

»[...] to the depth of her soul«

Authentizitätsfiktionen im Instagram-Projekt @eva.stories

Gesche Mirjam Beyer

Abstract: *In the 2019 project @eva.stories, the fictionalized Holocaust victim Éva Heyman is equipped with a smartphone to share her experiences in the form of Instagram stories. These stories are based on Éva Heyman's diary, which was first published by her mother in 1947. This article analyses the various fictions of authenticity produced in @eva.stories. On the one hand, the project aims to transport the historical person into the present as an authentic Instagram user. On the other hand, its goal is to represent a seemingly authentic past by remediating the diary and imitating historical films. The corresponding authentication strategies, informed by platform logics, establish an ambivalent relationship of closeness and distance to the fictionalized historical figure. This leaves room for diverse ways of interpreting and interacting with the stories, as will be shown through analyses of different reactions to the project. Although @eva.stories was launched in 2019, the stories are still available on Instagram today. This seems to suggest that in today's digitally connected world, we can remember the past whenever we want and from wherever we are. In the final part of the article, this observation will be critically examined. Today, the project finds itself in the »shadow archive« of social media, where it speaks to both the desire for and the difficulty of getting closer to the past in a digitally connected world.*

Keywords: *Digitale Geschichte; Holocaust-Gedenken; NS-Geschichte; Reenactment; Widerstand*

1. Auf den ersten Blick: Das Projekt @eva.stories

»What if a girl in the Holocaust had Instagram?« – diese Frage prangte im April 2019 auf zahlreichen Plakaten, die an Verkehrsknotenpunkten in Isra-

el aufgestellt worden waren. Sie forderten dazu auf, dem Instagram Account @eva.stories zu folgen und kündigten den 1. Mai 2019 als Erscheinungstermin an. Auf dieses Datum fiel auch Jom ha'Schoa, der offizielle Holocaust-Gedenktag in Israel. Verantwortlich für das Projekt waren der israelische High-tech-Unternehmer und Multimillionär Mati Kochavi sowie seine damals 27-jährige Tochter Maya Kochavi, die professionell im Social-Media-Bereich tätig ist (Haaretz, 2.5.2019). Das Projekt stellte eine private Initiative dar, ohne Kooperation mit offiziellen erinnerungskulturellen Institutionen. Im Mittelpunkt der angekündigten Stories steht die Darstellung der historischen Person Éva Heyman, die am 13. Februar 1931 in der rumänischen Stadt Oradea, ungarisch Nagyvárad, in eine säkulare jüdische Familie geboren wurde. Am 17. Oktober 1944 wurde sie in Auschwitz ermordet. Grundlage für die Darstellung bildet ein Tagebuch, das Éva Heymans Mutter Ágnes Zsolt 1947 unter dem Titel »Éva lanyom« (dt. »Meine Tochter Éva«) veröffentlichte. Das Tagebuch umfasst insgesamt 38 Beiträge vom 13. Februar bis zum 30. Mai 1944 und enthält Éva Heymanns Alltagserfahrungen vor der deutschen Besetzung Ungarns sowie ihre Verfolgung durch die Nazis bis hin zu ihrer Deportation (Zsolt 2012). In den Instagram Stories greift die fiktive Eva nicht zu Stift und Papier, sondern teilt ihre Erfahrungen mithilfe eines Smartphones. Insgesamt erstellten die Projektinitiator:innen 30 Stories, die sich an einzelnen Tagebucheinträgen orientieren und entsprechend datiert sind. Sie zeigen von Schauspieler:innen nachgestellte Szenen aus dem Leben der fiktionalisierten Eva.¹ Zum Großteil sind sie so aufgebaut, als habe Eva sie mit einem Smartphone selbst gefilmt und mit den Tools von Instagram gestaltet. Die britischen Schauspieler:innen sprechen Englisch und imitieren dabei einen osteuropäischen Akzent. Für das Publikum in Israel wurden zudem alle Stories mit hebräischen Untertiteln versehen.

1 Im Folgenden verwende ich die Schreibweise »Eva«, um die fiktionale Figur in dem Instagram-Projekt zu bezeichnen. Mit der Schreibweise »Éva« wiederum beziehe ich mich auf die reale historische Person.

Abb. 1: Werbeplakat für den Instagram-Kanal @eva.stories (Quelle: The New York Times, 30.4.2019).



Bereits vor Veröffentlichung der ersten Story löste die Werbekampagne für das Projekt eine hitzige Kontroverse in Israel aus.² Dabei wurde vor allem die grundsätzliche Frage diskutiert, ob Instagram und andere Social-Media-Plattformen für Praktiken des Gedenkens an den Holocaust geeignet sind (Henig/Ebbrecht-Hartmann 2022: 203). Kritisiert wurde das Projekt vor allem deshalb, weil die Kommunikation auf Social-Media-Plattformen weitgehend kommerzialisiert ist und überdies als oberflächlich, banal und selbstbezogen gilt. Aus Sicht der Kritiker:innen käme die Darstellung des Holocaust auf Instagram folglich einer Trivialisierung und Verharmlosung desselben gleich. Die Erstellung eines »fictitious Instagram account of a girl murdered in the Holocaust« (Steir-Livny 2020: 134) im Speziellen wurde als »geschmacklos« betrachtet. Einem Artikel der israelischen Tageszeitung »Haaretz« lässt sich diesbezüglich entnehmen: »It's hard to remember when a new media creation has caused so many Israelis to get so emotional and argumentative – before anyone had actually seen it« (Haaretz, 2.5.2019). Yad Vashem, die zentrale

2 Diese fand plattformübergreifend in den sozialen Medien selbst, aber darüber hinaus auch in den Print- und Onlineausgaben israelischer Tageszeitungen statt.

staatliche Holocaust-Gedenkstätte in Israel, verteidigte die Nutzung sozialer Medien zum Zweck des Holocaust-Gedenkens in einem Statement zu @eva.stories als »both legitimate and effective«. Auch Yad Vashem, so hieß es in dem Statement, nutze diverse Social-Media-Kanäle wie Instagram, um die Erinnerung an den Holocaust lebendig zu halten, »albeit in a different style and manner« (The New York Times, 30.4.2019).

Mati und Maya Kochavi nahmen in zahlreichen Interviews ebenfalls Stellung zu @eva.stories. Ihnen zufolge seien neue »Modelle« der Zeugenschaft und des Gedenkens notwendig, um die Erinnerung an die Verbrechen des Holocaust vor allem in der jungen Generation wachzuhalten: »In the digital age, when the attention span is low but the thrill span is high, and given the dwindling number of survivors, it is imperative to find new models of testimony and memory« (Haaretz, 2.5.2019). Der Instagram-Account @eva.stories wurde aber nicht nur von israelischen Nutzer:innen wahrgenommen, sondern erzielte auch eine globale Reichweite: Er erreichte einen Höchststand von 1,8 Millionen Follower:innen und die Stories wurden bis zum 29. Mai 2019 über 300 Millionen Mal aufgerufen. Insbesondere Personen zwischen 13 und 30 Jahren interessierten sich für den Content von @eva.stories (vgl. Steir-Livny 2020: 136).

Wie aus dem Statement der beiden Projektverantwortlichen hervorgeht, erachten diese neue digitale Formate zur Erinnerung an den Holocaust als notwendig, was sie unter anderem mit dem wachsenden zeitlichen Abstand zum Holocaust begründen. Sie beziehen sich folglich auf das Ende der sogenannten »Era of the Witness« (Wieviorka 2006: xv), in dem die lebendige Verbindung zur Vergangenheit vor allem durch die körperliche Präsenz der Überlebenden sowie durch die Möglichkeit, mit ihnen ins Gespräch zu treten, verbürgt schien. Weiterhin verweisen Mati und Maya Kochavi in ihrem Statement darauf, dass sich die Kommunikations- und Wahrnehmungsgewohnheiten insbesondere junger Menschen im Zuge der wachsenden Bedeutung sozialer Medien für das Alltagsleben gewandelt haben. Während Social-Media-Kommunikation aber einerseits einen flüchtigen Wahrnehmungsmodus bedinge, könne sie andererseits auch dazu genutzt werden, um jungen Nutzer:innen die Vergangenheit näherzubringen. Entsprechend wurde mit dem Projekt darauf abgezielt, »to bring viewers close to Eva's life and to the depth of her soul« (Washington Post, 2.5.2019). Die Adressierung einer möglichst großen Zahl an Nutzer:innen durch das Projekt zeugt zusätzlich von dem Wunsch, diese auch über nationale Grenzen hinweg zu erreichen und folglich die Entstehung globaler Erinnerungsgemeinschaften zu befördern.

2. Das Tagebuch als Quelle

Die Wahl eines Tagebuchs als Grundlage für das Projekt erklärt sich aus dem besonderen »historiographische[n] Potenzial«, das Tagebüchern gemeinhin zugesprochen wird (Neef 2008: 217). Als portable Medien erlauben sie auch das Aufzeichnen flüchtiger Gedanken sowie die zeitnahe Niederschrift von Erlebnissen. Entsprechend der »Tages-Form« des Mediums findet das Schreiben in der Regel inmitten des Alltags statt (Holm 2008: 10f.). Als Spuren der »embodied praxis« des Tagebuchschreibens scheinen die Einträge zudem von der Präsenz des schreibenden Ichs zu zeugen (van Dijck 2006: 118). Sie werden als »datierte Spuren in Serie« im Tagebuch aufbewahrt und somit einer zukünftigen Lektüre zugänglich gemacht (Lejeune 2015: 37f.). Daher wird angenommen, dass sie den Lesenden eine »intime Nähe aus der Ferne wieder nah« bringen können (Neef 2008: 217). Entsprechend gelten Tagebücher als »authentisch« vor allem dahingehend, dass sie den Leser:innen einen glaubhaften Eindruck vom schreibenden Ich und seinen Erlebnissen vermitteln können. Tagebücher von Holocaust-Opfern nehmen sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in populären Vorstellungen und Diskursen über den Holocaust einen wichtigen Stellenwert ein. Dabei ist die Annahme zentral, dass ihre Lektüre einen personalisierten Zugang zu dem historischen Verbrechen eröffnet und seine unfassbaren Ausmaße über die Auseinandersetzung mit einem individuellen Schicksal begreifbar macht. Im Tagebuch Éva Heymans ist beschrieben, wie ihr Alltag in kürzester Zeit zerstört wird (Jungle World, 23.5.2019).³ Dem Tagebuch kann daher das Potenzial, einen Zugang zum Verständnis des historischen Verbrechens zu eröffnen, vor allem auch dahingehend zugesprochen werden, dass die Geschehnisse darin verdichtet vorliegen. Die Autorschaft des Textes ist umstritten, wobei in der Forschung mehrheitlich davon ausgegangen wird, dass Éva Heymans Mutter die Tagebuchfragmente ihrer Tochter vorlagen, die sie womöglich aus der Erinnerung rekonstruiert oder zumindest umgeschrieben und erweitert hat (Klein 2022: 141f.). Im publizierten Tagebuch sind demzufolge die »Stimmen« von Mutter und Tochter untrennbar miteinander verwoben. In den Stories des Instagram-Projekts spielt die umstrittene Autorschaft des Textes keine Rolle. Stattdessen wird von einer Einheit zwischen Verfasserin und erzählendem

3 Da Ungarn erst spät vom NS-Herrschaftssystem besetzt wurde, fand die Verfolgung und Deportation der ungarischen Jüdinnen und Juden »im Eiltempo« innerhalb weniger Wochen statt. Vgl. Jungle World, 23.5.2019.

Ich ausgegangen. Diese Einheit wird in den Instagram-Stories reproduziert, indem Eva als »Autorin« derselben erscheint.

3. Subjektauthentizität in der Konzeption von @eva.stories

Den Projektverantwortlichen geht es nicht darum, das »Objekt« des Tagebuchs als geschichtliche Quelle für sich sprechen zu lassen. Stattdessen streben sie eine Subjektauthentizität in dem Sinne an, dass sie das Tagebuch »mit Mitteln der Gegenwart« aneignen, um die Vergangenheit »erlebbar« und gleichsam emotional »nachvollziehbar« zu machen (Pirker/Rüdiger 2010: 17–20).⁴ Anders formuliert liegt ihr Fokus auf der Herstellung einer Authentizitätsfiktion.⁵ Zu diesem Zweck wenden sie zwei Strategien an, die in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander treten: Zum einen ist @eva.stories darauf ausgerichtet, die fiktionalisierte historische Person in die Gegenwart zu transportieren, indem sie als »authentische« Instagram-Nutzerin inszeniert wird. Die Praxis des Tagebuchschreibens wird somit also als Instagram-Nutzung reimaginiert.

Gleichzeitig sollen die Nutzer:innen durch die Stories in die Vergangenheit versetzt werden. Zu diesem Zweck bedienen sich die Projektverantwortlichen diverser Darstellungsmodi, die der Tradition des populären Historienfilms entstammen. Entsprechend wurden die Stories auch als »Instagram-movie« angekündigt (Haaretz, 2.5.2019). Die Filmaufnahmen fanden in Lwiw in der Ukraine statt, wo Sets erstellt wurden – »to simulate Eastern Europe in the 1940s, the German invasion and life in the ghetto« (Kohn/Weissbrod 2023: 104). In die Konzeption von @eva.stories ist ein Bruch beziehungsweise eine Ambivalenz dadurch eingeschrieben, dass das Smartphone – welches eine Brücke

4 Die hier getroffene Unterscheidung zwischen Objekt- und Subjektauthentizität geht auf Eva Ulrike Pirker und Mark Rüdiger zurück. Diesen zufolge wird bei Darstellungen im Zeugnismodus das Objekt »als Repräsentant von Vergangenem« in den Mittelpunkt gestellt, wohingegen Darstellungen im Erlebnismodus sich den Gegenstand aneignen, um Vergangenheit »erlebbar« zu machen. Demnach steht bei der Erzeugung von Subjektauthentizität das rezipierende Subjekt und dessen »Gefühls- und Lebenswelt« im Zentrum, vgl. Pirker/Rüdiger 2010: 17f.

5 Dieser Begriff entstammt der Medientheorie von Siegfried J. Schmidt. Angewendet auf die Untersuchung populärer Vergangenheitsdarstellungen vermag er den Konstruktionscharakter und die mediale Bedingtheit derselben zu erhellen, vgl. Pirker/Rüdiger 2010: 21.

zwischen Vergangenheit und Gegenwart schaffen soll – zugleich als Anachronismus in die dargestellte Vergangenheit hineingetragen wird. Der Konstruktionscharakter muss also in der Darstellung präsent bleiben, die folglich immer auch als eine aus der Gegenwart vorgenommene Projektion erkenntlich bleibt: Der »Auftritt« von Eva als Instagram-Nutzerin »constitutes a form of presence, but the impossible anachronism presented by the digital format is a constant reminder of [her] absence« (Stephens 2021: 251).

4. Instagram als transformiertes Tagebuch

Für die Nutzung von Instagram zur Umsetzung von @eva.stories entschieden sich die Projektinitiator:innen aus dem Grund, dass die Plattform ihnen zufolge als Tagebuch der heutigen Zeit verstanden werden kann.⁶ Ähnliche Vergleiche zwischen der Social-Media-Kommunikation und autobiografischem Schreiben wurde bereits vielfach gezogen. Ein Anknüpfungspunkt für diesen Vergleich lässt sich darin sehen, dass individuelle Nutzer:innen über ihr Profil persönliche Erlebnisse teilen können, wobei eine essenzielle Verbindung zwischen dem Profil und der dahinterstehenden Person vorausgesetzt wird. Instagram ist darüber hinaus auf den mobilen Gebrauch über die »Nahkörper-technologie« des Smartphones hin ausgerichtet (Kaerlein 2018), die eine Aufzeichnung persönlicher Erlebnisse »in actu« möglich macht (Dörre 2020: 72). Das auf Flüchtigkeit hin ausgerichtete Story-Format im Speziellen legt es nahe, Alltagsmomente auf der Plattform zu teilen. Werden Stories als Highlights auf dem persönlichen Profil gespeichert, erscheinen sie dort – wiederum Tagebucheinträgen vergleichbar – als datierte Spuren in Serie.

Neben diesen Ähnlichkeiten bestehen zwischen dem Tagebuchschreiben und der Kommunikation über Instagram jedoch offensichtlich auch eklatante Unterschiede, die auf die Remediation von Tagebüchern auf der Plattform Einfluss nehmen. So sind die Plattform-Affordanzen⁷ an eine Reimagination

6 So konstatierte Maya Kochavi in einem Interview: »Instagram is essentially the new diary«. An die Interaktion mit dem Content individueller Nutzer:innen sieht Maya Kochavi daher ein ähnliches Unmittelbarkeitsversprechen wie an die Lektüre von Tagebüchern geknüpft: »[I]t enables you to feel that you are living the life of the person you're seeing«. Vgl. zum Interview: Haaretz, 2.5.2019.

7 Mit der Literaturwissenschaftlerin Caroline Levine verwende ich diesen Begriff zur Beschreibung der »potential uses or actions latent in materials and designs«. Anders formuliert begreife ich Affordanzen als Handlungsaufforderungen und -begrenzun-

nicht nur diaristischer, sondern vor allem auch fotografischer Praktiken gebunden. Der Content untersteht einem Primat der Visualität. Auf Instagram sowie in den sozialen Medien allgemein finden also verschiedene Praktiken oder Kulturtechniken zu Hybriden zusammen. Übertragen in ein Netzwerk globalisierter, technisch beschleunigter und kommodifizierter Kommunikation erfahren diese Praktiken zudem einen grundlegenden Wandel.⁸ Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sie dem primären Zweck einer Kommunikation im Hier und Jetzt unterstellt werden, was sich unter anderem am instantanen Publikwerden der Einträge zeigt. Wie die Kommunikationswissenschaftler:innen Ayelet Kohn und Rachel Weissbrod entsprechend anmerken, unterscheiden sich Social-Media-Formate in einem zentralen Punkt von privaten Tagebüchern: »[T]hey render personal experiences public« (Kohn/Weissbrod 2023). Die Plattform wird darauf aufbauend vielfach für Formen des »mobile witnessing« genutzt (Reading 2009), in denen etwa Kriegsgeschehnisse dokumentiert und sofort geteilt werden, wodurch Nutzer:innen das Gefühl erhalten, quasi in Echtzeit zu Augenzeug:innen der geteilten Geschehnisse zu werden.

Gleichzeitig hat die Plattform vielfältigen Formen der Selbstinszenierung den Weg geebnet, in denen »feelings of spontaneity, naturalism and authenticity« zu »staged practices« werden (Leaver et al. 2020: 104). Dies lässt sich vor allem in Bezug auf die Profile von Influencer:innen beobachten, die ihren Follower:innen scheinbar intime Einblicke in ihr Privatleben gewähren, um deren Bindung an die von ihnen beworbenen Produkte zu erhöhen.⁹ Charakteristisch für die Kommunikation auf Instagram ist zudem, dass sie einer »Kürzemaxime« (Jäger 2014: 21) untersteht, die sowohl produktions- als auch rezeptions-

gen, die den Plattformformaten inhärent sind. Der Affordanz-Begriff wurde von dem US-amerikanischen Psychologen James J. Gibson geprägt. Siehe hierzu Levine 2017.

- 8 Wie die Medienwissenschaftlerin José van Dijck feststellt, verwandeln sich diese Praktiken auf den Social-Media-Plattformen in »formalized inscriptions«, vgl. van Dijck 2006: 7. Dies lässt sich vor allem auch darauf zurückführen, dass die Plattformen von den wenigen Privatunternehmen, in deren Besitz sie stehen, darauf ausgerichtet sind, dass darauf eine größtmögliche Menge an verwertbaren Daten produziert wird. So wurde etwa auch das Story-Format auf Instagram eingeführt, um den »Traffic« auf der Plattform zu erhöhen, vgl. Leaver et al.: 27f.
- 9 Dass die »Einblicke« in den Alltag insbesondere von Influencer:innen auf der Plattform offensichtlich inszeniert sind, steht ihrer Wahrnehmung als »authentisch« jedoch nicht zwangsläufig entgegen. So kann Content auf Instagram dann als authentisch gelten, wenn er den Plattformlogiken entsprechend aufbereitet ist.

tionsseitig gilt: Dem bruchstückhaften Content, der nur flüchtig im Feed der Follower:innen erscheint, entspricht in der Regel eine sekundenschnelle Reaktion (etwa in Form eines Likes), die die Scrollbewegung nur kurz unterbricht.

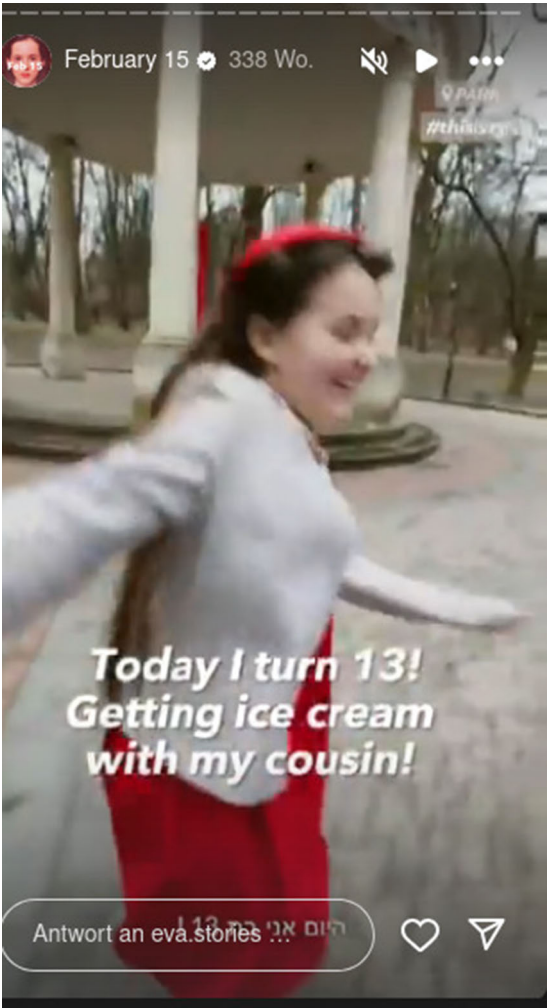
Die Instagram-Formate kommen der Remedialisierung von Éva Heymans Tagebucheinträgen folglich dahingehend entgegen, dass deren zugleich elliptische und chronologische Struktur in ihnen erhalten bleibt. Aufgrund der plattformspezifischen Affordanzen und ihrer Nutzung im Projekt @eva.stories wurde Éva Heymans Tagebuchs jedoch nicht lediglich in den Instagram-Formaten »gespiegelt«, sondern transformiert und reimaginiert.¹⁰ Ein Bestandteil der Transformation lässt sich in der Reduktion der beschriebenen Erlebnisse auf »Schlüsselmomente« (Jungle World, 23.5.2019) erkennen, die aus der notwendigen Kürze der Formate resultiert. Die Visualität von Instagram wiederum stellte für Mati und Maya Kochavi den Anlass dar, Eva in einer imaginären Überschreitung der realen Vergangenheit audiovisuelle Dokumentationsmöglichkeiten an die Hand zu geben. Wie bereits erwähnt, führten sie mit dem Smartphone somit ein kontrafaktisches Element in die Darstellung ein.

5. Influencerin und »mobile witness«: Eva als »authentische« Instagram-Nutzerin

Vor allem in den ersten Stories des Projekts wird Eva als Instagram-Nutzerin reinszeniert, die sich im Gestus einer Influencerin an ihre Follower:innen richtet und diesen Einblicke in ihr Alltagsleben gewährt. So bestehen diese Stories unter anderem aus Videosequenzen, die im Stil des *follow-me-around* gefilmt sind: Hierbei »nimmt« Eva ihre Follower:innen beispielsweise in ihr Zuhause sowie auf einen Ausflug in den Park mit ihrer Cousine mit.

10 Entsprechend heißt es bei Kohn/Weissbrod 2023: 108: »Rather than mirroring the diary, the Stories are an entity in their own right, one that takes advantage of the technological possibilities afforded by the chosen platform.«

Abb. 2: Das Story-Segment »February 15« ist mit dem Text »Getting Ice-cream with my cousin« versehen (Screenshot von Kochavi/Kochavi 2019).



Mithilfe der wackeligen Aufnahmen soll den Zuschauenden dabei suggeriert werden, dass Eva selbst die Kamera des Smartphones führt. Folglich wird sie als erlebende und filmende Figur zugleich inszeniert, die ihre Erlebnisse in actu teilt. Weiterhin sind die Stories mit Musik unterlegt sowie mit Emojis, Text und interaktiven Stickern versehen. Auf diese Weise werden die Stories narrativ eingebettet, mit einem emotionalen Erlebniswert ausgestattet und an die Gegenwart der Follower:innen angebunden.¹¹ Als authentische Instagram-Nutzerin, die mit ihren Follower:innen in einer geteilten Gegenwart kommuniziert, wird Eva in den ersten Stories des Projekts auch durch die Verwendung des Selfie-Modus präsentiert. So suggerieren vor allem die ausgestreckten Arme in diesem Modus einen körperlichen Kontakt zum Gegenüber, der durch den Selfie-Modus dazu eingeladen wird, Eva in der »subject-position of companionship« zu begleiten (Frosh 2019: 124). Ein weiteres Bindeglied zwischen dem Gezeigten zur realen Welt der Nutzer:innen wird ferner durch die Verwendung von Hash- und Geotags hergestellt. Sichtbar wird dies etwa am Hashtag #thisis13, der in einer der Stories Verwendung findet und der den Content mit dem realer Nutzer:innen verbindet, die denselben Hashtag nutzen, um Eindrücke von ihrem dreizehnten Geburtstag mit ihren Follower:innen zu teilen.

Parallel zur immer bedrohlicher werdenden Lebensrealität Evas wandelt sich auch der Stil der Stories. So wird Eva zunehmend als *mobile witness* in Szene gesetzt, die nicht primär sich selbst darstellt, sondern die geschichtliche Realität dokumentiert. So überwiegt in späteren Stories die Verwendung von Hashtags wie #reporterlife und #lifeduringwar. Gezeigt werden verstärkt »enge, gedrängte Situationen«, wie etwa der erzwungene Einzug ins Ghetto (Bösch 2020). Die verwackelten, Orientierungslosigkeit erzeugenden Aufnahmen setzen dabei die »Verstrickung von Körper und Gerät« in Szene (ebd.). Auf diese Weise simulieren sie den Übergang Evas vom »eye-witness« zum »flesh-witness« (Frosh 2019: 86), das den dokumentierten Verbrechen selbst zum Opfer fällt.

11 Die interaktiven Sticker umfassen etwa eine Abstimmung über die Frage, ob Evas Schwarm sie jemals beachten würde, vgl. Kochavi/Kochavi 2019a.

6. @eva.stories als Spielfilm in Bruchstücken

Die derart gefilmten Szenen erinnern nicht nur an Formen des *mobile witnessings* auf Social Media, sondern ebenso an Sequenzen aus populären Spielfilmen über den Holocaust. So wurden beispielsweise in dem US-amerikanischen Spielfilm »Schindlers Liste« (Regie: Steven Spielberg, USA 1993) bestimmte Szenen wie etwa die Räumung des Krakauer Ghettos mit einer Handkamera aufgenommen, um in der Nachahmung einer »Newsreel-Ästhetik« den beglaubigenden Eindruck eines Live-Berichts zu generieren (Köppen 1997: 158), »bei dem die Kamera Zeuge war« (Bösch 2007: 16f.). In zahlreichen Spielfilmen über den Holocaust wird zudem die subjektive *Point-of-view*-Einstellung verwendet, um bei den Zuschauenden das Gefühl zu erzeugen, die Erlebnisse aus der Sicht einer bestimmten Figur »mitzuerleben«. Jedoch bleibt die Kamera dabei stets auch auktoriale Erzählinstanz, die – von den Protagonisten abgelöst – diese in der diegetischen Welt des Films eingeschlossen hält.

Offensichtlich an Darstellungen aus populären Spielfilmen über den Holocaust angelehnt sind auch die aufwendig inszenierten Szenen vom Einmarsch der deutschen Truppen in Evas Heimatstadt sowie die Deportation von Jüdinnen und Juden aus dem Ghetto.¹² Dabei kann angenommen werden, dass es vor allem die Kürzemaxime der Instagram-Formate ist, die die Projektverantwortlichen veranlasste, das Gezeigte »auf allzu vertraute Klischees zu reduzieren« (Jungle World, 23.5.2019). Reenacted wird in den Stories also vor allem auch »popular culture Holocaust imagery« (Henig/Ebbrecht-Hartmann 2020: 213).¹³ Sofern den Nutzer:innen die im kulturellen Gedächtnis

12 Éva Heyman wurde zusammen mit den weiteren circa 30.000 jüdischen Bewohner:innen Nagyvárads in das in der Stadt eingerichtete Ghetto gezwungen. Von dort aus wurde sie nach Auschwitz deportiert. Den Einträgen aus ihrem Tagebuch ist zu entnehmen, dass sie dieses im Ghetto weiterführte und kurz vor ihrer Deportation der nichtjüdischen Köchin der Familie übergeben konnte, vgl. Zsolt 2012: 127. In den Instagram-Stories wird nicht explizit gemacht, in welches Ghetto Eva mit ihrer Familie verschleppt wird. Entsprechend ist der Geotag lediglich mit dem Wort »Ghetto« versehen. Dies verstärkt den Eindruck, dass die Stories ikonische Bilder reinszenieren, die einer historischen Spezifität entbehren.

13 So lässt sich auch die Präsentation von Evas Cousine Martha als Referenz auf das ikonische Bild des Mädchens im roten Mantel verstehen, das in »Schindlers Liste« die Individualität sowie die Unschuld der Opfer symbolisiert. Vgl. hierzu Henig/Ebbrecht-Hartmann 2020: 213f.

abgelagerten Ikonen des Holocaust vertraut sind, erzeugt ihr Reenactment in den Stories »Erinnerungseffekte« (Ebbrecht-Hartmann 2011: 13). Authentisch wirken die Bilder demnach dahingehend, dass sie die Vergangenheit auf gewohnte Weise darstellen. Andererseits lässt sich ebenfalls feststellen, dass die Bilder zugleich in einem ungewohnten Format und aus neuen Perspektiven gezeigt werden. Dadurch wiederum werden an Spielfilme geknüpfte Sehgewohnheiten herausgefordert, die Vertrautheit der Bilder wird gestört. Dies geschieht beispielsweise, indem in den Stories weiterhin Wechsel in die Selfie-Perspektive stattfinden. Bewirkt dieser Wechsel einerseits eine stärkere Involvierung in Evas Erfahrungen, macht er zugleich auch die Distanz bewusst, in der die Nutzer:innen zur dargestellten Vergangenheit stehen. Eva spricht ihre Follower:innen in einer Story direkt als zeitlich und räumlich von ihr entferntes Gegenüber an, indem sie sagt: »You are so lucky that you cannot feel what terrible things are happening to us« (Kochavi/Kochavi 2019c). Damit wird auch auf die Unmöglichkeit verwiesen, die Vergangenheit und das gezeigte Verbrechen tatsächlich »nacherleben« zu können.

In einigen Story-Sequenzen findet außerdem eine Verfremdung des Selfie-Modus statt, etwa in einem Bild, das Eva mit einem Spiegel in der Hand zeigt, der den Betrachtenden ihr Gesicht zurück reflektiert. Eva erscheint hier abgelöst von ihrer Rolle als Produzentin des Bildes. Dieses stellt somit das Szenario, die historische Person sei mit einem Smartphone ausgestattet, als Illusion aus.¹⁴ Unklar bleibt dabei, mit wessen Blick die Perspektive korreliert, aus der das Bild aufgenommen ist. Wäre es eine Figur in Evas diegetischer Welt, müsste diese im Spiegel zu sehen sein. Daher lässt sich schlussfolgern, dass die Kamera sich hier als auktoriale Erzählinstanz zu erkennen gibt, die Evas Blick imitiert, aber die zugleich von diesem abgelöst ist. Mit Lital Henig und Tobias Ebbrecht-Hartmann kann festgestellt werden, dass die Stories, anders als die auf »authentic personal profiles« geteilten, aus variierenden Perspektiven zusammengesetzt sind (Henig/Ebbrecht-Hartmann 2020: 208).

14 Die Spiegelung von Evas Gesicht zeugt somit von der Unmöglichkeit einer direkten Kommunikation mit der historischen Person.

Abb. 3: Mittels einer Ansprache an ihre Follower:innen macht Eva die zeitliche und räumliche Distanz bewusst (Screenshot von Kochavi/Kochavi 2019c).

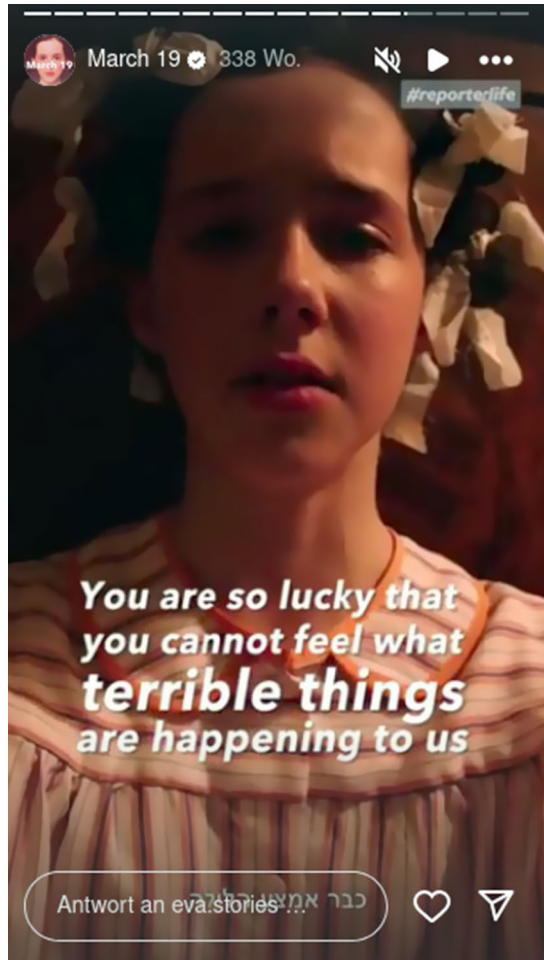
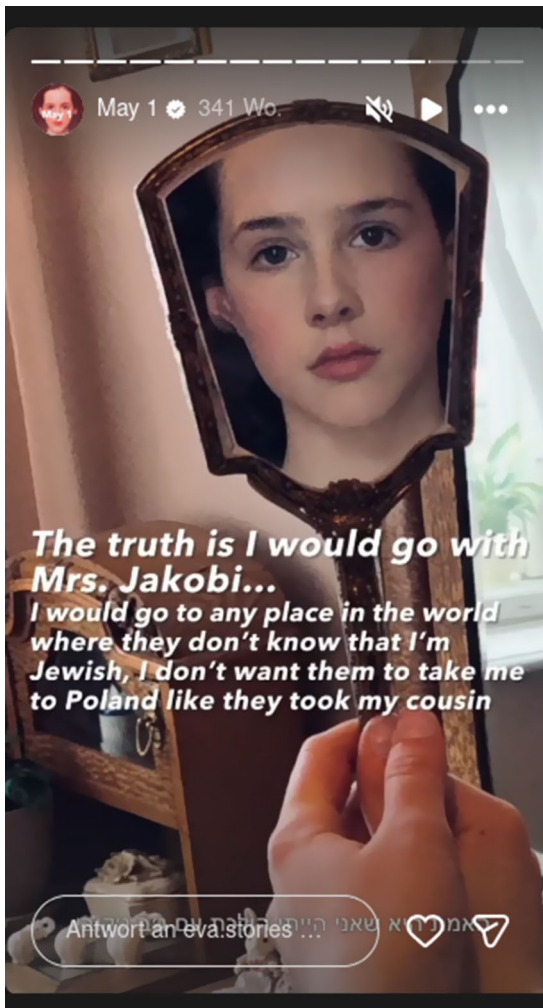


Abb. 4: Eva mit einem Handspiegel, der den Betrachter-
den ihr Gesicht zurück reflektiert (Screenshot von Kochavi/
Kochavi 2019d).



Informationen zur Ermordung Éva Heymans in Auschwitz erscheinen in der letzten Story mit dem Titel »Eva« schließlich in weißen Buchstaben vor schwarzem Hintergrund, bevor eine historische Photographie Éva Heymans eingeblendet wird. Der Zweck dieser Einblendung kann zum einen darin gesehen werden, das Gezeigte zu authentifizieren. Gleichzeitig bezeugt die historische Photographie jedoch auch den fiktionalen Charakter des Dargestellten, das zwar auf die Vergangenheit verweist, ihre Vergegenwärtigung jedoch nur scheinhaft bewerkstelligen kann.¹⁵ Die Funktion dieser letzten Story kann in einer »narrative closure« (Kohn/Weissbrod 2023: 110) in der Tradition populärer Historienfilme gesehen werden. Jedoch ist festzustellen, dass die Stories auch in ihrer Gesamtheit nur bedingt einem linear erzählten Film ähneln: So sind die Stories nicht nur voneinander abgetrennt, sondern auch in sich segmentiert. Daher wird das Seherlebnis der aneinandergefügteten 15-sekündigen Videos von ständigen sichtbaren Brüchen begleitet. Diese können das »Eintauchen« in die dargestellte Welt einerseits behindern. Andererseits lässt sich auch feststellen, dass die Videoschnipsel in ihrer Fragmentarität erstens den im Tagebuch fragmentarisch notierten Erlebnissen Evas entsprechen und zweitens auf die »disruption of human lifes« hindeuten, die der Holocaust bedeutete. Die sichtbaren Brüche in den Stories tragen demnach auch zur »Disruption« der Sinnhaftigkeit bei, die geschlossene Narrative dem historischen Ereignis des Holocaust notgedrungen verleihen. Insbesondere die sichtbaren Brüche in den Stories, so lässt sich schlussfolgern, erlauben also eine gefühlte Annäherung an die darin dargestellte historische Erfahrung. Gleichzeitig bestehen die Stories aber wie erwähnt auch zu großen Teilen aus einer Aneinanderreihung von Ikonen des Holocaust, die auf Wiedererkennungseffekte abzielen und gerade in ihrer schnellen Abfolge die Vergangenheit in ihrem Abbild bannen und gleichsam stillstellen.¹⁶

15 Auf die Einblendung der historischen Photographie Éva Heymans folgend wird ein letztes Mal die fiktionalisierte Eva mit ihrer Freundin Anni im Deportationszug sitzend gezeigt. In dieser Sequenz versichert die Freundin ihr, dass man sich aufgrund ihres Tagebuchs an sie erinnern werde. In die Videosequenz ist auch ein interaktiver Sticker eingefügt, der Nutzer:innen dazu auffordert, eine mit Herz-Emoji versehene Nachricht in Erinnerung an Eva zu senden. Die Kamera entfernt sich sodann in einer Rückwärtsfahrt von den Protagonistinnen, wodurch sie sich als auktorialer Erzähler zu erkennen gibt, der zuvor die Perspektive Evas nur simuliert hat. Siehe hierzu Kochavi/Kochavi 2019b.

16 Bei diesem Argument gehe ich davon aus, dass die Zirkulation ikonischer Bilder dem Eröffnen konfrontativer, irritierender Zugänge zur Vergangenheit tendenziell entge-

7. Zwischen Nähe und Distanz: @eva.stories als Lektürespiel

Wie ich in den vorangegangenen Unterkapiteln aufgezeigt habe, ist @eva.stories darauf ausgerichtet, Eva als historische Person sowie als Instagram-Nutzerin »authentisch« wirken zu lassen. Anders formuliert dient die Präsentation von Eva als Instagram-Persona dem Zweck, den Nutzer:innen die Erfahrungen der fiktionalisierten historischen Person »nahezubringen« und sie gleichsam real erscheinen zu lassen. Gerade diese doppelte Ausrichtung auf die Darstellung Evas als authentischer historischer Person sowie als authentischer Instagram-Nutzerin lässt jedoch auch die Künstlichkeit der präsentierten Figur zutage treten. Diese Künstlichkeit besteht zum einen darin, dass die Stories das Ergebnis der Fiktionalisierung einer faktischen Wahrheit (der Biografie Éva Heymans sowie dem Holocaust als historischem Ereignis) darstellen. Zwar soll dabei die Orientierung des Dargestellten am Tagebuch Éva Heymans die Bindung der Fiktion ans Faktische verbürgen. Jedoch wird in dem Projekt – wie in allen fiktionalisierenden Darstellungen – nicht die historische Wahrheit selbst, sondern vielmehr eine Interpretation derselben präsentiert.¹⁷ Die Stories zeigen also nicht die reale historische Person und ihre »authentischen« Erfahrungen. Sie zielen in ihrer Orientierung am Historienfilm jedoch darauf ab, das Gezeigte dahingehend »authentisch« scheinen zu lassen, dass es für die Nutzer:innen emotional nachvollziehbar und glaubhaft scheint: Was sie sehen, so das inhärente Authentizitätsversprechen, »hätte sich so abspielen können«.

Gleichzeitig soll in den Stories jedoch wie erwähnt die fiktionalisierte historische Person als glaubhafte Instagram-Nutzerin inszeniert werden. Unter diesem Gesichtspunkt besteht die Künstlichkeit der in den Stories präsentierten Figur auch darin, dass sie keine vormediale Existenz in der Gegenwart führt: Sie ist keine reale Instagram-Nutzerin. Dabei ist es gerade ihre Präsentation als authentisch scheinende historische Person, die die Künstlichkeit

gensteht, da die Bilder selbsterklärend zu sein scheinen und ihre Differenz zur abgebildeten Vergangenheit verschleiern. Somit wirken sie einer Konfrontation mit der Vergangenheit als außerhalb der Darstellung stehende, als undarstellbare entgegen. Vgl. hierzu Ebbrecht-Hartmann 2011: 13f.

- 17 Für die in den Stories dargestellte Welt kann daher gelten, was der Geschichtswissenschaftler Frank Bösch für Historienfilme allgemein geltend macht: Jede Mimik besteht in einer Deutung der historischen Realität, die Darstellung kann gleichsam höchstens am »Kriterium der Wahrscheinlichkeit«, nicht aber am wissenschaftlichen Paradigma der Wahrheit orientiert sein, vgl. Bösch 2007.

ihrer Instagram-Persona untermauert. Anders herum verstärkt die Inszenierung von Eva als »authentischer« Instagram-Nutzerin die wahrnehmbare Künstlichkeit der historischen Persona und des historischen Settings: Die Einführung des Smartphones als Anachronismus in die dargestellte Vergangenheit macht diese nicht nur als Fiktionalisierung des Faktischen erkennbar, sondern setzt sie auch »in Opposition zur Faktizität einer angenommenen ›historischen Wahrheit‹ des Belegten und Verbürgten« (Matt 2019: 28). Die Stories laden somit zu einem »Lektüre-Spiel« (Dörre 2020: 182) ein, in dem die Fiktionalität der gezeigten Figur zwar bewusst bleiben muss, die Nutzer:innen aber dennoch eine parasoziale Beziehung zur fiktionalisierten historischen Person aufbauen können. So erlaubt die Konstruktion der Stories den Nutzer:innen, auf unterschiedliche Weise zu »playing spectators« zu werden (Stephens 2021: 250). Vor allem die Szenen, die in der *Point-of-View*-Einstellung gefilmt sind, machen es wie erwähnt möglich, das Gezeigte aus der Perspektive Evas mitzuverfolgen. Allgemeiner gefasst können die Szenen, in denen die Präsentation von Eva als authentisch scheinender historischer Person im Fokus liegt, ähnlich wie ein Historienfilm rezipiert werden. In der Tradition desselben stehend, laden sie die Nutzer:innen also dazu ein, in die fiktionalisierte Vergangenheit einzutauchen.

Der Inszenierung von Eva als glaubhafter Instagram-Nutzerin entsprechend ließen die Stories innerhalb der ersten 24 Stunden ihres Erscheinens darüber hinaus in begrenztem Rahmen die Illusion einer plattformbedingten »Interaktion« mit der fiktionalisierten historischen Person zu. So stellten etwa die interaktiven Sticker, die vor allem in die ersten Stories integriert sind, Aktivierungsanreize dar und erlaubten den Nutzer:innen »the opportunity to participate in polls, reply to questions and express their emotions in regard to Eva's story« (Henig/Ebbrecht-Hartmann 2020: 205f.). So wurde mithilfe der Stories in begrenztem Rahmen die Illusion einer plattformbedingten »Interaktion« mit der fiktionalisierten historischen Person zugelassen. Jedoch wurden die Interaktionsmöglichkeiten mit Eva produktionsseitig auch eingeschränkt, etwa indem die Projektverantwortlichen darauf verzichteten, aus der Perspektive Evas auf die Kommentare der Nutzer:innen zu reagieren. Diese Entscheidung lässt sich als Versuch verstehen, den authentischen Schein von Eva als historischer Person zu wahren. Diesem wird demnach bei @eva.stories Vorrang vor der glaubhaften Inszenierung von Eva als Instagram-Nutzerin eingeräumt. Indem die Interaktion mit Eva auf dem Account also nur begrenzt möglich war und ist, wird verhindert, dass die dargestellte Vergangenheit vollends mit der Gegenwart zur Deckung gebracht und in

dieser gleichsam aufgehoben wird. Somit ist produktionsseitig das Bewusstsein der Distanz zwischen Gegenwart und dargestellter Vergangenheit in die Stories eingetragen.¹⁸

Obwohl also die Stories eine begrenzte Anzahl an Interpretations- und Interaktionsmöglichkeiten bereitstellen, kann mit dem Medienwissenschaftler John Fiske festgehalten werden, dass sie die Rezeption dadurch nicht vollumfänglich determinieren. So sind es auch »the cultural, political, and social worlds of the consumers« (Landsberg 2004: 145), die auf deren Rezeption kultureller Produkte Einfluss nehmen. Entsprechend divers fielen nach deren Erscheinen die Reaktionen auf sowie die Interaktionen mit den Stories aus. Einige Nutzer:innen verweigerten sich beispielsweise der Teilnahme an dem »Lektüre-Spiel«, zu dem die Stories einluden, zeigten sich irritiert von der Künstlichkeit der präsentierten Figur und verblieben in einer rein distanzierteren Haltung zum Gezeigten.¹⁹ Viele Nutzer:innen ließen sich jedoch auch auf das »Lektüre-Spiel« ein, indem sie etwa in den Kommentarspalten mit der Figur auf eine Art und Weise interagierten, »als würde sie auch vormedial als Person existieren« (Dörre 2020: 184). Zahlreiche Nutzer:innen adressierten Eva in ihren Kommentaren direkt, wobei viele dieser Kommentare »love, solidarity, or regret« ausdrückten, wohingegen andere eher »mundane, and even conversational in tone« waren (Stephens 2021: 248). So brachte etwa eine Nutzerin ihre Überraschung darüber zum Ausdruck, mit Eva dasselbe Geburtsdatum zu teilen. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass in diesen Kommentaren »kein naiver Glaube« daran zum Ausdruck kam, tatsächlich die reale historische Person zu adressieren. Stattdessen kann davon ausgegangen werden, dass sich die Nutzer:innen *bewusst* auf das »Spiel mit der Illusion« einließen (Dörre 2020: 185). Anders formuliert handelte es sich also rezeptionsseitig um eine inszenierte »parasoziale Interaktion« (Berg et al. 2023:

18 Die Geschichts- und Kulturwissenschaftlerin Alison Landsberg beschreibt diesen Effekt unter Bezugnahme auf Benedict Anderson als »collapsing the past into the present«, als »flattening time«. Wie Anderson in seiner Studie »Imagined Communities« aufzeigt, wird dieser Effekt etwa in der europäischen Sakralkunst des Mittelalters durch die Darstellung von »religious or biblical personages in contemporary dress« erzielt. Vgl. hierzu Landsberg 2004: 5; sowie Anderson 2016: 23.

19 Die Journalistin Amy Newmann-Smith kritisierte unter anderem: »I was reminded of nothing else but the glossy pages of a catalog for historical dolls and their accessories«, vgl. Newmann-Smith 2019.

200), wobei das daran gekoppelte Bewusstsein von der Fiktionalität Evas dem Entstehen einer gefühlten Nähe zu ihr nicht zwangsläufig entgegenstand.²⁰

Gerahmt und beeinflusst ist die Rezeption der Stories auch von den Plattformlogiken selbst. Die physische und emotionale Affizierung vieler Nutzer:innen durch die Stories kann demnach auch in einen Zusammenhang damit gebracht werden, dass diese, wie für den Content von Instagram vorgesehen, über die Nahkörpertechnologie des Smartphones rezipiert werden. Gleichzeitig befördert die Plattform einen Interaktionsmodus »en passant«, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass viele Nutzer:innen den Stories nach ihrem Erscheinen nur flüchtig »begegneten« (Gunkel 2018: 152). Auf diese flüchtige Begegnungen sind auch die Interaktionsmöglichkeiten auf der Plattform hin ausgerichtet, die vor allem in einfachen Klick-Aktivitäten bestehen (siehe exemplarisch van Dijck 2013: 14). Ausgehend von dem bereits erwähnten Handlungsspielraum, der im Umgang mit kulturellen Produkten besteht, ist jedoch festzuhalten, dass auch die Plattformlogiken die Rezeption von @eva.stories zwar affizieren, jedoch nicht vollumfänglich determinieren. Entsprechend lässt sich diversen Kommentaren von Eltern zur Reaktion ihrer Kinder auf die Stories entnehmen, dass diese durchaus in Ruhe angeschaut wurden und als Anlass fungierten, um sich im anschließenden Gespräch über das Gesehene sowie daran anknüpfend über die Vergangenheit auszutauschen (Steir-Livny 2020: 136). Folglich wurde in einigen Fällen durch das Projekt auch ein Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Holocaust geweckt, das aus dem von der Plattform kontrollierten Diskursfeld ausbrach (Brandes 2019).

8. Immer und überall: Zur (Un)sichtbarkeit von Holocaust-Narrativen in den sozialen Medien

Dem Medienwissenschaftler Noam Tirosh zufolge kann @eva.stories als Beispiel dafür gelten, wie wir uns in der heutigen digital vernetzten Welt erinnern: »whenever we want to, from wherever we are« (Tirosh 2020: 220). Dem-

20 Dass sich Nutzer:innen in das gezeigte Geschehen versetzt und Eva nahe fühlten, geht etwa aus folgender Aussage einer der Jugendlichen hervor, die von der Journalistin Josefina Dolsten zu ihren Reaktionen auf das Instagram-Projekt befragt wurden: »It's a very real way of seeing [...] because obviously when we watch pictures and videos from those times, you kind of just see it from an outsider perspective. But now it's like you're there with the characters. It gave me chills.« Vgl. Dolsten 2019.

entsprechend zeige das Projekt, »[that] Holocaust-related narratives are really within our reach, using the Instagram app« (Tirosh 2020: 220). Allerdings fand auf dem Kanal @eva.stories eine Loslösung des Erinnerns vom physischen Raum sowie von einer bestimmten Zeit nur bedingt statt. So stellt Tirosh ebenfalls fest, dass die Projektverantwortlichen, indem sie ihre Stories am Israelischen Holocaust-Gedenktage posteten, die öffentliche Aufmerksamkeit nutzten, die an diesem Tag auf »Holocaust-related narratives« liegt (Tirosh 2020: 220). Folglich »begegnete« zumindest die Mehrheit der Israelischen Instagram-Nutzer:innen den Stories auch nicht zufällig in ihrem Alltag, sondern in einer außeralltäglichen Situation. Dadurch wurde auch der individualisierten Instagram-Nutzung entgegengearbeitet. So rezipierten zahlreiche israelische Instagram-Nutzer:innen die Stories im Moment ihres Erscheinens am Holocaust-Gedenktage. Die Interaktion mit den Stories ähnelte also einem Medienevent, von dem gesagt werden kann, dass es durch die simultane Rezeption eine geteilte Erfahrung und somit kollektives Erinnern bedingt (Hoskins 2018a: 17). Die Nutzer:innen »interagierten« nicht nur mit den Stories selbst, sondern auch miteinander, indem sie teilweise auf Kommentare anderer reagierten. Auch in diesem Fall kann jedoch ein Interaktionsmodus »en passant« vorausgesetzt werden.

In den Tagen und Wochen nach Erscheinen der Stories erlangten sie zunehmend die Aufmerksamkeit von Instagram-Nutzer:innen auch außerhalb Israels. Obwohl also die Bekanntheit von @eva.stories nicht zuletzt aus der Verbindung des Projekts mit dem Holocaust-Gedenktage in Israel resultierte, wurde es global und auch zeitlich versetzt zum erstmaligen Erscheinen der Stories rezipiert sowie diskutiert. Dass das Projekt auch über den Zeitpunkt der Veröffentlichung der Stories hinausreichende Wirkungen zeitigte, ist nicht zuletzt an diversen davon inspirierten Folgeprojekten zu erkennen. Daraus kann jedoch nicht geschlossen werden, dass erinnerungskulturelle Projekte wie @eva.stories die gefühlte Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart auf Dauer stellen. Die Sichtbarkeit von @eva.stories auf Instagram war zwar weitreichend, aber auch kurzlebig, da die Stories schon bald in der »Flut« an aktuellerem Content versanken. Obwohl es auch heute noch möglich ist, den Kanal @eva.stories zu besuchen, muss dieser als hochgradig unsichtbar gelten, da Sichtbarkeit in den sozialen Medien eine permanente Online-Aktivität voraussetzt. In den Worten des Medienwissenschaftlers Andrew Hoskins ist das Projekt gegenwärtig als eine Art »digital dormant memory« im »underlayer of media life« verborgen, auf den sich Hoskins auch als Schattenarchiv bezieht (Hoskins 2018b: 85f.). Dies zeigt, dass »Holocaust-

related narratives« in den sozialen Medien zwar einerseits tatsächlich losgelöst von Zeit und Raum zu existieren scheinen. Jedoch stehen sie dadurch nicht automatisch innerhalb, sondern aufgrund der Bevorzugung von aktuellem Content durch die Plattformalgorithmen auch außerhalb der Reichweite und dem Alltag von Instagram-Nutzer:innen. Zwar tauchen in den sozialen Medien vermehrt fiktionalisierte historische Personen auf, die Zugänge zur Vergangenheit zu ermöglichen scheinen. Jedoch wird in vielen Reenactments auch die »Bewahrung von historischer Authentizität« (Kutsche 2021) zugunsten der Inszenierung historischer Personen als Social-Media-Nutzer:innen vollends aufgegeben. Wie erwähnt wird dadurch die Vergangenheit in der Gegenwart aufgehoben und somit nicht in der Gegenwart vorstellbar gemacht, sondern drastisch formuliert viel eher zum Verschwinden gebracht. Aus dem Schattenarchiv sozialer Medien heraus bezeugen Eva und ihre Nachfolger:innen entsprechend nicht nur die potenziell gesteigerte Nähe zur Vergangenheit durch soziale Medien, sondern ebenso die Schwierigkeiten des Erinnerns in der digital vernetzten Welt.

Literatur

- Anderson, Benedict (2016): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York: Verso.
- Berg, Mia/Lewers, Elena/Szczuka, Jessica/Frentzel-Beyme, Lea (2023): »Liebe Sophie! Pass auf dich auf«. Parasoziale Interaktion und historisches Denken, in: Mia Berg/Christian Kuchler (Hg.): *@ichbinsophiescholl. Darstellung und Diskussion von Geschichte in Social Media*, Göttingen: Wallstein, 190–214.
- Boerner, Peter (1969): *Tagebuch*, Stuttgart: Metzler.
- Bösch, Frank (2007): Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 55 (1), 1–32.
- Bösch, Jasmin (2020): Über die Darstellbarkeit des Undarstellbaren. Beobachtungen zur Instagram-Serie EVA.STORIES und zur Spezifik des Smartphone-Films: <https://nachdemfilm.de/issues/text/ueber-die-darstellbarkeit-des-undarstellbaren>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Dolsten, Josefin (2019): Instagram Holocaust story caused controversy. Here's what teens think, <https://www.timesofisrael.com/instagram-holoc>

- aust-story-caused-controversy-heres-what-teens-think/, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Dörre, Robert (2020): Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien, Marburg: Büchner-Verlag.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2011): Geschichtsbilder im narrativen Gedächtnis: Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld: transcript.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2023a): Hashtags, Stories, Videomemes. Die Erinnerung an den Holocaust auf TikTok und Instagram, in: Iris Groschek/Habbo Knoch (Hg.): Digital Memory. Neue Perspektiven für die Erinnerungsarbeit, Göttingen: Wallstein, 151–164.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2023b): Eva, Anne und Sophie auf Instagram und Youtube. Über die Grenzen der Interaktion und die Möglichkeiten medialer Zeug*innenschaft, in: Mia Berg/Christian Kuchler (Hg.): @ichbinso-phiescholl. Darstellung und Diskussion von Geschichte in Social Media, Göttingen: Wallstein, 69–82.
- Frosh, Paul/Pinchevski, Amit (2009): Introduction: Why media witnessing? Why now?, in: Paul Frosh/Amit Pinchevski (Hg.): Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 1–19.
- Frosh, Paul (2019): The Poetics of Digital Media, Cambridge: Polity Press.
- Gunkel, Katja (2018): Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt, Bielefeld: transcript.
- Haaretz (2.5.2019): This Father-and-daughter Team Explains Why It's Good to Put the Holocaust on Instagram, <https://www.haaretz.com/israel-news/2019-05-02/ty-article/.premium/the-father-and-daughter-team-who-brought-the-voice-of-a-holocaust-victim-to-instagram/0000017f-f89b-d2d5-a9ff-f89facbb0000>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Henig, Lital/Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2022): Witnessing Eva Stories. Media witnessing and self-inscription in social media memory, in: new media & society, 24 (1), 202–226.
- Holm, Christiane (2008): Montag Ich, Dienstag Ich, Mittwoch Ich. Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen, in: Helmut Gold/Wolfgang Albrecht (Hg.): @bsolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog, Heidelberg: Braus, 10–50.
- Hoskins, Andrew (2018a): The restless past: An introduction to digital memory and media, in: Ders. (Hg.): Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition, New York: Routledge, 1–24.

- Hoskins, Andrew (2018b): Memory of the Multiitude: The End of Collective Memory, in: Ders. (Hg.): Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition, New York: Routledge, 85–110.
- Jäger, Maren (2014): Die Kürzemaxime im 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund der brevitas-Diskussion in der Antike, in: Claudia Öhlschläger/Sablene Autsch (Hg.): Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Medien und Kunst, Paderborn: Wilhelm Fink, 21–40.
- Jüdische Allgemeine (2.5.2019): Die Schoah als Story. Ein kontroverses Projekt fragt: »Was wäre, wenn ein Mädchen im Holocaust Instagram gehabt hätte?«, <https://www.juedische-allgemeine.de/israel/die-schoa-als-story/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Jungle World (23.5.2019): Erinnern 2.0. Der Instagram-Account »Eva.Stories« will im Internet eine neue Form der Erinnerns an die Shoah etablieren, <https://jungle.world/artikel/2019/21/erinnern-20>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Kaerlein, Timo (2018): Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags, Bielefeld: transcript.
- Klein, Maya (2022): »My daughter Éva«: A Story of Translation, Paratext and Digital Communication, in: History & Memory, 34 (1), 141–142.
- Kochavi, Mati/Kochavi, Maya [@eva.stories] (2019a): »February 15/Today I turn 13! Getting ice cream with...« [Story-Highlight], <https://www.instagram.com/stories/highlights/17998120066205191/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Kochavi, Mati/Kochavi, Maya [@eva.stories] (2019b): »Eva/This was just one of the many trains...« [Story-Highlight], <https://www.instagram.com/stories/highlights/17877652939352743/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Kochavi, Mati/Kochavi, Maya [@eva.stories] (2019c): »March 19« [Story-Highlight], <https://www.instagram.com/stories/highlights/18044323096098797/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Kochavi, Mati/Kochavi, Maya [@eva.stories] (2019d): »May 1« [Story-Highlight], <https://www.instagram.com/stories/highlights/17892500953317225/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Kohn, Ayelet/Weissbrod, Rachel (2023): Multimodal Experiences across Cultures, Spaces and Identities, New York: Routledge.
- Köppen, Manuel (1997): Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust, in: Ders./Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst, Köln: Böhlau, 145–170.
- Korte, Barbara/Paetschek, Sylvia (2009): Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel, in: Dies. (Hg.):

- History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld: transcript, 9–60.
- Kutsche, Fabiana (2021): Erinnerungsarbeit. Gedanken zu Sophie Scholl in meinem Instagramfeed, <https://fabianakutsche.com.wordpress.com/2021/05/17/erinnerungsarbeit-gedanken-zu-sophie-scholl-in-meinem-instagramfeed/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- Leaver, Tama/Highfield, Tim/Abidin, Crystal (2020): *Instagram: Visual Social Media Cultures*, Cambridge: Polity Press.
- Lejeune, Philippe (2015): Datierte Spuren in Serie. Tagebücher und ihre Autoren, in: Rüdiger Graf/Janosch Steuwer (Hg.): *Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein, 37–46.
- Levine, Caroline (2017): *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton: Princeton University Press.
- Matt, Andreas Christopher (2019): Die Rezeption von Geschichte im Film. Eine vergleichende Untersuchung der Praktiken bei der Rezeption der Darstellungen von ›Flucht und Vertreibung‹ im Spiel- und Dokumentarfilm durch junge Erwachsene, https://opendata.uni-halle.de/bitstream/1981185920/41436/1/Diss_7.1_12.11.2021d.pdf, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Neef, Sonja (2008): *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Kadmos.
- Newmann-Smith, Amy (2019): *Instagramming the Holocaust*, <https://jewishreviewofbooks.com/uncategorized/5309/instagramming-the-holocaust/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark (2010): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: transcript.
- Reading, Anna (2009): Mobile Witnessing: Ethics and the Camera Phone in the »War on Terror«, in: *Globalizations*, 6 (1), 61–76.
- Steir-Livny, Liat (2020): *eva.stories: Disrespect or a Successful Change in Holocaust Memory?*, in: *Jewish & New Media*, 8 (2), 129–152.
- Stephens, Carmelle (2021): *Playing pretend on Social Media*, in: Victoria Grace Walden (Hg.): *Digital Holocaust Memory, Education and Research*, Cham: Palgrave Macmillan, 237–265.

- The New York Times (30.4.2019): A Holocaust Story for the Social Media Generation, <https://www.nytimes.com/2019/04/30/world/middleeast/eva-heyman-instagram-holocaust.html>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Tirosh, Noam (2020): Understanding @eva.stories: Holocaust Memory in the Instagram Era, in: *Jewish Film & New Media*, 8 (2), 217–225.
- van Dijck, José (2006): Writing the Self. Of Diaries and Weblogs, in: Dies./Eric Ketelaar/Sonja Neef (Hg.): *Sign here! Handwriting in the age of new media*, Amsterdam: University Press, 116–133.
- van Dijck, José (2013): *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford/New York: New York University Press.
- Washington Post (2.5.2019): »Hi! My name's Eva«: A teenage Holocaust victim's diary comes to life on Instagram, <https://www.washingtonpost.com/world/2019/05/02/hi-my-names-eva-teenage-holocaust-victims-diary-comes-life-instagram/>, letzter Zugriff: 21.2.2026.
- Wieviorka, Annette (2006): *The Era of the Witness*, New York: Cornell University Press.
- Zsolt, Ágnes (2012): *Das rote Fahrrad*, [1947], Wien: Nischen Verlag.