

Jan Taubitz
Holocaust Oral History
und das lange Ende der Zeitzugenschaft

Jan Taubitz

Holocaust Oral History
und das lange Ende
der Zeitzeugenschaft

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf
und der Axel Springer Stiftung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

© SG-Image unter Verwendung von Standbildern aus Filmen der Shoah

Foundation und des U.S. Holocaust Memorial Museums sowie aus

Wowschwitz – The Sarah Silverman Program (2010)

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

Zugl.: Dissertation, Universität Erfurt, 2014.

ISBN 978-3-8353-1843-4

urn:nbn:de:gbv:547-202100599

Inhalt

Einleitung	9
Das lange Ende der Zeitzeugenschaft	9
Gegenstand, Zeitraum, Ort der Untersuchung	16
Zielstellung und Aufbau der Untersuchung	22
Sprache der Interviews	25
<i>Holocaust Oral Histories</i> : Ereignis und/oder Erinnerung	29
Theoretisch-methodische Überlegungen: Gedächtnis oder Diskurs	36

I. Historisierung

1. <i>Holocaust Oral History</i> vor 1979: Grundzüge ihrer historischen Entwicklung	53
Die Nachkriegszeit: David P. Boder in Europa	56
Die 1950er und 1960er Jahre: Erinnerung ohne <i>Oral History</i>	61
Der Eichmann-Prozess als »Ankunft der Zeitzeugen«	63
Transformation der Erinnerungskultur in den 1970er Jahren	65
Wandel der Methode <i>Oral History</i> : Eine Technik- und Kulturgeschichte	67
Die Zwischenphase: <i>Holocaust Oral History</i> in den 1970er Jahren	74
Die Research Foundation for Jewish Immigration	75
Die William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committee	77
Die Zäsur in der Erinnerungskultur 1978/1979	82

II. Institutionalisierung

2. Archiv, Museum und Stiftung: Die Institutionalisierung von <i>Holocaust Oral History</i> seit 1979	89
»Dog in the Manger« – das Fortunoff Video Archive	103
»Like the Library of Congress« – das U. S. Holocaust Memorial Museum	105

»Geniuses at Organization« – die Shoah Foundation	III
Konkurrenz um Spendengelder und Zeitzeugen	120
Yale, D. C., Hollywood – zusammen unschlagbar	123
3. Aufnahme, Erschließung, Konservierung und Verbreitung von <i>Holocaust Oral Histories</i>	127
Phase 1: Aufnahme	127
Phase 2: Erschließung, Konservierung und Verbreitung	142
III. Medialisierung	
4. <i>This Is Your Life</i> (1953): Ein amerikanisches Narrativ des Überlebens	161
Die ersten Holocaust-Lebensgeschichten im US-amerikanischen Fernsehen	169
<i>This Is Your Life</i> in den 1950er Jahren	171
Der Auftritt der Holocaust-Überlebenden Hanna Bloch Kohner	173
<i>This Is Your Life</i> und <i>Holocaust Oral Histories</i>	178
5. <i>Holocaust</i> (1978): Der narrative Rahmen der <i>Holocaust Oral History</i>	186
Dramaturgie und Inhalt von NBCs <i>Holocaust</i>	189
Auswirkungen von NBCs <i>Holocaust</i>	195
Das <i>Emplotment</i> historischer Narrative in Hayden Whites <i>Metahistory</i>	198
Hayden White in der Holocaust-Forschung	201
Historische Narrative in Film/Fernsehen und <i>Oral History</i>	207
Die narrative Modellierung des Anfangs	212
Wiederkehrende Tropen im Mittelteil	224
Die narrative Modellierung des Endes	231
Die dramatische Darstellung des Holocaust – als Tragödie oder Komödie?	233

6. <i>Schindlers Liste</i> (1993): Die Dialektik von <i>Holocaust Oral History</i> und filmischer Rezeption	240
Die Rolle von Überlebenden für die Rezeption Oskar Schindlers	240
<i>Schindlers Liste</i> in <i>Holocaust Oral Histories</i>	248
»Schindlerjuden« in <i>Holocaust Oral Histories</i>	249
Holocaust-Überlebende über <i>Schindlers Liste</i>	251
7. Reflexion: Die Praxis der <i>Holocaust Oral History</i> in Film und Fernsehen	259
<i>The Memory Thief</i> (2008): Kritik an der »Hollywoodisierung«	260
<i>CSI: NY – Jahrzeit</i> (2009): Möglichkeiten und Grenzen	268
<i>Skokie</i> (1981): Der Überlebende in Amerika	271
<i>The Sarah Silverman Program – Wowschwitz</i> (2010): Das Interview als Paradigma	278
Schluss	284
Dank	294
Abkürzungen	296
Quellen und Literatur	297
Archivquellen	297
Publizierte Quellen und Literatur	301
Filme	331

Einleitung

Das lange Ende der Zeitzeugenschaft

New Haven, Connecticut 1985:

Geoffrey Hartman vom *Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale*, dem heutigen *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* (FVA), verkündet in einem Newsletter des Archivs:

Preserving the stories of survivors and other witnesses of the Holocaust is the Archive's most urgent task. As one participant said: »It is five minutes to twelve. We speak now or not at all.« The losses in the survivor community are serious and on the increase.¹

Washington, D. C. 1988:

Das *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM) plant neben dem Bau eines Museums in unmittelbarer Nähe der prächtigen National Mall in Washington, D. C. auch ein eigenes *Oral History*-Programm mit Holocaust-Überlebenden und begründet diesen Schritt wie folgt:

People who survived the Holocaust era are entering old age. In recent years many have died. [...] Because of [...] the aging of the Survivors, it is imperative that the interviewing process begin [sic!] as soon as possible.²

Los Angeles 1994:

Als Steven Spielberg die Gründung der *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, der heutigen *USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education* (SF), bekannt gibt, heißt es in der Pressemitteilung: »The majority of Holocaust survivors are in their seventies and eighties. The window for capturing their testimonies is closing fast.«³

1 Geoffrey Hartman, »Report of the Advisor«, in: *Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale* (Hg.), Newsletter (New Haven: 1985).

2 Oral History Report: An Overview of the Process and Initial Steps, August 20, 1988, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

3 Steven Spielberg Announces Creation of Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Pressemeldung der Shoah Foundation, 31. August 1994, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

London 2001:

Während einer Podiumsdiskussion mit Holocaust-Überlebenden im *Imperial War Museum* meldet sich Harry Fox aus Florida (zu diesem Zeitpunkt 66 Jahre alt) zu Wort: »I'm a survivor. First of all, I don't like this business about being reminded how long I'm going to be in this world. I have a young family [...].«⁴ Zuvor hatte schon Frank Reiss aus New York (71 Jahre) angemerkt: »By the way I'd like to say I don't subscribe to the premise that I won't be around ten years from now.«⁵

Das Ende der Überlebenden oder das »Verschwinden der Augenzeugen«,⁶ das zumeist wie in den ersten drei Zitaten beschworen oder – seltener – zurückgewiesen und heruntergespielt wird, wie die letzteren Beispiele zeigen, ist ein vielbemühter, seit mehr als dreißig Jahren existierender Topos der Holocaust-Erinnerung. Als dieser in den 1980er Jahren auftauchte, hatte die intensive Auseinandersetzung mit der Erinnerung der Holocaust-Überlebenden gerade erst begonnen.⁷ Die »Ära des Zeitzeugen«, wie sie von Annette Wieviorka und anderen beschrieben wurde, beinhaltete somit das gleichzeitige und permanente Verweisen auf ihr nahendes, scheinbar unmittelbar bevorstehendes Ende.⁸ Ohne diesen Aspekt, der oft als Mahnung formuliert wurde, lässt diese sich nicht ergründen. Die Ära der Zeitzeugen wie auch das Ende der Zeitzeugen fallen unmittelbar – so sonderbar es klingt – zusammen.⁹ Gewissermaßen war das Verweisen auf das Ende – der Anfang.

4 Harry Fox zitiert nach Trudy Gold u. a., »The Survivors' Right to Reply«, in: Toby Haggith und Joanna Newman (Hg.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933* (London: Wallflower, 2005), 249.

5 Frank Reiss zitiert nach ebd., 247.

6 Christian Schneider, »Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte«, in: Michael Elm, Gottfried Kößler und Fritz Bauer Institut (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung* (Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2007), 159.

7 Ebd., 158 f.

8 Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, übersetzt von Jared Stark (Ithaca: Cornell University Press, 2006 [frz. 1998]). Das *Age of Testimony* wurde ausgerufen in Shoshana Felman, »Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching«, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992), 5f. Siehe auch Amos Goldberg, »Forum. On Saul Friedländer's *The Years of Extermination*. 2. The Victim's Voice and Melodramatic Aesthetics in History«, *History and Theory* 48 (2009), 229. Und bereits 1977 schrieb Elie Wiesel: »If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony.« Elie Wiesel, *Dimensions of the Holocaust* (Evanston: Northwestern University Press, 1977), 9.

9 So erklärte Lutz Niethammer, einer der bekanntesten *Oral Historians* Deutschlands, auf einer Tagung im Jahr 2001 den Zeitzeugen zur Figur des 20. Jahrhunderts und verkündete gleichzeitig seinen baldigen Tod. Christoph Classen, »Die Mühen der

Es lassen sich unzählige weitere Fälle aus den unterschiedlichen Bereichen der Erinnerungskultur¹⁰ anführen, die sich in diesen Diskurs eingeschrieben haben und in denen voreilig der Tod der letzten Holocaust-Überlebenden verkündet wurde. Einige wenige Beispiele müssen hier genügen. Die Historikerin Judith Miller mahnte:

Most of the survivors have died or are dying. Soon, all will be gone. Consequently, many have become obsessed of late with speaking out. They feel compelled to tell their stories now, before it is too late.¹¹

In einem der ersten Kompendien über Holocaust-Interviews steht in der Einleitung:

Thus the creation of historic sources by a planned effort, an interview or »oral history« program, was indicated before the increasingly aging immigrant group of the Nazi period would pass from the scene.¹²

Holocaust-Überlebende bemühten das Szenario selbst. Sol Wieder wird in der New York Times zitiert: »Let's be honest. In 10, 15 years, there won't be one guy alive.«¹³ In einem Interview des U. S. Holocaust Memorial Museums heißt es:

You know, pretty soon there won't be any survivors left. We're getting to be old people. Now, I'm not – I'm – consider myself still one of the younger guys, but at the same time, every day you got less and less – there's less and less of us around. A-A-Auschwitz will only be a legend.¹⁴

Meta-Ebene. Selbstreflexionen einer Profession auf schwankendem Grund«, Eine Tagung des Zentrums für Zeithistorische Forschung in Potsdam, 30. und 31. März 2001, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=33> (1. Nov. 2015). Siehe hierzu auch Inge Marszolek und Stefan Mörchen, »Von der Mediatisierung zur Musealisierung. Transformation der Figur des Zeitzeugen«, WerkstattGeschichte 62 (2013): 7.

- 10 Christoph Cornelißen folgend wird Erinnerungskultur als »ein formaler Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse« verstanden. Christoph Cornelißen, »Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven«, Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 54, Heft 10 (2003), 548. Der Begriff verweist auf die stetige Veränderung der Erinnerung durch die aktive Beteiligung verschiedener Akteure.
- 11 Judith Miller, *One, by One, by One. Facing the Holocaust* (New York: Simon and Schuster, 1990), 220.
- 12 Herbert A. Strauss, »Introduction. Interviews as a Source of History«, in: Herbert A. Strauss und Joan C. Lessing (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 3/1 Guide to the Oral History Collection of the Research Foundation for Jewish Immigration*, New York (New York: K. G. Saur, 1982), xiiif.
- 13 Ralph Blumenthal, »To Point, Click and Never Forget«, *New York Times* (13. Jan. 2001), B11.
- 14 USHMM, RG-50.549.02*0007, Mike Vogel, Interviewer Dan Gediman, 10. Jul. 1997.

Ganz unterschiedliche Stimmen haben dazu beigetragen, diese vielfachen Äußerungen zu einem wirkmächtigen Topos zu verdichten.¹⁵ Eine dialektische Spannung entstand dadurch, dass die Zahl der Überlebenden nicht kleiner, sondern größer wurde, wohingegen das Ende der Zeitzeugenschaft immer stärker beschworen wurde. So ging das American Jewish Committee im Jahr 1973 von 60.000 jüdischen Holocaust-Überlebenden in den Vereinigten Staaten aus,¹⁶ wohingegen dreißig Jahre später in einem Report deren Anzahl auf 174.000 beziffert wurde.¹⁷ Und irgendwann wird es

- 15 Für weitere Arbeiten, die mehr oder weniger ausführlich auf das Ende der Zeitzeugenschaft rekurrieren, siehe Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust* (Ithaca, London: Cornell University Press, 2004), 6; Martin Sabrow, »Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2012), 26; Piotr Kuhiwczak, »The Grammar of Survival. How Do We Read Holocaust Testimonies?«, in: Myriam Salama-Carr (Hg.), *Translating and Interpreting Conflict* (Amsterdam: Rodopi, 2007), 69; Noah Shenker, »Embodied Memory. The Institutional Mediation of Survivor Testimony in the United States Holocaust Memorial Museum«, in: Bhaskar Sarkar und Janet Walker (Hg.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering* (New York: Routledge, 2010), 40; Jeffrey Shandler, *While America Watches. Televising the Holocaust* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1999), 255; Reinhart Koselleck, »Nachwort«, in: Charlotte Beradt (Hg.), *Das Dritte Reich des Traums* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981), 117; Andree Michaelis, *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah* (Berlin: Akademie Verlag, 2013), 223 ff.; Martin Zierold, *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive* (Berlin; New York: de Gruyter, 2006), 2.
- 16 The American Jewish Committee, »News from the Committee, May 19, 1973«, in: Louis G. Cowan, Milton E. Krents und Helen Epstein (Hg.), *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities (New York: 1977), lxi. 1976 ging Dorothy Rabinowitz davon aus, dass weltweit nur 400.000 bis 500.000 Jüdinnen und Juden den Holocaust überlebt hätten. Dorothy Rabinowitz, *New Lives. Survivors of the Holocaust Living in America* (New York: Knopf, 1976), 3. 2003 ging Sergio DellaPergola davon aus, dass weltweit noch 1.092.000 Jewish Shoah Survivors lebten. Sergio DellaPergola, *Review of Relevant Demographic Information on World Jewry* (Jerusalem: The International Commission on Holocaust Era Insurance Claims, 2003), 6. Siehe auch ders., »Jewish Shoah Survivors. Neediness Assessment and Resource Allocation«, in: Dalia Ofer, Françoise S. Ouzan und Judy Tydor Baumel-Schwartz (Hg.), *Holocaust Survivors. Resettlement, Memories, Identities* (New York, Oxford: Berghahn Books, 2012), 308.
- 17 Ders., Review, 6. Hier muss berücksichtigt werden, dass die Zahlen unterschiedliche Interessen zum Ausdruck bringen. Die Jewish Claims Conference oder andere Hilfsorganisationen haben ein Interesse an einer möglichst großen Anzahl Holocaust-Überlebender, da dies ihren politischen Forderungen Gewicht verleiht. *Oral History*-Archive betonen die Dringlichkeit jedes einzelnen Interviews und unterstreichen daher, wie viele Überlebende bereits gestorben sind und nicht, wie

in der Tat keine Zeitzeugen des Holocaust mehr geben und somit keine direkte, persönliche Erinnerung. In den 1980er und 1990er Jahren war dieser Zeitpunkt jedoch weit entfernt und entfaltete dennoch eine große Wirkung.¹⁸

Der Topos vom Ende der Zeitzeugenschaft bedeutet mehr als die Sorge um das physische Verschwinden der Augenzeugen, die ab einem bestimmten Punkt nicht mehr von Historikern, Psychologen, Literaturwissenschaftlern, Pädagogen, Dokumentarfilmern, Drehbuchautoren, Schriftstellern und anderen befragt werden könnten. Der Topos bringt nichts weniger zum Ausdruck als die Befürchtung, dass die »heiße Erinnerung« an den Holocaust ohne Zeitzeugen alsbald erkalten könne.¹⁹ Das Ende der Zeitzeugenschaft markiert somit die Sorge vor einem »Abschied von der Erinnerung«.²⁰ Die emotionale und persönlich geprägte Erinnerung würde ohne Zeitzeugen endgültig zur nüchtern beschreibenden und analysierenden Geschichte. Dies wurde durchaus ambivalent betrachtet. Manche sahen darin sogar eine Chance für eine neue Erinnerungskultur des Holocaust, die nicht weiter von den Überlebenden dominiert werde und einen neuen Gebrauch von Geschichte und Erinnerung erproben könne.²¹ Andere argumentierten, dass Geschichte weniger durch Zeitzeugen vermittelt werde, als vielmehr durch wirkungsvollere Identifikationsangebote, die Fernsehen, Film und populäre Bücher böten.²² Viele lehnten solche Schlussfolgerungen jedoch ab, weil sie befürchteten: Der Holocaust würde ohne seine Zeugen zu einer Menschheitskatastrophe unter vielen; Relativierungen und letztendlich sogar Leugnungen würden Tür und Tor geöffnet. So argumentierte Deborah Lipstadt:

The deniers' window of opportunity will be enhanced in years to come. The public, particularly the uneducated, will be increasingly susceptible to Holocaust denial as survivors die. [...] Future generations will not hear the story from people who can say »this is what happened to me«.

viele noch leben. Beide Gruppen von Organisationen verwenden jedoch ähnliche Definitionen von Holocaust-Überlebenden.

- 18 Der jüdischen Hilfsorganisation Selfhelp Communities zufolge werden im Jahr 2025 alleine in New York City noch 19.000 Holocaust-Überlebende leben. *Sixty-Five Years After Liberation. Holocaust Survivors in New York Today Through 2025*, (New York: Selfhelp Community Services, Inc., 2009), 1f.
- 19 Harald Welzer, *Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur* (Hamburg: Körber-Stiftung, 2012), 9.
- 20 Volkhard Knigge, »Die Zukunft der Erinnerung«, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 25-26 (2010): 11.
- 21 Welzer, *Menschenmögliche*, 75; Peter Novick, *The Holocaust in American Life* (New York: Houghton Mifflin, 1999), 273f.
- 22 Weissman, *Fantasies*, 7.

For them it will be part of the distant past and, consequently, more susceptible to revision and denial.²³

Aus diesen Gründen galt es, die Ära der Zeitzeugen zu verlängern. Und wahrhaftig, die Appelle und Mahnungen sind nicht ungehört verklungen. In den letzten Jahrzehnten, verstärkt seit 1979, ist eine gigantische Anzahl videographierter und auraler Interviews mit Überlebenden und anderen Zeitzeugen des Holocaust entstanden, was mitunter die Form einer »Rettungsarchäologie«²⁴ annahm beziehungsweise so exzessiv betrieben wurde, als ob damit das ungeheure Ereignis gespiegelt werden sollte, auf das die Interviews verweisen, wie Oren Baruch Stier anmerkte.²⁵ Den Interviews wird die Fähigkeit zugesprochen, das Ende der Zeitzeugenschaft für alle Zeit aufzuhalten und die Erinnerung an den Holocaust – wie sie heute existiert – zu konservieren. Aktuell gibt es Versuche, das Ende der Zeitzeugen durch holographische Bildtechnologien und modernste Spracherkennungssoftware aufzuhalten, mittels derer das aufwendig produzierte Abbild oder Hologramm von Überlebenden in einen Raum projiziert werden kann. Das interaktive Hologramm simuliert eine »natürliche« Gesprächssituation, die möglichst auch diejenigen mitnimmt und berührt, die zu den »talking heads« der videographierten Interviews keinen Zugang finden.²⁶ Ob die Erschaffung von Sci-Fi-Hologrammen die letzte Antwort auf die Frage »How does one survive survival?«²⁷ ist, wird die Zukunft zeigen.

23 Deborah E. Lipstadt, *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory* (New York: Plume, 1994), xiii.

24 Tony Kushner, »Holocaust Testimony, Ethics, and the Problem of Representation«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 276. »The apparent obvious need ad rectitude of collecting testimony almost as a form of rescue archeology, as the survivors dwindle in numbers, has consumed almost all of the energy of those involved, even to the extend of obscuring the dilemma of whether it has been appropriate to the needs of all those interviewed.«

25 Oren Baruch Stier, *Committed to Memory. Cultural Mediations of the Holocaust* (Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2003), 101.

26 Bernd Körte-Braun, *Erinnern in der Zukunft. Frag das Hologramm* (Die Internationale Schule für Holocaust-Studien (ISHS), 2014), http://www.yadvashem.org/yv/de/education/newsletter/10/article_korte.asp (1. Nov. 2015). Siehe auch Inge Marszolek und Stefan Mörchen, »Editorial. Museum und Zeitzeugenschaft«, *WerkstattGeschichte* 62 (2013), 3. Das Ende der Zeitzeugenschaft ist eine treibende Kraft hinter dem dreidimensionalen Hologramm der Shoah Foundation. Leslie Katz, »Holograms of Holocaust Survivors Let Crucial Stories Live On«, *CNET* (11. Febr. 2013), <http://www.cnet.com/news/holograms-of-holocaust-survivors-let-crucial-stories-live-on/> (1. Nov. 2015). »But as this aging population dwindles, so do opportunities for in-person testimonials in schools, museums, and the like. *New Dimensions in Testimony* aims to record survivor stories in a way that future generations can best relate to.«

27 Stier, *Committed*, 91.

Es kann jedoch bereits heute konstatiert werden: Die Zeitzeugeninterviews prägten die Erinnerung an den Holocaust, veränderten nachhaltig die wissenschaftliche Methode *Oral History* und sind heute ein Experimentierfeld der *digital humanities*. Die Mehrheit dieser Interviews, die fast überall auf der Welt entstanden, wurde auf Initiative US-amerikanischer Organisationen aufgenommen: Hierzu gehören mehr als 125 Archive, Museen, Stiftungen, Graswurzelbewegungen, *historical societies*, Vereine, *survivors organizations* oder Universitäten. Die Mehrheit der Zeitzeugeninterviews hat ihren Ursprung demnach in einem Land, das nicht Ort des Holocaust war. Allein die Anzahl der amerikanischen Interviews dürfte mittlerweile mehr als 80.000 betragen, die hunderttausende Stunden Ton- oder Videobänder füllen.²⁸ Es sind faszinierende Quellen, die traurig oder schockierend, aber auch anrührend und spannend oder sogar humorvoll sind. Einige sind belanglos, andere irreführend oder bemerkenswert eigen-sinnig. Einige sind Kunstwerke der Gesprächsführung, andere wiederum katastrophale Exempel einer gestörten Kommunikation. Die Zeitzeugeninterviews widerstreben oftmals den Seh- oder Hörgewohnheiten der Rezipienten (die es nicht gewohnt sind, längeren Erzählpassagen vor dem Bildschirm oder Tonbandgerät zu folgen)²⁹ und können im nächsten Moment unglaublich fesselnd sein. Manchmal sind sie tief in Archiven verborgen und nur schwer zugänglich und dann wieder allgegenwärtig: in Gedenkstätten und Museen wie auch im Fernsehen und Internet. Sie erlangten den Status einer »ultimativen Autorität«³⁰ über den Holocaust und haben anderen Genres der Selbstzeugnisse in den letzten Jahrzehnten den Rang abgelaufen.³¹

28 Die Zahlen ergeben sich aus eigenen Berechnungen und aus U. S. Holocaust Memorial Museum, International Database of Oral History Testimonies (Washington, D. C.), <http://www.ushmm.org/online/oral-history/> (1. Nov. 2015). Über den Katalog des USHMM und seine Entstehung siehe Neal Guthrie, »United States Holocaust Memorial Museum International Database of Oral History Testimonies«, (2013), <http://www.ehri-project.eu/drupal/international-database-oral-history> (1. Nov. 2015). Die genaue Anzahl der Interviews wie auch der sie aufnehmenden Organisationen zu bestimmen ist schwierig: Teilweise existieren Organisationen nicht mehr, zudem ergaben sich zahllose Kooperationen, die zum Austausch von Interviews führten, so dass die Gefahr besteht, Interviews doppelt zu zählen. Des Weiteren gibt es Interviews, die aufgrund des Daten- und Personenschutzes gesperrt sind und erst nach Ablauf der Sperrfristen öffentlich zugänglich gemacht werden.

29 Welzer, *Menschenmögliche*, 73 f.

30 Shandler, *While America Watches*, 183.

31 Sabrow, *Zeitzeuge*, 25.

Gegenstand, Zeitraum, Ort der Untersuchung¹

Videographierte und aurale Interviews mit Überlebenden und anderen Zeitzeugen des Holocaust werden in dieser Arbeit als ein eigenständiges Genre der Selbstzeugnisse² verstanden, die sich vor allem durch drei formale Kriterien von anderen Zeugnissen – wie beispielsweise Memoiren, Tagebüchern, Briefen, Autobiographien, fiktionalisierten Texten, aber auch schriftlichen Interviews – unterscheiden. Erstens muss das Zeugnis in einer Interview- oder Gesprächssituation entstanden sein. Dies bedeutet, dass mindestens zwei Personen an der Entstehung beteiligt gewesen sein müssen, wobei eine Person überwiegend Fragen stellt und die andere überwiegend antwortet. Zweitens muss das Zeugnis technisch aufgezeichnet worden sein, es muss entweder ein Tondokument oder ein Bild-Ton-Dokument vorhanden sein. Und drittens muss das Zeugnis institutionalisiert entstanden und archiviert, das heißt, der Öffentlichkeit zugänglich sein.

Eine Reihe von Bezeichnungen haben sich für diese Form der Selbstzeugnisse durchgesetzt. Im Deutschen werden sie häufig *Oral History Interviews* mit Überlebenden oder Zeitzeugen des Holocaust oder schlicht Zeitzeugeninterviews genannt. Um die bildliche Dimension hervorzuheben, werden sie oftmals auch Videointerviews oder videographierte Zeitzeugeninterviews genannt. Auf Englisch hat sich neben *Oral Histories* oder *Oral History Interviews* die Bezeichnung (*Survivor*) *Testimonies* oder, wenn die visuelle Dimension hervorgehoben werden soll, *Video Testimonies* etabliert. Ebenso sind die Bezeichnungen *Visual History Interviews* und *Video Interviews* geläufig. Diese Begriffe werden häufig austauschbar verwendet. Sie tragen jedoch unterschiedliche Konnotationen und verweisen auf verschie-

- 1 Formalia und Disclaimer: Abkürzungen werden, bis auf allgemein gebräuchliche, bei ihrer ersten Nennung aufgeschlüsselt und können im Abkürzungsverzeichnis nachgeschlagen werden. Namen von Überlebenden werden in derjenigen Form verwendet, die während der Aufnahme des *Oral History Interviews* galt. Aus Gründen der Lesbarkeit und Antiredundanz, die ein Prinzip der Herausbildung grammatischer Regeln ist, verwende ich vorwiegend das generische Maskulinum (zumeist in seiner Pluralform) als Standardgenus. Fremdsprachige Begriffe werden in dieser Arbeit kursiv markiert, wenn sie instantan verwendet werden und im Deutschen unüblich sind. Worte, die in der deutschen Sprache gebräuchlicher sind und für die es keine geeignete deutschsprachige Entsprechung gibt, werden in Syntax und Flexion wie deutsche Wörter behandelt. Ausnahmen bilden die Wörter *Holocaust Oral History* und *Oral History Interview*, die als zentrale Begriffe groß- und kursivgeschrieben werden.
- 2 Selbstzeugnisse sind autobiographische Dokumente der »Selbstthematierung«, in denen »die Person des Verfassers oder der Verfasserin [...] selbst handelnd oder leidend in Erscheinung [tritt].« Benigna von Krusenstjern, »Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert«, *Historische Anthropologie* 2 (1994), 463.

denartige Traditionen des Sprechens über die Vergangenheit. Ein *Testimony* oder Zeugnis signalisiert eine religiöse, juristische und mittlerweile auch erinnerungskulturelle Bedeutung,³ wohingegen ein *Oral History Interview* stärker auf die geschichts- oder sozialwissenschaftliche Methode, samt ihrer politischen und kulturellen Tradierung, hindeutet.

Dass sich auch im Deutschen der englische Terminus *Oral History* durchgesetzt hat, verweist auf die US-amerikanische Herkunft dieser (geschichts)wissenschaftlichen Methode und demonstriert gleichzeitig, dass es sich um einen Verlegenheitsbegriff handelt, der mangels konsensfähiger Begriffe aus der deutschen Sprache verwendet wird.⁴ Irreführend und unscharf sei die Bezeichnung, so Annette Leo, da sie suggeriere, es handle sich bei *Oral History* um eine Art Unterabteilung der Geschichtswissenschaft, obwohl auch andere Wissenschaftsdisziplinen mit mündlichen Quellen arbeiteten, und zwar nicht ausschließlich vergangenheitsbezogen. Darüber hinaus lasse der Begriff offen, ob es sich um eine Methode, eine eigene Forschungsdisziplin oder nur um eine Quellenart handle.⁵ Aber auch die Betonung des mündlichen Aspekts sei in einer Zeit, in der viele Interviews ohne großen Aufwand gefilmt werden können, eine weitere Schwäche des Begriffs. Die Unklarheit des Wortes zeige jedoch die Vieldeutigkeit von *Oral History*, die sich vor allem aus der praktischen Arbeit heraus gebildet habe.⁶ Diese Vieldeutigkeit ermöglicht es, auch die Interviews mit

- 3 Zum Begriff des Zeugnisses siehe Sigrid Weigel, »Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs«, in: Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999 (Berlin: Akademie Verlag, 2000); Aleida Assmann, »Vier Grundtypen von Zeugenschaft«, in: Michael Elm und Gottfried Kößler (Hg.), Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung (Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2007), 33-51. Zum Begriff des Zeitzeugen siehe Sabrow, *Zeitzeuge*. Zum Begriff *testimony* und *witness* siehe Stier, *Committed*, 80 f.; Alan Rosen, *The Wonder of Their Voices. The 1946 Holocaust Interviews of David Boder* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 12 f.
- 4 Herwart Vorländer, »Mündliches Erfragen von Geschichte«, in: Herwart Vorländer (Hg.), *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht), 7.
- 5 Annette Leo, »Der besondere Charme der Integration. Einführende Bemerkungen zu diesem Band«, in: Annette Leo und Frauke Maubach (Hg.), *Den Unterdrückten eine Stimme geben? Die International Oral History Association zwischen politischer Bewegung und wissenschaftlichem Netzwerk* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 8. Zur Doppelbedeutung des Begriffs *Oral History* siehe auch Dorothee Wierling, »Oral History«, in: Michael Maurer (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften Band 7. Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft* (Stuttgart: Reclam, 2003), 81.
- 6 Leo, *Charme der Integration*, 8. Zu den (vergeblichen) Anstrengungen der amerikanischen Oral History Association verbindliche Standards für *Oral History Interviews* durchzusetzen siehe Barry A. Lanman und Donald A. Ritchie, »Trends der Oral

Zeitzeugen des Holocaust als *Oral Histories* zu klassifizieren, die sich ebenfalls aus der praktischen Arbeit entwickelt und ihren eigenen theoretischen Überbau gebildet haben.⁷

Zur Markierung der formalen, konzeptionellen und tradierten Gemeinsamkeiten und Unterschiede wird in dieser Arbeit der Oberbegriff *Holocaust Oral History* vorgeschlagen. Er hat den Vorteil, dass er sowohl aurale als auch audiovisuelle Interviews von sowohl Überlebenden als auch anderen Zeitzeugen des Holocaust umfasst. Der Begriff verweist zudem auf die wissenschaftliche Methode *Oral History*, zeigt jedoch durch den Begriffsbestandteil *Holocaust*, dass es sich hier um eine besondere Form der *Oral History* handelt.

Die Verwendung des Wortes Holocaust, dessen Durchsetzung zunächst in den USA erfolgte und dessen internationale Popularisierung von dort ausging, verdeutlicht den Schwerpunkt dieser Untersuchung auf die amerikanische Erinnerungskultur. Im Englischen wurde das Wort Holocaust in der Bibel für die Beschreibung antiker Opferrituale verwendet und gelangte schließlich in den allgemeinen Wortschatz, wohingegen in der lutherischen Bibelübersetzung der Terminus mit Brandopfer übersetzt wurde, weswegen sich der Begriff, bevor er die heutige Bedeutung erlangte, nicht im deutschen Wortschatz durchsetzen konnte.⁸ In den USA wurde das Wort *holocaust* (kleingeschrieben) bereits während des Zweiten Weltkriegs verwendet, um die nationalsozialistische Verfolgungs- und Ermordungspolitik zu bezeichnen, ohne jedoch das besondere Schicksal der europäischen Jüdinnen und Juden hervorzuheben.⁹

In den 1950er Jahren wurde der Begriff in der geschichtswissenschaftlichen Sprache zunehmend verwendet, um das Leiden jüdischer Menschen während des Zweiten Weltkriegs zu beschreiben.¹⁰ Zu dieser Zeit wurde das Wort jedoch noch nicht exklusiv für die Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs gebraucht, was sich beispielsweise daran zeigt, dass 1959 ein Roman von Paul Benzaquin mit dem Titel *Holocaust!* erschien, der sich nicht mit *dem* Holocaust befasst, sondern mit einem verheerenden Feuer

History in den Vereinigten Staaten«, in: Herwart Vorländer (Hg.), *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990), 122 ff.

7 Henry Greenspan, *On Listening to Holocaust Survivors. Beyond Testimony* (St. Paul: Paragon House, 2014), 264 Anm 4.

8 Ulrich Wyrwa, »Holocaust. Notizen zur Begriffsgeschichte«, *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 8 (1999), 300 ff. Von der griechischen Bibelübersetzung abstammend ist das Wort *holokaustos* aus den hebräischen Worten *olah* und *kalil* gebildet, was Brandopfer beziehungsweise Ganzopfer bedeutet. Zeev Garber und Bruce Zuckerman, »Why do they call the Holocaust The Holocaust. An Inquiry into the Psychology of Labels«, *Modern Judaism* 2 (1989), 198 ff.

9 Novick, *Holocaust in American Life*, 20.

10 Gerd Korman, »The Holocaust is American Historical Writing«, *Societas* 2 (1972), 250-270.

in einem Nachtclub in Boston im Jahr 1942, bei dem über 600 Menschen starben.¹¹ Erst in den 1960er Jahren wurde der Begriff immer häufiger zu einem Synonym für die von Deutschland ausgehende Verfolgung und Ermordung von Jüdinnen und Juden während des Zweiten Weltkriegs.¹² Der Begriff Holocaust verweist jedoch nicht nur auf das historische Ereignis, sondern ebenso auf dessen Repräsentation. Aus dieser Warte ist meines Erachtens die Kritik zu verstehen, die an dem Terminus geübt wurde, nachdem der Völkermord eine größere Bedeutung für die Erinnerungskultur bekommen hatte. Unwissenheit oder Mangel an Sensibilität offenbare jeder, so Giorgio Agamben, der diesen Begriff verwende.¹³ Und selbst Elie Wiesel, der den Begriff in seiner jetzigen Bedeutung mitprägte, distanzierte sich 1983 von ihm.¹⁴ Da alternative Begriffe wie etwa Shoah, *Final Solution*, *Destruction of European Jews* oder Auschwitz ähnlich problematische Konnotationen tragen, ist bei Holocaust vermutlich vor allem die amerikanische Tradition und die Dominanz des Begriffs als Grund für die Ablehnung zu sehen.¹⁵ Das soll in einer Arbeit, die eine amerikanische Perspektive einnimmt, jedoch nicht einfach beiseitegeschoben werden. Durch die Verwendung des »amerikanischen Wortes« soll diese Verbindung im Bewusstsein bleiben. Darüber hinaus ist Holocaust nicht zuletzt ein Quellenbegriff. So nahmen das Holocaust Survivors Film Project, das Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimony, das U.S. Holocaust Memorial Museum, das Holocaust Oral History Archive of Gratz College und viele weitere Organisationen das Wort bereits in ihrem Namen auf.¹⁶

Zeitraum

Mehr als 90 Prozent der *Holocaust Oral Histories* sind zwischen 1979 und 1999 entstanden. Diese 20 Jahre bilden den Kern der Untersuchung. 1979 wurden die ersten Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden aufgezeichnet,

- 11 Paul Benzaquin, *Holocaust! The Shocking Story of the Boston Coconut Grove Fire* (New York: Holt, 1959).
- 12 Leon Jick, »The Holocaust. Its Uses and Abuses«, *Yad Vashem Studies XIV* (1981): 309 ff.
- 13 Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (Homo sacer III), übersetzt von Stefan Mohnhardt (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 27 f.
- 14 Weissman, *Fantasies*, 24.
- 15 So hat beispielsweise Uriel Tal betont, dass auch das Wort Shoah im Zusammenhang mit dem biblischen Konzept von Sünde und Vergeltung betrachtet werden müsse. Uriel Tal, »Excurses on the Term Shoah«, *Shoah 4* (1979), 10 f.
- 16 Lediglich die Shoah Foundation stellt hier eine prominente Ausnahme dar. Gary Weissman vermutet, dass Spielberg den Begriff Shoah bevorzugte, um die Assoziationen zur amerikanischen Populärkultur, die sein Name hervorrufe, zu verhindern und die Legitimität seiner Stiftung zu stärken. Weissman, *Fantasies*, 25 f.

an denen sich nachfolgende Initiativen orientierten. Die Jahre 1978 und 1979 bildeten eine Zäsur in der Erinnerungskultur, die mit der Entstehung der videografierten Zeitzeugeninterviews auf vielfältige Art verknüpft ist. Die TV-Serie *Holocaust* katapultierte das gleichnamige Ereignis 1978 in den USA und 1979 in Westeuropa und Israel in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Wenig später wurde die *Presidential Commission* eingerichtet, die den Bau eines Holocaust-Museums in der Hauptstadt empfahl. 1993 und 1994 waren ein weiterer Kulminationspunkt der Erinnerung.¹⁷ In diesen Jahren wurde das U. S. Holocaust Memorial Museum eröffnet, *Schindlers Liste* kam in die Kinos und die Shoah Foundation wurde gegründet. Es bedeutete jedoch auch ein Ende der zahlreichen Neugründungen von *Oral History*-Archiven, die die 1980er und frühen 1990er Jahre gekennzeichnet hatten. Das Ende des Untersuchungszeitraums markiert das Jahr 1999. In diesem Jahr ließ die Shoah Foundation ihr beispielloses Unterfangen auslaufen. Bilden die Jahre 1979 bis 1999 den Binnenrahmen dieser Arbeit, so wird als Außenrahmung die Zeit davor und danach verstanden. Zwischen 1946 und 1978 produzierte Zeitzeugeninterviews fungieren als Vergleichsmaßstab und Kontrollgruppe, um die spezifischen Eigenschaften und Bedeutungen der späteren Interviews für die Erinnerungskultur herauszuarbeiten. Die Jahre nach 1999 sind vor allem für die Verbreitung, Archivierung und Digitalisierung der Interviews von Interesse.

Ort

Holocaust Oral Histories sind an unzähligen Orten auf der Welt und auf sämtlichen Kontinenten entstanden. Die überwiegende Mehrheit der Zeugnisse wurde in Nordamerika, Israel und Europa produziert, aber auch in Südamerika, Südafrika, Australien, Neuseeland und in Asien (Shanghai) entstanden zahlreiche Interviews. Warum stehen in dieser Untersuchung also die Vereinigten Staaten von Amerika im Zentrum und nicht beispielsweise Deutschland, Israel, Frankreich, Argentinien oder Russland? Viele Ergebnisse dieser Untersuchung lassen sich auch auf andere Länder übertragen. Durch eine Reihe von Faktoren können die Vereinigten Staaten von Amerika jedoch als Brennglas fungieren, das die prozesshaften Entwicklungen besonders deutlich hervortreten lässt. So wurde in Amerika maßgeblich die Methode *Oral History* entwickelt (siehe Kapitel 1), die auch die Entstehung der *Holocaust Oral History* bedingte. Aus Amerika stammen mit dem Fortunoff Video Archive, dem U. S. Holocaust Memorial Museum

17 Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 221.

und der USC Shoah Foundation drei Organisationen, die die Methode entscheidend prägten und stilbildend für Dutzende *Oral History*-Archive in der ganzen Welt wurden (siehe Kapitel 2 und 3). *Holocaust Oral Histories* sind meines Erachtens *der* originäre Beitrag der Vereinigten Staaten zu einer globalen Erinnerungskultur.¹⁸ Gleichzeitig haben die USA auch in anderen Bereichen die (globale) Erinnerungskultur geprägt – sowohl in Wissenschaft und Musealisierung als auch in Film und Fernsehen –, was in einer produktiven Wechselbeziehung auch die *Holocaust Oral Histories* formte (siehe Kapitel 4 bis 7). Spätestens seit dem ungeheuren Erfolg von *Schindlers Liste* im Jahr 1993 wird die amerikanische Holocaust-Erinnerung kritisch reflektiert. Unter dem Schlagwort Amerikanisierung – ein normativer und zumeist negativ verstandener Begriff, dessen Steigerungsformen McDonaldisierung oder Hollywoodisierung sind – werden zwei Kritikpunkte vereint. Einerseits wird die Kommerzialisierung des Holocaust missbilligt, worunter die Unterwerfung der Geschichte nach marktliberalen Gesichtspunkten verstanden wird. Andererseits wird das Metanarrativ der amerikanischen Erinnerung kritisiert, dessen zentraler Aspekt die Zukunftszugewandtheit und der Optimismus noch im tiefsten Dunkel sei, was in Spielfilmen wie *Schindlers Liste* (1993) oder bereits in *The Diary of Anne Frank* (1959) wirkmächtig in Erscheinung tritt, aber auch in Ausstellungen wie der im U. S. Holocaust Memorial Museum auftaucht. Dies ist ein zentrales, genuines Element der *Holocaust Oral History*, die sich gleichermaßen

18 Europas originärer Beitrag zur Erinnerungskultur sind die historischen oder authentischen Orte, die zu Gedenkstätten oder Museen umgewandelt wurden. Besucher dieser Orte haben in der Regel, so Alicja Białecka von der Gedenkstätte Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau während einer Tagung in Berlin, kein Interesse und keine Zeit für Überlebenden-Zeugnisse, da sie mit dem »authentischen« und symbolischen Ort und der Bestätigung beziehungsweise Falsifizierung seiner ikonographischen Bilder beschäftigt seien. Christina Brüning, »Tagungsbericht Preserving Survivors' Memories. 20. 11. 2012-22. 11. 2012, Berlin«, H-Soz-u-Kult (2013), <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4737> (1. Nov. 2015). Aleida Assmann merkte an, dass in Europa die Orte des Holocaust eine tief verwurzelte lokale und nationale Auseinandersetzung mit dem Holocaust bedingten. Das Fehlen eines lokalen Kontexts charakterisiere den entfernten und abstrakten Charakter der Holocaust-Erinnerung in den USA. Aleida Assmann, »The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community«, in: Aleida Assmann und Conrad Sebastian (Hg.), *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010), 100. Dieser Äußerung muss entgegengehalten werden, dass die Vereinigten Staaten eine große Anzahl von Überlebenden haben, die zur Auseinandersetzung mit dem Holocaust aufforderten. Siehe beispielsweise Cilly Kugelmann, »Über die Schwierigkeit in Deutschland Überlebende der Massenvernichtung zu interviewen«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995), 79.

aus ihrer Struktur als auch aus ihrem narrativen und piktorialen Inhalt erschließt. Wo in den 1990er Jahren die Massenkultur und »Holocaust-Industrie« vor allem in Form von Spielfilmen wie *Schindlers Liste* als größte Gefahr für eine unverfälschte Holocaust-Erinnerung angesehen wurde,¹⁹ sind es heute die digitalen Möglichkeiten, deren Chancen und Gefahren vor allem anhand der *Holocaust Oral Histories* diskutiert werden.

Zielstellung und Aufbau der Untersuchung

Ziel der Untersuchung ist es, eine Historisierung der Institutionalisierung und Medialisierung der *Holocaust Oral Histories* in der amerikanischen (Erinnerungs-)Kultur zu leisten. Es wird aufgezeigt, wie grundlegend videographierte Interviews mit Holocaust-Überlebenden die Erinnerungskultur (an den Holocaust) in den Vereinigten Staaten von Amerika beeinflusst haben und wie die amerikanische Kultur gleichzeitig die Form der Zeitzeugeninterviews und den Ausdruck der in ihnen zutage kommenden Erinnerung geprägt hat. Die Rede der Überlebenden wird somit in ihrer historischen Kontextgebundenheit erfasst.

Die Arbeit ist in drei Teile untergliedert, die mit den Stichworten Historisierung, Institutionalisierung und Medialisierung überschrieben sind. Diese Begriffe weisen auf die Schwerpunkte der einzelnen Untersuchungsteile hin, sind jedoch nicht als in sich geschlossen zu verstehen, da sie erst zusammen die Formation historischen Wissens bedingen. Der erste, aus einem Kapitel bestehende Teil gibt einen Überblick in die Entwicklung der *Holocaust Oral Histories*. Er beginnt in der unmittelbaren Nachkriegszeit und setzt einen weiteren Schwerpunkt in den 1970er Jahren. Die Entstehung der Interviews wird verknüpft mit erinnerungskulturellen Entwicklungen, politischen Prozessen, sozialen Transformationen und technischen Neuerungen. Es folgt die Herausbildung der geschichts- und sozialwissenschaftlichen Methode *Oral History*, die in den Vereinigten Staaten eine längere und vor allem andere Tradition hat als in Europa. In diesem ersten Kapitel werden Initiativen vorgestellt, die bereits vor 1978/1979 ausschließlich aurale Interviews mit Holocaust-Überlebenden aufnahmen; unter anderem die Arbeiten von David P. Boder und der Wiener E. Oral History Library des American Jewish Committee. Sie gelten als Spiegel beziehungsweise Kontrollgruppe für die später entstandenen videographierten Interviews und ermöglichen es, deren Charakteristika herauszuarbeiten. In diesem ersten Kapitel wird bereits die Materialität und Medialität des Un-

19 Daniel Levy und Natan Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 158 ff.

tersuchungsgegenstands deutlich, die sowohl von technischen Vorgaben und materiellen Speichern als auch von institutionalisierten Verfahren der Archivierung abhängen.

Die Produktionsbedingungen der *Holocaust Oral Histories*, ihre Entstehung, Sammlung, Aufbereitung und Archivierung nach 1979 werden im zweiten Teil – Institutionalisation – untersucht, der aus zwei Kapiteln besteht. Zunächst werden in Kapitel 2 drei Hauptakteure vorgestellt, die in den Jahren 1979 (Holocaust Survivors Film Project, das spätere Fortunoff Video Archive), 1988 (U.S. Holocaust Memorial Museum) und 1994 (Survivors of the Shoah Visual History Foundation, die spätere Shoah Foundation) begannen, *Holocaust Oral Histories* aufzuzeichnen. Das Archiv, das Museum und die Stiftung bildeten gewissermaßen die Hardware, mit der sich die Interviews in die Erinnerungskultur einschreiben konnten. Haben die Interviews im Zeitalter der Zeitzeugen relativ viel Aufmerksamkeit erfahren, so sind die institutionellen Praktiken, unter denen sie entstanden, oftmals vernachlässigt worden.²⁰ Verschiedene Organisationen nahmen jedoch einen entscheidenden Einfluss auf die Form und den Inhalt der Zeitzeugeninterviews. Es wird gezeigt, wie die unterschiedlichen Entstehungskontexte der Hauptakteure, die in einem akademisch-psychotherapeutischen, politisch-erinnerungskulturellen und filmindustriellen Feld zu verorten sind, die Arbeit, Selbstbeschreibung und Außendarstellung der untersuchten Organisationen beeinflussten. Ein besonderes Augenmerk wird auf die vielfältigen, von Anziehung und Abgrenzung geprägten Versuche der Kooperation gelegt, die primär durch interne vom USHMM archivierte Dokumente rekonstruiert werden. Gerade die auf unterschiedlichen sozialen Sektoren basierende Konkurrenz verhalf den *Holocaust Oral Histories* zu ihrer Bedeutung für die Erinnerungskultur. Kapitel 3 nimmt die Aufnahme, Erschließung, Konservierung und Verbreitung der Interviews in den Blick. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden herausgearbeitet. Zur Aufnahme gehören vor allem die Interviewsituation sowie die Ausbildung der Interviewer und Kameralente. Die Erschließung wird anhand der drei Verfahren Katalogisierung, Indexierung und Transkription beschrieben. Konservierung und Verbreitung der Interviews berühren vor allem den Bereich der Digitalisierung, der in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen hat und aller Voraussicht nach auch zukünftig unseren Zugang zu den Zeugnissen der Überlebenden ordnen wird.

²⁰ Ausnahmen bilden Wieviorka, *Era*; Stier, *Committed*; Kushner, *Holocaust Testimony*; Shenker, *Embodied Memory*; ders., *Reframing Holocaust Testimonies* (Bloomington: Indiana University Press, 2015); Alejandro Baer, *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005); Michaelis, *Erzählräume*.

Im dritten, die Kapitel 4 bis 7 umfassenden Teil steht schließlich die Medialisierung im Zentrum. Die *Holocaust Oral Histories* wie auch die sie produzierenden, speichernden und verbreitenden Institutionen werden in Beziehung zu (vornehmlich fiktionalisierten) filmischen Produkten gesetzt. Es werden somit zwei Medialisierungen der Vergangenheit gegenübergestellt, die nur äußerst selten als zusammengehörend konzeptionalisiert werden.²¹ In den ersten beiden Kapiteln wird vor allem die narrative Modellierung unter Zuhilfenahme von Hayden Whites Theoretisierungen historischer Narrative demonstriert. Anhand der TV-Show *This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner* (1953) wird gezeigt, wie filmische Produkte bereits im frühen amerikanischen Fernsehen ein Narrativ des Leidens und Überlebens modellierten, das von der einschneidenden Miniserie *Holocaust* (1978) sowie von den *Holocaust Oral Histories* aufgegriffen und perpetuiert wurde. Die weiteren Kapitel dieses Teils konzentrieren sich auf die dialektischen Spannungen zwischen *Holocaust Oral Histories* und Film- beziehungsweise Fernsehproduktionen. Es wird gezeigt, wie diese unterschiedlichen Produkte in Wechselwirkung zueinander stehen, die sowohl auf einer personellen, institutionellen und vor allem narrativ-strukturellen Ebene stattfindet. Hier steht zunächst Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* im Fokus, der einerseits auf Überlebenden-Zeugnissen basiert und zudem als Katalysator für die Entstehung der Shoah Foundation fungierte. Im letzten Teil werden Filme und Fernsehsendung analysiert, die das Sprechen der Überlebenden und die Praxis der *Holocaust Oral History* reflektieren. Es wird gezeigt, dass die audiovisuellen Medien Film und Fernsehen großen Einfluss auf die Entstehung sowie Rezeption der *Holocaust Oral Histories* nahmen, der möglicherweise bedeutender war als der der wissenschaftlichen Methode *Oral History* oder der literaturwissenschaftlichen Konventionen, die häufig zur Interpretation herangezogen wurden.

Aus den vielfältigen Arbeiten zur Erinnerungskultur und den *Holocaust Oral Histories*, die in dieser Untersuchung rezipiert werden, möchte ich vier hervorheben, an denen meine Fragestellung anknüpft. Eine weitergehende Positionierung zu den Forschungsarbeiten, die sich mit dem Untersuchungsgegenstand oder der Erinnerungskultur beschäftigen, findet im Verlauf dieser Einleitung statt. Annette Wieviorka hat in *The Era of the Witness* den Einfluss der *Holocaust Oral Histories* auf die Erinnerungskultur beschrieben. Das Buch hätte eine erweiterte Neuauflage verdient, da es bereits 1998 publiziert wurde, als die Interviewproduktion gerade ihren Höchststand erreicht hatte und die weitere Entwicklung nur zu erahnen

21 Eine Ausnahme ist hier Jeffrey Shandler, »Holocaust Survivors on Schindler's List; or, Reading a Digital Archive Against the Grain«, *New Media Special Issue of American Literature* 85, Heft 4 (2013).

war. Mit der Beschreibung des Innenlebens der *Oral History*-Archive und der Berücksichtigung des Einflusses filmischer Medialisierungen auf die Interviews möchte ich ihre Erkenntnisse spezifizieren. Peter Novicks *The Holocaust in American Life* zeichnet eindrucksvoll die Verbindung zwischen der amerikanischen Kultur und der Holocaust-Erinnerung nach, ohne jedoch auf die besondere Rolle der *Holocaust Oral History* einzugehen. Jeffrey Shandlers Arbeiten, insbesondere *While America Watches*, demonstrieren den Einfluss des Fernsehens und später auch des Films auf die amerikanische Holocaust-Erinnerung. Auch hier soll diese Perspektive durch die Einbeziehung der *Holocaust Oral Histories* erweitert werden. Gary Weissmans *Fantasies of Witnessing* schließlich bietet einen inspirierenden Blick auf die amerikanische Holocaust-Erinnerung, indem er geläufige Hierarchisierungen unterschiedlicher Repräsentationen (Wissenschaft, Dokumentarfilme, schriftliche Überlebenden-Zeugnisse und Populärkultur) aufbricht und gegen den Strich liest.

Im Folgenden werden der theoretische Zugriff und die Methode, mit der ich mich dem großen Korpus und meiner Fragestellung nähere, erörtert. Ich werde zeigen, dass *Holocaust Oral Histories* stets auf zwei Zeiten verweisen – die des Erlebten und die des Erzählens. Zu deren Beschreibung haben sich unterschiedliche Konventionen herausgebildet. Mein Schwerpunkt liegt auf der Zeit des Erzählens, die in dieser Arbeit nicht als Ausdruck eines kollektiven oder individuellen Gedächtnisses, sondern als diskursive Praxis gefasst wird. Zuvor soll jedoch ein Blick auf die Sprache der Interviews, die vorherrschend das Englische ist, gelenkt werden.

Sprache der Interviews

Die überwiegende Anzahl der von US-amerikanischen Initiativen aufgezeichneten *Holocaust Oral Histories* sind nicht in der Muttersprache der Zeitzeugen entstanden, sondern in englischer Sprache. Einige Versuche, diese Gegebenheit zu ergründen, bezogen sich auf in der Sprache selbst liegende Ursachen. Größere Aufmerksamkeit hat dabei James Youngs Urteil gewonnen. Er versuchte zu erklären, warum so viele *testimonies* in englischer Sprache verfasst seien, obwohl diese weder die Muttersprache der Überlebenden sei, noch die Sprache, in der sie das berichtete Ereignis erlebt hätten. Er schrieb:

Many survivors have chosen after the war to speak and to tell their stories only in English, which they regarded as a neutral, uncorrupted, and ironically amnesiac language. Having experienced events in Yiddish, or

Polish, or German, survivors often find that English serves as much as mediation between themselves and experiences as it does as medium for their expression.²²

Auffällig an Youngs Argumentation ist, dass er den Überlebenden einräumt, völlig frei über die Wahl der Sprache zu entscheiden, womit sie von dem sozialen Kontext, in dem sie sich äußern, gelöst werden. Zudem wird eine aporetische Situation erschaffen, wenn eine gedächtnislose Sprache (*amnestic language*) sich besonders für die Ausformulierung der schmerzhaften Erinnerungen anböte. Die Versprachlichung der Erinnerung in einer neutralen Sprache wäre somit von den tatsächlichen Erfahrungen getrennt, was epistemologisch nicht nachvollziehbar ist beziehungsweise enorme Implikationen für die Erinnerung hätte. Die Entfremdung von Sprache durch den Holocaust ist jedoch ein Motiv, das häufiger als Erklärung herangezogen wird und sowohl auf die Exilierung der Überlebenden als auch auf die Undarstellbarkeit des Ereignisses verweist.²³ In diesem Zusammenhang kann die Wahl der Sprache auch als irrelevante Entscheidung erklärt werden, da keine Sprache die eigene sei²⁴ beziehungsweise jede Sprache den Lagererfahrungen zwangsläufig untreu bleiben müsse.²⁵ An anderen Stellen wird die Fragestellung umgedreht. Es wird nicht erklärt, warum sich eine Sprache besonders gut eigne, um über den Holocaust zu sprechen, sondern dargelegt, warum sich eine Sprache gerade nicht anbiete.²⁶

22 James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 160.

23 Yaffa Eliach, »Discussion«, in: Yisrael Gutman und Avital Saf (Hg.), *The Nazi Concentration Camps. Proceedings of the Fourth Yad Vashem International Historical Conference*, Jerusalem, January 1980 (Jerusalem: Yad Vashem, 1984), 716.

24 Susan Rubin Suleiman, »Monuments in a Foreign Tongue. On Reading Holocaust Memoirs by Emigrants«, *Poetics Today* 17, Heft 4, *Creativity and Exile: European/American Perspectives II* (1996), 634; Dorota Glowacka, *Disappearing Traces. Holocaust Testimonials, Ethics, and Aesthetics* (Seattle; London: University of Washington Press, 2012), 100.

25 Alan Rosen, *Sounds of Defiance. The Holocaust, Multilingualism, and the Problem of English* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2005), 6. Siehe auch Glowacka, *Disappearing Traces*, 100. »The Holocaust is extraterritorial with respect to national languages, or, at least in the speech of survivors, it constitutes each language's inassimilable remainder, although those who bear witness in these language always hope that, in the process of transmission, they will finally »say it right.«

26 Gerade in der Literaturwissenschaft wird die Unmöglichkeit, den Holocaust in der deutschen Sprache zu beschreiben, thematisiert. Siehe George Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and Film* (New York: Atheneum, 1967); Ernestine Schlant, *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust* (New York: Routledge, 1999); Mary Aswell Doll, »Portraits of Anti-Semites«, in: Marla Morris und John A. Weaver (Hg.), *Difficult Memories. Talk in a (Post) Holocaust Era* (New York: Peter Lang, 2002), 191-208. Siehe auch Karin

Dass die Sprache ein Auslöser der Erinnerung ist und unterschiedliche Sprachen unterschiedliche Gestaltungen der Erinnerungen ermöglichen, hat demnach etwas Bestechendes. Gerade die *Holocaust Oral Histories* scheinen diesen Umstand nahezulegen.²⁷ Wie James Young ausführte, ist bei ihnen die Dominanz der englischen Sprache verblüffend. Von den 48.978 Interviews, die die Shoah Foundation mit jüdischen Überlebenden aufnahm, wurden 24.154, also ziemlich genau die Hälfte, auf Englisch beziehungsweise in Englisch und einer anderen Sprache geführt.²⁸ Betrachtet man lediglich die 19.269 in den Vereinigten Staaten geführten Interviews, wird die Dominanz der englischen Sprache erdrückend. 17.880, also annähernd 93 Prozent, wurden zumindest teilweise auf Englisch geführt. Die Zahlen des Fortunoff Video Archives sind noch deutlicher. Über 97 Prozent der in den USA geführten Interviews entstanden in englischer Sprache (2780 von 2852 Interviews).²⁹ Diese Zahlen sind umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die englische Sprache nicht die ursprüngliche Sprache der Überlebenden war und die Organisationen es den Zeitzeugen in der Regel frestellten, in welcher Sprache das Interview geführt wurde.³⁰

Doerr, »Words of Fear, Fear of Words. Language Memories of Holocaust Survivors«, *Explorations in Anthropology* 9, Heft 1 (2009).

- 27 Wieviorka, Era, 32. »The question of the language of testimony is [...] fundamental. It is not only a question of knowing in which language a particular witness best expresses himself, or how the choice of language affects the witness's ability to plumb the depths of memory, as we would be led to believe by the discussions that preoccupy the many organizations devoted to the systematic collections of testimony, all of which are influenced by psychoanalysis to a certain degree. Instead, the question of language is at the heart of a double question crucial for the historian: where does one testify from, and what does one testify to?«
- 28 Die Zahlen für die Shoah Foundation können mittels der umfangreichen Internet-suchfunktion nachvollzogen werden. Die Zahlen können sich durch Aktualisierungen der Datenbank geringfügig ändern. (Letzter Aufruf: 8. Febr. 2014)
- 29 FVA, Internal Archives, Joanne W. Rudoff, Stephen Naron, Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, 1981-2011, *Languages of Testimonies*.
- 30 Die freie Wahl der Sprache begründete das Fortunoff Video Archive mit Entfremdung von der Erinnerung, die eine andere Sprache als die eigene Sprache hervorrufen würde: »The survivors should tell their stories in their own language and in their own voices. Otherwise their humanity is alienated a second time; their very memories are taken from them.« Geoffrey Hartman, »Preserving the Personal Story. The Role of Video Documentation«, in: Marcia Littell, Richard Libowitz und E. B. Rosen (Hg.), *The Holocaust Forty Years After* (Lewiston: Edwin Mellen, 1989), 53. Es wurde demnach angenommen, dass das Englische die eigene Sprache der Überlebenden in den USA sei. Eine gewichtige Ausnahme stellt hier das U. S. Holocaust Memorial Museum in Washington, D. C. dar, das in der Regel bevorzugte, die Interviews auf Englisch zu führen, da die Interviews für die englischsprachigen Ausstellungen geeignet sein sollten. Joan Ringelheim und Oral History Staff, *Oral History Interview Guidelines* (Washington, D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, 2007), 74.

Eine weitere Untersuchung der englischen Sprache in *Holocaust Oral Histories* lässt jedoch große Zweifel an der besonderen Bedeutung des Englischen aufkommen. Lediglich 1,3 Prozent aller englischsprachigen Interviews der Shoah Foundation (das sind 309 von 24.154) entstanden in einem Land, dessen Landessprache nicht Englisch ist (drei Viertel davon, nämlich 240 Interviews, in Israel).³¹ Die Zahlen des Fortunoff Video Archives sind ähnlich. Von 1.370 im nichtenglischsprachigen Ausland aufgenommenen Interviews sind lediglich 18 (also wie bei der Shoah Foundation 1,3 Prozent) auf Englisch entstanden. Dreht man die Frage um und untersucht, in welchen Sprachen die Interviews in nichtenglischsprachigen Ländern geführt wurden, wird deutlich, dass in der Regel über 90 Prozent der Interviews in der jeweiligen Landessprache entstanden.³²

Es ist naheliegend, dass der Ort, an dem das Interview geführt wurde und der in den meisten Fällen auch den Lebensmittelpunkt der Überlebenden bildete, der entscheidende Faktor für die Wahl der Sprache war und weniger die in der Sprache selbst liegenden Besonderheiten. (Auch wenn nicht völlig ausgeschlossen werden kann und soll, dass die Erinnerung an traumatische Erlebnisse in der einen Sprache leichter fällt als in einer anderen.)³³ Viele Überlebende wurden nach dem Zweiten Weltkrieg Emigranten, weil

31 Die Länder mit englischer Landessprache, in denen Interviews geführt wurden, sind Australien, Irland, Kanada, Großbritannien, Neuseeland, Simbabwe, Südafrika und die USA.

32 Bei den Interviews der Shoah Foundation können die Verhältnisse von Landessprache zu anderen Sprachen stark variieren. So sind 634 von 635 der in Russland aufgezeichneten Interviews auf Russisch, wohingegen nur 260 der 321 in Schweden aufgezeichneten Interviews auf Schwedisch sind, was einem Prozentsatz von 80 Prozent entspricht. Die Unterschiede lassen sich nicht monokausal erklären. Sicherlich spielen die jeweiligen Interviewsituationen in den Ländern, die Sprachkompetenzen der Interviewer und Interviewten sowie die unterschiedliche Vielsprachigkeit der Länder eine Rolle. Beispielsweise sind lediglich 73 Prozent der Interviews, die in Israel aufgenommen wurden, auf Hebräisch. Dies lässt sich möglicherweise durch die Einwanderung osteuropäischer Überlebender in den 1990er Jahren erklären, die im Aufnahmezeitraum (1994-1998) noch nicht über ausreichende Hebräischkenntnisse verfügten. Auch das Fortunoff Video Archive verzeichnet eine große Varianz. So sind sämtliche in Polen sowie vom deutschen Moses Mendelssohn Zentrum in Potsdam aufgezeichneten Interviews auf Polnisch beziehungsweise auf Deutsch, wohingegen nur eine Minderheit der in Griechenland entstandenen Interviews auf Griechisch sind. Dort wurden die häufig von sephardischen Juden gesprochenen Sprachen Ladino und Französisch bevorzugt.

33 So hat die Familientherapeutin Charlotte Burke argumentiert, dass zweisprachige Patienten in therapeutischen Sitzungen zwischen den Sprachen wechseln. Die Sprache, in der die Traumatisierung stattfand, werde verwendet, um sich den Erinnerungen zu stellen, wohingegen die »neutrale« Sprache der Distanzierung diene. Charlotte Burck, »Language and Narrative«, in: Renos K. Papadopolous und John Byng-Hall (Hg.), *Multiple Voices* (London: Duckworth, 1997).

sie nicht in ihre Heimatländer zurückkehren konnten oder wollten. Notgedrungen mussten sie in einem neuen Land und einer neuen Sprache heimisch werden, was unterschiedlich lange dauerte und zuweilen scheiterte.³⁴ Da viele Überlebende in englischsprachige Länder zogen, liegt meines Erachtens hierin der Hauptgrund für die Häufigkeit englischsprachiger Interviews. Neben der langen Tradition – insbesondere in den USA –, *Oral History Interviews* aufzunehmen, muss noch erwähnt werden, dass Holocaust-Überlebende in den Vereinigten Staaten nicht entmutigt oder daran gehindert wurden, sich (öffentlich) mit ihren Erinnerungen auseinanderzusetzen, wie es häufig in Osteuropa der Fall war.³⁵ Betrachtet man die *Holocaust Oral Histories* als diskursive Äußerungen, für die Verstehen und Verstandenwerden eine unverzichtbare Basis bilden – und zwar nicht nur im Konnex der Interviewpartner, sondern auch mit Blick auf eine außenstehende Zuhörer- oder Zuschauerschaft –, bieten diese Erkenntnisse eine Erklärung für die Dominanz der englischen Sprache in den amerikanischen Interviews.

Holocaust Oral Histories: Ereignis und/oder Erinnerung

Das geflügelte Wort, nach dem der Zeitzeuge der größte oder auch natürliche Feind des Historikers sei, hat sicherlich seit Längerem ausgedient.³⁶ Die vorurteilsbeladene Frage Martin Broszats, ob das Nebeneinander von wissenschaftlicher Einsicht und mythischer Erinnerung der Zeitgenossen eine fruchtbare Spannung darstelle, wurde in den letzten Jahrzehnten eindeutig mit ja beantwortet.³⁷ Wenn überhaupt, trifft Wieviorkas Einwand zu, dass die Grenzen zwischen Historikern und Zeitzeugen verschwimmen, was zu einer Konkurrenzsituation führen könne.³⁸ Der Streit über die Vorherrschaft der von den Tätern hinterlassenen (Ego-)Dokumente

34 In literarischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust wird häufiger von einer (sprachlichen) Heimatlosigkeit berichtet als in *Holocaust Oral Histories*, die aufgrund ihrer mündlichen Verfasstheit weniger zu einer Reflexion über Sprache aufordern. Suleiman, *Foreign Tongue*: 643.

35 Ebd., 641 f.

36 Für eine Diskussion dieses Diktums siehe Hans Günter Hockerts, »Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft«, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28 (2001), 19 f. Siehe auch Schneider, *Trauma*, 159 f.; Sabrow, *Zeitzeuge*, 20 f. u. 24.

37 Martin Broszat und Saul Friedländer, »Um die Historisierung des Nationalsozialismus. Ein Briefwechsel«, *Vierteljahresheft für Zeitgeschichte* 36, Heft 2 (1988), 343.

38 Wieviorka, *Era*, 133: »Witnesses and historians are summoned to the same places: the witness stand, radio and television studios, classrooms.« Mehr als anderthalb Jahrzehnte zuvor hatte Lucy Dawidowicz noch die Unterschiede zwischen Histo-

(Verordnungen, Berichte, Listen, Memos, die berühmten Zugfahrpläne – all jene Dokumente, die eine Bürokratie beziehungsweise ein moderner Staat in unvorstellbaren Mengen produziert) oder der Selbstzeugnisse der Opfer (Memoiren, Tagebücher, Gedichte, Briefe, Chronologien – aber ebenso Verwaltungsdokumente) ist ebenso passé.³⁹ Die großen Holocaust-Historiker Saul Friedländer und Raul Hilberg haben gezeigt, wie eine integrierte Geschichte der Täter- und Opferperspektive aussehen kann.⁴⁰ Insbesondere Hilberg hegte jedoch zeitlebens eine Skepsis gegenüber denjenigen Dokumenten, die in einem zeitlichen Abstand zu den Ereignissen, auf die sie verweisen, entstanden sind. Er habe sich mit zahllosen Überlebendengeschichten beschäftigt, schrieb Hilberg:

I looked for missing links in my jigsaw puzzle. I tried to glimpse the Jewish community. I searched for the dead. Most often, however, I had to remind myself that what I most wanted from them they could not give me, no matter how much they said.⁴¹

Was Hilberg suchte und nicht fand, waren präzise Ortsbeschreibungen, Namen und Funktionen von Personen, denen die Überlebenden begegnet waren, aber auch Informationen über ihre Gesundheit und finanzielle Situation. An den Stellen schließlich, an denen über die zutiefst erniedrigenden und beschämenden Erfahrungen berichtet wurde (einer Sache, an der er interessiert war), begegnete er wieder und wieder dem mächtigen Diktum: »No one who

rikern und Überlebenden hervorgehoben. Lucy Dawidowicz, *The Holocaust and the Historians* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), 126-130.

- 39 Unter »Ego-Dokumenten« werden Texte verstanden, »die Auskunft über einen Menschen geben, ohne dass er selbst Autor dieser Quellen [sein muss], beispielsweise Nachrufe, Verhörprotokolle, Aufzeichnungen von Gerichtsverhandlungen, Besitzgegenstände, Photographien, Urkunden.« Anke Stephan, *Von der Küche zum Roten Platz. Lebenswege sowjetischer Dissidentinnen* (Zürich: Pano Verlag, 2005), 37 Anm. 83. Selbstzeugnisse sind enger gefasst und bezeichnen nur autobiographische Dokumente. Zu Selbstzeugnissen siehe von Krusenstjern, *Was sind Selbstzeugnisse? Zu dem Begriff Ego-Dokumente* siehe Winfried Schulze, »Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung Ego-Dokumente«, in: Winfried Schulze (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte* (Berlin: Akademie Verlag, 1996).
- 40 Raul Hilberg, Stanislaw Staron und Josef Kermisz (Hg.), *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow. Prelude to Doom* (New York: Stein and Day, 1979); Raul Hilberg, *Perpetrators Victims Bystanders. The Jewish Catastrophe, 1933-1945* (New York: HarperCollins, 1992); Saul Friedländer, *Nazi Germany and the Jews. The Years of Persecution, 1933-1939* (New York: HarperCollins, 1997); ders., *The Years of Extermination. Nazi Germany and the Jews, 1939-1945* (New York: HarperCollins, 2007). Hilberg hat zudem in seiner Autobiographie umfassend zu dieser Thematik Stellung bezogen, siehe Raul Hilberg, *The Politics of Memory. The Journey of a Holocaust Historian* (Chicago: Ivan R. Dee, 1996).

- 41 Ders., *Politics of Memory*, 133.

was not there can imagine what it was like.«⁴² Hannah Arendt bemängelte bereits in den 1960er Jahren als Beobachterin der Gerichtsverhandlung gegen Adolf Eichmann in Jerusalem, dass nur eine Minderheit der Zeugen (Arendt nennt sie an dieser Stelle abwertend *storyteller*) in der Lage sei, zwischen den Dingen zu unterscheiden, die sich vor mehr als sechzehn, manchmal zwanzig Jahren ereigneten, und denen, die sie in der Zwischenzeit gelesen, gehört und sich eingeildet hätten.⁴³ Arendt wies damit auf ein Problem hin, das den Umgang mit Zeitzeugeninterviews, seien sie vor Gericht oder als *Oral Histories* entstanden, kennzeichnet. Wir haben es mit einem Dokument zu tun, das grundsätzlich auf mindestens zwei Zeitebenen verweist: die des Erlebten und die des Erzählens. Generationen von Historikern haben eine umfangreiche Methodik entwickelt, um mit dieser Problematik umzugehen. Hierbei lassen sich grundsätzlich zwei verschiedene Ansätze unterscheiden. Die Interviews werden entweder in Hinsicht auf das historische Ereignis, über das sie berichten, befragt oder die Manifestation der Erinnerung steht im Mittelpunkt.⁴⁴ Der erste Ansatz zeichnet sich häufig durch eine referentielle Betrachtungsweise des Interviews aus, dessen Erkenntnisinteresse beispielsweise darauf gerichtet ist zu erfahren, was an einem bestimmten Tag in einem bestimmten Lager passiert ist, wohingegen der zweite Ansatz, oftmals von einer universalisierenden Betrachtung dominiert, zum Beispiel danach fragt, wie traumatische Erfahrungen in der Erinnerung ihren Ausdruck finden.⁴⁵

Die Methodik beider Vorgehensweise widerspricht sich oftmals, was einer »integrierten Geschichte« von der Geschichte der Ereignisse (oder Holocaust-Geschichte) und der Geschichte der Erinnerungskultur (oder Holocaust-Historiographie) im Weg steht, wie noch gezeigt wird. Für sich genommen sind sie jedoch schlüssig. Daraus folgt, dass alle *Holocaust Oral Histories* grundsätzlich auf unterschiedliche Art und Weise, von verschiedenartigem Erkenntnisinteresse geleitet, befragt werden können.

Ereignis

Die Historiker Nechama Tec und Christopher Browning haben zwei herausragende Werke vorgelegt, die darlegen, wie *Holocaust Oral Histories* zur Rekonstruktion historischer Narrative verwendet werden können. Tec hat

42 Ebd., 54 u. 133.

43 Hannah Arendt, Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil (New York: The Viking Press, 1963), 224.

44 Gesetzt den Fall, dass sie nicht ausschließlich zur Illustration anderweitig belegter Argumente eingesetzt werden. Kushner, *Holocaust Testimony*: 279; Greenspan, *Listening*, xii; Omer Bartov, »Setting the Record Straight«, *PastForward*. The Newsletter of the Shoah Foundation (Frühjahr 2011), 24 ff.

45 Suleiman, *Foreign Tongue*, 649 f.

die Geschichte der Bielski-Partisanen aufgeschrieben, die sich in den tiefen Wäldern um Nowogródek (heute Nawahradak in Weißrussland) versteckt hielten und mittels bewaffnetem Kampf, guter Organisation und der Konzentration auf Rettungsaktionen einer großen Gruppe von Juden das Überleben ermöglichten.⁴⁶ Das Buch basiert größtenteils auf Interviews und Memoiren. Die Interviews wurden von der Autorin selbst geführt oder stammten aus den Beständen Yad Vashems. Ein gleichnamiger Hollywood-Film mit Daniel Craig in der Hauptrolle geht auf auf Tecs Arbeit zurück.⁴⁷

Im zweiten Beispiel hat Christopher Browning 2010 eine vielbeachtete Mikrostudie über das Sklavenarbeitslager in Starachowice (eine Kleinstadt etwa einhundert Kilometer südlich von Warschau) vorgelegt.⁴⁸ Die Arbeit basiert hauptsächlich auf *Holocaust Oral Histories* und schriftlichen Zeugnissen. Insgesamt standen Browning Augenzeugenberichte von 292 Überlebenden des Lagers in Starachowice zur Verfügung, die aus ganz unterschiedlichen Provenienzen stammen. Seine Hauptquellen waren 123 Interviews der Shoah Foundation, die zwischen 1995 und 2001 entstanden, sowie 125 Mitschriften von Zeugenbefragungen der Hamburger Staatsanwaltschaft. Diese ermittelte in den 1960er Jahren gegen den Hamburger Polizisten Walther Becker, der als Leiter des Sicherheitsdienstes im Bezirk Radom für seine Rolle bei der Liquidierung des Ghettos in Wierzbnik (eine Stadt in der Nähe von Starachowice) Rechenschaft ablegen musste. Des Weiteren hat Browning frühe, in den 1940er Jahren entstandene Interviews der Wiener Library, des Jüdischen Historischen Instituts in Warschau und von David Boder sowie später aufgezeichnete Interviews verschiedener *Oral History*-Archive in den Vereinigten Staaten und Israel ausgewertet. Dazu kommen noch fünfzehn selbst geführte Interviews mit Überlebenden. Abgesehen von einem zusätzlich verwendeten *Yizkor*-Buch wurden sämtliche Zeugnisse mündlich überliefert und schriftlich oder als aurales beziehungsweise audiovisuelles Dokument aufgezeichnet.⁴⁹

Browning hat auf beeindruckende Art und Weise die Möglichkeiten, aber auch die Beschränkungen der verschiedenen Zeitzeugenberichte analysiert – sowohl was die unterschiedlichen »Gattungen« anbelangt (*Holocaust Oral Histories*, Zeugenaussagen im Ermittlungsverfahren, *Yizkor*-Bücher) als auch die abweichenden Herangehensweisen verschiedener *Oral History*-Archive oder die Unterschiede zwischen institutionalisierten Interviewprojekten und

46 Nechama Tec, *Defiance. The True Story of the Bielski Partisans* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1993).

47 *Defiance*, R.: Edward Zwick, D.: Clayton Frohman, USA: Paramount Vantage 2008.

48 Christopher Browning, *Remembering Survival. Inside a Nazi Slave Labor Camp* (New York: Norton, 2010).

49 Ebd., 4f.

seinen selbst geführten *Oral Histories*. Die Zeugnisse der Staatsanwaltschaft waren beispielsweise am besten geeignet, die Täter zu beschreiben, da das Interesse der Befragungen darin lag, belastbare Aussagen gegen die Angeklagten zu erlangen, wohingegen die späteren *Oral History Interviews* weniger von den Tätern als vielmehr von den Erlebnissen der Opfer handelten.⁵⁰ Die seit den 1980er Jahren entstandenen *Oral History Interviews* unterscheiden sich stark in den Fragetechniken, was einerseits an den jeweiligen Interviewern lag, andererseits bereits in den Richtlinien der verschiedenen Archive, Museen und Stiftungen verankert war. So zeichnen sich Interviews der Shoah Foundation in der Regel durch eine höhere Kadenz der Fragen aus, wohingegen die Interviewer vom Fortunoff Video Archive die Zeitzeugen seltener unterbrechen. Beide Techniken hätten, so Browning, ihre Vor- und Nachteile. Manchmal führten die Unterbrechungen und Nachfragen zu interessanten Details, an anderen Stellen würden die Narrative durch ungeschickte Interviewer gerade dann unterbrochen, wenn sich für seine Arbeit relevante Themen anbahnten. So seien die eigenhändig geführten Interviews besonders hilfreich gewesen, da er hier Schwerpunkte legen konnte, die auf die eigene Fragestellung abzielten und nicht die gesamte Lebensgeschichte berücksichtigten.⁵¹

Zudem hat Browning die zeitliche Komponente berücksichtigt: Die *testimonies* entstanden in einem Zeitraum von über 60 Jahren.⁵² Raul Hilbergs Befürchtung, dass die Erinnerung umso unzuverlässiger und verformter sei, je weiter der Augenzeugenbericht sich zeitlich von dem Ereignis entferne, konnte Browning nicht bestätigen. Im Gegensatz: Er betonte, ähnlich wie Henry Greenspan, dass die späten Interviews nur geringfügige Abweichungen von den früheren aufzeigten und sich die Erinnerung in der Regel als stabil erweise.⁵³

Browning war sich der Problematik bewusst, dass die *testimonies* sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit verweisen. Sein Schwerpunkt lag jedoch auf der Geschichte des Holocaust und nur an einzelnen Punkten ging er auf die Bedeutung kollektiver Erinnerung ein. An einer Stelle betont er, dass er nicht an *collective memories*, sondern an *collected memories* interessiert sei.⁵⁴ Sein Vorgehen beschrieb er folgendermaßen:

50 Für die Rekonstruktion der Täterseite siehe ebd., 7 u. 192 ff.

51 Ebd., 5 ff.

52 Ders., »Remembering Survival«, PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation (Frühjahr 2011), 19.

53 Ders., Remembering, 9; Henry Greenspan, »The Awakening of Memory. Survivor Testimony in the First Years after the Holocaust and Today«, Monna and Otto Weinmann Lecture Series, U. S. Holocaust Memorial Museum (2000).

54 Christopher Browning, »Reply to Daniel Fulda«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 153.

»My methodology in this project [...] is to accumulate a sufficient critical mass of testimonies that can be tested against each other.«⁵⁵ Damit entspricht er der gängigen Methode anderer Historiker, die die Interviews zur Rekonstruktion historischer Ereignisse verwenden.⁵⁶ Richard Koebner wurde bereits 1959 mit folgender Einschätzung zu Holocaust-Zeugnissen zitiert: »If I find only one piece of evidence, it does not mean anything to me; if I have ten records, that is good; but if I have a hundred, then the evidence is conclusive.«⁵⁷ Terrence Des Pres argumentierte in einer der ersten amerikanischen Arbeiten über Holocaust-Überlebende, dass die Beweiskraft ihrer Äußerungen durch Dutzende ähnlicher Beschreibungen hergestellt werde.⁵⁸ Yehuda Bauer zufolge ist eine einzelne Erzählung eines Zeitzeugen keine verlässliche Quelle. Wenn jedoch mehrere unabhängig von einander denselben Sachverhalt bezeugten, so sei dies ebenso zuverlässig wie ein schriftliches Dokument.⁵⁹ Nechama Tec schlug vor, Überlebenden bei verschiedenen Gelegenheiten wieder und wieder die gleichen Fragen zu stellen. Die stimmigsten und widerspruchsfreiesten Äußerungen könnten dann als gültig betrachtet werden.⁶⁰

Erinnerung

Auch in Arbeiten, die sich vornehmlich den verschiedenen Realisierungen der Erinnerung und weniger der Rekonstruktion vergangener Ereignisse widmen, ist die Zuverlässigkeit und Korrektheit der in den *Holocaust Oral*

55 Ders., *Remembering*, 8.

56 Für eine allgemeine Diskussion der Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit von *Oral Histories*, auch im Vergleich zu schriftlichen Quellen, siehe Paul Thompson, *The Voice of the Past. Oral History* (New York: Oxford University Press, 1978), 118-172.

57 Kurt Jakob Ball-Kaduri, »Evidence of Witness, Its Value and Limitations«, *Yad Vashem Studies* 3 (1959), 89.

58 Terrence Des Pres, *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1976), vi.

59 Anti Defamation League, »Yehuda Bauer, Portrait of an Historian«, *Dimensions Online. A Journal of Holocaust Studies* 18, Heft 1 (Herbst 2004), http://archive.adl.org/education/dimensions_18_1/portrait.asp (1. Nov. 2015). Ähnlich wird Bauer zitiert von Hanna Yablonka, »Die Bedeutung der Zeugenaussagen im Prozess gegen Adolf Eichmann«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2012), 198. Zum juristischen Prinzip *unus testis, testis nullus* (ein Zeuge, kein Zeuge) in Bezug auf Holocaust-Zeugnisse, auf das Bauer implizit rekurriert, siehe auch Weigel, *Zeugnis und Zeugenschaft*, 127 ff.

60 Nechama Tec, »Diaries and Oral History. Reflections on Methodological Issues in Holocaust Research«, in: Robert Moses Shapiro (Hg.), *Holocaust Chronicles. Individualizing the Holocaust through Diaries and Other Contemporaneous Personal Accounts* (Hoboken: KTAV Publishing House, 1999), 273.

Histories getätigten Äußerungen ein wiederkehrendes Thema, denn auch sie erkannten: »Survivor testimonies do not excel in providing *verités de fait* or positivistic history.«⁶¹ Lawrence Langer, ein ausgewiesener Experte der Überlebendenzeugnisse, gab eine Linie vor, die die Beschäftigung mit *Holocaust Oral History* nachhaltig prägte und faktische Fehler als trivial erklärt:

One preliminary issue remains, and that is the reliability of the memory on which these testimonies must draw for the accuracy and intensity of their details. [...] Since testimonies are human documents rather than merely historical ones, the troubled interaction between past and present achieves a gravity that surpasses the concern with accuracy. Factual errors do occur from time to time, as do simple lapses; but they seem trivial in comparison to the complex layers of memory that give birth to the versions of the self that we shall be studying in this volume.⁶²

Ähnlich hatte bereits James Young – zunächst mit Blick auf schriftliche, später unter Einbeziehung audiovisueller Zeugnisse – argumentiert. Nicht die *factuality* (Faktizität) sondern *actuality* (Wahrhaftigkeit) sei ausschlaggebend bei *Holocaust testimonies*.⁶³ Die Paradigmen, nach denen eine Überlebenden-Geschichte strukturiert sei, seien wichtiger als die Korrektheit eines jeden Details. Izidoro Blickstein ist der Überzeugung, dass Störungen der Kommunikation – darunter versteht er falsche Syntax sowie Konfusionen und Brüche in der Erzählung – durch die traumatischen Erfahrungen der Holocaust-Überlebenden verursacht werden. Er betrachtet diese Störungen jedoch nicht als Versagen der Überlebenden, eine kohärente Erzählung zu präsentieren, sondern als Ausdruck einer tiefen Bedeutungsstruktur, die eine Form der *vérité sémiotique* (semiologische Wahrheit) beinhaltet. Diese kann für das Verstehen der Erzählung nützlicher sein als die *vérité factuelle* (faktische Wahrheit).⁶⁴ Solche Unterscheidungen betreffen nicht nur Zeugnisse, die sich auf den Holocaust beziehen – obwohl sich in

61 Geoffrey Hartman, »Learning from Survivors. The Yale Testimony Project«, *Holocaust and Genocide Studies* 9, Heft 2 (1995), 200.

62 Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory* (London; New Haven: Yale University Press, 1991), xv.

63 James E. Young, »Interpreting Literary Testimony. A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs«, *New Literary History* 18, Heft 2, Literacy, Popular Culture, and the Writing of History (1987), 420f. Siehe auch ders., *Writing and Rewriting*, 158-171.

64 Izidoro Blickstein, »Mémoire, discours et réalité. analyse sémiotiques des témoignages des survivants de la Shoah résidents au Brésil«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995), 209ff.

der Holocaust-Forschung mit der prinzipiellen Undarstellbarkeit des Ereignisses ein wirkungsvoller Topos etabliert hat, der diese Konzepte begünstigt⁶⁵ –, sondern *Oral History Interviews* im Allgemeinen. So schlug Alice Hoffman vor, zwischen *reliability*, worunter die innere Folgerichtigkeit der Erzählung verstanden wird, und *validity*, die Übereinstimmung des mündlichen Berichts mit Primärquellen, zu unterscheiden.⁶⁶

Diese Konzepte basieren notwendigerweise auf der Vorstellung, dass es zwei Speicher der Vergangenheit gibt: die Geschichte und das Gedächtnis. Das Gedächtnis wird gleichermaßen als Untersuchungsgegenstand und Analysekategorie betrachtet und beschreibt die Darstellung beziehungsweise Erinnerung historischer Ereignisse in Zeitzeugeninterviews, Museen, Gedenkstätten, Spielfilmen, Dokumentationen, Bildern und so weiter. Geschichte wird in Abgrenzung dazu als die wissenschaftliche und objektive Beschreibung der Vergangenheit verstanden – wobei die Geschichtswissenschaft vereinzelt auch als Form des »sozialen Gedächtnisses«⁶⁷ angesehen wird. Im folgenden Abschnitt wird dieses Verständnis problematisiert und vorgeschlagen, *Holocaust Oral Histories* nicht als Ausdruck eines Gedächtnisses, sondern vor allem als diskursive Äußerungen zu betrachten, die zusammen mit anderen Repräsentationsformen der Vergangenheit – unter anderem Wissenschaft und Massenmedien – diejenigen Aussagen formen, die unsere Geschichte bilden.

Theoretisch-methodische Überlegungen: Gedächtnis oder Diskurs

Gedächtnis

Der paradigmatische Gedächtnisbegriff bezieht sich auf das vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs geprägte »kollektive Gedächtnis«. Konzeptionalisiert hat Halbwachs seinen Gedächtnisbegriff vor allem in zwei Werken, in *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*,⁶⁸ das erst-

65 Für eine Kontextualisierung und Kritik an der »Undarstellbarkeit des Holocaust« siehe Weissman, *Fantasies*, 207-216.

66 Alice Hoffman, »Reliability and Validity in Oral History«, in: David K. Dunaway und Willa K. Baum (Hg.), *Oral History. An Interdisciplinary Anthology* (Lanham: AltaMira Press, 1996), 89.

67 Peter Burke, »Geschichte als soziales Gedächtnis«, in: Dietrich Harth und Aleida Assmann (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* (Frankfurt a. M.: 1991), 289-304.

68 Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übersetzt von Lutz Geldsetzer (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985 [frz. 1925]).

mals 1925 veröffentlicht wurde, und in *Das kollektive Gedächtnis*,⁶⁹ das 1950 aus seinem Nachlass (Halbwachs starb im März 1945 im Konzentrationslager Buchenwald) ediert wurde.⁷⁰ Seine Werke über das Gedächtnis sind längere Zeit in Vergessenheit geraten und wurden erst in den 1980er Jahren wiederentdeckt, wobei der Arbeit von Pierre Nora eine besondere Rolle zukommt.⁷¹ Halbwachs argumentierte, dass alle Erinnerung durch soziale Organisation und Interaktion reproduziert werde. Das Individuum nimmt bei der Erinnerung auf Punkte Bezug, die außerhalb seiner selbst liegen und von der Gesellschaft bestimmt werden. Das Gedächtnis funktioniert nur mit Worten und Vorstellungen, die das Individuum nicht selbst gebildet, sondern seinem Milieu entnommen hat. Halbwachs schrieb: »[...] Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.«⁷² Seine Schlussfolgerung lautet, dass sich zwischen individuellem und sozialem Gedächtnis nicht unterscheiden lasse, da die Relevanz der Erinnerung erst durch ihre kulturelle Einordnung hergestellt werde.

Der französische Historiker Pierre Nora verwendete den Begriff »lieux de mémoire«, auf Deutsch »Gedächtnisorte« oder »Erinnerungsorte«, um die Gegenstände zu untersuchen, in denen das Gedächtnis einer Nation, in seinem Fall der französischen, verkörpert wird.⁷³ Gedächtnisorte können Denkmäler und Mahnmale, aber auch Rituale und Gedenkfeiern sowie ganze Gebäudekomplexe, Museen, Embleme oder Leitsätze, Bücher und Erklärungen sein.⁷⁴ Neben Halbwachs' kollektivem Gedächtnis und Noras Gedächtnisorten haben sich seit den 1980er Jahren eine Vielzahl anderer Gedächtniskonzepte herausgebildet. Einflussreich waren beispielsweise Aleida und Jan Assmann mit der Unterscheidung in kulturelles und kommunikatives Gedächtnis oder Harald Welzer mit dem Terminus soziales

69 Ders., *Das kollektive Gedächtnis*, übersetzt von Holde Lhoest-Offermann (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985 [frz. 1950]).

70 Halbwachs beschäftigte sich mit dem Gedächtnis zudem in ders., *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte, étude de mémoire collective* (Paris: Presses Universitaires de France, 1941).

71 Cornelissen, *Erinnerungskultur*, 552.

72 Halbwachs, *Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, 121.

73 Nora schreibt in dem dreibändigen Sammelwerk *Les lieux de mémoire* über das nationale Gedächtnis Frankreichs. Die drei Bände sind veröffentlicht als Pierre Nora, *La République* (Paris: Gallimard, 1984); ders., *La Nation* (Paris: Gallimard, 1986); ders., *Les France* (Paris: Gallimard, 1992). Teile dieser Bände sind auf Deutsch veröffentlicht worden in ders., *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998); ders. (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs* (München: Beck, 2005).

74 Ders., *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, 7.

Gedächtnis.⁷⁵ Der Gedächtnisbegriff wurde zunächst auf die Nation als größte Trägergruppe bezogen. Zunehmend wird das Gedächtnis aus dem nationalen Rahmen gelöst und auf übernationale Einheiten übertragen, um auch Fragen nach einem europäischen oder globalen Gedächtnis stellen zu können.⁷⁶

Es fällt auf, dass die Beschäftigung mit Zeitzeugenberichten Historiker dazu verleitete, eigene Gedächtnisbegriffe zu konzeptionalisieren, die nicht in eine allgemeine Theorie des Gedächtnisses eingebettet sind, sondern auf ihren Untersuchungsgegenstand gemünzt werden. Schon früh hat das Gedächtnis in der Beschäftigung mit *Oral History* eine große Rolle gespielt. So betont Alistair Thomson, dass die Entstehung zeitgenössischer *Oral History*-Methoden nach dem Zweiten Weltkrieg der Einführung des Gedächtnisses als Quelle der historischen Forschung folgte.⁷⁷ Lutz Niethammer publizierte bereits 1980 – und somit vor Noras Arbeiten über die Gedächtnisorte – den Sammelband *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der Oral History*.⁷⁸ Einschränkend kann gesagt werden, dass *Oral Historians* den Gedächtnisbegriff vielfach verwendeten, um sich gegen Angriffe zu verteidigen, die *Oral History* als unzuverlässige historische Quelle zurückwiesen.⁷⁹ Diese Kritik, die von einem selektiven

75 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck, 1999); Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung* (Hamburg: Hamburger Edition, 2001); ders., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung* (München: Beck, 20082); Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2005).

76 Assmann, *The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community*; ders., *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur?* (Wien: Picus-Verlag, 2012); Levy und Sznajder, *Erinnerung. Deutlich kritischer sieht Cornelißen die Möglichkeit, die Erinnerung aus ihren nationalen Kontexten herauszulösen. Christoph Cornelißen, »Die Nationalität von Erinnerungskulturen als ein gesamteuropäisches Phänomen«, Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 62, Heft 1/2 (2011).*

77 Alistair Thompson, *»Memory and Remembering in Oral History«, in: Donald A. Ritchie (Hg.), The Oxford Handbook of Oral History (Oxford: Oxford University Press, 2011), 78.*

78 Lutz Niethammer, *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980). Obwohl der Titel eine eingehende Beschäftigung mit Halbwachs nahelegt, wird jedoch nur in einem einzigen Beitrag direkt auf ihn Bezug genommen. Daniel Bertaux und Isabelle Bertaux-Wiame, *»Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis«, in: Lutz Niethammer (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980), 108-122. Niethammer bezieht sich zudem kurz auf das Thema in Lutz Niethammer, »Oral History in den USA. Zur Entwicklung und Problematik diachroner Befragungen«, Archiv für Sozialgeschichte 18 (1978), 479.*

79 Eric Hobsbawm, *»On History from Below«, in: Eric Hobsbawm (Hg.), On His-*

und subjektiven Gedächtnis ausgeht, wurde ins Gegenteil verkehrt. Die Subjektivität des Gedächtnisses sei die Stärke von *Oral History*, indem sie nicht nur Rückschlüsse auf die Sinnbildung historischer Erfahrungen zulasse, sondern auch »about the relationships between past and present, between memory and personal identity, and between individual and collective memory«. ⁸⁰ So formulierte Alessandro Portelli bereits 1979: »But what is really important is that memory is not a passive depository of facts, but an active process of creation of meaning.« ⁸¹

Mittlerweile gehört das Gedächtnis, wie Christoph Cornelißen hervorhob, zu den Leitbegriffen der Kulturgeschichte. ⁸² Von einem inflationären Gebrauch sprach Dorothee Wierling, die kritisierte, dass »Gedächtnis« und »Erinnerung« für die verschiedensten Ebenen historischer Überlieferung und Konstruktion eintreten, oft ohne dass die Entstehung, Vermittlung und vor allem die Aneignung der so tradierten Vergangenheitsdeutungen einer eingehenden empirischen Untersuchung unterzogen würden«. ⁸³ In der Tat hat sich der Begriff verselbstständigt, wie seine vielfältigen Ausprägungen zeigen, die das Gedächtnis immer unschärfer und willkürlicher erscheinen lassen und seinen analytischen Gebrauch erschweren. So gibt es neben dem kollektiven, kulturellen, kommunikativen, sozialen und individuellen Gedächtnis noch das lebende, verkörperte, traumatische, tiefe, qualvolle, gedemütigte, verdorbene, entstellte, heroische, unheroische, zum Schweigen gebrachte, unterdrückte, abwesende, geheime, prothetische, stellvertretende, provisorische, autorisierte, öffentliche, mediale, nationale, europäische, kosmopolitische, globale, universale sowie das – gerade eine gewisse Konjunktur erlebende – Nach-Gedächtnis (*postmemory* im Englischen). ⁸⁴

tory (London: Weidenfeld and Nicolson, 1988), 266-286; Patrick O'Farrell, »Oral History. Facts and Fiction«, *Oral History Association of Australia Journal* 5 (1982-1983): 3-9.

80 Thompson, *Memory*, 80.

81 Alessandro Portelli, »What Makes Oral History Different«, in: Robert Perks und Alistair Thompson (Hg.), *The Oral History Reader* (London: Routledge, 1998), 69.

82 Cornelißen, *Erinnerungskultur*: 550.

83 Dorothee Wierling, »Vorwort«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001): 3. Für eine ähnliche Kritik an »memory studies« siehe auch Wulf Kansteiner, »Finding Meaning in Memory. A Methodological Critique of Collective Memory Studies«, *History and Theory* 41 (2002).

84 Für einschlägige Literatur, in der gleich eine Reihe von Gedächtnisbegriffen konzeptionalisiert werden, siehe beispielsweise Langer, *Ruins*; Browning, *Remembering*; Marianne Hirsch, »The Generation Postmemory«, *Poetics Today* 29, Heft 1 (2008); David G. Roskies und Naomi Diamant, *Holocaust Literature. A History and Guide* (Brandeis University Press: Waltham, 2012); James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2000).

Unabhängig von unterschiedlichen Anwendungsgebieten und Ausprägungen hat sich mit der Gedächtniskonjunktur der letzten Jahrzehnte ein Verständnis von Gedächtnis – sowohl bei der Beschäftigung mit *Oral History Interviews* als auch in der allgemeinen Konzeptionalisierung von Erinnerung – durchgesetzt, das es in einem dichotomischen Verhältnis zur Geschichte verortet.⁸⁵

Diese Dichotomie liegt bereits Halbwachs' Verständnis von Gedächtnis zugrunde. Er offenbart ein positivistisches Geschichtsbild: »Es gibt in der Tat mehrere kollektive Gedächtnisse. Dies ist der [...] Wesenszug, durch den sie sich von der Geschichte unterscheiden. Die Geschichte ist ungeteilt, und man kann sagen, dass es nur eine Geschichte gibt.«⁸⁶ Diese Differenzierung wurde von Nora aufgegriffen, der Geschichte und Gedächtnis als in jeder Hinsicht gegensätzlich beschrieb:

Das Gedächtnis ist das Leben: Stets wird es von lebendigen Gruppen getragen und ist deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, es weiß nicht um die Abfolge seiner Deformationen, ist für alle möglichen Verwendungen und Manipulationen anfällig, zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig. Die Geschichte ist die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist.⁸⁷

Auch in anderen Veröffentlichungen wurde der Gegensatz von Geschichte und Gedächtnis betont. Hans-Günter Hockerts präziserte:

Die am weitesten ausholende Unterscheidung stellt *memory* und *history* einander gegenüber. Damit ist einerseits das kollektive Gedächtnis als Inbegriff aller nicht wissenschaftlichen Erinnerungsweisen gemeint und andererseits die Historie im Sinne eines wissenschaftlich fundierten Geschichtsbewusstseins.⁸⁸

Ähnlich kann Saul Friedländer verstanden werden, der den Prozess des Erinnerns aus theoretischer Perspektive als antithetisch zu dem der Geschichtsschreibung beurteilte. Man müsse sich die Repräsentation der Vergangenheit als Kontinuum vorstellen, mit dem kollektiven Gedächtnis auf der einen Seite und der leidenschaftslosen historischen Forschung auf der anderen.⁸⁹

85 Lutz Niethammer, »Gedächtnis und Geschichte. Erinnernde Historie und die Macht des kollektiven Gedächtnisses«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001), 33.

86 Halbwachs, *Kollektive Gedächtnis*, 71.

87 Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, 13.

88 Hockerts, *Zeitgeschichte*: 27.

89 Saul Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), vii. Zu Friedländers Position siehe zudem James E. Young, »Zwischen Geschichte und Erinnerung«, in: Harald Welzer

Und Peter Novick beschrieb das kollektive Gedächtnis als »ahistorisch oder gar antihistorisch«, da es keine komplexen Mehrdeutigkeiten akzeptiere, sondern die Ereignisse auf mythische Archetypen reduziere.⁹⁰

Die Geschichte-Gedächtnis-Dichotomie bietet jedoch einige Fallstricke, die den Zugang zu den *Holocaust Oral Histories* verstellen. In erster Linie bevorzugen und kategorisieren sie Medialisierungen der Vergangenheit, indem sie sie in ein vorgestelltes Kontinuum einordnen. Die (Geschichts-)Wissenschaft wird als Möglichkeit der objektiven Beschreibung der Vergangenheit eingeordnet. Das andere Extrem sind massenmediale Produkte, die nicht wissenschaftlichen Standards verpflichtet sind, sondern Marktgesetzen folgend Geschichte zum bloßen Amüsement anbieten. Zeitzeugenberichte oszillieren zwischen diesen beiden Extremen und werden mal über-, mal unterschätzt. Des Weiteren konstruiert das kollektive Gedächtnis Trägergruppen und impliziert somit Identitäten, die in aller Regel nicht notwendig sind, um die Fragestellung zu bearbeiten.

Diskurs

Um den etablierten Gegensatz von Geschichte und Gedächtnis aufzubrechen, schlage ich vor, die *Holocaust Oral Histories* nicht als Ausprägungen eines Gedächtnisses, sondern als diskursive Formationen zu begreifen, da sich so ihr Inhalt als auch ihre Entstehungsbedingungen untersuchen lassen. Dies ermöglicht, das dichotomische Verständnis von Geschichte und Gedächtnis zu umgehen und weiterführende Fragen an den Untersuchungsgegenstand zu formulieren. Dabei bietet es sich an, den Diskursbegriff heranzuziehen, wie er von Michel Foucault geprägt wurde. Diskurse sind demnach institutionalisierte beziehungsweise institutionalisierbare Strukturen mit der Fähigkeit, Wirklichkeit dadurch zu konstituieren, dass bestimmte Ausformungen des Sprechens und Verhaltens als legitim und faktisch anerkannt und andere als illegitim und fiktiv ausgeschlossen werden. Foucault verstand Diskurse nicht als ausschließlich sprachliche Phänomene, sondern als soziale Praxis. Die Absichten, die er mit seinem Diskursbegriff verfolgte, beschrieb er in einem Interview folgendermaßen:

Ich möchte nicht unterhalb des Diskurses nach dem Denken der Menschen suchen, sondern ich versuche, den Diskurs in seiner manifesten Existenz zu nehmen, als eine Praxis, die bestimmten Regeln gehorcht. Es geht um Regeln der Formierung, der Existenz und der Koexistenz, um

(Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung* (Hamburg: Hamburger Edition, 2001), 41.

90 Novick, *Holocaust in American Life*, 3f.

Systeme der Funktionsweise usw. Und genau diese Praxis in ihrer Konsistenz und beinahe in ihrer Materialität beschreibe ich.⁹¹

Am ausführlichsten hat Foucault seine Diskurstheorie in *Die Ordnung der Dinge*⁹² und *Die Archäologie des Wissens*⁹³ dargelegt. In beiden Büchern werden die Ursprünge der modernen Wissenschaft beschrieben und diejenigen Wissenschaften attackiert, die behaupten, realistische Repräsentationen ihres Untersuchungsgegenstandes abzuliefern. Foucault selbst hat Untersuchungen über den Wahnsinn, die Medizin, die Psychiatrie, den Körper, das Gefängnis, die Sexualität und anderes durchgeführt. Im Bereich *Oral History* werden historische Diskurse selten zur Analyse ins Spiel gebracht.⁹⁴ Hervorheben möchte ich hier Ulrike Jureit, die in *Erinnerungsmuster: Zur Methodik lebengeschichtlicher Interviews mit Überlebenden der Konzentrations- und Vernichtungslager* diskutiert, »welche Ansätze [die Diskursanalyse] für die Interpretation und Analyse lebengeschichtlichen Erzählens bereitstellt.«⁹⁵ Anke Stephan verbindet in *Von der Küche zum Roten Platz: Lebenswege sowjetischer Dissidentinnen* Gedächtnis- und Diskursanalyse, obwohl sie konstatiert, dass sie in »unterschiedlichen Wissenschaftskulturen beheimatet sind und wenig Austausch pflegen.«⁹⁶ Eine weitere Ausnahme bildet *Erzählräume nach Auschwitz* von Andree Michaelis, der einen diskurstheoretischen Zugriff auf videographierte wie auch literarische Überlebenden-Zeugnisse wählte und diese in unterschiedlichen »diskursiven Räumen« verortet.⁹⁷

91 Michel Foucault, »Michel Foucault erklärt sein jüngstes Buch, Gespräch mit J.-J. Brochier«, in: Michel Foucault (Hg.), Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits – Band I, 1954-1969 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 981f.

92 Ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 [frz. 1966]).

93 Ders., *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981 [frz. 1969]).

94 In der Holocaust-Forschung wird in einigen Fällen auf die Diskursanalyse nach Foucault Bezug genommen, um die Technologien der Macht, Disziplinierung und Überwachung nachzuvollziehen, die in Institutionen der Moderne wirken und den Holocaust ermöglichten. Mario Biagioli, »Science, Modernity, and the Final Solution«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 185-205. Zygmunt Bauman bezog sich hingegen nicht auf Foucaults Überlegungen zur Moderne. Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Cambridge; Maldon: Polity Press, 1989).

95 Ulrike Jureit, *Erinnerungsmuster. Zur Methodik lebengeschichtlicher Interviews mit Überlebenden der Konzentrations- und Vernichtungslager* (Hamburg: Ergebnisse Verlag, 1999), 77.

96 Stephan, *Von der Küche zum Roten Platz*, 66.

97 Michaelis, *Erzählräume*, 205-247.

Im Folgenden möchte ich einige Aspekte der Diskurstheorie ansprechen, mit der das Sprechen über historische Ereignisse und dessen Archivierung analytisch gefasst werden kann.

Im Gegensatz zum amorphen Gedächtnis lassen sich Diskurse positiv beschreiben. Für die Analyse eines Diskurses gibt es zwei wichtige Schritte. Im Diskurs müssen zum einen die Aussagen isoliert werden. Aussagen bilden die elementaren Einheiten eines Diskurses.⁹⁸ Sie sind nicht gleichzusetzen mit Propositionen, Sätzen oder Sprechakten, sondern im weitesten Sinne Zeichen, die in einem bestimmten Kontext auftauchen. Die Aussage ist jedoch nicht als beliebig verfasstes Zeichen zu verstehen, sondern in ihrer Funktion zu betrachten, die im Zusammenhang mit den Formationsregeln eines Diskurses steht.⁹⁹ Diskurse sind demnach:

[...] jede Gruppe von Aussagen, die in einer Beziehung stehen, die durch bestimmte Formationsregeln analysiert werden kann. Aussagen sind dabei nicht als Akte der Äußerung oder logische Gehalte zu verstehen, sondern als das Gesagte in seiner reinen Materialität (bzw. Positivität), eben als Gesagtes. Die Konzeption der Aussage als *diskursives Ereignis* schaltet Verzerrungen der Analyse durch die eigene Episteme, d.h. epochenspezifische Wissensordnung, dadurch aus, dass Aussagen nicht auf einen inhärenten Sinn befragt werden, sondern allein aus ihren Beziehungen untereinander untersucht werden. Die Beziehungen, die Aussagen zu diskursiven Formationen verbinden, werden in Bezug auf die Gegenstände, Äußerungsmodalitäten, Begriffe und Strategien von Diskursen analysiert, denn Diskurse bringen hervor, worüber gesprochen wird, welche Auffassungen geäußert werden, mit welchen Mitteln und mit welchem Erfolg das geschieht [...].¹⁰⁰

Zudem tauchen Aussagen nicht einmalig auf, sondern sie wiederholen sich. Ihr mehrfaches Auftreten unterscheidet die Aussage von der Äußerung. Foucault betonte: »Diskurs wird man eine Menge von Aussagen nennen, insoweit sie zur selben diskursiven Formation gehören.«¹⁰¹ Die Äußerungen im Diskurs unterliegen also Regelmäßigkeiten, die positiv festgestellt werden können. Die Formationen des Diskurses gestalten die Aussagen, die im Diskurs auftreten.¹⁰²

98 Foucault, *Archäologie*, 115 ff.

99 Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse* (Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2009), 71.

100 Hartmut Rosa, David Strecker und Andrea Kottmann, *Soziologische Theorien* (Stuttgart: UTB, 2007), 283.

101 Foucault, *Archäologie*, 170.

102 Tanja Prokic, *Einführung in Michel Foucaults Methodologie. Archäologie–Genealogie–Kritik* (Hamburg: Diplomica Verlag, 2009), 41 f.

Die Fokussierung auf die Beschreibung diskursiver Funktionen bietet Vorteile gegenüber einer Analyse von Gedächtnissen, deren Wirkungsweise und exakte Gestalt nicht aufgezeigt werden können. Durch die Diskursanalyse können die Ausformungen der Erinnerung in kleinere, besser greifbare Einheiten aufgespalten werden. Die Diskursanalyse beinhaltet keine Voreingenommenheit gegenüber den verschiedenen Formen medialer Darstellungen, die ein historisches Ereignis repräsentieren können. So können beispielsweise auch populärkulturelle oder massenmediale Darstellungen berücksichtigt werden, ohne in ihnen zugleich eine Verfälschung, Verharmlosung oder Klischierung der Geschichte zu unterstellen. Nicht die qualitative Hierarchisierung oder Kategorisierung der unterschiedlichen kulturellen Produkte ist entscheidend, sondern ihre Wirkmächtigkeit, die sich einerseits an ihrer Reichweite ablesen lässt, aber auch an der Fähigkeit, Bilder und Aussagen zu produzieren beziehungsweise zu reproduzieren. Massenmedien werden dabei nicht als von außen wirkend betrachtet, sondern als Motor des Diskurses, da sie sehr dynamisch und stets auf der Suche nach neuen Informationen sind.¹⁰³ Die Untersuchung von Bildern, die Bestandteil der in dieser Arbeit untersuchten Massenmedien sind, ist zudem von Interesse, da sie aufgrund ihrer angenommenen Referentialität die soziokulturelle Wirklichkeit besonders wirkungsvoll fixieren und erinnern können.¹⁰⁴

Die Repräsentation und Wahrnehmung der Vergangenheit als Diskurse zu konzeptionalisieren hat darüber hinaus den Vorteil, dass auf die Konstruktion einer Trägergruppe oder kollektiven Identität verzichtet werden kann, die für die Operationalisierung vieler Gedächtnisse unabdingbar ist. Wie oben erwähnt, ist dies in vielen Fällen die Nation, obwohl jüngere Arbeiten dazu neigen, übernationale Gemeinschaften als Träger kollektiver oder kultureller Gedächtnisse zu betrachten. An diese Vorstellung anschließend ist das Gedächtnis in der Lage, kollektive Identitäten zu erschaffen, wodurch sich ein zirkuläres Verhältnis von Gruppe, Identität und Gedächtnis bildet. Die Teilnehmer des Diskurses hingegen müssen nicht benannt beziehungsweise von vornherein festgelegt werden, wozu die Gedächtnisanalyse tendiert. Dazu Foucault: »Die Analyse der Aussagen [...] stellt sich tatsächlich auf die Ebene des ›man spricht‹, und darunter braucht man keine Art gemeinsamer Meinung, kollektiver Repräsentation zu verstehen, die sich jedem Individuum auferlegt.«¹⁰⁵ Bei der Beschrei-

103 Tim Karis, »Foucault, Luhmann und die Macht der Massenmedien. Zur Bedeutung massenmedialer Eigenlogiken für den Wandel des Sagbaren«, in: Achim Landwehr (Hg.), *Diskursiver Wandel* (Wiesbaden: VS Verlag, 2010), 245 f.

104 Landwehr, *Diskursanalyse*, 58.

105 Foucault, *Archäologie*, 178.

bung von Identitäten besteht die Gefahr, dass diese entweder in die leiblichen Körper eingeschrieben werden, wie beispielsweise bei den Identitätskategorien Geschlecht und *race*, oder dass sie auf ein kulturelles Erbe zurückgeführt werden, wie es bei der Religion oder auch der Geschichte der Fall ist. Dabei wird oftmals übergangen, dass diese Verbindungen von den Zeitgenossen beziehungsweise retrospektiv geknüpft werden und keinesfalls unvermeidbar sind.¹⁰⁶ Die verschiedenen Kategorien der Identität sind somit Erfindungen mit dem Ansinnen, eine bestimmte Gruppe zu mobilisieren oder zu marginalisieren.¹⁰⁷ So beinhaltet der Identitäts-Begriff weitreichende und äußerst problematische politische Implikationen, da er Menschen in bestimmte Gruppen inkludiert, wie er gleichermaßen andere exkludiert.¹⁰⁸

Ein weiterer Aspekt, der die Untersuchung der *Holocaust Oral Histories* sinnvoll erweitert, ist Foucaults Konzeptionalisierung von Macht. In *Die Ordnung des Diskurses*, seiner Antrittsvorlesung am Collège de France aus dem Jahr 1970, werden Diskurs und Macht verknüpft. Dem Diskurs wird in diesem Zusammenhang eine disziplinierende Wirkung zugesprochen, da er definiert, was als Wahrheit gilt und somit gesellschaftliche Macht ausübt.¹⁰⁹ Es handelt sich hierbei um die »Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kräfteverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt [...]«. ¹¹⁰ Diese Definition von Macht öffne, so Achim Landwehr, den Diskursbegriff erst für historische Arbeiten. Diskurs und Macht bedingen sich, da Machtbeziehungen vorausgesetzt und gleichzeitig produziert werden.¹¹¹ Dieses Verständnis von Macht unterscheidet sich von dem, wie es stellenweise in der Beschreibung der Erinnerung an den Holocaust zum Vorschein kommt. Hier wird Macht oftmals mit Instrumentalisierung und Manipulation gleichgesetzt und nicht als

106 Joan W. Scott, »Multiculturalism and the Politics of Identity«, in: John Rajchman (Hg.), *The Identity in Question* (New York, London: Routledge, 1995), 3-12.

107 Ders., »Fantasy Echo. History and the Construction of Identity«, *Critical Inquiry* 27, Heft 2 (2001), 286.

108 Lutz Niethammer, *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur* (Hamburg: Rowohlt, 2000), 628 ff. Für eine Kritik am Identitätsbegriff siehe zudem Rogers Brubaker und Frederick Cooper, »Beyond Identity«, *Theory and Society* 29, Heft 1 (2000); Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, übersetzt von Gustav Roßler (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010 [engl. 2005]), 50-75.

109 Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* übersetzt von Walter Seitter (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998 [frz. 1970]), 17.

110 Ders., *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Band 1, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983 [frz. 1976]), 93.

111 Landwehr, *Diskursanalyse*, 74.

grundsätzliche Dimension sozialer Interaktion.¹¹² Machtverhältnisse können in Herrschaftsverhältnisse umschlagen, sie müssen es aber nicht, im Gegenteil:

Als produktive, formierende Kraft kann die [...] Macht den Individuen auch neue Handlungsoptionen, Gestaltungsspielräume und Veränderungspotential eröffnen. Das Bild einer rein negativen Macht verdankt sich nach Foucault vielmehr der Vorstellung, es gäbe einen reinen, ursprünglichen, wahren Grund menschlicher Natur als Gegenpol des Negativen.¹¹³

Über die Macht kann die Rolle der Subjekte in die historische Betrachtung integriert werden. Dies bedeutet zunächst den Abschied vom Subjekt als autonomem Wesen.¹¹⁴ Individuen sind stets Mechanismen der Subjektivierung unterworfen, die Handlungs- und Denkräume determinieren.¹¹⁵ Das Subjekt ist nicht länger der Ausgangspunkt der Geschichte; es muss hingegen gefragt werden, wie es »historisch konturiert worden ist und sich selber konturierte«.¹¹⁶ Für die *Holocaust Oral Histories* bedeutet dies, dass Zeitzeugen des Holocaust durch die Interviewsituation subjektiviert werden, da diese Einfluss auf ihre Erinnerung, ihr Denken und Wahrnehmen nimmt. Die sozialen Systeme, die auf Menschen einwirken, können zwar nicht ignoriert werden, sie lassen sich jedoch verändern. Menschen verfügen über einen Spielraum, der widerständiges und eigensinniges Handeln zulässt, wie gleichfalls die *Holocaust Oral Histories* zeigen.¹¹⁷

Die *Holocaust Oral Histories*, ihre Entstehung und die in ihnen getätigten Äußerungen werden als diskursive Praxis verstanden. Die Vorteile gegenüber der Gedächtnisanalyse sind zusammengefasst: Praktiken der Erinnerung lassen sich anhand positiv beschreibbarer Äußerungen darstellen und zu Aussagen bündeln, verschiedene Medialisierungen oder Repräsentatio-

112 Norman G. Finkelstein, *The Holocaust Industry. Reflections On the Exploitation of Jewish Suffering* (London: Verso, 2000), 5; Tim Cole, *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold* (New York: Routledge, 1999).

113 Alexandra Manzei, *Körper, Technik, Grenzen. Kritische Anthropologie am Beispiel der Transplantationsmedizin* (Münster: LIT, 2003), 233.

114 Jürgen Martschukat, »Eine kritische Geschichte der Gegenwart«, *WerkstattGeschichte* 61 (2013), 18.

115 Michel Foucault, »Subjekt und Macht«, in: Daniel Defert und François Ewald (Hg.), *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005), 275.

116 Martschukat, *Kritische Geschichte*, 18.

117 Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus* (Hamburg: Ergebnisse-Verlag, 1993). Zu Eigensinnigkeit in den Interviews siehe Michaelis, *Erzählräume*, 240-247.

nen der Vergangenheit werden gleichberechtigt berücksichtigt, Gruppenkonstruktionen vermieden und die Möglichkeiten und Limitationen des Handelns, Wahrnehmens und Gestaltens der Subjekte erfasst. So wird dem Einfluss vielstimmiger (institutionalisierter) Akteure und Ereignisse auf das Sprechen der Zeitzeugen nachgespürt und im Gegenzug gezeigt, wie die Interviews die Erinnerung an den Holocaust und die Sicht auf dessen Zeitzeugen ordneten.

Methodisches Vorgehen: Grounded Theory

Durch die Fülle der vorhandenen *Holocaust Oral Histories* mit einer durchschnittlichen Länge von 2 Stunden (die Streuung beträgt 20 Minuten bis 20 Stunden) ergibt sich die Notwendigkeit, eine Auswahl zu treffen. Wie lässt sich jedoch ein Korpus konzis, kohärent und effektiv nutzen, der aus über 80.000 mehr oder weniger gut zugänglichen, zum überwiegenden Teil nicht transkribierten, relativ unterschiedlich katalogisierten und indexierten auralen oder audiovisuellen Dokumenten besteht?

Es gibt Experten, die es in Anbetracht der Materialfülle wie auch der emotionalen Intensität der Zeugnisse für unmöglich erachten, verallgemeinernde Aussagen über die *Holocaust Oral Histories* zu treffen. Eine dichte Beschreibung eines einzelnen Interviews sei aus diesen Gründen einer breiteren Untersuchung vorzuziehen.¹¹⁸ In der Praxis führt dieses Vorgehen jedoch dazu, dass einzelne, besonders eindrucksvolle Interviews hervorgehoben und von verschiedenen Seiten wieder und wieder besprochen werden, bis sie letztendlich in den Kanon der wenigen herausragenden Interviews eingehen. Die überwiegende Mehrheit der Interviews bleibt jedoch unbeachtet.

Ein bemerkenswertes Beispiel, wie ein Interview einen Vorbildcharakter gewinnt, ist das 1983 vom Fortunoff Video Archive aufgenommene Interview mit Bessie K.¹¹⁹ Es ist ein bedrückendes Dokument, in dem die Überlebende berichtet, wie ihr während einer Selektion ihr Baby weggenommen wurde, das sie 1942 im Ghetto Kovno geboren hatte. Um es zu verstecken, hatte sie es in einen Mantel gewickelt und wie ein Bündel auf ihrem Arm gehalten. »And I went through with the baby«, berichtet sie. »But the baby was short of breath, started to choke, and it started to cry.« Ein Deutscher fragte sie, was sie auf dem Arm habe, und forderte sie auf, ihm das Bündel zu überreichen. In diesem Moment wird auch für Bessie K. aus dem Baby »ein Bündel«. »He stretched his arms«, fährt sie mit betäubter Stimme fort.

118 Michael Elm, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust* (Berlin: Metropol, 2008), 184.

119 FVA, HVT-206, Bessie und Jacob K., Interviewerin Laurel Vlock, 20. Mai 1983.

»I should hand him over the bundle. And I hand him over the bundle. And this was the last time I had the bundle.« Neben ihr sitzt ihr Ehemann Jacob, ebenfalls ein Überlebender, der erst vor kurzem von dem Verlust ihres Kindes erfahren hat. Die Kamera wechselt zwischen den Gesichtern von Bessie und Jacob K., in denen tiefer Schmerz und greifbar scheinende Verzweiflung eingeschrieben sind. »I think all my life I been alone«, berichtet die Überlebende weiter. »Even when I met Jack, I didn't tell Jack my past. Jack just found out recently. [...] I wasn't even alive. I wasn't even alive. I don't know if it was by my own doing, or it was done, or how, but I wasn't there. But I survived.« Das Interview ist ein erschütterndes Beispiel für die sprachliche und visuelle Eindringlichkeit, mit der in *Holocaust Oral Histories* die Erinnerungen von Überlebenden ihren Ausdruck finden. Es verdeutlicht, wie diese ihre Handlungsmacht verloren haben, worunter sie ihr Leben lang zu leiden haben. Dieses Interview ist jedoch keinesfalls repräsentativ, sondern es hebt sich von anderen Interviews ab. Die Dramatik der Erzählung, die Eindringlichkeit der Worte und die Intensität der Bilder führten dazu, dass das Interview mit Bessie K. vielfältig besprochen und für Dokumentarfilme verwendet wurde und sogar einem Theaterstück des Literaturnobelpreisträgers Harold Pinter als Vorlage diente.¹²⁰

120 Langer, *Ruins*, 49 f.; ders., »Myth and Truth in Cynthia Ozick's *The Shawl* and *Rosa*«, in: Lawrence Langer (Hg.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays* (New York: Oxford University Press, 1995), 143 f.; ders., »The Alarmed Vision. Social Suffering and Holocaust Atrocity«, *Daedalus* 125, Heft 1 (1996), 55-58; Ernst von Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 46; Geoffrey Hartman, »The Cinema Animal«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 71; ders., »Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era«, in: Barbie Zelizer (Hg.), *Visual Culture and the Holocaust* (Piscataway: Rutgers University Press, 2001), 120 ff.; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), xiv f.; Joanne Weiner Rudolf, »Shaping Public and Private Memory. Holocaust Testimonies, Interviews and Documentaries«, *Cahier international sur le témoignage audiovisuel/International Journal on the Audio-Visual Testimony*, Heft 1 (1998), 128 f.; dies., »Research Use of Holocaust Testimonies«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 456; Patricia Yaeger, »Testimony Without Intimacy«, ebd., 419 f. Zur Verwendung im Dokumentarfilm und Theater siehe Joshua M. Greene und Shiva Kumar (Hg.), *Witness. Voices from the Holocaust* (New York: Simon & Schuster, 2001), 67 f., 109 ff. u. 230-234; Harold Pinter, *Ashes to Ashes* (New York: Grove Press, 1996), 75-84. Siehe auch Dori Laub, *Re-establishing the Internal "Thou" in Testimony of Trauma*, Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen (Freie Universität Berlin 2014); Johanna Bodenstab, »And this was the last time I had the bundle«. Trauma und die Relativierung der Ich-Instanz im Videozeugnis von Bessie K, ebd.; Sebastian Schulze, *Gespensische Zeugen. Harold Pinters Zitationen*, ebd.

Durch die Kanonisierung einzelner *Oral History Interviews*, die als besonders eindringlich oder exemplarisch betrachtet werden, besteht die Gefahr, die anderen Interviews zu marginalisieren. Um dem entgegenzuwirken, werden in dieser Arbeit nicht einzelne Interviews einem *close reading* unterzogen, sondern es wird in einer größeren Anzahl vor allem nach narrativen und piktoralen Äußerungen gesucht, die sich zu Topoi oder diskursiven Aussagen verdichten.

Die Auswahl der Interviews wird in Anlehnung an die *Grounded Theory* (auf Deutsch als gegenstandsbezogene oder empirisch fundierte Theorie übersetzt) getroffen. Sie basiert auf Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss, die zur Theoriefindung vorgeschlagen haben, die Strategien des theoretischen Samplings und der theoretischen Sättigung anzuwenden.¹²¹ Der Name *Grounded Theory* ist etwas irreführend, denn genau genommen handelt es sich nicht um eine Theorie, wie Anselm Strauss selbst ausführte, sondern um eine Methodologie, die es ermöglicht, in den Daten (oder Quellen) schlummernde Theorien zu entdecken.¹²²

Für diese Untersuchung bedeutet es, dass bei der Auswahl der Interviews nicht deren Repräsentativität im Vordergrund steht, sondern sie werden danach ausgesucht, ob sie neue Erkenntnisse vermuten lassen (theoretisches Sampling), bis durch die Auswahl weiterer Interviews keine neuen Feststellungen getroffen werden können (theoretische Sättigung).¹²³ Die Kriterien für die Auswahl richten sich somit nach grundlegenden Fragenkomplexen, die vor allem die visuell-ästhetischen, narrativ-sprachlichen und historiographischen Dimensionen der Interviews zum Gegenstand haben. So kann beispielsweise der Zeitpunkt der Aufnahme ein Auswahlkriterium sein, da er Einsichten über mögliche Veränderungen der Interviewinhalte und Interviewproduktion ermöglicht und der Einfluss kultureller und politischer Ereignisse untersucht werden kann. Die Auswahl wird zudem anhand des jeweiligen *Oral History*-Archivs getroffen, da verschiedene Projekte zueinander in Beziehung gesetzt werden. So werden nicht einzelne *Oral History Interviews* in ihrer Ganzheit durchdrungen, vielmehr werden Diskursformationen entschlüsselt, die sich in verschiedenen Interviews und anderen Medialisierungen der Geschichte finden.

121 Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research* (New Brunswick; London: Aldine, 2006 [1967]).

122 Heiner Legewie und Barbara Schervier-Legewie, »Anselm Strauss. Person, Wissenschaft und Geschlechterverhältnis. Ein Interview«, *Journal für Psychologie* 1 (1995), 70.

123 Glaser und Strauss, *Grounded Theory*, 45-49 u. 61f.

I. Historisierung

1. *Holocaust Oral History* vor 1979: Grundzüge ihrer historischen Entwicklung

Mehr als 125 Initiativen in den Vereinigten Staaten von Amerika – hierzu zählen Archive, Graswurzelbewegungen, Hilfsorganisationen, *historical societies*, Museen, Stiftungen, *survivors organizations* und Vereine – haben Oral History Interviews – sowohl ausschließlich aurale als auch audiovisuelle – mit Holocaust-Überlebenden¹ geführt beziehungsweise zeichnen sie noch heute auf. Die einzelnen Organisationen besitzen zwischen einer Handvoll Interviews bis zu einigen Zehntausend. Die frühesten Interviews entstanden 1946, ihre Gesamtzahl beläuft sich auf über 80.000.² Die überwältigende Mehrheit davon wurde zwischen 1979 und 1999 produziert und spiegelt den Zeitraum wider, in dem die Holocaust-Erinnerung in den Vereinigten Staaten maßgeblich transformiert wurde und in das Zentrum der US-amerikanischen Erinnerungskultur rückte. Das Jahr 1979 wird mittlerweile als Zäsur beschrieben, in dem »sich zahlreiche Ereignisse von globaler Bedeutung, die viele neue Pfade ebneten und Weichen für längerfris-

- 1 Die Gruppe der Holocaust-Überlebenden oder *Holocaust survivors* wird teilweise unterschiedlich definiert. Die am weitesten reichende Definition, in deren Rahmen sich alle Institutionen bewegen, besagt, dass Holocaust-Überlebende alle Personen sind, die aus rassifizierten, religiösen, sexuellen, physischen oder politischen Gründen zwischen 1933 und 1945 von Deutschland und/oder seinen europäischen Verbündeten vertrieben, diskriminiert oder verfolgt wurden und dies überlebten. In der Praxis wurden jedoch vor allem jüdische Holocaust-Überlebende und lediglich in geringem Umfang nichtjüdische Verfolgte des Nationalsozialismus interviewt. (So hat die Shoah Foundation etwa 1,5 Prozent ihrer Interviews mit nichtjüdischen Überlebenden aufgenommen.) Darüber hinaus wurden Zeitzeugen interviewt, die nicht (unmittelbar) selbst verfolgt worden waren – hierzu zählen vor allem Fluchthelfer, Befreier, Helfer und Zuschauer. (Im Englischen haben sich für diese Zeugen die Begriffe *Rescuers*, *Liberators*, *Aid Providers* und *Bystanders* eingebürgert). Vereinzelt wurden auch Täter (*Perpetrators*) interviewt, was insbesondere in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen hat.
- 2 Die Zahlen ergeben sich aus eigenen Berechnungen und aus U. S. Holocaust Memorial Museum, International Database of Oral History Testimonies. Über den Katalog des USHMM und seine Entstehung siehe Guthrie, United States Holocaust Memorial Museum International Database of Oral History Testimonies. Die genaue Anzahl der Interviews wie auch der sie aufnehmenden Organisationen zu bestimmen ist schwierig: Teilweise existieren Organisationen nicht mehr, zudem ergaben sich zahllose Kooperationen, die zum Austausch von Interviews führten, so dass die Gefahr besteht, Interviews doppelt zu zählen. Des Weiteren gibt es Interviews, die aufgrund des Daten- und Personenschutz gesperrt sind und erst nach Ablauf der Sperrfristen öffentlich zugänglich gemacht werden.

tige Transformationen stellten«, verdichteten.³ Hierzu zählen die islamische Revolution im Iran, der Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan, der NATO-Doppelbeschluss, die wirtschaftliche Öffnung Chinas unter Deng Xiaoping, die Ölpreiskrise, der Unfall im Atomkraftwerk Harrisburg und die Wahl Margaret Thatchers, die eine konservativ-liberale Wende einläutete, der sich Ronald Reagan ab 1981 anschloss.⁴

Auch im Bereich der Erinnerungskultur verdichteten sich die Ereignisse in diesem Zeitraum. Die TV-Serie *Holocaust* katapultierte das gleichnamige Ereignis 1978 in den USA und 1979 in Westeuropa und Israel in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Wenig später wurde die *Presidential Commission* eingerichtet, aus der das U.S. Holocaust Memorial Museum hervorging. 1979 wurde Auschwitz-Birkenau in die Liste des UNESCO-Welterbes aufgenommen. Im Februar desselben Jahres begann das Holocaust Survivors Film Project (HSFP) – 1981 umbenannt in Holocaust Testimonies at Yale und seit Ende der 1980er Jahre unter seinem heutigen Namen Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies bekannt – Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden zu führen. Das Besondere an dieser Initiative war, dass es den bis dahin ausschließlich auralen Interviews eine visuelle Dimension hinzufügte. 1988 folgte das U.S. Holocaust Memorial Museum mit der Aufnahme von videographierten und auralen Interviews mit Holocaust-Zeitzeugen. 1994 startete Spielberg mit der Survivors of the Shoah Visual History Foundation ein beispielloses Vorhaben und ließ in wenigen Jahren über 52.000 Zeitzeugeninterviews aufzeichnen. Diese drei Organisationen entwickelten und verbreiteten das Aufnehmen von Videointerviews und nahmen erheblich Einfluss auf die Ausgestaltung einer nationalen US-amerikanischen sowie globalen Erinnerungskultur, wie sie heute existiert.

Sie waren jedoch keinesfalls die ersten Initiativen, die *Holocaust Oral Histories* produzierten. Diese Ehre gebührt (vermutlich) David Boder, dessen Interviews, aufgenommen zwischen Juli und Oktober 1946 in *displaced persons camps* (DP-Camps) in Europa, zu den ersten Tonaufzeichnungen von Zeugnisberichten über den Holocaust zählen und die heute als die ältesten erhaltenen Zeugnisse dieser Art gelten.⁵ Neben den »Boder-Inter-

3 Frank Bösch, »Umbrüche in die Gegenwart. Globale Ereignisse und Krisenreaktionen um 1979«, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online Ausgabe 9, Heft 1 (2012), <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Boesch-1-2012> (1. Nov. 2015). Für eine Darstellung der gesamten 1970er Jahre als dynamische Umbruchphase siehe ders., »Zweierlei Krisendeutungen. Amerikanische und bundesdeutsche Perspektivierungen der 1970er Jahre«, *Neue Politische Literatur* 2 (2013).

4 Ders., *Umbrüche*.

5 Rosen, *Wonder*, viii.

views« gab es in den Jahren zwischen 1946 und 1979 – insbesondere in den 1970er Jahren – eine Reihe weiterer Initiativen, die ausschließlich aurale *Holocaust Oral Histories* produzierten. Von ihnen handelt dieses Kapitel. Es stellt einige bedeutende Organisationen vor, analysiert die soziokulturellen und soziopolitischen Bedingungen, unter denen Zeitzeugeninterviews entstanden (oder auch nicht entstanden), und verknüpft sie mit der Entwicklung der Methode *Oral History*, deren Herausbildung gleichermaßen Kultur- wie auch Technikgeschichte ist.

Zuvor soll jedoch differenziert dargelegt werden, was unter einem Zeitzeugeninterview beziehungsweise unter *Holocaust Oral History* verstanden wird, denn je nachdem, wie *Oral History* definiert wird, können unter Umständen andere Bestände hinzugezogen werden. An *Holocaust Oral Histories* werden keine qualitativen, sondern formale Kriterien gestellt: Es sind mittels technischer Hilfsmittel aufgenommene Gespräche mit Zeitzeugen des Holocaust, die archiviert werden.⁶ Mehrheitlich sind die Zeitzeugen jüdische Überlebende. Viele Organisationen nahmen jedoch zusätzlich Interviews mit Angehörigen anderer vom Naziregime verfolgter Gruppen auf sowie mit Augenzeugen, die nicht (unmittelbar) selbst verfolgt worden waren. *Oral History* wird zudem als Oberbegriff für aurale als auch audiovisuelle Interviews verwendet. Die Begriffe *Visual History*, *Video History*, Videointerviews oder videographierte Interviews werden verwendet, um audiovisuelle Interviews gesondert zu markieren. Zudem werden in dieser Arbeit ausschließlich *Oral History Interviews* berücksichtigt, die auf Initiative US-amerikanischer Akteure aufgenommen wurden, was nicht ausschließt, dass die Interviews auch außerhalb der Vereinigten Staaten entstanden sind oder von ausländischen Kooperationspartnern aufgezeichnet wurden.

Nicht berücksichtigt werden dementsprechend *Holocaust Oral Histories*, die ihren Ursprung außerhalb der Vereinigten Staaten haben (Yad Vashem in Jerusalem hat mit Abstand die größten Bestände),⁷ und Inter-

6 Hiermit folge ich weitestgehend Annette Leo, die *Oral History* als »Erinnerungsinterviews mit Zeitzeugen und die minutiöse Dokumentation von deren Antworten mithilfe von Aufzeichnungsgeräten« definiert. Leo, *Charme der Integration*, 9.

7 Yad Vashem hat selbst 7.700 aurale und 11.300 audiovisuelle Interviews aufgenommen und archiviert darüber hinaus Bestände von anderen Organisationen. Sigal Arie-Erez, *Seizing the Middle Ground. The New Role of the Archivist. A Perspective from Yad Vashem*, Konferenz. *Preserving Survivors Memories* (Berlin 2012), http://www.preserving-survivors-memories.org/media/presentations/Sigal_Arie_Erez.pdf (1. Nov. 2015). Über die *Holocaust Oral Histories* der Gedenkstätte siehe auch Tobias Ebbrecht, »Überlebenswege. Audiovisuelle Überlebendenzeugnisse in der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem«, in: Rebecca Boehling, Susanne Urban und René Bienert (Hg.), *Freilegungen. Überlebende, Erinnerungen, Transformationen* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 329-342. Es ist nicht ausgeschlossen, dass noch weitere frühe *Oral History Interviews* aufgefunden werden. So sind vor einigen Jah-

views, die ausschließlich schriftlich festgehalten wurden. Hierunter fällt beispielsweise die Arbeit der jüdischen historischen Kommissionen, die bereits während des Zweiten Weltkriegs und verstärkt in der unmittelbaren Nachkriegszeit europaweit etwa 18.000 Augenzeugenberichte sowie 8.000 Fragebögen zusammengetragen haben. Zu ihnen zählen die Wiener Library in London, das Centre de Documentation Juive Contemporaine in Paris, die jüdische historische Kommission in München und die Centralna Żydowska Komisja Historyczna, die 1947 durch das Żydowski Instytut Historyczny in Warschau ersetzt wurde.⁸ Darüber hinaus gibt es umfangreiche Bestände, zum Beispiel in Russland, die noch nicht für die Forschung zugänglich sind.⁹

Die Nachkriegszeit: David P. Boder in Europa

Setzt man die oben angeführten Maßstäbe an, so wurden die ersten *Holocaust Oral Histories* von dem Psychologen David P. Boder aufgenommen, der sein (mittlerweile legendäres) Interviewprojekt im Sommer und Herbst

ren Interviews wiederentdeckt worden, die der Journalist und spätere britische Außenminister Patrick Gordon Walker im April 1945 mit Überlebenden von Bergen-Belsen führte und auf Tonband aufnahm. Giovanni Di Lorenzo, »Auschwitz erlaubt keine Rührung. Fragt mich jetzt! Interview mit einer Überlebenden«, *Die Zeit* 19 (30. Apr. 2014), 13.

- 8 Zu den jüdischen historischen Kommissionen siehe Laura Jockusch, *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2012); Zoë Waxman, »Testimony and Representation«, in: Dan Stone (Hg.), *The Historiography of the Holocaust* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004), 96 ff.; Kushner, *Holocaust Testimony*: 276; Laura Jockusch, »Jeder überlebte Jude ist ein Stück Geschichte. Zur Entwicklung jüdischer Zeugenschaft vor und nach dem Holocaust«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2012), 113-144; Stefanie Schüler-Springorum, »Welche Quellen für welches Wissen? Zum Umgang mit jüdischen Selbstzeugnissen und Täterdokumenten«, in: Michael Brenner und Maximilian Strnad (Hg.), *Der Holocaust in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft. Bilanz und Perspektiven* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2012), 85 ff.; Ball-Kaduri, *Evidence of Witness, Its Value and Limitations*, 85 f.; Margaret Taft, *From Victim to Survivor. The Emergence and Development of the Holocaust Witness, 1941-1949* (Middlesex: Vallentine Mitchell, 2013); Greenspan, *Awakening*: 4 ff.; Eleonora Bergman, »Early Accounts of Survivors. The Records of the Central Jewish Historical Commission at the Jewish Historical Institute in Warsaw«, in: Rebecca Boehling, Susanne Urban und René Bienert (Hg.), *Freilegungen. Überlebende, Erinnerungen, Transformationen* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 138-151.
- 9 Beispielsweise hat die Kommission für die Geschichte des Großen Vaterländischen Kriegs in der Sowjetunion Interviews stenographiert. Karel C. Berkhoff, *The Holocaust in Ukraine* (EHRI Summer School: Tutzing 2013).

des Jahres 1946 in DP-Camps in Europa durchführte. David Boder, 1886 in Libau (im heutigen Lettland, damals zu Russland gehörend) geboren, studierte in St. Petersburg und Leipzig Psychologie. Um dem Bürgerkrieg in Russland zu entgehen, verließ er 1919 das Land. Nach einem sechsjährigen Aufenthalt in Mexiko immigrierte er 1925 in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er bis zu seinem Tod 1961 lebte. Mit dem Illinois Institute of Technology, an dessen Lewis Institute er seine erste wissenschaftliche Anstellung in den USA erhielt, war er ab 1927 verbunden. Seit 1952 lehrte er an der University of California, Los Angeles.¹⁰

Im Mai 1945 entwickelte Boder die Idee, »wörtliche Berichte von Kriegs-Leidenden« (*war sufferers*) aufzunehmen und zu untersuchen.¹¹ Zunächst beabsichtigte er, bereits im Sommer 1945 nach Europa zu reisen, benötigte jedoch einige Zeit, um die nötigen Genehmigungen zu erlangen und die Finanzierung zu klären, so dass er letztendlich von Juli bis Oktober 1946 Interviews in DP-Camps in Europa führen konnte. Mit einem *tape wire recorder*, einem portablen Aufnahme- und Wiedergabegerät, das dem neuesten Stand der Technik entsprach (hierzu weiter unten in diesem Kapitel mehr), nahm er an 16 Orten in Frankreich, der Schweiz, Italien und Deutschland auf 200 Drahtspulen mehr als 90 Stunden Tonmaterial auf – neben Gesprächen auch Gesänge und Gottesdienste.¹²

In neun Sprachen interviewte er insgesamt 130 meist jüdische *displaced persons*, die in den meisten Fällen KZ-Häftlinge gewesen waren.¹³ Die Interviews klangen, so Franz Kelleter, als seien sie aus einer sprachlichen

10 David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Box 1, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles. Zu Boders Biographie siehe auch Rosen, Wonder, 25-49; ders., *Early Postwar Voices. David Boder's Life and Work* (Paul V. Galvin Library, Illinois Institute of Technology, 2009), http://voices.iit.edu/david_boder (1. Nov. 2015).

11 Memorandum on the recording and study of verbatim reports of war sufferers in Europe, 1. Mai. 1945, David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Box 1, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles.

12 Boder schrieb über das Aufnahmegerät: »The magnetic wire recorder [...] offered a unique and exact means of recording the experiences of displaced persons. Through the wire recorder the displaced person could relate in his own language and in his own voice the story of his concentration camp.« David P. Boder, *I Did Not Interview the Dead* (Urbana: University of Illinois Press, 1949), xii.

13 21 seiner Interviewpartner waren nichtjüdische *displaced persons*. Seine anfänglichen Pläne, auch Täter und Zuschauer (*bystanders*) zu interviewen, setzte er nicht in die Tat um. Memorandum on the recording and study of verbatim reports of war sufferers in Europe, 1. Mai. 1945, David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Box 1, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles. Für die umfassendste Studie zu Boders Leben und seinem Interviewprojekt siehe Rosen, Wonder.

Transitzone übermittelt, die noch diesseits aller öffentlichen Zurichtungen liege.¹⁴ Die Geschehnisse, von denen die Überlebenden berichteten, besaßen noch kein etabliertes Narrativ und Boders Nachfragen zeigten ein ums andere Mal, wie begrenzt das Wissen um die Einzelheiten zu diesem Zeitpunkt war. Ebenso demonstrieren die Interviews, dass es noch keinen kodifizierten Umgang mit den Überlebenden der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik gab. Aus heutiger Sicht ging Boder geradezu ruppig mit seinen Interviewpartnern um. Er ermahnte sie zum zügigen Erzählen, stritt sich mit ihnen über kontroverse Punkte und lenkte von ihren Emotionen ab. Technisch orientierten sich die Interviews durch die Nutzung des dem neuesten Stand der Technik entsprechenden portablen Aufnahmeapparates an der erst wenige Jahre zuvor herausgebildeten wissenschaftlichen Methode *Oral History*.

Zurück in den Vereinigten Staaten, beschäftigte sich Boder ausführlich mit der Auswertung und Publikation der Interviews. In den folgenden Jahren veröffentlichte er in verschiedenen Artikeln eine Analyse der Interviews, die sich auf das psychologische Leiden der Interviewten konzentrierte, aber auch die Situation der *displaced persons* in Europa beschrieb.¹⁵ Boder maß den wörtlichen Berichten große Bedeutung zu, so dass er sich bemühte, nicht nur seine Analyse, sondern auch die Transkriptionen der Interviews zu veröffentlichen. 1949 erschien unter dem Titel *I Did Not Interview the Dead* der erste Interviewband mit Transkriptionen von acht Interviews samt ihrer Analyse.¹⁶ Unter dem Titel *Topical Autobiographies* gelang es ihm, in fünf Bänden 70 weitere Interviews im Selbstverlag zu veröffentlichen.¹⁷ Ohne die Unterstützung eines Verlags versandte er die Bände selbst an Museen, Bibliotheken und Universitäten, wie etwa das British Museum, die Harvard University und die Library of Congress.¹⁸ Die Bände erzielten jedoch keine große Resonanz und

14 Frank Kelleter, »Als Begriffe für das Grauen noch fehlten«, Frankfurter Allgemeine Zeitung (1. Dez. 2011), 38.

15 David P. Boder, *The Displaced People of Europe. Preliminary Notes on a Psychological and Anthropological Study* (Chicago: Illinois Institute of Technology and the Psychological Museum, 1947); ders., »The Impact of Catastrophe. I. Assessment and Evaluation«, *Journal of Psychology. Interdisciplinary and Applied* 38 (1954).

16 Ders., *I Did Not Interview the Dead*. Im Jahr 2011 wurde dieses Buch erstmalig auf Deutsch herausgegeben. Ders., *Die Toten habe ich nicht befragt*, hrsg. von Julia Faisst, Alan Rosen und Werner Sollors (Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg, 2011).

17 Ders., *Topical Autobiographies of Displaced People Recorded Verbatim in Displaced Persons Camps, with a Psychological and Anthropological Analysis* (Chicago; Los Angeles 1950-1957).

18 David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Box 2, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles.

wurden in akademischen Kreisen kaum beachtet. Lange Zeit blieben sowohl die Interviews als auch Boders wissenschaftliche Bearbeitung weitgehend unberücksichtigt, auch nachdem das Interesse an der Geschichte des Holocaust und seiner Opfer in den späten 1970er Jahren deutlich zugenommen hatte. Selbst in Kompendien über *Oral History Interviews* in den Vereinigten Staaten wurden die Boder-Interviews nicht erwähnt.¹⁹ Komplette verschollen waren sie jedoch nicht. Vereinzelt und oft nur am Rande wurde in Arbeiten über den Holocaust darauf Bezug genommen, allerdings häufig mit fehlerhaften Beschreibungen, was verdeutlicht, dass nur geringes Wissen über die Interviews kursierte. In einer 1973 erschienenen Enzyklopädie über englischsprachige Holocaust-Literatur werden sie beispielsweise aufgeführt und mit einer kurzen, allerdings inkorrekten Beschreibung vorgestellt, da nicht sämtliche Interviews in Deutschland aufgenommen wurden: »Personal experiences under the Nazis gathered by the author among the displaced persons in Germany.«²⁰ Ebenso erwähnt Geoffrey Hartman die Interviews in einem 1989 veröffentlichten Aufsatz. Er datiert jedoch ihre Entstehung fälschlicher- und bezeichnenderweise auf den Sommer 1945.²¹

Seit einigen Jahren erfreuen sich die Boder-Interviews sowie die Person David Boder jedoch großer Aufmerksamkeit. Die Interviews werden als einzigartige Dokumente betrachtet, die einen unmittelbaren Einblick in die Erinnerung und die Zukunftspläne von Holocaust-Überlebenden in der Nachkriegszeit gewähren. Tony Kushner bewertete Boders Arbeit als die einzige unabhängige akademische Studie der Nachkriegszeit, deren Ziel nicht darin bestand, möglichst viele Beweise über den Umfang der deut-

19 Keine Erwähnung finden die Interviews etwa bei Herbert A. Strauss, »Oral History Collections«, in: Herbert A. Strauss und Research Foundation for Jewish Immigration (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 1 Archival Resources* (New York: K. G. Saur, 1978), 237-241; Niethammer, *Oral History in den USA*: 457-501; Louis M. Starr, »Oral History in den USA. Probleme und Perspektiven«, in: Lutz Niethammer (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980). Die Boder-Interviews werden ebenso wenig von Annette Wieviorkas in *The Era of the Witness*, ein Standardwerk über *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden, berücksichtigt, was Alan Rosen zufolge eine große Schwäche ihrer Untersuchung sei. Rosen, *Wonder*, 13. Die fehlende Berücksichtigung Boders Arbeit zieht sich durch die 1990er und 2000er Jahre. Siehe beispielsweise Arthur Hertzberg, »The First Encounter. Survivors and Americans in the Late 1940s«, Monna and Otto Weinmann Lecture Series, U. S. Holocaust Memorial Museum (1996); Margarete Myers Feinstein, *Holocaust Survivors in Postwar Germany, 1945-1957* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010).

20 Jacob Robinson und Philip Friedman, *The Holocaust and After. Sources and Literature in English* (Jerusalem: Israel Universities Press, 1973), 14.

21 Hartman, *Preserving*, 53 ff.

schen Verbrechen zu sammeln, sondern die individuellen Auswirkungen auf die Überlebenden festzuhalten.²² Darüber hinaus bieten sie einen faszinierenden Einblick in die Quellengattung *Holocaust Oral Histories*, besonders, wenn sie mit späteren *Oral History*-Projekten verglichen werden. Die Boder-Interviews waren ihrer Zeit weit voraus und nahmen viele Aspekte vorweg, durch die sich spätere Projekte auszeichnen sollten. Gleichzeitig unterscheiden sie sich erheblich von diesen, sowohl was ihre Form als auch ihren Inhalt anbetrifft. So sind es beispielsweise die jugendlichen Stimmen, die den Zuhörer damit konfrontieren, dass die Überlebenden einmal sehr jung waren und nicht aus einem gesetzten Lebensalter, wie es die Videointerviews suggerieren, auf ihr Leben zurückblickten. Gleichermaßen befinden sich die Erzählungen noch in ihrer Rohform, ohne ein etabliertes narratives Gerüst, auf dessen wiederkehrende Topoi und Tropen sich die Zuhörer einstellen können.²³

David Boders Interviews sind mittlerweile digitalisiert und samt Transkriptionen und Übersetzungen durch das Illinois Institute of Technology online zugänglich gemacht worden.²⁴ Die umfassendste Auseinandersetzung mit David Boder und seinen Interviews hat Alan Rosen im Jahr 2010 vorgelegt. In *The Wonder of Their Voices: The 1946 Holocaust Interviews of David Boder* verknüpft Rosen die Biographie Boders mit der Aufnahme der Interviews im Sommer und Herbst 1946 und deren anschließender Bearbeitung und partiellen Veröffentlichung in den Vereinigten Staaten. Jürgen Matthäus, Konrad Kwiet, Nechama Tec, Atina Grossmann und Wendy Lower haben zusammen ein Buch über Helen Tichauer, eine von Boder interviewte Überlebende, geschrieben.²⁵ Zudem haben Donald Niewyk, Johanna Bodenstab, Ben Shepard, Judith Keilbach und Frank Mehring über die Boder-Interviews geforscht.²⁶ Um die Jahrtausendwende startete

22 Kushner, *Holocaust Testimony*, 276 f.

23 Rosen, *Wonder*, 227.

24 Paul V. Galvin Library, *Voices of the Holocaust* (Chicago: Illinois Institute of Technology, 2009), <http://voices.iit.edu> (1. Nov. 2015).

25 Jürgen Matthäus (Hg.), *Approaching an Auschwitz Survivor. Holocaust Testimony and Its Transformations* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

26 Donald L. Niewyk (Hg.), *Fresh Wounds. Early Narratives of Holocaust Survival* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998); Johanna Bodenstab, »Voices from the Past. The David Boder Archive and the Archiv der Erinnerung. Report on an Interdisciplinary Symposium in Berlin«, *International Journal on the Audio-Visual Testimony* 14 (2008), 117-128; Ben Shepard, »Die frühen Befunde der Psychiatrie zum Holocaust (1945-1950)«, in: José Brunner und Nathalie Zajde (Hg.), *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2011), 72-85; Frank Mehring, »The 1946 Holocaust Interviews. David Boder's Intermedia Project in the Digital Age«, *Amerikastudien / American Studies* 58, Heft 1 (2013).

das U.S. Holocaust Memorial Museum einen Aufruf, um noch lebende Personen zu finden, die 1946 von David Boder interviewt worden waren. Von den 130 Interviewten konnten elf ausfindig gemacht und zwischen 2003 und 2006, fast 60 Jahre später, noch einmal interviewt werden.²⁷

Die 1950er und 1960er Jahre: Erinnerung ohne *Oral History*

In den auf Boders Interviewprojekt folgenden 25 Jahren gab es keine amerikanische Initiative, die *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden aufzeichnete. Bei den Recherchen zu dieser Arbeit stieß ich lediglich auf einen Antrag von Herbert Strauss vom Leo Baeck Institute, der ein *Oral History*-Projekt mit vom Nationalsozialismus verfolgten deutschen jüdischen Eliten durchführen wollte, was meines Wissens jedoch nicht umgesetzt wurde.²⁸

Mit dieser Erkenntnis möchte ich nicht den »Mythos des Schweigens« reaktivieren, der in den letzten Jahren erfolgreich demontiert wurde, geschweige denn ein »aktives Beschweigen« konstatieren.²⁹ Die Abwesenheit von *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden in den USA bedeutet nicht, dass in dieser Zeit nicht über den Holocaust gesprochen oder geschrieben wurde. Jüdische Gemeinden gedachten auch in den 1940er und 1950er Jahren der Opfer des Holocaust, wenn auch zumeist nicht unter der Bezeichnung Holocaust.³⁰ Hasia Diner hat sich mit Vehemenz

27 Es sind die Interviews USHMM, RG-50.562*0001, Jack Bass, 17. Okt. 2003 (Abb. auf Schutzumschlag, 4. Reihe, 3. Bildschirm); RG-50.562*0002, Alan Kalish, 24. Okt. 2003; RG-50.562*0003, Edith Zierer, 12. Juni 2003; RG-50.562*0004, Janine Oberrotman, 30. März 2004; RG-50.562*0005 Mark Moskovitz, 4. Okt. 2004; RG-50.562*0006, Jack Unikoski und Georges Kestenber, 10. Sept. 2004; RG-50.562*0007, Adam Krakowski, 12. Juli 2005; RG-50.562*0008, Joseph Rosbach, 27. Dez. 2004; RG-50.562*0009, Avraham Kimmelman, 31. Dez. 2004, 07. Jan. 2005 u. 6. Mai 2005; RG-50.562*0010, Gert Silver, 30 März 2006.

28 Herbert Strauss, A Proposal to Inaugurate an »Oral History Project« for the Study of German Jews, Leo Baeck Institute, MF 575 AR 3748.

29 Levy und Sznajder, Erinnerung, 73. Ein denkbar geringes, auf Marginalisierung oder Pathologisierung hinauslaufendes, Interesse wird auch beschrieben in Wieviorka, Era, 94; Michaelis, Erzählräume, 18.

30 Eine Reihe von aktuellen Arbeiten beschäftigen sich mit dem »Mythos des Schweigens«, siehe vor allem David Cesarani und Eric J. Sundquist (Hg.), *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence* (London: Routledge, 2012); Hasia R. Diner, *We Remember with Reverence and Love. American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust 1945-1962* (New York: New York University Press, 2009). Siehe auch Wieviorka, Era, 26f.; 47; Rita Horváth, »The Role of the Survivors in the Remembrance of the Holocaust. Memorial Monuments and Yizkor Books«, in: Jonathan C. Friedman (Hg.), *The Routledge History of the Holocaust*

gegen die weitverbreitete Vorstellung gestemmt, dass amerikanische Juden in der Nachkriegszeit das Thema gemieden hätten. Sie hob die vielfältigen Formen der Beschäftigung mit dem katastrophalen Schicksal der europäischen Juden hervor, die in Memorialisierungen, Buchbesprechungen, journalistischen und pädagogischen Texten, in Wissenschaft und in öffentlichen Vorträgen, in Predigten, Vereinstreffen und vielen weiteren Formen ihren Ausdruck fanden.³¹ An anderer Stelle wurde über die Errichtung von Kenotaphen und das Verfassen von *Memorial Books* oder Yizkor-Bücher in jiddischer und hebräischer Sprache geschrieben.³² Der Aufstand im Warschauer Ghetto bildete den jährlichen Schwerpunkt des ritualisierten Gedenkens. Der Jahrestag im April wurde zunächst in New York City und im Laufe der Jahre auch in anderen amerikanischen Städten begangen.³³ Beschränkten sich diese Formen der Erinnerung zumeist auf amerikanische Juden beziehungsweise Überlebende, die in die USA immigriert waren, so gab es auch Ereignisse, die nichtjüdische Amerikaner bewegten. In den USA wurden Bücher wie etwa *The Wall*, *The Diary of a Young Girl*, *Mila 18* und *Exodus* zu Bestsellern.³⁴ *The Diary of a Young Girl* und *Exodus* wurden zudem zu Hollywood *Box-Office Hits* adaptiert.³⁵ Im Fernsehen wurde eine Vielzahl von Dokumentationen, TV-Shows und TV-Serien ausgestrahlt,

(Oxon: Routledge, 2011), 470 ff.; Rochelle G. Saidel, *Never Too Late To Remember. The Politics Behind New York City's Holocaust Museum* (New York: Holmes & Meier, 1996); James E. Young, *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust* (Wien: Passagen Verlag, 1997), 34 f.; Shandler, *While America Watches*, 1-79. Für die konziseste Darstellung der Holocaust-Erinnerung in den USA siehe Novick, *Holocaust in American Life*.

31 Diner, *We Remember with Reverence and Love. American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust 1945-1962*.

32 Waxman, *Testimony*, 494 f. Siehe beispielsweise den vierten Teil der Studie von Anna Lipphardt über die Vilner Diaspora und deren Erinnerungsarbeit in New York, Anna Lipphardt, *Vilne. Die Juden aus Vilnius nach dem Holocaust. Eine transnationale Beziehungsgeschichte* (Paderborn: Schöningh, 2010).

33 Rabinowitz, *New Lives*, 240 f.

34 John Hersey, *The Wall* (New York: Knopf, 1950); Anne Frank, *The Diary of a Young Girl*, übersetzt von B.M. Mooyart-Doubleday (New York: Doubleday, 1952); Leon Uris, *Exodus* (Garden City: Doubleday, 1958); ders., *Mila 18* (Garden City: Doubleday, 1961).

35 *The Diary of Anne Frank*, R.: George Stevens, D.: Frances Goodrich und Albert Hackett, USA: Twentieth Century Fox Film 1959; *Exodus*, R.: Otto Preminger, D.: Dalton Trumbo, USA: Carlyle Productions 1960. Das Tagebuch Anne Franks wurde zudem zu einem erfolgreichen Theaterstück adaptiert, das von 1955 bis 1957 717 Vorführungen auf dem Broadway erlebte. *The Diary of Anne Frank*, Text von Frances Goodrich und Albert Hackett, New York: Cort Theatre 1955. Zur Rezeptionsgeschichte Anne Franks Tagebuch siehe Francine Prose, »Die Rezeptionsgeschichte«, in: Anne Frank Fonds Basel (Hg.), *Anne Frank Gesamtausgabe* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2013), 539-552.

die das Schicksal jüdischer Überlebender aufgriffen.³⁶ Zudem wurde die Einwanderung von Überlebenden (oder *displaced persons*, wie sie zu diesem Zeitpunkt häufiger bezeichnet wurden) in die Vereinigten Staaten öffentlich diskutiert.³⁷

Der Eichmann-Prozess als »Ankunft der Zeitzeugen«

Der Höhepunkt der frühen gesamtgesellschaftlichen Erinnerung an den Holocaust war der Eichmann-Prozess im Jahr 1961.³⁸ Am Eröffnungstag berichtete die *New York Times* auf ihrer Titelseite darüber und Deborah Lipstadt beschrieb, wie sie als 13-Jährige den Prozess als großes, das Familienleben dominierendes Medienereignis erlebte.³⁹ Ganz ähnlich schilderte Norman Finkelstein seine ersten Erinnerungen an den Holocaust.⁴⁰ Der Eichmann-Prozess verhalf Jüdinnen und Juden in den USA zu mehr Selbstbewusstsein und ermutigte sie, die alltäglichen Diskriminierungen in Frage zu stellen.⁴¹ Der Holocaust wurde im Zuge des Prozesses als eigenständiges Ereignis wahrgenommen und nicht länger als eine Unterkategorie der Nazibarbarei.⁴²

36 Deborah E. Lipstadt, »America and the Memory of the Holocaust, 1950-1965«, *Modern Judaism* 16, Heft 3 (1996); Shandler, *While America Watches*; Joel Rosenberg, »Jewish Experience on Film. An American Overview«, in: *American Jewish Year Book 1996* (New York: American Jewish Committee, 1996).

37 William B. Helmreich, *Against All Odds. Holocaust Survivors and the Successful Lives They Made in America* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1996 [1992]), 46 ff.

38 Über die Bedeutung, die der Eichmann-Prozess in den USA entfaltete, siehe *American Jewish Committee, The Eichmann Case in the American Press* (New York: Institute of Human Relations Press, 1962); Saidel, *Never Too Late To Remember. The Politics Behind New York City's Holocaust Museum*; Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment. Making the Law and History in the Trials of the Holocaust* (New Haven: Yale University Press, 2001); Novick, *Holocaust in American Life*; Deborah E. Lipstadt, *The Eichmann Trial* (New York: Schocken Books, 2011). Ebenso verdeutlicht dies der Aufruhr um Arendt, *Eichmann in Jerusalem*. Arendt kritisiert die Prozessordnung, die Zeugen aufrief, die nicht zur Sache sprachen.

39 Homer Bigart, »Trial of Eichmann Opens Before Israeli Tribunal«, *New York Times* (11. Apr. 1961): 1; Lipstadt, *The Eichmann Trial*, xiii ff.

40 Finkelstein, *Industry*, 5.

41 Lipstadt, *The Eichmann Trial*, xiii ff.

42 Novick, *Holocaust in American Life*, 144. Siehe auch Michael Rothberg, »The Work of Testimony in the Age of Decolonization. Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the Emergence of the Holocaust Survivor«, *PMLA* 119, Heft 5 (2004), 1231 ff.

Auch die Stellung und Wahrnehmung von Überlebenden veränderte sich: »With the Eichmann trial, the witness became an embodiment of memory, attesting to the past and to the continuing presence of the past.«⁴³ Für Annette Wieviorka bedeutet der Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem »die Ankunft des Zeugen«, die als Vorlauf zu der »Ära des Zeugen« beschrieben wird.⁴⁴ Wo Zeugen im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher (1945-1946) und in den bis 1949 geführten Nachfolgeprozessen vornehmlich geladen wurden, um offizielle Dokumente zu vervollständigen und zu kommentieren – was Wieviorka zu der Einschätzung kommen ließ: »The Nuremberg trials marked the triumph of the written over the oral«⁴⁵ –, stand der Eichmann-Prozess ganz im Zeichen der Opfer: »The Eichmann trial freed the victims to speak. It created a social demand for testimonies.«⁴⁶ Dass der Prozess eine Nachfrage nach Zeugnissen schuf, mag für Israel stimmen, wie Hanna Yablonka gezeigt hat. Der Holocaust war nicht mehr ausschließlich den sechs Millionen Opfern vorbehalten, sondern schloss nun die Überlebenden mit ein. Die aufgerufenen Zeugen, die häufig Holocaust-Überlebende waren, sprachen zumeist hebräisch und führten bei der israelischen Bevölkerung zu großer emotionaler Anteilnahme.⁴⁷ Auch die Anstrengungen der Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem, die bereits mit ihrer Gründung 1954 angefangen hatte, Zeugnisse der jüdischen historischen Kommissionen zu archivieren, und in den folgenden Jahren eigene Interviews aufnahm, veranschaulichen das zunehmende Interesse an den Überlebenden des Holocaust in Israel.⁴⁸ Bis 1965 hatte Yad Vashem bereits 3000 Überlebenden-Zeugnisse zusammengetragen oder selbst erstellt, von denen 20 Prozent, also etwa 600 Zeugnisse, auf Tonband aufgenommen worden waren.⁴⁹

43 Wieviorka, *Era*, 88.

44 Ebd., 56-95. Siehe auch Miller, *One*, 221 f.; Judith Keilbach, »Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2012), 291 ff. Siehe auch Lipstadt, *The Eichmann Trial*, 193: »The survivors' presence in the witness box moved their intensely personal stories from the private to the public realm.«

45 Wieviorka, *Era*, 67.

46 Ebd., 87.

47 Yablonka, *Die Bedeutung der Zeugenaussagen im Prozess gegen Adolf Eichmann*, 190 ff. Siehe auch Françoise S. Ouzan, »The Eichmann Trial and American Jewry. A Reassessment«, *Jewish Political Studies Review* 19, Heft 1-2 (2007).

48 Zvi Bar-On und Dov Levin, »Problems Relating to a Questionnaire on the Holocaust«, *Yad Vashem Studies* 3 (1959); Kurt Jakob Ball-Kaduri, »Evidence of Witness, Its Value and Limitations«, ebd. 1960 begann zudem das Institute of Contemporary Jewry der Hebrew University Jerusalem ein Interviewprojekt. Sabrow, *Zeitzeuge*, 16.

49 Boaz Cohen, »Rachel Auerbach, Yad Vashem, and Israeli Holocaust Memory«, *Polin* 20 (2007), 203.

Was die USA betrifft, habe ich Bedenken, Wieviorkas These zu unterstützen. Es gibt keine Belege für eine gesteigerte Nachfrage nach *testimonies* in den 1960er Jahren. In den Vereinigten Staaten wurde in zeitlicher Nähe zum Eichmann-Prozess kein einziges *Oral-History*-Projekt mit Holocaust-Überlebenden initiiert. Dies mag noch mit einem Wandel der Methode *Oral History* zu erklären sein (siehe weiter unten in diesem Kapitel). Schaut man jedoch auf schriftliche Zeugenberichte, so wird deutlich, dass auch für diese Dokumente der Eichmann-Prozess keine Zäsur darstellte. Terrence Des Pres listet in *The Survivor* (einem der frühesten in den USA erschienenen Werke, das sich ausführlich mit Zeugnissen Überlebender beschäftigt) 80 Zeugnisse auf, die zwischen 1945 und 1974 in englischer Sprache veröffentlicht wurden.⁵⁰ Ein Blick auf die Veröffentlichungsjahre offenbart weder ein Muster, noch lässt sich ein einschneidendes Ereignis erkennen, das zu einer gehäuften Anzahl von Publikationen geführt hätte.

Transformation der Erinnerungskultur in den 1970er Jahren

Wurde der Holocaust in den 1950er und 1960er Jahren punktuell in der Öffentlichkeit diskutiert, so nahm er im Laufe der 1970er Jahre einen beständigen Platz in der US-amerikanischen Erinnerungskultur ein, bevor er in den 1980er Jahren zu einem ihrer zentralen Elemente avancierte.

Ein Schlüsselereignis für die sich langsam verändernde Bedeutung des Holocaust in den Vereinigten Staaten war der Jom-Kippur-Krieg, der am 6. Oktober 1973 ausbrach. Er veränderte nachhaltig die Beziehung amerikanischer Juden zu Israel und ist der Ausgangspunkt der Holocaust-Erinnerungskultur, wie sie heute existiert. Fünf Jahre zuvor hatte der Sechs-Tage-Krieg (1967) eindrucksvoll die Stärke Israels demonstriert. Drei arabische Armeen wurden geschlagen und das Westjordanland, der Sinai und der Golan erobert. In Hinsicht auf den Holocaust wurde der Krieg als Mythos der Erlösung interpretiert, wie es Peter Novick ausdrückte. Das Martyrium des jüdischen Volkes, mit dem Holocaust als Höhepunkt, wurde durch den Sechs-Tage-Krieg beendet. In der Euphorie nach dem Krieg glaubte man, dass Israel allen Gefahren trotzen könne. Für die Erinnerung an den Holocaust hätte dies mit Novicks Worten bedeutet: »Had the victory of 1967 brought an end to Israel's travails, the Holocaust might have entered American Jewish consciousness in this fashion – as a subordinate, historicized and transcended element in a salvation myth.«⁵¹

⁵⁰ Des Pres, *Survivor*, 212–216.

⁵¹ Novick, *Holocaust in American Life*, 151.

Erschüttert wurde diese Auffassung fünf Jahre später durch den Jom-Kippur-Krieg. Am 6. Oktober 1973 wurde Israel von Ägypten und Syrien angegriffen, während viele Soldaten aufgrund des Feiertags Jom Kippur mobilisiert waren. Israel stand einer erdrückenden Übermacht gegenüber und wurde in kurzer Zeit an den Rand des Zusammenbruchs gebracht, was Verteidigungsminister Moshe Dajan dazu veranlasste, die »Zerstörung des Dritten Tempels« – also das Ende Israels – zu befürchten. Angeblich forderte er wiederholt den Einsatz von Atomwaffen, deren Besitz Israel bis heute offiziell dementiert.⁵² Es war jedoch nicht nur der überraschende Angriff an einem Feiertag, der Israel in diese katastrophale Situation gebracht hatte. Das Land war allgemein auf einen derartigen Angriff nicht vorbereitet. Es hatte die Stärke seiner Gegner achtlos unterschätzt: ein Resultat des überlegen gewonnenen Sechs-Tage-Krieges.⁵³

Israels Niederlage konnte nur dank der massiven Unterstützung durch die Vereinigten Staaten verhindert werden, die über eine Luftbrücke innerhalb kurzer Zeit militärisches Material im Wert von über 10 Milliarden Dollar ins Land brachten.⁵⁴ Die hohen Verluste Israels zeigten, dass das Land nicht länger der sicherste Ort auf der Welt für Juden war, was den Mythos des Sechs-Tage-Krieges erschütterte. Eine Katastrophe wie der Holocaust war wieder in den Bereich des Möglichen gerückt.⁵⁵ Gleichzeitig war das Verhältnis zwischen Israel und den USA durch den Krieg und die allgemeine geopolitische Situation belastet. Die USA waren damit beschäftigt, sich aus Vietnam zurückzuziehen und wollten die brüchigen Beziehungen zur Sowjetunion nicht gefährden. Zudem führte der Konflikt zu einem dramatischen Anstieg des Ölpreises, der in der Ölpreiskrise 1973 gipfelte. Im Zuge des Jom-Kippur-Kriegs sahen amerikanisch-jüdische Gruppierungen die Isolation Israels als Bedrohung für die Existenz des Landes. Um dem entgegenzuwirken, war es notwendig, die Erinnerung an den Holocaust zu stärken: nicht als historisiertes und nachrangiges Ereignis der Vergangenheit, sondern als aktuelles und potentiell wiederholbares

52 Hans-Christian Rössler, »Bis ins Mark getroffen«, Frankfurter Allgemeine Zeitung (6. Okt. 2013), <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/naher-osten/israel-bis-ins-mark-getroffen-12602302.html> (1. Nov. 2015).

53 Tom Segev, *The Seventh Million. The Israelis and the Holocaust*, übersetzt von Haim Watzman (New York: First Owl Books Edition, 2000), 393 ff.

54 Walter J. Boyne, *The Two O'Clock War. The 1973 Yom Kippur Conflict an the Airlift that Saved Israel* (New York: Thomas Dunne Books, 2002), 278.

55 Der Holocaust-Überlebende Eli Pfefferkorn beschrieb die veränderte Stimmung in Israel folgendermaßen: »Soon this awakening translated itself into a national awareness that viewed the Shoah in a new perspective. The media, the art, the literati – all embraced the Shoah with a passion [...] and pursuing the Holocaust subject was no longer looked down upon.« Eli Pfefferkorn, *The Muselmann at the Water Cooler* (Boston: Academic Studies Press, 2011), 181.

Problem.⁵⁶ Ähnliche Reaktionen riefen die Geiselnahme israelischer Sportler während der Olympischen Spiele 1972 in München und die Operation Entebbe 1976, als israelische Soldaten ein entführtes Flugzeug in Uganda befreiten, hervor. Wie sehr amerikanische Juden am Jom-Kippur-Krieg Anteil nahmen, veranschaulicht beispielsweise die Biographie Dori Laubs, Mitbegründer des Holocaust Survivors Film Projects. Unmittelbar nach Kriegsausbruch ging er nach Israel, um israelischen Soldaten psychiatrische Hilfe zukommen zu lassen.⁵⁷

Brachte der Krieg von 1973 den Holocaust als aktuelles Problem und nicht überwundene Gefahr auf das Tableau, so erklärt dies noch nicht die *Holocaust Oral Histories*, die in den 1970er Jahren aufgenommen wurden. Hier muss man die Veränderungen der (geschichts)wissenschaftlichen Methode *Oral History* als Teil einer sich zu dieser Zeit formierenden Kultur- und Alltagsgeschichte berücksichtigen.

Wandel der Methode *Oral History*: Eine Technik- und Kulturgeschichte

Grundbedingung der *Oral History* ist ein technisches Aufzeichnungsgerät, das imstande ist, die Stimme beziehungsweise die Stimme und das Bild der Beteiligten aufzunehmen.⁵⁸ Bevor ich mich der Entwicklungen der *Oral History* zu einer Methode der Kultur- und Alltagsgeschichte zuwende, ist es unabdingbar, die technischen Aspekte zu klären. Für die Aufnahmegereäte gilt: Sie müssen bezahlbar, einfach zu bedienen und möglichst leicht zu transportieren sein; idealerweise sind sie von einer einzelnen Person einsetzbar.

In der Frühphase der *Oral History* gab es verschiedene Aufnahmetechniken. Die Wachsspule stellte die früheste Möglichkeit dar, Ton aufzuzeichnen. Sie wurde 1888 entwickelt und nach ihrem Erfinder Thomas Alva Edison Edisonspule genannt. Mir sind jedoch keine Fälle bekannt, in

56 Ebenfalls erlebte der amerikanische Zionismus eine dramatische Transformation – von nun an stand Israel alleine im Zentrum aller Bemühungen. Michael E. Staub, *Torn at the Roots. The Crisis of Jewish Liberalism in Postwar America* (New York: Columbia University Press, 2002), 48. Es gab jedoch auch Gegenstimmen: Unmittelbar nach dem Jom-Kippur-Krieg gründet sich Breira, eine Mitte-Links-Allianz, die der wachsenden ideologischen Polarisierung innerhalb der amerikanisch-jüdischen Community entgegentreten wollte. Ebd., 290 ff.

57 Dori Laub, »Die prokreative Vergangenheit. Das Fortleben historischer Traumatisierung«, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung* (Hamburg: Hamburger Edition, 2001), 324 ff.

58 Leo, *Charme der Integration*, 9.

denen die leicht zerbrechlichen und maximal vier Minuten Ton fassenden Wachsspulen für *Oral History Interviews* verwendet wurden. Die Schellackplatte war eine Weiterentwicklung der Wachsspule und wurde Ende des 19. Jahrhunderts erfunden. Allan Lomax, ein Pionier der *Oral History*, tourte in den 1930ern mit Schellackplatten durch das ländliche Amerika und die Karibik und nahm die Musik der dort lebenden Menschen auf – darunter Gospel, Blues, Cajun, Jazz, Tex-Mex – sowie die Geschichten hinter der Musik. Mit den von Lomax verwendeten *78 rpm records* ließen sich jedoch auch nur maximal fünf Minuten Ton am Stück aufnehmen.⁵⁹ Der nächste Entwicklungsschritt war die Drahtspule oder *Wire Recorder*, der am Illinois Institute of Technology erfunden wurde.⁶⁰ Tonträger war ein auf Spulen gewickelter Draht. Die Speicherung des Tons erfolgte nicht länger mechanisch, sondern magnetisch. David Boder arbeitete zu diesem Zeitpunkt am Illinois Institute of Technology und kam dort mit dieser Technik in Kontakt, die er im Jahr 1946 nutzte, um die Interviews in den DP-Camps aufzuzeichnen. Boder pries die Vorzüge des Aufnahme- und Abspielgeräts in den höchsten Tönen:

The magnetic wire recorder is a highly compact instrument, which records sound, speech and music with high fidelity. The records are made on a wire.004, and a spool equivalent to 33 minutes is readily carried in one's pocket. The record is permanent and is readily duplicated either on wire or on disk. No processing is required and the instrument plays back the record immediately after it has been taken. The whole apparatus for recording and reproduction weighs about 40 lbs and is definitely portable.⁶¹

59 Jon Pareles, »Alan Lomax, Who Raised Voice Of Folk Music in U. S., Dies at 87«, *New York Times* (20. Juli 2002). Für Informationen zu 78-RPM-Schellackplatten siehe Yale University Music Library, *The History of 78 RPM Recordings* (New Haven: Yale University Library, 2014), <http://www.library.yale.edu/cataloging/music/historyof78rpms.htm> (1. Nov. 2015). Zwischen 1937 und 1939 reisten Interviewer der Slave Narrative Collection des Federal Writers' Projects durch den amerikanischen Süden und führten in 17 Staaten 2.300 Interviews mit ehemaligen Sklaven. Die Interviews wurden jedoch nicht auf Platten oder Spulen aufgenommen, sondern schriftlich erfasst. Henry Louis Gates Jr., »Not Gone With the Wind. Voices of Slavery«, *New York Times* (9. Febr. 2003).

60 Zudem war in den 1930er Jahren in Europa und Japan mit Stahlbändern experimentiert worden. Einige Produkte wurden vermarktet, waren jedoch zu groß und zu schwer, um sie einfach zu transportieren, und mussten von mindestens zwei Personen bedient werden. Jentery Sayers, *How Text Lost Its Source. Magnetic Recording Cultures* (Diss. University of Washington, 2011), 116 f.

61 Brief von David P. Boder an Maurice Bisgyer, National Secretary of B'nai B'rith, 27. Juli 1945, David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles, Box 1.

Die Drahtspulen waren jedoch nicht besonders zuverlässig, so dass die Technik kurze Zeit später von dem *tape recorder* (Tonbandgerät) abgelöst wurde.⁶² Der Wechsel in der Technik und der daraus resultierende Mangel an Drahtspul-Abspielgeräten war vermutlich mit ein Grund, warum Boders Interviews in Vergessenheit gerieten.⁶³ Das Tonbandgerät hielt sich für einen längeren Zeitraum und wurde Mitte der 1970er Jahre durch massenmarktaugliche Videorekorder und Videokameras ergänzt, die kostengünstiger und einfacher zu handhaben waren als Schmalfilmkameras, die zuvor von Filmamateuren verwendet wurden. Zudem hatten sie den Vorteil, dass sie über einen längeren Zeitraum aufnehmen konnten, ohne das Band wechseln zu müssen.⁶⁴ Den nächsten gravierenden Einschnitt brachten digitale Aufnahme- und Abspielmöglichkeiten, die in den 1990er Jahren aufkamen. Heute werden *Oral History Interviews* in aller Regel mit digitalen Geräten aufgenommen. Sämtliche Interviews der Shoah Foundation, die bis in die frühen 2000er Jahre entstanden, wurden jedoch noch mit analogen Videokameras aufgezeichnet.

Die technischen Aspekte dürfen keinesfalls unterschätzt werden. In weiten Teilen der Welt bestand lange Zeit nicht die Möglichkeit, aurale, geschweige denn audiovisuelle Zeitzeugeninterviews aufzuzeichnen. Barbara Jarosz vom Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau berichtete, dass erst 1991 mit der Aufnahme audiovisueller Interviews begonnen werden konnte, da vorher die notwendigen Geräte nicht zur Verfügung standen.⁶⁵ Ein anderes Beispiel liefert ein Kassettenrekorder der Firma Philips (einem Walkman ähnlich), der in den 1980er Jahren auf Umwegen aus Österreich in die Sowjetunion gebracht werden musste, um Zeitzeugen des Gulag interviewen zu können.⁶⁶ Das Gerät verkörpert eindrucksvoll die simplen, aber notwendigen technischen Voraussetzungen für ein *Oral History Interview*.

62 Sayers, *How Text Lost Its Source. Magnetic Recording Cultures*, 143 ff. Siehe auch die Notizbücher von David Boder, die zeigen, wie unzuverlässig die Technik war. Die Spulen waren oft beschädigt, stellenweise fehlte der Ton oder er war nicht zu verstehen. David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles, Box 15.

63 Rosen, *Wonder*, 20.

64 Keilbach, *Mikrofon*, 295. Siehe auch Siegfried Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders* (Potsdam: Polzer, 2010).

65 Barbara Jarosz, »Berichte ehemaliger KZ-Häftlinge als historische Quelle«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995), 69.

66 Volkhard Knigge und Irina Scherbakowa (Hg.), *Gulag. Spuren und Zeugnisse 1929-1956* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2012), 11.

Die technische Entwicklung der Ton- und Videoaufnahmegeräte erklärt somit das Aufkommen der *Oral History* in den 1930er Jahren (Technik als Grundvoraussetzung), ihre Verbreitung (Entwicklung von zuverlässiger und einfacher Technik) in den 1940er und 1950er Jahren und die Entstehung von videographierten Interviews (massenmarktaugliche Videokameras) in den 1970er Jahren.⁶⁷ Es erklärt jedoch nicht den Charakter der verschiedenen *Oral History*-Projekte und die historiographischen Trends, denen sie unterworfen waren.

Oral History, als eine Methode der Geschichtsschreibung, hat ihren Ursprung in den Vereinigten Staaten von Amerika. Eine Reihe von Faktoren (neben den technischen Aspekten) hat diese Entwicklung begünstigt. Das amerikanische Archivwesen ist weniger staatlich geprägt als in Europa. Akten der Administration sind teilweise Eigentum des Präsidenten, der diese privaten Museen, Universitäten und Archiven stiften kann. Persönliche Gespräche mit Politikern, Beamten und Militärs dienten Historikern schon früh dazu, politische Entscheidungsprozesse nachzuvollziehen. Zudem leb(t)en in den USA mit den *Native Americans* und den Nachfahren schwarzer Sklaven zwei große Minderheiten, die nur wenige schriftliche Zeugnisse hinterlassen haben, so dass Historiker schon früh neue Methoden entwickeln mussten, um deren Geschichte zu rekonstruieren. Ein weiterer Grund ist dem Charakter der USA als Einwanderungsland geschuldet. Ein Großteil der Geschichte der amerikanischen Staatsbürger hat sich außerhalb der nationalen Grenzen ereignet und wurde damit nicht Bestandteil nationaler Archive. *Oral History Interviews* dienten dazu, die unterschiedlichen Herkunfts- und Entwicklungsgeschichten gesamtgesellschaftlich zu vermitteln.⁶⁸

Anders als in Europa, wo sich *Oral History* erst in den 1970er Jahren durchsetzte, um als Gegenzählung zu einer traditionellen Politikgeschichte eine Geschichte-von-unten zu schreiben, konzentrierten sich die frühen amerikanischen Initiativen nicht auf diese Programmatik.⁶⁹ Die ersten *Oral History Interviews* waren hauptsächlich auf das Wirken der (Funktions-)Eliten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Militär gerichtet. Persönlichkeiten,

67 Auch die mediale Verbreitung von Zeitzeugenberichten war von der Technik abhängig. Die Entwicklung des Zwei-Ton-Magnetband in der Fernstechnik ermöglichte es, die Aussagen von Überlebenden während des Eichmann-Prozesses in alle Welt zu übertragen. Marszolek und Mörchen, *Mediatisierung*, 9.

68 Wierling, *Oral History*, 83; Niethammer, *Oral History in den USA*: 457.

69 Die späte Entwicklung von *Oral History* in Deutschland hat Niethammer zufolge auch damit zu tun, dass es in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg eine Skepsis gegenüber der Befragung von Zeitzeugen gab, da diese während juristischer Vernehmungen und Entnazifizierungen historische Sachverhalte verfälscht darstellten. Ders., *Oral History in den USA*, 459.

die in der Öffentlichkeit sehr präsent gewesen waren (wie beispielsweise aus dem Amt scheidende Präsidenten), wurden interviewt, um mehr über die Hintergründe und Zusammenhänge ihres politischen Handelns zu erfahren, wie auch öffentlich weitgehend unbekannte Personen (aus der zweiten und dritten Reihe). Auch sie hatten durch ihre Funktionen in Verwaltung, Militär oder Kulturbetrieb Einblick in politische, ökonomische, kulturelle oder militärische Prozesse erhalten, die für die Geschichtsschreibung von großem Interesse waren und nicht vollständig aus schriftlichen Dokumenten rekonstruiert werden konnten.

Als Beispiel sei das Columbia Center for Oral History in New York genannt, das eines der ältesten und größten *Oral History*-Projekte in den USA ist. 1948 von dem Historiker und Pulitzerpreisträger Allan Nevins gegründet, verfügt es heute über mehr als 8000 aurale und audiovisuelle *Oral History Interviews*.⁷⁰ Eine Publikation des Columbia Centers, die einen Überblick über die bis dato aufgezeichneten Interviews gibt, verdeutlicht den Schwerpunkt des Archivs auf *great white males*.⁷¹ Unter der Rubrik *Special Projects* ist beispielsweise die Theodore Roosevelt Association gelistet, die Präsident Roosevelts Einfluss auf das Leben in den USA untersucht, sowie ein Projekt über die *Kennedy Administration*.⁷² Ebenso finden sich hier *Oral Histories*, die Führungskräfte im Bildungs- und Gesundheitswesen oder in der Ölindustrie beleuchten. Vereinzelt gab es auch Bemühungen, die Stimmen von Minderheiten einzufangen, wie beispielsweise das *Negro Leaders Project*.⁷³ Bezeichnenderweise handelt es sich hierbei ausschließlich um African Americans, »who have achieved prominence in various fields, notably journalism, labor, the arts, politics and civil rights«. ⁷⁴ Auch in den Fällen, in denen *Oral Histories* mit marginalisierten Minderheiten entstanden, wurden die Interviews zumeist nicht mit den »einfachen« Angehörigen dieser Minderheiten geführt, sondern mit Funktionsträgern, die als befähigt angesehen wurden, einen besonderen Einblick in das Wirken der gesamten Gruppe zu geben. Selbst Allan Lowmax' Arbeit zeichnete sich dadurch aus, dass er gezielt Musiker interviewte und damit eine spezifizierte Gruppe von Zeitzeugen ländlicher Kultur in den Fokus nahm. Ein

70 »Columbia Center for Oral History«, Columbia University Libraries, <http://library.columbia.edu/indiv/ccoh.html> (1. Nov. 2015).

71 The Oral History Collection of Columbia University, (New York: Oral History Research Office, 1964).

72 Ebd., 143 u. 156.

73 Ebd., 148. Dass *Oral History* in den USA zunächst die Mächtigen und die Eliten im Blick hatte, verdeutlicht auch die lange *Oral History*-Tradition der United States Army. Stephen J. Lofgren, »The Status of Oral History in the Army. Expanding a Tradition«, *The Oral History Review* 30, Heft 2 (2003), 81-97.

74 The Oral History Collection of Columbia University, 148.

Schwerpunkt auf Eliten liegt in der Regel auch auf den *Oral History*-Projekten jüdischer Organisationen in den 1950er und 1960er Jahren. Wenn Holocaust-Überlebende zu dieser Zeit interviewt wurden, dann vorrangig nicht, um sie über den Holocaust zu befragen, sondern in Zusammenhang mit ihrer Rolle als kulturelle, ökonomische oder politische Funktionsträger. Dies zeigt der bereits erwähnte Antrag von Herbert Strauss vom Leo Baeck Institute in New York:

The groups to be interviewed may include: the group formerly connected with the Reichsvertretung/-vereinigung der Juden in Deutschland, the Landesverbaende and local congregations, Hilfsvereine and welfare agencies; [...] Jewish cultural and religious institutions; outstanding members of the German-Jewish community who were active in Jewish or non-Jewish economic, social, scientific, political, entertainment, etc. fields; members of Jewish congregations both of the country and the city type; etc.⁷⁵

In den 1960er Jahren wandelte sich die Funktion von *Oral History*. Allmählich stieg das Interesse an Menschen, die keine herausragenden Erfolge in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft oder im Kulturbetrieb vorzuweisen hatten, wie die Research Foundation for Jewish Immigration, deren Vorsitzender Strauss war, 1978 selbstkritisch anmerkte.⁷⁶ Diese Entwicklung wurde nicht nur durch kleinere und preisgünstigere Aufnahme- und Wiedergabegeräte befeuert, sondern vor allem durch veränderte Fragestellungen, die professionelle Historiker sowie Laien entwickelten. Das Interesse an Lebensbereichen wuchs, die sich weder durch traditionelle Quellen noch durch die Befragung von Eliten erschließen ließen. Der Aufruf zu einer *history from below* (Geschichte von unten) führte zu zahlreichen *Oral History*-Projekten, wie Staughton Lynd in einem Rückblick feststellte: »The way to find out about people who talk but do not write is, obviously, to talk to them.«⁷⁷ Nicht die Beobachtung und Aufzeichnung armer Menschen sei das Ziel von *Oral History*, so Lynd weiter, sondern deren *empowerment*, was nur durch eine gleichberechtigte Partnerschaft von Interviewten und Interviewern zu bewerkstelligen sei, wobei stets die Interessen der Interviewten im Zentrum ständen.⁷⁸

75 Herbert Strauss, A Proposal to Inaugurate an »Oral History Project« for the Study of German Jews, Leo Baeck Institute, MF 575 AR 3748.

76 »Introduction«, in: Herbert A. Strauss und Research Foundation for Jewish Immigration (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 1 Archival Resources* (New York: K. G. Saur, 1978), 1. Siehe auch Leo, *Charme der Integration*, 9 f.; Lanman und Ritchie, *Trends*, 120.

77 Staughton Lynd, »Oral History From Below«, *The Oral History Review* 21, Heft 1 (1993), 1.

78 Ebd., 1 ff.

Die Vielzahl und Diversität der marginalisierten Gruppen, die nur wenige schriftliche Quellen hinterlassen oder in der Geschichtswissenschaft zuvor keine Rolle gespielt hatten, wurden von Lutz Niethammer folgendermaßen umrissen:

Mit der Entwicklung der Neuen Linken verband sich ein wachsendes Interesse in der amerikanischen Geschichtswissenschaft an den Erfahrungen des gemeinen Mannes, d.h. all jener sog. Minderheiten, die zusammengenommen die Mehrheit der Amerikaner ausmachen: die Schwarzen und die Indianer, die Puerto-Ricaner, die Polen, die Italiener, die Ostasiaten, Juden, Deutschen, Skandinavier, die Subkulturen der Armen, der Drogenabhängigen, der Studenten, der mexikanischen Gastarbeiter, der Hinterwäldler (z. B. in den Appalachen) und nicht zuletzt der »Frauen«, wobei offenbar nicht die auch in den USA weibliche Bevölkerungsmehrheit, sondern die vielfältigen mit der Women's-lib-Bewegung verbundenen Gruppierungen gemeint sind. Verdrängtes und Vergessenes wurde attraktiv; die entwurzelten Kleinbauern der Weltwirtschaftskrise und die Bergarbeiter Westvirginias, die in der McCarty-Ära verfeimten liberalen Intellektuellen und die schon zuvor weitgehend aus der Arbeiterbewegung verdrängten sozialistischen und kommunistischen Kader, die jiddische Mama und die Familienstruktur ehemaliger Sklaven, die Bedeutung und Managementstruktur bäuerlicher Familienbetriebe und die produktive Erwerbslosenfürsorge für Künstler in der Zeit des New Deal.⁷⁹

Es ist wert, dieses Zitat in solcher Länge anzuführen, da es aus einer Außenperspektive die Vielstimmigkeit der Geschichtswissenschaft der 1970er Jahre in einem Land der Minderheiten charakterisiert, die gleichermaßen bewundernd und leicht ironisierend in den Blick genommen wurde. Unter ähnlichen Vorzeichen bildete sich in den späten 1960er und verstärkt in den 1970er Jahren auch in Westeuropa eine Bewegung, die unter dem Motto *Grabe, wo du stehst* (nach dem Titel eines Buches des Schweden Sven Lindqvist)⁸⁰ mittels einer demokratischen Geschichtsschreibung den sogenannten kleinen Leuten eine Stimme geben wollte. Im Schnittpunkt der sich herausbildenden Alltags-, Arbeiter-, Geschlechter- oder Mikrogeschichte stand die *Oral History* in ihrer Doppelbedeutung als Methode und Quellentypus.⁸¹

79 Niethammer, *Oral History in den USA*, 492 f.

80 Sven Lindqvist, *Grabe wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte*, übersetzt von Manfred Dammeyer (Bonn: Dietz, 1989).

81 Leo, *Charme der Integration*, 11.

Die seit 1979 entstehenden videographierten Interviews mit Holocaust-Überlebenden lassen sich allerdings nicht vollständig in diese Art von *Oral History* einordnen. Sie waren weder auf Funktionsträger und Eliten noch auf marginalisierte Minderheiten ausgerichtet. Die in den Interviews zu Wort kommenden Überlebenden waren in der Regel in einer arrivierten und gesicherten Lebensphase, die nicht durch soziale Nöte, Zukunftsängste oder extremen Antisemitismus geprägt war.⁸² Hier sprachen Individuen, die zwar auf die extremste, alle anderen Ausgrenzungs- und Verfolgungserfahrungen in den Schatten stellende Vergangenheit zurückblickten, deren Gegenwart jedoch so normal und durchschnittlich wie die der idealisierten amerikanischen Mittelschicht war. Dieses kontrastreiche Narrativ von Vernichtung und Erlösung, Niedergang und Aufstieg wurde zu *dem* Merkmal der amerikanischen Erinnerungskultur mit den Überlebenden in ihrem Zentrum.

Bevor ich mich ausführlich diesen Interviews widme, möchte ich für einen kurzen Moment in den 1970er Jahren bleiben. In diesem Jahrzehnt wurde eine kleine Anzahl *Oral History*-Projekte initiiert, die Holocaust-Überlebende als Minderheit betrachtete: jedoch nicht aufgrund ihrer Gewalt- und Verfolgungserfahrungen, sondern weil sie Migranten waren. In diesen Interviews bildete der Holocaust nicht das Zentrum des Interesses, sondern er war lediglich ein besonders schrecklicher Ausgangspunkt für die Migration in die Vereinigten Staaten und die anschließende (erfolgreiche) Akkulturation in einer neuen Heimat.

Die Zwischenphase: *Holocaust Oral History* in den 1970er Jahren

In den 1970er Jahren begann eine Reihe von Organisationen, *Holocaust Oral Histories* aufzuzeichnen. Zu ihnen gehörten die Brandeis University, die zwischen 1972 und 1975 300 Interviews durchführte, das Center for Holocaust Studies in Brooklyn, New York, das American Museum of Immigration, das Oral History Research Office der Columbia University, das seiner Tradition folgend vornehmlich Funktionsträger interviewte, das Museum of Jewish Heritage, die State Historical Society of Wisconsin Archive Division, die Wright State University, das Fred Roberts Crawford Witness to the Holocaust Project sowie das Beth Ahabah Museum and Archives.

82. Novick, *Holocaust in American Life*, 175 f.

Zwei Initiativen – die Research Foundation for Jewish Immigration und die William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committee – sollen im Folgenden ausführlicher vorgestellt werden. Sie sind entstanden, als die geschichtswissenschaftliche Methode *Oral History* im Zuge einer sich formierenden Kultur- und Alltagsgeschichte transformiert wurde und bevor die Erinnerung an den Holocaust zu einem zentralen Bestandteil der amerikanischen Erinnerungskultur wurde. Holocaust-Überlebende spielten zu diesem Zeitpunkt nur eine kleine Rolle. Der Fokus lag auf den ermordeten Opfern oder ihren Tätern. Die Studien spiegeln deutlich wider, dass es zu diesem Zeitpunkt noch keinen kodifizierten Umgang mit den Lebenserzählungen von Holocaust-Überlebenden gab.

Die Research Foundation for Jewish Immigration

Die Research Foundation for Jewish Immigration wurde 1971 in New York gegründet, mit dem Auftrag »to further the study of the history of Jewish émigrés of the Nazi period«. ⁸³ Das Hauptaugenmerk der Stiftung lag auf jüdischen Immigranten, die während des Nationalsozialismus aus Deutschland oder Österreich geflohen waren. Zwischen 1971 und 1978 führte die Stiftung 250 Interviews – den Großteil davon bis 1975 – hauptsächlich mit *Community Leaders* aus großen amerikanischen Städten wie Boston, Chicago, Los Angeles, New York, Philadelphia und Pittsburgh. Die Länge der Interviews betrug zwischen 30 Minuten und sechs Stunden, wobei die meisten Interviews 60 bis 90 Minuten dauerten – deutlich kürzer, als die durchschnittlich zwei Stunden späterer Interview-Projekte. Verantwortlich hierfür war das begrenzte Erkenntnisinteresse des Projekts, das keine komplette Lebensgeschichte von Holocaust-Überlebenden mit einem Schwerpunkt auf der Zeit des Holocaust aufzeichnen wollte. Hingegen gab es eine klare Einigung auf die Migrationserfahrungen der Zeitzeugen:

The purpose of the interviews is to document the social, economic, and intellectual processes involved in the immigration, resettlement, and acculturation of immigrants from Central Europe of the Nazi period, and the development of various organizations and institutions established by the immigrant community. ⁸⁴

83 Herbert A. Strauss und Research Foundation for Jewish Immigration (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 1 Archival Resources* (New York: K. G. Saur, 1978), x.

84 Strauss, *Oral History Collections*, 241.

Der Holocaust stand nicht im Mittelpunkt der Untersuchung, sondern war lediglich die Vorgeschichte, die unter dem Punkt *Pre-Emigration* abgehandelt wurde.⁸⁵ *Acculturation* in den USA war zu dieser Zeit das zentrale Thema, dem die Interviewsammlung faktische, erfahrungsbezogene und psychologische Informationen zuführen sollte.⁸⁶ Großer Wert wurde auf die wissenschaftliche Exaktheit der Studien gelegt. Die Interviewten lebten in verschiedenen amerikanischen Städten und bildeten in Bezug auf Alter, Beruf, Einkommen und Bildungsstand (nicht jedoch in Hinsicht auf das Geschlecht, nur 20 Prozent der Interviewten waren Frauen) eine möglichst repräsentative Gruppe.⁸⁷

Die Verfolgungserfahrungen aus dem Nationalsozialismus nahmen nur einen untergeordneten Raum ein und wurden von Fragenkomplexen zu Mitgliedschaften in politischen und sozialen Vereinigungen, zu den Einstellungen zu Israel, Deutschland, dem Zionismus und dem arabisch-jüdischen Konflikt, zum Wahlverhalten in den USA und zum Verhältnis zu anderen Minderheiten wie Schwarzen und *Puerto Ricans* in den Schatten gestellt.⁸⁸

Das *Oral History*-Projekt brachte zutage, dass Immigration zumeist in die Metropolregionen der USA erfolgte – selbst dann, wenn die Interviewten in Europa zuvor in ländlichen Regionen gelebt hatten. Mit fortschreitender Zeit wurde die Migration als permanenter Wohnortwechsel betrachtet und nicht als begrenztes Exil. Die Ergebnisse der Research Foundation wurden zwischen 1978 und 1986 in Sammelbänden veröffentlicht. Anhand der Publikationen lässt sich nachvollziehen, wie sich allmählich das Interesse an den Holocaust-Überlebenden wandelte und zunehmend deren Erfahrungen während des Holocaust (die *Pre-Immigration Past*) beziehungsweise ihr Status als Holocaust-Überlebende wichtiger wurden.⁸⁹

85 Ebd., Introduction, xv.

86 Ebd.

87 Ebd., xiv u. xxii ff.

88 Ebd., xvif.

89 Für die veränderte Bedeutung des Holocaust siehe insbesondere den letzten Band Dennis Rohrbaugh, »Introduction«, in: Herbert A. Strauss und Dennis Rohrbaugh (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 5 The Individual and Collective Experience of German – Jewish Immigrants 1993-1984* (New York: K. G. Saur, 1986), 10.

Die William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committee

Ein ähnliches Forschungsinteresse wie das der Research Foundation zeichnete ein Projekt der William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committee aus, das bis dato wenig Beachtung gefunden hat. Die William E. Wiener Oral History Library war 1969 als Teil des seit 1906 bestehenden American Jewish Committee gegründet worden, um die Stimme der *American Jewish Experience* im 20. Jahrhundert aufzuzeichnen.⁹⁰ Der Holocaust nahm nur einen kleinen Teil der Oral History Library ein, deren Auftrag lautete:

[... T]he Library was challenged in a race against time to capture and record the careers, lifestyles, ideas and issues of American Jewish Life while many of the men and women who created or were part of that scene are still alive with minds and memories fresh and clear.⁹¹

1978 hatte die Bibliothek etwa 600 Interviews aufgezeichnet, die sich mehrheitlich nicht mit dem Holocaust auseinandersetzten, sondern mit amerikanischen Themen, beispielsweise den Einstellungen und Verbindungen amerikanischer Juden und Jüdinnen zum *Civil Rights Movement* oder zu den Präsidentschaftswahlen.⁹² Neun Jahre später waren bereits 1.700 *Oral History Interviews* produziert. Die neuen Projekte trugen Namen wie »American Jews in Israel«, »American Jews in Sports«, »American Women of Achievement« oder »Jews of New York«.⁹³ Um ihrem Auftrag gerecht zu werden, widmete sich die William E. Wiener Oral History Library zudem herausragenden Individuen, wie etwa dem Filmproduzenten Adolph Zukor, dem Kongressabgeordneten Emanuel Celler oder dem Drehbuchautor Paddy Chayefsky.

Zwischen 1974 und 1975 interviewte die William E. Wiener Oral History Library jedoch auch 250 Überlebende des Holocaust und ihre Angehörigen. Die Interviews wurden in 60 Städten in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgezeichnet. Das Projekt wurde von The National Endowment for the Humanities – eine Art amerikanische DFG – mit 112.000 Dollar

⁹⁰ News, lxif.

⁹¹ William E. Wiener Oral History Library, *Catalogue of Memoirs of the William E. Wiener Oral History Library, Volume 1* (New York: American Jewish Committee, 1978), i.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., *Catalogue of Memoirs of the William E. Wiener Oral History Library, Volume 2* (New York: American Jewish Committee, 1987).

gefördert.⁹⁴ Interviewt wurden 88 weibliche und 118 männliche Überlebende. Zusätzlich wurden fünf mit Holocaust-Überlebenden verheiratete Erwachsene und 40 Kinder von Holocaust-Überlebenden befragt. Die insgesamt 250 Interviews ergaben 650 Stunden Tonmaterial, das auf 19.350 Seiten transkribiert wurde. Die einzelnen Transkriptionen sind zwischen zehn und 300 Seiten lang. Publiziert wurden die Ergebnisse 1977 unter dem Titel *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*.⁹⁵

Die Autoren betonten den außerordentlichen Wert ihrer Studie. Sie waren der Ansicht, dass die dramatischen, mitreißenden und kreativen Zeugenberichte die Aussagekraft konventioneller wissenschaftlicher Arbeiten überschritten.⁹⁶ Sie wollten jedoch weniger den Opfern eine Stimme geben oder nachkommende Generationen über die Schrecken des Holocaust unterrichten, sondern belegen, dass Holocaust-Überlebende gute und vollständig integrierte Amerikaner geworden waren, für die die Vereinigten Staaten – im Gegensatz zu vielen in Amerika Geborenen – noch das Land der unbegrenzten Möglichkeiten war. »Holocaust survivors do not share the cynicism and loss of faith in American institutions which pollsters found true of their fellow citizens in the sixties and seventies«, lautete eine ihrer zentralen Erkenntnisse. »Their initial enthusiasm for America has remained largely unchanged.«⁹⁷ Der Holocaust wurde so als extremer Gegenpol zum amerikanischen Leben konzeptionalisiert. Das Forschungsinteresse bestand darin, zu zeigen, wie ein Übergang vom Konzentrationslager in das boomende Nachkriegs-Amerika möglich gewesen war.⁹⁸

Besonders faszinierend an den Interviews ist, dass sie eine distinktive narrative Modellierung aufweisen, die sie von heutigen *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden unterscheidet. Und zwar beginnen diese Interviews mit dem Holocaust. Gewissermaßen ist der Holocaust die Einleitung der Interviews. Von den Organisatoren wurden lediglich zehn Prozent der gesamten Interviewzeit für die Themenkomplexe *Pre-war Background*, *War-time Experience* und *Liberation* vorgesehen. Der Rest, also 90 Prozent, für *Immigration*, *First Years in America* und *Life in America*. In einem Fragebogen, der als Hilfestellung an die Interviewer ausgegeben

94 »Holocaust Survivors Being Interviewed For New Oral History Library«, *Intermountain Jewish News* (6. Febr. 1975).

95 Louis G. Cowan, Milton E. Krents und Helen Epstein, *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities (New York 1977).

96 Ebd., 1.

97 Ebd., 3.

98 Ebd., 5.

wurde, waren 64 Fragen notiert. Fünf bezogen sich auf die Vorkriegszeit, worunter jedoch auch biographische Fragen fielen. Zum Beispiel: »Where and when were you born?« Lediglich zwei Fragen erkundigten sich nach den Kriegszeitenerfahrungen, den *war time experiences*. Sie lauteten: »Where were you at the outbreak of the war?« und »What happened to you during the war? (Depending on the response, more detailed questions should be asked; e. g., names of ghettos, KZ camps, places, dates, etc).« Die folgenden 59 Fragen bezogen sich auf die Befreiung, auf die Emigration und vor allem auf das Leben in den Vereinigten Staaten. Weniger als acht Prozent der Fragen waren demnach für die Zeit vor und während des Holocaust vorgesehen.⁹⁹ Der Holocaust war zusammen mit seiner Vorgeschichte lediglich die Einleitung zu den Interviews mit Holocaust-Überlebenden. Dies war zumindest die Idee der Projektleiter Louis Cowan, Milton Krents und Helen Epstein. Die tatsächlich geführten Interviews nahmen dann eine etwas andere Form an. Etwa 30 Prozent der Interviewzeit wurden für Vorkriegs- und Kriegszeit genutzt und der Rest für das neue Leben in den USA.

Einer der Interviewten war Sam Burke aus Cleveland, der am 2. November 1974 interviewt wurde. Er hatte das Ghetto in Chust und Auschwitz überlebt. Sechs Prozent des Interviews behandeln die Vorkriegszeit, 23 Prozent die Kriegszeit und der Rest, also 71 Prozent, die Befreiung, Emigration und sein Leben in den USA. Sein Lageraufenthalt in Auschwitz wurde in dem Interview in drei Sätzen abgehandelt. Die Interviewerin fragt ihn: »How long were you in Auschwitz?« Seine Antwort: »I was three month in Auschwitz.« Die Anschlussfrage lautet: »And then what happened?« Woraufhin Burke erwidert: »Then I was taken away to. They needed 35 [25] people for a transport to go to [Mildorf], to a labor camp.« Im Folgenden erwähnt Burke noch ein paar weitere Details über seine Erfahrungen in Auschwitz, wo sein Vater, seine Mutter und seine Großmutter ermordet wurden, aber im Grunde sind diese wenigen Sätze seine Auschwitz-Erzählung.¹⁰⁰ Aus der heutigen Sicht ist die Vernachlässigung dieser As-

99 Michael Mashberg, Isaiah Kuperstein und Robert Shapiro, »Guidelines and Questions for Interviews«, in: Louis G. Cowan, Milton E. Krents und Helen Epstein (Hg.), *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities (New York: 1977), xxxix ff.

100 Sam Burke, Interviewerin Bea Stadtler, Transkription, 2. November 1974, Holocaust Survivors Project, William E. Wiener Oral History Library of the American Jewish Committee, New York Public Library, Dorot Jewish Division, P (Oral Histories, Box 179 no. 4), 11. Burke wurde 1997 noch einmal von der Shoah Foundation interviewt. VHA, 29464, Sam Burke, Interviewerin Rose Gelbhart, 20. Mai 1997 (Abb. auf Schutzumschlag, 3. Reihe, 3. Bildschirm). Dieses Interview dauerte sechs Stunden, womit es sich deutlich von dem Interview des Jahres 1974 unterscheidet. Auffälliger ist jedoch, dass Burkes Erzählung zudem ein anderes Narra-

pekte schwer nachzuvollziehen. Die seit 1979 aufgezeichneten *Holocaust Oral Histories* besitzen idealerweise die Aufteilung 15 Prozent Vorkriegszeit, 70 Prozent Kriegszeit und 15 Prozent Nachkriegszeit (siehe Kapitel 3).

Einige weitere Unterschiede zu den seit 1979 aufgezeichneten videografierten Zeitzeugeninterviews sind bedeutsam. Der sozialwissenschaftlichen Methodik folgend wurden 250 Interviews geführt, was für eine qualitative Untersuchung eine große Erhebungseinheit darstellt. In Bezug auf Geschlecht, Alter, Beruf und Wohnort der Interviewten wurde eine möglichst repräsentative Verteilung angestrebt. Des Weiteren bekamen die Interviewten die Möglichkeit, die Transkriptionen ihrer Interviews zu revidieren, wovon ausgiebig Gebrauch gemacht wurde.¹⁰¹ Inhaltliche Fehler wurden berichtigt und Wörter, insbesondere Eigen- und Ortsnamen, die auf den Bändern nicht zu verstehen waren, ergänzt. Viele Zeitzeugen beschränkten sich darauf, eindeutige Fehler, beispielsweise Zeitangaben, zu korrigieren. So berichtigte Sam Burke den Satz: »1930, which was thirty four years ago.«¹⁰² Teilweise wurde jedoch versucht, das gesprochene Wort der Schriftsprache anzupassen. Marta Feuchtwanger, die Ehefrau Lion Feuchtwangers, formte aus der Transkription ihres Interviews einen sowohl stilistisch als auch grammatikalisch fehlerfreien Text.¹⁰³ In beinahe jeder Zeile der Transkription finden sich Markierungen und Korrekturen. Dieses Vorgehen zeigt, dass nicht die Tonbänder als Untersuchungsgegenstand angesehen wurden, sondern die Transkriptionen. Ein ähnliches Vorgehen ist bei videografierten Interviews nicht möglich, da bewegte Bilder nicht

tiv angenommen hatte. Anderthalb Stunden beschäftigen sich mit der Vorkriegszeit, insbesondere mit seiner Familiengeschichte, dreieinhalb Stunden nimmt der Hauptteil in Anspruch, der vom Holocaust handelt, und eine halbe Stunde wird über die Befreiung, die Emigration und das Leben in den USA gesprochen. Eine weitere halbe Stunden dient der Vorstellung der Familie und dem Zeigen von Dokumenten und Fotos. Siehe auch Kapitel 5.

- 101 Teilweise wurde dies von Angehörigen ausgeführt. Beispielsweise in dem Fall von Paul Spector, der nach dem Interview verstarb und dessen Sohn sein Interview redigierte. Gershon J. Spector, Brief an Milton E. Krents, Director William E. Wiener Oral History Library, 23 April 1976, in: Paul Spector, Interviewer R. M. Shapiro, Transkription, 24. März 1974, Holocaust Survivors Project, William E. Wiener Oral History Library of the American Jewish Committee, New York Public Library, Dorot Jewish Division, P (Oral Histories, Box 175 no. 5).
- 102 Sam Burke, Interviewerin Bea Stadler, Transkription, 2. November 1974, Holocaust Survivors Project, William E. Wiener Oral History Library of the American Jewish Committee, New York Public Library, Dorot Jewish Division, P (Oral Histories, Box 179 no. 4).
- 103 Marta Feuchtwanger, Interviewer Stephen Lesser, Transkription, 8. Nov. 1974 u. 12. Mai 1975, Holocaust Survivors Project, William E. Wiener Oral History Library of the American Jewish Committee, New York Public Library, Dorot Jewish Division, P (Oral Histories, Box 182 no. 3).

transkribiert werden können (beziehungsweise nur mit großem Aufwand). Es ist auch nicht gewünscht, da die Ton- oder Videobänder als die zentralen Dokumente angesehen werden, deren Brüche und Konfusionen als besondere Qualität und Authentifizierung der *Holocaust Oral Histories* gelten. Für die heutige Analyse der korrigierten Transkriptionen ist es erfreulich, dass die veränderten Texte nicht noch einmal ins Reine geschrieben wurden. So bleiben die eingefügten Veränderungen der Zeitzeugen nachvollziehbar und geben Aufschluss über die Unterschiede von schriftlichen und mündlichen Äußerungen.

Die Studie der William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committee erzielte nach ihrer Veröffentlichung ein größeres Medienecho. Zudem motivierte das Sprechen über die Vergangenheit einige der interviewten Überlebenden, ihre Memoiren zu verfassen.¹⁰⁴ Ein gesteigertes Interesse der Geschichtswissenschaft oder der Holocaust-Studien vermochte die Untersuchung jedoch nicht hervorzurufen. Jüngere Arbeiten über diese faszinierenden *Oral Histories* gibt es nicht. Lediglich eine Publikation beschäftigte sich mit den Interviews als historische Quelle. 1981 veröffentlichte Sylvia Rothchild das Buch *Voices from the Holocaust*, in dem einige der zwischen 1974 und 1975 von der Oral History Library aufgenommenen Interviews in stark editierter Form abgedruckt sind.¹⁰⁵ Das Buch bietet einen fesselnden Einblick in die veränderte Wahrnehmung des Holocaust seit 1978. In ihrem Vorwort zeigt sich Rothchild erschrocken, wie gering das Wissen über den Holocaust Mitte der 1970er Jahre war. Einigen Mitarbeitern war anscheinend das Wort »Holocaust« nicht geläufig, wie Rothchild empört feststellen musste: »Holy cust« wrote one bewildered transcriber again and again.«¹⁰⁶ Stellenweise wird jedoch deutlich, dass Rothchild selbst im Grenzbereich einer alten und neuen Kultur des Erinnerns stand. So berücksichtigte sie ausschließlich die Transkriptionen der Interviews (»I read through 650 hours of conversation«), ohne auf die besondere Aussagekraft der eigentlichen Quellen, die *Oral History Interviews* und ihre aurale Qualität, einzugehen.¹⁰⁷ Auch die starke Editierung der Interviews verweist darauf, dass Rothchild die spezifische Relevanz der ursprünglichen *Oral History*-Dokumente nicht zu schätzen wusste. Sie schrieb: »I gradually separated the essential stories from the interviewers'

104 News from William E. Wiener Oral History Library, Vol. 1, Heft 2, Winter 1977-78, YIVO, 15/09824.

105 Sylvia Rothchild (Hg.), *Voices From the Holocaust* (New York: The New American Library, 1981).

106 Dies., »Introduction«, in: Sylvia Rothchild (Hg.), *Voices From the Holocaust* (New York: The New American Library, 1981), 7.

107 Ebd.

questions and the repetitions and degressions.«¹⁰⁸ Gerade die Wiederholungen und Abschweifungen wurden in späteren Arbeiten über *Holocaust Oral Histories* als Ausdruck einer tieferen Bedeutungsstruktur betrachtet, die für das Verstehen nützlicher sei als eine kohärente Erzählung ohne Konfusionen und Brüche.¹⁰⁹ Am bemerkenswertesten ist jedoch, dass das Buch wie die *Holocaust Oral Histories* der 1980er Jahre nun in drei etwa gleichlange Abschnitte aufgeteilt ist: *Life before the Holocaust*, *Life during the Holocaust* und *Life in America*. Das Leben vor und während des Holocaust nimmt nun zwei Drittel der Darstellung ein, während es in der ursprünglichen Studie, auf deren Transkriptionen das Buch basiert, nur einen marginalen Platz hatte und das Erkenntnisinteresse auf den Migrations- und Akkulturationserfahrungen der Holocaust-Überlebenden lag.

Die Zäsur in der Erinnerungskultur 1978/1979

In Philip Roths Roman *The Ghost Writer* (1979) trifft der junge Schriftsteller Nathan Zuckerman (von Literaturwissenschaftlern einmütig als Alter Ego von Roth identifiziert)¹¹⁰ auf eine lebend(ig)e Anne Frank, die das Lager Bergen-Belsen überlebt hatte und nach dem Krieg unter dem Namen Amy Bellette in die USA immigriert war.¹¹¹ Der mit seiner jüdischen Identität hadrende Schriftsteller entwickelt eine regelrechte Obsession in Bezug auf die junge Frau und sehnt sich danach, sie zu heiraten. Eine solche Verbindung mit dem bekanntesten Holocaust-Opfer würde seine Arbeit aufwerten und seine Kritiker verstummen lassen, die in seinen Texten die Reproduktion antisemitischer Vorurteile und die düstere Manifestation eines »jüdischen Selbsthasses« bemängeln. Erst zum Ende des Romans erkennt der Leser, dass die Überlebende Anne Frank nur als schützende Projektion des Protagonisten dient, die dieser nach seinem eigenen Bild als vielversprechende und nonkonformistische Schriftstellerin erschuf, um sich gegen die vernichtenden Anschuldigungen seiner Gegner zu wehren.¹¹²

Im Jahr 1979 ließ Roth mit Anne Frank somit das berühmteste Opfer des Holocaust, dessen Tagebuch und die daraus entlehnten Film- und Theateradaptionen großen Einfluss auf die Holocaust-Erinnerung in den

108 Ebd.

109 Blikstein, *Mémoire*.

110 Jeffrey Rubin-Dorsky, »Philip Roth's *The Ghost Writer*. Literary Heritage and Jewish Irreverence«, *Studies in American Jewish Literature* 8, Heft 2, *The Odyssey of a Writer: Rethinking Philip Roth* (1989), 168.

111 Philip Roth, *The Ghost Writer* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1979).

112 Eric J. Sundquist, »Philip Roth's Holocaust«, *The Hopkins Review* 5, Heft 2 (2012), 242.

USA genommen hatten, als Überlebende zurückkehren. Er bewies mit dem Roman ein verblüffendes Gespür für den Zeitgeist beziehungsweise die Veränderungen in der Erinnerungskultur, denn das Jahr 1979 markiert den Beginn der *Era of the Witness*.¹¹³ Es war das Jahr, in dem das Holocaust Survivors Film Project, das heutige Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, in New Haven begann, Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden aufzunehmen, die stilbildend für ein ganzes Genre von Zeitzeugenberichten und integraler Bestandteil der Erinnerungskultur werden sollten. Nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Westeuropa wandelte sich in dieser Zeit die Zeugenschaft der Überlebenden von der Gegenerzählung einer hegemonialen, auf abstrakte Totalitarismustheorien und bürokratische Handlungsmechanismen der Täter fokussierten Geschichtsschreibung zu einem *Master Narrative* des Holocaust.¹¹⁴ Die Opfer, die den Holocaust mit ihrem Leben bezahlt hatten (wie Anne Frank), wurden nun ein Stück weit von denjenigen verdrängt, die durch puren Zufall, schieres Glück oder unfassbare Zähigkeit noch einmal davongekommen waren und nun Zeugnis für sich und die Toten ablegten. »Ich möchte endlich ich selbst sein«, ließ Roth die imaginierte Überlebende Anne Frank sagen. »Zur Kindermärtyrerin und Heiligen tauge ich nicht mehr.«¹¹⁵

Diese Entwicklung hatte sich in den 1970er Jahren abgezeichnet. Terrence Des Pres und Dorothy Rabinowitz hatten 1976 zwei Bücher veröffentlicht, die sich mit dem Schicksal von Holocaust-Überlebenden beschäftigten,¹¹⁶ und Vorkommnisse in Skokie, Illinois, wo Holocaust-Überlebende und Neonazis um die Grenzen der Meinungs- und Versammlungsfreiheit stritten, rückten durch eine rege Berichterstattung den Holocaust und vor al-

113 Wieviorka, *Era*. Auch an anderen Stellen werden die Jahre 1978/1979 als Zäsur beschrieben. Siehe Weissman, *Fantasies*, 8 f.; Greenspan, *Listening*, 60 ff.; Edward T. Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum* (New York: Penguin Books, 1997), 11 f.; Shandler, *While America Watches*, 155-178; Novick, *Holocaust in American Life*, 209-213.

114 Sabrow, *Zeitzeuge*, 22.

115 Philip Roth, *Der Ghost Writer*, übersetzt von Werner Peterich (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1988 [1979]), 206. In *Exit Ghost*, dem neunten und Philip Roth zufolge letzten Roman über Nathan Zuckerman, taucht Anne Franks Verkörperung, Amy Bellette, noch einmal auf. Diesmal als alte und gebrechliche Frau. An einer Stelle sagt sie: »Reading/writing people, we are finished, we are ghosts witnessing the end of the literary era [...]« Ders., *Exit Ghost* (London: Jonathan Cape, 2007), 186. Dieser Satz, der als kritischer Blick auf die aktuelle literaturfeindliche Gesellschaft gedeutet wird, könnte auch auf das Ende der Zeitzeugenschaft verweisen, dessen Beginn Roth 28 Jahre zuvor vorhergesagt hatte. In *Exit Ghost* stellt sich zudem heraus, dass Amy Bellette tatsächlich eine Holocaust-Überlebende, wenn auch nicht Anne Frank, ist.

116 Des Pres, *Survivor*; Rabinowitz, *New Lives*.

lem die Existenz der Überlebenden in den Vereinigten Staaten in das Bewusstsein vieler Amerikaner (siehe Kapitel 7).¹¹⁷

Als direkter Auslöser der ersten Videointerviews gilt jedoch die NBC-Miniserie *Holocaust*, die 1978 durch überragende Einschaltquoten (120 Millionen Amerikaner schauten zu) den Holocaust in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit katapultiert hatte, von Überlebenden, Historikern und Filmkritikern aufgrund ihrer melodramatisierenden und trivialisierend angesehenen Darstellung jedoch harsch kritisiert worden war.¹¹⁸ Videografierte Interviews mit Überlebenden sollten ein Korrektiv zu dieser Art der Auseinandersetzung mit der Thematik bieten.¹¹⁹

Hatte es in den Jahrzehnten zuvor nur ein gutes Dutzend US-amerikanische Initiativen gegeben, die sich der Aufgabe gewidmet hatten, *Oral History Interviews* mit Holocaust-Zeitzeugen zu führen, so nahm deren Anzahl Ende der 1970er Jahre rapide zu. Zwischen 1978 und 1994 begannen weitere 70 Organisationen entsprechende Interviews zu führen. Einige von ihnen nahmen sich das Holocaust Survivors Film Project respektive Fortunoff Video Archive zum direkten Vorbild, wie etwa das Holocaust Oral History Archive des Gratz College,¹²⁰ oder arbeiteten gleich als *affiliated projects* nach dessen Vorgaben.¹²¹ Viele nahmen jedoch auch unabhängig von der Initiative in New Haven audiovisuelle und/oder aurale *Holocaust Oral Histories* auf. An vielen Orten im Land wurden von bestehenden oder neu gegründeten Organisationen Interviews geführt, die zwischen einer Handvoll und wenigen tausend variierten.

Das Jahr 1994 bedeutete einen Kulminationspunkt für die Geschichte der *Holocaust Oral History*. In diesem Jahr gründete Steven Spielberg im Anschluss an die Dreharbeiten zu seinem überaus erfolgreichen Film *Schindlers Liste* die Survivors of the Shoah Visual History Foundation, die heute den Namen USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education trägt. Existierten im Jahr 1978 erst einige hundert *Holocaust Oral Histories*, die durch die Anstrengungen insbesondere des Fortunoff Video Archives, aber auch des U. S. Holocaust Memorial Mu-

117 David G. Dalin, »Jews, Nazis, and Civil Liberties«, in: American Jewish Year Book 1980 (New York: American Jewish Committee, 1980).

118 Für Frank Bösch steht *Holocaust* sinnbildlich für die »Rückkehr der Geschichte«, die sich Ende der 1970er Jahre vollzieht. Bösch, Umbrüche. Für eine ausführliche Diskussion der Miniserie *Holocaust* siehe Kapitel 5.

119 Hartman, Preserving, 53 f.

120 Josey G. Fischer, Archivarin Gratz College, Gespräch mit dem Autor am 19. März 2013.

121 Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, About the Archive. Affiliate Projects (New Haven: Yale University Library, 2012), <http://www.library.yale.edu/testimonies/about/affiliate> (1. Nov. 2015).

seums in Washington, D. C. bis 1994 auf einige tausend Interviews angestiegen waren, so beschleunigte sich diese Entwicklung durch die Gründung der Shoah Foundation ungemein. Während das Fortunoff Video Archive von 1979-1984 noch fünf Jahre benötigt hatte, um 1000 Interviews aufzuzeichnen,¹²² so produzierte die Shoah Foundation in den ersten fünf Jahren ihres Bestehens (1994-1999) bereits über 50.000. Die Etablierung der Shoah Foundation hatte zudem einen großen Effekt auf die allgemeine Praxis der Aufnahme von *Holocaust Oral Histories*. Ihre Gründung bedeutete zwar nicht, dass bereits aktive Organisationen ihre Arbeit einstellten, aber die mediale und finanzielle Dominanz der Shoah Foundation führte dazu, dass sich keine weiteren Initiativen bildeten. Das Jahr 1994 sah gewissermaßen das Ende einer weiteren Ausdifferenzierung unterschiedlicher Interviewprojekte, wie sie in den 1980er und frühen 1990er Jahren stattgefunden hatte. 1999 begann die Shoah Foundation die Aufnahme der Interviews einzustellen. Eine neue Phase in der Entwicklung der *Holocaust Oral History* begann, die sich vor allem auf die Konservierung, Digitalisierung und Verbreitung der Videointerviews konzentrierte. Erst in den letzten Jahren wurden wieder vereinzelt Interviews aufgezeichnet. So wurde ein Projekt gestartet, um berühmte Wissenschaftler (Nobelpreisträger) zu interviewen, die den Holocaust überlebt hatten.¹²³ Somit könnten wieder die Eliten in den Mittelpunkt rücken, von denen sich die Methode *Oral History* weitestgehend abgewandt hatte.

Die seit 1979 entstehenden *Holocaust Oral Histories* formalisierten und kodifizierten die Struktur der Interviews nachhaltig. Auf verschiedenen Ebenen unterscheiden sie sich von denen der William E. Wiener Oral History Library oder der Research Foundation for Jewish Immigration. Sie waren als fortlaufendes Projekt ohne Ende geplant, sie dienten pädagogischen und therapeutischen Zwecken, sie waren international angelegt und nahmen Interviews auch außerhalb der USA auf. Darüber hinaus wurde nun regelmäßig das Ende der Zeitzeugenschaft bemüht. Die Geschichten der Überlebenden sollten für nachfolgende Generationen bewahrt werden, die nicht mehr die Möglichkeit hätten, direkt mit den Zeitzeugen zu sprechen. Durch die Etablierung von videographierten Interviews wurde den *Oral Histories* nicht lediglich eine weitere Dimension hinzugefügt, sondern die Methode regelrecht transformiert. Waren zuvor die auralen

122 Geoffrey Hartman, »About the Yale Archive«, in: Joshua M. Greene und Shiva Kumar (Hg.), *Witness. Voices from the Holocaust* (New York: Simon & Schuster, 2001), 252. »It was still a time when one had to proceed one by one by one – it took over five years to gather a thousand testimonies.«

123 Donna Casey, Archivarin, Gespräch mit dem Autor am 29. März 2013, Los Angeles, University of Southern California.

Bänder zumeist von ihren Transkriptionen in den Schatten gestellt worden, so ließen sich die Videointerviews nicht so einfach in einen gedruckten Text verwandeln. Die Performanz der Zeitzeugen, ihr Aussehen, ihre Gestik und Mimik veränderten die Wirkung der Erzählung. Gleichzeitig konnten die Interviews von anderen Medien genutzt werden. Sie ließen sich so einfacher in Dokumentationen, Spielfilmen, Ausstellungen und Kunstprojekten einsetzen. Die *Holocaust Oral Histories* entwickelten ihre eigene distinktive narrative Modellierung. Der Holocaust ist nicht länger die Einleitung oder der Anfang, sondern der Höhepunkt, der Hauptteil, der Mittelteil. Die Einleitung beschäftigt sich in aller Regel mit der unmittelbaren Vorkriegszeit. Die Interviews enden mit der Befreiung und zumeist mit einer kurzen Beschreibung der Emigration nach Israel, in die USA oder woandershin.

Im folgenden Kapitel werden diese Entwicklungen anhand der drei herausragenden Organisationen – dem Fortunoff Video Archive, dem U. S. Holocaust Memorial Museum und der Shoah Foundation – ausführlich nachgezeichnet.

II. Institutionalisierung

2. Archiv, Museum und Stiftung: Die Institutionalisierung von *Holocaust Oral History* seit 1979

Aus den über 125 US-amerikanischen Organisationen, die *Oral History Interviews* mit Holocaust-Zeitzeugen führ(t)en, ragen einige durch ihre Größe, Originalität der Methodik, öffentliche Präsenz, politische Bedeutung und internationale Ausrichtung hervor. Hierzu zählen das Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (FVA) in New Haven, Connecticut, das United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) in Washington, DC und die USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education (SF) in Los Angeles. Diese drei Akteure haben zusammen über 65.000 *Oral History Interviews* aufgezeichnet beziehungsweise gesammelt und archiviert.¹ Das entspricht mehr als drei Viertel aller von US-amerikanischen Organisationen hergestellten *Holocaust Oral Histories*. Fast alle wurden zwischen 1979 und 1999 produziert und spiegeln damit den Zeitraum wider, in dem die Holocaust-Erinnerung in den Vereinigten Staaten maßgeblich transformiert wurde und in das Zentrum der US-amerikanischen Erinnerungskultur rückte. Anhand der genannten Organisationen wird im weiteren Verlauf erörtert, wie die Institutionalisierung von *Holocaust Oral Histories* die Erinnerung an den Holocaust beeinflusste. Mit ihren aktiven Programmen, die auf die weitestmögliche Verbreitung der *Oral Histories* auf verschiedenen Kanälen in ganz unterschiedlichen Medien setzten, zeigen sie sich als äußerst effektive Katalysatoren der Erinnerung.

Um die drei entscheidenden Akteure zu erfassen, ihren Aufbau und ihre Arbeitsweisen, ihre Verwandtschaft sowie ihr Verhältnis untereinander, das von Abstoßung und Anziehung geprägt war, hilft ein Konzept der Sozialwissenschaften mit der Bezeichnung *Organizational Institutionalism*. Es beschreibt die Entstehung und Wirkungsweise von Organisationen als Institutionalisierung.² Das klingt tautologisch, da sowohl umgangssprachlich als auch in der Wissenschaftssprache die Begriffe *Organisation* und *Institution* häufig synonym beziehungsweise amorph verwendet werden. Im *Organizational Institutionalism* werden Institutionen als soziale Konventionen

1 Die SF nahm insgesamt 52.938 Interviews auf, das USHMM sammelte und produzierte über 8.500 und das FVA kommt auf über 4.500 Interviews.

2 Für einen konzisen Überblick dieses Konzepts siehe Christopher R. Hinings und Pamela S. Tolbert, »Organizational Institutionalism and Sociology. A Reflection«, in: Hugh P. Gunz und Maury A. Peiperl (Hg.), *Handbook of Organizational Institutionalism* (London: SAGE, 2008), 473-490.

und Regeln definiert, wohingegen Organisationen als geschlossene Gruppen mit einem spezifizierten Ziel verstanden werden. Dieses Verständnis von Organisationen geht auf Max Weber zurück, der sie als Verbände definiert hat, deren Zutritt durch Individuen oder eine Verwaltung geregelt wird und deren Aktivitäten auf ein spezifiziertes Ziel ausgerichtet sind, das bewusst, wissentlich und zweckvoll verfolgt wird.³ Organisationen können beispielsweise Unternehmen, Parteien, Vereine oder Behörden sein oder eben auch Archive, Museen und Stiftungen. Institutionen hingegen werden als Regeln definiert, die Stabilität in sozialer Interaktion induzieren und das soziale Denken und Handeln regulieren.⁴ Sie beinhalten Konventionen sowie informelle und formelle soziale Normen, die oftmals in einem komplexen System interagieren.⁵ Institutionen nach diesem Verständnis sind so unterschiedliche Bereiche wie beispielsweise das Recht, die Familie, die Sklaverei oder der Straßenverkehr. Institutionen beinhalten normative Verpflichtungen, werden jedoch häufig von den Akteuren als selbstverständliche, unabänderbare, gottgewollte oder natürliche (*taken for granted*) Tatsachen hingenommen. Hierauf haben vor allem Peter L. Berger und Thomas Luckmann insistiert, die die institutionalisierte Welt als objektivierte menschliches Handeln beschreiben.⁶ Institutionen werden demnach wahrgenommen, als ob sie außerhalb beziehungsweise über den Individuen ständen, die sie verkörpern: »In other words, the institutions are now experienced as possessing a reality of their own, a reality that confronts the individual as an external and coercive fact.«⁷

Die Verbindung von Institutionen und Organisationen wurde durch John W. Meyer und Brian Rowan verdeutlicht. Ihnen zufolge sind alle Organisationen in institutionalisierte Kontexte eingebettet.⁸ Eine Orga-

3 Max Weber, Grundriss der Sozialökonomik. Wirtschaft und Gesellschaft (Tübingen: Mohr, 1922), 26–53. Siehe auch John W. Meyer und Brian Rowan, »Institutionalized Organizations. Formal Structure as Myth and Ceremony«, *The American Journal of Sociology* 83, Heft 2 (1977): 342; W. Richard Scott, »Organizations. Overview«, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hg.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (Amsterdam, New York: Elsevier, 2001), 10911. Aus seinem Verständnis von Organisationen hat Weber sein Herrschaftsmodell abgeleitet. Hinings und Tolbert, *Organizational Institutionalism*, 477.

4 Meyer und Rowan, *Institutionalized Organizations*: 342.

5 Thomas R. Voss, »Institutions«, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hg.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (Amsterdam, New York: Elsevier, 2001), 7561.

6 Peter L. Berger und Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (New York: Anchor Books, 1966), 60.

7 Ebd., 58.

8 Meyer und Rowan, *Institutionalized Organizations*, 353.

nisation ist umso stärker, je institutionalisierter sie ist.⁹ Verbindungen zwischen Organisationen befördern die Verbreitung von Ideen und Verstehen.¹⁰ Eine Erweiterung dieses Modells unterscheidet verschiedene soziale Sektoren, um das Verhalten von Organisationen zu erklären: So gibt es beispielsweise Organisationen, die stärker auf das Ergebnis ihres Handelns ausgerichtet sind, wohingegen andere mehr auf die sie konstituierenden Regulationen achten.¹¹ Die auf Weber sowie auf Berger und Luckmann basierenden Erweiterungen möchte ich hinzuziehen, um die drei herausragenden Organisationen zu untersuchen, die sich der Aufnahme von *Oral History Interviews* mit Zeitzeugen verschrieben haben. Diese kommen aus unterschiedlichen *societal sectors*. Ich bin überzeugt, dass gerade dieser Umstand dafür gesorgt hat, dass Wissen und Ideen ausgetauscht und verschiedenste Ressourcen nutzbar gemacht werden konnten. Darüber hinaus kreierten sie, wie es prinzipiell allen Organisationen eigen ist, ein Momentum, das zum Mindesten ihrem eigenen Fortbestand gewidmet war und darüber hinaus große Wirkmacht entfaltete.¹²

Ähnlich wie bei einem kulturwissenschaftlichen oder kulturhistorischen Verständnis von Diskursen besteht bei Institutionen (nach Berger und Luckmann) die widersprüchliche Situation, dass Menschen eine Welt konstruieren, die sie dann als etwas anderes als ein menschliches Produkt wahrnehmen.¹³ Beide Theoretisierungen einer effektiven Wirklichkeitskonstruktion betrachten Sprache als fundamentale Kraft zur Herstellung einer objektivierten sozialen Welt.¹⁴ Mittlerweile wird auch im *Organizational Institutionalism* dafür plädiert, die Untersuchung organisatorischer Praktiken nicht von den sie konstituierenden diskursiven Praktiken, wie sie von Berger und Luckmann beschrieben wurden, zu entkoppeln.¹⁵

Die in diesem Kapitel untersuchten Organisationen lassen sich so als symbolische und materielle Objektivierungen, in denen sich die Praktiken der *Holocaust Oral History* manifestieren, definieren.¹⁶ Hierbei ist zu be-

9 Ebd., 361.

10 Hinings und Tolbert, *Organizational Institutionalism*, 478.

11 W. Richard Scott und John W. Meyer, »The Organization of Societal Sectors«, in: John W. Meyer und W. Richard Scott (Hg.), *Organizational Environments. Ritual and Rationality* (Beverly Hills: SAGE, 1983), 129-153.

12 Novick, *Holocaust in American Life*, 276 f.

13 Berger und Luckmann, *Social Construction of Reality*, 61.

14 Ebd., 64 ff.

15 Nelson Phillips, Thomas Lawrence und Cynthia Hardy, »Discourse and Institutions. *Academy of Management Review*«, *Academy of Management Review* 29 (2004), 636; Hinings und Tolbert, *Organizational Institutionalism*, 485.

16 Michaelis, *Erzählräume*, 222; Andrea Bührmann und Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse* (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008), 94 f.

rücksichtigen, dass dadurch nicht nur Einfluss auf eine nationale oder globale Erinnerungskultur genommen wurde, sondern eine subjektivierende Unterwerfung der Zeitzeugen unter die diskursiven Praktiken stattfand, der diese wiederum mit widerständigen und eigensinnigen Aneignungen begegneten.¹⁷

Wirft man einen genaueren Blick auf die drei eingangs erwähnten Akteure, die sich selbst als Archiv, Museum und Stiftung beschreiben, so zeigt sich, dass sie aus sehr unterschiedlichen Entstehungskontexten hervorgegangen sind und dennoch in Bezug aufeinander beziehungsweise in Abgrenzung voneinander, in Partnerschaft und Konkurrenz, ein Beziehungs- und Wirkungsgeflecht erzeugt haben, das sich als disjunktive Ordnung beschreiben lässt, da es einander auszuschließen schien und gleichzeitig eine Einheit formte, die letzten Endes einem sehr ähnlichen Produkt zur Geltung verhalf – den *Holocaust Oral Histories*. Die Entstehung der verschiedenen Institutionen lässt sich vereinfachend innerhalb eines akademisch-psychotherapeutischen (FVA), eines politisch-erinnerungskulturellen (USHMM) und eines populärkulturellen und filmindustriellen (SF) Kontextes verorten. Diese Zuordnungen dürfen keinesfalls absolut verstanden werden. Es gibt zahllose Überschneidungen und so wie Wissenschaft und Populärkultur stets politisch sind, sind politische Prozesse gleichermaßen von wissenschaftlichen und populärkulturellen Einflüssen bestimmt; im gleichen Sinne bedingen sich Wissenschaft und Populärkultur.¹⁸ Darüber hinaus wandelten sich die beschriebenen Organisationen im Laufe ihrer Geschichte und veränderten dadurch ihr Verhältnis zu den angeführten Kategorien Wissenschaft, Politik und Populärkultur. Für eine Weile möchte ich jedoch diese Hilfskonstruktion aufrechterhalten, denn sie entspricht einerseits dem Selbstverständnis der untersuchten Akteure und hat andererseits unmittelbare Auswirkungen auf diese Untersuchung, da die Organisationen ihre eigene Geschichte auf unterschiedliche Art und Weise überlieferten – gewissermaßen unterschiedliche Quellen generierten.

Ich beginne in einer chronologischen Reihenfolge mit dem FVA als dem ältesten der drei untersuchten *Oral History*-Archive. Das FVA wurde von Wissenschaftlern geprägt und ist zwei Jahre nach seiner Gründung in einen universitären Rahmen implementiert worden. Angestoßen wurde das Holocaust Survivors Film Project – 1981 umbenannt in Holocaust Testimo-

17 Michaelis, *Erzählräume*, 222 f.

18 Dass diese Verschränkungen auch für die Geschichtswissenschaft maßgeblich sind, zeigt Achim Landwehr, »Diskurs – Macht – Wissen. Perspektiven einer Kulturgeschichte des Politischen«, *Archiv für Kulturgeschichte* 85 (2003), 71-117.

nies at Yale und seit 1987 unter seinem heutigen Namen bekannt¹⁹ – von der Dokumentarfilmerin Laurel Vlock, die im Februar 1979 mit einem Fernsehteam des WTNH-TV-Channel 8 nach New Haven kam, um einen Film über die Einweihung eines von der jüdischen Gemeinde gestifteten Holocaust-Monuments zu drehen. Während ihres Aufenthaltes lernte Vlock den Psychiater Dori Laub kennen, der als Kind den Holocaust überlebt hatte. Zusammen beschlossen sie, Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden aufzunehmen.²⁰ Laub entwickelte maßgeblich die Interview-Methode des FVA, die auf psychotherapeutischen Grundlagen basiert und in der die Interviewer – Laub nennt sie zumeist *listener* – die Funktion einer leeren Leinwand ausüben, auf der die traumatisierenden Erlebnisse aufgetragen werden.²¹ Später stießen der Englisch- und Judaismusprofessor Geoffrey Hartman und der Literaturwissenschaftler Lawrence L. Langer zu dem Projekt, das auf Hartmans Initiative im Jahr 1981 an die Yale University angegliedert wurde. Yales Präsident A. Bartlett Giamatti schrieb in einem Brief an Hartman:

I believe [...] this collection should be viewed as a national resource for scholarly research [...]. To achieve this end, the archive should be located within a major research university with a library system capable of meeting the needs of such special collections. Yale is such a place, possessing an internationally renowned library which attracts and serves researchers from all parts of this country and abroad.²²

Laub, Hartman und Langer haben ausführlich über ihre Beschäftigung mit *Holocaust Oral Histories* publiziert.²³ Hervorzuheben ist hier Hartman: Er

- 19 Auslöser für die letzte Namensänderung in Fortunoff Video Archive vor Holocaust Testimonies war eine große Geldspende von Alan M. Fortunoff, Inhaber eines großen New Yorker Kaufhauses, der den neuen Namen in Erinnerung an seine Eltern Max und Clara Fortunoff auswählte. Geoffrey Hartman, »The Archive in the 1990's«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), Newsletter (New Haven: 1990).
- 20 Für eine kompakte Darstellung der Geschichte des FVA siehe Joanne Weiner Rudolf, A Yale University and New Haven Community Project. From Local to Global (New Haven: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, 2012), http://www.library.yale.edu/sites/default/files/files/Local_to_Global.pdf (1. Nov. 2015).
- 21 Dori Laub, »Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening«, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992), 57-74.
- 22 Brief von President A. Bartlett Giamatti an Geoffrey Hartman, 7. Okt. 1980 zitiert in Newsletter, Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, New Haven, 1992.
- 23 Für die Auseinandersetzung von Dori Laub mit den Interviews des FVA, siehe Dori Laub und Marjorie Allard, »History, Memory, and Truth. Defining the Place of the Survivor«, in: Michael Berenbaum und Abraham J. Peck (Hg.), *The Ho-*

ist der prominenteste der aufgeführten Wissenschaftler und war zudem als *faculty advisor* auf das Engste mit dem FVA verbunden. Die Archivarin Joanne Rudof, die seit 1984 für das FVA arbeitet und 1990 ihre jetzige Position als Archivarin von Sandra Rosenstock übernahm, schrieb zahlreiche Artikel und hält Vorträge auf Konferenzen, in denen sie über die Arbeitsweise des Archivs Auskunft gibt.²⁴ Darüber hinaus zog das FVA eine Reihe von Wissenschaftlern an, die über dessen Arbeit forschten oder

locoust and History. The Known, the Unknown, the Disputed and Reexamined (Bloomington: Indiana University Press, 1998), 799-812; Laub, *Bearing Witness*, 57-74; Ders., *Event*, 75-92; Dori Laub und Johanna Bodenstab, »Zwangs- und Sklavenarbeit im Kontext jüdischer Holocaust-Erfahrungen«, in: Alexander von Plato, Almut Leh und Christoph Thonfeld (Hg.), *Hitlers Sklaven. Lebensgeschichtliche Analysen zur Zwangsarbeit im internationalen Vergleich* (Wien: Böhlau, 2008), 336-344. Für Arbeiten von Hartman über das FVA, siehe Geoffrey Hartman, »The Longest Shadow. In Memory of Dorothy de Rothschild«, *The Yale Review* 78, Heft 3 (1988): 485-495; ders., *Preserving*, 53-60; ders., *Learning*, 192-207; ders., »Videography, Oral History and Education. The Yale Testimony Project«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995), 105-115; ders., »Videographie, Oral History und Bildung. Das Yale Testimony Project«, in: Cathy Gelbin (Hg.), *Archiv der Erinnerung. Interviews mit Überlebenden der Shoah, Vol. 1* (Potsdam: Medienpädagogisches Zentrum Land Brandenburg, 1998), 41-65; dies., *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1999); dies., »Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), 35-52; Geoffrey Hartman, Ian Balfour und Rebecca Comay, »The Ethics of Witness. An Interview with Geoffrey Hartman, December 29, 2000«, in: Rebecca Comay (Hg.), *Lost in the Archives* (Cambridge: Alphabet City Media, 2002); Geoffrey Hartman, *Scars of the Spirit. The Struggle Against Inauthenticity* (New York: Palgrave Macmillan, 2002); ders., »The Humanities of Testimony. An Introduction«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006): 249-260; »Geoffrey Hartman, interviewed by Xie Qiong«, *Cambridge Literary Review* II, Heft 5 (2011), 153-174. Für die Beschäftigung Langers siehe Langer, *Ruins*; ders., *Memory's Time*, 13-24; ders., »Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), 53-67; ders., »Redefining Heroic Behavior. The Impromptu Self and the Holocaust Experience«, in: Omer Bartov (Hg.), *The Holocaust. Origins, Implementation, Aftermath* (New York; London: Routledge, 2000), 235-250; ders., »Hearing the Holocaust«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 297-309.

24 Rudof, *Shaping*: 123-130; dies., *Research Use*: 451-461; dies., »Die Geschichte der Displaced Persons Camps. Forschungsprobleme und der Beitrag von Zeitzeugen-Interviews«, in: Rainer Schulze und Wilfried Wiedemann (Hg.), *AugenZeugen. Fotos, Filme und Zeitzeugenberichte in der neuen Dauerausstellung der Gedenkstätte Bergen-Belsen. Hintergrund und Kontext* (Celle: Stiftung Niedersächsische Gedenkstätten, 2007), 133-151; ders., »A Yale University and New Haven Community Project. From Local to Global«, *International Journal on the Audio-Visual Testimony* 14 (2008), 95-104.

einzelne Interviews editierten und publizierten.²⁵ Das Archiv veranstaltete von Beginn an wissenschaftliche Konferenzen, die zunächst jährlich und ab 1992 in Vier-Jahres-Abschnitten stattfanden. Im Verlauf der Zeit nahmen an diesen Veranstaltungen die herausragenden Wissenschaftler der Holocaust-Geschichtsschreibung teil. Zu ihnen gehörten unter anderem Jeffrey Alexander, David Altshuler, Aleida Assmann, Omer Bartov, Yehuda Bauer, Nathan Beyrak, Cathy Caruth, Lawrence Douglas, Deborah Dwork, Shoshana Felman, Saul Friedländer, Henry Greenspan, Jan Gross, Raul Hilberg, Marianne Hirsch, Annette Insdorf, Steven Katz, Volkhard Knigge, Robert Kraft, Tony Kushner, Dominick LaCapra, Martha Minow, Alan Mintz, Sarah Moskovitz, Dahlia Ofer, Walter Reich, Alvin Rosenfeld, Susan Suleiman, Necham Tec, Elie Wiesel, Jay Winter, Annette Wieviorka, James Young – kurz: Alles, was Rang und Namen hat, kam zu den Konferenzen des FVA. Möchte man die Geschichte des FVA rekonstruieren, bietet die wissenschaftliche Literatur einen hervorragenden Überblick über die Methodik der Interviewführung, die technischen Aspekte, die historiographische Dimension sowie Fragen von Trauma, Zeugenschaft und Erinnerung.

Das Oral History Department des U. S. Holocaust Memorial Museum ist in der chronologischen Abfolge die nächste Organisation, die *Holocaust Oral Histories* aufzeichnete. Die offizielle Geschichte des USHMM reicht jedoch auf den 1. Mai 1978 zurück, gut zehn Monate, bevor das FVA mit der Arbeit begann, als Präsident Jimmy Carter im *Rose Garden* des Weißen Hauses anlässlich des Besuchs des israelischen Premierministers Menachem Begin verkündete, eine Presidential Commission einzurichten, mit dem Auftrag, »to report to me within 6 months on an appropriate memorial in this country to the 6 million who were killed in the Holocaust«.²⁶ Die Presidential Commission wurde am 1. November 1978 eingesetzt und am 7. Oktober 1980 verabschiedete der Kongress ein Gesetz (Public Law 96-388) zur Gründung des U. S. Holocaust Memorial Council (USHMC), das folgenden Auftrag erhielt: »The Council shall [...] plan, construct, and oversee the operation of a permanent living memorial museum to

25 Siehe Robert N. Kraft, *Memory Perceived. Recalling the Holocaust* (Westport: Praeger, 2002); Wieviorka, *Era*; Greene und Kumar (Hg.), *Witness. Voices from the Holocaust*; Daniel Baranowski (Hg.), *Ich bin die Stimme der sechs Millionen. Das Videoarchiv im Ort der Information* (Berlin: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2009); Stier, *Committed*; Young, *Writing and Rewriting*; Weissman, *Fantasies*; Miller, *One*. Siehe auch *Poetics Today*, 27, Heft 2: *The Humanities of Testimony*.

26 Jimmy Carter, 30th Anniversary of the State of Israel Remarks of the President and Prime Minister Menachem Begin at a White House Reception (1. Mai 1978), <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=30730> (1. Nov 2015).

the victims of the holocaust [...].«²⁷ Das Gesetz beinhaltet keine direkte Aufforderung, Zeitzeugeninterviews aufzunehmen; es verweist jedoch auf den *Report to the President*, der die Ergebnisse der Presidential Commission zusammenfasst. In dem Report steht unter dem Punkt *Educational Foundation*: »The Commission recommends that the Foundation also be charged with funding oral history projects of survivors living in America [...].«²⁸

Was waren die Gründe dafür, dass sich der Präsident und der Kongress mit dem Holocaust beschäftigten und ohne Widerstand (das Gesetz wurde einstimmig beschlossen) den Bau eines nationalen Holocaust-Museums an exponierter Stelle beschlossen, nur wenige Meter vom Washington Monument, direkt an der National Mall, die mit ihren prächtigen Bauten und Denkmälern zwischen dem Kapitol und dem Lincoln Memorial die Werte und Ideale der amerikanischen Nation repräsentieren? Hierzu sind zunächst zwei unmittelbare Ereignisse zu nennen: erstens (wie so oft) die Ausstrahlung der Miniserie *Holocaust* im April 1978. Andrea Liss stellte die Vermutung an, dass Jimmy Carter, nachdem er die vierteilige TV-Serie *Holocaust* gesehen hatte, beschloss, eine Kommission ins Leben zu rufen, die sich mit dem Aufbau einer nationalen Holocaust-Gedenkstätte befassen sollte.²⁹ Diese Begründung verweist auf die außerordentliche Wirkung der TV-Serie, die selbst einen von Sachzwängen beeinflussten und politische Interessen abwägenden Regierungschef zu einer Entscheidung bewegte, die andere Medialisierungen des Holocaust nicht zustande gebracht hatten. Diese Erklärung möchte ich nicht gänzlich ausschließen, sie gewinnt an Gewicht, wenn sie einen zusätzlichen politischen Ertrag verspricht. Und hier kommt das zweite Ereignis zum Tragen: Im April und Mai 1978 gab es eine Auseinandersetzung zwischen der Regierung und Israel einschließlich amerikanischer Lobbygruppen, wie beispielsweise dem American Israel Public Affairs Committee (AIPAC), die den Verkauf von F-15-Kampfflugzeugen an Saudi-Arabien als Einflussnahme auf die Kräfteverhältnisse in der Region und als Bedrohung Israels einschätzten und auf verschiedenen Ebenen gegen diese Entscheidung opponierten.³⁰

27 Public Law 96-388 to Establish the Unites States Holocaust Memorial Council, (7. Okt. 1980), <http://www.ushmm.org/m/pdfs/20100816-orig-council-charter.pdf> (1. Nov. 2015).

28 Report to the President. President's Commission on the Holocaust, (27. Sept. 1979), <http://www.ushmm.org/m/pdfs/20050707-presidents-commission-holocaust.pdf> (1. Nov. 2015), 13.

29 Andrea Liss, *Trespassing Through Shadow. Memory, Photography, and the Holocaust* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), xix.

30 Ähnlichen Widerstand verursachte unter der Präsidentschaft Ronald Reagans im Jahr 1981 der Verkauf von AWACS (Airborne Warning and Control System) an

Die Einrichtung der Presidential Commission kann als Versuch gedeutet werden, die Kritiker des Rüstungsgeschäfts zu beschwichtigen.³¹ Für dieses Argument spricht, dass Carter während eines Besuchs des israelischen Premierministers und anlässlich des dreißigsten Jahrestages der Gründung Israels die Presidential Commission ankündigte. Einen Zusammenhang zwischen dem Protest gegen den Verkauf von Kampfflugzeugen an Saudi-Arabien und der Miniserie stellt ein Artikel in der Wochenzeitung *Jewish Week* her, aus dem hervorgeht, dass das AIPAC an alle Kongressabgeordneten eine Ausgabe des Romans *Holocaust* von Gerald Green, auf dem die TV-Miniserie basiert, verschickte.³²

Eine weitere Verbindung lässt sich zum Vietnamkrieg beziehungsweise zur Errichtung des Vietnam Veterans Memorials ziehen, die zeitlich mit der Gründung des USHMC zusammenfällt. Am 28. Mai 1979 wurde der Vietnam Veterans Memorial Fund mit dem Auftrag gegründet, Spenden für die Errichtung eines Denkmals zu sammeln.³³ Im Juli des darauffolgenden Jahres bewilligte der Kongress eine Fläche in den Constitution Gardens zwischen Washington Monument und Lincoln Memorial. Eingeweiht wurde das Denkmal am 13. November 1982. Es besteht aus zwei schwarzen, spiegelnden, halb in den Boden eingelassenen Wänden aus Stein, die in einem stumpfen Winkel aufeinanderstoßen. Auf den Wänden sind die Namen aller US-amerikanischen Soldaten eingraviert, die im Vietnamkrieg getötet wurden oder als vermisst galten. Um die Architektur hatte es eine große Kontroverse gegeben, da sie sich stark von herkömmlichen Kriegsdenkmalen abgrenzte und zudem von der erst 21-jährigen Architekturstudentin Maya Ying Lin, deren Eltern 1949 aus China eingewandert waren (ihr Alter und insbesondere die Herkunft ihrer Eltern heizten – vermutlich

Saudi-Arabien. Marianne R. Sanua, *Let Us Prove Strong. The American Jewish Committee, 1945-2006* (Waltham: Brandeis University Press, 2007), 299.

31 Liss, *Trespassing*, xix, Anm. 14.

32 »Book by Green Seen as Help to Israel's Lobby«, *American Examiner – Jewish Week*, 30. April 1978.

33 Der Memorial Fund wurde von dem Vietnamveteranen Jan Scruggs gegründet, der später angab, dass ihn der Film *The Deer Hunter* (1978) auf die Idee dazu gebracht habe. Siehe »Nation. Honored at Last«, *Time* 14. Juli 1980, 23; siehe auch Robin Wagner-Pacifici und Barry Schwartz, »The Vietnam Veterans Memorial. Commemorating a Difficult Past«, *American Journal of Sociology* 97, Heft 2 (1991), 389 ff. Da die Miniserie *Holocaust* bereits die Gründung des USHMM und des FVA beeinflusste, ist dieser Umstand ein weiteres Argument dafür, die Bedeutung populärkultureller insbesondere filmischer Produkte für die Erinnerungskultur nicht zu vernachlässigen. Es ist zudem bemerkenswert, dass sowohl in *The Deer Hunter* als auch in *Holocaust* Meryl Streep die wichtigste weibliche Rolle spielt. Siehe Jan Taubitz, »35 Years after the Miniseries Holocaust, 35 Years after The Deer Hunter. How Meryl Streep Spurred the Memory Boom«, *Find Your Glasses* (22. Jun. 2013), <http://fyg.hypotheses.org/74> (1. Nov. 2015).

wenig überraschend – die Kontroverse an), entworfen wurde.³⁴ Die Errichtung des Denkmals fand vor dem Hintergrund erbitterter Debatten über die Deutung des Krieges statt. 1975 hatte die endgültige Niederlage im Vietnamkrieg zu einer *moral crisis* geführt, wie es Präsident Carter 1977 in einer Rede an der Notre Dame University in Indiana ausgedrückt hatte.³⁵ In seiner Präsidentschaftskampagne hatte er sich noch deutlicher geäußert: »We have learned that never again should our country become military involved in the internal affairs of another nation unless there is a direct and obvious threat to the security of the United States or its people.«³⁶ In den folgenden Jahren versuchte die Regierung, diese Sicht auf den Vietnamkrieg umzudeuten, was jedoch nicht gelang, da insbesondere in populärkulturellen Darstellungen, aber auch in Zeitzeugenberichten und wissenschaftlichen Arbeiten der Krieg weiterhin als falsch, amoralisch und sinnlos dargestellt wurde.³⁷

34 Für die Geschichte des Vietnam Veterans Memorial und die Kontroversen, die seine Entstehung begleiteten, siehe Charles L. Griswold und Stephen S. Griswold, »The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall. Philosophical Thoughts on Political Iconography«, *Critical Inquiry* 12, Heft 4 (1986), 688-719; Kristin Ann Hass, *Carried to the Wall. American Memory and the Vietnam Veterans Memorial* (Berkeley: University of California Press, 1998). Die symbolische und performative Aneignung des Denkmals durch verschiedene Akteure nach seiner Eröffnung beschreibt Daphne Berdahl, »Voices at the Wall. Discourses of Self, History and National Identity at the Vietnam Veterans Memorial«, *History and Memory* 6, Heft 2 (1994), 88-124; Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 57-110. Für Dokumente und eine Chronologie der Kontroverse um das Denkmal siehe auch Edward J. Gallagher, *The Vietnam Wall Controversy* (Lehigh University Digital Library), <http://digital.lib.lehigh.edu/trial/vietnam> (1. Nov. 2015).

35 Jimmy Carter, University of Notre Dame – Address at Commencement Exercises at the University (22. Mai 1977), <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=7552> (1. Nov. 2015). Siehe auch Robert J. McMahon, »SHAFR Presedential Address. Contested Memory. The Vietnam War and American Society, 1975-2001«, *Diplomatic History* 26, Heft 2 (2002).

36 Jimmy Carter, Address delivered to the American Chamber of Commerce, Tokyo, Japan, 28 May 1975, zitiert nach ders., SHAFR Presedential Address. Contested Memory. The Vietnam War and American Society, 1975-2001, 165.

37 McMahon beschreibt, wie Carter, im weiteren Verlauf seiner Präsidentschaft sowie die ihm nachfolgenden Präsidenten versuchten, den Vietnamkrieg zu einem »noble cause« umzudeuten. Ebd., 168ff. Spielfilme, wie beispielsweise *Coming Home* (1978), *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Rambo First Blood* (1982), *Platoon* (1986), *Hamburger Hill* (1987), *Born On the Fourth of July* (1989) und zahlreiche andere, perpetuierten jedoch die Wahrnehmung des Ereignisses als ein wahnsinniges, hoffnungs- und sinnloses Unterfangen, dessen Opfer vor allem die amerikanischen Soldaten und Veteranen waren. Die Perspektive der Veteranen wird in vielen Arbeiten untersucht, von denen ich folgende hervorheben möchte: Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, 20-56; Jerry Lembcke, »From Oral History to Movie Script. The Vietnam Veteran Interviews for *Coming Home*«,

Der Holocaust und das Holocaust-Museum verkörpern in dieser Hinsicht das Gegenteil. Der Vietnamkrieg und das Vietnam Veterans Memorial sind zu einem Symbol gegen militärische Interventionen geworden, wohingegen das Holocaust-Museum ein Zeichen für den politischen und moralischen Imperativ ist, gegen massive Menschenrechtsverletzungen und Völkermorde auch mit militärischer Gewalt vorzugehen. Eine Karikatur in der Pittsburgh Post-Gazette zur Eröffnung des USHMM 1993 bringt das Verhältnis der beiden Mahnmale auf den Punkt. Auf dem ersten Bild sieht man Bill Clinton, wie er einsam vor dem Vietnam Veterans Memorial steht und grübelt: »We can't afford to go into Bosnia ...« Auf dem zweiten Bild steht Clinton vor dem jüngst eröffneten U. S. Holocaust Memorial Museum und vollendet seinen Gedanken: »... and we can't afford not to.«³⁸

Von den politischen Rahmenbedingungen, die die Entstehung des USHMM ermöglichten, war das *Oral History Department* nicht direkt betroffen, da es erst Ende der 1980er Jahre die Arbeit aufnahm, nachdem in den Jahren zuvor über die Architektur des Museums und die wesentlichen Grundzüge der Dauerausstellung entschieden worden war. Die ersten eigenen *Oral History*-Aufzeichnungen begannen 1988; das Museum selbst wurde am 22. April 1993 eröffnet.³⁹ Das *Oral History Department* ist nur ein kleiner Teilbereich des Museums, dem in der Geschichte des Museums unterschiedliche Aufmerksamkeit und Bedeutung beigemessen wurden.⁴⁰ Im Gegensatz zum FVA hat die *Oral History*-Abteilung des USHMM kaum die eigene Arbeit in wissenschaftlichen Publikationen reflektiert. Die Hauptaufgabe der Abteilung war nicht Weiterentwicklung der Methode *Oral History*, sondern die Produktion von Interviews, die sich in den Ausstellungen

The Oral History Review 26, Heft 2 (1999), 65-86; Renate W. Prescott, »The Vietnam War and the Teaching and Writing of Oral History. The Reliability of the Narrator«, ebd., 47-64; Fred H. Allison, »Remembering a Vietnam War Fight. Changing Perspectives over Time«, ebd. 31 (2004), 69-83. Für einen Überblick über geschichtswissenschaftliche Arbeiten über den Vietnamkrieg, siehe Gary R. Hess, »The Unending Debate. Historians and the Vietnam War«, Diplomatic History 18, Heft 2 (1994), 239-264.

- 38 Rob Rogers, Pittsburgh Post-Gazette, 11. Mai 1993, abgebildet in Linenthal, Preserving, 265.
- 39 Einzelne Interviews wurden bereits 1983 auf einer *Liberators Conference* und 1983 in Israel aufgezeichnet. Diese Interviews entstanden jedoch nicht im Rahmen des *Oral History*-Programms. Im Dezember 1988 wurde erwogen, sie in die im Entstehen begriffene *Oral History*-Kollektion aufzunehmen. Siehe Report, Linda Kuzmack, 14. Dezember 1988, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History.
- 40 Jeffrey Carter, Archivar, Gespräch mit dem Autor am 7. Nov. 2012 in Washington, D.C., U. S. Holocaust Memorial Museum.

verwenden ließen, sowie die Archivierung einer größtmöglichen Anzahl eigener und fremder Interviews. Das USHMM ist allerdings seit seiner Eröffnung Gegenstand geschichtswissenschaftlichen Interesses. Im Vergleich dazu erscheint die Beschäftigung mit der Konzeptionalisierung und Entstehung anderer *Oral History*-Archive gering.⁴¹

Wissenschaftliche Arbeiten über das USHMM beschäftigen sich in der Regel nur am Rand mit den *Oral History Interviews* des Museums – allenfalls mit deren Präsentation in der Dauerausstellung.⁴² Das Museum selbst produziert jedoch wissenschaftliche Werke und ist mit seiner Forschungsbibliothek, dem umfangreichen Archiv und dem Center for Advanced Holocaust Studies (vor 1998 Holocaust Research Institute) eines der bedeutendsten und aktivsten Zentren der Holocaust-Forschung. Es macht sich weniger selbst zum Gegenstand der Untersuchung, als dass es sich auf

41 Anhand des Museums lässt sich die Einschreibung des Holocaust in der amerikanischen Erinnerungskultur diskutieren, was sicherlich ein wichtiger Grund für das wissenschaftliche Interesse am USHMM ist. Daran lassen sich architektonische, pädagogische, museologische und staatsbürgerliche Fragen anschließen. Siehe James Ingo Freed, »The United States Holocaust Memorial Museum«, *Assemblage* 9 (1989), 58-79; Jeffrey Karl Ochsner, »Understanding the Holocaust through the U. S. Holocaust Memorial Museum«, *Journal of Architectural Education* 48, Heft 4 (1995), 240-249; Linenthal, *Preserving*; Greg Crysler und Abidin Kusno, »Angels in the Temple. The Aesthetic Construction of Citizenship at the United States Holocaust Memorial Museum«, *Art Journal* 56, Heft 1 (1997), 52-64; Eric David Fox, *Signs of Memory. A Semiotic Phenomenology of the United States Holocaust Memorial Museum* (Carbondale: Diss. Southern Illinois University, 1998); Billie J. Jones, *The Rhetoricity of Museum Design. An Analysis of the United States Holocaust Memorial Museum as a Rhetorical Text* (Bowling Green: Diss. Bowling Green State University, 1998); Liss, *Trespassing*; Matthias Haß, *Gestaltetes Gedenken. Yad Vashem, das U.S.-Holocaust-Memorial-Museum und die Stiftung Topographie des Terrors* (Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2002); Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, 111-174; Mitsuhiro Fujimaki, *Collective Memory of the Holocaust in America. A Rhetorical Analysis of the United States Holocaust Memorial Museum* (Iowa City: Diss. University of Iowa, 2004); Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust. das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D. C.; ein Vergleich* (Köln: Böhlau, 2006); David L. Worthington, *American Exceptionalism and the Shoah. The Case of the United States Holocaust Memorial Museum* (Bloomington: Diss. Indiana University, 2007); Katja Köhr, *Die vielen Gesichter des Holocaust. Museale Repräsentation zwischen Individualisierung, Universalisierung und Nationalisierung* (Göttingen: V&R unipress, 2012); Isabelle Engelhardt, *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, D.C.* (Brüssel: Peter Lang, 2002).

42 Für die einzigen mir bekannten Texte, die sich eingehender mit den *Oral History Interviews* des Museums beschäftigt, siehe Shenker, *Embodied Memory*, 35-58; ders., *Reframing*. In dem Standardwerk über die Entstehung des Museums von Edward Linenthal spielt das *Oral History Program* hingegen keine Rolle. Siehe Linenthal, *Preserving*.

die Zeit von 1933 bis 1945 konzentriert. Das Museum ist als Einrichtung der Bundesregierung dem *Freedom of Information Act* unterworfen und somit verpflichtet, seine internen Unterlagen zu archivieren und öffentlich zugänglich zu machen. Das interne Archiv des USHMM hat sich als sehr ergiebig für mein Forschungsthema herausgestellt. Es ermöglicht nicht nur die Rekonstruktion der Geschichte des museumseigenen *Oral History Programs*, sondern bietet zudem umfassende Einblicke in die vielfältigen Kooperationen mit anderen *Oral History*-Projekten, insbesondere mit dem Fortunoff Video Archive und der Shoah Foundation.⁴³

Die Shoah Foundation wurde als private Stiftung konstituiert. Steven Spielberg, der Regisseur von *Der weiße Hai* (1975), *E. T.* (1982), *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989) und zahlreichen weiteren *box-office hits*, brachte 1993 *Schindlers Liste* in die Kinos und bewies eindrucksvoll, dass er auch ernsthafte historische Geschichten erzählen konnte. Im Anschluss an den überaus erfolgreichen Film gründete er im Jahr 1994 die Survivors of the Shoah Visual Foundation.⁴⁴ Der Entschluss, 50.000 Holocaust-Überlebende zu interviewen, bedeutete ein – im Vergleich zu anderen, nicht nur den Holocaust betreffenden *Oral History*-Archiven – gigantisches Unterfangen. Die Nähe der SF zu Hollywood lässt sich nicht leugnen. In den ersten elf Jahren ihrer Existenz hatte die Stiftung ihre Geschäftsräume in einem *trailer park* auf dem Gelände der Universal Studios in Universal City und war somit »the only Holocaust-studies center, it seems safe to say, ever situated on a Hollywood studio lot.«⁴⁵ Erst 2006 wurde sie an die University of Southern California (USC) in Los Angeles angegliedert.

Da die USC eine private Universität ist, unterliegt die SF keinem staatlichen Archivwesen. Eigene Recherchen in Los Angeles haben gezeigt, dass die SF zwar Interesse an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrer Geschichte hat, im Moment jedoch nicht in der Lage ist, ihre inter-

43 Hervorzuheben sind die *Subject Files* der Direktoren Shaiké Weinberg, Michael Berenbaum, Walter Reich, Ralph Grunewald sowie die Unterlagen des *Oral History Department* und des *Exhibition Department*.

44 Die Namensgebung ist vielsagend, denn Spielberg verwendet die in den Vereinigten Staaten eher ungeläufige Bezeichnung Shoah, womit er sich sowohl von dem USHMM als auch vom FVA abgrenzt und gleichzeitig eine Verbindung zu Claude Lanzmanns Film *Shoah* herstellt. *Shoah* und die Shoah Foundation werden im Spektrum der *Holocaust Oral Histories* als Gegensätze wahrgenommen. *Shoah* steht für die künstlerisch anspruchsvollste und originellste Auseinandersetzung mit Holocaust-Zeitzeugen, die radikal in Form und Inhalt ist. Die Shoah Foundation hingegen hat mit dem Vorwurf der Oberflächlichkeit zu kämpfen, der sich aus ihrer Nähe zu Hollywood ergibt.

45 Stephen J. Dubner, »Steven the Good«, in: Lester D. Friedman und Brent Notbohm (Hg.), Steven Spielberg. Interviews (Jackson: University Press of Mississippi, 2000), 234.

nen Dokumente externen Wissenschaftlern zur Verfügung zu stellen, da sie nicht katalogisiert sind und zudem zurzeit in einem unzugänglichen, weil asbestkontaminierten, Lager aufbewahrt werden.⁴⁶ Die Shoah Foundation produzierte jedoch nicht nur, wie es bürokratischen Organisationen eigen ist, Berge von Papier, sondern hinterließ, ihrem filmindustriellen Hintergrund entsprechend, zahlreiche Videofilme, mit denen sie ihre eigene Arbeit dokumentierte. Ein Mitarbeiter der Stiftung sagte mir, dass irgendwo immer eine Videokamera gelaufen sei. So wurde etwa die Ausbildung der Interviewer und Kameraleute aufgenommen, es wurden Trainingsvideos erstellt sowie Vorträge und Veranstaltungen mit der Videokamera festgehalten. Diese Filme haben sich als gute Quelle zur Beschreibung der Arbeit und Geschichte der Shoah Foundation erwiesen und demonstrieren auf eindrucksvolle Weise die Unterschiedlichkeit der Quellen, die die verschiedenen *Oral History*-Organisationen generierten. Während meiner Anwesenheit vor Ort konnte ich mit Mitarbeitern aus unterschiedlichen Bereichen sprechen. Diese Gespräche waren besonders aufschlussreich, wenn es um die derzeitige Arbeit der Stiftung ging, beispielsweise die Indexierung der Interviews, aktuelle pädagogische Projekte, Finanzierung- und Spendenaufkommen oder internationale Kooperationen. Historische Fragen, die sich auf die 1990er Jahre und die Anfänge der Stiftung bezogen, wurden hingegen nur sehr oberflächlich beantwortet.⁴⁷

Die unterschiedlichen Hintergründe der untersuchten Institutionen haben einen unmittelbaren Einfluss auf die von ihnen produzierten Überreste und somit unmittelbar auf diese Untersuchung. Aus diesen Umständen versuche ich einen Vorteil zu ziehen, indem ich die verschiedenen Materialien und Überlieferungsformen transparent mache. Dies gibt mir die Möglichkeit, das diskursive Feld, das meines Erachtens maßgeblich von den untersuchten Institutionen beeinflusst wird, in seiner Komplexität und Differenziertheit aufzufächern. Auf den folgenden Seiten beschreibe ich das Verhältnis der drei maßgeblichen Akteure im Detail. Anschließend wird in Kapitel 3 die Produktion der Interviews thematisiert und die Aufbereitung – sprich Katalogisierung, Indexierung und Transkription – sowie die Archivierung der Interviews untersucht. Diese Teile bieten zudem Einsicht in die unterschiedlichen Auffassungen von Datenschutz und Persönlichkeitsrechten, die die Arbeit der *Oral History*-Archive prägten. Zum

46 Ari Zev, Verwaltungsdirektor, USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, Gespräch mit dem Autor, 20. Nov. 2012, Los Angeles, University of Southern California.

47 Dieser Umstand entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da das Produkt der Shoah Foundation *Oral History Interviews* sind, die sich mit einer wesentlich weiter zurückliegenden Vergangenheit beschäftigen.

Schluss dieses Kapitels wird die Verwendung und Aufbereitung der Interviews für pädagogische Zwecke thematisiert. Der Fokus auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede bietet einen umfassenden Einblick in die disjunktive Ordnung der Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden. Die unterschiedliche Quellenlage spiegelt den Umgang der Organisationen mit ihren *testimonies*. In ähnlicher Form wie die internen Unterlagen werden auch die Interviews behandelt, sowohl in Bezug auf ihre Zugänglichkeit und Sichtbarkeit als auch auf ihre technische Aufbereitung.

»Dog in the Manger« – das Fortunoff Video Archive

Das FVA begann im Mai 1979 unter dem Namen Holocaust Survivors Film Project Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden zu führen. Nach Darstellung des FVA ist die Idee, Videoaufzeichnungen von Gesprächen mit Überlebenden zu machen, zufällig als Nebenprodukt eines Dokumentarfilms entstanden. Gewissermaßen ist eine Graswurzelbewegung, die sich mit Holocaust-Überlebenden in Connecticut beschäftigte, auf professionelle Dokumentarfilmer gestoßen, mit dem Ergebnis, dass ein neuartiges Produkt in einer ausgezeichneten technischen Qualität entstand. Dadurch konnte man Videointerviews für Ausstellungen und Fernsehsendungen verwenden, was zehn Jahre später für das USHMM interessant werden sollte.

In den ersten Jahren seiner Existenz hatte das FVA ein Monopol auf Videointerviews mit Holocaust-Zeitzeugen. Dies kam vor allem dadurch zum Ausdruck, dass das FVA zahlreiche Kooperationen mit anderen Institutionen einging, die – ähnlich wie Lizenzunternehmen – bestimmte Aufgaben erfüllen mussten und der Qualitätskontrolle des Archivs unterworfen waren.⁴⁸ Die Situation änderte sich, als das USHMM langsam Gestalt annahm – nicht lediglich als Museum und Gedenkstätte, sondern auch als Forschungseinrichtung und politischer Akteur, der eine dominante Stellung in der Erinnerungslandschaft beanspruchte. Das FAV und das USHMM gingen frühzeitig eine Kooperation ein.⁴⁹ Bereits im November 1981 – zur Erinnerung: Das USHMM wurde erst 1993 eröffnet – schrieb Geoffrey Hartman an Hadassah Rosensaft, Vorsitzende des USHMC *Archives Committee*:

⁴⁸ Hartman, *Videography*, 105.

⁴⁹ Erste Kontakte zwischen den beiden Institutionen reichen in das Jahr 1979 zurück. Joanne Rudof berichtet, dass auf der Pressekonferenz anlässlich der Gründung des Holocaust Survivors Film Project am 28. Juni 1979 ein Vertreter des USHMC anwesend gewesen sei. Rudof, *From Local to Global*, 3.

I acknowledge your letter of November 18 on behalf of the Archives Committee of the United States Memorial Council, agreeing that the Videoarchive for Survivor Testimonies at Yale University should serve as a depository for audio visual materials for three years until the Council has its own facilities. I am glad for this sign of official recognition and hope that we can work together in this and other matters of such crucial importance.⁵⁰

In einem Newsletter verkündete Geoffrey Hartman dann, dass das Archiv offiziell zum *National Depository* des United States Holocaust Memorial Council erklärt worden war:

[... T]he United States Holocaust Memorial Council [...] recognized our work by making us a temporary national depository for videotaped testimonies. We hope to continue our relationship with the Council and contribute to its museum in Washington.⁵¹

Die 1983 offiziell begonnene Zusammenarbeit sah dergestalt aus, dass, solange das USHMM nicht über die baulichen Voraussetzungen verfügte, *Oral History Interviews* zu lagern, das FVA diese Aufgabe übernehmen sollte. Nach der Fertigstellung des Museums hätten die Interviews nach Washington, D. C. verbracht werden sollen. Für das FVA versprach die Zusammenarbeit eine offizielle Anerkennung seiner Arbeit durch eine Regierungsorganisation. Gleichzeitig versuchte das FVA Einfluss auf den Ausbau des *Oral History*-Programms des USHMM zu nehmen. Hartman formulierte die Ziele des FVA im Jahr 1990 folgendermaßen.

I sometimes hear the complaint that there are too many overlapping activities in the field of Holocaust studies. [...] For many years now we have asked for a division of responsibilities in the special area of oral documentation. The Fortunoff Archive has made it a rule to concentrate exclusively on video testimony and to refer those with other kinds of documentation to already established centers. It is our strong belief that only one institution should be the *principal* – though not exclusive – repository of work in the field of video testimony. The same would hold for audiotape collections, which should be under the auspices of one major museum or archive, and for the increasing number of written memoirs, in manuscript or print (often privately printed and therefore

50 Brief von Geoffrey Hartman an Hadassah Rosensaft, 23. Nov. 1981, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History – Fortunoff Archive – Yale.

51 Hartman, Report of the Advisor.

difficult to find). Such an arrangement would minimize duplication and enhance the integrity of each collection.⁵²

Dieser Plan konnte jedoch nicht verwirklicht werden. Der Unmut über diese Entwicklung bewegte das Archiv möglicherweise dazu, eine restriktive Kontrolle über seine Interviews auszuüben, die der Direktor des USHMM Martin Smith in einer handschriftlichen Notiz als *dog in the manger*⁵³ bezeichnete – wenn das Archiv nicht *principal repository* sein konnte, dann sollte es auch keiner anderen Institution gelingen.⁵⁴ Zwei Jahre später, zum zehnjährigen Jubiläum des FVA, klangen Hartmans Absichten bereits bescheidener:

We have not given up the idea of a Study Center at Yale, and the number of students and visitors to the archive is steadily increasing. At the same time, we are cooperating with schools and educational institutions: in particular, with the United States Holocaust Memorial Museum [...].⁵⁵

Von der Kooperation der beiden recht verschiedenen Institutionen, die nicht frei von Konflikten war, handelt der nächste Abschnitt.

»Like the Library of Congress« – das U.S. Holocaust Memorial Museum

Das USHMM war von Beginn an nicht gewillt, dem FVA das Feld der Videointerviews zu überlassen, sondern beabsichtigte, selbst zum *principal repository* sowohl für aurale als auch für audiovisuelle Interviews zu werden, wie aus einem *Oral History Report* des Museums vom August 1988 hervorgeht:

Like the Library of Congress with its broadbased and widespread holdings, the Museum's archive should aim to be the central repository for all oral history interviews relating to the Holocaust. [...] Because oral

⁵² Ders., *The Archive in the 1990's*.

⁵³ Smith spielte hier auf eine griechische Fabel an: Ein Hund sitzt in einer Futterkrippe und hindert andere Tiere daran, das Futter zu fressen, das er selbst nicht verträgt.

⁵⁴ Handschriftliche Notiz von Martin Smith auf Interoffice Memorandum an Shaiké Weinberg, Michael Berenbaum, Martin Goldman, Linda Kuzmack, 8. Aug. 1990, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

⁵⁵ Geoffrey Hartman, »The Crucial Years«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), Newsletter (New Haven: 1992).

testimony will serve so many divers and specific needs and because this institution will be our nation's leading Holocaust center, the United States Holocaust Memorial Museum cannot depend on other institutions to do its work for it.⁵⁶

Mit gutem Willen lassen diese Sätze die Interpretation zu, dass das USHMM sich in Übereinstimmung mit Hartmans Wünschen auf aurale Interviews konzentrieren wollte und die audiovisuellen dem FVA überließ. Zwei Sätze später im Report bleibt jedoch kein Zweifel über die Absichten des Museums: »In undertaking this project, the technical quality of both the interviews and the equipment must be of the highest – broadcast – quality if we expect to include video testimonies as a part of the Museum's core exhibition.«⁵⁷ Das Vorhaben des USHMM wie auch der Vergleich mit der Library of Congress erscheinen umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass das Museum zu diesem Zeitpunkt noch kein einziges *Oral History Interview* aufgenommen hatte, sondern erst Ende 1988 damit begann – das jedoch mit großem Erfolg: Aktuell listet das USHMM 704 *Oral History Collections* in seinen Beständen auf.⁵⁸ Der Großteil besteht aus einzelnen Interviews aus dem Besitz von Privatpersonen. Es befinden sich jedoch auch Kollektionen mit einigen tausend Interviews darunter, beispielsweise das Bay Area Holocaust Oral History Project aus San Francisco. Hierbei handelt es sich in vielen Fällen um die Originalversionen der Interviews, teilweise aber auch um Kopien von *Oral History Interviews*, deren Originale an anderer Stelle verblieben sind. Dazu gehören jedoch nicht die Videos des FVA. Lediglich Videos aus drei Projekten, die in einer direkten Kooperation von USHMM und FVA in Israel, Polen und Weißrussland entstanden sind, befinden sich in den Beständen des USHMM.⁵⁹

Interne Unterlagen belegen, dass das Museum eine umfassendere Zusammenarbeit mit dem FVA suchte. Vordergründig wurde angestrebt, dessen gesamten Interview-Bestand in Washington, D. C. zu archivieren.

56 Oral History Report: An Overview of the Process and Initial Steps, August 20, 1988, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

57 Ebd.

58 Einige Bestandsnummern sind nicht vergeben und einige Bestände sind verschollen. Siehe USHMM Archives, Internal Documents, Collections List, RG-50, Oral History collections. Insgesamt hat das USHMM von seinen über 8.500 Interviews nur etwa 1.800 selbst produziert und die übrigen von anderen amerikanischen wie auch ausländischen Organisationen übernommen.

59 Es handelt sich um das Israel Documentation Project (RG-50.120), das Poland Documentation Project (RG-50.225) und das Belarus Documentation Project (RG-50.378) mit insgesamt 410 Videointerviews.

Am 3. Februar 1989 unterbreitete Benjamin Meed, Vorsitzender der *Content Committee* des Museums, Geoffrey Hartman ein Angebot über eine Kooperation zwischen dem USHMM und dem FVA. Zentraler Punkt war: Das USHMM erhält sämtliche Videointerviews des FVA und seiner *Affiliates* als VHS-Kopien – zunächst ausschließlich für den internen Gebrauch. Videoausschnitte der Interviews für die Dauerausstellung sollten in besserer Qualität gesondert angefordert werden können. Das USHMM versicherte, innerhalb der Dauerausstellung gebührend auf die Herkunft der Interviews hinzuweisen sowie die Katalogisierung der Interviews zu vervollständigen.⁶⁰ Dieses Angebot konnte das FVA nicht akzeptieren und machte dem USHMM ein Gegenangebot. Das Archiv bot 150 Interviews als Dauerleihgabe an, mit der Auflage, diese ausschließlich für den internen Gebrauch zu verwenden. Insbesondere der zweite Punkt stieß im USHMM auf Unverständnis.⁶¹ Des Weiteren verlangte das FVA Unterstützung bei *Oral History*-Aufzeichnungen in Europa und Südamerika sowie finanzielle Unterstützung bei der computergestützten Indexierung der Interviews.⁶² Aufgrund der hohen Kosten, denen nur ein geringer Nutzen gegenüberstand, verzichtete das Museum nach einigem Hin und Her am 9. August 1990 zunächst auf ein Abkommen.⁶³ Anschließend Versuche des USHMM, die Interviews direkt von den *Affiliates* des FVA, beispielsweise vom Baltimore Jewish Council, zu bekommen, scheiterten am Widerstand des Fortunoff Archives.⁶⁴

60 Brief von Benjamin Meed an Geoffrey Hartman, 3. Febr. 1989, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.

61 Yale's Proposed Agreement, Interoffice Memorandum von Martin Smith an Shaiké Weinberg, Michael Berenbaum, Martin Goldman, Linda Kuzmack, 6. Aug. 1990, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

62 Brief von Geoffrey Hartman an Shaiké Weinberg, 26. Sept. 1989, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History.

63 Brief von Jeshajahu ›Shaiké‹ Weinberg an Geoffrey Hartman, 9. Aug. 1990, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

64 Yale-Fortunoff Archives, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 15. Febr. 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

Der Konflikt resultierte daher, dass das FVA durch die sich allmählich realisierenden Pläne des USHMM seinen Status als *Principal Repository* für Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden in Gefahr sah und vermutlich zu keinem Zeitpunkt gewillt war, dem USHMM Kopien seines vollständigen Interviewbestandes zu überlassen.⁶⁵ Das USHMM war seinerseits erbost darüber, dass das FVA sich bis 1990 als *Official Depository of the United States Holocaust Memorial Council* ausgab, obwohl, wie Linda Kuzmack anführte, dieses Abkommen nur von 1981 bis 1983 bestand und lediglich auf dem Papier existierte, da das Museum in diesem Zeitraum keine eigenen *Oral History Interviews* besaß, die es in New Haven hätte aufbewahren können.⁶⁶ Dieser Umstand könnte als *Petitesse* betrachtet werden. Das USHMM befürchtete jedoch, dass Holocaust-Überlebende davon ausgingen, das FVA arbeite im Auftrag des USHMM: »Holocaust survivors, who tape their stories at Yale, may believe that their tapes are coming to this museum because Yale's stationary continues to designate it as a depository for the USHMM.«⁶⁷ Ähnliche Befürchtungen hegte man im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit anderen Organisationen, die irrtümlicherweise ebenfalls von einer festen Kooperation des FVA mit dem USHMM ausgehen könnten.⁶⁸ Welcher Wert der staatlichen Anerkennung beigemessen wurde, mag ein Blick auf den offiziellen Briefbogen des FVA veranschaulichen. Wegen der Streitigkeiten mit dem USHMM, das sogar eine Klage erwog, wurde 1989 der Titel *Official Depository of the United States Holocaust Memorial Council* gestrichen; stattdessen wurde umgehend Joseph I. Lieberman, *U. S. Senate* als Mitglied des Honorary Board of Consultants auf den Briefbögen ausgewiesen.⁶⁹ Auch andere Organisationen versuchten

65 Brief von Geoffrey Hartman an Shaiké Weinberg, 8. Dez. 1990, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.

66 Yale meeting with Geoffrey Hartman, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 12. Juni 1989, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.

67 Ebd.

68 Brief von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg, 13. April 1990, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

69 Die Erwägung einer Klage gegen das FVA lässt sich nachvollziehen in einem Brief von Gerard Leval, Attorney, an Linda Kuzmack, 4. Aug. 1989, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History; sowie in Yale meeting with Geoffrey

von der politischen Bedeutung des USHMM zu profitieren. Die Richmond Jewish Federation wünschte beispielweise eine Anerkennung vom Weißen Haus, bevor sie ihre Interviews an das USHMM gab.⁷⁰ Sara Bloomfield, Council Executive Director, kommentierte dies folgendermaßen: »I think it is entirely inappropriate for us to be involved with assisting another organization with the White House. We have our own relationships with TWH which we have worked hard to cultivate and which we necessarily must use for own purposes [...].«⁷¹ Diese beiden Beispiele verdeutlichen den hohen Stellenwert des politischen Kapitals des Museums.

Nachdem das USHMM angedroht hatte, die Kooperation mit dem FVA zu beenden, kam Bewegung in die Angelegenheit und am 14. Januar 1991 konnte ein *Agreement* unterzeichnet werden. Das Abkommen sah vor, dass das USHMM bis zu 150 Interviews des zu diesem Zeitpunkt etwa 2.600 Aufnahmen umfassenden Bestandes als erneuerbare einjährige Leihgabe anfordern durfte, mit der Auflage, keine Kopien der Bänder anzufertigen. Die Kosten hatte das USHMM zu tragen.⁷² Als Verhandlungserfolg verbuchte das Museum den neu hinzugefügten vierten Absatz des Abkommens, der es ermöglichte, die Videos nicht nur intern zu verwenden, sondern auch Wissenschaftlern zur Verfügung zu stellen.⁷³ Aus einem *interoffice memorandum* geht dennoch die Unzufriedenheit der Mitarbeiter des USHMM, die sich insbesondere auf die umständliche *Application for Authorization to Publish* bezog, über diese Übereinkunft hervor. Die *Appli-*

Hartman, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 12. Juni 1989, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.

- 70 The White House and Richmond Jewish Federation, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Sara Bloomfield, 7. März 1991, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.
- 71 The White House and Richmond Jewish Federation, Interoffice Memorandum von Sara Bloomfield and Linda Kuzmack und Shaiké Weinberg, 7. März 1991, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.
- 72 Agreement: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, Yale University, and United States Holocaust Memorial Museum, 14. Jan. 1991, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.
- 73 Yale, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 14. Dez. 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

cation war durchzuführen, falls ein Interviewausschnitt für den Gebrauch in einer Ausstellung oder Videoproduktion verwendet werden sollte. Zudem gab es Ärger wegen der unvollständigen Vertragserfüllung seitens des FVA, das nicht wie vereinbart mit einem *time code* versehene Interviewbänder nach Washington schickte.⁷⁴ Kritisiert wurde zusätzlich, dass das FVA bei der Präsentation gemeinsamer Projekte, beispielsweise auf Tagungen, nicht auf das USHMM als Partner hinwies.⁷⁵ Aus den Dokumenten des USHMM geht hervor, dass vor allem die Archivarin Joanne Rudof auf die Einhaltung restriktiver Zugriffsregeln auf die Interviews pochte. So bedauerte Langer – immerhin Gründer des FVA –, dass selbst er keinen Zugriff auf *shelf copies* habe und ohne Genehmigung keine Kopien der Bänder anfertigen könne.⁷⁶

Den Aufwand, den das USHMM betrieb, um zumindest einige der FVA-Interviews zu erhalten, demonstriert eindrucksvoll der »pioneering effort of Yale in the area of video testimonies«,⁷⁷ auf dessen Anerkennung das FVA äussersten Wert legte. Zudem wird deutlich, in welcher hervorragenden Qualität die Interviews des FVA sind – sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch auf die Aufnahmequalität –, so dass das USHMM nicht auf deren Verwendung in seinen Ausstellungen verzichten konnte. In einer frühen Evaluierung der *Oral History*-Abteilung heißt es dann auch: »Yale's films are the best in quality and quantity [...]«. ⁷⁸ Letztendlich kam es jedoch zu keiner umfassenden Zusammenarbeit mit einem allgemeinen Austausch

74 Update on Legal Documentation for Oral History Collections, Interoffice Memorandum von Holly Snyder an Karen Wyatt, 14. Aug. 1992, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Records Relating to Developing the »Voices From Auschwitz« Audio Theater, 1991-1993, 2004.097, Box 1, Folder: Fortunoff Video Archive – Permission – Audio Theater: Topics Procedures.

75 Notiz von Joan [Ringelheim] an Shaika [Weinberg] und Michael [Berenbaum], 6. Aug. 1994, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

76 Brief von Lawrence Langer an Michael Berenbaum, 25. Jan. 1991, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.

77 Agreement: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, Yale University, and United States Holocaust Memorial Museum, 14. Jan. 1991, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Oral History – Fortunoff – Yale.

78 Report, Linda Kuzmack, 14. Dez. 1988, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History.

der Interviews zwischen dem FVA und dem USHMM. Kooperationen entstanden vor allem auf Projektebene, wie die gemeinsamen Interviewaufnahmen in Israel, Polen und Weißrussland zeigen. Zudem gab es einen personellen Austausch, der vor allem vom FVA in Richtung USHMM ging. Hervorzuheben sind hier Lawrence Langer, der als Berater für das Museum fungierte, und Walter Reich, der Anfang der 1980er Jahre Mitglied im *Educational Committee* des FVA und von 1995 bis 1998 Direktor des USHMM war.⁷⁹

Der personelle Austausch änderte jedoch nichts an der generellen Konkurrenzsituation zwischen den beiden Einrichtungen. Das nächste Beispiel belegt, wie ein solcher Austausch durchaus die Zusammenarbeit zweier Institutionen verbessern konnte.

»Geniuses at Organization« – die Shoah Foundation

Am 31. August 1994 trat ein weiterer Akteur öffentlich in Erscheinung, der die Karten neu mischte. An diesem Tag verkündete Regisseur Steven Spielberg die Gründung der Survivors of the Shoah Visual History Foundation mit dem Ziel, »to document on videotape the largest library of Holocaust survivor testimonies ever recorded«.⁸⁰ In etwas abgewandelten Worten wurde diese Intention auf der zweiten Seite der Pressemeldung bekräftigt: »[...] Our goal [is] to collect as many of the highest quality interviews as possible from around the world.«⁸¹ Und tatsächlich, bis 1999 produzierte die Shoah Foundation über 52.000 Videointerviews in 56 Ländern – eine logistische Meisterleistung, die weder das FVA noch das USHMM ohne entsprechende Fertigkeiten und Erfahrungen in der Umsetzung großer Filmproduktionen zustande gebracht hätte.⁸²

79 Walter Reichs Ehefrau Tova Reich hat eine ätzende Satire über das USHMM geschrieben, die möglicherweise auch vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen den beiden Institutionen gelesen werden kann. Siehe Tova Reich, *My Holocaust* (New York: HarperCollins, 2007).

80 Steven Spielberg Announces Creation of Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Pressemeldung der SF, 31. Aug. 1994, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

81 Ebd.

82 Ein Vergleich: Das FVA hatte bei seiner Gründung 800 Interviews anvisiert, w hingegen die SF von Beginn an 50.000 Interviews anpeilte. Hartman, *The Archive in the 1990's*. Ende 1998 hatte die Shoah Foundation 50.717 Interviews produziert und damit ihr Ziel von 50.000 Interviews erreicht. Die Produktion konnte jedoch nicht von heute auf morgen eingestellt werden, so dass bis 2001 weiterhin

Man kann nicht behaupten, dass das USHMM oder andere Institutionen von der Gründung der Shoah Foundation überrascht wurden; allerdings antizipierten sie nicht das durch den kolossalen Erfolg von *Schindlers Liste* erzeugte Momentum, mit dem sich für die Shoah Foundation die Möglichkeit bot, innerhalb kürzester Zeit zu einem zentralen Akteur in der Aufzeichnung von *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden aufzusteigen.⁸³ *Schindlers Liste* wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und für zwölf Oscars nominiert, von denen der Film sieben gewann.⁸⁴ Den Produktionskosten von 25 Millionen Dollar stand ein Einspielergebnis von mehr als 320 Millionen Dollar gegenüber, von denen 96 Millionen Dollar in den Vereinigten Staaten erzielt wurden.⁸⁵ Ein Teil der Gewinne kam der SF zugute; ebenso wichtig war die öffentliche Aufmerksamkeit, die der Film erzeugte.

Für das FVA bedeutete die Gründung der SF, dass es seine Pläne, ein nationales Zentrum audiovisueller Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden zu werden, endgültig aufgeben musste. Die Shoah Foundation strebte jedoch von Anfang an Kooperationen mit etablierten Institutionen an, auf die teilweise recht verhalten reagiert wurde.⁸⁶ So traf sich bereits

Interviews aufgezeichnet wurden. Zu diesem Zeitpunkt verfügte die Stiftung über 52.802 Interviews. In den folgenden Jahren neun Jahren wurden nur noch wenige Interviews aufgenommen (zwischen einem und 16 pro Jahr). Im Jahr 2011 entstanden 48 Interviews, was eine deutliche Steigerung zu den vorherigen Jahren bedeutete, aber unbedeutend im Vergleich zur Hochphase der Interviewproduktion war. So wurden im Jahr 1996 mit 15.932 die meisten Interviews innerhalb eines Jahres aufgenommen. SF, Internal Archives, Testimonies Recorded.

83 Im Februar 1992 schlug der Schriftsteller und Publizist Ronald Goldfarb dem USHMM vor, ein Buch über »The Making of Schindler's List« und gegebenenfalls eine TV-Dokumentation zu erstellen: »The proposal should be waiting on publishers' desks on Academy Award night when he [Spielberg] wins it all.« Goldfarbs Idee wurde nicht umgesetzt. Brief von Ronald Goldfarb an US Holocaust Memorial Council, Michael Berenbaum, 17. Febr. 1994, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

84 Christoph Classen, »Balanced Truth. Steven Spielberg's Schindler's List Among History, Memory, and Popular Culture«, *History and Theory* 47 (2009): 78.

85 *Schindler's List*, <http://www.the-numbers.com/movies/1993/OSCHN.php> (1. Nov. 2015).

86 Bevor das USHMM offiziell mit der SF kooperierte, kam es zu einer Zusammenarbeit zwischen Steven Spielberg und dem USHMM, an der die Shoah Foundation nicht direkt beteiligt war. Das Museum richtete als Teil seiner Forschungsabteilung das Steven Spielberg Film and Video Archive ein, ermöglicht durch eine Spende von Spielberg über drei Millionen Dollar verteilt auf 20 Jahre. Das Filmarchiv sammelt und archiviert historische Filmaufnahmen und Filme hauptsächlich aus der Zeit 1933 bis 1945. Für das Steven Spielberg Film and Video Archive betreffende Korrespondenzen, Budget-Pläne und Pressemitteilungen, siehe USHMM, Instituti-

am 22. Februar 1994 – sechs Monate vor der Gründung der SF – eine sechsköpfige Delegation des USHMM mit Steven Spielberg in Universal City, um die Möglichkeit einer Zusammenarbeit auszuloten.⁸⁷ Zu diesem Zeitpunkt war die spätere Bedeutung der Shoah Foundation noch nicht absehbar. So berichtete Raye Farr, Direktorin der Dauerausstellung ab 1990, dass das Projekt auf zwei Jahre begrenzt und eher vage konzipiert sei. Bei diesem Treffen kam es bereits zu Spannungen, die unter anderem daraus resultierten, dass die Mitarbeiter des USHMM Spielbergs Verhalten ihnen gegenüber als unhöflich empfanden.⁸⁸ In den folgenden Monaten suchte die Shoah Foundation den engen Kontakt zu Institutionen, die bereits Erfahrungen mit der Produktion von *Oral History Interviews* hatten. Vom USHMM half Joan Ringelheim, die Direktorin des *Oral History Departments*, der Stiftung bei der Ausbildung der Interviewer. Geoffrey Hartman, Dana Kline und Joanne Rudof vom Fortunoff Archive unterstützten die Stiftung bei der Erstellung eines Interview-Leitfadens und des Interview-Katalogs; ebenso halfen das Museum of Jewish Heritage, das Simon Wiesenthal Center und Yad Vashem.⁸⁹ Eine generelle Skepsis der etablierten Institutionen blieb jedoch bestehen.

In aller Deutlichkeit kam dies während einer Konferenz in Brüssel im Mai 1996 zum Ausdruck. Am Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps nahmen Vertreter von *Oral History*-Projekten aus den Vereinigten Staaten, Europa und Südamerika teil.⁹⁰ Das FVA wurde umfangreich von Hartman, Rudof und dreizehn weiteren Personen, die Affiliates des FVA in Europa vertraten, repräsentiert. Für das USHMM nahm Joan

onal Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

87 Vertrauliche Notiz von R[aye Farr] an Michael [Berenbaum], 10. März 1994, Notes on Spielberg Meeting / Amblin Entertainment / Feb. 22 1994, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

88 Ebd. »There were not enough chairs in Spielberg's office to accommodate our contingent of six people. He mentioned that it was not really designed for »meetings.«

89 Brief von James Moll [*Senior Producer* der SF] an Shaiké Weinberg, 2. Aug. 1994, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation. Siehe auch Rudof, *From Local to Global*, 10.

90 Für einen Tagungsbericht siehe Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps* (Brüssel: 1996).

Ringelheim an der Tagung teil. Die Shoah Foundation, obwohl zu diesem Zeitpunkt mit mehr als 15.000 *Oral History Interviews* bereits das umfangreichste Projekt, war nicht vertreten. Dennoch war sie in den Tagungsbeiträgen und vor allem in den Diskussionen allgegenwärtig. Aus den Vorträgen spricht eine große Unsicherheit im Hinblick auf die von der SF verursachten Herausforderungen und Veränderungen. Vier Kritikpunkte kristallisierten sich heraus: erstens, die SF sei untrennbar mit dem Willen und der Vision Spielbergs verbunden, was deren weitere Entwicklung unberechenbar mache; zweitens, die Größe der Stiftung gehe auf Kosten der Qualität; drittens, es komme zu einer Kommerzialisierung der Erinnerung an den Holocaust, und viertens wurde aufgrund der Ausmaße des Projekts ein unpersönliches Verhältnis zu den jüdischen Gemeinden und den Zeitzeugen bemängelt.⁹¹ Etwas weniger skeptisch als die genannten Punkte wurde die technische Innovationskraft der Stiftung beurteilt. Hier sah man die Möglichkeit, unzählige Stunden Videomaterial mit technischen Hilfsmitteln zu erschließen, als durchaus positive Entwicklung an, wohingegen eine Veröffentlichung im Internet abgelehnt wurde.⁹²

Die erwähnte allgemeine Kritik wurde von der SF nicht entschärft. Auf formale Verbesserungsvorschläge reagierte die Stiftung jedoch. So kritisierte Ringelheim schon frühzeitig eine Reihe von Punkten, darunter die lediglich eintägige Ausbildung der Interviewer, die mangelhafte Vorauswahl der Zeitzeugen und die Vernachlässigung nichtjüdischer Opfergruppen.⁹³ Ihre Vorschläge wurden allesamt umgesetzt: Die Ausbildungszeit wurde auf 20 Stunden verlängert, Yehuda Bauer half der SF, eine möglichst repräsentative Auswahl von Holocaust-Überlebenden anzusprechen, und auch nichtjüdische Zeitzeugen wurden interviewt.⁹⁴ Die Shoah Foundation legte im Allgemeinen viel Wert auf externe Expertise und verwies bereits in ihrer ersten Pressemitteilung auf die bereits existierenden Institutionen. Der Anschluss an deren Arbeit sollte helfen, Kräfte und Ressourcen zu bündeln.⁹⁵ Zu keinem Zeitpunkt war die SF jedoch an einem wechselsei-

91 Ebd., 123-126, 135-141, 158-160, 202 f.

92 Ebd., 126 f., 203 f.

93 Shoah Foundation – Spielberg, Interoffice Memorandum von Joan Ringelheim an Michael Berenbaum [u. a.], 29. Juni 1994, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

94 Brief von Yehuda Bauer an Michale Nutkiewicz, 26. Jan. 1996, SF, Internal Archives.

95 Steven Spielberg Announces Creation of Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Pressemeldung der SF, 31. Aug. 1994, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

tigen Austausch von Interviews interessiert. Ihr Bestreben bestand darin, sich mittels Experten Wissen über die Produktion von *Oral History Interviews* anzueignen. Anschließend sollten die Interviews als geschlossener Bestand an die entsprechenden Institutionen exportiert werden. Geoffrey Hartman bestätigte dies mit den Worten: »The question of reciprocity has not been raised.«⁹⁶

In Bezug auf die Zusammenarbeit zwischen dem USHMM und der SF kann konstatiert werden, dass das *Oral History Department* unter der Führung Ringelheims (1992-2007) die Arbeit der SF weiterhin äußerst kritisch bäugte, wohingegen die Leitung des Museums zunehmend auf einen guten Kontakt zur Shoah Foundation setzte. Zu einem größeren Konflikt kam es, als das USHMM die Arbeit der SF in einem Rundbrief an Holocaust-Überlebende bewarb. Die Namen und Anschriften der Überlebenden stammten aus dem *Registry of Holocaust Survivors* des Museums, das seit 1981 Daten zu Holocaust-Überlebenden sammelt. In dem Schreiben forderte das Museum die Überlebenden auf:

Dear Friend: [...] Now there is an opportunity to do what is essential: record the account of what happened to you during the Holocaust. [...] We encourage you to seriously consider the appeal of the Survivors of the Shoah to interview you on videotape.⁹⁷

Der Brief, obwohl an mehrere tausend Personen verschickt, wirkt stilistisch ungelenken und weist eine Reihe sprachlicher Fehler auf; so war beispielsweise Spielbergs Name falsch geschrieben. Vermutlich wurde der Brief hastig aufgesetzt und verschickt, um eine Auseinandersetzung mit dem *Oral History Department* zu vermeiden. Joan Ringelheim und Raye Farr wurden erst im Nachhinein informiert und übten dann auch heftige Kritik an dem Schreiben, da es die Arbeit der *Oral History*-Abteilung unterlaufe sowie gegen eine interne Absprache verstoße, die eine offizielle Unterstützung anderer Institutionen nicht vorsehe.⁹⁸ Die Direktoren Shaike Wein-

96 Geoffrey Hartman, »General Discussion. The Diversity of the Audiovisual Projects. Differences and Convergences«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps* (Brüssel: 1996), 133.

97 Rundbrief des USHMM an Holocaust-Überlebende, Nov. 1994, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

98 Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Interoffice Memorandum von Joan Ringelheim an Jeshajahu [Shaike] Weinberg [u.a.], 15. Dez. 1994, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder:

berg, Michael Berenbaum und Sara Bloomfield hatten jedoch ihre Einstellung gegenüber der Shoah Foundation geändert und schlossen zu Beginn des Jahres 1995 auch ein *official endorsement* der Shoah Foundation nicht aus, wogegen wiederum Joan Ringelheim entschieden protestierte.⁹⁹ Den Wandel im Umgang mit der Shoah Foundation begründete Berenbaum in einem Brief an Walter Reich, den neuen Direktor des USHMM, folgendermaßen:

Spielberg first approached the Museum for major assistance in this project. His overtures were received coolly. [...] The reasoning for the shift of policy was simple. The Shoah Foundation is here to stay. They will develop an invaluable resource, a treasure trove of tens of thousands of testimonies that will literally transform they field. They will store this material in a digitalized, computer-accessible manner, archive it for easy access, and their collection will thus become the dominant oral history collection in the world. This museum can help improve the way their [!] develop their collection and can incorporate into our archives their collection and thus increase our holding significantly.¹⁰⁰

Seine Einschätzung der Shoah Foundation deckt sich mit derjenigen Annette Wieviorkas, die eine historische Revolution durch die Shoah Foundation vorhersagte:

It is quite simply a historiographical revolution to which we are invited, a revolution made possible by modern technology. [...] A cultural revolution is combined with the historiographical one: the written word in teaching is abandoned in favor of »modern« technologies.¹⁰¹

Möglicherweise hat Berenbaum hier schon seinen beruflichen Wechsel vom Washingtoner Museum zur Westküste vorbereitet, den er Anfang 1997 vollzog, als er Geschäftsführer der Shoah Foundation wurde. Ringelheim widersprach konsequent Berenbaums Kurs und wiederholte ihre Kritik, dass die Qualität der Interviews nicht den Ansprüchen des USHMM genüge. Lediglich den logistischen Fähigkeiten der SF zollte sie Respekt:

Survivors of the Shoah Visual History Foundation; siehe auch Re: Survivors of of the Shoah Visual History Foundation, Interoffice Memorandum von Raye Farr an Jeshajahu Weinberg [u. a.], ebd.

99 Re: Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Interoffice Memorandum von Sara J. Bloomfield an Joan Ringelheim [u. a.], 1. Febr. 1995, ebd.

100 Brief von Michael Berenbaum an Walter Reich, 1. Aug. 1995, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Office of the Director: Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

101 Wieviorka, *Era*, 116 f.

»They are geniuses at organization. I don't think that I would say the same about their understanding of the content of oral history.«¹⁰² Trotz der generellen Kritik Ringelheims an der Shoah Foundation nahm eine offizielle Kooperation in den folgenden Monaten des Jahres 1995 Gestalt an, wobei es jedoch nicht mehr um die kooperative Aufnahme von Interviews ging, sondern bereits um die Archivierung und den technischen Zugang. Zu einem Abschluss konnte die Sache jedoch erst gebracht werden, als Michael Berenbaum die Seiten wechselte. Auch danach versuchte Ringelheim weiterhin energisch, eine enge Kooperation zu verhindern, und leitete am 20. Mai 1997 einen fünfseitigen, eng beschriebenen und anonymisierten Bericht eines entlassenen Mitarbeiters der Shoah Foundation an die USHMM-Direktoren Reich, Bloomfield, Parsons, La Riche und den Vorsitzenden des USHMC Miles Lerman.¹⁰³ In diesem Dokument werden schwere Vorwürfe gegen Spielberg und leitende Angestellte der SF erhoben. Folgende Punkte fallen besonders ins Gewicht:

1. Spielberg habe keine Ahnung von Geschichte und vertraue das Projekt *filmmakers to be an*, die ebenso wenig von Geschichte verständen.
2. Weder Spielberg noch seine Manager zeigten wirkliches Interesse an den Überlebenden oder den Interviews und hätten noch nie an Aufnahmen teilgenommen; es gehe ihnen lediglich darum, so viele Interviews wie möglich zu sammeln.
3. In Osteuropa und Russland würden illegale Praktiken angewandt (Geldschmuggel) und Geschäfte mit dubiosen Personen gemacht, was sowohl die Überlebenden als auch die ehrenamtlichen Interviewer in Gefahr bringe. (»It [the staff] is working illegal in most European and all East European countries. It smuggles cash into Russia and the Ukraine, itself illegal, with extremely dubious persons [...]«)
4. Während das Management in Luxushotels wohne, würden ehrenamtliche Mitarbeiter ausgebeutet.
5. Spielberg werde systematisch von negativen Berichten über die SF abgeschirmt. (»He is totally sheltered, all information is filtered [...]«)

102 Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Brief von Joan Ringelheim an Walter Reich, 15. Aug. 1995, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Office of the Director: Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

103 Anonymous on Shoah Foundation, Memo von Joan Ringelheim an Walter Reich, Miles Lerman, Sara Bloomfield, Bill Parsons, Jeffrey La Riche, 20. Mai 1997, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Office of the Director: Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

6. Michael Berenbaum sei mit einem überhöhten Gehalt vom USHMM weggelockt worden, wo er im Ruf gestanden habe, stümperhafte Arbeit geleistet zu haben. (»[...] Berenbaum is rumored to have botched things up in Washington – where everyone was glad to see him go [...].«)
7. Es habe keine Kontrolle der Interviewproduktion durch Experten gegeben. (»[...] [The] chief historian was a 17th century historian – Dr. Michael Nutkiewicz – with extremely little Holocaust knowledge.«)
8. Überlebende unterschrieben ein *Release Agreement*, das der Stiftung sämtliche Rechte an den Interviews abtrete. Es ermögliche sogar, die Interviews an Dritte zu verkaufen.
9. Die Interviewer seien nicht qualifiziert für die Tätigkeit, da qualifizierte Personen nicht ehrenamtlich arbeiteten.
10. Die veranschlagte Zeit von zwei Stunden für ein Interview sei zu kurz, um eine komplette Lebensgeschichte aufzuzeichnen.
11. Überlebende und ihre Angehörigen seien unzufrieden mit den Interviews.
12. Die Katalogisierung der Interviews sei mangelhaft.
13. Die Shoah Foundation gehe selbst davon aus, dass 90 Prozent aller Interviews qualitativ minderwertig seien.

Eine Reaktion auf das Schreiben findet sich nicht in den Unterlagen des USHMM. Allzu große Wirkung kann es jedoch nicht entfaltet haben, denn im Dezember 1997 wurde schließlich ein vierzehnteitiges *Repository, Equipment Availability and Support Agreement* zwischen dem USHMM und der SF geschlossen.¹⁰⁴ Zu diesem Zeitpunkt hatte die Stiftung bereits um die 38.000 Interviews aufgezeichnet. Etwas mehr als ein Jahr später hatte sie ihr Ziel von 50.000 Interviews erreicht. Die Kooperationen, die die Stiftung zu diesem Zeitpunkt einging, dienten demnach nicht mehr der Produktion von Interviews, sondern der Archivierung, Konservierung und vor allem der Verbreitung der Videointerviews. Die Shoah Foundation investierte 3,3 Millionen Dollar in die technische Ausstattung und deren Betreuung (2 Mio. Dollar für Hardware, 1,1 Mio. Dollar für Software und 0,2 Mio. Dollar für den technischen Support) und garantierte somit dem USHMM den kostenlosen Zugriff auf das weltweit größte *Oral History*-Archiv, wofür das USHMM nach seinem Selbstverständnis als Library of Congress für *Holocaust Testimonies* unter anderen Umständen alle erdenklichen Belastungen auf sich genommen hätte. Gewissermaßen hat sich die SF beim USHMM

¹⁰⁴ *Repository, Equipment Availability and Support Agreement*, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Office of the Director: Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

eingekauft, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass zum Aufbau des Steven Spielberg Film and Video Archives bereits drei Millionen Dollar an das Museum geflossen waren. Eine ähnliche Summe hatte das FVA bekommen, das gleichermaßen einen vollständigen Zugriff samt technischer Ausstattung erhielt. Dieses Abkommen wurde bereits 1996 verkündet.¹⁰⁵ Zudem wurde das FVA von Spielbergs Righteous Persons Foundation bei der Katalogisierung der eigenen Interviews mit 500.000 Dollar unterstützt.¹⁰⁶

Vor dem Hintergrund, dass sich das Fortunoff Archive und das USHMM in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren erbittert um einige zehntausend Dollar gestritten hatten – das USHMM hatte beispielsweise angeboten, leere VHS-Bänder nach New Haven zu schicken, und wollte dort eine studentische Hilfskraft (*student assistant*) anstellen, um die Kosten für das Kopieren von Interviews zu senken –, wird deutlich, dass durch die Shoah Foundation ganz andere Summen ins Spiel gebracht wurden.¹⁰⁷ Die finanziellen Zuwendungen waren sicherlich ein wichtiger Grund für das FVA und das USHMM, ungeachtet der großen Skepsis eine Kooperation mit der SF einzugehen. Es überrascht dennoch, welche Zugeständnisse die Shoah Foundation eingehen musste, um ihre Interviews in Umlauf zu bringen, und zeigt, welche Bedeutung die Shoah Foundation der Anerkennung ihrer Arbeit durch etablierte und renommierte Institutionen beimaß. Möglicherweise zahlten sich die Investitionen tatsächlich aus und die SF konnte durch Verweise auf ihre Partner erheblich mehr an Spenden einsammeln. Gelder, die dann wiederum dem USHMM und dem FVA fehlten, was diese an verschiedenen Stellen bemängelten.¹⁰⁸

105 Neben dem USHMM und dem FVA wurden zunächst drei weitere Institutionen *depositories* der Interviews der Shoah Foundation: das Simon Wiesenthal Center in Los Angeles, das wegen seiner räumlichen Nähe geeignet war, den technischen Transfer der Interviews zu testen, das Museum of Jewish Heritage in New York und Yad Vashem in Jerusalem.

106 »A ›Righteous Persons‹ List«, New York Times (24. Sept. 1995). Siehe auch Geoffrey Hartman, »Toward a Fifteenth Anniversary«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), Newsletter (New Haven: 1996); ders., »Beginning the Second Phase«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), Newsletter (New Haven: 2000); Rudof, *From Local to Global*, 10 f.

107 Yale Negotiations, Memo von Linda Gordon Kuzmack an Shaika Weinberg, Michael Berenbaum, Martin Goldman, Martin Smith, 3. Okt. 1989, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History – Fortunoff Archive – Yale.

108 Annette Wieviorka betonte, wie schwierig es für Hartman gewesen sei, unter dem Konkurrenzdruck der bekannteren und beliebteren Shoah Foundation, Gelder einzutreiben. Annette Wieviorka, *Geschichtswissenschaft und Geschichtspolitik. Erinnerung zwischen Erforschung und Produktion von Erinnerungsorten*, Zukunftswerkstatt Geschichtswissenschaft 2013. *Memoire. Genese, Reflexion und*

Konkurrenz um Spendengelder und Zeitzeugen

Eine Untersuchung der Beziehungen der drei bedeutendsten und aktivsten *Oral History*-Archive zeigt: Spendengelder und Holocaust-Zeitzeugen wurden als begrenzte Ressourcen angesehen, um die konkurriert wurde. Jeder Spendendollar konnte nur einmal ausgegeben werden konnte. So berichtete Arnold Kramer, Director of Outreach Technology des USHMM, von einem Treffen mit Louis Gonda, einem in Los Angeles ansässigen Milliardär ungarischer Herkunft, dessen Eltern Holocaust-Überlebende waren. Gonda zeigte zwar Interesse an einer Unterstützung des USHMM, gleichzeitig machte er deutlich, dass es in Los Angeles schwierig sei, Gelder für eine Institution in Washington, D. C. zu akquirieren, wo doch das Wiesenthal Center und die Shoah Foundation gleich um die Ecke lägen.¹⁰⁹ Diese kleine Episode mag veranschaulichen, wie bereits geographische Umstände die potentiellen Spendenflüsse beeinflussen konnten. Einen weiteren Einblick gibt ein Artikel in *The Chronicle of Philanthropy*, der ausführlich über die finanzielle Ausstattung der Shoah Foundation und Spielbergs Righteous Persons Foundation berichtet.¹¹⁰ Während die SF von Spielberg selbst mit sechs Millionen Dollar unterstützt wurde und innerhalb von anderthalb Jahren weitere 30 Millionen an Spendengeldern einsammelte, flossen die Gewinne von *Schindlers Liste* in die Righteous Persons Foundation. 1995 rechnete man noch mit 30 bis 50 Millionen Dollar; bis 2010 konnten jedoch 100 Millionen Dollar ausgeschüttet werden.¹¹¹ Die Konkurrenten der Shoah Foundation standen somit vor der verqueren Situation, dass sie mit der SF um Spendengelder konkurrierten und gleichzeitig auf finanzielle Hilfe einer ebenfalls von Spielberg initiierten Stiftung bauten.¹¹² In dem oben erwähnten Artikel im *Chronicle of Philanthropy* kam auch Geoffrey Hartman zu Wort. Er äußerte die Befürchtung:

Perspektiven eines geschichtswissenschaftlichen Ansatzes (Deutsches Historisches Institut Paris 2013). Siehe auch Elm, Zeugenschaft, 183.

109 Meeting with Lou Gonda, Interoffice Memorandum von Arnold Kramer an Walter Reich und Jeffrey La Riche, 20. April 1996, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Office of the Director: Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

110 Marina Dundjerski, »Watching Spielberg's List«, *The Chronicle of Philanthropy* 16. Nov. 1995, 8-18.

111 Ebd., 10; Mission (Beverly Hills 2010), <http://www.righteouspersons.org/index.php/about-the-foundation/history-a-mission> (1. Nov. 2015).

112 So erhielt das FVA 500.000 Dollar für die Katalogisierung der *Oral History Interviews*.

With the Spielberg organization really establishing itself in so many countries and raising all those resources, it does become more difficult for us. We can always make the case that there is room for both of us, and that we have a role to play. But a philanthropist does generally not give to two organizations doing the same thing.¹¹³

Es kann festgehalten werden, dass durch die Shoah Foundation im Allgemeinen mehr Geld für die Aufnahme von *Holocaust Oral Histories* zur Verfügung stand, von dem vor allem das Fortunoff Video Archive und in geringerem Umfang auch das U. S. Holocaust Memorial Museum, das aufgrund seiner Größe und politischen Bedeutung selbst über massive Ressourcen verfügte und zudem staatliche Gelder erhielt, profitierten. Dennoch war es für das Fortunoff Video Archive schwieriger geworden, selbstständig Fördermittel und Spendengelder einzuwerben, nachdem es seinen Status als größtes und originellstes Videoarchiv des Holocaust an die Shoah Foundation verloren hatte. Zudem mehrten sich kritische Stimmen unter amerikanischen Juden, dass allgemein zu viel Geld für die Holocaust-Erinnerung gespendet werde, das wiederum an anderen Stellen fehle.¹¹⁴

Der Zugang zu Holocaust-Überlebenden war zuweilen ein weiteres Hindernis, für dessen Überwindung diplomatisches Geschick und Fingerspitzengefühl notwendig waren. Das lag nicht so sehr an den Zeitzeugen, die in den meisten Fällen ein großes Interesse hatten, ihre Lebensgeschichte in einem *Oral History Interview* preiszugeben – obwohl durchaus auch Interviewanfragen abgelehnt wurden. Vielmehr kam der Kontakt zu den Überlebenden oftmals über regionale Gruppen zustande, die den Zugang limitierten und teilweise untereinander zerstritten waren. So scheiterten Interviewaufnahmen des USHMM in Chicago beinahe daran, dass Überlebenden-Gruppen nicht miteinander kooperieren wollten.¹¹⁵ Das Baltimore Jewish Council wiederum wollte nicht, dass Überlebende, die bereits Interviews mit dem Fortunoff Archive gemacht hatten, ein weiteres Mal vom USHMM interviewt wurden.¹¹⁶ Solche Beispiele zeigen, dass es einen regelrechten Wettbewerb um die Zeitzeugen gab. Darüber hinaus waren

113 Dundjerski, »Watching Spielberg's List«, 17.

114 Cole, Selling, 1.

115 Chicago Trip, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmck an Shaiké Weinberg [u. a.], 1. März 1991, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History.

116 Yale-Fortunoff Archives, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 15. Febr. 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

die *Oral History*-Archive selbst an möglichst originellen und einzigartigen Lebensgeschichten interessiert. Doppelte Interviews sollten vermieden werden.¹¹⁷

Am stärksten wurde die SF in der Öffentlichkeit diskutiert, was an der Größe der Organisation und an Steven Spielberg selbst lag, der ein immenses öffentliches Interesse hervorrief. Die Darstellung der SF in Zeitungen und Zeitschriften war in der Mehrzahl sehr wohlwollend. Negative Berichte kritisierten vor allem die zu einer Kommerzialisierung der Erinnerung führende Verbindung zur Filmindustrie.¹¹⁸ In Bezug auf die Zeitzeugen erkannte Annette Wieviorka eine klare Bevorzugung der SF gegenüber dem FVA:

Above all, we must not hide from reality: with a few exceptions, the survivors of the deportation prefer the interviewing procedures used by Steven Spielberg's teams to those of Yale. They like to show off their homes, which they prepare specially for the interview. They are happy to have their grandchildren join them at the end of the interview. But above all, Steven Spielberg's fame spills over onto them and gives them the impression that they are basking in the light of celebrity.¹¹⁹

Auf Seiten der Wissenschaft ist eine umgekehrte Vorliebe erkennbar. Regelmäßig wird das Fortunoff Video Archive der Shoah Foundation vorgezogen, mit der Begründung, dass die Qualität der Fortunoff-Interviews nun einmal in theoretischer und praktischer Hinsicht höher sei als die massenhafte Produktion der Shoah Foundation.¹²⁰ Um dies zu verdeutlichen, bemühte Wieviorka eine Metapher aus dem Geschäftsleben:

We can always console ourselves by affirming [...] that the Fortunoff interviews are certainly better, that they were conducted by persons with better training, that their protocols better respect the personality of the

117 Dies trifft zumindest auf das USHMM und die SF zu. Beide Organisationen fragen in ihren Vorinterviews ab, ob die Zeitzeugen bereits von anderen Programmen interviewt wurden. Siehe *Interviewee Outreach Flyer* und *Pre-Interview Questionnaire* der Shoah Foundation sowie *Preliminary Interview Survivor Questionnaire* des USHMM.

118 Die Zeitschrift *Lifestyles* brachte 1997 eine 17-seitige Titelstory über die SF. »Survivors of the Shoah Visual History Foundation Living History«, *Lifestyles* 26, Heft 150 (1997). Für kritische Berichte über die Stiftung, siehe Adam Shatz und Alisa Quart, »Spielberg's List«, *Village Voice* 9. Jan. 1996; Marc Fisher, »Fragments of Memory«, *Washington Post* 7. April 1998; Henryk M. Broder, »Indiana Jones in Auschwitz«, *Der Spiegel* 1999.

119 Wieviorka, *Era*, 125.

120 Michaelis, *Erzählräume*, 219; Anne Rothe, *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media* (Piscataway: Rutgers University Press, 2011), 36 f.

witnesses [...]. But the fact is, we find ourselves in the situation of a small grocer threatened with disappearance by the superstores, or like a small tailor competing with a large clothing manufacturer.¹²¹

Der wissenschaftlichere Rahmen beeinflusst hier möglicherweise stärker die Meinung der Kritiker als die eigentlichen Interviews. Alan Rosen betonte, dass das Material des FVA die wissenschaftliche Interpretation der *Holocaust Oral Histories* dominiere.¹²² Auffällig ist, dass das *Oral History*-Programm des U.S. Holocaust Memorial Museum kaum diskutiert wird, obwohl es erheblichen Einfluss auf die Ausgestaltung und Etablierung der *Holocaust Oral Histories* nahm.

Yale, D. C., Hollywood – zusammen unschlagbar

Zu Beginn dieses Kapitels wurde ausgeführt, wie Organisationen ihren Einfluss durch verschiedenartige Prozesse der Institutionalisierung ausbauen und entfalten. Um eine Zwischenbilanz der Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten, aber auch des zweifellosen Erfolges der drei untersuchten Organisationen zu ziehen, soll versuchsweise der Kapitalbegriff Pierre Bourdieus nutzbar gemacht werden, der Kapital in drei Arten unterteilt, die als ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital klassifiziert sind.¹²³ Sehr komprimiert kann ökonomisches Kapital als Geld (oder Güter, die unmittelbar und direkt in Geld konvertierbar sind) beschrieben werden. Das kulturelle Kapital ist am ausführlichsten von Bourdieu spezifiziert und in die drei Untergruppen inkorporiertes, objektiviertes und institutionalisiertes kulturelles Kapital eingeteilt worden. Es handelt sich grob gesagt um (institutionell anerkannte) Bildung, die durch Zeit und Geld erworben wurde und zumeist an eine Person gebunden ist, die dieses Kapital in ökonomisches Kapital eintauschen kann. Soziales Kapital sind »alle Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen, sei es ein Familienhintergrund [...] oder die Zugehörigkeit zu einflussreichen

121 Wieviorka, *Era*, 125. Ähnlich argumentieren Alan Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America* (Seattle: University of Washington Press, 2001), 178 ff.; Rothe, *Popular Trauma Culture*, 35 ff.; Michaelis, *Erzählräume*, 219 u. 230.

122 Rosen, *Wonder*, 150f. Andree Michaelis wies darauf hin, dass wissenschaftliche Besprechungen der Shoah Foundation häufig vom Fortunoff Video Archive ausgehen. Michaelis, *Erzählräume*, 219 Anm. 268.

123 Pierre Bourdieu, »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: Franzjörg Baumgart (Hg.), *Theorien der Sozialisation* (Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1997), 217-231.

Kreisen«. ¹²⁴ Individuen besitzen eine unterschiedliche Menge der verschiedenen Kapitalarten, die zusammen das Kapitalvolumen oder die Kapitalstruktur darstellen. ¹²⁵ Dieses positioniert sie im sozialen Raum, wie Bourdieu die Gesellschaft konzeptionalisiert hat. ¹²⁶

Ich argumentiere entlang Bourdieus Modell, dass die drei untersuchten Organisationen eine unterschiedliche Kapitalstruktur hatten. Das Fortunoff Video Archive verfügte über hohes kulturelles Kapital, das U.S. Holocaust Memorial Museum über umfängliches soziales Kapital und die Shoah Foundation über verhältnismäßig umfangreiches ökonomisches Kapital. Da die Akteure in Bourdieus Modell Individuen und nicht institutionalisierte Organisationen sind und es ihm um die Manifestation sozialer Ungleichheiten ging, soll der Vergleich an dieser Stelle nicht überstrapaziert werden. Ich halte es für zielführender, sich von der Bourdieuschen Begrifflichkeit zu lösen und dem FVA akademisches, dem USHMM politisches und der SF massenmediales sowie ökonomisches als die jeweilige Kapitalstruktur dominierendes Kapital zuzuordnen. Diese Vorstellung ermöglicht es, drei Aspekte ihrer Existenz theoretisch und in größerer Deutlichkeit zu fassen.

1. Sie erklärt den unterschiedlichen Habitus der Organisationen. Die unterschiedliche Positionierung im sozialen Raum aufgrund der Kapitalstruktur bewirkte unterschiedliche Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsschemata. Diese erklären die Skepsis und die Probleme bei der Zusammenarbeit. Die Konkurrenz erwuchs so aus dem unterschiedlichen Selbstverständnis und den sehr verschiedenen Entstehungskontexten der untersuchten Organisationen. Die Unterschiede führten zu Konflikten und machten die Zusammenarbeit oft schwierig. Gleichzeitig ermöglichte die Abgrenzung die Identifikation mit der eigenen Arbeit und war Ansporn, sich weiter von der Konkurrenz abzusetzen.

2. Sie erklärt jedoch auch die Anziehung und die mehr oder weniger erfolgreichen Annäherungsprozesse, die von dem Wunsch geleitet waren, Kapital zu konvertieren. ¹²⁷ Für das FVA war neben einer finanziellen Aufwertung die politische Anerkennung wichtig, die beispielsweise durch die Berufung von US-Senatoren zu *Honorary Consultants* ausgedrückt wurde. Gleichzeitig war das FVA nicht abgeneigt, bei Dokumentationen mitzuar-

124 Karl-Siegbert Rehberg, »Kultur«, in: Hans Joas (Hg.), Lehrbuch der Soziologie (Frankfurt; New York: Campus, 2007), 78.

125 Hans Joas und Wolfgang Knöbl, Sozialtheorie (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 540.

126 Franzjörg Baumgart, »Die verborgenen Mechanismen der Macht. Pierre Bourdieu«, in: Franzjörg Baumgart (Hg.), Theorien der Sozialisation (Bad Heilbronn: Klinkhardt, 1997), 199 ff.

127 Ebd., 229.

beiten, die die Videos einer größeren Zuhörerschaft zugänglich machten (siehe Kapitel 3). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung stand jedoch im Vordergrund. Das zeigen die großen Konferenzen und publizierten Bücher sowie der Umstand, dass im Zweifelsfall auf einen Ausbau des Archivs oder umfassende Kooperationen verzichtet wurde, wenn so die Qualität der Arbeit oder die Kontrolle darüber gesichert werden konnte. Die Shoah Foundation konnte ihre Nähe zu Hollywood nicht verleugnen, weder in Bezug auf die Produktion der Interviews noch in Hinsicht auf ihr Personal. Holocaust-Forscher wurden vor allem als externe Berater angeworben. Hierzu zählten Koryphäen des Fachs wie Saul Friedländer und Yehuda Bauer. Der Umzug von den Universal Studios zur University of Southern California im Jahr 2006 bedeutete eine weitere wissenschaftliche Aufwertung der Shoah Foundation. Die Stiftung legt großen Wert darauf, dass Wissenschaftler die Interviews der Shoah Foundation als Untersuchungsgegenstand nachfragen. Seit 2001 wurde eine lange Reihe wissenschaftlicher Arbeiten veröffentlicht, die auf *video testimonies* der SF Bezug nehmen.¹²⁸ Christopher Brownings Buch *Remembering Survival* kann vielleicht als akademischer Ritterschlag gesehen werden. Das strukturierte Format der Shoah-Foundation-Interviews wurde von einem der renommiertesten Holocaust-Historiker ausdrücklich gelobt. Browning erkannte zwar Unterschiede zwischen den verschiedenen *Oral History*-Organisationen, die er jedoch nicht als qualitative verstanden wissen wollte.¹²⁹ Das USHMM ist ein Sonderfall, da das *Oral History Department* nur eine kleine Abteilung des Museums ist. Es trat selbstbewusst auf, wurde teilweise jedoch stiefmütterlich behandelt und war so auf externe Finanzierungsmöglichkeiten angewiesen.¹³⁰

3. Zuletzt erklärt die Zuordnung die Wirkmächtigkeit der gemeinsamen Kapitalakkumulation, die sowohl durch den Austausch von Wissen als auch durch die direkte Zusammenarbeit der drei Organisationen zustande kam. Die verschiedenen Kapitalarten, die hier als akademisches, politisches, ökonomisches und massenmediales beschrieben werden, bildeten eine einzigartige Zusammenkunft, die andere Medialisierungen in dieser Form nicht aufweisen konnten. So ist es äußerst unwahrscheinlich, dass etwa eine

128 Visual History Archive In Practice. The Use of Shoah Foundation Institute Video Testimonies in Higher Education (Los Angeles [2010]), http://sfi.usc.edu/download/VHA_In_Practice_2010_Web.pdf (1. Nov. 2014), 132-135. Siehe auch folgende fortlaufend erweiterte Auflistung USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, Publications (Los Angeles 2014), <http://sfi.usc.edu/research/publications> (1. Nov. 2014).

129 Browning, *Remembering*, 5f.

130 Jeffrey Carter, Archivar, Gespräch mit dem Autor am 7. Nov. 2012 in Washington, D. C., U. S. Holocaust Memorial Museum.

Fernsehserie, ein Mahnmal oder ein wissenschaftliches Institut in allen Bereichen über viele Ressourcen verfügen. Filmen oder Fernsehserien über den Holocaust mangelt es häufig an wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit, während Universitäten oder andere Forschungseinrichtungen allzu oft in ihrem akademischen Elfenbeinturm bleiben, dem die finanziellen, logistischen, aber auch habituellen Möglichkeiten der Filmindustrie wie auch politischer Akteure und Aktivisten fehlen. So lässt sich der außerordentliche Stellenwert, den *Holocaust Oral Histories* in der Erinnerungskultur erlangten, erklären. Sie entfalteten ein Momentum, das nicht zuletzt auf der Möglichkeit basierte, aufgrund ihrer verschiedenartigen Hintergründe unterschiedliche Ressourcen zu akquirieren.

Zusammengefasst bedeutet es: Wenn Yale, Washington und Hollywood sich einer Aufgabe widmen und vereint sind in dem Ziel, die Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden und anderen Zeitzeugen des Holocaust aufzuzeichnen, in Zusammenarbeit oder Konkurrenz, kann dies eine beeindruckende nachhaltige Wirkung entfalten, wie die Entstehung der *Holocaust Oral Histories* und ihr Einfluss auf die Erinnerungskultur beweisen.

Dies sind die Rahmenbedingungen für die Entstehung der *Holocaust Oral Histories* seit 1979. Wie deren Produktion, Archivierung und Verbreitung im Detail vorstatten gingen, zeigt das nächste Kapitel.

3. Aufnahme, Erschließung, Konservierung und Verbreitung von *Holocaust Oral Histories*

Phase 1: Aufnahme

Die Beteiligten befinden sich zumeist in einem Raum; nur in seltenen Fällen werden Interviews unter freiem Himmel geführt. Der Raum ist entweder ein Studio, das auch ein hergerichtetes Hotelzimmer sein kann, oder ein repräsentatives Zimmer in der Wohnung oder im Haus des Zeitzeugen. In dem Raum befinden sich der Zeitzeuge, ein oder zwei Interviewer und ein Kameramann/eine Kamerafrau. In manchen Fällen sind auch Angehörige zugegen. Die Kamera ist ausschließlich auf den sitzenden Zeitzeugen gerichtet und führt nur minimale Bewegungen aus, die zumeist aus einem Herein- und Herauszoomen bestehen, so dass abwechselnd die Mimik oder die Gestik des Zeitzeugen hervorgehoben wird. Manchmal ist die Kamera statisch. Die Länge des Interviews beträgt in der Regel zwischen zwei und vier Stunden. Es kann jedoch auch vorkommen, dass ein Interview mehr als zehn Stunden dauert. Im Abstand von 30 bis 60 Minuten wird das Interview unterbrochen, damit das Videoband getauscht werden kann und die Beteiligten etwas Kraft schöpfen. Das Interview wird auf analogen ½- oder ¾-Zoll-Videobändern aufgenommen, was eine hohe – den Ansprüchen von Ausstellungen oder Fernsehproduktionen genügende – Bildqualität garantiert. (Erst in den letzten Jahren werden digitale Videoformate, beispielsweise DVCam, verwendet.) Inhaltlich besteht das Interview aus einer kurzen Einführung durch den Interviewer, in der das Datum, der Ort und die Namen der Beteiligten – des Zeitzeugen und des Interviewers – genannt werden. Oftmals werden diese Informationen zusätzlich auf einer Tafel zu Beginn des Interviews eingeblendet. Nach der Einleitung gliedert sich das Interview in drei Teile, die nacheinander und in chronologischer Abfolge das Leben des Zeitzeugen vor, während und nach dem Holocaust behandeln, wobei der mittlere Abschnitt – die Erlebnisse während des Holocaust – das Zentrum bildet und die meiste Zeit in Anspruch nimmt. Das allgemeine Narrativ ähnelt so dem vielfach in Ausstellungen, Büchern sowie fikionalisierten und dokumentarischen Film- und Fernsehproduktionen erprobten Vorgehen.¹

1 Ähnlich ist beispielsweise die Ausstellung im USHMM konzipiert. Siehe Michael Berenbaum, *The World Must Know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum* (Boston: Little, Brown and Company, 1993); Shenker, *Embodied Memory*, 38. Siehe zudem Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit.

Diese kurze Beschreibung bringt die Arbeit des Fortunoff Video Archives, des U.S. Holocaust Memorial Museums und der Shoah Foundation auf einen gemeinsamen Nenner. Sowohl die Herstellung der Interviews als auch das fertige Produkt gleichen sich. Zumindest sind die Gemeinsamkeiten frappierender als die Gegensätze, insbesondere unter Berücksichtigung ihrer im ersten Teil dieses Kapitels diskutierten unterschiedlichen Entstehungskontexte und sozialen (Selbst-)Verortungen. Die Gegensätze, die sich sowohl in Bezug auf den Inhalt der Interviews als auch auf die äußeren Bedingungen ihrer Entstehung ergeben, sollen jedoch nicht nivelliert werden. Sie betreffen die Organisation der Aufnahmen, die Ausbildung der Interviewer und Kameraleute, die Kameraführung, die Fragetechnik und einiges andere. Sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten berücksichtigend, untersuchen die folgenden Abschnitte die speziellen Praktiken und Techniken der drei Organisationen. Hieran anschließend wird die *Post-Production* der *Holocaust Oral Histories* in den Blick genommen und deren Katalogisierung, Konservierung, Bearbeitung und Verbreitung ebenfalls verglichen.

Fortunoff Video Archive: Aufnahme, Ausbildung der Interviewer

Über den idealtypischen Ablauf eines Interviews des Fortunoff Video Archives berichtete Alberta Gotthardt Strage, Leiterin des britischen Ablegers des Fortunoff Video Archives, des British Video Archive for Holocaust Testimonies. Laut ihrer Beschreibung lässt sich die Produktion eines Interviews in drei Phasen gliedern. Die erste Phase beinhaltet die Vorbereitung und Durchführung eines *pre interviews*. Das Vorinterview wird in der Regel telefonisch geführt und dient dazu, die Zeitzeugen über den Ablauf des Videointerviews aufzuklären und sie auf die Möglichkeit hinzuweisen, Fotos oder andere Gegenstände mitzubringen, die während des Interviews gezeigt werden können. In dem maximal einstündigen *pre interview* werden zudem Hintergrundinformationen abgefragt und ein *Pre-Interview Questionnaire* ausgefüllt, der später zusammen mit der Videoaufzeichnung des Hauptinterviews archiviert wird.² Diese Fragebögen legen den Befragten offen, welche Themenkomplexe in welcher Reihenfolge abgefragt werden (können) und präfigurieren damit erheblich den Inhalt und die Struktur des Interviews. Die zweite Phase besteht aus der Vorbereitung und der Durchführung des Interviews. Die Interviewer und die weiteren mit der Aufzeichnung betrauten Personen treffen vor dem Zeitzeugen am Ort

2 Alberta Gotthardt-Strage, »Capturing History on Tape. A Lasting Memorial«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995), 99.

des Interviews ein, um eine angemessene Begrüßung durch das gesamte Team zu gewährleisten. Nach der Begrüßung und Vorstellung der einzelnen Team-Mitglieder werden letzte Fragen geklärt und eine Erklärung, das *Release Agreement*, vom Zeitzeugen unterschrieben, das die Urheberrechte des Videointerviews an das FVA abtritt. Das Interview selbst wird nach jeder Stunde für eine kurze Pause unterbrochen, um die Videobänder zu tauschen. Direkt nach dem Interview wird den Zeitzeugen eine Kopie der Videoaufnahme ausgehändigt.³

Inhaltlich ist das Interview grob in drei Teile untergliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit dem Leben vor dem Krieg. So wird über den Geburtsort, das Familienleben, religiöse Aspekte oder Schulerlebnisse gesprochen. Der zweite Teil, die *war time*, behandelt die traumatischen Erfahrungen während des Holocaust (Besatzungszeit, Deportationen, Leben im Untergrund, in Lagern und Ghettos etc.). *Liberation* ist der dritte Teil überschrieben. Hier werden der Moment der Befreiung thematisiert, die Rückkehr in die Normalität sowie die Familienverhältnisse nach dem Krieg.⁴ Als Voraussetzung für ein erfolgreiches Interview führte Gotthardt-Strage an: »Try to clarify dates and names but avoid clarifications. Ask for impressions, not necessarily detailed facts. Speak as little as possible, not lead interview. Try to stick to outline but be flexible.«⁵ Vermieden werden sollte: »Try to find historical errors in testimony. Force a point. Lose track of general time allocation. Deviate too much from what was agreed. Use interview to demonstrate how well the interviewer knows history.«⁶ Innerhalb dieser Parameter soll der Verlauf des Interviews im Wesentlichen dem Zeitzeugen überlassen bleiben, während die Interviewer die Erzählung durch »empathisches Zuhören« unterstützen. Um zu verhindern, dass Zeitzeugen von ihrer eigenen Geschichte überwältigt werden, ist das Interview in einer emotional ausgeglichenen Stimmung zu beenden.⁷

Das FVA hat lediglich eine Minderzahl seiner insgesamt etwa 4.450 Interviews selbst durchgeführt. Die Mehrzahl wurde von *affiliates* (wie dem British Video Archive for Holocaust Testimonies) aufgenommen, die über 2.900 Interviews (etwa 65 Prozent sämtlicher Interviews) in den Vereinig-

3 Ebd., 100.

4 Ebd., 101.

5 Ebd., 102.

6 Ebd.

7 Bodenstab, *Voices from the Past*. The David Boder Archive and the Archiv der Erinnerung. Report on an Interdisciplinary Symposium in Berlin, 120ff. Siehe auch Dori Laub, »Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen*. Erinnerungskultur nach der Shoah (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), 68-83.

ten Staaten und im Ausland erstellten.⁸ Zeitgleich mit dem Umzug des Archivs zur Yale University wurde 1981 die erste von insgesamt 36 Partnerschaften etabliert.⁹ Die erste internationale Zusammenarbeit begann 1983 mit dem Museum Beth Hatefutsoth in Tel Aviv.¹⁰ Das Fortunoff Video Archive war an der Ausbildung der Interviewer seiner Projektpartner beteiligt und evaluierte von Zeit zu Zeit die Qualität der aufgezeichneten Interviews. Hartman betonte jedoch, dass es keinen Standard gab, der genau eingehalten werden musste, sondern dass die Interviews für die jeweiligen Länder, entsprechend ihrem *milieux de mémoire*, erstellt wurden.¹¹ Von den Interviews wurde jeweils eine Kopie in die als zentrales Archiv fungierende Sterling Memorial Library der Yale University gegeben.

Im Gegensatz zum USHMM und zur SF erstellte das FVA keine ausformulierten *guidelines* (oder eine Auflistung möglicher Fragen), nach denen sich die Interviewer und die Kameralente zu richten hatten.¹² Neu anzulernende Interviewer lernten von erfahrenen Interviewern, wie beispielsweise Dori Laub, Laurel Vlock oder Dana Kline, die nötigen Techniken und Vorkenntnisse zur Aufnahme von Interviews.¹³ Umfangreiches historisches Wissen in Verbindung mit einer selbstreflexiven Vergegenwärtigung der eigenen Position innerhalb des Interviewprozesses sollten zu einem offenen und ungesteuerten Dialog führen, der im besten Fall in einer *testimonial alliance* zwischen Interviewern und Interviewten mündete.¹⁴ Zur Vorbe-

8 Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, 1981-2011, Joanne W. Rudoff, Stephen Naron (14.09.2012), Unveröffentlichte statistische Informationen über das FVA und seine Kooperationspartner.

9 Die erste Kooperation wurde mit Selfhelp Community Services eingegangen, um Überlebende in New York City zu interviewen. Rudof, *From Local to Global*, 4. Für eine Auflistung der *Affiliate Projects* siehe Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, *About the Archive*. *Affiliate Projects*.

10 Direktor des Museums war zu diesem Zeitpunkt Jeshajahu Weinberg, der später die Leitung des USHMM übernahm, was en passant noch eine weitere Verbindung zwischen dem FVA und dem USHMM ans Licht bringt.

11 Hartman, *Videography*, 105.

12 Joanne Rudof, Archivarin FVA, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 23. Jan. 2013. Die FVA-Interviews wurden häufig von den Initiatoren des FVA selbst durchgeführt. Insbesondere Laurel Vlock, Dori Laub und Lawrence Langer engagierten sich stark in diesem Bereich, wohingegen Geoffrey Hartman, das neben Joanne Rudof prägende Gesicht des FVA, lediglich 14 Interviews führte. Viele Mitarbeiter, die später Holocaust-Überlebende interviewten, wurden gewissermaßen von ihnen ausgebildet. Dabei kam sicherlich die Praxis zugute, dass in der Regel zwei Interviewer ein Interview führten, so dass unerfahrene Interviewer zusammen mit erfahrenen arbeiten und von ihnen lernen konnten. Es wurden jedoch nicht sämtliche Interviews von zwei Interviewern geführt, so arbeitete beispielsweise Laurel Vlock oftmals alleine.

13 Rudof, *From Local to Global*, 7.

14 Hartman, *About the Yale Archive*, 253.

reitung sollten sich die Interviewer an einer Bücherliste orientieren, auf der sowohl die Gesamtdarstellungen des Holocaust von Raul Hilberg und Lucy Dawidowicz wie auch autobiographische Texte, zum Beispiel Elie Wiesels *Night* und Primo Levis *Survival in Auschwitz*, ausgewiesen waren.¹⁵ Für die Kameraleute galt die Anweisung, die Körpersprache der Zeitzeugen durch halbnaher Einstellungsgrößen abzubilden und diese mit Großaufnahmen der Gesichter zu alternieren, um die Mimik erkennen zu können. Das Herein- und Herauszoomen sollte dabei, ohne Unruhe zu verbreiten, aktiv der Erzählung folgen.¹⁶

U. S. Holocaust Memorial Museum:
Aufnahme, Ausbildung der Interviewer

Das USHMM orientierte sich bei der Konzeptionalisierung seines *Oral History*-Programms am FVA. Es adaptierte dessen Methoden (bei der Erstellung eines *Pre-Interview Questionnaires*, des *Release Forms* sowie bei der Ausbildung der Interviewer), ohne diese jedoch vollständig zu übernehmen.¹⁷ So wurde die Ausbildung durch Rollenspiele ergänzt, die die Inter-

- 15 Joanne Rudof, Archivarin FVA, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 24. Jan. 2013. Auf der Bücherliste standen unter anderem Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Vol. 1-3 (New Haven; London: Yale University Press, 2003 [1961]); Lucy Dawidowicz, *The War Against the Jews* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975); Elie Wiesel, *Night*, übersetzt von Stella Rodway (New York: Mac Gibbon and Kee, 1960); Primo Levi, *Survival in Auschwitz*. If This is a Man, übersetzt von Stuart Woolf (New York: The Orion Press, 1959 [ital. 1958]).
- 16 Joanne Rudof, Archivarin FVA, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 23. Jan. 2013. »[...] We want an active, but not nervous camera. Some affiliate projects did not use that technique and have only a static camera showing head and torso. Unfortunately, those testimonies do not show full range of body language and close-ups of facial expression.«
- 17 Report, Linda Kuzmack, 14. Dez. 1988, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History. Die Interviewer waren, sofern nicht Angestellte des Museums, ehrenamtlich tätig. Ihre Einbindung an das Museum erfolgte über regelmäßige, familiäre Empfänge und Treffen, so dass sie sich als Teil des Museums fühlen konnten. Interviewers' Meeting June 20, 1990, Memo von Linda Gordon Kuzmack an Shaike Weinberg, Michael Berenbaum, Martin Smith, 25. Juni 1990, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History. Zur Ausbildung der Interviewer siehe U.S. Holocaust Memorial Museum Oral History Interviewers' Training Outline, 23. Febr. 1989, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History.

view-Situation simulierten. Außerdem wurde eine spezielle Fragetechnik entwickelt, um den Anforderungen, die die Kuratoren der Ausstellung an die Interviews stellten, gerecht zu werden. In den ersten Jahren seiner Existenz war das Ziel des *Oral History*-Programms des USHMM (im Gegensatz zum FVA und auch zur SF), durch eine bestimmte Fragetechnik Material für die Dauerausstellung in Form von emotionsgeladenen zwei- bis vierminütigen Clips zu erhalten. Das Narrativ der Ausstellung sollte vornehmlich anhand historischer Dokumente und Artefakte erzählt werden, denen die *Oral Histories* eine individuelle Note hinzufügten.

Zur Produktion geeigneter Clips für die Ausstellung wurden die Interviewer angehalten, möglichst wenig selbst zu sprechen. Diese Methode wurde intern *near-total silence* genannt und von Martin Smith favorisiert, der bis 1990 Direktor der Dauerausstellung war. Er verlangte von den Interviewern *quiet empathy* im Gegensatz zu *repeated questioning*.¹⁸ Die Forderung an die Interviewer, sich so weit wie möglich zurückzuhalten, führte möglicherweise dazu, dass nicht (wie zuvor beabsichtigt und auch vom FVA praktiziert) zwei, sondern lediglich ein Interviewer das Interview führte.¹⁹ Smith hatte zudem konkrete Vorstellungen, wie die optimale Kameraeinstellung während eines Interviews auszusehen hatte. Er zog es vor, nur Kopf und Hals der Zeitzeugen zu zeigen, da die Mimik den größten emotionalen Eindruck erzeuge, wohingegen Linda Kuzmack, die damalige Leiterin des *Oral History Departments*, diese Einstellung als zu nah und einengend empfand.²⁰ Die von Martin Smith favorisierte Interviewführung stellte sich als

18 Oral History Tapes, Memo von Martin Smith an Linda Kuzmack, 16. Okt. 1989, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History. Diese Forderung setzte Smith allerdings in Interviews, die er selbst führte, nicht um. Siehe beispielsweise USHMM, RG-50.030*0095, Ernest Heppner, Interviewer Martin Smith, 10. Mai 1989.

19 Oral History Report: An Overview of the Process and Initial Steps, August 20, 1988, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

20 Oral Histories, Interoffice Memorandum von Martin S[mith] an Linda G. K[uzmack], 24. Juli 1989, Yale-Fortunoff Archives, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 15. Februar 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1; Oral History Tapes, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Martin Smith, 18. Okt. 1989, Yale-Fortunoff Archives, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 15. Febr. 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

unpraktikabel heraus und wurde 1991 unter Raye Farris Leitung der Ausstellungsabteilung aufgegeben. Weder die Überlebenden noch die Interviewer waren mit der Instruktion zurechtgekommen, möglichst wenige Fragen zu stellen: Die Interviewer hakten selbst bei wichtigen Punkten nicht nach und die Zeitzeugen vermissten Fragen, die als Wegweiser durch das Interview führen könnten. Dem Zweck der Methode, geeignetes Material für die Ausstellung zu gewinnen, war somit nicht gedient. Mehr Interaktion war nötig.²¹ Deshalb wurde ein Fragenkatalog entwickelt, der *feeling type questions* vor *fact questions* stellte. So sollten die Interviewer beispielsweise »What was it like for you when ...?«, fragen, anstelle von: »What happened when ...?«. ²² Dies verdeutlicht noch einmal den Anspruch, den das Museum an sein *Oral History*-Programm stellte. Die Interviews sollten weder historische Fakten bestätigen noch das historische Narrativ entwickeln (hierfür besaß das Museum ausreichend Material), sondern der Ausstellung eine persönliche und emotionale Note hinzufügen.²³

Die enge Zusammenarbeit der Ausstellungsabteilung mit dem *Oral History Department* führte dazu, dass gezielt nach Überlebenden gesucht wurde, deren Erfahrungen die *exhibition story line* am besten ergänzten. In einem Memo hieß es: »If you have interviewees whose experiences illustrate in human terms the ›Exhibition Story Line‹. I think we should record the

21 Video Interviews, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Raye Farr, 3. Jan. 1991, Yale-Fortunoff Archives, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 15. Febr. 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1. Siehe auch Oral History Questions, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Raye Farr, 2. Aug. 1991, Yale-Fortunoff Archives, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg und Michael Berenbaum, 15. Febr. 1990, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

22 Ebd.

23 Oral Histories, Interoffice Memorandum von Martin Smith an Linda Kuzmack, 24. Juli 1989, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1. Dem widersprach Kuzmack, da ihre Erfahrungen aus der Interview-Praxis zeigten, dass Zeitzeugen darauf insistierten, den historischen Hintergrund zu schildern, bevor sie zu ihrer persönlichen Geschichte übergingen. Interviewers' Meeting June 20, 1990, Memo von Linda Gordon Kuzmack an Shaiké Weinberg, Michael Berenbaum, Martin Smith, 25. Juni 1990, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History. Die unterschiedlichen Vorstellungen von *Oral History* führten zu einem Konflikt zwischen dem Exhibition Department und dem Oral History Department.

most likely candidates A[s] S[oon] A[s] P[ossible ...].²⁴ Ein vierstufiges Bewertungssystem wurde entwickelt, um die aufgezeichneten *Oral Histories* für eine mögliche Verwendung in den Ausstellungen zu klassifizieren. Die Interviews wurden als *excellent*, *good*, *fair* oder *poor* bewertet. *Excellent* bedeutete beispielsweise: »technically, emotionally and historically outstanding«, *poor* auf der Gegenseite stand für: »Should not used in the Permanent Exhibition.«²⁵ Die Interviews wurden darüber hinaus nach Segmenten durchsucht, die sich für die Ausstellung verwenden ließen: Das Interview mit Yocheved Arie wurde beispielsweise als *excellent* bewertet, da es über folgendes eindrucksvolles Schlüsselsegment verfügte: »[...] Inside a gas chamber when power failed.«²⁶ Und das Interview mit Nesse Godin wurde als *good* eingestuft, da sie während der Todesmärsche unverdautes Getreide aus Kuhfladen gegessen hatte: »Death march – eating undigested bits of grain from dried cow manure.«²⁷

Ein solches Bewertungssystem wirkt makaber, da es die Zeugnisse auf ihre schrecklichsten Abschnitte reduziert und diese dabei regelrecht zelebriert. Die Beschreibungen kursierten jedoch nur im internen Gebrauch und waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Sie veranschaulichen,

24 Handschriftliche Notiz von Martin Smith an Linda Kuzmack, Nov. 1988, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1. Aus den Unterlagen des USHMM geht hervor, dass es Fälle gab, in denen Interviews in Auftrag gegeben wurden, um Lücken in bestimmten Themenkomplexen zu schließen. Dies betrifft beispielsweise das Interview RG-50.030*0226, Karl Stojka, 29. Apr. 1992, das geführt wurde, um mehr über das Leben von Roma vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zu erfahren. Oral History Interview with Karl Stojka, Interoffice Memorandum von Holly Snyder an Sybil Milton, 24. Apr. 1992, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

25 Videotape summaries, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg [u. a.], 21. Nov. 1989, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1.

26 Summaries of Completed USHMM Oral Histories, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

27 Weitere Interviews wurden aufgrund folgender Inhalte als *excellent* eingestuft: »Excellent: Hiding and rescue – Hidden in attic; buried alive for hours«, oder »[...] e]xcellent: seeing father before his death.« Ein anderes als schlecht: »Some drama, but rambling, self-important person, and question of reliability.« Oral History Summaries, Memo von Linda Kuzmack an Joan Ringelheim, 1. Apr. 1991, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Records Relating to Developing the »Voices From Auschwitz« Audio Theater, 1991-1993, 2004.097, Box 1, Folder: Fortunoff Video Archive – Permission – Audio Theater Oral History Info.

wie sich die Anforderungen eines großen Museums mit angegliederter *Oral History*-Abteilung von Initiativen unterschieden, bei denen die *Oral Histories* von Anfang an im Mittelpunkt standen. *Oral History Interviews* aufzunehmen, um bestimmte, im Vorhinein festgelegte Darstellungen zu illustrieren oder erwünschte Äußerungen zu generieren, verstößt gegen alle Regeln der geschichtswissenschaftlichen Methode *Oral History*. Fairerweise muss jedoch gesagt werden, dass auch das USHMM um diesen Umstand wusste. »Obviously the requirements for the permanent exhibition are likely to be very different – from that – required by scholars et al. [...]«, gestand Martin Smith ein.²⁸ Nach Fertigstellung der Dauerausstellung und Eröffnung des Museums im Jahr 1993 war das *Oral History Department* nicht mehr unmittelbar den speziellen Anforderungen der Ausstellungskuratoren unterworfen. Unter Leitung von Joan Ringelheim konnte in den folgenden Jahren ein *Oral History*-Programm aufgezogen werden, das die Zeitzeugen in den Mittelpunkt rückte und den Interviewern größere Freiräume ließ.²⁹

Aurale oder audiovisuelle Interviews?

Eine Frage, die sich nur das USHMM stellte

Weder das Fortunoff Video Archive noch die Shoah Foundation stellten die Herstellung ausschließlich audiovisueller *Holocaust Oral Histories* in Frage. Das FVA, das als erste Initiative audiovisuelle Interviews mit Holocaust-Überlebenden aufgezeichnet hatte, sah diese spezielle Form der Oral

28 Handschriftliche Notiz von Martin Smith an Linda Kuzmack, Nov. 1988, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director – Holly Snyder 1991-1992, 1998-030, Box 1. Siehe auch Oral History Summaries, Memo von Linda Kuzmack an Joan Ringelheim, 1. Apr. 1991, USHMM, Institutional Archives, Oral History Department: Records Relating to Developing the »Voices From Auschwitz« Audio Theater, 1991-1993, 2004.097, Box 1, Folder: Fortunoff Video Archive – Permission – Audio Theater Oral History Info. »The summaries are designed for the Permanent Exhibition and computer Learning Center. Therefore, they often include highlighted, or emotionally powerful incidents, with comments to guide filmmakers. These comments must remain, even though they may appear judgmental to you.«

29 Joan Ringelheim, »Oral History. A Sketch About Questions«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Foundation Auschwitz, 1995), 215. Siehe auch dies., »Témoignages et écrans«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps* (Brüssel: 1996), 83. »We have different styles: some of us remain quieter longer than others, some of us tend to ask more questions than others. We do not advocate any one style of interview.«

History als ihr Markenzeichen an und beabsichtigte, wie bereits ausgeführt, *Principal Repository* für *Video Testimonies* in den Vereinigten Staaten zu werden.³⁰ An verschiedenen Stellen wurden die Vorzüge audiovisueller Zeugnisse betont:

Video is important because the voice as such, without a visible source, remains ghostly. That is, when you take away the visual, when you just hear the voice, the effect is that of disembodied sound, as if from the dead, from an absence. Voice has its own affective quality, but we feel it essential to add a face to that voice, to reduce the ghostliness, even to re-embody the voice.³¹

Ebenso wenig ist von der Shoah Foundation bekannt, dass zu irgendeinem Zeitpunkt die Aufnahme auraler Interviews in Betracht gezogen worden wäre. Die Vorstellung, dass eine von Steven Spielberg gegründete Organisation aus Universal City, dem Zentrum der amerikanischen Filmindustrie, Interviewer mit Tonaufnahmegeräten losschicken könnte, um lediglich die Stimmen von Holocaust-Überlebenden ohne ihr Bild aufzunehmen, ist abwegig. Die Shoah Foundation ist unwiderruflich mit ihrem filmindustriellen Hintergrund verbunden.³²

Das U.S. Holocaust Memorial Museum hingegen hat sowohl aurale als auch audiovisuelle Interviews aufgenommen. Intern wurde diskutiert, welche Art von *Oral History* besser für die Dauerausstellung geeignet sei. Martin Smith bevorzugte aurale Interviews. Er argumentierte, dass es den Besuchern einfacher fiele, sich mit körperlosen Stimmen zu identifizieren als mit audiovisuellen Darstellungen von Überlebenden. Insbesondere der Altersunterschied zwischen Zeitzeugen und Besuchern könne die Identifikation erschweren, so mutmaßte er, denn jüngere Besucher würden sich nicht für Zeitzeugen interessieren, die ihr hohes Alter nicht verbergen könnten.³³ Linda Kuzmack konstatierte, dass die Konfrontation der Besucher ausschließlich mit den Stimmen der Holocaust-Überlebenden einen theatralischen, jedoch keinen authentischen Effekt habe: »The horror becomes real by watching expressions on the faces of the survivors as they describe

30 Hartman, *The Archive in the 1990's*.

31 Hartman, Balfour und Comay, *Ethics*, 494. Siehe auch Hartman, *Preserving*, 54. »Videotaped testimony, which adds body to voice, so that we see the witness reliving his memories, is the closest we will ever get to the person.«

32 Dubner, *Steven the Good*, 234.

33 Videotestimonies in the Exhibition, Interoffice Memorandum von Linda Kuzmack an Shaiké Weinberg, Michael Berenbaum, Martin Smith, 13. Juli 1989, USHMM, Institutional Archives, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment Development of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside Historians, 1998-038.2, Box 13, Folder: Oral History 3.

events that happened to them.«³⁴ Der Konflikt – einer von vielen – zwischen Smith und Kuzmack wurde nicht entschieden. Unter der Leitung Ringelheims wurden weiterhin sowohl aurale als auch audiovisuelle Interviews aufgenommen. Für Ringelheim war der Eindruck auraler Interviews intimer, da ihre Rezeption größere Konzentration verlange. Audiovisuelle Interviews hingegen kämen den Erwartungen und medialen Kompetenzen von Schülern und Studenten entgegen, so dass sie besser für pädagogische Zwecke geeignet seien.³⁵ Mitte der 1990er Jahre war das Verhältnis zwischen audiovisuellen und auralen Interviews relativ ausgeglichen. Das USHMM verfügte über 2.600 audiovisuelle und 2.000 aurale Interviews.³⁶ Heute sind es etwa 6.000 audiovisuelle und 3.000 aurale Interviews.³⁷ Es gibt somit auch im USHMM eine Tendenz zu videographierten Interviews.

Aurale und audiovisuelle Interviews haben einen unterschiedlichen Effekt auf die Rezipienten. *Oral Historian* Alessandro Portelli meinte, dass ein aurales Interview den Beitrag des Interviewers hervorhebe, da dessen Stimme gleichberechtigt auf der Tonaufnahme erklinge.³⁸ Eine Videoaufnahme hingegen bevorzugt die Zeitzeugen, da nur sie im Blick der Kamera sind und die Interviewer lediglich aus dem Off mit ihrer Stimme zu dem Video beitragen.³⁹ Ähnlich kann Andree Michaelis verstanden werden. Er hob hervor, dass der Blick der Kamera die Aufmerksamkeit des Zuschauers in einer dialogfeindlichen Weise auf die erzählende Person fixiere, die der Zuschauer nun beobachten könne, ohne sich mit ihr auseinandersetzen zu

34 Ebd.

35 Ringelheim, *Témoignages et écrans*, 85. »Most interesting is that many of the people seem to be able to be more open with the medium of audio. There is a greater intimacy to the conversation than is typically developed in the video interview. It may also be that the audience's concentration will be different as well when listening to these tapes. Is it possible that we hear more by not seeing – at least sometimes? Needless to say, video is still important, especially for educational purposes, given the prevalence of video in the lives of students. Still, one can wonder about the effects of the different media.«

36 Ebd., 82.

37 Es handelt sich jeweils um selbst aufgenommene als auch von anderen Organisationen erstandene Interviews.

38 Alessandro Portelli, *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), 14-15.

39 Denkbar ist auch eine Kamereinstellung, die sowohl die Zeitzeugen als auch die Interviewer abwechselnd oder gleichzeitig filmt. Diese Einstellung wurde jedoch nur sehr selten angewendet. Auf diese Möglichkeit angesprochen gab Dori Laub an, dass er es als ablenkend empfinden würde. Die Beziehung zwischen Interviewer und Interviewtem sei zwar sehr wichtig, im Zentrum müsse jedoch der Überlebende stehen. Laub, *Im Gespräch mit Dori Laub. Eine Ausnahme bildet beispielsweise das Interview FVA, HVT-1101, Eva B., Interviewer Lawrence Langer und Dori Laub*, 30. Apr. 1988. Hier wurde experimentell eine zweite Kamera eingesetzt, um alternierend sowohl die Zeitzeugin als auch die Interviewer aufzunehmen.

müssen: »So bieten die videographierten Zeugnisse des VHA [Visual History Archive der Shoah Foundation] dem Rezipienten der Videos weniger eine Situation der Nähe als vielmehr einen Modus der objektivierenden Distanz.⁴⁰ Dem lässt sich entgegenhalten, dass in der Regel die Kamera in Augenhöhe über die Schulter der Interviewer filmt und die Position und Sicht der Fragesteller imitiert. Den Zuschauern wird somit ermöglicht, sich mit den Interviewern, deren Blick sie teilen, zu identifizieren und so zu einem Teil des Dialogs zu werden. Aus diesem Grund ist diese Einstellung, die als subjektive Kameraeinstellung oder *point-of-view shot* bezeichnet wird, auch häufig in Spielfilmen zu finden. Ob die Identifikation mit den Protagonisten über eine perspektivische Einbindung in die Dialogsituation gelingt, bleibt jedoch dahingestellt.

Shoah Foundation: Aufnahme, Ausbildung der Interviewer

Die Interviewprogramme des Fortunoff Video Archives und des U. S. Holocaust Memorial Museums entwickelten sich allmählich. Nach und nach weiteten sie ihre Tätigkeiten aus und gingen Kooperationen mit anderen Organisationen im In- und Ausland ein. Die Shoah Foundation hingegen setzte gänzlich neue Maßstäbe, sowohl im Hinblick auf den Grad der Organisation, den Umfang der Tätigkeit als auch die Schnelligkeit, mit der ein beispielloses *Oral History*-Projekt umgesetzt wurde. Innerhalb kurzer Zeit wurden 38 *regional offices* eingerichtet, die die Produktion der Interviews vor Ort koordinierten.⁴¹ Die Interview-Teams, die in der Regel aus einem Interviewer und einer Kamerafrau/einem Kameramann bestanden, nahmen im Akkord Interviews auf. Vier Interviews pro Tag und das an fünf Tagen in der Woche, so Wieviorka, sei die Vorgabe an jedes Team gewesen.⁴² Eine »Wasserstandsmeldung« auf der Webseite der Stiftung informierte täglich über die Anzahl der bereits aufgenommenen Interviews. 480 Interviews wurden bis Ende 1994 produziert – dies war jedoch lediglich der Vorlauf. 1995 steigerte die Shoah Foundation ihren Output erheblich und nahm 8.971 weitere Interviews auf. (Zur Erinnerung: Das Fortunoff Video Archive hatte fünf Jahre benötigt, um die ersten 1.000 Interviews

⁴⁰ Michaelis, Erzählräume, 355.

⁴¹ Die *regional offices* wurden in folgenden Orten in folgender Reihenfolge eröffnet: Los Angeles, Miami, New York, Toronto, Chicago, Sydney, Paris, Amsterdam, Zagreb, St. Petersburg, Jerusalem, Frankfurt, Buenos Aires, Prag, Bratislava, Warschau, Budapest, Bukarest, Johannesburg, Chişinău (Moldawien), London, Minsk, Odessa, Thessaloniki, Moskau, Vilnius, Zürich, São Paulo, Bogotá, Caracas, Quito, Rom, Wien, Stockholm, Philadelphia, Mexiko City und Melbourne. Siehe Survivors of the Shoah Visual History Foundation Regional Offices, Internal Archives.

⁴² Wieviorka, Era, III.

aufzuzeichnen.)⁴³ 1996 lief die Produktion auf Höchststouren und es entstanden 15.932 Interviews, die größte Anzahl, die die Stiftung jemals binnen eines Jahres aufnehmen sollte. 1997 wurden weitere 14.052 und im darauffolgenden Jahr 11.282 Interviews geführt. Im Zeitraum von August 1994 bis Ende 1998, also in nicht einmal viereinhalb Jahren, hatte die Shoah Foundation ihr selbst gestecktes Ziel erreicht und 50.000 *Holocaust Oral Histories* produziert. Ab diesem Zeitpunkt begann sie, ihre Arbeit zurückzufahren. Der logistische Apparat ließ sich jedoch nicht von heute auf morgen stoppen und so zeichnete die Shoah Foundation weiterhin Interviews auf (1999 waren es 818, 2000 noch 771 und 2001 noch 496). Erst im Jahr 2002 stellte die Stiftung die Aufnahmen weitestgehend ein.⁴⁴ In den folgenden Jahren wurden nur einzelne Interviews geführt, es handelte sich vornehmlich um Interviews mit Überlebenden, die bereits interviewt worden waren, oder um Zeitzeugen des Genozids in Ruanda und Kambodscha.⁴⁵

Die Ausbildung der zahlreichen Interviewer und Kameralente – insgesamt verfügt die Shoah Foundation über Kontakte zu 15.073 Interviewern und Videographen⁴⁶ – musste zwangsläufig wesentlich standardisierter umgesetzt werden als bei anderen *Oral History*-Archiven. Die Regionalbüros beziehungsweise die Zentrale in Los Angeles veranstaltete zweitägige Workshops, auf denen die Interviewer mit Grundlagen der Geschichte des Holocaust und der Interviewführung vertraut gemacht wurden. Um eine gleichbleibende Qualität der Schnellausbildung zu erreichen, wurden zahlreiche Lehrvideos produziert, die auf den Workshops eingesetzt wurden. Es entstanden Filme, die zeigen, wie sich Interviewer und *videographer*, so wurden die Kameralente genannt, optimal auf ein Interview vorbereiten. Mittels nachgestellter Szenen demonstriert ein solches Lehrvideo beispielsweise den idealtypischen Ablauf am Tag des Interviews: Eine Interviewerin und ein Videograph treffen sich vor dem Haus des Zeitzeugen, um sich gemeinsam vorzustellen. Während der Videograph nach einer geeigneten Stelle für die Aufnahme sucht, schaut sich die Interviewerin private Fotos des Überlebenden an und entscheidet, welche davon während des Interviews gezeigt werden. Der Videograph baut die Kamera und die Beleuchtung auf und befestigt einen Zettel an der Haustür: »Please do not disturb. Taping in progress. Thank you for your cooperation.« Das Telefon wird abgeschaltet, Getränke und Taschentücher bereitgestellt, das *Release*

43 Hartman, *About the Yale Archive*, 252.

44 *Testimonies Recorded*, Internal Archives. In der Zwischenzeit verwies sie Interviewanfragen, die von Zeitzeugen an die Stiftung herangetragen wurden, an das Fortunoff Video Archive.

45 Donna Casey, Archivarin, SF, Gespräch mit dem Autor am 29. März 2013.

46 Donna Casey, Archivarin, SF, Gespräch mit dem Autor am 20. Nov. 2012.

Agreement wird unterschrieben und eine Tafel mit den Aufnahmeinformationen erstellt. Anschließend beginnt das Interview mit der Frage: »Can you tell me your full name and spell it for me?«⁴⁷ Es entstanden noch eine Reihe weiterer relativ aufwendig produzierter Lehrvideos, die die praktischen Aspekte der Interviewaufnahme thematisierten.⁴⁸ Zusätzlich gab es *videotaped lectures*, die historisches Wissen über den Holocaust vermittelten. Die meisten dieser Vorträge wurden von Michael Nutkiewicz gehalten, der zu Themen wie Auschwitz, die Ghettos, jüdisches Leben vor dem Krieg, die Einsatzgruppen oder über verschiedene Regionen, beispielsweise über Transnistrien und Ungarn, sprach. Einen gewichtigen Teil nahm die Interviewführung selbst ein. In Videos wurde die Fragetechnik vermittelt und der Umgang mit Emotionen diskutiert. Die Ausbildung fand jedoch nicht ausschließlich über Lehrvideos statt. Die Interviewer trafen sich zu Vor- und Nachbesprechungen in größeren Gruppen und erhielten darüber hinaus umfangreiche schriftliche *guidelines*, darunter den *Topical Questions Catalogue*, ein Fragenkatalog, der im Laufe der Zeit auf 700 Fragen anwuchs, an denen sich die Interviewer orientieren konnten.⁴⁹

Die Interviews der Shoah Foundation entstanden zumeist im häuslichen Umfeld der Überlebenden. Einerseits war dies die kostengünstigste Lösung, andererseits entsprach es den Wünschen der Zeitzeugen, die sich in ihrem eigenen Heim präsentieren wollten, wo sie zudem von ihren Angehörigen unterstützt werden konnten. Diese Praxis unterschied die Shoah Foundation vom Fortunoff Video Archive und auch vom U. S. Holocaust Memorial Museum, die Aufnahmen in einem Studio bevorzugten. Für das Fortunoff Video Archive war es wichtig, dass die Zeitzeugen in ihre Erinnerung eintauchen konnten, ohne durch ihre gewohnte Umgebung abgelenkt zu werden.⁵⁰ Das U. S. Holocaust Memorial Museum legte großen Wert auf Interviews in Ausstellungsqualität, die am besten in einem Studio erzielt werden konnte.⁵¹

Neben der häuslichen Atmosphäre war es der Shoah Foundation sehr wichtig, die Angehörigen der Überlebenden in das Interview zu integrieren.

47 Interviewer Training: At the Interview / VHS, USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, Internal Archives, Media ID: ALTO3102.

48 So gab es Videos, die über die *postproduction* informierten. Interviewer Training: the paperwork process / VHS, USC SF, Internal Archives, Media ID: ALTO2948.

49 Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Topical Questions (1997). Siehe zum Topical Questions Catalogue auch Michaelis, Erzählräume, 234.

50 Wieviorka, Era, 109.

51 Oral History Report: An Overview of the Process and Initial Steps, August 20, 1988, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, 1998-011, Box 26 of 36, Folder: Oral History (1 of 2).

ren. Zumeist am Ende des Interviews traten diese vor die Kamera, um mit der oder dem Überlebenden ein Gruppenbild zu bilden.⁵² Christopher Browning kritisierte an dieser Praxis, dass die Anwesenheit von Familienmitgliedern unter Umständen das Sprechen über sensible oder tabuisierte Themen wie beispielsweise Sexualität und sexuelle Gewalt verhindern könne.⁵³ Insbesondere die Anwesenheit von Kindern und Enkelkindern der Zeitzeugen sollte jedoch das positive Vermächtnis des Überlebens und den dauerhaften Sieg über den Völkermord visualisieren. Das Familiengruppenbild als integraler Bestandteil der Interviews soll eine der wenigen Vorgaben von Steven Spielberg gewesen sein und wurde zu einem Markenzeichen der Shoah Foundation, das in annähernd der Hälfte aller Interviews zu finden ist.⁵⁴ Es kann eine bildsprachliche und dramaturgische Nähe zu *Schindlers Liste* nicht verbergen, an dessen Ende die realen Schindlerjuden in einer langen Reihe aufgereiht ans Grab Oskar Schindlers in Jerusalem treten. Untertitelt ist diese Szene mit den Sätzen: »There are fewer than four thousand Jews left alive in Poland today. There are more than six thousand descendants of the Schindler Jews.«

Eine Bilanz dieser Darstellung ergibt, dass die Gemeinsamkeiten der drei untersuchten Organisationen größer sind als ihre Unterschiede. Hinsichtlich der Form stellen der Ort des Interviews (Studio oder private Räumlichkeiten der Zeitzeugen) und die Anzahl der Interviewer (ein oder zwei) die größten Unterschiede dar. Die Technik, die Kameraführung, die Länge der Interviews, die organisatorischen Abläufe sind auffallend ähnlich. Inhaltlich sind die Unterschiede und Gemeinsamkeiten schwieriger zu bewerten. Die grundsätzliche narrative Modellierung der Interviews ähnelt sich jedoch. Unterschiede gibt es bei der Qualifikation der Interviewer sowie bei der eingesetzten Fragetechnik. Die tendenziell strukturierteren Fragen der Shoah Foundation ermöglichen unter Umständen den Überlebenden erst, ein Narrativ ihrer Lebensgeschichte zu bilden. Andererseits kann ein

52 Zuweilen traten Angehörige auch zu Beginn des Interviews vor die Kamera. Es wurden jedoch bei Weitem nicht in allen Interviews Angehörige eingebunden.

53 Browning, *Remembering*, 185 u. 190.

54 USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, *Interview Guidelines* (Los Angeles: University of Southern California, 2007), 15, 26, 519 von 51.348 Interviews verfügen über den Index-Begriff *loved ones' introduction*, der auf die Anwesenheit von den Zeitzeugen nahestehenden Personen vor der Kamera verweist. Siehe auch Thomas Schuler, »Warum Wissenschaftler und ehemalige Mitarbeiter dem Archiv der Shoah-Stiftung mit gemischten Gefühlen gegenüberstehen. Es gibt kein Happy-End des Holocaust«, *Berliner Zeitung* (14. Nov. 1998), <http://www.berliner-zeitung.de/newsticker/warum-wissenschaftler-und-ehemalige-mitarbeiter-dem-archiv-der-shoah-stiftung-mit-gemischten-gefuehlen-gegenueberstehen-es-gibt-kein-happy-end-des-holocaust-10917074,9509590.html> (1. Nov. 2015); Michaelis, *Erzählräume*, 241.

Übermaß an vorstrukturierten Fragen den vorsichtigen und langsamen Aufbau einer sensiblen Erzählung zerstören.⁵⁵ Das Gleiche lässt sich für das Fortunoff Video Archive konstatieren. Auch hier wurde so manches Interview von der beherrschenden Position der Interviewer überlagert. So lässt sich festhalten, dass ein entspanntes, von gegenseitiger Sympathie getragenes Interview erfolgversprechender ist als die formale Ausbildung der Interviewer.⁵⁶ Zudem können die Bedürfnisse der potentiellen Rezipienten sehr verschieden sein. Die einen suchen nach Informationen über ein bestimmtes Ereignis oder über einen bestimmten Ort und sind über kleinteilige Fragen froh, wohingegen die nächsten zu erfahren trachten, wie sich Erinnerung in Erzählung manifestiert, und aus diesem Grund den ungestörten Redefluss bevorzugen.

Auch aus der Perspektive der Zeitzeugen kann kein eindeutiges Urteil gefällt werden. Eine *social therapy*,⁵⁷ wie sie beispielsweise Dori Laub für das Fortunoff Video Archive durchführte, war möglicherweise nicht für alle Überlebenden die beste Wahl, da sie eine große psychologische Belastung bedeuten konnte. Die Interviewer der Shoah Foundation hatten in der Regel weniger psychologische und historische Kenntnisse. Dafür wurden die Videos im eigenen Zuhause unter der Obhut der Angehörigen durchgeführt und es fiel ein wenig von Steven Spielbergs Glanz auf die Überlebenden.⁵⁸ Die Experimente des USHMM mit unterschiedlichen Fragetechniken bedeuteten vermutlich für manche Überlebenden eine negative Interviewerfahrung. Vielleicht wurde dies durch die Anerkennung und Genugtuung aufgewogen, an einer nationalen Holocaust-Ausstellung mitzuwirken.

Phase 2: Erschließung, Konservierung und Verbreitung

»By 2001 we will have entered the second phase of the Video Archive's mission.«⁵⁹ Als Geoffrey Hartman diese Ankündigung machte, hatte das Fortunoff Video Archive mit über 4.000 Interviews die überwiegende Mehrheit seiner *Testimonies* aufgenommen und konzentrierte sich nun, in der zweiten Phase, auf die Katalogisierung, Konservierung und Erschlie-

55 Browning, *Remembering*, 5 f.

56 Nathan Beyrak, »To Rescue the Individual Out of the Mass Number. Intimacy as a Central Concept in Oral History«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us* (Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995), 141.

57 Wieviorka, *Era*, 108.

58 Ebd., 125.

59 Hartman, *Beginning the Second Phase*.

ßung. Ganz ähnlich verfahren die Shoah Foundation und das U. S. Holocaust Memorial Museum, die Ende der 1990er Jahre ihre großen Aufnahmeprojekte auslaufen ließen. Die zweite Phase diente dazu, die Informationen der jeweils mehrere tausend Stunden Interviewmaterial dauerhaft zu erhalten und für Studenten, Schüler, Wissenschaftler, Lehrer, Filmemacher, Künstler und viele andere zugänglich zu machen.

Erschließung: Katalogisierung, Indexierung, Transkription

Nachdem Ende der 1990er Jahre der Großteil der Interviews aufgenommen worden war, richteten die drei Organisationen ihr Hauptaugenmerk auf deren Erschließung. Dabei verfolgten sie unterschiedliche Ansätze. Das Fortunoff Video Archive beließ es bei der Katalogisierung der Interviews, die Shoah Foundation entwickelte zusätzlich ein umfangreiches Indexsystem und das U. S. Holocaust Memorial Museum bevorzugte die Transkription der Interviews. Diese drei Systeme haben unterschiedliche Vor- und Nachteile und spiegeln in einem gewissen Maße den Charakter der Institutionen wider.

Katalogisierung

Zur Katalogisierung ist nicht viel zu sagen: Es ist die notwendige Grundlage, um die auf den Bändern abgespeicherten Informationen nutzbar zu machen. Sie ermöglicht die computer- und seit einigen Jahren internetbasierte Auffindung der Interviews unter bestimmten Merkmalen, wie Signaturen der Interviews, Namen der Interviewten – bei dem FVA nur die Vornamen – oder der Interviewer sowie das Aufnahmedatum oder der Aufnahmeort.⁶⁰ Zur weiteren Erschließung hat das Fortunoff Video Archive zudem in den Jahren 1990 und 1994 den *Guide to Yale University Library Holocaust Video Testimonies* herausgegeben, der in drei Teile gegliedert ist. Der erste und umfangreichste Teil beinhaltet Zusammenfassungen der Interviews, der zweite Teil besteht aus einer alphabetischen Auflistung der Zeitzeugen und der dritte Teil ist ein Stichwortverzeichnis, das thematisch und geographisch gegliedert ist.⁶¹ Zudem liegen zu einzelnen Interviews

60 Zur Entwicklung des Katalogsystems des FVA siehe Sandra Rosenstock, »From the Archivist's Desk«, in: Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale (Hg.), Newsletter (New Haven: 1985); Rudof, A Yale University and New Haven Community Project. From Local to Global, 98.

61 Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, *Guide to Yale University Library Holocaust Video Testimonies / Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* (New York: Garland Publishing, 1990).

handschriftliche Notizen vor, die jedoch nicht digitalisiert sind und strenggenommen nicht zur Katalogisierung gehören. Zusätzlich existiert eine Liste von Gegenständen – zumeist Fotos, autobiographische Schriften, Notizbücher und Ausweise –, die die Zeitzeugen dem FVA überlassen haben.⁶²

Indexierung

Die Shoah Foundation erweiterte ihren Katalog um ein umfangreiches Indexsystem. Es ist ein ausgefeiltes Werkzeug, das dazu dient, den Inhalt der Interviews in möglichst viele analytische und deskriptive Kategorien einzuteilen. Es ähnelt damit der vor allem in der sozialwissenschaftlichen Forschung Anwendung findenden Codierung von Daten, die es ermöglicht, größere Datenmengen zu beschreiben, miteinander zu verbinden und ihre Kernelemente zu validieren.⁶³ Die Shoah Foundation unterteilte zur Indexierung das Interview in Segmente, die mit einem *time code* versehen wurden. Jedem Segment konnten im Anschluss Indexbegriffe zugeteilt werden. Die Interviewsegmente waren zunächst unterschiedlich lang und die mit der Indexierung betrauten Personen, sogenannte *Indexer*, konnten den Segmenten eigenständig Begriffe und Kategorien zuweisen. 2001 wurde die Indexierung evaluiert und anschließend vereinheitlicht. Seitdem wird jedes Interview in einminütige Segmente eingeteilt und es können zudem nur noch Indexbegriffe verwendet werden, die Bestandteil eines mittlerweile auf 50.000 Wörter angewachsenen Thesaurus sind.⁶⁴

Das *Indexing* hat zwei gravierende Nachteile: Erstens können die einzelnen *Indexer* nicht alle 50.000 Indexbegriffe parat haben, so dass jede Indexierung von dem historischen Wissen, den Sprachenkenntnissen und möglicherweise persönlichen Schwerpunktsetzungen und Interessen der jeweiligen Bearbeiter abhängig ist. Zweitens ist sowohl die Indexierung als auch die Erstellung des zugrundeliegenden Index-Wortschatzes eine schöpferische Tätigkeit, die den Inhalt der Interviews vorstrukturiert. So ist der Thesaurus der Shoah Foundation von Saul Friedländer und seinen Mitarbeitern an der University of California, Los Angeles (UCLA) entwi-

62 Stephen Naron und Manuscripts and Archives Staff, Guide to the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies Collection of Related Documents and Ephemera (New Haven: Yale University Library Manuscripts and Archives, 2011), <http://drs.library.yale.edu/fedora/get/mssa:ms.1913/PDF> (1. Nov. 2015).

63 Für die Grundlagen des qualitativen sozialwissenschaftlichen Codierens siehe Glaser und Strauss, *Grounded Theory*, 101–115.

64 Crispin Brooks, Kurator, SF, Gespräch mit dem Autor am 20. Nov. 2012, Los Angeles, University of Southern California. Der Thesaurus wurde 1995 initiiert. Im Jahr 2000 umfasste die Liste noch 16.000 Wörter. »Making the Archive Accessible«, *PastForward*. The Newsletter of the Shoah Foundation 4 (Herbst 2000).

ckelt worden und offenbart einen sozialhistorischen Schwerpunkt. Es gibt zahlreiche Indexbegriffe, die die Lebensverhältnisse in Lagern, Ghettos und Gefängnissen erfassen oder sich auf Zwangsarbeit und militärische Ereignisse beziehen. Kulturgeschichtliche Aspekte werden hingegen weniger stark berücksichtigt. Emotionen werden beispielsweise unter der seltsam anmutenden Umschreibung *attitudes towards* ... subsumiert. Auffällig ist zudem, dass es keine »Meta-Stichworte« gibt, die die audiovisuellen Aspekte der Interviews wie Gestik und Mimik, die Sprechweise, Emotionen und Ähnliches erfassen. Die Indexliste ist prinzipiell veränderbar. Anpassungen können allerdings nur sehr behutsam vorgenommen werden. Da bereits indexierte Interviews nicht berücksichtigt werden, würde eine grundsätzliche Änderung der Index-Richtlinien und -Begriffe die Suchergebnisse verfälschen. Ein Beispiel hierfür lieferte Crispin Brooks, der Kurator der Shoah Foundation. Die Stiftung besitze, so schilderte er, einige Interviews mit Überlebenden des Völkermords in Ruanda. Bei der Indexierung dieser Interviews sei überlegt worden, neue Indexkategorien hinzuzufügen, um Emotionen besser zu erfassen, beispielsweise durch Begriffe wie *weeping* oder *laughing*. Diese Änderungen im Indexsystem würden jedoch dazu führen, dass eine Suche nach weinenden oder lachenden Zeitzeugen ausschließlich zu Interviews über den ruandischen Genozid führten. Das Suchergebnis würde suggerieren, dass nur Überlebende des Völkermords in Ruanda in den Interviews weinten oder lachten.⁶⁵ Dieses Beispiel verweist auf ein weiteres Problem, dessen epistemologische Implikationen gravierend sind. Das für den Holocaust entwickelte Indexsystem wird auf andere Völkermorde angewendet, wobei diese in Kategorien des Holocaust verortet werden, ohne auf die spezifischen Besonderheiten der unterschiedlichen Ereignisse einzugehen. Somit sagt der Thesaurus viel über die historischen Trends und Paradigmen seiner Entstehungszeit aus und kann (oder muss) mehr als 15 Jahre nach seiner Entstehung selbst historisiert werden.

Ich möchte jedoch nicht die Vorteile der Indexierung verschweigen. Begriffe können hierarchisiert und in Gruppen zusammengefasst werden. Dies ist besonders hilfreich bei der Nennung von Orten, Regionen und Personen, da diese mitunter mehrere Namen besitzen. Beispielsweise können die unterschiedlichen Namen der ukrainischen Stadt Lwiw oder L'viv, die auf Russisch Lvov transliteriert wird und auf Polnisch Lwów und auf Deutsch als Lemberg bezeichnet wird, durch das Indexsystem in einer Gruppe zusammengeführt werden, wohingegen eine einfache Stich-

65 Crispin Brooks, Kurator, SF, Gespräch mit dem Autor am 20. Nov. 2012, Los Angeles, University of Southern California.

wortsuche unter Umständen ins Leere laufen würde.⁶⁶ Gerade diejenigen Ereignisse des Holocaust, die durch große sprachliche Disparität gekennzeichnet sind, lassen sich durch den Index erforschen, wie Crispin Brooks am Beispiel der Ukraine dargelegt hat.⁶⁷

Transkribierung

Eine Alternative beziehungsweise Ergänzung zur Indexierung ist die Transkribierung der *Holocaust Oral Histories*. Auf sie hat das USHMM gesetzt. Die Transkription eines Interviews dauert etwa doppelt so lange wie dessen Indexierung und ist somit kostspieliger. Zieht man jedoch den größeren technischen Aufwand der Indexierung in Betracht (sie benötigen aufwendige Applikationen), so fallen die Zusatzkosten einer Transkription geringer aus.⁶⁸ Eine Transkription hat den großen Vorteil, dass die Rezipienten der Interviews ihre Suchbegriffe selbst wählen können und somit eine Vorklassifizierung der Ergebnisse durch den Index und seine Querverbindungen umgangen wird. Andererseits können ungenügendes Wissen oder fehlende Kreativität auf Seiten der Suchenden zur Vernachlässigung wichtiger Aspekte führen, auf die ein Index verwiesen hätte.

Im Rahmen des Projekts *Zeugen der Shoah: Das Visual History Archive in der schulischen Bildung* hat das Center für Digitale Systeme (CeDIS) an der Freien Universität Berlin die deutschsprachigen Interviews der Shoah Foundation und einige andere transkribiert. Folgende Vorteile einer Transkription wurden angeführt: Sie böten eine zitierfähige Basis für wissenschaftliche Untersuchungen und der emotionale Zugang weiche einem stärker sachbezogenen und auf die Biographie der Zeitzeugen ausgerichteten. Zudem werde das Verständnis von fremdsprachigen Akzenten und Dialekten erleichtert. Darüber hinaus kann die Transkription selbst zum Untersuchungsgegenstand werden. Sie ermögliche einen Vergleich der geschriebenen Sprache mit der audiovisuellen Dimension eines *Oral History Interviews*.⁶⁹

66 Making the Archive Accessible, 8.

67 Crispin Brooks, »Visual History Archive Interviews on the Holocaust in Ukraine«, in: Center for Advanced Holocaust Studies (Hg.), *The Holocaust in Ukraine*. New Sources and Perspectives (Washington, D.C.: U. S. Holocaust Memorial Museum, 2013), 17-62.

68 Neal Guthrie, Translation and Access to the USHMM's Witnesses, Collaborators, and Perpetrators Oral Testimony Project, *Truth and Witness*. An International Workshop on Holocaust Testimonies (Wiener Library, London 2012).

69 Helga Woggon, »Transkription und Übersetzung. Video-Interviews als Lesetexte«, in: Sigrid Abenhausen u. a. (Hg.), *Zeugen der Shoah*. Die didaktische und wis-

Ähnlich wie bei der Indexierung gibt es bei Transkriptionen große Qualitätsunterschiede, die sowohl von den individuellen Befähigungen der Transkripteure als auch von den Transkriptionsrichtlinien abhängen. In der Regel werden die Transkriptionen nicht nach einheitlichen sozialwissenschaftlichen Kriterien erstellt. Das bedeutet, Sprechweise, Sprechpausen, Atmung und Störungen sowie Gestik und Mimik werden nicht konsistent erfasst. Es werden lediglich das gesprochene Wort niedergeschrieben sowie längere Pausen und unverständliche Wörter und Satzteile markiert, was für die meisten historischen Bearbeitungen ausreichend ist. Für die Interpretation von *Oral History Interviews* sind Transkriptionen ein zweischneidiges Schwert. Sie bieten einen schnellen Zugriff, der eine qualitative Erschließung und vergleichende Analyse ermöglicht, was von den Rezipienten in der Regel sehr geschätzt wird. Dies führt jedoch dazu, dass das eigentliche aurale beziehungsweise audiovisuelle Dokument in den Hintergrund tritt und vorrangig seine schriftliche Adaption analysiert wird.⁷⁰ Dies widerspricht den Stimmen, die fordern, dass die Interviews in ihrer Gesamtheit zu berücksichtigen sind.⁷¹ Die Materialfülle führt somit zu einem Dilemma. Die Unmenge an Informationen ist ohne technische Hilfe nicht sinnvoll erschließbar. Gleichzeitig unterwandert jedes Hilfsmittel die Aussagefähigkeit und Besonderheit der Quellen. Der von der Shoah Foundation gewählte Mittelweg führt zwar dazu, dass die Interviews angeschaut werden. Oftmals muss sich dies jedoch auf kurze Ausschnitte beschränken, die keinen umfassenden Einblick in die Dramaturgie des Narrativs, die Entwicklung der Lebenserzählung und den besonderen Charakter eines *Oral History Interviews* geben.⁷²

senschaftliche Arbeit mit Video-Interviews des USC Shoah Foundation Institute (Berlin: Freie Universität Berlin, Center für Digitale Systeme (DeDIS), 2012), 24.

⁷⁰ Sind Transkriptionen unvollständig oder fehlerhaft, verschwinden wichtige Aspekte der Interviews hinter dem geschriebenen Wort. Noah Shenker beispielsweise hat gezeigt, dass sich hinter der Anmerkung »[Technical conversation]« in einer Transkription ein nicht berücksichtigter Austausch zwischen Interviewer und Zeitzeugen verbergen kann, der es wert ist, näher begutachtet zu werden, da in ihm eine Form des *traumatic memory* zum Vorschein komme. USHMM, RG-50.030*0003 Agnes Mandle Adachi, Interviewerin Linda Gordon Kuzmack, 29. Nov. 1990; Shenker, *Embodied Memory*, 44 f.

⁷¹ Joanne Rudof sagte auf einer Konferenz, es gebe keine guten Transkriptionen. Man müsse Wissenschaftler zu einem intensiven und verantwortungsvollen Umgang bringen und sie mit den *Oral History Interviews* und nicht deren Transkriptionen arbeiten lassen. Brüning, Tagungsbericht *Preserving Survivors' Memories*. 20. II. 2012-22. II. 2012, Berlin.

⁷² Hartman kritisiert jedoch, dass auch das Indexing die Zuschauer nicht dazu bringe, die Videos in ihrer Ganzheit zu betrachten. Hartman, *Survivor*, 126 f.

Konservierung

Neben der Erschließung der Interviews mittels Katalogisierung, Indexierung und/oder Transkribierung durfte die Archivierung und Konservierung nicht vernachlässigt werden. Eine große Sorge bereitet(e) den *Oral History*-Archiven die Haltbarkeit der Datenträger. Die Videointerviews wurden vor allem für die Zeit nach dem Ende der Zeitzeugenschaft erstellt und sollen noch in Jahrhunderten einen authentischen Eindruck von Holocaust-Überlebenden vermitteln. Deren Erzählungen haben kein Verfallsdatum, die Datenträger sehr wohl. Da es sich hierbei um neue Speichermedien handelte, gab es über ihre Lebensdauer keine aussagekräftigen Erfahrungswerte.⁷³ Die Originalbänder oder *master copies* mussten unter strenger Kontrolle der Temperatur, Luft-Feuchtigkeit und -Qualität gelagert werden, um sie ohne Fehler und Informationsverlust zu konservieren. Hierzu sind spezielle Lagerräume notwendig, die von allen drei Organisationen mit großem Aufwand eingerichtet wurden.⁷⁴

Um eine optimale Nutzbarkeit der *Holocaust Oral Histories* zu gewährleisten, mussten Kopien auf jeweils aktuellen Datenträgern angefertigt werden. Seit Anfang des neuen Jahrtausends werden digitale Kopien der Videointerviews hergestellt. Dies geschah in mindestens zweifacher Ausführung, so dass eine Version archiviert werden konnte und eine weitere zur Präsentation und zur Distribution der Interviews in andere Forschungseinrichtungen, Museen und Institutionen zur Verfügung stand. Um die riesige Informationsmenge bearbeiten zu können, wurde das FVA 2002 »beta test site for a new robotic preservation system«, was dem Archiv ermöglichte, mit geringem Aufwand eine größere Zahl von Interviews zu konservieren und auf neue Datenträger zu formatieren.⁷⁵ Auch die SF setzt Roboter ein, um die automatische Digitalisierung ihrer mehr als 200.000 Videobänder zu ermöglichen. Die Shoah Foundation hat von ihren analogen Videobändern drei Digitalisierungen in unterschiedlicher Auflösung erstellt. Eine 40-Terabyte-Version für die Nutzung der Interviews am Computer, eine 400 Terabyte große Version in TV-Qualität und zuletzt eine 4.000-Terabyte-Version, die selbst für große Kinoleinwände geeignet

73 Rosenstock, *From the Archivist's Desk*.

74 Rudolf, *From Local to Global*, 12. 1998 eröffnete die Yale University eine neue *library shelving facility*, das eine ideale Aufbewahrung der Bänder garantiert. Die Bänder der SF sind auf Vermittlung des USHMM im National Underground Storage in Pennsylvania gelagert. National Underground Storage, Inc., Bid for Storage of Shoah Foundation archive (8.000 cubic feet), 30. Mai 1996, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

75 Ebd., 13 u. 16 f.

ist. Diese riesige Menge an digitalen Daten erfordert eine große Aufmerksamkeit im Hinblick auf die regelmäßig notwendigen Kopiervorgänge, da bei solchen Datenmengen kleine Fehler große Auswirkungen haben können. Dem technischen Leiter der Shoah Foundation Sam Gustman zufolge ist es gelungen, ein System zu installieren, das mit bloßem Auge sichtbare Fehler nahezu ausschließt.⁷⁶

Der nächste Schritt nach der Sicherung und Archivierung war, den Zugang zum Inhalt der Interviews zu ermöglichen.

Verbreitung

Die *Oral History*-Archive hatten großes Interesse daran, ihre Interviews möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen. Die Interviews wurden nicht lediglich als wertvolles Material für Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen angesehen, die anhand der *Testimonies* ihren historischen, soziologischen oder psychologischen Fragestellungen nachgehen konnten, sondern als Zeugnisse, die von möglichst vielen Menschen angeschaut oder angehört werden sollten, da sie eine Lektion vermitteln, die nicht nur Wissen und Verstehen umfasst, sondern gleichermaßen eine friedliche Gegenwart und Zukunft verspricht und den Überlebenden einen Teil ihrer verloren gegangenen Würde zurückgibt. Die Digitalisierung der Videobänder und ein leistungsfähiges Internet haben es ermöglicht, dass heute problemlos auch große Videodateien ohne Verzögerung fast überall auf der Welt rezipiert werden können. Dies ist jedoch eine sehr junge Entwicklung. Erst 2009 stellte das FVA einige ausgewählte Interviews online und das USHMM zog 2013 mit einem wesentlich größeren Teil seiner Interviewbestände nach.⁷⁷ In den 1990er Jahren, als die meisten Interviews entstanden, zeichneten sich diese Möglichkeiten bereits ab, sie waren in ihrem ganzen Ausmaß jedoch noch nicht vorhersehbar. Heute sind es nicht länger unüberwindbare technische Voraussetzungen, die einen umfassenden Zugriff auf die Interviews verhindern, sondern Fragen des Datenschutzes und der Persönlichkeitsrechte der Zeitzeugen.

Bevor die Interviews mittels Internetstream von zu Hause aus konsumiert werden konnten, gab es zwei Möglichkeiten, auf sie zuzugreifen.

76 Sam Gustman, »Preserving Memories Byte by Byte«, PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation (Herbst 2010), 30 f. Die analogen Videobänder wurden zunächst in das elektronische Format Motion JPEG 2000 überführt, das die Bild- und Tonqualität der Originalbänder beibehält. Hieraus werden Kopien für gängige Abspielformate (beispielsweise MPEG-1, MPEG-2 oder Flash) erstellt. »Preserving the Testimonies«, ebd. (Winter 2010), 9.

77 Rudolf, From Local to Global, 16.

Erstens konnte man zu den Orten fahren, an denen die Interviews archiviert oder präsentiert wurden, und sie dort direkt anschauen.⁷⁸ Einiges Sitzfleisch war notwendig, um die stundenlangen Interviews vor Ort zu rezipieren. Die zweite Möglichkeit war die Vermittlung der *Holocaust Oral Histories* in editierter Form, beispielsweise in Dokumentationen, Lehrprogrammen, Büchern etc.

Mithilfe der FVA-*Testimonies* entstanden Dokumentarfilme, wie etwa *Forever Yesterday* von Laurel Vlock, der 1980 einen Emmy gewann, oder die 2000 von Joshua Greene und Shiva Kumar veröffentlichte Dokumentation *Witness: Voices from the Holocaust*.⁷⁹ Eine erweiterte Version des Dokumentarfilms von Greene und Kumar wurde als Buch veröffentlicht.⁸⁰ Darüber hinaus editierte das FVA ausgewählte Interviews und produzierte eine Reihe von Kurzdokumentationen.⁸¹ 1989 wurde das Handbuch *Elements of Time* herausgegeben, um Lehrern eine Handreichung zur Verwendung der Interviews zu geben.⁸² *Sound Bites* der Interviews wurden sogar in Musikstücken verarbeitet, so in dem dreisätzigen Streichquartett *Different Trains* von Steve Reich, das 1990 einen Grammy gewann.⁸³

Die Shoah Foundation hat bislang elf Dokumentarfilme produziert, die in 50 Ländern ausgestrahlt wurden.⁸⁴ Die erfolgreichste filmische Bearbeitung ist der Dokumentarfilm *The Last Days* von James Moll (Regisseur, Produzent und von 1994 bis 1998 Direktor der Shoah Foundation), der 1999 mit einem Oscar in der Kategorie Bester Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde.⁸⁵ Historische Filmaufnahmen und die Berichte von fünf Überlebenden über die Deportation und Ermordung ungarischer Juden wurden

78 Kooperationspartner, die Zugang zu den Interviews gewährten, waren beispielsweise Museen, die Interviews in ihren Ausstellungen zeigten, aber auch Universitäten, die an das leistungsfähige Internetz angebunden waren und so bereits frühzeitig Zugriff auf die Interviews der SF erhalten konnten.

79 *Forever Yesterday*, D.: Laurel Vlock, USA: Fox 1980; *Witness: Voices from the Holocaust*, D.: Joshua M. Greene und Shiva Kumer, USA, 1999.

80 Greene und Kumar (Hg.), *Witness. Voices from the Holocaust*.

81 Stier, *Committed*, 103.

82 Mary Johnson und Margot Stern Storm (Hg.), *Facing History and Ourselves. Elements of Time* (Brookline: Facing History and Ourselves, 1989).

83 Rudolf, *From Local to Global*, 9.

84 USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, Documentaries (Los Angeles 2014), http://sfi.usc.edu/teach_and_learn/for_educators/resources/documentaries (1. Nov. 2015).

85 *The Last Days*, R.: James Moll, USA: Survivors of the Shoah Visual History Foundation 1998. Ein weiterer Dokumentarfilm, in der *Holocaust Oral Histories* und die Arbeit der Shoah Foundation präsentiert werden, wurde 1996 mit einem Emmy ausgezeichnet. *Survivors of the Holocaust*, R.: Alan Holzman, USA: Survivors of the Shoah Visual History Foundation 1996.

mit der Präzision eines Hollywood-Films (was es gewissermaßen auch war) verwoben.⁸⁶ Von den zur Sprache kommenden Überlebenden existierten bereits Oral History Interviews, die jedoch nicht verwendet wurden. Moll interviewte die Überlebenden noch einmal, um ihre Erzählung besser in das effektive und kohärente Narrativ der Dokumentation einzupassen.⁸⁷ Dieses Vorgehen demonstriert, dass die Qualität der *Holocaust Oral Histories* nicht immer ausreichend für filmische Weiterverarbeitungen ist, die stärker auf den Effekt eingeübter und vorab verfasster Äußerungen setzen, die sich in einminütige Szenen hintereinander schneiden lassen. Neben dokumentarfilmischen Bearbeitungen wurden die Videointerviews zudem für Kunstinstallationen verwendet, wie beispielsweise den *Tree of Testimony* im Los Angeles Museum of the Holocaust. Die Installation des Architekten Hagey Belzberg besteht aus 70 an einer Wand montierten Bildschirmen, die durch Kabel miteinander verbunden sind. Die Kabel symbolisieren den Stamm sowie die Äste des Gedächtnisbaums, die Bildschirme seine Blätter. Die Bildschirme strahlen ununterbrochen *Oral History Interviews* der Shoah Foundation aus (hierzu mehr in Kapitel 7).⁸⁸

Um vor allem Schüler und Studenten zu erreichen, entwickelte die Shoah Foundation multimediale Bildungsprodukte. Die Erziehung der nachfolgenden Generation war und ist ein Schwerpunkt der Shoah Foundation. In der Pressemitteilung, die die Gründung der SF verkündete, hieß es, die Zeugnisse seien das größte Geschenk der Überlebenden an die nachfolgenden Generationen.⁸⁹ Auf der Internetpräsenz der Stiftung stand bereits 1996: »The archive will be used as a tool for global education about the Holocaust and to teach racial, ethnic and cultural tolerance.«⁹⁰ Dies

86 Stephen Holden, »In Hungary, the Final Days of the Final Solution«, New York Times (5. Febr. 1999): E16. Siehe auch Stier, *Committed*, 106 f.

87 Kushner, *Holocaust Testimony*: 288.

88 E. Randol Schoenberg, »The Challenging and Important Task«, News. Los Angeles Museum of the Holocaust (2013), http://www.lamoth.org/files/resources/lamoth_spring2013news_web_5mb.pdf (1. Nov. 2015). Siehe auch Los Angeles Museum of the Holocaust, »Tree of Testimony«, <http://www.lamoth.org/support-the-museum/tree-of-testimony-usc-shoah-fo/> (1. Nov. 2015). Siehe auch Mark Rothman, »Building a Tree of Memory«, *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* (Sommer 2012).

89 Steven Spielberg Announces Creation of Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Pressemitteilung der Shoah Foundation, 31. Aug. 1994, USHMM, Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg. »Providing testimony is an honorable duty, and the greatest gift survivors can give the generations who will follow us.«

90 Internet Archive Wayback Machine, <http://web.archive.org/web/19961218233155/http://vhf.org/> (1. Nov. 2015).

führte so weit, dass die Überlebenden als *Teacher* bezeichnet wurden.⁹¹ Steven Spielberg verkündete in einem TV-Interview: »In a sense the survivors who are still alive today and the survivors who are not, but who gave their testimonies to the Shoah Foundation, each of them survivors becomes teachers, so in that sense they live forever.«⁹² Überlebende teilten den Wunsch, Lehrer zu sein, und betonten, wie wichtig es ihnen sei, mit ihrer Geschichte in die Klassenräume zu gehen.⁹³ Eine Diskussion mit einem Überlebenden könne darüber hinaus, ebenso wenig wie ein Film, jedoch nicht die pädagogische Arbeit der Lehrer ersetzen.⁹⁴ Andererseits wurde die Vereinnahmung von Überlebenden kritisiert. Es könne von ihnen nicht erwartet werden, Antworten auf alle an sie gerichteten Fragen zu finden. Aus diesem Grund hörte beispielsweise Primo Levi auf, vor Schulklassen zu sprechen.⁹⁵ In einem Interview sagte er: »One of the questions that gets repeated and repeated is the question of why it happened, why there are wars, why the camps were built, why the Jews were exterminated, and it is a question to which I have no answer. No one does.«⁹⁶

Um den Mediengewohnheiten von Schülern und Studenten entgegenzukommen, wurden multimediale Bildungsprodukte entwickelt, die die Rezeption der Interviews attraktiver machen sollten. 1998 erschien die CD-ROM *Survivors: Testimonies of the Holocaust*, ein Jahr später die deutschsprachige CD-ROM *Erinnern für Gegenwart und Zukunft*.⁹⁷ Auf den CD-ROMs sind vier *Holocaust Oral Histories* in kurze Segmente untergliedert, zu denen historische und geographische Zusatzinformationen sowie histo-

91 Michael Berenbaum, »Survivors as Teachers«, in: Bruce Zuckerman u. a. (Hg.), *The Impact of the Holocaust in America. The Jewish Role in American Life* (West Lafayette: Purdue University Press, 2008), 31-62.

92 Interview mit Steven Spielberg, *Legacy of Schindler's List: Today Show Report / VHS*, USC Shoah Foundation, Internal Archive, Media ID: ALT03510. Der Newsletter der Stiftung PastForward gibt einen guten Überblick über die pädagogischen Programme der SF. USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, *PastForward Digests* (Los Angeles 2014), <http://sfi.usc.edu/pastforward> (1. Nov. 2015).

93 Gold u. a., *Right to Reply*.

94 Wieviorka, *Era*, 134f.

95 Ebd., 133.

96 Primo Levi, Anna Bravo und Federico Cereja, »The Duty of Memory«, in: Marco Belpoliti und Robert Gordon (Hg.), *The Voice of Memory. Interviews 1961-1987* (Cambridge: Polity Press, 2001), 231.

97 *Survivors. Testimonies of the Holocaust*, (Survivors of the Shoah Visual History Foundation 1999). Online unter <https://sfi.usc.edu/survivorexhibit/vhfmain.htm> (1. Nov. 2015). Ähnliche Lehrprogramme, mittlerweile auf DVD, werden noch immer hergestellt. Siehe *Zeugen der Shoah. Lernsoftware mit Video-Interviews Sekundarstufen I und II*, (Bundeszentrale für politische Bildung, Freie Universität Berlin und USC Shoah Foundation, 2012).

rische Fotografien und Filmaufnahmen abrufbar sind, zwischen denen die Benutzer frei navigieren können. Die einzelnen Segmente werden durch Erzähler vorgestellt. In der englischsprachigen Version waren dies die Hollywood-Stars Leonardo Di Caprio und Wynona Ryder.⁹⁸ »A cultural revolution is combined with the historical one: the written word in teaching is abandoned in favor of ›modern‹ technologies,« beurteilte Wieviorka die Auswirkungen dieser CD-ROMs.⁹⁹ Oren Baruch Stier sah die Folgen multimedialer Lernsoftware ähnlich:

In reproducing the ›Holocaust‹ on CD-ROM, the VHF [Visual History Foundation] is producing a certain image of survivors as Hollywood products, further editing, limiting, and ultimately containing the complexity of their stories beyond what has already been contained in and through the very act of giving testimony.¹⁰⁰

Durch die computergestützte Darstellung, so Stier weiter, könne die relative Linearität der *Testimonies* erschüttert werden, was eine neue Rahmung des Holocaust zur Folge habe.¹⁰¹

Mittlerweile basieren viele pädagogische Programme der Shoah Foundation auf dem Internet. So zum Beispiel das Projekt IWitness, das Schüler und Studenten auffordert, die Videointerviews nicht nur anzuschauen, sondern am Computer zu bearbeiten. IWitness ermöglicht es, die Interviews zu schneiden und mit eigenen Filmaufnahmen, Musik, Bildern oder Begleitkommentaren zu versehen. So können eigene kurze Dokumentarfilme erstellt werden. Hinter den multimedialen Möglichkeiten verschwindet jedoch zunehmend die Geschichte. IWitness wird nicht in erster Linie als Angebot beworben, den Zugang zur Geschichte und zu den schwierig zu rezipierenden *Holocaust Oral Histories* zu ermöglichen, sondern als Werkzeug zum Aufbau wichtiger digitaler, medialer und informationstechnologischer Fähigkeiten, die im 21. Jahrhundert notwendig seien.¹⁰² In einem Werbevideo heißt es: »[IWitness] uses the compelling stories from the video testimonies in an online platform, using IWitness builds digital, media and other literacies critical to students' success in the 21st century.«¹⁰³ Von Zeit zu Zeit werden Wettbewerbe ausgelobt, in denen die besten Interviewadaptionen prämiert werden. So besuchte ich im März 2013 eine

⁹⁸ Stier, *Committed*, 104 ff.

⁹⁹ Wieviorka, *Era*, 117.

¹⁰⁰ Stier, *Committed*, 106.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, *IWitness Overview* (Los Angeles 2014), <http://sfi.usc.edu/content/iwitness-overview> (1. Nov. 2015).

¹⁰³ Ebd.

Preisverleihung, auf der der Publikumspreis an einen von Studenten erstellten Film verliehen wurde, in dem diese eine von einem Überlebenden beschriebene Folterszene im Amateurvideostil nachgestellt hatten. Es wird jedoch durchaus Kritik an IWitness geübt und auf die Gefahr hingewiesen, dass das Andenken der Überlebenden durch die Bearbeitung der Interviews missbraucht wird.¹⁰⁴

Die jüngste technologische Entwicklung ist ein Hologramm, das durch modernste Spracherkennungssoftware und Projektionstechnologie eine möglichst unmittelbare und natürliche Gesprächssituation imitieren soll. Hier muss sich jedoch noch herausstellen, ob es sich tatsächlich um eine Zukunftstechnologie handelt, die nach dem Ende der Zeitzeugenschaft die authentische Begegnung mit zwischenzeitlich verstorbenen Überlebenden ermöglicht (wie seltsam das auch klingen mag), oder ob es als Marketing-Gag der Shoah Foundation verpufft, die unvoreingenommen verschiedene technologische Innovationen testet.

Ein übergeordnetes Ziel der Organisationen war es stets, die *Holocaust Oral Histories* in Gänze einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, um so den Handlungsrahmen einer ritualisierten Erinnerung zu erweitern.¹⁰⁵ Bevor ein überall zugängliches Internet es erlaubte, die Interviews von zu Hause aus anzuschauen, gab es eine kurze Zwischenphase, in der der Austausch an das besonders leistungsfähige Internet2 gebunden war, das Universitäten in den USA und später auch in Europa miteinander verband. Die SF errichtete ein Netz von Universitäten, auf deren Campus die Interviews abrufbar waren. Sie mussten einige Stunden im Voraus bestellt werden, um sie auf das Campusnetzwerk zu laden und an stationären Computern anzusehen. Über 1.200 Interviews der Shoah Foundation (Stand März 2014) sind mittlerweile online von jedem Ort zugänglich und es werden stetig mehr. Für die restlichen 50.000 Interviews müssen nach wie vor ausgewählte Partnerorganisationen in Nordamerika, Europa, Israel und Australien aufgesucht werden, zurzeit sind dies 48.¹⁰⁶ Das USHMM hat die Interviews zunächst im Museum in Washington, D.C. zugänglich gemacht

104 Diese Befürchtung äußerte der Sohn eines von der Shoah Foundation interviewten Überlebenden während einer Vorführung der multimedialen Lernplattform IWitness.

105 Stier, Committed, 103.

106 USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education, Find an Access Site Near You (Los Angeles 2014), <http://sfi.usc.edu/locator> (1. Nov. 2015). Siehe auch dies., Institutions with Access to the USC Shoah Foundation's Entire Visual History Archive (Los Angeles 2012). Zudem gibt es 175 Institutionen, die einen partiellen Zugang bieten, zumeist zu denjenigen Interviews, die in der Nähe entstanden. Dies., Institutions That Provide Public Access to the USC Shoah Foundation Institute's Visual History Testimonies (Los Angeles 2012).

und erlaubt seit 2013 einen Online-Zugriff auf einen großen Teil seiner digitalisierten Interviews, für die nicht einmal eine Anmeldung nötig ist. Das FVA weicht hiervon ab und stellt lediglich wenige editierte Interviews online zur Verfügung.¹⁰⁷ Es hat jedoch angekündigt, bereits im Jahr 2014 seinen kompletten Interviewbestand über Kooperationspartner zugänglich zu machen.¹⁰⁸ Was aus dieser Ankündigung wird, bleibt abzuwarten, denn die Begrenzung in der Verfügbarkeit wird heute in erster Linie nicht durch technische oder finanzielle Rahmenbedingungen festgelegt, sondern durch ein unterschiedliches Verständnis von Persönlichkeitsrechten der Zeitzeugen. Dies ist nicht selbstverständlich, denn alle drei Institutionen verpflichten die Zeitzeugen mittels eines *Release Agreements*, die Urheberrechte an den Interviews an sie abzutreten. Rechtlich gesehen sind die *Oral History-Archive* somit die alleinigen Eigentümer der Interviews und können frei über sie verfügen.¹⁰⁹

Das USHMM und die SF handhaben die Interviews so, dass sie öffentlich zugänglich gemacht werden können, solange die Zeitzeugen oder deren Angehörige nicht ausdrücklich widersprechen. Eine Erlaubnis, die Interviews für Publikationen zu verwenden, ist zumeist problemlos zu erhalten.¹¹⁰ Das FVA verfolgt hier eine andere Strategie: Es erteilt eine Erlaubnis erst, nachdem die Zeitzeugen um Zustimmung gefragt wurden.¹¹¹ Die Persönlichkeitsrechte schützt das FVA dadurch, dass es nicht die vollständigen Namen der Zeitzeugen offenlegt, sondern lediglich den Vornamen und den ersten Buchstaben des Nachnamens. Die Shoah Foundation hingegen verwendet nicht nur die vollständigen Namen der Zeitzeugen, sondern hat eine umfangreiche Liste mit etwa 1,5 Millionen namentlich genannten Personen erstellt, über die auch Verwandtschaftsverhältnisse nachvollziehbar sind. Das USHMM zeigt im Katalog den vollständigen Namen an.

107 Rudof, *From Local to Global*, 16. »In 2009 we began streaming all of our edited programs from our website (www.library.yale.edu/testimonies). This has increased their use by tens of thousands every year.«

108 Joanne Rudof, Archivarin FVA, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 23. Jan. 2013.

109 Dies bedeutet nicht, dass die Überlebenden das Recht an ihrer eigenen Geschichte abgeben, wie Geoffrey Hartman betonte: »The survivor does not have the formal right to copy it and to distribute it, but he has the total right to his or her story. They can be interviewed by other organisations and certainly get a copy of their video.« Hartman, *General Discussion*, 141.

110 Crispin Brooks, Kurator, SF, Gespräch mit dem Autor am 20. Nov. 2012, Los Angeles, University of Southern California.

111 Joanne Rudof, Archivarin FVA, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 23. Jan. 2013.

Dieser verschiedenartige Umgang mit den Interviews hatte in einer vor-digitalen Zeit keine großen Konsequenzen. Wie bereits ausgeführt, gab es nur wenige Orte, an denen die Interviews angeschaut oder angehört werden konnten. Hier waren sie vor Missbrauch oder Veränderungen sicher. Die technische Entwicklung war – und ist auch weiterhin – nicht vorhersehbar. Den Zeitzeugen war es nicht möglich, die Entwicklungen in der Informationstechnologie abzuschätzen. Womöglich hätten viele, die in den 1980er oder 1990er Jahren Zeugnis ablegten, einer Veröffentlichung ihrer Lebenserzählung nicht zugestimmt, wenn ihnen die technischen Möglichkeiten des Internets bewusst gewesen wären. Dies betrifft nicht nur den Zugang zu hunderttausend Stunden Videomaterial auf Knopfdruck, sondern auch die Möglichkeit der Bearbeitung der Interviews, wie es das Programm IWitness ermöglicht.¹¹² Hier müssen die Institutionen eine Abwägung vornehmen zwischen den mutmaßlichen Interessen der Zeitzeugen und dem Ziel, die Interviews einem möglichst großen Publikum zugänglich zu machen – wobei sich vermutlich viele Zeitzeugen diesem Ziel anschließen würden. Die SF hat die geringsten Berührungsgänge mit neuen Technologien, deren Entwicklung sie selbst vorangetrieben hat und die sie sich auf die Fahnen geschrieben hat. Bereits vor der offiziellen Gründung zeigte sich Joan Ringelheim vom USHMM beeindruckt von den Absichten der Shoah Foundation: »Post-production: Their plans are impressive. I think that what they are going to create on the computer will be truly exciting. [...] They have terrific people on this staff and their ideas are large, so to speak.«¹¹³ Ebenso verdeutlicht die erste Pressemeldung der Shoah Foundation, dass die technischen Möglichkeiten ausgenutzt werden sollten: »The Foundation's plans include the design of a breakthrough multimedia database system to archive, manage and navigate through what will be an unprecedented mass of historical material.«¹¹⁴ Das Fortunoff Video

112 Während eines Treffens mit potentiellen Stiftern der SF, an dem ich im November 2012 teilnahm, äußerten Angehörige von Holocaust-Überlebenden wiederholt Befürchtungen, dass die Datenbanken Cyberattacken zum Opfer fallen könnten. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Interviews durch einen Angriff komplett zerstört werden, da an verschiedenen Orten Sicherheitskopien existieren. Größer ist jedoch die Gefahr, dass die Interviews zweckentfremdet beziehungsweise manipuliert werden, um das Andenken an den Holocaust zu verunglimpfen.

113 Shoah Foundation, Interoffice Memorandum von Joan Ringelheim an Jeshajahu Weinberg [u. a.], 11. Aug. 1994, USHMM, Institutional Archives, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen – Swiss Gold Issue (1 of 2), 1998-029.1, Box 10 of 12, Folder: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

114 Steven Spielberg Announces Creation of Survivors of the Shoah Visual History Foundation, Pressemeldung der Shoah Foundation, 31. Aug. 1994, USHMM,

Archive hatte hier die größten Skrupel. Cathy Gelbin und Eva Lezzi vom FVA warnten bereits 1996 vor einer Verbreitung der Interviews im Internet, da dies bedeute, die Kontrolle abzugeben: »[...]his material should not be disseminated as is in databases on the Internet, for this will be a betrayal of the survivors' confidence, and it may also serve purposes which we find truly undesirable.«¹¹⁵

Für den Umgang mit den Interviews sind wiederum die Namen und die verschiedenen kulturelle Hintergründe der Organisationen bezeichnend. Das Fortunoff Video Archive verhält sich wie ein »traditionelles« Archiv. Es legt keinen Wert auf die weitestmögliche Verbreitung des Interviews, sondern erwartet von den Rezipienten, dass sie nach New Haven kommen und das nötige Sitzfleisch mitbringen, um die Interviews auf VHS-Kassetten vor Ort in der altehrwürdigen Sterling Memorial Library der Yale University anzusehen. Die komplizierten Kooperationsbemühungen mit dem U. S. Holocaust Memorial Museum haben gezeigt, welche hohen Anforderungen das Fortunoff Video Archive an die Ausleihe oder Weitergabe seiner Interviews stellt. Hiervon zeugt auch die Kooperation mit der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin. Seit 2004 beherbergt ihr Videoarchiv über 800 Interviews des FVA, von denen nur 150 transkribiert im »Ort der Information« zu sehr begrenzten Zeiten angeschaut werden können. Das FVA bestand jedoch auf der größtmöglichen Kontrolle über die Interviews. Zudem wurde versucht, die Persönlichkeitsrechte der Überlebenden zu schützen, indem die erste Minute jedes Interviews rausgeschnitten wurde. So können durch die obligatorische Vorstellung der Überlebenden keine Rückschlüsse auf die Familiennamen geschlossen werden. Die Überlebenden bleiben anonym (zumindest solange ihre Namen nicht im weiteren Verlauf des Interviews wiederholt werden). Dies erschwert jedoch die Analyse der Interviews. Der akademische Schwerpunkt des Fortunoff Video Archives legte lange Zeit keinen großen Wert auf eine möglichst umfangreiche Verbreitung der *Holocaust Oral Histories*. Erst allmählich werden Pläne konkret, durch Kooperationen einen einfacheren Zugang zu den Interviews zu ermöglichen. Das FVA teilte mir

Institutional Archives, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, 1998-011, Box 33 of 36, Folder: Steven Spielberg.

115 Cathy Gelbin und Eva Lezzi, »Examination of the Conditions of Access to the Stored Audiovisual Documents«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps* (Brüssel: 1996), 203.

mit, dass im Jahr 2014 der digitale Zugang zu den Interviews über ausgewählte wissenschaftliche Institutionen ermöglicht werden solle.¹¹⁶

Die Shoah Foundation pflegte von jeher einen egalitären Umgang mit ihren Interviews und versuchte möglichst vielen Menschen Zugang zu gewähren.¹¹⁷ Wie bei einer privaten Stiftung üblich, hat sie sich selbst einen Auftrag gegeben. Es ist die *educational mission*, die die Arbeit leitet. Um diese zu erfüllen, scheut sie nicht davor zurück, durch neueste Technologien den Interviews einen neuen Referenzrahmen zu verleihen, wie es die CD-ROMs, IWitness oder das Hologramm bewiesen haben.

Das U.S. Holocaust Memorial Museum demonstriert zurzeit einen unbedarft wirkenden Umgang mit seinen Interviewbeständen. Es stellt online, was online gestellt werden kann, ohne die Implikationen dieser Entscheidung (zumindest nach außen) zu reflektieren.

Annette Wieviorkas Prophezeiung aus dem Jahr 1998, dass die Digitalisierung und allgegenwärtige Verfügbarkeit der Interviews im Internet einer historiographischen Revolution gleichkomme, kann aus heutiger Perspektive, mehr als 15 Jahr später, bestätigt werden.¹¹⁸ Die Geschichtswissenschaft und die *Holocaust Oral Histories* wurden von der digitalen Revolution oder dem *digital turn* erfasst: »[...] Digitization became the new frontier.«¹¹⁹ Es bleibt abzuwarten, ob Neuerungen wie IWitness oder das Hologramm den Zugriff auf die *Oral Histories* und die hinter ihnen stehende Geschichte weiter transformieren. Bereits der »simple« digitale Zugriff auf Abertausende Stunden Ton- und Videozeugnisse hat hier mehr bewerkstelligt, im Guten wie im Schlechten, als Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre, als Ära und Ende der Zeitzeugen ausgerufen wurden, absehbar war. Das Internet ist die Technologie, die den *Holocaust Oral Histories* einen zentralen Platz in der Erinnerungskultur ermöglicht und trotzdem ihre Komplexität und Sperrigkeit bewahrt. Gleichzeitig fordern die interaktiven Möglichkeiten die Vorherrschaft eines linearen Narrativs heraus, das zuvor mit dem Akt des Zeugnisablegens verbunden war. *Holocaust Oral History* und die digitale Entwicklung bilden somit den Verbindungspunkt, an dem auch in Zukunft Raum und Zeit der Holocaust-Erinnerung ausgehandelt werden.

116 Joanne Rudolf, Archivarin FVA, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 23. Jan. 2013. »Access to the actual testimonies will be available sometime in 2014 as requested by individuals through their universities or institutions.«

117 Stier, *Committed*, 99.

118 Wieviorka, *Era*, 116f. Das Buch wurde erstmalig 1998 unter dem Titel *L'ère du témoin* veröffentlicht.

119 Mintz, *Popular Culture*, 179.

III. Medialisierung

4. *This Is Your Life* (1953): Ein amerikanisches Narrativ des Überlebens

Vor einigen Jahren sorgte die gerade erschienene Autobiographie Tony Blairs für Aufregung im Vereinigten Königreich. Darin beschreibt Blair, wie Königin Elisabeth II. ihn an seinem ersten Arbeitstag als Premierminister mit folgenden Worten begrüßte: »You are my tenth prime minister. The first was Winston. That was before you were born.«¹ Es dauerte nicht lange, bis Zweifel aufkamen, ob die Königin diesen Satz wirklich jemals geäußert habe. Die Zweifel rührten daher, dass Helen Mirren in ihrer Rolle als Königin in dem Film *The Queen* aus dem Jahr 2006 sagte: »You are my tenth prime minister, Mr. Blair. My first was Winston Churchill.«² Peter Morgan, der Drehbuchautor des Films, betonte, dass die besagte Szene komplett fiktiv sei. Er sei es gewesen, der sie sich ausgedacht habe und es gebe demnach nur drei Möglichkeiten, um die frapierende Übereinstimmung zu erklären: »The first is I guessed absolutely perfectly, which is highly unlikely; the second is Blair decided to endorse what I imagined as the official line; and the third is that he had one gin and tonic too many and confused the scene in the film with what had actually happened.«³

Die kurze Geschichte zeigt den unvermeidlichen Konnex zwischen fiktionalen (beziehungsweise fiktionalisierten) und nichtfiktionalen Erzählungen über die Vergangenheit. Dieses Kapitel folgt einer ganz ähnlichen Problemstellung. Es stellt (überwiegend fiktionalisierte) filmische Darstellungen des Holocaust und *Oral History Interviews* mit Zeitzeugen des Holocaust gegenüber, um aufzuzeigen, wie sich diese auf verschiedenen Ebenen spiegeln und bedingen. Diese Untersuchung basiert auf der Annahme, dass diskursive Formationen das Sprechen über und das Abbilden von Vergangenheit beeinflussen. Diskurse konstituieren, was als Realität wahrgenommen wird, indem bestimmte Äußerungen und Verhaltensweisen als real, objektiv und legitim anerkannt und andere als fiktiv, subjektiv und illegitim zurückgewiesen werden. Film und Fernsehen⁴ beziehungsweise

1 Tony Blair, *A Journey* (London: Random House, 2010), 16.

2 *The Queen*, R. Stephen Frears, D.: Peter Morgan, United Kingdom: Pathé Pictures 2006 (DVD, Miramax 2007).

3 Tim Walker, »Peter Morgan Accuses Tony Blair of Plagiarizing Lines From His Film *The Queen*«, *The Telegraph* (8. Sept. 2010), <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7987064/Peter-Morgan-accuses-Tony-Blair-of-plagiarising-lines-from-his-film-The-Queen.html> (1. Nov. 2015).

4 Film und Fernsehen zeichnen sich durch viele Gemeinsamkeiten aus: beispielsweise durch ähnliche Produktionsbedingungen, personelle Überschneidungen oder vergleichbare ästhetische Eigentümlichkeiten. Gleichzeitig sind es verschiedene Me-

Massenmedien nehmen hierbei eine bedeutende Rolle ein, die von einer zentralen Ambivalenz geprägt ist. Durch ihre leichte Verfügbarkeit sowie narrative und visuelle Kraft erreichen sie eine große Anzahl von Menschen, deren Denken und Handeln sie beeinflussen. Gleichzeitig gibt es jedoch vehemente Kritik an ihren Produktions-, Verteilungs- und Rezeptionsbedingungen. Eine grundsätzliche und heute noch rezipierte Kritik an Massenmedien oder Populärkultur – unter denen zweifelsohne Film und Fernsehen eine große Rolle spielen – wurde von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrem Essay *Kulturindustrie: Aufklärung als Massenindustrie* formuliert. Sie sahen in den Rezipienten der Kulturindustrie eine passive und gleichförmige Masse, die beinahe nach Belieben manipuliert werden könne.⁵ Neuere Untersuchungen im Bereich der *Cultural Studies* zeichnen ein differenzierteres Bild. Sie zeigen, dass verschiedenste Identitäten auf dem Terrain der Populärkultur artikuliert, verhandelt und konsolidiert sowie dominante soziale Praktiken wie beispielsweise Geschlecht, Klasse, Ethnizität oder auch Sexualität, Alter, Nationalismus (aber auch Transnationalismus, wie etwa der Erfolg der Telenovelas zeigt) konstruiert und perpetuiert werden. Gleichzeitig sind die Konsumenten durchaus in der Lage, Massenkultur aktiv zu dekodieren, zu interpretieren und für ihre jeweiligen Zwecke zu verwenden.⁶

Auch die Darstellung der Vergangenheit in populären Film- und Fernsehproduktionen wurde entlang ähnlicher Argumente diskutiert. Von der Geschichtswissenschaft wird dies häufig als Romantisierung oder Banalisierung betrachtet, die, den Gesetzen des Marktes folgend, Geschichte zum

dien, die nicht unterschiedslos in einen Topf geworfen werden dürfen. So lässt sich das Fernsehen nicht einfach dem Film unter- oder zuordnen. Die Art und Weise, wie Fernsehen andere Medien absorbiert, der permanente Fluss des Programms, die Werbeunterbrechungen, die Einteilung des Programms in einen wöchentlichen oder jährlichen Zeitplan und die Bezugnahme auf andere öffentliche Ereignisse unterscheidet das Fernsehen vom Film, so dass ich die Unterscheidung zwischen Film und Fernsehen so deutlich wie möglich beibehalten möchte. Zu den Eigenheiten des Fernsehens siehe Shandler, *While America Watches*, xvi-xviii.

- 5 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Philosophische Fragmente (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006), 128-176. Erstmals wurde das Werk unter dem Titel *Dialectic of Enlightenment* 1944 in New York veröffentlicht.
- 6 Purnima Mankekar, »Popular Culture«, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hg.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (Amsterdam, New York: Elsevier, 2001). An diesem Verständnis von Populärkultur wurde wiederum kritisiert, dass es sich mit einem radikalen Marktliberalismus gemein mache, der Konsumenten zubillige, völlig freie und eigensinnige Entscheidungen treffen zu können, und so von der manipulativen Kraft großer Unternehmen ablenke. Siehe Thomas Frank, *New Consensus for Old. Cultural Studies from Left to Right* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002).

bloßen Amüsement anbiete.⁷ Diese tendenziell abwertende Einschätzung ergebe sich zwangsläufig, so Ann Rigney, solange die Geschichtswissenschaft sich selbst als höchsten Standard der Darstellung historischer Wahrheit ansehe und jede kulturelle Praxis der Darstellung und Interpretation der Vergangenheit an ihren eigenen Maßstäben messe.⁸ Das alles wäre wohl von geringer Bedeutung, wenn die Menschen nicht zunehmend ihre Vorstellung von der Vergangenheit aus Spielfilmen, Dokumentationen, Dokudramen und Fernsehserien bezögen, wie Robert Rosenstone betonte, der sich umfassend mit dem Verhältnis von Geschichte und Film beschäftigt hat.⁹ Aus diesem Grund hat sich die Geschichtswissenschaft in den letzten Jahrzehnten verstärkt mit Film und Fernsehen auseinandergesetzt. Es hat sich weitgehend die Auffassung etabliert, dass es sich nicht um unabhängige, klar voneinander abgrenzbare Repräsentationsformen handelt, sondern um sich ergänzende.¹⁰ Frank Bösch brachte dies auf eine für die Geschichtswissenschaft gesichtswahrende Formel: »[...] D]ie Vermutung liegt nahe, dass Spielfilme zwar nicht unbedingt die neuesten empirischen Ergebnisse der Historiker abbilden, wohl aber durchaus mit ihren Blickwinkeln und Zugängen korrespondieren.«¹¹

In diesem Kapitel geht es jedoch nur am Rande um das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Massenmedien und hauptsächlich um die Beziehungen, in denen Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden zu ihnen stehen. Überraschend wenig ist darüber geschrieben worden, obwohl es naheliegt, die Querverbindungen dieser beiden bedeutenden

7 Siehe beispielsweise Hockerts, *Zeitgeschichte*, 25.

8 Ann Rigney, »All This Happened, More or Less. What a Novelist Made of the Bombing of Dresden«, *History and Theory* 47 (2009), 5f.

9 Robert A. Rosenstone, »History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film«, *The American Historical Review* 93, Heft 5 (1988), 1174. An anderer Stelle antwortete Rosenstone auf die selbstgestellte Frage, was der Grund für das Misstrauen der Historiker gegenüber dem Film sei: »Film is out of the control of historians. Film shows we do not own the past. Film creates a historical world with which books cannot compete, at least for popularity.« Ders., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge, London: Harvard University Press, 1995), 46. Für eine ähnliche Argumentation in Bezug auf den Holocaust siehe Mintz, *Popular Culture*, 16; Weissman, *Fantasies*, 7.

10 Siehe beispielsweise Classen, *Balanced Truth*, 102. Siehe insbesondere auch Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*; ders., *History on Film/Film on History* (Harlow: Pearson, 2006).

11 Frank Bösch, »Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von Holocaust zu Der Untergang«, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 55, Heft 1 (2007), 3. Obwohl sich auch hier die Geschichtswissenschaft die Frage stellen muss, ob es nicht möglich ist, dass Historiker den durch Film und Fernsehen gesetzten Blickwinkeln und Zugängen mit ihrer Empirie hinterherlaufen.

Darstellungsformen der Vergangenheit genauer in den Blick zu nehmen und die Diskussion von Filmen als Form der Holocaust-Repräsentation seit mehr als 30 Jahren viel Aufmerksamkeit erhalten hat.¹² Etwas Literatur liegt über die Verwendung von *Oral History Interviews* in TV-Dokumentationen vor.¹³ Darüber hinaus gibt es Arbeiten, die sich mit der Präsentation von Holocaust-Überlebenden in Spielfilmen oder auch Talkshows auseinandersetzen.¹⁴ Arbeiten, die ausführen, wie sich Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden und Spielfilme beziehungsweise Fernseh dramatisierungen gegenseitig bedingen, existieren meines Wissens nicht. Nur vereinzelt gibt es Studien, die aufzeigen, dass die Erinnerungen von Zeitzeugen den Darstellungen in Filmen ähneln. So beschrieb Harald Welzer, wie ehemalige Wehrmachtssoldaten ihre Kriegserlebnisse in Interviews und Gesprächen anhand der narrativen Linien bekannter Spielfilme modellierten, was er als Verbindung des kommunikativen Gedächtnisses mit dem autobiographischen deutete.¹⁵ Und von dem britischen Historiker Michael Burleigh ist folgendes Bonmot überliefert: »Old Nazis watch a lot of telly, too. Sometimes they can't even remember if they were at Auschwitz or Austerlitz.« Mit dieser Äußerung bezog sich Burleigh auf den 97-jährigen ehemaligen SS-Mann Bernhard Frank, der einem amerikanischen

12 Die »Klassiker« in diesem Feld sind Ilan Aivars, *Screening the Holocaust. Cinema's Image of the Unimaginable* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Judith E. Doneson, *The Holocaust in American Film* (Syracuse: Syracuse University Press, 2002); Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003); Yosefa Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List* (Bloomington: Indiana University Press, 1997); Shandler, *While America Watches*. Beachte auch enzyklopädieartige Überblickswerke wie etwa Sonja M. Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds* (Berlin: Bertz + Fischer, 2012); Fritz Bauer Institut, *Cinematographie des Holocaust* (2012), <http://www.cine-holocaust.de> (1. Nov. 2015).

13 Siehe beispielsweise Shandler, *While America Watches*, 189-199; Kushner, *Holocaust Testimony*: 275-295. Hierzu kann unter Umständen auch der große Korpus an Arbeiten über Claude Lanzmanns *Shoah* gezählt werden, obwohl die komplexe visuelle Dimension von *Shoah* nahelegt, dass es sich – zumindest im Vergleich zum Fortunoff Video Archive oder der Shoah Foundation – hierbei nicht um eine *Oral History* handelt beziehungsweise um die Verwendung von *Oral History Interviews* in einer Dokumentation. Weissman, *Fantasies*, 191. Zur Bedeutung von Zeitzeugeninterviews in Dokumentationen zu anderen historischen Ereignissen siehe beispielsweise Louise Spence und Aslı Kotaman Avcı, »The Talking Witness Documentary. Remembrance and the Politics of Truth«, *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice* 17, Heft 3 (2013).

14 Siehe beispielsweise Shandler, *While America Watches*, 183-210; Julia Levinson, »The Maimed Body and the Tortured Soul. Holocaust Survivors in American Film«, *The Yale Journal of Criticism* 17, Heft 1 (2004), 141-160; Rothe, *Popular Trauma Culture*.

15 Welzer, *Kommunikative Gedächtnis*, 185-206.

Journalisten gestanden hatte, dass er es gewesen sei, der den ersten Befehl zur Ermordung Hunderttausender Juden gegeben hätte, gewissermaßen das Startsignal für den Holocaust. Wenig später wurde diese Äußerung als »unwirkliche« Erinnerung enttarnt.¹⁶

Es ist kein Zufall, dass es sich in den Beispielen, in denen die fiktionale Überformung persönlicher Erinnerung offengelegt wird, nicht um die Erinnerung von Opfern, sondern von Tätern handelt. Zu Recht gibt es Bedenken, die Äußerungen von Opfern historischer Gewalt denselben kritischen Maßstäben zu unterwerfen wie andere Quellen oder Zeugnisse.¹⁷ Aus diesem Grund ist das Ziel dieses Kapitels nicht, faktische Fehler aufzuzeigen oder Geschichten von Zeitzeugen des Holocaust als fiktiv zu entlarven, wenn sie eine gewisse Ähnlichkeit zu fiktionalisierten Darstellungen in Film und Fernsehen haben. Es gilt zu zeigen, wie die verschiedenen Formen der Darstellung der historischen Wirklichkeit miteinander verbunden sind, sowohl auf narrativer und metaphorischer als auch auf einer institutionalisierten Ebene. James Youngs schrieb bereits vor 25 Jahren über die frühen *Video Testimonies*:

[... W]hen witnesses share the same *Weltanschauung*, their respective grasps of experiences are relatively similar: not because the experiences were the same, but because the narrators often share the same traditions and language used to describe experiences. In this way, disparate events told in the same figure are unified in their expressions, united by a common vision of experience.¹⁸

Geteilte Traditionen, eine gemeinsame Sprache und die gemeinschaftliche Sicht auf die Erfahrungen geben den Ereignissen eine einheitliche Gestalt. So ist es möglich, dass jeder Holocaust-Überlebende eine einzigartige Lebensgeschichte zu erzählen hat, die durch die kulturelle Praxis des Zeugnisablegens in wiederkehrende und wiedererkennbare Elemente modelliert wird.¹⁹ Film und Fernsehen spielen bei dieser kulturellen Tradierung, bei der Herausarbeitung und Zuspitzung der gemeinsamen Erfahrungen eine

16 Guy Walters, »Another Day, Another Tall Last Nazi Story«, *The Telegraph* (7. Dez. 2010), <http://blogs.telegraph.co.uk/news/guywalters/100067196/another-day-another-tall-last-nazi-story/> (1. Nov. 2015).

17 Zur besonderen Authentizität und Autorität von Überlebenden-Zeugnissen siehe Steffi De Jong, »Im Spiegel der Geschichten. Objekte und Zeitzeugenvideos in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs«, *WerkstattGeschichte* 62 (2013), 22-26. Zur Notwendigkeit diese Zeugnisse einer Kritik ihrer medialen und repräsentativen Funktion innerhalb der Erinnerungskultur zu unterziehen siehe Stier, *Committed*, 70 f.

18 Young, *Writing and Rewriting*, 159.

19 Langer, *Ruins*, 66 f.

bedeutsame Rolle. Somit fußt dieses Kapitel auf den Gemeinsamkeiten und nicht auf den Differenzen, die zweifelsohne existieren.

Die zentralen Gemeinsamkeiten, auf die sich dieses Kapitels konzentriert, beziehen sich zumeist nicht auf einzelne Äußerungen, sondern auf die generelle Modellierung der Erzählstruktur oder das *emplotment* der Untersuchungsgegenstände. Diese Untersuchung basiert auf den geschichtsphilosophischen Arbeiten Hayden Whites. Er hat in seinem legendären Werk *Metahistory* (1973) das *emplotment* geschichtswissenschaftlicher Texte des 19. Jahrhunderts analysiert und sich seit den späten 1980er Jahren auch mit dem Holocaust beschäftigt.²⁰ White hat argumentiert, dass historische Ereignisse unter Zuhilfenahme poetischer, archetypischer Modellierungen präfiguriert werden, wozu die Verwendung vertrauter Metaphern und die Strukturierung des Ereignisses in Form eines kohärenten Plots, mit einem Anfang, Höhepunkt und Ende zählen. Whites metahistorisches Paradigma besagt, dass die Geschichtsschreibung vornehmlich auf narrativ-poetischen und nicht auf (natur)wissenschaftlichen Prinzipien basiere. Meines Erachtens spricht nichts dagegen, seine Theorie auf filmische Darstellungen der Vergangenheit und *Oral History Interviews* zu übertragen, die ebenso wie geschichtswissenschaftliche Arbeiten auf narrativen Modellierungen zur Verarbeitung und (Re-)Konstruktion vergangener Ereignisse und Erfahrungen gründen.²¹

Die Analyse ist in vier Kapitel geteilt. Es beginnt mit der TV-Episode *This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner*, die am 27. Mai 1953 ausgestrahlt wurde. Diese Folge einer der populärsten Fernsehshows der 1950er Jahre stellt vermutlich die erste Präsentation der kompletten Lebensgeschichte einer Holocaust-Überlebenden im amerikanischen Fernsehen dar. Sie stammt aus einer Zeit, als der Holocaust noch nicht als eigenständiges Konzept etabliert war und beispielsweise als *Hitler's cruel purge of Jews* bezeichnet wurde. Analog hierzu wurden Holocaust-Überlebende etwa als

20 Siehe vor allem Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, übersetzt von Peter Kohlhaas (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008 [engl. 1973]); ders., »Historical Emplotment and the Problem of Truth«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution* (Cambridge: Harvard University Press, 1992); ders., »Historical Discourse and Literary Theory. On Saul Friedländer's Years of Extermination«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013); ders., »The Public Relevance of Historical Studies. A Reply to Dirk Moses«, *History and Theory* 44, Heft 3 (2005).

21 Reinhart Koselleck, »Einführung«, in: Hayden White (Hg.), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses* (Stuttgart: Klett, 1986), 2.

displaced persons bezeichnet.²² Es überrascht, dass die Folge mit der Holocaust-Überlebenden Hanna Kohner – ungeachtet der fehlenden Konzeptionalisierung des Holocaust – bereits viele Charakteristika vorwegnahm, die spätere filmische Darstellungen des Holocaust und – noch erstaunlicher – *Oral History Interviews* auszeichnen sollten. Die Lebensgeschichte hat eine eindeutige Dreiteilung in die Zeit vor, während und nach dem Holocaust und sie besitzt melodramatisierende Elemente. Gleichmaßen verweist die Bildsprache auf Jahrzehnte später entstandene videographierte Zeitzeugeninterviews. Diese Ausprägungen, die 25 Jahre später von den ersten Videointerviews und der einschneidenden NBC-Miniserie *Holocaust* aufgegriffen wurden, führen zur Hypothese – die in den folgenden Kapiteln überprüft und weiterentwickelt wird –, dass dem Fernsehen inhärente Produktionsbedingungen und erzählerische Mittel möglicherweise einen größeren Einfluss auf die Ausgestaltung von *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden einnahmen als die geschichtswissenschaftliche Methode *Oral History* sowie schriftliche, vor allem literarische, Zeugnisse und ihre Interpretation.²³ An entscheidenden Punkten unterscheiden sich jedoch die TV-Show *This Is Your Life* und spätere Repräsentationen des Holocaust, die seit den Schlüsseljahren 1978/1979 die Erinnerungskultur dominieren.

Mit der zentralen Transformation der Erinnerungskultur in den Jahren 1978/1979 beschäftigt sich das nächste, zentrale Kapitel, in dem auch Hayden Whites Theoretisierung historischer Narrative ausführlicher erörtert wird. Die Fernsehserie *Holocaust* katapultierte im April 1978 den Holocaust in das Bewusstsein der Bevölkerung (120 Millionen Amerikaner schauten zu), verbreitete vielfältige Informationen über das Ereignis und gab der undarstellbaren und singulären Katastrophe eine einfache, nachvollziehbare, universelle Struktur mit Anleihen am bürgerlichen Familien- oder Gesellschaftsdrama (Untergang und Aufstieg zweier antagonistischer Familien) und am Melodrama. Trotz (oder wegen) des großen Erfolgs hagelte es harsche Kritik von Filmkritikern, Überlebenden und Wissenschaftlern. Die Fernsehserie wurde als sensationslüstern und trivialisierend empfunden. Eine Reaktion auf *Holocaust* war die Bildung des Holocaust Survivors Film Project (HSFP), des späteren Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies (FVA) der Yale University, die sich, wie bereits in Kapitel 2

22 Novick, *Holocaust in American Life*, 63ff.

23 Zu dem Verhältnis von *Oral History Interviews* mit Holocaust-Zeitzeugen und der geschichtswissenschaftlichen Methode *Oral History* siehe Greenspan, *Listening*, 264 Anm. 4. Zu den unterschiedlichen Konventionen, denen literarische Zeugnisse und die *Holocaust Oral Histories* folgen, siehe Stier, *Committed*, 70 u. 81f.

beschrieben, als sehr nachhaltig und stilbildend herausstellte. Das HSFP wurde gegründet, um der bedeutsamen, jedoch trivialisierend empfundenen Miniserie eine »counter-cinematic integrity« entgegenzusetzen, wie es Geoffrey Hartman formulierte.²⁴ *Holocaust* und die Zeitzeugeninterviews sind jedoch durch mehr verbunden als durch eine deutliche Ablehnung und Abgrenzung voneinander. Die *Oral History*-Archive griffen auf gestalterische Elemente der Miniserie zurück, um die Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden zu strukturieren. Weniger die einzelnen Zeitzeugen als vielmehr die *Oral History*-Archive, die zuvor die Miniserie massiv kritisiert hatten, spiegelten mit ihren Interview- und Filmtechniken die etablierten und wirkungsvollen Darstellungsformen des Fernsehens. Anhand dieser Analyse kann zudem aufgezeigt werden, wie (Geschichts-)Wissenschaft, Film/Fernsehen und Zeugenberichte zusammen das Masternarrativ²⁵ des Holocaust nach 1978 prägten.

Liegt der Schwerpunkt in den Kapiteln 4 und 5 vor allem auf der diskursiven Kraft des Fernsehens, der sich auch die Zeitzeugen beziehungsweise die *Oral History*-Archive nicht entziehen konnten, zeigt Kapitel 6, in welcher Form Interviews mit Zeitzeugen des Holocaust filmische Darstellungen des Holocaust überhaupt erst ermöglichten. *Schindlers Liste* (1993) ist ein Musterbeispiel dafür, wie die Interviews die Entstehung fiktionalisierter Filme beeinflussen können, die ihrerseits aufgrund ihrer massenmedialen Verbreitung das Interesse an Zeitzeugeninterviews exponential steigern. Steven Spielbergs Film basiert auf Interviews, die Thomas Keneally für seine Recherchen zum Geschichtsroman *Schindler Liste* (1982) und Jon Blair mit Zeitzeugen für die Dokumentation *Schindler* (1983) führten. Ein ähnliches Beispiel ist die Rekonstruktion der Geschichte der Bialski-Partisanen durch Nechama Tec's Buch *Defiance* und den gleichnamigen Film (mit Filmstar Daniel Craig in der Hauptrolle), die das Zusammenspiel von geschichtswissenschaftlicher *Oral History* und Film demonstriert.

Das siebte und letzte Kapitel beschäftigt sich schließlich mit der Reflexion der Praxis von *Holocaust Oral Histories* in Film und Fernsehen, die vor allem in jüngeren Fernsehserien stattfand. Es werden zwei Beispiele diskutiert, in denen die Arbeit fiktiver *Oral History*-Archive, die sich in beiden Fällen stark an der Shoah Foundation orientieren, gezeigt wird. Es handelt sich hierbei um den Spielfilm *The Memory Thief* aus dem Jahr 2007 und um die Folge *Yahrzeit* (2009) der Kriminalfilmreihe *CSI: New York*. Die Arbeit von Organisationen, die Interviews mit Überlebenden durchführen, wird recht realitätsgetreu dargestellt und formuliert eine sowohl implizite

²⁴ Hartman, Learning, 198.

²⁵ Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 3.

(*CSI: New York*) als auch explizite (*The Memory Thief*) Kritik an der Aufnahme und den Möglichkeiten der Interviews. An weiteren Beispielen wird gezeigt, wie das Interviewen von Holocaust-Überlebenden, wenn auch nicht immer in institutionalisierter Form, im Fernsehen zu einem allgemeinen Paradigma der Interaktion mit ihnen wurde.

Auf verschiedenen Ebenen wird somit die bildsprachliche, personelle und institutionelle Verbundenheit von videografierten Interviews mit Holocaust-Überlebenden und Film- und Fernsehproduktionen gezeigt. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der gemeinschaftlichen Modellierung eines (amerikanischen) Holocaust-Narrativs durch das bewusste und unbewusste Zusammenspiel von Film/Fernsehen und Zeitzeugeninterviews.

Die ersten Holocaust-Lebensgeschichten im US-amerikanischen Fernsehen

Die erste filmische Präsentation von Holocaust-Überlebenden²⁶ in den Vereinigten Staaten erfolgte vermutlich in *Newsreels* oder Wochenschauen, die von den fünf Filmunternehmen Fox Movietone News, MGM News of the Day, Universal Newsreel, Paramount News und RKO Pathe News für den nationalen Markt produziert und in Kinos im ganzen Land aufgeführt wurden. In den letzten Kriegswochen und der unmittelbaren Nachkriegszeit fand eine ausführliche Darstellung deutscher Gräueltaten statt, die sich häufig auf Filmmaterial über die Befreiung von Konzentrationslagern stützte und sowohl lebende als auch tote Opfer des Nationalsozialismus zeigte. Wurden Überlebende gefilmt, so wählte man, um die Situation in den Konzentrationslagern nicht zu verharmlosen, zumeist Bilder von anonymen, ausgemergelten und geschwächten Gefangenen, die apathisch in die Kamera schauten.²⁷ Diese Bilder dominierten die Wahrnehmung von Überlebenden unmittelbar nach dem Krieg und es gab nur wenige Ansätze, hierzu ein Gegengewicht zu setzen.²⁸ Einer davon war das Interviewprojekt

26 Ein retrospektives Konzept, da der Begriff *Holocaust* noch nicht gebräuchlich war. Die Verfolgung und Ermordung europäischer Juden wurde zumeist nicht als eigenständiges Ereignis, sondern als ein Aspekt des Zweiten Weltkriegs und des Dritten Reichs angesehen. Novick, *Holocaust in American Life*, 64 u. 133; Shandler, *While America Watches*, 23.

27 Ebd., 11-18. Zu den Entstehungsbedingungen der Filme siehe Ulrike Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012), 50-78.

28 Jorge Semprún, *Literature or Life*, übersetzt von Linda Cloverdale (New York: Viking, 1997), 200f. »What was really needed was commentary on the images, to de-

von David Boder, das jedoch in den Nachkriegsjahrzehnten keinen Einfluss auf die öffentliche Darstellung von Holocaust-Überlebenden hatte (siehe Kapitel 1).²⁹ So schnell, wie sie gekommen waren, verschwanden die Bilder und Filme jedoch wieder. Sie wurden von anderen Ereignissen wie dem Tod Franklin Roosevelts oder der Kapitulation Deutschlands verdrängt und spätestens mit dem Abschluss des letzten Nürnberger Prozesses im Jahr 1949 öffentlich kaum mehr gezeigt.³⁰

In den 1950er Jahren erschienen Holocaust-Überlebende wieder in einer Reihe von Fernsehproduktionen, die sie nun als Immigranten in den Vereinigten Staaten zeigten. In diesen Produktionen stand nicht so sehr das Überleben oder der Horror des Holocaust im Mittelpunkt, sondern vielmehr ihr Leben in der neuen Heimat, das vor dem Hintergrund des Holocaust zu einer erlösenden, lebensbejahenden Geschichte verknüpft wurde. *Holiday Song*,³¹ ein einstündiger, am 14. September 1952 ausgestrahlter Fernsehfilm aus der erfolgreichen Reihe *Goodyear Television Playhouse*, ist das früheste filmische Beispiel, das Holocaust-Überlebende und ihr Leben in den USA sowie die Reaktion amerikanischer Juden auf den Holocaust thematisiert.³² Der Film handelt von dem Kantor (Joseph Buloff) einer jüdischen Gemeinde in einem Vorort auf Long Island, den antisemitische Angriffe auf seine Synagoge in eine tiefe Glaubenskrisse geworfen haben. Er macht sich auf den Weg nach New York City, um Rat bei einem Rabbi zu holen. Im Zug trifft er zufällig auf eine junge Frau (Irja Jensen), die im Begriff ist, Selbstmord zu begehen. Er kann sie davon abhalten und sie berichtet ihm, dass sie Auschwitz-Überlebende sei und keine Angehörigen mehr habe. Der Kantor kehrt nach Long Island zurück, ohne den Rabbi aufzusuchen. Auf seiner nächsten Fahrt nach New York City trifft er diesmal einen männlichen Einwanderer aus Europa (Werner Klemperer),

cipher them, to situate them not only in a historical context but within a continuity of emotions. And in order to remain as close as possible to the actual experience, this commentary would have had to be spoken by the survivors themselves.«

29 Boder schrieb in der ersten Veröffentlichung seiner Forschungsergebnisse: »I could not help observing that while literally hundreds of thousands of feet of visual material was collected to preserve the details of the war, practically nothing was preserved for the other perceptual avenue, the avenue of hearing.« Boder, *Displaced People of Europe*, 1. Siehe auch Rosen, *Wonder*, 19f. »In fact, Boder's idea was inspired by his recognition of another technology's inadequacy: the film newsreels of emaciated survivors and mounds of corpses shot as the Allies liberated the concentration camps.«

30 Janina Struck, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence* (London: I. B. Tauris, 2003), 150.

31 »Holiday Song«, *Goodyear Television Playhouse*, Staffel 2, Folge 1, R.: Gordon Duff, Delbert Mann, D.: Paddy Chayefsky, USA: NBC 14. Sept. 1952.

32 Shandler, *While America Watches*, 47ff.

der verzweifelt seine Frau sucht. Der Kantor erkennt, dass es sich um den Ehemann der Auschwitz-Überlebenden handelt, und bringt beide wieder zusammen. Dieses Erlebnis deutet er als göttliche Vorsehung, was seinen Glauben wiederherstellt.

Dieses Fernsehrama kann als frühe filmische Antwort auf die Theodizee-Frage oder Theologie nach Auschwitz verstanden werden; mit seinem theologischen Schwerpunkt grenzt es sich allerdings von späteren Auseinandersetzungen mit dem Holocaust ab. Es drückt jedoch bereits eine Botschaft aus, die Lawrence Langer als »American vision of the Holocaust« kritisierte. Er schrieb, es gebe keinen abschließenden Trost, keine erlösende Wahrheit und keine Hoffnung, dass die vielen Millionen nicht vergebens gestorben seien. Aber die amerikanische Vision des Holocaust versuche weiterhin, durch Themen wie Hoffnung, Aufopferung, Gerechtigkeit und eine freundliche Zukunft den Holocaust in einen die Verzweiflung mildernden Sieg umzudeuten.³³

Die »American vision of the Holocaust« kam kurze Zeit nach *Holiday Song* noch stärker in einer Folge der beliebten Fernsehshow *This Is Your Life* zum Ausdruck, auf die es sich lohnt ausführlicher einzugehen, da sie viele Elemente später videographierter Zeitzeugeninterviews vorwegnahm.

This Is Your Life in den 1950er Jahren

This Is Your Life war ein Straßenfeger der 1950er Jahre, das *most talked-about program* des amerikanischen Fernsehens. 1948 als Radioprogramm gestartet, lief es von 1952 bis 1961 auf NBC-TV im Fernsehen und war ein typisches Beispiel der frühen amerikanischen Fernsehkultur.³⁴ Das Konzept der TV-Show bestand darin, nicht eingeweihte (zumindest mehrheitlich nicht eingeweihte) Zuschauer aus dem Publikum – in der Show *honorees* oder *principal subjects* genannt – mit deren eigener Lebensgeschichte zu überraschen, die durch sorgfältige Recherche im Vorfeld rekonstruiert wor-

33 Lawrence Langer, »The Americanization of the Holocaust on Stage and Screen«, in: Sarah Blacher Cohen (Hg.), *From Hester Street to Hollywood. The Jewish-American Stage and Screen* (Bloomington: Indiana University Press, 1986 [1983]), 214.

34 Jeffrey Shandler, »This Is Your Life. Hanna Bloch-Kohner. Die Geschichte einer Auschwitz-Überlebenden im frühen amerikanischen Fernsehen«, in: Fritz Bauer Institut (Hg.), *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung* (Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1996), 376. Dieser Essay ist eine überarbeitete und ins Deutsche übersetzte Version des Artikels »This Is Your Life. Telling a Holocaust Survivor's Life Story on Early American Television«, *Journal of Narrative and Life History* 4, Heft 1 u. 2 (1994).

den war. Der *talk show host* Ralph Edwards führte in einem halbstündigen Programm durch die Lebenserzählung des Ehrengastes, die durch eingespielte Bilder und Filme sowie untermalende Musik illustriert wurde. Dabei wurden Stilmittel verschiedener Filmgenres – von der Dokumentation und Wochenschau über das Melodrama bis zur Spielshow – verwendet, um das Leben der *honorees* möglichst telegen und unterhaltsam darzustellen.³⁵ Eine besondere Dramaturgie der TV-Show bewirkte die Teilnahme von Angehörigen und Bekannten der *honorees*. Nacheinander wurden sie auf die Bühne geholt, um kurze Episoden aus deren Leben zu erzählen beziehungsweise Geschichten zu authentifizieren, die der Moderator zuvor ausgeführt hatte. In zahlreichen Fällen hatten die *honorees* die eingeladenen Personen viele Jahre nicht gesehen, da sie weit entfernt lebten oder der Kontakt abgebrochen war, was regelmäßig zu dramatischen und emotionalen Höhepunkten der Show führte.

Häufig wurden Prominente eingeladen, vor allem Schauspieler, Musiker und Sportler, zuweilen aber auch unbekannte, »normale« Menschen, denen gemeinsam war, dass sie in ihrem Leben große Hindernisse überwunden hatten. *Honorees* waren unter anderem eine 95-jährige Frau, die noch als Sklavin geboren worden war, ein hundertjähriger Bürgerkriegsveteran oder ein Überlebender aus Hiroshima – und eine Reihe von Holocaust-Überlebenden. Im Laufe der Ausstrahlung der TV-Show beschäftigten sich neun Episoden mit dem Holocaust.³⁶

35 Ders., *While America Watches*, 34.

36 Neben Hanna Bloch Kohner wurden sechs weitere Holocaust-Überlebenden und ihre Lebensgeschichten in *This Is Your Life* präsentiert. Ilse Stanleys Leben wurde am 2. November 1955 vorgestellt. Stanley war eine deutschstämmige Schauspielerin und spielte unter anderem eine kleine Rolle in Fritz Langs *Metropolis* (1927). 1939 war sie in die USA geflohen. Zuvor hatte sie mit gefälschten Pässen 412 Juden aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen befreien können. Als Schauspielerin war sie es gewohnt, vor der Kamera zu stehen und aufgrund ihrer Souveränität wurde ihr mehr Raum gelassen, für sich selbst zu sprechen, als weniger erfahrenen *honorees*. Am 19. März 1961 war Sara Veffter Kandidatin der Show. Zusammen mit ihrer Familie gelang es ihr, in einem Versteck in Bussum in Holland zu überleben. Während der Show wurde sie mit Menschen zusammengebracht, die ihr während des Kriegs halfen. Eine Besonderheit dieser Episode war, dass ihr Versteck in Holland im Studio nachgebaut worden war. Weitere Ehrengäste waren Benny Hoffman (Januar 1961), der von amerikanischen Soldaten in Buchenwald befreit wurde, Gregor Shelkin (Februar 1954), Bela Herzovitz (Februar 1956) und Max Nussbaum (April 1959). In vielen der Folgen wurden weitere Holocaust-Überlebende als Gäste eingeladen, um Zeugnis über die *honorees* abzulegen, so dass die Zahl von Überlebenden, die dem amerikanischen Publikum präsentiert wurde, wesentlich größer war. Eine Folge, in der der Holocaust präsentiert wurde, ohne dass Holocaust-Überlebende im Mittelpunkt standen, ist beispielsweise die mit Felix Graf von Luckner (November 1959), der einer Jüdin half unterzutauchen. Siehe auch Lipstadt, *America: 196; Shandler, While America Watches*, 39.

Der Auftritt der Holocaust-Überlebenden Hanna Bloch Kohner

Die erste Holocaust-Überlebende, die in *This Is Your Life* vorgestellt wurde, war am 27. Mai 1953 Hanna Bloch Kohner.³⁷ Ihr Auftritt hat sich zugleich als einer der denkwürdigsten Momente der Fernsehgeschichte von *This Is Your Life* in die kollektive Erinnerung eingeschrieben.³⁸ Vermutlich war dies die erste Präsentation der Lebensgeschichte eines/r Holocaust-Überlebenden im amerikanischen Fernsehen.³⁹ Überraschenderweise lassen sich in diesem Auftritt bereits Muster finden, die Jahrzehnte später entstandene Videointerviews (und fiktionalisierte filmische Darstellungen des Holocaust) charakterisieren. Hierzu gehören die allgemeine narrative Struktur der präsentierten Lebensgeschichte, die gezielte Herbeiführung emotionaler Momente und die Zusammenführung Angehöriger und langjähriger Freunde zu einem finalen und inszenierten Gruppenbild. Ebenso nehmen Kameraeinstellung und Kulisse die zu einem späteren Zeitpunkt gebräuchlichen Inszenierungen in videographierten Interviews vorweg.

Es lassen sich allerdings auch erhebliche Unterschiede feststellen, die diese Fernsehsendung zu einer faszinierenden Quelle machen, da erst im Vergleich die Eigentümlichkeiten der *Oral History Interviews* deutlich zum Vorschein treten. So gab es einen Generationensprung zwischen 1953 und den 1980er/1990er Jahren. Die Überlebenden befanden sich in unterschiedlichen Lebensphasen, was Auswirkungen auf die Darstellung ihrer Lebensgeschichte hatte – die 33-jährige Kohner reflektiert ihr Leben anders als beispielsweise eine Siebzigjährige – als auch auf ihre persönliche Ausstrahlung. Gemeinsam ist beiden Formaten jedoch, dass die Zeitzeugen als arrivierte Amerikaner präsentiert wurden, deren Äußeres (Kleidung, Schmuck, Frisur,

37 *This Is Your Life*: Hanna Bloch Kohner, Moderator: Ralph Edwards, USA: NBC 27. Mai 1953.

38 Die Online-Bibliothek archive.org hat lediglich zwölf von mehr als fünfhundert *This Is Your Life*-Folgen archiviert. Unter anderem diejenigen mit amerikanischen Ikonen wie Jesse Owens (April 1960) und Laurel und Hardy (Dezember 1954) – und Hanna Bloch Kohner. »This Is Your Life. Hanna Bloch Kohner (1953)«, http://archive.org/details/this_is_your_life_hanna_bloch_kohner (1. Nov. 2015). Darüber hinaus veröffentlichte Kohner ihre Memoiren, die sehr erfolgreich waren und in mehrere Sprachen übersetzt wurden. Hanna Kohner, Walter Kohner und Frederick Kohner, Hanna and Walter. *A Love Story* (New York: Random House, 1984). Ihre Tochter Julie Kohner ist die Gründerin von Voices of the Generations, einer Organisation, mit der sie die Erinnerung an ihre Mutter und andere Holocaust-Überlebende aufrechterhalten möchte.

39 Jeffrey Shandler, »This Is Your Life. Holocaust Stories«, in: *This Is Your Life. Preserving Holocaust Survivor Testimonies on Early Television* (University of California, Los Angeles), <http://www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/TIYLv8.pdf> (1. Nov. 2015).

Habitus) auf ihre Zugehörigkeit zur (oberen) Mittelschicht schließen lässt. Strukturell-narrativ fällt auf, dass in der TV-Show eine romantische Beziehung den dramatischen Bogen spannte und nicht die eigentliche Überlebensgeschichte. Darüber hinaus wurden die Fernsehfolgen in den 1950er Jahren unter anderen politischen Vorzeichen produziert. Damals waren das Schicksal und die Integration von *displaced persons* des Zweiten Weltkriegs ein aktuelles Thema. Zudem waren der Kalte Krieg und die Angst vorm Kommunismus allgegenwärtig. Die verwendete Sprache spiegelte den Stand des Wissens und die aktuelle Sprachregelung des Erinnerungsdiskurses, der sich vor allem durch einen fehlenden kodifizierten Umgang mit dieser Thematik auszeichnete.

Um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen *This Is Your Life* und den videographierten Zeitzeugeninterviews zu verdeutlichen, lohnt es sich, näher auf den Auftritt von Hanna Bloch Kohner im Mai 1953 in *This Is Your Life* einzugehen.⁴⁰ Die Eckdaten ihrer Lebensgeschichte sind folgende: 1919 als Hanna Bloch im Sudetenland geboren und aufgewachsen, floh sie nach dem Einmarsch der Deutschen nach Amsterdam, wo sie sich als Hausangestellte und Verkäuferin durchschlug und den deutschen Flüchtling Carl Benjamin heiratete. Im Winter 1943 wurden sie und ihr Ehemann in ihrem Versteck verhaftet und über Westerbork nach Theresienstadt und anschließend nach Auschwitz deportiert. Dort kamen Carl Benjamin wie auch ihre Eltern ums Leben. Hanna (zu diesem Zeitpunkt noch Hanna Benjamin) überlebte und wurde in Mauthausen befreit. Sie ging zurück nach Amsterdam, wo sie ihre Jugendliebe Walter Kohner wiedertraf, dem vor dem Krieg die Flucht in die USA gelungen und der als Soldat nach Europa zurückgekommen war. Hanna und Walter Kohner heirateten, zogen zusammen in die USA und ließen sich in Los Angeles nieder. Am 27. Mai 1953, im Alter von 33 Jahren, besuchte sie mit ihrem Ehemann zusammen die Fernsehshow *This Is Your Life*.

Im Zuschauerraum wird sie von dem Moderator Ralph Edwards damit überrascht, dass sie der heutige Ehrengast sei. Auf die Bühne geleitet, nimmt sie in einer Wohnzimmer-Kulisse aus Plüschsofa, Vorhängen und Blumenarrangements Platz. Der Moderator beginnt ihre Lebensgeschichte mit einem kurzen Vorwort:

May I say Mrs. Kohner that looking at you, it's hard to believe that during seven short years of a still short life you lived a lifetime of fear, terror, and tragedy. You look like a young American girl just out of college, not at all like a survivor of Hitler's cruel purge of German Jews.

40 Siehe auch ders., *This Is Your Life*; ders., *While America Watches*, 27-40.

Mit diesen Einleitungssätzen ist bereits das allgemeine Narrativ abgesteckt, das sich durch die gesamte Sendung zieht und auf folgenden Nenner bringen lässt: Ein Opfer von Hitlers Judenverfolgung ist zum Inbegriff einer jungen Amerikanerin (»girl just out of college«) geworden.⁴¹ Nach der Einleitung wird ihre Vergangenheit chronologisch erzählt. Es beginnt mit ihrer glücklichen Kindheit und Jugend in Teplitz-Schönau (tschechisch Teplice). Ein Foto der malerischen Altstadt wird gezeigt und Moderator Edwards erzählt von den heißen Quellen der Stadt, die schon die Römer anlockten, und dem Wirken Goethes, Beethovens und Wagners. Auch das Schlüsselwort *happy childhood*, auf das Jahrzehnte später in zahllosen Zeitzeugeninterviews rekurriert wird, darf nicht fehlen. Plötzlich wird die Erzählung des Moderators von einer Stimme aus dem Off abgelöst. Kohners alter Schulfreund Frank »Franzi« Lieben betritt die Bühne. Kohner hat ihn seit fünfzehn Jahren nicht gesehen, und in den nächsten Minuten, nach einer herzlichen Umarmung, berichtet auch er von ihrem unbeschwerten Leben, das sie vor dem deutschen Einmarsch führten. Im Frühjahr 1934 – und an dieser Stelle wird ein Walzer über die Erzählung gelegt – habe Hanna Kohner während eines Festballs in der Schule Walter Kohner, ihren späteren Ehemann, kennengelernt.

Ähnlich zielstrebig wie 25 Jahre später in der Miniserie *Holocaust* und in den Zeitzeugeninterviews wird hier die Fallhöhe der Erzählung durch die Darstellung einer heilen, bürgerlichen Welt markiert. Im direkten Vergleich zur Fernsehserie *Holocaust*, die mit einer kurzen Hochzeitsszene auskommt, wirkt die Darstellung in *This Is Your Life* sehr dick aufgetragen. Auffällig ist zudem, dass ein besonderes Augenmerk auf die romantischen Erlebnisse der jungen Kohner gerichtet wird. Hanna Kohner spielt das Spiel mit, sie kichert an den passenden Stellen und scheint etwas verlegen. Auf die Frage, was sie nach 1934 gemacht habe, antwortet sie: »Oh, I was still in school at that time and then I went to another school in Marienberg and then all of a sudden the war was there.« Mit diesen Sätzen treibt sie die Erzählung jedoch zu schnell voran – was häufig auch in *Oral History Interviews* zu beobachten ist –, denn erst muss dem Publikum die Situation vor dem Krieg erklärt werden. Die Musik wechselt von Dur nach Moll und als Edwards vom deutschen Einmarsch ins Sudetenland spricht,

41 Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass der Holocaust als »Hitler's cruel purge of German Jews« bezeichnet wird. Mit der Bezugnahme auf ausschließlich deutsche Juden war Edwards vermutlich ein simpler Fehler unterlaufen, denn kurz zuvor hatte Edwards angemerkt, dass Kohner Tschechoslowakin sei. Auffälliger ist das Wort »purge« oder »Säuberung«, das normalerweise mit sowjetischen, insbesondere stalinistischen Verbrechen in Verbindung gebracht wurde und weniger mit nationalsozialistischen. Dessen Verwendung zeigt, wie sehr die Sprache vom Kalten Krieg beeinflusst war.

wird das Horst-Wessel-Lied eingespielt samt Filmmaterial von Soldaten, die durch eine nicht näher bestimmte Stadt marschieren. Über diese Bilder wird eine Nahaufnahme Kohners gelegt. Hatte sie bei der Erzählung über ihre Schulzeit noch gekichert, so hält sie nun den Kopf gesenkt, beißt sich auf die Lippen und fühlt sich sichtlich unwohl. In einem eigentümlichen Interview etabliert der Moderator die ersten Jahre des Zweiten Weltkriegs, in denen Kohner nach Amsterdam geflohen war und (vergebens) darauf wartete, dass Walter, der sich in die Vereinigten Staaten retten konnte, ihr ein Visum besorgte. Eigentümlich wirkt das Interview insofern, als die Rollen vertauscht werden. Edwards geht nicht das Risiko ein, dass Kohner von dem erwünschten Narrativ abweicht, und präsentiert es folgerichtig gleich selbst. Der Zeitzeugin fällt lediglich die Rolle zu, ihre eigene Geschichte durch kurze Einwürfe zu bestätigen («You know everything!») und zu illustrieren. Als die Erzählung zu den Deportationen kommt, wird eine weitere Person aus Kohners Vergangenheit hinzugezogen. Es ist Eva Herzberg, mit der sie zusammen die Konzentrationslager Westerbork, Theresienstadt, Auschwitz und Mauthausen durchlitten hat. Herzberg startet einen etwas ungelungenen und sprachlich holprigen Versuch, die Bedingungen in Auschwitz zu schildern: »It was very cold there and we only had that thin little dresses we wore and ten girls had to share two bunks.« An dieser Stelle wird deutlich, dass die Sendung im Vorfeld penibel orchestriert und sämtliche Äußerungen der Mitwirkenden einstudiert waren.⁴² In ihrer Aufregung ist Herzberg anscheinend kurzfristig ihr Text entfallen, so dass es zu einem verräterischen Stocken kommt, wahrscheinlich wollte oder sollte sie etwas anderes erzählen. Der Historiker und Filmwissenschaftler Shandler äußerte die Ansicht, dass genau diese geringfügigen Abweichungen von der sorgfältig vorbereiteten Rolle die emotionale Kraft dieser Augenblicke ausmachen.⁴³ Nach Herzbergs Beitrag übernimmt Edwards wieder das Ruder und fügt mit donnernder Stimme eine verständlichere und einprägsamere Beschreibung von Auschwitz hinzu:

Well you were sent to the so-called showers. And even this was a doubtful procedure because some showers had regular water, others had liquid gas. And you never knew which one you were being sent to. You and Eva were fortunate, others were not so fortunate, including your father and mother and your husband, Carl Benjamin. They all lost their lives at Auschwitz.

42 Siehe hierzu auch eine Reportage über die Show, die in der Saturday Evening Post erschien. Dean Jennings, »It Makes Him Happy to See You Cry«, Saturday Evening Post 228, Heft 38 (4. Febr. 1956), 52 u. 57.

43 Shandler, This Is Your Life, 388.

Bemerkenswert an dieser Szene ist, dass bereits im Jahr 1953 das Bild von als Duschen getarnten Gaskammern als Symbol für die ungeheure Dimension und das Wesen des deutschen Mordens in Auschwitz fungierte. Eine Darstellung, die ziemlich genau vierzig Jahre später noch in *Schindlers Liste* zu finden ist und zu einer der meistdiskutierten und kontroversesten Szenen des Films wurde.⁴⁴ Den zweiten Teil von Edwards Ausführung würde man in späteren Erzählungen über den Holocaust – sei es in Filmen oder in *Holocaust Oral Histories* – so nicht mehr finden. In zwei Sätzen wird der Tod ihrer Eltern und ihres Ehemanns abgehandelt. Hier kommt zum Ausdruck, dass es in dieser Folge von *This Is Your Life* nicht um eine Kommemoration der Opfer des Holocaust geht. Eher das Gegenteil ist der Fall, denn die Toten gefährden den eigentlichen dramatischen Bogen: die Liebesgeschichte von Hanna und Walter Kohner, die der Krieg auseinanderriss und die durch glückliche Umstände wieder zueinanderfanden.⁴⁵ Das Leid wird nur angedeutet, um diesen Plot nicht zu gefährden. Die Liebesgeschichte ist der Erzählanker, der in dieser Deutlichkeit in einem Zeitzeugeninterview vermutlich als deplatziert und melodramatisierend wahrgenommen würde. Dass Kohner in Auschwitz eine Abtreibung vornahm, um ihr Leben zu retten, wird ebenfalls nicht erwähnt. Erst in einem Interview der Shoah Foundation sprach ihr Bruder Gottfried Bloch darüber, wie er die Abtreibung unter extrem schwierigen Bedingungen selbst vorgenommen hatte. Am 15. Oktober 1944, an seinem Geburtstag, war ihm über den Lageruntergrund ein Zettel zugespielt worden, auf dem stand: »Alles Gute zum Geburtstag! Hilf mir, ich bin schwanger!« Infolge der Abtreibung litt Kohner an einer lebensgefährlichen Infektion. Nach dem Krieg hatte sie eine Reihe Fehlgeburten.⁴⁶ Diese Geschichte hatte in einer TV-Show der 1950er Jahre keinen Platz, was jedoch nicht so sehr dem Fernsehformat als vielmehr den allgemeinen Sagbarkeits-Möglichkeiten geschuldet war.⁴⁷

Der Moderator hält sich nicht lange mit Kohners Erlebnissen in Auschwitz auf, sondern springt zum 7. Mai 1945. Kohners jämmerlicher Zustand, als sie von General Pattons *Great Army* befreit wurde, wird sehr plakativ beschrieben: »You were down to 73 pounds, ill with a fever of 103 degrees.« Nach einem kurzen Auftritt von Harold Shuckart, der als Offizier der US-Armee Mauthausen befreit und sich um Kohner gekümmert hatte, rückt danach in den Vordergrund, wie sie ihren Jugendfreund Walter wiedertraf, der als *Sergeant* in Europa stationiert war. Walter Kohner wird auf die Bühne

44 Weissman, *Fantasies*, 176 ff.

45 Shandler, *This Is Your Life*, 390.

46 VHA, 107, Gottfried Bloch, Interviewerin Dana Schwartz, 23. Sept. 1994 (Abb. auf Schutzumschlag, 4. Reihe, 1. Bild).

47 Browning, *Remembering*, 9.

geholt und gefragt, ob er Hanna bei ihrem ersten Wiedersehen sogleich einen Heiratsantrag gemacht habe. Walter Kohner antwortet: »No, I waited until the next day.« Diese einstudiert wirkende Pointe markiert das Ende der Kurzdarstellung ihres Leidenswegs. Nun folgt ein Höhepunkt dem nächsten. Für ihre Ausreise in die Vereinigten Staaten findet Edwards feierliche Worte, die er eindrücklich im narrativen Präsens ausdrückt: »Your dreams come true at last. You sail to America in July of 1946. Well, Hanna Bloch Kohner this is your life. Save and happy in the country of your adoption.«

Dies ist jedoch noch nicht das Ende der Show. Ihren Bruder Gottfried Bloch hatte Kohner das letzte Mal in Auschwitz gesehen. Sie hatte noch keine Möglichkeit gefunden, ihn in Israel zu besuchen, wohin er nach dem Krieg emigriert war. Von der NBC in die Vereinigten Staaten eingeladen, betritt ihr Bruder die Bühne mit den Worten: »This is my happiest day in all my life.« Alle Gäste vereinen sich auf der Bühne und bilden ein Gruppenbild mit Hanna Bloch Kohner in der Mitte, das mit der Wohnzimmerkulisse den finalen Inszenierungen der Shoah Foundation ähnelt. Edwards gibt diesem emotionalen Moment noch stärkeres Gewicht: »Out of the darkness of terror and despair a new life has been born in a new word, Hanna. You rejoice humbly in the boundaries America has given you.« Es folgt ein Aufruf an die Zuschauer jeglicher Religion und Herkunft für *displaced persons*, zu denen Kohner selbst vor kurzer Zeit noch gehörte, zu spenden.⁴⁸ Die Sendung endet mit Edwards Schlusswort: »This is your life Hanna Bloch Kohner. To you in your darkest hour, America held out a friendly hand. Your gratitude is reflected in your unwavering devotion and loyalty to the land of your adoption.«

Diese letzten Sätze verdeutlichen in eindringlicher Weise den politischen Kontext der 1950er Jahre. Wenige Wochen vor der Hinrichtung von Ethel und Julius Rosenberg wegen Spionage für die Sowjetunion wird der Patriotismus einer amerikanischen Jüdin herausgestellt, wobei die jüdischen Aspekte der Geschichte ansonsten eher vernachlässigt wurden. Der Holocaust ist zu einer universalisierbaren Erzählung aus der Alten Welt geworden.⁴⁹

This Is Your Life und Holocaust Oral Histories

Die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen der Folge *This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner* und den Videointerviews, die seit 1979 entstehen, ist deren allgemeine narrative Modellierung, die entlang der drei Elemente

⁴⁸ Hier wird deutlich, dass die Aufnahme von *displaced persons* die amerikanische Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt beschäftigte. Hertzberg, *First Encounter*, 2 ff.

⁴⁹ Shandler, *This Is Your Life*, 392.

Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit strukturiert ist. Allerdings wird die Nachkriegszeit in der TV-Show etwas ausführlicher dargestellt als in den Videointerviews, wo im Idealfall jeweils 15 Prozent für die Vor- und Nachkriegsgeschichte und 70 Prozent für die Ereignisse und Erlebnisse während des Holocaust aufgewandt werden.⁵⁰ In der Sendung werden dreieinhalb Minuten (20 Prozent) benötigt, um die glückliche Zeit in Teplice zu beschreiben, sieben Minuten (41 Prozent) für die Zeit während des Kriegs und sechseinhalb Minuten (38 Prozent) für die Nachkriegszeit inklusive der Befreiung durch amerikanische Truppen. Somit weicht die Sendung von den *guidelines* der *Oral History*-Archive ab, bewegt sich jedoch in einem Bereich, der in der Praxis von vielen Videointerviews erreicht wurde. Mit dieser Aufteilung ist die Sendung wesentlich näher an den Videointerviews des Fortunoff Video Archives, des U.S. Holocaust Memorial Museums oder der Shoah Foundation als an den in den 1970er Jahren entstandenen *Oral History Interviews* des American Jewish Committee oder der Research Foundation for Jewish Immigration, die stärker auf die Nachkriegszeit fokussiert waren und für die der Holocaust lediglich als Einleitung zu einer erfolgreichen Migrationsgeschichte fungierte.⁵¹

Eine weitere narrative und formale Gemeinsamkeit findet sich in dem Umstand, dass die Lebensgeschichte in einem kollaborativen Akt rekonstruiert wird.⁵² In der TV-Show kommen jedoch mehr Menschen zu Wort als in einem gewöhnlichen *Oral History Interview*, wo die Lebensgeschichte zumeist im Zusammenspiel des Zeitzeugen und ein oder zwei Interviewern entsteht. Lediglich bei der Shoah Foundation wurden regelmäßig auch Angehörige oder Bekannte der Zeitzeugen eingebunden. Mit vielen großen *Oral History*-Archiven des Holocaust stimmt die hier besprochene Folge von *This Is Your Life* insofern überein, als nicht einzig Überlebende interviewt werden, sondern auch andere Zeitzeugen des Holocaust – allerdings in separaten Interviews. Insbesondere *Oral Histories* mit Befreiern oder *liberators* sind ein auffälliges Merkmal der amerikanischen Initiativen, die so eine direkte Verbindung der Vereinigten Staaten zu den Ereignissen in Europa knüpften. Somit antizipiert der Auftritt von Kohners *liberator*

50 Für die Richtlinien vom USHMM siehe Ringelheim und Staff, *Oral History Interview Guidelines*, 42. Für die der Shoah Foundation siehe Darlene Basch, *Interviewer training: methodology and introduction / VHS*, USC Shoah Foundation, University of South California, Internal Archives, Media ID: ALT02973.

51 Cowan, Krents und Epstein, *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities.

52 Shandler verwendet den Begriff »collaborative life history«, um das episodenhafte Ineinandergreifen der verschiedenen Gäste und des Moderators zu beschreiben. Shandler, *While America Watches*, 34.

Harold Shuckart auch hier einen wichtigen Aspekt späterer *Holocaust Oral Histories*. Die Nähe von *This Is Your Life* und *Oral History Interviews* wird noch deutlicher, wenn sie mit nichtkollaborativen, schriftlichen Zeugnissen in Beziehung gesetzt werden, beispielsweise Memoiren, Tagebüchern oder fikionalisierten Texten. Exemplarisch kann dieser Unterschied durch die Bedeutung von Tränen verdeutlicht werden. Sowohl in *This Is Your Life* als auch in den Videointerviews, insbesondere denen der Shoah Foundation, spielen sie eine große Rolle. *This Is Your Life* wurde im Allgemeinen als »die mit Abstand tränenreichste TV-Show«⁵³ bezeichnet. Hanna Kohner wusste um dieses Merkmal, was sich daran zeigte, dass sie, nachdem sie auf der Bühne Platz genommen hatte, um ein Taschentuch bat, worauf der Moderator entgegnete: »Well, I have a spare handkerchief, shall I give it to you now?« Ganz ähnlich klangen die Anweisungen der Shoah Foundation an ihre Interviewer:

This is a visual history and very often their tears speak far louder than any words. [...] Give them a few moments, perhaps a minute, to be with their feelings and let them tell when it is time to move on. [...] If someone starts to cry dont react that is why there are tissues near by. You might lean in a little bit just to let them know that you are there with them and you are listening and you can wait until they finish.⁵⁴

Beide Darstellungsformen nutzten somit die emotionale Kraft von Tränen, die vor allem in visuellen Medien ausgespielt werden konnte, wie die Shoah Foundation mit ihrem Hinweis auf die Vorteile von Tränen gegenüber Worten unmissverständlich zum Ausdruck brachte.

Zwei gewichtige Unterschiede zwischen der TV-Show und den *Holocaust Oral Histories* müssen jedoch erwähnt werden. Erstens durfte Hanna Kohner ihre Geschichte nicht selbst erzählen, sondern lediglich das dargebotene Narrativ bestätigen. Dem *pre interview questionnaire*, der zur Vorbereitung eines *Oral History Interviews* ausgefüllt wird, kommt eine ähnliche präfigurative Rolle in den Holocaust-Interviews zu, da er den Zeitzeugen aufzeigt, welcher Grunderzählung das spätere Interview folgen wird.⁵⁵ Ein zweiter Unterschied ist der Überraschungseffekt, dem die *honorees* ausgesetzt waren und der zu einem Markenzeichen der TV-Show wurde.⁵⁶ Mir

53 Jennings, *It Makes Him Happy to See You Cry*, 19 u. 52.

54 Darlene Basch, *Interviewer Training: Methodology / VHS, USC SF, Internal Archives*, Media ID: ALTo2434.

55 Michaelis, *Erzählräume*, 242.

56 Nur in wenigen Fällen wurden die Kandidaten vorher informiert, um sicherzustellen, dass sie mitmachten und nicht aus Scham das Studio verließen (beispielsweise bei Personen, deren Kampf gegen Alkoholismus thematisiert werden sollte), oder um keine gesundheitlichen Probleme zu verursachen. Der Überraschungseffekt war

sind keine Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden bekannt, die ohne ihre vorherige Zustimmung aufgenommen wurden.⁵⁷

Das inszenierte Gruppenbild Hanna Kohners zusammen mit ihren Bekannten und Angehörigen, mit dem die TV-Show endet, ist ein weiteres Merkmal, das an die Videointerviews der Shoah Foundation erinnert. Es soll Spielbergs einzige Vorgabe an die Shoah Foundation gewesen sein, am Ende – in einigen Fällen auch zu Beginn des Interviews – die Zeitzeugen im Kreise ihrer Angehörigen zu filmen.⁵⁸ Insbesondere die Kinder und Enkelkinder der Zeitzeugen können so das positive Vermächtnis des Überlebens visualisieren und geben der Erzählung ein versöhnliches Ende. Das Überleben bekommt über das Zeugnisablegen für die Opfer und den Schrecken hinaus einen Sinn, denn es hinterlässt neues Leben, gründet gewissermaßen eine neue Lineage, die den dauerhaften Sieg des Überlebens über den Völkermord symbolisiert. Das Gruppenbild wurde zu einem Markenzeichen der Shoah Foundation, das in annähernd der Hälfte aller Interviews zu finden ist.⁵⁹ Die zwei Standbilder (siehe Abb. auf S. 182 und 183) aus *This Is Your Life* und einem Interview der Shoah Foundation zeigen, dass sich Fernsehen und Videointerviews nicht nur in der Inszenierung eines Gruppenbildes spiegeln, sondern auch in anderen Elementen frappierende Ähnlichkeiten aufweisen. So erinnert die Wohnzimmer-Kulisse, in der *This Is Your Life* stattfand, bis ins Detail (Sitzgelegenheiten, Vorhänge, Blumengestecke im Vorder- und Hintergrund) an manche Videointerviews, die in den privaten Räumen der Zeitzeugen aufgenommen wurden. Der auffälligste Unterschied ist die Werbung für die Kosmetikfirma Hazel Bishop, die ein Sponsor von *This Is Your Life* war. In Zeitzeugeninterviews sind Werbeeinblendungen ein Tabu, die Geschichte von *This Is Your Life* verdeutlicht jedoch, dass Werbung in der Sendung mit Hanna Kohner wesentlich diskreter eingesetzt wurde als in anderen Folgen. Dies geschah zu einer Zeit, bevor die allgegenwärtige Existenz von Reklame als paradigmatisch für die grundsätzliche Inkompatibilität von Fernsehen und Holocaust-Erinnerung hervorgehoben wurde.⁶⁰

so wichtig, dass einzelne Sendungen nicht produziert wurden, wenn die *honorees* im Vorfeld Kenntnis erlangten. Jennings, *It Makes Him Happy to See You Cry*, 52 u. 57.

57 *This Is Your Life* war jedoch auf die Mitwirkung der Angehörigen angewiesen, die sicherlich nach bestem Wissen und Gewissen im Interesse der Zeitzeugen handelten.

58 Schuler, *Happy-End des Holocaust*; Michaelis, *Erzählräume*, 241f. Anm. 151.

59 26.519 von 51.348 Interviews verfügen über den Index-Begriff *loved ones' introduction*, der auf die Anwesenheit von den Zeitzeugen nahestehenden Personen vor der Kamera verweist.

60 Shandler, *This Is Your Life*, 391f.; Insdorf, *Indelible Shadows*, 4f. u. 21ff.



Finales Gruppenbild mit Hanna Bloch Kohner (Mitte) und Ralph Edwards (links) in *This Is Your Life*: Hanna Bloch Kohner, Moderator: Ralph Edwards, USA: NBC, 27. Mai 1953, min: 21:18.

This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner zeigt, wie bereits in den 1950er Jahren das Fernsehen die Lebensgeschichte einer Holocaust-Überlebenden in eine Form brachte, die sich in ihren Grundzügen bis heute gehalten hat. Ein Blick auf Hanna Kohners weitere Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit verdeutlicht die graduelle Anpassung an eine veränderte Erinnerungskultur, die sich seit Ende der 1970er Jahre etablierte. 1984, also 30 Jahre nach der *This Is Your Life*-Folge, veröffentlichten Hanna Kohner und ihr Mann mithilfe von Frederick Kohner (Walters Bruder, der als Schriftsteller in Los Angeles arbeitete) ihre Memoiren.⁶¹ Stellenweise liest sich das Buch wie das Drehbuch zu der Folge von *This Is Your Life*. Bereits der Titel *Hanna and Walter: A Love Story* weist darauf hin, dass auch in dieser Darstellung die Liebesgeschichte zwischen Hanna und Walter im Mittelpunkt steht. In einer Parallelmontage schildern sie abwechselnd ihre Erlebnisse während ihrer Trennung. Auch im Aufbau der Geschichte ähneln sich Buch und TV-Show. Beide beginnen mit der Darstellung von Teplitz-Schönau, der geschichtsträchtigen Heimatstadt Hannas und Walters:

61 H. Kohner, W. Kohner und F. Kohner, *Hanna and Walter. A Love Story*; dt.: Dies., *Hanna und Walter. Eine Liebesgeschichte*, übersetzt von Klaus Boer (München: Knaur, 1986 [engl. 1984]).



Leslie Aigner im Kreise seiner Angehörigen in VHA, 1400, Leslie Aigner, Interviewerin Merle Goldberg, 12. März 1995, Band 1 von 5, min: 2:10.

Es waren nicht nur die Heilungssuchenden, die es an die Quellen von Teplitz-Schönau zog, auch Dichter, Maler und Komponisten schätzten den Badeort. Goethe weilte dort Jahr um Jahr und pries die verjüngende Kräfte der Stadt; Richard Wagner schuf hier Teile seines *Tannhäusers*, und nicht weit von meinem Elternhaus stand das Barockpalais, wo Beethoven seine *Achte Symphonie* komponierte.⁶²

In *This Is Your Life* hatte der Moderator Kohners Lebensgeschichte mit einer ganz ähnlichen Beschreibung ihrer alten Heimat begonnen. Der Hintergrund ihrer glücklichen Kindheit spiegele eine romantische Vergangenheit, die von Beethoven, Goethe und Wagner geprägt worden sei. Neben dem Zusammenbruch der Zivilisation in Europa steht der Kontrast zwischen den USA und der Alten Welt stark im Mittelpunkt, wodurch der Holocaust als amerikanische Erlösungsgeschichte konturiert ist. Deutlich wird es in der Schilderung Walters, der bereits vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in die Vereinigten Staaten auswandern konnte. Er berichtet von New York, dessen Größe und Energie ihn überwältigt habe, von seiner Reise mit dem Greyhound-Bus durch die endlosen Weiten des Landes

62 Dies., Hanna und Walter. Eine Liebesgeschichte, 10.

nach Los Angeles und von seiner Bilderbuch-Karriere in der dortigen Filmindustrie, die mit einem Job als kleiner Bürojunge begonnen habe.⁶³ Diese Erzählung wird kontrastiert mit Hannas Zeit im holländischen Exil und in den Konzentrationslagern, die ausführlicher als in der TV-Show ausgemalt wird, sich jedoch entlang derselben Linie entwickelt. Die parallele Montage von Hannas und Walters Erlebnissen verstärkt den Kontrast. Während Hannas Situation sich graduell verschlimmert, findet sich Walter in den USA immer besser zurecht, erhält die amerikanische Staatsbürgerschaft und tritt in die Armee ein. Seine Episoden beginnen mit Sätzen wie »Es war ein herrlicher Sommertag, und ich schlenderte den Weg entlang, der über eine Wiese zum Lagereingang [von Camp Ritchie in Maryland] führte«,⁶⁴ oder: »Milde Septemberluft lag über der Küste der Normandie [...]«⁶⁵ Hingegen sind Hannas Einstiege düster markiert: »Die ersten Razzien begannen im Mai 1942«,⁶⁶ oder: »Wir waren kaum in der Lage aus dem Waggon zu kriechen.«⁶⁷

Im Gegensatz zur TV-Show aus den 1950er Jahren wird jedoch deutlich: Der Holocaust steht stärker im Fokus. Hanna und Walter Kohners Memoiren sind auch im Allgemeinen näher an der Aufteilung der Videointerviews in Einleitung, Hauptteil und Schluss. 58 von 184 Seiten handeln von der Vorkriegszeit, 100 Seiten vom Krieg und 26 Seiten befassen sich mit unmittelbaren Nachkriegserlebnissen. Die Memoiren enden mit dem Moment des Wiedersehens von Hanna und Walter. Lediglich ein kurzer Epilog geht auf ihr gemeinsames Leben in Los Angeles ein, in dem auch Hanna Kohners Auftritt in *This Is Your Life* erwähnt wird.⁶⁸ Die Memoiren zeigen, wie sich das dominante Holocaust-Narrativ in den 1970er und 1980er Jahren weiterentwickelt hatte, ohne jedoch einen größeren Bruch zur Modellierung der 1950er Jahre vorzuweisen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *This Is Your Life* viele Elemente vorwegnimmt, die die späteren Videointerviews auszeichnen. Zu ihnen gehören an erster Stelle die Modellierung der Erzählung, aber auch der Aufbau der Kulisse, der respektvolle Umgang mit Werbeunterbrechungen und die Zusammenführung der Gäste samt Ehrengast zu einem Gruppenbild. Die mehrfache Betonung, wie glücklich die Überlebende sich doch schätzen könne, nun in Amerika zu leben, wirkt aus heutiger Perspektive unangebracht. Den Zuschauern drängt sich der Eindruck auf, dass Hanna

63 Ebd., 48-54.

64 Ebd., 123.

65 Ebd., 152.

66 Ebd., 96.

67 Ebd., 128.

68 Ebd., 190 ff.

Kohner durch den Krieg mehr gewonnen (ein Leben in den USA) als verloren habe (fast ihre gesamte Familie). Die Botschaft der Erlösung vom Leidensweg in der neuen Heimat Amerika ist auch Bestandteil der Video-interviews. Sie wird jedoch subtiler transportiert und es wird wesentlich stärker auf den Verlust der alten Heimat und den Tod von Freunden und Familienangehörigen eingegangen. Dennoch ist in der TV-Show bereits das grundsätzliche *emplotment* späterer Holocaust-Repräsentationen zu erkennen: Ein glücklicher Urzustand wird unvermittelt zu einer Katastrophe, aus der durch Glück und Zufall ein neues erfülltes Leben im Exil erwächst. Programme wie *This Is Your Life* sind somit nicht die »Antithese der ›life history‹« oder des lebensgeschichtlichen Interviews, wie Shandler vermutete,⁶⁹ sondern zeigen, dass das Fernsehen bereits sehr früh das Paradigma etablierte, nach dem die Lebenserzählungen von Holocaust-Überlebenden modelliert wurden. Dieses gewann vor allem durch die Miniserie *Holocaust* an Wirkmächtigkeit und wurde von den Videointerviews perpetuiert.

69 Shandler, *This Is Your Life*, 396.

5. *Holocaust* (1978): Der narrative Rahmen der *Holocaust Oral History*

Im Jahr 1978 katapultierte die Miniserie¹ *Holocaust* das gleichnamige Ereignis in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit.² An vier aufeinanderfolgenden Tagen, vom 16. bis zum 19. April, strahlte der Fernsehsender NBC die insgesamt acht Stunden (mit Werbeunterbrechungen waren es neun) dauernde Miniserie zur *prime time* aus und bis zu 120 Millionen Amerikaner schauten zu.³ »[...] More information about the Holocaust was imparted to more Americans over those four nights than over all the preceding thirty years«, fasste Peter Novick den Einfluss der Miniserie zusammen.⁴ Novick steht mit seiner Einschätzung nicht allein: Einstimmig haben Holocaustforscher die Bedeutung der Miniserie für die Erinnerungskultur hervorgehoben. Bereits 1979 merkte Theodore Ziolkowski an, wie die Serie Wissen verbreitete und selbst das Sprechen über das Ereignis transformiert habe: »[...] Unpronounceable Polish place-names and sinister German acronyms crop up regularly in English while ›der Holocaust‹ has been naturalized in German.«⁵ Judith Doneson erklärte, *Holocaust* habe durch sein unkompliziertes Narrativ eine verständliche Interpretation des Ereignisses für die Öffentlichkeit geschaffen und Daniel Levy und Natan

1 Der Begriff Miniserie ist im Deutschen ungeläufig. Hiermit werden in den Vereinigten Staaten TV-Serien bezeichnet, die eine abgeschlossene Geschichte in einer begrenzten Anzahl von Folgen (in der Regel zwischen zwei und 13) darstellen. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten betrachtet ist eine Miniserie ein vielversprechendes Format, da es im Gegensatz zu Spielfilmen wesentlich mehr Zeit hat, die Handlung zu entwickeln, und vor allem in der Lage ist, eine größere Anzahl von Charakteren in ihrer Tiefe zu entfalten. Im Gegensatz zu einer TV-Serie ohne Ende, beispielsweise einer Sitcom, müssen sich in einer Miniserie die Protagonisten entwickeln, da die Geschichte auf ein absehbares Ende zusteuert.

2 Novick, *Holocaust in American Life*, 209. »Without doubt the most important entry of the Holocaust into general American consciousness was NBC's presentation, in April 1978, of the miniseries *Holocaust*.«

3 NBC gab an, dass 120 Millionen Zuschauer die Serie angeschaut hätten, was einer Einschaltquote von 49 Prozent entspräche. Lediglich die ABC-Miniserie *Roots* über die Geschichte der Sklaverei in den USA, die an acht Abenden im Januar 1977 ausgestrahlt wurde, war mit 130 Millionen Zuschauern noch erfolgreicher. »NBC-TV Says Holocaust Drew 120 Million«, *New York Times* (21. Apr. 1978), B4. Peter Novick geht jedoch von konservativeren Zahlen aus und spricht von 100 Millionen Zuschauern, die *Holocaust* in den USA erreichte. Ders., *Holocaust in American Life*, 209.

4 Ebd.

5 Theodore Ziolkowski, »Versions of Holocaust«, *The Sewanee Review* 87, Heft 4 (1979), 676.

Sznaider bezeichneten die Miniserie als Meilenstein in der Medienrepräsentation des Holocaust.⁶ Zum ersten Mal wurde das Fernsehen als eigenes Genre der Holocaust-Repräsentation umfassend und kritisch diskutiert.⁷ Die Serie erzielte eine große Wirkung über die Vereinigten Staaten von Amerika hinaus. Einige Monate nach der Ausstrahlung in den USA wurde sie auch in Israel und Westeuropa gezeigt, im Allgemeinen mit hohen, überdurchschnittlichen Einschaltquoten.⁸

Holocaust entfaltete seine Wirkung als *der* Katalysator der Erinnerungskultur nicht aus dem Nichts heraus, sondern hatte eine Vorgeschichte. Verschiedene Ereignisse und Prozesse in den 1970er Jahren hatten ein Umfeld kreiert, in dem eine große TV-Produktion wie *Holocaust* überhaupt

- 6 Judith E. Doneson, »Holocaust Revisited. A Catalyst for Memory or Trivialization?«, *Annals of the American Academy of Political and Social Science, The Holocaust. Remembering for the Future* 548 (1996), 75; Levy und Sznaider, *Erinnerung*, 137. Für eine Übersicht zur öffentlichen Diskussion, die *Holocaust* entfachte, siehe auch Sander A. Diamond, »Holocaust Film's Impact on Americans«, *Patterns of Prejudice* 12, Heft 4 (1978).
- 7 Jeffrey Shandler, »Schindler's Discourse. America Discusses the Holocaust and Its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 153. Siehe auch Lawrence Baron, »Film«, in: Peter Hayes und John K. Roth (Hg.), *The Oxford Handbook of Holocaust Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 448.
- 8 Die öffentlichen Auseinandersetzungen mit der Miniserie waren von Land zu Land jedoch recht unterschiedlich. So schalteten beispielsweise in Israel zwar viele Menschen den Fernseher ein, eine große öffentliche Debatte über die Serie blieb jedoch aus, da sie, wie Daniel Levy und Natan Sznaider anmerkten, als zu »amerikanisch« und zu »unjüdisch« empfunden worden sei. Levy und Sznaider, *Erinnerung*, 140. Im Gegensatz zu Israel entfaltete *Holocaust* in Westdeutschland einen ungeheuer großen Effekt, so dass die Serie die deutsche Erinnerungskultur womöglich noch stärker transformierte als die amerikanische. Infolge der Debatte in der Bundesrepublik Deutschland hob der Bundestag 1979 das Verjährungsgesetz auf und die Gesellschaft für deutsche Sprache wählte »Holocaust« im selben Jahr zum Wort des Jahres. Bösch, *Film*, 2. Zur Rezeption der Miniserie in Westdeutschland siehe zudem Siegfried Zielinski, »History as Entertainment and Provocation. The TV Series Holocaust in West Germany«, *New German Critique* 19, Heft 1 (1980), 81-96; Peter Märtensheimer und Ivo Frenzel (Hg.), *Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979). Für Italien siehe Emiliano Perra, »Narratives of Innocence and Victimhood. The Reception of the Miniseries Holocaust in Italy«, *Holocaust and Genocide Studies* 22, Heft 3 (2008), 411-440. Für Frankreich siehe Joan B. Wolf, *Harnessing the Holocaust. The Politics of Memory in France* (Stanford: Stanford University Press, 2004). Für Israel, wo *Holocaust* zwar hohe Einschaltquoten, jedoch keine große öffentliche Diskussion entfachte, siehe Hannah Levinson, »The Television Series Holocaust in Israel«, *Journal of Political Education* 4, Heft 2 (1981), 151-166; Levy und Sznaider, *Erinnerung*, 140. Insgesamt wurde die Miniserie in mindestens 50 Ländern ausgestrahlt und erreichte bei ihrer Erstausstrahlung eine Viertelmilliarde Menschen. Bösch, *Umbrüche*, 12.

erst entstehen und auf weitläufige Resonanz hoffen konnte. Hierzu zählen Ereignisse, die in erster Linie Israel betrafen und bei amerikanischen Juden die Sorge vor einem erneuten Holocaust hervorriefen, wie etwa die Geiselnahme israelischer Sportler während der Olympischen Spiele 1972 in München, der Jom-Kippur-Krieg 1973 oder die Operation Entebbe 1976. Die Erinnerung an den Holocaust bot eine Möglichkeit, der Gefahr, der Juden noch immer ausgesetzt waren, zur Aufmerksamkeit zu verhelfen. In den Vereinigten Staaten veranstaltete die Hebrew University in New York im Jahr 1975 eine vielbeachtete Konferenz über den Holocaust, zu der über 60 Wissenschaftler kamen. Erste Holocaust-Institute wurden gegründet, wie beispielsweise das National Jewish Conference Center in New York, und Universitäten und *high schools* begannen, den Holocaust in Seminaren und Kursen zu behandeln. Als 1977 die National Socialist Party of America (NSPA), eine Neonazigruppierung aus Chicago, Protestmärsche durch Skokie, einen Vorort Chicagos, in dem sich viele Holocaust-Überlebende niedergelassen hatten, organisieren wollte, wurde landesweit ausführlich darüber berichtet. 1981 verfilmte CBS die Vorkommnisse in Skokie, worauf ich in Kapitel 7 näher eingehen werde.

Ein Blick auf die größeren kulturellen und politischen Zusammenhänge offenbart, dass auch hier die Zeit für eine große TV-Produktion über den Holocaust gekommen war. Der Vietnamkrieg hatte die USA in eine große Krise gestürzt, in der moralische Botschaften, wie sie der Holocaust beziehungsweise die Miniserie *Holocaust* anboten, sehr willkommen waren. Gleichzeitig setzten sich die politische Formulierung und Ausformung ethnischer Gruppenzugehörigkeitsgefühle fort, die bereits in den 1960er Jahren durch den Kampf der schwarzen Bürgerrechtsbewegung einen Ausdruck gefunden hatte.⁹ An dieser Stelle wies Doneson auf eine paradoxe Situation hin: *African Americans* und *Native Americans* rekurrten auf eine Geschichte des Untergangs, die sukzessive von einer prächtigen Vergangenheit in Unterdrückung und Zerstörung führte, wohingegen der Holocaust die Möglichkeit einer Gegen-Erzählung bot: Jüdisches Leben und jüdische Kultur waren in Europa zerstört worden und fanden in den Vereinigten Staaten Erneuerung.¹⁰ Die jüdische Geschichte konnte sich dementsprechend in den konservativen amerikanischen Nationalmythos von Hoffnung und Erlösung im Exil einreihen, von dem sich andere Minderheiten zuweilen deutlich abgrenzten.

9 Der Erfolg von *Roots* hatte gezeigt, dass die Opfergeschichte einer Minderheit die Aufmerksamkeit einer großen Öffentlichkeit erhalten konnte. Der Regisseur von *Holocaust*, Marvin J. Chomsky, hatte bereits bei *Roots* Regie geführt.

10 Doneson, *American Film*, 151 f.

Dramaturgie und Inhalt von NBCs *Holocaust*

Holocaust war somit das richtige Produkt zum richtigen Zeitpunkt. Es vereinte eine Reihe von Eigenschaften, die die TV-Serie regelrecht zum Katalysator der Erinnerungskultur werden ließ. Der nachhaltige Erfolg lässt sich darauf zurückführen, dass die Miniserie in der Lage war, einem so vielschichtigen, räumlich ausgreifenden und sämtliche Ebenen sozialer Interaktion betreffenden Ereignis wie dem Holocaust eine relativ einfach nachvollziehbare und konventionelle Plotstruktur mit einem zentralen Subjekt (zwei Familien), einem eindeutig definierbaren Anfang, Mittelteil und Ende sowie einer Auflösung mit einer klaren und läuternden Botschaft zu verleihen.

Somit lohnt es sich, ausführlicher auf den Plot von *Holocaust* zu schauen, um dessen ungeheuren Erfolg zu erklären. Grundsätzlich kann die Miniserie *Holocaust* dem klassischen Realismus zugeordnet werden. Als *classical realism* wird seit den 1970er Jahren von Filmtheoretikern die dominante Form fiktionaler Filme bezeichnet, die in Hollywood seit dem frühen 20. Jahrhundert entstanden sind.¹¹ Sie zeichnen sich durch eine Reihe formaler Konventionen aus, wie beispielsweise eine plausible, wirklichkeitsnahe Geschichte, authentisch wirkende Charaktere, Einheit von Zeit, Raum und Handlung beziehungsweise die explizite Erklärung von Zeit- und Ortswechsel durch Montagetechniken oder Dialoge.¹² Sofern ein Film des klassischen Realismus ein historisches Thema behandelt, wird zudem der Anspruch erhoben, die Wirklichkeit authentisch zu reproduzieren (auch wenn die Charaktere fiktional sein können) und nicht lediglich eine selbstreferentielle Erzählung darzubieten. Als klassisch-realistisches Fernsehstück war *Holocaust* somit in der Lage, gewohnte Seh- und Perzeptionsweisen zu bedienen. Weitere realistische Elemente weist die Miniserie durch Anleihen an das Doku-Drama auf, da in jeder Folge historische Schwarz-Weiß-Fotografien und -Filmausschnitte in das farbige Narrativ eingewoben sind.¹³

Die Miniserie porträtiert zwei fiktionale Familien aus Berlin in den Jahren 1935 bis 1945. Familie Weiss besteht aus assimilierten Juden der oberen

11 Joshua F. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust* (Philadelphia: Temple University Press, 2004), 4.

12 Robert Stam, Robert Burgoyne und Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* (London; New York: Routledge, 1992), 188-193.

13 Jan Taubitz, »Making Photographs Historic. The Use of Historical Black-and-White Stills in NBC's Fictional Miniseries Holocaust«, in: Jürgen Martschukat und Silvan Niedermeier (Hg.), *Violence and Visibility in Modern History* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 199-221.

Mittelschicht. Ihr Leben wird kontrastiert mit dem der Familie Dorf. Erik Dorf (gespielt von Michael Moriarty), der Vater und Ehemann, macht nach längerer Arbeitslosigkeit eine beachtliche Karriere als SS-Offizier unter Reinhard Heydrich (David Warner) und ist maßgeblich an der Entwicklung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik beteiligt. Die Geschichte der beiden Familien sind eng miteinander verwoben und nehmen im Verlauf der Serie eine gegensätzliche Entwicklung. Während sich die soziale Situation der Familie Dorf stetig verbessert, ist Familie Weiss von zunehmender Ausgrenzung und Verfolgung betroffen, die im Tod beinahe aller Familienmitglieder endet.

Der Holocaust wird so als schicksalhafte Begegnung zweier Familien erzählt: dem Überlebenskampf der Familie Weiss und dem Vernichtungsfeldzug des SS-Schergen Dorf und seiner Familie.¹⁴ Die Geschichte beginnt im Jahr 1935 mit der eleganten Hochzeit von Karl Weiss (James Woods), dem ältesten Sohn der Familie, und der aus einer nichtjüdischen Familie stammenden Inge Helms (Meryl Streep). Ausgehend von der Hochzeit, die eindrücklich die glückliche Vorkriegszeit, die bürgerliche Sätturiertheit und die kulturelle Assimilation der Familie für die Zuschauer skizziert, verschlechtert sich die Situation schrittweise und die Familie, beziehungsweise die einzelnen Familienmitglieder, durchleiden die vielfältigen Aspekte des Holocaust. Es beginnt mit ökonomischer Ausgrenzung: So wird dem Vater Joseph (Fritz Weaver) verboten, als Arzt nichtjüdische Patienten zu behandeln, später wird seine Praxis arisiert. Sein Bruder Moses (Sam Wanamaker) wird nach Polen ausgewiesen. Infolge der Novemberpogrome 1938 wird Karl Weiss zunächst nach Buchenwald und im Verlauf der Handlung nach Theresienstadt und Auschwitz deportiert, während sein jüngerer Bruder Rudi (Joseph Bottoms) flieht, sich den Partisanen anschließt, gefangen genommen wird und den Aufstand im Vernichtungslager Sobibor überlebt. *Holocaust* bietet den Zuschauern jedoch kein Happy End. Außer Rudi, dem genuinen Helden der Geschichte, und Inge, der nichtjüdischen Ehefrau Karls, sterben alle Familienmitglieder im Holocaust. Die unterschiedlichen Todesarten, die sie erfahren, zeigen das Ausmaß und die vielfältigen Facetten des Leidens für Juden im Nationalsozialismus. Anna (Blanche Baker), Karls und Rudis Schwester, wird auf der Straße von SA-Männern vergewaltigt und fällt später in Hadamar dem nationalsozialistischen Euthanasieprogramm zum Opfer. Die Großeltern begehen gemeinschaftlich Selbstmord, nachdem sie während der Novemberpogrome misshandelt worden sind. Der Onkel der Geschwister wird während des Aufstands im

14 Daniel R. Schwarz, *Imagining the Holocaust* (New York: St. Martin's Press, 1999), 172.

Warschauer Ghetto erschossen. Das gleiche Schicksal ereilt Rudis Frau, die als Partisanin kämpft. Die Eltern sterben in den Gaskammern von Auschwitz, wo auch Karl kurz vor der Befreiung des Lagers an Erschöpfung und Hunger umkommt. Die schrittweise Auslöschung der Familie Weiss und ihre symbolischen Tode vermitteln fundamentale Lektionen über den Holocaust: Die Jungen und Alten litten und starben zuerst, Loyalität und Verbundenheit zu Deutschland war kein Schutz vor Verfolgung, aktiver Widerstand wurde erst ausgeübt, als es zu spät war, viele glaubten bis zum Ende daran, dass die Dinge sich noch zum Guten wendeten.¹⁵

Des Weiteren etablierte *Holocaust* eine Fülle historischen Wissens. So bezeichnet Judith Doneson die Serie als »storehouse of information«, das der amerikanischen Öffentlichkeit half, nachfolgende filmische Bearbeitungen des Holocaust zu verstehen.¹⁶ *Holocaust* zeichnet die verschiedenen Phasen des Völkermordes nach, beginnend mit der ökonomischen Ausgrenzung, Ausweisung von Juden ohne deutsche Staatsbürgerschaft, Aberkennung der Staatsbürgerschaft, willkürliche Gewalt und Festnahmen über die Einrichtung von Ghettos und Konzentrationslagern bis zur systematischen Ermordung in Wäldern, Dörfern und Vernichtungslagern.¹⁷ Bei der Auswahl der Orte nimmt die Miniserie einen ostmitteleuropäischen Fokus ein und behandelt neben Konzentrationslagern wie Buchenwald, Theresienstadt und Auschwitz auch das Warschauer Ghetto, Babi Yar und das Leben von Partisanen in den Wäldern Osteuropas.¹⁸ Darüber hinaus werden weitere wichtige Aspekte aufgegriffen, beispielsweise die Rolle der Judenräte, jüdische Kollaboration, das Verhalten der nichtjüdischen Bevölkerung in den besetzten Gebieten, die Rolle der Kirche sowie verschiedene Formen von Widerstand und Selbstbehauptung.

Die Darstellung der zweiten Familie dient ähnlichen Zwecken wie die der Familie Weiss. Erik Dorf verschafft den Zuschauern Einblicke in die innere und äußere Welt der Täter. Zu Beginn der Miniserie tritt er als in-

15 Mark E. Cory, »Some Reflections on NBC's Film Holocaust«, *The German Quarterly* 53, Heft 4 (1980), 445.

16 Doneson, *Holocaust Revisited*, 75.

17 *Holocaust* nimmt hiermit eine Wende der Geschichtswissenschaft vorweg, die sich erst seit den 1990er Jahren ausführlicher mit den massenhaften Erschießungen außerhalb der Lager, zum Beispiel mit denen der Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des SD, beschäftigt. Siehe beispielsweise Christopher Browning, *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland* (New York: HarperCollins, 1992); Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners* (New York: Knopf, 1996). Eine Ausnahme bildet hier Raul Hilberg, der auch die *mobile killing operations* thematisierte. Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Vol. 1-3. Dieses Werk beeinflusste Gerald Green beim Verfassen des Drehbuchs. Siehe Schwarz, *Imagining*, 161-172.

18 Die Ereignisse in West- oder in Südosteuropa werden jedoch nicht dargestellt.

telligenter und etwas spießiger Anwalt auf, der Probleme hat, eine Anstellung zu finden. Dorf hat weiche Gesichtszüge und führt ein »normales« Familienleben mit Frau und zwei Kindern. Zunächst übt er seinen Beruf im Reichssicherheitshauptamt ohne besondere Ambitionen aus. Allmählich wird er jedoch immer fanatischer und verwandelt sich in einen kalkulierenden Massenmörder, der von der historischen Aufgabe überzeugt ist, dass alle Juden sterben müssen. In der letzten Folge der Serie wird er von amerikanischen Soldaten gefangen genommen und zeigt Reue, als er mit den Taten der Deutschen konfrontiert wird. Seine Entwicklung und Gewissenskonflikte sollten die Darstellung der Täter ebenso mehrdimensional und interessant gestalten wie die der jüdischen Familie.¹⁹ Dies ist den Filmemachern im Fall von Erik Dorf gelungen, seine Frau Martha (Deborah Norton) ist jedoch eine eindimensionale Karikatur von Lady Macbeth. Sie ist die treibende Kraft im Hintergrund, die zunächst ihren Mann drängt, für das Reichssicherheitshauptamt zu arbeiten, und im Verlauf der Handlung alle moralischen Skrupel, die ihren Ehemann von Zeit zu Zeit überkommen, rigoros zerstreut.

Entsprechend der Familie Weiss, die eine große Bandbreite möglicher Erfahrungen der Opfer verkörpert, repräsentiert Erik Dorf die Täterseite. Als fiktionaler Charakter interagiert er mit realen Naziführern wie Reinhard Heydrich, Heinrich Himmler (Ian Holm), Adolf Eichmann (Tom Bell) oder Paul Blobel (Thomas P. McKenna). Als Beobachter hält er sich stets an den Orten auf, an denen die schlimmsten Verbrechen stattfinden. Er ist einer der Vordenker des Holocaust und entwickelt Strategien zum Massenmord. Durch seine Omnipräsenz und Beteiligung an grundlegenden Entscheidungen der SS verbindet er Eigenschaften und Aktivitäten, die nur eine fiktive Person haben kann. Er ist eine Symbolfigur für all diejenigen, die den Völkermord planten und ausführten, und somit eine Verkörperung von dem, was Adolf Eichmann, vor allem in der umstrittenen Interpretation von Hannah Arendt, nach dem Zweiten Weltkrieg repräsentieren sollte.²⁰ Die Miniserie ist ein frühes Beispiel für eine integrierte Darstellung der Geschichte, die sowohl die Täter- als auch die Op-

19 Brief von Robert Berger, Produzent, an Marvin J. Chomsky, Regisseur, 17. März 1977, zitiert nach Doneson, *American Film*, 157.

20 Arendt, Eichmann in Jerusalem. In einem Interview gab Drehbuchautor Gerald Green an, dass Otto Ohlendorf, Befehlshaber der Einsatzgruppe D und stellvertretender Staatssekretär im Bundeswirtschaftsministerium, als Vorbild für Erik Dorf gedient habe. Gerald Green, »A Wreath on the Graves of the Six Million«, *TV Guide* (15. Apr. 1978). Doneson merkte jedoch an, dass Dorf als *mastermind* der Endlösung eher Eichmann als Ohlendorf gleiche. Doneson, *American Film*, 156. Andere Figuren in *Holocaust* weichen jedoch vom Schreibtischtäter, wie ihn Arendt beschrieben hat, ab. Paul Blobel, Befehlshaber der Einsatzgruppe

ferperspektive umfasste. Auf geschichtswissenschaftlicher Seite erzielte eine integrierte Geschichte des Holocaust erst durch die monumentalen Arbeiten Saul Friedländers in den 1990er Jahren ihren Durchbruch.²¹ *Holocaust* inkorporierte Informationen aus wissenschaftlichen Standardwerken wie Hilbergs *The Destruction of the European Jews*, Arendts *Eichmann in Jerusalem* oder auch Dawidowicz' *The War Against the Jews* und fügte diese zu einer neuen Erzählung, deren Elemente teilweise im Gegenzug von der Geschichtswissenschaft aufgegriffen wurden und an deren allgemeiner narrativer Struktur sich die nachfolgenden *Holocaust Oral Histories* orientieren sollten, wie noch zu zeigen ist.

Das Wissen und die Erfahrungen von Überlebenden flossen jedoch nicht unmittelbar in die Entstehung der Serie ein. An der Filmproduktion waren keine Überlebenden beteiligt, wie es beispielsweise bei *Schindlers Liste* der Fall war. Dieser Film wurde von dem Überlebenden Branko Lustig produziert und auch bei den Dreharbeiten waren Überlebende als Berater tätig. Historische Berater bei *Holocaust* waren Rabbiner Marc Tannenbaum vom American Jewish Committee und Rabbiner Jordan Pearlson. Pearlson gab immerhin an, dass er das Skript der Serie mit Überlebenden diskutiert habe.²²

Das Markenzeichen der Miniserie, anhand zweier Familien den gesamten Holocaust darzustellen, war ein verwegener Kniff, den Historiker mittlerweile als korrelierend zur »gleichzeitigen historiographischen Hinwendung zur Alltagsgeschichte und Oral-History« und als Abkehr von der »intentionalistischen Hitler-Welle« preisen,²³ zeitgenössische Kritiken jedoch missbilligten. John O'Connor warf dem Fernsehstück vor, Ereignisse und ideologische Ansichten in hölzerne Charaktere und eine Aneinanderreihung lächerlicher Zufälle zu pressen.²⁴ Ähnlich verärgert zeigte sich Elie Wiesel über den Versuch, den Holocaust anhand zweier Familiengeschichten abzubilden. In seiner ubiquitären Kritik an der Miniserie in der *New York Times*, die am Tag des ersten Sendetermins erschien und mit dem Titel *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction* überschrieben war, äußerte er sich verärgert über die unwahrscheinlichen Zufälle, die

C, wird zum Beispiel als grobschlächtiger und sadistischer Antipode Dorfs dargestellt.

21 Friedländer, *Years of Persecution*; ders., *Years of Extermination*. Für eine Konzeptionalisierung von Friedländers integrierter Geschichte siehe ders., »Eine integrierte Geschichte des Holocaust«, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 14-15, Heft 7-14 (2007).

22 Brief von Jordan Pearlson an Robert E. Mulholland, Präsident von NBC, 16. März 1978, zitiert nach Doneson, *American Film*, 154 f.

23 Bösch, *Film*, 4 f.

24 John O'Connor, »Holocaust. Intelligent, Sincere Efforts Can't Bring Off Production«, *Wilmington Star-News* (16. Apr. 1978).

immer wieder die zwei Familien in das Zentrum historischer Ereignisse rücken ließ: »Whatever happened anywhere, happened to this family. The same applies to Erik Dorf: he too is everywhere.«²⁵ Drehbuchautor Gerald Green verteidigte die Strukturierung des Holocaust als Familiendrama. Statistiken und reine Fakten riefen Gleichgültigkeit hervor. Einzig der Fokus auf wenige, typische Familien könne die Auswirkungen des Holocaust auf das Individuum zeigen.²⁶ Wiesel ging mit seiner Kritik jedoch noch weiter. Aus der Perspektive des *survivors* und als Sprachrohr der Ermordeten argumentierte er:

Untrue, offensive, cheap: as a TV production, the film is an insult to those who perished and to those who survived. In spite of its name, this »docu-drama« is not about what some of us remember as the Holocaust. [...] It tries to show what cannot even be imagined. It transforms an ontological event into soap-opera.²⁷

Im weiteren Verlauf der Kritik erhob er eine flammende Anklage, die historische Unstimmigkeiten, fragwürdige Darstellungen realer Personen und das problematische Verhältnis von dokumentarischen und fiktionalen Elementen geißelte. Zum Ende der Rezension sprach Wiesel als Augenzeuge und Überlebender die Zuschauer direkt an:

It simply is not so: What you have seen on the screen is not what happened there. You may think you know now how the victims lived and died, but you do not. [...] What then is the answer? How is one to tell a tale that cannot be – but must be – told? How is one to protect the memory of the victims? [...] What will happen when the last survivor is gone? I don't know. All I know is that the witness does not recognize himself in this film. The Holocaust must be remembered. But not as shown.²⁸

In diesen Sätzen findet sich in komprimierter Form Wiesels geschichtsphilosophische Überzeugung wieder, die auf der Aporie gründet, dass der Holocaust ein singuläres Ereignis gewesen sei, das sich weder visualisieren noch beschreiben lasse, was gleichzeitig den aporetischen Imperativ des »Sprechen-Müssens« fundiere. Wiesel überträgt den Überlebenden diese Aufgabe.²⁹ Es ist sicher kein Zufall, dass gerade zu dem Zeitpunkt, als der

25 Elie Wiesel, »Trivializing the Holocaust. Semi-Fact and Semi-Fiction«, New York Times (16. Apr. 1978).

26 Green, A Wreath on the Graves of the Six Million.

27 Wiesel, Trivializing.

28 Ebd.

29 Kritik an der postulierten Singularität des Holocaust wurde in den 1970er Jahren von Yehuda Bauer geäußert, der argumentierte, dass das Beharren auf der Einzigartigkeit und Undarstellbarkeit letztendlich zur überirdischen Mystifizierung und

Holocaust von einer TV-Serie als eigenständiges, klar definierbares und abgrenzbares Ereignis mit einer nachvollziehbaren narrativen Modellierung präsentiert wurde, zunehmend auf seine prinzipielle Undarstellbarkeit rekurriert wurde und somit ein wirkmächtiger Topos in die Erinnerungskultur Einzug hielt, der noch heute eine wesentliche Rolle spielt.³⁰ Der einzige Einwand, den Wiesel gelten ließ, war, dass der Film nicht für Zuschauer wie ihn gemacht sei, »but for those who were not there or not even born yet, those who are only beginning to discover the reality of death-factories in the heart of civilized Europe.«³¹

Damit waren die Grundpfeiler der Konfliktlage gesetzt, die von nun an die Diskussionen um die Repräsentation des Holocaust in Populärkultur und Zeitzeugeninterviews beherrschen sollten. Populärkultur, insbesondere eine fikionalisierte, filmische Darstellung, ist in der Lage, Aufmerksamkeit zu schaffen und eine große Zuschauerzahl zu erreichen, gleichzeitig ist die Vergangenheit oftmals vereinfachend, melodramatisierend und trivial dargestellt. Zeitzeugenberichte sind in der Lage, dieser problematischen Repräsentation ein authentisches und vielschichtiges Korrektiv entgegenzusetzen – ein Argument, das in den Diskussionen um *Schindlers Liste* (1993) noch stärker zum Tragen kommen sollte.³²

Ans Ende seiner Kritik in der *New York Times* hatte Wiesel noch eine offene Frage gestellt: »What will happen when the last survivor is gone?«³³ Eine Reaktion auf diese Frage ließ nicht lange auf sich warten.

Auswirkungen von NBCs *Holocaust*

Etwa ein Jahr nach der Ausstrahlung der Miniserie begann das Holocaust Survivors Film Project in Connecticut mit der Aufzeichnung audiovisueller Interviews mit Holocaust-Überlebenden. Geoffrey Hartman schrieb zu den Anfängen:

It was, in fact, the television series *Holocaust* that prompted the New Haven chapter of the *Farband*, comprised mainly of survivors, to agree to

Bedeutungslosigkeit führe. Yehuda Bauer, »Against Mystification. The Holocaust as a Historical Phenomenon«, in: Yehuda Bauer (Hg.), *The Holocaust in Historical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1978), 98-117. Siehe auch Ziolkowski, *Versions of Holocaust*.

30 Für eine Problematisierung des Topos der Undarstellbarkeit, der eine uneinlösbare Bürde auf die Repräsentation des Holocaust lege, siehe Weissman, *Fantasies*, 208f.

31 Wiesel, *Trivializing*.

32 Gold u. a., *Right to Reply*.

33 Wiesel, *Trivializing*, 29.

form a »Holocaust Survivors Film Project«. The influential medium of television was trivializing or falsifying their past, they felt. They would break a silence most of them had kept. Immediately after World War II their business had been to return to normalcy, and not to live in the past. Besides, few Americans had the strength to listen. But now, in 1979, with old age approaching, their numbers diminishing, their children grown up, their social standing secure, it was important to disclose what had been done and suffered. *Zachor*, the command to remember, could not be left to the media or even the historians.³⁴

Joanne Rudof, seit 1984 für das FVA tätig, bestätigte dieses Gründungsnarrativ an verschiedenen Stellen: »Everything had been taken from them. Now television was trying to take away their stories too.«³⁵ An anderer Stelle heißt es:

Selbst das Fortunoff Video Archive wurde teilweise als Reaktion auf die vom amerikanischen Sender Network Television 1978 ausgestrahlte Miniserie *Holocaust* eingerichtet. Lokale Überlebende waren entsetzt und hatten das Gefühl, ihre Geschichte sei ihnen durch diese Fernsehserie nicht nur weggenommen, sondern auch noch trivialisiert worden. Sie waren der Auffassung, durch das Erzählen ihrer eigenen Geschichte könnten sie Wahrheit vermitteln und ein Gegengewicht herstellen.³⁶

Die ersten Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden wurden somit verstanden als Abgrenzung zu einer TV-Serie, die ebenso wenig wie die Geschichtswissenschaft in der Lage sei, dem Gebot zu erinnern gerecht zu werden. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass sich in Gestalt der Videokamera dabei eines Mediums bedient wurde, das sich problemlos ins Fernsehen integrieren lässt. Hartman hob jedoch an verschiedenen Stellen die Unterschiede zwischen Fernsehen/Film und den Videointerviews hervor. Filmische Produktionen, sowohl fikionalisierte als auch dokumentarische, erschufen mit der Präsentation des Themas durch einen Erzähler oder ein traditionelles Narrativ eine isolierende Distanz zwischen den Zuschauern und den Opfern. Die in der Gegenwart stattfindenden Videointerviews bewirkten hingegen eine Unvermittelbarkeit, die Hartman als

34 Hartman, *Preserving*, 53f.

35 Miller, *One*, 273.

36 Rudof, *Die Geschichte der Displaced Persons Camps. Forschungsprobleme und der Beitrag von Zeitzeugen-Interviews*, 144. Siehe auch Michael Rothberg und Jared Stark, »After the Witness. A Report from the Twentieth Anniversary Conference of the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale«, *History and Memory* 15, Heft 1 (2003), 86.

»counter-cinematic integrity«³⁷ beschrieb. In einem Videointerview stehe nichts zwischen uns und dem Überlebenden und wenn das Interview erst einmal richtig ins Laufen gekommen sei, gebe es zudem nichts zwischen dem Überlebenden und seinen Erinnerungen.³⁸ An einer anderen Stelle ging Hartman stärker auf die filmsprachlichen Unterschiede ein und betonte, dass trotz der Geringschätzung des Fernsehens für *talking heads* – der als langweilig empfundenen minutenlangen Einstellung auf den Kopf des Zeitzeugen vor einem monotonen Hintergrund – gerade diese Einstellung als geeignet angesehen wurde, um sich den Überlebenden zu nähern.³⁹

Es war jedoch nicht nur das HSFP, das als Reaktion auf *Holocaust* entstand. Die Archivarin Josey Fisher vom Gratz College in Philadelphia berichtete, dass auch die Historikerin und Psychoanalytikerin Nora Levin im Herbst 1979 *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden aufgezeichnet habe, weil sie an der Darstellung der Miniserie *Holocaust* Anstoß genommen hatte.⁴⁰ Mit Blick auf das Fortunoff Video Archive brachte Judith Miller 1990 den Konflikt zwischen Zeitzeugeninterviews und Populärkultur plakativ auf den Punkt: »Americans will get the Holocaust that Yale or that Hollywood gives them, the Holocaust of fact, or of imagination.«⁴¹

Somit lässt sich konstatieren, dass *Holocaust* nicht nur die Rückkehr der Geschichte symbolisierte, wie es Frank Bösch beschrieb, sondern zudem ursächlich für die Entstehung der ersten videographierten Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden war und somit ein wirkungsvoller Katalysator des Booms, den die Erinnerungskultur seit dieser Zeit erlebt.⁴²

Die soeben skizzierte Verbindung zwischen Fernsehen und *Holocaust Oral Histories* basiert vor allem auf der Abgrenzung der *Oral History*-Initiativen von einer fikionalisierten und kommerziellen TV-Darstellung. Es sollte jedoch nicht bei dieser Verbindung bleiben. Auf den folgenden Seiten wird gezeigt, in welcher Form die Zeitzeugeninterviews auf Elemente

37 Hartman, Learning, 198. An anderer Stelle argumentierte er jedoch, dass *videotestimonies* gleichermaßen *cinematic* und *counter-cinematic* seien. Ders., Cinema, 69.

38 Ders., Learning, 198.

39 Ders., The Geoffrey Hartman Reader, hrsg. von Geoffrey Hartman und Daniel T. O'Hara (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 438. Hartman übersieht hier, dass das Fernsehen in den letzten Jahrzehnten *talking heads* durchaus integrieren konnte, was viele dokumentarische Programme zeigen, die Testimonials von Augenzeugen verwenden.

40 Josey G. Fischer, Archivarin Gratz College, Gespräch mit dem Autor am 19. März 2013.

41 Miller, One, 275.

42 Bösch, Umbrüche: 12 f. Für eine Einordnung der politischen, technologischen und philosophischen Impulse des Memory-Booms siehe Jay Winter, »Die Generation der Erinnerung. Reflexionen über den Memory-Boom in der zeithistorischen Forschung«, WerkstattGeschichte 30 (2001), 5-16.

der Miniserie zurückgriffen, sie damit perpetuierten und dauerhaft in der Erinnerungskultur verankerten. Denn obwohl die Videointerviews mit Holocaust-Zeitzeugen regelrecht als Gegenbewegung zur Miniserie *Holocaust* entstanden, zeichnen sie sich doch durch eine Reihe bedeutsamer Gemeinsamkeiten aus, die bis in die konkrete narrative Modellierung und die Verwendung gleichartiger Sprachfiguren der beiden als so unterschiedlich wahrgenommenen medialen Repräsentationen des Holocaust reichen. An dieser Stelle ist es geboten, den theoretischen Hintergrund der folgenden Analyse explizit zu beleuchten, um die Elemente, auf die sie sich bezieht, und die Ebene, auf der sie stattfindet, zu definieren.

Das *Emplotment* historischer Narrative in Hayden Whites *Metahistory*

Der US-amerikanische Historiker Hayden White hat mit seinem Werk *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, das 1973 in den Vereinigten Staaten und 1991 auf Deutsch veröffentlicht wurde, demonstriert, dass geschichtswissenschaftliche Werke als formalisierte poetische Artefakte beschrieben werden können, vergleichbar mit den rhetorischen Formen fiktionaler Texte. White zeigte dies anhand der Arbeiten der Historiker Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville und Jacob Burckhardt sowie der Geschichtsphilosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche und Benedetto Croce,⁴³ die allesamt im 19. Jahrhundert wirkten.

White entlarvte den Glauben an die prinzipielle Möglichkeit einer objektiven und realistischen Darstellung der Vergangenheit als einen mystifizierenden Selbstbetrug. Historiker konstruierten die Vergangenheit stets nach ihren ethischen, politischen und ästhetischen Vorstellungen. Nach dem Siegeszug des *linguistic turn*, wofür Hayden White gleichfalls Anerkennung gebührt, gilt diese Erkenntnis als Binsenweisheit und nur wenige hartgesottene Historiker verschließen sich nach wie vor der Vorstellung, dass (geschichts)wissenschaftliche Texte stets einer mehrdimensionalen sprachlichen Konstruiertheit unterworfen sind.⁴⁴

43 Auch den Arbeiten der Geschichtsphilosophen liegen poetische Formalisierungen zugrunde, die sich lediglich in ihrer Blickführung und ihrem expliziten Verweis auf die Bedeutung von Sprache unterscheiden. White, *Metahistory*, 12.

44 Für eine Historisierung des *linguistic turns* in der Geschichtswissenschaft unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker siehe Peter Schöttler, »Wer hat Angst vor dem linguistic turn?«, *Geschichte und Gesellschaft* 23, Heft 1 (1997), 134-151; Ders., »Nach der Angst. Was könnte bleiben vom linguistic turn?«, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36, Heft 1 (2011), 135-151.

Das Revolutionäre an Whites *Metahistory* ist demnach nicht, dass er den historischen Realismus des 19. Jahrhunderts entmystifizierte, sondern vielmehr, dass er eine Methodik entwickelte, um die sprachlich-poetische Konstruktion historischer Narrative zu untersuchen. Es handelt sich hierbei um eine Form der Diskursanalyse, die es gestattet, die diskursiven Formationen, denen Historiker unterworfen sind und die sie gleichermaßen reproduzieren und hervorbringen, herauszuarbeiten.⁴⁵

White hat fünf Schritte beschrieben, wie Historiker aus einer Unmenge von Ereignissen und Quellen zu einer historischen Darstellung kommen. Die ersten beiden Schritte »markieren [...] einen Prozess der Auswahl und Anordnung von Daten aus *unbearbeiteten historischen Aufzeichnungen*, in der Absicht sie einer bestimmten Leserschaft nahezubringen« (Hervorhebungen im Original).⁴⁶ Zunächst wird eine Chronik erstellt, aus der eine Fabel⁴⁷ entstehen kann. Eine Chronik organisiert die zu erörternden Ereignisse in der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens, verfügt jedoch weder über eine Eröffnungsphase noch über ein Ende. Indem bestimmte Ereignisse als Eröffnungsmotiv, andere als Überleitung oder Mittelteil und weitere als Schlussmotiv definiert werden, wird aus den Elementen einer Chronik eine Fabel beziehungsweise ein »Geschehniszusammenhang« kreiert.⁴⁸

Mit diesen Ausführungen hat White dargelegt, wie aus der Verbindung verschiedenster Ereignisse und deren Rahmung eine Geschichte wird. Die nächsten Schritte, die den Charakter der Fabel bestimmen und das endgültige Narrativ determinieren, führen dann zum Kern seiner Überlegungen. White bezeichnete sie als »Erklärung durch narrative Modellierung«, »Erklärung durch formale Schlussfolgerung« und »Erklärung durch ideologische Implikation« (im Englischen *emplotment*, *argumentation* und *ideological implications*).⁴⁹ Narrative Modellierung – und dies wird für die Analyse der filmischen Produkte wie auch der Zeitzeugeninterviews der maßgebliche Punkt sein – bedeutet, die Fabel/*story* mit einer Plotstruktur oder auch Handlung zu versehen. White hat vier archetypische narrative

45 Siehe hierzu White, *Metahistory*, 568 Anm. 4; ders., »Foucault dekodiert. Notizen aus dem Untergrund«, in: Hayden White (Hg.), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses* (Stuttgart: Klett, 1986), 268-302.

46 Ders., *Metahistory*, 19.

47 Im Englischen verwendet White für Fabel den allgemeineren Begriff *Story*. Der Begriff Fabel ist in der Übersetzung vielleicht etwas unglücklich gewählt, da er eher an ein Märchen beziehungsweise eine Erzählung mit belehrender Absicht denn einen Geschehniszusammenhang, den White eigentlich meint, erinnert.

48 White, *Metahistory*, 19.

49 Ebd., 21-47.

Modellierungen/*emplotments* identifiziert, die er der *Analyse der Literaturkritik* (*Anatomy of Criticism*) von Northrop Frye entlehnte.⁵⁰ Die Grundtypen sind die Romanze, die Tragödie, die Komödie und die Satire. White ließ offen, ob es noch weitere Formen der narrativen Modellierung wie beispielsweise das Epos gibt. In jedem Fall müsse der Historiker die Gesamtheit seiner Erzählung einer archetypischen Erzählform unterordnen. So habe Michelet seine Geschichten als Romanze gestaltet, Ranke habe die Komödie gewählt, Tocqueville die Tragödie und Burckhardt die Satire.⁵¹ Jede dieser archetypischen Handlungsstrukturen hat Folgen für den Charakter der Erzählung und bietet unterschiedliche Hoffnungen, Möglichkeiten und Wahrheiten. Das Thema der Romanze ist der Sieg des Guten über das Böse, wohingegen die Satire die Unfähigkeit des menschlichen Willens, über das Böse zu triumphieren, zum Inhalt hat. Komödie und Tragödie bieten eine einstweilige »Erlösung aus dem Zustand der Entzweiung, in dem sich die Menschen in der Welt befinden«. ⁵² In der Komödie wird die Versöhnung der Menschen mit der Welt durch Feste artikuliert, die am Schluss eine reinere, vernünftiger und bessere Gesellschaft anzeigen. In der Tragödie fehlen diese Feste. Doch auch der Untergang des Protagonisten am Ende der Tragödie ist nicht ausschließlich bedrohlich für die, die den Kampf um Leben und Tod überleben. Allerdings sind die Versöhnungen am Schluss düsterer und signalisieren, dass sich die Menschen den unveränderlichen Bedingungen fügen müssen.⁵³ Für Historiker bieten Romanze und Komödie eine diachronische Erzählweise an, da sie durch den Auftritt neuer Kräfte oder Bedingungen einen strukturellen Wandel erklären können, wohingegen Tragödie und Satire synchrone Erzählungen nach sich ziehen, da sie »die ewige Wiederkehr des Gleichen im Verschiedenen wahrnehmen«. ⁵⁴

Durch die *Erklärung durch formale Schlussfolgerung*, dem vierten Schritt in Whites Theoretisierung historischer Narrative, können Obersätze oder mutmaßliche Gesetze beschrieben werden, denen Historiker oftmals unbewusst folgen und die unmittelbare Auswirkungen auf die Interpretation der Geschichte haben. Auch hier unterscheidet White vier paradigmatische formale Schlussfolgerungen, nämlich formativistische, organisistische, mechanistische und kontextualistische.⁵⁵ So geht beispielsweise das organis-

50 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays With a Foreword by Harold Bloom* (Princeton: Princeton University Press, 1990 [1957]).

51 White, *Metahistory*, 22.

52 Ebd., 23.

53 Ebd., 22 f.

54 Ebd., 25.

55 Ebd., 25-38.

tische Konzept davon aus, dass die im historischen Feld wahrgenommenen Einzeldinge als Momente eines Prozesses verstanden werden müssen, die sich zu einer Einheit fassen lassen, die größer ist, als die Summe ihrer Teile.⁵⁶ Die *Erklärung durch ideologische Implikationen* nimmt an, dass ein Bündel sozialer Handlungsgebote und Verhaltensregeln zu Vorannahmen über die historische Welt führen. Die Grundpositionen sind Anarchismus, Konservatismus, Radikalismus und Liberalismus.⁵⁷

Durch die vorkritische Auswahl der Modellierung, der Schlussfolgerungen und der ideologischen Implikationen bestimmt der Historiker die Art der Erzählung und verleiht ihr eine bestimmte Bedeutung. Die Grundformen sind sowohl dem Historiker als auch dem Publikum bekannt, was das Verständnis erst ermöglicht. Die verschiedenen Konzepte lassen sich auf unterschiedliche Art und Weise miteinander kombinieren, wobei einige Kombinationen ausgeschlossen sind. Die jeweilige Kombination hat White als historischen Stil bezeichnet.⁵⁸ Die Anzahl der begrifflichen Strategien ist jedoch nicht unbegrenzt, sondern orientiert sich an den vier Tropen der poetischen Sprache, die sich in allen Denkweisen, Beschreibungsstilen und Erklärungsmodi wiederfinden.⁵⁹ Die vier Tropen sind die Metapher, die Metonymie, die Synekdoche und die Ironie. Durch vier narrative Modellierungen, vier formale Schlussfolgerungen, vier ideologische Schlussfolgerungen und vier Tropen hat White die »Welt im Viererpack«⁶⁰ verschnürt und mit diesem schematischen Vorgehen auch Kritik evoziert.⁶¹

Im Folgenden soll nicht der gesamte Viererpack durchexerziert werden, sondern insbesondere das *emplotment* und die Theorie der Tropen herangezogen werden, um die Gemeinsamkeiten in der Modellierung der Erzählstruktur von *Holocaust Oral Histories* und der NBC-Miniserie *Holocaust* aufzuzeigen.

Hayden White in der Holocaust-Forschung

Mit *Metahistory* und einige Jahre zuvor bereits mit *The Burden of History* (1966), einem Aufsatz, in dem die selbsterklärte Mittlerposition der Geschichtswissenschaft zwischen Kunst und Naturwissenschaften als an-

56 Ebd., 30.

57 Ebd., 38-47.

58 Ebd., 47 ff.

59 Ebd., 50.

60 Siegfried Kohlhammer, »Die Welt im Viererpack. Zu Hayden White«, Merkur 52 (1998).

61 Landwehr, Diskursanalyse, 46 f.

tiquierte »halbwissenschaftliche« Vorstellung des 19. Jahrhunderts entlarvt wird,⁶² hat Hayden White am Selbstbewusstsein der Geschichtswissenschaft gekratzt und nachwirkend ihr Selbstverständnis verändert. Rückblickend kann konstatiert werden, dass seine Position sich weitgehend durchgesetzt hat und Hayden White zu einem der bedeutendsten Geschichtsphilosophen des 20. und 21. Jahrhunderts avancierte.⁶³

Auf massive Kritik stieß White jedoch in der Holocaust-Forschung. Seine geschichtsphilosophischen Überlegungen wurden als potentielle Relativierung des Holocaust betrachtet, da nach seiner Theorie verschiedene Darstellungen der Geschichte gleichermaßen legitim seien, auch wenn sie sich gegenseitig ausschlossen.⁶⁴ Nicht die Beschaffenheit der Fakten oder die Theorien seien entscheidend, sondern die Konsistenz, die Kohärenz und die erhellende Kraft:

Das ist auch der Grund dafür, warum die Vorbilder nicht schlicht »zurückgewiesen« oder die Verallgemeinerungen nicht einfach »widerlegt« werden können, sei es aufgrund neuer Daten, die in späteren Untersuchungen aufgetaucht sind, sei es infolge einer neuen Interpretationstheorie für die Ereignisse, die in den Untersuchungsgegenständen und ihrer Darstellung vorkommen. Ihr Status als Modelle historischer Erzählung und Begriffsbildung hängt, schließlich, von der vorbegrifflichen und spezifisch poetischen Natur ihrer Ansicht der Geschichte und ihrer Abläufe ab.⁶⁵

Kurz gesagt: »There is no such thing as a single correct view«,⁶⁶ oder: »[...] W]hen it comes to apprehending the historical record, there are no grounds to be found in the historical record itself for preferring one way of construing meaning over another.«⁶⁷ Die Vernichtung der Juden Europas als der extremste Fall eines Massenverbrechens, schrieb Saul Friedländer in

62 Hayden White, »The Burden of History«, *History and Theory* 5, Heft 2 (1966), III-134.

63 Zahllose Bücher und Aufsätze beschäftigen sich mit der Arbeit und dem Leben Hayden Whites, was zeigt, dass er bereits zu Lebzeiten zu einem Klassiker der Kulturgeschichte wurde. Siehe beispielsweise Robert Doran (Hg.), *Philosophy of History After Hayden White* (London; New York: Bloomsbury Academic, 2013); Frank R. Ankersmit, »Hayden White's Appeal to the Historians«, *History and Theory* 37, Heft 2 (1998), 182-193. Siehe zudem die Beiträge in *History and Theory* 37 (1998) oder das Themenheft *Rethinking History* 4 Special Issue Hayden White *Metahistory Forty Years On* (2013).

64 White, *Metahistory*, 556 u. 560.

65 Ebd., 17.

66 Ders., *Burden*, 130.

67 Ders., *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 74.

Widerspruch zu Whites Arbeit, müsse Theoretiker eines historischen Relativismus jedoch dazu bringen, die Folgen ihrer Positionen zu überdenken, die sich allzu leicht auf einer abstrakten Ebene formulieren ließen.⁶⁸ Diese Forderung stellte er im Einleitungssessay des einflussreichen Aufsatzbandes *Probing the Limits of Representation: Nazism and the »Final Solution«*, der aus einer Konferenz in Los Angeles im Jahr 1990 hervorging, die wiederum durch eine Debatte zwischen Hayden White und Carlo Ginzburg motiviert worden war. Ginzburg hatte White zuvor in die Nähe des Faschismus gerückt, indem er ihm vorwarf, von dem italienischen Faschisten Giovanni Gentile und Martin Heidegger beeinflusst worden zu sein. Zudem klassifizierte er es als faschistisch und intolerant, eine Erzählung nicht auf der Basis ihres Wahrheitsgehalts zu bewerten, sondern aufgrund ihrer Effektivität.⁶⁹ Annähernd zehn Jahre später bekräftigte Ginzburg seine Position noch einmal. Diesmal jedoch in gemäßigtem Ton, ohne den Vorwurf des Faschismus (explizit) zu wiederholen. In der proklamierten Unmöglichkeit, eine strenge Grenze zwischen falschen oder fiktiven und wahren Erzählungen zu ziehen, sah er eine Haltung amerikanischer Forscher der Human- und Literaturwissenschaften, die sich radikal vom Positivismus abwende:

Wenn alles in letzter Instanz Erzählung ist, wenn jede Erzählung mit gleichem Recht als wahr oder falsch betrachtet werden kann (bzw. als »wahr« in Anführungszeichen), dann bleibt als einziges Kriterium, um zwischen unterschiedlichen Erzählungen zu unterscheiden, nur noch ihre jeweilige Wirksamkeit. Ich kann hier nicht die tieferen Wurzeln dieser skeptischen Haltung analysieren, die heute so populär ist; sie basiert auf einem Begriff von Rhetorik, der nicht nur den Beweis ignoriert, sondern sich ihm ausdrücklich entgegenstellt – eine Rhetorik, die sich nicht auf Aristoteles, sondern auf Nietzsche beruft.⁷⁰

Hayden White stand nicht allein in der Kritik. In den 1990er Jahren wurden insbesondere amerikanische Universitäten als Brutstätten des Nihilismus und Relativismus angesehen, deren postmodernen »verbal gymnastics«⁷¹ Holocaust-Leugnern (oder Negationisten, wie Ginzburg sie nennt) sie in

68 Saul Friedländer, »Introduction«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 2.

69 Diese Vorwürfe wiederholte er in dem Aufsatzband Carlo Ginzburg, »Just One Witness«, in: ebd., 94.

70 Ders., »Beweis, Gedächtnis, Vergessen«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001), 52. Siehe auch ders., *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, übersetzt von Wolfgang Kaiser (Berlin: Wagenbach, 2001).

71 Gertrude Himmelfarb, *On Looking into the Abyss. Untimely Thoughts on Culture and Society* (New York: Vintage Books, 1994), 15. Himmelfarb bezieht sich

die Hände spielten.⁷² Richard Evans schloss sich dieser Stimmung an und argumentierte in Hinsicht auf Hayden White:

Clearly, to regard it as fictional, or unreal, or no nearer to historical reality than, say, the work of the revisionists who deny that Auschwitz ever happened at all is simply wrong. Here is an issue where evidence really counts, and can be used to establish the essential facts. Auschwitz was not a discourse. It trivializes mass murder to see it as a text. The gas chambers were not a piece of rhetoric. Auschwitz was indeed inherently a tragedy and cannot be seen as either a comedy or a farce.⁷³

Wie *inherently* falsch Evans mit seiner umgangssprachlichen Vorstellung einer Tragödie oder Komödie liegt, werde ich weiter unten ausführen. Die Sorgen von Evans oder auch Lipstadt, Himmelfarb und Kakutan waren jedoch unbegründet. Postmodernismus und Geschichtsrevisionismus sind eben nicht zwei Seiten einer Medaille, sondern völlig unterschiedlichen (Denk-)Traditionen verbunden. Wie Peter Novick anmerkte, läsen Holocaust-Leugner in der Regel nicht Foucault oder Derrida, sondern bezögen sich in ihren Ausführungen auf *dead white males* wie Thomas Jefferson und John Stuart Mill, aus deren Schriften sie schlössen, dass auf dem Markt der Ideen auch Platz für sie sei.⁷⁴

Die Kritik, die sich – nicht nur, aber an prominenter Stelle – an White kristallisierte, ist nicht spurlos an seinen späteren Auseinandersetzungen

mit diesem Zitat auf Geoffrey Hartman, der außerhalb jeden Verdachts steht, den Holocaust zu relativieren.

72 Siehe hierzu auch Deborah E. Lipstadt, *Leugnen des Holocaust. Rechtsextremismus mit Methode*, übersetzt von Gabriele Kosack (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996), 56. »Die Wissenschaftler, welche einen solchen dissoziativen Ansatz befürworteten, waren weder Holocaust-Leugner noch symphatisierten sie mit deren Theorien; den meisten von ihnen bereitete es keinerlei Mühe, die Hinterhältigkeit der Holocaust-Leugnung zu durchschauen. Weil jedoch im Dekonstruktivismus Erfahrung relativiert wird und es keine Fixpunkte gibt, schuf er ein Klima, das die Infragestellung der Bedeutung historischer Ereignisse begünstigte und es seinen Verfechtern erschwerte, irgend etwas mit einem ›Verbot‹ für ihre skeptizistische Interpretationsweise zu belegen. Die Auswirkungen dieser Methodologie manifestierten sich in der Art und Weise, wie sich die Studenten mit dem Thema auseinandersetzten. Allzu vielen unter ihnen fiel es allzu schwer, Holocaust-Leugnung als eine Strömung zu identifizieren, die jeglicher wissenschaftlichen, intellektuellen oder rationalen Gültigkeit entbehrt.« Siehe für eine ähnliche Argumentation zudem Michiko Kakutan, »When History Is a Casualty«, *New York Times* (30. Apr. 1993), C1, C31.

73 Richard J. Evans, *In Defense of History* (London: Granta, 1997), 124.

74 Novick, *Holocaust in American Life*, 271.

mit der Geschichtsphilosophie vorbegegangen.⁷⁵ Bereits auf der einflussreichen Konferenz unter der Ägide Friedländers in Los Angeles räumte White ein, dass der Holocaust als modernes oder modernistisches Ereignis nicht nach den das 19. Jahrhundert dominierenden archetypischen Modellierungen strukturiert werden könne, sondern nach einem *modernist style* verlange:

In point of fact I do not think that the Holocaust, Final Solution, Shoah, Churban or German genocide of the Jews is any more unrepresentable than any other event in human history. It is only that its representation, whether in history or in fiction, requires the kind of style, the modernist style, that was developed in order to represent the kind of experiences which social modernism made possible [...].⁷⁶

Die Implikationen dieser Äußerungen wurden von seinen Kritikern wie Evans, Ginzburg oder Himmelfarb jedoch nicht berücksichtigt.⁷⁷ Den modernistischen Stil, den er in den literarisch-autobiographischen Schriften

75 Für eine Diskussion der Interdependenz von Whites Arbeit und der Kritik an ihr siehe Wulf Kansteiner, »Hayden White's Critique of Writing History«, *History and Theory* 32, Heft 2 (1993), 273-295.

76 White, *Emplotment*, 52.

77 Im Jahr 2005 konkretisierte White seine Position in einer Debatte mit Dirk Moses, die in der Zeitschrift *History and Theory* erschien (also in Whites »Hausmagazin«, in dem seine einflussreichen Aufsätze wie *The Burden of History* (1966) oder *Foucault Decoded: Notes from the Underground* (1973) veröffentlicht worden waren). Dirk A. Moses, »Hayden White, Traumatic Nationalism, and the Public Role of History«, *History and Theory* 44, Heft 3 (2005), 311-332; Hayden White, »The Public Relevance of Historical Studies. A Reply to Dirk Moses«, ebd., 333-338; Dirk A. Moses, »The Public Relevance of Historical Studies. A Rejoinder to Hayden White«, ebd., 339-347. Moses Besprechung von Whites Arbeiten beschäftigt sich nur am Rande mit dem Holocaust. An einer Stelle argumentiert er jedoch, dass Whites Kritiker ihm die Unfähigkeit vorwürfen, die historische Integrität der Faktizität des Holocaust zu beschützen. Ders., Hayden White, *Traumatic Nationalism, and the Public Role of History*, 316. In seiner Antwort auf Moses konzentriert sich White vor allem auf diese Kritik, die er von sich weist und im Gegenzug folgende Forderung stellt: »As far as I am concerned, the Holocaust is a synthetic concept or a figure of an event, the occurrence of which could hardly be doubted but the meaning or the significance of which, for European, American, Jewish, and Near Eastern history is an open question, begging to be treated under as many different modes of meaning-production as possible. What we should wish for is the multiplication of as many different treatments – historical, poetic, ethnographical, psychoanalytical, philosophical – of the Holocaust as possible, not in order to establish or disestablish its ›facticity‹, but in order to get a handle on what the meaning of its occurrence *might* be.« Hayden White, »The Public Relevance of Historical Studies. A Reply to Dirk Moses«, ebd., 337 f. Auffällig ist zudem, dass White, wenn er über den Holocaust schreibt, seine Subjektposition durch Halbsätze wie »as far as I am concerned« oder »I do not think« deutlich macht.

Primo Levis angedeutet hatte, zeigte er zwanzig Jahre später an den geschichtswissenschaftlichen Arbeiten von Saul Friedländer. Das Jena Center Geschichte des 20. Jahrhunderts lud im Jahr 2011 zu einer Konferenz ein, die sich als Nachfolgeveranstaltung »der legendären Tagung in Los Angeles im Frühjahr 1990« verstand.⁷⁸ In seinem Vortrag machte White deutlich wie nie zuvor, dass der Holocaust eine neue Art eines Ereignisses sei, das etablierte geschichtswissenschaftliche Repräsentations-Praktiken und Erklärungsweisen in Frage stelle:

Any decision to present the Holocaust in the form of a narrative – a story with a discrete beginning, middle, and end, and a moral from which we might seek to draw conclusions about what constitutes a proper life in any given community, and which, finally, seeks to render this event in terms that ›familiarize‹ it, domesticate it, wrap it up, label and ›archive‹ it – any decision of this kind is not only shot through with ethical interest but is in reality fundamentally an ethical problem and, moreover, an ethical problem of a kind peculiar to our modernity.⁷⁹

White zeigte dies an Friedländers *Years of Extermination* auf, dem zweiten Band seiner monumentalen Darstellung des Holocaust, der insbesondere aufgrund seiner integrierten Geschichtsdarstellung viel Zustimmung erhalten hat. White argumentierte in Jena: »Friedländer resists every tendency to emplot his history by presenting his subject as sets of (Benjaminian) constellations rather than as sequences of scenes.«⁸⁰ In einem weiteren Aufsatz führte er seine Analyse von *Years of Extermination* weiter aus.⁸¹ Hier zeigte er, »how Friedlander utilizes literary techniques, devices, tropes, and figures in order to close the gap between truth and meaning in Holocaust historiography without fictionalizing, aestheticizing, or relativizing anything.«⁸² Folgende Herangehensweise wählte White für die Analyse von Friedländers Buch:

78 Norbert Frei, »Vorwort«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 9.

79 Hayden White, »Historical Discourse and Literary Theory. On Saul Friedländer's *Years of Extermination*«, in: ebd., 53 f.

80 Ebd., 55.

81 Der Aufsatz wurde vermutlich erstmals in einem vergriffenen Sammelband veröffentlicht. Ders., »Historical Truth, Estrangement, and Disbelief«, in: Izabela Curyłło-Klag und Bożena Kucała (Hg.), *Confronting the Burden of History. Literary Representations of the Past* (Krakau: Universitas, 2011). Auffindbar ist der Artikel im Internet. Ders., *Historical Truth, Estrangement, and Disbelief* (2013), http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/White,_Historical_truth,_estrangement,_and_disbelief%5B1%5D.pdf (1. Nov. 2015).

82 Ders., *Historical Truth*, 1.

It will be an exercise in »close reading,« the kind of hermeneutic conventionally used in the treatment of sacred, legal, and literary texts rather than historiographical or scientific texts. The aim will be to identify the literary devices, tropes, figures, and techniques used in Friedlander's text to generate ways of mediating between the corpus of facts known about the Holocaust and the various meanings that our ethical interests in this event demand of us.⁸³

Die Analyse bietet faszinierende Einblicke in die möglichen Anwendungen von Whites Geschichts-Theorie. Weniger überzeugt jedoch der Rückgriff auf antike Stilmittel, um den modernistischen Stil Friedländers zu beschreiben, die meines Erachtens durch die Hintertür doch wieder die archetypischen oder klassischen Textformen der Poesie in die Interpretation einbringen. So diskutiert White, wie Friedländer antike Stilmittel wie das Epigramm und die Ekphrase verwendet, um modernistische Elemente in dessen Text zu erklären, die *estrangement* (Befremdung oder Entfremdung) und *disbelief* (Fassungslosigkeit oder Unglauben) erzeugen.

Historische Narrative in Film/Fernsehen und *Oral History*

Hayden White hat sich in *Metahistory* und den darauf aufbauenden Arbeiten ausschließlich auf geschichtswissenschaftliche Texte konzentriert. Es spricht jedoch einiges dafür, dass sich seine Schlüsse auch auf andere vergangenheitsbezogene Darstellungsformen übertragen lassen – unter anderem auf *Oral History Interviews* und filmische Dramatisierungen der Vergangenheit.⁸⁴ Denn Whites primäres Interesse gelte nicht der Geschichtswissenschaft als einer Forschungsdisziplin mit ihrer eigenen Methodenlehre, so Reinhardt Koselleck, sondern der Frage, wie die kulturelle Verarbeitung geschichtlicher Erfahrung überhaupt sprachlich ermöglicht werde.⁸⁵ So können meines Erachtens auch Zeitzeugenberichte, TV-Serien oder Filme als sprachliche Gebilde in Form alltäglicher Rede verstanden werden. Auch sie beanspruchen, ein »Modell oder Abbild vergangener Strukturen und Prozesse« zu sein, die auf dem Weg ihrer Darstellung das »wirkliche Geschehen« abbilden.⁸⁶ Gerade die in der Tradition des klassi-

83 Ebd.

84 Dass nicht nur die Geschichtswissenschaft auf Narrativen basiert, sondern ebenso die Wirtschafts- und Rechtswissenschaften, journalistische Arbeiten und das Feld der Politik zeigt beispielsweise Ann Rigney, »The Point of Stories. On Narrative Communication and Its Cognitive Functions«, *Poetics Today* 13, Heft 2 (1992).

85 Koselleck, Einführung, 2.

86 White, *Metahistory*, 16.

schen Realismus stehende Miniserie *Holocaust* bietet vermutlich mehr Anknüpfungspunkte zu geschichtswissenschaftlichen Texten des Realismus im 19. Jahrhundert und lässt sich somit besser mit *Metahistory* fassen als beispielsweise Friedländers modernistisch collagiertes und Chronologien aufbrechendes *Years of Extermination*.⁸⁷ *Holocaust* teilt zwar die realistische Darstellungsform, hat allerdings einen anderen Blickwinkel in Bezug auf die Vergangenheit. Mit der Geschichte der großen Mächte und Nationen beschäftigt, nahmen die Historiker des Realismus eine politik- und strukturgeschichtliche Perspektive ein, wohingegen das Familiendrama *Holocaust* mit zu seiner Entstehungszeit aktuellen alltagsgeschichtlichen Ansätzen korrelierte.⁸⁸ Das Gleiche trifft für die *Holocaust Oral Histories* zu. Die narrative Struktur der Interviews lässt sich nicht ohne Weiteres in einer geschichtsphilosophischen Tradition verorten. Dies ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass es sich bei der *Oral History* um eine kollaborative Geschichtsschreibung handelt, bei der zwei Seiten – Interviewer und Interviewte – mit unterschiedlichen vorausdeutenden Auffassungen aufeinandertreffen. Auf Seiten der Interviewer kann in der Regel ein starker Wunsch nach einer realistischen Modellierung festgestellt werden. Dies deuten zumindest die *Interview Guidelines* an, die eine klar chronologische Struktur vorgeben. Die Zeitzeugen demonstrieren in vielen Fällen Eigenwilligkeit und weichen von der präfigurierten Modellierung ab, was ihre Erzählungen zuweilen in die Nähe modernistischer (mit Hayden White gesprochen) oder postmoderner Geschichtsdarstellungen rückt, wie sie James Young charakterisierte: »Holocaust video testimonies might even be considered examples of postmodern history: events told with pathos, indirection, confusion, and activity of telling intact.«⁸⁹ Unterm Strich handelt es sich jedoch auch bei den *Holocaust Oral Histories* um die kulturelle Verarbeitung historischer Erfahrungen, so dass sich Whites Theoretisierungen durchaus anwenden lassen.⁹⁰

87 Wulf Kansteiner, »Gefühlte Wahrheit und ästhetischer Relativismus. Über die Annäherung von Holocaust-Geschichtsschreibung und Geschichtstheorie«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013), 30; ders., »Success, Truth, and Modernism in Holocaust Historiography. Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years after the Publication of *Metahistory*«, *History and Theory*, Heft 47 (2009). Oder auch White, *Historical Discourse*, 61; ders., *Historical Truth*, 1 u. 12. Siehe zudem Goldberg, *Melodramatic Aesthetics*.

88 Bösch, *Film*, 4 f.

89 Young, *Writing and Rewriting*, 165.

90 Es bleibt möglicherweise die bildliche oder auditive Dimension übrig, die für Hayden White keine Rolle spielt, jedoch ein wesentliches Merkmal eines videografierten Interviews, ganz zu schweigen einer Fernsehserie ist. Ohne mich an dieser

Emplotment – Allgemeine Verständlichkeit

»*Holocaust*, with its uncomplicated historical narrative, did establish a framework of the Final Solution for the viewing public«,⁹¹ urteilte Judith Doneson über die Miniserie. Im Folgenden wird ihre Äußerung dahingehend erweitert, dass nicht nur für die zuschauende Öffentlichkeit ein (narrativer) Rahmen geschaffen wurde, sondern ebenso für die *Oral History*-Initiativen und möglicherweise sogar für die Überlebenden. Ganz allgemein hat *Holocaust* die *Oral History Interviews* erst möglich gemacht, weil die Miniserie eine verständliche Plotstruktur geschaffen und verbreitet hat und somit das Ereignis sagbar machte, um an eine diskurstheoretische Terminologie anzudocken.⁹² Die TV-Serie formte aus dem Holocaust eine kohärente, konzise und effektive Erzählung und etablierte so einen verständlichen und nachvollziehbaren Rahmen für die Zuschauer. Die informierte Öffentlichkeit war notwendig für die Herausbildung der *Holocaust Oral Histories*. Die *Oral History*-Archive konnten im Gegenzug die durch *Holocaust* erschaffene narrative Modellierung perpetuieren und aufwerten. Sie hatten als Mittler zwischen den Überlebenden und der Öffentlichkeit eine gewichtige Rolle in der Kanalisierung der disparaten Erinnerungen.

Weder die *Oral History*-Initiativen noch die Zeitzeugen waren sich dabei vollständig der Kräfte bewusst, denen sie unterworfen waren und die präkognitiv ihre Denk- und Handlungsmöglichkeiten regierten. Explizit thematisiert wurde die Miniserie in den *Holocaust Oral Histories* dementsprechend nur sehr selten, selbst in Interviews, die in enger zeitlicher Nähe zur Ausstrahlung der TV-Serie entstanden. Insbesondere im Vergleich zum Film *Schindlers Liste*, der relativ prominent Erwähnung fand, ist dies auffällig.⁹³ Daraus wiederum kann keinesfalls geschlossen werden, dass die Serie nicht rezipiert wurde oder keinerlei Einfluss auf die *Holocaust Oral Histories* ausübte. Vermutlich haben auch viele Überlebende die Serie gesehen. Die allgemein sehr hohen Zuschauerzahlen, das gewaltige Medienecho und die Äußerungen der *Oral History*-Initiatoren, die die Verärgerung von Überlebenden über die Serie bezeugen, sprechen dafür. Ursächlich für die fehlende Erwähnung der Miniserie war, dass in den frühen Videointerviews nicht nach dem Einfluss von Spielfilmen oder TV-Produktionen gefragt und der Einfluss von Massenmedien auf die Holocaust-Erinnerung erst seit *Schindlers Liste*, also seit 1993, ausführlich reflektiert wurde.

Stelle auf die Diskussion einzulassen, ob Bilder und Töne eine eigene Dimension der Darstellung oder ohne Sprache nicht dekodierbar sind, setze ich hier einen weiten Begriff von Text voraus, der auch Bilder und Töne einschließt.

91 Doneson, *Holocaust Revisited*, 75.

92 White, *Historical Truth*, 5.

93 Siehe Kapitel 6 sowie Shandler, *Holocaust Survivors on Schindler's List*, 1-29.

Es gibt jedoch einige Ausnahmen, in denen direkt auf die Miniserie Bezug genommen wird. Hier können zwei wiederkehrende Motive festgehalten werden. Entweder grenzen sich Überlebende vehement von der TV-Serie ab, womit sie an Eli Wiesels oder Geoffrey Hartmans Kritik anknüpfen, oder sie beschreiben die Miniserie wohlwollend als einen Katalysator, der Interesse an ihrer Erinnerung bewirkte und sie nach Jahren des Schweigens ermutigte, über ihre Vergangenheit zu sprechen. Ein Beispiel für die erstgenannte Reaktion, eine harsche Kritik an der massenkulturellen Darstellung des Holocaust, findet sich in einem Interview, das das USHMM mit Mike Vogel aufgenommen hat:

[...] Holocaust became fashionable the last number of years. It wasn't fashionable as soon as we got out of there. Took – you know, it took Meryl Streep. With the worst piece of drecky work, worst piece of crappy film, called, the Holocaust, or whatever y-you – yeah, it's called was called the Holocaust. It made her a star. It was the worst piece of junk that was ever produced in ho – it's Hollywood, you know, it's a – it's a – it's a plastic.⁹⁴

In dieser Äußerung wird *Holocaust* mit Hollywood gleichgesetzt und aus diesem Grund abgelehnt. Das Interview wurde 1997 aufgenommen und somit in einer Zeit, als die »Hollywoodisierung« des Holocaust bereits als negativer Topos etabliert war. Zumindest eine positive Sache konnte Mike Vogel an der Miniserie jedoch finden: »It got the attention of the pub – the general public.« In diesem Interview kommt die dominante Perspektive auf populäre Dramatisierungen des Holocaust zum Ausdruck. Die filmische Darstellung selbst wird in mehr oder weniger drastischen Worten als defizitär beschrieben. Ihr Vorteil jedoch sei, dass sie die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit auf die Geschichte lenke.

Ein Beispiel für die zweite Reaktion ist das am 15. Juli 1979, also während der Anfänge des Holocaust Survivors Film Projects, entstandene, von Laurel Vlock und Dori Laub geführte Interview mit Menachem S.⁹⁵ Vor dem Beginn des eigentlichen Interviews thematisiert S. das Sprechen über seine Erinnerung. Dieser *off record*-Abschnitt ist nur zufällig auf dem Videoband und gehörte ursprünglich nicht zu dem Interview. Deutlich wird dies, indem die Interviewerin Laurel Vlock, nachdem Menachem S. seinen anfänglichen Redefluss – von seinen Emotionen überwältigt – unterbricht, sagt:

94 USHMM, RG-50.549.02*0007, Mike Vogel, Interviewer Dan Gediman, 10. Juli 1997.

95 FVA, HVT-152, Menachem S., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 15. Okt. 1979.

I think I wanna keep this. Do not erase it. We are going to look at it. We are doing a test story. That was just a test story and Dr S[...] was so fantastic that he was talking about it why he never talked before. It wasn't the substance of things. But he said so many things that was just a test.

Nach einer Unterbrechung wird das Interview in der gewohnten Manier mit einer Vorstellung des Zeitzeugen begonnen. Erfreulicherweise wurde die zufällig entstandene Aufnahme nicht gelöscht, denn sie gibt einen seltenen Eindruck, in welcher Form Überlebende die Vermittlung und Medialisierung ihrer Erinnerung thematisierten. Worüber spricht Menachem S. in diesem Abschnitt? Zunächst berichtet er davon, dass er lange Zeit nicht in der Lage gewesen sei, sich mit seiner Vergangenheit zu beschäftigen, geschweige denn, über seine Erinnerungen zu sprechen (nicht mit seiner Frau, nicht mit seinen Kindern, mit niemand anderem). Er spricht von Depressionen, Alpträumen und generellen Schlafproblemen, die ihn verstummen ließen: Die klassischen Symptome einer posttraumatischen Belastungsstörung werden hier geschildert.⁹⁶ Dies änderte sich durch zwei Ereignisse, die S. in einer umgekehrten Chronologie vorträgt. Zunächst berichtet er davon, wie er mit dem Holocaust Survivors Film Project in Kontakt gekommen sei und durch diese Zusammenkunft beschlossen habe, zum ersten Mal über seine Erinnerungen zu sprechen. Den Anstoß dazu lieferte jedoch die Ausstrahlung der Miniserie *Holocaust*:

The most important was that for the first time there was this for the first time there was this Holocaust movie on television. It is not important whether it was good or artistically – good or whatever – so for the first time I decided to watch it with my family – and ehm – it was a moving experience ok so at one point at the end of it – we were all crying – and my nine year old daughter has said to my – hey why do you cry – and I said – yea and you are crying too – and she said ehm – yea but yea I cry about it but I've never seen you cry – and I said yea I have to cry from time to time – not as much as you do – and I said why do you cry and she said well I cry for all those poor people – why do you cry – and I said – I really cry for myself – I said ehm because ehm I was a part of it – I run through all those miseries and she looked at me I never knew why didn't you tell me for once in my life I realized I wasn't able to tell her – we have very good communication we talk about everything there is but somehow I wasn't able [weint].

96 Pamela Ballinger, »The Culture of Survivors. Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory«, *History and Memory* 10, Heft 1 (1998).

An diesem »inoffiziellen« Interviewabschnitt lassen sich einige bemerkenswerte Punkte konstatieren. Es wird deutlich, dass Menachem S. sich mit der Erzählung der Miniserie identifizierte, da sie ihm die Möglichkeit gab, mit seiner eigenen Lebenserzählung daran anzudocken. Dabei ist wichtig anzumerken, dass Menachem S. sich nicht mit einer einzelnen Figur zu identifizieren scheint, sondern mit der gesamten Geschichte. Er sagt: »I was a part of it«, und nicht etwa: »Rudi's story is my story.« Menachem S. greift zudem die Kritik an *Holocaust* auf, entscheidet sich jedoch dafür, dass die zweifelhafte künstlerische Qualität keinen Einfluss auf die emotionale Wirkung der TV-Serie habe. Zudem widerspricht S. hier der Äußerung Hartmans, dass aus Protest die eigenen Erinnerungen der Miniserie entgegengestellt wurden. Das Gegenteil ist der Fall. Erst *Holocaust* ermöglichte das Sprechen des Überlebenden über den Holocaust. Das Interview mit Menachem S. ist jedoch eine Ausnahme,⁹⁷ weswegen im Folgenden nicht die bewussten Thematisierungen der Miniserie diskutiert werden, sondern die unangesprochenen narrativen Gemeinsamkeiten im Mittelpunkt stehen sollen.

Die narrative Modellierung des Anfangs

»[...] Virtually all videotaped interviews begin in the same way«, konstatierte Lawrence Langer in seinem vielbeachteten Werk *Ruins of Memories*:

[...] Innocently conspiring to establish an atmosphere of familiarity: tell us something about your childhood, family, school, community, friends – that is about the normal world preceding the disaster. And most of them end in the same way too, implying a severance between the camp experience and what followed: tell us about your liberation (and your life afterwards).⁹⁸

Auf der vorhergehenden Seite hatte Langer noch betont: »[...] T]he Holocaust has a different beginning for each witness.«⁹⁹ Diese Äußerungen führen zum Kern des Problems und sind kein Gegensatz. Es kann und soll nicht bestritten werden, dass jedes *Oral History Interview* einzigartig ist

97 Die Besonderheit dieses Interviews mag der Umstand demonstrieren, dass es relativ häufig in der wissenschaftlichen Literatur besprochen wurde. Siehe Johnson und Stern Storm (Hg.), *Facing History and Ourselves. Elements of Time*, 265-272; Laub, *Event*, 86-92; Elm, *Zeugenschaft. Holocaust* wird noch in weiteren Interviews erwähnt. Siehe beispielsweise HVT-34, Rosalie W. und Jolly Z., 08. Aug. 1979 oder USHMM, RG-50.106*0172, Louise Lawrence-Israels, 13. Dez. 2007.

98 Langer, *Ruins*, 67.

99 Ebd., 66.

und vor allem die Erfahrung und Vergangenheit jedes Zeitzeugen unverwechselbar ist. Es zeigt sich jedoch, dass die seit 1979 geführten Interviews eine ähnliche narrative Grundstruktur mit verblüffenden Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Miniserie *Holocaust* aufweisen. Es handelt sich hierbei um eine Rahmung der Videozeugnisse, die sowohl auf direkte institutionalisierte Auslöser als auch auf indirekte und vorkritische, diskursiv hervorgebrachte Impulse zurückzuführen ist.¹⁰⁰ Die auffälligen narrativen Gemeinsamkeiten von Überlebenden-Berichten beschrieb Theodore Ziolkowski bereits 1979:

[... T]hese accounts resemble one another despite all superficial differences. The authors come from different towns and social backgrounds, and they suffer in different camps. But with a rhythm as ritually steady as Greek tragedy the memoirs begin with a brief recapitulation of prewar happiness, move on to the hardships of ghetto life, culminate in the hell of the camps, and end with the liberation and the attempt to achieve the difficult reintegration into normal postwar society.¹⁰¹

Und gerade dieses Narrativ wurde von der Miniserie *Holocaust* wenn auch nicht erfunden, so doch einem breiten Publikum vertraut gemacht. Es bildet die Grundstruktur vieler videographierter Interviews seit 1979. Sie beginnen mit der glücklichen Vorkriegszeit beziehungsweise der Zeit vor dem Nationalsozialismus (in vielen Interviews durch das Schlagwort *happy childhood* markiert), berichten in der Folge von dem Untergang der eigenen Familie – und dem Beinahe-Untergang des berichtenden Zeitzeugen – in der Katastrophe des Holocaust, um mit der Befreiung und der Emigration zu enden.

Der Anfang

Zur Entfaltung dieses Narrativs standen der TV-Serie und den *Holocaust Oral Histories* jedoch leicht unterschiedliche Mittel zur Verfügung, die den Konventionen des entsprechenden Genres geschuldet sind. Vor- und Nachgeschichte werden in der Miniserie mit äußerst effektiven narrativen Mitteln entwickelt. Die erste Szene der Serie ist die Hochzeit von Karl Weiss und Inge Helms, die im Sommer 1935 in einem schneien Berliner Ausflugslokal heiraten. Dieser Einstieg in die Geschichte ist aus erzählerischer Sicht sicherlich eine gute Wahl. Die gesamte Familie kann in einer einzigen Szene vorgestellt werden und das soziale Milieu, in dem sie sich

¹⁰⁰ Siehe hierzu Stier, *Committed*, 74 ff.

¹⁰¹ Ziolkowski, *Versions of Holocaust*, 68f.

bewegt, wird eingegrenzt. Eine heile und sorgenfreie Gemeinschaft könnte nicht effektiver skizziert werden als durch eine fröhliche Hochzeit. Die Handlung hält sich allerdings nicht lange damit auf, das unbesorgte Leben der Familie Weiss darzustellen. Nach wenigen Minuten wird die Familie von einem Hochzeitsgast mit dem bezeichnenden deutschen Allerweltsnamen Heinz Müller (Anthony Haygarth) – einem Freund von Inges Bruder, der später im Konzentrationslager Buchenwald arbeitet, wo er Karl misshandelt und Inge vergewaltigt – antisemitisch beleidigt. Dies leitet den sukzessiven Abstieg der jüdischen Familie ein, der mit dem Tod beinahe aller Familienmitglieder endet. Die gesamte Hochzeitsszene nimmt nur wenige Minuten der achtstündigen TV-Serie ein und bereits nach zwei Minuten zieht ein Schatten über die fröhliche Hochzeitsgesellschaft. Die Szene benötigt nicht mehr als diese zwei Minuten, um den Zuschauern mit wenigen Sätzen und Bildern den Eindruck eines unbekümmerten und glücklichen Ausgangszustandes zu vermitteln. Hierbei wird sich heteronormativer Grundtypen und bekannter Sehgewohnheiten bedient: Ein stolzer Bräutigam heiratet im Kreise seiner gut gelaunten Familie seine strahlende Braut. Das Wetter ist fantastisch und das Ambiente der Hochzeit zeigt unmissverständlich, dass es sich hier um eine bürgerliche (jedoch nicht großbürgerliche) Familie handelt. Es ist ein beliebter melodramatischer Kniff, durch einen heilen und perfekten Ausgangszustand die Fallhöhe und damit die Dramatik der weiteren Geschichte zu verstärken.¹⁰²

Diese Grundstruktur haben die *Holocaust Oral Histories* übernommen, was im Umkehrschluss nicht bedeuten soll, dass es eine inhaltliche Übereinstimmung gibt. Die *Oral History*-Archive strebten in der Regel einen leicht erweiterten Rahmen an. Die Erzählung der Zeitzeugen sollte einen längeren Prolog beinhalten, in dem über die Zeit vor der nationalsozialistischen Verfolgung berichtet wurde. Im Schnitt waren etwa 15 Prozent der Interview-Zeit für diesen Teil vorgesehen. So besagen die Richtlinien des USHMM, dass bei einem zweistündigen Idealinterview 20 Minuten für das *prewar life* veranschlagt werden.¹⁰³ Eine ähnliche Verteilung schwebte der Shoah Foundation vor.¹⁰⁴ Das Fortunoff Video Archive hat ihren Interviewern keine genauen Vorgaben mitgegeben. Die Praxis der Interviewaufnahmen verdeutlicht jedoch, dass sich eine vergleichbare Verteilung eingespielt hat. Das *postwar life* – die Zeit nach dem Ende des Holocaust, die Emigration und die Gründung einer neuen Familie – ist ebenfalls fester

102 Dies ist bereits in der klassischen Dramentheorie angelegt: Ein König fällt, wenn er fällt, tiefer als ein Bettler.

103 Ringelheim und Staff, *Oral History Interview Guidelines*, 43.

104 SF, Darlene Basch, *Interviewer training: methodology and introduction* / VHS, USC Shoah Foundation, Internal Archives, Media ID: ALTO2973.

Bestandteil der Interviews und spiegelt den Umfang der Vorkriegserzählung wider, nimmt im Idealfall also ebenfalls um die 15 Prozent des gesamten Interviews ein.¹⁰⁵

Nur selten beginnen die Interviews mit einer Hochzeit und nur eine Minderheit der Überlebenden entstammt einem großstädtischen bürgerlichen Milieu.¹⁰⁶ Es wird jedoch mit wenigen Sätzen ein glücklicher beziehungsweise friedlicher Ausgangszustand skizziert, der in aller Regel durch einen Verweis auf das Familienleben hergestellt wird. So beginnt, nachdem sie sich vorgestellt hat, Renée G. ihr Interview mit dem Holocaust Survivors Film Project:

I come from a very happy family, I had parents two brothers and the town consisted of about 8.000 Jews. About 90 percent of the town were Jewish. Uh, in the town uh the majority of the people uh were shopkeepers uh merchants uh and I also remember lots of lots of beggars. Uh my immediate family was very happy because I lived in a extended family situation in a big house that my grandfather built. This is the house [zeigt Fotografie des Hauses] that consisted of three floors the bottom floor. The middle floor was my apartment and the top floor another uncle and aunt and family.¹⁰⁷

Es sind zwei Faktoren, die die Kindheit der Zeitzeugin zu einer glücklichen oder fröhlichen Phase ihres Lebens machten: das Leben in der Großfamilie, zu der neben den Eltern und Brüdern noch Onkel und Tante und deren Familie gehörten, sowie die ökonomisch gesicherte Position, die sich auf den Besitz eines großen Hauses stützte, das eine deutliche Distinktion zu den ärmeren Bewohnern der Stadt ermöglichte. Ganz ähnlich beginnt das Interview mit Leon G.:

We had a wonderful time as kids we are we played we belonged to Zionist organization, we played pingpong, football, anything what we had, was a wonderful time until I would say in 1938 it started to get a little bit rough.¹⁰⁸

105 Ringelheim und Staff, Oral History Interview Guidelines, 43. Es ist wichtig festzuhalten, dass es sich hierbei um Idealwerte handelt, denen sich viele Interviews annähern, die jedoch nur von den wenigsten Interviews genau erreicht werden.

106 Für ein Interview, das mit der Beschreibung einer Hochzeit beginnt, siehe USHMM, RG-50.030*0312, Marianne Rosner, 12. Mai 1995. »My family life was beautiful, just beautiful. I had very good parents. I had a sister. My father was a well-to-do businessman in Vienna. And I had the most beautiful childhood and youth life that ever you can image. And I was very young when I met my husband. And when I was 19 years old, we got married in 1930 in Vienna [...]«

107 FVA, HVT-5, Renée G., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 16. März 1980.

108 FVA, HVT-20, Leon G., Interviewerin Laurel Vlock, 15. Juli 1979.

Ebenso in einem Interview mit Frank S.:

S.: In my family, my parents had a restaurant uh which was a very good restaurant and my early childhood apart from school of course but my early childhood revolved about that restaurant around that restaurant and I uh was there at lunch time and my parents were both active in it and uh I played on in the back yard and the streets, I had a very happy childhood. my brother was two years older. we had a very happy childhood.

Vlock: Did you have friends who were both Jewish and non-Jewish?

S. Yes, I had a friend in the same apartment house where I lived [...] Some non-Jewish people. We got along very famously with everybody.¹⁰⁹

Diese Beispiele sind aus einigen der ersten Interviews entnommen, die das HSFP zwischen 1979 und 1981 und somit in unmittelbarer Nähe zu der ersten Ausstrahlung der TV-Serie *Holocaust* aufnahm. Spätere Interviews (auch jene von anderen Initiativen) haben jedoch diese Grundstruktur beibehalten. Beispielsweise beginnt ein USHMM-Interview aus dem Jahr 1990 (nach der obligatorischen Vorstellung des Interviewten) mit folgender Frage: »Tell me about your family and – and your life in Szikszó.«¹¹⁰ Die Zeitzeugin Kate Bernath antwortet darauf:

Uh, I come from a family of three children. I had two brothers and I was the youngest, a girl, and my father was a businessman and we were sort of middle-class Jews in town and – I look back on my childhood as quite happy and – even though there were a lot of dark clouds on the sky, we children were always protected and – and, uh, shielded sort of and, uh, had quite a happy life.

Die Überlebende skizziert mit wenigen Sätzen einen friedvollen Ausgangszustand, von dem aus sich die Geschichte entwickelt. Bevor ich auf die Implikationen dieser Modellierung ausführlicher eingehe, möchte ich auf einen weiteren Punkt hinweisen, der charakteristischer für viele *Holocaust Oral Histories* ist und die gemeinschaftliche Modellierung der Erzählung durch die Interviewten und die Interviewer verdeutlicht. Nach der kurzen Darstellung ihrer glücklichen Kindheit springt Bernath abrupt zum Jahr 1944, als Ungarn von Deutschland besetzt wurde:

109 FVA, HVT-30, Frank S., Interviewerin Laurel Vlock, 16. Febr. 1980.

110 USHMM, RG-50.030*0023, Kate Bernath, Interviewerin unbekannt, 22. März 1990.

I – we thought so anyway. Until the – it really began to get bad and we started to hear all the different rumors about, uh, what's happening all around us but we thought that maybe some people are exaggerating it and, uh, it would never happen to us.

Der Interviewerin geht dies jedoch zu schnell und so fragt sie: »Before we get to all that, were you seeing a young man in the middle of all this?« Noch bezeichnender als die Beschreibung einer glücklichen, sorgenfreien Kindheit ist somit der Umstand, dass in vielen Interviews die Zeitzeugen zu schnell *in medias res* gehen und von den Interviewern zurückgerufen werden, wie das obige Beispiel veranschaulichen mag. Ganz ähnlich stellt es sich in dem Interview mit Norman L. dar:

L.: [... W]e were staying until we had to go to the ghetto – and then – in the ghetto

Allen M. Siegel: [unterbricht] Be – before you get to the ghetto can can you tell us a little bit about who was in your family?

L.: Oh well this was seven children – parents of course – and this – we all went to to ghetto – yes.

S.: And what what was life like for you before the ghetto?

Norman L.: Oh before well life was good I would say yes good yes – we – our family was uh not poor you know – had a business and uh – children went to school brothers sisters I was the youngest – from the brothers there was one sister that was younger than I am – but the tragedy started when when the war broke out – and uh – the aftermath of course of the war – the suffering you know these ghettos and.¹¹¹

Besonders deutlich wird die Lenkung durch die Interviewer bei dem Interview, das Laurel Vlock und Dori Laub mit William R. führten.¹¹² Nach der bekannten Vorstellung, in der R. bereits kurz auf die deutsche Invasion Polens verwiesen hat, beginnt Laurel Vlock das Interview mit der Frage: »Can you describe the place that you lived what your family was like what?«, woraufhin William R. antwortet:

Yes I will, but I before I start that, two days later, I tasted already, the Nazi German brutality, then when they came into our town, they ordered all the Jews to come out to a certain place kept us there overnight, in a certain place they were shooting over our heads, I think almost one

111 FVA, HVT-538, Norman L., Interviewer Allen M. Siegel und Sondra Kraff, 03. März 1984.

112 FVA, HVT-9, William R., Interviewerin Laurel Vlock, 06. Aug. 1979.

hundred of them lost their life, the next day they let everybody go back to their house.

Vlock versucht erneut R. aus dem Jahr 1939 wegzuleiten:

Vlock: Tell me a bit about what your house was like and the city was like and the and what your family was like?

R.: Yes.

V.: Before this.

R.: In 19-39 in my city used to live by 40.000 Jews the overall was 150.000 I think. I'm coming from a family, seven children, three sisters four brothers and my parents. we lived an average life a religious life my father he was an orthodox Jew.

V.: Your went to Cheder?

R.: And I went to Cheder I went to Polish school – and uh.

V.: Did you have friends that you can remember?

R.: I had friends and I was, always, active in the Zionist movement, and even had, thought about that maybe the day gonna come I'd be able to leave Europe and go to Israel to Palestine at that time.

An dieser Stelle knüpft Vlock nicht an die zionistische Bewegung oder die Auswanderungsüberlegungen des Zeitzeugen an, sondern fragt nach der Ausbildung R.s:

V.: What kind of trade did you learn and uh.

R.: I was in the shoemaker business shoe business, uh in Europe they used to call, uh we used to make the sh– the taps of the shoes I was not a shoemaker but the taps of the that was a different trade, and uh, in 19-39 I come back toward – my the Germans a few months later, they ordered that all the Jews should wear Star of David.

V.: Did you have friends that weren't Jewish before this.

R.: Yes I had.

V.: Many friends? do you have any memories of those friends special moments that you have pleasureable memories about?

R.: Not esp not especial because I had a friend, which I went to school with him, and in the forties, you need a Polish man, to do business if

you had a man he was Aryan then was easier for you to do some business and, a short time under I would say I'm not ashamed to say for that time everybody under the black market, we made some money, on the end, he gave me over the SS anyway.

V.: You made some money with him and th –.

R.: [unterbricht] With him.

Zu guter Letzt, nachdem Vlock bereits dreimal die Erzählung von R. unterbrochen hat, um sie in eine andere Richtung zu lenken, erläutert Laurel Vlock ihre Intention:

V.: Hmh, I'm pressing you to find out what life was like before you tell about what happened when the Germans came because I I'm trying to get you to paint a picture of what what it was what your living circumstances were so we see the contrast.

R.: You mean when the Germans came.

V.: No before before what life was like.

R.: [gleichzeitig] Before the German c –.

V.: Yes, yes.

R.: Before the German came.

V.: Before the German came the life you lived.

Nach einer kurzen Verwirrung versteht R. das Vorhaben Vlocks und präsentiert die gewünschte und erwartete Erzählung:

R.: I personally lived a social good life I would say the average life because in my time that time I had a good trade and I was mating making family so that time, if you had, enough to feed yourself, and to buy for yourself nice clothes and once, a week, if you was able to go to a movie, with your girlfriend that was luxury.

V.: Did you live with your family?

R.: I lived with my family yes I had a girlfriend, and if the circumstances would be different maybe I would married before the was but in Poland, you have you had a lot of respect for your parents, and I was the one what I was supporting, my family, my parents my sisters and brothers.

R. berichtet, dass er gerne geheiratet hätte, dies jedoch nicht möglich gewesen sei, da er seine Familie unterstützen musste. Vlock springt auf diesen Zug auf und fragt:

V.: What kind of things did you do with your girlfriend did you go on picnics did you go to parties.

R.: We went out like I said to a movie we went out to Zionist meetings, we once on a Sunday when we had time we went to a picnic but even when we you went to a picnic you never know or you will not be in, a little trouble what means by trouble the anti-Semitism, in Poland especially in my city was the biggest anti-Semitism, I would say from whole Europe.

In dem folgenden Abschnitt führt R. aus, warum der Antisemitismus in Cześćochowa besonders groß gewesen sei, und berichtet anschließend von einem Pogrom im Jahr 1936, das wiederum nicht in das Konzept der Interviewerin passt.

V.: Is that what a po – what happened in a pogrom that they they smashed windows what else have they done?

R.: They smashed windows they took whatever was in in the windows the robbed the stores and the police didn't do nothing for two days.

V.: Did they hurt people?

R.: Yes, they hurt a lot of people, and I don't remember for sure but I think they killed few people, on the third day the way we hear the rumors, the police stopped, police came in.

An dieser Stelle unterbricht Vlock und leitet das Interview in das Jahr 1939, zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Hier wird deutlich, dass die Interviewerin kein Interesse an einer historischen Kontextualisierung von Antisemitismus und Gewalt in dieser Region hat.

V.: Hmh, what was the difference between that and what happened in 1939.

R.: You mean when the German came in? 1939 like I said before, German came in, was worse soon they clo – create the ghetto.

Jetzt ist das Interview nach einigem Hin und Her doch noch beim Hauptteil angekommen und die Interviewerin lässt den Überlebenden zu guter Letzt ungestört über seine Erinnerungen sprechen. Laurel Vlock offenbart in diesem Beispiel eine sehr straffe Interviewführung, von der sie sich

trotz Widerstands des Zeitzeugen nicht abbringen lässt. R. spricht wiederholt eine Reihe von Themen an, die von großem historischen Interesse sein können, so den Zionismus in Polen, den Antisemitismus nach dem Einmarsch der Deutschen, die Schwarzmarktgeschäfte während der Besatzung, den Pogrom in Cześćochowa im Jahr 1936. Alle diese Punkte werden von der Interviewerin abgebugelt, da sie nicht in das von ihr gewünschte Narrativ passen. Eine gestörte Kommunikation zwischen Interviewerin und Interviewtem ist das Ergebnis: R. ging davon aus, er solle von den historisch bedeutsamen Ereignissen berichten, die er mit eigenen Augen gesehen hatte, wohingegen Vlock die persönliche Lebensgeschichte hören wollte und an der Familiensituation, der Ausbildung und dem Liebesleben von R. interessiert war. Dabei entsprach die Thematisierung der persönlichen Familiengeschichte des Zeitzeugen sicherlich einer gutgemeinten Intention. Die gesamte Person des Holocaust-Überlebenden sollte schließlich gezeigt werden, die aus mehr bestehe, als aus seinen Erlebnissen während des Holocaust.¹¹³ R. konnte oder wollte sich jedoch nicht auf Vlock einstellen und vermastete ihr schließlich den Prolog. Die Interviewerin Vlock verstieß allerdings gegen das, was Laub, der zweite Interviewer, der sich jedoch erst später an dem Interview beteiligte, als *vicissitudes of listening* beschrieben hat: Die Erzählung des Zeitzeugen dürfe gerade nicht durch die eigene Agenda, sei sie psychologisch oder historisch motiviert, dominiert werden.¹¹⁴ Die Interviewer sollen stets den Bedürfnissen und Vorstellungen des Zeitzeugen dienen und zu keinem Zeitpunkt den Interviewten die Initiative entreißen.¹¹⁵ Auf der Internetpräsenz des FVA heißt es dementsprechend:

The Archive's interviewing methodology stresses the leadership role of the witness in structuring and telling his or her own story. Questions are primarily used to ascertain time and place, or elicit additional information about topics already mentioned, with an emphasis on open-ended questions that give the initiative to the witness. The witnesses are the experts in their own life story, and the interviewers are there to listen, to learn, and to clarify.¹¹⁶

Auch das USHMM und die Shoah Foundation gaben an, die Initiative den Zeitzeugen zu überlassen. Zusätzlich nahmen sie das Familienleben

113 Hartman, *Longest Shadow*, 492.

114 Laub, *Bearing Witness*, 61f.

115 Hartman, *About the Yale Archive*, 253.

116 Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, *About the Archive*. Introduction (New Haven: Yale University Library, 2012), <http://www.library.yale.edu/testimonies/about> (1. Nov. 2015).

vor dem Krieg in ihre *guidelines* auf. Beiden Grundsätze gerecht zu werden, war nicht immer leicht und konnte auch bei diesen Organisationen zu Kollisionen führen:

Interviewerin [Name der Interviewerin ist nicht bekannt]: I need you to start off by telling me your name, where you were born, what year you were born in, and your name as it was then.

Rita Kerner Hilton: All right. My name is Rita Kerner Hilton. I was born in Warsaw in 1926, July 22, 1926. I lived in Warsaw until I was six years old, seven years old, and then we moved to my mother's hometown Pomortsy. This is near Lodz, exiled city. My grandfather was a dentist there and since my mother was a dentist, they decided to practice together. That's where I lived until the war broke out and the ghettos and so on.

Interviewerin: Tell me a little bit more about your life growing up.¹¹⁷

Nach einer kurzen Abfrage des Namens sowie des Geburtsortes und -datums stellt die Interviewerin die Frage: »Tell me about your parents and about your family.«¹¹⁸ Michael Bernath gibt eine recht kurze Antwort auf diese Frage und leitet umgehend über zu seinen ersten antisemitischen Erfahrungen, gefolgt von einer historischen Einordnung des Antisemitismus in Ungarn:

Well, my parents, my parents – when my mother – my father was 50 years old when I was born and my mother was 46 and we were 12 children all together. We were three girls and, and, and nine boys. I was the youngest between them. And as a child I remember when I was about six or seven years old, I didn't even know I'm Jewish that – till I – the first time I went to – we had a soccer stadium in our village. The shtetl, we used to call them. And as I was – as I was going to the football game as a little boy, I brushed against a – a goyim, as a – as a gentile man, you know. So he call – he called me a Jew bastard. So then I went home and said to my mother and father – said: The called me a Jew bastard.

Anschließend berichtet Bernath über den Antisemitismus in Ungarn. In diesem Fall beginnt die Erzählung nicht mit den Deutschen, sondern mit vorangegangenen antisemitischen Erfahrungen. Die Interviewerin versucht jedoch von der Kontextualisierung wegzukommen und fragt Bernath: »Tell

117 USHMM, RG-50.030*0002, Rita Kerner Hilton, Interviewerin unbekannt, 12. Aug. 1994 (Abb. auf Schutzumschlag, 3. Reihe, 2. Bildschirm).

118 USHMM, RG-50.030*0022, Michael Bernath, Interviewerin unbekannt, 22. März 1990.

me about your – your – your childhood with your brothers and sisters. Did you play a lot? Did you go to school?»

Zwei wiederkehrende Punkte lassen sich in den Interviewanfängen erkennen. Erstens, die Interviewten kommen schneller zum Mittel- beziehungsweise Hauptteil, als es den Interviewern lieb ist. Es fällt auf, dass häufig nach einer sehr kurzen Einleitung direkt zum Zweiten Weltkrieg übergegangen wird. Die Interviewer müssen dann darauf hinweisen, dass sie mehr über den familiären Hintergrund wissen möchten. Zweitens, die Überlebenden sehen ihre Aufgabe darin, neben ihrer persönlichen (Familien-)Geschichte auch eine historische Kontextualisierung anzubieten, wohingegen die Interviewer die Familiengeschichte in den Vordergrund stellen. Setzen sich die Interviewer durch, spiegelt das Interview stärker den Anfang der Serie wieder, als wenn den Überlebenden freien Lauf gelassen wird.¹¹⁹

In späteren Interviews, die beispielsweise in den 1990er Jahren entstanden, zeigt sich tendenziell weniger Widerstand der Überlebenden gegen das von den Interviewern gewünschte Narrativ. Zwei Gründe mögen hierfür ursächlich sein: Erstens hat sich durch die Fülle der Interviews das Wissen um das erwünschte Narrativ durchgesetzt, welches zudem von Ausstellungen, Dokumentarfilmen, Büchern und Filmen perpetuiert wurde.¹²⁰ Des Weiteren hatten die vom USHMM und der SF eingesetzten *pre interview questionnaires* (also Fragebögen, die mit den Zeitzeugen einige Tage vor dem Interview durchgegangen wurden) einen großen Einfluss auf die Struktur der Erzählung, da durch die Anordnung der Fragen den Überlebenden aufgezeigt wurde, was von ihnen in dem späteren Interview erwartet wurde.¹²¹ Die Organisationen formalisierten und kodifizierten somit die Struktur der Interviews nachhaltig. Das geschah nicht nur durch die performative Praxis der Interviewaufnahmen, sondern auch durch die institutionalisierte Praxis, die sich in *guidelines*, Schulungsunterlagen, internen Memoranden und *pre interview questionnaires* nachvollziehen lässt.

119 Eine fehlende Chronologie ist somit vor allem Kennzeichen derjenigen Interviews, die weniger stark von den Interviewern gelenkt werden und nicht deren allgemeines Merkmal, wie Langer betonte. Langer, *Memory's Time*, 13-23.

120 Zum Ende von Filmen siehe auch Rosenfeld, der darauf hinweist, dass *Holocaust*, *Schindlers Liste*, wie auch *Sophie's Choice* und *The Diary of Anne Frank* in ähnlicher Weise enden, um die Zuschauer nicht mit unablässigem Schmerz zurückzulassen. Dies gelte auch, so Rosenberg, für Ausstellungen über den Holocaust, beispielsweise die im U.S. Holocaust Memorial Museum gezeigte. Alvin H. Rosenfeld, »The Americanization of the Holocaust«, in: Alvin H. Rosenfeld (Hg.), *Thinking about the Holocaust. After Half a Century* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 126 f.

121 Michaelis, *Erzählräume*, 242.

Wiederkehrende Tropen im Mittelteil

Auch im Mittelteil der Miniserie *Holocaust*, der von den ersten Ausgrenzungen der Familie Weiss bis zum Kriegsende reicht, lassen sich viele Plot-Elemente finden, die ebenfalls in *Holocaust Oral Histories* thematisiert werden. Dies ist nicht weiter verwunderlich, da es der Anspruch der TV-Serie war, die ganze Geschichte des Holocaust zu erzählen, und einzelnen Familienmitgliedern bestimmte Typologisierungen von Holocaust-Opfern zuzuordnen. So ist es geradezu unvermeidlich, dass von den vielen angesprochenen Themen einige in Zeitzeugeninterviews und anderen Repräsentationen des Holocaust zum Vorschein treten. Neben diesen thematischen Spiegelungen lassen sich jedoch auch wiederkehrende Tropen¹²² beziehungsweise Metaphern finden, die nicht auf selbstreflexive literarische Textgattungen beschränkt sind, sondern auch historische Arbeiten tiefgreifend organisieren.¹²³ Die Verwendung bestimmter Tropen in historischen

122 Tropen sind (bild)sprachliche Stilmittel, die die Beschreibung von Gegenständen in indirekter und bildlich-symbolischer Weise ermöglichen. Die vier Grundtropen sind die Metapher, die Metonymie, die Synekdoche und die Ironie, wobei White hervorhebt, dass die drei letztgenannten lediglich Formen der Metapher sind, die sich durch Reduktion (Metonymie), Integration (Synekdoche) oder Negation (Ironie) unterscheiden: »Die Metapher ist wesentlich *darstellend*, die Metonymie *reduktionistisch*, die Synekdoche *integrativ*, die Ironie *negatorisch*. [Hervorhebungen im Original]« White, *Metahistory*, 50 f. Zur Erklärung der Grundtropen einige Beispiele: Die Verwendung des Begriffs Nusschale für ein kleines Boot ist eine Metapher, da hier eine Übertragung stattfindet, die eine Gleichartigkeit impliziert, die offenkundig rein begrifflicher Natur ist, da es keinen realen Bezug zwischen einer Nusschale und einem Boot gibt. Im Gegensatz dazu besteht bei einer Metonymie ein direkter Zusammenhang zwischen dem Begriff und dem Bezeichneten. Der Begriff ist ein zentraler Teil des Bezeichneten. Hollywood ist beispielsweise eine Metonymie für die US-amerikanische Filmindustrie. Im Gegensatz zur Metonymie ist die Synekdoche figurativer. Hier wird ebenfalls ein Teil zur Beschreibung eines Ganzen verwendet, das jedoch eine Eigenschaft symbolisiert und nicht unbedingt wörtlich genommen werden kann. Die Wendung »Er ist ganz Herz!« ist eine Synekdoche, da sie erst Sinn ergibt, wenn das Herz nicht lediglich als Organ, sondern vielmehr als Symbol für Großzügigkeit, Mitgefühl und so weiter verstanden wird. Die Abgrenzung zwischen Metonymie und Synekdoche ist nicht immer eindeutig, da es auf das Sprachempfinden ankommt, ob das Sprachbild als figurativ oder realistisch angesehen wird. Die Ironie ist die selbstreflexive Negierung der Metapher, da sie bildlich negiert, was durch Worte positiv ausgedrückt wird. Paradoxe Sprachbilder wie beispielsweise *schwarze Milch* gehören zu dieser Kategorie.

123 Philipp Sarasin, »Diskurstheorie und Geschichtswissenschaft«, in: Reiner Keller u. a. (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band 1. Theorien und Methoden (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006), 68 f. Für eine ausführliche Diskussion der Bedeutung von Metaphern in geschichtswissenschaftlichen Texten siehe ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*

Darstellungen ist dabei nicht den faktischen Anforderungen der Erzählung geschuldet, sondern hat eine produktive oder schöpferische Qualität. Durch die figürliche Übertragung einer Phrase oder eines Wortes in einen neuen Kontext werden Informationen über einen unbekanntem Gegenstand oder Sachverhalt vermittelt und neue Bedeutungen generiert. Dabei rufen Metaphern allgemein verständliche Konnotationen hervor und üben eine Filterfunktion aus, die bestimmte Aspekte der Wirklichkeit entfalten und andere ausblenden.¹²⁴

Eine wiederkehrende Trope, die in den Untersuchungsgegenständen besonders ins Auge sticht, ist das Piano. Es wird sowohl in den *Holocaust Oral Histories* als auch in filmischen Dramatisierungen als Metapher oder genauer gesagt als Metonymie oder Pars pro Toto für Kultur oder Zivilisation verwendet. Hierbei symbolisiert es fundamentale Eigenschaften des Nationalsozialismus sowie seiner Opfer. Das Piano verkörpert die Zerstörung der Zivilisation und negiert gleichzeitig den Ausschluss jüdischer Kultur aus der europäischen Kultur durch den Nationalsozialismus. Zudem verweist es auf den fatalen Konnex von Zivilisation und Barbarei.¹²⁵

Das Piano als Metapher in filmischen Darstellungen des Holocaust

Das Piano ist ein beständiges und wiederkehrendes Symbol vieler filmischer Darstellungen des Holocaust. *Der Pianist* (2002), *Schindlers Liste* (1993) und *Sophie's Choice* (1982) sind drei bedeutende amerikanische Spielfilme über den Holocaust, in denen ein Klavier oder ein Flügel eine herausgehobene Rolle spielt. In *Der Pianist* ist die Bedeutung bereits im Titel ausgedrückt. Roman Polanskis Werk handelt von dem jungen Pianisten Władysław Szpilman aus Warschau. Szpilman flieht aus dem Ghetto und überlebt den Krieg in einem Dachbodenversteck. In einer Schlüsselszene des Films wird der Pianist von einem Wehrmachtsoffizier in seinem Versteck entdeckt. Szpilman wird jedoch nicht verraten, sondern von dem Deutschen gebeten, ein Klavierstück zu spielen. Der Soldat hilft Szpilman den Krieg zu überleben. Anhand des Klaviers wird der barbarische Charakter des Nationalsozialismus gezeigt, der nicht davor zurückschreckt, seine

(Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 191-230. Die Analyse historischer Texte mittels der Diskursanalyse, wie sie beispielsweise von Michel Foucault konzeptionalisiert wurde, ist White zufolge wenig mehr als eine Formalisierung der Tropen. White, Foucault dekodiert, 268-302. White geht so weit, die Metapher des Historikers als Pendant zur Hypothese des Naturwissenschaftlers zu beschreiben. ders., Burden, 131.

124 Sarasin, Diskurstheorie und Geschichtswissenschaft, 68.

125 Barbarei als grundlegenden Bestandteil des Zivilisationsprozesses im Kontext des Holocaust wurde am prominentesten ausgeführt in Bauman, *Modernity*.

eigene Kultur zu zerstören. Gleichzeitig wird deutlich, dass der Widerstand Einzelner diese zu retten imstande war. Auch in *Schindlers Liste* wird ein Klavier eingesetzt, um die Verbindung von Zivilisation und Barbarei auszuleuchten. Während SS-Männer das Krakauer Ghetto nach dessen Auflösung auf der Suche nach versteckten Menschen durchkämmen, beginnt ein deutscher Soldat auf einem Klavier zu spielen, das er in einer zuvor geräumten Wohnung vorfindet. Zwei weitere Soldaten betreten den Raum und diskutieren darüber, ob das Klavierstück nun von Mozart oder Bach sei. Hier werden Täter des Holocaust dargestellt, die während ihres mörderischen Tuns noch Gelegenheit finden, sich über die größten kulturellen Leistungen ihrer Zivilisation auszutauschen. *Sophie's Choice* ist ein erfolgreiches Melodrama über die fiktive polnische Auschwitz-Überlebende Sophie Zawistowski (Meryl Streep). In einer Szene spielt ihr Liebhaber Nathan Landau (Kevin Kline) auf dem Piano, während Sophie von ihren Eltern berichtet, die während des Zweiten Weltkriegs starben:

Sophie: My father was a civilized man living in a non-civilized time. The civilized were the first to die.

Nathan: Do you play the piano?

Sophie: I used to play but I don't play any longer. I don't any more. My mother was a beautiful pianist When I was a little girl; I remember I lay in bed and I hear my mother downstairs playing the piano and the sound of my father's typewriter.

Hier verkörpert das Piano den Umstand, dass Zivilisation oder Zivilisiertheit nicht half, zu überleben, sondern im Gegenteil das Leiden der Opfer noch verstärkte.

In der Miniserie *Holocaust* steht das Klavier für sämtliche oben genannten Aspekte. Familie Weiss besitzt einen Bechstein-Flügel, der im Zentrum des Familienlebens steht. Zahlreiche Szenen zeigen, wie die Mutter Bertha oder die Tochter Anna damit musizieren. Im weiteren Verlauf der Serie wird der gesamte Hausstand der Familie Weiss enteignet und über Umwege gelangt der Flügel in den Besitz der Familie Dorf.¹²⁶ Das Instrument symbolisiert somit den Untergang der einen und den gleichzeitigen Aufstieg der anderen Familie. Es gibt eine Reihe von Szenen, in denen die gesamte Familie, zunächst die Weiss', später die Dorfs, um den Flügel versammelt ist. Letztendlich wird das Instrument während eines Bombenangriffs auf Berlin zerstört. In der Romanvorlage zu *Holocaust* reflektiert Rudi die Bedeutung des Flügels:

126 Schwarz, *Imagining*, 172f.

Wenn ich jetzt zurückdenke, sehe ich, dass dieser verdammte Flügel nichts weiter als der Symbolgegenstand für all das war, was uns in Deutschland zurückhielt und uns ein falsches Gefühl der Sicherheit gab. Noch vor einigen Jahren hat mir ein tschechischer Professor für Fremdsprachen [...] gestanden, dass auch er einst in Prag einen schönen Flügel besessen habe – einen Weber. Er und seine Frau hatten auch immer in der Vorstellung gelebt, dass den Besitzern eines Konzertflügels eigentlich nichts Schlimmes zustoßen könne.¹²⁷

Das Zitat demonstriert die metonymische Bedeutung eines Flügels. Gerade der große Flügel, der noch stärker als das Klavier Wohlstand, Bildung und Bürgerlichkeit symbolisiert, repräsentiert die vermeintlich unumkehrbaren Errungenschaften der sozialen Ordnung, die dem Völkermord und Rassenswahn jedoch keinerlei Gegenwehr bieten konnten.

Das Piano als Metapher in *Holocaust Oral Histories*

Das Klavier erfüllt eine ganz ähnliche Funktion in vielen *Holocaust Oral Histories*. Das Interview mit der Überlebenden Serena B. beginnt folgendermaßen:

Together with my grandparents and uncle and an aunt my mother and my brother my brother and myself – in our house we spoke – Yiddish Polish and German – I was going to school when the war broke out I was only in fifth grade when the war started – I remember the day vividly because the day before the war started I was out with my girlfriend – walking the streets this was the – pastime that we used to walk out in the street to meet friends – my girlfriend was playing piano and I used to go with her to the conservatorium to watch her to listen to the music – we were supposed to meet again next day – but next day never came. – I woke up early in the morning it was a big crash I heard I almost fell out of my bed – when I got out of bed I saw my family standing in front of the window looking out there were some airplanes in the sky and we didn't know that Germany attacked Russia and that – Russia was being bombed our city Bialystok was being bombed.¹²⁸

Ähnlich wie in *Holocaust* veranschaulicht das Klavier den Kontrast zwischen der Vorkriegszeit und der verheerenden Kriegszeit. Der Verlust des

127 Gerald Green, *Holocaust. Endlösung*, übersetzt von Helmut Kossodo (Bayreuth: Hestia-Verlag, 1979 [engl. 1978]), 117.

128 FVA, HVT-403, Selene B., Interviewer Ruby Bubis und Erika Jacoby, 6. März 1983.

Instruments repräsentiert das Ende des alten Lebens im Allgemeinen und präzisiert Krieg und Zerstörung. Eine noch größere Rolle spielt das Klavier in den Zeugnissen von Jolly Z., die zwischen 1979 und 1988 dreimal interviewt wurde. In ihrem ersten Interview, an dem auch ihre Mutter Rosalie W. teilnahm, symbolisiert das Musikinstrument zunächst die Hoffnung, dass die Musik eine letzte, schützende Verbindung zwischen Opfern und Tätern herstelle.

Jolly Z.: Even in Auschwitz – eh – we never gave up hope – when we arrived to Auschwitz.

Dori Laub: You didn't know what was going on?

Z.: Not til the last minute they eluded us til the last minute – when we arrived to Auschwitz a band was playing – and my mother said – gee you will be able to play the piano here.¹²⁹

Abgesehen von der falschen Hoffnung verkörpert das Klavier, ähnlich wie in *Der Pianist*, die verbindende Eigenschaft der Musik, die in seltenen Fällen die Opfer beschützen konnte. Im weiteren Verlauf des Interviews beschreibt Jolly Z. einen Vorfall, in der ihr die Fähigkeit Klavier zu spielen in der Tat half:

I was pla – I was eh whistling a classical tune while I was working and one of the SS came over and he said »how come you know this classical tunes?« I said »I used to play the piano« and then he says »oh then I don't want you to work so hard I want your hands [schaut auf ihre Hände] to be – in good condition« I thought he was joking you know I could never envision myself again by a piano but from that day on – he tried to give me easier work and he brought his lunch and dinner for me and my mother every day put it behind a building but this was at the risk of his life.¹³⁰

In einem weiteren bemerkenswerten Abschnitt verweist die Zeitzeugin auf die Pianoszenen in der Miniserie *Holocaust*. In ihrem Bericht über die Deportationen aus Budapest berichtet sie:

You remember the scene from the Holocaust movie? [lächelt] there was a scene where the mother and daughter sits down to the piano – well this was for me a – very revealing moment on th – on that film because it showed me the universality of human nature I thought – that it was my unique experience because I also sat down to the piano while the guards

129 FVA, HVT-034, Rosalie W. und Jolly Z., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock. 08. Aug 1979.

130 Ebd.

were already standing waiting for us and with the arrogance and idealism of the 17 year old I sat down to the piano and started to sing »let's love each other – life is too short to grave us all in so let's love each other« and I turned it on and I saw the face on the guard – and with my 17 year old I tried to figure out if he's if he hates me or does he pity me maybe – and now in retrospect I think it was maybe the mixture of both.¹³¹

Hierbei handelt es sich um eines der wenigen Interviews, in denen direkt auf die Miniserie Bezug genommen wird. Indem auf die Universalität der menschlichen Natur rekurriert wird, veranschaulicht die Beschreibung der Überlebenden die metaphorische Bedeutung des Pianos. Jolly Z. reflektiert dabei, dass ihre einzigartige Erfahrung in anderen Holocaust-Erzählungen Aufnahme gefunden habe und dadurch eine universelle Bedeutung erlangte. Das erste Interview mit Jolly Z. wurde in unmittelbarer Nähe zur Ausstrahlung der Miniserie aufgenommen, was vermutlich die Erwähnung der Fernsehsendung erklärt. Im Jahr 1983 entstand ein zweites Interview, in dem abermals das Piano erwähnt wird, ohne jedoch auf die Fernsehsendung *Holocaust* und die hieraus abgeleitete universelle Erfahrung einzugehen. Die Deportation wird in diesem Interview folgendermaßen beschrieben:

Within two or three days they were coming for us – to take us in the ghetto – I remember when they came to pick us up – [den Tränen nahe] my mother loved plants – and she took the plants outside – so that they [Geste, die fallenden Regen imitiert] will be getting from the rain the water – this shows you how deceived we were how we trusted that we'll come back – and I being 17 [lächelt] foolish – idealistic – arrogant I sat down to the piano and while the guards were standing and waiting for us I started to play the piano – it was a popular tune those days – it said that »let's love each other – life is too short [to grave ya close us all in]« – so why not le – love each other – and then I turned around – and I tried to search – the face – of this guard – and I couldn't figure out whether he hates me or pities me – but now being older – I realise that maybe he felt both – and then we took the few suitcases that we were allowed to – and started to march [our] march to the ghetto.¹³²

In dieser Beschreibung nehmen die Topfpflanzen ihrer Mutter, die die Hoffnung und den Glauben an eine baldige Rückkehr nach Hause repräsentieren, eine größere Rolle ein als das Klavier. Dieses wird je-

¹³¹ Ebd.

¹³² FVA, HVT-220, Jolly Z., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 18. Jan. 1983.

doch weiterhin als Metapher eingesetzt, das zwischen der Welt der Täter und der der Opfer vermittelt. Der unergründliche Wachposten und die musizierende Zeitzeugin sind miteinander verbunden. Das Klavier symbolisiert somit die Zivilisation, die Opfer und Täter gleichermaßen verbindet und voneinander trennt. Auch im dritten, 1988 entstandenen Interview mit Jolly Z. wird das Piano thematisiert. Die Interviewer Lawrence Langer und Dori Laub möchten mit der Zeitzeugin über die Vermittlung der Erinnerung sprechen und kommen dabei auf das Piano zurück:

Lawrence Langer: Jolly one of the things we're interested in – is and I want to talk to you is the process of memory I noticed now I you've done two previous interviews – one with your mother and one alone and I noticed that the episodes you remember most vividly are associated – with something pictorial for example when your mother took her plants and put them outside so they would get some rain or when you sat down at your piano and played or – you have in line with what you just said a remarkable obvious unique in the interviews I've seen capacity for sympathizing with the suffering of people who are looking at your suffering – even the SS-man here you playing the piano you say that you think in part he looked at you with pity while you were playing the piano.

Jolly Z.: [lächelt] Well I said I don't know it might have been a mixture of both but – we all are mixtures and of many emotions and they are not always eh – separated sometimes.

Dori Laub: So Jolly when memories come they don't necessarily stay – they are a sort of forgotten again forgotten that you've told them.

Z.: For instance I really I just can't get over it how much I told you I did not realise that I shared all this with you I'm very thankful that I I did have the opportunity but I didn't realize.¹³³

In diesem Interview zeigt Jolly Z. ihr Unbehagen, als sie aufgefordert wird, die in den Jahren zuvor geführten Interviews zu reflektieren. Bezeichnend hierfür ist, dass die Interviewer mehr sprechen als die Interviewte. Langer erwähnt die symbolische Dimension der Erzählung und möglicherweise erkennt Jolly Z. in diesem Moment, dass ihre Geschichte von Regeln regiert wird, derer sie sich nicht vollständig bewusst ist.

133 FVA, HVT-972, Jolly Z., Interviewer Lawrence Langer und Dori Laub, 12. Jan. 1988.

Das Klavier findet noch in zahlreichen anderen *Holocaust Oral Histories* Erwähnung.¹³⁴ Hierbei wird es ähnlich metaphorisch verwendet wie in den filmischen Dramatisierungen des Holocaust.¹³⁵ Das Klavier dient als Metapher, um die Zerstörung nicht nur jüdischer, sondern der Kultur im Allgemeinen darzustellen. Diese Metapher ist in der Lage, Nazi-Deutschland als gleichermaßen zivilisiertes und barbarisches Regime zu verkörpern, und veranschaulicht, dass eine gemeinsame Kultur keinen Schutz vor Verfolgung und Vernichtung bietet. Sie erfüllt somit im historischen Zusammenhang den Zweck, unbekannte Phänomene oder Ereignisse zu begreifen.¹³⁶ Als arbiträres und unerwartetes Symbol in einer Geschichte von Verfolgung und Vernichtung ist das Klavier in der Lage, zentrale Botschaften zu transportieren, und es veranschaulicht, wie Reinhard Koselleck mit Verweis auf Hans Blumenberg formuliert hat, dass die erfahrungerschließende Kraft der Metapher allen geschichtlichen Aussagen vorausgeht.¹³⁷

Die narrative Modellierung des Endes

Wie bereits ausgeführt, bietet *Holocaust* den Zuschauern kein klassisches Happy End, da fast alle Mitglieder der Familie Weiss sterben. Die Zuschauer werden jedoch nicht ohne einen Hoffnungsschimmer zurückgelassen, denn mit Rudi und Inge überleben zwei Hauptcharaktere. Nach dem Krieg treffen sie zufällig in Theresienstadt aufeinander, wo ausgelassen das Ende des Kriegs gefeiert wird. Inge hat einen kleinen Jungen dabei, den sie als Karls Sohn vorstellt. Ihre Zukunft ist jedoch ungewiss, da sie sich als heimatlos empfindet.¹³⁸ Rudis Zukunft zeichnet sich deutlicher ab. Er will eine Schar Waisenkinder nach Palästina führen.¹³⁹ Die letzte Einstel-

134 Erweiterte man die Untersuchung auf die Bedeutung von Musik im Allgemeinen, kämen noch deutlichere Ergebnisse zum Tragen. Siehe beispielsweise USHMM, RG-50.562*0001, Jack Bass, 17. Okt. 2003.

135 Diese Metaphorik ist jedoch nicht auf *Holocaust Oral Histories* oder filmische Darstellungen beschränkt. Bereits in Paul Celans *Todesfuge* (geschrieben 1945) oder Immanuel Weißglas' *ER* (1944) wird Musik – in diesem Fall allerdings das Geigenpiel – als Verbindung zwischen Tätern und Opfern eingesetzt. Paul Celan, Mohn und Gedächtnis. Gedichte (München: DVA, 2012), 37 ff.; Immanuel Weißglas, *Aschenzeit* (Aachen: Rimbaud, 1994), 107.

136 White, *Das Thema des edlen Wilden als Fetisch*, 218.

137 Reinhart Koselleck, »Einführung«, in: ebd., 2.

138 In dem Narrativ der Serie ist Inge Weiss aufgrund ihrer katholischen Herkunft einem geringeren Verfolgungsdruck ausgesetzt ist.

139 Hierbei handelt es sich um einen gewichtigen Unterschied zu den *Holocaust Oral Histories*. Der Überlebende Rudi lebt nicht in den Vereinigten Staaten, sondern in Israel, was die zionistische Position des Werks unterstreicht. Der Erzähler be-

lung der Miniserie endet mit einem Standbild Rudis, der gewinnend in die Kamera strahlt.

Rudi Weiss ist der zentrale Akteur und »genuine Held« der Miniserie.¹⁴⁰ Er ist gutaussehend, witzig und intelligent und leistet bereits zu einem Zeitpunkt erbitterten Widerstand gegen die Nationalsozialisten, als seine Verwandten noch passiv abwarten und auf eine Besserung der Zustände hoffen. Rudi hingegen flieht aus Deutschland, schließt sich Partisanen an und führt zuletzt den Aufstand im Vernichtungslager Sobibor an.¹⁴¹ Zu Beginn der Handlung, im Jahr 1935, ist Rudi 17 Jahre alt.¹⁴² In den späten 1970er und frühen 1980er Jahren wäre er um die 60 Jahre alt gewesen und gehört somit zu denen, die den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust als junge Erwachsene durchlitten und – so sie ihn überlebt haben – in den 1980er Jahren als gestandene Erwachsene interviewt wurden, die auf einen großen Teil ihres Leben zurückblicken konnten.¹⁴³

Rudis Funktion innerhalb der Erzählstruktur der Miniserie *Holocaust* zeigt, dass hier ebenfalls der Aufbau eines Zeitzeugeninterviews vorweggenommen beziehungsweise aufgegriffen wurde. Rudi überlebt und kann somit Zeugnis ablegen von seinen eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, aber auch von der Existenz seiner Familie. Die *Holocaust Oral Histories* weisen eine ähnliche Modellierung auf. Die interviewte Person legt als Überlebender Zeugnis von ihren ermordeten Familienmitgliedern und Bekannten ab. Die Erinnerung ist stets auch ein Gedenken an die Opfer, die oftmals kein Grab haben, also keinen physischen Ort, an dem getrauert

richtet im Jahr 1952 aus einem Kibbuz in Israel, in dem er mit seiner in Israel geborenen und in den Vereinigten Staaten ausgebildeten Frau Tamar lebt. In dem Prolog berichtet Rudi, wie er 1947 für die Unabhängigkeit seines Landes gekämpft hat, und von den häufigen Angriffen der syrischen Artillerie. Der zionistische Appell wird hier wesentlich stärker hervorgehoben als in der TV-Serie. Cory, *Some Reflections on NBC's Film Holocaust*: 445. »By making him the lone survivor of our limited view of the Holocaust, author Gerald Green may well have intended a kind of pro-Zionist propaganda film. The conversion of the elder Weiss brothers in the Warsaw ghetto by Zionist freedom fighters, the unwavering conviction of the gentle Helena in a Jewish homeland, and the resolution of the entire series as Rudi agrees to lead a ragged band of orphaned children to Palestine tend to support this interpretation.«

¹⁴⁰ Ebd., 448.

¹⁴¹ Ebd., 445.

¹⁴² Green, *Holocaust*, 13.

¹⁴³ Alberta Gotthardt-Strage, »Archive of Memory. Videographic Testimonies of Survivors of the Shoah in Germany«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps* (Brüssel: 1996), 110.

und erinnert werden kann.¹⁴⁴ Geoffrey Hartman schrieb: »[...] These are people who speak to us directly, in their own voice, and who often speak for an entire family that was destroyed, even for an entire community.«¹⁴⁵ In der Serie selbst tritt Rudi nicht direkt als Erzähler auf. In dem Buch zum Film, das der Drehbuchautor Gerald Green etwa zeitgleich mit der Ausstrahlung der Serie veröffentlichte, ist jedoch Rudi der Ich-Erzähler. Der Roman trägt den Untertitel *A Novel of Survival and Triumph*, was verdeutlicht, dass die Geschichte aus der Sicht von Rudi erzählt wird, da die anderen Charaktere schließlich nicht überlebten und triumphierten.

Im Gegensatz zur Miniserie enden die *Holocaust Oral Histories* in der Regel nicht unmittelbar mit der Befreiung der Überlebenden und dem Kriegsende, sondern reservieren einen längeren Teil des Interviews für die Zeit zwischen der Befreiung und dem Leben nach dem Krieg, in dem es überwiegend um die Migrations- und Akkulturationserfahrungen, die Gründung einer Familie und die berufliche Entwicklung in einer neuen Heimat geht. In diesem Teil streben die *Holocaust Oral Histories* einen Abschluss der Lebenserzählung an. Dori Laubs psychoanalytischem Ansatz zufolge ist die Erinnerung an traumatische Erlebnisse eine Reise, die der Überlebende nicht alleine antreten kann. Den Interviewern obliege es, die Zeitzeugen von diesen Erlebnissen zurückzuholen und das Interview in einer emotional ausgeglichenen Stimmung zu beenden.¹⁴⁶ Eine ähnliche Aufgabe hat das *Family Members Segment* der Shoah Foundation, in dem ein sowohl visuelles als auch narratives Familienporträt erstellt werden soll.¹⁴⁷

Die dramatische Darstellung des Holocaust – als Tragödie oder Komödie?

Nach Hayden Whites Theorie haben die Miniserie *Holocaust* und die seit 1979 entstehenden Videointerviews dem Holocaust ein kohärentes und effektives Narrativ in einer archetypischen Form verliehen. Die archetypische Form, die sie dabei wählten, ist nicht – wie umgangssprachlich oft ange-

144 Wieviorka, *Era*, 128. »Thus testimony reestablishes not only the identity of the survivors but also the identities of the descendants of those who died without graves, by allowing them to imagine the circumstances of their relatives' death and thus to begin the work of mourning.«

145 Hartman, *Report of the Advisor*.

146 Laub, *Bearing Witness*, 59; Bodenstab, *Voices from the Past. The David Boder Archive and the Archiv der Erinnerung. Report on an Interdisciplinary Symposium in Berlin*: 123.

147 Michaelis, *Erzählräume*, 241.

nommen wird – die Tragödie, sondern die Komödie. Hierbei beziehe ich mich, White folgend, nicht auf die humorigen oder spöttischen Elemente einer Komödie, sondern auf ihre strukturelle Form.

Geht es um die narrative Modellierung des Holocaust, wird häufig argumentiert, der Holocaust verschließe sich willkürlichen Modellierungen und einzig die Tragödie sei seine angemessene Form. So postulierte Evans: »Auschwitz was indeed inherently a tragedy and cannot be seen as either a comedy or a farce.«¹⁴⁸ Diese Position wird einerseits durch zahllose Darstellungen über den Holocaust und seine Nachkriegsgeschichte widerlegt, die jede denkbare kreative Formalisierung aufgegriffen haben (einschließlich der Burleske),¹⁴⁹ und offenbart zudem ein umgangssprachliches Verständnis der Tragödie. Vergegenwärtigt man sich, aus welchen Elementen eine Tragödie besteht, so müssen erhebliche Einwände gegen eine solche narrative Modellierung erhoben werden. Eine Tragödie zeichnet sich dadurch aus, dass sich die Handlung zunächst günstig entwickelt und aufgrund gut gemeinter, jedoch falscher Entscheidungen der Protagonisten eskaliert. In aller Regel hätte deren Scheitern durch Nichtstun verhindert werden können. Eine Tragödie ist somit die Geschichte von sterbenden Göttern oder Helden, die durch ihr eigenes Verhalten und den Verstoß gegen moralische oder göttliche Gesetze ihren Untergang selbst eingeleitet haben.¹⁵⁰ Auf den Holocaust übertragen würde dies bedeuten, dass nicht Rassenwahn und Krieg schuld am Holocaust gewesen wären, sondern die falschen Entscheidungen und Fehler der Opfer. Ödipus, Phädra oder Antigone (allesamt tragische Gestalten der griechischen Mythologie) hätten ihr Schicksal selbst beeinflussen können, so Lawrence Langer, und affirmierten das urmenschliche Vermögen, Handlungsmacht über den eigenen Tod auszuüben, auch wenn sie letztendlich dadurch sterben müssten. Die *Holocaust story* hingegen: »[...] cannot be told in terms of heroic dignity, moral courage, and the triumph of the human spirit in adversity?«¹⁵¹

148 Evans, *Defense*, 124. Siehe auch Goldberg, *Melodramatic Aesthetics*, 233. »I thus claim that in the beginning was the tragic, which then gradually made way for the melodramatic to take center stage.« Siehe weiter Sidra DeKoven Ezrahi, *By Words Alone. The Holocaust in Literature* (Chicago: The University of Chicago Press 1980), 96-148.

149 Frauke Meyer-Gosau, »Weiterleben nach dem Holocaust«, *Cicero* (14. März 2014), <http://www.cicero.de/salon/moderne-holocaust-literatur-weiter-leben/57202/seite/2> (1. Nov. 2015).

150 Frye, *Anatomy*, 36 u. 207 ff.

151 Langer, *Americanization*, 213. Auch als Phänomen der Erkenntnis, das den Zuschauern ermöglicht, ihr Dasein zu bejahen und die Welt in ihrem Zusammenhang zu sehen, wie es Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* beschrieben hat, vermag die Tragödie nicht recht zum Holocaust passen. Friedrich Nietzsche,

Ähnlich wie Langer hat auch White argumentiert. Es eigne sich keine archetypische antike Modellierung, insbesondere nicht die Tragödie, zur Repräsentation des Holocaust. Ein grundsätzlich modernistisches Ereignis wie der Holocaust erfordere ein modernistisches *emplotment*.¹⁵² Konfrontiert man die Miniserie *Holocaust* und die *Holocaust Oral Histories* jedoch mit Whites *Metahistory*, lassen sich durchaus Elemente antiker Modellierungen nachweisen. Hayden White und der antiken Dramenlehre folgend, haben die Miniserie und die *Oral History Interviews* den Holocaust jedoch nicht als Tragödie, sondern als Komödie strukturiert.¹⁵³ An dieser Stelle muss noch einmal vergegenwärtigt werden, wie White die Komödie zur Beschreibung historischer Narrative definiert hat. Die dreifache Gliederung der Komödie führt »von einem Zustand äußeren Friedens über die Enthüllung des Konflikts bis zu seiner Auflösung mit der Errichtung einer wahrhaft friedlichen Gesellschaftsordnung«. ¹⁵⁴ Der äußere Frieden als Ausgangspunkt ist, wie bereits ausgeführt, integraler Bestandteil der Miniserie wie auch fast aller *Holocaust Oral Histories*. Diese Welt wird ins Chaos gestürzt, aus dem jedoch – und dies ist der melodramatische Kniff der Miniserie und gewissermaßen originäres Element eines *Oral History Interviews*, indem aus der sicheren Retrospektive auf die Vergangenheit reflektiert wird – eine friedliche Gesellschaftsordnung erwächst: »Die Versöhnungen, die am Ende der Komödie stattfinden, sind Versöhnungen zwischen Menschen, der Menschen mit ihrer Welt und ihrer Gesellschaft; der Zustand der Gesellschaft scheint nun reiner, vernünftiger und verbessert.«¹⁵⁵ Die Komödie besitzt somit eine diachrone Erzählweise, die auf Veränderung und Entwicklung ausgerichtet ist. Kenntlich gemacht wird dieses in der Miniserie durch zwei Feste: Die Hochzeit am Beginn und das Fest zum Kriegsende sind wirkungsvolle Markierungen des Anfangs und des Endes einer Komödie. Die Interviews ersetzen diese dramaturgisch wirkungsvollen Feste durch das Rekurrieren auf ein glückliches Familienleben zu Beginn des Interviews und durch die Darstellung einer

Die Geburt der Tragödie. Oder. Griechenthum und Pessimismus (Stuttgart: Reclam, 2007 [1872]).

152 White, *Emplotment*, 52; ders., *Historical Discourse*, 53f.

153 Das zentrale Element einer Tragödie ist der Untergang des Protagonisten, wohingegen er in der Komödie überlebt. Ein *Oral History Interview* mit einem Zeitzeugen des Holocaust kann nur mit einem Überlebenden geführt werden. So schrecklich die Geschichte auch ist, der Zuschauer oder Zuhörer kann sicher sein, dass der Erzähler überlebt hat. Eine Fernsehserie unterliegt nicht dieser Beschränkung. Es war somit die kreative Entscheidung der Verantwortlichen, Familienmitglieder überleben zu lassen.

154 White, *Metahistory*, 232.

155 Ebd., 23.

geglückten Eingliederung in die neue amerikanische Heimat, die am Ende des Interviews steht. Eine Tragödie hingegen beharrt auf der Existenz unabänderlicher Wahrheiten über das menschliche Zusammenleben und proklamiert damit Synchronität und Kontinuität. Im Gegensatz hierzu ist die diachrone Entwicklung das Markenzeichen sowohl der *Holocaust Oral Histories* als auch der Miniserie und lässt sich als Grundpfeiler oder »optimistischer Imperativ«¹⁵⁶ eines US-amerikanischen Holocaust-Narrativs betrachten.¹⁵⁷ Gerade die *Oral History Interviews* waren in der Lage, diese amerikanische Holocaust-Erzählung ohne die Gefahr, als Amerikanisierung, McDonaldisierung oder Hollywoodisierung in Europa und Israel abgelehnt zu werden, zu exportieren.

Wie entscheidend sich das dominante Holocaust-Narrativ seit 1978 verändert hat, veranschaulichen *Oral History Interviews* sowie Sammlungen von Zeitzeugenberichten, die in den Jahren zuvor entstanden waren. Hierzu gehören die bereits im ersten Kapitel vorgestellten, zwischen 1974 und 1975 aufgenommenen Interviews der William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committee. Besonders faszinierend an den 250 Interviews dieser Initiative ist, dass sie eine distinktive narrative Modellierung aufweisen, die sie von den seit 1979 entstehenden *Holocaust Oral Histories* unterscheiden. Und zwar beginnen sie mit dem Holocaust. Der Holocaust ist die Einleitung und der Anfang der Interviews. Von den Organisatoren wurden lediglich zehn Prozent der gesamten Interviewzeit für die Themenkomplexe *Pre-war Background*, *War-time Experience* und *Liberation* vorgesehen. Der Rest, also 90 Prozent, war für *Immigration*, *First Years in America* und *Life in America* reserviert.¹⁵⁸ Dieser Aufbau gibt Hinweise auf eine Erinnerungskultur, die viel stärker an der Migrations- und Akkulturationsgeschichte der Holocaust-Überlebenden interessiert war, als an den außerordentlichen Ereignissen des Holocaust, wie sie heute im Zentrum der Erinnerung stehen. Sam Burke aus Cleveland wurde im Rahmen der Studie am 2. November 1974 interviewt. Er hatte das Ghetto in

156 Wieviorka, *Era*, 123.

157 Selbst die kein gutes Ende nehmende Geschichte von Anne Frank schließt in der amerikanischen Film- und Bühnenversion mit einem versöhnlichen Ausblick auf das Gute im Menschen. Zu Anne Frank siehe Bruno Bettelheim, *Surviving and Other Essays* (New York: Knopf, 1979), 251. Zum amerikanischen Holocaust-Narrativ siehe Rosenfeld, *Americanization*, 123; Ilan Aivisar, »Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory«, in: Alvin H. Rosenfeld (Hg.), *Thinking About the Holocaust. After Half a Century* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 53.

158 Mashberg, Kuperstein und Shapiro, *Guidelines and Questions for Interviews*, xxix. Die tatsächlich geführten Interviews nahmen dann eine etwas andere Form an. Man kann grob sagen, dass etwa 30 Prozent der Interviewzeit für Vorkriegs- und Kriegszeit genutzt wurden und der Rest für das neue Leben in den USA.

Chust und Auschwitz überlebt. Sechs Prozent des Interviews behandeln die Vorkriegszeit, 23 Prozent die Kriegszeit und der Rest, also 71 Prozent, die Befreiung, Emigration und sein Leben in den USA. Sein Lageraufenthalt in Auschwitz wurde in dem Interview in drei Sätzen besprochen.¹⁵⁹ Im Jahr 1997 wurde Sam Burke noch einmal von der Shoah Foundation interviewt. Dieses Interview dauerte sechs Stunden, womit es sich deutlich von dem Interview des Jahres 1974 unterscheidet. Auffälliger ist jedoch, dass seine Erzählung nun das gängige Narrativ angenommen hat. Anderthalb Stunden beschäftigen sich mit der Vorkriegszeit, insbesondere seiner Familiengeschichte, dreieinhalb Stunden nimmt der Hauptteil in Anspruch, der vom Holocaust handelt, und eine halbe Stunde wird über die Befreiung, die Emigration und das Leben in den USA gesprochen. Eine weitere halbe Stunde dient der Vorstellung der Familie und der Präsentation von Dokumenten und Fotos. Das Interview hat die Aufteilung 25 Prozent Vorkriegszeit, 58 Prozent Holocaust und acht Prozent Nachkriegszeit angenommen (weitere acht Prozent werden für das Gruppenbild und das Zeigen von Dokumenten in Anspruch genommen) und sich so den Vorgaben der Shoah Foundation angenähert. Das Interview wird sehr stark von der Interviewerin geprägt. So möchte Burke selbstständig mit seiner Lebensgeschichte starten, wird aber von der Interviewerin daran gehindert. »No, I ask you the questions, [...] I ask you, I try to lead you«, sagt sie.¹⁶⁰

Die Effektivität dieser neuen narrativen Modellierung demonstriert eindrücklich die Interviewsammlung *Voices from the Holocaust*, die 1981 von Sylvia Rothchild veröffentlicht wurde. Darin sind einige Transkriptionen der Interviews, die zwischen 1974 und 1975 vom American Jewish Committee aufgenommen wurden, in stark editierter Form abgedruckt.¹⁶¹ Wie die Videointerviews dieser Zeit – also der 1980er Jahre – ist das Buch nun in drei Abschnitte aufgeteilt: *Life before the Holocaust*, (80 S.) *Life during the Holocaust* (200 S.) und *Life in America* (150 S.). Das Leben vor und während des Holocaust nimmt nun allerdings zwei Drittel der Darstellung ein, während es in der ursprünglichen Studie, auf deren Transkriptionen das Buch basiert, nur einen marginalen Platz hatte.

Dass die Interviews der William E. Wiener Oral History Library des American Jewish Committees keine Ausnahme waren, sondern eine verbreitete Darstellung vor 1978 waren, mögen Dorothy Rabinowitz' *New Lives: Survivors of the Holocaust* (1976) und Terrence DesPres' *The Survivor* (1976) beweisen. Ihre Werke zählen zu den ersten publizierten Untersu-

159 NYPL, P (Oral Histories, Box 179 no. 4), Sam Burke, Interviewerin Bea Stadler, 2. Nov. 1974, Transkription, Seite 11.

160 VHA, 29464, Sam Burke, Interviewerin Rose Gelbhart, 20. Mai 1997.

161 Rothchild (Hg.), *Voices From the Holocaust*.

chungen der Zeugnisse von Überlebenden in den Vereinigten Staaten.¹⁶² Das Buch von Rabinowitz beschäftigt sich (wie bereits der Titel ihres Buches impliziert) vor allem mit dem »neuen Leben« der Überlebenden in den USA und offenbart einen ähnlichen Aufbau wie die Interviews des American Jewish Committes. Des Pres' Auseinandersetzung ist hingegen nicht chronologisch gegliedert, sondern thematisch. Der Wunsch der Überlebenden, Zeugnis abzulegen, oder deren Darstellung in fiktionalen Werken strukturieren sein Buch. Die vor der Miniserie *Holocaust* entstandenen Auseinandersetzungen mit Überlebenden legen nahe, dass es sich bei den narrativen Ähnlichkeiten von NBCs *Holocaust* und den seit 1979 produzierten videographierten Interviews nicht lediglich um eine Korrelation, also eine lose und zufällige Verbindung handelt, sondern um einen kausalen Zusammenhang.

Zwischenbilanz

Die Miniserie *Holocaust* wie auch die seit 1979 aufgezeichneten Videointerviews haben ein Narrativ des Holocaust modelliert, das sich als so wirkungsvoll erwiesen hat, dass es noch heute, 35 Jahre später, in ähnlicher Form reproduziert wird. Der Dreiklang von unbeschwerter Vorkriegszeit als Einleitung, verheerender Kriegszeit als Mittelteil und versöhnlicher Nachkriegszeit als Schlussteil entspricht der Strukturierung einer Komödie und ist damit konziser, effektiver und kohärenter als beispielsweise die simplen Erlösung-im-Exil-Geschichten der frühen *Oral History Interviews* der Wiener E. William Oral History Library (oder auch des Research Institutes for Jewish Immigration), die aus der Katastrophe direkt in die Versöhnung mit der Welt und der Gesellschaft führten.

Der Verweis auf diese Modellierung, deren Herausbildung durch einen klaren Bruch in den späten 1970er Jahren gekennzeichnet ist, bedeutet jedoch nicht, dass alle *Holocaust Oral Histories* gleich sind, geschweige denn, dass alle Überlebenden ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Der Holocaust war ein räumlich und zeitlich weit ausgreifendes Ereignis. Dies spiegelt sich in den Inhalten der Interviews wider, obwohl auch hier bestimmte Tropen immer wieder auftauchen. Es geht lediglich um die generelle Struktur der Erzählung. Hier hat sich seit 1978 eine distinktive Form durchgesetzt, die durch den Plot der jüdischen Familie Weiss in *Holocaust* etabliert und von den *Holocaust Oral Histories* aufgegriffen wurde. Die Miniserie wird aus der Perspektive des jüngsten Sohns der Familie, Rudi, erzählt. Er ist der genuine Held und einer der wenigen, die den Holocaust

162 Rabinowitz, *New Lives*; Des Pres, *Survivor*.

überlebt haben. Er legt Zeugnis ab von dem Untergang seiner Familie und seinem eigenen Überleben. Der Plot beginnt mit einer glücklichen Hochzeit in Berlin, entwickelt sich dann ins Unglück, bis er in Auschwitz seinen Tiefpunkt findet. Er endet mit dem Kriegsende, der Befreiung und den Planungen für die Emigration. Obwohl die ersten Videointerviews als Abgrenzung zu *Holocaust* entstanden sind, spiegeln sie den Aufbau der Miniserie. Diese wurde zum dominanten Holocaust-Narrativ und ist in zahlreichen Holocaust-Repräsentationen aufgegriffen worden, nicht nur in den Videointerviews, sondern auch in Ausstellungen, Filmen und Büchern. Dass sich eine solche narrative Modellierung nicht zwangsläufig anbietet, zeigen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, die vor der Miniserie entstanden sind. Die Analyse der Interviews ergibt, dass sich diese Entwicklung vorkritisch und präkognitiv herausgebildet hat. Holocaust-Überlebende müssen die Miniserie nicht zwingend selbst rezipiert haben, um ihrer wirkmächtigen narrativen und möglicherweise auch subjektivierenden Modellierungskraft unterworfen worden zu sein.

Die Grundzüge dieser Struktur, aus der sich das amerikanische Holocaust-Narrativ herausbildete, waren bereits in der TV-Show *This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner* (1953) angelegt, konnten sich aber erst durch *Holocaust* dank seiner großen Reichweite und weltweiten Ausstrahlung durchsetzen. *This Is Your Life* und *Holocaust* sind zwei Fernsehproduktionen aus unterschiedlichen Epochen des Fernsehens. Während es sich bei *This Is Your Life* um ein Produkt des frühen Fernsehens handelt, wurde *Holocaust* zum Gipfelpunkt des Mediums ausgestrahlt. Der Einfluss, den diese beiden Formate auf die Darstellung der Vergangenheit nahmen, veranschaulicht eindrucksvoll, dass es sich beim Fernsehen nicht um eine nachrangige Repräsentationsform der Geschichte handelt, sondern dass es sich seit seiner massenhaften Verbreitung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer ihrer zentralen Ausdrucksformen entwickelt hat.

Die Interviews haben jedoch nicht lediglich die Aussagen der TV-Programme eins-zu-eins reproduziert. Wie Jürgen Martschukat mit Verweis auf Judith Butlers Theoretisierung performativer Akte klarstellte, sind Wiederholungen niemals eine exakte Kopie ihrer Vorlage, da sich die Bedingungen und Formen der Äußerungsakte unterschieden und so Differenz erzeugten.¹⁶³ Die Interviews griffen auf wirkungsvolle Modellierungen des Fernsehen zurück und zitierten diese in der Regel unbewusst; die unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen erschufen so eine neue, äußerst effektive Form der Geschichtsdarstellung.

163 Martschukat, *Kritische Geschichte*, 20. Siehe auch Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übersetzt von Karin Wördemann (Berlin: Berlin Verlag, 1995 [engl. 1993]).

6. *Schindlers Liste* (1993): Die Dialektik von *Holocaust Oral History* und filmischer Rezeption

Die Rolle von Überlebenden für die Rezeption
Oskar Schindlers

Schindlers Liste (1993) induzierte die zweite große Zäsur der Holocaust-Erinnerung. Seit *Holocaust* hat kein amerikanischer Film wirkungsvoller das Bewusstsein über die Vernichtung der europäischen Juden gesteigert und die Endlösung aus einer stärker historisch motivierten Perspektive interpretiert als *Schindlers Liste*, wie Judith Doneson anmerkte.¹ Die Wirkung blieb nicht auf die filmische Beschäftigung mit dem Holocaust beschränkt, sondern hatte massive Folgen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema und motivierte die Aufnahme videographierter Zeitzeugeninterviews in einem beispiellosen Umfang.² Betrachtet man ausschließlich den Film (seine Binnenhandlung und filmischen Stilmittel), ohne den Kontext seiner Entstehung und seine Wirkung zu berücksichtigen, erschließt sich letztere Verbindung nicht.

Im Zentrum von *Schindlers Liste* steht Oskar Schindler (gespielt von Liam Neeson), ein deutscher Entrepreneur-Industrieller und – für die Dramaturgie des Films ebenso wichtig – Lebemann, der zu Beginn des Zweiten Weltkriegs in das besetzte Krakau kommt, um dort Geschäfte mit der Wehrmacht zu machen. Abgestoßen von den Zuständen im Krakauer Ghetto und den umliegenden Zwangsarbeiterlagern, nutzt Schindler seine zweifelhaften Fähigkeiten und Kontakte als Salonlöwe und Geschäftsmann, um unter größter Gefahr das Leben von etwa 1.200 jüdischen Zwangsarbeitern zu retten.³ Sein Gegenspieler ist Amon Göth (Ralph Fiennes), der sadistische und psychopathische Kommandant des in der Nähe von Krakau gelegenen Konzentrationslagers Plaszow. Der ewige Konflikt zwischen Gut und Böse wird am Beispiel dieser beiden deutschen Männer ausgehandelt, die gleichermaßen Antipoden sind und sich als Alter Egos in ihren persönlichen Fähigkeiten und Widersprüchen spiegeln.⁴

1 Doneson, *American Film*, 200.

2 Für eine umfangreiche Bibliographie zu *Schindlers Liste* siehe Moffitt Library, Steven Spielberg. A Bibliography of Materials in the UC Berkeley Library (Berkeley: University of California, Berkeley), <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/spielberg.html#schindler> (1. Nov 2015).

3 Die Zahl schwankt zwischen 1.100 und 1.300. Weissman, *Fantasies*, 239 Anm. 36.

4 Classen, *Balanced Truth*: 94.

Jüdische Akteure platziert der Film an der Peripherie der Geschichte, in der sie nur als passive Opfer vorkommen.⁵ Doneson sah den Film damit in einer langen Reihe von Holocaust-Filmen, in deren Zentrum nicht die Opfer stehen, sondern ein nichtjüdischer beziehungsweise christlicher *rescuer*, womit sie eine oft geäußerte Kritik an *Schindlers Liste* aufgriff.⁶ In der Tat werden nur wenige Juden in *Schindlers Liste* individualisiert dargestellt. Hierzu zählt an erster Stelle Itzhak Stern (Ben Kingsley), Schindlers Buchhalter, der im Laufe des Films zu seinem Vertrauten wird und die berühmte Liste erstellt, nach dessen Fertigstellung er den zum Slogan des Films avancierten Satz äußert: »The list is an absolute good. The list is life.« Die Figur Itzhak Sterns ist jedoch eine Komposition aus verschiedenen Menschen. Sie basiert auf dem realen Stern und weiteren Personen, die für (oder mit) Schindler gearbeitet haben.⁷ So hat Schindler vermutlich die Liste nicht mit Stern, sondern mit seinem Unternehmer-Kollegen Raimund Titsch erstellt und diese an Marcel Goldberg weitergereicht, der in Schindlers Büro arbeitete.⁸ Somit ist mit Stern die aktivste und eigensinnigste jüdische Figur in *Schindlers Liste* besonders stark fiktionalisiert.

Einen ersten Anhaltspunkt, dass Überlebende eine maßgebliche Rolle beim Zustandekommen des Films einnahmen, gibt der Epilog des Films, der eine Überführung von der fiktionalisierten Binnenhandlung zur Realität darstellt. Schindler ist bereits vor der Roten Armee geflohen und lässt seine Juden ratlos in einer unklaren Situation zurück. Kurz darauf werden sie von einem einzelnen russischen Soldaten befreit, der wahllos in die Richtung eines nahe gelegenen Hügels zeigt, in die sie gehen sollen, da sie als Juden letztendlich nirgendwo willkommen seien. Die nächste

- 5 Levy und Sznajder, *Erinnerung*, 161. In der ersten Szene des Films nach dem Prolog werden Juden aus dem Krakauer Umland gezeigt, die sich fügsam bei den deutschen Behörden registrieren. Frank Reiss zitiert in Gold u. a., *Right to Reply*, 245.
- 6 Doneson, *American Film*, 200 ff. Siehe auch Novick, *Holocaust in American Life*, 180; Elinor J. Brecher, *Schindler's Legacy. True Stories of the Survivors* (London: Hodder and Stoughton, 1994), xxi; Philip Gourevitch, »A Dissent on »Schindler's List««, *Commentary* 97, Heft 2 (1994), 52. Ein weiterer Kritikpunkt lautete, dass, obwohl nur zehn Prozent der jüdischen Häftlinge das Lager Plaszow überlebten, *Schindlers Liste* als Geschichte des Überlebens erzählt wird. Weissman, *Fantasies*, 158.
- 7 Ruth Franklin, »A Story for You. Thomas Keneally, Steven Spielberg«, in: Ruth Franklin (Hg.), *A Thousand Darkness. Lies and Truth in Holocaust Fiction* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011), 146. Siehe auch Classen, *Balanced Truth*, 97 f.
- 8 Goldberg ist in der Romanvorlage von Thomas Keneally, auf der der Film basiert, eine äußerst umstrittene Figur, die sich bestechen ließ, Namen zu der Liste zu fügen und im Gegenzug andere zu entfernen. Thomas Keneally, *Schindlers Liste*, übersetzt von Günther Danehl (München: C. Bertelsmann Verlag, 1983 [engl. 1982]), 249 ff. Siehe auch Weissman, *Fantasies*, 158; Luitgard N. Wundheiler, »Oskar Schindler's Moral Development During the Holocaust«, *Humboldt Journal of Social Relations* 13, Heft 1 & 2 (1985-86), 338 u. 349.

Szene zeigt die mehr als eintausend Geretteten in einer langen Kette den Hügel hinaufsteigen, während sie das Lied *Jerusalem aus Gold* singen – ein Anachronismus, da das Lied erst kurz vor dem Sechs-Tage-Krieg im Jahr 1967 komponiert wurde.⁹ Durch eine Überblendung wechselt die Szene von schwarz-weiß in Farbe und von der Vergangenheit in die Gegenwart. Die Darsteller der Überlebenden werden mit ihren realen Vorbildern vereint und treten jeweils als Paare an das Grab Schindlers, das sich auf dem Franziskaner-Friedhof auf dem Berg Zion in Jerusalem befindet, und legen dort nach jüdischer Tradition Kieselsteine nieder.

Diese Szene gibt einen Hinweis darauf, dass Holocaust-Überlebende an der Entstehung des Films mitgewirkt haben. Richtig ist, dass der Film ohne Überlebende, genauer gesagt ohne Interviews und Gespräche mit Überlebenden, in dieser Form wohl nicht entstanden wäre. *Schindler Liste* basiert hauptsächlich auf dem 1982 veröffentlichten Roman des australischen Schriftstellers Thomas Keneally.¹⁰ Er hatte zwei Jahre zuvor zufällig Bekanntschaft mit dem Holocaust-Überlebenden Leopold Page (alias Poldek Pfefferberg) in dessen Koffergeschäft in Beverly Hills gemacht. Dieser berichtete Keneally von Oskar Schindler. Keneally beschloss daraufhin, die »wahre Begebenheit in Form eines Romans zu erzählen [...]«. ¹¹ Seine Hauptquelle für dieses Unterfangen waren Gespräche mit 50 überlebenden »Schindlerjuden« (so werden die von Schindler geretteten Juden etwas paternalistisch genannt) und anderen Zeitzeugen, die Kontakt zu ihm hatten. Oskar Schindler selbst war 1974 verstorben. Darüber hinaus besaß Yad Vashem einige Schindler betreffende Dokumente: weitere Materialien erhielt Keneally von den von ihm interviewten Zeitzeugen.¹² Dies waren die einzigen Informationen, die ihm zur Verfügung standen. Es gab zu diesem Zeitpunkt keine (wissenschaftliche) Literatur über Schindler. Lediglich ein kanadischer Journalist hatte 1949 ein Interview mit Schindler geführt, das jedoch erst 1994 veröffentlicht wurde.¹³ Schindlers Privatpapiere wurden 1997 in einem Koffer auf einem Dachboden in Hildesheim entdeckt.¹⁴ Bis

9 Doneson, *American Film*, 212 f.

10 Keneally, *Schindlers Liste*, 8. Die englischsprachige Originalversion wurde 1982 als *Schindler's Ark* im Commonwealth of Nations und als *Schindler's List* in den Vereinigten Staaten veröffentlicht. Der Titel *Schindler's List* setzte sich durch und wurde später auch im Commonwealth verwendet.

11 Ebd., 7.

12 Ebd., 7 f. Siehe auch ders., *Searching for Schindler* (London: Sceptre, 2008).

13 Herbert Steinhouse, »The Man Who Saved a Thousand Lives«, in: Thomas Fensch (Hg.), *Oskar Schindler and His List. The Man, the Book, the Film, the Holocaust and its Survivors* (Forest Dale: Paul S. Eriksson, 1995), 20–36.

14 David M. Crowe, *Oskar Schindler. Die Biographie*, übersetzt von Klaus Binder und Bernd Leineweber (Frankfurt a. M.: Eichborn Berlin, 2006 [engl. 2004]), 650 u. 666 u. 673 ff.

Spielbergs Film das Interesse an der historischen Figur Schindlers erheblich steigerte, basierte das Wissen darüber hauptsächlich auf Interviews mit Zeitzeugen. Zwei weitere Werke nehmen hier eine herausgehobene Rolle ein. Zunächst ist die britische Dokumentation *Schindler* von Jon Blair zu nennen, die im Jahr 1983 ausgestrahlt wurde.¹⁵ Dieser Dokumentarfilm authentifiziert die Botschaft von Keneallys historischem Roman, in dem nur sporadisch angedeutet wird, dass sich einzelne Episoden auch anders zuge tragen haben könnten und Dialoge erfunden wurden. Die fikionalisierte Geschichte erhielt nun eine dokumentarische Autorität, die dadurch verstärkt wurde, dass die Äußerungen der Zeitzeugen über Oskar Schindler entlang der narrativen Entwicklung des Romans zusammengeschnitten wurden. Der Psychologe Luitgard Wundheiler verfasste wenig später einen Artikel, der vornehmlich auf 24 zwei- bis vierstündigen Interviews mit von Schindler geretteten Juden basierte.¹⁶ Zudem entstanden einige kürzere Abhandlungen über das Leben und Wirken Oskar Schindlers.¹⁷

Die Gespräche mit den Zeitzeugen unterscheiden sich von den üblichen *Oral History Interviews*, die im Zentrum dieser Arbeit stehen. Keneally, Blair oder auch Wundheiler ging es nicht darum, die Lebenserzählung von Holocaust-Überlebenden aufzuzeichnen. Sie waren explizit an der Geschichte Oskar Schindlers, des Krakauer Ghettos sowie des Konzentrationslagers Plaszow und dessen Häftlingen interessiert. Die Interviews mit Zeitzeugen brachten jedoch die Widersprüchlichkeit Schindlers in all seinen Facetten ans Tageslicht und untermauerten sie mit der Autorität der Betroffenen. So beginnt der Dokumentarfilm von Jon Blair mit einer prägnanten Charakterisierung Schindlers durch die Überlebende Mancie Rosner: »First he was a saint. Afterwards he was an alcoholic, a drunkard, a women chaser,

15 Schindler, R.: Jon Blair, Großbritannien: Thames 1983.

16 Wundheiler, Oskar Schindler's Moral Development During the Holocaust.

17 Milton Meltzer, »Schindler's Jews«, in: Milton Meltzer (Hg.), *Rescue. The Story of How Gentiles Saved Jews in the Holocaust* (New York: Harper & Row, 1988), 55-67; Mordecai Paldiel, »Schindler, Oskar«, in: Yisrael Gutman (Hg.), *Encyclopedia of the Holocaust* (New York: Macmillan, 1990). Erst nachdem *Schindlers Liste* in die Kinos gekommen war erschienen, neben unzähligen Publikationen und Besprechungen des Films, auch Arbeiten über Oskar Schindler und die von ihm geretteten Juden. Diese Arbeiten kommen in aller Regel nicht ohne eine Auseinandersetzung mit dem Spielfilm aus, der oftmals im Zentrum der Untersuchungen steht. Die historische Person Oskar Schindler lässt sich nicht mehr von Spielbergs Film trennen. Noch 1986, einige Jahre nachdem Thome Keneally mit seinem Roman ein wenig Aufmerksamkeit auf Schindler gelenkt hatte, schrieb Luitgard Wundheiler: »Why, then, is Oskar Schindler not better known? Why is he never mentioned together with Raoul Wallenberg, Elisabeth Abegg, or André Trocmé?« Wundheiler, *Oskar Schindler's Moral Development During the Holocaust*, 334. Heute würde man vermutlich fragen, wer Elisabeth Abegg oder André Trocmé seien. Lediglich Raoul Wallenberg dürfte den meisten, damals wie heute, ein Begriff sein.

a very handsome man, charming men. I don't think so I could resist him if he would make advances to me, but hm he saved us. In the first place he was our savior.«¹⁸

Keneallys Roman und Blairs Dokumentation waren die Hauptquellen für Spielbergs Film.¹⁹ Ohne sie wäre *Schindlers Liste* ein völlig anderer Film geworden – wenn er überhaupt jemals gedreht worden wäre. Darüber hinaus waren eine Vielzahl von Holocaust-Überlebenden in verschiedenen Funktionen an der Entstehung des Films beteiligt. Überlebende und ihre Nachfahren spielten als Schauspieler mit, sie waren als historische Berater tätig und mit Branko Lustig war sogar der Produzent ein Überlebender.²⁰ Wenn Authentizität das herausragende Merkmal von *Schindlers Liste* sei, so Anne Thomson, dann sei es den mitwirkenden Überlebenden zu verdanken, die dem Film ihre Erinnerungen geliehen hätten.²¹

Wo die Miniserie *Holocaust* durch realitätsnahe Farben, behutsame Kameraeinstellungen und den sparsamen Einsatz von Musik eine realistische Ästhetik aufweist, griff Spielberg, »ein Meister effektiver und effektvoller Bildsprache«,²² tief in die filmkünstlerische Trickkiste. In *Schindlers Liste* werden Zeit- und Realitätsebenen vermischt und die Geschichte der Vernichtung wirkungsvoll durch die Visualisierung von Symbolen der Vernichtung wie herausgerissene Goldzähne, das Lagertor von Auschwitz, rauchende Schornsteine oder vom Himmel fallende Ascheflocken erzählt. Detailaufnahmen von Stempel, Federhalter und Tintenfass symbolisieren die nationalsozialistische Bürokratie. Schindlers goldenes Parteiabzeichen charakterisiert ihn bereits als geschäftstüchtigen Opportunisten, bevor sein Gesicht zum ersten Mal zu sehen ist.²³ Die Binnenhandlung des Films ist in Schwarz-Weiß gedreht, was ihm eine dokumentarische Authentizität und künstlerische Integrität verleiht und ihn von den in Farbe aufgenommenen *Holocaust Oral Histories* abgrenzt.²⁴ Der authentische Anspruch des

18 Schindler, R.: Jon Blair, Großbritannien: Thames 1983.

19 Schwarz, *Imagining*, 214.: »Drawing upon the oral testimony of survivors, Keneally establishes the verisimilitude of his story.« Spielberg kaufte die Rechte an Keneallys Roman bereits im Jahr 1982, wartete jedoch zehn Jahre, bis er den Film drehte. Weissman, *Fantasies*, 183.

20 Ebd., 169 u. 184.

21 Anne Thompson, »Making History. How Steven Spielberg Brought ›Schindler's List‹ to Life«, in: Thomas Fensch (Hg.), Oskar Schindler and His List. The Man, the Book, the Film, the Holocaust and its Survivors (Forest Dale: Paul S. Eriksson, 1995), 71. zitiert nach Weissman, *Fantasies*, 185.

22 Schultz, *Nationalsozialismus im Film*, 236.

23 Ebd., 236 ff.

24 Die Schwarz-Weiß-Ästhetik des Films war so wirkungsvoll, dass selbst Überlebende berichteten, nach dem Anschauen des Films seien ihre Erinnerungen nun in Schwarz-Weiß. Shandler, *Holocaust Survivors on Schindler's List*, 18.

Films gründe demnach nicht so sehr in der angenommenen Wahrhaftigkeit seines Narrativs, so Weissman, sondern in der wahrgenommenen Unmittelbarkeit seiner audiovisuellen Re-Kreation des Holocaust.²⁵ Solch souveräner Einsatz filmkünstlerischer Mittel bleibt einem *Oral History Interview* verwehrt, da es nicht die Erzählung des Zeitzeugen visualisiert, sondern die Performanz des Erzählens. Auch wenn das Narrativ von *Schindlers Liste* wenige Anknüpfungspunkte für Überlebende bietet, was vor allem daran liegt, dass es aus der Perspektive Schindlers entwickelt wird,²⁶ so perpetuiert die generelle Struktur jedoch ein Holocaust-Narrativ, das wir bereits in *Holocaust* und *This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner* kennengelernt haben. Eines ihrer zentralen Elemente ist das optimistische und versöhnliche Ende, das durch die Familienzusammenführung in einem Gruppenbild oder *Family Members Segment* in den Interviews der Shoah Foundation aufgegriffen wird.²⁷ Walter Reich bezeichnete diese Übertragung vom Film auf die Zeitzeugeninterviews als *Schindlerization of Holocaust testimony*, wobei er sich auf die narrative Modellierung der Zeugnisse bezog:

The survivor's story begins in black-and-white – in tragedy, atrocity, and loss – and ends in vivid color, with the survivor surrounded by family and offspring, the source of future generations, and in this way victorious over Hitler. This story line is genuinely life-affirming and heartwarming, and it is hardly surprising that it is often preferred by filmmakers over story lines that display permanently embittered and perhaps broken lives, to which audiences would react by trying to escape the movie theater.²⁸

Der Erfolg von *Schindlers Liste* ist legendär. Der Film gewann sieben Oscars und Präsident Clinton forderte mit dem Ausspruch »Go see it!« seine Landsleute auf, ins Kino zu gehen. 25 Millionen Zuschauer folgten seinem Aufruf und 65 Millionen saßen vor den Fernsehgeräten, als er am 23. Februar 1997 zum ersten Mal im Fernsehen gezeigt wurde.²⁹ Aus Rücksichtnahme auf die Opfer wurde *Schindlers Liste* sowohl in den Kinos als auch

25 Weissman, *Fantasies*, 161.

26 Miriam Bratu Hansen widersprach dieser Ansicht. Dem Film zu unterstellen, er nehme die Perspektive der Täter ein, würde die entscheidende Rolle Itzhak Sterns für die narrative Struktur des Films unterschlagen. Miriam Bratu Hansen, »Schindler's List is not Shoah. The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory«, *Critical Inquiry* 22, Heft 2 (1996), 303 f.

27 Dominick LaCapra, *History and Its Limits. Human, Animal, Violence* (Ithaca: Cornell University Press, 2009), 76; Michaelis, *Erzählräume*, 241.

28 Walter Reich, »Unwelcome Narratives. Listening to Suppressed Themes in American Holocaust Testimonies«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 466.

29 Weissman, *Fantasies*, 165.

später im Fernsehen ohne die üblichen Werbeeinblendungen gezeigt.³⁰ Beworben wurde der Film nicht über die üblichen Kanäle und Propaganda-Aktionen, sondern über eine großangelegte, öffentliche Debatte. *Schindlers Liste* trat damit einer Kritik entgegen, die seit Ausstrahlung der Miniserie *Holocaust* eine Vermischung kommerzieller Interessen mit der Dramatisierung des Holocaust beanstandet hatte. Mit Verweis auf die zahlreichen Werbeunterbrechungen war argumentiert worden, dass diese jegliche verdienstvolle Anstrengung zu geschmacklosem Marketing reduzierten.³¹ Neben dem Verzicht auf Werbeeinnahmen gab Spielberg früh bekannt, dass alle Gewinne aus *Schindlers Liste*, so sie denn überhaupt anfielen, in gemeinnützige, Holocaust-bezogene Projekte investiert würden.³² Der Film wurde ein großer kommerzieller Erfolg und sämtliche Erlöse kamen der Righteous Persons Foundation zugute, die seit 1994 mit mehr als 100 Millionen Dollar die Erinnerungsarbeit am Holocaust und jüdische Kunst und Kultur förderte.³³

Der Verzicht auf Werbung wie auch die Stiftungsarbeit haben *Schindlers Liste* freilich nicht davor bewahrt, zum Inbegriff der Kommerzialisierung des Holocaust zu werden. Der Film wurde als Ausdruck des amerikanischen Marktliberalismus gesehen und in der Folge wurde der vermeintlich US-amerikanische Charakter einer solchen »Instrumentalisierung« – als Codewort dieser Kritik – als Amerikanisierung bezeichnet.³⁴ Zuvor wurde der Begriff Amerikanisierung nur vereinzelt in Bezug auf den Holocaust verwendet,³⁵ teilweise sogar mit einer positiven Konnotation.³⁶

30 Die Fernsehausstrahlung wurde zwar nicht unterbrochen, jedoch von Werbung der als Sponsor auftretenden Ford Company gerahmt. Stuart Elliott, »Ford Will Travel Hight Road with Adless ›Schindler's List‹«, *New York Times* (21. Febr. 1997): D1, D4.

31 John O'Connor, »TV. NBC Holocaust, Art Versus Mammon«, ebd. (20. Apr. 1978): C22. »A story that includes victims being told that the gas chambers are only disinfecting areas is interrupted for a message about Lysol and its usefulness in ›killing germs.«

32 Shandler, *America Discusses the Holocaust*, 158.

33 In einem Fernsehinterview betonte Spielberg, dass er die Gewinne unmöglich habe selbst einstreichen können: »It is blood money. [...] I said if this movie makes any money it cant go to me or my family. It has to go out into the world.« *Legacy of Schindler's List: Today Show Report / VHS*, USC Shoah Foundation, Internal Archive, Media ID: ALT03510.

34 Levy und Sznajder, *Erinnerung*, 158. Siehe auch Rosenfeld, *Americanization*; ders., *The End of the Holocaust* (Bloomington: Indiana University Press, 2011).

35 Langer, *Americanization*.

36 Michael Berenbaum, Direktor des U.S. Holocaust Memorial Museums von 1988 bis 1993 wird mit den nicht ohne Stolz geäußerten Worten zitiert: »What we are about is the Americanization of the Holocaust.« Jonathan Rosen, »The Misguided Holocaust Museum«, *New York Times* (18. Apr. 1993), E19.

Ebenfalls wurde *Schindlers Liste* von Leuten, die sich intensiv mit Zeitzeugenberichten beschäftigten, kritisiert. Claude Lanzmann bezeichnete *Schindlers Liste* als Kitschmelodram. Er warf Spielberg vor, die Erzählungen von Überlebenden auf unvertretbare Weise visualisiert zu haben. So berichten in Lanzmanns *Shoah* zwei Überlebende des Ghettos in Vilnius, wie sie gezwungen waren, die Leichname von Tausenden Ermordeten auszugraben. *Schindlers Liste* habe eine ähnliche Szene im Lager Plaszow kurzerhand auf unzulässige Weise nachgestellt.³⁷ Ein Kommentar machte die Runde, in dem Lanzmann nicht nur seine Ablehnung des Spielfilms zum Ausdruck brachte, sondern auch kundtat, was er im Allgemeinen von Versuchen anderer, den Holocaust darzustellen, hielt. Hätte Spielberg sorgfältig über seinen Film nachgedacht, »he would not have made it – or he would have made *Shoah*«. ³⁸

Mitarbeiter des Fortunoff Video Archive waren nicht ganz so kritisch mit dem Film wie Claude Lanzmann. Geoffrey Hartman hob die Effektivität des Films hervor, entdeckte in einigen Szenen jedoch Anzeichen von Hollywood-Kitsch und vermisste die Darstellung des alltäglichen Leidens der Opfer.³⁹ Lawrence Langer hingegen äußerte sich weitgehend positiv über den Film: *Schindlers Liste* habe das amerikanische Publikum dazu gebracht, sich mit den Gräueltaten des Holocaust zu beschäftigen. Die visuellen Effekte seien in der Lage, das die Grenzen des Verstandes sprengende Chaos des Holocaust darzustellen.⁴⁰

Unabhängig von der ablehnenden bis wohlmeinenden Kritik lässt sich festhalten: Ohne *Schindler Liste* hätten *Holocaust Oral Histories* nicht ihre heutige Bedeutung erlangt. Ein wirkmächtiger Gründungsmythos umweht die Entstehung der Shoah Foundation. Spielberg berichtete, wie während der Dreharbeiten immer wieder Überlebende auf ihn zugekommen seien, um ihm ihre persönlichen Geschichten zu erzählen: »I kept saying to them, ›Thank you for telling me, but I wish you say this to a camera because this is important testimony.‹ I asked them if they'd be willing to do this and they all said yes.«⁴¹ Es ist dieser Mythos, der die Dreharbeiten zu *Schindlers Liste* als karthartischen Moment erscheinen lässt.⁴² Die künstlerische

37 Claude Lanzmann, »Why Spielberg Has Distorted the Truth«, Manchester Guardian Weekly (3. Apr. 1994). Auf ähnliche Weise hatte Lanzmann bereits die Miniserie *Holocaust* kritisiert. Rothberg, *Traumatic Realism*, 232.

38 Lanzmann zitiert nach Robert Sklar, »Lanzmann's Latest. After Shoah«, Forward (30. Sept. 1994). Siehe auch Weissman, *Fantasies*, 189-192.

39 Hartman, *Cinema*, 61 ff.

40 Langer, *Introduction*, 6-10.

41 Jeanette Friedman, »Steven Spielberg. Partner in History«, *Lifestyles* 5757 (1997), 22. Zitiert nach Stier, *Committed*, 67f.

42 Ders., *Committed*, 67f.

Beschäftigung mit dem Holocaust führte bei den Überlebenden zu dem Wunsch, Zeugnis abzulegen, was wiederum den Film aufwertete. Der Vermittler zwischen der Geschichte und der Kunst ist Steven Spielberg. 1994 gründete er die Shoah Foundation, die innerhalb kürzester Zeit zum wichtigsten Akteur der *Holocaust Oral History* aufstieg.

Schindlers Liste in *Holocaust Oral Histories*

Das dialektische Verhältnis zwischen *Schindlers Liste* und den *Holocaust Oral Histories* ist sicherlich der Hauptgrund, warum der Film *das* massenmediale Produkt ist, das mit Abstand am häufigsten in den Interviews angesprochen wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Film stets gegenwärtig ist. Im Allgemeinen wird eher selten der Einfluss populärkultureller Darstellungen auf die Vermittlung der Erinnerung diskutiert. Im Index-Thesaurus der Shoah Foundation wurde dem Film ein eigener Begriff zugeordnet, demzufolge in 101 Interviews, davon 51 in englischer Sprache,⁴³ über den Film gesprochen wird.

Schindlers Liste wird damit häufiger in den Interviews angesprochen als andere filmische Dramatisierungen des Holocaust (beispielsweise *Holocaust*), weil in den 1990er Jahren, anders als in dem Jahrzehnt zuvor, Film und Fernsehen als fester Bestandteil der Erinnerungskultur galten. Darüber hinaus basiert *Schindlers Liste* auf einer realen Begebenheit mit einer großen Anzahl überlebender Augenzeugen. Ungeachtet ihrer großen Bedeutung für die Erinnerungskultur erscheinen filmische Repräsentationen in den *Holocaust Oral Histories* jedoch unterrepräsentiert. Dies liegt vermutlich daran, dass der Einfluss dieser medialen Produkte auf die Erinnerung negiert wurde – sowohl von den Überlebenden, die nur zögerlich die mediale Vermittlung ihrer Erinnerung reflektieren, als auch von den *Oral History*-Initiativen, die nicht gezielt und systematisch nach den Einflüssen populärkultureller Repräsentationen des Holocaust fragten. Bis zum Ende der 1990er Jahre waren die entsprechenden Filme in der Regel kein Thema. Das änderte sich in den 2000er Jahren. Nun wurde vereinzelt nach dem Einfluss von Filmen gefragt. Dies bedeutete jedoch nicht unbedingt, dass Überlebende darauf eingingen. Es gibt Beispiele, in denen die Interviewer wiederholt das Thema ansprechen, während die Zeitzeugen davon ablenken, weil sie die Zweckmäßigkeit der Frage nicht verstehen.⁴⁴

43 Hierbei handelt es sich um einen proportionalen Wert, da auch die Hälfte des gesamten Interviewbestands auf Englisch ist.

44 Fragen nach populären Filmen, die jedoch keine Reaktion der Überlebenden nach sich zogen, finden sich beispielsweise in den Interviews USHMM, RG-50.030*0500,

Im Folgenden sollen jene Interviews untersucht werden, die explizit (und in einem Fall implizit) Bezug auf *Schindler Liste* nehmen. Dabei wird unterschieden zwischen den Erzählungen und Erinnerungen von Überlebenden, die historische Begebenheiten, auf denen *Schindlers Liste* basiert, aufgreifen, und anderen Überlebenden, die den Film und dessen Auswirkungen auf ihre Erinnerungen auf einer vergleichenden Ebene in ihre Erzählung einbinden. An dieser Stelle sei auf Jeffrey Shandlers Auseinandersetzung mit ähnlicher Fragestellung verwiesen wie auch auf die Internetplattform *Stalar*, wo einige Videoausschnitte aus Interviews der Shoah Foundation gezeigt werden, in der Überlebende über *Schindlers Liste* sprechen.⁴⁵

»Schindlerjuden« in *Holocaust Oral Histories*

Von Oskar Schindler gerettete Juden, die sogenannten Schindlerjuden, stellen seit dem Erfolg von *Schindlers Liste* eine besondere Gruppe Überlebender dar, die nicht nur ihre eigene Lebensgeschichte bezeugen, sondern auch das Leben und Wirken Oskar Schindlers beziehungsweise dessen Repräsentation im Film. Letzteres unterscheidet sie von Interviews, die vor *Schindlers Liste* mit Schindlerjuden geführt wurden und in denen in aller Regel nicht auf die mediale Umsetzung eingegangen wird. So wurde Leopold Page bereits 1992 vom USHMM interviewt.⁴⁶ Er berichtete ausführlich über Oskar Schindler. Obwohl er jedoch Keneally auf die Spur Schindlers gebracht hatte, von Jon Blair interviewt wurde und in Kontakt mit Steven Spielberg stand, wurde er weder auf den Roman, noch den Dokumentarfilm beziehungsweise den im Entstehen begriffenen Spielfilm angesprochen.

Dies änderte sich durch den Erfolg von *Schindlers Liste*. In den danach entstandenen Interviews wird ausgiebig nach dem Film gefragt. Er war teilweise wichtiger als die eigentlichen, dahinterstehenden Geschehnisse. Überlebende können dezidiert auf den Film verweisen, ihn beglaubigen, seine Geschichte erweitern und Fehler aufdecken. Soweit sie bei den Dreharbeiten zugegen waren, berichten Überlebende ausführlich über die Entstehung des Films. Sie diskutieren die Unterschiede zu ihren eigenen

Paula S. Biren, Interviewerin Joan Ringelheim, 17. Nov. 2005; RG-50.030*0508, Joseph Gurwin, Interviewerin Joan Ringelheim 1. Aug. 2006; RG-50.030*0519 Asa Shapiro, Interviewer nicht bekannt, 7. Juli 2007.

45 Jeffrey Shandler, *Survivors On Schindler's List* (Scalar, 2013), <http://scalar.usc.edu/anvc/schindlers-list-on-vha/index> (1. Nov 2015).

46 USHMM, RG-50.042*0022, Leopold Page, Interviewer nicht bekannt, 11. März 1992 (Abb. auf Schutzumschlag, oberster Bildschirm).

Erinnerungen und sind so in der Lage, Lücken des Films zu füllen. John Armer gab beispielsweise an, der Film sei zu 90 bis 95 Prozent korrekt, verweise jedoch auf wichtige Personen, die nicht in *Schindlers Liste* dargestellt wurden.⁴⁷ Schindlerjuden beglaubigten zudem die visuelle Kraft des Films und verliehen ihm dadurch Authentizität, so beispielsweise der umstrittenen Duschszene:

Interviewerin: Can you describe your arrival in Auschwitz? What was that like?

Marianne Rosner: Yes. It was terrible. It was terrible. We came to Auschwitz. We had to – as a matter of fact, did you see *Schindler's List*. Do you remember the scene in the shower room, you know. When I saw this film – I went through the same thing.

I.: Tell me about it, for people who don't see the movie.

R.: There is this – you know when you come to Auschwitz the first time, that there is the – they rob you completely naked, and you go in these shower rooms, but you didn't know if it comes out water or comes out gas. The people, you didn't know. And you were standing there, three hundred women, and you were looking upstairs, and we didn't know what they were going to. Are we going to be now killed here with the gas, or are we going to get water. It was so authentic in the *Schindler's List*, in the movie, that when I saw the movie, I was looking for myself there. I was looking – am I there. So that's very authentic. And then you got – we went into barracks. We got water. We didn't get gas, we got water, and we were delighted.⁴⁸

Schindlerjuden sprechen zudem darüber, wie der Film ihr Leben veränderte. Sie wurden zu Premieren eingeladen, von Zeitungen interviewt oder gaben ihre Memoiren heraus.⁴⁹ Der Film versetzte sie in die Lage, ihre Perspektive nicht nur in den *Holocaust Oral Histories*, sondern auch in anderen medialen Formen zu vermitteln. So hat Eleonore Brechers über 40 Überlebende interviewt und deren Zeugnisse veröffentlicht.⁵⁰ Weitere Betroffene gaben ihre Memoiren heraus.⁵¹

47 VHA, 3638, John Armer, Interviewer Daniel Katz, 29. Juni 1995.

48 USHMM, RG-50.030*0312, Marianne Rosner, 12. Mai 1995. Zur Rezeption der Duschszene siehe Weissman, *Fantasies*, 176-182.

49 Shandler, *Holocaust Survivors on Schindler's List*, 18.

50 Brecher, *Schindler's Legacy*.

51 Beispielsweise Laura Hillman, *I Will Plant You a Lilac Tree. A Memoir of a Schindler's List Survivor* (New York: Atheneum Books, 2005); Mietek Pempert,

Überlebende bekamen durch das allgemein gesteigerte Interesse an ihren Erinnerungen die Möglichkeit, in einem begrenzten Rahmen die Geschichte Oskar Schindlers und ihre mediale Aufbereitung zu korrigieren. Dies mag der Widerstand an Pages Darstellung veranschaulichen. So liest sich Brechers Anthologie als Korrektur zu Leopold Pages Rolle als »self-appointed custodian of the Schindler legend«, der durch die Rechte an Dokumenten und Fotografien die Darstellung Schindlers zu kontrollieren versuche.⁵²

Holocaust-Überlebende über *Schindlers Liste*

Es lassen sich wiederkehrende Themen in den Äußerungen zu *Schindlers Liste* von Überlebenden finden, die keinen Kontakt zu Schindler hatten beziehungsweise nicht direkt von den im Film dargestellten Ereignissen betroffen waren. Häufiger wird auf *Schindlers Liste* Bezug genommen, indem persönliche Erfahrungen mit der Darstellung ähnlicher Ereignisse im Film kontrastiert werden. So vergleicht Ritta Silberstein ihre Erfahrungen als Zwangsarbeiterin in einer Fabrik mit der Situation in Schindlers Fabrik und Sia Hertsberg stellt die Deportationen von Kindern aus Riga den Deportationsszenen im Film gegenüber.⁵³ An manchen Stellen werden Vergleiche nur in einem Nebensatz gezogen. Die Überlebenden sind sich des umfangreichen Wissens über den Film bewusst und verweisen aus diesem Grund darauf, um die Darstellung ihrer eigenen Erfahrungen zu illustrieren. Fela Warschau berichtet, wie sie im Jahr 1978 ihre Heimatstadt in Polen besichtigte und den Friedhof besuchte, wo sie herausfand, dass aus den Grabsteinen ein Bürgersteig gepflastert wurde: »And when I looked at *Schindler's List*, the movie, and I saw that, and I say, ›Oh my God, he did exactly the same thing in other place.«⁵⁴ Auch Sylvia Green bezog sich bei der Beschreibung ihres Umzugs ins Warschauer Getto auf die Darstellung in *Schindlers Liste*:

We were notified we had to leave, so like in *Schindler's List*, we grabbed a – a bedsheet again, we dumped everything in there, in the suitcase, and you walk. And like I told you on the phone, when I saw that *Schindler's*

The Road to Rescue. The Untold Story of Schindler's List (Hamburg: Hoffmann und Campe, 2005).

⁵² Brecher, *Schindler's Legacy*, xxvf.

⁵³ VHA, 24365, Ritta Silberstein, Interviewerin Helen Schneeberg, 20. Dez. 1996 (Abb. auf Schutzumschlag, 4. Reihe, 2. Bildschirm); 14739, Sia Hertsberg, Interviewerin Joy Goldman, 12. Apr. 1996. Siehe zudem Shandler, *Survivors*.

⁵⁴ USHMM, RG-50.030*0303, Fela Warschau, 09. Febr. 1995.

List, I was looking for myself in there because it was so real it – to me it was a documentary, it was not just a movie.⁵⁵

Eine weitere Überlebende empfand den Film als so real, dass sie meinte, ihre eigene Schwester in dem berühmten Mädchen mit dem roten Mantel wiedererkannt zu haben.⁵⁶

Häufig wird von den direkten Auswirkungen von *Schindlers Liste* auf die eigene Erinnerung gesprochen, zumeist in den letzten Abschnitten des Interviews. Eine besondere Bedeutung hat der Moment, in dem der Film angeschaut wurde. Bei Stefan Czyzewski löste *Schindlers Liste* Alpträume aus.⁵⁷ Ähnlich schwierig war die Konfrontation für Peretz Milbauer.⁵⁸ Von anderen Überlebenden wird der Film jedoch als durchweg gut gemacht gelobt.⁵⁹ Häufig wird zudem die generelle »Undarstellbarkeit« des Holocaust angesprochen, die von *Schindlers Liste* zwar nicht überwunden wurde, der man sich jedoch angemessen angenähert habe.⁶⁰

Vereinzelt wird der Film auch kritisiert. Weder in Interviews der Shoah Foundation noch in denen des USHMM stellt dies jedoch die dominante Position dar. Häufig ist die Kritik nicht auf den Film gerichtet, sondern auf die historische Figur Oskar Schindler. Robert Mills Donihi empört sich, dass er Oskar Schindler vor Gericht gestellt hätte, weil dieser seine Geschäfte auf Sklavenarbeit aufgebaut habe. Israel Gruzin gab zu Protokoll, dass er keine guten Deutschen getroffen habe,⁶¹ während Sylvia Green anmerkte, dass Schindler nicht als Retter, sondern als Glücksritter aufgetreten sei, der nach Reichtum strebte und erst mit der sich andeutenden Kriegsniederlage sein Verhalten änderte:

And I really don't think Schindler – well, he saved a lot of Jews, and like they say, who saves one life, saves the world. But I can guarantee you this man did not start out to save the Jews. He started out to – to fill his pockets. And somehow, I think towards the end, he found out that it's a losing war they fighting. So he changed his mind. But thank God he did, because he saved a lot of Jews.⁶²

55 USHMM, RG-50.030*0466, Sylvia Green, 11. Jan. 1996.

56 USHMM, RG-50.030*0427, Anna Ware, 01. Apr. 1995.

57 USHMM, RG-50.030*0387, Stefan Czyzewski, 08. Apr. 1998.

58 USHMM, RG-50.106*0162, Peretz Milbauer, 20. Febr. 1990.

59 USHMM, RG-50.030*0408, John Dolibois, 11. Mai 2000.

60 Shandler, *Holocaust Survivors on Schindler's List*: 20f.

61 USHMM, RG-50.030*0063, Robert Mills Donihi, 24. März 1994; RG-50.030*0088, Israel Gruzin, 30. Jun. 1994.

62 USHMM, RG-50.030*0466, Sylvia Green, 11. Jan. 1996.

In den Interviews der SF gehen Überlebende aufgrund der Verbindung der Stiftung zu *Schindlers Liste* mit ihrer Kritik zurückhaltend um. Den Zeitzeugen war bewusst, dass diese Initiative erst durch Steven Spielbergs Engagement ermöglicht wurde. Aus diesem Grund wurde auch eher wohlwollend über seinen Film gesprochen. Wenn Kritik geäußert wurde, dann sehr vorsichtig.

Überwiegend äußerten sich Überlebende also positiv und würdigten die Aufmerksamkeit, die *Schindlers Liste* generierte. Neben der Gründung der Shoah Foundation zählte hierzu auch die Möglichkeit für die Überlebenden, ihre Erinnerungen und Erfahrungen an jüngere Generationen weiterzugeben. Im Jahr 2001 fand im Imperial War Museum in London eine Podiumsdiskussion mit zuvor von der Shoah Foundation interviewten Holocaust-Überlebenden aus Großbritannien und den Vereinigten Staaten statt, die diese Einschätzung bestätigt.⁶³ Thema der Veranstaltung war die Repräsentation des Holocaust im Film.⁶⁴ An keiner Stelle wird von den Überlebenden ein Darstellungsverbot des Holocaust in Spielfilmen thematisiert, das noch die feuilletonistisch-wissenschaftliche Debatte um *Schindlers Liste* dominiert hatte.⁶⁵ Die Überlebenden akzeptierten, dass Filme eine gewichtige Rolle in der Repräsentation des Holocaust einnehmen, indem sie die Aufmerksamkeit auf das Thema lenkten. Vereinzelt wurde jedoch auf den höheren Grad an historischer Genauigkeit bei Dokumentarfilmen gegenüber Spielfilmen verwiesen.⁶⁶ Eine weitere Beobachtung ist, dass *Schindlers Liste* sich als absolutes Epizentrum der Auseinandersetzung erweist. Die Moderatorin Trudy Gold versuchte, das Thema auf andere filmische Darstellungen zu lenken, beispielsweise auf *The Pawnbroker* (1964) oder *Judgment at Nuremberg* (1961). Die Diskussion kehrte jedoch stets zu *Schindlers Liste* zurück. Und dies im Jahr 2001, also acht Jahre nach der

63 VHA, 3519, Frank Reiss, Interviewerin Amy Friedman, 27. Juni 1995; 7093, Trude Levi, Interviewerin Sharon Tyler, 7. Dez. 1995 (Abb. auf Schutzumschlag, 3. Reihe, 1. Bildschirm); 28833, Chaim Fuks [Harry Fox], Interviewerin Susan Fransman, 25. Febr. 1997; 35935, Rudy Kennedy, Interviewerin Shirley Murgraff, 18. Nov. 1997.

64 Gold u. a., *Right to Reply*, 243-256.

65 Über die Diskussion des visuellen Darstellungsverbot oder Bilderstreits siehe Schultz, *Nationalsozialismus im Film*, 242-245; Weissman, *Fantasies*, 140-189; Karyn Ball, »For and Against the Bilderverbot. The Rhetoric of Unrepresentability and Remediated Authenticity in the German reception of Steven Spielberg's Schindler's List«, in: David Bathrick, Brad Prager und Michael D. Richardson (Hg.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (Rochester: Camden House, 2008), 162-184. Vereinzelt wird in Interviews angemerkt, dass der Holocaust nicht in Spielfilmen dargestellt werden kann, da Schauspieler beispielsweise nicht in der Lage seien, Konzentrationslagerhäftlinge zu verkörpern. USHMM, RG-50.030*0459, George Kadar, 24. Apr. 2000.

66 So argumentiert beispielsweise Trude Levi in Gold u. a., *Right to Reply*, 245.

Kino-Ausstrahlung. Lediglich Robert Benignis *Das Leben ist schön* (1997) wurde zuweilen angeführt, allerdings zumeist als negatives Beispiel eines Holocaust-Films, in dem das historische Ereignis als Hintergrund für eine herzerreißende Vater-und-Sohn-Story ausgenutzt werde.⁶⁷ Die Wirkung von *Schindlers Liste* wurde grundsätzlich positiv beurteilt. Der Film öffnete die Türen von Schulen und Universitäten für Überlebende, die so mit jungen Menschen in Kontakt treten konnten.⁶⁸ Rudy Kennedy betonte dieses Argument noch stärker:

»Before [*Schindlers Liste*] there was little talk about the Holocaust. It was suppressed. In my case for fifty years I didn't touch on it for a number of reasons. One was, I was never asked. I didn't want to talk about it, because I didn't think people would believe me. So it was the Schindler film that broke the silence.«⁶⁹

Ganz ähnlich argumentierte Fred Knoller, der zwar die Qualität des Films bezweifelte, seine Auswirkungen auf die nachfolgenden Generationen jedoch positiv einschätzte:

»[...]hat lousy film of *Schindler's List* is a tremendous help. I lecture in schools all the time, and wherever *Schindler's List* has been shown in advance, there is the most incredible attendance. And not only the attendance, but the reaction of the children was quite fantastic, the questions they ask are the best ever.«⁷⁰

Die Überlebenden geben damit ziemlich genau Spielbergs Intention wieder, der vor allem die jüngeren Generationen in Schulen und Colleges erreichen wollte.⁷¹ Ein weiterer Überlebender ging sogar so weit, dass der Film den Erinnerungen Glaubwürdigkeit verleihe: »[...] Now there is more credence to our memories.«⁷² Neben der Wirkung von *Schindlers Liste* wurden auch seine filmischen Mittel gewürdigt. So wurde die berühmte Szene mit dem Mädchen in dem roten Mantel als Sinnbild für die individuelle Dimension des Völkermords interpretiert.⁷³

67 Siehe Äußerungen von Trude Levi oder Rudy Kennedy ebd., 244.

68 Trude Levi in ebd.

69 Rudy Kennedy in ebd., 248.

70 Fred Knoller in ebd., 249.

71 Stephen Feinberg und Samuel Totten, »Steven Spielberg. A Social Education Interview«, *Social Education* 59, Heft 6 (1995), 365 f.

72 Harry Fox in Gold u. a., *Right to Reply*, 249.

73 Ebd., 253 f. Kritik wurde von Frank Reiss formuliert, der bemängelte, dass der Film eine christliche Heilsgestalt in den Mittelpunkt rücke. Ebd., 245.

Die Geste des Kehledurchschneidens

Auch die filmsprachlichen Elemente in *Schindlers Liste* boten Anknüpfungspunkte für die Erinnerungen von Überlebenden. Auf ein Beispiel möchte ich an dieser Stelle ausführlicher eingehen, da es die Wechselwirkungen zwischen filmischen Referenzen und Zeugenberichten veranschaulicht. Eine eindrucksvolle Verschränkung ist die Geste des Kehledurchschneidens, die in *Schindlers Liste* als ahnungsvolle Visualisierung des Völkermords gelten kann.

Der Krieg nähert sich dem Ende und Schindlers Fabrik in Krakau soll evakuiert werden. Die auf der Liste stehenden Personen werden in Viehwaggons nach Brünnlitz transportiert, wohin Oskar Schindler die Produktion seiner Fabrik verlagert hat. Der Transport mit den weiblichen Zwangsarbeiterinnen wird jedoch irrtümlicherweise nach Auschwitz umgeleitet. Kurz bevor der Zug durch das Tor von Auschwitz-Birkenau fährt, passiert er ein Dorf, in dem Kinder auf der Straße spielen. Ein Junge, etwa sechs Jahre alt, wendet sich grinsend dem Zug zu und fährt mit seiner Hand am Hals entlang, als ob er sich die Kehle durchschneidet. Diese Geste zerstört die Hoffnungen der Frauen, die sich zuvor in Sicherheit wähnten und nun realisieren, dass sie in höchster Gefahr sind. Gleichmaßen bestätigt sie das Wissen des Jungen um das Morden in Auschwitz wie auch dessen zynische Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal der Insassen der Waggons.

Es liegt nahe, dass *Schindlers Liste* an dieser Stelle von Lanzmanns *Shoah* inspiriert wurde. Eine ähnliche Beschreibung findet sich weder in Keneallys Roman noch in Blairs Dokumentarfilm.⁷⁴ Das Kehledurchschneiden wurde hingegen an mehreren Stellen in Lanzmanns Film aufgenommen, wo es regelrecht zu einem Topos verdichtet wurde. Dieselbe Geste benutzt in *Shoah* der Eisenbahner von Treblinka (dessen richtiger Name nicht genannt wird). Er schaut aus einem Zug heraus, der in den Bahnhof von Treblinka einfährt. Als der Zug anhält, wendet sich der Lokführer der Kamera zu und fährt sich zunächst mit der ganzen Hand und anschließend zwei weitere Male mit dem Zeigefinger am Hals entlang. Lanzmann berichtet in einem Interview, dass diese Szene nicht inszeniert war, sondern als spontane Geste der Verzweiflung des Eisenbahners verstanden werden

74 Im Roman wird die Deportation der Frauen nach Auschwitz recht lapidar beschrieben: »Nach einer kurzen Fahrt wurden sie zusammen mit Hunderten anderer weiblichen Häftlingen aus Plaszow an die Rampe von Auschwitz-Birkenau geschoben.« Keneally, *Schindlers Liste*, 260. In Blairs Dokumentarfilm *Schindler* schildert Irena Schek die Ankunft in Auschwitz-Birkenau: »I remember arriving to Auschwitz at night. And they opened the door from the train and they said ›everybody out‹. So everybody got out. And we marched in silence and I noted the chimneys with fire coming out of them.«

müsse.⁷⁵ Die Geste sei zunächst als unverständliche Handbewegung in *Shoah* eingeführt worden, um sie dann wiederkehrend auftauchen zu lassen: »Er [der Eisenbahner von Treblinka] macht die Geste als erster. Aber niemand versteht sie. Eine Dreiviertelstunde später versteht man sie, wenn die anderen sie machen.«⁷⁶

Ein anderes Mal wird sie vom Überlebenden Glazar beschrieben, der von seiner eigenen Deportation berichtet. Auf einmal sei der Zug auf einem Nebengleis langsamer gefahren. Am Bahndamm hätten sie einen Jungen pantomimisch gefragt, wo sie seien: »Und der hat so eine komische Geste gemacht, so, am Hals. [...] Wir haben dem aber überhaupt nicht große Aufmerksamkeit geschenkt, oder wir konnten uns das nicht erklären.«⁷⁷ Shoshana Felman hat diese Szene analysiert und die Unterschiede im Sehen und Verstehen der Opfer, Zuschauer und Täter benannt:

Opfer, Zuschauer und Täter sind danach nicht so sehr durch das unterschieden, was sie tatsächlich sehen; was sie alle sehen, wenn auch nicht gleichzeitig und aus unterschiedlichen Perspektiven, kommt in der Tat logisch letztendlich zur Deckung. Sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, was und wie sie *nicht sehen*, und dadurch, wie sie als Zeugen *versagen*. Die Juden sehen, aber sie verstehen nicht den Zweck und die Bestimmung dessen was sie sehen [Hervorhebungen im Original].⁷⁸

Im weiteren Verlauf verweisen die Bauern von Treblinka und Czesław Borowi auf die Geste.⁷⁹ Für Lanzmann war sie Ausdruck sadistischer Schadenfreude der gleichgültigen polnischen Bevölkerung, die genau wusste, was die Deportierten in Lagern wie Treblinka oder Auschwitz erwartete.⁸⁰ *Shoah* und *Schindlers Liste* etablierten damit eine äußerst wirkungsvolle Visualisierung des Völkermords, in der das Wissen, die Gleichgültigkeit und der Zynismus (selbst von Kindern) symbolhaft Ausdruck fand.

Die Geste wurde auch in dem mit Sarah Zelazny am 20. Februar 2007 geführten Interview aufgegriffen.⁸¹ Zelazny beschreibt, wie sie zu Beginn

75 Claude Lanzmann und Heike Hurst, »Eine befreiende Wirkung. Gespräch mit Claude Lanzmann«, in: Claude Lanzmann (Hg.), *Shoah*. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir (Düsseldorf: Claassen, 1986), 274.

76 Ebd.

77 Claude Lanzmann, *Shoah*. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir, übersetzt von Nina Börnsen und Anna Kamp (Düsseldorf: Claassen, 1986), 51 f.

78 Shoshana Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns *Shoah*«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), 178.

79 Lanzmann, *Shoah*. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir, 53 u. 55.

80 Ebd., 273 f.

81 USHMM, RG-50.030*0513, Sarah Zelazny, Interviewerin Joan Ringelheim, 20. Febr. 2007.

des Krieges mit ihrer Familie Warschau verließ, um nach Białystok zu gelangen, und wie sie von Polen, sie nennt sie an dieser Stelle abwertend Polacks, verabschiedet wurden: »[...] And Polacks standing, you know, they think that never happen to them, and they were happy, smiling, they showing like this. Like they going to be slaughtered like this, you know? [Fährt sich mehrfach mit dem Daumen am Hals entlang] They were happy.« Die Interviewerin Joan Ringelheim reagiert ungläubig und fragt nach: »Did you see Polish gentiles doing that around the neck?«, was die Zeitzeugin ausdrücklich bestätigt. Die Skepsis Ringelheims rührt möglicherweise daher, dass die Überlebende im Verlauf des Interviews bereits mehrfach auf Spielfilme zu sprechen kam. So erwähnte sie *Fiddler on the Roof* (1971) und verglich Warschau mit dem brennenden Atlanta in *Gone With the Wind* (1939). Beide Male ging die Interviewerin jedoch nicht weiter auf diese Erwähnungen ein. Die Erzählung Sarah Zelaznys unterscheidet sich von der Darstellung in *Shoah* und *Schindlers Liste* dadurch, dass die unheilvolle Geste nicht aus einem Deportationszug beobachtet wird, sondern auf der Flucht vor den Deutschen, was ihre Bedeutung uneindeutiger macht und ihre Wirkung damit abschwächt. In diesen Unterschieden wird die Kunstfertigkeit und sorgsame Bearbeitung der Aufnahmen von Lanzmanns *Shoah* oder auch *Schindlers Liste* deutlich, die in ihrer bildsprachlichen Eindringlichkeit von den *Holocaust Oral Histories* nicht erreicht werden.⁸² Die Geste der Überlebenden Zelazny im USHMM-Interview verfehlt die Wirkung, die Glazar oder der polnische Eisenbahner in *Shoah* oder auch der Junge in *Schindlers Liste* erzielen, und sorgt für Konfusion zwischen der Interviewten und der Interviewerin, die dem Zuschauer nicht verborgen bleibt und somit die Darstellung der Zeitzeugin in Zweifel zieht. Es lässt sich jedoch nicht abschließend klären, ob es sich hierbei um intertextuelle Referenzen oder um unabhängige Darstellungen und Visualisierungen des Genozids handelt. Die Reaktion der Interviewerin zeigt jedoch, dass die wirkmächtigen und ungleich effektiveren filmischen Darstellungen im Zweifelsfall diese Frage für sich entscheiden.

Die Analyse der Gesprächspassagen über *Schindlers Liste* in den *Holocaust Oral Histories* verdeutlicht, wie Individuen, die von einem epochalen Ereignis betroffen waren, das zum Gegenstand großen öffentlichen Interesses geworden ist, mit der Geschichte des Holocaust, dessen medialer

82 Timothy Szynder, »The Holocaust We Don't See. Lanzmann's Shoah Revisited«, *The New York Review of Books* (15. Dez. 2010), <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/dec/15/holocaust-we-dont-see-lanzmanns-shoah-revisited/> (1. Nov. 2015). »The hundreds of thousands of hours of Holocaust video testimonies that we now have, precious though each of them is, are not arranged with such artistry and will never be edited with such skill.«

Vermittlung und ihren eigenen Erinnerungen umgehen. *Schindlers Liste* präsentiert sich als hochvariabler Katalysator, der Kriegserinnerungen, unterschiedliche Repräsentationen des Holocaust und den Kontext der *Holocaust Oral Histories* miteinander verbunden hat.⁸³ Das nach der TV-Serie *Holocaust* zweite populärkulturelle Schlüsselereignis der amerikanischen und globalen Holocaust-Erinnerung basiert auf dem Roman von Thomas Keneally und dem Dokumentarfilm von Jon Blair. Diese Arbeiten beruhen wiederum überwiegend auf Interviews mit Überlebenden. An den Filmarbeiten wirkten Überlebende als historische Berater mit und mit Branko Lustig zählt auch der Produzent des Films zur Gruppe der Holocaust-Überlebenden. Der Film selbst wurde jedoch dafür kritisiert, dass er die jüdischen Opfer an den Rand der Geschichte drängt. Sie werden zumeist als passive und gesichtslose Masse dargestellt. In den wenigen Fällen, in denen sie ausführlicher repräsentiert werden, haben sie wenig mit ihren realen Vorbildern gemein, wie das Beispiel Itzhak Stern zeigt.

Das dialektische Verhältnis zwischen *Schindlers Liste* und *Holocaust Oral Histories* tritt zutage, wenn die Auswirkungen des Films berücksichtigt werden. Er beeinflusste direkt und unmittelbar die Gründung der Shoah Foundation, die innerhalb kürzester Zeit zum weltweit größten *Oral History*-Archiv aufstieg und die Wahrnehmung der Allgemeinheit in Bezug auf die Holocaust-Überlebenden maßgeblich prägte. In der Retrospektive verschwimmt die Figur Schindlers zu einem Mythos. Die Überlebenden und ihre Geschichten sind das Vermächtnis des Films. *Schindlers Liste* hat darüber hinaus das Sprechen der Überlebenden geprägt. Der Film ist das einzige populärkulturelle Produkt, das in nennenswertem Umfang in den *Holocaust Oral Histories* Erwähnung findet. Er wird von Überlebenden herangezogen, um eigene Erfahrungen zu illustrieren, und ist ein bedeutender Ausgangspunkt, um die Veränderungen der Erinnerungskultur an den Holocaust zu diskutieren. Vereinzelt lässt sich nicht mehr zwischen Filmreferenz und Verweis auf die Realität unterscheiden.

83 Shandler, *Holocaust Survivors on Schindler's List*, 22.

7. Reflexion: Die Praxis der *Holocaust Oral History* in Film und Fernsehen

Seit den 1990er Jahren und verstärkt seit 2000 fand in den Vereinigten Staaten von Amerika eine kritische Reflexion der Erinnerung an den Holocaust statt. In vielen Fällen wurde unter dem *buzzword* Amerikanisierung des Holocaust die Rolle der amerikanischen Kultur und Politik bei der Herausbildung einer nationalen Erinnerungskultur des Holocaust sowie ihre Bedeutung für die Formierung einer globalen (beziehungsweise universalen) Erinnerungskultur thematisiert. Die außerordentliche Bedeutung des Holocaust für die amerikanische Kultur wurde oftmals auf erfolgreiche Film- und Fernsehproduktionen zurückgeführt, wie beispielsweise *Schindlers Liste* oder *Holocaust*.¹ Film und Fernsehen, als überaus dynamische Medien, waren jedoch nicht lediglich Explanandum, also das zu Erklärende dieses Prozesses, sondern wirkten gleichsam als Explanans (das Erklärende). Sie thematisierten in ihren TV-Programmen und Filmen die Bedeutung des Holocaust in Amerika und reflektierten gleichzeitig ihre eigene Rolle.

Ein eindrucksvolles Beispiel lieferte die *Situation Comedy* (Sitcom) *Seinfeld*, die nicht nur die Holocaust-Erinnerung in Amerika zum Thema machte, sondern selbstreflexiv die Bedeutung, die populäre Filmproduktionen dabei einnehmen, problematisierte.² In der Folge *The Raincoats* besucht der Hauptakteur Jerry Seinfeld (gespielt von Jerry Seinfeld) eine Filmvorführung von *Schindlers Liste*. Allerdings ist er weder an dem Film noch an der Geschichte des Holocaust interessiert. Seine Eltern sind zu Besuch und einzig die dunklen Kinoränge bieten ihm die Möglichkeit, ungestört mit seiner Freundin Rachel (Melanie Smith) zu knutschen. Im Kinosaal wird er jedoch von seinem Bekannten Newman (Wayne Night) erkannt, der sich über alle Maßen entrüstet und fortan verbreitet, dass Seinfeld sich dem Holocaust gegenüber unangemessen verhalten habe. Dies geht so weit, dass ihm der Vater seiner Freundin (Steven Pearlman) den Kontakt zu Rachel verbietet. Somit bestätigt diese Folge einerseits den beachtlichen Erfolg von Spielbergs Film und kritisiert gleichzeitig die normativen Verhaltensanweisungen, die der Film implizit dem Kino beziehungsweise dem Zuschauer (und der Holocaust-Erinnerung?) übergestülpt hat. *Schindlers Liste* hat nicht nur die Erinnerung an den Holocaust, so ist die Botschaft dieser Folge zu verstehen, verändert, sondern auch die performative Bedeutung

1 Levy und Sznajder, Erinnerung, 158-167. Siehe auch Mintz, Popular Culture, 16; Weissman, Fantasies, 7.

2 »The Raincoats 2/2«, *Seinfeld*, Staffel 5, Folge 19, R.: Tom Cherones, D.: Larry David u. a., USA: Sony Pictures Television 1994.

des Kinos, das in diesem speziellen Fall von einem Ort des *datings* zu einem der Holocaust-Memoralisierung wurde. Einst sozial akzeptiertes oder sogar erwünschtes Verhalten wurde durch eine normativierende Erinnerungskultur geächtet. Diese Veränderungen hat das Fernsehen sehr schnell lokalisiert und reflektiert. *Schindlers Liste* kam am 18. Dezember 1993 in die Kinos und bereits am 28. April 1994, also keine viereinhalb Monate später, wurde die *Seinfeld*-Folge ausgestrahlt. Wissenschaftliche Artikel mit einem Umfang von mehr als fünf Seiten hingegen wurden erst im zweiten Halbjahr 1994 veröffentlicht, also mehrere Monate nach der angesprochenen *Seinfeld*-Folge. Die ersten wissenschaftlichen Monographien über *Schindlers Liste* erschienen noch später, ab 1997.³ Gerade im Vergleich zu wissenschaftlichen Texten hat Seinfeld hiermit eindrucksvoll die Schnelligkeit des Fernsehens demonstriert. Der Kreis zwischen *Schindlers Liste* und *Seinfeld* schließt sich in einem Kommentar zu der angesprochenen Folge. In ihm beschreibt die Schauspielerin Julia Louis-Dreyfus, dass Spielberg, während er *Schindlers Liste* drehte, nach vollendeten Drehtagen in seinem Hotelzimmer noch eine *Seinfeld*-Folge schaute, um sich von der emotional belastenden Arbeit an dem Film durch die Sitcom abzulenken.

Die Reflexion und Selbstreflexivität von Erinnerungskultur und Film/Fernsehen sind Gegenstand des letzten Teils dieses Kapitels. Zwei Spielfilme und zwei Fernsehserien werden analysiert, die die Praxis der *Holocaust Oral Histories* reflektieren, indem sie sowohl den Umgang mit Holocaust-Überlebenden kodifizieren als auch Kritik an der Aufnahme von *Holocaust Oral Histories* formulieren. Zwei fiktionale Darstellungen, der Film *The Memory Thief* (2008) und die Folge *Jahrzeit* (2009) der Kriminalfernsehserie *CSI: New York* greifen in ihrem Plot die Praxis der *Oral History*-Archive auf. Der Film *Skokie* (1981) und die Folge *Wowschwitz* (2010) der Sitcom *The Sarah Silverman Programm* behandeln zwar nicht direkt die Arbeit von *Oral History*-Archiven, sie etablieren jedoch das Interview als standardisierten Umgang mit Holocaust-Überlebenden.

The Memory Thief (2008): Kritik an der »Hollywoodisierung«

The Memory Thief (2008) liefert die umfangreichste Auseinandersetzung in Spielfilmform mit *Holocaust Oral Histories* und ist als Kritik an der Arbeit der Shoah Foundation und der obsessiven Auseinandersetzung Hollywoods mit dem Holocaust zu sehen. Der Protagonist Lukas (Mark Webber), ein

3 Siehe Moffitt Library, Steven Spielberg. A Bibliography of Materials in the UC Berkeley Library.

junger, sozial isolierter Mann ohne Nachnamen und Geschichte, arbeitet in einer Mautstation auf einem Highway in der Nähe von Los Angeles und kassiert tagein, tagaus jeweils zwei Dollar von endlos in ihren Autos vorbeiziehenden Menschen. Diese ignorieren ihn zumeist und begegnen ihm zuweilen sogar mit Verachtung. So wird ihm eines Tages anstelle der Straßenbenutzungsgebühr Hitlers *Mein Kampf* in das Mautbüdchen geschleudert. Aus Langeweile beginnt Lukas in dem Buch zu blättern, was die Aufmerksamkeit eines Autofahrers, eines älteren Herrn (Allan Rich), auf sich zieht, der lautstark über das Buch schimpft und eine in den Unterarm eintätowierte Nummer vorzeigt, was ihn als Auschwitz-Überlebenden ausweist. Einige Tage später taucht der alte Mann wieder auf und überreicht Lukas eine VHS-Kassette. Darauf befindet sich ein Videointerview mit ihm, in dem er über seine Holocaust-Erlebnisse berichtet. Das Video zieht Lukas dermaßen in den Bann, dass er es wieder und wieder ansieht, sogar während der Arbeit. Aus der Zeitung erfährt er zufällig vom Tod des Auschwitz-Überlebenden und beschließt, zu dessen Beerdigung zu gehen. Danach beginnt er für die Organisation Holocaust Foundation zu arbeiten, die das Interview mit dem Verstorbenen aufgenommen hat. Er wird zunächst mit einem Stapel Videobänder nach Hause geschickt, um sie zu transkribieren und sich mit der Thematik vertraut zu machen, bevor er eigene Interviews aufnehmen darf.

Aus seiner anfänglichen Neugier an der Geschichte des Holocaust entwickelt sich durch die Bänder eine Obsession. Tag und Nacht schaut er die Interviews an – teilweise parallel auf mehreren Bildschirmen – und identifiziert sich zunehmend mit den Überlebenden. Lukas, der *memory thief*, ist weniger ein Dieb als vielmehr ein *memory junkie*, der süchtig nach den Leidenserinnerungen anderer Menschen wird.⁴ Mit rot unterlaufenen Augen fragt er seinen Chef nach neuen Videobändern, da die alten aufgebraucht seien: »Can I get some new tapes? These are used up and I really need some new ones.« Gleichzeitig versucht er erfolglos, den berühmten Regisseur Victor Horowitz – die Figur ist eine nur oberflächlich getarnte Anspielung auf Steven Spielberg – zu kontaktieren, der erst kürzlich sein Augenmerk von erfolgreichen Horrorfilmen auf den »weltgrößten Horror«, den Holocaust, gerichtet hat. Schließlich darf Lukas bei einer Interviewaufnahme hospitieren, die er jedoch durch unangemessene Fragen an die Überlebenden (»Can you show me your number?«) stört. Auf eigene Faust

4 Der Fall Wilkomirski, also die Aneignung einer Überlebensgeschichte und nicht die Obsession, fremde Schicksale zu konsumieren, wird von Christopher Bigsby als *memory theft* beschrieben. Christopher Bigsby, *Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 357-376.

nötigt er daraufhin selbst einen Überlebenden zu einem Interview, der dabei zusammenbricht und aufgrund der qualvollen und zuvor unterdrückten Erinnerungen einige Tage später Selbstmord verübt. Dieses Erlebnis katapultiert Lukas endgültig in die Wahnvorstellung, selbst ein Holocaust-Überlebender zu sein, was in dem Mantra »Auschwitz is not just for the Jews« gipfelt. Er schneidet sich die Haare ab, lässt sich eine Nummer in den Unterarm tätowieren und zieht einen gestreiften Schlafanzug an. Der Film endet mit einer Szene, in der Lukas durch einen Tunnel der Mautstation wankt, der eine entfernte Ähnlichkeit mit einer Gaskammer oder einem Krematorium aufweist und dessen Ausgang geradewegs auf den Highway führt, auf dem er seinen eigenen Tod sucht.

Der *memory thief* Lukas ist eine Karikatur eines Nichtzeugen oder *non-witness* des Holocaust, wie sie Gary Weissman in *Fantasies of Witnessing* beschrieben hat.⁵ Nichtzeugen des Holocaust sind Personen, deren Identifikation mit dem nicht selbst erlebten Ereignis so weit reicht, dass sie versuchen, den Horror auf jede erdenkliche Weise nachzuempfinden, wobei sie von Ausstellungen und Filmen über den Holocaust unterstützt werden:

[... N]onwitnesses are haunted not by the traumatic impact of the Holocaust, but by its absence – by a sense that the Holocaust is not enough with us, the popularity of Holocaust museums and Holocaust movies notwithstanding. [... W]hen nonwitnesses take an interest in the Holocaust, they are not overcoming a fearful aversion to its horror but endeavoring to actually feel the horror of what otherwise eludes them.⁶

The Memory Thief liefert somit ein extremes und überspitztes Beispiel für Weissmans Befund, der schonungslos die Versuche von Nichtzeugen aufzeigt, über das Fühlen des Horrors Zugang zum Holocaust zu gewinnen.

The Memory Thief schlug zwar keine hohen Wellen, erntete gleichwohl überwiegend wohlwollende Kritiken. Die New York Times bewertete den Film als verblüffend originelle Kritik an der formelhaft melodramatischen Holocaust-Darstellung Hollywoods und der schaurigen, allzu menschlichen Faszination am Leiden anderer, die bis zur völligen Identifikation reiche.⁷ Der Film ist jedoch voller Widersprüche und bedient leichtfertig die Klischees, die er aufzubrechen anstrebt. Der Holocaust wird insbesondere von den *Survivors*, die sowohl von Schauspielern als auch von tatsächlichen Überlebenden verkörpert werden – dazu weiter unten mehr – als einzige Aneinanderreihung von Phrasen dargestellt. Eine Überlebende äußert sich

5 Weissman, *Fantasies*, 5 u. 19-23.

6 Ebd., 22 f.

7 Jeannette Catsoulis, »The Filling of an Empty Soul«, New York Times (9. Mai 2008), E12.

in einem kurzen Ausschnitt beispielsweise folgendermaßen: »So it was hm very, very bad.« Dabei machte der Regisseur Gil Kofman (in Interviews berichtete er von der Existenz Holocaust-Überlebender in seiner eigenen Familie) deutlich, dass es ihm nicht darum ging, die Zeitzeugen und ihre schablonenhaften, erwartbaren Äußerungen bloßzustellen. Für ihn war die Demaskierung einer Kultur, die ihr Leiden ausbeute und sich daran ergötze, entscheidend.⁸ Hollywood – beziehungsweise die Filmindustrie – ist Teil dieser Ausbeutung, die in *The Memory Thief* allerdings nur am Rande in dem Spielberg-Abbild Victor Horowitz aufscheint. Diesem marginalen Subplot mangelt es an Plausibilität, da nicht deutlich wird, warum Lukas unbedingt Kontakt zu Horowitz aufnehmen möchte. Die konstruiert wirkende Nähe zu Hollywood dient lediglich als Vorwand, um Steven Spielbergs Arbeit zu diskreditieren. Wesentlich offensichtlicher – allerdings von sämtlichen Filmbesprechungen unberücksichtigt – ist die Kritik des Films an der Arbeit der Shoah Foundation, die in dem Film Holocaust Foundation heißt, was noch die subtilste Anspielung ist.⁹ Die übrigen Parallelen lassen keinen Spielraum für alternative Interpretationen. Wie die Shoah Foundation hat die Holocaust Foundation ihren Hauptsitz in Los Angeles, beiläufig wird erwähnt, dass sie bereits 50.000 Interviews aufgezeichnet hat, was ziemlich genau der Anzahl der *Holocaust Oral Histories* der Shoah Foundation entspricht.

Neben Lukas werden zwei weitere Mitarbeiter der Holocaust Foundation und ihre Arbeit näher vorgestellt, die einen verstörenden Umgang mit der sensiblen Thematik offenbaren. Mr. Freeman (Peter Jacobson), dem Chef der Holocaust Foundation, zufolge bestehe die Arbeit der Stiftung darin, das Leiden der Überlebenden im Bewusstsein zu halten (»keep their suffering alive«) – auch nach deren Tod, womit wenig überraschend das Ende der Zeitzeugenschaft ins Spiel gebracht wird. Mr. Freeman reißt entweder unangemessene Witze oder regt sich maßlos über die *Holocaust Fatigue* seiner Umwelt auf.¹⁰ Ein weiterer Mitarbeiter ist Tom (Mitchell Whitfield), Mr. Freeman zufolge der beste Interviewer der Holocaust Foundation, da er sowohl *Interrogator* (Fragesteller, aber auch Vernehmender) als auch

8 *The Memory Thief* – Directors Notes, <http://www.memorythiefmovie.com/images/presspacket.pdf>, (1. Nov. 2015).

9 Im Abspann des Films wird Geoffrey Hartman vom Fortunoff Video Archive gedankt (wofür, bleibt allerdings unklar), was einen weiteren Hinweis darauf gibt, dass keine allgemeine Abrechnung mit *Oral History*-Archiven des Holocaust vorgesehen ist, sondern lediglich mit der Shoah Foundation.

10 Über *Holocaust Fatigue* oder das steigende Desinteresse an der Geschichte des Völkermords durch eine als zu intensiv empfundene Beschäftigung siehe Weissman, *Fantasies*, 9 f., der aufzeigt, dass Holocaust Fatigue bereits seit 1980 als Topos existiert.

Shrink (Seelenklemptner) sei. Tom zeichnet sich zwar durch einen einfühlsamen Umgang mit den Zeitzeugen aus, was allerdings dadurch kontrastiert wird, dass er ihre Sorgen nicht ernst nimmt und sich hinter ihrem Rücken über sie lustig macht. Die Arbeit der Holocaust Foundation ist – bis auf ihr Personal – realistisch porträtiert; stellenweise entsteht der Eindruck, ein Schulungsvideo der Shoah Foundation anzuschauen.¹¹

Die Interviewsituation, die Interviewführung und die verwendete Technik entsprechen den Richtlinien der SF. (Ein Fehler hat sich jedoch bei der *post interview production* eingeschlichen: Die Shoah Foundation transkribiert ihre Interviews nicht, sondern hat ein ausgefeiltes Indexsystem entwickelt – siehe Kapitel 3). Unmut über die Aufnahme von *Oral History Interviews* mit Holocaust-Überlebenden wird in dem Film von den Zeitzeugen selbst geäußert. Die Praxis der Interviewführung wird kritisiert, indem Überlebende auf unangemessene Fragen hinweisen. Ebenso missbilligen sie den allgemeinen Erinnerungswahn und die mangelnden Sicherheitsvorkehrungen zur Lagerung der Tapes. Überlebende werden in dem Film sowohl von Schauspielern als auch von echten Betroffenen dargestellt. Zwei Protagonisten mit umfangreichen Sprechrollen sind maßgeblich an der Entwicklung der Handlung beteiligt. Neben Zvi Birnbaum, der Lukas das erste Videotape überreicht, ist dies Mr. Zweig (Jerry Adler), der von Lukas bedrängt wird, ein Interview zu führen, und ein eindringliches Plädoyer gegen die bestehende Erinnerungspraxis hält:

Mr. Zweig: People want tales of redemption and survival, but to me the Holocaust was not about those who survived but about those who did not.

Lukas: What about the testimony?

Z: What about them? Every survivor has a story to tell. I am not interested in making a whole movie out of the Holocaust.

L: You can't just be quiet. Look, if you want I can record your testimony myself.

Z: What makes you so interested in all of this? There are other atrocities that you can choose from. Just open the newspaper. Why make this your particular fantasy? Fantasy is a cheap man's sympathy. Why join the ranks of a murdered people when they are not even one of your own? What makes their memory yours? (min: 54)

11 Siehe beispielsweise Interviewer Training: At the Interview / VHS, USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, Internal Archives, Media ID: ALT03102.

Des Weiteren treten drei Überlebende während der Interviewaufnahmen in Erscheinung, die wie Birnbaum und Zweig von Schauspielern verkörpert werden. Bei allen drei Interviews geht etwas schief. Es wird unsensibel nach der eintätowierten Nummer gefragt; eine Überlebende ist offensichtlich nicht in der Lage sich zu erinnern und wird weiter mit Fragen gelöchert; ein Mann ist besorgt, dass sein Interview nicht sicher ist und in die falschen Hände fallen könnte, was nicht ernst genommen wird.

Die Personen in den im Film gezeigten *Oral History Interviews*, die Lukas in seiner manischen Obsession konsumiert, sind echte Zeitzeugen. Sieben der acht Überlebenden waren tatsächlich zuvor von der Shoah Foundation in Südkalifornien (Beverly Hills, Santa Monica, Studio City) interviewt worden.¹² Die (Film-)Interviews werden an verschiedenen Stellen parallel montiert, so dass nur einzelne Worte und Satzketten in Englisch und Deutsch wie etwa »knife«, »luck«, »survived«, »Jewish blood«, »the Germans«, »spritzt« zu verstehen sind. Regisseur Kofman war besonders stolz darauf, dass er echte Überlebende gewinnen konnte, die im Abspann unter der Rubrik »Survivors« aufgeführt werden.¹³ Der Film profitiert von der Authentizität der echten Überlebenden. Indem er jedoch den Umgang mit ihrer Erinnerung verdammt, bringt er die Zeitzeugen durch die eigene Darstellung erst recht in Misskredit. Die (Schauspieler-)Überlebenden kritisieren, wie unerträglich das eingeforderte formelhafte Erinnern ist, während es von den echten Überlebenden im Film erneut und in noch stärkerem Maße reproduziert wird.

Indem Videointerviews nachgespielt werden, um den erwünschten filmischen Effekt zu erzielen und die unvermittelte Authentizität der ungestellten *Oral History Interviews* zu erhalten, bedient sich der Film derjenigen Mittel, die er bloßstellen möchte. Ähnlich ging der Spielberg nahestehende Regisseur James Moll, der auch Direktor der Shoah Foundation war, in seiner oscarprämiierten Dokumentation *The Last Days* (1998) vor. Vielfach beschränkte er sich nicht auf existierende Interviews, sondern ließ die Überlebenden erneut – diesmal in besserer Qualität und effektiver aufeinander abgestimmt – interviewen.¹⁴

Bei allen Schwächen und Ungereimtheiten berührt der Film jedoch einen wunden Punkt. Der *memory thief* Lukas ist so eingenommen von den

12 VHA 1026, Rachmil Hakman, Interviewerin Ellen Baskin, 16. Febr. 1995; 51745, Lidia Budgor, Interviewerin Renée Firestone, 2. Sept. 2001; 17135, Freddy Diamant, Interviewerin Dana Schwartz, 21. Juli 1996; 43856, Sara Lumer, Interviewerin Betty Levinson, 29. Juni 1998; 14894, Dana Schwartz, Interviewerin Renée Firestone, 7. Mai 1996; 1568; Sam Steinberg, Interviewerin Carol Stulberg, 27. März 1995; 14156, Fred Wolf, Interviewerin Robin Rundle, 14. Apr. 1996.

13 The Memory Thief – Directors Notes.

14 Kushner, Holocaust Testimony: 288; Michaelis, Erzählräume, 239.



Die »Video-Installation« in *The Memory Thief*, Regie und Drehbuch: Gil Kofman, USA: Stark Raving Films 2007, min: 62:00.

Zeitzeugeninterviews, dass er danach strebt, sie alle gleichzeitig zu sehen. In einer Schlüsselszene des Films schleppt er ein Fernsehgerät nach dem anderen in seine kleine Wohnung und stapelt sie neben- und übereinander (siehe Abbildung). Mit der Fernbedienung leitet er wie ein Dirigent das Orchester der Zeitzeugeninterviews. Von den sich überlagernden Stimmen ist nicht mehr viel zu verstehen. Was bleibt, ist der visuelle Eindruck der Übersättigung und Reizüberflutung, den die tausendfache Leidensgeschichte hervorruft. Das simultane Anschauen der Videos wird als stilistisches Mittel an verschiedenen Stellen im Film eingesetzt.

Die wahnwitzige Installation in *The Memory Thief* wurde jedoch von der wirklichen Erinnerungspraxis übertroffen. Im Frühjahr 2012, vier Jahre nach *The Memory Thief*, präsentierte das Los Angeles Museum of the Holocaust (LAMOTH) den *Tree of Memory* (siehe Abbildung). Die Installation des Architekten Hagey Belzberg besteht aus 70 an einer Wand montierten Bildschirmen, die durch Kabel miteinander verbunden sind. Die Kabel symbolisieren den Stamm sowie die Äste des Gedächtnisbaums, die Bildschirme seine Blätter. Die Bildschirme strahlen ununterbrochen die *Oral History Interviews* der Shoah Foundation aus und im Laufe eines Jahres werden alle annähernd 52.000 *Testimonies* einmal gezeigt.¹⁵ Die Ähnlichkeit zwischen der Ansammlung von Fernsehgeräten in *The Memory Thief* und der Videowand ist frappierend und auch der beabsichtigte Effekt des Zu-

¹⁵ Schoenberg, *The Challenging and Important Task*. Siehe auch Los Angeles Museum of the Holocaust, »Tree of Testimony.« Siehe auch Rothman, *Building a Tree of Memory*.



Die Video-Installation im Los Angeles Museum of the Holocaust.

schauens ist derselbe, wie aus einem Zitat der Museumsleitung hervorgeht: »Regardless of whether you can understand the content of each individual screen, to sit at the Tree of Testimony is to participate in a concert of conversations, engaging with history on a personal level surrounded by other people silently doing the same.«¹⁶

Die Nachteile der massenhaften Berieselung, die *The Memory Thief* in aller Schärfe herausarbeitet, werden hier als Stärke umgedeutet. Das Museum merkt an, von 69 Überlebendengeschichten abgelenkt zu werden, während man versucht, der siebzigsten zu folgen, verdeutliche den ungeheuren Kontext der Erzählung; es ist nur eine Story unter Millionen. Darüber hinaus symbolisiere die Zufälligkeit, auf welche der Lebensgeschichten die eigene Aufmerksamkeit gerichtet werde, den Zufall des Überlebens; im Museum entscheide der Zufall zwar nicht über Leben und Tod, jedoch über das Weiterleben der Erinnerung im Gedächtnis des Besuchers.¹⁷

In *The Memory Thief* sieht Lukas eine Handvoll Interviews, die mit zuvor von der Shoah Foundation interviewten Überlebenden nachgespielt wurden. Das LAMOTH hat alle über 52.000 Originalinterviews zur Hand und vollendet so, was Kofman aufgrund seiner begrenzten Möglichkeiten

16 Amanda Lewis, »L.A. Museum of the Holocaust's Tree of Testimony Tells Survivor's Stories Through Art«, L.A. Weekly (23. Apr. 2012), http://blogs.laweekly.com/arts/2012/04/holocaust_museum_shoah_testimo.php (1. Nov. 2015).

17 Ebd. »Trying to sit still and watch one individual testimony was incredibly distracting at first. While you attempt to concentrate on one person's tale, 69 other survivors clamor for your attention and occupy your visual space, reminding you of the context; this is just one of tens of millions of stories.«

nur andeuten konnte. Dieser Vergleich zeigt, dass *The Memory Thief* mit seiner Kritik keinesfalls zu weit greift. Mir ist nicht bekannt, ob die Museumsleitung oder der Schöpfer der Installation den Film *The Memory Thief* gesehen haben. Ich halte es, dem geringen Erfolg des Films entsprechend, für unwahrscheinlich. Aber selbst wenn er rezipiert wurde, wurde die hier gezogene Verbindung vermutlich nicht erkannt, da die museale Inszenierung der Geschichte durch fiktionale filmische Präsentationen als wesensfremd angesehen wird. Somit können ähnliche sprachliche oder visuelle Äußerungen in unterschiedlichen Kontexten ganz verschiedenartige Bedeutungen generieren. Dies unterstreicht das problematische Verhältnis von als legitim angesehenen Darstellungen in Museen, wissenschaftlichen Arbeiten oder *Oral History Interviews* und als unzulässig oder problematisch zurückgewiesenen fiktionalen Filmproduktionen. Obwohl sie sich ausschließen, bedienen sie sich ähnlicher Ausdrucksformen. Erst wenn verschiedene Erinnerungspraktiken als Bestandteil derselben diskursiven Formation erkannt werden, können ihre erinnerungsmächtigen Perspektiven auf das historische Geschehen eingeordnet werden.

CSI: NY – Jahrzeit (2009): Möglichkeiten und Grenzen

Der zweite mir bekannte Fall, in dem ein Videoarchiv explizit in einer fiktionalen Fernsehserie präsentiert wird, ist die Folge *Jahrzeit* (2009) der Krimiserie *CSI: New York*. Sie ist ein hanebüchenes Beispiel für die Darstellung von Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden. In der betreffenden Folge werden Videointerviews verwendet, um den Mord an einem Gutachter eines noblen New Yorker Auktionshauses aufzuklären. Der Fall führt ins Neonazi-Milieu – was sich jedoch als falsche Fährte herausstellt – und von dort zu dem Holocaust-Überlebenden Abraham Klein (Edward Asner), der kurz zuvor eine wertvolle Brosche zur Versteigerung freigegeben hat und deshalb in Kontakt zu dem Mordopfer stand. Das Holocaust-Opfer Klein, so stellt sich wenig später heraus, ist jedoch vor etlichen Jahren unter falscher Identität in die USA eingereist. Sein wirklicher Name ist Klaus Braun. Ein bezeichnender Name, wie sich herausstellt, denn ehemals war er Mitglied der Hitlerjugend. Sein Vater war ein berüchtigter SS-Mann, der die Krematorien in Auschwitz entwickelte. Die Brosche in dem Auktionshaus hatte Braun einer Jüdin abgenommen, der er im Gegenzug zusicherte, ihr und ihrer Familie zur Flucht aus Deutschland zu verhelfen. Stattdessen brachte er sie jedoch alle nach Auschwitz, wo sie erschossen wurden. Erst durch ein Videointerview kommen die *Detectives* dieser Geschichte auf die Spur.

Die Research Foundation – ein *Oral History*-Projekt, das seit etwa zwei Jahrzehnten Holocaust-Überlebende interviewt – zeigt den Polizisten ein Interview mit Hannah Schnitzler (Rita Zohar), der Cousine der Frau, der die Brosche gehörte. In dem Video, das eine deutliche Ähnlichkeit zu denen der Shoah Foundation aufweist, erzählt sie die Geschichte des verratenen Fluchtversuchs. Regisseur Norberto Barba und die Drehbuchautoren vertrauten offensichtlich nicht der erzählerischen Kraft des Videointerviews und so wird das Erinnerte mittels einer Rückblende – in der Manier von *Schindlers Liste* in Schwarz-Weiß und auf Deutsch mit Untertiteln – visualisiert. Nach einigen technischen und forensischen Wendungen und Effekten, wie es für solche Serien typisch ist, wird Braun mit seinen Taten konfrontiert, zu denen der Mord an dem Gutachter, vor allem aber die Morde während des Nationalsozialismus zählen. Letztendlich gibt er zu, nicht das Opfer zu sein, für das er sich jahrzehntelang ausgab, sondern ein Nazi. Sein Geständnis besteht aus einem auf Deutsch gezischten Satz: »Wir hätten sie alle töten sollen.« Hiermit ist der Fall aufgeklärt. Es gibt jedoch noch einen kleinen Nebenstrang. Detective Taylors Vater war als Soldat der US-Armee an der Befreiung Buchenwalds beteiligt. Von der Research Foundation bekommt Taylor Junior das Video eines Buchenwald-Überlebenden zugeschickt, der darin von der Befreiung durch Taylors Vater berichtet – hier wird durch die Hervorhebung der amerikanischen Rolle das amerikanische Holocaust-Narrativ überdeutlich.

Die Folge endet mit dem Besuch Taylors bei Hannah Schnitzler. Er übergibt ihr die Brosche ihrer Cousine. Sie zünden eine Kerze an und zelebrieren zusammen die *Yahrzeit* für Esther Schnitzler und Taylors Vater. Mit dem Bild der Kerze vor einem schwarzen Hintergrund endet die Folge. Diese Szene erinnert an die Filmsprache von *Schindlers Liste*, wo die eindringliche Eröffnungsszene mit dem Anzünden einer Sabbatkerze beginnt, deren Rauch nach dem Erlöschen in den Dampf einer Lokomotive überblendet wird.

Ähnlich wie in *The Memory Thief* ist die Praxis der Zeitzeugeninterviews im Allgemeinen korrekt wiedergegeben, wenn auch *Yahrzeit* nicht auf die Herstellung der Interviews, sondern lediglich auf das fertige Produkt eingeht. Die Interviews sind – wie in der Realität – im privaten Umfeld der Zeitzeugen entstanden, wie der Hintergrund mit Familienbildern und typischen Wohnzimmern offenbart. Offensichtlich hat hier die Shoah Foundation Pate gestanden, weniger das FVA oder das USHMM, die ihre Interviews überwiegend im Studio aufgenommen haben. Im Stil der Sendung nutzt *Yahrzeit* die digitalen Möglichkeiten. Während der *Memory Thief* noch mit VHS-Kassetten hantiert, sind in *Yahrzeit* die Interviews digitalisiert und können per E-Mail oder auf einem USB-Stick ausgetauscht

werden. Die Verwendung der Interviews zur Aufklärung von Naziverbrechen wirkt konstruiert, ist jedoch nicht ohne Berechtigung, wenn man bedenkt, dass Ankläger und Richter tatsächlich Holocaust-Überlebende auf der Suche nach belastenden Beweisen gegen mutmaßliche Kriegsverbrecher befragten. Mir sind jedoch keine Fälle bekannt, in denen *Oral History Interviews* tatsächlich als Beweismittel verwendet wurden. In aller Regel enthalten die Interviews keine oder nur sehr oberflächliche Informationen über die Täter.¹⁸ Die Fernsehserie hat damit eine blinde Stelle der Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden aufgedeckt. Offensichtlich sind Film und Fernsehen – wenn auch unbewusst – in der Lage, die Grenzen des Mediums *Oral History* zu markieren.

Das – wie eingangs erwähnt – Haarsträubende an dieser *CSI*-Folge ist nicht so sehr die Darstellung der Erinnerungskultur, die relativ überzeugend wiedergegeben wird, sondern die Thematisierung des ihr zugrundeliegenden Ereignisses. Das Wissen über das historische Ereignis ist erschreckend oberflächlich und fehlerhaft. So wird kurzerhand aus der Hitlerjugend eine paramilitärische Einheit, die zur Judenverfolgung eingesetzt wurde, SS-Ingenieure und nicht das private Unternehmen Topf und Söhne entwickelten und installierten die Krematorien in Auschwitz und Auschwitz-Birkenau, die Denunziation von Juden war eine beliebte Möglichkeit, schnell viel Geld zu verdienen, lediglich 900.000 Juden überlebten den Holocaust, ein Hitlerjunge war in der Lage, allein eine jüdische Familie von Straßburg nach Auschwitz zu transportieren, und so weiter. Geld für historische Berater war offensichtlich nicht vorhanden. Die Geschichte des Holocaust ist irrelevant, sie dient lediglich als Folie, um mit wenig Aufwand und an tradierte Sehgewohnheiten anschließend eine schauerliche Hintergrundgeschichte zu skizzieren. Die Erinnerung an den Holocaust in den Vereinigten Staaten ist hingegen weitestgehend korrekt dargestellt. Es ist möglicherweise ein Verdienst der Shoah Foundation, dass das Wissen über die Überlebenden größer ist als über das historische Ereignis.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass sowohl *The Memory Thief* als auch *Jahrzeit* die Arbeit der Shoah Foundation aufgreifen und nicht die der anderen großen *Oral History*-Archive, beispielsweise des U. S. Holocaust Memorial Museums oder des Fortunoff Video Archives. Ein Grund könnte die öffentliche Dominanz der Shoah Foundation sein, auf die die Film- und Fernsehindustrie reagiert, die nicht nach den verborgenen Akteuren sucht, sondern das Offensichtliche behandelt. Ein zweiter Grund ist vermutlich die Selbstreflexivität, die bis zu einem gewissen Grad allen Medien eigen ist. Die Shoah Foundation kann ihre Beziehung zur Filmindustrie nicht

18 Browning, *Remembering*, 7.

leugnen und wird somit als deren Bestandteil ausführlicher berücksichtigt, indem sie prominenter in das Blickfeld rückt als Organisationen, die über diese Verbindungen nicht verfügen.

Skokie (1981): Der Überlebende in Amerika

Im Folgenden werden mit *Skokie* (1981) und *Wowschwitz* (2010) zwei weitere Produktionen des amerikanischen Fernsehens diskutiert, die nicht ausdrücklich die Praxis der Shoah Foundation oder eines anderen *Oral History*-Archives thematisieren, sondern im Abstand von annähernd 30 Jahren das Interview als paradigmatischen Umgang mit Holocaust-Überlebenden etablieren und perpetuieren. Zunächst soll jedoch ein kurzer Ausblick auf die gewandelte Wahrnehmung von Überlebenden in der amerikanischen Kultur gewagt werden.

Die Holocaust-Überlebende Hanna Bloch Kohner, deren Auftritt in der TV-Show *This Is Your Life* im ersten Teil dieses Kapitels besprochen wurde, war zum Zeitpunkt der Sendung 33 Jahre alt und mehr damit beschäftigt, ihr neues Leben in den USA aufzubauen, als dass sie sich ausgiebig mit ihrer Vergangenheit hätte beschäftigen können. In den 1960er Jahren erweiterte Sidney Lumets *The Pawnbroker* (1964) das Bild von Holocaust-Überlebenden, die nach dem Krieg in die USA gekommen waren.¹⁹ Der Pfandleiher Sol Nazerman ist ein verbitterter, verschlossener und von seiner Umgebung entfremdeter Mann. Ehemals Professor in Deutschland, betreibt er nun einen kleinen Laden in Harlem und macht Geschäfte mit der verarmten puerto-ricanischen und afroamerikanischen Nachbarschaft, die er als Abschaum betrachtet. Seine Alpträume und traumatischen Erinnerungen an die Ermordung seiner Kinder und die Vergewaltigung seiner Frau durch Nazi-Offiziere werden durch Rückblenden visualisiert, die die Gegenwart mit der Vergangenheit vermischen. Zunächst sind es nur sekundenlange Bruchstücke, doch im weiteren Verlauf des Films kann hinter jeder Ecke im trüb und feindlich dargestellten New York der Auslöser eines weiteren, immer länger währenden Erinnerungsschubs lauern. So bricht in der U-Bahn die Erinnerung an die Deportation im Viehwaggon durch und die Schaufensterauslage in einem Schuhgeschäft ruft das schreckliche Bild von Schuhbergen der Ermordeten hervor, das heute zur Ikonographie von Auschwitz gehört.²⁰ *Meaningful montages* wurden diese Flashbacks,

19 *The Pawnbroker*, R.: Sidney Lumet, D.: Edward Lewis Wallant und Morton S. Fine, USA: Landau Company 1965.

20 Die Gestaltung und Wirkung von *The Pawnbroker* ist ausführlich besprochen worden. Siehe Alan Rosen, »Teach Me Gold. Pedagogy and Memory in *The Pawn-*

die *The Pawnbroker* als einer der ersten Holocaust-Filme umfangreich einsetzte, von Annette Insdorf bezeichnet – ein filmisches Stilmittel, das eindrucksvoll die unerbittliche Dauer und Hartnäckigkeit der Erinnerung demonstriert.²¹ *The Pawnbroker* zeigt einen Holocaust-Überlebenden als von *survivor's guilt* und quälenden Erinnerungsschüben geplagtes Opfer der Vergangenheit. Zusammen repräsentierten *This Is Your Life* und *The Pawnbroker* zwei dominante Repräsentanten von Überlebenden in den 1950er und 1960er Jahren. Entweder waren sie mit ihrem neuen Leben beschäftigt und hatten keine Zeit für ihre Vergangenheit oder es handelte sich um dysfunktionale, leidende Gefangene der eigenen Erinnerungen.²²

Mitte der 1970er Jahre kam eine neue Sichtweise auf Holocaust-Überlebende hinzu, die sich allmählich durchsetzte. Sie wurden als Menschen porträtiert, die ihre grausame Vergangenheit nicht verdrängten, sondern sich mit ihr beschäftigten und dennoch funktionierende und erfolgreiche Mitglieder der amerikanischen Gesellschaft verkörperten. 1976 erschienen mit Terrence Des Pres' *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps* und Dorothy Rabinowitz' *New Lives: Survivors of the Holocaust Living in America* zwei Bücher, die diese Auffassung etablierten.²³ Des Pres' Werk basiert auf veröffentlichten schriftlichen Zeugnissen, wohingegen Rabinowitz in die Vereinigten Staaten immigrierte Holocaust-Überlebende interviewt hatte. Im Vorwort umfasste Des Pres das Thema seines Buches folgendermaßen: »My subject is survival, the capacity of men and women to live beneath the pressure of protracted crisis, to sustain terrible damage in mind and body and yet be there, sane, alive still human.«²⁴ Die Leistungs- und Leidensfähigkeit, Unerträgliches zu ertragen und dennoch seine Menschlichkeit und seelische Gesundheit zu bewahren, sind Eigenschaften, die in diesen Büchern das allgemeine Bild von Holocaust-Überlebenden prä-

broker«, Prooftexts 22, Heft 1-2 *The Cinema of Jewish Experience* (2002); Insdorf, *Indelible Shadows*, 27-41; Wendy Zierler, »My Holocaust Is Not Your Holocaust. Facing Black and Jewish Experience in *The Pawnbroker*, *Higher Ground*, and the *Nature of Blood*«, *Holocaust and Genocide Studies* 18, Heft 1 (2004); Levinson, *The Maimed Body and the Tortured Soul. Holocaust Survivors in American Film*; Leonard J. Leff, »Hollywood and the Holocaust. Remembering *The Pawnbroker*«, *American Jewish History* 84, Heft 4 (1996); Mintz, *Popular Culture*, 107-124. Für eine Diskussion von Edward Wallants Roman, auf dem der Film basiert, siehe Rosen, *Sounds*, 78-93.

21 Insdorf, *Indelible Shadows*, 27-41.

22 In die Reihe dieser Filme ließe sich auch Hal Ashbys *Harold and Maude* (1971) einordnen, in dem die Konzentrationslager-Überlebende Maude Chardin (Ruth Gordon) zwar nicht als krank, jedoch als über die Maße unkonventionell und leichtsinnig dargestellt wird.

23 Des Pres, *Survivor*.

24 Ebd., v.

ten.²⁵ »Holocaust survivor« has become an honorific term«, fasste es James Young treffend zusammen. »Evoking not just sympathy but admiration, and even awe. Survivors are thought of and customarily described as exemplars of courage, fortitude, and wisdom derived from their suffering.«²⁶ Diese Auffassung war keinesfalls selbstverständlich, wie Novick ausführte, da gerade in der Nachkriegszeit Stimmen laut geworden waren, dass nicht die Duldsamen und Edlen den Massenmord überlebt hätten, sondern die Egoisten und Kleinkriminellen, die am ehesten in der Lage gewesen wären, sich an die brutale Wirklichkeit der KZs und Ghettos anzupassen.²⁷ Neben dieser Vorstellung existierten die Bilder von der Befreiung der Konzentrationslager, die Überlebende als ausgegemergelte und anonyme Opfer der deutschen Vernichtungspolitik zeigten. Neben den oben angesprochenen Werken wirkten seit den späten 1970er Jahren *Holocaust Oral Histories* sowie Film und Fernsehen an der Revision dieser Bilder und Vorstellungen von Überlebenden mit. Gerade die Videointerviews seien in der Lage, äußerlich wiederhergestellte und würdevolle Menschen zu zeigen, womit sie nicht nur die Überlebenden rehumanisieren und reindividualisieren könnten, wie James Young es ausdrückte, sondern auch den ermordeten Opfern einen Bruchteil ihrer Würde und Menschlichkeit zurückgäben.²⁸

Ein Film sticht in diesem Prozess besonders hervor, da er zu einer Zeit entstand und sich auf ein Ereignis bezog, das im Zentrum dieser Transformation stand. Hier werden Holocaust-Überlebende als würdevolle Menschen dargestellt, die um einen respektvollen Umgang mit ihrer Vergangenheit kämpfen. Gleichzeitig wird das Gespräch beziehungsweise das Zeugnisablegen von Überlebenden als paradigmatisches, durch ihre Funktion als Überlebende legitimates und gefordertes Handeln charakterisiert. Es handelt sich um den Film *Skokie* (1981) des Regisseurs Herbert Wise, dessen Handlung auf realen Begebenheiten basiert.

Zwischen April 1977 und Juni 1978 führten Mitglieder der National Socialist Party of America (NSPA), einer Neonazigruppierung aus Chicago, eine Reihe rechtlicher Auseinandersetzungen gegen die Kommune Skokie, einen Vorort von Chicago. Die Stadtverwaltung hatte den Neonazis untersagt, öffentlich in der Stadt zu demonstrieren. Die NSPA klagte gegen die Entscheidung der Stadt und bekam dabei Hilfe von der Bürgerrechtsorganisation American Civil Liberties Union (ACLU), um ihr Recht auf die im ersten Verfassungszusatz garantierte Rede- und Versammlungsfreiheit durchzu-

25 Für eine spätere auf *Oral Histories* basierende Arbeit, die diese Sichtweise untermauerte, siehe Helmreich, Odds.

26 Novick, *Holocaust in American Life*, 68.

27 Ebd., 68 f.

28 Young, *Writing and Rewriting*, 163.

setzen.²⁹ Die ACLU argumentierte, dass die Bürgerrechte für alle gälten, auch für diejenigen, die de facto für deren Abschaffung demonstrierten, womit sie eine nationale Debatte über Bürgerrechte in den Vereinigten Staaten auslösten.³⁰ Verschärft wurde die Situation dadurch, dass Skokie mehrheitlich von Juden bewohnt war und zudem eine große Gemeinde von Überlebenden hatte. Jüdische Interessenvertretungen wie die Jewish Anti-Defamation League oder die Jewish Defence League opponierten also gegen die ACLU, obwohl amerikanische Juden traditionell eiserne Unterstützer von Bürgerrechten waren, einschließlic dem Recht auf freie Rede und Meinungsäußerung, wie es im *American Jewish Yearbook* des American Jewish Committees des Jahres 1980 hieß.³¹ Zu einem Symbol der verworrenen Situation wurde der ACLU-Anwalt David Goldberger: Ein jüdischer Anwalt einer zu großen Teilen von Juden finanzierten Bürgerrechtsvereinigung unterstützte eine Gruppe von Neonazis, damit diese in einer mehrheitlich von Juden und von vielen Holocaust-Überlebenden bewohnten Gemeinde Hitler und den Nationalsozialismus verherrlichen konnten.³² Somit gipfelten die Ereignisse in Skokie nicht nur in die bis zu diesem Zeitpunkt bedeutendste nationale mediale Auseinandersetzung mit Holocaust-Überlebenden, sondern sie erhellten, dass die Interessen der Bürgerrechtsbewegung zuweilen mit denen amerikanischer Juden kollidierten.³³ Der Oberste Gerichtshof von Illinois entschied letztendlich zugunsten der Neonazipartei, die jedoch nie durch Skokie marschierte, sondern ihre Demonstrationen nach Chicago verlegte.³⁴

Die Vorfälle in Skokie dienten als Vorlage für den CBS-Fernsehfilm *Skokie*, der 1981 ausgestrahlt wurde. Produziert wurde er von Robert Berger und Herbert Brodtkin, die bereits an der Entstehung der Miniserie *Holocaust* (1978) beteiligt waren. *Skokie* machte weder den ACLU-Anwalt Goldberger noch den Neonazi-Anführer Frank Collin zum Zentrum des Films, sondern den Holocaust-Überlebenden Max Feldman. Feldman (gespielt von Danny Kaye) ist die einzige Person des Films, die ausführlich cha-

29 Zum Kontext der Ereignisse siehe James L. Gibson und Richard D. Bingham, »Skokie, Nazis, and the Elitist Theory of Democracy«, *The Western Political Quarterly* 37, Heft 1 (1984), 33 ff.

30 Shandler, *While America Watches*, 294 Anm. 296.

31 Dalin, *Jews, Nazis, and Civil Liberties*, 4.

32 Shandler, *While America Watches*, 184.

33 Siehe auch ebd., 185-189. Für eine Diskussion der mit dem Sechs-Tage-Krieg einsetzenden allmählichen Entfremdung jüdischer Interessenvertretungen von der Bürgerrechtsbewegung und der *New Left*, beispielsweise durch die Gründung der Jewish Defense League 1968, siehe Chaim Waxman, *America's Jews in Transition* (Philadelphia: Temple University Press, 1983), 104-134.

34 Gibson und Bingham, *Skokie*, 34 f.

rakterisiert und in ihrem privaten Umfeld gezeigt wird. Sie basiert jedoch nicht auf einem realen Vorbild, sondern ist eine fiktionalisierte Figur, die sich aus verschiedenen in die Vorfälle verwickelten Personen zusammensetzt (ähnlich wie Itzhak Stern in *Schindlers Liste*).³⁵ Feldman verkörperte somit als einer der wenigen individualisierten Charaktere des Films die gesamte *survivors' community* in Skokie. Er wird als mahrender und beherrschter Mann gezeigt, dessen Status als Überlebender ihm eine natürliche Autorität verleiht. An verschiedenen Stellen spricht er sich öffentlich gegen die Neonazis aus und plädiert aus seiner persönlichen Erfahrung heraus für ein Demonstrationsverbot der Neonazipartei. Seine Erfahrungen legitimieren seinen moralischen Status, womit er sich von den anderen Diskutanten unterscheidet, die aus einer unpersönlichen und sophistischen Warte über die Bedeutung der Bürgerrechte debattieren. So steht er während einer Diskussionsveranstaltung auf, rollt seinen Ärmel hoch, zeigt die auf seinem Arm eintätowierte Nummer und ruft: »I lived it. I know what I'm talking about.«

Feldman ist mit der Holocaust-Überlebenden Bertha (Kim Hunter) verheiratet. Sie haben eine gemeinsame, in Amerika geborene Tochter namens Janet (Marin Kanter) im Teenager-Alter. Janet stellt die Verbindung zwischen dem öffentlich auftretenden Überlebenden Mr. Feldman und dem Familienvater Max Feldman her, der lange Zeit nicht in der Lage war, über seine Erinnerungen zu sprechen. Erst die politischen Ereignisse in Skokie brechen dieses Schweigen, zunächst im öffentlichen Rahmen, dann auch im Privaten. Nachdem die Ereignisse in Skokie sich zugespitzt haben, registriert Feldmans Tochter Janet die Veränderung bei ihrem aufgewühlten Vater und beginnt, ihn über seine Vergangenheit auszufragen. Im heimischen Wohnzimmer führt sie eine Art *Oral History Interview* mit ihm, in dessen Verlauf ihr Vater ihr zum ersten Mal über seine Vergangenheit berichtet.

Im weiteren Verlauf des Films sieht Feldman die Nachrichten im Fernsehen. Er wartet auf den Bericht, der von der Auseinandersetzung über die Neonazi-Aufmärsche durch Skokie handelt. Seine Tochter kommt hinzu und möchte mit ihm über eine persönliche Angelegenheit sprechen. Mehrfach weist er sie zurück, woraufhin sie ihm schließlich vorwirft, dass er seine öffentliche Stellung als *survivor*, die ihm eine besondere Autorität und Anerkennungen verleihe, genieße. Seine eigene Tochter habe er jedoch niemals an seiner Vergangenheit teilhaben lassen. An dieser Stelle greift der Fernsehfilm selbstreflexiv die problematische Rolle des Fernsehens bei der Konstruktion von Holocaust-Überlebenden als Autoritäten auf. Erst nach der Konfrontation vor dem Fernsehgerät ist Feldman in der Lage,

35 Shandler, *While America Watches*, 186 f.

mit seiner Tochter Janet über seine Gefühle ihr gegenüber, die durch die Holocaust-Erfahrungen geprägt seien, zu sprechen.

Feldman hat die Deutungshoheit über die Vergangenheit. Die Autorität der Überlebenden reicht so weit, dass andere, in Amerika geborene, Juden sich mit ihnen identifizieren und sich selbst als *survivors* bezeichnen. Dies ist ein gewichtiger Unterschied zu *This Is Your Life*, denn hier bekam Hanna Bloch Kohner ihre eigene Lebensgeschichte präsentiert und konnte sie lediglich durch ihre Existenz authentifizieren, wohingegen Max Feldman an seinem eigenen Narrativ webt.

Deutlich kommt hier eine geschlechterspezifische Darstellung von Holocaust-Überlebenden hinzu, die besonders deutlich wird, wenn die Rolle von Feldmans Frau Bertha beleuchtet wird, die zwar ebenfalls Überlebende ist, jedoch weder den offenen Konflikt mit den Neonazis sucht, noch in der Öffentlichkeit auftritt. Sie leidet unter starken Depressionen und verbringt die meiste Zeit im Haus. In einer Szene kommt Max Feldman euphorisiert nach Hause, da er einen Zwischensieg gegen die Neonazis errungen hat. Man spürt, wie sehr der Kampf gegen die Aufmärsche der Neonazis und die daraus folgende politische Selbstermächtigung ihm neue Energien verleiht. Er will seiner Ehefrau davon berichten und findet sie im Schlafzimmer, wo sie apathisch auf dem Bett liegt und Musik hört. Sie ist an seinem Kampf nicht interessiert und bittet ihn mit schwacher Stimme, die Musik wieder anzustellen, die er unterbrochen hatte, um ihr zu berichten. Feldman drückt auf den Knopf des Plattenspielers und es erklingt Schuberts Streichquartett Nr. 1 D 18. Die österreichische Musik dient auch hier als Trope (wie bereits in Kapitel 5 besprochen). In *Skokie* verdeutlicht sie, wie quälend Bertha Feldman sich nach einer Vergangenheit sehnt, die unwiederbringlich verloren ist. Das alte Europa (oder besser gesagt, das alte Österreich) existiert nicht mehr und wird nicht zurückkommen. Sie kann sich damit nicht abfinden, wohingegen ihr Ehemann die Vereinigten Staaten als neue Heimat anerkannt hat und durch sein aktives Tun demonstriert, dass er alle Hebel in Bewegung setzen wird, um Antisemitismus und Nationalsozialismus in seinem neuen Vaterland zu bekämpfen. Unmissverständlich wird dies am Ende des Films klargestellt: Die Hauptakteure sprechen direkt in die Kamera und fassen ihre Sichtweise auf die Ereignisse in *Skokie* in an *Oral History Interviews* erinnernde Statements zusammen. Nach dem Neonazi-Anführer Collin, Feldmans Tochter Janet und dem Anwalt Goldberger hat der Holocaust-Überlebende Max Feldman das letzte Wort. Auf dem Weg in die Synagoge bleibt er stehen, dreht sich um und spricht die Zuschauer direkt an:

We fought them right back. And we told our story to the whole world. We were witnesses. We made them know how it happened that such things do happen in the world and the world lets it. [...]his time I stood on my feed and I showed them. I remember when my mother was going to her death and they said there is nothing you can do, nothing you can do. This time there was. This time they couldn't wipe their feed on me. This time they couldn't spit on me. This time they couldn't kill me.

Der Film endet mit einer Blende zur amerikanischen Flagge, die gerade gehisst wird. *Skokie* präsentiert Überlebende als standhafte, couragierte und lebenskluge Menschen, die in der Lage sind, ihre Ansichten zu artikulieren und für ihre Anliegen einzutreten. Auf ihre Vergangenheit angesprochen, sind sie, wenn auch zögerlich, bereit, Zeugnis abzulegen. Hinzu kommt, dass sie die Vereinigten Staaten als ihre neue Heimat ansehen, für deren freiheitliche Ordnung sie sich mit aller Kraft einsetzen. Dies ist zuweilen auch in den *Holocaust Oral Histories* der Fall. So tritt der Überlebende Samuel Burke am Ende seines Interviews mit einer abgelesenen Botschaft in Konkurrenz zu den Bürgerrechten, die an Feldmans Abschlussappell erinnert:

I hope some day someone will come along and taking prompt action to eradicate the thought and idea of lying Nazis marching through the streets. Holocaust survivors did not come to this land of freedom to receive a second dose of Hitlers medicine and that it is ok in the name of freedom. It is not ok. It is a disgrace that no one ever even recognize the shameful and painful injustice put on a survivor. We the survivors too would like to be able to cross the hellish barriers into the land of the free to the pursuit of happiness to a final one night of a peaceful sleep. Then to wake up in a land free of Nazi bands and swastikas.³⁶

Film und *Holocaust Oral Histories* waren in der Lage, Holocaust-Überlebende als couragierte Amerikaner darzustellen, die nicht nur authentisch die Vergangenheit bezeugen, sondern aufgrund ihrer Lebenserfahrung auch über die Autorität zur Deutung der Gegenwart verfügen.³⁷ Neben den soziopolitischen und soziokulturellen Veränderungen der 1970er und 1980er Jahre sind es auch demographische Gründe, die dieses Bild in den späten 1980er Jahren entstehen lassen. Die Überlebenden befanden sich in einer Lebensphase, in der sie auf einen guten Teil ihres Lebens zurückblicken konnten. Sie hatten eigene Kinder und waren in einer ökonomisch gesicherten Position (so zumindest das idealisierte Bild). Die Verantwor-

36 VHA, 29464, Sam Burke, Interviewerin Rose Gelbart, 20. Mai 1997.

37 Rothe, *Popular Trauma Culture*, 65.

tung für ihre Kinder sowie ihr sozialer Status motivierten sie, für ihre Belange aktiv zu werden, wozu nicht zuletzt das Sprechen über ihre Vergangenheit gehörte.

The Sarah Silverman Program – Wowschwitz (2010): Das Interview als Paradigma

Ein weiteres, verblüffendes Beispiel zeigt, wo die kritische Reflexion der Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden ebenfalls stattfindet. Es handelt sich hierbei um ein populärkulturelles Produkt, das in der Regel nicht in die Gemengelage von Holocaust und Erinnerungskultur eingeordnet wird, die Sitcom. Sitcoms bilden seit den 1950er Jahren eine Hauptstütze der amerikanischen Fernsehlandschaft. In ihrer Geschichte wurden bereits mehr als 400 Sitcoms produziert und zur Hauptsendezeit ausgestrahlt, die teilweise über Jahrzehnte regelmäßig liefen.³⁸ *The Sarah Silverman Program*, um das es im Folgenden gehen soll, ist allerdings keine »normale« Sitcom, die sich durch Gelächter aus der Konserve, formelhaften Humor, sterile Studioatmosphäre und eine oftmals stumpfe Reproduktion von Geschlechterklischees auszeichnen, sondern eine Variante, die als »postmoderne Sitcom« bezeichnet wird.³⁹ Als erste dieser Art gilt gemeinhin *Seinfeld*. Dies rührt daher, dass die Serie den Anspruch formuliert hat, keine Handlung und keine Moral zu haben und sich in der Serie Fiktion und Realität vermischen. *Seinfeld* ist eine Sitcom im Format einer *reality show*: Es wird der Anschein erweckt, als werde das wirkliche Leben einer realen Person dargestellt. Dieser Eindruck wird vor allem dadurch erzeugt, dass es die Hauptperson der Serie, Jerry Seinfeld, wirklich gibt. Ein weiterer Faktor ist, dass die Show teilweise wirkt, als sei sie *unscripted*, also ohne Drehbuch produziert worden. Neben diesen Aspekten zeichnen sich Sitcoms à la *Seinfeld* durch weitere Neuerungen aus, indem zum Beispiel unterschiedliche Zielgruppen angesprochen und unbekannte Themen besetzt werden.

Es soll jedoch nicht weiter *Seinfeld* diskutiert werden, sondern eine Fernsehsendung, die in der Tradition dieser Sitcom steht. *The Sarah Silverman Program* ist ähnlich aufgebaut wie *Seinfeld*. Die Protagonistin, Sarah Silver-

38 Richard Butsch, »Five Decades and Three Hundred Sitcoms About Class and Gender«, in: Gary Edgerton und Brian Rose (Hg.), *Thinking Outside the Box. A Contemporary Genre Television Reader* (Lexington: University Press of Kentucky, 2005), III.

39 Robert Hurd, »Taking Seinfeld Seriously. Modernism in Popular Culture«, *New Literary History* 27, Heft 4 (Autumn 2006), 762.

man, heißt auch im wirklichen Leben so. Sie lebt in dem kalifornischen Bilderbuch-Vorort *Valley Village*. Sarahs Antagonistin ist Laura Silverman, ihre Schwester – in der Serie wie im richtigen Leben. Laura (in der Serie) ist ein guter Mensch. Sie arbeitet als Krankenschwester, ist hilfsbereit, mit einem Polizisten liiert, verständnisvoll, ohne Vorurteile und vielseitig interessiert. Sarah ist das genaue Gegenteil davon. Sie handelt egozentrisch, lebt vom Geld ihrer Schwester, ist vorurteilsbeladen, manipulativ, rücksichtslos und sehr eitel. Regelmäßig konsumiert sie Drogen und macht geschmacklose Witze über Behinderte, Schwule, Schwarze, Alte und Juden. Sie ist schlichtweg eine unerträgliche Person, woraus sich ein Großteil des Humors der mittlerweile abgesetzten Serie speist.

So auch in der Folge *Wowschwitz*: Es ist die letzte Folge der letzten Staffel aus dem Jahr 2010 und kann somit als das große Finale der verhältnismäßig aufwendig produzierten TV-Show gelten. Die eigensüchtige Protagonistin Sarah Silverman neidet ihrer Schwester Laura die öffentliche Aufmerksamkeit, die sie durch die Ankündigung, ein *Holocaust Memorial* in Valley Village errichten zu wollen, bekommt. Hier tritt die klassische Konfliktlage auf, die sich durch viele Folgen zieht. Ihre Schwester plant in ihrer altruistischen Art etwas Gutes und Sarah ist neidisch darauf. In ihrem Ärger trifft sie zufällig ihren greisen Freund Murray Gershenz, den sie nach Hause begleitet. Beiläufig fragt sie ihn: »Uh, have you ever heard of the Holocaust?« Die Antwort Murrays, »Of course, I was at Auschwitz!«, euphorisiert Sarah, da sie nun einen echten Holocaust-Überlebenden getroffen hat, den sie der Holocaust-Gedenkstätte ihrer Schwester entgegenzusetzen kann. Umgehend bittet sie Murray, mehr von seinen Erlebnissen zu erzählen: »I wanna know everything you know about the Holocaust. I'm really interested in being seen as being interested in it.« Murray ist nicht sonderlich begeistert und entgegnet: »I don't want to talk about the Holocaust.« Nach weiterem Drängen beugt er sich jedoch widerwillig ihrem Wunsch. Sarah kramt einen Notizblock und einen Stift hervor, setzt sich eine herumliegende Brille auf, die ihr ein seriöseres Aussehen verleiht, und beginnt in Murrays Wohnzimmer ein grotesk-komisches *Oral History Interview* mit ihm, das mehr einem klassischen Frage-und-Antwort-Interview ähnelt (Abb. auf Schutzumschlag, zweite Reihe). Die fehlende Kamera und Aufnahmetechnik wird durch die Perspektive der äußeren Kamera eingenommen, die die gesamte Szene einfängt. Sarahs Interview zeichnet sich durch formel- und phrasenhafte Fragen aus, die zu entsprechenden Antworten führen. Ihre Frage lautet: »Hm, like what was it like in Auschwitz?« Murrays Antwort könnte nicht wortkarger sein: »It was horrible«, womit sich seine Interviewpartnerin jedoch zufriedengibt; umständlich buchstabiert sie in ihren Schreibblock diese bahnbrechende Er-

kenntnis: »Auschwitz: horrible -l -e«, und bestätigt Murray mit dem Ausruf »This is great!«, wie gut das Interview laufe und wie zufrieden sie mit seinen Antworten sei.

In einer kurzen Szene werden hier zentrale Elemente der erinnerungskulturellen Praxis der Zeitzeugeninterviews persifliert, wobei auch die Position ihrer Kritiker aufgegriffen wird: Holocaust-Überlebende werden gedrängt, möglichst schreckliche Geschichten zu erzählen, und am Ende stehen Plattitüden als einzig angemessene Darstellung des Undarstellbaren. Sind die Dialoge auch satirisch arg überspitzt, so ist die Kulisse, in der das Interview stattfindet, gut getroffen. Murrays Wohnzimmer ähnelt zahlreichen Interviews, die von der Shoah Foundation, aber auch von anderen *Oral History*-Initiativen in den privaten Räumen der Holocaust-Überlebenden geführt wurden.

Das *Sarah Silverman Program* wäre nicht das *Sarah Silverman Program*, wenn es bei der maliziösen Darstellung geblieben wäre. Nach einem weiteren Disput mit ihrer Schwester entscheidet Sarah sich, Murray zum Zentrum ihrer eigenen Holocaust-Gedenkstätte zu machen. Sie kehrt noch einmal zu ihm zurück, stürmt in sein Wohnzimmer und setzt ihn von ihrem Plan in Kenntnis. Die Sendung nimmt im weiteren Verlauf noch einige unerwartete Wendungen. So stellt sich etwa heraus, dass Murray nicht als Häftling in Auschwitz war, sondern gezwungen wurde, dort als Wachmann zu arbeiten.

Die Memorialisierung des Holocaust und die Rolle, die die Zeitzeugen des historischen Ereignisses dabei einnehmen, beziehungsweise die Art und Weise, in der sie instrumentalisiert werden, stehen im Mittelpunkt dieser Folge. Sarah gewinnt erst Oberhand im Wettstreit mit ihrer Schwester, als sie auf Murray trifft, der in Auschwitz war. Diese Person verleiht ihr die nötige Autorität und Authentizität für ihr eigenes *Holocaust Memorial*. *Wowschwitz* hält sich nicht mit dem historischen Ereignis auf. Es liefert keine Erkenntnisse zur Arbeit der SS oder zum System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Dieses Wissen wird vorausgesetzt. Die TV-Serie will auch nicht die Schrecken des Holocaust darstellen, sondern sie setzt sich mit dessen Memorialisierung innerhalb der amerikanischen Erinnerungskultur auseinander, insbesondere mit der Rolle der Zeitzeugen. Bei aller Kritik an den Interviews, die in dieser kurzen Szene zum Vorschein kommt, werden viele ihrer zentralen Punkte reproduziert und bestärkt, was ihre Bedeutung für die Holocaust-Repräsentation hervorhebt. Die Kommunikation in Form eines Interviews wird zum paradigmatischen Umgang mit Überlebenden.

Zwischenbilanz

In diesem dritten Teil wurde die Medialisierung der *Holocaust Oral Histories* anhand der vielfältigen Wechselwirkungen mit Film- und Fernsehproduktionen diskutiert. *This Is Your Life* (1953), *Holocaust* (1978), aber auch *Schindlers Liste* (1993) demonstrieren, dass die filmischen Produkte und die Interviews große Ähnlichkeiten in Hinsicht ihrer narrativen Modellierung aufweisen, in Anlehnung an Hayden Whites Theoretisierung des *emplotments* der Vergangenheit repräsentierender Narrative. Das grundsätzliche Narrativ ist bereits in *This Is Your Life* angelegt worden, also in einer Zeit, als der Holocaust in der allgemeinen Öffentlichkeit noch nicht als epochales Ereignis wahrgenommen wurde. Ein friedlicher Ausgangszustand führt in die Katastrophe, aus dem Erneuerung in der neuen Heimat Amerika entsteht. Dies kann als amerikanisches Holocaust-Narrativ verstanden werden, das durch die TV-Serie *Holocaust* ausdifferenziert, mit vielfältigen historischen Informationen angereichert und einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde. Auch *Schindlers Liste* webte an diesem Narrativ.⁴⁰

Abgesehen von der narrativen Modellierung ging es in diesem Kapitel darum, dass Film/Fernsehen und *Holocaust Oral History* in einem dialektischen Verhältnis stehen. *Schindlers Liste* zeigt dies am eindrucklichsten. Der Film basiert auf Zeitzeugeninterviews und hat gleichzeitig das größte Zeitzeugenarchiv ermöglicht. Aber auch die im letzten Teil diskutierten filmische Produkte (nicht zuletzt Sitcoms), die nur selten in der Gemengelage Film und Geschichte Berücksichtigung finden, haben die Arbeit der *Oral History*-Archive reflektiert, kritisiert und vor allem das Interview oder Zeitzeugengespräch als paradigmatischen Umgang mit Holocaust-Überlebenden etabliert.

Seit den späten 1970er Jahren haben die Zeugnisse von Überlebenden den Status einer ultimativen Autorität über den Holocaust erlangt, die andere Formen der Repräsentation weit hinter sich lassen. Diese Entwicklung ist zu einem beträchtlichen Grad dem dialektischen Verhältnis zwischen den *Holocaust Oral Histories* und den Film- und Fernsehproduktionen geschuldet. Letztere wurden oftmals als Antithese zu den Interviews mit Überlebenden angesehen, bei näherem Hinsehen ergibt sich jedoch ein wesentlich differenzierteres Bild. Film und Fernsehen wirkten an der veränderten Wahrnehmung von Holocaust-Überlebenden mit, sie modellierten das Narrativ des Holocaust, das die *Holocaust Oral Histories* so erfolgreich adaptierten und weiterentwickelten. Vor allem schufen sie die technischen und bildsprachlichen Voraussetzungen. Film und Fernsehen sind gewissermaßen in der Lage, die Interviews zu musealisieren, das heißt, auszu-

40 Reich, *Unwelcome Narratives*, 466.

stellen, aufzubereiten, einzuordnen und zu erklären. Sie geben ihnen eine Zeit, einen Raum und eine Rahmung, womit sie ihre Bedeutung und ihr Verständnis steigern.

Werden diese Punkte berücksichtigt, erklärt sich auch, warum die Literaturanalyse sich so schwergetan hat, die Konventionen schriftlicher Werke mit denen der *Holocaust Oral Histories* in Übereinstimmung zu bringen.⁴¹ Geoffrey Hartman äußerte die Ansicht: »[...] The survivor's language has an uncalculated poetry that won't fit in with most poetry as we know it, let alone most prose.«⁴² Der Literaturwissenschaftler Lawrence Langer kontrastierte in *Ruins of Memory* die *Holocaust Oral Histories* mit Holocaust-Literatur und schriftlichen Memoiren. Letztere stellten zwar Rhetorik, Form und Metaphorik schriftlicher Werke in Frage, die Interviews hingegen besäßen keinen stilistischen Ausdruck, der die Zuschauer vor ihrer Intimität und Unmittelbarkeit beschütze.⁴³ Michael Rothberg kommentierte Langers Äußerung: »[...] H]e refuses to treat it as a representational medium that is mediated and governed by conventions just as is written work – even if by *other*, not yet fully understood conventions.«⁴⁴

Das Problem von Literaturwissenschaftlern wie Hartman und Langer, die Poesie und Prosa der Zeugnisse zu fassen, rührt meines Erachtens daher, dass *Holocaust Oral Histories* stärker den Konventionen von Film- und Fernsehproduktionen folgen, und zwar nicht nur in Bezug auf ihre Produktion, Verbreitung und narrative Modellierung, sondern auch auf die vor dem Fernseher oder Computerbildschirm stattfindende Rezeption.

Diese Verschränkungen erklären, warum die Literaturanalyse nicht die erste Wahl ist, um sich den *Holocaust Oral Histories* zu nähern, sondern eher die Filmanalyse, die die narrativen, visuellen und massenmedialen Konventionen berücksichtigt, denen – wie dargelegt – auch die *Holocaust Oral History* folgt. Davon unbenommen ist, dass ähnlich wie in filmischen Dramatisierungsformen auch in der Literatur die Existenz und Bedeutung der Videointerviews reflektiert wird. So merkte Cornelia Blasberg mit Verweis auf die Romane *The Lost* (2006), *Jan Karski* (2009) und *The Street Sweeper* (2011) an, dass die performativen Besonderheiten von Videointerviews neue literarische Verfahren fordere und stilbildend wirke.⁴⁵ Entstehung, Praxis der Aufnahme und Inhalt der Interviews verweisen jedoch

41 Stier, *Committed*, 70.

42 Hartman, *Learning*, 192.

43 Langer, *Ruins*, xiif.

44 Rothberg, *Traumatic Realism*, 118.

45 Cornelia Blasberg, »Nein, ich gehe nicht zurück«. Zur Zeitstruktur von Zeugnissen im Videointerview und in aktuellen Romanen (Perlman, Haenel, Mendelsohn), Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen (Freie Universität Berlin 2014); Daniel Mendelsohn, *The Lost* (New

nicht auf literarische Werke, sondern zeigen viel stärkere Wechselwirkungen mit Film und Fernsehen. Man kann nicht stark genug hervorheben, dass die Eigenschaften des jeweiligen Mediums nicht nachrangig für den Prozess des Erinnerns sind, sondern sein unmittelbar prägender Faktor.⁴⁶ Hervorzuheben ist hierbei die Rolle des Fernsehens. Seit Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre, als das Fernsehen zu einem wesentlichen Bestandteil der Politik wurde,⁴⁷ beeinflusste es zunehmend das Geschichtsverständnis, wie die Wechselwirkungen videographierter Interviews und fikionalisierte TV-Produktionen beweisen. Das »Fernsehen der Intimität«⁴⁸ hatte mit der Darstellung des Alltagslebens »einfacher« Menschen Erwartungshaltungen und Rezeptionsgewohnheiten erzeugt, an denen die intim und unmittelbar wahrgenommenen Zeugenberichte anknüpfen konnten.

York: HarperCollins, 2006); Yannick Haenel, Jan Karski (Paris: Gallimard, 2009); Elliot Perlman, *The Street Sweeper* (North Sydney: Vintage, 2011).

46 Young, *Writing and Rewriting*, 157.

47 George Packer, *The Unwinding. An Inner History of the New America* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013), 22 f.

48 Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité* (Paris: Seuil, 1996).

Schluss

Am 2. Mai 1979 führten der Psychoanalytiker Dori Laub und die Dokumentarfilmerin Laurel Vlock in New Haven, zwischen New York und Boston gelegen und Heimat der berühmten Yale University, ein Videointerview mit der aus Prag stammenden Auschwitz-Überlebenden Eva B.⁴⁹ In den folgenden Wochen und Monaten nahmen sie in der Umgebung von New Haven weitere Interviews mit jüdischen Zeitzeugen des Holocaust auf. Ihr Graswurzelprojekt nannten sie Holocaust Survivors Film Project. Aus diesem Projekt sollte später das Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies der Yale University hervorgehen. Die entwickelte Methodik wirkte stilbildend auf die Entstehung Tausender weiterer Interviews in den folgenden Jahrzehnten, die beispielsweise von der Shoah Foundation oder dem U. S. Holocaust Memorial Museum aufgenommen wurden.

Das HSFP war keinesfalls der erste Vorstoß, die Lebensgeschichten von Holocaust-Überlebenden aufzuzeichnen. Schon während des Zweiten Weltkriegs entstanden schriftliche Interviews mit jüdischen Verfolgten des Naziregimes, nach Ende des Krieges führte der US-amerikanische Psychologe David P. Boder auf Drahtspulen aufgenommene Interviews mit jüdischen *displaced persons* in Europa, Zeugenaussagen wurden im Rahmen von Gerichtsprozessen aufgezeichnet und die israelische Gedenkstätte Yad Vashem begann mit ihrer Gründung im Jahr 1954, aurale Interviews mit Überlebenden zu führen. Neben diesen Interviews wurden zahllose Memoiren, Tagebücher, Romane oder Bintelbriefe mit persönlichen Lebensgeschichten geschrieben und veröffentlicht. Mit den Videointerviews aus dem Jahr 1979 entstand jedoch ein neues Genre von Holocaust-Zeugnissen, das die Wahrnehmung und Darstellung des historischen Ereignisses grundlegend prägte. Die neue Qualität dieser Zeugnisse bestand vor allem in ihrer visuellen Dimension, ihrer großen Anzahl sowie in der konzertierten, transnationalen Entstehung. Die Aufzeichnungen perpetuierten zudem eine distinktive narrative Modellierung des Ereignisses.

49 FVA, HVT-1, Eva B., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 2. Mai 1979.

Vom unterschätzten Überlebenden-Bericht zum protosakralen Zeugnis

Wurden Zeugnisse von Überlebenden (vor allem diejenigen, die in einem größeren zeitlichen Abstand zum Ereignis entstanden) lange Zeit unterschätzt,⁵⁰ so zeichnet sich seit den 1980er Jahren die Tendenz ab, sie zu überschätzen. Es besteht geradezu die Gefahr einer »overidentification with survivors«, wie Geoffrey Hartman kritisch anmerkte.⁵¹ Hartman muss sich jedoch fragen lassen, ob nicht auch seine viel gelesenen Werke dazu beitragen, den Zeugnissen eine im Vergleich zu anderen Repräsentationen des Holocaust überragende Unvermittelbarkeit und Autorität zuzusprechen. So hatte er im gleichen Artikel noch einige Seiten zuvor argumentiert:

[... T]he immediacy of these first persons accounts burn through the ›cold storage of history‹. They give texture to memory or images that otherwise would have only sentimental or informational impact. [...] In video testimonies [...] there is nothing between us and the survivor.⁵²

Auch in Abgrenzungen zu massenmedialen Darstellungen des Holocaust, in diesem Fall zur NBC-Miniserie *Holocaust*, wird den Interviews eine besondere Qualität zugeschrieben. Dazu noch einmal Hartman: »Any survivor could tell a history more true and terrible in its detail, more authentic in its depiction.«⁵³ Ähnliche Positionen ziehen sich durch verschiedene Beschäftigungen mit *Holocaust Oral Histories* und dominieren die Sichtweise auf die Zeugnisse. So hob Lawrence Langer die Intimität und Unmittelbarkeit hervor: »Nothing [...] distracts us from the immediacy and the intimacy of conducting interviews with former victims [...] or watching them on a screen.«⁵⁴ An anderer Stelle wird argumentiert, dass sich eine herkömmliche Quellenkritik der Interviews aus moralischen Erwägungen verbiete. Der Reflex, Zeugnisse von Überlebenden auf ihren strategischen oder ideologischen Gehalt hin zu untersuchen, so Stefan Krankenhagen, müsse aus moralischen und erkenntniskritischen Gründen ausbleiben.⁵⁵

Wenngleich Zeugnisse von Überlebenden nicht unbedingt als primäre Quelle der Information über den Holocaust betrachtet werden (»Survivor

50 Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, 224; Broszat und Friedländer, *Um die Historisierung des Nationalsozialismus. Ein Briefwechsel*, 343; Hilberg, *Politics of Memory*, 133.

51 Hartman, *Learning*, 200.

52 Ebd., 197f.

53 Ebd., 201.

54 Langer, *Ruins*, xiii.

55 Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser* (Köln: Böhlau, 2001), 187.

testimonies do not excel in providing [...] positivistic history«),⁵⁶ so wird ihnen größte Autorität und Authentizität zugesprochen.

Die den Interviews zugeschriebene »medial simulierte Direktheit«⁵⁷ ist jedoch ein Mythos, der die Konventionen verschleiert, denen die Interviews unterworfen sind. Ziel dieser Arbeit war es, durch eine Historisierung der Institutionalisierung und Medialisierung der *Holocaust Oral Histories* einer Überschätzung der Interviews, die zuweilen Formen einer Protosakralisierung annimmt – die Interviews werden als orts- und zeitlose Dokumente angesehen, die einen unerklärlichen Bedeutungsüberschuss generieren –, entgegenzutreten. Es handelt sich bei den *Holocaust Oral Histories* zweifelsohne um faszinierende Zeugnisse, die jedoch innerhalb eines institutionalisierten Rahmens entstanden und sich innerhalb wirkmächtiger Mediendispositive verorten lassen. Ich habe in dieser Arbeit gezeigt, dass es sich bei den *Holocaust Oral Histories* um Dokumente handelt, die zu einem gewissen Grad ihren eigenen Konventionen unterworfen sind, jedoch in Beziehung zu anderen Darstellungen des Holocaust stehen, da die Holocaust-Repräsentation aus einem vielschichtigen Sediment aus Bildern und Diskursen besteht.⁵⁸ *Holocaust Oral Histories* beinhalten Informationen über den Holocaust, die andere Quellen ergänzen können, und sie zeugen von der Zeit ihrer Entstehung. Je nach Erkenntnisinteresse erfordern sie eine andere Fragestellung. Möchte man die Geschichte eines Zwangsarbeiterlagers oder einer Partisanengruppe erforschen, so muss man sie anders befragen, als wenn die Ausformung der Erinnerung im Zentrum des Interesses steht.

Die Fragestellung dieser Untersuchung war, warum die Interviews an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Form entstanden sind und eine so enorme Bedeutung für die Erinnerungskultur entfalten konnten. *Holocaust Oral Histories* sind keine unvermittelten Zeugnisse. Der Kontext ihrer Entstehung wird jedoch häufig vernachlässigt. In dieser Arbeit wurde herausgearbeitet, wie die Interviews dazu beitragen, den Holocaust in bestehende US-amerikanische Narrative einzubinden und in der amerikanischen Erinnerungskultur zu verankern. Dabei wurde stets die Notwendigkeit einer Verortung der Interviews innerhalb historisch spezifischer kultureller Konfigurationen gesehen. Eine grundlegende Forschungsfrage, die dieser Arbeit zugrunde lag, lautete: Wie konnte seit den 1970er Jahren ein Ereignis, das sich mehr als 4.000 Meilen von der amerikanischen Küste entfernt – zum überwiegenden Teil in

⁵⁶ Hartman, Learning, 200.

⁵⁷ Michaelis, Erzählräume, 354.

⁵⁸ Andreas Huyssen, »Monument and Memory in Postmodern Age«, Yale Journal of Criticism 6, Heft 2 (1993), 258.

einem als relativ fremd empfundenen (ostmitteleuropäischen) kulturellen Kontext – zugetragen hat und von dem behauptet wird, dass es sich wegen seiner negativen Dimension jeglicher adäquaten Darstellung entzöge, in das Zentrum der kulturellen und politischen Auseinandersetzungen in den USA schaffen?

Die Fragestellung schließt an die unvermindert andauernden Debatten um eine Amerikanisierung beziehungsweise Universalisierung des Holocaust an. In dieser Diskussion werden die politischen und kulturellen Brüche thematisiert, die den Wandel der Holocaust-Erinnerung erklären können. Das gängige Narrativ lautet hier, dass der Holocaust nach 1945 zunächst in die allgemeine Geschichte des Zweiten Weltkriegs eingebettet wurde, ohne eine herausragende Stellung als paradigmatisch-universelles Ereignis einzunehmen. Erst allmählich – durch die juristische Aufarbeitung (vor allem in Israel), die Veränderungen in der nationalen und internationalen Politik sowie die Arbeit jüdischer Interessenvertretungen und die Erfolge populärer Bücher und Filme – veränderte sich demzufolge die Wahrnehmung des Holocaust. Ausdruck der gesteigerten Bedeutung des Holocaust in den Vereinigten Staaten von Amerika ist das Aufkommen zahlreicher Initiativen seit den 1970er Jahren, die sich mit dem Aufzeichnen von *Holocaust Oral Histories* befassten.

Innerhalb dieser Arbeit wurden diese Zeugnisse jedoch nicht lediglich als Folgeerscheinung eines zunehmenden Interesses an der Geschichte des Holocaust aufgefasst, sondern sie rückten als wichtiges konstituierendes Element für die veränderte Wahrnehmung des Ereignisses in den Mittelpunkt der Untersuchung. Den Interviews wurde somit eine katalysatorische Bedeutung für den Wandel der Holocaust-Erinnerung in den USA zugeschrieben. Es wurde untersucht, wie die Entstehung und der Inhalt dieser Interviews durch kulturelle Tradierungen geprägt wurden und wie sich die Interviews auf die Beurteilung des historischen Ereignisses in der akademischen Bearbeitung, der populärkulturellen Darstellung und der individuellen Erinnerung auswirkten. Unter Zuhilfenahme kulturhistorischer und sozialwissenschaftlicher Theorien wurden die *Holocaust Oral Histories* analysiert. Ein besonderer Fokus lag hierbei auf der Untersuchung der historiographischen, institutionellen, narrativen sowie bildlichen Dimensionen des Holocaust, die die Interviews auf der einen Seite widerspiegeln, andererseits durch die Interviews aber erst konstituiert werden.

Die Ergebnisse lassen sich vermutlich auf andere Länder übertragen. In vielen Staaten Westeuropas transformierte sich die Erinnerungskultur Ende der 1970er Jahre. Die Überlebenden rückten in das Zentrum der Aufmerksamkeit und es wurde begonnen, *Holocaust Oral Histories* aufzunehmen. Die Interviews leisteten ihren Beitrag, den Holocaust in der Er-

innerung zu verankern. Die Vereinigten Staaten von Amerika fungieren durch ihre herausgehobene Bedeutung für die (globale) Erinnerungskultur jedoch als Brennpunkt, an dem sich die Prozesse in besonderer Deutlichkeit nachweisen lassen. Hier gründeten sich die entscheidenden Akteure, die international tätig wurden, hier wurden die massenmedialen und wissenschaftlichen Werke erstellt, die die Erinnerung dominierten, und hier wurden die technischen Voraussetzungen effektiv umgesetzt.

Zur Beschreibung dieser Entwicklungen wurden drei Schwerpunkte gesetzt. Im ersten Teil wurden die Vorbedingungen erörtert, unter denen die Interviews entstanden. Hierzu zählen Veränderungen in der Erinnerungskultur, die seit den 1970er Jahren den Holocaust zu einem zentralen Bestandteil der amerikanischen Kultur werden ließen. Begünstigt wurde diese Entwicklung durch die Möglichkeit, den Holocaust in den amerikanischen Nationalmythos von Erlösung und Versöhnung im Exil einzubinden. Dies war aufgrund ihrer spezifischen Ausgrenzungs-, Verfolgungs- und Gewalterfahrungen für andere Minderheiten, wie beispielsweise die Nachfahren schwarzer Sklaven oder die *Native Americans*, nicht ohne Weiteres zu bewerkstelligen. Neben diesen erinnerungskulturellen Faktoren wurde der Zusammenhang zwischen den videographierten Interviews und den Entwicklungen der Methode *Oral History* aufgezeigt. Es bedurfte einerseits technischer Voraussetzungen, die es ermöglichten, zuverlässig, einfach und kostengünstig die Stimmen und/oder Bilder von Zeitzeugen aufzuzeichnen, sowie einer geschichtswissenschaftlichen Hinwendung zur Kultur- und Alltagsgeschichte, die den Erinnerungen »normaler« Menschen und den Opfern historischer Gewalt einen großen Stellenwert beimaß.

Der zweite Teil nahm zunächst die Entwicklung in den 1980er und 1990er Jahren in den Blick. Anhand der drei dominanten Akteure, dem Fortunoff Video Archive, dem U.S. Holocaust Memorial Museum und der Shoah Foundation, wurde dargelegt, wie die Institutionalisierung von *Holocaust Oral Histories* das Reden der Zeitzeugen über die Vergangenheit organisierte und damit der Erinnerung einen Rahmen gab. Mit ihren aktiven Programmen, die auf die weitestmögliche Verbreitung der *Oral Histories* auf verschiedenen Kanälen in ganz unterschiedlichen Medien setzten, entwickelten sie sich zu äußerst effektiven Katalysatoren der Erinnerung. Ein genauerer Blick auf die drei Akteure zeigt, dass sie aus sehr unterschiedlichen Entstehungskontexten hervorgegangen sind und dennoch in Bezug aufeinander beziehungsweise in Abgrenzung voneinander, in Partnerschaft und Konkurrenz, ein Beziehungs- und Wirkungsgeflecht erzeugten, das sich als disjunktive Ordnung beschreiben lässt, da es einander auszuschließen schien und gleichzeitig eine Einheit formte, die letzten Endes einem sehr ähnlichen Produkt zur Geltung verhalf – den *Holocaust Oral Histories*.

Ein weiterer Teil legt offen, wie die Produktion, Archivierung und Verbreitung der Interviews vonstatten ging. Hier wurde erörtert, wie digitale Technologien die Rezeption der Interviews beeinflusste, und nachgezeichnet, mit welchen Praktiken die Organisationen die Rede der Überlebenden rahmten und institutionalisierten. Die Gemeinsamkeiten der verschiedenen *Oral History*-Archive sind – so ein Ergebnis dieser Arbeit – größer als die Unterschiede, die bereits an anderen Stellen erörtert wurden.⁵⁹ Die zweifelsohne vorhandenen Unterschiede werden jedoch durch die großen Gemeinsamkeiten relativiert. So können sich einzelne Interviews, die innerhalb eines Projektes entstanden, stärker unterscheiden als solche aus verschiedenen Archiven. Hiervon zeugt nicht zuletzt die permanente, durch wechselseitige Wissenstransfers geprägte, gegenseitige Bezugnahme der untersuchten Organisationen.

Der Fokus auf Gemeinsamkeiten, wechselseitige Spiegelungen und Vernetzungen kennzeichnet auch den dritten und letzten Teil dieser Untersuchung. Durch das Aufzeigen diskursiver Formationen wurde das Zusammenspiel unterschiedlicher Medialisierungen bei der Entstehung sowie der narrativen und bildlichen Modellierung der *Holocaust Oral Histories* verdeutlicht und nachgewiesen, dass sowohl die Institutionalisierung wie auch ein Wissensformationen verknüpfendes Mediendispositiv die Rede der Überlebenden ordneten. Überwiegend fikionalisierte filmische Darstellungen des Holocaust wurden *Oral History Interviews* mit Zeitzeugen des Holocaust gegenübergestellt, die sich auf verschiedenen Ebenen spiegelten und bedingten. Diese Untersuchung basierte auf der Annahme, dass diskursive Formationen das Sprechen über und das Abbilden von Vergangenheit beeinflussen. Diskurse bestimmen, welche Erzählungen angemessen erscheinen und welche verfehlt, sie trennen die gelungenen von den gescheiterten, die plausiblen und »sich wie von selbst« ergebenden von den aufgesetzten und konstruierten. Film und Fernsehen beziehungsweise Massenmedien nehmen hierbei eine bedeutsame Rolle ein, die von einer zentralen Ambivalenz geprägt ist. Durch ihre leichte Verfügbarkeit sowie ihre narrative und visuelle Kraft erreichen die Medien durch ihre immense Verbreitung eine große Anzahl von Menschen, deren Denken und Handeln sie beeinflussen. Gleichzeitig gibt es jedoch vehemente Kritik an ihren Produktions-, Verteilungs- und Rezeptionsbedingungen.

Die Miniserie *Holocaust* wie auch die seit 1979 aufgezeichneten Videointerviews haben zusammen ein Narrativ des Holocaust modelliert, das sich als so wirkungsvoll erwiesen hat, dass es noch heute, 35 Jahre später,

59 Siehe beispielsweise Wieviorka, *Era*, 113-125; dies., »The Witness in History«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 392 f.; Rothe, *Popular Trauma Culture*, 35 ff.; Michalis, *Erzählräume*, 218 ff.

in ähnlicher Form reproduziert wird. Der Dreiklang von unbeschwerter Vorkriegszeit als Einleitung, verheerender Kriegszeit als Mittelteil und versöhnlicher Nachkriegszeit als Schlussteil entspricht der klassischen Strukturierung einer Komödie und ist damit konziser, effektiver und kohärenter als beispielsweise die simplen Erlösung-im-Exil-Geschichten früherer *Oral History Interviews* der Wiener E. William Oral History Library (oder auch des Research Institutes for Jewish Immigration), die aus der Katastrophe direkt in die Versöhnung mit der Welt und der Gesellschaft führten. Der Verweis auf diese Modellierung, deren Herausbildung durch einen klaren Bruch in den späten 1970er Jahren gekennzeichnet ist, bedeutet jedoch nicht, dass alle *Holocaust Oral Histories* gleich sind, geschweige denn, dass alle Überlebenden ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Der Holocaust war ein räumlich und zeitlich weit ausgreifendes Ereignis. Es geht lediglich um die generelle Struktur der Erzählung. Die bereits 1953 ausgestrahlte TV-Sendung *This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner* zeigt, dass das amerikanische Narrativ des Holocaust bereits im frühen Fernsehen angelegt war.

Populäre Film- und Fernsehproduktionen haben jedoch nicht lediglich eine eingängige Plotstruktur geschaffen. Sie stehen in einem dialektischen Verhältnis zur *Holocaust Oral History*, sind ohne Interviews mit Zeitzeugen teilweise nicht denkbar, von denen sie Wissen, aber auch Authentizität beziehen. Dies wurde anhand *Schindlers Liste* (1993) erörtert. Die Ergebnisse lassen sich jedoch auch auf andere Produktionen übertragen, beispielsweise Edward Zwicks *Defiance* (2008), dessen Buchvorlage auf *Oral History Interviews* basiert. *Schindlers Liste* präsentierte sich als hochvariabler Katalysator, der Kriegserinnerungen, unterschiedliche Repräsentationen des Holocaust und den Kontext der *Holocaust Oral Histories* miteinander verbunden hat. Das nach der TV-Serie *Holocaust* zweite populärkulturelle Schlüsselereignis der amerikanischen und globalen Holocaust-Erinnerung basiert überwiegend auf Interviews mit Überlebenden. Der Film selbst wurde jedoch dafür kritisiert, dass er die jüdischen Opfer an den Rand der Geschichte drängt und sie als passive und gesichtslose Masse darstellt. Das dialektische Verhältnis zwischen *Schindlers Liste* und *Holocaust Oral Histories* tritt zutage, wenn die Auswirkungen des Films berücksichtigt werden. Er beeinflusste unmittelbar die Gründung der Shoah Foundation, die innerhalb kürzester Zeit zum weltweit größten *Oral History*-Archiv aufstieg und die Wahrnehmung der Holocaust-Überlebenden maßgeblich beeinflusste. *Schindlers Liste* hat darüber hinaus das Sprechen der Überlebenden geprägt. Der Film ist das einzige populärkulturelle Produkt, das in nennenswertem Umfang in den *Holocaust Oral Histories* Erwähnung findet. Er wird von Überlebenden herangezogen, um eigene Erfahrungen zu illustrieren und

ist ein bedeutsamer Ausgangspunkt, um die Veränderungen der Holocaust-Erinnerungskultur herauszuarbeiten.

Seit den späten 1970er Jahren erlangten die Zeugnisse von Überlebenden den Status einer ultimativen Autorität über den Holocaust, die andere Formen der Repräsentation weit hinter sich lassen. Diese Entwicklung ist zu einem beträchtlichen Grad dem dialektischen Verhältnis zwischen den *Holocaust Oral Histories* und den Film- und Fernsehproduktionen geschuldet. Letztere wurden oftmals als Antithese zu den Interviews mit Überlebenden angesehen, bei näherem Hinsehen ergibt sich jedoch ein wesentlich differenzierteres Bild. Film und Fernsehen wirkten an der veränderten Wahrnehmung von Holocaust-Überlebenden mit, sie modellierten das Narrativ des Holocaust, das die *Holocaust Oral Histories* so erfolgreich adaptierten und weiterentwickelten. Vor allem schufen sie die technischen und bildsprachlichen Voraussetzungen.

Darüber hinaus hat sich insbesondere das Fernsehen als originell erwiesen, den Umgang mit Überlebenden-Zeugnissen zu reflektieren und dabei die Rolle des eigenen Mediums kritisch miteinzubeziehen, wie anhand so unterschiedlicher Produktionen wie des Spielfilms *The Memory Thief*, der Kriminalserie *CSI: New York* oder der Sitcom *The Sarah Silverman Program* belegt wurde. Gerade die letzten Werke erheben keinen dezidierten Anspruch, unser kulturelles Erbe zu definieren und zu interpretieren, wie beispielsweise die *Holocaust Oral Histories* oder auch wissenschaftliche Arbeiten. Sie sind jedoch nicht weniger wirkungsvoll, was an ihrer beträchtlichen Verbreitung und Effektivität liegt. Film und Fernsehen sind gewissermaßen in der Lage, die Interviews zu musealisieren, das heißt, auszustellen, aufzubereiten, einzuordnen und zu erklären. Sie geben ihnen eine Rahmung, um ihre Deutung und Rezeption zu ermöglichen. Film und Fernsehen haben die Aufnahmen motiviert, sie haben die technischen Voraussetzungen geliefert und die narrative sowie piktoriale Struktur vorgegeben.

Diese verschiedenen Äußerungen zu diskursiven Formationen zu fassen, macht die sprachliche und bildliche Konstruktion der Wirklichkeit greifbar. Es zeigt, dass das von Überlebenden und anderen Zeitzeugen des Holocaust in *Holocaust Oral Histories* Erzählte einerseits auf ihren persönlichen Erfahrungen basiert, andererseits die Rahmung und narrative Modellierung, die Aufmerksamkeit, die ihrer Erinnerung zuteil wird, und deren Speicherung von den Praktiken der Institutionalisierung und Medialisierung abhängen, die ihrerseits an den Ort und die Zeit ihrer Entstehung gebunden sind. Es ist diese historische Kontextgebundenheit, die die Rede der Überlebenden formte.

Was passiert, wenn das Ende der Zeitzugenschaft tatsächlich erreicht ist?

Das Ende der Zeitzugenschaft war *das* Movens, um *Holocaust Oral Histories* in großem Ausmaß aufzuzeichnen. Seit über 30 Jahren wird dieser Topos bemüht. Teilweise nahm dies die Form einer »Rettungsarchäologie«⁶⁰ an, wie nicht zuletzt der unbeirrte Verweis auf das Ende der Zeitzugenschaft verdeutlicht. Es war jedoch erst dieses Rekurren auf das drohende Ende, das die Ära der Zeitzugen ermöglichte. Durch die Gleichzeitigkeit von Ende und Ära der Zeitzugenschaft konnten die *Holocaust Oral Histories* ihre große Bedeutung für die Erinnerungskultur entfalten.

Die Zeugnisse entstanden als Aufruf zu mehr Toleranz, als Mahnung, weitere Völkermorde zu verhindern, und zur Erziehung nachfolgender Generationen. Sie soll(t)en Holocaust-Leugnern die Stirn bieten, die Ermordeten und die Überlebenden ehren und gleichzeitig den Zeitzugen helfen, ihre traumatischen Erfahrungen zu verarbeiten.⁶¹ Zudem wurde diesen zugesprochen, mit größter Autorität und Authentizität über den Holocaust Auskunft zu geben. Es wurde also sehr viel von den Überlebenden und ihrer technisch konservierten mündlichen Rede erwartet. Die Erwartungen werden nicht geringer. Auch in Zukunft sollen diese Zeugnisse einen authentischen Eindruck von denjenigen Menschen überliefern, die durch schieres Glück oder unfassbare Zähigkeit den Völkermord überlebten. Die Orte, die den *Holocaust Oral Histories* einen zentralen Platz in der Erinnerungskultur sichern und gleichermaßen ihre Komplexität und Sperrigkeit bewahren sollen, werden Museen, Gedenkstätten, Klassenzimmer und zunehmend das Internet sein.

Eine Frage wartet jedoch noch auf Antwort: Was passiert mit den *Holocaust Oral Histories* (und der Erinnerung an den Holocaust), wenn das Ende der Zeitzugenschaft tatsächlich erreicht ist? Wie können die Überlebenden in unserer Erinnerung überleben? Oder, um Oren Baruch Stiers Frage aufzugreifen: »How does one survive survival?«⁶² Können die Interviews den an sie gestellten Einspruch einlösen, das Ende der Zeitzugenschaft zu überwinden, oder überfordert dieses gleichermaßen die Überlebenden im Moment des Redens wie auch die *Oral History Interviews* in ihrem späteren Gebrauch? Hieran zu zweifeln bedeutet nicht, das Vergessen zu begrüßen. Es erinnert lediglich daran, dass sich die Erinnerung nicht planen lässt, sondern stets ein aktives und unvorhersehbares Veränderungspotential besitzt. Möglicherweise wird sich herausstellen, dass die Interviews ihre Wirkung nur in dem Wissen um die Existenz noch lebender Zeitzugen, die

60 Kushner, *Holocaust Testimony*, 276.

61 Greenspan, *Listening*, 211.

62 Stier, *Committed*, 91.

noch in persönlicher Interaktion ausgefragt werden können, entfalten. In der Retrospektive würde dies die Gleichzeitigkeit des Gleichzeitigen⁶³ der Ära und des Endes der Zeitzeugenschaft erklären.

63 In Anlehnung an Achim Landwehr, der das von Historikern geliebte, jedoch Hierarchisierungen implizierende Konzept der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen problematisiert und stattdessen die Anerkennung verschiedener Gleichzeitigkeiten fordert. Achim Landwehr, »Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, *Historische Zeitschrift* 295 (2012).

Dank

Ich habe vielen Menschen zu danken. Mein erster Dank gilt Jürgen Marschukat für seine vertrauensvolle Betreuung meiner Forschung. Als charismatischer Lehrer und Wissenschaftler gab er mir Orientierung und den nötigen Freiraum, amerikanische Kulturgeschichte und Erinnerungskultur zu verbinden. Für Rat und Inspiration danke ich meiner Zweitleserin Stefanie Schüler-Springorum, deren Interesse an meiner Arbeit mich sehr gefreut hat. Großen Dank schulde ich Claudia Kraft, die mir die Werkzeuge für eine kritische Geschichtswissenschaft zeigte und mich bei zahlreichen Forschungsanträgen unterstützte.

Eine Reihe von Institutionen hat die Arbeit finanziell und ideell gefördert. Die Gerda Henkel Stiftung erlaubte mir mit ihrem Promotionsstipendium, unabhängig und konzentriert zu forschen und zu schreiben. Sie hat zudem mit einem großzügigen Druckkostenzuschuss diese Publikation möglich gemacht. Auch der Axel Springer Stiftung bin ich für ihre unbürokratische finanzielle Unterstützung des Buchprojekts zu großem Dank verpflichtet. Die European Holocaust Research Infrastructure ermöglichte mir durch die Teilnahme an Konferenzen, Summer Schools und Workshops die Vernetzung mit vielen Kollegen und hat somit einen wichtigen Anteil an der Entstehung der Arbeit.

Für die sehr angenehme und unkomplizierte Zusammenarbeit, aus der das vorliegende Buch hervorging, danke ich dem Wallstein Verlag, insbesondere dessen Lektorinnen Stefanie Mürbe und Nikola Medenwald.

Unverzichtbar war die Unterstützung und lenkende Hand der Archivre, Bibliothekare und Mitarbeiter des Centers for Jewish History, des Fortunoff Video Archives, des Gratz Colleges, des Los Angeles Museums of the Holocaust, der New York Public Library, der Shoah Foundation, der University of California, Los Angeles, der University of Southern California und des U.S. Holocaust Memorial Museums. Namentlich hervorheben möchte ich Douglas Ballman, Jeff Carter, Donna Casey, Josey Fisher, Joanne Rudolf, Krystal Zabo und Ari Zev.

Dem ständigen Austausch mit meinen Kollegen verdanke ich unzählige Quellen- und Literaturhinweise, Argumente, Kritik und Kommentare sowie die notwendige Bestärkung, auf der richtigen Spur zu sein: Ich danke dem Erfurter Kolloquium für Nordamerikanische Geschichte, insbesondere Robert Fischer, Nora Kreuzenbeck, Nina Mackert, David Möller, Silvan Niedermeier, Michael Quaas, Oliver Schmerbauch und Bryant Simon, den »Tutzingern« Giles Bennett, Olof Bortz und Anna Duensing,

den Graduate Students am Strassler Center for Holocaust and Genocide Studies der Clark University Cristina Adriani, Kim Allar, Emily Dabney, Michael Geheran, Natalya Lazar, Jody Mannings, Ilana Offenberger und Joanna Sliwa sowie den Teilnehmern der AG ZeugInnenschaft am Zentrum Jüdische Studien Berlin-Brandenburg, vor allem Alina Bothe und Andree Michaelis.

Ich danke ferner meinen Freunden Jan Conrad, Christian Gülisch, Johannes Kode, Sarah Kaufmann, Svenja Länder, Johannes Millan, Philipp Sukstorf und Anna Wolter in Berlin. Sie bilden das Umfeld, in dem es sich wirklich gut arbeiten und leben lässt.

Von ganzem Herzen danke ich auch meiner Familie und vor allem meinen Eltern. Ihre Anteilnahme und Fürsorge sind mir eine unermessliche Stütze. Unbeirrt ermutigen sie mich, meinen Weg zu gehen. Mein Vater Martin Taubitz las jedes Wort dieser Arbeit mehrfach – um nicht wenige haben wir ausdauernd gerungen. Als Deutschlehrer-Veteran mit Sprachgefühl und Beharrlichkeit half er mir, den Jargon in (hoffentlich) erträglichen Bahnen zu halten.

Ich danke Vanessa Wozny. Sie macht mich glücklich, sie gibt mir Kraft und Zuversicht.

Das Buch widme ich Emil. Niemand hätte mich stärker motivieren können, die Arbeit am Manuskript abzuschließen. Eine Woche später wurde er geboren.

Abkürzungen

ACLU	American Civil Liberties Union
FVA	Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies
HSFP	Holocaust Survivors Film Project, Vorgänger des Fortunoff Video Archives
LAMOTH	Los Angeles Museum of the Holocaust
NYPL	New York Public Library
SF	USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education
VHA	Visual History Archive, Videoarchiv der Shoah Foundation
UCLA	University of California, Los Angeles
USC	University of Southern California
USHMC	United States Holocaust Memorial Council, Leitendes Gremium des USHMM
USHMM	United States Holocaust Memorial Museum

Quellen und Literatur

Archivquellen

*Fortunoff Video Archive For Holocaust Testimonies,
Yale University, New Haven*

- HVT-1, Eva B., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 2. Mai 1979.
HVT-5, Renée G., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 16. März 1980.
HVT-9, William R., Interviewerin Laurel Vlock, 06. Aug. 1979.
HVT-20, Leon G., Interviewerin Laurel Vlock, 15. Juli 1979.
HVT-30, Frank S., Interviewerin Laurel Vlock, 16. Febr. 1980.
HVT-34, Rosalie W. und Jolly Z., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock.
8. Aug. 1979.
HVT-152, Menachem S., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 15. Okt. 1979.
HVT-206, Bessie und Jacob K., Interviewerin Laurel Vlock, 20. Mai 1983.
HVT-220, Jolly Z., Interviewer Dori Laub und Laurel Vlock, 18. Jan. 1983.
HVT-403, Selene B., Interviewer Ruby Bubis und Erika Jacoby, 6. März 1983.
HVT-538, Norman L., Interviewer Allen M. Siegel und Sondra Kraff, 3. März
1984.
HVT-972, Jolly Z., Interviewer Lawrence Langer und Dori Laub, 12. Jan. 1988.
HVT-1101, Eva B., Interviewer Lawrence Langer und Dori Laub, 30. Apr. 1988.

Internal Archives

Joanne W. Rudoff, Stephen Naron, Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, 1981-2011, Languages of Testimonies.

Leo Baeck Institute, New York

MF 575 AR 3748, Herbert Strauss, Columbia University

New York Public Library, Dorot Jewish Division

- American Jewish Committee, William E. Wiener Oral History Library, Holocaust Survivors Project.
P (Oral Histories Box 175 no. 5)
Paul Spector, Interviewer R. M. Shapiro, Transkription, 24. März 1974.
P (Oral Histories Box 179 no. 4).
Sam Burke, Interviewerin Bea Stadtler, Transkription, 2. Nov. 1974.
P (Oral Histories Box 182 no. 3).
Marta Feuchtwanger, Interviewer Stephen Lesser, Transkription, 8. Nov. 1974
u. 12. Mai 1975.

*University of California, Los Angeles, Charles E. Young Research Library,
Department of Special Collections*

David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Box 1.

David Pablo Boder Papers (Collection 1238), Box 2.

United States Holocaust Memorial Museum, Washington, D. C.

Collections Department, Oral History Interviews

RG-50.030*0002, Rita Kerner Hilton, Interviewer nicht bekannt,¹ 12. Aug. 1994.

RG-50.030*0003 Agnes Mandle Adachi, Interviewerin Linda Gordon Kuzmack,
29. Nov. 1990.

RG-50.030*0022, Michael Bernath, 22. März 1990.

RG-50.030*0023, Kate Bernath, 22. März 1990.

RG-50.030*0063, Robert Mills Donihi, 24. März 1994.

RG-50.030*0088, Israel Gruzin, 30. Juni 1994.

RG-50.030*0095, Ernest Heppner, Interviewer Martin Smith, 10. Mai 1989.

RG-50.030*0226, Karl Stojka, 29. Apr. 1994.

RG-50.030*0303, Fela Warschau, 9. Febr. 1995.

RG-50.030*0387, Stefan Czyzweski, 8. Apr. 1998.

RG-50.030*0408, John Dolibois, 11. Mai 2000.

RG-50.030*0427, Anna Ware, 1. Apr. 1995.

RG-50.030*0466, Sylvia Green, 11. Jan. 1996.

RG-50.030*0459, George Kadar, 24. Apr. 2000.

RG-50.030*0508, Joseph Gurwin, Interviewerin Joan Ringelheim 1. Aug. 2006.

RG-50.030*0513, Sarah Zelazny, Interviewerin Joan Ringelheim, 20. Febr. 2007.

RG-50.030*0519, Asa Shapiro, 7. Juli 2007.

RG-50.106*0162, Peretz Milbauer, 20. Febr. 1990.

RG-50.106*0172, Louise Lawrence-Israels, 13. Dez. 2007.

RG-50.042*0022, Leopold Page, 11. März 1992.

RG-50.549.02*0007, Mike Vogel, Interviewer Dan Gediman, 10. Juli 1997.

RG-50.562*0001, Jack Bass, 17. Okt. 2003.

RG-50.562*0002, Alan Kalish, 24. Okt. 2003.

RG-50.562*0003, Edith Zierer, 12. Juni 2003.

RG-50.562*0004, Janine Oberrotman, 30. März 2004.

RG-50.562*0005, Mark Moskovitz, 4. Okt. 2004.

RG-50.562*0006, Jack Unikoski und Georges Kestenberg, 10. Sept. 2004.

RG-50.562*0007, Adam Krakowski, 12. Juli 2005.

RG-50.562*0008, Joseph Rosbach, 27. Dez. 2004.

RG-50.562*0009, Avraham Kimmelman, 31. Dez. 2004, 7. Jan. 2005 u. 6. Mai
2005.

RG-50.562*0010, Gert Silver, 30. März 2006.

1 Werden in folgenden Interview-Signaturen des USHMM die Interviewer nicht aufgeführt, so sind diese namentlich nicht erwähnt.

Institutional Archives

- 1997, Non Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, Box 26 of 36.
 1998-011, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum
 1987-1997, Non-Monetary Gold – Oral History, Fortunoff, Box 26 of 36.
 1998-011, Research Institute, Subject Files of the Director Michael Berenbaum
 1987-1997, Special Exhibitions Report – Terezin Childrens Art, Box 33 of 36.
 1998-029.1, Office of the Director, Walter Reich's Subject Files, Sachsenhausen –
 Swiss Gold Issue (1 of 2), Box 10 of 12.
 1998-030, Oral History Department: Correspondence of the Acting Director –
 Holly Snyder 1991-1992, Box 1.
 1998-038.2, Exhibition Department: Raye Farr's Records RE: The Segment De-
 velopment of the Permanent Exhibition, 1990-1994, New Releases – Outside
 Historians, Box 13.
 2004-097, Oral History Department: Records Relating to Developing the
 »Voices From Auschwitz« Audio Theater, 1991-1993, Box 1.

Internal Documents

Collections List, RG-50, Oral History collections.

*USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education,
 Los Angeles*

Visual History Archive

- 107, Gottfried Bloch, Interviewerin Dana Schwartz, 23. Sept. 1994.
 1026, Rachmil Hakman, Interviewerin Ellen Baskin, 16. Febr. 1995.
 1400, Leslie Aigner, Interviewerin Merle Goldberg, 12. März 1995.
 1568, Sam Steinberg, Interviewerin Carol Stulberg, 27. März 1995.
 3519, Frank Reiss, Interviewerin Amy Friedman, 27. Juni 1995.
 3638, John Armer, Interviewer Daniel Katz, 29. Juni 1995.
 7093, Trude Levi, Interviewerin Sharon Tyler, 7. Dez. 1995.
 14139, Sia Hertsberg, Interviewerin Joy Goldman, 12. Apr. 1996.
 14156, Fred Wolf, Interviewerin Robin Rundle, 14. Apr. 1996.
 14894, Dana Schwartz, Interviewerin Renée Firestone, 7. Mai 1996.
 17135, Freddy Diament, Interviewerin Dana Schwartz, 21. Juli 1996.
 24365, Ritta Silberstein, Interviewerin Helen Schneeberg, 20. Dez. 1996.
 28833, Chaim Fuks [Harry Fox], Interviewerin Susan Fransman, 25. Febr. 1997.
 29464, Sam Burke, Interviewerin Rose Gelbhart, 20. Mai 1997.
 35935, Rudy Kennedy, Interviewerin Shirley Murgraff, 18. Nov. 1997.
 43856, Sara Lumer, Interviewerin Betty Levinson, 29. Juni 1998.
 51745, Lidia Budgor, Interviewerin Renée Firestone, 2. Sept. 2001.

Internal Archives

Brief von Yehuda Bauer an Michael Nutkiewicz, 26. Jan. 1996.

Darlene Basch, Interviewer training: methodology and introduction / VHS, Media ID: ALTO2973.

Interviewer Training: At the Interview / VHS, Media ID: ALTO3102.

Interviewer Training: The Paperwork Process / VHS, Media ID: ALTO2948.

Legacy of Schindler's List: Today Show Report / VHS, USC Shoah Foundation, Internal Archive, Media ID: ALTO3510.

Survivors of the Shoah Visual History Foundation Regional Offices.

Testimonies Recorded.

YIVO Institute for Jewish Research, New York

15/09824, News from William E. Wiener Oral History Library, Vol. 1, Heft 1, Apr. 1977.

15/09824, News from William E. Wiener Oral History Library, Vol. 1, Heft 2, Winter 1977-78.

Expertengespräche

Brooks, Crispin, Kurator, Gespräch mit dem Autor am 20. Nov. 2012, Los Angeles, University of Southern California.

Carter, Jeffrey, Archivar, Gespräch mit dem Autor am 7. Nov. 2012 in Washington, D. C., U. S. Holocaust Memorial Museum.

Casey, Donna, Archivarin, Gespräch mit dem Autor am 29. März 2013, Los Angeles, University of Southern California.

Fischer, Josey G., Archivarin, Gespräch mit dem Autor am 19. März 2013, Philadelphia, Gratz College.

Guthrie, Neil, Direktor des Oral History Departments, Gespräch mit dem Autor am 2. Mai 2012 in London, Wiener Library.

Rudof, Joanne, Archivarin, E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 23. Jan. 2013.

Zev, Ari, Verwaltungsdirektor, Gespräch mit dem Autor, 20. Nov. 2012, Los Angeles, University of Southern California.

Publizierte Quellen und Literatur

- Agamben, Giorgio. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, übersetzt von Stefan Mohnhardt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Allison, Fred H. »Remembering a Vietnam War Fight. Changing Perspectives over Time«, *The Oral History Review* 31, Heft 2 (2004), 69-83.
- American Jewish Committee. *The Eichmann Case in the American Press*, New York: Institute of Human Relations Press, 1962.
- Ankersmit, Frank R. »Hayden White's Appeal to the Historians«, *History and Theory* 37, Heft 2 (1998), 182-193.
- Anti Defamation League. »Yehuda Bauer, Portrait of an Historian«, *Dimensions Online. A Journal of Holocaust Studies* 18, Heft 1 (Herbst 2004), http://archive.adl.org/education/dimensions_18_1/portrait.asp (1. Nov. 2015).
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: The Viking Press, 1963.
- Arie-Erez, Sigal. *Seizing the Middle Ground. The New Role of the Archivist. A Perspective from Yad Vashem*, Konferenz. Preserving Survivors Memories, Berlin 2012, http://www.preserving-survivors-memories.org/media/presentations/Sigal_Arie_Erez.pdf?1355229918 (1. Nov. 2015).
- Assmann, Aleida. *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur?*, Wien: Picus-Verlag, 2012.
- »The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community«, in: Aleida Assmann und Conrad Sebastian (Hg.), *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, 79-118.
 - »Vier Grundtypen von Zeugenschaft«, in: Michael Elm und Gottfried Kößler (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2007, 33-51.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1999.
- Avisar, Ilan. »Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory«, in: Alvin H. Rosenfeld (Hg.), *Thinking About the Holocaust. After Half a Century*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, 39-58.
- *Screening the Holocaust. Cinema's Image of the Unimaginable*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Baer, Alejandro. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.
- Ball, Karyn. »For and Against the Bilderverbot. The Rhetoric of Unrepresentability and Remediated Authenticity in the German reception of Steven Spielberg's Schindler's List«, in: David Bathrick, Brad Prager und Michael D. Richardson (Hg.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, Rochester: Camden House, 2008, 162-184.
- Ball-Kaduri, Kurt Jakob. »Evidence of Witness, Its Value and Limitations«, *Yad Vashem Studies* 3 (1959), 79-90.

- Ballinger, Pamela. »The Culture of Survivors. Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory«, *History and Memory* 10, Heft 1 (1998), 99-132.
- Bar-On, Zvi und Dov Levin. »Problems Relating to a Questionnaire on the Holocaust«, *Yad Vashem Studies* 3 (1959), 91-117.
- Baranowski, Daniel (Hg.), *Ich bin die Stimme der sechs Millionen. Das Videoarchiv im Ort der Information*. Berlin: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2009.
- Baron, Lawrence. »Film«, in: Peter Hayes und John K. Roth (Hg.), *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*, Oxford: Oxford University Press, 2010, 444-460.
- Bartov, Omer. »Setting the Record Straight«, *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* (Frühjahr 2011), 24 ff.
- Bauer, Yehuda. »Against Mystification. The Holocaust as a Historical Phenomenon«, in: Yehuda Bauer (Hg.), *The Holocaust in Historical Perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1978, 98-117.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*, Cambridge; Maldon: Polity Press, 1989.
- Baumgart, Franzjörg. »Die verborgenen Mechanismen der Macht. Pierre Bourdieu«, in: Franzjörg Baumgart (Hg.), *Theorien der Sozialisation*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1997, 198-205.
- Benzaquin, Paul. *Holocaust! The Shocking Story of the Boston Coconut Grove Fire*, New York: Holt, 1959.
- Berdahl, Daphne. »Voices at the Wall. Discourses of Self, History and National Identity at the Vietnam Veterans Memorial«, *History and Memory* 6, Heft 2 (1994), 88-124.
- Berenbaum, Michael. »Survivors as Teachers«, in: Bruce Zuckerman, Zeev Garber, Jeremy Schoenberg und Lisa Ansell (Hg.), *The Impact of the Holocaust in America. The Jewish Role in American Life*, West Lafayette: Purdue University Press, 2008, 31-62.
- *The World Must Know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston: Little, Brown and Company, 1993.
- Berger, Peter L. und Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York: Anchor Books, 1966.
- Bergman, Eleonora. »Early Accounts of Survivors. The Records of the Central Jewish Historical Commission at the Jewish Historical Institute in Warsaw«, in: Rebecca Boehling, Susanne Urban und René Bienert (Hg.), *Freilegungen. Überlebende, Erinnerungen, Transformationen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 138-151.
- Berkhoff, Karel C. *The Holocaust in Ukraine*, EHRI Summer School: Tutzing 2013.
- Bertaux, Daniel und Isabelle Bertaux-Wiame. »Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis«, in: Lutz Niethammer (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, 108-122.
- Bettelheim, Bruno. *Surviving and Other Essays*, New York: Knopf, 1979.

- Beyrak, Nathan. »To Rescue the Individual Out of the Mass Number. Intimacy as a Central Concept in Oral History«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995, 137-147.
- Biagioli, Mario. »Science, Modernity, and the Final Solution«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, 185-205.
- Bigart, Homer. »Trial of Eichmann Opens Before Israeli Tribunal«, *New York Times* (11. Apr. 1961), I u. 14.
- Bigsby, Christopher. *Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Blair, Tony. *A Journey*, London: Random House, 2010.
- Blasberg, Cornelia. »Nein, ich gehe nicht zurück«. *Zur Zeitstruktur von Zeugnissen im Videointerview und in aktuellen Romanen (Perlman, Haenel, Mendelsohn)*, Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen, Freie Universität Berlin 2014.
- Blikstein, Izidoro. »Mémoire, discours et réalité. analyse sémiotiques des témoignages des survivants de la Shoah résidents au Brésil«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995, 205-211.
- Blumenthal, Ralph. »To Point, Click and Never Forget«, *New York Times* (13. Jan. 2001), B11 u. B16.
- Bodenstab, Johanna. »And this was the last time I had the bundle«. *Trauma und die Relativierung der Ich-Instanz im Videozeugnis von Bessie K* Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen, Freie Universität Berlin 2014.
- »Voices from the Past. The David Boder Archive and the Archiv der Erinnerung. Report on an Interdisciplinary Symposium in Berlin«, *International Journal on the Audio-Visual Testimony* 14 (2008), 117-128.
- Boder, David P. *The Displaced People of Europe. Preliminary Notes on a Psychological and Anthropological Study*, Chicago: Illinois Institute of Technology and the Psychological Museum, 1947.
- *I Did Not Interview the Dead*, Urbana: University of Illinois Press, 1949.
 - »The Impact of Catastrophe. I. Assessment and Evaluation«, *Journal of Psychology. Interdisciplinary and Applied* 38 (1954), 3-50.
 - *Topical Autobiographies of Displaced People Recorded Verbatim in Displaced Persons Camps, with a Psychological and Anthropological Analysis*, Chicago; Los Angeles 1950-1957.
 - *Die Toten habe ich nicht befragt*. Hrsg. von Julia Faisst, Alan Rosen und Werner Sollors, Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg, 2011.
- »Book by Green Seen as Help to Israel's Lobby«. *American Examiner – Jewish Week*, 30. Apr. 1978.
- Bösch, Frank. »Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von Holocaust zu Der Untergang«, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 55, Heft 1 (2007), 1-32.

- »Umbrüche in die Gegenwart. Globale Ereignisse und Krisenreaktionen um 1979«, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online Ausgabe* 9, Heft 1 (2012), <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Boesch-1-2012> (1. Nov. 2015).
- »Zweierlei Krisendeutungen. Amerikanische und bundesdeutsche Perspektivierungen der 1970er Jahre«, *Neue Politische Literatur* 2 (2013), 217-230.
- Bourdieu, Pierre. »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: Franzjörg Baumgart (Hg.), *Theorien der Sozialisation*, Bad Heilbronn: Klinkhardt, 1997, 217-231.
- Boyne, Walter J. *The Two O'Clock War. The 1973 Yom Kippur Conflict an the Air-lift that Saved Israel*, New York: Thomas Dunne Books, 2002.
- Brecher, Elinor J. *Schindler's Legacy. True Stories of the Survivors*, London: Hodder and Stoughton, 1994.
- Broder, Henryk M. »Indiana Jones in Auschwitz«. *Der Spiegel*, 1999, 246-264.
- Brooks, Crispin. »Visual History Archive Interviews on the Holocaust in Ukraine«, in: Center for Advanced Holocaust Studies (Hg.), *The Holocaust in Ukraine. New Sources and Perspectives*, Washington, DC: U. S. Holocaust Memorial Museum, 2013, 17-62.
- Broszat, Martin und Saul Friedländer. »Um die Historisierung des Nationalsozialismus. Ein Briefwechsel«, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 36, Heft 2 (1988), 339-372.
- Browning, Christopher. *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York: HarperCollins, 1992.
- »Remembering Survival«, *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* (Frühjahr 2011), 18f.
- *Remembering Survival. Inside a Nazi Slave Labor Camp*, New York: Norton, 2010.
- »Reply to Daniel Fulda«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 151-164.
- Brubaker, Rogers und Frederick Cooper. »Beyond Identity«, *Theory and Society* 29, Heft 1 (2000), 1-47.
- Brüning, Christina. »Tagungsbericht Preserving Survivors' Memories. 20. II. 2012-22. II. 2012, Berlin«, *H-Soz-u-Kult* (2013), <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4737> (1. Nov. 2015).
- Bührmann, Andrea und Werner Schneider. *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008.
- Burck, Charlotte. »Language and Narrative«, in: Renos K. Papadopolous und John Byng-Hall (Hg.), *Multiple Voices*, London: Duckworth, 1997, 16-41.
- Burke, Peter. »Geschichte als soziales Gedächtnis«, in: Dietrich Harth und Aleida Assmann (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M., 1991, 289-304.
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übersetzt von Karin Wördemann, Berlin: Berlin Verlag, 1995 [engl. 1993].
- Butsch, Richard. »Five Decades and Three Hundred Sitcoms About Class and

- Gender«, in: Gary Edgerton und Brian Rose (Hg.), *Thinking Outside the Box. A Contemporary Genre Television Reader*, Lexington: University Press of Kentucky, 2005, III-135.
- Carter, Jimmy. *30th Anniversary of the State of Israel Remarks of the President and Prime Minister Menachem Begin at a White House Reception* 1. Mai 1978, <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=30730> (1. Nov. 2015).
- *University of Notre Dame – Address at Commencement Exercises at the University*, 22. Mai 1977, <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=7552> (1. Nov. 2015).
- Catsoulis, Jeannette. »The Filling of an Empty Soul«, *New York Times* (9. Mai 2008), E12.
- Celan, Paul. *Mohn und Gedächtnis. Gedichte*, München: DVA, 2012.
- Cesarani, David und Eric J. Sundquist (Hg.), *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*. London: Routledge, 2012.
- Classen, Christoph. »Balanced Truth. Steven Spielberg’s Schindler’s List Among History, Memory, and Popular Culture«, *History and Theory* 47 (2009), 77-102.
- »Die Mühen der Meta-Ebene. Selbstreflexionen einer Profession auf schwankendem Grund«, *Eine Tagung des Zentrums für Zeithistorische Forschung in Potsdam*, 30. und 31. März 2001, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=33> (1. Nov. 2015).
- Cohen, Boaz. »Rachel Auerbach, Yad Vashem, and Israeli Holocaust Memory«, *Polin* 20 (2007), 197-221.
- Cole, Tim. *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York: Routledge, 1999.
- »Columbia Center for Oral History«. Columbia University Libraries, <http://library.columbia.edu/indiv/ccoh.html> (1. Nov. 2015).
- Cornelißen, Christoph. »Die Nationalität von Erinnerungskulturen als ein gesamteuropäisches Phänomen«, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 62, Heft 1/2 (2011), 5-16.
- »Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven«, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54, Heft 10 (2003), 548-563.
- Cory, Mark E. »Some Reflections on NBC’s Film Holocaust«, *The German Quarterly* 53, Heft 4 (1980), 444-451.
- Cowan, Louis G., Milton E. Krents und Helen Epstein. *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities*, New York 1977.
- Crowe, David M. *Oskar Schindler. Die Biographie*, übersetzt von Klaus Binder und Bernd Leineweber, Frankfurt a. M.: Eichborn Berlin, 2006 [engl. 2004].
- Cryslar, Greg und Abidin Kusno. »Angels in the Temple. The Aesthetic Construction of Citizenship at the United States Holocaust Memorial Museum«, *Art Journal* 56, Heft 1 (1997), 52-64.
- Dalin, David G. »Jews, Nazis, and Civil Liberties«, in: *American Jewish Year Book 1980*, New York: American Jewish Committee, 1980, 3-28.

- Dawidowicz, Lucy. *The Holocaust and the Historians*, Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- *The War Against the Jews*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.
- De Jong, Steffi. »Im Spiegel der Geschichten. Objekte und Zeitzeugenvideos in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs«, *WerkstattGeschichte* 62 (2013), 18-40.
- DellaPergola, Sergio. »Jewish Shoah Survivors. Neediness Assessment and Resource Allocation«, in: Dalia Ofer, Françoise S. Ouzan und Judy Tydor Baumel-Schwartz (Hg.), *Holocaust Survivors. Resettlement, Memories, Identities*, New York, Oxford: Berghahn Books, 2012, 293-314.
- *Review of Relevant Demographic Information on World Jewry*, Jerusalem: The International Commission on Holocaust Era Insurance Claims, 2003.
- Des Pres, Terrence. *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Di Lorenzo, Giovanni. »Auschwitz erlaubt keine Rührung. Fragt mich jetzt! Interview mit einer Überlebenden«, *Die Zeit* 19 (30. Apr. 2014), 11-14.
- Diamond, Sander A. »Holocaust Film's Impact on Americans«, *Patterns of Prejudice* 12, Heft 4 (1978), 1-19.
- Diner, Hasia R. *We Remember with Reverence and Love. American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust 1945-1962*, New York: New York University Press, 2009.
- Doerr, Karin. »Words of Fear, Fear of Words. Language Memories of Holocaust Survivors«, *Explorations in Anthropology* 9, Heft 1 (2009), 47-57.
- Doll, Mary Aswell. »Portraits of Anti-Semites«, in: Marla Morris und John A. Weaver (Hg.), *Difficult Memories. Talk in a (Post) Holocaust Era*, New York: Peter Lang, 2002, 191-208.
- Donelson, Judith E. *The Holocaust in American Film*, Syracuse: Syracuse University Press, 2002.
- »Holocaust Revisited. A Catalyst for Memory or Trivialization?«, *Annals of the American Academy of Political and Social Science, The Holocaust. Remembering for the Future* 548 (1996), 70-77.
- Doran, Robert (Hg.), *Philosophy of History After Hayden White*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Douglas, Lawrence. *The Memory of Judgment. Making the Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven: Yale University Press, 2001.
- Dubner, Stephen J. »Steven the Good«, in: Lester D. Friedman und Brent Notbohm (Hg.), *Steven Spielberg. Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 223-242.
- Dundjerski, Marina. »Watching Spielberg's List«. *The Chronicle of Philanthropy*, 16. Nov. 1995, 8-18.
- Ebbrecht, Tobias. »Überlebenswege. Audiovisuelle Überlebendenzeugnisse in der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem«, in: Rebecca Boehling, Susanne Urban und René Bienert (Hg.), *Freilegungen. Überlebende, Erinnerungen, Transformationen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 329-342.
- Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- Eliach, Yaffa. »Discussion«, in: Yisrael Gutman und Avital Saf (Hg.), *The Nazi Concentration Camps. Proceedings of the Fourth Yad Vashem International Historical Conference, Jerusalem, January 1980*, Jerusalem: Yad Vashem, 1984, 715-717.
- Elliott, Stuart. »Ford Will Travel Hight Road with Adless ›Schindler's List‹«, *New York Times* (21. Febr. 1997), D1 u. D4.
- Elm, Michael. *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin: Metropol, 2008.
- Engelhardt, Isabelle. *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, DC*, Brüssel: Peter Lang, 2002.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2005.
- Evans, Richard J. *In Defense of History*, London: Granta, 1997.
- Ezrahi, Sidra DeKoven. *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, Chicago: The University of Chicago Press 1980.
- Feinberg, Stephen und Samuel Totten. »Steven Spielberg. A Social Education Interview«, *Social Education* 59, Heft 6 (1995), 365-366.
- Feinstein, Margarete Myers. *Holocaust Survivors in Postwar Germany, 1945-1957*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010.
- Felman, Shoshana. »Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching«, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992, 1-56.
- »Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns Shoah«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 173-193.
- Finkelstein, Norman G. *The Holocaust Industry. Reflections On the Exploitation of Jewish Suffering*, London: Verso, 2000.
- Fisher, Marc. »Fragments of Memory«. *Washington Post*, 7. Apr. 1998.
- Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies. *About the Archive. Affiliate Projects*, New Haven: Yale University Library, 2012, <http://www.library.yale.edu/testimonies/about> (1. Nov. 2015).
- *About the Archive. Introduction*, New Haven: Yale University Library, 2012, <http://www.library.yale.edu/testimonies/about> (1. Nov. 2015).
- *Guide to Yale University Library Video Testimonies / Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, New York: Garland Publishing, 1990.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981 [frz. 1969].
- »Michel Foucault erklärt sein jüngstes Buch, Gespräch mit J.-J. Brochier«, in: Michel Foucault (Hg.), *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits – Band I, 1954-1969*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- *Die Ordnung der Dinge. eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 [frz. 1966].
- *Die Ordnung des Diskurses* übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998 [frz. 1970].
- »Subjekt und Macht«, in: Daniel Defert und François Ewald (Hg.), *Michel*

- Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, 269-294.
- *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Band I, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983 [frz. 1976].
- Fox, Eric David. *Signs of Memory. A Semiotic Phenomenology of the United States Holocaust Memorial Museum*, Carbondale: Diss. Southern Illinois University, 1998.
- Frank, Anne. *The Diary of a Young Girl*, übersetzt von B. M. Mooyart-Doubleday, New York: Doubleday, 1952.
- Frank, Thomas. *New Consensus for Old. Cultural Studies from Left to Right*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002.
- Franklin, Ruth. »A Story for You. Thomas Keneally, Steven Spielberg«, in: Ruth Franklin (Hg.), *A Thousand Darkness. Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2011, 143-161.
- Freed, James Ingo. »The United States Holocaust Memorial Museum«, *Assemblage* 9 (1989), 58-79.
- Frei, Norbert. »Vorwort«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 9 f.
- Friedländer, Saul. »Eine integrierte Geschichte des Holocaust«, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 14-15, Heft 7-14 (2007).
- »Introduction«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, 1-21.
- *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- *Nazi Germany and the Jews. The Years of Persecution, 1933-1939*, New York: HarperCollins, 1997.
- (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- *The Years of Extermination. Nazi Germany and the Jews, 1939-1945*, New York: HarperCollins, 2007.
- Friedman, Jeanette. »Steven Spielberg. Partner in History«, *Lifestyles* 5757 (1997), 19-23.
- Fritz Bauer Institut. *Cinematographie des Holocaust* 2012, <http://www.cine-holocaust.de> (1. Nov. 2015).
- Frye, Northrop. *Anatomy of Critics. Four Essays With a Foreword by Harold Bloom*, Princeton: Princeton University Press, 1990 [1957].
- Fujimaki, Mitsuhiro. *Collective Memory of the Holocaust in America. A Rhetorical Analysis of the United States Holocaust Memorial Museum*, Iowa City: Diss. University of Iowa, 2004.
- Gallagher, Edward J. *The Vietnam Wall Controversy*: Lehigh University Digital Library, <http://digital.lib.lehigh.edu/trial/vietnam/14/1982/> (1. Nov. 2015).
- Garber, Zeev und Bruce Zuckerman. »Why do they call the Holocaust The Holocaust. An Inquiry into the Psychology of Labels«, *Modern Judaism* 2 (1989), 197-211.

- Gates Jr., Henry Louis. »Not Gone With the Wind. Voices of Slavery«, *New York Times* (9. Febr. 2003), AR1 u. AR8.
- Gelbin, Cathy und Eva Lezzi. »Examination of the Conditions of Access to the Stored Audiovisual Documents«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*, Brüssel, 1996, 201-204.
- »Geoffrey Hartman, interviewed by Xie Qiong«. *Cambridge Literary Review* II, Heft 5 (2011), 153-174.
- Gibson, James L. und Richard D. Bingham. »Skokie, Nazis, and the Elitist Theory of Democracy«, *The Western Political Quarterly* 37, Heft 1 (1984), 32-47.
- Ginzburg, Carlo. »Beweis, Gedächtnis, Vergessen«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001), 50-60.
- »Just One Witness«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, 82-96.
- *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, übersetzt von Wolfgang Kaiser, Berlin: Wagenbach, 2001.
- Glaser, Barney G. und Anselm L. Strauss. *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, New Brunswick; London: Aldine, 2006 [1967].
- Glowacka, Dorota. *Disappearing Traces. Holocaust Testimonials, Ethics, and Aesthetics*, Seattle; London: University of Washington Press, 2012.
- Gold, Trudy, Rudy Kennedy, Trude Levi und Frank Reiss. »The Survivors' Right to Reply«, in: Toby Haggith und Joanna Newman (Hg.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*, London: Wallflower, 2005, 243-256.
- Goldberg, Amos. »Forum. On Saul Friedländer's The Years of Extermination. 2. The Victim's Voice and Melodramatic Aesthetics in History«, *History and Theory* 48 (2009), 220-237.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Hitler's Willing Executioners*, New York: Knopf, 1996.
- Gotthardt-Strage, Alberta. »Archive of Memory. Videographic Testimonies of Survivors of the Shoah in Germany«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*, Brüssel, 1996, 108-119.
- »Capturing History on Tape. A Lasting Memorial«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995, 97-116.
- Gourevitch, Philip. »A Dissent on ›Schindler's List‹«, *Commentary* 97, Heft 2 (1994), 49-52.
- Green, Gerald. *Holocaust. Endlösung*, übersetzt von Helmut Kossodo, Bayreuth: Hestia-Verlag, 1979 [engl. 1978].
- »A Wreath on the Graves of the Six Million«, *TV Guide* (15. Apr. 1978), 4-8.

- Greene, Joshua M. und Shiva Kumar (Hg.), *Witness. Voices from the Holocaust*. New York: Simon & Schuster, 2001.
- Greenspan, Henry. »The Awakening of Memory. Survivor Testimony in the First Years after the Holocaust and Today«, *Monna and Otto Weinmann Lecture Series, U.S. Holocaust Memorial Museum* (2000).
- *On Listening to Holocaust Survivors. Beyond Testimony*, St. Paul: Paragon House, 2010.
- Griswold, Charles L. und Stephen S. Griswold. »The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall. Philosophical Thoughts on Political Iconography«, *Critical Inquiry* 12, Heft 4 (1986), 688-719.
- Gustman, Sam. »Preserving Memories Byte by Byte«, *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* (Herbst 2010), 30 f.
- Guthrie, Neal. *Translation and Access to the USHMM's Witnesses, Collaborators, and Perpetrators Oral Testimony Project*, Truth and Witness. An International Workshop on Holocaust Testimonies, Wiener Library, London 2012.
- »United States Holocaust Memorial Museum International Database of Oral History Testimonies«, (2013), <http://www.ehri-project.eu/drupal/international-database-oral-history> (1. Nov. 2015).
- Haenel, Yannick. *Jan Karski*, Paris: Gallimard, 2009.
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übersetzt von Lutz Geldsetzer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985 [frz. 1925].
- *Das kollektive Gedächtnis*, übersetzt von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985 [frz. 1950].
- *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte, étude de mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France, 1941.
- Hansen, Miriam Bratu. »Schindler's List is not Shoah. The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory«, *Critical Inquiry* 22, Heft 2 (1996), 292-312.
- Hartman, Geoffrey. »About the Yale Archive«, in: Joshua M. Greene und Shiva Kumar (Hg.), *Witness. Voices from the Holocaust*, New York: Simon & Schuster, 2001, 251-255.
- »The Archive in the 1990's«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), *Newsletter*, New Haven, 1990.
- »Beginning the Second Phase«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), *Newsletter* New Haven, 2000.
- »The Cinema Animal«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, 61-76.
- »The Crucial Years«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), *Newsletter*, New Haven, 1992.
- »General Discussion. The Diversity of the Audiovisual Projects. Differences and Convergences«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*, Brüssel, 1996, 133 f.

- »General Discussion. The Right of the Survivors to Supervise the Future Use of the Documents«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*, Brüssel, 1996, 141 f.
 - *The Geoffrey Hartman Reader*. hrsg. von Geoffrey Hartman und Daniel T. O'Hara, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
 - »The Humanities of Testimony. An Introduction«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 249-260.
 - »Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 35-52.
 - *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1999.
 - »Learning from Survivors. The Yale Testimony Project«, *Holocaust and Genocide Studies* 9, Heft 2 (1995), 192-207.
 - »The Longest Shadow. In Memory of Dorothy de Rothschild«, *The Yale Review* 78, Heft 3 (1988), 485-496.
 - »Preserving the Personal Story. The Role of Video Documentation«, in: Marcia Littell, Richard Libowitz und E. B. Rosen (Hg.), *The Holocaust Forty Years After*, Lewiston: Edwin Mellen, 1989, 53-60.
 - »Report of the Advisor«, in: Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale (Hg.), *Newsletter*, New Haven, 1985.
 - *Scars of the Spirit. The Struggle Against Inauthenticity*, New York: Palgrave Macmillan, 2002.
 - »Survivor Videotestimony. Technology and Its Challenge to Education«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*, Brüssel, 1996, 122-128.
 - »Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era«, in: Barbie Zelizer (Hg.), *Visual Culture and the Holocaust*, Piscataway: Rutgers University Press, 2001, III-124.
 - »Toward a Fifteenth Anniversary«, in: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (Hg.), *Newsletter*, New Haven, 1996.
 - »Videographic, Oral History und Bildung. Das Yale Testimony Project«, in: Cathy Gelbin (Hg.), *Archiv der Erinnerung. Interviews mit Überlebenden der Shoah*, Band 1, Potsdam: Medienpädagogisches Zentrum Land Brandenburg, 1998.
 - »Videography, Oral History and Education. The Yale Testimony Project«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995, 105-115.
- Hartman, Geoffrey, Ian Balfour und Rebecca Comay. »The Ethics of Witness. An Interview with Geoffrey Hartman, December 29, 2000«, in: Rebecca Comay (Hg.), *Lost in the Archives*, Cambridge: Alphabet City Media, 2002, 492-509.

- Hass, Kristin Ann. *Carried to the Wall. American Memory and the Vietnam Veterans Memorial*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- Haß, Matthias. *Gestaltetes Gedenken. Yad Vashem, das U. S.-Holocaust-Memorial-Museum und die Stiftung Topographie des Terrors*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2002.
- Helmreich, William B. *Against All Odds. Holocaust Survivors and the Successful Lives They Made in America*, New Brunswick: Transaction Publishers, 1996 [1992].
- Hersey, John. *The Wall*, New York: Knopf, 1950.
- Hertzberg, Arthur. »The First Encounter. Survivors and Americans in the Late 1940s«, *Monna and Otto Weinmann Lecture Series, U. S. Holocaust Memorial Museum* (1996), 1-13.
- Hess, Gary R. »The Unending Debate. Historians and the Vietnam War«, *Diplomatic History* 18, Heft 2 (1994), 239-264.
- Hilberg, Raul. *The Destruction of the European Jews, Vol. 1-3*, New Haven; London: Yale University Press, 2003 [1961].
- *Perpetrators Victims Bystanders. The Jewish Catastrophe, 1933-1945*, New York: HarperCollins, 1992.
- *The Politics of Memory. The Journey of a Holocaust Historian*, Chicago: Ivan R. Dee, 1996.
- Hilberg, Raul, Stanislaw Staron und Josef Kermisz (Hg.), *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow. Prelude to Doom*. New York: Stein and Day, 1979.
- Hillman, Laura. *I Will Plant You a Lilac Tree. A Memoir of a Schindler's List Survivor*, New York: Atheneum Books, 2005.
- Himmelfarb, Gertrude. *On Looking into the Abyss. Untimely Thoughts on Culture and Society*, New York: Vintage Books, 1994.
- Hinings, Christopher R. und Pamela S. Tolbert. »Organizational Institutionalism and Sociology. A Reflection«, in: Hugh P. Gunz und Maury A. Peiperl (Hg.), *Handbook of Organizational Institutionalism*, London: SAGE, 2008, 473-490.
- Hirsch, Joshua F. *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Hirsch, Marianne. »The Generation Postmemory«, *Poetics Today* 29, Heft 1 (2008), 103-128.
- Hobsbawm, Eric. »On History from Below«, in: Eric Hobsbawm (Hg.), *On History*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1988, 266-286.
- Hockerts, Hans Günter. »Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft«, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28 (2001), 15-30.
- Hoffman, Alice. »Reliability and Validity in Oral History«, in: David K. Dunaway und Willa K. Baum (Hg.), *Oral History. An Interdisciplinary Anthology*, Lanham: AltaMira Press, 1996, 87-93.
- Holden, Stephen. »In Hungary, the Final Days of the Final Solution«, *New York Times* (5. Febr. 1999), E16.
- »Holocaust Survivors Being Interviewed For New Oral History Library«. *Intermountain Jewish News* (6. Febr. 1975), 6.

- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
- Horváth, Rita. »The Role of the Survivors in the Remembrance of the Holocaust. Memorial Monuments and Yizkor Books«, in: Jonathan C. Friedman (Hg.), *The Routledge History of the Holocaust*, Oxon: Routledge, 2011.
- Hurd, Robert. »Taking Seinfeld Seriously. Modernism in Popular Culture«, *New Literary History* 27, Heft 4 (Autumn 2006), 761-776.
- Huyssen, Andreas. »Monument and Memory in Postmodern Age«, *Yale Journal of Criticism* 6, Heft 2 (1993).
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003.
- »Introduction«. in: Herbert A. Strauss und Research Foundation for Jewish Immigration (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 1 Archival Resources*, New York: K. G. Saur, 1978, 1-6.
- Jarosz, Barbara. »Berichte ehemaliger KZ-Häftlinge als historische Quelle«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995, 63-73.
- Jennings, Dean. »It Makes Him Happy to See You Cry«, *Saturday Evening Post* 228, Heft 38 (4. Febr. 1956), 19, 52, 57.
- Jick, Leon. »The Holocaust. Its Uses and Abuses«, *Yad Vashem Studies* XIV (1981), 303-318.
- Joas, Hans und Wolfgang Knöbl. *Sozialtheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Jockusch, Laura. *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2012.
- »Jeder überlebte Jude ist ein Stück Geschichte. Zur Entwicklung jüdischer Zeugenschaft vor und nach dem Holocaust«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, 113-144.
- Johnson, Mary und Margot Stern Storm (Hg.), *Facing History and Ourselves. Elements of Time*. Brookline: Facing History and Ourselves, 1989.
- Jones, Billie J. *The Rhetoricity of Museum Design. An Analysis of the United States Holocaust Memorial Museum as a Rhetorical Text*, Bowling Green: Diss. Bowling Green State University, 1998.
- Jureit, Ulrike. *Erinnerungsmuster. Zur Methodik lebengeschichtlicher Interviews mit Überlebenden der Konzentrations- und Vernichtungslager*, Hamburg: Ergebnisse Verlag, 1999.
- Kakutan, Michiko. »When History Is a Casualty«, *New York Times* (30. Apr. 1993), C1 u. C31.
- Kansteiner, Wulf. »Finding Meaning in Memory. A Methodological Critique of Collective Memory Studies«, *History and Theory* 41 (2002), 179-197.
- »Gefühlte Wahrheit und ästhetischer Relativismus. Über die Annäherung von Holocaust-Geschichtsschreibung und Geschichtstheorie«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 12-50.

- »Hayden White's Critique of Writing History«, *History and Theory* 32, Heft 2 (1993), 273-295.
- »Success, Truth, and Modernism in Holocaust Historiography. Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years after the Publication of *Metahistory*«, *History and Theory*, Heft 47 (2009), 25-53.
- Karis, Tim. »Foucault, Luhmann und die Macht der Massenmedien. Zur Bedeutung massenmedialer Eigenlogiken für den Wandel des Sagbaren«, in: Achim Landwehr (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden: VS Verlag, 2010, 237-251.
- Katz, Leslie. »Holograms of Holocaust Survivors Let Crucial Stories Live On«, *CNET* (11. Febr. 2013), <http://www.cnet.com/news/holograms-of-holocaust-survivors-let-crucial-stories-live-on/> (1. Nov. 2015).
- Keilbach, Judith. »Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, 281-299.
- Kelleter, Frank. »Als Begriffe für das Grauen noch fehlten«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1. Dez. 2011), 38.
- Keneally, Thomas. *Schindlers Liste*, übersetzt von Günther Danehl, München: C. Bertelsmann Verlag, 1983 [engl. 1982].
- *Searching for Schindler*, London: Sceptre, 2008.
- Knigge, Volkhard. »Die Zukunft der Erinnerung«, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 25-26 (2010), 10-16.
- Knigge, Volkhard und Irina Scherbakowa (Hg.), *Gulag. Spuren und Zeugnisse 1929-1956*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012.
- Kohlhammer, Siegfried. »Die Welt im Viererpack. Zu Hayden White«, *Merkur* 52 (1998), 898-907.
- Kohner, Hanna, Walter Kohner und Frederick Kohner. *Hanna and Walter. A Love Story*, New York: Random House, 1984.
- *Hanna und Walter. Eine Liebesgeschichte*, übersetzt von Klaus Boer, München: Knauer, 1986 [engl. 1984].
- Köhr, Katja. *Die vielen Gesichter des Holocaust. Museale Repräsentation zwischen Individualisierung, Universalisierung und Nationalisierung*, Göttingen: V&R unipress, 2012.
- Korman, Gerd. »The Holocaust is American Historical Writing«, *Societas* 2 (1972), 250-270.
- Körte-Braun, Bernd. *Erinnern in der Zukunft. Frag das Hologramm: Die Internationale Schule für Holocaust-Studien (ISHS)*, 2014, http://www.yadvashem.org/yv/de/education/newsletter/10/article_korte.asp (1. Nov. 2015).
- Koselleck, Reinhart. »Einführung«, in: Hayden White (Hg.), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett, 1986, 1-6.
- »Nachwort«, in: Charlotte Beradt (Hg.), *Das Dritte Reich des Traums*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, 115-132.
- Kraft, Robert N. *Memory Perceived. Recalling the Holocaust*, Westport: Praeger, 2002.

- Krankenhagen, Stefan. *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln: Böhlau, 2001.
- Kugelman, Cilly. »Über die Schwierigkeit in Deutschland Überlebende der Massenvernichtung zu interviewen«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Fondation Auschwitz, 1995, 75-83.
- Kuhiwczak, Piotr. »The Grammar of Survival. How Do We Read Holocaust Testimonies?«, in: Myriam Salama-Carr (Hg.), *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam: Rodopi, 2007, 61-73.
- Kushner, Tony. »Holocaust Testimony, Ethics, and the Problem of Representation«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 275-295.
- LaCapra, Dominick. *History and Its Limits. Human, Animal, Violence*, Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.
- Landwehr, Achim. »Diskurs – Macht -Wissen. Perspektiven einer Kulturgeschichte des Politischen«, *Archiv für Kulturgeschichte* 85 (2003), 71-117.
- *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2009.
- »Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, *Historische Zeitschrift* 295 (2012), 1-34.
- Langer, Lawrence. »The Alarmed Vision. Social Suffering and Holocaust Atrocity«, *Daedalus* 125, Heft 1 (1996), 47-65.
- »The Americanization of the Holocaust on Stage and Screen«, in: Sarah Blacher Cohen (Hg.), *From Hester Street to Hollywood. The Jewish-American Stage and Screen*, Bloomington: Indiana University Press, 1986 [1983], 213-230.
- »Hearing the Holocaust«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 297-309.
- *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, London; New Haven: Yale University Press, 1991.
- »Introduction«, in: Lawrence Langer (Hg.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New York: Oxford University Press, 1995, 3-12.
- »Memory's Time. Chronology and Duration in Holocaust Testimonies«, in: Lawrence Langer (Hg.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New York: Oxford University Press, 1995, 13-23.
- »Myth and Truth in Cynthia Ozick's The Shawl and Rosa«, in: Lawrence Langer (Hg.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New York: Oxford University Press, 1995, 139-144.
- »Redefining Heroic Behavior. The Impromptu Self and the Holocaust Experience«, in: Omer Bartov (Hg.), *The Holocaust. Origins, Implementation, Aftermath*, New York; London: Routledge, 2000, 235-250.
- »Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 53-67.
- Lanman, Barry A. und Donald A. Ritchie. »Trends der Oral History in den Vereinigten Staaten«, in: Herwart Vorländer (Hg.), *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, 120-130.

- Lanzmann, Claude. *Shoah. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir*, übersetzt von Nina Börnsen und Anna Kamp, Düsseldorf: Claassen, 1986.
- »Why Spielberg Has Distorted the Truth«, *Manchester Guardian Weekly* (3. Apr. 1994).
- Lanzmann, Claude und Heike Hurst. »Eine befreiende Wirkung. Gespräch mit Claude Lanzmann«, in: Claude Lanzmann (Hg.), *Shoah. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir*, Düsseldorf: Claassen, 1986, 269-277.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, übersetzt von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010 [engl. 2005].
- Laub, Dori. »Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening«, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992, 57-74.
- »An Event Without a Witness. Truth, Testimony and Survival«, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992, 75-92.
 - *Im Gespräch mit Dori Laub*, Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen, Freie Universität Berlin 2014.
 - »Die prokreative Vergangenheit. Das Fortleben historischer Traumatisierung«, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg: Hamburger Edition, 2001, 321-339.
 - *Re-establishing the Internal »Thou« in Testimony of Trauma*, Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen, Freie Universität Berlin 2014.
 - »Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens«, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 68-83.
- Laub, Dori und Marjorie Allard. »History, Memory, and Truth. Defining the Place of the Survivor«, in: Michael Berenbaum und Abraham J. Peck (Hg.), *The Holocaust and History. The Known, the Unknown, the Disputed and Reexamined*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, 799-812.
- Laub, Dori und Johanna Bodenstab. »Zwangs- und Sklavenarbeit im Kontext jüdischer Holocaust-Erfahrungen«, in: Alexander von Plato, Almut Leh und Christoph Thonfeld (Hg.), *Hitlers Sklaven. Lebensgeschichtliche Analysen zur Zwangsarbeit im internationalen Vergleich*, Wien: Böhlau, 2008, 336-344.
- Leff, Leonard J. »Hollywood and the Holocaust. Remembering *The Pawnbroker*«, *American Jewish History* 84, Heft 4 (1996), 353-376.
- Legewie, Heiner und Barbara Schervier-Legewie. »Anselm Strauss. Person, Wissenschaft und Geschlechterverhältnis. Ein Interview«, *Journal für Psychologie* 1 (1995), 64-75.
- Lembcke, Jerry. »From Oral History to Movie Script. The Vietnam Veteran Interviews for Coming Home«, *The Oral History Review* 26, Heft 2 (1999), 65-86.
- Leo, Annette. »Der besondere Charme der Integration. Einführende Bemerkungen zu diesem Band«, in: Annette Leo und Frauke Maubach (Hg.), *Den Unterdrückten eine Stimme geben? Die International Oral History Association*

- zwischen politischer Bewegung und wissenschaftlichem Netzwerk, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 7-20.
- Levi, Primo. *Survival in Auschwitz. If This is a Man*, übersetzt von Stuart Woolf, New York: The Orion Press, 1959 [ital. 1958].
- Levi, Primo, Anna Bravo und Federico Cereja. »The Duty of Memory«, in: Marco Belpoliti und Robert Gordon (Hg.), *The Voice of Memory. Interviews 1961-1987*, Cambridge: Polity Press, 2001, 218-249.
- Levinson, Hannah. »The Television Series Holocaust in Israel«, *Journal of Political Education* 4, Heft 2 (1981), 151-166.
- Levinson, Julia. »The Maimed Body and the Tortured Soul. Holocaust Survivors in American Film«, *The Yale Journal of Criticism* 17, Heft 1 (2004), 141-160.
- Levy, Daniel und Natan Sznaider. *Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Lewis, Amanda. »L.A. Museum of the Holocaust's Tree of Testimony Tells Survivor's Stories Through Art«, *L.A. Weekly* (23. Apr. 2012), http://blogs.laweekly.com/arts/2012/04/holocaust_museum_shoah_testimo.php (1. Nov. 2015).
- Lindqvist, Sven. *Grabe wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte*, übersetzt von Manfred Dammeyer, Bonn: Dietz, 1989.
- Linenthal, Edward T. *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, New York: Penguin Books, 1997.
- Lipphardt, Anna. *Vilne. Die Juden aus Vilnius nach dem Holocaust. Eine transnationale Beziehungsgeschichte*, Paderborn: Schöningh, 2010.
- Lipstadt, Deborah E. »America and the Memory of the Holocaust, 1950-1965«, *Modern Judaism* 16, Heft 3 (1996), 195-214.
- *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory*, New York: Plume, 1994.
- *The Eichmann Trial*, New York: Schocken Books, 2011.
- *Leugnen des Holocaust. Rechtsextremismus mit Methode*, übersetzt von Gabriele Kosack, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- Liss, Andrea. *Trespassing Through Shadow. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Lofgren, Stephen J. »The Status of Oral History in the Army. Expanding a Tradition«, *The Oral History Review* 30, Heft 2 (2003), 81-97.
- Los Angeles Museum of the Holocaust. »Tree of Testimony«. <http://www.lamoth.org/support-the-museum/tree-of-testimony-usc-shoah-fo/> (1. Nov. 2015).
- Loshitzky, Yosefa (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Lüdtke, Alf. *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg: Ergebnisse-Verlag, 1993.
- Lynd, Staughton. »Oral History From Below«, *The Oral History Review* 21, Heft 1 (1993), 1-8.
- »Making the Archive Accessible«. *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* 4 (Herbst 2000), 8 f.

- Mankekar, Purnima. »Popular Culture«, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hg.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Amsterdam, New York: Elsevier, 2001, 11733-11737.
- Manzei, Alexandra. *Körper, Technik, Grenzen. Kritische Anthropologie am Beispiel der Transplantationsmedizin*, Münster: LIT, 2003.
- Marszolek, Inge und Stefan Mörchen. »Editorial. Museum und Zeitzeugenschaft«, *WerkstattGeschichte* 62 (2013), 3-5.
- »Von der Mediatisierung zur Musealisierung. Transformation der Figur des Zeitzeugen«, *WerkstattGeschichte* 62 (2013), 7-17. Märtesheimer, Peter und Ivo Frenzel (Hg.), *Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- Martschukat, Jürgen. »Eine kritische Geschichte der Gegenwart«, *WerkstattGeschichte* 61 (2013), 15-36.
- Mashberg, Michael, Isaiah Kuperstein und Robert Shapiro. »Guidelines and Questions for Interviews«, in: Louis G. Cowan, Milton E. Krents und Helen Epstein (Hg.), *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities*, New York, 1977, xxxix-xliv.
- Matthäus, Jürgen (Hg.), *Approaching an Auschwitz Survivor. Holocaust Testimony and Its Transformations*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- McMahon, Robert J. »SHAFR Presidential Address. Contested Memory. The Vietnam War and American Society, 1975-2001«, *Diplomatic History* 26, Heft 2 (2002), 159-184.
- Mehl, Dominique. *La télévision de l'intimité*, Paris: Seuil, 1996.
- Mehring, Frank. »The 1946 Holocaust Interviews. David Boder's Intermedia Project in the Digital Age«, *Amerikastudien / American Studies* 58, Heft 1 (2013), 139-150.
- Meltzer, Milton. »Schindler's Jews«, in: Milton Meltzer (Hg.), *Rescue. The Story of How Gentiles Saved Jews in the Holocaust*, New York: Harper & Row, 1988, 55-67. *The Memory Thief – Directors Notes*. <http://www.memorythiefmovie.com/images/presspacket.pdf>, (1. Nov. 2015).
- Mendelsohn, Daniel. *The Lost*, New York: HarperCollins, 2006.
- Meyer, John W. und Brian Rowan. »Institutionalized Organizations. Formal Structure as Myth and Ceremony«, *The American Journal of Sociology* 83, Heft 2 (1977), 340-363.
- Meyer-Gosau, Frauke. »Weiterleben nach dem Holocaust«, *Cicero* (14. März 2014), <http://www.cicero.de/salon/moderne-holocaust-literatur-weiter-leben/57202/seite/2> (1. Nov. 2015).
- Michaelis, Andree. *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah*, Berlin: Akademie Verlag, 2013.
- Miller, Judith. *One, by One, by One. Facing the Holocaust*, New York: Simon and Schuster, 1990.
- Mintz, Alan. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle: University of Washington Press, 2001.

- Moffitt Library. *Steven Spielberg. A Bibliography of Materials in the UC Berkeley Library*, Berkely: University of California, Berkeley, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/spielberg.html#schindler> (1. Nov. 2015).
- Moses, Dirk A. »Hayden White, Traumatic Nationalism, and the Public Role of History«, *History and Theory* 44, Heft 3 (2005), 311-332.
- »The Public Relevance of Historical Studies. A Rejoinder to Hayden White«, *History and Theory* 44, Heft 3 (2005), 339-347.
- Naron, Stephen und Manuscripts and Archives Staff. *Guide to the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies Collection of Related Documents and Ephemera*, New Haven: Yale University Library Manuscripts and Archives, 2011, <http://drs.library.yale.edu/fedora/get/mssa:ms.1913/pdf> (1. Nov. 2015).
- »Nation. Honored at Last«. *Time*, 14. Juli 1980, 23.
- »NBC-TV Says Holocaust Drew 120 Million«. *New York Times* (21. Apr. 1978), B4.
- Niethammer, Lutz. »Gedächtnis und Geschichte. Erinnernde Historie und die Macht des kollektiven Gedächtnisses«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001), 32-37.
- *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Hamburg: Rowohlt, 2000.
- *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- »Oral History in den USA. Zur Entwicklung und Problematik diachroner Befragungen«, *Archiv für Sozialgeschichte* 18 (1978), 457-501.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Oder. Griechenthum und Pessimismus*, Stuttgart: Reclam, 2007 [1872].
- Niewyk, Donald L. (Hg.), *Fresh Wounds. Early Narratives of Holocaust Survival*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998.
- Nora, Pierre (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: Beck, 2005.
- *La Nation*, Paris: Gallimard, 1986.
- *La République*, Paris: Gallimard, 1984.
- *Les France*, Paris: Gallimard, 1992.
- *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.
- Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*, New York: Houghton Mifflin, 1999.
- O'Connor, John. »Holocaust. Intelligent, Sincere Efforts Can't Bring Off Production«, *Wilmington Star-News* (16. Apr. 1978).
- »TV. NBC Holocaust, Art Versus Mammon«, *New York Times* (20. Apr. 1978): C22.
- O'Farrell, Patrick. »Oral History. Facts and Fiction«, *Oral History Association of Australia Journal* 5 (1982-1983), 3-9.
- Ochsner, Jeffrey Karl. »Understanding the Holocaust through the U. S. Holocaust Memorial Museum«, *Journal of Architectural Education* 48, Heft 4 (1995), 240-249.
- The Oral History Collection of Columbia University*. New York: Oral History Research Office, 1964.
- Ouzan, Françoise S. »The Eichmann Trial and American Jewry. A Reassessment«, *Jewish Political Studies Review* 19, Heft 1-2 (2007), 25-38.

- Packer, George. *The Unwinding. An Inner History of the New America*, New York: Farrar, Straus und Giroux, 2013.
- Paldiel, Mordecai. »Schindler, Oskar«, in: Yisrael Gutman (Hg.), *Encyclopedia of the Holocaust*, New York: Macmillan, 1990, 1331-1332.
- Pareles, Jon. »Alan Lomax, Who Raised Voice Of Folk Music in U. S., Dies at 87«, *New York Times* (20. Juli 2002): A1 u. A11.
- Paul V. Galvin Library. *Voices of the Holocaust*, Chicago: Illinois Institute of Technology, 2009, <http://voices.iit.edu> (1. Nov. 2015).
- Pemper, Mietek. *The Road to Rescue. The Untold Story of Schindler's List*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 2005.
- Perlman, Elliot. *The Street Sweeper*, North Sydney: Vintage, 2011.
- Perra, Emiliano. »Narratives of Innocence and Victimhood. The Reception of the Miniseries Holocaust in Italy«, *Holocaust and Genocide Studies* 22, Heft 3 (2008), 411-440.
- Pfefferkorn, Eli. *The Muselmann at the Water Cooler*, Boston: Academic Studies Press, 2011.
- Phillips, Nelson, Thomas Lawrence und Cynthia Hardy. »Discourse and Institutions. Academy of Management Review«, *Academy of Management Review* 29 (2004), 635-652.
- Pieper, Katrin. *Die Musealisierung des Holocaust. das Jüdische Museum Berlin und das U. S. Holocaust Memorial Museum in Washington D. C.: ein Vergleich*, Köln: Böhlau, 2006.
- Pinter, Harold. *Ashes to Ashes*, New York: Grove Press, 1996.
- Portelli, Alessandro. *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*, Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- »What Makes Oral History Different«, in: Robert Perks und Alistair Thompson (Hg.), *The Oral History Reader*, London: Routledge, 1998, 63-74.
- Prescott, Renate W. »The Vietnam War and the Teaching and Writing of Oral History. The Reliability of the Narrator«, *The Oral History Review* 26, Heft 2 (1999), 47-64.
- »Preserving the Testimonies«. *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* (Winter 2010), 9.
- Prokic, Tanja. *Einführung in Michel Foucaults Methodologie. Archäologie-Genealogie-Kritik*, Hamburg: Diplomica Verlag, 2009.
- Prose, Francine. »Die Rezeptionsgeschichte«, in: Anne Frank Fonds Basel (Hg.), *Anne Frank Gesamtausgabe*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2013, 539-552.
- Public Law 96-388 to Establish the United States Holocaust Memorial Council*. 7. Okt. 1980, <http://www.ushmm.org/m/pdfs/20100816-orig-council-charter.pdf> (1. Nov. 2015).
- Rabinowitz, Dorothy. *New Lives. Survivors of the Holocaust Living in America*, New York: Knopf, 1976.
- Rehberg, Karl-Siegbert. »Kultur«, in: Hans Joas (Hg.), *Lehrbuch der Soziologie*, Frankfurt; New York: Campus, 2007, 73-106.
- Reich, Tova. *My Holocaust*, New York: HarperCollins, 2007.

- Reich, Walter. »Unwelcome Narratives. Listening to Suppressed Themes in American Holocaust Testimonies«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 463-472.
- Report to the President. President's Commission on the Holocaust*. 27. Sep. 1979, <http://www.ushmm.org/m/pdfs/20050707-presidents-commission-holocaust.pdf> (1. Nov. 2015).
- Righteous Persons Foundation. *Mission*, Beverly Hills 2010, <http://www.righteous-persons.org/index.php/about-the-foundation/history-a-mission> (1. Nov. 2015).
- »A ›Righteous Persons‹ List«. *New York Times* (24. Sept. 1995), 30.
- Rigney, Ann. »All This Happened, More or Less. What a Novelist Made of the Bombing of Dresden«, *History and Theory* 47 (2009), 5-24.
- »The Point of Stories. On Narrative Communication and Its Cognitive Functions«, *Poetics Today* 13, Heft 2 (1992), 263-283.
- Ringelheim, Joan. »Oral History. A Sketch About Questions«, in: Maurice Cling und Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces visages qui nous parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel: Foundation Auschwitz, 1995, 213-221.
- »Témoignages et écrans«, in: Yannis Thanassekos und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*, Brüssel, 1996, 79-86.
- Ringelheim, Joan und Oral History Staff. *Oral History Interview Guidelines*, Washington, D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, 2007.
- Robinson, Jacob und Philip Friedman. *The Holocaust and After. Sources and Literature in English*, Jerusalem: Israel Universities Press, 1973.
- Rohrbaugh, Dennis. »Introduction«, in: Herbert A. Strauss und Dennis Rohrbaugh (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 5 The Individual and Collective Experience of German – Jewish Immigrants 1993-1984*, New York: K. G. Saur, 1986, 9-12.
- Rosa, Hartmut, David Strecker und Andrea Kottmann. *Soziologische Theorien*, Stuttgart: UTB, 2007.
- Rosen, Alan. *Early Postwar Voices. David Boder's Life and Work*: Paul V. Galvin Library, Illinois Institute of Technology, 2009, http://voices.iit.edu/david_boder (1. Nov. 2015).
- *Sounds of Defiance. The Holocaust, Multilingualism, and the Problem of English*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
- »Teach Me Gold. Pedagogy and Memory in The Pawnbroker«, *Prooftexts* 22, Heft 1-2 The Cinema of Jewish Experience (2002), 77-117.
- *The Wonder of Their Voices. The 1946 Holocaust Interviews of David Boder*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Rosen, Jonathan. »The Misguided Holocaust Museum«, *New York Times* (18. Apr. 1993), E19.
- Rosenberg, Joel. »Jewish Experience on Film. An American Overview«, in: *American Jewish Year Book 1996*, New York: American Jewish Committee, 1996, 3-50.
- Rosenfeld, Alvin H. »The Americanization of the Holocaust«, in: Alvin H. Rosenfeld (Hg.), *Thinking about the Holocaust. After Half a Century*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, 119-150.

- *The End of the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- Rosenstock, Sandra. »From the Archivist's Desk«, in: Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale (Hg.), *Newsletter*, New Haven, 1985.
- Rosenstone, Robert A. »History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film«, *The American Historical Review* 93, Heft 5 (1988), 1173-1185.
- *History on Film/Film on History*, Harlow: Pearson, 2006.
- *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1995.
- Roskies, David G. und Naomi Diamant. *Holocaust Literature. A History and Guide*, Brandeis University Press: Waltham, 2012.
- Rössler, Hans-Christian. »Bis ins Mark getroffen«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6. Okt. 2013), <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/naher-osten/israel-bis-ins-mark-getroffen-12602302.html> (1. Nov. 2015).
- Roth, Philip. *Exit Ghost*, London: Jonathan Cape, 2007.
- *Der Ghost Writer*, übersetzt von Werner Peterich, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988 [1979].
- *The Ghost Writer*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1979.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- »The Work of Testimony in the Age of Decolonization. Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the Emergence of the Holocaust Survivor«, *PMLA* 119, Heft 5 (2004), 1231-1246.
- Rothberg, Michael und Jared Stark. »After the Witness. A Report from the Twentieth Anniversary Conference of the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale«, *History and Memory* 15, Heft 1 (2003), 85-96.
- Rothchild, Sylvia. »Introduction«, in: Sylvia Rothchild (Hg.), *Voices From the Holocaust*, New York: The New American Library, 1981, 7-14.
- (Hg.), *Voices From the Holocaust*. New York: The New American Library, 1981.
- Rothe, Anne. *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media*, Piscataway: Rutgers University Press, 2011.
- Rothman, Mark. »Building a Tree of Memory«, *PastForward. The Newsletter of the Shoah Foundation* (Sommer 2012): 17.
- Rubin-Dorsky, Jeffrey. »Philip Roth's The Ghost Writer. Literary Heritage and Jewish Irreverence«, *Studies in American Jewish Literature* 8, Heft 2, The Odyssey of a Writer: Rethinking Philip Roth (1989), 168-185.
- Rudof, Joanne Weiner. »Die Geschichte der Displaced Persons Camps. Forschungsprobleme und der Beitrag von Zeitzeugen-Interviews«, in: Rainer Schulze und Wilfried Wiedemann (Hg.), *AugenZeugen. Fotos, Filme und Zeitzeugenberichte in der neuen Dauerausstellung der Gedenkstätte Bergen-Belsen. Hintergrund und Kontext*, Celle: Stiftung Niedersächsische Gedenkstätten, 2007, 133-151.
- »Research Use of Holocaust Testimonies«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 451-461.
- »Shaping Public and Private Memory. Holocaust Testimonies, Interviews and

- Documentaries«, *Cahier international sur le témoignage audiovisuel/International Journal on the Audio-Visual Testimony*, Heft 1 (1998), 123-130.
- *A Yale University and New Haven Community Project. From Local to Global*, New Haven: Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, 2012, http://www.library.yale.edu/sites/default/files/files/Local_to_Global.pdf (1. Nov. 2015).
- »A Yale University and New Haven Community Project. From Local to Global«, *International Journal on the Audio-Visual Testimony* 14 (2008), 95-104.
- Sabrow, Martin. »Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, 13-32.
- Saidel, Rochelle G. *Never Too Late To Remember. The Politics Behind New York City's Holocaust Museum*, New York: Holmes & Meier, 1996.
- Sanua, Marianne R. *Let Us Prove Strong. The American Jewish Committee, 1945-2006*, Waltham: Brandeis University Press, 2007.
- Sarasin, Philipp. »Diskurstheorie und Geschichtswissenschaft«, in: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1. Theorien und Methoden*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, 55-81.
- *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Sayers, Jentery. *How Text Lost Its Source. Magnetic Recording Cultures*. Diss. University of Washington, 2011.
- Schindler's List*. <http://www.the-numbers.com/movies/1993/oSCHN.php> (1. Nov. 2015).
- Schlant, Ernestine. *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York: Routledge, 1999.
- Schneider, Christian. »Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte«, in: Michael Elm, Gottfried Köbler und Fritz Bauer Institut (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2007, 157-175.
- Schoenberg, E. Randol. »The Challenging and Important Task«, *News. Los Angeles Museum of the Holocaust* (2013), http://www.lamoth.org/files/resources/lamoth_spring2013news_web_5mb.pdf (1. Nov. 2015).
- Schöttler, Peter. »Nach der Angst. Was könnte bleiben vom linguistic turn?«, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36, Heft 1 (2011), 135-151.
- »Wer hat Angst vor dem linguistic turn?«, *Geschichte und Gesellschaft* 23, Heft 1 (1997), 134-151.
- Schuler, Thomas. »Warum Wissenschaftler und ehemalige Mitarbeiter dem Archiv der Shoah-Stiftung mit gemischten Gefühlen gegenüberstehen. Es gibt kein Happy-End des Holocaust«, *Berliner Zeitung* (14. Nov. 1998), <http://www.berliner-zeitung.de/newsticker/warum-wissenschaftler-und-ehemalige-mitarbeiter-dem-archiv-der-shoah-stiftung-mit-gemischten-gefuehlen-gegenueberstehen--es-gibt-kein-happy-end-des-holocaust-,10917074,9509590.html> (1. Nov. 2015).

- Schüler-Springorum, Stefanie. »Welche Quellen für welches Wissen? Zum Umgang mit jüdischen Selbstzeugnissen und Täterdokumenten«, in: Michael Brenner und Maximilian Strnad (Hg.), *Der Holocaust in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft. Bilanz und Perspektiven*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, 83-102.
- Schultz, Sonja M. *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*, Berlin: Bertz + Fischer, 2012.
- Schulze, Sebastian. *Gespensische Zeugen. Harold Pinters Zitationen* Konferenz. Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit den Zeugen, Freie Universität Berlin 2014.
- Schulze, Winfried. »Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung Ego Dokumente«, in: Winfried Schulze (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin: Akademie Verlag, 1996, 11-30.
- Schwarz, Daniel R. *Imagining the Holocaust*, New York: St. Martin's Press, 1999.
- Scott, Joan W. »Fantasy Echo. History and the Construction of Identity«, *Critical Inquiry* 27, Heft 2 (2001), 284-304.
- »Multiculturalism and the Politics of Identity«, in: John Rajchman (Hg.), *The Identity in Question*, New York, London: Routledge, 1995, 3-12.
- Scott, W. Richard. »Organizations. Overview«, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hg.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Amsterdam, New York: Elsevier, 2001, 10910-10917.
- Scott, W. Richard und John W. Meyer. »The Organization of Societal Sectors«, in: John W. Meyer und W. Richard Scott (Hg.), *Organizational Environments. Ritual and Rationality*, Beverly Hills: SAGE, 1983, 129-153.
- Segev, Tom. *The Seventh Million. The Israelis and the Holocaust*, übersetzt von Haim Watzman, New York: First Owl Books Edition, 2000.
- Semprún, Jorge. *Literature or Life*, übersetzt von Linda Cloverdale, New York: Viking, 1997.
- Shandler, Jeffrey. »Holocaust Survivors on Schindler's List; or, Reading a Digital Archive Against the Grain«, *New Media Special Issue of American Literature* 85, Heft 4 (2013), 1-29.
- »Schindler's Discourse. America Discusses the Holocaust and Its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, 153-168.
- *Survivors On Schindler's List*: Scalar, 2013, <http://scalar.usc.edu/anvc/schindlers-list-on-vha/index> (1. Nov. 2015).
- »This Is Your Life. Hanna Bloch-Kohner. Die Geschichte einer Auschwitz-Überlebenden im frühen amerikanischen Fernsehen«, in: Fritz Bauer Institut (Hg.), *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1996, 371-405.
- »This Is Your Life. Holocaust Stories«, in: *This Is Your Life. Preserving Holocaust Survivor Testimonies on Early Television*: University of California, Los Angeles, <http://www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/TIYLv8.pdf> (1. Nov. 2015).

- »This Is Your Life. Telling a Holocaust Survivor's Life Story on Early American Television«, *Journal of Narrative and Life History* 4, Heft 1 u. 2 (1994).
- *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Shatz, Adam und Alisa Quart. »Spielberg's List«, *Village Voice*, 9. Jan. 1996, 31ff.
- Shenker, Noah. »Embodied Memory. The Institutional Mediation of Survivor Testimony in the United States Holocaust Memorial Museum«, in: Bhaskar Sarkar und Janet Walker (Hg.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*, New York: Routledge, 2010, 35-58.
- *Refraining Holocaust Testimony*, Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Shepard, Ben. »Die frühen Befunde der Psychiatrie zum Holocaust (1945-1950)«, in: José Brunner und Nathalie Zajde (Hg.), *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, 72-85.
- Sixty-Five Years After Liberation. Holocaust Survivors in New York Today Through 2025*. New York: Selfhelp Community Services, Inc., 2009.
- Sklar, Robert. »Lanzmann's Latest. After Shoah«, *Forward* (30. Sept. 1994).
- Spence, Louise und Aslı Kotaman Avcı. »The Talking Witness Documentary. Remembrance and the Politics of Truth«, *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice* 17, Heft 3 (2013), 295-311.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne und Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London; New York: Routledge, 1992.
- Starr, Louis M. »Oral History in den USA. Probleme und Perspektiven«, in: Lutz Niethammer (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, 27-54.
- Staub, Michael E. *Torn at the Roots. The Crisis of Jewish Liberalism in Postwar America*, New York: Columbia University Press, 2002.
- Steiner, George. *Language and Silence. Essays on Language, Literature and Film*, New York: Atheneum, 1967.
- Steinhouse, Herbert. »The Man Who Saved a Thousand Lives«, in: Thomas Fensch (Hg.), *Oskar Schindler and His List. The Man, the Book, the Film, the Holocaust and its Survivors*, Forest Dale: Paul S. Eriksson, 1995, 20-36.
- Stephan, Anke. *Von der Küche zum Roten Platz. Lebenswege sowjetischer Dissidentinnen*, Zürich: Pano Verlag, 2005.
- Stier, Oren Baruch. *Committed to Memory. Cultural Mediations of the Holocaust*, Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2003.
- Strauss, Herbert A. »Introduction. Interviews as a Source of History«, in: Herbert A. Strauss und Joan C. Lessing (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 3/1 Guide to the Oral History Collection of the Research Foundation for Jewish Immigration, New York*, New York: K. G. Saur, 1982, xiii-xxi.
- »Oral History Collections«, in: Herbert A. Strauss und Research Foundation for Jewish Immigration (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 1 Archival Resources*, New York: K. G. Saur, 1978, 237-241.

- Strauss, Herbert A. und Research Foundation for Jewish Immigration (Hg.), *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA. Volume 1 Archival Resources*. New York: K. G. Saur, 1978.
- Struck, Janina. *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London: I. B. Tauris, 2003.
- Suleiman, Susan Rubin. »Monuments in a Foreign Tongue. On Reading Holocaust Memoirs by Emigrants«, *Poetics Today* 17, Heft 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II (1996), 639-657.
- Sundquist, Eric J. »Philip Roth's Holocaust«, *The Hopkins Review* 5, Heft 2 (2012), 226-256.
- Survivors of the Shoah Visual History Foundation. *Topical Questions* 1997.
- »Survivors of the Shoah Visual History Foundation Living History«. *Lifestyles* 26, Heft 150 (1997), 19-34.
- Survivors. Testimonies of the Holocaust*. Survivors of the Shoah Visual History Foundation 1999.
- Szynder, Timothy. »The Holocaust We Don't See. Lanzmann's Shoah Revisited«, *The New York Review of Books* (15. Dez. 2010), <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/dec/15/holocaust-we-dont-see-lanzmanns-shoah-revisited/> (1. Nov. 2015).
- Taft, Margaret. *From Victim to Survivor. The Emergence and Development of the Holocaust Witness, 1941-1949*, Middlesex: Vallentine Mitchell, 2013.
- Tal, Uriel. »Excurses on the Term Shoah«, *Shoah* 4 (1979), 10-11.
- Taubitz, Jan. »35 Years after the Miniseries Holocaust, 35 Years after The Deer Hunter. How Meryl Streep Spurred the Memory Boom«, *Find Your Glasses* (22. Juni 2013), <http://fyg.hypotheses.org/74> (1. Nov. 2015).
- »Making Photographs Historic. The Use of Historical Black-and-White Stills in NBC's Fictional Miniseries Holocaust«, in: Jürgen Martschukat und Silvan Niedermeier (Hg.), *Violence and Visibility in Modern History*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, 199-221.
- Tec, Nechama. *Defiance. The True Story of the Bielski Partisans*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1993.
- »Diaries and Oral History. Reflections on Methodological Issues in Holocaust Research«, in: Robert Moses Shapiro (Hg.), *Holocaust Chronicles. Individualizing the Holocaust through Diaries and Other Contemporaneous Personal Accounts*, Hoboken: KTAV Publishing House, 1999, 267-276.
- Thanassekos, Yannis und Anne van Landschoot (Hg.), *From the Audiovisual Testimony. Second International Audiovisual Meeting on the Testimony of Survivors of the Nazi Concentration and Extermination Camps*. Brüssel, 1996.
- The American Jewish Committee. »News from the Committee, May 19, 1973«, in: Louis G. Cowan, Milton E. Krents und Helen Epstein (Hg.), *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors. Submitted by The William E. Wiener Library of the American Jewish Committee to the National Endowment for the Humanities*, New York, 1977, lx-lxiii.
- »This Is Your Life. Hanna Bloch Kohner (1953)«. http://archive.org/details/this_is_your_life_hanna_bloch_kohner (1. Nov. 2015).

- Thompson, Alistair. »Memory and Remembering in Oral History«, in: Donald A. Ritchie (Hg.), *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford: Oxford University Press, 2011, 77-95.
- Thompson, Anne. »Making History. How Steven Spielberg Brought ›Schindler's List‹ to Life«, in: Thomas Fensch (Hg.), *Oskar Schindler and His List. The Man, the Book, the Film, the Holocaust and its Survivors*, Forest Dale: Paul S. Eriksson, 1995, 65-74.
- Thompson, Paul. *The Voice of the Past. Oral History*, New York: Oxford University Press, 1978.
- U. S. Holocaust Memorial Museum. *International Database of Oral History Testimonies*, Washington, D. C., <http://www.ushmm.org/online/oral-history/> (1. Nov. 2015).
- Uris, Leon. *Exodus*, Garden City: Doubleday, 1958.
- *Mila 18*, Garden City: Doubleday, 1961.
- USC Shoah Foundation: The Institute for Visual History and Education. *Documentaries*, Los Angeles 2014, http://sfi.usc.edu/teach_and_learn/for_educators/resources/documentaries (1. Nov. 2015).
- *Find an Access Site Near You*, Los Angeles 2014, <http://sfi.usc.edu/locator> (1. Nov. 2015).
- *Institutions That Provide Public Access to the USC Shoah Foundation Institute's Visual History Testimonies*, Los Angeles 2012.
- *Institutions with Access to the USC Shoah Foundation's Entire Visual History Archive*, Los Angeles 2012.
- *Interview Guidelines*, Los Angeles: University of Southern California, 2007.
- *IWitness Overview*, Los Angeles 2014, <http://sfi.usc.edu/content/iwitness-overview> (1. Nov. 2015).
- *PastForward Digests*, Los Angeles 2014, <http://sfi.usc.edu/pastforward> (1. Nov. 2015).
- *Publications*, Los Angeles 2014, <http://sfi.usc.edu/research/publications> (1. Nov. 2015).
- *Visual History Archive In Practice. The Use of Shoah Foundation Institute Video Testimonies in Higher Education*, Los Angeles [2010], http://sfi.usc.edu/download/VHA_In_Practice_2010_Web.pdf (1. Nov. 2015).
- von Alphen, Ernst. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford: Stanford University Press, 1997.
- von Krusenstjern, Benigna. »Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert«, *Historische Anthropologie* 2 (1994), 462-471.
- Vorländer, Herwart. »Mündliches Erfragen von Geschichte«, in: Herwart Vorländer (Hg.), *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, 7-28.
- Voss, Thomas R. »Institutions«, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hg.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Amsterdam, New York: Elsevier, 2001, 7561-7566.
- Wagner-Pacifici, Robin und Barry Schwartz. »The Vietnam Veterans Memorial.

- Commemorating a Difficult Past«, *American Journal of Sociology* 97, Heft 2 (1991), 361-420.
- Walker, Tim. »Peter Morgan Accuses Tony Blair of Plagiarizing Lines From His Film The Queen«, *The Telegraph* (8. Sept. 2010), <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7987064/Peter-Morgan-accuses-Tony-Blair-of-plagiarising-lines-from-his-film-The-Queen.html> (1. Nov. 2015).
- Walters, Guy. »Another Day, Another Tall Last Nazi Story«, *The Telegraph* (7. Dez. 2010), <http://blogs.telegraph.co.uk/news/guywalters/100067196/another-day-another-tall-last-nazi-story/> (1. Nov. 2015).
- Waxman, Chaim. *America's Jews in Transition*, Philadelphia: Temple University Press, 1983.
- Waxman, Zoë. »Testimony and Representation«, in: Dan Stone (Hg.), *The Historiography of the Holocaust*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004, 487-507.
- Weber, Max. *Grundriss der Sozialökonomik. Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: Mohr, 1922.
- Weckel, Ulrike. *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.
- Weigel, Sigrid. »Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs«, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*, Berlin: Akademie Verlag, 2000, 111-135.
- Weißglas, Immanuel. *Aschenzeit*, Aachen: Rimbau, 1994.
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca, London: Cornell University Press, 2004.
- Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck, 20082.
- *Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg: Körber-Stiftung, 2012.
- (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition, 2001.
- White, Hayden. »The Burden of History«, *History and Theory* 5, Heft 2 (1966), 111-134.
- *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- »Foucault dekodiert. Notizen aus dem Untergrund«, in: Hayden White (Hg.), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett, 1986, 268-302.
- »Historical Discourse and Literary Theory. On Saul Friedländer's Years of Extermination«, in: Norbert Frei und Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, 51-78.
- »Historical Emplotment and the Problem of Truth«, in: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, 37-53.
- *Historical Truth, Estrangement, and Disbelief* 2013, <http://www.staff.amu.edu>.

- pl/-ewa/White,_Historical_truth,_estrangement,_and_disbelief%5B1%5D.pdf (1. Nov. 2015).
- »Historical Truth, Estrangement, and Disbelief«, in: Izabela Curyłło-Klag und Bożena Kucała (Hg.), *Confronting the Burden of History. Literary Representations of the Past*, Krakau: Universitas, 2011.
 - *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, übersetzt von Peter Kohlhaas, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008 [engl. 1973].
 - »The Public Relevance of Historical Studies. A Reply to Dirk Moses«, *History and Theory* 44, Heft 3 (2005), 333-338.
 - »Das Thema des edlen Wilden als Fetisch«, in: Hayden White (Hg.), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett, 1986, 216-231.
- Wierling, Dorothee. »Oral History«, in: Michael Maurer (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften Band 7. Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Stuttgart: Reclam, 2003, 81-151.
- »Vorwort«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001), 3-4.
- Wiesel, Elie. *Dimensions of the Holocaust*, Evanston: Northwestern University Press, 1977.
- *Night*, übersetzt von Stella Rodway, New York: Mac Gibbon and Kee, 1960.
 - »Trivializing the Holocaust. Semi-Fact and Semi-Fiction«, *New York Times* (16. Apr. 1978).
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*, übersetzt von Jared Stark, Ithaca: Cornell University Press, 2006 [frz. 1998].
- *Geschichtswissenschaft und Geschichtspolitik. Erinnerung zwischen Erforschung und Produktion von Erinnerungsorten*, Zukunftswerkstatt Geschichtswissenschaft 2013. Memoire. Genese, Reflexion und Perspektiven eines geschichtswissenschaftlichen Ansatzes, Deutsches Historisches Institut Paris 2013.
 - »The Witness in History«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 385-397.
- William E. Wiener Oral History Library. *Catalogue of Memoirs of the William E. Wiener Oral History Library, Volume 1*, New York: American Jewish Committee, 1978.
- *Catalogue of Memoirs of the William E. Wiener Oral History Library, Volume 2*, New York: American Jewish Committee, 1987.
- Winter, Jay. »Die Generation der Erinnerung. Reflexionen über den Memory-Boom in der zeithistorischen Forschung«, *WerkstattGeschichte* 30 (2001), 5-16.
- Woggon, Helga. »Transkription und Übersetzung. Video-Interviews als Lesetexte«, in: Sigríd Abenhausen, Nicolas Apostolopoulos, Bernd Körte-Braun und Verena Lucia Nägel (Hg.), *Zeugen der Shoah. Die didaktische und wissenschaftliche Arbeit mit Video-Interviews des USC Shoah Foundation Institute*, Berlin: Freie Universität Berlin, Center für Digitale Systeme (DeDIS), 2012, 24-28.
- Wolf, Joan B. *Harnessing the Holocaust. The Politics of Memory in France*, Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Worthington, David L. *American Exceptionalism and the Shoah. The Case of the*

- United States Holocaust Memorial Museum*, Bloomington: Diss. Indiana University, 2007.
- Wundheiler, Luitgard N. »Oskar Schindler's Moral Development During the Holocaust«, *Humboldt Journal of Social Relations* 13, Heft 1 & 2 (1985-86), 333-356.
- Wyrwa, Ulrich. »Holocaust. Notizen zur Begriffsgeschichte«, *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 8 (1999), 300-311.
- Yablonka, Hanna. »Die Bedeutung der Zeugenaussagen im Prozess gegen Adolf Eichmann«, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, 176-198.
- Yaeger, Patricia. »Testimony Without Intimacy«, *Poetics Today* 27, Heft 2 (2006), 399-423.
- Yale University Music Library. *The History of 78 RPM Recordings*, New Haven: Yale University Library, 2014, <http://www.library.yale.edu/cataloging/music/historyof78rpms.htm> (1. Nov. 2015).
- Young, James E. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 2000.
- *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, Wien: Passagen Verlag, 1997.
- »Interpreting Literary Testimony. A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs«, *New Literary History* 18, Heft 2, Literacy, Popular Culture, and the Writing of History (1987), 403-423.
- *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- »Zwischen Geschichte und Erinnerung«, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg: Hamburger Edition, 2001, 41-62.
- Zeugen der Shoah. Lernsoftware mit Video-Interviews Sekundarstufen I und II*. Bundeszentrale für politische Bildung, Freie Universität Berlin und USC Shoah Foundation, 2012.
- Zielinski, Siegfried. »History as Entertainment and Provocation. The TV Series Holocaust in West Germany«, *New German Critique* 19, Heft 1 (1980), 81-96.
- *Zur Geschichte des Videorecorders*, Potsdam: Polzer, 2010.
- Zierler, Wendy. »My Holocaust Is Not Your Holocaust. Facing Black and Jewish Experience in The Pawnbroker, Higher Ground, and the Nature of Blood«, *Holocaust and Genocide Studies* 18, Heft 1 (2004), 46-67.
- Zierold, Martin. *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive* Berlin; New York: de Gruyter, 2006.
- Ziolkowski, Theodore. »Versions of Holocaust«, *The Sewanee Review* 87, Heft 4 (1979), 676-685.

Filme

- Apocalypse Now*, Regie: Francis Ford Coppola, Drehbuch: John Milius, Francis Ford Coppola, Michael Herr, USA: Zoetrope Studios 1979.
- Born On the Fourth of July*, R.: Oliver Stone, D.: Oliver Stone, Ron Kovic, USA: Ixtlan 1989.
- Coming Home*, R.: Hal Ashby, D.: Waldo Salt u. a., USA: Jerome Hellman Productions 1978.
- The Deer Hunter*, R.: Michael Cimino, D.: Deric Washburn, USA: EMI Films 1978.
- Hamburger Hill*, R.: John Irvin, D.: James Carabaso, USA: RKO Pictures 1987.
- »Holiday Song«, *Goodyear Television Playhouse*, Staffel 2, Folge 1, Regie: Gordon Duff, Delbert Mann, Drehbuch: Paddy Chayefsky, USA: NBC 14. Sept. 1952.
- Holocaust*, R.: Marvin J. Chomsky, D.: Gerald Green, USA: NBC 1978.
- Das Leben ist schön* (La vita è bella), R.: Roberto Benigni, D.: Vincenzo Cerami und Roberto Benigni, Italien: Miramax Films 1997.
- Defiance*, R.: Edward Zwick, D.: Clayton Frohman, USA: Paramount Vantage 2008.
- The Diary of Anne Frank*, R.: George Stevens, D.: Frances Foodrich und Albert Hackett, USA: Twentieth Century Fox Film 1959.
- E. T. the Extra-Terrestrial*, R. Steven Spielberg, D.: Melissa Mathison, USA: Universal Pictures 1982.
- Exodus*, R.: Otto Preminger, D.: Dalton Trumbo, USA: Carlyle Productions 1960.
- Fiddler On The Roof*, R.: Norman Jewison, D.: Joseph Stein, USA: Mirisch Production Company 1971.
- Forever Yesterday*, R.: Laurel Vlock, USA: Fox 1980.
- Gone with the Wind*, R.: Victor Fleming, D.: Margaret Mitchell und Sidney Howard, USA: Selznick International Picture 1939.
- Harold and Maude*, R.: Hal Ashby, D.: Colin Higgins, USA: Paramount Pictures 1971.
- Indiana Jones and the Last Crusade*, R.: Steven Spielberg, D.: Jeffrey Boam, George Lucas und Menno Meyjes, USA: Paramount Pictures 1989.
- Indiana Jones and the Temple of Doom*, R.: Steven Spielberg, D.: Williard Huyck, Gloria Katz und George Lucas, USA: Paramount Pictures 1984.
- The Last Days*, R.: James Moll, USA: Survivors of the Shoah Visual History Foundation 1998.
- The Memory Thief*, R.: Gil Kofman, D.: Gil Kofman, USA: Stark Raving Films 2007.
- The Pawnbroker*, R.: Sidney Lumet, D.: Edward Lewis Wallant und Morton S. Fine, USA: Landau Company 1965.
- Platoon*, R.: Oliver Stone, D.: Oliver Stone, USA: Hemdale Films 1986.
- The Queen*, R.: Stephen Frears, D.: Peter Morgan, United Kingdom: Pathé Pictures 2006 (DVD, Miramax 2007).
- Raides of the Lost Ark*, R.: Steven Spielberg, D.: Lawrence Kasdan, George Lucas, Philip Kaufman, USA: Paramount Pictures 1981.

- »The Raincoats 2/2«, *Seinfeld*, Staffel 5, Folge 19, R.: Tom Cheronos, D.: Larry David u. a., USA: Sony Pictures Television 1994.
- Rambo First Blood*, R.: Ted Kotcheff, D.: David Morrell u. a., USA: Anabasis N. V. 1982.
- Roots*, R.: Marvin J. Chomsky u. a., D.: Alex Haley u. a., USA: ABC 1977.
- Schindler*, R.: Jon Blair, Great Britain: Thames 1983.
- Schindler's List*, R.: Steven Spielberg, D.: Steven Zaillian, USA: Universal Pictures 1993.
- Shoah*, R.: Claude Lanzmann, Frankreich 1985.
- Skokie*, R.: Herbert Wise, D.: Ernest Kinoy, USA: CBS 1981.
- Sophie's Choice*, R.: Alan J. Pakula, D.: Ders., USA: Universal Pictures 1982.
- »The Survivor«, *Curb Your Enthusiasm*, Staffel 4, Folge 9, R.: Larry Charles, D.: Larry David, USA: HBO 2004.
- Survivors of the Holocaust*, R.: Alan Holzman, USA: Survivors of the Shoah Visual History Foundation 1996.
- This Is Your Life: Hanna Bloch Kohner*, Moderator: Ralph Edwards, USA: NBC, 27. Mai 1953.
- Der weiße Hai* (1975), R.: Steven Spielberg, D.: Peter Benchley und Carl Gottlieb, USA: Universal Pictures 1975.
- Witness: Voices from the Holocaust*, D.: Joshua M. Greene und Shiva Kumer, USA, 1999.
- »Wowschitz«, *The Sarah Silverman Programm*, Staffel 3, Folge 10, R.: Rob Schrab, D.: Brian Posner, USA: Comedy Central 2010.
- »Yahrzeit«, *CSI: NY*, Staffel 5, Folge 22, R.: Nibert Barba, D.: Anthony E. Zuiker u. a., USA: CBS 2009.