

Erinnerungen erzählen

Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden

Julia Wehren

Autobiografische Erzählungen von Tänzer*innen reichen zurück bis ins 19. Jahrhundert und bieten als Quellen reichhaltiges Material für die Tanzgeschichtsforschung, das bis anhin allerdings noch kaum Eingang in die Forschung gefunden hat (Thurner 2019). In den letzten Jahren werden neben schriftlichen Zeugnissen zusehends auch filmische und choreografische Umsetzungen von Autobiografien ausgearbeitet.¹ Dieser Trend – in der Forschung ist gar von einem Boom der Autobiografie die Rede (Holdenried 2000) – findet sich in verschiedenen Phänomenen gespiegelt: Im Rahmen von Festivals und Veranstaltungen bilden Selbstzeugnisse aller Art zentrale Programmpunkte, während in der tanzwissenschaftlichen Forschung eine erhöhte Aufmerksamkeit für sogenannte autoreflexive Formen zu beobachten ist.² In dieser entschiedenen Aufwertung der Künstler*innenperspektive stößt auch die Oral History zunehmend auf fruchtbaren Boden.

Die folgenden Überlegungen, die auf Forschungen im Rahmen des Oral History-Programms des Schweizer Archivs der Darstellenden Künste (SAPA) und auf Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen Projekt beruhen, widmen sich der Oral History, verstanden als eine autobiografische Quelle. Diese birgt, so meine These, ein Potenzial für die Tanzgeschichtsschreibung, das es noch grundlegend auszuarbeiten und theoretisch zu begründen gilt. Welches und wessen Wissen steckt in einer Oral Dance History? Wie kann und

1 Im Film *ist Juli* (2018) über Carlos Acosta ein jüngeres Beispiel, auf der Bühne beispielsweise die Stücke *Autobiography* (2017) von Wayne McGregor oder *Hunter* (2006) von Meg Stuart (zu Autobiografien auf der Bühne: Brandstetter 2018).

2 Z.B. die Veranstaltungsreihe *Zeugnisse des Tanzes* (2019) in Berlin, der Fokus *Re-Perspective Deborah Hay* (2019) im Rahmen von *Tanz im August* in Berlin oder die *Retrospective* (2012) von Xavier Le Roy. In der Forschung z.B. Kleinschmidt 2018.

muss ich als Forscherin damit umgehen? Wie kann also aus Oral History als einer autobiografischen Quelle Erkenntnis für die Tanzforschung gewonnen werden? Ein erstes, vorläufiges Fazit könnte lauten: Oral History im Tanz ist produktiv, konstruktiv und komplex, gerade weil sie autobiografisch ist. Sie ermöglicht für die Tanzgeschichtsschreibung eine Vielstimmigkeit und Erweiterung der Perspektive, nicht nur was die berücksichtigten Personen und Ereignisse anbelangt, sondern gerade auch in Bezug auf andere Sichtweisen, Erfahrungen, Wahrnehmungen und Empfindungen, die es unbedingt auch mit einzubeziehen gilt. Nicht zuletzt schafft sie in dem ephemeren Feld des Tanzes mangels schriftlicher Quellen oftmals überhaupt erst eine Basis, auf die sich Forschungen beziehen können.

Oral History als autobiografische Erzählung

Der Begriff der Oral History bezieht sich auf dreierlei: einerseits auf den Prozess des Führens und Aufzeichnens von Gesprächen mit Personen in Bezug auf deren Erinnerungen von Erlebtem in der Vergangenheit – entweder unspezifisch im Sinne der Erzählung ihrer Lebensgeschichte oder angeleitet durch ein bestimmtes inhaltliches Interesse. Andererseits ist Oral History auch das Produkt der mündlichen Erzählungen vergangener Ereignisse, also konstruierte Geschichte. Demnach bezeichnet Oral History gleichzeitig eine Forschungsmethode *und* das Resultat des Forschungsprozesses und wird als solches schließlich, drittens, zu einer (auto-)biografischen Quelle, die für die Tanzforschung von Interesse ist (Abrams 2010).

Es geht um Wissensbestände, die nicht anderweitig dokumentiert sind und anders als im mündlichen Austausch gar nicht Eingang in Archive finden. Dies betrifft die Dimension der Erfahrung und emotionalen Befindlichkeiten, der subjektiven Wahrnehmung von Situationen, Erlebnissen, Ereignissen; der Darstellung von Beweggründen für und auch die eigene Reflexion von Handlungen, persönliche Einschätzungen etc. Nicht zuletzt spielt auch die Intention eine Rolle, zu retten, bevor es zu spät ist – eine Funktion, die als *recovery history* bezeichnet wird. »Oral history enables us to recover such ›lost‹ aspects of history, and to ask historiographical and theoretical questions about why that element has been played down in, or omitted from, published histories.« (Summerfield 2016: 2) Das Gerettete ist demnach immer in Relation zu setzen zu bereits Geschriebenem, anderen

Geschichte(n) und stets kontextualisierend auszuwerten, um Erkenntnisse zu erlangen, die über eine Individualperspektive hinausreichen.



Abb. 1: Die Tanzhistorikerin und Journalistin Ursula Pellaton erzählt ihre Lebensgeschichte (Filmstill, SAPA 2018).

Bei der Oral History handelt es sich um Auto-Bio-Grafien im Sinne von Beschreibungen (*graphia*) des Lebens (*bios*) Einzelner durch diese selbst (*auto*) (Holdenried 2000: 21) – wobei das »auto« für die Oral History weiter differenziert werden muss. Die Erinnerungen entstehen, anders als beispielsweise in literarischen Autobiografien, in einem dialogischen Prozess, wie die amerikanische Historikerin Linda Shopes ausführt: »Although the conversation takes the form of an interview, in which one person [...] asks questions of another person [...] oral history is, at its heart, a dialogue.« (Shopes 2002: 2f.) Gemäß Lynn Abrams macht dieses Dialogische die Oral History zu einer »joint enterprise, a collaborative effort« (Abrams 2010: 24). Sie bezieht sich dabei auf Michael Frisch, der 1990 mit seiner Aufsatzsammlung *A shared authority* (Frisch 1990) wesentlich zu einer Wende im Verständnis der Oral History beigetragen hat: Er bezog die »shared authority« über die Gesprächssituation hinaus auch auf den »process of participation in project design and development« sowie auf die Wahrnehmung des späteren Produkts im Hinblick auf eine Neuordnung von »cultural authority« (1990: xxii) – Oral History als demokratische Vielstimmigkeit mit politischer Kraft.

Es ist diese Spezifik der Oral History als kollaboratives, partizipatives und prozessuales Format, die Lynn Abrams zu der Bemerkung führt: »Oral History is unlike every other historical document.« (Abrams 2010: 18) Abrams unterscheidet dezidiert zwischen Oral History als einer von Forschungsseite initiierten Gesprächsform und der Autobiografie als einer von der erzählenden Person selbst angestoßenen Erinnerungsarbeit (2010). Ihrer Ansicht nach mag der Output – die mündliche Geschichte – zwar als Autobiografie erscheinen, der Akt der Herstellung sei jedoch grundverschieden: Während bei Autobiografien die Entscheidungsmacht von Beginn an bei der Autor*in liege, sei Oral History immer beeinflusst durch die Person, die das Interview führe. Allerdings stellt sich hier die drängende Frage, ob eine Initiative zur Lebenserzählung überhaupt losgelöst vom Kontext einer Person erfolgen kann; ob also so etwas wie eine »first decision to narrate a life« und eine singuläre Autorschaft von »what to include and exclude, how to shape the story« (2010: 26) nicht grundlegend hinterfragt werden muss.

Gemäß der amerikanischen Historikerin Margot Badran sind die Rollen der Interviewer*innen und Interviewten in diesem Prozess als »multiple producers of an autobiographical text« zu verstehen (Badran 2013: 162). Dies bedeutet für die Oral History, dass die Autorschaft immer mit reflektiert werden muss – gleich wie die Mündlichkeit, Narrativität, Subjektivität, Performativität, Wandelbarkeit und Erinnerung als spezifische Verfasstheit der Oral History, wie sie Lynn Abrams ausführt (Abrams 2010). Mit einem weiten Begriff der autobiografischen Erzählung möchte ich Oral History gerade als spezifische Form der Autobiografie verstehen und entsprechend kritisch als Quelle verwertbar machen. Wie kann Oral History als Autobiografie gelesen und interpretiert werden?

Partizipativ und performativ: Oral History im Tanz

In der Tanzforschung findet die Oral History zunächst Anwendung im Bereich der anthropologischen Forschung zu oralen Kulturen, Volkstanz und Brauchtum. Initiativen zur Befragung von Protagonist*innen des modernen westlichen Bühnentanzes und des Balletts tauchen seit der Jahrtausendwende auf und finden sich in größeren Sammlungen wieder, die meist von

Archiven oder Museen ausgehen. Daneben findet Oral History auch Anwendung als dokumentarisches Material in Kunstprojekten.³

Alle Bemühungen gründen letztlich in der Tatsache, dass die Quellenlage im Tanz immer lückenhaft und prekär ist. Einerseits, weil die Sammlungspraxis noch jung und wenig verbreitet ist,⁴ andererseits, weil der Moment der Aufführung und die Bewegung an sich grundlegend zeitbasiert sind: Sie sind als solche nicht bleibend, wohl aber in Erinnerungen und Dokumenten weiter bestehend. Diese anspruchsvolle Quellenlage macht die Generierung von neuem und andersartigem Quellenmaterial notwendig; Material wiederum, das der oralen Überlieferungskultur in der Geschichte des Tanzes entgegenkommt. Die Oral History wird deshalb mitunter als »angemessenere Form der Geschichts-Schreibung« (Roms 2016, 31f.) für performative Künste im Vergleich zu herkömmlichen (schriftbasierten) historiografischen Verfahren verhandelt. Sie entsteht immer in einem performativen Vorgang mit Fokus auf Erfahrungs- und Wahrnehmungsprozesse, wie sie der Körperkunst grundsätzlich eigen sind.

Im Oral History-Programm von SAPA beispielsweise wird diesem Aspekt besondere Beachtung geschenkt. Die Gespräche werden alle gefilmt, die Gesprächspartner*innen zudem ermuntert, ihre Erinnerungen nach Bedarf auch nonverbal darzustellen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Gespräch mit dem Tänzer und späteren Direktor der Ballettensembles in Luzern und Bern, Riccardo Duse (Duse 2018): Seine Erzählungen sind von einer ausdrucksstarken Gestik untermalt, mitunter ersetzen ganze Bewegungssphrasen das gesprochene Wort. So führt Duse ein jugendliches Missgeschick auf der Bühne ebenso körperlich vor wie eine Begegnung mit Léonide Massine in dessen Pariser Wohnung. Seine Bewegungen zeichnen dabei Bilder nach, wie sie in seiner Erinnerung geblieben sind und wie der Körper – unterdessen von den Spuren des Alters gezeichnet – sie auch Jahrzehnte später noch wiederholen kann.

3 Vgl. z.B. die Sammlungstätigkeiten der New York Public Library for the Performing Arts, <https://www.nypl.org/oral-history-project-dance> (6.1.2020); des Museum of Performance + Design in San Francisco, <https://lohpdigitalarchive.omeka.net/about> (6.1.2020), der Pina Bausch Foundation (<https://www.pinabauschzentrum.de/mediathek/2018-08/wie-es-war> (6.1.2020) oder der Stiftung SAPA <https://sapa.swiss/oral-history/> (6.1.2020). In der Kunst arbeiten Olga de Soto und Jochen Roller mit Oral History, (6.1.2020).

4 In der Schweiz wird das erste offizielle Archiv, die *Archives suisses de la danse*, 1993 in Lausanne gegründet, vgl. sapa.swiss (6.1.2020).

In diesen Szenen, die von der Form her anekdotische Einschübe sind, werden Empfindungen und Wahrnehmungen des Gegenübers besonders deutlich, wenn auch nicht mündlich ausgesprochen. In der Gestik und Mimik kommt zudem das Temperament des Gegenübers zum Ausdruck, emotionale Begleitumstände treten zutage, und auch der Ausdruck des Suchens, Zögerns und Nachdenkens wird sichtbar. So werden die subjektiven Erfahrungsberichte durchaus auch *performs* – vor und mit dem Gegenüber vor dem Aufnahmegerät. Für die Auswertung der Oral History-Gespräche bedeutet dieser performative Aspekt, dass auch bewegungs- und auführungsanalytische Beobachtungen mit einzubeziehen sind. Gelingt dies, kann die Oral History der Ebene der Empfindungen, Wahrnehmungen und Emotionen – den *sensations* und *senses* – tatsächlich besondere Beachtung schenken und sie in der Auswertung mit einbeziehen.



Abb. 2: Riccardo Duse im Gespräch über seine Begegnung mit Léonide Massine (Filmstill, SAPA 2018).

Historisch betrachtet gründet der Fokus auf der Subjektivität in einer historischen Wende im Verständnis der Oral History, standen doch zunächst Zeitzeugenbefragungen zu Dokumentationszwecken im Fokus (Sharpless 2006). Der Impetus war, der bereits gut dokumentierten Elite bedeutender Gesellschaften die Geschichte der »kleinen Leute« entgegenzuhalten; eine Intention, die in den 1960er-Jahren erneut stark hervortritt und bis heute Gewicht hat: »[T]o give a voice to the voiceless, to raise consciousness, and to empower those for whom there was now a place in written history.« (Sum-

merfield 2016: 2) Die Interessen verschoben sich zunehmend hin zu den Erzählweisen und der Funktion von Erinnerung, die grundlegend als sozial, kulturell und psychisch konstituiert aufgefasst wurden. Der Aspekt der *Recovery History* rückte dadurch in den Hintergrund und die Oral History wurde zu einer »sophisticated theoretical discipline in its own right« (Abrams 2010: 8).

Diese unterschiedlichen Konzeptionen und Anwendungen der Oral History schließen sich allerdings keineswegs aus. Gerade im Tanz, wo oftmals anderweitig Quellen fehlen, ist die Gewinnung von Informationen heute noch ein wichtiges Anliegen der Oral History. Auch der Aspekt der Selbstermächtigung spielt nach wie vor eine Rolle, wie die eingangs erwähnten Selbstzeugnisse deutlich machen. Im Hinblick auf die Geschichtsschreibung wird gleichermaßen Partizipation eingefordert: Eine Stimme zu haben, an der Geschichte mitzuschreiben, sich selbst darin zu positionieren – dies sind ausschlaggebende Faktoren für Projekte wie *The Swedish Dance History* oder für die zahlreichen *choreografischen Historiografien*, die seit den 1990er-Jahren auf der Bühne umgesetzt werden (Wehren 2016).⁵

Gesprächsformen und Erzählweisen in der Praxis

Diesen breitgefächerten und komplexen Ansprüchen der Oral History versucht die praktische Umsetzung in der Gesprächsführung Rechnung zu tragen. Die Methodik, die den Oral History-Gesprächen der Stiftung SAPA zugrunde liegt und hier im Folgenden beispielhaft skizziert werden soll, basiert auf narrativen Interviewformen und stammt von der österreichischen Soziologin Roswitha Breckner (Breckner 2012). Diese schlägt ein Dreiphasenmodell vor: In einer Eingangserzählung folgen die Erzähler*innen ihrem eigenen Relevanzsystem; in einem zweiten internen Nachfrageteil können interessierende Aspekte vertieft werden und ein dritter externer Nachfrageteil ist noch nicht thematisierten Bereichen vorbehalten. Diese Strukturierung fokussiert nicht auf die Inhalte und Themen, sondern auf die Gesprächsführung selber. Dabei gilt: Je mehr Fragen gestellt werden, desto

⁵ *The Swedish Dance History* ist einsehbar unter <https://theswedishdancehistory.wordpress.com>, 6.1.2020.

eher verlieren die Interviewpartner*innen ihren Erinnerungsfaden und wird eine begonnene Erzählgestalt gestört.

Die Gesprächsvorbereitung erfordert die Erarbeitung vertiefter Kenntnisse von Biografie und relevanten Themen sowie das Zusammenstellen von Fragen für einen Leitfaden. Dessen Anwendung geschieht jedoch gemäß den Phasen immer nur reaktiv: Der Leitfaden ist offen, dient als Hilfestellung und ist nicht strukturgebend. Um eine Vertrauensbasis zu schaffen sind außerdem Vorgespräche wichtig, ausreichend Zeit und ein feines Gespür für das Gegenüber und die vorliegende Situation. Erzählt wird meist anekdotisch, sprunghaft, den Erinnerungsspuren folgend, zuweilen auch kommentierend oder begründend, mitunter mit dem Ziel, das Gegenüber von etwas zu überzeugen. Die folgenden Ausschnitte aus Gesprächen mit der Tanzhistorikerin Ursula Pellaton (Pellaton 2018) und der Ausdruckstänzerin und Tanzpädagogin Ursula Kasics (Kasics 2015) sollen zum Abschluss Einblick geben in narrative Muster, die in Oral History-Gesprächen auftreten können und möglicherweise Aussagen über das Selbstverständnis der Tanzschaffenden zulassen.⁶ Sie stammen jeweils aus der Eingangsphase und eröffnen Erzählungen von Schlüsselmomenten in deren Leben:

Petersburg ist natürlich meine Stadt. [...] Und irgendwann mal bin ich mit meiner Freundin natürlich in der schönsten Strasse, die es gibt, [...] dort wo die *Waganowa-Akademie* ist, dort gestanden. [...] dann nachher war diese Türe offen und dort niemand, weil es waren natürlich Sommerferien. Und dann sind wir einfach mal reingelaufen [...]. (Pellaton 2018)

[...] und dann ist da eine ganze Geschichte mit Russen, die mir dann ein Fahrrad geschenkt haben und mir meines weggenommen haben. Das Fahrrad habe ich irgendwo untergestellt, lange Geschichte, das kann ich jetzt nicht alles erzählen, und als ich das Fahrrad dann holen wollte, da bin ich durch die Karcherallee gelaufen und dann habe ich eben die Musik gehört. Und dann habe ich gedacht Palucca Schule, was ist das? (Kasics 2015)

6 Die gesprochene Sprache ist in der Übertragung von Dialekt in Hoch- und Schriftsprache transformiert; im hier abgebildeten Transkript erfahren wir ausserdem weder Pausen noch das Zögern (Füllwörter sind der besseren Lesbarkeit wegen nicht transkribiert) und der performative Aspekt geht weitgehend verloren.

Eine erste Lektüre ergibt als narratives Muster jenes der Konsistenz: Beide Frauen erzählen, wie sie zufällig durch eine Straße gingen (»da bin ich durch die Karcherallee gelaufen« bei Kasics und »irgendwann bin ich in der schönsten Strasse gestanden« bei Pellaton) und wie sich ihnen dort unverhofft eine Welt öffnete, die ihrem Leben einen Wendepunkt geben wird. Bei Pellaton ist dies die Begegnung mit Hans Meister in der *Waganova-Akademie*, die ihr den direkten Zugang zur Welt des russischen Balletts eröffnet; Kasics wird später Schülerin der Palucca-Schule in Dresden werden und ihre Tänzerinnenlaufbahn beginnen. Die Wendepunkte und Zufälle werden in der Erzählung ausgestellt und zu einem sinnhaften, konsistenten Ganzen zusammengefügt.



Abb. 3: Ulla Kasics studiert 1945-48 an der Palucca Schule in Dresden und tanzt ab 1949 in der Schweiz (Filmstill, SAPA 2015).

Während andere Auswertungen von Oral History-Gesprächen im alltagsgeschichtlichen Kontext oft ein Muster der Kontinuität zeigen, d.h., das Leben als eine Sequenz von Zuständen und Regeln, die ineinander übergehen, darstellen (Spuhler 2010), finden sich in den Lebensgeschichten der befragten Tanzschaffenden interessanterweise immer wieder Erzählungen von Diskontinuitäten und Brüchen, von Unvorhergesehenem, Zufällen und Schicksalsschlägen. Allerdings ist das Selbstbild dabei ein standfestes, kämpferisches. Daraus ergibt sich dann trotz der Diskontinuitäten eine gewisse Konstanz, und wenn nicht eine äußere, so doch eine innere Stabilität: »Ich habe einfach immer weiter gemacht« (bei Kasics) oder »Das war eigentlich

immer mein Ding« (bei Pellaton). Und Riccardo Duse macht mit Bestimmtheit deutlich: »Das ist ein Tänzer, und der hört nie auf.« Vielmehr vergisst er auch im hohen Alter von achtzig Jahren, sobald er anfängt zu tanzen, seine Gelenkschmerzen, wie Duse selbst vorzeigt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich durch die Oral History die Perspektive auf die Tanzgeschichte erweitert: Es werden andere Stimmen, Blickwinkel und Narrative mit einbezogen, individuelle Geschichten und Einblicke ermöglicht, die das Geschichtsbild erweitern und manchmal – wie beim Beispiel der Schweizer Tanzgeschichte – überhaupt erst ermöglichen. In der Auswertung der Oral History gilt es deshalb immer zu fragen: Wer erzählt was, über wen und wie? Mit welchen Narrativen, welchen Geschichtskonstruktionen, welchen Ich-Konstitutionen wird hier Geschichte geschrieben? Wie lassen sich die autobiografischen Erzählungen überhaupt in ein Geschichtsganzes einbringen und wie verändern sie dieses möglicherweise? Die Präsenz der Historiker*innen ist dabei immer mit zu berücksichtigen und transparent zu halten – sowohl im Prozess der Quellengenerierung wie in ihrer Auswertung.

Jede Einzelaussage ist immer schon vielstimmig und beinhaltet mehr als eine Sichtweise: in der Mündlichkeit der Erzählung selbst und noch potenziert durch die verschiedenen Transformationsschritte. Schließlich wird eine absichtsvoll herbeigeführte, intime Gesprächssituation zu einem öffentlichen, autobiografischen Text, der sich mannigfaltigen Interpretationen öffnet. Aufgabe der Tanzhistoriker*innen ist es deshalb, gleichzeitig sorgfältig und umsichtig wie (selbst-)kritisch und transparent den Spuren des Tanzes in den Oral History-Gesprächen nachzugehen.

Literatur

- Abrams, Lynn (2010): *Oral History Theory*, London, New York: Routledge.
- Badran, Margot (2013): Theorizing Oral History as Autobiography. A Look at the Narrative of a Woman Revolutionary in Egypt, in: *Journal of Women's History*, Jg. 25 Nr. 2, S. 161-170.
- Brandstetter, Gabriele (2018): Autobiography in/as Dance, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Boston, Berlin: De Gruyter, S. 542-546.

- Frisch, Michael (1990): *A Shared Authority. Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, New York: State University of New York Press.
- Holdenried, Michaela (2000): *Autobiografie*, Stuttgart: Reclam.
- Kleinschmidt, Katharina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Roms, Heike (2016): Zur Performativität der Oral History von Performance Kunst, in: Sabine Gebhardt Fink/Muda Mathis/Margarit von Büren (Hg.), *Aufzeichnen und Erinnern. Performance Chronik Basel (1987-2006)*, Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 31-41.
- Sharpless, Rebecca (2006): The History of Oral History, in: Thomas L. Charlton/Lois E. Myers/Rebecca Sharpless (Hg.), *Handbook of Oral History*, Lanham et al.: AltaMira Press, S. 19-42.
- Shopes, Linda (2002): Making Sense of Oral History, [online] <http://history-matters.gmu.edu/mse/oral/> [12.12.2019]
- Spuhler, Gregor (2010): Das Interview als Quelle historischer Erkenntnis, in: Dora Imhof/Sibylle Omlin (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München: Verlag Silke Schreiber, S. 15-27.
- Summerfield, Penny (2016): Oral History as an Autobiographical Practice [online] <http://journals.openedition.org/miranda/8714> [20.08.2019]
- Turner, Christina (2019): »I was seeking and finally discovered the central spring of all movement.« Configurations of energy discourses in dancers' autobiographies, in: Sabine Huschka/Barbara Gronau (Hg.), *Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios*, Bielefeld: transcript, S. 71-84.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript.

Oral History-Gespräche

- Duse, Riccardo: Gespräch geführt am 27.3.2018 mit Angelika Ächter (Bestand SAPA).
- Kasics, Ulla: Gespräch geführt am 21.06.2015 mit Angelika Ächter (Bestand SAPA).
- Pellaton, Ursula: Gespräch geführt am 27.11.2018 mit Angelika Ächter (Bestand SAPA).

