem Format der Ausstellung zeithistorischer Museen auf. So wird das historische Objekt primär in Bezug auf dessen Rolle im Kontext musealer Ausstellungen betrachtet, da hier eine umfangreichere Verfügbarkeit von Fachliteratur gegeben ist. Eine sinngemäße Kontextualisierung in den Themenbereich der KZ-Gedenkstätten erfolgt an den erforderlichen Stellen.

7 Historische Objekte im musealen Raum

Die Bedeutung von historischen Objekten in den Ausstellungsformaten der Museen kann nach Korff als zentral bezeichnet werden (vgl. 2005: 81), sie verleihen den zu vermittelnden Auszügen der Geschichte ihre Anschaulichkeit und Dreidimensionalität. Die Auswahl, Anordnung und Kontextualisierung der historischen Objekte, also deren Inszenierung, übt einen maßgeblichen Einfluss darauf aus, auf welche Weise Geschichte dargestellt und letztlich rezipiert wird (Köhr 2012: 166). Thiemeyer bezeichnet bereits die Einbindung der Objekte in eine Ausstellung als einen Prozess der Dekontextualisierung, durch den die Objekte aus ihrem „früheren Gebrauchszusammenhang“ entfernt und durch die Einbettung in ein neues, sinnstiftendes Dispositiv zum bedeutungs-aufgeladenen Exponat avancieren (2018: 14). Der Prozess beinhaltet sowohl die Dekontextualisierung eines Objektes, wobei ihm seine ursprünglichen Eigenschaften entzogen werden, als auch die Rekontextualisierung innerhalb einer musealen Ausstellung. Dies führt zu einer Veränderung des Status der Dinge, wie beispielsweise von historischen Dokumenten als Archivalien, die im Transformationsprozess zu Quellen und Exponate avancieren und im Kontext der Ausstellung präsentiert werden (2014: 43).

Historische Objekte als Teil einer Museumssammlung oder als ausgestelltes Exponat, gehen in ihren Eigenschaft über die eigentliche Gebrauchsfunktion heraus und erfahren eine Zuschreibung ihres symbolischen Inhaltes, durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung der Institutionen und letztlich in gesteigerter Form durch die kuratorische Einbettung in ein neuen Sinneszusammenhang (Köhr 2012: 164).

Als einzigartiges Anschauungsobjekte – dem Exponat – wird dem Objekt der symbolische Reflexionswert innerhalb der narrativen Gestaltung einer Ausstellung zu Teil, wodurch auch eine Überführung in das kulturelle Gedächtnis der Gegenwart erfolgt (Thiemeyer 2014: 44). Die „Anschaulichkeit, Dauerhaftigkeit und Widerständigkeit“ historischer Objekte befähigt diese, Wissen über die Dauer ihrer Zugänglichkeit und Rezipierbarkeit zu tradieren (Köhr 2012: 161). Jedoch manifestiert sich das Potenzial von historischen Objekten, „tradierte Bedeutung zu transportieren“, nicht bei jedem Gegenstand in gleicher Intensität.

Die „Sammlungs- und insbesondere Ausstellungswürdigkeit“ ist folglich nicht allein durch ästhetische oder materielle Kriterien definiert, sondern durch die Fähigkeit, als historische Quelle Zugänge zur Vergangenheit zu eröffnen und somit die kuratorische Arbeit in der Entfaltung von narrativer Rekonstruktion grundlegend zu unterstützen (Muttenthaler 2016: 40). Die Möglichkeit, dass Objekte in der Einbettung in „unterschiedlichen Kontexten diverse Bedeutungen entfalten und verschiedene Geschichten entbinden“ (vgl. Vedder 2018: 29), verweist darauf, dass Objekte in ihrer Bedeutung nicht statisch sind, sondern sich in verschiedenen Kontexten wandeln und neue Bedeutungen annehmen können. Gemäß Thiemeyer können historische Objekte darüber hinaus als „Verweise, das heißt Stellvertreter für etwas Abwesendes“, begriffen werden. Diese werden durch die Kurator:innen innerhalb der inszenatorischen Anordnung der Ausstellung zu neuen Raumbildern und Sinneszusammenhängen kombiniert (Thiemeyer 2014: 48).

7.1 Sprache der Dinge

In anderen Worten bedeutet dies, dass Alltags- und Gebrauchsgegenstände nicht zu einer eigenständigen Narration fähig sind. Sie müssen vielmehr dazu befähigt werden, sich auszudrücken. Einmal aus den „ursprünglichen Bedeutungs-, Gebrauchs- und

Raumzusammenhängen herausgerissen, ihrer eigentlichen Funktion entfremdet“, ist das Museumsobjekt seiner Fähigkeit beraubt, seinen eigenen und ursprünglichen Sinn zu kommunizieren (Köhr 2012: 161f). Objekte fungieren als materielle Verweise für etwas Abwesendes, d. h. sie besitzen eine referentielle Eigenschaft auf die Vergangenheit. Diese muss jedoch in die Lesbarkeit des jeweiligen Kontextes transportiert werden. Es bedarf also einer gewissen Übersetzungsleistung, um die inhärente Geschichte der materiellen Träger zugänglich zu machen:

Während die Dinge selbst offenbar gut ohne Sprache auskommen, bleiben sie ohne sprachliche Benennung den Menschen fremd, denn die Sprache stellt eine fundamentale Weise der Hinwendung zu den Dingen und ihrer Aufnahme in den Bezirk der menschlichen Welt dar. Dinge treten zunächst als Realien auf: materiell, partikular, präsent, gegenständlich – erst wenn sie in kulturelle und historische Kontexte und Narrative eingebettet, das heißt sprachlich vermittelt und vermittelbar sind, lässt sich ihre Bedeutung erfassen (Vedder 2018: 29).

Nach Vedder lässt sich die Lesbarkeit der „Bedeutung und Ordnung der Dinge“ nicht allein anhand ihrer reinen materiellen Präsenz bestimmen. Vielmehr eröffnet sich die Rezipierbarkeit und Wahrnehmung des symbolischen Wertes erst in Relation zu jenen Narrativen und Systemen, in die das Objekt durch eingreifendes Subjekt eingegliedert (Vedder 2018: 32) und letztlich als historische Quelle authentifiziert wird (Köhr 2012: 34). Die vielfältigen Verweise der Objekte werden geordnet und inszenatorisch dargestellt, um Ausschnitte der Vergangenheit zu visualisieren. Der Prozess der Rekontextualisierung umfasst sowohl die kuratorische Inszenierung als auch die vorauswirkende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den historischen Objekten. Dies resultiert in einem dynamischen Wechselverhältnis, in das die Objekte eingebunden werden und in Verbindung mit weiteren Exponaten, Ausstellungselementen sowie (Begleit-)Texten treten (vgl. Vedder 2018: 32). Innerhalb dieses sinnstiftenden Moments erschöpft sich der erzählerische Ausdruck der Objekte und die Intention, welche durch sie vermittelt werden soll. Dennoch kann ein Einfluss der Objekte auf die Ausstellung auch gegensätzlich und vielfältig sein (vgl. Thiemeyer 2014: 48). Der inszenatorische Ansatz, alle Elemente und Inhalte bewusst zu arrangieren, hat einen Einfluss darauf, wie die Besucher die Ausstellung wahrnehmen und letztlich die eingebundenen Objekte in der Gesamtheit des Ausstellungsnarrativs wirken. Vedder betont die divergenten Bedeutungszuschreibungen, die Dinge in einem

Ensemble zugewiesen werden können, da dies eine Vielfalt an Lesarten eröffnet. In Abhängigkeit des intendierten Narrativs einer Ausstellung können Objekte somit „ganz unterschiedliche Bedeutungen annehmen und Auf-, Um- und Abwertungen erfahren“ (Vedder 2018: 32). In der Konsequenz kann die Bedeutung eines Objektes also nicht durch sich selbst transportiert werden, erst „durch einen sinnstiftenden Zusammenhang und gegenseitige Bezüge [...] lassen sie sich entschlüsseln“ (Köhr 2012: 163). In Abhängigkeit der intendierten Narration einer Ausstellung veranschaulicht beispielsweise ein selbstgeschnitzter Löffel – als materielle historische Quelle – sowohl die unmenschlichen Haftbedingungen der Konzentrationslager, denen die Häftlinge ausgesetzt waren, als auch die Knappheit des Alltäglichen. Das gleiche Objekt kann andererseits inszenatorisch auch als authentisches Zeugnis des Widerstands oder Sinnbild des selbstorganisierten Lageralltags innerhalb eines anderen Ausstellungsnarrativs dienen. Die Vielfältigkeit der Lesarten und somit auch die verschiedenartige Rezipierbarkeit des symbolischen Wertes ist dabei nicht primär in das Objekt selbst eingeschrieben, sondern – wie bereits aufgezeigt werden konnte – mit der Art und Weise seiner Inszenierung verknüpft.

Zusammengefasst stellt die Konstruiertheit des Objektstatus somit einerseits die Voraussetzung dar, durch den ein Museumsobjekt überhaupt mit der eigenen Materialgeschichte und somit auch der assoziierten Vergangenheit wahrgenommen werden kann (ebd.: 176). Andererseits obliegt die Entscheidung, wie das Objekt als Verweis auf Ausschnitte der Vergangenheit wahrgenommen werden soll, gänzlich den inszenatorischen Absichten der Kurator:innen (vgl. Muttenthaler 2016: 37). Die kuratorische Arbeit bringt dabei „Deutungsmuster des Vergangenen“ hervor, die im Medium der Ausstellung den Zugang der Rezeption eröffnen und die Besucher:innen dazu veranlasst, sich kognitiv mit diesem spurenhafte Verweisen der präsentierten Geschichte auseinanderzusetzen (vgl. Brauer 2016: 38). Diesbezüglich vertritt auch Köhr die Auffassung, dass Objekte nicht repräsentativ für das Verständnis der Objektgeschichte stehen, sondern stets auf „einen ihnen eingeschriebenen Sinnzusammenhang und eine Aussageabsicht“ der kuratorischen Arbeit verweisen

(2012:34). Schließlich sind Ausstellungen immer auch Geschichten, die mit und über Objekte erzählt werden. Damit musealisierte Objekte als Verweise innerhalb der Erzählung einer Ausstellung dienen können, müssen sie also einen symbolischen Wert zugesprochen bekommen.

7.2 Objekte als symbolische Zeichenträger

Krzysztof Pomian bezeichnet Objekte, die im Übergang vom Alltagsgegenstand zum Museumsobjekt werden, als symbolische Zeichenträger oder auch Semiophoren. Geht ein Objekt in den Status eines Museumsobjekts über, wird es nach Krzysztof Pomian zum Semiophor, „ein Zeichenträger, der lebensweltlich nicht mehr genutzt, als solcher aber auf das Erinnerbare und Symbolische verweist“ (Köhr 2012: 162). Als Zeichenträger verlieren die Objekte somit ihren ursprünglichen Gebrauchswert, ihre Bedeutung als Semiophore ist rein symbolischer Natur, indem sie „die sichtbare Welt der Gegenwart mit der unsichtbaren Welt der Vergangenheit“ (Thiemeyer 2014: 45) verbinden und so eine kommunikative Struktur zwischen dem Objekt (als sinnliche und materielle Vertreter einer Vergangenheit) und der Betrachter:in (als Vertreter:in der Gegenwart) eröffnen. Nach Thiemeyer sind sie „räumlich nah und zeitlich fern und haben eine semiotische und materielle Kommunikationsebene, also Bedeutung und Anmutungsqualität“ (ebd.). Folglich existieren Zeichenträger, die durch ihre Musealisierung als materielle Zeitzeugen und Quellen fungieren. Darüber hinaus können sie in ihrer sinnlichen Qualität als Anschauungsobjekte und "Gegenstände der Reflexion" dienen (Schulze 2017: 194). Schulze führt weiter aus, dass die Erkenntnisleistung des Museums „wesentlich auf der Transformation, die die Dinge zu Gegenständen des Wissens macht und damit auf dem Zusammenspiel zwischen Dekontextualisierung aus dem Primärkontext und der Rekontextualisierung im Museumskontext“ beruht (ebd.).

Gemäß Gottfried Korff erfordert die hier beschriebene Musealisierung historischer Objekte zu symbolischen Zeichenträgern einen „konstruktiv, intellektuell geformten Raum, aus dem epistemischer Profit geschlagen werden kann“ (Korff 2005: 97). Korff postuliert, dass die „expositorische Zeigeordnung des Museums“ in Abhängigkeit zur

eigenen „wahrnehmungsfördernden Größe“ des musealen Raums steht (ebd.: 102). Der semiotische Zugang zu Exponaten erfordert eine Einbettung in einen größeren Kontext – beispielsweise entlang der Ausstellungspraxis von Gedenkstätten und Museen – um ihre Erkenntnisdimensionen und somit auch ihre sinnliche Wirkung zu entfalten. Diese sinnliche Erfahrung, die nahe an dem Aura-Begriff Walter Benjamins (vgl. Kapitel 7.5) zu verorten ist, sieht Korff in der Gestaltung der Ausstellung, denn räumlich-ästhetisch lädt sie „ die Objekte nicht nur auratisch auf, sondern schließt in ihnen die Spuren ihres Primärkontextes ein und macht diesen vorführbar“ (Schulze 2017: 196). Neben der Musealisierung ist eine angemessene räumliche und kontextualisierte Einbettung der historischen Objekte wichtig, um ihre Lesbarkeit im Sinne einer historischen Erzählung zu aktivieren. Daran anknüpfend stellt sich die Frage, wie diese Objekte ihre eigene Lesbarkeit entfalten können.

Laut Krzysztof Pomians Semiophorentheorie fungieren historische Objekte als Zeichenträger, die auf das Abwesende und eine fragmentierte Vergangenheit hinweisen. Sie vermitteln zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren. Ihre Platzierung in der Ausstellung verstärkt ihre Rolle als Bedeutungsträger und macht ihre historische und symbolische Bedeutung für die Betrachter:innen greifbar (vgl. Köhr 2012: 162). Obgleich sie eine hohe symbolische Bedeutung und eine sinnliche Anmutung aufweisen, ist die Wirkung der Exponate maßgeblich von der Art und Weise ihrer Präsentation in der Ausstellung abhängig. Ein Schlüsselbegriff hierfür bildet die Authentizität der Objekte, wie nachfolgenden aufgezeigt werden wird (vgl. Gundermann 2021: 26f).

7.3 Das authentische Objekt

Während also die re-kontextualisierten Dinge als symbolisch-aufgeladene Ausstellungsobjekte auf die eigene Vergangenheit verweisen können, obliegt die „Aneignung von Geschichte als Vergegenwärtigung der Vergangenheit [...] dem Vermögen und dem Willen des Betrachters“, sich mit den Exponaten als „Vermittlungsinstanzen auseinandersetzen“ (Brauer 2016: 38). In dieser Ausführung

von Brauer manifestiert sich die unabdingbare Rolle der Rezeption, welche für die Entfaltung der individuellen narrativen Ausdrucksform der Dinge als Ausstellungsobjekte verantwortlich ist. Hanak-Lettner begreift diese Relation innerhalb der Ausstellung als Dialog, der sich „zwischen den Dingen untereinander, vor allem aber zwischen den Dingen und Besuchern“, abspielt und erst in diesem kommunikativen Wechselverhältnis Sinn konstituiert. Daraus folgend verleihen die Besucher:innen in der Auseinandersetzung auf kognitiver und rezeptiver Ebene mit der Ausstellung einen vielgestaltigen (stillen) Ausdruck durch ihre eigene Stimme (2011: 106). Ob dabei grundlegend mit den Exponaten in ein dialogisches Verhältnis getreten werden kann, bestimmt sich dabei durch den wahrnehmbaren Ausdruck der eigenen Authentizität – also dem Schein der eigenen Echtheit sowie auch der Originalität – der Ausstellungsobjekte selbst. Nach Köhr verspricht Authentizität „eine klare Aussage, arm an verkomplizierender Symbolik oder umständlichen und übersetzungsbedürftigen Rezeptionsbedingungen“ (2012: 165).

Als authentische Quelle kann der verweishafte Zugang zu historischem Wissen dabei zunächst auf zwei Ebenen erfolgen, nämlich auf einer rationalen und einer emotionalen Ebene. Folglich entfalten die historischen Objekte dabei sowohl eine epistemische als auch eine affektive Wirkung innerhalb der Ausstellung. Somit zeichnen sie sich nicht nur durch ihren verweishafte Eigenschaft als Informationsquelle aus, „sondern besitzen [auch] eine spezifische Anmutungsqualität“ (Thiemeyer 2014: 46). Beide Konzepte des epistemischen und affektiven Zugangs zur Vergangenheit „setzen auf die Wirkungen von Museumsobjekten: ihre Aura und Authentizität. Letztere ist von Bedeutung, da jede Erzählung, die über- und bezeugen will, ihre Legitimität, ihre erzählerische Kraft aus den (authentischen) Objekten, die sie zeigt, gewinnt“ (Köhr 2012: 164f). Die Wahrnehmung der Objekte durch die Besucher:innen als authentische Quelle, ist eine notwendige Voraussetzung für die Legitimität der Ausstellung. Gundermann bezeichnet die Authentizität der Dinge daher als „Kernelement des musealen Ausstellungswesens“, da die Exponate in der Funktion stehen „als Objektivationen vergangener Realität“ zu fungieren, um das inszenierte Ausstellungsnarrativ als *wahr* zu legitimieren (2021: 33).

Die Zuschreibung von Authentizität lässt die Objekte nicht nur zu Zeugen einer vergangenen Zeit werden, vielmehr gesteht sie den Exponaten eine autoritäre Position zu, in der sie im Stande sind das eigene Ausstellungskonzept zu legitimieren (Burmeister 2014: 99).

7.4 Authentifizierung der Objekte

Somit steht die Authentizität der Exponate im direkten Verhältnis der Suggestion von Echtheit der Inhalte und dem evozierten Wahrheitsgehalt einer Ausstellung (Sabrow & Saube 2022: 9). Voraussetzung für die Wahrnehmung des Authentizität-Gehaltes, stellt dabei der Prozess der Authentifizierung dar, die zunächst im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung im Übergang von historischen Objekten zu Museumsobjekten erfolgt:

Die Authentifizierung ist dementsprechend in erster Linie eine juristische, theologische, quellenkritische Beglaubigung der Gültigkeit und der genuinen Unversehrtheit einer Überlieferung. Sie dient der Bestimmung der Autorschaft, der Echtheit oder Fälschung, aber auch der näheren Zuordnung eines archäologischen Befundes oder der auf naturwissenschaftliche Methoden zurückgreifenden Bestimmung des Alters eines Relikts bis hin zu ebenfalls in das Feld der Authentifizierung gehörenden Materialanalysen, die im Zuge der Konservierungsforschung oder Denkmalpflege erfolgen (ebd.: 11).

Die Authentifizierung bildet folglich die Grundlage für die Musealisierung historischer Objekte. Mit anderen Worten wird hier die Echtheit der Objekte überprüft und gleichermaßen der Mehrwert für die Sammlung oder Ausstellung erfasst. Die kuratorische Praxis hingegen fokussiert sich auf die inszenatorische Konstruktion eines Narrativs, in welches das authentifizierte Objekt integriert werden kann. Die dynamische Anordnung der Ausstellung sowie die Rezipierbarkeit des Objekts bewirken eine fortlaufende Authentisierung des Narrativs, welches wechselseitig auch das Objekt als authentisch legitimiert. So stehen die verschiedenen Gestaltungselemente einer Ausstellung, darunter Text, audiovisuelle Medien sowie weitere Objekte stets in einem sich bedingenden wechselseitigen Verhältnis zueinander.

Das hier beschriebene Verhältnis determiniert den Moment der historischen Legitimierung, welcher als Prozess der Rekontextualisierung den Übergang vom

Sammlungsobjekt zum Exponat einer Ausstellung markiert und folglich als Authentisierungspraxis bezeichnet werden kann. Innerhalb des Wechselspiels zwischen Authentifizierung und Authentisierung historischer Objekte lässt sich eine fluide Charakteristik beider Modi feststellen, in der eine eindeutige Grenzziehung sich oftmals als schwierig erweist (ebd.). Nach Gundermann weist dieses Verhältnis der beiden Prozesse hinsichtlich der Selbstreferenzialität und der *Gemachtheit* der Authentizität, eine ebenso „paradoxe Struktur auf, da [sie] immer konstruiert und medial vermittelt“ ist (2021: 28). Die in der Aussage Gundermanns inhärente Annahme, dass ihre Einzigartigkeit eine Qualität sei, die sie zu authentischen Zeitzeugen werden lässt (Burmeister 2014: 99), steht auch hierbei oft in naher Verwandtschaft zu einer weiteren zugeschriebenen Dimension der Dinge, nämlich „die der sinnlichen Anmutungsqualität, der Aura der Objekte“ (Köhr 2012: 165). Wie noch zu zeigen sein wird, greift die Konzeption von Authentizität als diskursiv erzeugte Eigenschaft von Objekten nach Gundermann zu kurz. Vielmehr ist sie das Ergebnis eines sinnstiftenden Verhältnisses zwischen Objekt und Subjekt (Gundermann 2021: 29), wie es im Folgenden entlang des Benjamin'schen Aurabegriffs dargestellt wird.

7.5 Das auratische Objekt

Der Begriff der Aura beschreibt im Benjamin'schen Sinne die natürliche Wirkungsmacht von materiellen Kunst- und Museumsobjekten in ihrer Originalität und Einzigartigkeit. Walther Benjamins Aura-Konzept wurde entlang etlicher Schriften (vgl. Burmeister 2014: 100) im Jahre 1936 mit dem veröffentlichten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zu einem zentralen und festen Bestandteil des bis heute anhaltenden Diskurses über die Wahrnehmung des materiellen Kulturerbes. In diesem Kontext etablierte er eine „materialistische Kunsttheorie“ und analysiert „die gesellschaftlichen Bedingungen des Kunstwerks im Kapitalismus und insbesondere im Faschismus“ (Burmeister 2014: 100). Benjamin definiert die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 2015: 16) und betont die besondere Wirkung, die von Kunstwerken in ihrer einzigartigen Existenz ausgeht. Die Aura des Originals nach Benjamin zeichnet sich demnach durch seine Authentizität und

Einzigartigkeit aus, die das auratische Objekt legitimiert, als historisches Zeugnis einen authentischen Zugang zur Vergangenheit zu eröffnen (Stopka 2022: 36). Demgegenüber führen die Vervielfältigung (oder nach Benjamin: die technische Reproduzierbarkeit) und die damit verbundene massenhafte Verfügbarkeit von Nachbildungen der Kunstwerke zu einem Verlust der Aura und der damit verbundenen Authentizität der Originale. Wie Gundermann zeigt, sieht Benjamin im Verlust der Aura nicht notwendigerweise einen negativ zu bewertenden Transformationsprozess der Dinge, vielmehr ist hier in der Möglichkeit der Reproduzierbarkeit ein Moment der Emanzipation aus der Unzugänglichkeit zu benennen, das gerade auch der breiten Bevölkerung die Erfahrung des materiellen Kunst- und Kulturerbes ermöglicht (2021: 27). In Anlehnung an Benjamins Überlegungen zur Aura wird laut Stopka deutlich, dass die Aura nicht aus sich selbst heraus existiert, sondern erst durch eine Sinneserfahrung zugänglich wird (2022: 32). Diese sinnliche Erfahrung meint das Moment der wechselseitigen Beziehung von Objekt und Subjekt, als Teil eines sinnstiftenden Gefüges, in dem sich die auratische Wirkung des Objekts konstituiert. Was sich also aus dieser Verbindung von Betrachter:in und dem Objekt abzeichnet, ist, dass die Aura keine eingeschriebene Eigenschaft ist, sondern erst in der kognitiven Auseinandersetzung wahrnehmbar wird und sich im Wechselverhältnis zwischen Objekt und Subjekt konstituiert (vgl. ebd.: 33; Burmeister 2014: 106):

Die Aura ist nicht an sich präsent, sondern entsteht in jenem Augenblick, in dem der Betrachter das Objekt als besonders wahrnimmt und emotional gefangen wird. In dem ästhetischen Augenblick löst sich der Objektcharakter des Gegenstandes auf und wird zu einem Außeralltäglichen, gleichsam Entrückten (ebd.: 102).

Burmeister führt weiter aus, dass die Fremdzuschreibung einer auratischen Wirkung „weder empirisch noch theoretisch fundiert“ sei und die Aura somit weniger eine den Objekten eingeschriebene Eigenschaft darstelle, sondern vielmehr einem „Prozess der Bedeutungszuschreibung“ unterliege, „für den das Objekt allenfalls der Auslöser“ sein könne (ebd.: 106). Mit anderen Worten stehen die Objekte in ihrem Status als exponierte Zeichenträger, „durch ihre Symbolkraft, ihre Sinnlichkeit, ihre die Phantasie anregendes Potenzial“, in der Handlungsmacht die das Publikum aufmerken zu lassen (Köhr 2012: 34) und somit eine kognitive Auseinandersetzung zu evozieren. Damit ist die Aura nicht

an eine nachweisbare Qualität des Objekts gebunden, sondern vielmehr als Produkt einer performativen Handlung zu verstehen. Thiemeyer sieht dabei die Inszenierung des Objekts als performativen Moment, das die Handlungsmacht besitzt, eine auratische Rezeptionssituation zu schaffen: „Nicht das Objekt ist auratisch, sondern die Rezeptionssituation. Der museale Raum und seine Atmosphäre machen die Dinge zu etwas Besonderem und nicht umgekehrt die Dinge den musealen Raum“ (Thiemeyer 2014: 50f). Während also bei Thiemeyer die Inszenierung tragend für die auratische Zuschreibung der Objekte ist, also die kuratorische als auch gestalterische Arbeit, die in ihrem Ausdruck in der räumlich-ästhetischen Disposition einer Ausstellung mündet, ist es zudem der betrachtende Akteur, dem wie bei Burmeister eine aktive Rolle in der Bedeutungszuschreibung des Objekts zugestanden wird:

Das Objekt wird vom Betrachter mit Bedeutung aufgeladen. Insofern liegt der Ausgangspunkt der Aura nicht im Objekt, sondern beim Betrachter, der in einer spezifischen Situation ein auratisches Erleben hat. Im Museum kann dieses durch Inszenierung gefördert werden (2014: 106).

Deutlich wird hier das Ensemble unterschiedlicher Akteure, die in ihrem Zusammenwirken die auratische Wirkung der Objekte begünstigen und damit zuletzt einen als authentisch rezipierbaren Zugang zur ausschnitthaften Vergangenheit in einer Ausstellung ermöglichen. Der inszenierte Ausstellungsraum stellt für Hanak-Lettner ein bühnenartiges Dispositiv dar, in dem sinnstiftende Kommunikation zwischen den beteiligten Akteuren stattfindet (2011: 105). Die durch die kuratorische Arbeit forcierte Konfrontation (also die durch die Inszenierung intendierte Lesart der Ausstellung) zwischen den Besucher:innen - die er hier als performative Akteure begreift - und den Dingen selbst bringt letztlich erst den eingelagerten Sinn der materiellen Zeichenträger sowie deren auratische Wirkung als historische Quelle hervor. Folglich ist auch die betrachtende Person als performativer Akteur zu verstehen, da die Wahrnehmung, Verarbeitung und Interpretation der bereitgestellten Informationen einem performativen Akt gleicht (vgl. ebd.: 189f). Der kognitive Prozess, der sich in der Konfrontation von Objekt und Subjekt vollzieht, bringt - entlang des Performativitätsbegriffs, wie ihn Fischer-Lichte beschreibt - in letzter Konsequenz Bedeutung hervor:

Der Begriff bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken (Fischer-Lichte 2011: 44).

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Ausstellung als performatives Medium zu definieren, welches sich aus der Dreieckskonstellation von Besucher:innen, Objekten und Kurator:innen zusammensetzt. Die These, dass die Ausstellung als eine performative Praxis zu begreifen ist, die sich aus der Beteiligung verschiedener Akteure bedingt und im Zusammenwirken einen neuen Sinn abbildet, soll nachfolgend validiert werden. Entlang dieser These wurde zunächst der Versuch unternommen, den Begriff der Aura, wie er bereits von Walter Benjamin als naturgegebene Eigenschaft der Dinge verstanden wurde, als konstituierte Dimension zu dekonstruieren. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die Rolle historischer Objekte in der Vermittlungsarbeit im digitalen Raum von Bedeutung. Denn hier stellt sich die Frage, ob das Auratische der Dinge auch im digitalen Raum Bestand haben kann und ob diese Dimension ihren Ursprung vielmehr in einer inszenatorischen Fremdzuschreibung hat und somit als Produkt einer performativen Ausstellungspraxis im Rahmen der historisch-politischen Bildungsarbeit zu verstehen ist. Um dieses Zusammenspiel von „ästhetischer als auch auratischer Inszenierung“ und den darin verankerten „gesellschaftlichen Authentizitäts-Konventionen“ als historische Erfahrung analysieren zu können, bietet sich durchaus der Rückgriff auf Ansätze der Performativitätstheorie an (vgl. Gundermann 2021: 35), wie sie Erika Fischer Lichte in ihrer Arbeit zu Performativität ausformuliert hat.

8 *Ausstellung als performative Praxis*

Nachdem sich die vorliegende Arbeit bislang vorrangig mit dem Verhältnis zwischen Objekt und kuratorischer Arbeit beschäftigt hat, wird nun das Verhältnis von Rezeption und räumlichem Kontext untersucht. Dabei wird die Ausstellung als Ort der Verhandlung und Vermittlungsinstanz betrachtet. Ziel ist es, die Ausstellung als performativen Akt zu verstehen. Ein Rückblick auf die Arbeit zeigt, dass verschiedene Akteure in unterschiedlicher Weise und mit verschiedenen Funktionen bzw. Rollen an diesem performativen Akt beteiligt sind: Zum einen das Materielle, also die physischen

Überreste einer vergangenen Zeit, die im Übergang vom Alltagsgegenstand zum Museumsobjekt zu symbolischen Zeichenträgern werden und inszenatorisch in das Ausstellungsnarrativ eingebettet werden. Die kuratorische Arbeit im Schatten der Ausstellung kann als weiterer Akteur verstanden werden. In der Rezeption manifestiert sich schließlich eine weitere Dimension dieser Dreieckskonstellation, in welcher der wahrnehmende Akteur eine bedeutende Rolle in der Bedeutungsproduktion einnimmt. Die These, dass zwischen Subjekt und Objekt im musealen Raum eine sinnstiftende Handlung als performativer Akt vollzogen wird, die Bedeutung und Wirklichkeit erzeugt, wird durch bereits aufgezeigte Beispiele belegt. Insbesondere die körperlichen Handlungen entfalten ihre Wirkung im Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt im musealen Raum:

Wenn wir über das Performative sprechen, dann sprechen wir über wirklichkeitskonstituierende körperliche Handlungen, die in zeitlich und räumlich spezifischen Situationen vollzogen werden und im Zusammenspiel von Darsteller_innen und Publikum soziale Wirklichkeit konstituieren (Gundermann 2021: 238).

So konstituiert sich soziale Wirklichkeit – im Sinne einer historiografischen Auseinandersetzung – durch körperliche Handlungen, die eine räumliche Kontextualisierung und bedingende Eingrenzung erfordern. Mit anderen Worten: Sie bedarf der Rahmung eines metaphorischen Bühnendispositiv, in dem das Performative vollzogen werden kann. Das Museum und insbesondere die KZ-Gedenkstätte fungieren als Erinnerungsorte (vgl. Kapitel 4.1) und tragen durch ihre physische Disposition zur Konstituierung eines Raumes bei, in dem Erinnerung performativ und sinnstiftend verhandelt werden kann. Diese Erinnerungsräume, als Teil des kulturellen Gedächtnisses, schaffen die notwendige Virtualität – verstanden als die immaterielle Prozesshaftigkeit der Aushandlung und der Weitergabe von Erinnerung –, in der Performanz stattfindet:

Unter der Annahme, Raum sei ein soziales Konstrukt, bringt dies die spezifische Räumlichkeit eines kulturellen Gedächtnisraumes hervor, die typisch für die soziale Praxis des Erinnerns zu einem gegenwärtigen Moment ist [...] So wie das kulturelle Gedächtnis bei fortschreitender Zeit Kontinuität sichert, vermittelt ein kultureller Gedächtnisraum einstweilen Permanenz, Ordnung und Sicherheit (Hubner 2023: 149).

Die im performativen Akt erzeugte soziale Wirklichkeit ist dabei als fragil zu bezeichnen und besitzt nur für die Dauer und im Moment der Aufführung Gültigkeit (vgl. Gundermann 2021: 238). In Anlehnung an Hubner kann die Kontinuität der Gedächtnisform diese Fragilität auflösen und zur Verfestigung des performativen Erinnerungsprozesses beitragen. Dies kann als Akt erinnerungskultureller Praxis gemäß Aleida Assmann als ein transformativer Prozess der Gedächtnisform bezeichnet werden, wobei hier der Übergang vom Speicher- zum Funktionsgedächtnis im Bezug auf den Aushandlungsort von Erinnerungen eine wesentliche Rolle spielt. Gundermann weist mit Bezug auf Judith Butlers Performativitätstheorie zum Thema Gender darauf hin, dass die performativ hergestellte Bedeutung durch rituelle Wiederholungen im Sinne einer Aufführung eine gewisse Stabilität erlangen kann (ebd.: 244). In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, den Begriff der Inszenierung, der bereits im Kontext des Verhältnisses von Ausstellung und Exponaten Verwendung fand, von dem der Aufführung zu unterscheiden, wie von Fischer-Lichte dargelegt:

Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Handlungen und Verhalten zwischen allen Beteiligten. Während der Begriff der Inszenierung der Theatralität der Aufführung zugeordnet ist, soll derjenige der Aufführung in dieser Gegenüberstellung auf ihre Performativität verweisen. Die Inszenierung geschieht in Hinblick auf die Wahrnehmung durch andere/die Zuschauer, die Aufführung vollzieht sich als Wechselwirkung körperlicher Handlungen aller im Raum Anwesenden (2011: 55).

Fischer-Lichte ergänzt, dass die Aufführung als „körperlich vollzogene Handlungen im Raum“ immer in Abhängigkeit von der Wahrnehmung durch andere steht (ebd.: 54). Die Inszenierung hingegen unterliegt vollständig der kuratorischen und gestalterischen Arbeit hinsichtlich des Mediums Ausstellung.

Aus kuratorischer Perspektive bezeichnet Inszenierung zunächst die Anordnung und Installation der Objekte gemäß einer Interpretation und eines bestimmten Kontextes. Das übergeordnete Ziel der Inszenierung besteht jedoch darin, die Rezipient:innen zur aktiven Auseinandersetzung mit der Ausstellungserzählung und Interpretation der gezeigten Inhalte zu bewegen (Köhr 2012: 163).

Fischer-Lichte hebt dieses Wechselverhältnis der Auseinandersetzung noch einmal hervor, indem sie sagt: „Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und andere Zuschauer“ (2011: 54). In diesem Kontext kann die Ausstellung als ein Ort der Zusammenkunft verstanden werden, an dem soziale Interaktionen (nach Fischer-Lichte: Aufführungen) stattfinden und neue Bedeutungen ausgehandelt werden. Dies kann letztlich als Aspekt performativen Handelns verstanden werden, durch das neue Bedeutungen und Sinnzusammenhänge entstehen (Reitstätter 2015: 168).

Die Ausstellung benötigt also Rezipient_innen für ihre Realisierung. Ausstellung und Rezipient_in interagieren als relationale Bestandteile in einem gesellschaftlichen Kommunikationsprozess: Die Ausstellung wird in der Rezeption durch die Besucher_innen erfahren und gewissermaßen öffentlich; ihre Inhalte können Teil der Lebenswelt und Biografie der Besucher_innen werden (ebd.: 42).

Auch Reitstätter betont die Bedeutung des Moments der Rezeption als sinnstiftenden Akt, der über die räumliche Abgeschlossenheit der Ausstellung hinaus als gesellschaftlicher Kommunikationsprozess in das kulturelle Gedächtnis wirkt. Der Dialog funktioniert dabei nicht nur als individuelle Aushandlung, sondern kann auch über die räumliche Abgeschlossenheit hinaus transportiert und weitergegeben werden (vgl. ebd.: 193). Die Sinneszusammenhänge und Ergebnisse des dialogischen Austausches können somit auch ein nicht weiter definiertes Publikum – wie Freund:innen oder Personen aus dem Bekanntenkreis – außerhalb der Ausstellung erreichen oder auch mit anderen Besuchenden stattfinden. Wie Köhr ergänzt „spielt die Kontextualisierung und Inszenierung der Objekte für die notwendige Interpretation eine entscheidende Rolle“ (Köhr 2012: 163), denn ihre „räumliche und dramaturgische Konzeption“ entlang der Exponate forciert die Rezipient:innen zur mitwirkenden Auseinandersetzung (Hanak-Lettner 2011: 190). Das Verhältnis, welches durch die Ausstellung zwischen den inszenierten Objekten und Rezeption hergestellt wird, konstituiert die Eindrücklichkeit der Aufforderung zur Auseinandersetzung und lässt somit die materiellen Zeichenträger ebenfalls performativ wirken, da sie im Wechselverhältnis der Modi von Repräsentation und Wahrnehmung „ein bestimmtes Verhältnis zur Vergangenheit produzieren“ (Thiemeyer 2014: 46). Thiemeyer arbeitet unter Rückgriff auf Gernot Böhme heraus,

dass das inszenierte Objekt als Kraft hinter der Erzeugung eines sinnlichen Erlebnisses wirkt. Hanak-Lettner beschreibt dieses Verhältnis folgendermaßen:

Die Zuschauer/Besucher leihen den Schauspielern/Objekten ihre innere Stimme. Dieser Vorgang beschreibt exakt die Kommunikationssituation innerhalb des Dramas Ausstellung: Der Urheber der Spielvorlage – in der Ausstellung ist es zumeist eine Kuratorin oder ein Kurator – lässt durch Dinge sprechen. Gleichzeitig sind es die Besucher (das Publikum), die den Dingen (den Bühnenfiguren) ihre innere Stimme leihen. Die Rezeption einer Ausstellung geschieht dabei nicht in Form eines inneren Monologs, sondern in Form eines inneren Dialogs (Hanak-Lettner 2011: 25).

Die Besuchenden der Ausstellung sind dabei nicht als der passiven Rezeption unterworfen, vielmehr können sie als aktive Akteure ihrer eigenen Ausstellungserfahrung verstanden werden. Sie bringen ihr eigenes Vorwissen, Erwartungen sowie ihre individuelle Sozialisierung in die Ausstellung mit ein und beeinflussen durch ihre Bewegungen, ihr Verhalten und die Interaktionen die Bedeutung und Wirkung der Exponate und des Raumes. Die Besucher:innen der Ausstellung werden so nicht nur zu potenziellen Produzent:innen von sozialer Wirklichkeit, sondern sie nehmen auch aktiv Einfluss auf den Erfahrungsraum selbst:

Der Besucher wurde zu einem Element des Raumes, den er durch seine Bewegungen durch ihn hindurch, sein Innehalten, sich Umwenden, eine neue Position und Blickrichtung suchend, ständig veränderte. [...] Der sich durch sie hindurchbewegende Besucher konnte so in seiner Imagination Akteur einer Szene werden, welche die Dinge zu suggerieren schien. Sie übernahmen in gewisser Weise die Rolle eines Regisseurs und bildeten zugleich ein Environment für Aktionen des Besuchers. Wenn er sich dagegen ganz und gar auf eines der Dinge konzentrierte, ließ sich über dieses Ding meditieren. Das Museum weitete sich aus zu einem Imaginations-, Handlungs- und Meditationsraum (Fischer-Lichte 2011: 175).

Unter Rückgriff auf die Wahrnehmung musealer Objekte als authentischer Zugang zur Vergangenheit lässt sich in diesem Kontext ableiten, dass performative Prozesse zur Konstitution bestimmter Wahrnehmungs- und Produktionsmuster führen. Die vermeintlich auratische Wirkung eines Exponats basiert dementsprechend auf dem Wechselspiel von Inszenierung und Rezeption. Folglich kann davon ausgegangen werden, dass der Schlüsselbegriff des performativen Aktes auch im digitalen Raum Anwendung findet:

Denn wenn Authentizität nicht länger als Qualität des Objektes, sondern als Relation zwischen Objekt und Subjekt verstanden wird, gerät auch die körperliche Bewegung durch den inszenierten Ausstellungsraum in den Blick und erweitert das Verständnis dafür, wann die Darstellung von Geschichte als authentisch wahrgenommen wird (Gundermann 2021: 35).

Während im digitalen Raum sogenannte Digitalisate, also technische Reproduktionen von historischen Objekten, zur Vermittlung von Geschichte zum Einsatz kommen, soll nachfolgend die Annahme überprüft werden, ob performative Handlungen auf sozialen Medien der Gedenkstätten und themenverwandten Kanälen dazu führen, dass Digitalisate einen ebenfalls authentischen Zugang als Ausgangspunkt einer Erzählung über Geschichte eröffnen. Wie Burmeister attestiert, stellt die strategische Inszenierung eine grundlegende Voraussetzung für die authentische Wahrnehmung sowie die Auratisierung der Objekte dar im musealen Raum dar. Letztere bliebe der Erfahrung und Wahrnehmung durch die Rezeption ansonsten verborgen (vgl. Burmeister 2014: 104). Auch Stopka erachtet die Beteiligung aller Akteure als maßgeblich für die Generierung eines abbildhaften Produkts, welches fragmentarische Einblicke in die Vergangenheit gewährt. Dieses entstehe aus dem Zusammenwirken von "Assoziationen, Vorstellungen und emotiver Auseinandersetzung, die durch inszenatorische Strategien innerhalb einer Ausstellung, eine auf kognitiver Ebene stattfindende Visualisierung der Vergangenheit evozieren" (Stopka 2022: 39). Das wirklichkeitskonstituierende Zusammenspiel als Produkt eines performativen Aktes verschiedener Akteure steht somit auch für die Zuschreibung der auratischen Dimension historischer Objekte (vgl. ebd.) und soll als Annahme nachfolgend im digitalen Raum validiert werden. Wie Burmeister treffend ergänzt, ist es die „emotionale Disposition“ der Rezeption, die eine entscheidende Rolle in den Wahrnehmungsbedingungen auratischer Objekte und somit auch historischen Erzählungen, einnehmen. Museen erschaffen ihre eigenen Wahrnehmungsbedingungen durch die Ausstellung, welche als performative Aufführung zwischen verschiedenen Akteuren verstanden werden soll (Burmeister 2014: 102). Auch der digitale Raum in den sozialen Medien bietet eine Vielzahl an Inszenierungsstrategien und Gestaltungsmöglichkeiten, um Nutzer:innen zu einer partizipativen Teilhabe an der wirklichkeitskonstituierenden Praxis digitaler Erinnerungskultur zu bewegen.

9 Medienanalyse – Digitale Angebote einer erinnerungskulturellen Praxis

Der folgende Abschnitt dieser Arbeit hat zum Ziel, einerseits einen Querschnitt des Wandels der digitalen Erinnerungspraxis institutioneller Akteure darzustellen und andererseits richtungsweisend für die Auswahl geeigneter Fallbeispiele für eine darauf aufbauende und vertiefende Videoanalyse zu sein. Es kann somit von einem Versuch der Erfassung einer Momentaufnahme der digitalen Erinnerungskultur gesprochen werden, die sich mit dem Gedenken an die Opfer des Holocaust und der nationalsozialistischen Verbrechen in den sozialen Medien auseinandersetzt. Eine These ist dabei, dass die Digitalisierung nicht nur die Reichweite der Bildungsangebote von KZ-Gedenkstätten erweitert, sondern auch der Rezeption neue Formen der aktiven Teilhabe am erinnerungskulturellen Prozess unserer Gesellschaft erschließt (vgl. Burkhardt 2022: 99).

Bothe Sperling beschreibt den digitalen Raum der Erinnerungskultur als einen vielgestaltigen und „identitätsstiftenden Bildungsprozess“ im Umgang und in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Der digitale Raum ermöglicht das Aufeinandertreffen von Emotionen und geschichtskulturellen Auseinandersetzungen, von fachlichen Diskursen und sozialen Interaktionen. Der digitale Raum ist somit nicht nur als Ort der Interaktion und Begegnung zu verstehen, sondern bündelt in seinen Trägereigenschaften verschiedene Dimensionen einer erinnerungskulturellen Praxis, die über die Funktion als Speichermedium hinausgeht. Der digitale Raum „ist sowohl Ort der Information, der wissenschaftlichen Forschung, der Kommemoration als auch der Trauer“ (Bothe & Sperling 2013: 202). Darüber hinaus ist nach Ebbrecht-Hartmann davon auszugehen, dass der digitale Raum zu einer partizipativen Form des Erinnerns einlädt und dabei institutionelle und nicht-institutionelle Akteure zu einer heterogenen Erinnerungsgemeinschaft in einer nicht-hierarchischen Struktur zusammenführt (2023a: 162). So steht im Folgenden die Analyse der Nutzung sozialer Medien wie Instagram und TikTok im Mittelpunkt, die es Gedenkstätten und Bildungseinrichtungen ermöglicht, historische Objekte losgelöst vom physischen Ausstellungsraum als Ausgangspunkt historischer Rekonstruktionen zu nutzen. Ziel der Untersuchung ist es auch zu zeigen,

wie das Konzept einer performativen Praxis der Bedeutungsproduktion im digitalen Raum umgesetzt wird und welche Funktionen die beteiligten Akteure in dieser Disposition im Verhältnis zum musealen Raum einnehmen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Frage nach Inszenierungs- und somit auch nach Authentisierungsstrategien in den audiovisuellen Vermittlungsangeboten der Gedenkstätten und die Bestimmung der Rezeption als wichtiger Akteur der wirklichkeitskonstituierende Erinnerungspraxis.

9.1 Methodisches Vorgehen der Analyse

Die Analyse umfasst sowohl quantitative als auch qualitative Methoden, um gängige Strategien und Nutzungsmuster der Medienpraxis von Gedenkstätten zu identifizieren. Die Analyse konzentriert sich auf Gedenkstätten im (heutigen) deutschsprachigen Raum der folgenden ehemaligen Konzentrationslager, die im KZ-Lagersystem der Nationalsozialisten als Stammlager fungierten: Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, Flossenbürg, Mittelbau-Dora, Mauthausen, Neuengamme, Ravensbrück und Sachsenhausen. Um eine aussagekräftige Datenbasis zu gewährleisten, wurden ausschließlich Instagram-Kanäle in die Analyse einbezogen, die mindestens 1.000 Follower und 100 Beiträge aufweisen. Die Auswahlkriterien gewährleisten, dass die analysierten Kanäle eine signifikante Reichweite sowie eine hohe Aktivität in Form von Beiträgen auf den sozialen Medien aufweisen. Die Datenerhebung auf Instagram umfasste die Identifikation und Erfassung der relevanten Kanäle. Dazu wurden die Erstellungsdaten sowie die Anzahl der Beiträge erfasst. Der vorliegende Analyseabschnitt verfolgt das Ziel, die zu untersuchenden Kanäle anhand spezifischer Kriterien einzugrenzen, um auf diese Weise diejenigen Kanäle zu identifizieren und zu definieren, die sich für eine anschließende qualitative Untersuchung in Form einer hermeneutischen Videoanalyse eignen. Nach Reichertz und Englert stehen hier die „Sprech- und Darstellungshandlungen“ im Fokus dieser Methode der Analyse, die sowohl zwischen der „gezeigten Handlung“ und der „Handlung des Zeigens“ differenziert (2021: 43). Die Auswahl des methodischen Zugangs basiert auf der Erkenntnis, dass sie eine multiperspektivische Untersuchung verschiedener Aspekte der Inszenierungsstrategien und des Prozesshaften hinsichtlich der Bedeutungsgenerierung

ermöglicht. Dabei werden auch alle beteiligten Akteure im Prozess der performativen Aushandlung audiovisueller Vermittlungsangebote in die Videoanalyse einbezogen. Zudem erlaubt der hermeneutische Ansatz einerseits die Erfassung expliziter Darstellungen und Inhalte sowie die interpretative Herausarbeitung impliziter Deutungsebenen (vgl. ebd.: 59f).

Im Rahmen der Untersuchung wurde zudem darauf geachtet, die Anzahl der Beiträge vor und nach dem ersten Lockdown der Covid-19-Pandemie bis zum Zeitpunkt der Erhebung zu dokumentieren. Der untersuchte Zeitraum war geprägt durch die Schließung zahlreicher Einrichtungen und mündete in einer Neuorientierung der Gedenkstätten im digitalen Raum. Die vorliegende Untersuchung postuliert, dass die Entwicklung und Distribution von digitalen Bildungsformaten der Gedenkstätten auf sozialen Medien mit dem Ausbruch der COVID-19-Pandemie einen signifikanten Zuwachs erfahren haben.

9.2 Die Social-Media-Plattform Instagram

Die Plattform *Instagram* existiert seit dem Jahr 2010 als fotobasiertes soziales Netzwerk und wurde als Smartphone-Applikation für mobile Endgeräte und deren spezifische Hardware entwickelt. Noch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, im Jahr 2010, konnte Instagram rund eine Million Nutzer:innen verzeichnen. Im Jahr 2024 hingegen sind es bereits mehr als zwei Milliarden weltweit. Instagram zählt somit nicht nur zu einem der: „wohl bedeutendste[n] sozialen Netzwerken [unserer Gegenwart], sondern [ist] auch zentrales Element der Populärkultur, des medialen Zeitgeists und damit auch der Werbeindustrie“ (Lohmeier et al. 2020: 52). Die technischen Möglichkeiten und Funktionen der App haben sich seit der Einführung erheblich weiterentwickelt und für eine Diversifizierung der inhärenten Medienpraxis der User:innen gesorgt. Ursprünglich als Plattform für das Teilen von Fotografien gedacht, hat Instagram seine Features kontinuierlich erweitert und bietet nun eine Vielzahl von Werkzeugen für unterschiedliche Formen der visuellen Kommunikation. So ermöglicht Instagram durch seine Funktionsweise die Teilhabe an einer Vielzahl diverser „Handlungsräume

wechselseitiger und nicht nur einseitiger Kommunikation“, aus denen sich neue und dynamische „Möglichkeiten der Partizipation und Interaktion“ ergeben (Brunnenberg et al. 2021: 273). Das soziale Netzwerk verzeichnet „eine zunehmende thematische Vielfalt und zum anderen eine Professionalisierung der NutzerInnen“, die „selbst komplexe Themen wie die Shoah thematisiert und zunehmend auch von professionellen Akteuren aus Museen, Gedenkstätten oder Universitäten reflektiert und kommentiert werden“ (ebd.: 268). Hannes Burkhardt attestiert in diesem Zusammenhang einen direkten und wirkungsmächtigen Einfluss sozialer Medien auf gesellschaftliche Erinnerungsprozesse:

Analysen der Social-Media-Auftritte des Anne-Frank-Hauses und der KZ-Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau zeigen deutlich, dass Erinnerungskulturen in den Social Media zur Geschichte des Nationalsozialismus und zum Holocaust hybride Schnittstellen vielfältiger nationaler v. a. aber auch transnationaler Erinnerungsdiskurse, Erinnerungsnarrative, Erinnerungsmedien und Erinnerungspraktiken darstellen (2022: 98).

Was Burkhardt hier beschreibt, kann als didaktisches Potenzial einer professionalisierten Nutzung von Social Media verstanden werden, die aktiv zur Mitgestaltung der gegenwärtigen Erinnerungskultur beitragen kann. Nachfolgend soll aufgezeigt werden, wie und in welchem Umfang ausgewählte Gedenkstätten im deutschsprachigen Raum, soziale Medien als digitale Erweiterung zu ihren Vermittlungsangeboten als Teil der eigenen Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit nutzen.

9.2.1 Präsenz und Aktivität der Gedenkstätten auf Instagram

Im ersten grundlegenden Schritt der Analyse wurden die Anzahl der Follower:innen und die Anzahl der Beiträge der jeweiligen Instagram-Kanäle ausgewertet. Dabei zeigte sich, dass einige Gedenkstätten die festgelegten Kriterien nicht erfüllten und daher von der weiteren Analyse ausgeschlossen wurden. Konkret wurden die Kanäle der Gedenkstätten Buchenwald mit 598 Followern und 2 Beiträgen sowie Ravensbrück mit 895 Followern und 14 Beiträgen aufgrund der Nichterfüllung der Mindestanforderungen nicht weiter berücksichtigt. Aus dieser ersten Erhebung lässt sich bereits ein Muster erkennen, das zeigt, dass viele der Gedenkstätten, mit Ausnahme von Neuengamme, deutlich weniger als 1000 Beiträge aufweisen. Eine bemerkenswerte Diskrepanz zeigt sich bei Bergen-Belsen und Neuengamme: Beide Kanäle weisen eine ähnlich hohe

Anzahl an Followern auf (Bergen-Belsen: 5.788 und Neuengamme: 5.867), jedoch spiegelt sich dies nicht in der Menge der Beiträge wider mit 287 und 1318 Beiträgen (vgl. Tabelle 1).

Gedenkstätte	Instagram-Kanal	Follower	Beiträge	Erster Beitrag
Bergen-Belsen	belsenmemorial	5788	287	29.07.17
Dachau	dachaumemorial	4106	164	27.01.22
Flossenbürg	flossenbuerg_memorial	3033	362	10.04.19
Mauthausen	mauthausenmemorial	3951	615	15.06.18
Mittelbau-Dora	mittelbaudoriamemorial	1786	212	21.10.21
Neuengamme	neuengamme.memorial	5867	1318	26.08.15
Sachsenhausen	sachsenhausenmemorial	3078	320	05.11.19

Tabelle 1: Übersicht der erfassten Gedenkstätten auf Instagram; Darstellung: Follower, Beiträge, Erster Beitrag; Datensatz erfasst am 20.05.2024

Es kann vermutet werden, dass dies auf eine nicht messbare Qualität der Beiträge oder andere Faktoren zurückzuführen ist, die in dieser Untersuchung nicht weiter betrachtet werden können. Die Daten zeigen jedoch auch, dass Neuengamme den ältesten Instagram-Kanal hat, der bereits seit dem 26. August 2015 aktiv ist, was die hohe Anzahl an Beiträgen (1.318) erklären könnte. Im Gegensatz dazu haben Dachau und Mittelbau-Dora ihre Kanäle bzw. den ersten Beitrag vergleichsweise spät veröffentlicht (27. Januar 2022 bzw. 21. Oktober 2021), was die geringere Anzahl an Beiträgen (164 bzw. 212) im Verhältnis zu ihrer Follower-Zahl erklären könnte. Mit Blick auf den Instagram-Kanal der Gedenkstätte Dachau zeichnet sich ebenfalls eine Diskrepanz zwischen der vergleichsweise hohen Anzahl (4.106) der Follower zu der geringen Anzahl der Beiträge (164) deutlich ab. Dies könnte einerseits auf eine hohe Qualität der Beiträge hinweisen, andererseits aber auch auf einen höheren Bekanntheitsgrad der Gedenkstätte innerhalb der deutschen Gesellschaft zurückzuführen sein (vgl. Papendick: 2023). Die vorangegangenen Beobachtungen legen also nahe, dass die Anzahl der Beiträge laut der Datenerhebung nicht signifikant für die Anzahl der Follower und somit für die Reichweite der Gedenkstätten ist. Somit konnte zu diesem Zeitpunkt der Analyse aufgezeigt werden, dass kein klar erkennbares Muster

oder eine signifikante Korrelation zwischen der Anzahl der Beiträge und der Followerzahl besteht.

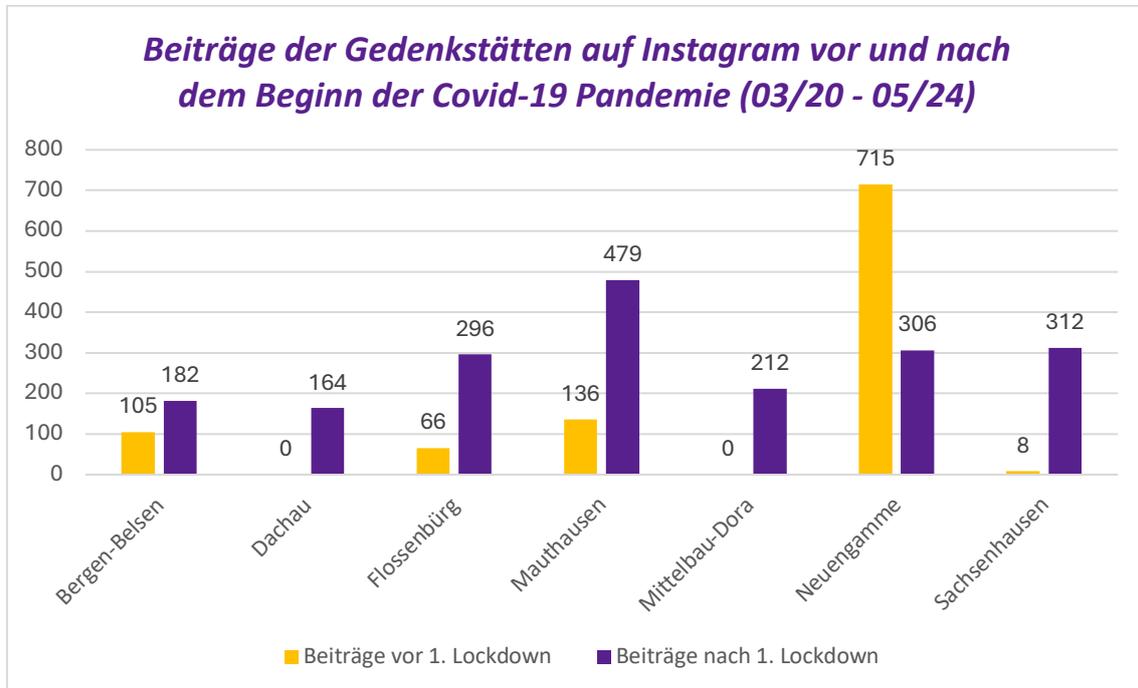


Tabelle 2: Darstellung des Verhältnisses der Anzahl von Beiträgen vor und nach dem Beginn der Covid-19 Pandemie im März 2020 bis Mai 2024; Datensatz erfasst am 20.05.2024

Die Mehrheit der Gedenkstätten – 5 von insgesamt 7 erfassten Gedenkstätten – haben ihre Instagram-Kanäle bereits vor der COVID-19-Pandemie gestartet (vgl. Tabelle 1), was die Möglichkeit bietet, zu untersuchen, wie sich die Pandemie auf die Aktivität und das Nutzungsverhalten der Kanäle ausgewirkt hat. Auffällig ist hierbei, dass die Gedenkstätte Neuengamme als einziger Kanal einen signifikant höheren Anteil an Beiträgen vor dem ersten Lockdown im März 2020 aufweist (vgl. Tabelle 2). Während Bergen-Belsen ein nahezu ausgeglichenes Verhältnis der Beiträge vor und nach dem ersten Lockdown zeigt (105 zu 182 Beiträge), lässt sich bei den übrigen Kanälen eine deutliche Steigerung der Beitragsfrequenz nach dem ersten Lockdown bis heute beobachten. Diese Zunahme der Beiträge nach dem Lockdown ist statistisch signifikant und verweist deutlich auf eine erhöhte Aktivität der Kanäle hin. Dabei verzeichnen Kanäle wie Dachau und Mittelbau-Dora keine Beiträge vor März 2020, was darauf hindeutet, dass diese erst nach Beginn der Pandemie aktiviert wurden und ab diesem Zeitpunkt neue digitale Vermittlungsansätze durch die Gedenkstätten verfolgt wurden,

um den aufkommenden Herausforderungen einer globalen Pandemie mit innovativen und digitalen Ansätzen entgegenwirken zu können (vgl. Lutz 2023: 35). Der vorliegende Datensatz deutet darauf hin, dass die Pandemie zu einer Zunahme der digitalen Präsenz und Aktivität geführt hat, was sich in einem signifikanten Anstieg der Beiträge nach Beginn der Pandemie manifestiert. Die verstärkte digitale Präsenz und Aktivität erstreckte sich über eine Vielzahl von Bereichen des öffentlichen Lebens. Dazu zählten auch Bildungs- und Kultureinrichtungen, einschließlich KZ-Gedenkstätten. Diese waren gezwungen, ihre digitale Präsenz zu erweitern und neue oder bereits etablierte Konzepte zu entwickeln, um ihre Inhalte und Bildungsangebote weiterhin zugänglich zu gestalten. Für zahlreiche Einrichtungen der Gedenkstättenlandschaft im deutschsprachigen Raum stellte die Pandemie einen maßgeblichen Beschleuniger für Modernisierungsprozesse dar (vgl. ebd.).

Unter Berücksichtigung der bereits 14 Jahre zurückliegenden Einführung der Social-Media-Plattform Instagram lässt sich feststellen, dass die digitale Präsenz von Gedenkstätten im deutschsprachigen Raum auf dieser Plattform vergleichsweise spät etabliert wurde. Dies steht im unmittelbaren Kontrast zu internationalen Beispielen wie der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau, die ihren ersten Beitrag auf Instagram bereits am 5. Dezember 2012 veröffentlicht hat und dabei aktuell rund 178.000 Follower zählt. Die Diskrepanz hinsichtlich des Zeitraums, über den die Nutzung sozialer Medien und somit die Beteiligung am Aufbau einer erinnerungskulturellen Partizipation im digitalen Raum erfolgt, könnte auf divergierende Prioritäten in den Vermittlungsstrategien von Bildungsangeboten der deutschen Gedenkstätten hinweisen. Folglich kann dem Großteil der erfassten deutschen Gedenkstätten hier eine unzulängliche Wahrnehmung im digitalen Raum attestiert werden, gemessen an der Zahl der Follower. Dies ist ein Phänomen, welches Thomas Lutz generalisierend in den digitalen Präsenzen der Gedenkstätten beobachtet: „Ein Problem, das bei der Nutzung der sozialen Medien auftritt, sind wiederum die vergleichsweise niedrigen Aufrufzahlen – obwohl die Inhalte historisch korrekt und gesellschaftlich wichtig sind“ (ebd.: 37). In Anbetracht des messbaren Fortschritts der Etablierung digitaler Präsenz und des durch die Pandemie

beschleunigten Prozesses dieser Entwicklung erscheint eine nachfolgende Evaluierung der Nutzung des videobasierten sozialen Netzwerks TikTok durch die ausgewählten Gedenkstätten angebracht, um somit einen weitreichenden Blick auf das institutionelle Nutzungsverhalten der Gedenkstätten auf den sozialen Medien zu gewährleisten. Zusätzlich lässt sich in diesem Sozialen Netzwerk eine ebenfalls partizipative Medienpraxis verorten, die sich entlang der Medialität der Plattform, als ein authentischer und persönlicher Zugang in der Darstellung komplexer historischer Themen als Teil des historischen Lernens, entfalten kann.

9.3 Die Social-Media-Plattform TikTok

Die videobasierte Plattform TikTok wurde im Jahr 2018 von der chinesischen Firma ByteDance als Smartphone-Applikation veröffentlicht. Sie zählt ebenfalls zu den sozialen Netzwerken und weist strukturelle sowie funktionelle Ähnlichkeiten zu Instagram auf. Der Fokus bei TikTok liegt jedoch ausschließlich auf dem Bewegtbildformat und die Beiträge sind auf eine Länge von 60 Sekunden begrenzt. Auch TikTok bietet den Nutzer:innen die Möglichkeit, die eigenen Inhalte vor der Veröffentlichung mit verschiedenen Werkzeugen und Filtern zu bearbeiten. Im Vergleich zu Instagram kommt hier der Algorithmus der Applikation stärker zum Einsatz, da dieser einen wesentlich größeren Einfluss über die Auswahl und letztlich die Darstellung von fremden Inhalten auf dem eigenen Feed hat.

So unterliegen die auf TikTok dargestellten Inhalte weniger dem eigenen Einfluss, sondern vielmehr dem Auslesen des eigenen Nutzungsverhaltens und der Erstellung eines Nutzungsprofils, aus dem der Algorithmus spezifische Interessen der Nutzer:innen abliest und diese in Form von vorgeschlagenen Videobeiträge spiegelt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass TikTok und Instagram zwar beide zur Kategorie der sozialen Medien gehören, sich aber durch ihre jeweiligen Kernfunktionen und algorithmischen Prinzipien klar voneinander differenzieren lassen. Während TikTok auf Kurzvideos und eine dynamische Erfahrung setzt, bietet Instagram ein breiteres Medienspektrum und basiert stärker auf einem persönlichen Netzwerk.

9.3.1 Präsenz und Aktivität der Gedenkstätten TikTok

Die Analyse der Social-Media-Präsenz der erfassten Gedenkstätten zeigt, dass sie ihre digitale Reichweite auch auf TikTok ausgebaut haben, um ihre Bildungs- und Vermittlungsangebote im digitalen Raum zu erweitern. Dadurch stärken sie ihre Rolle als Akteure der Erinnerungskultur und erreichen ein breiteres Publikum. Von den ursprünglich untersuchten Gedenkstätten sind alle, mit Ausnahme der Gedenkstätte Mittelbau-Dora, auf dieser Plattform vertreten.

Gedenkstätte	TikTok-Kanal	Follower	Beiträge	Likes Insgesamt	1. Beitrag
Bergen Belsen	@belsenmemorial	10,613	62	252,272	19.01.22
Mauthausen	@mauthausenmemorial	11,385	86	143,971	13.01.22
Neuengamme	@neuengamme.memorial	35,689	302	532,009	23.11.21
Sachsenhausen	@sachsenhausenmemorial	778	17	3064	23.08.23
Dachau	@dachaumemorial	4302	34	17,169	27.01.22
Flossenbürg	@keeping_memories	1734	67	20,777	21.12.21

Tabelle 3: Übersicht der erfassten Gedenkstätten auf TikTok; Darstellung: Follower, Beiträger, Likes, Erster Beitrag; Datensatz erfasst am 20.05.2024

Es lässt sich mutmaßen, dass die Unterschiede in der Anzahl der Beiträge auf verschiedene Strategien der digitalen Vermittlungsansätze sowie auf die Verfügbarkeit von Ressourcen der Öffentlichkeitsarbeit für den Ausbau digitaler Nutzungskonzepte von sozialen Medien hinweisen können (vgl. ebd.: 37). Dabei positionieren sich die einzelnen Kanäle zwischen Sachsenhausen mit 17 Beiträgen am unteren Ende und Neuengamme mit 302 Beiträgen. Insgesamt weisen jedoch 5 von 6 erfassten Kanälen weniger als 100 Beiträge zum Zeitpunkt der Erfassung auf (vgl. Tabelle 3). Dies bedeutet, dass unter Anwendung der zuvor vordefinierten Kriterien zur Eingrenzung der Untersuchung Bergen-Belsen, Mauthausen, Sachsenhausen, Dachau sowie Flossenbürg aus der Analyse ausgeschlossen werden. Lediglich die Gedenkstätte Neuengamme erfüllt das Kriterium mit 302 Beiträgen. Auch unter Berücksichtigung der vergleichsweise nahe zurückliegenden Erstellungsdaten der Accounts der Gedenkstätten, wo hier Neuengamme erneut den ältesten Account vorzuweisen hat (Erster Beitrag: 23.11.21), ist der Ausschluss abermals gerechtfertigt.

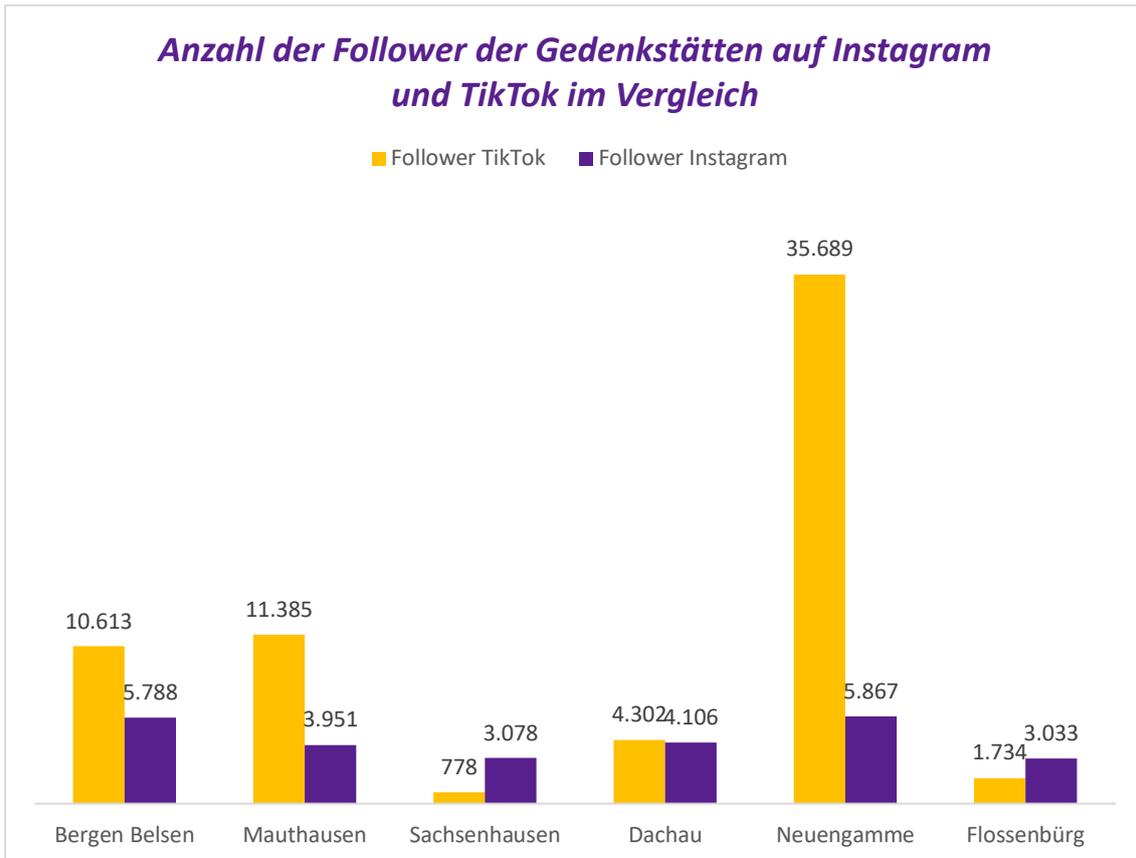


Tabelle 4: Vergleichende Darstellung des Verhältnisses der Anzahl der Follower auf Instagram und TikTok; Datensatz erfasst am 20.05.2024

Denn es lässt sich ein kurzes Zeitfenster beobachtet, in dem alle erfassten Gedenkstätten auf TikTok aktiv geworden sind (Ausnahme bildet hier die Gedenkstätte Sachsenhausen) und trotzdem signifikante Unterschiede in der Anzahl der Beiträge aufweisen (November 2021 - Dezember 2022). Trotz dem Ausschluss der genannten Gedenkstätten aus der weiteren Erfassung, erscheint jedoch sinnvoll, einen Vergleich der Reichweite – gemessen an der Anzahl der Follower – der ausgewählten Kanäle auf Instagram und TikTok zusätzlich durchzuführen. Hierbei zeigt sich nämlich deutlich ein Trend, der nahelegt, dass mit Ausnahme von Flossenbürg und Sachsenhausen signifikant mehr Follower auf TikTok zu verzeichnen sind als auf den Kanälen der Gedenkstätten auf Instagram. Dieses Ergebnis belegt die signifikant größere Reichweite der Gedenkstätten auf TikTok, gemessen an der Anzahl der Follower. Da sowohl auf Instagram als auch auf TikTok der Kanal @neuengamme.memorial die meisten Follower hat, bietet es sich für den nachfolgenden Abschnitt der Untersuchung an, die Gedenkstätten und ihre digitale Präsenz im untersuchten sozialen Netzwerk TikTok als

Fallbeispiel heranzuziehen. Die bisherigen Ergebnisse der Analyse haben gezeigt, dass sich TikTok als Untersuchungsgegenstand durch eine deutlich höhere Anzahl an Followern und damit eine höhere Reichweite der analysierten Gedenkstättenkanäle auszeichnet. Für die weitere Untersuchung wird daher TikTok als zu analysierende Plattform ausgewählt. Die Reduktion auf den Kanal der Gedenkstätte Neuengamme ermöglicht eine vertiefende Inhaltsanalyse, um die Strategien und Wirkungen der digitalen Bildungsarbeit dieser Gedenkstätte zu untersuchen.

10 Die Gedenkstätte Neuengamme

Die Auswertung der erhobenen Daten zeigt eine frühe Etablierung der digitalen Präsenz der Gedenkstätte Neuengamme in den untersuchten sozialen Medien auf, was deutlich im Verhältnis zu den ebenfalls erfassten KZ-Gedenkstätten im deutschsprachigen Raum hervorzuheben ist. Dies lässt den Schluss zu, dass die Gedenkstätte Neuengamme die Relevanz digitaler Kommunikation und Interaktion für die Vermittlung ihrer Inhalte frühzeitig erkannt hat und somit den eigenen transformativen Prozess, bereits vor der skizzierten Umbruchphase, die durch die Covid-19-Pandemie ausgelöst wurde, aktiv vorangetrieben und sich als Institution im digitalen Raum etablieren konnte. Das digitale Angebot von Neuengamme verfolgt einen umfassenden Ansatz zur Bereitstellung eigener digitaler Bildungs- und Vermittlungsangebote zur Geschichte des historischen Ortes sowie weiterer Inhalte, die thematisch über die Lagergeschichte hinausgehen. Als Mitglied der International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA) engagiert sie sich aktiv für die Schaffung einer digitalen Lernumgebung, die sich mit der Geschichte des Nationalsozialismus und des Holocaust auseinandersetzt. Iris Groschek, Leiterin der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Gedenkstätte, attestiert den sozialen Medien eine Reichweite, die für Museen und Gedenkstätten in dieser Form bisher nicht erreichbar war. Als Besonderheit der Medialität der Plattformen ist zudem die direkte Kommunikation und partizipative Teilhabe der Nutzer:innen zu nennen, welche die Möglichkeit bietet, „in Erfahrung zu bringen, wo das Interesse liegt, welche Themen interessant und aktuell sind“ (2018). Die frühzeitige und umfassende Integration digitaler Medien in die Bildungsarbeit lässt die KZ-Gedenkstätte Neuengamme als

exemplarischen Fall im Bereich der digitalen Erinnerungsarbeit für diese Untersuchung relevant werden.

10.1 Videoanalyse: Unboxing History

Der Auftritt der KZ-Gedenkstätte Neuengamme auf TikTok lässt sich grundsätzlich in zwei Kategorien einordnen. Zum einen werden die verschiedenen Aspekte der Arbeit der Freiwilligen thematisiert, welche ebenfalls für den Content auf den sozialen Medien verantwortlich sind. Dabei bildet die Arbeit der Freiwilligen ein fortlaufendes Thema der kurzen Videoclips. Diese Kategorie des Inhalts, welche sich als Sinneseinheit zusammenfügt, kann aus anderen audiovisuellen Medienproduktionen bekannt sein und als Behind-the-Scenes-Content oder in Teilen auch als Making-of verstanden werden. In einigen Fällen werden persönliche Informationen über die Sprecher:innen des Kanals integriert, die sowohl eine emotionalisierende als auch unterhaltende Wirkung haben und letztlich zu einer stärkeren Bindung zwischen dem Kanal und den Nutzer:innen führen können. Als Beispiel kann das Video *3 things I had to get used to working at a memorial* vom 17.12.2023 angeführt werden, in dem die Sprecherin Marie über verschiedene Ebenen der eigenen Gefühlswelt spricht, auf die sie entlang ihrer Tätigkeit in der KZ-Gedenkstätte gestoßen ist. Unter anderem thematisiert sie dabei die Kommunikation mit ihren Kolleginnen und Kollegen. So ordnet sie die Situation, in der „laughing and making jokes with my colleagues“ (@neuengamme.memorial 2023a: 00:00:03-00:00:05) in der Gedenkstätte, als eine sehr ungewöhnliche ein. Anfänglich habe sie auf diese Situation mit "very mixed feeling" (ebd.: 00:00:06-00:00:08) reagiert. Eine weitere Kategorie bilden die Videos der Institution, die sich mit der Vermittlung von Geschichte beschäftigen. Thematisiert werden die neuere Geschichte des Ortes, dessen Veränderung, sowie die Lagergeschichte selbst, welche sich über eine Vielzahl an verschiedenen Themenkomplexen und Erzählweisen erstreckt.

Insgesamt konnte festgestellt werden, dass der Auftritt der Gedenkstätte Neuengamme auf verschiedene Erzählformate zurückgreift, um auf TikTok in einer fragmentarischen Weise über die Lagergeschichte zu informieren. Dabei kommt der Rolle der

Sprecher:innen eine zentrale Bedeutung zu, da sie in allen Videoclips in Erscheinung treten und die Narration vorantreiben. Entlang des Ansatzes einer explorativen Untersuchung wurde gezielt nach der Einbindung von Objekten in Videoformaten gesucht. Dies ist insofern von Interesse, als dass Objekte auch im analogen musealen Raum von zentraler Bedeutung für historische Erzählungen sind. Es erscheint daher vielversprechend, die entwickelte Performativitätstheorie auf ihren Nutzen und ihre Anwendbarkeit im digitalen Raum zu untersuchen. So konnte im Rahmen dieses Ansatzes auf dem TikTok-Kanal der Gedenkstätte Neuengamme eine durchaus für diese Arbeit relevante, jedoch nicht weiter fortgesetzte serielle Reihe mit dem Titel *Unboxing History* identifiziert werden. Zwischen dem 23.08.23 und dem 29.09.23 veröffentlichte der Kanal der Gedenkstätte insgesamt vierzehn kurze Videoclips zu dieser Serie, setzte sie jedoch nach der letzten Veröffentlichung nicht weiter fort. Die Hälfte aller Videobeiträge der Reihe ist mit dem Zusatz *What could it be?* versehen, wodurch eine Sinneseinheit aus jeweils zwei zusammenhängenden Clips suggeriert wird. Des Weiteren ist diese Einheit durch eine fortlaufende Nummerierung gekennzeichnet. Inhaltlich verweist der Zusatz *What could it be?* auf eine Teaserfunktion, die bereits Bezug auf den darauffolgenden Clip nimmt. Die Videoclips des Kanals der Gedenkstätte Neuengamme sind, im Gegensatz zu den Auftritten anderer Gedenkstätten im deutschsprachigen Raum auf sozialen Medien, vollständig in englischer Sprache gehalten. Dies betrifft sowohl die sprachliche Ebene als auch die textuellen Einblendungen, wodurch sich die Gedenkstätte stilistisch deutlich von anderen Institutionen abhebt. Die gesamte Reihe wird durch die Sprecherin und selbsternannte Content-Creatorin Marie begleitet, welche die Videos inhaltlich kuratiert und somit mit den Nutzer:innen in Kontakt tritt. Für die nachfolgende Filmanalyse wurden die neusten Veröffentlichungen der Reihe und somit Part VI und VII ausgewählt sowie die dazugehörigen *What could it be?*-Clips.

10.1.1 Objects from the exhibition: Part V What could it be? What was it used for?

In our exhibition we have a lot of different objects for which we are able to tell all kind of stories. In our upcoming videos we will be showing you some of them (@neuengamme.memorial 2023b: 00:00:01-00:00:13)

Mit diesen eröffnenden Worten leitet die Sprecherin Marie wiederholend die jeweiligen Teile dieser Reihe ein. Der kurze Ausschnitt, in dem die Sprecherin sich in einem als Archiv anmutenden Raum bewegt und die einleitende Ansprache an das Publikum richtet, findet in jedem der Beiträge der Reihe unverändert Einsatz. Über die Dauer der zehn Sekunden des Intros folgt die Kamera der Sprecherin, wobei die Sequenz mit einem hastigen Schwenk in eine Aufbewahrungskiste voller Exponate im Dunkeln endet. Dabei wird die Funktion der Videosequenz als Intro durch die Kombination mit ruhiger, moderner Pianomusik zusätzlich betont. Bei der Betrachtung der einleitenden Ansprache – in den ersten Sekunden des Videoclips – wird deutlich, dass die Sprecherin in diesem Format die Nutzer aktiv in den digitalen Vermittlungsprozess einbezieht.

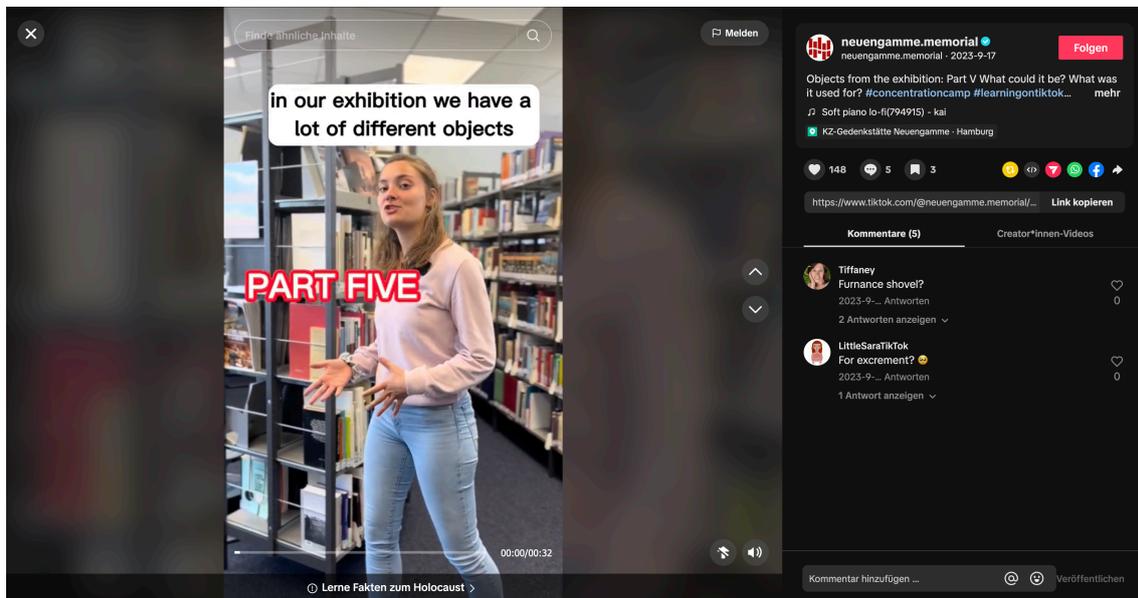


Abbildung 1: Textuelle Einblendung in *Objects from the exhibition: Part V* (@neuengamme.memorial 2023b: 00:00:00)

Nachdem die Kamera sich aus dem Schwarz der Überblendung herausbewegt, wird das vorzustellende Objekt – eine kleine, rostige Schaufel – für die Nutzer:innen sichtbar. Anschließend wird die Schaufel durch die Bewegungen der Sprecherin aus verschiedenen Winkeln präsentiert. Während nur die Hände und Teile des Körpers der Sprecherin zu sehen sind, werden durch ein Voice-Over und Texteinblendungen, die das gesprochene Wort visualisieren, erste Überlegungen zum Objekt an die Nutzer vermittelt. Der kurze, knapp 30 Sekunden lange Clip wird mit den Worten „but i wonder

what the prisoners would need a shovel for, do you have any ideas?“ (ebd.: 00:00:25-00:00:32) beendet und per Texteinblendung „follow for part 2“ (ebd.: 00:00:29-00:00:32) auf die nächste Folge verwiesen.

10.1.2 *Objects from the exhibition: Part of a shovel*

Die audiovisuelle Antwort zum vorangegangenen Einführungsvideo beginnt in einer Halbnahen Einstellung, in der die Sprecherin Marie mit der zuvor präsentierten Schaufel in ihren Händen zu sehen ist. Strukturell wird das Video ohne eine Einleitung oder dem bereits bekannten Intro aus dem Teaser-Videos präsentiert. Jedoch bleibt das vermeintliche Archiv als Ort der Handlung (ähnlich einem gleichbleibenden Bühnenbild) des Videos sowie die nicht-diegetische Musik erhalten. Inhaltlich dagegen wird unmittelbar die unbekannte Herkunft und der nicht überlieferte Verwendungszweck des Schaufelfragments, welches vermutlich aus den Depotbeständen der Gedenkstätte stammt, kommuniziert.

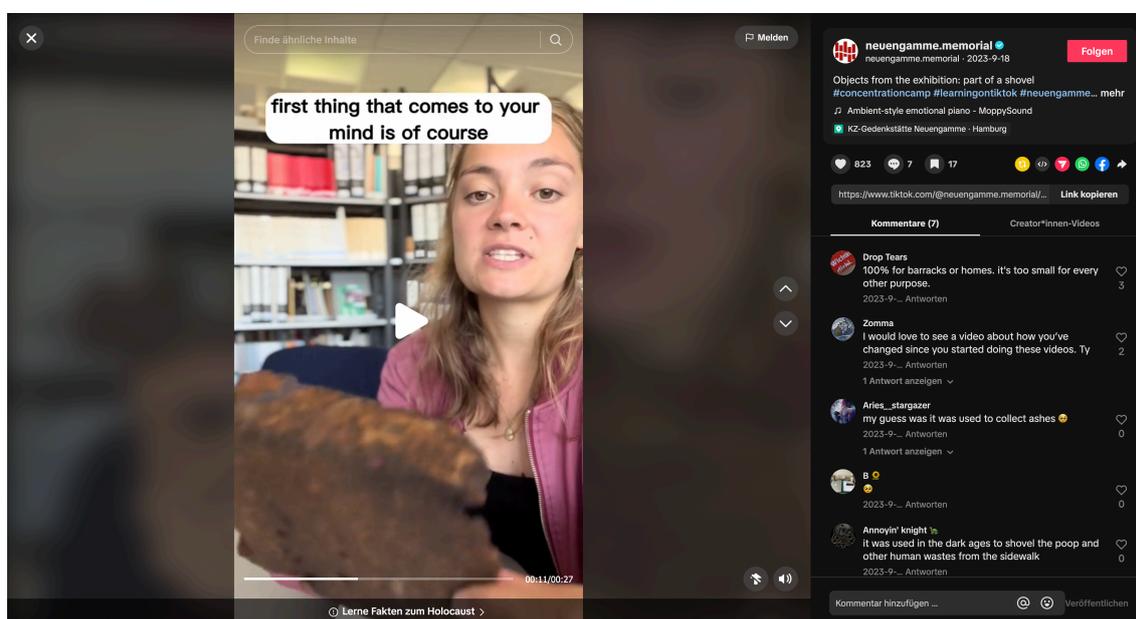


Abbildung 2: Präsentation des Digitalisats durch die Sprecherin in *Objects from the exhibition: part of a shovel* (@neuengamme.memorial 2023c: 00:00:11)

Dabei wird durch die Sprecherin bereits zu Beginn des Videos zum Ausdruck gebracht, dass die genaue Herkunft aufgrund der unzureichenden Quellenlage nicht zu klären ist: „What we don't know is though [...] what it was exactly used for“

(@neuengamme.memorial 2023c: 00:00:06-00:00:09). Was wiederum zum Anlass genommen wird, auf historische Aspekte des Lagerlebens einzugehen. So wird beispielsweise der Einsatz der Häftlinge zu Zwangsarbeiten: „first thing that comes to your mind is of course [...] the forced labour of the prisoners“ (ebd.: 00:00:09-00:00:12) kommuniziert und anhand einer Einblendung einer Fotografie der mögliche historische Zusammenhang des Objektes visualisiert. Auf der Fotografie (ebd.: 00:00:12-00:00:14) ist das Außenkommando *Kommando Elbe* zu sehen (vgl. Abb. 3), dass in diesem Fall – so wird es durch die Wortwahl der Sprecherin suggeriert – für alle Arbeitskommandos des ehemaligen Konzentrationslagers steht. Entlang dieses historischen Objektes schafft es die Sprecherin, die in einer doppelten Rolle als Sprecherin und Kuratorin agiert, in der ersten Hälfte des Videoclips bereits mehrere erinnerungskulturelle Themen zu adressieren.

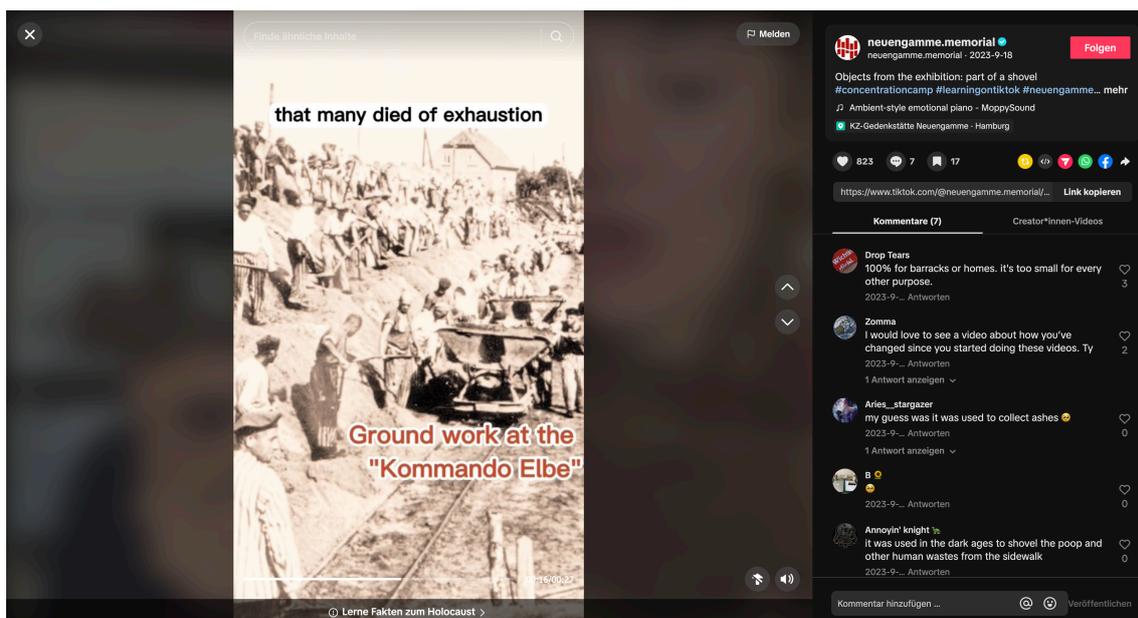


Abbildung 3: Einblendung einer historischen Fotografie in *Objects from the exhibition: part of a shovel* (@neuengamme.memorial 2023c: 00:00:27)

Zum einen verweist sie auf eine oft unzureichende Quellenlage zu Themen, die das System der Konzentrationslager und das Leben der Häftlinge betreffen, da die Nationalsozialisten gegen Ende des Krieges bemüht waren, alle Dokumente zu vernichten, die Zeugnis über ihre Verbrechen ablegen könnten. Es kann angenommen werden, dass die kurzen Verweise entlang historischer Objekte zu einer

weiterführenden Auseinandersetzung durch die rezipierenden Nutzer:innen führen können, da der Themenkomplex nicht weiter ausgeführt wird. Ein weiteres Thema, welches in die objektbasierte Erzählung integriert wird, ist die Zwangsarbeit der Lagerhäftlinge. Die Zwangsarbeit der Lagerhäftlinge wird von der Sprecherin als selbstverständlicher Bestandteil der Erinnerungskultur dargestellt. Insofern suggeriert die Sprecherin, dass die Zwangsarbeit das erste ist, was den Nutzer:innen (vgl. ebd.: 00:00:09-00:00:11) den Sinn kommt und dass dieser Gedankengang selbstverständlich sei (vgl. ebd. 00:00:12). Diese Formulierung kann als ambivalent betrachtet werden. Einerseits spricht sie den rezipierenden Nutzer:innen ein umfangreiches Wissen über die Thematik der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und insbesondere über das Lager- und Zwangsarbeitssystem zu. Andererseits kann der Ausspruch das Gefühl evozieren, etwas versäumt zu haben, was wiederum auf eine Wissenslücke seitens der Nutzer:innen hinweist und möglicherweise (im besten Fall) weitere Auseinandersetzungen mit diesem Teil der Vergangenheit nach sich zieht. Nachfolgend werden weitere Überlegungen, stets mit Blick der Sprecherin auf die Nutzer:innen gerichtet, zur Herkunft der einstigen Schaufel angestellt. Dabei wird über den möglichen Einsatz in Baracken oder in den Krematorien gesprochen, bis das Video schließlich nach 27 Sekunden abrupt endet. Die Nutzer:innen werden paratextuell und sprachlich über den gesamten Rezeptionsprozess hinweg mit der Fragestellung *What could it be?* begleitet. Da die Frage nicht final geklärt oder aufgelöst werden kann, bleibt die Verantwortung für die Beantwortung bei den Nutzer:innen.

10.1.3 Objects from the exhibition: Part VI What could it be? (Teaser)

Auch der sechste Teil der Reihe wird von einem Teaser eingeführt, der den gleichen Aufbau wie die vorherigen Videos dieser Reihe aufweist. Wie zu erwarten war, entspricht die Anfangssequenz des Videoclips mit einer Dauer von zehn Sekunden exakt derjenigen des zuvor analysierten Teils. Diese wiederholt sich als Introsequenz innerhalb der Reihe *Objects from the exhibition*. Erst der Kameranäherung lässt erste inhaltliche Unterschiede erkennen. Im Folgenden wird den Nutzerinnen und Nutzern eine unscheinbare Metallplatte präsentiert, die mit verschiedenen Inschriften (Prägungen)

versehen ist. Im weiteren Verlauf erfolgt eine Dekodierung der Inschriften durch die Sprecherin, begleitet von einer erneuten musikalischen Untermalung durch Klaviermusik, die das Video emotional einfärbt.

Die Stimme der Sprecherin aus dem Off zieht erste Schlüsse aus den Prägungen auf der Metallplatte und entziffert sie in chronologischer Reihenfolge, die dann in kurzen Abständen vorgelesen wird. Dabei identifiziert sie den Namen einer männlichen Person: „Janus W. Christensen“ (@neuengamme.memorial 2023d: 00:00:24-00:00:28) und ordnet die folgenden Daten als Geburts- und Sterbedaten ein. Im Anschluss wird die letzte Inschrift "there is one date more" (ebd.: 00:00:38-00:00:39) thematisiert, welche eine weitere Datierung aufweist. Da diese jedoch keiner Einordnung zugeführt werden kann: "but i don't know what it means" (ebd.: 00:00:39-00:00:40), erfolgt ein Verweis darauf, dass die Nutzer:innen dazu befragt werden sollen, welche Bedeutung die Bezeichnung "F.B." (ebd.: 00:00:44-00:00:46) haben könnte: „do you know what the description ‚F.B‘ could mean [...] or the whole thing in general?“ (ebd.). Das Video endet somit in der verbalisierten Aufforderung zur partizipativen Teilhabe durch die Nutzer:innen.

10.1.4 Objects from the exhibition: Janus W. Christensen

Während noch im Teaser, die Daten der Metallplatte äußerst abstrakt und informell behandelt und verlesen werden, beginnt der eigentliche Videoclip bereits von Anfang an, als biografische Abhandlung. So sind die ersten Worte der Sprecherin: „Janus William Christensen [...] or as he was called here - Janus W. Christensen“ (@neuengamme.memorial 2023e: 00:00:00:-00:00:02) – ein Verweis auf die Prägung der Metallplatte – „was born in Denmark on the 15th of august 1897“ (ebd.: 00:00:04:-00:00:08). Was folgt, sind weitere Daten zur Person Janus William Christensen, wie beispielsweise Beruf, das Datum seiner Verhaftung und der Ehestand. Dass Christensen die Haft nicht überlebt hat: „and we know that [...] he unfortunately didn't survive the KZ Neuengamme“ (ebd.: 00:00:17:-00:00:21), wird durch das verhandelte Objekt – ein

metallischer Urnendeckel – den Nutzer:innen erklärt: „because what i have here, is the tin tag [...] which was put on the lids of urns“ (ebd.: 00:00:21:-00:00:24).

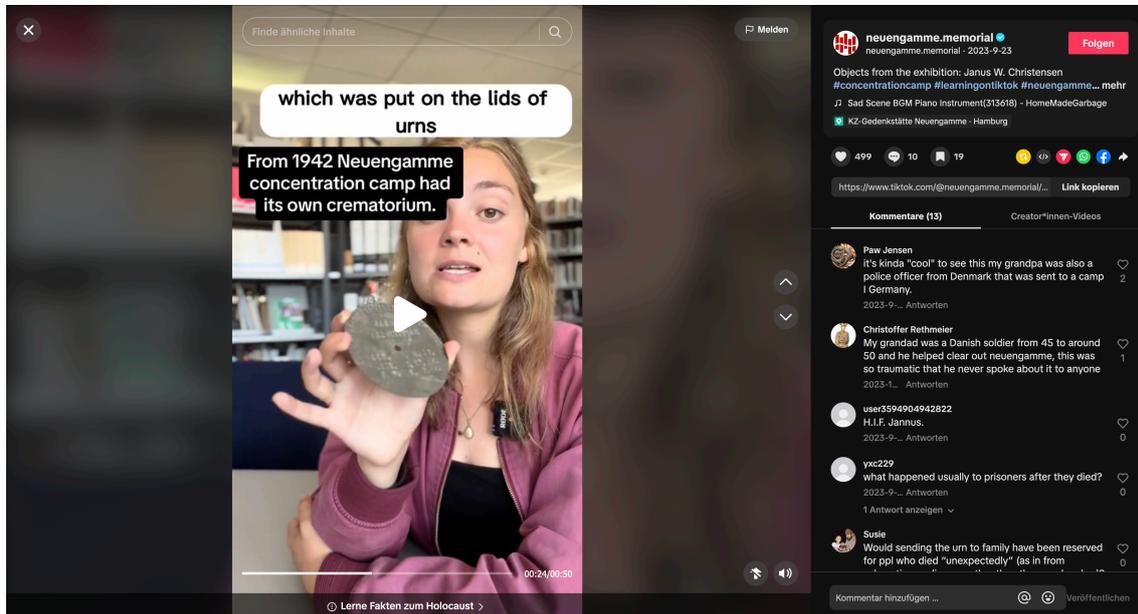


Abbildung 4: Präsentation des Digitalisats durch die Sprecherin in *Objects from the exhibition: part of a shovel* (@neuengamme.memorial 2023e: 00:00:24)

Durch eine textuelle Einblendung außerhalb der Diegese, werden die Nutzer:innen darauf hingewiesen, dass das Konzentrationslager Neuengamme ein eigenes Krematorium besaß (ebd.: 00:00:24:-00:00:30). Anhand der Biografie von Janus William Christenens wird mit Hilfe des Digitalisats des Urnendeckels nicht nur die Geschichte der Person nachgezeichnet, sondern es wird auch ein Phänomen aufgezeigt, das stellvertretend für viele Schicksale in den verschiedenen Konzentrationslagern steht. Zum einen wird sprachlich und durch weitere Texteinblendungen verdeutlicht, dass die Urnen der Verstorbenen nur selten die Hinterbliebenen erreichten : „because in very few cases [...] these urns were sent to the family of the prisoner“ (ebd.: 00:00:27:-00:00:30) und wenn, dann nur, wenn die Familie es sich finanziell leisten konnte: „if the relatives paid for it“ (ebd.: 00:00:30:-00:00:32). Abschließend wird zum einen auf einen Fehler in der Prägung des Urnendeckels hingewiesen, der das Todesdatum vor das Datum der Inhaftierung setzen würde und zum anderen wird die eingangs im Teaser aufgeworfene Frage geklärt, welche Bedeutungen die Prägungen haben könnten.

10.2 Auswertung der Fallbeispiele: *Objects from the exhibition*

Die beiden ausgewählten Fallbeispiele aus der Reihe *Objects from the exhibition* weisen sowohl in Hinblick auf ihren strukturellen Aufbau als auch auf ihre ästhetische Gestaltung eine hohe Ähnlichkeit auf. Als gemeinsamen Ausgangspunkt der Erzählung nutzen sie jeweils ein Digitalisat eines historischen Objekts. Der Titel lässt dabei bereits vermuten, dass es sich bei den digitalen Reproduktionen um ein Exponat der nicht näher benannten, vermutlich analogen Ausstellung der Gedenkstätte handelt. Der Kontext der zugehörigen Ausstellung wird von der Sprecherin nicht weiter thematisiert und auch auf paratextueller Ebene sind keine Verweise oder Informationen zum Ausstellungskontext zu entnehmen. Vordergründig behandeln beide Videos die Materialgeschichte der präsentierten Objekte und eröffnen erzählerisch einen Zugang zur Vergangenheit. Da es sich hier um digitale Reproduktionen oder auch Darstellungen von materiellen Quellen handelt, ist zu fragen, welche inszenatorischen und erzählerischen Strategien diesen Vermittlungsangeboten zugrunde liegen, damit diese als authentisch rezipierten Zugang genutzt werden können.

10.2.1 Fiktionalität und historische Erzählungen

In diesen kurzen Fallstudien aus der Gedenkstätte Neuengamme verbindet die Narration der Videoclips in Anlehnung an Gottfried Korff „*res factae*“ und „*res fictae*“ (Korff 2007: 143), also die Symbiose einer faktenbasierten Erzählung mit der Erweiterung um eine fiktionale Dimension. Während die authentisch überlieferten Objekten, die Schaufel und der Urnendeckel, die *res factae* symbolisieren, kommt hingegen das Fiktive „unweigerlich ins Spiel, wenn die Geschichtsdarstellung mehr zu sein beansprucht als eine bloße Archivierung der Überreste des Wissens vom Vergangenen“ (ebd.). Die Fiktion findet am Beispiel der Schaufel ihren Ausdruck in den Überlegungen zu den potenziellen Einsatz- und Verwendungszwecken des Objektes. An dieser Stelle erfolgt die Konstituierung des maßgeblichen Moments performativer Handlungen, in dem die Nutzer:innen nicht nur auf kognitiver Ebene in den Aushandlungsprozess miteinbezogen werden, sondern eine Aufforderung im Sinne der Bedeutungsproduktion erfahren. In diesem Zusammenhang postuliert Gottfried Korff, dass "allen" Gesellschaften ein

institutionalisierter Umgang mit zeichenhaften Dingen zu eigen ist, welcher die Entwicklung eines Bedeutsamkeitsbedürfnisses zur Folge hat:

Das Bedeutsamkeitsbedürfnis führt dazu, dass wir Dinge, Objekte, Gesten, Bilder zu Zeichen von und für etwas machen: Wir wollen den Dingen etwas *ansehen*, wir wollen, wenn wir sie sehen, etwas *mitsehen*, wir wollen sie als etwas sehen – als Repräsentant, als Indikatoren, eben als *Zeichen für etwas* (Korff 2005: 84).

In Anschluss an Korff lassen sich die Leerstellen der historischen Erzählung in der Darstellung von Vergangenheit als eine an die Rezeption gerichtete Aufforderung und zugleich als ein Reizmoment interpretieren. Dieses manifestiert sich zum einen im postulierten Bedürfnis nach Bedeutung und zum anderen in der aktiven Rolle, die es den Rezipient:innen zuweist. In musealen Ausstellungen hingegen sind diese Leerstellen eher selten erfahrbar, da "die angebotenen Narrative zumeist die Lücken schließen" (Muttenthaler 2016: 42). Muttenthaler zufolge liegen die Besonderheiten der präsentierten Objekte in ihren Anmutungs- und Erkenntnisqualitäten, die sich im digitalen Raum einer statischen Interpretation entziehen und als wandelbar betrachtet werden können (ebd.). Das präsentierte Digitalisat erfordert eine interpretative Aushandlung durch die Nutzer:innen, da es keine statischen Einschreibungen durch die Kontextualisierung aufweist und somit offenere narrative und performative Deutungsakte zulässt. Im Gegensatz zu musealen Räumen, in denen die kuratorische Praxis den Status der Objekte in den Ausstellungen teilweise festlegt und inszenatorische Leerstellen bereits ausfüllt, ist der Status des Digitalisats zum Zeitpunkt der Betrachtung nicht fixiert. Er wird erst im Verlauf des Rezeptionsprozesses der performativen Aufführung ausgehandelt. Die mediale Beschaffenheit der Plattform, welche entlang digitalisierter Objekte Bedeutung transportiert, bedingt eine unmittelbare und direkte Partizipation der Nutzer:innen an historiografischen Aushandlungsakten. Dies umfasst sowohl die diskursive Praxis – wobei die Kommentarfunktion durchaus als dialogisch bezeichnet werden kann – entlang der präsentierten Inhalte als auch die dynamische Partizipation der Nutzer:innen, durch welche sich letztlich in das kulturelle Gedächtnis der Gegenwart einwirken lässt (Lohmeier et al. 2020: 49). Die Nutzer:innen werden entlang der Medialität der Plattform zu aktiven Teilnehmer:innen digitaler Kommunikationskultur, wodurch sie aus

der Passivität der Rezeption⁵ emanzipiert werden. Dies impliziert insbesondere auch die Einbeziehung in den Prozess der Sinn- und Bedeutungszuweisung sozialer Medien (vgl. 2023a: 53).

10.2.2 Strategien der Authentifizierung und Inszenierung digitaler Objekte

Auffällig ist, dass die Authentifizierung der historischen Objekte als authentische Zeugnisse vergangener Zeit zunächst nicht auf einer vordergründig erkennbaren und damit auch nicht kommunikativen Dimension des Videos erfolgt. Vielmehr sind es ausgewählte Gestaltungselemente, die sowohl als Strategie der Authentifizierung als auch der Authentisierung performativ auf das digitalisierte Objekt einwirken. Hier wird auch noch einmal der fluide Charakter (vgl. Kapitel 7.4) deutlich, da eine Trennung der beiden Strategien im digitalen Raum zunehmend verschwimmt. Wie bereits hervorgehoben wurde, ist die Rolle der Rezeption eine unablässige im Prozess einer Bedeutungs- und Authentizitätszuschreibung von historischen Quellen, Objekten oder auch Erzählungen. In diesem Kontext postuliert Weixler, dass zunächst davon auszugehen ist, dass diese Quellen nicht von sich aus als authentisch oder wie aufgezeigt als auratisch betrachtet werden können, da die Objekte keine natürlichen Träger dieser Eigenschaften sind. Vielmehr beruht ihre Authentizität auf der Anwendung von „diskursive[n], inszenatorische[n] oder insbesondere narrative[n] Verfahren“ die wiederum einen Rezeptionseffekt, als sinnstiftende und somit auch performative Handlung durch die Betrachtenden, evozieren (2022: 136f).

Die These, dass die Authentizität historischer Objekte lediglich eine untergeordnete Rolle spielt, soll zunächst anhand der folgenden Überlegung belegt werden: Die wahrnehmbare Authentizität stellt keine dem analogen Vorbild des Digitalisats inhärente Bedeutungsdimension dar. In diesem Zusammenhang sei auf die ebenfalls bestehende Möglichkeit der Authentizitätszuschreibung in der Reproduktion, im

⁵ In seinem Aufsatz zur Erinnerungskultur in sozialen Medien weist Ebbrecht Hartmann darauf hin, dass selbst passive Nutzer:innen strenggenommen nicht gänzlich frei von Handlungen gesprochen werden können. So wirkt bereits die reine Rezeption, wie der Autor ausführt, auf den Algorithmus der Plattformen ein und nimmt somit Einfluss auf die Reichweite der Inhalte (vgl. Ebbrecht-Hartmann 2023a: 153).

vorliegenden Fall dem Digitalisat, entlang spezifischer Strategien verwiesen. (vgl. Stopka 2022: 39). Mit Blick auf die ausgewählten Fallbeispiele ist der Prozess der Authentifizierung, wenngleich subtil, als ein tragender Pfeiler der Erzählung in die Inszenierung verwoben. Einerseits fungiert das gesamte Bühnenbild als Ort, der das historische Objekt bzw. dessen Digitalisat mit einer auratischen Dimension auflädt. Das Archiv, als sinnbildlicher Ort gespeicherten Wissens und wissenschaftlicher Aushandlungsort, suggeriert den Nutzer:innen als Bühnenbild die Unverfälschtheit des Quellenmaterials. Somit kann diesem Gestaltungselement die Funktion der Authentifizierung des Objektes als auch dessen Authentisierung zugesprochen werden. Während das Archiv einerseits hintergründig die Echtheit verifiziert, wirkt das Video emanzipierend auf die Exklusivität des Speicherortes ein und demokratisiert dabei die Aushandlung von Erinnerungsobjekten. Mit anderen Worten: Es eröffnet den visuellen Zugang zu sonst versperrten historischen Materialien und lässt die Nutzer:innen an diesen Wissensbeständen teilhaben. Weixler postuliert in diesem Kontext, dass die Ausgestaltung des Ortes von besonderer Bedeutung für den Erzähl- wie auch Rezeptionsvorgang (vgl. 2022: 140). Zusätzlich zum Bühnenbild unterstreicht die neutrale und affirmative Sprache der kuratierenden Sprecher:in im Video die Annahme, dass es sich hierbei um ein besonders wertvolles Objekt handeln muss und sich zugleich emotionalisierend auf die Stimmung des Videos ausübt. Im Gegensatz zu Ausstellungen, in denen Objekte durch Licht, spezielle Arrangements und Ensembles kuratorisch inszeniert werden, können in diesem Kontext ähnliche Effekte durch Inszenierung mittels Sprache und musikalischer Untermalung erzielt werden. Audiovisuelle Inhalte werden so inszeniert, dass eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem Thema angeregt wird. Die intendierte Leseart und emotionale Wirkung werden durch eine sorgfältig gewählte Sprache, eine bedachte und ruhige Körpersprache sowie die Verwendung von dramatischer musikalischer Untermalung verstärkt. In seiner Gesamtheit ist der audiovisuelle Auftritt, als nahbar und dementsprechend als affektive Erinnerungspraxis durch die Nutzer:innen erfahrbar, was wohlmöglich auch für die vergleichsweise hohe Reichweite der Gedenkstätte Neuengamme auf Socialmedia spricht.

10.2.3 Affektive Zugänge im digitalen Bildungsangebot

Bei der Betrachtung der ausgewählten Fallbeispiele sowie generell des einzelnen Videoclips auf den sozialen Medien ist zu berücksichtigen, dass diese nicht losgelöst vom Gesamtangebot des Kanals analysiert werden sollten. Die Medialität der Plattformen TikTok und Instagram erzeugen eine zwar fragmentarische Darstellung von Inhalten, die jedoch entlang ihrer Serialität eine gewisse Kontinuität aufweisen. Dies impliziert, dass die Sprecherin des Fallbeispiels Neuengamme über die Dauer ihrer virtuellen Präsenz – gemeint ist hier die immaterielle Dimension von Interaktionen und Beziehungen zwischen den Akteuren in digitalen Räumen – ein sich stetig entwickelndes Vertrauensverhältnis zu den Nutzer:innen aufbauen kann, welches letztlich als Zeugnis für die Authentizität der Erzählungen und der präsentierten Digitalisate wirken kann. Das Performative wird so zu einem emotionalen Erlebnis, das nach Menke und Birkner als diskursiv konstruierte kulturelle Praktik verstanden werden kann (Menke & Birkner 2022: 505). Gegenüber dieser diskursiven Praktik steht der affektive Zugang zur Vergangenheit, den die audiovisuellen Angebote eröffnen und „vielmehr als situatives, kontextuelles und relationales Handeln“ betrachtet werden kann, „dass im Kern dem Ziel der Vergemeinschaftung und Herstellung emotionaler Zugehörigkeit dient“ (ebd.). Weiter attestieren Menke und Birkner den sozialen Netzwerken eine grundlegende emotionale Architektur, die zusätzlich affektive Kommunikation fördere und diese sich in Beispielen wie situativer Auslösung von emotiver Reaktion und der daran anschließenden affektiven Kommunikation abzeichne (ebd.). Während zuvor von der Dreieckskonstellation Ausstellung - Objekt - Rezeption die Rede war, nimmt die Sprecherin hier eine Doppelrolle ein. Sie ist Kuratorin und ebenso bezeugende Projektionsfläche einer Authentizitätszuschreibung. Durch die Wiederholung in der Präsenz der Sprecherin und entlang verschiedener Videoformate, wirkt die personifizierte Authentizitätszuschreibung somit auf die Fragilität der Aufführung ein und konstituiert eine Kontinuität des Performativen. An dieser Stelle kann zusätzlich auf die dauerhafte Abrufbarkeit der Vermittlungsangebote verwiesen werden, wodurch zusätzlich die Kontinuität der Präsenz dieser digitalen Bildungsangebote verstärkt werden. Die Präsenz der Sprecherin avanciert somit zur virtuellen Zeugenschaft, die sich

auf einem emotionalen Zugang begründet und darüber hinaus in der Lage ist, die räumliche sowie zeitliche Diskrepanz zu überbrücken, die zwischen dem Moment der Rezeption und dem Ausschnitt der vermittelnden Geschichte besteht. Nach Volkhard Knigge fördert die „Verknüpfung von kognitiven und affektiven Zugängen zur Vergangenheit“ (Knigge 2010: 11) eine tiefere und intensivere Auseinandersetzung mit historischen Themen wie dem Holocaust. Der affektive Zugang trägt dazu bei, die Gefahr der Verflachung des Gedenkens zu rein symbolischen oder ritualisierten Akten zu überwinden (vgl. ebd.). In den sozialen Medien wird dies durch Formen einer personifizierten und prothetischen Zeugenschaft deutlich, bei der historische Erzählungen nicht nur reines Wissen vermitteln, sondern durch emotionales Erleben greifbarer werden. Diese Kombination aus affektivem und kognitivem Zugang schafft eine dynamische Erinnerungslandschaft, die nicht nur historisches Bewusstsein vertieft, sondern das Gedenken in der Gegenwart lebendig hält und es zu einem aktiven Prozess der Aneignung und Reflexion macht.

11 Transformation der Zeug:innenenschaft in digitalen Medien

Wie aufgezeigt werden konnte, verlagert sich der Authentizitätsbezug des historischen Narrativs vom Objekt und hin zum erzählenden Subjekt. Die als authentisch, nahbar und emotional handelnde Sprecherin entwickelt eine Trägereigenschaft und legitimiert den Status des Objektes, indem sie es inszenatorisch bezeugt. Der Status des authentischen Zugangs ist jedoch in jedem Fall – also sowohl auf Objekt- wie auch auf Subjekt-Ebene – nicht als gesichert zu betrachten, sondern muss im Zusammenwirken mit der Rezeption kontinuierlich neu ausgehandelt werden (vgl. Krebs 2024: 44). Um die zuvor beschriebene Fragilität zu überwinden, kann das bereits dargestellte Bedeutsamkeitsbedürfnis der Gesellschaft entgegenwirken (vgl. Korff 2005: 84), sofern der objektifizierte⁶ Verweis auf die Vergangenheit als erinnerungskulturelle Praxis sichtbar und somit für die Rezipienten sinnlich erfahrbar bleibt. Dieses Bedürfnis kann

⁶ Unter *Objektivierung* soll hier verstanden werden, dass die überlieferbare Geschichte z.B. in mediatisierter Form von Texten, Fotos oder Videos vergegenwärtigt und damit überhaupt erst zum Gegenstand von Erinnerungskommunikation werden kann (vgl. Menke & Birkner 2022: 496).

durch eine sichtbare und sinnlich erfahrbare Erinnerungskultur befriedigt werden, die die zeitliche und räumliche Distanz zur ausschnitthaften Vergangenheit überbrückt. Indessen spielen dabei digitale Medien und insbesondere soziale Netzwerke eine zunehmend wichtiger werdende Rolle, denn im Kontext digitaler Medien wird das nicht auflösbare Verhältnis zwischen der Bedeutungsproduktion, welche aus objektifizierter Geschichte als Teil digitaler Vermittlungsangebote hervorgeht und der Rezeption noch einmal mehr deutlich. Dort wo die Nutzer:innen einerseits eine Emanzipation im erinnerungskulturellen Prozess der Sinnesproduktion als bedeutende Akteure erfahren, liegt auch die Frage nach ihrer Rolle als Träger:innen und Vermittler:innen von digitalen Erinnerungen nahe. Die zunehmende Bedeutung digitaler Medien für die erinnerungskulturelle Praxis wirft, wie gezeigt werden konnte, komplexe Fragen der Bedeutungsproduktion und -rezeption auf. Denn wie Menke und Birkner in Bezug auf die digitale Erinnerungspraxis betonen, sind mit den neuartigen Dispositionen der beteiligten Akteure, die performativ auf das kulturelle Gedächtnis der Gegenwart einwirken, auch neue Herausforderungen und entstehende Diskurse verbunden:

Das digitale Erinnern hat neuen Akteur:innen, die diese Infrastruktur zur Verfügung stellen, Zugang und Einfluss auf gesellschaftliches Erinnern verschafft und gleichzeitig Nutzenden viele Möglichkeiten eröffnet, digitale Technologie kreativ und durchaus auch subversiv für gemeinsames Erinnern zu verwenden (Menke & Birkner 2022: 509).

Die Praxis des gemeinsamen gesellschaftlichen Erinnerns die auf Grundlage der digitalen Infrastruktur der sozialen Medien passiert, wird von Alexandra Katharina Krebs als eine Aufhebung der räumlichen und hierarchischen Grenzen der Nutzer:innen dargestellt. „Nutzer*innen bzw. deren Deutungen“ sind nach Krebs in einem Akteur-basierten Netzwerk zu betrachten, in dem die Deutungen und Sinnproduktionen sich letztlich entfalten können (Krebs 2024: 44). Diese netzwerkartige Gedächtnisform wird zunächst als eine Ausprägung des kommunikativen Gedächtnisses und entgegen seiner Fragilität performativ neuverhandelt (vgl. Weber 2020: 23). Entlang der vielschichten Medialität der sozialen Netzwerke, u. a. als Speichermedien (vgl. Menke & Birkner 2022: 499f) und

somit als mediatisierte Erinnerungsräume⁷, finden die Erinnerungen den Übergang in das kulturelle Gedächtnis. Widman und Honke sehen in diesem medialen Dispositiv der Bedeutungsproduktion die Entstehung einer neuen Dimension der Zeugenschaft, die sie als prosthetic witnesses kennzeichnen:

Aufbauend auf Landsbergs Theorie besteht das Hauptargument des Konzeptes der Prosthetic Witnesses darin, dass in der Reflexion der Rezipientinnen und Rezipienten über die inszenierten historischen Narrative, welche insbesondere von Charakteren getragen werden, durch deren Identifikationsangebote und nicht zuletzt durch die emotionale Immersion die Zuschauenden zu Zeuginnen und Zeugen des medial Vermittelten werden können (2020: 101).

Das Konzept der Prosthetic Witnesses verdeutlicht die aktive Rolle der Nutzer:innen in diesem Prozess und die damit verbundenen Chancen und Herausforderungen, die nachfolgend als Abschluss dieser Untersuchung in den Themenkomplex eingeordnet werden sollen:

Während Prozesse des Erinnerns über Erzählungen, Bilder und kommunizierte Eindrücke zugänglich werden, fokussieren Akte des Bezeugens hingegen die Personen, die durch eben jene Tätigkeit definiert werden. Bezeugen ist – eingebettet in ein soziales Netzwerk, da es unbedingt einer Adressatin bzw. eines Adressaten bedarf – damit aktiver als erinnern und prägt durch seine bewusste Ausrichtung auf Kommunikation und Transfer entscheidend die Gestalt von Erinnerungsnetzwerken (ebd.: 95).

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie sich die Rolle menschlicher und nicht-menschlicher Zeugenschaft im Kontext einer digitalen Erinnerungskultur verändert. Die Annahme ist, dass die mediale Transformation von Erinnerung, zusammen mit den erweiterten Möglichkeiten einer digitalen und kollektiv vernetzten Gedächtnisform, die Art und Weise, wie Erinnerung erzeugt, verarbeitet und verteilt wird, grundlegend beeinflusst. Dabei verschwimmen die traditionellen Grenzen zwischen primärer Zeugenschaft – also dem direkten Erleben – und sekundärer Zeugenschaft, die auf der Vermittlung von Erlebnissen durch andere beruht. Digitale Medien schaffen neue Ebenen der Partizipation und Rekonstruktion von Erinnerung, wodurch sich auch die

⁷ Der Begriff der Mediatisierung beschreibt, dass Erinnerungen zwangsläufig durch die verwendeten Medien und Kommunikationsformen geprägt sind. Diese spielen eine entscheidende Rolle bei der Erfassung, Organisation, Weitergabe sowie bei der Diskussion und der Aushandlung von Erinnerungen. Somit sind Erinnerungsprozesse an ihre „Ausdrucksmittel gebunden“, die Erinnerung ist somit in der kollektiven Auseinandersetzung stets „kommunikativ konstruiert“ (Lohmeier et al. 2020: 49).

Verantwortung und Authentizität von Zeugenschaft neu definieren und dezentralisieren lassen.

12 *Prosthetic Witnesses*

Widmann und Honke definieren mit ihrem Konzept der *Prosthetic Witnesses* eine neue und erweiternde Theorie medialer Zeugenschaft, die grundlegend auf dem Konzept der *Prosthetic Memory* von Allison Landsberg basiert. Landsberg hat in ihrem Konzept des *Prosthetic Memory* bereits die theoretische Ausarbeitung eines mediatisierten Gedächtnisses entwickelt, das nicht auf eigener Erfahrung beruht, sondern auf der Rezeption mediatisierter „historical narrative about the past“ in etwaigen Erfahrungsräumen „such as a movie theater or museum“ (Landsberg 2004: 2). Zwar spricht Landsberg hier von einem „interface“, einer Schnittstelle konstituierenden Aushandlung zwischen Medium und Rezeption, die jedoch nur eine einseitige Adressierung und damit auch Aushandlung entsprechender massenmedialer Darstellungen ermöglicht. Damit bleibt die Prozesshaftigkeit des prosthetischen Gedächtnisses, ein hierarchisches Modell zwischen Sender und Empfänger, wie es bereits bei Stuart Hall zum Ausdruck kam (vgl. Hall 1980). Zwar schreibt auch Halls Kommunikationsmodell der Rezeption eine individuelle Aushandlung des - von Hall als Text verstandenen - semiotischen Inhalts zu, doch hat diese in ihrer Abgeschlossenheit keinen Einfluss auf die erinnerungskulturelle Praxis, die zwar die individuelle Erinnerung prägt, aber keine wechselseitige Beziehung eingehen kann (vgl. Widman & Honke 2020: 100). Während Landsberg von einer einseitigen Beziehung zwischen Medium und Rezeption spricht, erweitert das Konzept der *prosthetic witnesses* diese Sichtweise, indem es die Wahrnehmung mediatisierter Erinnerungen in einen sozialen Kontext einbettet. Folglich bricht das Konzept die begriffliche Geschlossenheit dieses Rezeptionsprozesses auf und setzt bereits bei der Wahrnehmung mediatisierter Erinnerungen an, die sich nach Widmann und Honke nicht nur auf der medialen Ebene vollzieht, „sondern auch auf gesellschaftlicher[,] aufgrund ihrer Auseinandersetzungen mit den angebotenen Deutungsnarrativen“. Diese Deutungsnarrative stehen bereits in einem erinnerungskulturellen Kontext verortet und werden durch die Rezeption als

„Ausschnitt von vermitteltem kulturellen Wissen individuell aufgenommen“ (ebd.) und haben zur Folge, dass die Fokussierung des Konzeptes sich vom Inhalt auf die teilhabenden Personen verschiebt. So wird die Rezeption „zur Aktivität, zum Bezeugen, indem das Rezipierte auf der Grundlage von diskursgeprägten Bedeutungsschemata eingeordnet und individuell interpretiert sowie angeeignet wird“ (ebd.: 101). Daraus leiten Widmann und Honke ab, dass es sich bei dieser Form der Rezeption um eine Doppelrolle handele, die sich in ihrer gleichzeitigen Funktion als konsumierende und produzierende Adressaten abzeichne (vgl. ebd.: 102):

Insbesondere die digitalen Medien lassen sich über diese aktive Teilhabe und somit das in ihnen ruhende Demokratisierungspotential charakterisieren. Dementsprechend vollzieht sich der Entstehungsprozess von Prosthetic Witnesses ausschließlich an und mittels Medien. Diese Medien fordern bestimmte Nutzungspraktiken und fördern aktive Teilnahme, die sich im Digitalen gerade durch Kommentar- und Teilfunktionen, Aufforderungen zum Verlinken und Vereinfachungen des Verbreitens vor allem in unterschiedlichen sozialen Plattformen äußert (ebd.)

So beschreibt die Theorie eine neue Form einer performativen und indirekten Zeugenschaft, die primär nicht an die Überlieferung von Wissen durch Zeitzeugen:innen gebunden ist. Auf sekundärer Ebene verfolgt das Konzept den Ansatz „ein erinnerungskulturelles Konzept von Zeugenschaft [zu definieren,] welches die veränderten Bedingungen der Erinnerungsvermittlung und zunehmende Digitalisierung der Erinnerungskulturen reflektiert“ (ebd.: 96). Dabei knüpfen Widman und Honke mit ihrem medienkulturellen Konzept auch an die bereits herausgearbeitete Funktion der Rezeption an, die einerseits eine aktive Rolle in der performativen Bedeutungsproduktion und andererseits in der Weitergabe von historischem Wissen im Sinne eines gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses und letztlich als mediatisierten Zeugenschaft einnimmt (ebd.). Wie Weber in seinen Ausführungen zu einer digitalisierten Erinnerungskultur postuliert, ist die Erinnerung an den Holocaust immer auch als Mediatisierung objektifizierter Geschichte zu verstehen. Durch das Ableben der Zeitzeug:innen und auf Grund des zeitlichen Abstands, kann der Erinnerungsprozess „nur Erinnerung an bestimmte Formen der Mediatisierung sein“ (Weber 2020: 17). Widmann und Honke attestieren der prosthetischen Zeug:innenschaft die Verantwortung, die Erinnerungen, die im Rahmen performativen Handelns in den

sozialen Medien entstehen, zu bewahren. Damit diese nicht entgegen ihrer eigenen Funktion in Vergessenheit geraten (vgl. 2020: 102). Was hier herausgearbeitet wird, spiegelt einerseits die Fragilität performativer Wirklichkeitsproduktionen wider, die nur durch die zur Verfügung stehenden Handlungskonzepte von Wiederholung im kommunikativen Gedächtnis einer Gesellschaft gehalten werden können und somit Teil der gegenwärtigen erinnerungskulturellen Praxis bilden.

Diese performative und gesellschaftlich verankerte Form der Zeugenschaft, wie sie durch das Konzept der *Prosthetic Witnesses* beschrieben wird, erweitert das Verständnis der Rezeption von mediatisierten Erinnerungen grundlegend. Während Widmann und Honke den aktiven, partizipatorischen Charakter dieser Rezeption betonen, verweist Allison Landsberg auf eine weitere Dimension, die für das Verständnis mediatisierter Erinnerungsprozesse zentral ist: „The person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past even through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person’s subjectivity and politics” (2004: 2). Obwohl es sich also um eine mediatisierte Erfahrung von Geschichte handelt, findet diese auch auf einer emotionalen und körperlichen Ebene statt. Entlang Landsberg Ausführungen zu prosthetischen Erinnerungen, sieht sie eine besondere Rolle in der Identifikation mit Charakteren innerhalb der medialen Darstellungen, die vor allem über Emotionen und Empathie, einen Zugang zur historischen Narrativen herstellen: „it requires one to imagine the other’s situation and what it might feel like, while simultaneously recognizing one’s difference from her“ (ebd.: 223). Personen, die als Vermittlungsinstanz die Geschichtserzählung einem Publikum vermitteln, sind somit auch Träger von Emotionen und konstituieren folglich einen affektiven Zugang zur Geschichte (Widman & Honke 2020: 105). Hier wird noch einmal deutlich, dass die Zuschreibung einer historischen und somit auch authentischen Zeugenschaft zunehmend im digitalen Raum und insbesondere in den sozialen Medien verschwimmt. Wie Weber herausstellt, heißt Erinnerung „für verschiedene Generationen daher etwas anderes und Erinnern impliziert auch jeweils ein anderes Handlungskonzept. Je

nachdem, welches Mediennutzungsverhalten wir vorfinden, variiert beides. Dies führt zu einer Neudefinition von Zeugenschaft, bei der direkte Erfahrung und nachträgliche Vermittlung zunehmend ineinander übergehen“ (Weber 2020: 17). Folglich nehmen auch nicht-institutionelle (mediale) Artefakte und Erfahrungen Einzug in den öffentlichen Diskurs, wodurch Erinnerungskultur vielfältiger gemacht und vorherrschende Narrative erweitert und ergänzt werden (vgl. Blaschitz 2017: 64f). Daran anknüpfend führt Blaschitz aus, dass „Sehgewohnheiten populärer Medienformate beziehungsweise neue mediale Wahrnehmungsmodalitäten der Nutzer_innen“, dabei unterstützend helfen können „die Akzeptanz der neuen Angebote“ zu steigern (ebd.: 67). Akteure im digitalen Raum können so in eine fluide Zeugenschaft eintreten, die zwar eine primäre Zeugenschaft – im Sinne der Oral History – nicht zu ersetzen vermag, jedoch entscheiden auf das kulturelle Gedächtnis in den sozialen Medien einwirkt und dieses Erinnerungsnetzwerk demokratisierend mitgestaltet.

In diesem Zusammenhang bietet der Rückgriff auf die ausgewählten Fallbeispiele der Gedenkstätte Neuengamme eine vielschichtige Perspektive auf die Verknüpfung von Alison Landsbergs Konzept eines mediatisierten Gedächtnisses und der Erweiterung durch die prothetischen Zeugenschaft. In den analysierten Videos wird der Status der Sprecherin einerseits durch die Verwendung und Einbindung historischer Objekte, andererseits durch die Inszenierung der Gedenkstätte bzw. des Archivs als authentische Quelle kontinuierlich abgesichert. Die präsentierten Objekte fungieren somit nicht nur als statische Artefakte der Vergangenheit, sondern als performativer Zugang zu historischen Narrativen, die im dargestellten Wechselverhältnis der medialen Inszenierung eine emotional-affektive Bindung in der Rezeption ermöglichen und darüber hinaus die Sprecherin eine Authentizitätszuschreibung erfahren lässt. Dieser Zugang ermöglicht es der partizipativen Nutzer:innenschaft, historische Narrative in einem mediatisierten Erinnerungsraum zu erfahren, die auf einer medial vermittelten Rezeptionserfahrung und nicht auf persönlichen Erlebnissen beruht. Entlang des Konzepts der prothetischen Zeugenschaft werden die Nutzer:innen durch die Interaktion mit den Videos - sei es durch Teilen, Kommentieren oder die Erstellung

eigener Inhalte - selbst zu aktiven Akteuren der Erinnerungskultur. Sie treten in eine fluide Form der bezeugenden Rezeption ein und werden so zu prothetischen Zeugen im digitalen Raum. Dies zeigt, wie digitale Medien die traditionelle Vorstellung von Zeugenschaft verändern und eine vielfältigere Erinnerungskultur fördern.

13 Fazit

Ausschnitthaft konnte in dieser Forschungsarbeit aufgezeigt werden, dass gegenwärtige digitale Formate einer erinnerungskulturellen Praxis der Gedenkstätten nicht nur „vielschichtige und oft unübersichtliche virtuelle Erinnerungsräume“ konstituierend prägen, sondern vielmehr, wie auch Ebbrecht-Hartmann konstatiert, „analoge und digitale Praktiken miteinander verbinden“, die entlang einer partizipativen und kollaborativen Praxis des Erinnerns, „physische Gedenkort erweitern oder ergänzen“ (Ebbrecht-Hartmann 2023b: 208). Dabei befasste sich die vorliegende Abhandlung primär mit der Fragestellung, welche Funktion historische Objekte im Bildungsangebot der Gegenwart von Gedenkstätten, insbesondere auf digitalen Medien, einnehmen. Assmann zufolge erzählen diese Objekte eine Geschichte, die sowohl allgemein als auch einmalig ist. Zudem verkörpern sie die große Geschichte des Holocaust in einer konkreten und greifbaren Form (Assmann 2009: 149). Von besonderer Relevanz war dabei die Frage, inwiefern diese Objekte zur Authentifizierung historischer Narrative beitragen und letztlich, welche neuen Formen von Zeugenschaft durch digitale Rezeptionsmuster entstehen. Es konnte festgestellt werden, dass Objekte eine bedeutsame Funktion in den Authentifizierungsstrategien performativer Praktiken historischer Erzählungen in musealen Ausstellungen und im digitalen Raum einnehmen. Die Integration von Objekten in die Narration dient der Legitimierung und Bezeugung der Authentizität der Erzählung sowie des erzählenden Subjekts. Gleichzeitig bedingt die Erzählung als Element der Performanz die bezeugende Wirkung des Objekts. Folglich ist die Beziehung zwischen Objekt und Narrativ somit als wechselseitig zu betrachten.

Zusammenfassend ist also davon auszugehen, dass es sich bei dieser Form digitaler Erinnerungspraktiken, wie gezeigt werden konnte, immer auch um einen performativen

Akt verschiedener Akteure handelt, die eine soziale Wirklichkeit konstitutiv hervorbringen. Damit ist das performative Zusammenwirken, als repräsentierender Zugriff auf die ausschnittshafte Vergangenheit, immer auch als mediales Produkt zu verstehen, was insbesondere durch die Einbettung in soziale Medien deutlich wird (vgl. Burkhardt 2021: 567f). Die Verwendung digitalisierter Objekte als Ausgangspunkt für die eigene Erzählung im digitalen Raum kann zwar nicht über die Gemachtheit dieser Bildungsangebote hinwegtäuschen (vgl. Blaschitz 2017: 67), legitimiert aber entlang ihrer Einbettung in Inszenierungsstrategien das erzählende Subjekt und die Erzählung selbst. Blaschitz spricht in diesem Zusammenhang von einer medialen Authentizität, die erlaubt den Alltagsraum der Nutzer:innen mit „eigenen virtuellen Erinnerungsstücken und Narrativen“ auszustatten (ebd.: 66).

Ähnlich wie der mediale Rückgriff auf eine fragmentarische Rekonstruktion der Vergangenheit ist auch der Übergang vom physischen Museumsobjekt zum digitalen Abbild ein sozialer Konstruktionsprozess (Müller 2018: 63). In diesem Prozess bleibt das digitale Abbild immer referentiell auf das museale Original bezogen (vgl. ebd.: 57), dessen wahrnehmbare Bedeutung weniger durch seine physische Materialität als durch die performative Praxis der Akteure entsteht. Wie Thiemeyer in diesem Zusammenhang betont, begründet sich die narrative Kraft historischer Objekte und folglich auch ihren Digitalisaten nicht in ihrer *Originalität* oder in den materiellen Eigenschaften, sondern in der Art, wie sie inszeniert werden. Die Erinnerungsleistung, die von historischen Objekten ausgeht – sei es in musealer Form oder durch digitale Reproduktionen – hängt somit weniger von den materiellen Eigenschaften der Objekte selbst ab, als vielmehr von der Art und Weise, wie sie inszeniert werden. Es sind vor allem die narrativen und inszenatorischen Rahmenbedingungen, die die emotionale und kognitive Auseinandersetzung mit den Objekten prägen und die Erlebnisse erzeugen, die das Erinnern als performativen Akt intensivieren (vgl. Thiemeyer 2014: 52). Anhand der ausgewählten Fallbeispiele der Gedenkstätte Neuengamme auf TikTok, konnte einerseits das Potential jener inszenatorischen Strategien aufgezeigt werden, als auch das darin verankerte dynamische Wechselverhältnis zwischen der kuratorischen Praxis

der Sprecher:innen und den verhandelten Digitalisaten. Als Ergebnis konnte beobachtet werden, dass die Objekte ihre narrative und affektive Wirkung erst in der Interaktion mit der Sprecherin gänzlich entfalten, die als Träger und- Vermittlungsfigur fungiert und durch ihre wiederkehrende Präsenz eine Kontinuität in der Bindung zu den Nutzer:innen schafft. Gleichzeitig konnte herausgearbeitet werden, dass die Präsenz der Objekte die Glaubwürdigkeit und Authentizität der Sprecher:innen verstärkt, wodurch ein fragiles performatives Wechselverhältnis entsteht, in dem sich beide Akteure in ihrer bezeugenden Funktion gegenseitig legitimieren und letztlich in ihrem Zusammenwirken soziale Wirklichkeit hervorbringen, die Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis der Gegenwart nimmt. Die Rezeption der Nutzer spielt eine aktive Rolle im performativen Prozess. Sie tragen nicht nur zur Bedeutungsproduktion bei, sondern übernehmen auch eine partizipative Form der Zeugenschaft in den sozialen Medien.

14 Ausblick

Wie wir uns erinnern werden, so Thomas Weber, „wird vor allem von zwei Faktoren abhängen: Zum einen von der organisatorischen, technischen und ästhetischen Gestaltung der Remediationsprozesse der Gegenwart und der nahen Zukunft“ (2020: 35). Zum anderen, so Weber weiter, hängt das, woran wir uns erinnern werden, davon ab, was eine Gesellschaft für bewahrenswert hält und „welches Material vorhanden und für Remediationsprozesse zugänglich ist“ (ebd.). Somit avanciert die ausschnitthafte und überlieferte „Vergangenheit zu einem Teil der Gegenwart, in dem sie Bestandteil eines technologisch und kuratorisch generierten Gefüges wird“ (Ebbrecht-Hartmann 2023a: 152). Was hier als kuratorische Praxis eines generierten Gefüges bezeichnet wird, bezeichnet den performativen Akt der ineinandergreifenden Wirklichkeitskonstruktion verschiedener Akteure, die in ihrer spezifischen Anordnung und Rollenverteilung – ihrer Disposition zueinander – eine digitale Zeugenschaft eingehen. Sie werden zu Multiplikatoren des Alltags, die zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis changieren und dabei aktuelle Erinnerungsprozesse über das eigene Smartphone aushandelnd erweitern. Dabei steht das Smartphone, so Menke und Birkner, „wie keine andere Technologie für die affektive digitale Erinnerungskultur der

Gegenwart und wird diese auch in Zukunft prägen“ (Menke & Birkner 2022: 507). Auch wenn sich die – wie aufgezeigt werden konnte – multimediale Bildungs- und Lernangebote der Gedenkstätten vergleichsweise spät in den sozialen Netzwerken etabliert haben, sieht Ebbrecht-Hartmann die Auseinandersetzung mit Geschichte als erinnerungskulturelles Phänomen im digitalen Raum angekommen (vgl. Ebbrecht-Hartmann 2023a : 151). Diese in ihren Ausprägungen vielfältigen Formen des digitalen Erinnerns auf Plattformen wie TikTok oder Instagram stehen nach Menker und Birkner für einen besonders affektiven Zugang zu historischen Lern- und Vermittlungsangeboten institutioneller und nicht-institutioneller Akteure:

Erinnern ist digital vernetzter geworden und die mit ihm verbundenen alltagsweltlichen Emotionen haben durch affektive Kommunikation in digitalen Öffentlichkeiten mehr Sichtbarkeit erhalten als es zuvor in anderen medialen Öffentlichkeiten der Fall war. Traditionelle Institutionen gesellschaftlichen Erinnerns wurden damit nicht verdrängt, denn viele von ihnen sind ebenfalls aktiv an Erinnerungsarbeit im Internet beteiligt. Doch affektive Kommunikation zwischen Nutzenden im Internet hat insbesondere das alltägliche lebensweltliche Erinnern in unterschiedlichen digitalen Gemeinschaften zu einem festen Bestandteil heutiger Erinnerungskultur gemacht (2022: 509).

Was Menker und Birkner hier herausarbeiten, ist die Pluralität einer in Teilen digitalen Erinnerungskultur. Die nicht nur zum historischen Lernen in sozialen Netzwerken einlädt, sondern die Nutzer:innen selbst zu Produzent:innen, Zeug:innen und in der Konsequenz auch zu Erzähler:innen des eigenen historischen Narrativs werden lässt. Die Nutzer:innen werden zu einer fluiden Form der Rezeption eingeladen, die sich zwischen Zuschauen und Handeln bewegt (vgl. Ebbrecht-Hartmann 2023a: 155). Diese strukturelle Offenheit ermöglicht einerseits die Realisierung performativer Bedeutungsproduktionen und ist zugleich immer in der Aushandlung in einem „Geflecht anderer Erzählungen“ (Krebs 2024: 308), also einer kollektivierten Erinnerungspraxis zu verorten. In der Konsequenz kann somit von einer Demokratisierung der Erinnerungskultur gesprochen werden, die es vor allem nicht-institutionellen Akteuren ermöglicht, ein breites Publikum mit den eigenen Inhalten diskursiv anzusprechen. Die Rolle der Nutzer:innen als Akteur kann so in „einem von Partizipation und Co-Kreation geprägten Feld sozialer und kreativer Interaktion“ zwischen „Zuschauer:in, Creator:in und Schauspieler:in permanent wechseln und changieren“ (Ebbrecht-Hartmann 2023a:

155). Bei allem Optimismus gegenüber fortschreitenden Digitalisierungsprozessen attestiert Hannes Burkhardt der digitalen Erinnerungskultur trotz demokratisierender Tendenzen und dem ihr zugeschriebenen "innovative[n] Potenzial [...] neue kollektive und individuelle Erinnerungspraktiken zu entwickeln", dass das Fehlen einer professionellen geschichtswissenschaftlichen Instanz, in Form einer „Institution der Geschichtskultur, eines Historiker*innenteams oder einzelner Historiker*innen“ (Burkhardt 2021: 564) zwangsläufig zu einer Verzerrung historischer Narrative führen kann:

Erinnerungskulturen in den Social Media benötigen auch die geschichtswissenschaftliche Forschung, um neben vielfältigen kreativen und fiktiven historischen Narrationen der Populärkultur auch quellengesättigte, multiperspektivische und kontroverse Geschichtserzählungen zu ermöglichen (ebd.: 564f).

Die Demokratisierung des Erinnerungsprozesses durch digitale Medien bringt eine Vielzahl konkurrierender Gedächtnisformen hervor, die nicht mehr ausschließlich von etablierten Institutionen kontrolliert oder kuratiert werden (Erl 2017: 100). Daran anknüpfend prognostiziert Alexandra Reuter in ihrem Beitrag zu digitalen Gedächtnisformen die Gefahr einer Trivialisierung des Holocaustgedenkens und der damit einhergehende Überschreitung „etablierter Grenzen der Darstellbarkeit“ in den sozialen Medien, die sich im Spannungsfeld gängiger Darstellungskonventionen zwischen der Erfüllung „medienspezifischer Rezeptionserwartungen“ der Nutzer:innen und den „didaktischen Anspruch“ der Gedenkorte entwickeln können (Reuter 2023: 214). In diesem Kontext wird abschließend in dieser Arbeit die Verantwortung der Gedenkstätten betont, sich der Leuchtturmfunktion einer erinnerungskulturellen Praxis – auch im digitalen Raum – wieder anzunähern. Dies kann durch eine zeitnahe Etablierung eines kreativ gestalteten Digitalisierungsprozess erreicht werden, der bislang gänzlich versäumt oder unzureichend beachtet wurde (vgl. Ebbrecht-Hartmann 2023a :157). Die Etablierung neuer Gestaltungs- und Vermittlungskonzepte kann auf institutioneller Ebene und der damit verbundenen Reichweite als richtungsweisendes Leitbild für die als Produzent:innen aktiven Nutzer:innen dienen. Insbesondere die Digitalisierung und Bereitstellung von materiellen Archivalien ist hier als maßgebliche Entwicklung zu interpretieren. Als Beispiel für ein niedrigschwelliges Angebot soll hier

die digital verfügbare Kooperation *Den Dingen auf der Spur* der Gedenkstätten Buchenwald und Sachsenhausen abschließend angeführt werden. In diesem Projekt werden Archiv- und Depotbestände auf spielerische Weise den (jugendlichen) Nutzer:innen zugänglich gemacht und historisch kontextualisiert. Solche Angebote tragen durch das bewusste Füllen von Leerstellen in der Material- und Personengeschichte dazu bei, einer Verzerrung und Trivialisierung des Holocaust-Gedenkens entgegenzuwirken. Darüber hinaus bieten sie einen wertvollen Werkzeugkasten für Akteure der digitalen Erinnerungspraxis. Denn dort, wo bereits sorgfältig kuratierte historische Objekte, Dokumente oder auch Bildinhalte zur Verfügung gestellt werden, besteht für die Nutzer:innen die Möglichkeit, diese inhaltliche aufzugreifen und letztlich in ihre eigene Erzählung in den sozialen Medien zu integrieren.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (2009): Das Gedächtnis der Dinge. In: Alexandra Reininghaus (Hrsg.), *Recollecting: Raub und Restitution*. Wien: Passagen Verlag, S. 143-150.

Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: eine Intervention*. München: C.H. Beck Verlag.

Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck Verlag.

Assmann, Aleida (2007): Museen und Gesellschaft, In: Bundeszentrale für politische Bildung, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Jg. 2007, Nr. 49, S. 6-13.

Assmann, Jan (1990): Die Macht Der Bilder. Rahmenbedingungen Ikonischen Handelns im Alten Ägypten. In: Hans Kippenberg (Hrsg.), *Genres in visual representation*. Leiden: Brill Verlag, S. 1–20.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, S. 9-19.

Becker, Franziska (1991): Dinge als heimliche Erinnerungsträger. In: Brigitte Bönisch-Brednich et al. (Hrsg.), *Erinnern und Vergessen: Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses*. Göttingen: V. Schmerse Verlag, S. 295-303.

Benjamin, Walter (2015): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 4. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Blaschitz, Edith (2017): Mediale Zeugenschaft und Authentizität: zeitgeschichtliche Vermittlungsarbeit im augmentierten Alltagsraum. In: Gertraud Koch (Hrsg.), *Hamburger Journal für Kulturanthropologie*, Jg. 2016, Nr. 5, S. 51-67.

Bothe, Alina/Sperling, Rolf (2013): Trauma und Emotion im virtuellen Raum. Historisches Lernen über die Shoah mit virtuellen Zeugen. In: Juliane Brauer/Martin Lücke (Hrsg.), *Emotionen, Geschichte und historisches Lernen: geschichtsdidaktische und geschichtskulturelle Perspektiven*. Göttingen: V&R Unipress Verlag, S. 201-222.

Brauer, Juliane (2016): ›Heiße Geschichte‹? Emotionen und historisches Lernen in Museen und Gedenkstätten. In: Sarah Willner/Georg Koch/Stefanie Samida (Hrsg.), *Doing history: Performative Praktiken in der Geschichtskultur*. Münster: Waxmann Verlag, S. 29-44.

Brunnenberg, Christian/Logge, Thorsten/Steffen, Nils (2021). SocialMediaHistory: Geschichtemachen in Sozialen Medien. In: Susanna Burghartz/Jan Friedrich Missfelder/Carla Roth (Hrsg.), *Historische Anthropologie*, Jg. 29, Nr. 2, Köln: Böhlau Verlag, S. 267-283.

Burkhardt, Hannes (2021): *Geschichte in den Social Media: Nationalsozialismus und Holocaust in Erinnerungskulturen auf Facebook, Twitter, Pinterest und Instagram*. Göttingen: V&R unipress Verlag.

Burkhardt, Hannes (2022): Geschichte und Erinnerungskulturen in den sozialen Medien: Potenziale und Grenzen für Erinnern und historisches Lernen. In: Benjamin Reiter et al. (Hrsg.), *Erinnerung und kulturelle Bildung: interdisziplinäre Perspektiven auf Geschichtskultur und zukunftsfähiges schulisches Lernen*. Bamberg: University of Bamberg Press Verlag, S. 97-115.

Burmeister, Stefan (2014): Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum. In: Martin Fitzenreiter (Hrsg.), *Authentizität: Artefakt und Versprechen in der Archäologie*. London: Golden House Publication, S. 99-106.

Deutschlandfunk o.A. (2024): Die Kommunikationsstrategie und Rhetorik der AfD, Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/kommunikationsstrategien-rhetorik-afd-neue-rechte-100.html> [abgerufen am 25.09.2024].

Dolf-Bonekämper, Gabi (2009): Topografien der Erinnerung und Gedächtniskollektive. In: Peter Birle et al. (Hrsg.), *Urbane Erinnerungskulturen im Dialog: Berlin und Buenos Aires*. Berlin: Metropol Verlag, S. 26-32.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2023a): Hashtags, Stories, Videomemes. Die Erinnerung an den Holocaust auf TikTok und Instagram. In: Iris Groschek/Habbo Knoch (Hrsg.), *Digital Memory: Neue Perspektiven für die Erinnerungsarbeit*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 151-164.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2023b): Virtuelles Erinnern. In: Amélie Eulenburg/Irmgard Zündorf (Hrsg.), *Konkurrenz um öffentliches Gedenken: Erinnerungskulturen im Raum Potsdam und Brandenburg*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 197-210.

Erl, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (2011): *Performativität: eine Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Gedenkstätte Neuengamme (2023a): 3 things i had to get used to working at a memorial, Offizieller TikTok-Kanal der Gedenkstätte, <https://www.tiktok.com/@neuengamme.memorial/video/7279676595785305377> [abgerufen am 25.09.2024].

Gedenkstätte Neuengamme (2023b): Objects from the exhibition: Part V What could it be? What was it used for?, Unboxing History, <https://www.tiktok.com/@neuengamme.memorial/video/7279676595785305377> [abgerufen am 25.09.2024].

Gedenkstätte Neuengamme (2023c): Objects from the exhibition: Part of a shovel, Unboxing History, <https://www.tiktok.com/@neuengamme.memorial/video/7280189060709092641> [abgerufen am 25.09.2024].

Gedenkstätte Neuengamme (2023d): Objects from the exhibition: Part VI What could it be? What was it used for?, Unboxing History, <https://www.tiktok.com/@neuengamme.memorial/video/7281327810801716512> [abgerufen am 25.09.2024].

Gedenkstätte Neuengamme (2023e): Objects from the exhibition: Janus W. Christensen Unboxing History, <https://www.tiktok.com/@neuengamme.memorial/video/7281899053330320672> [abgerufen am 25.09.2024].

Groschek, Iris (2018): Was macht die Gedenkstätte in den sozialen Medien, KZ-Gedenkstätte Neuengamme, <https://www.kz-gedenkstaette-neuengamme.de/nachrichten/news/was-macht-die-gedenkstaette-in-den-sozialen-medien-die-museumweek/> [abgerufen am 25.09.2024].

Groschek, Iris/Knoch, Habbo (2023): Editorial. In: Iris Groschek/Habbo Knoch (Hrsg.), *Digital Memory: Neue Perspektiven für die Erinnerungsarbeit*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 7-29.

Gundermann, Christine (2021): *Schlüsselbegriffe der Public History*. Göttingen: V&R unipress Verlag.

Halbwachs, Maurice (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Hall, Stuart (1980): Encoding/Decoding. In: Stuart Hall et al. (Hrsg.), *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. Oxford: Routledge Verlag, S. 117-127.

Hanak-Lettner, Werner (2011): *Die Ausstellung als Drama: wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: transcript Verlag.

te Heesen, Anke (2012): *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Hein, Dörte (2010): Virtuelles Erinnern. In: Bundeszentrale für politische Bildung, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Jg. 2010, Nr. 25-26, S. 23-29.

Henn, Philipp/Vowe, Gerhard (2016): Leitmedium Fernsehen?, Bundeszentrale für politische Bildung: Medienpolitik, <https://www.bpb.de/themen/medienjournalismus/medienpolitik/172063/leitmedium-fernsehen/> [abgerufen am 25.09.2024]

Horsti, Karina (2023): Visuelles kommunikatives Gedächtnis: Digitale Verbreitung und partizipative Kultur. In: Christian Pentzold/Christine Lohmeier (Hrsg.), *Handbuch kommunikationswissenschaftliche Erinnerungsforschung*. Berlin: De Gruyter Verlag, S. 261-272.

Hubner, Elena (2023): *Was sind kulturelle Gedächtnisräume? – Erinnern, Raum und das kulturelle Gedächtnis nach Aleida und Jan Assmann*. Geographica Helvetica 78, S. 143-155.

ICOM Deutschland (2023): Klarheit geschaffen: Offizielle deutsche Übersetzung der neuen Definition für Museen veröffentlicht, International council of museums Deutschland, <https://icom-deutschland.de/de/component/content/category/31-museumsdefinition.html?Itemid=114> [abgerufen am 25.09.2024].

de Jong, Steffi (2023): Zeitreise nach Auschwitz. Die Veränderung des Holocaustgedenkens durch Virtual Reality. In: Iris Groschek/Habbo Knoch (Hrsg.), *Digital Memory: neue Perspektiven für die Erinnerungsarbeit*. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 42-60.

Knigge, Volkhard (2010): Zur Zukunft der Erinnerung. In: Bundeszentrale für politische Bildung, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Jg. 2010, Nr. 25-26, S. 10-15.

Knigge, Volkhard (2013): Erinnerung oder Geschichtsbewusstsein? Warum Erinnerung allein in eine Sackgasse für historisch-politische Bildung führen muss, Gedenkstättenforum, https://www.gedenkstaettenforum.de/uploads/media/GedRund172_3-15.pdf [abgerufen am 25.09.2024].

Knoch, Habbo (2020): *Geschichte in Gedenkstätten: Theorie - Praxis - Berufsfelder*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Köhr, Katja (2012): *Die vielen Gesichter des Holocaust: museale Repräsentationen zwischen Individualisierung, Universalisierung und Nationalisierung*. Göttingen: V & R Unipress Verlag.

Korff, Gottfried (2005a): Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: Anke te Heesen/Petra Lutz (Hrsg.), *Dingwelten: das Museum als Erkenntnisort*. Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden. Köln: Böhlau, S. 89-108.

- Korff, Gottfried (2005b): Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen. In: Ullrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter/ Jörn Rüsen (Hrsg.), *Die Aneignung der Vergangenheit*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 81-104.
- Korff, Gottfried (2007): Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Martina Eberspächer/Gudrun König/Bernhard Tschofen (Hrsg.), *Museumsdinge: deponieren - exponieren*. Köln: Böhlau Verlag, S. 140-145.
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Chichester: Columbia university press.
- Laumer, Angelika (2024): Kein Frieden für Zeitzeug*innen. Zu popkulturellen Neukontextualisierungen von Zeitzeugenschaft in der digitalen Gesellschaft. In: Anika Reichwald et al. (Hrsg.), *Ende der Zeitzeugenschaft? Über den Umgang mit Zeugnissen von Überlebenden der NS-Verfolgung*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 152-173.
- Liedel, Felix (2021): *Virtuelle Ausstellungsräume für die kulturelle Bildung: Perspektiven aus Medienkultur und Medienpädagogik*. Glückstadt: VWH Verlag.
- Lohmeier, Christine/Schwarzenegger, Christian/Schreiber, Maria (2020): Instamemories: Geschichte in digitalen Medien als lebendige Erinnerungskultur jenseits formaler Bildungskontexte. In: Kathrin Demmler/Bernd Schorb (Hrsg.), *Merz Zeitschrift für Medienpädagogik: Erinnern in und mit digitalen Medien*, Jg. 2020, Nr. 6, S. 49-60.
- Lutz, Thomas (2023): Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Vernetzung der Gedenkstätten aufgrund der zunehmenden Digitalisierung. In: Iris Groschek/Habbo Knoch (Hrsg.), *Digital Memory: neue Perspektiven für die Erinnerungsarbeit*. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 31-41.
- Menke, Manuel/Birkner, Thomas (2022): Digitales Erinnern: Eine Synthese anhand der analytischen Kategorien Speichern, Datafizierung, Vernetzung und Affektivität. In: Christian Lohmeier/Christine Pentzold (Hrsg.), *Handbuch kommunikationswissenschaftliche Erinnerungsforschung*. Boston: de Gruyter, S. 496-516.
- Müller, Katja (2018): Digitale Objekte – subjektive Materie. In: Hans Peter Hahn/Friedemann Neumann (Hrsg.), *Dinge als Herausforderung: Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 49-66.
- Muttenthaler, Roswitha (2016): Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive. In: Martina Griesser et al. (Hrsg.), *Gegen den Stand der Dinge*. Berlin: De Gruyter, S. 35-48.

Nora, Pierre (1993): Comment écrire l'histoire de France? In: Maurice Agulhon (Hrsg.), *Les lieux de mémoire. 1: 3. Les France Conflits et partages / avec la collaboration de Maurice Agulhon*. Paris: Gallimard, S. 9-32.

Papendick, Michael et al. (2023): MEMO: Multidimensionaler Erinnerungsmonitor 2023 Jugendstudie, Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung, https://www.stiftung-evz.de/assets/1_Was_wir_f%C3%B6rdern/Bilden/Bilden_fuer_lebendiges_Erinnern/MEMO_Studie/2023_MEMO_Jugend/MEMO_Jugendstudie_2023_DE.pdf [abgerufen am 25.09.2024].

Reemtsma, Jan Philipp (2010): Wozu Gedenkstätten? In: Bundeszentrale für politische Bildung, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Jg. 2010, Nr. 25-26, S. 3-9.

Rehm, Martin/Manca, Stefania/Haake, Susanne (2020): Medien als digitale Räume in der Erinnerung an den Holocaust. Eine Vorstudie zur Twitter-Nutzung von Holocaust-Museen und Gedenkstätten. In: Kathrin Demmler/Bernd Schorb (Hrsg.), *Merz Zeitschrift für Medienpädagogik: Erinnern in und mit digitalen Medien*, Jg. 2020, Nr. 6, S. 62-73.

Reichert, Jo/Englert, Carina Jasmin (2021): *Einführung in die qualitative Videoanalyse: eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*. 2. Auflage, Wiesbaden: Springer Verlag.

Reitstätter, Luise (2015): *Die Ausstellung verhandeln: von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript Verlag.

Reuter, Alexandra (2023): Das erinnerungskulturelle Phänomen Anne Frank auf Instagram. In: Iris Groschek/Habbo Knoch (Hrsg.), *Digital Memory: neue Perspektiven für die Erinnerungsarbeit*. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 204-218.

Sabrow, Martin/Saupe, Achim (2022): Einleitung. In: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hrsg.), *Handbuch historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 9-14.

Schulze, Mario (2017): *Wie die Dinge sprechen lernten: Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000*. Bielefeld: transcript Verlag.

Stopka, Katja (2022): Aura. In: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hrsg.), *Handbuch historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 32-40.

Thiemeyer, Thomas (2014): Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. In: Leo von Stieglitz/Thomas Brune (Hrsg.), *Hin und her - Dialoge in Museen zur Alltagskultur*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 41-54.

Thiemeyer, Thomas (2018): *Geschichte im Museum: Theorie - Praxis - Berufsfelder*. Tübingen: A. Francke Verlag.

Vedder, Ulrike (2018): Sprache der Dinge. In: Susanna Scholz/Ulrike Vedder (Hrsg.), *Handbuch Literatur & materielle Kultur*. Berlin: De Gruyter, S. 29-37.

Weber, Thomas (2020): Wie wir uns erinnern werden. Zur medialen Transformation des Holocausts. In: Anne Rothstein/Stefanie Pilzwegger-Steiner (Hrsg.), *Entgrenzte Erinnerung: Erinnerungskultur der Postmemory-Generation im medialen Wandel*. Berlin: De Gruyter, S. 13-37.

Weixler, Antonius (2022): Erzählen/Text. In: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hrsg.), *Handbuch historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 136–144.

Widman, Tabea/Honke, Josefine (2020): Prosthetic Witnesses. Eine neue Form von Zeugenschaft in medialisierten Erinnerungskulturen. In: Anne Rothstein/Stefanie Pilzwegger-Steiner (Hrsg.), *Entgrenzte Erinnerung: Erinnerungskultur der Postmemory-Generation im medialen Wandel*. Berlin: De Gruyter, S. 93–134.

Tabellenverzeichnis

	Seite
Tabelle 1: Übersicht der erfassten Gedenkstätten auf Instagram; Darstellung: Follower, Beiträger, Erster Beitrag; (Eigene Darstellung 2024)	48
Tabelle 2: Darstellung des Verhältnisses der Anzahl von Beiträgen vor und nach dem Beginn der Covid-19 Pandemie (Eigene Darstellung)	49
Tabelle 3: Übersicht der erfassten Gedenkstätten auf TikTok; Darstellung: Follower, Beiträger, Likes, Erster Beitrag; (Eigene Darstellung 2024)	52
Tabelle 4: Vergleichende Darstellung des Verhältnisses der Anzahl der Follower auf Instagram und TikTok (Eigene Darstellung, 2024)	53

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Textuelle Einblendung (@neuengamme.memorial 2023b: 00:00:00)	57
Abbildung 2: Präsentation des Digitalisats (ebd.: 2023c: 00:00:11)	59
Abbildung 3: Einblendung einer historischen Fotografie (@ebd.: 2023c: 00:00:27)	60
Abbildung 4: Präsentation des Digitalisats (@ebd.: 2023e: 00:00:24)	62

Anhang

Transkript: 3 things I had to get used to working at the memorial

[00:00:00] **Marie:** Three things I had to get used to working here at the memorial.

[00:00:03] **Marie:** Laughing and making jokes with my colleagues.

[00:00:06] **Marie:** Here I had very mixed feelings in the beginning [...]

[00:00:09] **Marie:** because it just didn't feel right to be cheerful at a place like this.

[00:00:12] **Marie:** Eating.

[00:00:13] **Marie:** I know it sounds weird but it felt a bit strange for me to just enjoy my lunch break and meal here at the memorial site.

[00:00:20] **Marie:** The reactions of other people when I would mention that I'm working at concentration camp memorial.

[00:00:25] **Marie:** I get why this is not a working place for everyone [...]

[00:00:29] **Marie:** but no I'm not sad and depressed the whole day while working.

Transkript: Objects from the exhibition: Part V What could it be?

[00:00:01] **Marie:** In our exhibition we have a lot of different objects for which we are able to tell all kind of stories.

[00:00:01] **Texteinblendung:** PART FIVE

[00:00:06] **Marie:** In our upcoming videos we will be showing you some of them.

[00:00:13] **Marie:** That looks again very old and rusty.

[00:00:18] **Marie:** It's probably made of steel and [...] metal [...]

[00:00:22] **Marie:** and I guess it's a shovel.

[00:00:25] **Marie:** But I wonder what the prisoners would need a shovel for?

[00:00:29] **Marie:** Do you have any ideas?

Transkript: *Objects from the exhibition: part of a shovel*

[00:00:00] **Marie:** This one is probably not hard to guess [...]

[00:00:03] **Marie:** because you can still see that it is a shovel [...]

[00:00:05] **Marie:** or at least a part of a shovel.

[00:00:06] **Marie:** What we don't know is though what it was exactly used for.

[00:00:09] **Marie:** First thing that comes to your mind is of course [...]

[00:00:12] **Marie:** the forced labour of the prisoners.

[00:00:12] **Einblendung historische Fotografie:** Ground work at the "Kommando Elbe"

[00:00:14] **Marie:** That was so hard and entiring that many died of exhaustion.

[00:00:17] **Marie:** Another idea and this is probably more likely due to its form and size [...]

[00:00:21] **Marie:** is that it was used to move the ashes in the ovens of the prisoner barracks [...]

[00:00:23] **Marie:** or the ovens of the crematorium.

Transkript: *Objects from the exhibition: Part VI What could it be?*

[00:00:01] **Marie:** In our exhibition we have a lot of different objects for which we are able to tell all kind of stories.

[00:00:01] **Texteinblendung:** PART SIX

[00:00:06] **Marie:** In our upcoming videos we will be showing you some of them.

[00:00:14] **Marie:** This object is very light [...]

[00:00:16] **Marie:** and it says Krematorium Hamburg Neuengamme.

[00:00:22] **Marie:** There is also a name [...]

[00:00:24] **Marie:** Janus W. Christensen.

[00:00:28] **Marie:** He was born on the 15th August 1897 [...]

[00:00:33] **Marie:** and he died on the 2nd December of 1944.

[00:00:38] **Marie:** There is one date more but I don't know what it means.

[00:00:40] **Marie:** It's the 5th February 1944.

[00:00:44] **Marie:** Do you know what the description F.B. could mean?

[00:00:46] **Marie:** Or the whole thing in general?

Transkript: *Objects from the exhibition: Janus W. Christensen*

[00:00:00] **Marie:** Janus Wilhelm Christensen [...]

[00:00:02] **Marie:** or as he was called here Janus W. Christensen [...]

[00:00:04] **Marie:** was born in Denmark on the 15th of August 1897 [...]

[00:00:09] **Marie:** and he came to Neuengamme as a prisoner on the 6th October 1944.

[00:00:13] **Marie:** We know that he was married and that he was a policeman in Denmark [...]

[00:00:17] **Marie:** and we know that he unfortunately didn't survive the KZ Neuengamme [...]

[00:00:21] **Marie:** because what I have here is the tin tag.

[00:00:24] **Marie:** Which was put on the lids of urns at.

[00:00:24] **Texteinblendung:** From 1942 Neuengamme concentration camp had its own crematorium

[00:00:26] **Marie:** At least in some cases.

[00:00:27] **Marie:** Because in very few cases [...]

[00:00:30] **Marie:** these urns were then sent to the family of the prisoner.

[00:00:30] **Texteinblendung:** if the relatives paid for it

[00:00:32] **Marie:** So we have the date of his birth and of his death [...]

[00:00:35] **Marie:** and the third date tells us the date of his cremation.

[00:00:39] **Marie:** Only that there must have been an error [...]

[00:00:40] **Marie:** because here it says the 5th February 1944.

[00:00:43] **Marie:** A date on which he was not even in prison yet.

[00:00:47] **Marie:** So it must have been the 5th December 1944.

[00:00:47] **Texteinblendung:** Missing "1"

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche einzeln kenntlich gemacht. Es wurden keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel (inklusive elektronischer Medien und Online-Ressourcen) benutzt.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung zur Note „ungenügend“ führt und rechtliche Folgen nach sich ziehen kann.

Merseburg, den

Unterschrift