

IM BILDE DES GEDENKENS

Das Für und Wider immersiver Zeugenschaft

FRANZISKA WINTER

ABSTRACT

Kameras, Smartphones, Selfie-Sticks und Sonnenbrillen rüsten die KZ-Besucher*innen aus, die der ukrainische Regisseur Sergei Loznitsa in seinem Dokumentarfilm *Austerlitz* (2016) porträtiert. Ein digital-verbildeter Tourismus zieht hier in der Sommerhitze über die Leinwand und thematisiert ein zunehmend diskutiertes und prägnantes Problem: den Wandel des Holocaust-Gedenkens. Was die Bundeszentrale für politische Bildung schon längst als Herausforderung sieht, wird zunehmend auch medial verhandelt. Im April 2017 berichtete die Tageszeitung *taz* etwa über »Scheidende Zeitzeugen« und das Radioprogramm *Deutschlandfunk Kultur* fragte »Ist Erinnerungskultur ohne Zeitzeugen möglich?«. Im Spannungsfeld dieses Wandels erproben digitale Medien ihre Qualitäten als Erinnerungsträger. Auch das Projekt *New Dimensions in Testimony*, das vom *Institute for Creative Technologies (ICT)* und der *Shoah Foundation* an der *University of Southern California* entwickelt wurde, ist davon inspiriert. Während die Holocaustüberlebenden gehen müssen, sollen ihre Erinnerungen dem Prozess der Vergänglichkeit standhalten, indem sie gespeichert und an die Erscheinung ihrer Besitzer*innen gebunden werden. Als responsive diaphane Videoinstallationen sollen die Aufnahmen der Nachwelt schließlich ermöglichen, eine intime Erfahrung mit Zeitzeugen der Geschichte zu machen und somit stärker und nachhaltiger affiziert zu werden.

EINLEITUNG

Pinchas Gutter wurde am 2. Juli 1932 in der polnischen Stadt Łódź geboren. Er gilt heute als einer der letzten Überlebenden des Holocaust. Als Kind verbrachte er dreieinhalb Jahre im Warschauer Ghetto, nahm an dessen Aufstand teil und überlebte sechs nationalsozialistische Konzentrationslager – darunter das Vernichtungslager Majdanek – sowie einen Todesmarsch von Deutschland nach Theresienstadt in der besetzten Tschechoslowakei.¹ Gutter ist zugleich einer der bekanntesten Zeitzeugen, weil er sich aktiv und nachhaltig für eine Kultur des Erinnerns einsetzt. Nicht nur als Gastdozent des *Sarah and Chaim Neuberger Holocaust*

¹ Jewish Federation of Ottawa: Pinchas Gutter Biography. URL: <https://jewishottawa.com/shoah/pinchas-gutter-biography> [Stand: 11/18].

Centre, sondern in zahlreichen Filmen² und im Rahmen zweier Projekte, die den virtuellen Zugang zum Gedenken erproben. Sie sind besonders exemplarisch für den Wandel, vor den sich die Erinnerungskultur aktuell gestellt sieht. Denn das Entschwinden der Zeitzeugen³ und die digitale Wende gelten als große Herausforderung für bisherige Vermittlungspraktiken.⁴ Gleichzeitig wird viel Hoffnung in neue digitale Medien, ihre Speicherkapazitäten und (Audio-)Visualisierungsmöglichkeiten gesetzt. Von letzteren wird zumeist erwartet, dass sie die Immersionserfahrung verbessern. Die entsprechende Annahme dahinter ist, dass neue Medien in der Lage sind, Inhalte ganzheitlicher und plastischer zu vermitteln, sodass es möglich wird, das Eintauchen in eine geschilderte Erinnerung zu intensivieren und sie auf diese Weise besser nachvollziehbar oder gar erlebbar zu machen.

Eines dieser Projekte ist der VR Film *The Last Goodbye* (Palitz/Arora 2017). Er wurde speziell für Head-Mounted Displays entwickelt und simuliert einen Besuch der KZ-Gedenkstätte Majdanek in Begleitung Gutters. Laut offizieller Filmbeschreibung soll die Zusammenführung von Stereo-Aufnahmen und fotorealistischem Raumeindruck ermöglichen, dass profunde Ebenen der Immersion erlangt werden.⁵ Der Immersionsbegriff wird hier intuitiv mit dem der Virtualität vermählt und als Zustand der Versunkenheit während der Mediennutzung (in Anlehnung an die etymologische Bedeutung des Ein- und Untertauchens) in Stellung gebracht.⁶ Die ganzheitliche audiovisuelle Erfahrung soll gewährleisten, dass die Zuschauerschaft stärker in den KZ-Besuch involviert und das Gesagte affektiv intensiviert wird; sie fühlt sich *als-ob* sie an jenem Ort anwesend wäre. Damit wird beschworen, was bereits 1999 gängige Überzeugung war: Virtuelle Realitäten sind essentiell immersiv.⁷

Das zweite Beispiel kehrt diese Taktik um. Nicht das Publikum wird virtuell versetzt, sondern die bezeugende Person selbst vor Ort als Raumbild projiziert. Es handelt sich um das Projekt *New Dimensions in Testimony*, das 2010 vom

2 Beispielsweise *Purity Beats Everything* (Jon Bang Carlsen 2007), *Healing Voices* (Riva Finkelstein 2009), *The Void: In Search of Memory Lost* (Stephen Smith 2010), *Visions of My Mother* (Alex Budman 2013) oder *Political, Polish Jew: The Story of Pinchas Gutter* (Zvike Nevo 2014).

3 Im Interesse einer besseren Lesbarkeit wird im Folgenden der Plural »Zeugen« nicht ausdrücklich in geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen differenziert. Die gewählte männliche Pluralform soll eine adäquate weibliche Form gleichberechtigt einschließen.

4 Die Debatten im Überblick versammelt etwa der Band Keitz/Weber: *Mediale Transformationen des Holocausts*, ebenso wie das Dossier »Geschichte und Erinnerung«, hg. v. Bundeszentrale für politische Bildung. Download unter URL: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/> [Stand: 11/18].

5 Vgl. Tribeca Film Festival: *The Last Goodbye*. URL: <https://www.tribecafilm.com/filmguide/last-goodbye-2017> [Stand: 11/18].

6 Vgl. Bilandzic: »Immersion«, S. 273.

7 Vgl. Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, S. 22.

Institute for Creative Technologies (ICT) und der *Shoah Foundation* an der *University of Southern California* entwickelt wurde. Pinchas Gutter ist im Rahmen dessen einer von mittlerweile 16 Zeitzeugen, die vor einem Green Screen aufgenommen und interviewt wurden, um als bewegte Körperabbilder anschaulich zu werden. Da es bald keine Holocaustüberlebenden mehr gibt, sollen ihre Erinnerungen dem Prozess der Vergänglichkeit standhalten, indem sie gespeichert und an die Erscheinung ihrer Besitzer*innen gebunden werden. Es heißt auch hier, diese »interaktiven Biografien« würden eine immersive Erfahrung über den Zugang der Virtuellen Realität generieren.⁸ Virtualität und Immersion werden also abermals miteinander enggeführt. Allerdings unter der Prämisse, dass beide Konzepte für umgekehrte Raumbildbedingungen geöffnet und anschlussfähig gemacht werden.

Eine solche Öffnung der Konzepte passt zur gegenwärtigen Konjunktur der Immersion. Denn die interdisziplinäre Ausdehnung des Begriffs veranlasst notwendigerweise, dass seine Bestimmungen regelmäßig hinterfragt und neu verhandelt werden. Das kann ebenso die Schärfung wie die Verschlagwortung oder Aufweichung des Begriffs anstoßen. Diese begriffliche Verunsicherung macht sich auch in Bezug auf die bereits erwähnte Formel, Virtuelle Realitäten seien essentiell immersiv, bemerkbar. Ist doch zunehmend zu beobachten, dass sie sich hin zu Lambert Wiesings Einschätzung, »eine virtuelle Realität kann zwar, muss aber keineswegs immersiv sein«,⁹ verschiebt. In diesem Sinne möchte auch der nachstehende Text nicht festlegen, was immersive Medien sind. Stattdessen geht er davon aus, dass Immersion ein spezifischer Modus ist, der die partizipative Einlassung beschreibt aber potenziell jedem audiovisuellen Medium zukommen kann. Daher ist im Folgenden vielmehr von Interesse, welche anthropomedialen Relationen hinter den immersiven Topoi virtueller Zeugenschaft greifbar werden und welche Hoffnungen, Wagnisse und Probleme damit verbunden sind.

Daher wird, nach einer Vertiefung des Projekts *New Dimensions in Testimony*, speziell die audiovisuelle Bewegung (als Bildeigenschaft sowie im Sinne des Bewegt-Werdens) in den Blick genommen. Anschließend soll es um die Rolle der Zeitzeugen und ihre Zentralität innerhalb der Erinnerungskultur gehen. Vor diesem Hintergrund wird schließlich diskutiert, welche Chancen und Risiken der Einsatz interaktiver Biografien birgt. Immersion wird hier nicht nur in Bezug auf die medialen Potenziale und Absichten, sondern auch bezüglich ihrer Rezeptionsbedingungen befragt. Im Zuge dessen richtet sich das Kapitel *Austerlitz* noch einmal an den aktuellen Umständen des Holocaustgedenkens und seinen medialen Kontexten aus. Schließlich scheinen Vergangenheit und Zukunft abermals in der spezifischen Ästhetik der vorgefundenen Erinnerungsbilder auf.

8 Vgl. USC Shoah Foundation: *New Dimensions in Testimony*, 2017. URL: <https://sfi.usc.edu/news/2017/12/20656-new-dimensions-testimony-npr> [Stand: 11/18].

9 Wiesing: *Artifizielle Präsenz*, S. 109.

1. NEUE DIMENSIONEN DER ZEUGENSCHAFT

Im April 2017 alarmierte die Tageszeitung *taz* »Scheidende Zeitzeugen. Die jüngsten Überlebenden des Holocaust sind heute 72 Jahre alt. Wenn sie sterben, stehen Museumspädagogen vor einer Herausforderung«.¹⁰ Damit aktualisierte sie die Debatte um den Wandel der Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust nach dem Ende der biografischen Zeugenschaft. Neben der Rolle der Zeugen wird im Mittelpunkt dieser Debatte vor allem verhandelt, welche Vermittlungsmöglichkeiten und Medien in Zukunft das Gedenken sicherstellen könnten. Denn, so die Annahme, mit den Zeugen schwinden auch Erinnerung und Mahnung an den nationalsozialistischen Genozid.

Auch das Projekt *New Dimensions in Testimony* nimmt sich dieser Problematik an und sieht in der Inszenierung der Überlebenden als responsive, lebensgroße Raumbilder einen Lösungsansatz. Digitalität wird dabei in verschiedenerlei Hinsicht genutzt und gepriesen. Zum einen, was ihre Speicherleistung betrifft und zum anderen bezüglich der Visualisierungs- und Partizipationsmöglichkeiten. Um die interaktiven Biografien zu erzeugen, kommt die sogenannte *Light Stage* Technologie zum Einsatz. Hierbei werden die Zeitzeugen von sieben Kameras vor dem Green Screen aufgenommen, um in der Postproduktion scheinbar rahmenlose, dreidimensionale Körperabbilder von ihnen zu erzeugen. Während der Aufnahmen werden sie interviewt und von einer Software für natürliche Spracherkennung aufgenommen. Ein Algorithmus ordnet die Antworten anschließend in einer logischen Reihenfolge an, die im Gespräch durch Schlagworte aktiviert wird.¹¹ Im Rahmen der Inszenierungen werden die Zeitzeugen auf ein Glasdisplay projiziert. Von Pinchas Gutter gibt es alleine 25 Stunden Videomaterial, in dem er auf etwa 2.000 gestellte Fragen antwortet.¹²

Obwohl hierbei keine Holographie, sondern lediglich Projektionstechnik (mit Anleihen beim *Peppers Ghost* Trick)¹³ zum Einsatz kommt, werden die besagten Bilder häufig mit Hologrammen assoziiert. Diese Tatsache schlägt sich besonders in ihrer medialen Verhandlung nieder.¹⁴ So werden die Projektionen immer wie-

10 Seufert: »Scheidende Zeitzeugen«. URL: <http://www.taz.de/!5396307/> [Stand: 11/18].

11 Im Gegensatz zu Sprachassistenten wie Siri oder Alexa wird hier kein lernfähiger Algorithmus angewandt; es geht lediglich um die Sortierleistung.

12 Vgl. McMullan: »The Virtual Holocaust Survivor: How History Gained New Dimensions«, URL: <https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/18/holocaust-survivor-hologram-pinchas-gutter-new-dimensions-history> [Stand: 11/18].

13 So basieren die meisten holographischen Projektionen noch heute auf dem Prinzip des Spiegel- und Illusionstricks *Peppers Ghost*, der bereits 1863 patentiert und für phantasmagorische Inszenierungen am Theater eingesetzt wurde.

14 Vgl. ebd.; vgl. Goode: »Are Holograms the Future of how we capture Memories?«, URL: <https://www.theverge.com/2017/11/7/16613234/next-level-ar-vr-memories-holograms-8i-actress-shoah-foundation> [Stand: 11/18]; vgl. Maiberg: »In the Future the Holocaust is

der als Hologramme adressiert und in entsprechender Diskursnähe verhandelt. Augenfällig dient ebenso der Name *New Dimensions in Testimony* der Akzentuierung eines mehrdimensionalen (hier körperlich-räumlichen) Effekts. Die offizielle Erklärung zum Titel beruft sich indes auf die Zeit als vierte Dimension. Demzufolge seien die interaktiven Gespräche mit den Überlebenden eine Möglichkeit, »durch die Zeit«¹⁵ zu kommunizieren. Doch selbst dieser Aufschluss hat Anleihen beim Hologramm. Allerdings in Bezug auf seine populärkulturelle Prägung, denn häufig werden Hologramme in der Science-Fiction als Kommunikationstechniken gedacht, die jemanden oder etwas aus zeitlicher oder räumlicher Distanz telepräsent machen. Technische Innovation und futuristische Vision haben hier offensichtlich ein Korrespondenzverhältnis.

Ferner überspitzt die Wissenschaftsfiktion das Anliegen der meisten audiovisuellen Medien – nämlich die Anwesenheit des Abwesenden. Immersion ist insofern damit verbunden, als dass sie im Medienkontext häufig den Grad dieser Anwesenheit im Sinne der partizipativen Einlassung artikulieren soll. Dementsprechend werben neue Medien häufig mit dem Versprechen, noch immersiver und unsichtbarer¹⁶ als ihre Vorgängermodelle zu sein und streben ebendies medientechnisch an. Auch *New Dimensions in Testimony* spielt diese Karte, um sich von den übrigen 55.000 Videoaufzeichnungen des *Visual History Archive* abzuheben. Deshalb lässt sich über den Vergleich zum Videozeugnis besonders gut veranschaulichen, wo die Raumbilder ihr immersives Potenzial verorten und was sie für den Erinnerungskontext (dis)qualifiziert.

2. AUDIOVISUELLE BEWEGUNG

Im Rahmen seiner Untersuchung der Video- und Filmzeugnisse des Holocaust stellt der Linguist und Judaist James Edward Young gleich zu Beginn fest:

Im Holocaust-Videozeugnis überschneiden sich [...] zwei Ebenen der erzählerischen Darstellung, die filmische mit ihrer Horizontalbewegung, ihren Schnitten, ihrem Nebeneinander von Bildern, und die der eigentlichen Geschichte des Überlebenden selbst, die so zu einer Darstellung in der Darstellung wird.¹⁷

Dieser Punkt ist für ihn deshalb so zentral, weil er die Konstruktionsaspekte der Erzählung antizipiert und dabei hilft, die eigentliche Leistung der Videointerviews

just another Hologram«, URL: https://motherboard.vice.com/en_us/article/ez3m4p/in-the-future-the-holocaust-is-just-another-hologram [Stand: 11/18].

15 Zitat in Originalsprache »though [sic!] the fourth dimension of time« (USC Shoah Foundation: *New Dimensions in Testimony*, 2012. URL: <http://ict.usc.edu/prototypes/new-dimensions-in-testimony/> [Stand: 11/18]).

16 Vgl. Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs*, S. 41; vgl. Weber: »Erinnerungskulturen in medialer Transformation«, S. 46.

17 Young: »Video- und Filmzeugnisse des Holocaust«, S. 244.

zu durchdringen. Denn Young zufolge könne es niemals das Ziel des filmischen Zeugnisses sein, Erfahrungen zu dokumentieren oder Fakten zu präsentieren. Vielmehr zeige es den Zeugen dabei, wie er Zeugnis ablegt, und somit das Verständnis und die Bedeutung, die bei der Tätigkeit des Zeugnisablegens selbst erzeugt werden.¹⁸ Gerade deshalb spricht Young dem Videozeugnis einige Vorteile zu. Im Vergleich zu literarischen Texten etwa könne es die Momente schmerzhafter Selbsterkenntnis und Selbstbesinnung sichtbar machen und so die Tragweite der entstandenen Wunden vermitteln.¹⁹ Neben dieser affektiven Dimension entfaltet das Videobild außerdem eine regenerative Kraft. Denn, »[d]ie Videoaufnahmen zeigen uns heile Menschen, mögen diese innerlich auch noch so zerstört sein, und geben auf diese Weise den Überlebenden – und damit auch den ermordeten Opfern – ihre Identität als Menschen zurück«, ²⁰ so Young.

Damit pointiert er die Wirkmacht der Bilder. Aber anstatt den Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust einzugehen, ist Young vielmehr daran gelegen, die Ambivalenzen verschiedener Formate ausfindig zu machen. Ähnlich wie Georges Didi-Hubermann geht er von Bildern aus, die trotz ihrer Unvollständigkeit etwas berichten und überliefern, obgleich Didi-Hubermann hier den Riss und die Spur stark macht und Young ganz gegenteilig eine sichtbare Regeneration.²¹ Dementsprechend kommt es Young auch weniger darauf an, die Produktionsumstände oder -dynamiken (etwa zwischen Zeug*in und Interviewer*in) offenzulegen. Entscheidender ist für ihn, die Aktivität und das Konstruieren der Bezeugenden selbst abzubilden, um ein metahistorisches Wissen zugänglich zu machen.²² Das wird besonders dann nachvollziehbar, wenn die Darstellungen als unterschiedliche Quellen in den Blick geraten. Denn im Gegensatz zu einer Lagerfotografie (bei Didi-Hubermann) wird ein Videointerview nicht als Primär- sondern Sekundärquelle wirksam. »Was von Auschwitz bleibt« – um Giorgio Agamben zu beleihen – zeigt sich weniger in Setting und bildlicher Auslassung, sondern vielmehr in der Performanz. So werden die Risse und Spuren des Holocaust hier allem voran in der mimisch-sprachlichen Erzählung der Interviewten offenbar. Vor diesem Hintergrund wird auch die Tradition des Zeitzeugeninterviews als Methode der *Oral History* ersichtlich, die mit dem Anspruch einer alternativen Geschichtserzählung versucht, das etablierte Faktenwissen durch subjektive Berichte anzureichern.

Natürlich geben auch die Umstände der Interviewhervorbringung wichtigen Aufschluss; aber das gilt nicht so sehr den historischen Geschehnissen des Holocaust, sondern vielmehr ihrer Verarbeitung, Verhandlung und Gedenkkultur. Daher reflektiert auch Young die Relevanz produktionsbezogener Fragen. Und er stellt Konflikte in der Isolierung von Zeugenaussagen fest: Indem der Interviewte

18 Vgl. ebd., S. 246.

19 Vgl. ebd., S. 250.

20 Ebd., S. 253.

21 Vgl. Didi-Hubermann: *Bilder trotz allem*, S. 93, 152ff., 254.

22 Vgl. ebd., S. 256.

von der Gesprächssituation losgelöst wird, erscheine er als Verkörperung der Darstellung und umgekehrt. Das aber erschwere die kritische Auseinandersetzung, weil die Interpretation des Videozeugnisses eines Überlebenden fast einer Kritik des Überlebenden selbst gleichkäme.²³

Dieses Dilemma verschärft sich in Bezug auf die interaktiven Biografien von *New Dimensions in Testimony*, weil sie im Realraum wirken sollen. Medientechnisch sprechen die Raumbilder im Vergleich zu den Videozeugnissen nämlich in der Tat eine explizitere Immersionseinladung aus. Sofern die Medientechnik bis zur Unsichtbarkeit zurücktritt, treten die rahmenlosen Abbilder als Körper hervor. Hinzu kommt die Möglichkeit der Befragung, um das Involvement zu steigern. Die Zeugen sollen unvermittelt als solche sichtbar, die Darstellung als Körper wirksam werden. Doch durch die Gleichsetzung von Bild und Zeug*in wird der kritische Abstand in zweifacher Hinsicht torpediert: zum einen, weil die Trennschärfe zwischen Inszenierung und Zeugenaussage verwischt und zum anderen, weil dem Publikum eine direkte Teilhabe an der Aussage simuliert wird. Im Gegenzug hat dieser Distanzverlust aber auch das Potenzial, die genannten affektiven und regenerativen Qualitäten des Videozeugnisses zu intensivieren. Denn die Bezeugenden werden nicht länger dabei gezeigt, wie sie Zeugnis ablegen; es scheint, sie legen das Zeugnis direkt vor uns ab. Wir werden in das Zeugnisablegen involviert. So wird im Hintergrund dieser Erfahrung eine spezielle Unmittelbarkeit aktiv. Oder wie der Literaturwissenschaftler Lawrence Langer punktiert:

Wenn wir Zeugenaussagen beiwohnen, befinden wir uns in der Gegenwart einer Vergangenheit, die weder ausgelöscht wurde noch werden kann, eines Moments, der uns weniger repräsentiert als vielmehr re-präsentiert wird, der sich uns nicht so sehr darstellt als eher erneut stellt [...].²⁴

Damit unterstreicht Langer die Qualitäten der Vergegenwärtigung, Re- und Wiederformulierung in der Zeugenaussage. Gleichwohl sind das nicht die einzigen Gründe für die zentrale Stellung der Zeugen innerhalb der Erinnerungskultur.

3. DIE ROLLE DER ZEUGEN

Als grundlegender Einschnitt für die Herausbildung der Zeugenschaft gilt der 1961 geführte Eichmann-Prozess in Jerusalem.²⁵ Das mag sicherlich auch an seiner prominenten Aufarbeitung durch Hannah Arendt liegen. Die entscheidende Besonderheit aber war, dass er weltweit im Fernsehen ausgestrahlt wurde und etwa

23 Ebd., S. 263.

24 Langer: »Die Zeit der Erinnerung«, S. 59.

25 Vgl. Wieviorka: »Die Entstehung des Zeugen«, S. 136; vgl. Assmann: »Vier Grundtypen der Zeugenschaft«, S. 42; vgl. Elm: »Erinnerung ohne Zeugen«, S. 146-150.

100 Überlebende in das Licht der Öffentlichkeit brachte, ihnen Gehör und Anschauung verlieh. Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann sieht hier allerdings noch eine *juridische* Rolle der Zeugen im Vordergrund. Erst allmählich hätte sich daraufhin ein gesellschaftliches Milieu der Anteilnahme aufgebaut, das sich auch außerhalb der institutionellen Rahmen den Überlebenden widmete und die Rolle des *moralischen* Zeugen ermöglichte.²⁶ Für Assmann markiert dieser »moralische Zeuge« erst den gänzlich neuen Typus der Zeugenschaft. In Anlehnung an den Philosophen Avishai Margalit charakterisiert sie ihn durch drei Hauptaspekte: die verkörperte Wahrheit (der Körper als bleibender Schauplatz der Gewalt), die Konstruktion einer moralischen Instanz (Hervorbringung einer moralischen Gemeinschaft, die außerhalb von Institutionen steht und auf Werten der Menschenwürde gründet) und die Wahrheitsmission (als Gegensatz zum Verschleierungsbedürfnis der Täter).²⁷ Anders als Young spricht Assmann also gerade dem Körper zu, statt der regenerativen vielmehr eine mahnende Funktion zu haben, auf der die moralische Instanz aufbaut.

Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch der Philosoph Giorgio Agamben, wählt er mit dem etymologischen auch einen völlig anderen Zugang. So leitet er den Begriff des Zeugen vom griechischen *mártys* und dem Begriff des Märtyrers ab. Die Entsprechung besteht allerdings nicht im klassischen Sinne eines den Glauben bekennenden Todes, sondern greift Agamben zufolge in Bezug auf zwei andere Aspekte:

Der erste betrifft den griechischen Terminus selbst, der von einem Verb abstammt, das »erinnern« bedeutet. Der Überlebende, der *superstes*, ist zur Erinnerung berufen, er ist gezwungen zu erinnern. Der zweite liegt tiefer und ist aufschlußreicher. [...] Die Lehre vom Martyrium entsteht [...], um das Skandalon eines sinnlosen Todes zu rechtfertigen, eines Blutbades, das nur als absurd erscheinen konnte.²⁸

Beide Ansätze unterstreichen schließlich, dass die Zeugen unverzichtbar für ein kollektives Erinnern und das Fortbestehen eines entsprechenden moralischen Bewusstseins sind, weil sie die Wahrheit der sinnlosen Verbrechen gegen die Menschlichkeit erinnern und bezeugen.

Vor diesem Hintergrund wird auch die Ambivalenz der interaktiven Biografien greifbar. Denn zum einen boykottieren sie gerade die Körperlichkeit und damit Fragilität und Sterblichkeit, Stärke und Handlungsmacht. Zum anderen besteht ihr Anliegen darin, die Körper der Zeugen samt Sprache, Gestik und Mimik in den Vordergrund zu rücken. Die besondere Medienleistung dahinter ist womöglich eine Inszenierung der Zeugen selbst als Medien respektive der-Zeit-enthobene Mittler. Dieser Aspekt wird durch die holographische Ästhetik unter-

26 Vgl. Assmann: »Vier Grundtypen der Zeugenschaft«, S. 43.

27 Ebd., S. 44.

28 Agamben: Was von Auschwitz bleibt, S. 23f.

strichen, aktiviert sie doch die Zukunftsvorstellungen der ganzheitlichen Telepräsenzvermittlung. Und zwar insbesondere als responsive Speicherstrategie (in Abgrenzung zu ebenjenen Verfahren, die lediglich in der Lage sind, einen Teil der abwesenden Person zu übertragen).

Die ästhetischen Effekte sind sogar noch weitgreifender. Im Film tritt das anthropomorphe Hologramm häufig als zukunftsweisender Wissensträger auf. Eine Einschreibung, die im Falle der Raumbildinstallationen gleich zweifach wirksam wird: Denn neben den Assoziationen zu Filmhologrammen sehen wir in erster Linie gealterte Menschen, die aus ihrem Leben berichten. Sowohl das hohe Alter als auch die Lebenserfahrung sind zwei wesentliche Merkmale der Weisheitstope.²⁹ Über diese spezielle Ästhetik werden schließlich progressive Implikationen des Hologramms übetragen und durch sie ein technik-affirmativer Fortschrittsglaube wirksam,³⁰ der mit den anthropologischen Grenzen hadert und doch ikonisch am Menschen festhält. Er verweist abermals auf die Hoffnungen, die wir in neue Medien haben und illustriert, inwiefern wir immer schon Teil ihrer Versprechungen sind. Denn im Versuch, die Wirkmacht der Zeitzeugen in eine Hologrammästhetik zu überführen, scheint auch ein bildhistorisches Sediment auf. So wird neben der Gestalt der Zeugen ein diaphaner Körper aktiv, der auch das Geisterhafte zur Anschauung bringt und im Erinnerungszusammenhang ein Vergangenes, Unverfügbares, Abwesendes verbildlicht. Exemplarisch dafür (das wird auch in der medientechnischen Verwandtschaft zwischen populärkulturellen Hologrammen und dem *Peppers Ghost* Trick greifbar) sind etwa die Phantasmagoria-Vorführungen um 1800, bei denen verstorbene Ikonen oder Familienangehörige posthum in Nebel und Rauch projiziert wurden. Neben den progressiven Referenzen führen die interaktiven Biografien also auch rückwärtsgewandte mit. Gleich der virtuellen Gedenkkultur, die versucht ein zukünftiges Erinnern sicherzustellen und alte mit neuer Bildsprache zu verschränken. Den Verstorbenen kommt im Rahmen dessen die spezielle Funktion zu, als Vergangenheit ansichtig zu werden, um Orientierung für die Zukunft zu geben. Im diaphanen Körper geht die Vagheit beider Zeitmodi schließlich als eine durchscheinende Qualität auf.

Doch diese Qualität birgt auch Gefahren der Verfremdung und Trivialisierung. Denn durch die fiktionalen Verwendungszusammenhänge werden gerade da Schein- und Trugbildassoziationen geweckt, wo es explizit nicht um erdachten Stoff, sondern um die Beglaubigung und Mahnung tatsächlicher Verbrechen geht. Diese Kritik greift insbesondere dort, wo eine grundsätzliche Ablehnung der bildlichen Darstellung im Kontext des Holocaust-Gedenkens vorherrscht oder Skepsis gegenüber Nachahmungstechniken besteht. Denkbar ist weiter, dass die

29 Gunreben: »Das Alter und die Weisheit«, S. 47-52.

30 Denn das technische Hologramm war von Beginn an mit der amerikanischen Exportpolitik verwoben und wurde besonders in der Nachkriegszeit in den Dienst gestellt einen modernen, fortschrittlichen Zeitgeist zu repräsentieren. Auch die Science-Fiction griff die Idee einer »Technologie der Zukunft« auf und wirkte entschieden an dieser Implikation mit (vgl. Johnson: Holograms, S. 83).

Raumbildzeugnisse durch ihre performative Limitierung oder in Konkurrenz zu neueren Medien abnutzen.³¹ Zudem bringt die Auslagerung der Zeugenschaft ins Virtuelle jene Probleme der beliebigen wie gezielten Be- und Verarbeitung, Manipulation und Dekontextualisierung mit sich. Darauf weist auch der Geschichtswissenschaftler Jan Taubitz hin, wenn er in seinen Untersuchungen zu den pädagogischen Programmen der *Shoah Foundation* für die multimediale Lernplattform */Witness* zu bedenken gibt, dass Unterhaltungs- und Individualisierungswert den Zugang zur Geschichte versperren können.³²

Die interaktive Vermittlung muss also einen Spagat zwischen seriöser Aufklärung und zeitgemäßer Bildungsstrategie leisten, denn auch im Holocaust-Gedenken ist die Bereitschaft zur Einlassung – und damit die Dringlichkeit der moralischen Verantwortung – zunehmend umkämpft. Dementsprechend hat die strategische Immersion massive Konkurrenz von der latenten, privaten. Das führt auch der in Deutschland produzierte Dokumentarfilm *Austerlitz* des ukrainischen Regisseurs Sergei Loznitsa aus dem Jahr 2016 anschaulich vor Augen. So konkretisiert und problematisiert er mit stoischer Kamera, unter welchen Bedingungen Gedenken heute stattfindet und von welcher Komplexität der aktuelle Wandel durchzogen ist. Aus diesem Anlass eine kurze Mitführung.

4. AUSTERLITZ

Teleobjektiv-Totale auf die Fensterfront eines Gebäudes. Trotz Schwarzweißbild ist auszumachen, dass es sich um einen Sommertag handelt: überall kurze Kleidung, die Fenster stehen zur Lüftung offen. Menschen betreten den Raum, darunter ein Mann mit Selfie-Stick in der Hand. Teilnahmslos führt er ihn um sich herum, betritt den Fensterrahmen und ist nun deutlich in unserem Fokus. Er aber blickt nicht hinaus, nicht zu uns, nur auf das andere Ende des Sticks. Eine andere Szene zeigt ein Tor, auf dem spiegelverkehrt »Arbeit macht frei« zu lesen ist. Darum ein Gewimmel von Leuten mit Camcordern, Kameras und Smartphones. Viele von ihnen lassen sich vor dem Schriftzug fotografieren. Allmählich wird deutlich: wir sehen Menschen dabei zu, wie sie das ehemalige Konzentrationslager Auschwitz besuchen. Mit ihnen zieht ein selbstvergessener und digital-verbildeter Tourismus im Zeichen der sich-wandelnden Erinnerungskultur über die Leinwand.

Obwohl Loznitsa die Bilder sprachlich unkommentiert lässt, werfen seine minutenlangen Fixierungen unvermeidlich Fragen auf. Etwa, ob es angebracht ist, ein T-Shirt mit der Aufschrift »Cool Story Bro« zu tragen, oder wann die Dokumentation des KZ-Besuchs wichtiger geworden ist als der Besuch selbst. Es scheint, als schiebe sich das individuelle *Andenken* vor ein kollektives *Gedenken*.

31 Ein solches Szenario nimmt etwa der Film *Bladerunner 2049* (Denis Villeneuve/USA 2017) vorweg, wenn er die phantasmagorischen Effekte eines ausgedienten Elvis-Hologramms veranschaulicht und mit neuer Technik kontrastiert.

32 Vgl. Taubitz: Holocaust Oral History und das lange Ende der Zeitzeugenschaft, S. 153f.

Digitalität löst hier nicht die Hoffnung ein, die Nähe zur Vergangenheit zu speichern und zu konservieren; im Gegenteil, sie wirkt distanzverstärkend, wenn der rezipierende Blick grundsätzlich durch die Kamera hindurch und unter Einfluss ihrer Dispositive erfolgt. Oder gar ständig zurückgeworfen wird – auf die eigene Inszenierung im Setting, an der eigenen Rolle im historischen Kontext vorbei. Denn bei einem Selfie ist der Hintergrund nicht unwichtig, aber im Vergleich zum gezeigten Gesicht wird ihm nur wenig Platz zuteil.

Die Szenen aus *Austerlitz* überspitzen diese Gewichtung und können natürlich nur einen Teil der Zustände abbilden. Dennoch geben sie Impulse für eine Reflexion: Ist der dargestellte Besuchertypus der, dem wir entsprechen wollen, können oder werden? Inwiefern denken die virtuellen Projekte bereits solche neuen Umstände und Ästhetiken mit? Klar wird auch, dass die »Herausforderung Digitalität« nicht nur Sache der Vermittlungsstrategie, sondern auch des Settings und der Rezipierenden ist. Im Spannungsfeld von interaktiven Biografien und *Austerlitz*-Tourismus zeigt sich zudem, dass ein Wandel der Erinnerungskultur nicht erst bevorsteht, sondern offensichtlich schon im Vollzug ist – samt seiner Immersionsnarrative, -konkurrenzen und -effekte. Wie deutlich wurde, zeigt sich das auch am spezifischen Erinnerungsbild des diaphanen Körpers, insofern hier auf prägnante Weise alte und neue Techniken ebenso wie vergangene und zukünftige Implikationen zusammentreten.

Das wird am Beispiel *Austerlitz* in der besprochenen Zweiheit deutlich. Filmisch in Bezug auf die Rezeptions- und Partizipationskontexte und im gleichnamigen Roman von Winfried Georg Sebald (der die Inspiration für Loznitsas Titel war) in Bezug auf den diaphanen Körper. Entsprechend heißt es im Roman, der die Lebensgeschichte des jüdischen Kunsthistorikers Jacques Austerlitz erzählt, über Erinnerungsbilder:

Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und hergehen können, und je länger ich es bedenke, desto mehr kommt mir vor, daß wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal, unter bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen sichtbar werdende Wesen sind.³³

Damit kehrt Sebald die Vision um, in eine Perspektive der Toten auf die irdische Existenz. Doch wieder sind es Lichtkörper, die der Erinnerung eine Zukunft weisen und was durch sie hindurchscheint, bleibt der opake Hintergrund. Er markiert nicht zuletzt den Realraum der Betrachtenden und mithin die Umstände, unter

33 Sebald: *Austerlitz*, S. 265.

denen die Erscheinungen überhaupt erst Bedeutung erlangen können. Was und wie sich etwas zeigt, ist damit abermals von seiner Grundierung und seiner Rahmung abhängig.

LITERATUR

- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III) [1998], aus dem Italienischen von Stefano Monhardt. 5. Auflage. Frankfurt a. M. 2013.
- Assmann, Aleida: »Vier Grundtypen der Zeugenschaft«, in: Fritz Bauer Institut (Hrsg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M./New York 2007, S. 33-51.
- Bilandzic, Helena: »Immersion«, in: Wünsch et al. (Hrsg.): Handbuch Medienrezeption. Baden-Baden 2014, S. 273-290.
- Bundeszentrale für politische Bildung: Geschichte und Erinnerung. Bonn 2017, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/>, 19.11.2018.
- Didi-Hubermann, Georges: Bilder trotz allem, aus dem Französischen von Peter Geimer. München [2007] 2017.
- Elm, Michael: Erinnerung ohne Zeugen, in: Online-Dossier *Geschichte und Erinnerung*. Bundeszentrale für politische Bildung. Bonn [2008] 2017, S. 146-150.
- Goode, Lauren: Are Holograms the Future of how we capture Memories?, in: The Verge, 07.11. 2017, <https://www.theverge.com/2017/11/7/16613234/next-level-ar-vr-memories-holograms-8i-actress-shoah-foundation>, 19.11.2018.
- Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien. Berlin 2001.
- Gunreben, Marie: Das Alter und die Weisheit. Literarische Entwürfe vom Realismus bis zur Gegenwart. Würzburg 2016.
- Hoffmann, Stephan: Geschichte des Medienbegriffs. Hamburg 2002.
- Jewish Federation of Ottawa: Pinchas Gutter Biography, <https://jewishottawa.com/shoah/pinchas-gutter-biography>, 19.11.2018.
- Johnson, Sean F.: Holograms. A Cultural History. Oxford 2016.
- Langer, Lawrence: Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust, in: Baer, Ulrich (Hrsg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt a. M. 2000, S. 53-67.
- Maiberg, Emanuel: »In the Future the Holocaust is just another Hologram«, in: Vice Motherboard, 25.04.2017,

- https://motherboard.vice.com/en_us/article/ez3m4p/in-the-future-the-holocaust-is-just-another-hologram, 19.11.2018.
- McMullan, Thomas: »The virtual Holocaust Survivor: how History gained New Dimensions«, in: The Guardian, 18.06. 2016, <https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/18/holocaust-survivor-hologram-pinchas-gutter-new-dimensions-history>, 19.11.2018.
- Sebald, W.G.: Austerlitz. München/Wien 2001.
- Seufert, Jonas: »Scheidende Zeitzeugen«, in: taz online, 11.04.2017, <http://www.taz.de/!5396307/>, 19.11.2018.
- Taubitz, Jan: Holocaust Oral History und das lange Ende der Zeitzeugenschaft. Göttingen 2016.
- Tribeca Film Festival: Section Film Guide *The Last Goodbye*, 2007, <https://www.tribecafilm.com/filmguide/last-goodbye-2017>, 19.11.2018.
- USC Institute for Creative Technologies: Section Prototypes *New Dimensions in Testimony*, 2012, <http://ict.usc.edu/prototypes/new-dimensions-in-testimony>, 19.11.2018.
- USC Shoah Foundation: Section Institute News *New Dimensions in Testimony on NPR*, 2017, <https://sfi.usc.edu/news/2017/12/20656-new-dimensions-testimony-npr>, 19.11.2018.
- Von Keitz, Ursula/Weber, Thomas (Hrsg.): Mediale Transformationen des Holocausts. Berlin 2013.
- Weber, Thomas: »Erinnerungskulturen in medialer Transformation. Zum fortgesetzten Wandel der Medialität des Holocaust-Diskurses«, in: Von Keitz/Weber 2013, S. 23-60.
- Wiesing, Lambert: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a. M. 2005.
- Wieviorka, Annette: Die Entstehung des Zeugen, in: Smith, Gary (Hrsg.): Hannah Arendt Revisited: »Eichmann in Jerusalem« und die Folgen. Frankfurt a. M. 2000, S. 136-159.
- Young, James Edward: »Neuntes Kapitel: Video- und Filmzeugnisse des Holocaust«, in: Ders.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, übersetzt von: Schuenke, Christa. 1. Auflage. Frankfurt a. M. [1988] 1997, S. 243-265.

