

■ JAN TAUBITZ

## Der Holocaust als Anfang oder als Höhepunkt? Die narrative Modellierung von Zeitzeugen- interviews vor und nach 1978/1979

75

In den letzten Jahrzehnten ist eine große Anzahl videografiertes und auraler Interviews mit Überlebenden und anderen Zeitzeugen des Holocaust entstanden. Die Interviews prägten die Erinnerung an den Völkermord, veränderten die geschichts- und sozialwissenschaftliche Methode *Oral History* und wurden zu einem Experimentierfeld der *Digital Humanities*. Sie entstanden als Aufruf zu mehr Toleranz, als Mahnung, weitere Völkermorde zu verhindern, und zur Erziehung nachfolgender Generationen. Sie sollen Holocaust-Leugnern die Stirn bieten, die Ermordeten und die Überlebenden ehren und gleichzeitig den Zeitzeugen helfen, ihre traumatischen Erfahrungen zu verarbeiten. Die Interviews könnten, so der Wunsch, die Erinnerung an den Holocaust, wie sie heute existiert, konservieren und das drohende Ende der Zeitzeugenschaft, das seit den 1980er Jahren beschworen wird, überwinden. Auch in Zukunft sollen diese Zeugnisse einen authentischen Eindruck von denjenigen Menschen überliefern, die den Holocaust überlebten. Die Mehrzahl dieser Interviews, die fast auf der gesamten Welt entstanden, wurde auf Initiative US-amerikanischer Museen, Bibliotheken, Archive, Stiftungen und Graswurzelbewegungen aufgenommen. Allein die Anzahl der amerikanischen Interviews dürfte mittlerweile mehr als 80.000 betragen, die hunderttausende Stunden Ton- und Videomaterial füllen. Im Zeitalter der Zeitzeugen,<sup>1</sup> das in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren begann, wurden sie zu quasi-sakralen Zeugnissen erhoben. In den letzten Jahren wird verstärkt ihre historische, institutionelle und mediale Kontextgebundenheit thematisiert.<sup>2</sup> Dies ist auch der Anspruch des vorliegenden Essays: Er zeigt, wie die aufnehmenden Organisationen das narrative Grundgerüst der Interviews festlegten und sich dabei unbewusst an populärkulturelle Darstellungen anlehnten, von denen sie sich jedoch vehement abgrenzten. Mit Hayden Whites *Metahistory* werden die grundsätzlichen narrativen Gemeinsamkeiten herausgearbeitet, mit der Schlussfolgerung, dass sich die Komödie (in einem narrativ-dramaturgischen Verständnis) als dominante Struktur der Zeitzeugeninterviews wie auch der Populärkultur durchgesetzt hat.

Um diese These zu entfalten, wird zunächst ein Interviewprojekt vorgestellt, das vor dem Boom der Erinnerung<sup>3</sup> initiiert wurde.

- 1 Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, übersetzt von Jared Stark, Ithaca 2006 [franz. 1998].
- 2 Neben Wieviorka, Era siehe vor allem Oren Baruch Stier, *Committed to Memory. Cultural Mediations of the Holocaust*, Amherst 2003; Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca 2004; Alejandro Baer, *El Testimonio Audiovisual. Imagen y Memoria del Holocausto*, Madrid 2005; Tony Kushner, *Holocaust Testimony, Ethics, and the Problem of Representation*, in: *Poetics Today* 27 (2006) 2, S. 275–295; Andree Michaelis, *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videografierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah*, Berlin 2013; Noah Shenker, *Reframing Holocaust Testimonies*, Bloomington 2015. Ausführlicher zur Fragestellung dieses Artikels siehe Jan Taubitz, *Holocaust Oral History und das lange Ende der Zeitzeugenschaft*, Göttingen 2016.
- 3 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*, in: *WerkstattGeschichte* 30 (2001), S. 5–16.

## Der Holocaust als Anfang: *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*

Zwischen 1974 und 1975 interviewte die *William E. Wiener Oral History Library*<sup>4</sup> des *American Jewish Committee* 250 jüdische Überlebende des Holocaust und ihre Angehörigen. Die Interviews wurden in 60 Städten in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgezeichnet. Nach den legendären Interviews David Boders, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit in *DP-Camps* in Europa entstanden waren, war dies eine der ersten amerikanischen Initiativen, die sich wieder der Aufgabe annahm, *Oral History Interviews*<sup>5</sup> mit Holocaust-Überlebenden zu führen. Die Interviews ergaben 650 Stunden Tonmaterial, das auf 19.350 Seiten transkribiert wurde. Publiziert wurden die Ergebnisse 1977 unter dem Titel *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*.<sup>6</sup>

Die Autoren Louis Cowan, Milton Krents und Helen Epstein betonten, dass die dramatischen und kreativen Zeugenberichte die Aussagekraft konventioneller wissenschaftlicher Arbeiten übertrafen.<sup>7</sup> Sie wollten jedoch weniger die Opfer ermächtigen, die Deutungshoheit über ihre eigene Geschichte zu ergreifen, noch wollten sie nachkommende Generationen über die Schrecken des Holocaust unterrichten. Vielmehr strebten sie danach zu 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 waren. »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.«<sup>8</sup> Der Holocaust wurde so als extremer Gegenpol zum Leben in den Vereinigten Staaten konzeptualisiert. Es sollte gezeigt werden, wie ein Übergang vom Konzentrationslager in das boomende Nachkriegs-Amerika möglich gewesen war.<sup>9</sup>

Die Interviews wie auch die auf ihnen basierende Studie sind spannende Quellen. Entstanden sind sie zu einer Zeit, als die geschichtswissenschaftliche Methode *Oral History* im Zuge einer sich formierenden Kultur- und Alltagsgeschichte transformiert wurde. Zunehmend wurde der Blick von den Mächtigen und den Funktionseliten auf die sogenannten »kleinen Leute« und auf Individuen marginalisierter Minderheiten gerichtet.<sup>10</sup> Die Studie des *American Jewish Committee* ist Ausdruck dieser Veränderung. Darüber hinaus ist sie in einer Zeit entstanden, bevor die Erinnerung an den Holocaust zu einem zentralen Bestandteil der amerikanischen Erinnerungskultur

4 Die *William E. Wiener Oral History Library* war 1969 als Teil des seit 1906 bestehenden *American Jewish Committee* gegründet worden, um die Stimmen der *American Jewish Experience* im 20. Jahrhundert aufzuzeichnen. Der Holocaust nahm nur einen kleinen Teil der *Oral History Library* ein, deren Auftrag lautete, die Berufswege, Lebensweisen, Gedanken und Themen des amerikanisch-jüdischen Lebens einzufangen. William E. Wiener Oral History Library, *Catalogue of Memoirs of the William E. Wiener Oral History Library*, Bd. 1, New York 1978.

5 *Oral History* wird in diesem Aufsatz als Oberbegriff für mittels auraler oder audiovisueller technischer Hilfsmittel aufgenommene Gespräche mit Zeitzeugen (in diesem Fall des Holocaust) verstanden.

6 Louis G. Cowan/Milton E. Krents/Helen Epstein (Hg.), *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*, New York 1977.

7 Ebd., S. 1.

8 Ebd., S. 3.

9 Ebd., S. 5.

10 Lutz Niethammer, *Oral History in den USA. Zur Entwicklung und Problematik diachroner Befragungen*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 18 (1978), S. 457–501, hier S. 492f.

wurde. Insbesondere Holocaust-Überlebende spielten zu diesem Zeitpunkt nur eine untergeordnete Rolle, wie in einer Voruntersuchung hervorgehoben wird.<sup>11</sup>

Im Zentrum dieses Aufsatzes soll jedoch eine weitere Eigenschaft stehen: Die zwischen 1974 und 1975 entstandenen Interviews weisen eine distinktive narrative Modellierung auf. Und zwar beginnen sie mit dem Holocaust. Gewissermaßen ist der Holocaust die Einleitung der Interviews. Von den Organisatoren waren lediglich zehn Prozent der gesamten Interviewzeit für die Themenkomplexe *pre-war background*, *war-time experience* und *liberation* vorgesehen, der Rest für *immigration*, *first years in America* und *life in America*. In einem Fragebogen, der als Hilfestellung an die Interviewer ausgegeben wurde, waren 64 Fragen formuliert. Fünf betrafen die Vorkriegszeit, worunter jedoch auch biografische Fragen fielen, zum Beispiel: »Where and when were you born?« Lediglich zwei Fragen erkundigten sich nach 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, die Emigration und vor allem das Leben in den Vereinigten Staaten. Weniger als acht Prozent der Fragen waren demnach für die Zeit vor und während des Holocaust vorgesehen.<sup>12</sup> Der Holocaust war zusammen mit seiner Vorgeschichte lediglich die Einleitung zu den Interviews mit Holocaust-Überlebenden. Dies war zumindest die Idee der Projektleitung. Die tatsächlich geführten Interviews nahmen dann eine etwas andere Form an. Etwa 30 Prozent der Interviewzeit wurden für die Vorkriegs- und Kriegszeit verwendet, der Rest für das neue Leben in den USA.

Einer der Interviewten war Sam Burke aus Cleveland, der am 2. November 1974 befragt 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 fragte ihn: »How long were you in Auschwitz?« Seine Antwort: »I was three months in Auschwitz.« Die Anschlussfrage lautete: »And then what happened?« Woraufhin Burke erwiderte: »Then I was taken away to. They needed 35 people for a transport to go to, to a labor camp.«<sup>13</sup> 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. Aus der heutigen Sicht ist die Vernachlässigung dieser Aspekte wie auch die Fokussierung der Fragestellung auf die Integration in der Nachkriegszeit schwer nachzuvollziehen. Sie verdeutlicht jedoch bereits die historische Kontextgebundenheit der mündlichen Rede der Überlebenden, die durch die Ziele und Interviewvorgaben eines sozialwissenschaftlich motivierten *Oral History*-Projekts der 1970er Jahre institutionell geformt und auf Tonband konserviert wurde.

- 11 Arthur Mann, The Holocaust. Direction Paper, in: Louis G. Cowan/Milton E. Krents/Helen Epstein (Hg.), *A Study in American Pluralism Through Oral Histories of Holocaust Survivors*, New York 1977, S. xvi.
- 12 Michael Mashberg/Isaiah Kuperstein/Robert Shapiro, Guidelines and Questions for Interviews, in: Cowan/Krents/Epstein, *A Study in American Pluralism*, S. xxxix ff.
- 13 Sam Burke, Interviewerin Bea Stadler, Transkription, 2.11.1974, 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, Nr. 4, S. 11.

## Der Holocaust als Höhepunkt: Videografierte Interviews seit 1979

Im Jahr 1979 – also nur wenige Jahre nach dem *Oral History*-Projekt des *American Jewish Committee* – begann das *Holocaust Survivors Film Project* in New Haven – das spätere *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* der Yale University –, videografierte Interviews mit Holocaust-Überlebenden zu führen. Diese Interviews unterschieden sich auf verschiedenen Ebenen von denen, die noch Mitte der 1970er Jahre aufgenommen worden waren. Sie fügten den ausschließlich auralen Interviews eine visuelle Dimension hinzu. Sie waren als fortlaufendes Projekt ohne Ende und nicht als abgeschlossene Studie geplant und dienten zudem pädagogischen und sogar therapeutischen Zwecken.<sup>14</sup>

Schaut man sich die narrative Modellierung dieser Interviews an, so wird deutlich, dass diese eine andere Struktur aufweisen. Der Holocaust ist bei ihnen nicht die Einleitung oder der Anfang – sondern der Höhepunkt, der Hauptteil und das Zentrum des Erkenntnisinteresses. Die Einleitung dieser Interviews beschäftigt sich in aller Regel mit der unmittelbaren Vorkriegszeit. Sie enden mit der Befreiung und zumeist mit einer kurzen Beschreibung der Emigration, zumeist nach Israel oder in die USA.

Diese Modellierung hat sich letztendlich durchgesetzt. Heute erscheint die beschriebene Struktur der Interviews selbstverständlich und jede Abweichung davon ist auffällig. Das *Fortunoff Video Archive* wurde stilbildend für Interviews mit Zeitzeugen des Holocaust auf der ganzen Welt. In den 1980er und frühen 1990er Jahren begannen zahlreiche weitere Organisationen, Interviews aufzunehmen. 1994 stieg Spielbergs *Shoah Foundation* ein, die durch ihre massenhafte Interviewproduktion ein bis dato beispielloses Zeitzeugenprojekt initiierte.

Diese Organisationen formalisierten und kodifizierten die Struktur der Interviews nachhaltig. Das geschah einerseits durch die performative Praxis der Interviewaufnahmen, aber auch durch immer umfangreichere *pre interview questionnaires*, also Fragebögen, die mit den Zeitzeugen einige Tage vor dem Interview durchgegangen wurden. Diese determinierten bereits vor dem eigentlichen Interview die spätere Erzählung.<sup>15</sup> Das ideale Interview hatte etwa die Aufteilung 15–20 Prozent Vorkriegszeit, 60–70 Prozent Kriegszeit und 15–20 Prozent Nachkriegszeit – Idealwerte, denen sich viele Interviews annäherten.<sup>16</sup>

Im Jahr 1997 wurde Sam Burke noch einmal von der *Shoah Foundation* interviewt. Das Interview dauerte nun sechs Stunden, womit es sich deutlich von dem Interview des Jahres 1974 unterscheidet. Ebenso auffällig ist jedoch, dass seine Erzählung nun das gängige Narrativ angenommen hatte. Anderthalb Stunden befassen sich mit der Vorkriegszeit, insbesondere seiner

14 Joanne W. Rudof, A Yale University and New Haven Community Project. From Local to Global, New Haven 2012, [http://www.library.yale.edu/sites/default/files/files/Local\\_to\\_Global.pdf](http://www.library.yale.edu/sites/default/files/files/Local_to_Global.pdf) (letzter Zugriff 1.11.2015).

15 Michaelis, Erzählräume, S. 242.

16 Für die Vorgaben der Shoah Foundation siehe Darlene Basch, Interviewer Training. Methodology and Introduction/VHS, USC Shoah Foundation, University of South California, Internal Archives, Media ID: ALT02973. Siehe auch Wieviora, Era, S. 112ff. Das *Fortunoff Video Archive* gibt keine genaue Verteilung vor. Es unterteilt das Interview jedoch in drei gleich gewichtete Phasen. Die erste Phase beschäftigt sich mit den Vorkriegserfahrungen: Der Geburtsort, das Familienleben, religiöse Erlebnisse und Schulerfahrungen sollten hier besprochen werden. Die zweite Phase behandelt die Besatzererfahrungen, die Deportationen, die Lager usw. In der dritten Phase wird der Moment der Befreiung thematisiert, die Rückkehr in die Normalität und die Familienverhältnisse nach dem Krieg. Alberta Gotthardt-Strage, Capturing History on Tape. A Lasting Memorial, in: Maurice Cling/Yannis Thanassekos (Hg.), *Ces Visages qui Nous Parlent – These Faces Talk to Us*, Brüssel 1995, S. 101.

Familiengeschichte, dreieinhalb Stunden nimmt der Hauptteil, der vom Holocaust handelt, in Anspruch 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.<sup>17</sup> Das Interview hat die Aufteilung 25 Prozent Vorkriegszeit, 58 Prozent Holocaust und acht Prozent Nachkriegszeit angenommen (weitere acht Prozent werden für ein Gruppenbild im Kreise seiner Angehörigen – ein Markenzeichen der *Shoah Foundation* – und das Zeigen von Dokumenten in Anspruch genommen) und sich somit den Vorgaben der *Shoah Foundation* angenähert. Wie stark das Narrativ von der Interviewerin geprägt wird, zeigt folgende Episode: Burke möchte 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«.

Der Verweis auf die narrative Modellierung, deren Herausbildung durch einen klaren Bruch in den späten 1970er Jahren gekennzeichnet ist, soll jedoch nicht heißen, dass alle *Oral History Interviews* gleich sind, geschweige denn, dass alle Holocaust-Überlebenden ähnliche Erfahrungen machten. Der Holocaust war ein räumlich und zeitlich weit ausgreifendes Ereignis, was sich in den Zeugnissen widerspiegelt.

Es geht mir vorrangig um die narrative Modellierung, also um die generelle Struktur der Erzählung. Bereits Lawrence Langer, der selbst zahlreiche Interviews für das *Fortunoff Video Archive* führte, merkte mit Blick auf den vergleichbaren Aufbau an, dass quasi alle Interviews auf die gleiche Art und Weise begannen und die meisten auch auf die gleiche Art endeten.<sup>18</sup> Diese Äußerung macht deutlich: Jedes *Oral History Interview* ist einer Rahmung unterworfen, die sowohl auf direkte institutionalisierte Auslöser als auch auf indirekte und vorkritische, diskursiv hervorbrachte Impulse zurückzuführen ist.

### Das Schlüsselereignis: NBCs Miniserie *Holocaust*

Ich konstatiere, dass sich die narrative Modellierung der *Oral History Interviews* mit Holocaust-Zeitzeugen geändert hat, möglicherweise in eine Form, die den Anforderungen unserer Erinnerungskultur besser entspricht. Wir sind heute schließlich in erster Linie an den außerordentlichen Ereignissen des Holocaust interessiert und nicht so sehr an einer Migrations- oder Akkulturationsgeschichte, obwohl selbstverständlich auch diese relevant und nach wie vor Gegenstand der Forschung ist. Diese Entwicklung hatte jedoch zur Folge, dass die gleichen Zeitzeugen, die in den 1970er Jahren aufgrund ihrer Migrations- und Integrationserfahrungen befragt wurden, später vor allem als Überlebende historischer Gewalterfahrung ins Interesse rückten. Aus Zeugen der Integration in den *American Way of Life* wurden Holocaust-Überlebende. Dass das Interesse an sozialen Prozessen und Ereignissen sowie deren Analyse häufigen Änderungen und Neubewertungen unterworfen ist, ist weder wissenschaftshistorisch noch aus einer kultur- oder sozialgeschichtlichen Perspektive verwunderlich. Es bleibt jedoch die Frage, warum diese neue narrative Modellierung gerade in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre entstand. Woher kommt diese Transformation, die als kreativer und präfigurativer Akt verstanden werden muss?

In die Jahre zwischen 1975 und 1979 fällt ein Ereignis, das in fast jeder Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur erwähnt wird. 1978 katapultierte die Miniserie *Holocaust* das gleichnamige Ereignis in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit.<sup>19</sup> An vier aufeinanderfolgenden

17 Sam Burke, Interviewerin Rose Gelbhart, 20. Mai 1997, USC Shoah Foundation, University of South California, Visual History Archive, 29464.

18 Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, London 1991, S. 67.

19 Peter Novick, *The Holocaust in American Life*, New York 1999, S. 209.

Tagen, vom 16. bis zum 19. April, strahlte der Fernsehsender NBC die insgesamt acht Stunden dauernde Miniserie zur *prime time* aus und bis zu 120 Millionen Amerikaner schauten zu.<sup>20</sup> »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 des Filmereignisses zusammen.<sup>21</sup> Er steht mit seiner Einschätzung nicht allein: Einstimmig haben Holocaust-Forscher die Bedeutung der Miniserie für die Erinnerungskultur hervorgehoben. Bereits 1979 merkte Theodore Ziolkowski an, die Serie habe Wissen verbreitet und selbst das Sprechen über das Ereignis transformiert: »Unpronounceable Polish place-names and sinister German acronyms crop up regularly in English while ›der Holocaust‹ has been naturalized in German.«<sup>22</sup> Judith Doneson erklärte, *Holocaust* habe durch sein unkompliziertes Narrativ eine verständliche Interpretation für die Öffentlichkeit geschaffen, und Daniel Levy und Natan Sznajder bezeichneten die Miniserie als Meilenstein in der Medienrepräsentation des Holocaust.<sup>23</sup> Zum ersten Mal wurde das Fernsehen als eigenes Genre der Holocaust-Repräsentation umfassend und kritisch diskutiert.<sup>24</sup> Die Serie erzielte eine große Wirkung über die USA hinaus. Einige Monate nach der dortigen Ausstrahlung wurde sie auch in Israel und Westeuropa gezeigt, im Allgemeinen mit überdurchschnittlichen Einschaltquoten.

*Holocaust* entfaltete seine Wirkung als *der* Katalysator der Erinnerungskultur nicht aus dem Nichts heraus, sondern hatte eine Vorgeschichte. Ein Blick auf die größeren kulturellen und politischen Zusammenhänge offenbart, dass die Zeit für eine große TV-Produktion über den Holocaust gekommen war. Der Vietnamkrieg hatte die USA in eine Krise gestürzt, in der moralische Botschaften, wie sie die Miniserie *Holocaust* anbot, sehr willkommen waren. Gleichzeitig setzten sich die politische Formulierung und Ausformung ethnischer Gruppenzugehörigkeitsgefühle fort, die bereits in den 1960er Jahren im Kampf der schwarzen Bürgerrechtsbewegung einen Ausdruck gefunden hatten.<sup>25</sup> In diesem Zusammenhang weist Doneson auf eine paradoxe Situation hin: *African Americans* und *Native Americans* rekurrierten auf eine Geschichte des Untergangs, die sukzessive von einer prächtigen Vergangenheit in Unterdrückung und Zerstörung führte, wohingegen der Holocaust die Möglichkeit einer Gegenzählung bot. Jüdisches Leben und jüdische

20 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*, 21.4.1978, S. B4. Peter Novick geht jedoch von konservativeren Zahlen aus und spricht von 100 Millionen Zuschauern, die *Holocaust* in den USA erreichte. Novick, *Holocaust in American Life*, S. 209.

21 Ebd., S. 209.

22 Theodore Ziolkowski, *Versions of Holocaust*, in: *The Sewanee Review* 87 (1979) 4, S. 676–685, hier S. 676.

23 Judith E. Doneson, *Holocaust Revisited. A Catalyst for Memory or Trivialization?*, in: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 548 (1996), S. 70–77, hier S. 75; Daniel Levy/Natan Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust*, Frankfurt a.M. 2001, S. 137. Für eine Übersicht zur öffentlichen Diskussion, die *Holocaust* entfachte, siehe auch Sander A. Diamond, *Holocaust Film's Impact on Americans*, in: *Patterns of Prejudice* 12 (1978) 4, S. 1–19.

24 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 1997, S. 153–170, hier S. 153.

25 Der Erfolg der Miniserie *Roots*, die das Schicksal einer schwarzen Familie über verschiedene Generationen von ihrer Verschleppung in Afrika bis zur Emanzipation nach dem Bürgerkrieg abbildete, 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.

Kultur waren in Europa zerstört worden und fanden in den Vereinigten Staaten Erneuerung.<sup>26</sup> 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.

### Dramaturgie und Inhalt von NBCs *Holocaust*

*Holocaust* war somit das richtige Produkt zum richtigen Zeitpunkt, denn es vereinte eine Reihe von Eigenschaften, die die TV-Serie regelrecht zum Katalysator der Erinnerungskultur werden ließ. Der nachhaltige Eindruck 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.

Die Miniserie porträtiert zwei fiktionale Familien aus Berlin in den Jahren 1935 bis 1945. Familie Weiss besteht aus assimilierten Juden der oberen Mittelschicht. Ihr Leben wird kontrastiert mit dem der Familie Dorf. Erik Dorf, der Vater und Ehemann, macht nach längerer Arbeitslosigkeit Karriere als SS-Offizier unter Reinhard Heydrich und ist maßgeblich an der Entwicklung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik beteiligt. Die Geschehnisse der beiden Familien sind eng miteinander verknüpft und nehmen im Verlauf der Serie eine gegensätzliche Entwicklung. Während sich die 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.<sup>27</sup>

Das Markenzeichen der Miniserie, anhand zweier Familien den gesamten Holocaust darzustellen, war ein verwegener Kniff, den Historiker mittlerweile als korrelierend zur gleichzeitigen historiografischen Hinwendung zur Alltagsgeschichte und *Oral History* und als Abkehr von der intentionalistischen Hitler-Welle preisen,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Ähnlich verärgert zeigte sich Elie Wiesel über den vermessenen Versuch, den Holocaust anhand zweier Familiengeschichten abzubilden. In seiner ubiquitären Kritik an der Miniserie, die am Tag des ersten Sendetermins in der *New York Times* erschien, argumentierte er aus der Perspektive des *survivors* und als Sprachrohr der Ermordeten:

*»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*

26 Judith E. Doneson, *The Holocaust in American Film*, 2. Aufl., Syracuse 2002, S. 151f.

27 Daniel R. Schwarz, *Imagining the Holocaust*, New York 1999, S. 172.

28 Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«, in: Vierteljahrsheft für Zeitgeschichte 55 (2007) 1, S. 1–32, hier S. 4f. Möglicherweise muss die Serie durch die Einbeziehung sowohl der Opfer- als auch der Täterperspektive als frühes Beispiel einer integrierten Geschichte des Holocaust gelten, wie sie seit einiger Zeit von Saul Friedländer und anderen gefordert wird. Saul Friedländer, Eine integrierte Geschichte des Holocaust, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 14–15 (2007), S. 7–14.

29 John O'Connor, Holocaust. Intelligent, Sincere Efforts Can't Bring Off Production, *Wilmington Star-News*, 16.4.1978, S. 9B.

*remember as the Holocaust. [...] It tries to show what cannot even be imagined. It transforms an ontological event into soap-opera.*«<sup>30</sup>

In diesen Sätzen findet sich in komprimierter Form Wiesels geschichts-philosophische Überzeugung wieder, die auf dem unauflösbaren Widerspruch 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.<sup>31</sup> Es ist sicher kein Zufall, dass gerade zu dem Zeitpunkt, als der 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.<sup>32</sup> 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.«<sup>33</sup>

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 fiktionalisierte, filmische Darstellung, ist zwar 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.<sup>34</sup> Mit Blick auf das *Fortunoff Video Archive* hatte Judith Miller bereits 1990 den Konflikt zwischen Zeitzeugeninterviews und Populärkultur plakativ auf den Punkt gebracht: »Americans will get the Holocaust that Yale or that Hollywood gives them, the Holocaust of fact, or of imagination.«<sup>35</sup>

Ans Ende seiner Kritik an der Miniserie hatte Wiesel in der *New York Times* noch eine offene Frage gestellt: »What will happen when the last survivor is gone?«<sup>36</sup> Eine Reaktion auf diese Frage ließ nicht lange auf sich warten. Etwa ein Jahr nach der Ausstrahlung der Miniserie begann das *Holocaust Survivors Film Project* in Connecticut mit der Aufzeichnung audio-visueller Interviews

30 Elie Wiesel, *Trivializing the Holocaust. Semi-Fact and Semi-Fiction*, New York Times, 16.4.1978, Sektion 2, S. 1 u. 29.

31 Kritik an der postulierten Singularität des Holocaust wurde bereits in den 1970er Jahren von Yehuda Bauer geäußert, der argumentierte, dass das Beharren auf der Einzigartigkeit und Undarstellbarkeit letztendlich zur überirdischen Mystifizierung und Bedeutungslosigkeit führe. Yehuda Bauer, *Against Mystification. The Holocaust as a Historical Phenomenon*, in: ders. (Hg.), *The Holocaust in Historical Perspective*, Seattle 1978, S. 98–117. Für eine weitere frühe Kritik siehe auch Ziolkowski, *Versions of Holocaust*.

32 Für eine Problematisierung des Topos der Undarstellbarkeit, der eine uneinlösbare Bürde auf die Repräsentation des Holocaust lege, siehe Weissman, *Fantasies*, S. 208f.

33 Wiesel, *Trivializing*, Sektion 2, S. 1.

34 Trudy Gold/Rudy Kennedy/Trude Levi/Frank Reiss, *The Survivors' Right to Reply*, in: Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*, London 2005.

35 Judith Miller, *One, by One, by One. Facing the Holocaust*, New York 1990, S. 275.

36 Wiesel, *Trivializing*, Sektion 2, S. 29.



mit Holocaust-Überlebenden. Geoffrey Hartman, der 1982 dem Projekt an der Yale University eine dauerhafte Heimat vermittelte, 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 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. [...] Zachor, the command to remember, could not be left to the media or even the historians.*«<sup>37</sup>

Joanne Rudof, seit 1984 für das FVA tätig, bestätigte dieses Gründungsnarrativ: »Everything had been taken from them. Now television was trying to take away their stories too.«<sup>38</sup> Die ersten Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden wurden somit als Abgrenzung zu einer TV-Serie verstanden, 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 Unmittelbarkeit, die er als *counter-cinematic integrity* beschrieb.<sup>39</sup> In einem Videointerview stehe nichts zwischen uns und dem Überlebenden und wenn das Interview erst einmal richtig in Gang gekommen sei, gebe es zudem nichts zwischen dem Überlebenden und seinen Erinnerungen.<sup>40</sup>

Somit lässt sich festhalten, dass *Holocaust* nicht nur die Rückkehr der Geschichte symbolisiert, wie es Frank Bösch beschreibt, sondern ursächlich für die Entstehung der ersten videografierten Zeitzeugeninterviews mit Holocaust-Überlebenden war – und somit als wirkungsvoller Katalysator des Booms anzusehen ist, den die Erinnerungskultur seit dieser Zeit erlebt.<sup>41</sup>

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. Diese Verbindung soll nun jedoch gegen den Strich gelesen werden. Denn obwohl die Videointerviews mit Holocaust-Zeitzeugen als Gegenbewegung zur Miniserie *Holocaust* entstanden, zeichnen sie sich doch durch eine Reihe bedeutsamer Gemeinsamkeiten aus, die bis zur konkreten narrativen Modellierung und Verwendung gleichartiger Sprachfiguren der beiden als so unterschiedlich wahrgenommenen medialen Repräsentationen des Holocaust reichen.

37 Geoffrey Hartman, *Preserving the Personal Story. The Role of Video Documentation*, in: Marcia Littell/ Richard Libowitz/E. B. Rosen (Hg.), *The Holocaust Forty Years After*, Lewiston 1989, S. 53–60, hier S. 53f.

38 Miller, *One*, S. 273.

39 Geoffrey Hartman, *Learning from Survivors. The Yale Testimony Project*, in: *Holocaust and Genocide Studies* 9, (1995) 2, S. 192–207, hier S. 198. An anderer Stelle argumentierte er jedoch, dass *videotestimonies* gleichermaßen *cinematic* und *counter-cinematic* seien. Geoffrey Hartman, *The Cinema Animal*, in: Loshitzky (Hg.), *Spielberg's Holocaust*, S. 61–76, hier S. 69.

40 Hartman, *Learning*, S. 198.

41 Frank Bösch, *Umbrüche in die Gegenwart. Globale Ereignisse und Krisenreaktionen um 1979*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 9 (2012) 1, S. 8–32, hier S. 12f. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Boesch-1-2012> (letzter Zugriff 3.8.2015). Siehe auch Winter, *Memory Boom*.

Analysiert man die narrative Struktur des Plots, der der jüdischen Familie folgt, so wird deutlich, dass die TV-Serie ähnlich strukturiert ist wie die in Abgrenzung zu ihr entstandenen Videointerviews. Erzählt wird sie aus der Perspektive des jüngsten Sohnes der Familie, Rudi. Er ist der genuine Held und einer der wenigen, der den Holocaust überlebt. 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 nach Israel.

Die Zeitzeugeninterviews griffen diese Modellierung der Miniserie auf, die sie perpetuierten und dauerhaft in der Erinnerungskultur verankerten. Diese wurde zum dominanten Holocaust-Narrativ, das sich in zahlreichen Holocaust-Repräsentationen wiederfindet, nicht nur in den *Oral History Interviews*, sondern auch in Ausstellungen, Filmen und Memoiren. Dass sich diese Modellierung nicht als selbstverständlich oder natürlich anbietet, zeigen unter anderem die Interviews des *American Jewish Committee*, die vor der Miniserie entstanden.

### Hayden White und die Modellierung historischer Narrative

Bleibt noch als letzte Frage: Warum hat sich diese Modellierung durchgesetzt? Warum beginnt für uns wie selbstverständlich der Holocaust mit der Vorkriegszeit – und zwar mit der unmittelbaren Vorkriegszeit? Warum würde uns ein Interview überraschen, das ohne Einleitung direkt *in medias res* geht? Oder eines, in dem der Holocaust nur die Einleitung ist? Anders gefragt: Warum spiegeln die Interviews die narrative Modellierung der Miniserie *Holocaust*, von der sie sich so deutlich abgrenzen?

Hier hilft ein Griff in den Werkzeugkasten der Theorien: Hayden White hat in *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa* demonstriert, dass geschichtswissenschaftliche Werke als formalisierte poetische Artefakte beschrieben werden können, vergleichbar mit den rhetorischen Formen fiktionaler Texte.<sup>42</sup>

White entlarvte den Glauben an die prinzipielle Möglichkeit einer objektiven und realistischen Darstellung der Vergangenheit als einen mystifizierenden Selbstbetrug, denn Historiker konstruierten die Vergangenheit stets nach ihren ethischen, politischen und ästhetischen Vorstellungen. Nach dem Siegeszug des *linguistic turn* gilt diese Erkenntnis sicherlich als Binsenweisheit und nur noch wenige Hartgesottene verschließen sich der Überlegung, dass (geschichts)wissenschaftliche Texte stets einer mehrdimensionalen sprachlichen Konstruiertheit unterworfen sind.<sup>43</sup> 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 herauszuarbeiten, denen Historiker unterworfen sind und die sie gleichermaßen reproduzieren und hervorbringen.<sup>44</sup>

42 Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, übersetzt von Peter Kohlhaas, Frankfurt a. M. 2008 [engl. 1973].

43 Für eine Historisierung des *linguistic turns* in der Geschichtswissenschaft unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker siehe Peter Schöttler, *Wer hat Angst vor dem linguistic turn?*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 23 (1997) 1, S. 134–151; ders., *Nach der Angst. Was könnte bleiben vom linguistic turn?*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36 (2011) 1, S. 135–151.

44 Siehe hierzu White, *Metahistory*, S. 568, Anm. 4; ders., *Foucault dekodiert. Notizen aus dem Untergrund*, in: ders. (Hg.), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986, S. 268–302.

White argumentierte, dass historische Ereignisse unter Zuhilfenahme poetischer, archetypischer Modellierungen präfiguriert werden, wozu die Verwendung vertrauter Metaphern und die Strukturierung des Ereignisses in der Form eines kohärenten Plots mit einem Anfang, Höhepunkt und Ende zählen. Die Strukturierung orientiert sich dabei an den klassischen Dramentypen Tragödie, Romanze, Komödie und Satire. Neben den vier narrativen Modellierungen hat White weitere Analysekatogorien entwickelt, um darzulegen, wie aus einer Unmenge von Ereignissen und Quellen eine historische Darstellung entsteht. Im Folgenden soll nicht das gesamte Theoriemodell durchexerziert werden, sondern ausschließlich die narrative Modellierung herangezogen werden, um die Gemeinsamkeiten in der Erzählstruktur von Zeitzeugeninterviews und der Miniserie *Holocaust* zu erklären.

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.<sup>45</sup> Denn Whites primäres Interesse galt 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 wird.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> Gerade die in der Tradition des klassischen 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 Saul Friedländers *Years of Extermination*, das häufig als Beispiel einer modernistisch collagierten und Chronologien aufbrechenden Geschichtsdarstellung besprochen wird.<sup>48</sup>

45 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*, in: *Poetics Today* 13 (1992) 2, S. 263–273.

46 Reinhart Koselleck, Einführung, in: White (Hg.), *Klio*, S. 1–6, hier S. 2.

47 White, *Metahistory*, S. 16.

48 Wulf Kansteiner, *Gefühlte Wahrheit und ästhetischer Relativismus. Über die Annäherung von Holocaust-Geschichtsschreibung und Geschichtstheorie*, in: Norbert Frei/Wulf Kansteiner (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen 2013, S. 12–50, hier S. 30; Wulf Kansteiner, *Success, Truth, and Modernism in Holocaust Historiography. Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years after the Publication of Metahistory*, in: *History and Theory* 47 (2009), S. 25–53. Auch in der Holocaust-Forschung wurde White rezipiert und zum Teil harsch kritisiert. 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 ausschließen. Diese Kritik, die unter anderem von Saul Friedländer, Carlo Ginzburg oder Richard Evans formuliert wurde, führte dazu, dass White sein Modell weiterentwickelte und eine modernistische Modellierung für ein genuin modernistisches Ereignis wie den Holocaust proklamierte. Saul Friedländer, Introduction, in: ders. (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge 1992, S. 1–21, hier S. 2; Carlo Ginzburg, *Just One Witness*, in: ebd., S. 82–96, hier S. 94; Richard J. Evans, *In Defense of History*, London 1997, S. 124. Den modernistischen Stil deutete er zunächst in den literarisch-autobiografischen Schriften Primo Levis an, siehe Hayden White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, in: Friedländer (Hg.), *Probing the Limits*, Cambridge 1992, S. 37–53. Zwanzig Jahre später führte er dies

## Die dramatische Darstellung des Holocaust – als Tragödie oder Komödie?

Hayden Whites Theoretisierungen folgend, haben die Miniserie *Holocaust* und die seit 1979 entstehenden Videointerviews dem Holocaust ein kohärentes und effektives Narrativ in einer archetypischen Form verliehen. Diese ist nicht – wie umgangssprachlich oft angenommen wird – die Tragödie, sondern die Komödie. Hierbei beziehe ich mich im Anschluss an White 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 verschleße sich willkürlichen Modellierungen und einzig die Tragödie sei seine angemessene Form. So postulierte Richard Evans: »Auschwitz was indeed inherently a tragedy and cannot be seen as either a comedy or a farce.«<sup>49</sup> Diese Position wird einerseits durch zahllose Darstellungen über den Holocaust und seine Nachkriegsgeschichte widerlegt, die jede denkbare kreative Formalisierung aufgegriffen haben, und offenbart zudem ein umgangssprachliches Verständnis der Tragödie. Vergewenwärtigt 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.<sup>50</sup> 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.«<sup>51</sup>

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*.<sup>52</sup> Konfrontiert man die Miniserie *Holocaust* und die seit den späten 1970er Jahren entstehenden vi-

an den geschichtswissenschaftlichen Arbeiten Saul Friedländers weiter aus. Hayden White, *Historical Discourse and Literary Theory. On Saul Friedländer's Years of Extermination*, in: Frei/Wulf (Hg.), *Holocaust erzählen*, S. 51–78.

49 Evans, *Defense*, S. 124. Siehe auch Amos Goldberg, *Forum. On Saul Friedländer's The Years of Extermination*, in: *History and Theory* 48 (2009) 3, S. 220–237, hier S. 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 1980, S. 96–148.

50 Northrop Frye, *Anatomy of Critics. Four Essays With a Foreword by Harold Bloom*, Princeton 1990 [1957], S. 36 u. 207ff.

51 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 1986 [1983], S. 213–230, hier S. 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, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, Stuttgart 2007 [1872].

52 White, *Emplotment*, S. 52; ders., *Historical Discourse*, S. 53f.

deografierten Zeitzeugeninterviews 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. 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.«<sup>53</sup> 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.«<sup>54</sup> Die Komödie besitzt somit eine diachrone Erzählweise, die auf Veränderung und Entwicklung ausgerichtet ist. Kennzeichnend 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 Rekurren auf ein glückliches Familienleben zu Beginn des Interviews und durch die Darstellung einer geglückten Eingliederung in die neue amerikanische Heimat, die am Ende des Interviews steht.<sup>55</sup> 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«<sup>56</sup> eines US-amerikanischen Holocaust-Narrativs betrachten.<sup>57</sup> 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.

53 White, *Metahistory*, S. 232.

54 Ebd., 23. 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 und aus deren Perspektive die Ereignisse darzustellen.

55 Es gibt auch Interviews, die mit einer Hochzeit beginnen, siehe das Interview mit Marianne Rosner, 12. Mai 1995, U. S. Holocaust Memorial Museum, RG-50.030\*0312: »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.«

56 Wieviorka, *Era*, S. 123.

57 Zum amerikanischen Holocaust-Narrativ siehe Alvin H. Rosenfeld, *The Americanization of the Holocaust*, in: ders. (Hg.), *Thinking about the Holocaust. After Half a Century*, Bloomington 1997, S. 123–127; Ilan Avisar, *Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory*, in: Rosenfeld (Hg.), *Thinking About the Holocaust*, S. 38–60, S. 53.

## Fazit

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, mehr als 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*, die aus der Katastrophe direkt in die Versöhnung mit der Welt und der Gesellschaft führten.

88

Der Verweis auf diese Modellierung, deren Herausbildung durch einen klaren Bruch in den späten 1970er Jahren gekennzeichnet ist, bedeutet jedoch nicht, dass sich alle Zeitzeugeninterviews gleichen, geschweige denn, dass alle Überlebenden ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Es geht lediglich um die generelle Struktur der Erzählung. Hier hat sich seit 1978 eine distinktive Form durchgesetzt, die durch die fiktionale Geschichte der jüdischen Familie Weiss in der TV-Serie *Holocaust* etabliert und von den *Oral History Interviews* aufgegriffen wurde. Die Miniserie wird aus der Perspektive des jüngsten Sohns der Familie, Rudi, erzählt. 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, spiegeln sie den Aufbau der Miniserie. Diese wurde zum dominanten Narrativ und ist in zahlreichen Holocaust-Repräsentationen aufgegriffen worden. Dass sich eine solche narrative Modellierung nicht zwangsläufig anbietet, zeigen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, die vor der Miniserie entstanden sind. Diese Entwicklung hat sich zudem vorkritisch und präkognitiv herausgebildet. Holocaust-Überlebende müssen die Miniserie nicht zwingend selbst rezipiert haben, um ihrer wirkmächtigen narrativen und sicherlich auch subjektivierenden Modellierungskraft unterworfen worden zu sein.

Ein letztes Beispiel soll demonstrieren, wie wirkungsvoll die narrative Modellierung war, die durch die Miniserie und die Videointerviews etabliert wurde: 1981 veröffentlichte Sylvia Rothchild das Buch *Voices from the Holocaust*, in dem einige der Transkriptionen der Interviews, die zwischen 1974 und 1975 vom *American Jewish Committee* aufgenommen wurden, in stark editierter Form abgedruckt sind.<sup>58</sup> Wie die Videointerviews dieser Zeit – also der 1980er Jahre – ist das Buch nun in drei Abschnitte aufgeteilt: *Life before the Holocaust* (80 Seiten), *Life during the Holocaust* (200 Seiten) und *Life in America* (150 Seiten). Das Leben vor und während des Holocaust wurde so editiert, dass es nun zwei Drittel der Darstellung einnimmt, während es in der ursprünglichen Studie, auf deren Transkriptionen das Buch basiert, nur einen marginalen Platz erhalten hatte.