

Jürgen Büschenfeld, Marina Böddeker,
Rebecca Moltmann (Hg.)

PRAKTIKEN DER GESCHICHTS- SCHREIBUNG

Vergleichende Perspektiven auf Forschungs-
und Vermittlungsprozesse



[transcript] Public History –
Angewandte Geschichte

Jürgen Büschenfeld, Marina Böddeker, Rebecca Moltmann (Hg.)
Praktiken der Geschichtsschreibung

Public History – Angewandte Geschichte | Band 17

Editorial

Public History ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld an der Schnittstelle zwischen Geschichte und Gesellschaft, zwischen Forschung und Praxis. Themen der Aufarbeitung, Vermittlung und Popularisierung des Wissens über die Vergangenheit haben zwar Hochkonjunktur, jedoch fehlt es noch immer an editorischen Plattformen für die Diskussion und weitere Etablierung der Public History im Kontext von Erinnerungskultur und kulturellem Erbe.

Die Reihe **Public History – Angewandte Geschichte** schließt thematisch daher nicht nur die Forschung über Geschichtsvermittlung und -didaktik mit ein, sondern auch die Arbeit zahlreicher Akteur*innen wie des Museums- und Ausstellungswesens, des Archivwesens sowie populäre und performative Formen der Vermittlung von Geschichte in den Medien oder im Tourismus. Die Reihe verankert die Public History als kooperatives und innovatives Projekt der Historischen Kulturwissenschaften in der wissenschaftlichen Diskussion, entwickelt sie weiter und macht sie öffentlich nutzbar. Willkommen sind daher auch Beiträge, die sich mit der Public History als solcher sowie der Geschichte und Theorie der Geschichtsvermittlung befassen.

Jürgen Büschenfeld (Dr. phil.) leitete bis zum Frühjahr 2021 den Arbeitsbereich »Geschichte als Beruf« an der Universität Bielefeld. Gemeinsam mit Johannes Grave leitete er zudem das Teilprojekt »Making of: Humanities« des Sonderforschungsbereichs (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Sein Schwerpunkt in der Lehre liegt auf der Berufspraxis und Praxisprojekten zur Public History, während er vor allem zur Umwelt-, Lokal- und Regionalgeschichte forscht und publiziert.

Marina Böddeker (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Gesundheitswissenschaften der Universität Bielefeld mit Schwerpunkten in Kommunikation, Medien, Berufspraxis und Journalismus. Darüber hinaus ist sie als Referentin für Wissenschaftskommunikation im SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens« an der Universität Bielefeld und als freie Journalistin, Moderatorin, Sprecherin und Trainerin tätig.

Rebecca Moltmann ist Referentin für Wissenschaftskommunikation am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) der Universität Bielefeld. Von 2017 bis 2020 war sie Referentin für Wissenschaftskommunikation im Teilprojekt »Making of: Humanities« des SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Als Co-Moderatorin produziert sie die Wissenschaftspodcasts »Praktisch Theoretisch« und »Science S*heroes«.

Jürgen Büschenfeld, Marina Böddeker, Rebecca Moltmann (Hg.)

Praktiken der Geschichtsschreibung

Vergleichende Perspektiven auf Forschungs- und Vermittlungsprozesse

[transcript]

Diese Publikation entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereichs (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Jürgen Büschenfeld, Marina Böddeker, Rebecca Moltmann (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Oliver Memic

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6345-7

PDF-ISBN 978-3-8394-6345-1

<https://doi.org/10.14391/9783839463451>

Buchreihen-ISSN: 2700-8193

Buchreihen-eISSN: 2703-1357

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Geschichte schreiben

Praktiken des Forschens und Vermittelns im Spannungsfeld von Wissenschaft und Öffentlichkeiten

Jürgen Büschenfeld, Marina Bøddeker, Rebecca Moltmann7

Geschichte im Auftrag

Der Kommerz und die Regelwerke der Wissenschaft

Jürgen Büschenfeld 15

Digitales Storytelling – Doing Geschichte(n) im Zeitalter des Podcasts

Nicholas Beckmann 35

Vergleichen als Forschungspraxis in der Virtual Reality

Julia Becker, Marius Maile, Silke Schwandt 55

#InstaHistory – Akteur:innen und Praktiken des Doing History in den sozialen Medien

Mia Berg und Andrea Lorenz 69

Konstruktion und Offenheit – Comic-Geschichtsschreibung in Kanada

Charlotte A. Lerg 89

»Geschichte erleben« in Geschichtsmagazinen

Vermittlungsstrategien zwischen wissenschaftlichem Anspruch und leichtgängiger Unterhaltung

Jutta Schumann 117

Macht Museum Forschung?!

Praktiken des Forschens und Vermittelns in Geschichtsmuseen und akademischer
Geschichtsschreibung

Philipp Koch 135

Curating the Humanities

Von der Herausforderung, Geisteswissenschaften auszustellen

Rebecca Moltmann 159

Ausstellungsanalyse und universitäre Lehre

Ein Praxisbericht

Sonja Kinzler 181

Geschichte in Science Slams

Wenn Historiker:innen umdenken

Daniel Münch 189

Geschichte auf der Bühne

Ein praxeologischer Ansatz in Form einer performativen Quellenkritik am Beispiel
der Projekte »Die Wannsee-Konferenz« und »Wende einer Chronik – 1989/90«

Olaf Löschke 207

»The most important job I've ever done.« – Film und Fernsehen erzählen

Geschichte

Eine Perspektive aus der Filmpraxis

Peter Gottschalk 223

Autor:innen 243

Geschichte schreiben

Praktiken des Forschens und Vermittelns im Spannungsfeld von Wissenschaft und Öffentlichkeiten

Jürgen Büschenfeld, Marina Böddeker, Rebecca Moltmann

Geschichte boomt! Neben dem wissenschafts- und bildungspolitisch fest verankerten Umgang mit Geschichte an Schulen und Universitäten, ergänzen bereits andere Präsentationsformen die »klassische« Vorstellung von Geschichtswissenschaft. Eine ganze Reihe von in den letzten Jahren zum Thema erschienenen Publikationen handeln unter anderem von der »Magie der Geschichte«, führen Begriffe wie »Histotainment« im Titel oder nehmen Themen wie Authentizität und Reenactment in den Blick. Auch geht es in Büchern wie *History Sells* oder *Vergangenheitsbewirtschaftung* um die Frage, ob historische Themen als marktfähige Produkte ausbuchstabiert werden können und sollen. Veröffentlichungen wie *History goes Pop* unterstreichen die inzwischen etablierte Präsenz von Geschichte in den populären Medien. Geschichte wird somit – neben der originär wissenschaftlichen Forschung – zur relevanten und interessanten Thematik für diverse Öffentlichkeiten. Diese Entwicklung hat wiederum einen Wandel an Universitäten bewegt, wodurch das Forschungsfeld der Public History/Angewandten Geschichte etabliert wurde.¹ Gefragt nach ihren wesentlichen Merkmalen, lässt sich Public History

1 Martina Padberg, Martin Schmidt (Hg.), *Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010; Michele Barricelli, Julia Hornig (Hg.), *Aufklärung, Bildung. »Histotainment«? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute*, Frankfurt a.M. 2008; Ulrike Jureit, *Magie des Authentischen: Das Nachleben von Krieg und Gewalt im Reenactment*, Göttingen 2020; Wolfgang Hardtwig, Alexander Schug (Hg.), *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*, Stuttgart 2009; Christoph Kühberger, Andreas Pudlat (Hg.), *Vergangenheitsbewirtschaftung. Public History zwischen Wirtschaft und Wissenschaft*, Innsbruck 2012; Barbara Korte (Hg.), *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009.

treffend, wie Martin Lücke und Irmgard Zündorf 2018 in ihrem Einführungsband festhalten, als »Geschichte in der Öffentlichkeit für die Öffentlichkeit« skizzieren.²

Die Public History ist inzwischen als festes Arbeitsfeld an den Fachbereichen und Universitäten angekommen. Eigene Professuren markieren eine geschichtswissenschaftliche Teildisziplin, die nicht zuletzt die unterschiedlichen Formen der Präsentation von Geschichte in der Öffentlichkeit untersucht.

Dass Dissertationen, Habilitationsschriften und andere in universitären Zusammenhängen entstandene Projektergebnisse sauber recherchiert sind und auf einer soliden Datenlage beruhen, ist trotz einiger Plagiatsfälle Konsens. Historische, akademische Forschung, die an der Universität ihren Ursprung hat, gilt als seriös. Doch wie sieht es mit anderen Formaten aus, mit Radio- oder Fernsehbeiträgen, populärwissenschaftlichen Büchern, Ausstellungen, Comics etc.? Können diese Formate auch als fundiert gelten oder entsteht hier – aufgrund des Formates – direkt ein Zweifel an der Seriosität?

Wird das Geldverdienen mit Geschichte in die Nähe eines ethisch-moralischen Problems gerückt, gibt es Warnungen vor den Gefahren der Kommerzialisierung von Geschichte. Noch vor wenigen Jahren galt die Skepsis vor allem jüngeren Historiker:innen, die vom »Nimbus der Wissenschaft« profitieren würden.³ Die Forderung nach ethischen Normen ist dabei plausibel, aber sollte sich diese Forderung, wie auch Beispiele aus der akademischen Welt zeigen, nicht auch auf die universitären Ebenen beziehen? Geht es um die Frage, ob die Kritik an der wissenschaftlichen Qualität der Public History berechtigt ist oder nicht, erscheint es notwendig, sich mit den Ergebnissen der historischen Arbeit vorgelagerten Forschungsprozesse sowie mit denen der Vermittlung auseinanderzusetzen: Unterscheiden sich die Praktiken des Recherchierens, des Auswählens der Quellen, des Interpretierens und Vermittelns? Inwiefern werden bei Public History-Projekten bereits in den wissenschaftlichen Vorarbeiten die Vermittlungsabsichten bedacht – und beeinflussen diese den

2 Martin Lücke, Irmgard Zündorf, Einführung in die Public History, Göttingen 2018, S. 9.

3 Christoph Kühberger, Verkaufte Zunft? Ein Beitrag zur Ethik des History Consulting, in: Wolfgang Hardtwig und Alexander Schug (Hg.), History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt, Stuttgart 2009, S. 43-53; vgl. ders., Geschichtsmarketing als Teil der Public History. Einführende Sondierungen zwischen Wissenschaft und Wirtschaft, in: Ders. und Andreas Pudlat (Hg.), Vergangenheitsbewirtschaftung. Public History zwischen Wirtschaft und Wissenschaft, Innsbruck 2012, S. 14-54.

Forschungsprozess? Ist es ›nur‹ die Sprache der Vermittlung, die im Anschluss an wissenschaftlich abgesicherten Standards genügenden Forschungsprozessen jeweils eine andere ist – oder werden die Unterschiede zwischen akademischer Geschichte und verschiedenen ›Spielarten‹ der Public History bereits im Forschungsprozess sichtbar? Gelten für den filmischen Umgang mit dem historischen Fall die gleichen Regeln der Forschung wie für seine akademische Aufbereitung? Wieviel Erlebnisorientierung verträgt die nach wissenschaftlichen Standards erarbeitete Ausstellung eines historischen Museums? Dazu kommen strukturelle Aspekte: Eine geschichtswissenschaftliche Abteilung im universitären Kontext kann ggf. auf größere personelle Ressourcen zugreifen als ein historisches Museum. Dieses personelle Ungleichgewicht – und weitere monetäre Aspekte – kann sich auch auf die Forschungsarbeit auswirken.

Galten einigen die Themen und Akteur:innen der Public History als positive Beispiele für die breite Weiterentwicklung der Geschichtskultur, erkannten andere in den vielfältigen Zugängen zur Geschichte eher ein Menetekel für den offenbar unaufhaltsamen Niedergang eines wichtigen Teils der ›Hochkultur‹. Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung von Public History und ihrer allmählichen Akzeptanz im ›Kanon‹ historischer Fakultäten und Seminare, ist es um die grundlegende Kritik aber inzwischen stiller geworden.

Mit den vorliegenden Beiträgen wollen wir den Blick insbesondere auf die *Praktiken der Geschichtsschreibung* richten, also die der Vermittlung vorgelagerten Praktiken etwa des Recherchierens, Auswählens oder Zusammenstellens. Somit stehen die Beobachtung, die Beschreibung und das Vergleichen der jeweiligen Praktiken im Zentrum dieses Sammelbands – weniger der Vergleich ›klassischer‹ Geschichtsforschung mit der Public History. Dennoch ist dieser Vergleich ein Teil der hier angestellten Überlegungen, da sie von der Beobachtung der vermeintlichen Gegenüberstellung ›klassischer‹ akademischer Geschichtswissenschaft und der Public History ausgehen. Mit dem Fokus auf die Praktiken wollen wir den vermeintlichen Antagonismus dieser Bereiche auflösen und einen Beitrag dazu leisten, neu über wissenschaftliche Forschung, ihre Ergebnisse sowie ihre Kommunikation nachzudenken. Das Vergleichen ist dabei zunächst bereits in der übergreifenden Fragestellung und damit in der Thematik des Bandes angelegt. Darüber hinaus ist der Vergleich innerhalb der Beiträge bei der Betrachtung der spezifischen Praktiken relevant, und zugleich ein entscheidendes Moment bei der Zusammenführung der Beiträge und ihrer identifizierten Praktiken der Geschichtsschreibung und -vermittlung.

Die vorliegende Publikation zu den *Praktiken der Geschichtsschreibung* geht auf einen Online-Workshop zurück, den wir im Januar 2021 im Rahmen des Sonderforschungsbereichs (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern« an der Universität Bielefeld gemeinsam mit der Arbeitsgemeinschaft Angewandte Geschichte/Public History des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands veranstaltet haben. Der Workshop widmete sich den Praktiken der Geschichtsschreibung zwischen akademischer Geschichtswissenschaft und Public History, mit einem Fokus auf Vergleichspraktiken zwischen den Polen der Geschichtsdarstellung. Die Ausgangsbeobachtung für die inhaltliche Ausrichtung der Forschung im SFB 1288 ist die Omnipräsenz des Vergleichens in unserem Leben und Alltag. Diese sind geprägt von Ratings, Statistiken und Wettbewerben, ob im Sport, in der Politik oder in der Wissenschaft. Vergleiche gelten als objektiv, prägen Handlungen, Einschätzungen und Entscheidungen auf unterschiedlichen Ebenen unserer Gesellschaft – sie ordnen und verändern somit unsere Welt. In der Forschung im SFB 1288 geht es aber nicht primär um den Vergleich an sich, sondern um die scheinbar immer gleichbleibende, nach gleichen Regeln ablaufende Operation hinter dem Vergleich: Was tun Akteur:innen eigentlich, wenn sie vergleichen?⁴ Mit welchem Vorverständnis und mit welchen Vorurteilen werden Vergleichspraktiken angewendet?

Dieses praxistheoretische Verständnis von Vergleichsoperationen liegt diesem Sammelband zugrunde. In den folgenden Aufsätzen und Praxisberichten wollen wir beleuchten, was auf dem Weg zum Vermittlungsformat geschieht: Welche Methoden und Praktiken gehen etwa einem Science Slam, einem Instagram-Post oder einer filmischen Dokumentation voraus? Welche spezifischen Möglichkeiten eröffnen Formate wie Podcasts oder Comics für die Darstellung historischer Ereignisse?

JÜRGEN BÜSCHENFELD nimmt das Feld der Geschichte als Dienstleistung in den Blick, etwa von privatwirtschaftlich organisierten Dienstleister:innen beauftragte Ausstellungskonzeptionen, Buchprojekte oder Interviews: Unterscheiden sich die Praktiken der Geschichtsschreibung bei Auftragsarbeiten von denen der Akteur:innen aus der akademischen Welt – und wenn ja, inwiefern? Wenn Geschichte zur Dienstleistung wird, geht das mit einer Minderung der wissenschaftlichen Qualität einher?

4 Vgl. Angelika Epple und Walter Erhart (Hg.), *Die Welt beobachten: Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a.M. 2015.

NICHOLAS BECKMANN thematisiert in seinem Beitrag das digitale Storytelling im Zeitalter des Podcasts. Neben dem Versuch, die Eigenheiten der Begriffe Storytelling, Erzählen und Narrativität zu fassen und zu definieren, ist eine zentrale Frage des Beitrags die nach den Praktiken der akademischen Geschichtsschreibung in (digitalen) Geschichtserzählungen sowie deren Potenzial, neue (oder andere) Formen von Geschichtsnarrativen herzustellen. Beckmann geht diesen Fragen am Beispiel der Podcast-Serie *1619* der *New York Times* nach, die sich mit der Geschichte der Sklaverei in Amerika und deren Nachwehen befasst.

Wie wirken sich digitale Forschungsbedingungen und insbesondere die Möglichkeiten der Virtual Reality auf Forschungspraktiken aus? Unter anderem mit dieser Frage beschäftigen sich JULIA BECKER, MARIUS MAILE und SILKE SCHWANDT in ihrem Beitrag zum Vergleichen als Forschungspraxis in der Virtual Reality. Darin thematisieren die Autor:innen die Chancen und Bedeutung der Virtual Reality als bereichernde Technologie für die Geschichtswissenschaft, beispielsweise um historische Daten zu vergleichen oder Räume, Archive und Museen vom Schreibtisch aus ›begebar‹ zu machen.

Im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlichen Maßstäben und medialer Eigenlogik bewegen sich MIA BERG und ANDREA LORENZ, die sich exemplarisch mit Instagram (#InstaHistory) auseinandersetzen und unter anderem eine Typologie geschichtsbezogener Instagram-Produktion entwickeln. Die zugrundeliegende Fragestellung: Mit welchen (wissenschaftlichen) Praktiken und von wem wird in sozialen Medien Geschichte ›gemacht‹?

CHARLOTTE LERG zeigt in ihrem Beitrag am Beispiel von Comics auf, wie in diesem Format eigene Praktiken eingesetzt werden, die sich zwar an akademischer Geschichtsschreibung orientieren, aber die Spezifika des Comics so nutzen, dass sie Effekte generieren, die über das Inhaltliche hinausgehen – etwa durch das Aufzeigen komplexer, nicht-linearer Temporalität oder die aktive Beteiligung der Leser:innen am inhaltlichen Konstruktionsprozess der Erzählung.

JUTTA SCHUMANN geht der Frage nach, wieso sich Geschichtsmagazine nach wie vor relativ großer Beliebtheit erfreuen: Gibt es besondere Vermittlungsstrategien, die die Rezeption historischer Themen erleichtern? Ist die erzählte Geschichte in Magazinen eine andere als die in der Wissenschaft? Welche Ziele verfolgen Redakteur:innen und Journalist:innen bei der Vermittlung historischer Ereignisse?

Aus Praxisperspektive befasst sich PHILIPP KOCH als Museumsleiter mit dem Produktionsprozess musealer Präsentation von Geschichte: Was genau

passiert im Laufe dieses Prozesses, woher kommt die Idee, wie werden Themenauswahl und Fragestellung gesetzt? Und weiter: Von wem werden diese Prozesse bestimmt oder beeinflusst – und wie? Welche Kriterien gibt es für die wissenschaftliche Qualität musealer Geschichtskonstruktionen?

Mit der Herausforderung, geisteswissenschaftliche Forschung zu kommunizieren und auszustellen, die häufig als abstrakt gilt, setzt sich REBECCA MOLTMANN am Praxisbeispiel eines interventionistischen Ausstellungsprojekts zum Vergleichen auseinander. Durch die Vorstellung des Projekts ziehen sich in diesem Beitrag unter anderem Überlegungen zum Ausstellen von Geisteswissenschaften und den Parallelen kuratorischer und geisteswissenschaftlicher Praxis.

SONJA KINZLER stellt als Kuratorin und Lehrbeauftragte die Ausstellungsanalyse ins Zentrum ihres Beitrags. Sie fragt, wie und welche Geschichtsbilder in Ausstellungen vermittelt werden. Kinzler befasst sich außerdem mit Gelingensbedingungen des didaktischen Konzepts historischer Ausstellungen. Dabei vergleicht die Autorin das wissenschaftliche Schreiben mit der inhaltlichen Konzeption von Ausstellungen.

Wie wird Geschichte zu einem Science Slam aufbereitet? Welches Potenzial bietet das Format für die Geschichtswissenschaft und die Vermittlung ihrer Inhalte? DANIEL MÜNCH untersucht in seinem Beitrag Science Slams auf ihre Struktur und wiederkehrende Gestaltungselemente. Dabei verfolgt er die Frage, wie die spezifischen Möglichkeiten des Slam-Formats kreativ genutzt werden können, um dem Publikum vorzuführen, dass Forschungsprozesse tendenziell offenbleiben und dass nicht das vermeintlich abgeschlossene ›Produkt‹ im Zentrum der Vermittlung steht.

Aus einer Praxisperspektive heraus beschäftigen OLAF LÖSCHKE ähnliche Fragen. Er beschreibt in seinem Beitrag den Entstehungs- und Aufführungsprozess eines experimentellen, dokumentarischen Theaterstücks zur Wannsee-Konferenz. Das Stück basierte auf dem Protokolltext zur Wannsee-Konferenz und wurde von Experten – Zeithistorikern des Historikerlabors e.V. Berlin – quellenkritisch eingeordnet und aufgeführt. Löschke geht hier unter anderem dem Zusammenhang von Performanz und Geschichtsschreibung bzw. -erzählung nach.

PETER GOTTSCHALK befasst sich in seinem Beitrag aus der Filmpraxis mit der Vermittlung historischer Ereignisse in Spielfilm und Fernsehen. Als Produzent, Autor und Redakteur bei Sendern wie ARTE, ZDF und dem BR hat er zahlreiche Geschichtsproduktionen realisiert. Eine seiner zentralen Thesen

ist, dass sich Unterhaltung und ein korrekter Umgang mit historischen Fakten nicht ausschließen müssen.

Wir möchten jenen danken, die uns auf dem Weg zu dieser Publikation unterstützt haben. An erster Stelle stehen dabei die vertretenen Autor:innen, die sich auf die Fragestellung und den Schwerpunkt der *Praktiken der Geschichtsschreibung* eingelassen und diesen Sammelband mit ihren individuellen Perspektiven bereichert haben. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) sowie der Leitung und Geschäftsstelle des SFB 1288 gilt unser Dank für die finanzielle und sonstige Unterstützung, dem gesamten Team des SFB 1288 für das wissenschaftliche Umfeld, in dem die Fragen, die uns umgetrieben haben, entstehen und wachsen konnten. Mirjam Galley vom *transcript*-Verlag danken wir für ihre wertvollen Hinweise bei all unseren Fragen und ihre Geduld mit dem Projekt. Hartmut Breckenkamp danken wir für seine umsichtige Mithilfe beim Lektorat und Oliver Memić für die gelungene Covergrafik.

Bielefeld, im Mai 2023

Jürgen Büschenfeld, Marina Böddeker, Rebecca Moltmann

Geschichte im Auftrag

Der Kommerz und die Regelwerke der Wissenschaft

Jürgen Büschenfeld

Höchste Ansprüche an die wissenschaftliche Qualität historischer Arbeiten leiten sich ab aus dem Institutionalisierungsprozess der Geschichtsschreibung als akademisches Fach seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Thomas Nipperdey folgend, befand sich die Geschichtswissenschaft bis zur Reichsgründung 1871 »auf der Höhe ihres Ruhmes und ihrer öffentlichen Geltung« und wurde, weil sie sinn- und identitätsstiftend war, »eine Art Führungswissenschaft«.¹ Da verwundert es nicht, dass, wie ein Beitrag zur Geschichtspopularisierung in den 1850er Jahren gezeigt hat, die Großen der Zunft glaubten, mit Argusaugen über die Qualität auch derjenigen historischen Arbeiten wachen zu müssen, die nicht mit dem Gütesiegel der akademischen Wissenschaft versehen waren. »Keine andere Wissenschaft«, wird der Historiker Georg Waitz zitiert, »[hat] mehr von dem Dilettantismus zu leiden als die Geschichte.« Nicht von ungefähr hatte sich Waitz dieses Themas 1859 in der ersten Ausgabe der *Historischen Zeitschrift* (HZ) angenommen, sah er sich doch als wissenschaftliche Autorität von der großen Zahl historischer Romanschriftsteller² den »Salonhistorikern und Tagesliteraten«, herausgefordert.³

-
- 1 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Band I, Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990, S. 633.
 - 2 An dieser Stelle wird auf die weibliche Form verzichtet. 1859 hat es in Deutschland noch keine Historikerin im modernen Sinn gegeben.
 - 3 Lisa Niemeyer, *Im Spiegel der Geschichte. Geschichtspopularisierung in der historischen Unterhaltungsliteratur der 1850er Jahre*, in: Wolfgang Hardtwig und Alexander Schug (Hg.), *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*, Stuttgart 2009, S. 200–215; hier: S. 203. Niemeyer zitiert Georg Waitz, *Falsche Richtungen*, in: *Historische Zeitschrift* 1 (1859), der sich abwertend mit den »Salonhistorikern und Tagesliteraten« auseinandersetzt.

Ganz ähnliche Herausforderungen verbinden sich mit Zugriffen auf historische Themen, die im Gefolge eines Geschichtsbooms seit den 1970/80er Jahren aktuell unter dem Dach der Public History oder der Angewandten Geschichte versammelt sind.⁴ Zwar ist die Public History mit der Einrichtung von eigenen Studiengängen und der Bearbeitung entsprechender Forschungsprojekte längst akademisiert. Aber noch immer reagieren Vertreter:innen der akademischen Geschichtsschreibung zumindest irritiert, wenn sie mit der Vielfalt der gesellschaftlichen Akteur:innen und ihrer Zugriffsmöglichkeiten auf historische Themen konfrontiert werden. Wie sollen die *Praktiken der Geschichtsschreibung* dieser »Außenseiter:innen« bewertet werden? Erfüllen die Arbeiten überhaupt die wissenschaftlichen Standards des Faches? Solche und andere skeptische Fragen bis hin zur subtilen Unterstellung, dass Arbeiten, die außerhalb der akademischen Welt entstanden sind, mit gravierenden Mängeln behaftet sein müssen, gehörten noch bis vor wenigen Jahren zur Diskussion über die Folgen des Geschichtsbooms.⁵ Aber historische Fragestellungen und Antworten von den sogenannten Außenseiter:innen unterstreichen, dass ihnen Ernsthaftigkeit und eine hohe wissenschaftliche Qualität kaum abzusprechen ist.

Zu diesen Akteur:innen gehören auch Geschichtssagenturen und Freiberufler:innen, die sich als kleine Bürogemeinschaften oder Einzelunternehmer:innen auf einem immer größer werdenden Markt für historische Dienstleistungen präsentieren. Dabei geht es nicht nur um Buchprojekte. Vielmehr gehören inzwischen Ausstellungskonzeptionen, wissenschaftliche Recherchen, Interviews, Dokumentation, Inventarisierung, Redaktion und Lektorat etc. zu einer

4 Im vorliegenden Beitrag wird es ausdrücklich nicht um die Abgrenzung der Begriffe »Public History« und »Angewandte Geschichte« gehen. Im Vordergrund stehen Dienstleistungen von Historiker:innen, die beruflich nicht in der akademischen Welt angesiedelt sind.

5 Zur Skepsis gegenüber dem nicht akademischen Zugriff auf Geschichte insbesondere Wolfgang Hardtwig und Alexander Schug, Einleitung, in: Dies., *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*, Stuttgart 2009, S. 9–17; Christoph Kühberger, *Verkaufte Zukunft? Ein Beitrag zur Ethik des History Consulting*, in: Hardtwig/Schug, *History Sells*, S. 43–53; Christoph Kühberger und Andreas Pudlat, *Vergangenheitsbewirtschaftung – Geschichte, Wirtschaft und Ethik*. Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Vergangenheitsbewirtschaftung. Public History zwischen Wirtschaft und Wissenschaft*, Innsbruck 2012, S. 7–13; Christoph Kühberger, *Geschichtsmarketing als Teil der Public History. Einführende Sondierungen zwischen Wissenschaft und Wirtschaft*, in: Ders. und Andreas Pudlat, *Vergangenheitsbewirtschaftung*, S. 14–53.

breit gefächerten Produktpalette. Mit Museen, Wirtschaftsunternehmen, Archiven, Verbänden, politischen Parteien sowie weiteren öffentlichen und privaten Auftraggeber:innen nimmt das Dienstleistungsangebot eine ganze Reihe von potenziellen Kund:innen aus Gesellschaft, Politik und Wirtschaft in den Blick.⁶

Diesem noch immer jungen Berufsfeld für Historiker:innen widmet sich dieser Beitrag entlang der Frage, inwieweit sich die Praktiken der Geschichtsschreibung von privatwirtschaftlich organisierten Dienstleister:innen und den Akteur:innen aus der akademischen Welt unterscheiden und ob mit Geschichte als Dienstleistung auf einem freien Geschichtsmarkt zwangsläufig eine Minderung der wissenschaftlichen Qualität einhergeht. Der Beitrag skizziert zunächst die Entwicklung hin zu privatwirtschaftlichen und freiberuflichen Möglichkeiten, widmet sich sodann den Regelwerken einer Geschichte als Wissenschaft, bevor schließlich die kritischen Stimmen zur Entwicklung eines freien Marktes und die Praktiken der Geschichtsschreibung von Privatunternehmen und Freiberufler:innen, verglichen mit denen der akademischen Geschichtsschreibung, in den Blick genommen werden.

Entwicklungen – Elfenbeinturm und Öffentlichkeiten

Seitdem das Fach in akademischen Zusammenhängen betrieben wird, hat sich die Geschichte zu keiner Zeit ausschließlich auf den Elfenbeinturm konzentriert. Autoren und Verleger bewegten sich offenbar bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts »im Dreieck zwischen wissenschaftlichen Fachpublikationen, populären Geschichtsdarstellungen und historischen Romanen«⁷. Genau das erklärt die Vehemenz, mit der Georg Waitz in der HZ für das Primat von Wissenschaftlichkeit stritt. Die Praxis hatte gezeigt, dass man nicht von einer strikten Trennung der Zugänge zur Geschichte ausgehen konnte, sondern dass angesehene Universitätsprofessoren populäre Weltgeschichten schreiben und andere studierte Historiker sich erfolgreich als

6 Einen guten Überblick zur Vielfalt der Tätigkeitsprofile der Anbieter:innen von historischen Dienstleistungen gewährt die Internetseite des Bundesverbandes freiberuflicher Kulturwissenschaftler (BfK): www.b-f-k.de/mg-listen/index.php (zuletzt aufgerufen am 30.10.2022).

7 Niemeyer, Im Spiegel der Geschichte, S. 201.

historische Literaten etablieren konnten.⁸ Waitz war in Sorge, dass die Zugänge zur Geschichtsschreibung nicht mehr eindeutig erkennbar sein könnten, und er wertete die Konkurrenz durch populäre Geschichtsdarstellungen als Anschlag auf die Qualität historischer Arbeiten insgesamt.

Der Historiker Fritz Stern unterstrich 1956 den Nutzen von Geschichte für die Gegenwart, für die »Einsicht in den Sinn menschlicher Erfahrung«, als er auf die letzten 200 Jahre des gesellschaftlichen Umgangs mit Geschichte zurückblickte. Denn wenn sich der Mensch, so die Anlehnung an Dilthey, »nur in der Geschichte erkennen kann«,⁹ dann bliebe, so ließe sich Stern interpretieren, wenig Raum für Geschichte als Selbstzweck, sondern es müsse stets der Kontakt zur außeruniversitären Öffentlichkeit hergestellt werden. Denn die Öffentlichkeit verlange nach historischer Erklärung: »als der Historiker sich gerade anschickte, ein akademischer Mönch zu werden, der sich mit seinen Quellen im Studierzimmer einschließt, wollte ihn seine Umwelt als Prediger haben.«¹⁰ Aber, so Stern, »der wissenschaftliche Historiker – oder einfach der heutige Fachhistoriker – ist zum Spezialisten geworden, schlecht dafür gerüstet, die erhöhten Anforderungen der Gesellschaft zu erfüllen.«¹¹ Predigen und Sinn stiften für die Öffentlichkeit standen somit nicht im Vordergrund der Aktivitäten. So konnte der Umgang mit der Öffentlichkeit unbequem sein und mancher Historiker:in hätte womöglich das zurückgezogene Leben im Studierzimmer bevorzugt. Stern hingegen pochte auf die Verantwortung von Historiker:innen gegenüber der Gesellschaft, ohne ihre Pflicht zur Verantwortung gegenüber der Vergangenheit zu verletzen.¹²

Während sich diese Doppelrolle für Historiker:innen in den USA bereits in den 1950er Jahren abgezeichnet hatte und Stern mit Blick auf die besondere Rolle des Historikers in der Gesellschaft Anzeichen dafür sah, »dass wir hinsichtlich der Ziele und Methoden der Geschichtsbetrachtung an der Schwelle einer neuen Epoche stehen«, dominierte in Deutschland noch ein

8 Vgl. ebd., S. 201. Auf die Verwendung der weiblichen Form wurde in diesem Absatz verzichtet (s. Fußnote 2).

9 Fritz Stern und Jürgen Osterhammel (Hg.), *Moderne Historiker. Klassische Texte von Voltaire bis zur Gegenwart*, München 2011; hier: Fritz Stern, Einleitung zur amerikanischen Erstausgabe (1956), S. 14.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 15; vgl. auch Gangolf Hübinger, In zwei Welten leben: Zu den Aufgaben des Historikers, in: Jacqueline Nießer und Juliane Tomann (Hg.), *Angewandte Geschichte. Neue Perspektiven auf Geschichte in der Öffentlichkeit*, Paderborn 2014, S. 37f.

anderer Umgang mit Geschichte. In der deutschen Gesellschaft nach 1945 zählte die Geschichte wenig. Nicht nur, dass die Deutschen versuchten, sich »ihrer besonderen Vergangenheit des Nationalsozialismus und des Völkermordes durch Vergessen und ›Beschweigen« zu entledigen; die 1950er und 1960er Jahre werden außerdem als eine »hohe Zeit der Visionen und Utopien« charakterisiert, in der die Vergangenheit wenig, die Zukunft aber alles gezählt habe.¹³

Nachdem Fachwissenschaftler:innen noch in den 1970er Jahren für die Geschichtswissenschaft insgesamt einen Bedeutungsverlust erkannt hatten und etwa in Hessen überhaupt nicht klar war, ob das Fach Geschichte im schulischen Fächerkanon überleben würde, sorgten sich auch Historiker wie Reinhart Koselleck, Jürgen Kocka und Thomas Nipperdey mit Aufsätzen an exponierten Stellen um die gesellschaftliche Relevanz ihres Faches.¹⁴ Erst für das Ende der 1970er Jahre markieren viele Beobachter:innen die entscheidende Wende. Wenngleich Stern aus der US-amerikanischen Perspektive die gesellschaftliche Relevanz der Geschichte schon in den 1950er Jahren angemahnt hatte, nahm das öffentliche Interesse an Geschichte auch in den USA erst gut 20 Jahre später deutlich zu. Verantwortlich dafür waren nicht zuletzt die Entwicklung neuer Studiengänge und eine deutliche Erhöhung der Studierenden- und Absolvent:innenzahlen: Während in den USA im Rahmen eines Perspektivenwechsels die Hinwendung zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, zum Alltag, die Idee einer Geschichte von unten an Attraktivität gewann, waren es in Deutschland – durchaus vergleichbar – die Geschichtswerkstätten, die seit den 1970/80er Jahren mit einer zunächst eher schwachen Anbindung an akademische Zusammenhänge die Regional- und Alltagsgeschichte in den Blick nahmen.¹⁵

Ganz generell wird man von den 1970er Jahren als dem Auftakt der Entwicklung hin zu einem Geschichtsboom ausgehen dürfen. Es gehe, so Irmgard Zündorf, um einen »quantitativen Anstieg sowohl der Nachfrage als auch

13 Paul Nolte, Öffentliche Geschichte. Die neue Nähe von Fachwissenschaft, Massenmedien und Publikum: Ursachen, Chancen und Grenzen, in: Michele Barricelli und Julia Hornig (Hg.), Aufklärung, Bildung, »Histotainment«. Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute, Frankfurt 2008, S. 134.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Martin Lücke und Irmgard Zündorf, Einführung in die Public History, Göttingen 2018, S. 13–17; vgl. Marcus Ventzke, Die Formierungsphase der Angewandten Geschichte, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22.04.2011, URL: <http://docupedia.de/zg/>.

des Angebots an geschichtsvermittelnden Produkten jeglicher Art«. ¹⁶ Wichtige Gradmesser für diese Entwicklung waren nicht zuletzt eine sich ausdifferenzierende Museumslandschaft, vor allem auf den kommunalen Ebenen. Auch die Öffnung der öffentlich-rechtlichen Sender für historische Themen spielte eine wichtige Rolle. Nicht nur der Output an geschichtswissenschaftlicher Literatur seit den 1970er Jahren ist bemerkenswert, auch die Märkte für populärwissenschaftliche Zugriffe auf Geschichte formierten sich und differenzierten sich aus. Blieben die Geschichte des Nationalsozialismus und die Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen in der öffentlichen Diskussion jahrzehntelang unterbelichtet, so brachten die späten 1970er Jahre die entscheidende Wende. Die 1979 im Deutschen Fernsehen gezeigte US-amerikanische Serie »Holocaust« gilt als eine »medien- und erinnerungsgeschichtliche Zäsur« ¹⁷, die nicht nur ein breites öffentliches Interesse an der NS-Geschichte förderte, sondern auch auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema zurückwirkte.

Die Gründe, warum ausgerechnet in den 1970er Jahren die Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte intensiver wurde, sind vielschichtig. Mit Blick auf den Nationalsozialismus und den Holocaust kann 1968 nicht vernachlässigt werden, zumal der Eichmann-Prozess 1961, drei Auschwitzprozesse von 1963 bis 1968 und weitere Prozesse in den 1970er Jahren insbesondere die jüngere Generation sensibilisiert hatten. Es ist außerdem plausibel, dass die wirtschaftlichen Brüche der frühen 1970er Jahre, die mit einer ersten Ölkrise 1973 die Grenzen des wirtschaftlichen Wachstums aufgezeigt hatten, einen vermeintlich immerwährenden Zukunftsoptimismus deutlich dämpfen mussten. Mit rasant steigenden Arbeitslosenzahlen entwickelte sich der wirtschaftliche Niedergang zum »Symbol und verstärkende(n) Faktor« einer neuen Blickrichtung: »Die Vergewisserung über die Vergangenheit löste die Suche nach der Zukunft ab.« ¹⁸ Der Philosoph Hermann Lübbe ging noch einen Schritt weiter und machte generell die rasanten Modernisierungsprozesse nach dem Zweiten Weltkrieg für den Rückgriff auf die Geschichte verantwortlich. Einer permanenten Beschleunigung musste gewissermaßen die Bremskraft der Rückbesinnung auf die Geschichte entgegengestellt werden.

16 Irmgard Zündorf, *Zeitgeschichte und Public History*, Version 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 06.09.2016, <http://docupedia.de/zg/>.

17 Frank Bösch, Film, *NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«, in: *VfZ* 1/2007, S. 2.

18 Nolte, *Öffentliche Geschichte*, S. 135.

Ganz bewusst sollten hier die identitätsstiftenden kleinen Räume eine große Rolle spielen, rückten Region und Heimat in den Fokus.¹⁹ An die Stelle der »Geschichtsvergessenheit« der ersten Nachkriegsjahrzehnte trat eine »Geschichtsversessenheit«,²⁰ die in unterschiedlichen Spielarten bis heute andauert. Im Gefolge dieser Versessenheit mit einem breiten öffentlichen Interesse und der Suche vieler Menschen »nach einem humanen, erinnerungskonformen und praktisch wirksamen Sinn ihrer Geschichte«²¹ nutzten auch Geschichtsagenturen und Freiberufler:innen ihre neuen Möglichkeiten. Geschichte war nicht nur populär geworden, mit Geschichte konnte nun auch auf dem freien Markt Geld verdient werden. Aber: Wer sich der Wissenschaft verpflichtet fühle, so die prompte Kritik aus dem Elfenbeinturm, möge sich angesichts dieser Entwicklungen viele kritische Fragen stellen. »Denn was wird aus ›der Geschichte‹, so eine bange Frage, »wenn sie derart vermarktet und feilgeboten wird?«²² Auch noch Jahre später konnten Kritiker:innen dem außeruniversitären Umgang mit Geschichte kaum etwas abgewinnen, haftete einer vermarkteten Geschichte sogar »nach wie vor etwas Verruchtes an.«²³

Derartige Reflexe beim Blick auf die außerhalb des akademischen Systems entstandenen historischen Arbeiten entsprangen zweifellos der Sorge um die Qualität und Wissenschaftlichkeit dieser Arbeiten: Woran lässt sich die wissenschaftliche Qualität konkret messen? Welches sind die unverrückbaren Fundamente einer Geschichte als Wissenschaft?

Regelwerke – Geschichte als Wissenschaft

Vertreter:innen des *linguistic turn* waren der Meinung, dass zwischen den Arbeiten an historischen Büchern und Romanen kaum ein Unterschied be-

-
- 19 Der Verweis auf Hermann Lübke bei Jürgen Kocka, Geschichte als Wissenschaft, in: Gunilla Budde u.a. (Hg.), Geschichte. Studium – Wissenschaft – Beruf, Berlin 2008, S. 27.
 - 20 Ebd.; Nolte bezieht sich auf Aleida Assmann und Ute Frevert, Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart 1999.
 - 21 Gerhard Obermüller und Thomas Prüfer, Aus Geschichten Geschäfte machen. Kleine Pragmatik des Historischen, in: Nießer/Tomann (Hg.), Angewandte Geschichte, S. 77–96; hier: S. 77.
 - 22 Hardtwig/Schug, Einleitung, S. 11.
 - 23 Kühberger/Pudlat, Vergangenheitsbewirtschaftung – Geschichte, Wirtschaft und Ethik. Einleitung, S. 7.

stehe und die Konstruktionen von Historiker:innen und Romanautor:innen allesamt gleich gültige Möglichkeiten bilden, die Vergangenheit darzustellen. Folglich müsse es auch »viele richtige Sichtweisen« von Ereignissen und historischen Prozessen geben.²⁴ Im Kern wird somit geleugnet, dass sich Geschichtsschreibung auf die Wirklichkeit bezieht.²⁵ Denn wenn Geschichtsschreibung in Literatur aufginge, müssten wir uns von der Idee der Trennung von Fakten und Fiktionen verabschieden, würden wir – ein extremes Beispiel – sogar den Leugner:innen des Holocaust in die Hände spielen. Stattdessen haben Quellen und Fakten ein für alle Mal die historische Tatsache der Judenvernichtung bestätigt: »Die Gaskammern waren keine rhetorische Figur.«²⁶ Dieses Beispiel bewog postmoderne Historiker wie Hayden White dazu, ihre Ansicht zu überdenken und »eine schärfere Trennlinie zwischen Fiktion auf der einen und Geschichte auf der anderen Seite« zu ziehen. White musste einräumen, dass Vergangenheit eben doch nicht nur aus der Konstruktion durch Historiker:innen besteht.²⁷

Beleuchten wir die Entwicklung von Regeln für die Geschichtsschreibung, so setzten sich seit dem 18. Jahrhundert mit dem Rückgriff auf vertrauenswürdige Quellen erste allgemeine Standards durch. Komplexe Sachverhalte wurden nun für mehrere Interessierte gleichermaßen erkennbar und nachvollziehbar. Die Geschichtsschreibung bekam ihre empirische Verankerung.²⁸ Die Idee der unbedingten Anbindung des historischen Sachverhalts an die Quellen wurde im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts unter anderem von Leopold v. Ranke weiterentwickelt. Für Ranke war es das »oberste Gesetz« mit Hilfe der Quellen zu einer strengen Darstellung historischer Themen zu finden, »wie bedingt und unschön« sie auch sein mochten.²⁹ Dabei ist im Umgang mit den Quellen die Beantwortung der Frage entscheidend, was denn tatsächlich durch die Quellen belegbar ist und was nicht. Lässt die Reichweite der Quelle keine eindeutige Bestimmung zu, hat sich die geschichtswissenschaftliche Aussage der Historiker:innen zwingend möglichen Unwägbarkei-

24 Richard J. Evans, *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, Frankfurt 1998, S. 101f.

25 Georg G. Iggers, *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 87.

26 Evans, *Fakten und Fiktionen*, S. 123.

27 Ebd., S. 124.

28 Vgl. Jürgen Kocka, *Geschichte als Wissenschaft*, in: Cunilla Budde u.a. (Hg.), *Geschichte. Studium – Wissenschaft – Beruf*, S. 13.

29 Die Verweise auf Ranke bei Kocka, *Geschichte als Wissenschaft*, S. 17.

ten anzupassen und das Ergebnis eventuell nur als Plausibilitätsvermutung oder als Wahrscheinlichkeitsaussage darzustellen.³⁰

Neben der Quellenkritik gerät seit Droysens Überlegungen zur Geschichte als Wissenschaft die hermeneutische Textinterpretation in den Blick, in deren Rahmen das forschende Verstehen zur zentralen methodischen Kategorie der Geschichtswissenschaft wird. Dabei geht es um einen Erkenntnisprozess, in dem Historiker:innen ihr allgemeines Vorwissen auf die historischen Fälle anwenden und zugleich an ihnen berichtigen und weiterentwickeln, »bis durch diese wiederholte Wechselwirkung die Klarheit zugleich mit der Gewissheit hervorgeht«.³¹ Damit wird auf den Konstruktionscharakter des historischen Wissens verwiesen, der nicht zuletzt mit dem Begriff der *Devination* die schöpferische Kraft von Historiker:innen herausstellt. Der kritische Umgang mit den Quellen ist somit die Voraussetzung »für die selbständige Rekonstruktion der Verhältnisse durch die historische Einbildungskraft«.³² Mit der unbedingten Orientierung an den Quellen einerseits und der Rekonstruktion der historischen Verhältnisse andererseits setzt sich die historische Arbeit aus rezeptiv-kritischen und konstruktiven Leistungen zusammen, ist sie nicht nur »auffassend und wiedergebend«, sondern auch »selbsttätig und schöpferisch«.³³

Zur Konstruktion historischer Sachverhalte gehört aber nicht nur das Verstehen. Durch das Erklären werden historische Phänomene auf ihre Ursachen und Wirkungen zurückgeführt. Es gilt, Einflussfaktoren zu bestimmen, eine kausale Beziehung zwischen den Ursachen und ihren Folgen zu identifizieren. Historiker:innen bedienen sich dabei ganz unterschiedlicher Methoden. In den Zeiten der Definition von Geschichte als historischer Sozialwissenschaft konnten das quantifizierende Verfahren und Statistiken sein.³⁴ Aktuell erlaubt die Digital History neue Forschungswege in ganz unterschiedlichen historischen Teildisziplinen und sorgt für neue Verknüpfungen zwischen Ursachen und Wirkungen. Angepasst an das historische Thema treten Verstehen

30 Vgl. ebd., S. 17.

31 Ulrich Muhlack, Verstehen, in: Lexikon der Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 311; zum forschenden Verstehen vgl. auch Kocka, Geschichte als Wissenschaft, S. 17.

32 Wolfgang Hardtwig, *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990, S. 89f.

33 Ebd., S. 90; Hardtwig bezieht sich hier auf Wilhelm v. Humboldt, Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers (1824). in: Ders., *Werke in 5 Bänden*, Bd. 1, Stuttgart 1980, S. 584.

34 Kocka, *Geschichte als Wissenschaft*, S. 18; vgl. auch Welskopp, Erklären, in: Lexikon der Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 81–84.

und Erklären in ganz unterschiedlichen Mischungsverhältnissen auf, denen aber in jedem Fall eine präzise Beschreibung als unentbehrliche geschichtswissenschaftliche Technik an die Seite gestellt werden muss. Verstehen, Erklären und Beschreiben prägen die historische Darstellung und »sind zugleich Bausteine der Darstellung von Geschichte«. ³⁵ Welches Gewicht diesen Bausteinen im Einzelnen zukommen mag, ist abhängig vom thematischen Zuschnitt des historischen Falles und insofern vom Erkenntnisinteresse der bearbeitenden Historiker:innen. So werden Themen zur Politik- und Ereignisgeschichte anders untersucht als Themen, deren zentrales Anliegen in den Strukturen und Prozessen gesellschaftlicher Verhältnisse zu finden ist. Werden Erfahrungen, Deutungen oder symbolische Handlungen im Rahmen der Kulturgeschichte untersucht, dürften sich die Gewichte von Verstehen, Erklären und Beschreiben erneut verschieben. ³⁶

Den Umgang mit diesen Mischungsverhältnissen historischer Kategorien und ihre Anwendung auf ganz unterschiedliche historische Stoffe lernen die Studierenden der Geschichtswissenschaft in allen Bachelor- und Masterstudiengängen. Dabei verinnerlichen sie die Methode der Quellenkritik und sie lernen zu erkennen, dass sie bei der Bearbeitung ihrer Themen stets dem historischen Wandel auf der Spur sind. Wenn sie die entsprechenden Studienabschlüsse anstreben, werden sie das Vorverständnis zu ihren Arbeiten immer an den Quellen überprüfen. Sie werden eventuell ein neues, abweichendes Verständnis gewinnen, neue Quellen ermitteln, neue Kontexte erkennen, sich auch in diese Zusammenhänge einarbeiten, erneut Thesen entwickeln und zu neuen Interpretationen finden. Aus alledem, der Perspektivität und eigenen Erkenntnisinteressen verstehen sie den Konstruktionscharakter ihrer Arbeiten. Kurz: Am Ende ihres Studiums sind sie gut ausgebildete Historiker:innen, gut gerüstet, auch den Wandel ihres Faches mit der Hinwendung zu neuen Untersuchungsfeldern und -praktiken nachzuvollziehen. So hatte das Erzählen in einer anschaulichen und verständlichen Sprache bereits seit den 1980er Jahren einen neuen Stellenwert bekommen, ebenso wie die Bildlichkeit der Geschichte, die Bilder nicht nur als illustrative Elemente, sondern als Quellen anerkennt. ³⁷ Sofern sie nicht die Lehrberufe in den Schulen ansteuern oder zu dem kleinen Prozentsatz gehören, der den Mut hat, eine überaus unsichere akademische Karriere anzustreben, stehen den Absolvent:innen mit ihrer

35 Kocka, *Geschichte als Wissenschaft*, S. 18.

36 Vgl. ebd., S. 19.

37 Nolte, *Öffentliche Geschichte*, S. 140.

breiten wissenschaftlichen Ausbildung viele berufliche Möglichkeiten in den Medien, in Museen oder in Politik und Wirtschaft offen.³⁸ Auch Geschichtsagenturen oder die Arbeit als freiberufliche Historiker:innen gehören zu diesen Möglichkeiten.

Im Folgenden wird die Frage diskutiert, welchen Praktiken der Geschichtsschreibung Mitarbeiter:innen von Geschichtsagenturen oder Freiberufler:innen verpflichtet sind und inwieweit sich diese Praktiken von denen der akademischen Geschichtsschreibung unterscheiden.

Diskussionen – Praktiken der Geschichtsschreibung auf dem Prüfstand

Noch bevor 2008 an der FU Berlin mit dem neuen Masterstudiengang Public History begonnen werden konnte, war dieser mit heftiger Kritik konfrontiert worden. »Powerpoint-Profis mit Kurzzeitgedächtnis« lautete der Titel des in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Artikels, der dem »neuen Typus des Brotgelehrten«, »dem sogenannten Öffentlichkeitshistoriker«, kaum etwas abgewinnen konnte. Bald würden die ersten »auf Fragen der Vergangenheit spezialisierten PR-Agenten auf dem Arbeitsmarkt angekommen sein.«³⁹ Das hehre wissenschaftliche Weltbild des Autors war zerstört worden. Hatte nicht Friedrich Schiller in seiner Antrittsvorlesung 1789 den »Universalhistoriker« als »Inbegriff des idealen Gelehrten« vorgestellt? Und nun? Public Historians würden für die Bearbeitung von Firmengeschichten eingesetzt werden können, würden Programmierer:innen historischer Homepages sein, als Kalenderblatt-Autor:innen arbeiten, vielleicht auch Doku-Soaps produzieren. Lediglich zwei von sieben Modulen des Masterstudiengangs hätten einen eindeutig fachwissenschaftlichen Bezug. Dagegen seien Kernkompetenzen der Recherche und Quellenkritik im Curriculum des Studiengangs nicht vorgesehen. Ganz im Gegensatz zu PowerPoint und Photoshop. Doch damit allein würde ihnen der »historische Quellcode« verschlüsselt bleiben.⁴⁰ Ein

38 Ein guter Überblick zu den beruflichen Möglichkeiten von Absolvent:innen eines Geschichtsstudiums bei Lücke/Zündorf, Einführung in die Public History, S. 170–186.

39 Kaspar Renner, Powerpoint-Profis mit Kurzzeitgedächtnis. Der Masterstudiengang »Public History« soll moderne Geschichtsvermittler ausbilden – ohne Kernkompetenzen wie Recherche und Quellenkritik, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 4./5. Oktober 2008.

40 Ebd.

genauerer Blick auf die Kritik ist insofern interessant, als der Kritiker, ein junger Bachelor-Absolvent, soeben sein Praktikum bei der *Süddeutschen Zeitung* absolvierte und selbst noch kaum in der wissenschaftlichen Welt verwurzelt war. Eine Grundvoraussetzung für die Teilnahme am besagten Masterprogramm ließ er dann auch – quellenunkritisch – unerwähnt: Die Zulassung für den Masterstudiengang Public History war und ist an einen allgemeinen Bachelor-Abschluss im Fach Geschichte und somit an eine solide wissenschaftliche Grundausbildung geknüpft. Immerhin bescheinigt das Bachelor-Zeugnis einen ersten wissenschaftlichen Abschluss, der selbstverständlich die methodischen Grundlagen des Faches voraussetzt.

Wenn von überhastet in die Welt gesetzten Vorurteilen einmal abgesehen wird, dürfte es von Interesse sein, die Praktiken der Akteur:innen auf den freien Geschichtsmärkten etwas genauer zu beleuchten. Die Nachfrage, die eigene Geschichte aufarbeiten zu lassen, geht im Wesentlichen von Wirtschaftsunternehmen, aber auch von öffentlich-rechtlichen Einrichtungen, Verbänden und Vereinen aus. Sie trifft auf ein Angebot, auf das sich Geschichtsenturen und Freiberufler:innen spezialisiert haben. Beide eint die Überzeugung, dass Geschichte eine wichtige Ressource für die Unternehmenskommunikation ist. Diese Kommunikation ist aber nicht etwa rückwärtsgerichtet, sondern in ihren Zielen gegenwarts- und zukunftsorientiert. Geschichte kommt dabei unter anderem die Funktion zu, der Grundstein zu sein für eine erfolgreiche Entwicklung bis in die Gegenwart. »Man sagt nicht nur, dass man gut ist, man hat es schon die letzten 100 Jahre gezeigt!«⁴¹ Mit dieser Entwicklung im Rücken, belegt durch eine seriöse historische Darstellung, fällt es nicht schwer, auch eine erfolgreiche Zukunft in Aussicht zu stellen.⁴²

Von den etwa 160 im Bundesverband freiberuflicher Kulturwissenschaftler (BfK) organisierten Agenturen und Einzelunternehmer:innen, die ihre Dienste ganz überwiegend in den Bereichen Geschichte und Archäologie anbieten, verfügen alle Ansprechpartner:innen über entsprechende Hochschulabschlüsse (Magister, Master oder Diplom). Über 60 sind promoviert, einige habilitiert. Viele Agenturen arbeiten außerdem mit festen und freien Mitarbeiter:innen, von denen der größte Teil ebenfalls über entsprechende

41 Hilmar Sack und Alexander Schug, Geschichte gegen Stundenlohn, in: Hardtwig/Schug, *History Sells!*, S. 367.

42 Vgl. Andreas Körber und Dirk Reder, Geschichtsenturen, in: Felix Hinz und Andreas Körber (Hg.), *Geschichtskultur – Public History – Angewandte Geschichte. Geschichte in der Gesellschaft: Medien, Praxen, Funktionen*, Göttingen, 2020, S. 413.

wissenschaftliche Abschlüsse bis hin zur Promotion verfügt. Die Akteur:innen auf den Geschichtsmärkten sind somit kraft ihrer Ausbildung wissenschaftlichen Werten verpflichtet. Insofern haben sie die oben skizzierten Regeln der Kunst verinnerlicht und sie werden kaum bereit sein, ihre wissenschaftlichen Standards dem Kommerz zu opfern und ihren guten Ruf zu verspielen. Den wissenschaftlich ausgebildeten Historiker:innen der Geschichtsenturen geht es um »methodische Forschung, analytische Interpretation, historische Einordnung und theoretische Reflexion«. ⁴³ Dabei verbinden sie ihren wissenschaftlichen Anspruch »mit einer verständlichen Sprache [...] sowie einer Orientierung an den Bedürfnissen der Unternehmenskommunikation«. ⁴⁴ Und diese Bedürfnisse richten sich nicht zuletzt an der Komplexität der Produkte aus. Das bedeutet, dass Geschichtsenturen – je nach Auftrag – auch andere Professionen, zum Beispiel für Grafik, Webdesign, Film oder historische Ausstellungen, einbeziehen und sie neben wissenschaftlichen Ansprüchen immer auch eine »zielgruppenspezifische mediale Umsetzung« des Themas im Blick haben müssen. ⁴⁵

Geschichtsenturen sind – wie die Fachbereiche an den Universitäten – einer historischen Wahrheit verpflichtet, die sich aus dem Quellenbezug sowie den methodischen Regeln in Verbindung mit dem Prinzip der Kritik speist. Agenturen und Freiberufler:innen müssen sich darüber hinaus aber auch als Wirtschaftsunternehmen begreifen und folglich den Warencharakter von Geschichte unterstreichen. Vielen Historiker:innen aus den Elfenbeintürmen ist diese Vorstellung aber geradezu unerträglich. Kommerzialisierung und wirtschaftliches Verwertungsinteresse wird rasch in die Nähe eines ethisch-moralischen Problems gerückt. Seitens der akademischen Geschichtsschreibung wird aber oft übersehen, dass Warencharakter und Wahrheitsanspruch einander nicht ausschließen. Im Gegenteil: Seriöse Agenturen oder auch Historiker:innen, die in beiden Welten agieren, verfolgen den Anspruch, Wahrheit und Ware miteinander zu verbinden. ⁴⁶ Kritiker:innen aus der akademischen Welt sehen dagegen die Gefahr, dass der persönliche Nutzen »über dem Interesse einer seriösen wissenschaftlichen oder zumindest wissenschaftsorientierten Aufarbeitung« stehen könnte – akademisch ausgebildete Historiker:innen würden »den Nimbus der Wissenschaftlichkeit« nutzen, aber am freien

43 Obermüller/Prüfer, *Aus Geschichten Geschäfte machen*, S. 81.

44 Körber/Reder, *Geschichtsenturen*, S. 414.

45 Ebd.

46 Obermüller/Prüfer, *Aus Geschichten Geschäfte machen*, S. 81.

Markt agieren.⁴⁷ An anderer Stelle ist von einer »besonderen Fama der Wissenschaftlichkeit« die Rede. Zwar griffen viele Unternehmen auf »renommierte« Wissenschaftler:innen zurück, vielfach handele es sich aber um »kreative Junghistoriker/innen«, die in den letzten Jahrzehnten das Potenzial von »Projekten im Rahmen des Geschichtsmarketing« erkannt hätten.⁴⁸ Hier muss die Frage erlaubt sein, ob Kreativität und Jugendlichkeit im Vergleich zu den Aktivitäten renommierter Wissenschaftler:innen tatsächlich als qualitativ nachrangig zu bewerten sind. Wortwahl und Sprachduktus legen diese Einschätzung jedenfalls nahe.

Überhaupt rückt der Kritiker die Akteur:innen vielfach in die Nähe von fachfremden Anbieter:innen historischer Dienstleistungen. Von Werbeagenturen ist da die Rede, von internen Marketingabteilungen und sogar von Druckereien. Es werde außerdem oft übersehen, dass auch für Marketingzwecke »besondere geschichtswissenschaftliche Kenntnisse« notwendig seien.⁴⁹ Abgesehen davon, dass besondere geschichtswissenschaftliche Kenntnisse zu den wichtigsten Elementen des Betriebskapitals von Agenturen und Freiberufler:innen gehören, grenzen sie sich ohnehin mit Nachdruck gegen bloße Marketingstrategien und den Verkauf wissenschaftlich unhaltbarer Ergebnisse ab. Der Unterschied zu Marketingagenturen oder Marketingabteilungen in Unternehmen ist schon deshalb deutlich sichtbar, weil im Marketing kaum in nennenswerter Zahl Historiker:innen beschäftigt werden. Für die Arbeit in Geschichtsgeschäften oder in der geschichtsbezogenen Freiberuflichkeit ist dagegen eine fundierte historische Ausbildung mit entsprechenden Abschlüssen unerlässlich.⁵⁰

Doch immer wieder lösen Handlungsanleitungen aus den Universitäten Erstaunen aus. So sollten freiberuflich tätige Historiker:innen »auch in der Lage sein, mit ihren Auftraggeber:innen über gesellschaftliche Konsequenzen zu sprechen«, insbesondere, wenn es um das Verschweigen problematischer Zeiten der Firmengeschichte wie etwa Belastungen aus der Zeit des Nationalsozialismus gehe.⁵¹ Den Akteur:innen auf dem freien Markt wird zum Beispiel

47 Kühberger, *Verkaufte Zunft?*, S. 43.

48 Ders., *Geschichtsmarketing als Teil der Public History*, S. 42f.

49 Ebd., S. 14f.

50 Dazu insbesondere Obermüller/Prüfer, *Aus Geschichten Geschäfte machen*, S. 81. An dieser Stelle lohnt es sich, noch einmal auf den Bundesverband freiberuflicher Kulturwissenschaftler (BfK) zu verweisen und die professionellen Arbeiten der unter diesem Dach versammelten Akteur:innen wahrzunehmen.

51 Kühberger, *Verkaufte Zunft?*, S. 49f.

ins Stammbuch geschrieben, Fragen danach zu stellen, ob Unternehmer:innen und Unternehmen vom NS profitieren konnten und ob der Einsatz von Kriegsgefangenen und Zwangsarbeiter:innen in den Unternehmen eine Rolle gespielt hat. Dass vor allem Historiker:innen aus Geschichtsbüros und Freiberufler:innen in dieser Hinsicht ganz besonders sensibilisiert sind, versteht sich von selbst und es bedarf nicht der stets mahnenden Worte und der Sorge um Rechtschaffenheit und Redlichkeit.⁵² Die auf dem freien Markt tätigen Akteur:innen wissen, dass es sich verbietet, die historischen Fakten zu verbiegen: »Geschichtsklitterung, Beschönigungen oder Verfälschungen würden die ›Ware‹ Geschichte zerstören, weil ihr Wert auf Glaubwürdigkeit basiert.«⁵³ Und inzwischen scheint es auch ein seltener Fall zu sein, dass Auftraggeber:innen versuchen, Historiker:innen zum Beschweigen der NS-Zeit zu bewegen. Es ist eher das Gegenteil der Fall.⁵⁴

Die vorrangigen Sorgen um Redlichkeit und Rechtschaffenheit drehen sich aber immer wieder um das Geschäftsmodell von Agenturen und Freiberufler:innen. Weil sich »wirtschaftliches Denken und geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung« auch gegenseitig »schädigen« könnten und um »derartige Momente der wirtschaftlichen Orientierung bewältigen« zu können, sollen, so die universitäre Kritik an einem freiberuflichen Geschichtsmarkt, »ethische Standards« mitbedacht bzw. entwickelt werden.⁵⁵

In der Diskussion um Ethik-Kodizes ist die Schweizerische Gesellschaft für Geschichte (SGG) eine der Vorreiterinnen in Europa. Sie hatte bereits 2004 einen Ethik-Kodex entwickelt, der die Grundregeln des wissenschaftlichen Arbeitens noch einmal prägnant zusammenfasst. Zwar geht der Kodex

52 Kühberger, *Geschichtsmarketing*, S. 23.

53 Körber/Reder, *Geschichtsbüros*, S. 416.

54 Der Autor dieses Beitrages, der selbst viele Jahre ausschließlich und später neben einer Teilzeitstelle an der Universität freiberuflich gearbeitet hat, erinnert sich gut an die Vorgaben seiner Auftraggeber:innen, insbesondere die NS-Vergangenheit, mögliche Verstrickungen der Unternehmen, Verwaltungen und Körperschaften, aber auch andere belastende Aspekte genauestens zu beleuchten. Denn sollten solche Themen zu einem späteren Zeitpunkt von anderen Historiker:innen beforscht werden, müsse die zuvor saubere Arbeit immer erkennbar sein. Siehe u.a. Beate Olmer, Stefan Nies, Jürgen Büschenfeld, *Alles strömt. 125 Jahre Gelsenwasser AG*, Gelsenkirchen 2012; Jürgen Büschenfeld, *150 Jahre W. Bertelsmann Verlag. Fünf Generationen Wirtschaftsgeschichte in Bielefeld*, Bielefeld 2014; Ders., *Steinhagen im Nationalsozialismus. Ländliche Gesellschaft im Gleichschritt*, Bielefeld 2018.

55 Kühberger/Pudlat, *Vergangenheitsbewirtschaftung*, S. 8.

kaum über die ohnehin bekannten innerwissenschaftlichen Regelwerke zu Quellen, Quellenkritik und Textinterpretation hinaus, aber der Text bietet allen Historiker:innen einen »ethischen Orientierungsrahmen«. Ausdrücklich wendet sich die Präambel sowohl an »neue Angehörige des Berufes«, die mit den Maßstäben vertraut gemacht werden sollen, als auch an »erfahrene« Historiker:innen, bei denen die Erinnerung an ihre »berufliche Verantwortung« im Vordergrund steht.⁵⁶ Hier geht es nicht nur um Agenturen und Freiberufler:innen, sondern alle Historiker:innen und Tätigkeitsfelder, insbesondere auch an Universitäten, werden einbezogen.⁵⁷

Der Kodex der Mitglieder im Bundesverband freiberuflicher Kulturwissenschaftler (BfK), der ebenfalls seit 2004 vorliegt, geht zwar über die Anforderungen der historischen Profession hinaus, aber er nennt disziplinübergreifende Standards an Verhaltensnormen, die auch mit der »guten wissenschaftlichen Praxis« in der Geschichtswissenschaft vereinbar sind. Klar geregelt ist auch die Kommunikation zwischen Auftraggeber:in und Auftragnehmer:in, wenn es darum geht, im Vorfeld der Arbeiten die zu erbringenden Leistungen zu definieren und die Vorstellungen von Anbieter:innen und Kund:innen zu präzisieren.⁵⁸ Während der Schweizer Kodex Universitäten, Schulen und alle Tätigkeitsfelder des Berufsbildes Historiker:in einbezieht, richtet sich der Kodex der BfK ausschließlich an die Mitglieder des Berufsverbandes.

Es ist besonders pikant, dass sich die schärfste Kritik gegen gut bezahlte Auftragsarbeiten aus der Wirtschaft überhaupt nicht gegen Agenturen und Freiberufler:innen richtete, sondern ausgerechnet ein Universitätsinstitut ins Blickfeld geriet. In Erlangen-Nürnberg gab es bis Ende 2017 das Zentrum für Angewandte Geschichte (ZAG). Sechs Wissenschaftler:innen und insbesondere der Institutsleiter erarbeiteten Unternehmensgeschichten und sie hatten innerhalb von zehn Jahren nicht weniger als 1,8 Millionen Euro an Drittmitteln aus der Wirtschaft eingeworben. Darunter waren so illustre Kund:innen wie der Rüstungskonzern Diehl und der Autozulieferer Brose. Schon 2004 hatte der Institutsleiter ein Buch über den »Eiskönig« Theo Schöller vorgelegt. 2010 war die Biografie des Fürther Versandhändlers Gustav Schickedanz

56 Schweizerische Gesellschaft für Geschichte (Hg.), *SCG, Ethik-Kodex*, Bern 2004.

57 Ebd.

58 Bundesverband freiberuflicher Kulturwissenschaftler e.V. (BfK), *Kodex der Mitglieder im Bundesverband freiberuflicher Kulturwissenschaftler (BfK)*, bfk-codex 2004; hier: <https://www.b-f-k.de/service/index.php> (zuletzt aufgerufen am 12.12.2022).

erschieden und zuvor hatte sich das Institut mit der Unternehmerfamilie Schaeffler auseinandergesetzt. In allen Fällen ging es in wesentlichen Teilen um die Zeit des Nationalsozialismus und um die überaus braune Vergangenheit der Unternehmen, die zwar nicht wegdiskutiert, aber in den Arbeiten geschönt und in den Wertungen abgeschwächt werden konnte. In allen Fällen, so die harsche Kritik, waren die »methodischen Standards im Hinblick auf den Quellenzugang oder die kritische Reflexion der nationalsozialistischen Vergangenheit [...] massiv verletzt« worden.⁵⁹ Sogar auf Fußnoten und exakte Nachweise hat das ZAG nicht selten verzichtet. Insofern kann der Vorwurf, dass es sich beim Erlanger Institut um eine »Apologetik-Agentur«⁶⁰ gehandelt habe, nicht überraschen. Andere Wissenschaftler:innen warfen dem Institutsleiter vor, dass seine Bücher – ganz unabhängig von der Geschichtsklitterung im Zusammenhang mit dem NS – hinter den erreichten Standard der Unternehmensgeschichtsschreibung zurückfallen würden. Sie atmeten den »Geist der frühen Adenauerzeit«.⁶¹ Ein Prüfling, schrieb die *Süddeutsche Zeitung*, hätte angesichts des unwissenschaftlichen Arbeitens, der schlechten Recherche und der Verbreitung von Halbwahrheiten um seine akademische Zukunft bangen müssen.⁶² Nun war der Institutsleiter nicht irgendjemand und schon gar kein kreativer Junghistoriker, der es mit den Wertungen zum NS – vielleicht sogar aus Unwissenheit – nicht so genau genommen hätte. Es handelte sich um Gregor Schöllgen, Lehrstuhlinhaber für Neuere und Neueste Geschichte, der als »umtriebiger Biograf und Mitherausgeber der Werke Willy Brandts« skizziert wird. Mit guten Kontakten zum Außenministerium war er Mitarbeiter an dessen Akteneditionen. Die Autorenschaft einer tausendseitigen Biografie über Gerhard Schröder vervollständigt das Bild.⁶³

59 Vgl. Köster, Zum Verhältnis von akademischer und angewandter Unternehmensgeschichte, S. 146.

60 Siehe den Beitrag zur Causa Schöllgen: Cornelia Rau, »Angewandte Geschichte« als Apologetik-Agentur? Wie man an der Universität Erlangen-Nürnberg Unternehmensgeschichte »kapitalisiert«, in: *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte*, 56, H. 1, 2011, S. 102–115.

61 Tim Schanetzky, Die Mitläuferfabrik, Erlanger Zugänge zur »modernen Unternehmensgeschichte, in: *Akkumulation* 31, 2011, S. 3–10; hier: S. 8f.; zit.n. Köster, Zum Verhältnis von akademischer und angewandter Unternehmensgeschichte, S. 146.

62 Olaf Przybilla, Uwe Ritzer und Willy Winkler, Hochschul-Debatte. Was darf die Geisteswissenschaft?, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15.02.2019.

63 Ebd.

Die Arbeiten Gregor Schöllgens haben gezeigt, dass auch an den Universitäten nicht immer wahre Geschichten erarbeitet werden, sondern dass diese Geschichten von der historischen Wahrheit sehr weit entfernt sein können. Und es ist ebenso wenig haltbar, den Akteur:innen auf dem freien Geschichtsmarkt eine besondere Nähe zu unseriösem Arbeiten zu unterstellen. Der Fall des ZAG unterstreicht mit Nachdruck, dass Renommee und Wissenschaftlichkeit nicht immer im Gleichschritt gehen und dass auch die akademische Wissenschaft »gute und ganz schlechte Bücher [...] zu produzieren vermag.«⁶⁴

Inzwischen – und daran hat das Ausmaß der Geschichtsklitterung im Fall Schöllgen sicher seinen Anteil – wird die Frage nach ethischen Standards und nach Ethik-Kodizes in der Geschichte auch in Deutschland breiter diskutiert. »Zielgruppe einer entsprechenden Debatte sollten neben den akademischen Historikern auch Akteure sein, die außerhalb der Universität historisch forschen und lehren. Und hier sind nicht nur die Angehörigen von Geschichtsbüros angesprochen, sondern auch die Mitarbeitenden auf dem weiten Feld der historischen Bildungseinrichtungen, der Museen, der Archive oder auch der populären historischen Zeitschriften.«⁶⁵

Während die oben besprochene Kritik an der Arbeit von Agenturen und Freiberufler:innen – möglicherweise mangels eigener praktischer Erfahrungen – kaum neue Einsichten bietet, sind die Überlegungen von professionellen Grenzgänger:innen umso zielführender. Für den Schweizer Historiker Daniel Schläppi, sowohl freiberuflich als auch in akademischen Zusammenhängen aktiv, ist völlig klar, dass die historische Wahrheit in beiden Welten gelten muss. »Wo seriös gearbeitet wird, darf mit den Fakten nicht geschummelt werden.« Allerdings legt er Wert auf die Unterscheidung »der beiden Modi« von Geschichte zwischen Textlastigkeit auf der einen und Lesefreundlichkeit sowie einer medialen Offenheit, etwa der Nutzung von Bildern und grafischen Elementen, auf der anderen Seite.⁶⁶ Mit Blick auf die Inhalte sollte eine Auftragsarbeit auf dem freien Markt außerdem deutlich über eine anekdotische

64 Vgl. dazu insgesamt den Beitrag von Manfred Gieger, Zur Hybridisierung der Unternehmensgeschichte durch Verwissenschaftlichung, Marketingisierung und Eventisierung. Das Beispiel Volkswagen, in: Kühberger/Pudlat, Vergangenheitsbewirtschaftung, S. 96–119.

65 Cord Arendes und Angela Siebold, Zwischen akademischer Berufung und privatwirtschaftlichem Beruf. Für eine Debatte um Ethik- und Verhaltenskodizes in der historischen Profession, in: GWU 66, 2015, H. 3/4, S. 152–166; hier: S. 153.

66 Daniel Schläppi, Angewandte und akademische Geschichte – Keine Gegensätze, in: Wolfgang Hardtwig und Alexander Schug (Hg.), History Sells!, S. 32 u. 37.

Geschichte hinausweisen und als »wissensgesättigte Studie« Gruppenidentitäten stimulieren können. Schläppi dreht den Spieß um und geht davon aus, dass die im »akademischen Schonraum« sozialisierten Forscher:innen auch hinsichtlich der Vermarktung ihrer Ergebnisse viel von der angewandten Geschichte würden lernen können.⁶⁷

Wenngleich die Textlastigkeit die akademische Geschichtsschreibung noch immer dominiert, hat es längst Annäherungen zwischen beiden Welten gegeben. So wurden erzählende Formen der Geschichtsschreibung, Anschaulichkeit und das Bemühen um verständliche Darstellungen wiederbelebt. Nach einer Phase der Orientierung an hermetischen Fachjargons steht das »lesbare« Buch auch in der akademischen Geschichtsschreibung erneut im Fokus. Ebenso wie die Bildlichkeit, das Bild als Quelle, inzwischen eine bedeutende Rolle spielt.⁶⁸

Abgesehen von wenigen Blender:innen, die auch in Agenturen und in der Freiberuflichkeit anzutreffen sind, haben gut ausgebildete Historiker:innen wissenschaftliche Standards während ihres Studiums verinnerlicht und wenden sie auch an. Sie arbeiten methodensicher und die verfügbaren Quellen, nicht unternehmerische Interessen, stecken den Rahmen eines Projekts und die Grenzen einer historischen Interpretation ab. Ethik und Moral folgen bereits aus der guten wissenschaftlichen Praxis, könnten aber mit der Entwicklung von Ethik-Kodizes noch einmal verbindlicher gestaltet werden.

Wie der Verweis auf die Popularisierung von Geschichte in den 1850er Jahren eingangs gezeigt hat, kann der skeptische Umgang mit angewandter Geschichte auf eine lange Tradition zurückblicken. Allerdings wäre es ein falsches Urteil, wenn die akademische Geschichtswissenschaft den Akteur:innen der Geschichtsentagenturen und Freiberufler:innen aktuell Dilettantismus vorwerfen würde. Ob die Kritik an der angewandten Geschichte in der Vergangenheit immer die Sorge um wissenschaftliche Standards oder um Ethik umtrieb, darf bezweifelt werden. Vielleicht handelte es sich auch um Versuche, einen kreativen freiberuflichen Geist erneut unter die Fittiche universitärer Deutungsmacht zu nehmen.

67 Ebd., S. 35 u. 38.

68 Nolte, *Öffentliche Geschichte*, S. 138f.

Fazit

Eine Geschichtswissenschaft, die sich außerhalb der Universitäten nach eigenen Regeln formieren würde, ist nicht vorstellbar. Die in den Universitäten an die Grundsätze der historischen Forschung herangeführten Absolvent:innen der Geschichtswissenschaft sind kraft ihrer soliden wissenschaftlichen Ausbildung und ihrer Kompetenzen in vielen Berufsfeldern tätig. Dazu gehören auch Geschichtsentagenturen, für die die wissenschaftlichen Prinzipien uneingeschränkt gültig sind. Wie sonst sollte auch mit Geschichte Geld verdient werden können? Schließlich orientiert sich die Nachfrage an der guten wissenschaftlichen Praxis der Dienstleistenden, denen außerdem die Diskussion um ethische Normen nicht fremd ist. Museen, Wirtschaftsunternehmen, Archive, Verbände und andere öffentliche und private Auftraggeber:innen suchen kompetente Partner:innen. Die Akteur:innen kommunizieren zu ihren wechselseitigen Erwartungen und Wünschen. Sind sie sich über die Ziele der konkreten Dienstleistung einig geworden, lässt sich an einer derart vermarkteten Geschichtsdarstellung kaum etwas Verruchtes erkennen. Ganz gleich, ob ein Buch, ein Film oder eine Ausstellung beauftragt wird – die seriöse und kritische Arbeit an und mit den Quellen geht der weiteren Arbeit immer voraus, bevor sich die Interpretation der Befunde und die Konstruktion der historischen Arbeit der medialen Besonderheit der jeweils nachgefragten Form anpassen müssen.

Die von den Kritiker:innen freiberuflicher Geschichtsdarstellungen immer wieder ins Feld geführte Sorge, dass der persönliche Nutzen über dem Interesse einer seriösen Aufarbeitung des historischen Falls stehen könnte, kann mit den Leitplanken einer guten wissenschaftlichen Praxis und einer partnerschaftlichen Kommunikation kaum nachvollzogen werden. Und wenn es um einen ethischen Orientierungsrahmen geht, dann haben die Arbeiten Gregor Schöllgens und des ZAG in Erlangen deutlich unterstrichen, dass Historiker:innen aus der akademischen Welt allen Grund haben, ethische Maßstäbe nicht nur für Agenturen und Historiker:innen in der Freiberuflichkeit zu fordern, sondern auch für sich selbst gelten zu lassen.

Digitales Storytelling – Doing Geschichte(n) im Zeitalter des Podcasts

Nicholas Beckmann

Wie hast Du's mit dem Erzählen?

In der heutigen Populärkultur begegnen uns immer häufiger (multimediale) Erzählungen mit historischem Sujet und (wenigstens minimalem) geschichtswissenschaftlichem Anspruch; sie laufen entweder unter dem Label des Histo- oder Infotainments und bilden damit einen klaren Kontrast, wenn auch keine Konkurrenzunternehmung zur klassischen akademischen Geschichtsschreibung. Illustrative Beispiele sind etwa der Podcast *Zeitsprung*¹, in dem sich die studierten Historiker Daniel Meßner und Richard Hemmer gegenseitig Geschichten aus der Geschichte erzählen, oder die aufwendig produzierte Podcast-Serie *1619* der *New York Times* (2019), die sich mit der Geschichte der Sklaverei in Amerika und deren Nachwirken befasst. Hinzu kommen die zahlreichen Fernsehdokumentationen der privaten oder öffentlich-rechtlichen Sender oder der bekannten Streaming-Dienste. Aus der Fachwissenschaft heraus entstanden, erscheinen solche Erzählungen als Form der Wissenschaftskommunikation, die in den jeweiligen akademischen Kontext eingebettet ist und sich dem Wissenschaftspakt verpflichtet fühlt.

Daher kann also festgehalten werden: Der Markt hat Geschichte als einen erzählwürdigen Gegenstand entdeckt, die Histo-Formate, egal in welcher digitalen und medialen Aufbereitung, erfreuen sich großer Beliebtheit und sind nicht mehr nur Lückenfüller in den Neben-sendezeiten des Privatfernsehens.

Geschichte wird in dieser neuen Form der Aufbereitung auf eine besondere Art und Weise erzählt und so mischen sich mitunter auch Fiktionen in die Produktionen – hier sei als Stichwort die »Fiktion des Faktischen« genannt, auf die

1 Seit November 2020 heißt der Podcast *Geschichten aus der Geschichte*.

Hayden White aufmerksam gemacht hat. Wir sprechen bei dieser besonderen, mitunter (wenngleich nicht zwangsläufig) vereinfachenden Erzähl- und Darstellungsform von Storytelling, das im Rüsen'schen Begriff der Geschichtskultur als »praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewußtsein im Leben einer Gesellschaft« aufgehen kann.² Immerhin setzen sich die Erzählenden doch aktiv, künstlerisch und kreativ mit Geschichte auseinander. Sie schaffen in und mit ihrer Auseinandersetzung Geschichtskultur, die einen Aufschluss darüber gibt, wie aus je gegenwärtiger Sicht mit Verstellungsbildern von Vergangenheit(-en) umgegangen wird. Und sie vermitteln dieser Geschichtskultur eine eigene ästhetische Färbung.

Während unter vielen Wissenschaftler:innen (vor allem jenen, die narratologisch interessiert sind) Einigkeit darüber herrscht, dass Erzählen eben nicht nur ästhetisch-literarische Praxis, sondern eine der ältesten menschlichen Kulturtechniken ist und damit zwangsläufig auch die notwendige Voraussetzung einer akademischen Kernkompetenz darstellt, sind die Gegenstimmen laut, die das sogenannte Storytelling in der Wissenschaft kritisieren. Es wird davor gewarnt, prominent vertreten beispielsweise durch die Anglistin und Literaturwissenschaftlerin Julika Griem, ernsthafte Wissenschaft könne durch allzu bemühte Vermittlungsversuche – Griem verweist hier insbesondere auf die in der Wissenschaftskommunikation so beliebten Held:innenerzählungen – in Abenteuererzählungen übergehen. Man laufe durch Storytelling – ob nun in der Geschichtswissenschaft oder in anderen Wissenschaften – Gefahr, sich durch argumentative Verkürzungen und Vereinfachungen, notwendig für die Aufbereitung voraussetzungsreicher Zusammenhänge speziell für ein breiteres Publikum, vom akademischen Anspruch (und damit vom genuinen Erkenntnis- und Vermittlungsinteresse der jeweiligen Disziplin) zu entfernen, womit aber auch Chancen, die die Wissenschaftskommunikation zweifellos biete, verpasst würden.³

Griem kritisiert in diesem Zuge aber auch Performativität von aus der Wissenschaft heraus produzierten Formaten, in der sie eine »Eventisierung von Forschung« erkennt und stellt fest, »dass wir mit dem gegenwärtig zu

2 Jörn Rüsen, *Geschichtskultur*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 46, 1995, S. 513.

3 Julika Griem, *Zumutungen. Wissenschaftskommunikation und ihre Widersprüche*, 2018, S. 2. Online unter: https://www.dfg.de/download/pdf/dfg_im_profil/reden_stellungnahmen/2018/181107_keynote_fwk18_griem.pdf (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

beobachtenden Boom des Storytelling unsere Möglichkeiten signifikant einschränken.«⁴ An dieser Stelle bleibt allerdings ungesagt, welche Möglichkeiten es denn nun sind, die Griem eingeschränkt sieht.

Es brauche keinen »barrierefreie[n] Abenteuerspielplatz«.⁵ An dieser Formulierung zeigt sich zweifelsfrei das Konfliktpotenzial, stellt sich doch die Frage, warum Wissenschaft nicht barrierefrei und/oder inklusiv dargestellt werden sollte – gerade darin liegt doch die große Chance des popularisierenden Storytelling. Stattdessen plädiert sie dafür, das »Publikum nicht einfach irgendwo ›abzuholen‹, sondern sorgfältig, umsichtig, furchtlos und man könnte auch sagen zärtlich zu überfordern«,⁶ um so den »hartnäckige[n] und frustrationstolerante[n] Ernst für die Sache«⁷ wiederzugewinnen.

Während diese kurze Hinführung das Problemfeld hoffentlich ausreichend anschaulich erschließen kann, stellt sich daran anschließend doch zuallererst die narrative Gretchenfrage: Wie hast Du's mit dem Erzählen? Wo fängt die vermeintlich objektive, wissenschaftliche Darstellung an und wo hört die unterstellte subjektive, romanhafte Abenteuererzählung auf (und vice versa)? Sind Grenzen klar zu ziehen und müssen die Begriffe überhaupt klar voneinander trennbar sein? Unterscheiden sich sogenannte populärwissenschaftliche⁸ Formate tatsächlich maßgeblich von der akademischen Geschichtsschreibung oder sind die vermeintlichen Unterschiede stattdessen viel eher das Produkt einer habituellen, akademischen Ablehnung popularisierend erzählender Formate?

Viel grundlegender muss gefragt werden, wie das Doing von Geschichte(n) in solchen Formaten überhaupt funktioniert. Es bietet sich also ein Vergleich an, der fragen und aufzeigen soll, welche Praktiken der akademischen Geschichtsschreibung in (digitalen) Geschichtserzählungen von Akteur:innen

4 Ebd., S. 3.

5 Ebd., S. 8.

6 Ebd., S. 6.

7 Ebd., S. 8.

8 Der Autor ist sich der Kontroverse um den Begriff »Populärwissenschaft« durchaus bewusst. Christian Geulen schlägt in seinem Aufsatz »An alle!« stattdessen die Vokabel »popularisiert« beziehungsweise »popularisierend« vor, sofern zwar ein breites öffentliches Publikum erreicht werden soll, der Text aber dennoch aus der Wissenschaft heraus entstanden ist – wobei hier die Grenzen oft fließend sein können. Vgl. Christian Geulen, An alle! Über populärwissenschaftliche Texte, in: Kathrin Ruhl, Nina Mahrt und Johanna Töbel (Hg.), Publizieren während der Promotion. Wiesbaden 2010, S. 96. Dazu an späterer Stelle mehr.

genutzt werden, um neue (und/oder andere?) Formen von Geschichtsnarrativen herzustellen. Dass dem Erzählakt selbst spezifische Vergleichspraktiken inhärent sind, liegt auf der Hand. Ich verstehe sie als Teil des Doings von Geschichte(n).

In diesem Aufsatz nun soll es also nicht um eine – in Abwertungsabsicht – künstliche Gegenüberstellung akademischer und popularisierender Geschichtsschreibung gehen, sondern um eine Betrachtung von Vergleichspraktiken, die innerhalb von *communities of practice* Wissen generieren,⁹ ganz dem Credo Unsworths folgend, das Neubert und Schwandt nochmals herausgearbeitet haben: »Comparing in the digital age [...] is free from hierarchies.«¹⁰

Storytelling und Geschichtserzählungen – Ein (problematisierender) Vergleich von Begriffskonzepten

Der Begriff des Storytelling hat ebenso wie der Narrativitätsbegriff derzeit Hochkonjunktur in vielen wissenschaftlichen Disziplinen und ist gewissermaßen zum *buzzword* avanciert. Storytelling, verstanden als diskursive Methode des Geschichte(n)-Erzählens, dient in der Praxis des Erzählens derzeit vor allem audiovisuellen Medien oder im Broad- bzw. Podcasting als Theoriekonzept. Storytelling lässt sich dabei verstehen als aktiver Konstruktionsakt des Geschichte(n)-Erzählens einerseits und als aktiver Interpretations- und Konstruktionsakt der Rezipierenden andererseits.

Storytelling meint dementsprechend nicht zwangsläufig Erdichten oder Erfinden, sondern beschreibt eine Erzählmethode – eine Praktik des Doing –, die Geschichte(n) auf eine bestimmte Weise motiviert und so erzählerisch Kohärenz stiftet. Es umfasst zugleich künstlerisch-literarische Techniken und Möglichkeiten des Erzählens. Das deckt sich zunächst grundlegend mit einer geschichtstheoretischen Definition von Narrativität, die als Ordnungsmittel historischer Aussagen und als Strukturmerkmal von Geschichte überhaupt beschrieben wird.

9 Vgl. Angelika Epple, Antje Flüchter und Thomas Müller, Praktiken des Vergleichens: Modi und Formationen. Ein Bericht von unterwegs, Bielefeld 2020, S. 8ff.

10 Anna Neubert und Silke Schwandt, Comparing in the Digital Age. The Transformation of Practices, in: Angelika Epple, Walter Erhart und Johannes Grave (Hg.), Practices of comparing: towards a new understanding of a fundamental human practice, Bielefeld 2020, S. 380.

Ich möchte trotzdem (und vielleicht vorläufig) unterscheiden zwischen den theoretischen Begriffen des Storytelling und dem uns aus der Public History und Geschichtsdidaktik bekannten Begriff der Narrativität. Storytelling ist zwar immer narrativ, umgekehrt meint Narrativität aber nicht zwangsläufig Storytelling. Klar sein sollte: Mit dem entsprechenden Wording oder Framing allein lässt sich der Problemkomplex Doing/Erzählen nicht lösen. Diese eben beschriebenen äußeren Grenzen stecken aber den Möglichkeitsraum ab, in dem sich Storytelling bewegt.

Während sich populärwissenschaftliche und popularisierende Geschichtsnarrative fast immer einer essayistischen, literarisch motivierten Form des Erzählens bedienen, versteht der selbst erklärte Postnarrativist Jouni-Matti Kuukkanen Historiografie, die hier als Beispiel für akademische Geschichtsschreibung dienen soll, als »a type of rational practice and not as a kind of narrative storytelling [...]». Historiography attempts to produce synthesizing or colligatory views on the past.«¹¹

Geschichtswissenschaftliches Erzählen als rationale Praktik zu verstehen, bringt uns indes näher zum eigentlichen Thema der Vergleichspraktiken, könnten wir (geschichtswissenschaftliches) Erzählen doch bereits als Praktik einer *community of practice* verstehen. Zuvor jedoch muss eine kurze Kritik am postnarrativistischen Konzept Kuukkanens erlaubt sein, dringen wir doch damit zu einem Problemkomplex der Geschichtstheorie vor, der sich am Begriff des Erzählens und letztlich am Doing von Geschichte(n) entfaltet und damit auch das *shared repertoire* der *communities* nachhaltig bestimmt: Erzählen galt noch bis vor einigen Jahren Historiker:innen per se als wissenschaftlich defizient und eher dem Bereich der Belletristik und der Literaturwissenschaft zugehörig. Dass diese Fehleinschätzung noch nicht gänzlich überwunden ist, zeigt Kuukkanens abwertende Gegenüberstellung von *rational practice* und *narrative storytelling* recht eindrücklich. Als weiterer Kritiker ist Hans-Ulrich Wehler aufzuzählen, der selbst nie erzählt haben will. Man denke an seine Wiener Vorlesung mit dem Titel *Literarische Erzählung oder kritische Analyse?* Allein in dieser Fragestellung zeigt sich bereits das Konfliktpotenzial, das Wehler zwischen beiden Ansätzen sieht.

11 Jouni-Matti Kuukkanen, *Postnarrativist Philosophy of Historiography*, London 2015, S. 198.

Man vertritt mitunter die These, das hat Beatrix van Dam in ihrer Dissertation so treffend formuliert: »Fakten kommunizier[t]en sich selbst«,¹² sie müssten durch Historiker:innen lediglich synthetisiert und dargestellt oder angeordnet und schließlich mit der entsprechenden Interpretation versehen werden. Die sei aber nicht narrativ, sondern ergebe sich aus den Fakten. Wehler würde diesen Ansatz analytisch nennen. Kuukkanen hingegen nennt ihn eine *rational practice*. Die postnarrativistische Theorie ist also entgegen ihrem Anspruch keine Weiterentwicklung, sondern viel eher ein Rückschritt zurück zu einer prä-narrativistischen These der kritischen Analyse, die eben nicht narrativ sein könne.

Wenn wir nun versuchen, das Doing von Geschichte(n) analytisch und kritisch zu hinterfragen und zu verstehen, wie und warum Geschichte denn nun erzählt wird, so merken wir recht schnell, dass eine analytische Aneinanderreihung von Quellen selbst noch keine (kohärente) Geschichte erzählt. Hier lohnt ein Blick auf die (Vergleichs-)Praktiken der jeweiligen *communities of practice*.

»It is finally time to tell our story truthfully« – Drei Thesen zum Doing von Geschichte im 1619-Projekt

Im August 2019, 400 Jahre nach Beginn der Sklaverei in Amerika, startete das *New York Times Magazine* das multimediale Projekt *1619*, benannt nach jenem Jahr, in dem die ersten Sklav:innen aus Angola nach Virginia verschifft wurden.

Schon die Website ist mit einem Blick auf paratextuelles Storytelling bemerkenswert, ist die Hauptseite doch als Galerie scrollbar, sodass sich schnell ein roter Faden der erzählten Geschichte ergibt, in dem wenige Umleitungen auf untergeordnete Seiten stattfinden (müssen). Der Header der Webseite begrüßt die Besucher:innen mit folgenden Worten, die vor einem grau getrübbten Meereshorizont stehen:

»In August of 1619, a ship appeared on this horizon, near Point Comfort, a coastal port in the English colony of Virginia. It carried more than 20 enslaved Africans, who were sold to the colonists. No aspect of the country that would be formed here has been untouched by the years of slavery that fol-

12 Beatrix van Dam, *Geschichte erzählen: Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*, Berlin/Boston 2016, S. 28.

lowed. In the 400th anniversary of this fateful moment, it is finally time to tell our story *truthfully*.«¹³

Der selbsterklärte Anspruch der mitwirkenden Journalist:innen ist ambitioniert und deklariert eine Neuausrichtung des amerikanischen Geschichtsnarrativs, wie Chefredakteur Jake Silverstein es formuliert:

»The goal [...] is to *reframe American history* by considering what it would mean to regard 1619 as our nation's birth year. Doing so requires us to place the consequences of slavery and the contributions of black Americans at the very center of the story we tell ourselves about who we are as a country.«¹⁴

Das Projekt umfasst neben dem zentralen Podcast auch eine große Sammlung an transdisziplinären Materialien, Begleitartikeln und -texten, die sowohl originär geschichtswissenschaftliche als auch politik- und literaturwissenschaftliche, pädagogische, künstlerische und politisch-aktivistische Perspektiven einbeziehen. In Zusammenarbeit mit dem Smithsonian's National Museum of African American History and Culture wurde nicht nur ein wissenschaftliches Symposium abgehalten, das *New York Times Magazine* hat auch eine kurze Visual History of Slavery gestaltet. So ergeben der Podcast und die Begleitmaterialien eine Melange, die zahlreiche Wissenschafts- und Faktualitätssignale aussendet. Dabei ist (digitales) Storytelling Stilmittel und Methode zugleich.

Nikole Hannah-Jones, die das Projekt leitende Journalistin und Sprecherin des Podcasts, hat für ihren einleitenden Essay zum Podcast 2020 den Pulitzer-Preis gewonnen.¹⁵ Und doch, und das macht die Frage nach Praktiken des Doing von Geschichte(n) so spannend, hat eine Gruppe von zwölf US-amerikanischen Historiker:innen in einem offenen Brief jene Sorgen bezüglich der

13 The 1619 Project, in: *The New York Times Magazine*, 2019. Online unter: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

14 Jake Silverstein, Why We Published The 1619 Project, in: *The New York Times*, 2019. Online unter: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/12/20/magazine/1619-intro.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

15 Hannah-Jones hat im Frühjahr 2021 nach politischen Querelen einen Ruf an die University of North Carolina at Chapel Hill abgelehnt und ist stattdessen einem Ruf an die Howard University gefolgt, wo sie inzwischen den Knight Chair in Race and Journalism bekleidet.

Darstellung und (nicht ganz unberechtigt) des Inhalts geäußert, die bereits anfänglich skizziert wurden: Man fürchtete eine argumentative Verkürzung historischer Sachverhalte durch populärwissenschaftliches Erzählen – sprich: durch Storytelling.¹⁶

Wir erinnern uns an die selbst erklärte Zielsetzung des Projekts: »[I]t is finally time to tell our story *truthfully*.«¹⁷ Während die akademische Geschichtsschreibung bereits durch den Wissenschaftspakt, wie Achim Saupe und Felix Wiedemann feststellen, klar signalisiert, dass es sich bei dem vorliegenden Text um einen Text handelt, der dem Bereich der Wissenschaft zuzuordnen ist,¹⁸ können solche Formate wie das 1619-Projekt maximal einen journalistischen Wahrhaftigkeitspakt aufrufen, indem sie auf die Wahrhaftigkeit oder Wahrheitstreue der eigenen Recherche verweisen, Zeitzeug:innenberichte einpflegen oder auf Quellenmaterialien verweisen.

Ein erster, oberflächlich vergleichender Blick auf die Erzählgegenstände von sogenanntem populärwissenschaftlichem Storytelling und akademischer Geschichtsnarration macht jedoch eines deutlich: Der Verweis auf eine außer-literarische, ontologisch verbürgte Wirklichkeit – der ja bei Geschichtserzählungen und Belletristik häufig zurate gezogen wird – kann nicht das entscheidende Differenzkriterium sein, das die populärwissenschaftliche Geschichtserzählung von der akademischen trennt – denn beide verweisen, das ist klar, auf historisch verbürgte Fakten, sie gehen lediglich anders mit ihnen um, indem sie sie anders präsentieren.

Zwischen den journalistischen Artikeln des Projekts 1619 und einem originär geschichtswissenschaftlichen Zugriff jedoch würden wir oberflächlich kaum einen Unterschied feststellen können. Was auf den ersten Blick einzig fehlt, sind die Fußnoten, die die Quellen und Querverweise verbürgen, also die paratextuellen Faktualitätssignale. Das heißt aber nicht, dass diese vermeintlich populärwissenschaftliche/populärkulturelle Form des Storytelling keine Faktualitätssignale aussendet. Das Gegenteil ist der Fall, sie kommen lediglich

16 Hier zeigt sich aber auch deutlich, wie man explizit feststellen muss, dass die Geschichte der Sklaverei nach wie vor (und beispielsweise angesichts von »Black Lives Matter« neu vitalisiert) ein Politikum in den USA ist.

17 The 1619 Project, in: *The New York Times Magazine*, 2019. Online unter: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

18 Achim Saupe und Felix Wiedemann, Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2015, S. 5. Online unter: <http://docupedia.de/zg/Narration> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

anders daher. Faktualitäts- oder Wissenschaftssignale, die der Text aussendet – dabei lege ich eine breite Begriffsdefinition zugrunde –, könnten eine erste Praktik des Doing von Geschichte(n) darstellen.

Freilich liegt die fachwissenschaftliche Leistung nicht allein darin, Fußnoten und Anmerkungen korrekt zu setzen; immerhin leisten diese Anmerkungen einen wesentlichen Beitrag zur (tiefergehenden) Kontextualisierung fachwissenschaftlicher Texte. Die überwiegende Kritik an popularisierendem Storytelling jedoch wird nicht an fehlenden Fußnoten festgemacht, sondern an einem Mangel an theoriegeleiteter Interpretation und einer daraus resultierenden Verkürzung von Inhalten und Zusammenhängen.

Doch wenn die Akteur:innen historische Dokumente oder Zeitzeug:innenberichte in die Narration einbinden, bedienen sie sich (1) eindeutig theoriegeleiteter Praktiken der Geschichtswissenschaft, die es ihnen ermöglichen, die Geschichte historisch zu beglaubigen. Das Aussenden der jeweiligen Signale genügt demnach nicht – sie müssen (2) verifiziert werden. In dem vorangegangenen Beispiel des Podcasts *1619* wird diese Authentifizierungspraktik durch die Verwendung von Oral History realisiert, was als weitere Praktik des Geschichten-Doings gelten kann. Dabei muss klar sein, dass bestimmte geschichtswissenschaftliche Praktiken bereits selbst aus Vergleichen mit anderen Disziplinen entstanden, eo ipso also das Produkt einer Vergleichspraktik sind.

Durch ihre Nicht-Einbindung in den wissenschaftlichen Diskurs sind die Narrative aber (3) freier in der (Repräsentations-)Form, die sie wählen, und sie sind beweglicher oder agiler darin, wie sie erzählen. Erzähl(ung)en, verstanden als Darstellungsform einerseits und konkreter, performativer Akt andererseits, begreife ich bereits als übergeordnete (Vergleichs-)Praktiken, die sich auf der Metaebene der Erzählung als »organized nexuses of activity« befinden.¹⁹

(Vergleichs-)Praktiken im Doing von Geschichte(n)

Im Nachfolgenden sollen die oben skizzierten Thesen zum Doing von Geschichte(n) an konkreten Textbeispielen überprüft und nachvollzogen werden, um so aufzuzeigen, welcher (Vergleichs-)Praktiken sich Akteur:innen im digitalen Storytelling bedienen.

19 Theodore R. Schatzki, Practice mind-ed orders, in: Karin Knorr-Cetina und Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, 2005, S. 56.

Weil sich die Bereiche (1) Faktualitäts- und Wissenschaftssignale, (2) Authentifizierungspraktiken und (3) Erzähl(ung)en als (Vergleichs-)Praktiken oftmals überschneiden, ineinandergreifen oder gar erst in ihrem Zusammenwirken sichtbar werden, möchte ich versuchen, die drei Bereiche gemeinsam zu betrachten. Dabei möchte ich (Vergleichs-)Praktiken, wie im Working Paper 6 des SFB 1288 vorgeschlagen, nach Reckwitz verstehen, der »eine Praktik als typisiertes und sozial ›verstehbares‹ Bündel von Aktivitäten« begreift und damit impliziert, dass es sich eben nicht um Einzelereignisse handelt, sondern bereits um »Sequenzen von Aktivitäten, welche durch ein sozial geteiltes und implizites Wissen zusammengehalten werden.«²⁰ Dass es sich bei den (Vergleichs-)Praktiken nicht zwangsläufig um explizit ablaufende Handlungen handelt, scheint mir dabei von besonderer Relevanz zu sein, sind (wissenschaftliche) Mechanismen des Doings von Geschichte(n) doch bereits breit anerkannte(re) und geübte kulturelle Praxis.

Anfänge als (Vergleichs-)Praktiken

Sowohl der für den Pulitzer-Preis prämierte Essay *America Wasn't a Democracy, Until Black Americans Made It One* als auch die persönliche Geschichte der Journalistin Nikole Hannah-Jones im Podcast des 1619-Projekts beginnen – aus dem Blickwinkel von Historiker:innen gesprochen – ungewöhnlich, weil persönlich gefärbt: »My dad always flew an American flag in our front yard.«²¹

Mit diesem Satz und den nachfolgenden Überlegungen beschreibt Hannah-Jones den für sie heute – als Schwarze US-Amerikanerin – unverständlich starken Nationalstolz ihres Vaters, der trotz klar vorhandenem, strukturellem Rassismus in ihm gewachsen sei. »I didn't understand his patriotism. It deeply

20 Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken – Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32, 4, 2003, S. 295; zit.n. Epple u.a., *Praktiken des Vergleichens*, S. 3.

21 Nikole Hannah-Jones, Our democracy's founding ideals were false when they were written. Black Americans have fought to make them true, in: *The New York Times*, 2019b, S. 1–18. Online unter: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/black-history-american-democracy.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021); Dies., Episode 5: The Land of Our Fathers, Part 2, 2019a, S. 55. Online unter: <https://www.nytimes.com/2019/10/11/podcasts/1619-slavery-farm-loan-discrimination.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

embarrassed me.«²² Ihr Unbehagen mit und ihr tiefes Unverständnis gegenüber dem väterlichen Patriotismus erklärt Hannah-Jones sich und den Lesenden/Zuhörenden aus der familiären Geschichte, die wesentlich durch institutionelle Diskriminierung und einen Kampf um Anerkennung geprägt war:

»My dad was born into a family of sharecroppers on a white plantation in Greenwood, Mississippi, where black people bent over cotton from can't-see-in-the-morning to can't-see-at-night, just as their enslaved ancestors had done not long before. [...] In 1962, at age 17, he signed up for the Army. Like many young men, he joined in hopes of escaping poverty. But he went into the military for another reason as well, a reason common to black men: Dad hoped that if he served his country, his country might finally treat him as an American.«²³

Hannah-Jones erzählt, wie sie es selbst beschreibt, eine nicht unübliche Familiengeschichte Schwarzer Amerikaner:innen, die geprägt war (und ist) von Ungleichbehandlung sowie strukturellem und institutionalisiertem Rassismus.

Ihre Erzählung sendet Faktualitätssignale aus; schließlich handelt es sich um ihre persönliche Familiengeschichte. Im Sinne des Faktualitätspakts, der bereits durch die Markierung des Textes als journalistisch aufgerufen wird, verstehen wir als Lesende/Zuhörende die Erzählung als wahrhaftig (= faktual)²⁴ und mitunter auch als authentisch. Die Authentizität umfasst dabei immer zwei Dimensionen, wie Achim Saupe herausarbeitet: »Die Authentizität des Berichteten betrifft einerseits Fragen, ob der Bericht glaubwürdig und wahrheitsgemäß ist, andererseits ist es die subjektive Dimension, das *Wie* des Erzählten, die mit dem Authentizitätsbegriff heute immer mitgemeint ist.«²⁵ Insofern ist die Frage nach dem *Wie* im Doing von Geschichte(n), insbesondere in Bezug auf Vergleichspraktiken, von besonderer Relevanz. Hier schließt

22 Hannah-Jones, *Our democracy's founding ideals were false when they were written*, S. 2.

23 Dies., *Our democracy's founding ideals were false when they were written*; ähnlich Dies., Episode 5: *The Land of Our Fathers*, 07:06.

24 Für eine ausführlichere Untersuchung scheint mir auch die Berücksichtigung der *agency* von wesentlicher Bedeutung.

25 Achim Saupe, *Authentizität*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, S. 10. Online unter: https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015 (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

sich auch der argumentative Kreis, der Erzähl(ung)en als übergeordnete Vergleichspraktiken versteht.

Im Kontrast zu diesem sehr persönlichen Zugriff auf Geschichte stehen die ersten Sätze aus dem Buch *Sklaverei in Amerika* des Historikers Udo Sautter:

»Die ersten schwarzen Afrikaner, insgesamt um die 20, betraten 1619 das Gebiet der späteren Vereinigten Staaten von Amerika. Mit einem holländischen Kaperbrief segelnde britische Seeräuber hatten sie auf einem portugiesischen Schiff erbeutet, das Sklaven von der angolanischen Küste Südwestafrikas nach Mexiko transportierte, und der Piratenkapitän tauschte sie in der 1607 gegründeten britischen Kolonie Virginia gegen Schiffsproviant ein.«²⁶

Sautters Einstieg kommt im Vergleich zum 1619-Projekt – man würde es von einem (deutschen) Historiker kaum anders erwarten – sachlich-wissenschaftlich und nüchtern daher. Es stellt sich unweigerlich die Frage, wodurch dieser Eindruck entsteht. Ich möchte diese Frage aber zunächst hintanstellen, drängt sich hier doch zunächst der Blick auf einen davon wiederum abweichenden Zugriff auf, den der US-amerikanische Historiker Edward E. Baptist in seinem Buch *The Half has Never Been Told* wählt:

»A beautiful late April day, seventy-two years after slavery ended in the United States. Claude Anderson parks his car on the side of Holbrook Street in Danville. On the porch of number 513, he rearranges the notepads under his arm. Releasing his breath in a rush of decision, he steps up to the door of the handmade house and knocks.

Danville is on the western edge of the Virginia Piedmont. Back in 1865, it had been the last capital of the Confederacy. [...]

In the decades after the jubilee year of 1865, Danville, like many other southern villages, had become a cotton factory town. Anderson, an African-American master's student from Hampton University, would not have been able to

26 Udo Sautter, *Sklaverei in Amerika*, Darmstadt 2014. Dem Autor dieses Aufsatzes lag lediglich das E-Book vor, weshalb zugunsten einer besseren Nachvollziehbarkeit diese Form des Zitationsnachweises gewählt wurde.

work at the segregated mill. But the Works Progress Administration (WPA), a bureau of the federal government created by President Franklin D. Roosevelt's New Deal, would hire him. [M]any writers and students were hired to interview older Americans.«²⁷

Dieser erste, direkte Vergleich zeigt: Alle drei Anfänge nutzen (Jahres-)Zahlen und Ortsangaben, die auf außerliterarisch verbürgte Orte und Daten verweisen, als Orientierungspunkte oder Orientierungsgrößen im jeweils eröffneten Narrativ. Die Erzählungen senden Faktualitätssignale aus, authentifizieren diese mitunter sogleich und legen somit eine bestimmte Lesart des Textes fest.

Während das popularisierende oder journalistische Erzählen Subjektivität nicht nur grundsätzlich erlaubt, sondern sie zur Herstellung eines spannenden Narrativs auch oftmals benötigt, um Erfahrungshaftigkeit – ein Hineinziehen in die Erzählung – herzustellen, erscheint die akademische Geschichtsschreibung nüchterner und reduzierter. Das wirkt sich auf den Grad der Erfahrungshaftigkeit der Erzählung aus, wobei auch hier, je nach der jeweiligen Wissenskultursituation, grundlegende Unterschiede festzustellen sind.

Vor allem aber lässt sich ein grundlegender Unterschied im erzählerisch-vermittelnden Zugriff feststellen, sprich: in der sprachlichen Vermittlung. Er ist besonders frappant im Vergleich von mündlichem Text (Podcast) und akademischem Text. Der persönliche Auftakt jedoch, den Hannah-Jones und das *1619*-Projekt wählen, erfolgt ganz im Sinne des (digitalen) Storytelling. Er dient dem Text als Vestibül und zeigt sogleich verschiedene narrative Stränge auf. Er erzählt nicht nur Geschichte, sondern Geschichten.

Authentifizierungsstrategien im Doing von Geschichte(n)

Während bereits im vorigen Kapitel deutlich geworden ist, dass Akteur:innen aus unterschiedlichen Feldern auf ein ähnliches Inventar von Strategien und Mechanismen im Doing von Geschichte(n) zurückgreifen, soll an dieser Stelle gesondert auf Authentifizierungsstrategien der jeweiligen Erzählungen eingegangen werden – sind hier doch noch deutlichere Interferenzen auffindbar.

27 Edward E. Baptist, *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*, New York 2016, S. xiii.

Nach Hannah-Jones' familiengeschichtlichem Exkurs beginnt die eigentliche Geschichte, die das 1619-Projekt erzählen möchte, indem eine geschnittene und gekürzte Oral-History-Sequenz aus einem 1949 geführten (lebensgeschichtlichen) Interview mit Fountain Hughes eingespielt wird. Hughes, dessen Großeltern von Thomas Jefferson versklavt wurden, wurde in die Sklaverei geboren und 1865 nach dem amerikanischen Civil War befreit:

»My name is Fountain Hughes.

I was born in Charlottesville, Virginia.

My grandfather belonged to Thomas Jefferson. My grandfather was 115 years old when he died, and now I am 101 year' old [sic!].

Now in my boy days, we were slaves. We belonged to people. They'd sell us like they sell horses and cows and hogs and all like that, have an auction bench. Put you up on the bench and bid on you the same as you're bidding on cattle, you know.

But still, I don't like to talk about it, because it makes people feel bad.«²⁸

Hannah-Jones richtet ihre Narration mit diesem Interviewausschnitt, den sie als Authentifizierungspraktik nutzt, auf einen besonderen Fluchtpunkt hin aus: nämlich auf die Verabschiedung der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten, die Thomas Jefferson maßgeblich (mit-)verfasst hat und die besagt, »that all men are created equal«. Für die offensichtliche Diskrepanz zwischen gesagtem Wort und gelebter Tat, dass diese Erklärung Jeffersons für ihn nämlich offenbar nicht Anwendung auf jeden Menschen findet, zeichnet Hannah-Jones eine recht eindrückliche Skizze der Szenerie:

»So you kind of have to put yourself in the scene. It is June of 1776, and Thomas Jefferson, at the very young age of 33 years old, has been tasked

28 Hannah-Jones, Episode 5: The Land of Our Fathers, Part 2, 10:41-11:33.

with drafting the document that is going to declare to the world why the British North American colonies, the 13 colonies, want to break off from the British Empire. He goes to Philadelphia and rents two rooms on the edge of town along the river and sits down to draft what we all know now as the Declaration of Independence. [...]

So he's sitting at this portable mahogany writing desk that he carries with him, and he pulls out some paper and a very nice quill pen. And he starts to write these words that almost every American can recite by heart. [...]

But what most Americans don't know is that while he's writing these lofty words for liberation, he had brought with him one of the many enslaved people whom he owned in order to serve him and to keep him comfortable.«²⁹

Hannah-Jones und das 1619-Projekt nutzen die Authentifizierungspraktik im Doing von Geschichte, um damit nicht nur ihre Geschichten zu beglaubigen, sondern um sie überhaupt (glaubhaft) erzählen zu können.

»150 years have passed since those first Africans were sold into Virginia, and slavery in America looks very different than the slavery that they experienced. The enslaved population has grown from 20 to now 500,000 people. Fully one-fifth of the population is now enslaved.«³⁰

Die Einbindung der Quellentexte ist dabei keine optionale Hinzugabe zur Erzählung, sondern wesentlicher Bestandteil des Narrativs. Es handelt sich um eine wissenschaftliche Praktik, die sich diese Form des journalistischen Erzählens aneignet und zunutze macht – denn zum selben Zweck nutzen Historiker:innen in ihren Arbeiten Quellenmaterialien und -angaben. Man könnte sagen, dass das Quellenmaterial in diesem konkreten Narrativ quasi umformatiert wird.

29 Ebd., 11:50-13:55.

30 Ebd., 14:29-14:43.

»[T]o pull readers in and begin to tell them this history«

Auch wenn die Narration des 1619-Projekts keine originär wissenschaftliche ist und somit die Grenzen eines solchen Diskurses formal und formell, erzählerisch und inhaltlich übertreten kann, darf und soll, haben sich die Autor:innen verschiedenster Praktiken bedient, um ihre Erzählung und ihre Erzählweise(n) gewissermaßen wissenschaftlich abzusichern. In dem Artikel *How the 1619 Project Came Together*, der sich schon allein wegen des Titels hervorragend eignet, um das Doing von Geschichte(n) zu betrachten, gewähren die Macher:innen des Projekts einen Blick in den Entstehungsprozess des Podcasts und des Projekts.³¹

Die Autorin Lovia Gyarkye beschreibt in ihrem Insider-Artikel, dass die NYT-Redaktion 18 Wissenschaftler:innen zu einem gemeinsamen Brainstorming eingeladen habe, in dem Themen und Schwerpunkte des Projektes festgelegt wurden. Unter den Berater:innen befanden sich Wissenschaftler:innen der Harvard, der Columbia und der Duke University³² – das scheint wichtig, immerhin wird es exponiert herausgestellt. Der Grund dafür liegt auf der Hand, sichern doch akademische Expertise (und Reputation der Institutionen wie auch der Persönlichkeiten) die Narration zusätzlich ab.

Interessant ist nun nicht nur die Hinzunahme von externen und wissenschaftlichen Berater:innen – also die Öffnung der eigenen *community of practice* –, was wir selbst bereits als (wissenschaftliche) Praktik verstehen können, sondern die Art und Weise der Außenkommunikation, die sich an Praktiken der Wissenschaftskommunikation orientiert und der interessierten Leser:innenschaft Informationen über das Wie und Warum gibt:

»The special section, which was spearheaded by Ms. Roper and Deb Bishop, the team's art director, went through several iterations before it was decided that it would focus on painting a more full, but by no means comprehensive, picture of the institution of slavery itself.

31 Zu bedenken gilt hier jedoch, dass es sich um einen nicht uneigennütigen Artikel handelt, der die Narration aus sich nochmals beglaubigen soll.

32 Die Duke University liegt in North Carolina und damit im Bereich der ehemaligen Südstaaten. Das ist zweifelsfrei nicht unerheblich.

›The idea was to use historical objects and visuals from the National Museum of African American History and Culture as a jumping-off point to pull readers in and begin to tell them this history‹, said Ms. Roper.«³³

Zugleich zeigt sich hier ein Ineinanderübergehen verschiedener *nexus* of activity, die gemeinsam eine Praktik des digitalen oder journalistischen Storytelling formulieren, indem sie Ansätze und Ideen, Impulse und Inspirationen aufnehmen, um eine kohärente und immersive Geschichte zu erzählen. Dass die Machenden hier von historischen Objekten – also von Quellen – ausgehen und darauf aufbauend Geschichte(n) erzählen, ist dabei eine originär geschichtswissenschaftliche Praktik im Doing von Geschichte(n), für eine Geschichtserzählung aber nicht besonders überraschend.

Die begleitende Visualisierung der jeweiligen Geschichte(n) hingegen, die ja bereits auf der Webseite auffällt, ist gestalterisch und geschichtspolitisch bemerkenswert: »Nearly every piece in the issue is anchored by a contemporary image – a constant reminder that even though slavery was formally abolished more than 150 years ago, its legacy has remained insidious.«³⁴ Hieran wird die Agenda des Projektes nochmals deutlich, die sich als temporales Triptychon aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschreiben lässt, das wir auch aus der akademischen Geschichtsschreibung kennen.

Die Journalist:innen und ihr wissenschaftliches Berater:innenteam beschäftigen sich in ihrer jeweiligen Gegenwart mit Vergangenheiten, um eine zukünftige Veränderung herbeizuführen – »to reframe the way we see ourselves in America«,³⁵ wie es Hannah-Jones formuliert. Beispielhaft dafür steht der (Foto-)Artikel *For hundreds of years, enslaved people were bought and sold in America. Today most of the sites of this trade are forgotten*, in dem Orte abgebildet (und erläutert) werden, an denen Sklav:innen verkauft wurden. Die Kritik lautet, viele dieser Orte seien nicht als Gedenkort oder anderweitig markiert, sie gerieten so schnell in Vergessenheit beziehungsweise würden gar nicht als historisch relevante Orte erkannt.³⁶

33 Lovia Gyarkye, How the 1619 Project Came Together, in: *The New York Times*. Online unter: <https://www.nytimes.com/2019/08/18/reader-center/1619-project-slavery-jamestown.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Anne C. Bailey und Dannielle Bowmann, *For hundreds of years, enslaved people were bought and sold in America. Today most of the sites of this trade are forgotten*, in: *The*

Diese Dreiteilung findet sich auch in dem Podcast wieder, der einerseits die Geschichte der Sklaverei in Amerika behandelt, aber kontinuierlich die nach wie vor bestehenden Ungleichheiten Schwarzer und weißer Amerika:innen betont, sich zu einem klaren Ziel bekennt und damit auch klar politisch positioniert. Dieses Konzept jedoch funktioniert maßgeblich auch über die Herstellung von Immersion und letztlich über Storytelling: Während der Podcast mit einem knapp viereinhalbminütigen Prolog beginnt, in dem Nikole Hannah-Jones und Adizah Eghan am Point Comfort stehen und vor Meeresrauschen und Möwengeschrei über die Atmosphäre des Ortes und die Anfänge der Sklaverei in den britischen Kolonien und den späteren Vereinigten Staaten diskutieren, endet der Podcast nach sechs Folgen an ebenjener Stelle, an der der Prolog endet: »I think the one thing I didn't realize when I started this project was how raw – how raw everything still is when you're black in this country. [...] I just realized that the wounds are [...] still there.«³⁷

Damit wird die erzählerische Klammer, die in der ersten Episode geöffnet wurde, geschlossen. Denn narratologisch betrachtet ließe sich das Interview, das an Anfang und Ende des Podcasts gestellt wurde, als geschickt genutzter Rahmen verstehen, der die einzelnen narrativen Elemente der Erzählung einklammert und sie so an ein verbindendes Element durch die Narration hindurch miteinander verknüpft; dabei bewegt sich die Erzählung durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Letztlich handelt es sich hier um eine ästhetisch-kompositorische Praktik des Doings von Geschichte, die dazu dient, Immersion und Kohärenz herzustellen – dieser Techniken bedienen sich auch akademische Texte.

New York Times, 2019. Online unter: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/02/12/magazine/1619-project-slave-auction-sites.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

37 Hannah-Jones, Episode 5: The Land of Our Fathers, Part 2. Online unter: <https://www.nytimes.com/2019/10/11/podcasts/1619-slavery-farm-loan-discrimination.html> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2021).

Storytelling als Gate-Opener – Eine Schlussbemerkung

Keine Atempause
Geschichte wird gemacht
Es geht voran
(*Fehlfarben*, 1982)

Geschichtserzählungen werden gemacht und deshalb ist es nicht überraschend, dass sich moderne, popularisierende Geschichtserzählungen verschiedenster Praktiken im Doing von Geschichte(n) bedienen. Dabei greifen sie sowohl auf erzählerische, ästhetisch-literarische bzw. -kompositorische und erzählerische Techniken als auch auf originär geschichtswissenschaftliche Praktiken der Verifizierung und Authentifizierung zurück. Diese (Vergleichs-)Praktiken fügen sich auf einer Metaebene als *organized nexuses of activity* zusammen und beeinflussen die *communities of practice* in ihrer Art und Weise des Doings von Geschichte(n).³⁸

Die Frage, ob nun durch das Storytelling, durch den Aufbau einer spannenden Geschichte – vielleicht gar durch die Eventisierung von Geschichte –, die Seriosität eines geschichtswissenschaftlichen Narrativs oder eines Narrativs mit historischem Sujet in der Öffentlichkeit (wesentlich) einbüße, kann, mit einem vergleichenden Blick auf die akademischen Texte Sautters und Baptists, klar verneint werden. Vielmehr kristallisiert sich das Storytelling als wesentliches Merkmal der narrativen Darstellung von Geschichte in der außerakademischen Öffentlichkeit heraus. Es wird damit zu einem Kernthema der Public History, verstehen wir Storytelling doch nicht als ein Erdichten von Fakten, sondern als besondere Darstellungsform von Geschichte(n) in der Geschichtskultur.

Das stellt nun aber auch die Rezipierenden vor eine Herausforderung. Sie müssen die geschichtskulturellen Situationen zunächst als ebensolche identifizieren können, um ihnen adäquat gegenüberzutreten zu können. Sie müssen sich des Konstruktcharakters und der Referenzialität der jeweiligen geschichtskulturellen Situation bewusst sein, um sie einerseits in einer kritischen Auseinandersetzung reflektieren und dekonstruieren zu können und andererseits die (historischen) Referenzen auf Gegenstände, Personen oder Situationen und Ereignisse erkennen und in einen Sinnzusammenhang bringen zu können – das heißt auch: um sie kontextualisieren zu können.

38 Theodore R. Schatzki, *Practice Mind-ed Orders*, S. 56.

Storytelling aber steht weder im direkten Konflikt mit der akademischen Geschichtsschreibung und dem Wissenschaftspakt noch im absoluten Widerspruch. Das kann ein systematischer Vergleich aufzeigen, der an dieser Stelle nur skizziert werden konnte. Storytelling ist nicht der viel beschworene Untergang der Wissenschaft, es ist vielmehr ein Gate-Opener für eine breitere Beschäftigung mit Geschichte. Das kann an der wissenschaftlichen Kontroverse um den Podcast *1619* recht eindrücklich gezeigt werden.

Vergleichen als Forschungspraxis in der Virtual Reality

Julia Becker, Marius Maile, Silke Schwandt

Vor knapp sechzig Jahren schilderte Ivan Sutherland in seinem 1965 veröffentlichten Essay *The Ultimate Display*¹ wie Science-Fiction anmutende Möglichkeiten visueller digitaler Repräsentationen. Er etablierte Überlegungen zu Visualisierungen, welche entkoppelt von vertrauten, der analogen Welt angehörigen Regeln konstruiert werden können und durch entsprechende Technologien sogar mehr als nur den visuellen Sinn anzusprechen vermögen. Die von ihm als »Wonderland«² beschriebene virtuelle Welt ermöglicht, seiner Theorie nach, einen Blick hinter die Kulissen von Materie und Konzepten.³

»There is no reason why the objects displayed by a computer have to follow the ordinary rules of physical reality with which we are familiar. [...] Concepts which never before had any visual representation can be shown [...]. The ultimate display would, of course, be a room within which the computer can control the existence of matter.«⁴

Angeregt durch die innovativen Ausführungen Sutherlands, widmeten sich in den folgenden Jahren zahlreiche Forschende individuellen technischen Umsetzungen des Ultimate Displays. Doch erst über zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung des Essays, prägte Jaron Lanier im Jahr 1989 den Terminus Virtual Reality (VR), indem er verschiedene bis dahin entstandene Hard- und Softwarekonzepte zusammenführte und dadurch einen ersten wahren VR-Boom

-
- 1 Ivan Sutherland, *The Ultimate Display*, in: International Federation of Information Processing IFIPS Congress 2, 1965, S. 506–508.
 - 2 Ebd., S. 506.
 - 3 Vgl. ebd., S. 508.
 - 4 Ebd.

auslöste.⁵ Viele Jahre später muss die Virtual Reality in ihrer heutigen Form als eine sich völlig im Digitalen befindliche dreidimensionale Repräsentation einer mehr oder weniger fiktiven Umgebung verstanden werden und darf nicht mit der Augmented Reality, also einer erweiterten Realität, verwechselt werden. Durch die vor allem zuletzt raschen Entwicklungen der VR-Technologie ist es nicht nur der Unterhaltungsindustrie möglich, Nutzer:innen in ein von physikalischen Grenzen entkoppeltes, interaktives Szenario hineinzusetzen, sondern auch unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen. Über nutzer:innenfreundliche und erschwingliche Head-Mounted-Displays ist die VR betretbar und kann so für die Geschichtswissenschaft eine ebenso vielfältige wie bereichernde Technologie darstellen.

Eine solche bereichernde Möglichkeit ist das Vergleichen historischer Daten. Auch wenn dies auf den ersten Blick nicht augenscheinlich wirkt, sind die VR und der historische Vergleichsprozess eine äußerst ertragreiche Fusion zweier divergenter Komponenten. Vergleichen ist in der Geschichtswissenschaft omnipräsent und ein wesentliches Merkmal des historischen Forschungsprozesses. Im Kern ist die Tätigkeit als Historiker:in dadurch geprägt, dass Informationen zu einer bestimmten Fragestellung gesammelt, strukturiert und anschließend miteinander in Beziehung gesetzt werden, um zu der plausiblen Darstellung eines Sachverhalts zu gelangen. Genau diese Praxis verändert sich unter den Bedingungen der Digitalität und speziell unter denen der Virtual Reality. Doch wie genau kann die Virtual Reality hierfür eingesetzt werden?

Virtual Reality und Wissenschaft

Die VR hat vor allem durch Entwicklungen in der Unterhaltungsindustrie an Popularität gewonnen. Die Möglichkeiten, die Virtual Reality in der Geschichtswissenschaft einzusetzen, scheinen bei genauer Betrachtung allerdings unendlich. Sie reichen von der Vermittlung historischer Fakten durch eine immersive Partizipationserfahrung bis hin zur Kontextualisierung isolierter Artefakte. Die VR kann der interaktiven Präsentation von Forschungsergebnissen dienen, durch ihre Andersartigkeit und die damit

5 Vgl. Christoph Anthes, Rubén Jesús García-Hernández, Markus Wiedemann und Dieter Kranzlmüller, State of the Art of Virtual Reality Technology, in: IEEE Aerospace Conference, 2016, S. 1–19, hier: S. 1.

einhergehenden neuen Blickwinkel auf Daten, aber auch eine bereichernde Rolle im Forschungsprozess selbst einnehmen. Fokussiert auf die tatsächliche Nutzung ist zu beobachten, dass die VR vor allem aufgrund ihrer Räumlichkeit Einzug in die historische Forschung findet. So wird sie beispielsweise in der Archäologie genutzt, um Ausgrabungsstätten begehen zu können – und zwar vom Schreibtisch aus; in der Architekturgeschichte dient sie unter anderem der Überprüfung von Thesen anhand rekonstruierter Gebäude. Dabei stellen neben der Räumlichkeit auch die anderen beiden dem Medium innewohnenden Charakteristika der Interaktivität und Immersion einen Gewinn für die historische Forschung dar:⁶ Die VR ermöglicht es, die passive Wahrnehmung von Orten und Dingen sowie deren Visualisierungen durch einen interaktiven Zugang und Umgang zu ersetzen. Neben der virtuellen Repräsentation (einst) realer Umgebungen, kann die VR aber auch für die Exploration abstrakter historischer Datenmengen genutzt werden. Datenvisualisierungen sind in der Geschichtswissenschaft keinesfalls ein Novum, doch basieren sie auf zweidimensionalen Medien, was für multidimensionale historische Daten nicht adäquat erscheint. Außerdem darf nicht vergessen werden, dass sie ein Interpretationsvorschlag sind. Genau an dieser Stelle knüpft die Verwendung der Virtual Reality an. Dabei ist es augenscheinlich, dass die virtuelle Umgebung nativ drei mit Informationen belegbare Achsen aufweist. Diese können genutzt werden, indem sie beispielsweise mit temporalen, räumlichen und semantischen Informationen belegt werden. Dadurch wird die Möglichkeit geschaffen, Daten nicht nur in einer vordefinierten Ordnung wahrzunehmen, sondern sie explorierbar zu machen und den eigenen Arbeits- und Ordnungsprinzipien entsprechend anzupassen.

Stark visuelle Medien wie die VR vermitteln schnell den Eindruck, Daten seien objektiv abgebildet. Die Subjektivität wird bei Visuellem oft weniger hinterfragt als dies bei Texten geschieht. Wo die Unterhaltungsindustrie durch bildgewaltige Visualisierungen die VR nutzt, um über Unsicherheiten hinwegzutäuschen, kann die Forschung die VR dazu nutzen, um genau auf diese Unsicherheiten hinzuweisen sowie den Blickwinkel auf Daten flexibel zu gestalten.

Die Erschließung der Virtual Reality für geschichtswissenschaftliche Forschungsprozesse muss folglich sowohl bei ihrer besonderen Medialität – gekennzeichnet vor allem durch Räumlichkeit, Interaktivität und Immersion

6 Vgl. Joschka Mütterlein, *The Three Pillars of Virtual Reality? Investigating the Roles of Immersion, Presence, and Interactivity*, in: *Proceedings of the 51st Hawaii International Conference on System Sciences*, 2018, S. 1407–1415.

– als auch im Kern historischer Forschungs- und Visualisierungspraktiken bei den Daten ansetzen. Diese Überlegungen liegen dem Forschungstool eTaRDIS zugrunde, das mittels seiner Datenbanken und virtuellen Potenziale einen neuen Zugang zur Geschichtswissenschaft ermöglichen will und an späterer Stelle noch genauer erläutert wird.⁷

Daten in der Geschichtswissenschaft

Daten sind die Informationsquellen des 21. Jahrhunderts und sie zu verstehen und zu bewerten, ist zu einer wichtigen Kulturtechnik geworden. Die scheinbar allumfassende *Datafication* macht auch vor den Gegenständen der Geschichtswissenschaft nicht halt und der Umgang mit Daten ist wiederum das zentrale Charakteristikum der Digital History. Geschichtswissenschaftliche Forschung ist vor allem durch ihre Forschungsobjekte geprägt – und diese verändern sich im digitalen Raum. Jede Repräsentation dessen, was Historiker:innen als Quellen für ihre historischen Interpretationen verwenden, wird im Digitalen als Datenmenge zur Verfügung gestellt. Texte beispielsweise werden maschinenlesbar gemacht, um anschließend quantifizierenden Verfahren unterzogen zu werden. Interpretationen werden durch statistische Auswertungen und deren Visualisierungen ergänzt. Als Interpretationsgrundlage dienen dann Balken- und Verlaufsdiagramme, aber auch Netzwerke und Geodatensvisualisierungen, die ihrerseits als Interpretationsangebote verstanden werden müssen, weil sie eigenständige Informationen bereitstellen.⁸ Wichtig bleibt, dass die Auswahl und Auszeichnung von Daten ein bewusster Akt ist. Daten sind nicht neutral – ebenso wie historische Quellen und Fakten. In seiner Forderung nach einem »Update für die Hermeneutik« verweist Andreas Fickers auf eine Formulierung von Geoffrey Bowker, dass »raw data« ein Oxymoron sei, und führt zudem an, dass Daten nicht nur nicht neutral sind,

7 Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Projekt »eTaRDIS« (Exploration Temporaler und Räumlicher Daten in immersiven Szenarien) wird von Silke Schwandt, Mario Botsch und Philipp Cimiano geleitet. Auf Grundlage einer Geschichtssoftware soll im Rahmen des Projekts ein Forschungstool entwickelt werden, in dem historische Daten jenseits linearer Vorstellungen virtuell visualisiert werden. Weitere Informationen finden sich auf der Webseite: <https://digital-history.uni-bielefeld.de/etardis/>.

8 Vgl. Martyn Jessop, Digital visualization as a scholarly activity, in: *Literary and Linguistic Computing* 23 (3), 2008, S. 281–93.

sondern dass die Bezeichnung von etwas als Daten »gleichbedeutend mit einem zeitgebundenen normativen Akt der Bedeutungszuschreibung ist.«⁹ Er bezieht sich auf Bruno Strasser und Paul Edwards, die Daten als spezifischen Teil von Wissensordnungen verstehen. Für sie ist die Kategorisierung Daten ein Ausdruck davon, dass etwas die Basis für einen »knowledge claim« sein könne.¹⁰ Auch diese Einschätzung ist ein Zeichen dafür, dass in digitalen Forschungsumgebungen Daten den Platz von Quellen einnehmen sowie die damit verbundene Funktion, als Grundlage für ein historisches Narrativ zu dienen. Daten sind dabei nicht allein Text- oder Bilddaten, sondern können auch audiovisuelle Daten oder Datenpunkte als Repräsentationen von Wissen in Netzwerken sein. Zugespitzt bestehen historische Narrative somit aus Datenpunkten, die auf eine bestimmte Art und Weise relationiert werden. Eine Darstellung des Hundertjährigen Krieges beinhaltet all jene Daten (Personen, Orte und Ereignisse), die auf eine gewisse Zeit (zwischen ca. 1330 und ca. 1450), einen bestimmten Raum (das heutige England und Frankreich) und den Konflikt zwischen dem englischen und französischen Reich bezogen sind. Die Erzählung unterscheidet sich dennoch wesentlich, je nachdem, ob sie aus einer eher englischen oder einer eher französischen Perspektive erzählt wird. Erfolge werden zu Misserfolgen, Held:innen werden zu Schurk:innen, Gedenkorte zu Mahnmalen – und umgekehrt. Doch was passiert, wenn genau diese Perspektive freigestellt wird und die Exploration der Daten sowie die Relationierung im Rahmen interaktiver Tools in der Virtual Reality bereitgestellt werden?

Projekt eTaRDIS: Ein virtuelles Forschungstool

Jedes neue Medium birgt das Potenzial eines neuen Zugangs zu dem, was bereits bekannt ist, geht mit neuen Formen der Repräsentation dieses Wissens einher und erfordert neue Methoden, wie dieses Wissen analysiert werden kann. Somit prägen Medien maßgeblich das Weltverständnis ihrer jeweiligen Zeit und bedingen entsprechend ihrer »zugrunde liegenden Dispositive, Performanzen, Materialitäten, symbolischen Ordnungen, Imaginationen,

9 Andreas Fickers, Update für die Hermeneutik. Geschichtswissenschaft auf dem Weg zur digitalen Forensik?, in: Zeithistorische Forschungen 1, 2020. Online unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2020/5823> (zuletzt aufgerufen am 28.04.2023).

10 Ebd.

Diskurse, Archive, Techniken, Disziplinen«¹¹ Übersetzungsprozesse, um menschliche Erfahrung im Kontext ihrer spezifischen Medialität zugänglich zu machen. Im Zuge dessen scheint es naheliegend, den virtuellen Raum im Hinblick auf die Geschichte als Portal in andere, vergangene Gegenwarten zu betrachten, um Situationen vermeintlich erfahrbar zu machen, die sich sonst nur als Netzwerk unterschiedlicher, meist textlicher Quellen erschließen. Schließlich wird das Medium überwiegend für interaktive Spiele und Erlebnisse genutzt. Allerdings steht diese subjektive, immersive Erfahrung simulierter Realitäten in vielerlei Hinsicht der faktenzentrierten und auf Objektivität bedachten Praxis der Forschung gegenüber. Im Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Immersion, Modell und Simulation positioniert sich die interaktive und partizipatorische Exploration temporaler und räumlicher Daten in immersiven Szenarien (eTaRD*is*) daher als *possibility space*¹². Dabei wird auf eine historische Atmosphäre – die vermeintliche Erfahrbarkeit vergangener Ereignisse – zugunsten einer geschichtswissenschaftlichen Atmosphäre verzichtet. Die virtuelle Umgebung soll den historischen Forschungsprozess mit ihren medialen Möglichkeiten neu erfahrbar machen und zu neuen Erkenntnissen verhelfen. Der Fokus eines virtuellen historischen Forschungstools, das wie eTaRD*is* zunächst darum bemüht ist, eine individuelle Forschungsreise in einem immersiven Medium zu ermöglichen, liegt also vielmehr auf dem Weg hin zu (mit-)teilbaren Forschungsergebnissen als auf rezipierbaren, vorgefertigten Geschichtsbildern.

Als Forschungsumgebung zur Exploration historischer Daten entsteht in der Virtual Reality ein virtueller Geschichtsort – und zwar als Ort, an dem Geschichte konstruiert und nicht als vorgefertigtes Bild erlebbar wird. Das Erleben in der VR steht im Zeichen des *playful research*: Daten sollen erkundet, relationiert und narrativiert werden. Das spielerische Element ist damit insbesondere mit dem Medium VR und der Exploration verbunden. Notwendig dafür ist eine interaktive, immersive Umgebung, die Lust am Entdecken historischer Verbindungen macht und einen Möglichkeitsraum für Forschen und Lernen schafft. Wenn es das Ziel ist, Geschichtsnarrative selbst zu kreieren und

11 Manuel Zahn, mediales denken – Von Heideggers Techniken denken zu Deleuzes Filmphilosophie, in: Johannes Fromme, Stefan Iske und Winfried Marotzki (Hg.), Medialität und Realität. Zur konstitutiven Kraft der Medien, Wiesbaden 2011, S. 53–66, hier: S. 60.

12 Vgl. Miguel Sicart, Defining Game Mechanics, in: Game Studies 8 (2), 2008. Online unter: <http://gamestudies.org/0802/articles/sicart> (zuletzt aufgerufen am 28.04.2023).

mit Datensätzen umzugehen, dann ist es wichtig, dass Interaktivität und Manipulierbarkeit im Umgang mit dem historischen Material gewährt sind. Es geht um den reflektierten Umgang mit Daten und die Agency der User:innen in einer Forschungs Umgebung.

Auch wenn geschichtswissenschaftliches Arbeiten selbst der Perspektivität der Historiker:innen unterworfen ist, hat schon Michel de Certeau beschrieben, dass die historiografische Praxis dadurch selbst zum Gegenstand der eigenen Forschung wird.¹³ Das ist der zentrale Ansatzpunkt für das eTaRDiS-Projekt, in dem der interaktive Umgang mit temporalen und räumlichen Daten im Mittelpunkt steht: Wie entsteht das Wissensnetzwerk, das als Grundlage der historischen Erzählung dient?

Die historische Perspektive auf einen Ereigniskomplex wie den Hundertjährigen Krieg lässt sich als Raum-Zeit-Relation (oder Relationierung) beschreiben. Dass diese jeweils spezifisch für bestimmte Kulturen oder Zeiten ist, hat schon Ansgar Nünning in *Cultural Ways of Worldmaking* beschrieben: Menschen erzeugen stetig verschiedene, aber gleichrangige Versionen der Welt in Abhängigkeit ihres jeweiligen Bezugsrahmens.¹⁴ Narrative, und damit auch historische Narrative, in denen Raum-Zeit-Relationen zum Ausdruck kommen, sind also entscheidend von Erfahrungen geprägt. Reinhart Koselleck entwirft in seinen Arbeiten zur Theorie der Geschichte beispielsweise die Kategorien »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, um solche Relationen zu beschreiben und zu konzeptualisieren.¹⁵ Der Raum der Erfahrung ist für ihn gegenwärtige Vergangenheit, die aus Ereignissen besteht, die erinnert werden können. Er ist zugleich persönlich wie kollektiv, weil er Erinnerungen enthält, die in ein kulturelles Gedächtnis eingegangen sind. Im Erfahrungsraum sind folglich mehrere Schichten vergangener Zeiten gleichzeitig präsent. Die Geschichten und Erzählungen der Historiker:innen sind Teil dieses Erfahrungsraumes: Sie beziehen sich auf die Ereignisse, die sie erinnern und teilen, wenn sie ihre eigenen Chronologien und Zeitordnungen aufbauen.

13 Vgl. Michel de Certeau, *The Writing of History*, transl. by Tom Conley, New York 1988.

14 Vgl. Vera Nünning, Ansgar Nünning und Birgit Neumann (Hg.), *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives*, New York 2010.

15 Vgl. Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Nachdruck, Frankfurt a.M. 2006, S. 349–375.

Für diese Praktiken will eTaRDiS ein Raum sein, in dem die Exploration temporaler und räumlicher Daten möglich wird. Um dies zu realisieren, wurden zunächst bestehende Datensätze erschlossen und als Bausteine von Wissensordnungen zur Verfügung gestellt: der Digitale Peters¹⁶ und die DBpedia¹⁷. Mit dem Digitalen Peters wurde ein Datensatz integriert, der von einer Gruppe Historiker:innen und Geograf:innen in den 1960er- und 1970er-Jahren zusammengestellt wurde und auf diese Weise selbst ein spezifisches wissenschaftliches Narrativ repräsentiert, das als Objekt adressiert werden kann. Der DBpedia-Datensatz repräsentiert demgegenüber den Big-Data-Ansatz. Hier werden große Datenmengen bereitgestellt, die nicht vollständig redigiert und kontrolliert werden und auf diese Weise eher dem allgemeinen Datennarrativ entsprechen, das Daten grundsätzlich als Basis des Wissens begreift. Für den Explorationsmodus des Forschungstools sind beide Datensätze geeignet, da es zuerst überhaupt darum geht, auf spielerische Weise mit den Daten und den angebotenen Visualisierungen umzugehen. Für die Darstellung der Relationierung von Datenpunkten wurde eine Netzwerkvisualisierung gewählt. Datenpunkte werden zu Objekten, deren Abstände zueinander in Bezug auf ihre zeitlichen, räumlichen, aber auch semantischen Verbindungen berechnet werden.

Für das Erlebnis in der Virtual Reality ist die Visualisierung von Daten als Objekte entscheidend. eTaRDiS stellt daher mehrere Räume mit verschiedenen Szenarien zur Verfügung. Als Startraum wird eine Art Büro implementiert, das die Applikation als Forschungstool einführen soll. Hier können sich Nutzer:innen mit den grundlegenden Werkzeugen vertraut machen. Über Filtermöglichkeiten können Datenpunkte einzeln oder über ihre jeweiligen Verbindungen ausgewählt werden. Auf diese Weise entstehen zunächst statische Netzwerk-Layouts. Diese können in eigenen Räumen selbst erlebt und erkundet werden: Man begibt sich ins Zentrum des Netzwerks und kann von hier aus die Daten explorieren. Auf diese Weise ergeben sich im virtuellen Raum neue Perspektiven auf die selbst gewählten Raum-Zeit-Relationierungen. Perspektiven auf Ereignisse und Wandlungsprozesse werden erkennbar, erfahrbar und manipulierbar. Das historische Wissen, das durch die Daten repräsentiert wird, manifestiert sich im virtuellen Raum als kontextuelle Objekte, also

16 Arno Peters, Hans Rudolf Behrendt, Thomas Burch und Martin Weinmann, *Der Digitale Peters: Arno Peters' synchroptische Weltgeschichte*, Programmversion DDP-2010-03, Wiener Neudorf, Wiesbaden 2010.

17 DBpedia. Online unter: <https://www.dbpedia.org> (zuletzt aufgerufen am 28.04.2023).

als miteinander verflochtene oder verbundene Kugeln, die für die Forschenden – auch im Wortsinne – greifbar werden, exploriert und zu eigenen Narrativen angeordnet werden können. Die Kugeln stellen damit *Fragmente eines Weltwissens* dar – insbesondere in der Visualisierung der DBpedia-Daten.

eTaRDİS verzichtet dabei auf manche Möglichkeiten, die in der digitalen und vor allem in der virtuellen Welt vorhanden sind. Es geht nicht um eine historische Inszenierung, die eine authentische Vergangenheitsatmosphäre erzeugt, sondern um eine historiografische Inszenierung, die auf den Akt der Geschichtsschreibung abzielt und Nutzer:innen als Historiker:innen imaginiert, die ihre eigenen Ideen in der Exploration entwickeln. Auf diese Weise wird *playful research* möglich: Neugier, Interesse und Forschungsdrang werden gefördert.

Die Exploration ist abhängig von den Datenbanken, die in der VR abgebildet werden können. Diese Einschränkung muss transparent gemacht und reflektiert werden. Historische Forschung bezieht sich in jedem Medium auf vorhandene Wissensbestände, will aber entweder neue Verbindungen schaffen oder auch eigene Daten und neue Befunde in die Wissensordnung einspeisen. Daher soll es in eTaRDİS die Möglichkeit geben, eigene Daten in die bestehende Datenstruktur einzubringen. Die Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Wissensstrukturen ist unbedingt notwendig, wenn ihr konstruktivistischer Charakter versteh- und nachvollziehbar werden soll. Dazu braucht es Werkzeuge in der Virtual Reality, die Nutzer:innen in die Lage versetzen, selbst konstruierend tätig zu werden. Erst durch diese Möglichkeit kann die Forschungspraxis der historischen Konstruktion von Narrativen und Geschichtsbildern selbst erfahren werden. Die Nutzung von eTaRDİS ist partizipativ, interaktiv und immersiv und damit eine aktive Erfahrung, die zur Reflexion, Reevaluierung und Neuinterpretation historischer Ereignisse, Personen und Narrative anregt. Immersion und Konstruktivität müssen dabei keine Gegensätze sein, sondern können in virtuellen Forschungsräumen verbunden werden. In diesem Sinne ist eTaRDİS ein Geschichtsort – ein Ort, an dem Geschichte erzählt wird.

Vergleichen in der Virtual Reality

Digitale Forschungsbedingungen bringen digitale Forschungspraktiken mit sich und verändern damit zumindest die Umgebung, in der Forschende arbeiten. Umfassende Digitalisierungsprojekte haben in den vergangenen

Jahrzehnten dazu geführt, dass die Forschung in Archiven und Bibliotheken immer mehr über digitale Findbücher und damit am heimischen Rechner stattfindet. Was sich dabei verändert, sind neben den Praktiken des Findens, Lesens, Exzerpierens und Notierens, die in eine digitale Welt verlagert und der Logik von datenbasierten Suchmaschinenprozessen angepasst werden, vor allem die physischen und atmosphärischen Aspekte des Forschens vor Ort. Somit verändert sich auch die Forschungsatmosphäre: Die Stille einer Bibliothek, in der lediglich das Rascheln von Papier und leises Räuspern zu hören ist, wird zur Stille des eigenen Arbeitsplatzes, unterbrochen vom leisen Klappern der Tastatur.

Dennoch bleiben die wissenschaftlichen Praktiken einigermaßen stabil – und eine wesentliche geschichtswissenschaftliche Praxis ist das Vergleichen. Nicht nur als wissenschaftliche Praxis ist das Vergleichen eine Operation, die (mindestens) zwei Dinge in einer spezifischen Hinsicht relationiert und damit ordnet. Oft bleiben diese Praktiken implizit. Wenn man sie aber in anderen Umgebungen, in diesem Fall im Virtuellen, abbilden will, müssen sie expliziert werden.

Bereits im Jahr 2000 schlug John Unsworth in einem Vortrag ein Modell für die Übertragung wissenschaftlicher Praktiken in das digitale Zeitalter vor, das bis heute als Grundlage für viele Diskussionen über die Modellierung wissenschaftlicher Arbeitsabläufe dient. Er beschäftigte sich mit der Frage: »[W]hich methods have humanities researchers in common, and how might our tools reflect this?«¹⁸ Ihm ging es schon damals darum, geisteswissenschaftliche Forschungspraktiken zu identifizieren und zu dokumentieren, um sie in interdisziplinären Forschungsprojekten an Informatiker:innen kommunizierbar zu machen.

Nach Unsworth ist das Vergleichen »one of the most basic scholarly operations – a functional primitive of humanities research, as it were. Scholars in many different disciplines, working with many different kinds of materials, want to compare several (sometimes many) objects of analysis, whether those objects are texts, images, films, or any other species of human production.«¹⁹

Nach Unsworth spielen beim Vergleichen mehrere Faktoren eine Rolle:

18 John Unsworth, *Scholarly Primitives: What methods do humanities researchers have in common, and how might our tools reflect this?*, in: *Humanities Computing: formal methods, experimental practice*, 2000. Online unter: <http://johnunsworth.name/Kings.5-00/primitives.html> (zuletzt aufgerufen am 27.04.2023).

19 Ebd.

- Das Vergleichen bezieht sich auf den Raum. Forscher:innen können nur Dinge vergleichen, die sich denselben Raum teilen – seien es beispielsweise Objekte in einem Museum oder gedruckte Bücher auf einem Tisch. Das Gleiche könnte für Konzepte oder Ideen gelten, die im Raum einer gemeinsamen Vorstellung geteilt werden. Der virtuelle Raum verändert die räumliche Wahrnehmung. Er ermöglicht es uns, Dinge in einem Raum zusammenzubringen, die normalerweise nicht zusammen erscheinen.

Für die Arbeit mit eTaRDiS ist dieser Raumbezug besonders wichtig. Nutzer:innen werden in die Lage versetzt, ihre Perspektive auf das in den Netzwerken dargestellte Wissen räumlich zu erfahren, indem sie selbst im Netzwerk stehen und mit Kanten und Knoten interagieren können.

- Das Vergleichen im Digitalen ist frei von Hierarchien. Es kann beliebig verglichen werden und das Ergebnis wird trotzdem statistisch oder mathematisch gültig sein. Außerdem können durch den Vergleich bestehende Kategorisierungen überwunden und neue geschaffen werden. Wenn Dinge in Relation zueinander gesehen werden, die vorher nicht gesehen wurden, kann dies zu neuen Interpretationen führen. Dies ist eine Möglichkeit, wie Praktiken des Vergleichens eine Ordnung initialisieren, verändern oder stabilisieren können.

Für die Nutzung von eTaRDiS bedeutet dies, dass die Graphen interaktiv gestaltet werden, auch wenn ihre Grundstruktur zunächst die Relationen abbildet, die im Datensatz hinterlegt sind. In den voreingestellten Szenarien, die den Nutzer:innen zur Verfügung gestellt werden, sind die sichtbaren Datenpunkte und die Abstände zwischen diesen Punkten im Netzwerk Repräsentationen einer bestehenden Wissensordnung, die zunächst einmal gelesen und interpretiert werden müssen. Mit den interaktiven Werkzeugen, die bereitgestellt werden, können dann aber einzelne Kugeln angesteuert und ausgewählt werden, um sie und die Informationen, die zu diesem Datenpunkt vorliegen, genauer zu betrachten. Werden mehrere Kugeln ausgewählt, dann entsteht durch diesen Prozess ein neues Netzwerk, dessen Relationierungen verändert erscheinen und Vergleichspraktiken auf zwei Ebenen ermöglichen. Zum einen kann der neue Graph mit dem Ausgangsgraphen verglichen werden, um zu verstehen, wie ein Eingriff in die Datenmenge zu einer veränderten Perspektive und damit auch zu verändertem Wissen führt. Zum anderen repräsentieren die Relationen der Datenpunkte zueinander unmittelbar Vergleichsergebnis-

se, indem sie den Unterschied in der Zeit, im Raum oder die semantische Nähe der Kugeln zueinander abbilden. Unsworths letzter Punkt veranschaulicht dies noch einmal direkt:

- Das Vergleichen im digitalen Zeitalter ermöglicht es, neue Beziehungen zwischen Objekten zu erkennen und sie durch die Erstellung verknüpfter Daten zu bewahren. Durch das Verknüpfen oder Annotieren können Forscher:innen alle logischen oder strukturellen Beziehungen im Material bewahren.

Um auf diese Weise die eigenen Vergleichspraktiken als solche zu dokumentieren und dann auch analysieren zu können, verfügt eTaRDiS über ein Dokumentationstool, das die Nutzer:innen verwenden können, um ihre Entscheidungen im Verlauf der Exploration nachvollziehbar zu machen. So wird die Forschungsreise im Kugelraum von eTaRDiS nacherzählt und kann als Ausgangspunkt für weitere Explorationen, aber auch für die Konstruktion historischer Narrative dienen.

Vergleichspraktiken als produktive Kraft zu konzipieren, die die Welt ordnen und verändern kann,²⁰ wird in der Virtual Reality erfahrbar – zumindest bezogen auf die Prozesse der Konstruktion von historischem Wissen durch das Vergleichen von Daten und deren Repräsentation in Wissensnetzwerken. So entsteht eine neue Forschungsumgebung, die mit der Einladung zur Exploration vielleicht näher am naturwissenschaftlichen Labor ist, aber trotzdem die vertrauten Forschungspraktiken in den Geisteswissenschaften zur Verfügung stellt. eTaRDiS ermöglicht die Reflexion der eigenen Perspektivgebundenheit bei der Arbeit mit historischen Inhalten und unterstützt Nutzer:innen bei der Dokumentation dieser Erfahrung.

Fazit: Neue Geschichten über die Geschichte schreiben

Die technologischen Entwicklungen – von der Digitalisierung bis hin zur VR – und die damit einhergehenden Möglichkeiten der visuellen Repräsentation von Wissen scheinen direkt an Ivan Sutherlands Überlegungen aus dem Jahr 1965 anzuknüpfen. Die heutige Realisierung einer Virtual Reality lässt sich

20 Vgl. Angelika Epple und Walter Erhart (Hg.), *Die Welt beobachten: Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a.M. 2015.

vielfältig einsetzen, ist von den Geisteswissenschaften bisher jedoch kaum erschlossen worden. Dabei eignet sich der virtuelle Raum durch seine Beschaffenheit, Interaktivität und Immersion sehr gut, um den schon beim »Wonderland« imaginierten Blick hinter die Kulissen von Materie und Konzepten zu ermöglichen. Um die VR in diesem Sinne für die geschichtswissenschaftliche Forschung nutzbar zu machen, müssen ihre Forschungspraktiken – wie das Vergleichen, Annotieren und Ordnen – übersetzt und als Tools in das Medium integriert werden.

eTaRDiS soll als virtuelle Forschungsumgebung einen *possibility space* für Geschichtswissenschaftler:innen eröffnen, in dem sie sich frei durch den virtuellen Raum voller Datenpunkte bewegen und somit wortwörtlich einen Blick hinter die Kulissen historischer Konzepte werfen können. Dabei ist es möglich, die Knotenpunkte zu vergleichen und in immer neue Beziehungen zueinander zu setzen, um im Zuge dessen neue Erkenntnisse zu gewinnen. Während diese Datenpunkte Elemente beinhalten, die zu ihrer Formierung als Wissensspeicher geführt haben, darunter vor allem Quellen und kontextuelle Informationen, werden sie selbst zu Bausteinen historischer Narrative, die von Nutzer:innen neu angeordnet werden können. Dabei erlauben vor allem die Loslösung aus gängigen linearen Visualisierungen einer zeitlichen Abfolge von Ereignissen und die Werkzeuge zur Exploration und Neuordnung einen neuen Zugang zur Geschichte.

Die besondere, dreidimensionale Beschaffenheit des virtuellen Raums versetzt Forscher:innen in die Lage, mit Blickwinkeln zu experimentieren und dabei etwa Daten zu vergleichen, die sie sonst nicht in Relation gesetzt hätten – weil sie sich ganz nach John Unsworth nun denselben Raum teilen. Das Forschungstool bietet dadurch die Möglichkeit, sich aus einer Fülle an Perspektiven zu bedienen und mittels *playful research* immer neue Geschichten über die Geschichte zu schreiben. In Kombination mit wesentlichen Aspekten der Wissenschaftlichkeit, die sich vor allem in Ansprüchen an den Datensatz manifestieren, aber auch die Objektivität und Sorgfalt der Nutzer:innen einschließen, lässt sich das »Wonderland« als Geschichtsort nutzen – als Ort, an dem Geschichte erzählt wird.

#InstaHistory – Akteur:innen und Praktiken des Doing History in den sozialen Medien

Mia Berg und Andrea Lorenz

»Vermessen wäre es, diesen Formen der Geschichtsdarstellung für die und in der Öffentlichkeit aus der akademischen Perspektive verächtlich zu begegnen. Die populärkulturelle Verwendung von Geschichte ist die dominante Form, in der die Mehrzahl der Menschen nach der Schule Geschichte wahrnimmt.«¹

Mit diesen Worten beschreibt der Historiker Alexander Preisinger im Kontext digitaler Spiele einen häufig zu beobachtenden Mechanismus im akademischen Umgang mit geschichtskulturellen Produkten. Oft deutlich nutzer:innen- und reichweitenstärker als klassische akademische Produkte wie (Fach-)Bücher oder das Feuilleton, sehen sich die Produzent:innen geschichtskultureller Produkte häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, Geschichte nur unzureichend, verkürzt oder unwissenschaftlich zu erzählen.

Das trifft auch auf Geschichtsdarstellungen in sozialen Medien zu, deren Bewertung unter Historiker:innen sehr unterschiedlich ausfällt. Hoffnungen auf Partizipation und Vermittlungspotenziale stehen Befürchtungen der Geschichtsverzerrung oder des Verlusts der Deutungshoheit von Historiker:innen gegenüber. Geschichtsdarstellungen in sozialen Medien werden dabei immer wieder Gegenstand von akademischen, medialen oder gesamtgesellschaftlichen Debatten. Prominente Beispiele sind Diskussionen um die sogenannte #Holocaust-Challenge auf TikTok oder das Instagram-Projekt @ichbinsophiescholl (BR/SWR).² Im Januar 2022 sah sich gar der Verband

1 Alexander Preisinger, *Digitale Spiele in der historisch-politischen Bildung*, Frankfurt a.M. 2022, S. 51.

2 Vgl. Matthias Kremp, Ärger um angebliche Holocaust-Challenge auf TikTok, in: Spiegel Netzwelt vom 25.08.2020. Online unter: <https://www.spiegel.de/netzwelt/w eb/tiktok-aerger-um-angebliche-holocaust-challenge-a-bba8e88a-6da5-4c2b-aa00>

der Historiker und Historikerinnen Deutschlands (VHD) anlässlich eines Videos des YouTubers »Der Biograph« zur Lebensgeschichte Adolf Hitlers zu einer Stellungnahme gezwungen, in der die Verfälschung historischer Fakten kritisiert wurde. Der VHD begrüßte dort zwar grundsätzlich, »dass sich ARD und ZDF um ihren Bildungsauftrag bemühen und innovative Formate der historisch-politischen Bildung speziell für junge Zuschauer:innen entwickeln«, betonte jedoch gleichzeitig, dass dabei die »Quellen- und Faktengebundenheit als Grundlage historischen Wissens [...] zu diesem Zweck aber nicht außer Acht gelassen werden« dürfe.³

Ausgehend von diesem Spannungsfeld zwischen wissenschaftlichen Maßstäben und medialer Eigenlogik will dieser Beitrag der Frage nachgehen, mit welchen (wissenschaftlichen) Praktiken und von wem in sozialen Medien Geschichte *gemacht* wird. Dafür soll exemplarisch Instagram untersucht werden, das trotz zunehmender Beliebtheit anderer Plattformen wie TikTok oder Snapchat weiterhin zu den meistgenutzten sozialen Medien weltweit zählt.⁴ Als Medium für Geschichtsdarstellungen ist es bisher kaum untersucht worden.⁵ Dabei haben die niedrigen Zugangs- und Produktionsschranken auch zu einer Pluralisierung von geschichtsbezogenen Inhalten, Akteur:innen und Praktiken geführt.⁶

Nach einem einführenden Überblick über Instagrams Spezifika und deren Einfluss auf geschichtsbezogene Darstellungen sollen exemplarisch ausge-

-f012c9bd6ee3; vgl. Nora Hespers, Sophie Scholl als Insta-Freundin: Das heikle Spiel mit einer historischen Figur, in: Übermedien vom 28.05.2021. Online unter: <https://uebermedien.de/60159/sophie-scholl-als-insta-freundin-das-heikle-spiel-mit-einer-historischen-figur/>.

3 Online unter: <https://www.historikerverband.de//mitteilungen/mitteilungs-details/article/aktualisiert-stellungnahme-vhd-kritisiert-verfaelschung-historischer-fakten-in-online-medienangebo.html> (zuletzt aufgerufen am 03.05.2022).

4 Instagram wird weltweit monatlich von über 2 Mrd. Menschen genutzt und hat in Deutschland etwa 30 Mio. Nutzer:innen. Vgl. online unter: <https://blog.hubspot.de/marketing/social-media-in-deutschland> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2022).

5 Untersuchungen finden sich bisher vor allem in den Holocaust und Memory Studies. Für einen ausführlichen Überblick über den Forschungsstand vgl. Hannes Burkhardt, Geschichte in den Social Media. Museum Auschwitz, Anne Frank Haus, Claus Stauffenberg, Irma Grese, die Novemberpogrome und »The Blitz« in Erinnerungskulturen auf Facebook, Twitter, Pinterest und Instagram, Göttingen 2021.

6 Mareike König, Geschichte digital. Zehn Herausforderungen, in: Cord Arendes et al. (Hg.), Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Interventionen zu aktuellen Debatten, Berlin und Boston 2020, S. 67–76, hier: S. 76.

wählte Produzent:innen und ihre Praktiken in den Blick genommen werden.⁷ Ziel ist die Erstellung einer Typologie geschichtsbezogener Instagram-Produktion.⁸ Wir verstehen #InstaHistory dabei in Anlehnung an Thorsten Logge als »Geschichtssorte«⁹, als eine mögliche (alltags-)historiografische Form des Doing History.¹⁰

Instagram

Die audiovisuelle Plattform Instagram¹¹ ermöglicht Nutzer:innen vor allem, Fotos und Videos zu teilen und sich mit anderen (teil-)öffentlich auszutauschen. Als Teil des Social Web bietet Instagram eine vernetzte, partizipative Umgebung, in der Nutzer:innen nicht nur Konsument:innen von Inhalten sind, sondern diese selbst erstellen, teilen und mitgestalten können (Pro-usage).¹² Ein Erfolgsgrund scheint zu sein, dass Instagram sich schnell an Trends und sich veränderndes Nutzungsverhalten anpasst. 2010 als reine

-
- 7 Aus forschungsethischen Gründen werden in Anlehnung an Signe Ravn, Ashley Barnvell und Barbara Barbosa Neves (2020) keine Beispiele abgebildet und auch die späteren Umfrageantworten auf mehrheitlichen Wunsch der Befragten anonym behandelt.
- 8 Dies geschieht in Anlehnung an Reckwitz, da auch die Medienhandlungen »im sozialen Normalfall eingebettet sind in eine umfassendere, sozial geteilte und durch ein implizites, methodisches und interpretatives Wissen zusammengehaltene Praktik als ein typisiertes, routinisiertes und sozial »verstehbares« Bündel von Aktivitäten.« Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken; in: Zeitschrift für Soziologie 32/4, 2003, S. 282–302, hier: S. 282.
- 9 Der Begriff »Geschichtssorte« bezeichnet in Anlehnung an Textsorten verschiedene Formen historischer Narrationen »einschließlich der mit ihrer Produktion verbundenen Praktiken und unter expliziter Beachtung ihrer medialen Form.« Thorsten Logge, Geschichtssorten als Gegenstand einer forschungsorientierten Public History, in: Public History Weekly 6, 2018. Online unter: <https://public-history-weekly.degruyter.com/6-2018-24/history-types-and-public-history/>.
- 10 Doing History beschreibt die performativ-kommunikative Perspektive auf die »Praktiken des Geschichtemachens«, wobei »Geschichte als soziale Praxis [...], die aus einer stets gegenwärtigen Perspektive (Jörn Rüsen) Spuren von Vergangenheit auswählt, ordnet und narrativ aufbereitet«, verstanden wird. Vgl. Stefanie Samida und Thorsten Logge, Performativität, in: Christiane Gundermann et al. (Hg.), Schlüsselbegriffe der Public History, Stuttgart 2021, S. 231–252, hier: S. 251f.
- 11 Die Ausführungen in dieser Arbeit basieren auf der App-Version 279.0 (iPhone).
- 12 Vgl. Axel Bruns, Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Pro-usage (= Digital formations, Band 45), New York u.a. 2008.

Foto-Community in Form einer iPhone-only-App auf den Markt gebracht, führte Instagram insbesondere nach dem Kauf durch Facebook (2012) nach und nach erfolgreiche Funktionen von anderen Social-Media-Anwendungen ein.¹³ Gerade die zunehmende algorithmische Fokussierung auf Videoformate hat 2022 jedoch zu erheblichem Protest von Nutzer:innen geführt.¹⁴ Statt einer permanenten Angleichung verschiedener Social-Media-Plattformen untereinander plädieren sie dafür, Instagrams Spezifika beizubehalten.

Plattformspezifika und Geschichte

Im Folgenden sollen die technischen, medialen, ästhetischen, narrativen und diskursiven Plattformspezifika auf den Ebenen Interface, Formate und Handlungen¹⁵ in den Blick genommen und dargestellt werden, welchen Einfluss diese auf die Darstellung von Geschichte haben.¹⁶ Dies geschieht sowohl auf theoretischer Ebene als auch mittels einer integrativen Inhaltsanalyse¹⁷ von 504 Instagram-Posts mit dem Hashtag #history.¹⁸ Die identifizierten Spezifika sind dabei weder statisch noch immer eindeutig zuordenbar, sondern sollen eine erste Annäherung an Plattformlogiken ermöglichen. Für eine detaillierte analytische Aufschlüsselung von Fallbeispielen müssen mediale Formate auf In-

13 Android- und Web-Version erschienen 2012. Für eine Übersicht der technischen Neuerungen (bis 2019) siehe Tama Leaver, Tim Highfield und Crystal Abidin, *Instagram. Visual social media cultures*, Cambridge und Medford 2020, S. 218–224. Seitdem folgten Reels (2020: TikTok), Shops (2020: Etsy), Guides (2020: Blogs), Dual Kamera (2022: BeReal) und Stitches/Duette (2022: TikTok).

14 Das gute alte Instagram, in: taz vom 01.08.2022. Online unter: <https://taz.de/Kritik-am-Update-der-Plattform/!5871165/>.

15 (Medien-)Handlungen verstehen wir dabei in Anlehnung an Schmidt/Taddicken als Teil sozialer Praktiken, »also von musterhaften und überindividuell vorfindbaren Handlungsweisen, die sozial und technisch gerahmt sind.« Vgl. Monika Taddicken und Jan-Hinrik Schmidt, *Soziale Medien: Funktionen, Praktiken, Formationen*, in: Jan-Hinrik Schmidt und Monika Taddicken (Hg.), *Handbuch Soziale Medien*, Wiesbaden 2017, S. 23–38, hier: S. 31ff.

16 Christian Bunnenberg, Thorsten Logge und Nils Steffen, *SocialMediaHistory: Geschichtemachen in sozialen Medien*, in: *Historische Anthropologie* 29/2, 2021, S. 267–283, hier: S. 281.

17 Vgl. Werner Früh, *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*, Stuttgart 2017.

18 Im Zeitraum eines »künstlichen Monats« wurden dafür die jeweils neun aktuellsten und neun Top-Posts erhoben, die unter dem #history in der Instagram-Suchfunktion angezeigt und anschließend deskriptiv ausgewertet wurden.

stagram (Posts, Stories, Reels, Guides, Live, Highlights) als eigene Geschichtsorten in den Blick genommen werden, da ihnen jeweils unterschiedliche Bedingungen zugrunde liegen.

Technische Spezifika

Interface	<ul style="list-style-type: none"> - App und (funktional eingeschränkte) Webversion - Niedrige Zugangs- und Produktionsschranken - Bestandteile: Feed, Profil, Explore Page, Benachrichtigungen, Chats/Direktnachrichten (DMs), Collections, Guides - Feed: algorithmisch, chronologisch oder eigene Favoriten - Suchfunktion: Keywords (eingeschränkt), Nutzer:innen, Musik, Hashtags, Orte - Verschlagwortung: Hashtags, Geotags, Nutzer:innen/Accounts - Hyperlinks nur in Stories, bis zu fünf Links in der Profil-Bio - Übersetzungsfunktion in Posts und Bios
Formate	<p>Limitierungen: Fotos (10), Stories (15–60 Sekunden), Reels (90 Sekunden), Videos (10–60 Minuten), Livestream (4 Stunden), Texte/Postcaptions (2.200 Zeichen)</p>
Handlungen	<p>Interaktionen: Likes, Kommentare, Speichern, Teilen, Abonnieren, DMs</p>

Quelle: Eigene Darstellung der Autorinnen

Geschichten müssen vorrangig visuell erzählt werden, da reine Textbeiträge nicht oder nur als Bild möglich sind. Umfang und Komplexität der Darstellung sind zudem abhängig von den Zeit-/Zeichenbegrenzungen der jeweiligen medialen Formate. Da Instagram das Erstellen eigener Inhalte in den Vordergrund stellt und die Nutzer:innen möglichst in der App halten möchte, sind die Möglichkeiten zur Angabe weiterführender Information, wie Quellen, begrenzt und deshalb auch nur selten zu finden. In Posts sind Links weder anklickbar (Hyperlink) noch kopierbar.¹⁹ Stories ermöglichen Verlinkungen,

19 Die Webversion ermöglicht das Kopieren von Links. In der App können Linksammlungen in der Bio (den Informationen zum jeweiligen Instagram-Profil) verlinkt werden, z.B. über Anbieter:innen wie Linktree.

verschwinden jedoch nach 24 Stunden, außer sie werden dauerhaft als Highlights im Profil gespeichert. Nicht nur hier ergeben sich Fragen in Bezug auf die Beständigkeit der erstellten Inhalte. So machen insbesondere Nutzer:innen, die zu sensiblen Themen wie beispielsweise dem Holocaust Inhalte (Content) erstellen, die Erfahrung, dass Beiträge gelöscht oder in ihrer Reichweite eingeschränkt werden.²⁰ Nutzer:innen haben außerdem häufig nur wenig Einfluss darauf, wem ihre Inhalte tatsächlich angezeigt werden. Zu reflektieren ist außerdem, auf welchem Wege Nutzer:innen geschichtsbezogene Posts überhaupt finden oder kuratieren (können). Technisch ist dies durch Suche, Abos und Beitrag-Collections (Rezeption) sowie die Erstellung von Highlights oder Guides auf dem Profil (Produktion) möglich.

Mediale Spezifika

Interface	<ul style="list-style-type: none"> - Algorithmische Empfehlungen - Öffentliche und private Profile - Anonymität/Pseudonyme und Klarnamen möglich - Kommerzielle Features wie Werbeanzeigen - Feed-Flow und Scrollen
Formate	<ul style="list-style-type: none"> - Kostenlose und kostenpflichtige Formate (für Nutzer:innen) - Varianz in Formaten und zeitlicher Beständigkeit - Singularität von Posts vs. Pluralität im Feed vs. Sammlung auf Profilen - Fokus auf Personen (Influencer:innen und Creator:innen) - Ort- und objektbasierte Postings und Tags - Crossmediales Posten - »Snackable Content«
Handlungen	<ul style="list-style-type: none"> - Medien- und Anschlusshandlungen²¹: Rezipieren, Erstellen, Veröffentlichen, Annotieren, Abonnieren, Vernetzen, Weiterleiten, Werben, Kaufen - Kurze Rezeptionszeiten

Quelle: Eigene Darstellung der Autorinnen

20 Vgl. Tom Divon und Tobias Ebbrecht-Hartmann, JewishTikTok. The JewTok's Fight against Antisemitism, in: Trevor Boffone (Hg.), TikTok Cultures in the United States, London 2022, S. 7–58, hier: S. 47.

21 Vgl. Schmidt/Taddicken: Soziale Medien: Funktionen, Praktiken, Formationen, S. 24–29.

Auf medialer Ebene zeichnet sich Instagram durch das Nebeneinander verschiedener medialer Formate aus, deren Popularität sich vor allem auf der Ebene der Rezeption beständig wandelt.²² Bei allen Beiträgen muss reflektiert werden, dass die Rezeptionszeit teilweise nur wenige Sekunden beträgt.²³ Es stellt sich außerdem die Frage, ob geschichtsbezogene Inhalte als solche wahrgenommen werden oder im Stream alltäglicher Posts untergehen. Hier wären Rezeptionsstudien nötig. Die algorithmisierte Vorauswahl angezeigter Inhalte auf Basis vorherigen Nutzer:innenverhaltens kann zudem selektive Wahrnehmungen verursachen oder verstärken und prägt oder verzerrt damit womöglich auch Geschichtsbilder. Instagram bietet zudem keine Filterfunktion oder transparente Zensur- oder Löschraxis, insbesondere für Hassrede²⁴ oder (strafbaren) Geschichtsrevisionismus.

Auf Ebene der Akteur:innen sind Motivationen und Glaubwürdigkeit in Ermangelung einer Klarnamenpflicht häufig unklar. Es lassen sich sechs Akteur:innengruppen identifizieren: Privatpersonen, Privatpersonen mit Funktion²⁵, Projekte, Institutionen, historische Personen und Gewerbe. Geschichte auf Instagram wird offenbar vorwiegend von Projektaccounts dargestellt. Hier zeigt sich, dass geschichtsbezogene Inhalte häufig speziell für das Medium produziert werden und nicht nur als Nebenprodukt alltäglicher Praktiken entstehen. Die Accounts haben einen klaren Schwerpunkt und widmen sich zum Beispiel einer historischen Quellengattung, einer Epoche, einem Thema

22 Aktuell werden vor allem Stories stark rezipiert.

23 Burkhardt: Geschichte in den Social Media, S. 563.

24 Hate Speech verstehen wir in Anlehnung an Liriam Sponholz als »eine Form der kommunikativen Herstellung menschlicher Minderwertigkeit. Dabei werden bewusst Antinomien aktiviert, in denen unterschiedliche Gruppen von Menschen als ungleichwertige und exklusive Gegensätze definiert werden.« Vgl. Liriam Sponholz: Hate Speech in den Massenmedien, Theoretische Grundlagen und empirische Umsetzung, Wiesbaden 2018, S. 48.

25 Diese Gruppe unterscheidet sich von Privatpersonen vor allem durch den Grad ihrer Professionalisierung. Sie sind zwar auf den ersten Blick privat im Medium aktiv, nennen in ihrem Profil aber z.B. Hinweise auf professionelle Hintergründe (z.B. Berufe wie »Guide«, »Historiker«), die sich in den Beiträgen widerspiegeln. Die Profile dienen nicht vorwiegend der privaten Kommunikation, sondern folgen zusätzlich professionellen Interessen. Auch sogenannte Influencer:innen lassen sich in diesem Sinne als »Privatpersonen mit Funktion« einordnen, spielen für geschichtsbezogene Inhalte im Datenmaterial aber kaum eine Rolle.

oder Spezialbereichen wie Memes.²⁶ Sie werden von Einzelpersonen, Gruppen oder Institutionen betrieben, wobei die dahinterstehenden Produzent:innen häufig nicht ersichtlich sind.

Ästhetische Spezifika

Interface	- In-App-Bildbearbeitung von Beiträgen - Filter (Feedbeiträge, Stories)
Formate	- Multimodalität - »Instagramability«: App-eigene Bild- und Formensprache - Erster Eindruck: Optik > Inhalt
Handlungen	Nutzer:inneneigene Ästhetik: (aufeinander abgestimmte) Posts, Accountdesign, Corporate Design

Quelle: Eigene Darstellung der Autorinnen

Ansprechende Optik, Wiedererkennungswert, Professionalität der Darstellung sowie deren Innovativität bestimmen mitunter darüber, ob ein Account Follower:innen generieren kann. Instagram hat als Medium dabei eine spezifische Ästhetik, Bild- und Formensprache²⁷ sowie Handlungsoptionen hervorgebracht, die auch Auswirkungen auf den analogen Raum haben. Im Zuge von »Instawalks« werden zum Beispiel Führungen an historischen Orten durch die Besucher:innen direkt im digitalen Raum geteilt und die Erfahrungen so kommentiert.²⁸ Für das Beispiel #Dachau lässt sich die For-

26 (Internet) Memes bilden nach Limor Shifman eine Gruppe digitaler Objekte »sharing common characteristics of content, form and/or stance, which [...] were created with awareness of each other and [...] were circulated, imitated, and/or transformed via the internet by many users.« Vgl. Limor Shifman: *Memes in Digital Culture*, Cambridge/London 2014, S. 41. Es kann sich dabei um Bilder, Videos oder GIFs handeln, die häufig mit Text kombiniert werden und humorvoll oder satirisch gesellschaftspolitische Themen aufgreifen.

27 Siehe Leaver/Highfield/Abidin, *Instagram*, S. 5 und 72.

28 Vgl. Iris Groschek und Steffen Jost, *Tweetup und MemorialWalk. Social Media in der Vermittlung an den KZ-Gedenkstätten Neuengamme und Dachau*. Online unter: <http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/13114> (zuletzt aufgerufen am 22.06.2016).

mierung einer globalen Erinnerungskultur beobachten, in deren Zuge sich eine homogene Bildsprache für den historischen Ort etabliert habe, die mit einer Reduzierung des Ortes auf ein Symbol (Eingangstor, Gaskammer etc.) einhergehe. Statt historische Informationen zu thematisieren, werde die Gedenkstätte »durch die Wahl der Motive als Zeichen« für eine spezifische Geschichte konstruiert.²⁹ Das Beispiel #Auschwitz zeigt, dass Nutzer:innen dabei bewusst auf ikonische Bilder zurückgreifen, um historische Bedeutsamkeit zu verdeutlichen.³⁰

Neben eigenen Fotos teilen Nutzer:innen in etwa einem Drittel der Fälle Quellen, zum Beispiel historische Fotos. Auf Motivebene sind Gebäude, Menschen und Objekte etwa gleich häufig vertreten – teilweise auch in Kombination. Die im geschichtswissenschaftlichen Diskurs häufig kritisierte und mit Instagram assoziierte Selbstdarstellung in Form von Selfies kommt kaum vor.

Narrative Spezifika

Interface	<ul style="list-style-type: none"> - Übernahme von externem Content, z.B. von TikTok - Fragmentierung von Inhalten
Formate	<ul style="list-style-type: none"> - Verzahnung von Visualität und Narrativität - Texte alltagssprachlich orientiert - Gegenwärtigkeit stärker im Fokus - Abgeschlossene Erzählungen in Einzelposts vs. postübergreifende Erzählung auf dem Kanal - Narrativität verknüpft mit Postzweck - Reduktion
Handlungen	<ul style="list-style-type: none"> - Direktansprache von Nutzer:innen - Übertragung analoger Praktiken in den digitalen Raum - Teilen von Erfahrungen und Erlebnissen

Quelle: Eigene Darstellung der Autorinnen

29 Iris Groschek, KZ-Gedenkstätten und Social Media, in: Christian Holst (Hg.), Kultur in Interaktion. Co-Creation im Kultursektor, Wiesbaden 2020, S. 105–118, hier: S. 107.

30 Vgl. Robbert-Jan Adriaansen, Picturing Auschwitz. Multimodality and the attribution of historical significance on Instagram (Imaginando Auschwitz. La multi-modalidad y la atribución de significado histórico en Instagram), in: Journal for the Study of Education and Development 3, 2020, S. 652–681, hier: S. 664.

Das thematische Spektrum reicht von Lebensgeschichten historischer Personen über die Abbildung historischer Bauten bis hin zu Auseinandersetzungen mit historischen Ereignissen. Daneben finden sich auch persönliche Zugänge zu Geschichte, zum Beispiel in Form historischer Hobbys oder Familiengeschichte(n). Hinzu kommen Einblicke in die Arbeit von Institutionen und Forscher:innen. Der Hauptteil der Posts thematisiert das 20. Jahrhundert, weitere Epochen sind in etwa gleich häufig vertreten.

Alle Geschichtsdarstellungen in sozialen Medien stehen dabei vor der Herausforderung, komplexe historische Sachverhalte und Ereignisse mit einer begrenzten Zeichenanzahl und durch mediale Faktoren limitiert zu erzählen. Hannes Burkhardt kommt deshalb zu dem Schluss, dass es sich den medialen und kommunikativen Praktiken entsprechend »um offene und stark fragmentierte Geschichtsnarrationen ohne Dramaturgie oder Plot [handelt], die nicht dem Paradigma einer ausgewogenen, geschlossenen oder triftigen Erzählung verpflichtet sind.«³¹ Auch Geschichte auf Instagram zeichnet sich durch eine spezifische gegenwartsbezogene Narrativität aus, »that is focused on the present experiences of users rather than the historical experience and evidence, on the responsive space rather than the historical site, and on short expressions of emotions rather than the narration of historical information.«³² Die Narration kann dabei sowohl durch Themenreihen oder serielles Erzählen auf Accountebene als auch durch Kommentare oder das Teilen von Stories über den eigentlichen Post hinaus erweitert werden. Länge der Beiträge und deren Reflexionsgrad sind dabei auch abhängig vom (vermuteten) Ziel und der Art des Posts. Insgesamt lassen sich sechs Funktionen ausmachen: Selbstdarstellung, Unterhaltung, Werbung, Vermittlung, Erinnerung, Dokumentation und Ausstellung. Erinnernde und dokumentierende Posts sind bereits für Instagram-Beiträge zu NS-Gedenkstätten beobachtet worden. Hier lassen sich eine partizipative Erinnerungskultur sowie eine Verschiebung traditioneller persönlicher Dokumentationsformen wie Tagebuch- oder Gästebucheinträge in ein soziales Medium ausmachen.³³ Posts mit ausstellendem Charakter dokumentieren keine persönlichen Erfahrungen oder Erlebnisse und erinnern

31 Burkhardt, *Geschichte in den Social Media*, S. 560.

32 Lital Henig und Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Witnessing Eva Stories: Media witnessing and self-inscription in social media memory*, in: *New Media & Society* 2020, S. 1–25, hier: S. 21f.

33 Vgl. Groschek, *KZ-Gedenkstätten und Social Media*, S. 106–109.

auch nicht primär an historische Personen oder Ereignisse, sondern präsentieren zum Beispiel gezielt historische Quellen/Objekte. Sie unterscheiden sich von vermittelnden Posts vor allem hinsichtlich ihres Modus und ihrer Komplexität. Vermittelnde Posts klären eher auf, ausstellende präsentieren vorwiegend.

Diskursive Spezifika

Interface	<ul style="list-style-type: none"> - (Teil-)öffentliche und private Reaktionen/Austausch: Kommentare, Direktnachrichten, Stories, Posts - Niedrigschwelliger Zugang zu Diskursen
Formate	<ul style="list-style-type: none"> - Accountübergreifende Erstellung von Posts - (Eingeschränktes) Remixen von Nutzer:inneninhalten in Reels (Fotos, Videos, Sounds und Stories)
Handlungen	<ul style="list-style-type: none"> - (Permanente) Bewertung und Feedback (von Akteur:innen und Inhalten) - Peer-Review (auf Inhaltsebene) - Pluraler Meinungsaustausch

Quelle: Eigene Darstellung der Autorinnen

Auf Ebene des Interface zählte Instagram lange nicht zu den diskursivsten Medien. Reposts von Beiträgen erfordern Screenshots oder Drittanbieter-Apps, eine sichtbare Videoreaktion auf Beiträge (Stitch/Duett) ist erst seit 2022 möglich. Die Kommentarfunktion kann ausgestellt oder wichtige Kommentare angepinnt werden. Das Spektrum diskursiver Auseinandersetzungen reicht von Zustimmung über Richtigstellungen und Counterspeech bis hin zu diskurszersetzenden Praktiken, zum Beispiel in Form von Shitstorms oder Trolling. Gerade Letztere zeigen, dass Communitymanagement und die Verwaltung von Kommentaren eine wichtige Rolle bei der Kuration eines Accounts spielen sollten.

Auf inhaltlicher Ebene deuten Untersuchungen zum Holocaust in Erinnerungskulturen an, dass die diskursiven Potenziale sozialer Medien im Bereich Geschichte häufig nicht ausgeschöpft und auf den Plattformen vor allem etablierte Narrative und Erinnerungsdiskursive reproduziert werden, die oft an

(nationale) Gatekeeper wie Institutionen oder Staaten gebunden sind.³⁴ Hier sind weitere Untersuchungen zu anderen Themenfeldern nötig.

Geschichtsbezogene Produktionsprozesse

Da der Blick auf Spezifika und Inhalte nichts über die (Hinter-)Gründe der Praktiken aussagt, wurde die Untersuchung um eine Befragung von zehn Produzent:innen ergänzt, deren Accounts ein Spektrum geschichtsbezogener Darstellungen, Professionalisierungsgrade und Reichweiten abbilden.³⁵ In einer digitalen Umfrage wurden vor allem Motivation, Ziele und (konkrete) Arbeitsweisen sowie das Verständnis von und Verhältnis zu akademisch-wissenschaftlichem Arbeiten erfragt. Zu den Befragten zählen:

- ein Museum mit Schwerpunkt Sportgeschichte (Institution)
- eine KZ-Gedenkstätte (Institution)
- eine partizipative Online-Ausstellung (Projekt)
- ein themenspezifischer Account: Frauengeschichte (Projekt)
- ein öffentlich-rechtlicher Account (Projekt)
- ein Meme-Account (Projekt)
- ein themenspezifischer Account: Antike (Privatperson mit Funktion)
- ein:e Lehrer:in (Privatperson mit Funktion)
- ein Account, der Familiengeschichte aufarbeitet (Privatperson)
- ein:e Historiker:in mit dem Fokus auf Stadtführungen (Gewerbe)

Das zentrale Interesse der Befragung lag auf den Produktionsprozessen und der Frage, wie die medialen Spezifika ihre Praktiken prägen. Die Befragung zeigt insgesamt, dass der Einfluss der medialen Rahmenbedingungen auf die Darstellbarkeit von Geschichte auf narrativ-ästhetischer Ebene von den Produzent:innen reflektiert und als Herausforderung für die (Re-)Medialisierung von Vergangenheit adressiert wird:

34 Burkhardt, Geschichte in den Social Media.

35 Es wurden insgesamt 13 Accounts kontaktiert. Um uns als Forscherinnen zu schützen, wurden bewusst keine geschichtsrevisionistischen Akteur:innen angesprochen. Außerdem fehlen Privatpersonen, die oft nur singular posten.

»Es ist ein anderes Medium, das anders konsumiert wird und anderen Logiken unterliegt als Bücher und Artikel. Ich werte da nicht. Die Zeichenbegrenzung auf 2.200 Anschläge, die starke visuelle Orientierung und die Algorithmussteuerung, die eine eigene Aufmerksamkeitsökonomie mit sich bringt, bilden Vorgaben, mit denen es kreativ umzugehen gilt, um den Balancegang zwischen Reichweite und inhaltlicher Tiefe zu schaffen. Zudem habe ich die Aufmerksamkeit für einen deutlich kürzeren Zeitraum. Ideal ist, wenn schon das Bild etwas Information herüberbringt.«³⁶

Auffällig ist, dass diese Reflexion allerdings nur selten auf den Accounts sichtbar gemacht wird. Stattdessen verstehen insbesondere Akteur:innen, die als Schwerpunkt des Accounts Vermittlung angeben, Instagram als Bestandteil eines größeren Angebotsnetzwerks, in dem den Rezipient:innen durch Zusatzangebote wie Blogs, YouTube-Videos oder Podcasts vertiefende Einblicke in die Themen geboten werden sollen. Außerdem werden Themen in Reihen ausgeführt oder die Kooperation mit anderen Kanälen gesucht. Die Darstellung auf Instagram soll Interesse an Vergangenheit wecken, Menschen aufklären oder für historische Themen begeistern. Doch auch unterhaltende Angebote kennen ihre Funktion: »Ist für Bildung nicht gut, reicht jedoch zu Unterhaltungszwecken.«³⁷ Darüber hinaus greifen die Befragten auch andere Funktionen und Möglichkeiten von Instagram wie Öffentlichkeitsarbeit oder Netzwerken auf.

Die freie Themenwahl und Präsentation für ein größeres Publikum bietet eine große Motivation, selbst auf der Plattform aktiv zu sein. Instagram wird bewusst als Kommunikations-, Präsentations- und Distributionsmedium verwendet, um Aufmerksamkeit für Themen zu generieren, die aus Sicht der Produzent:innen in der Öffentlichkeit wenig präsent sind oder in gesellschaftlichen Diskursen ausgelassen werden.

Vermittelt werden sollen dabei accountspezifische Themen sowie praxisorientierte (Geschichtsdidaktik) und methodische Inhalte (Recherche). Insbesondere Institutionen geht es dabei auch um diskursive Sichtbarkeit: »Insta (und andere soziale Medien) werden gern auch von antidemokratischen und menschenfeindlichen Gruppen zur Verbreitung ihres Contents genutzt. Wir wollen ihnen dieses Feld nicht überlassen.«³⁸ Gleich mehrere Accounts folgen

36 Produzent:innen-ID 10.

37 Produzent:innen-ID 18.

38 Produzent:innen-ID 8. Vgl. Groschek, KZ-Gedenkstätten und Social Media, S. 112.

der Forderung Angela Siebolds, »Historiker*innen sollten sich der Verantwortung stellen, aber auch der Chance bewusstwerden, auf Basis ihrer beruflichen Qualifikation auf die gesellschaftliche Fragmentierung und Radikalisierung in unserer Zeit Einfluss zu nehmen.«³⁹ Auffällig ist, dass dies oft erst aufgrund der Erfahrungen auf der Plattform geschieht:

»Ich würde sagen, dass mein Account insgesamt auch politischer und theoretischer geworden ist.«⁴⁰

»Die Wichtigkeit der historischen Einordnung aktueller Geschehnisse wurde mir bewusst.«⁴¹

In Anbetracht breiter Publika wird neben sachlicher Richtigkeit Wert auf Verständlichkeit sowie zielgruppengerechte Sprache gelegt. Auch wenn mehrheitlich von einer dezidiert emotionalisierenden Darstellung Abstand genommen wird, wird insbesondere eine persönliche Erzählweise und Perspektive als Möglichkeit wahrgenommen, komplexe historische Sachverhalte für die gewählte(n) Zielgruppe(n) greifbarer zu machen.⁴² Die Produzent:innen sehen hier einen deutlichen Unterschied zu klassischen akademischen Produkten, denen der Eindruck einer eher objektiven Instanz anhaftet – die aber nur wenige Menschen erreicht. Die grundsätzliche Perspektivgebundenheit von Historiker:innen wird dabei nicht reflektiert.

Es ist nur bedingt sinnvoll, die Posts an wissenschaftlichen Standards zu messen, da ihnen, wie gezeigt, andere Mechanismen zugrunde liegen. Dennoch muss reflektiert werden, dass die Untersuchung »aus rein wissenschaftlichen Maßstäben heraus erfolgt.«⁴³ Sie sind gewissermaßen die Vergleichsgröße, zu denen andere Formen in Beziehung gesetzt werden. Auf

39 Angela Siebold, *Forschung – Lehre – Bildung! Zur gesellschaftlichen Verantwortung der Geschichtswissenschaft*, in: Cord Arendes et al. (Hg.), *Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Interventionen zu aktuellen Debatten*, Berlin und Boston 2020, S. 37–46, hier: S. 38.

40 Produzent:innen-ID 16.

41 Produzent:innen-ID 15.

42 Produzent:innen-ID 13.

43 Judith Uebing, *Geschichte in 10 Minuten – Wie geht das? Ein Vorschlag zur Analyse von historischen Erklärvideos auf der Plattform YouTube*, in: Christian Bunnenberg und Nils Steffen (Hg.), *Geschichte auf YouTube (= Medien der Geschichte, Band 1)*, Berlin 2019, S. 71–96, hier: S. 89.

Ebene der Produzent:innen zeigt sich, dass diese bei der eigentlichen Erarbeitung von Posts durchaus auf wissenschaftliche Praktiken des Recherchierens, der Interpretation von Quellen und der Versprachlichung zurückgreifen. In welchem Maße dies passiert, ist abhängig vom Ziel der Beiträge. Während Accounts, die eher Werbung oder Vernetzung zum Ziel haben, deutlich machen, dass »manche Posts [...] gar nichts mit akademischer Geschichtsschreibung zu tun«⁴⁴ haben, verweisen insbesondere vermittelnde Accounts auf die Notwendigkeit wissenschaftlicher Literatur, benennen Forschungslücken und schätzen die eigene Arbeitsweise als wissenschaftlich oder wissenschaftsnah ein. Der Vermittlungsanspruch wird mit einer kritischen Auseinandersetzung mit den thematischen Gegenständen verknüpft. Gerade Faktizität ist von erheblicher Relevanz für die Befragten. Die Produzent:innen basieren ihre Beiträge auf teils umfangreichen Recherchen, sowohl in den ihnen zur Verfügung stehenden privaten und institutionellen Archiven als auch in Fachliteratur oder Internetquellen – wenngleich die Rechercheprozesse mitunter oberflächlicher oder zeitlich limitierter ablaufen. Auch ob und wie Quellen innerhalb der Posts referenziert werden oder quellenkritisch gearbeitet wird, ist abhängig vom jeweiligen Accountziel:

»Außerdem ist mir wichtig, dass Follower:innen das, was geschrieben wird, nicht als absolut hinnehmen und hinterfragen. Deshalb versuche ich, Disclaimer zu machen und auf Referenzen und Quellen hinzuweisen, um Aussagen zu untermauern.«⁴⁵

»Ich gebe nicht immer die verwendete/weiterführende Literatur an, weil ich glaube, dass das für viele Follower nicht relevant ist. Habe aber schon darüber nachgedacht, darauf in Zukunft mehr Wert zu legen, um den wissenschaftlichen Anspruch zu unterstreichen.«⁴⁶

Quellenmaterial kann sowohl als Grundlage für die narrative Erzählung auf Textebene dienen oder als visuelles Element für den Post. Dabei hängt die Themenwahl auch von den verfügbaren Bildquellen ab: »Gibt es keine Bilder, die das Thema veranschaulichen, können wir es schlimmstenfalls nicht

44 Produzent:innen-ID 8.

45 Produzent:innen-ID 11.

46 Produzent:innen-ID 12.

umsetzen.«⁴⁷ Hier verdeutlicht sich die Abhängigkeit der Erzählung von den medialen Rahmenbedingungen.

Eine Gemeinsamkeit aller Befragten ist, dass sie Unterschiede zur akademischen Geschichtsschreibung ausmachen, da sich Form und Anliegen der Produkte teilweise erheblich unterscheiden:

»Sie sind weniger komplex, dafür aber für eine andere Zielgruppe interessant. [...] Klassische akademische Produkte erschließen aus meiner Perspektive diese Zielgruppen eher nicht.«⁴⁸

»Ein kommunikativer Ansatz, der Follower:innen ermutigt, sich zu beteiligen [...]. Niemand soll das Gefühl haben, nicht genug zu wissen, um etwas sagen zu dürfen.«⁴⁹

»Vermittlung von persönlichen Zugängen zu Geschichte und Erinnerung von jungen Menschen für junge Menschen.«⁵⁰

»Wir wollen keine ›neuen Erkenntnisse‹ generieren, sondern Vorhandenes aufbereiten.«⁵¹

Die Aussagen der Produzent:innen verweisen auf zwei zentrale Merkmale geschichtsbezogener Instagram-Beiträge: ihre partizipativen und diskursiven Potenziale sowie eine narrativ-deskriptive Repräsentation von Vergangenheit, bei der bereits erforschte Themen medial aufbereitet werden.

Die Arbeits- und Produktionsweisen der Produzent:innen orientieren sich dabei an wissenschaftlicher oder journalistischer Sorgfalt – oder haben gezielt reine Unterhaltung oder Werbung zum Ziel. Akteur:innen reflektieren die plattformbedingten Spezifika, die sie bei der Ausgestaltung der Produkte sowie deren Publikation und Distribution beeinflussen. Das gilt insbesondere für Projektakteur:innen oder Privatpersonen mit Funktion, die sich durchaus reflektiert mit Geschichte auseinandersetzen und Erzählungen zudem post-übergreifend in den Gesamtaccount einbetten.

47 Produzent:innen-ID 15. Gerade nicht institutionelle Akteur:innen sind auf lizenzfreie Bilder angewiesen und können nicht auf hauseigene Bestände zurückgreifen.

48 Produzent:innen-ID 16.

49 Produzent:innen-ID 10.

50 Produzent:innen-ID 9.

51 Produzent:innen-ID 8.

Basierend auf den Einblicken in die Arbeit der Produzent:innen sei die These vertreten, dass sich auf Instagram vor allem die Formate historischer Erzählungen ändern, aber – abhängig vom Postzweck – nicht unbedingt der Anspruch an diese. #InstaHistories präsentieren Geschichte für vorwiegend nicht akademische Zielpublika, die in ihrem potenziellen Vorwissen, Interessen, Nutzungsverhalten und medialen Erwartungen mitgedacht werden. Hierfür benötigten die Produzent:innen neben Kenntnissen zu Rezeptionsverhalten und Trends vor allem medientechnische Kompetenzen wie Videoproduktion und Fotobearbeitung. Sie produzieren in erster Linie nicht unbedingt für einen Selbstzweck, sondern auch für die Communities. Diese fungieren hierbei als nötiges Korrektiv und sind dadurch Teil eines Review-Prozesses, dem die Produzent:innen überwiegend nicht unterliegen. Eine Ausnahme stellen hier institutionelle und professionelle Accounts dar, die zudem externen Produktionszwängen unterworfen sind.

Nicht nur in Ermangelung einer plattformeigenen Qualitätssicherung sollten (geschichtsbezogene) Social-Media-Inhalte dennoch immer kritisch rezipiert und reflektiert werden. Auch wenn die Stichprobe vor allem wissenschaftsnahe Accounts abbildet und auch in der Inhaltsanalyse nur selten diskursersetzende Beiträge identifiziert werden konnten, ist unbestritten, dass die Diversifizierung von Themen und Akteur:innen auch zu revisionistischen und wissenschaftsfeindlichen Beiträgen führt. Abschließend soll deshalb versucht werden, das Spektrum geschichtsbezogener Auseinandersetzungen in einer Typologie zu bündeln.

#InstaHistories - Eine Typologie

Bisher sind in Bezug auf geschichtsbezogene Praktiken in sozialen Medien vor allem drei Typen vorgeschlagen worden: Unterhaltungshistoriografie, Historisch-Politische Bildung und Geschichtswissenschaft.⁵² Basierend auf den empirischen Einblicken schlagen wir eine Erweiterung dieses Spektrums vor. Insgesamt lassen sich in den inhaltsanalytisch betrachteten Beiträgen und

52 Vgl. Sina Metz, »Die Rezeption von Geschichte ist eben gerade nicht eindeutig«, in: Wissenschaftskommunikation.de vom 21.03.2022. Online unter: <https://www.wissenschaftskommunikation.de/die-rezeption-von-geschichte-ist-eben-gerade-nicht-eindeutig-56255/>.

der Befragung sechs Idealtypen⁵³ geschichtsbezogener Instagram-Formate mit jeweils dominanten Praktiken identifizieren:

- Alltagshistoriografie
- Unterhaltungshistoriografie
- Historisch-Politische Bildung
- Wissenschaft
- Geschichtsverzerrung
- Öffentlichkeitsarbeit

Die dominante Praktik der Alltagshistoriografie ist *Dokumentieren*. Nutzer:innen teilen hier vor allem als Teil alltäglicher Medienpraktiken ihre persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse am historischen Ort, der unterschiedlich stark in die Narration der Beiträge einbezogen wird. *Unterhalten* steht im Fokus der Unterhaltungshistoriografie, weshalb hier deutlich seltener Referenzierungen oder ausführliche Reflexionen zu finden sind. Demgegenüber steht bei Historisch-Politischer Bildung *Vermitteln* im Vordergrund, allerdings häufig noch in einem abgeschlossenen narrativen Modus. Die Brechung linearer Erzählungen durch Herstellung von Transparenz, Thematisierung von Prozessen und Ambiguitäten findet sich stärker beim Typ Wissenschaft, bei dem das *Erklären* im Vordergrund steht. Beim Typ Geschichtsverzerrung versuchen Akteur:innen hingegen, Geschichte für ihre Zwecke zu *instrumentalisieren*. Öffentlichkeitsarbeit widmet sich schlussendlich vor allem dem *Informieren* oder *Werben*, wobei hier sowohl kommerzielle als auch institutionelle Angebote zu finden sind. Die beiden wohl auch in der analogen Geschichtskultur dominanten Praktiken *Erinnern* und *Ausstellen* sind nicht eindeutig einem Typ zuzuordnen, sondern finden sich übergreifend wieder. Die jeweiligen Modi und Ziele bestimmen dabei in großem Maße die Form der Darstellung – und sollten auch Auswirkungen auf die akademischen Maßstäbe haben, mit denen die jeweiligen Praktiken analysiert werden. Zentral geht es darum, die medienspezifischen »Logiken der Wissensvermittlung (nicht Wissenschaftsvermittlung)« und deren »Eigen-Sinn«⁵⁴ nicht aus dem Blick zu verlieren und

53 In Anlehnung an Christine Lohmeier, Christian Schwarzenegger und Maria Schreiber, die 2020 explorativ eine erste Typologie zu historischen Figuren auf Instagram vorgelegt haben, sei darauf verwiesen, dass diese »selten in Reinform existieren, aber die verdichtete Form bestimmter Merkmale verkörpern.« Dies., *Instamemories*, S. 55.

54 Uebing, *Geschichte in 10 Minuten*, S. 89.

einer Defizitanalyse zu entgehen. Mit dem Beitrag soll hierfür eine erste theoretisch-empirische Grundlage geschaffen werden. Weiterführend müssen die erarbeiteten Typen bei der Analyse konkreter Fallbeispiele gegengeprüft werden. Dabei soll abschließend vor allem dafür plädiert werden, in Zukunft die jeweiligen Medienlogiken der Formate stärker zu berücksichtigen und danach zu fragen, wie sich diese auf die Produktion, Repräsentation, Distribution, Exhibition oder Rezeption von Geschichte auswirken.⁵⁵

55 Vgl. Bunnenberg/Logge/Steffen, *SocialMediaHistory*, S. 272.

Konstruktion und Offenheit – Comic-Geschichtsschreibung in Kanada

Charlotte A. Lerg

...no way to get comfortable –
narratively¹

Für eine vergleichende Studie zu Praktiken der Geschichtsschreibung erweisen sich Comics in mehrfacher Hinsicht als besonders geeignet: Zum einen können sie sowohl Vermittlungsmedium als auch Dokumentationsmedium sein oder gar beides gleichzeitig; zum anderen ermöglichen sie durch die ihnen eigene Komposition aus Text- und Bildelementen, simultan zum historischen Inhalt, eine Reflexion über zentrale Schritte des Geschichtes-Schreibens und Geschichte-Abbildens. Das Reizvolle daran, Comics aus dieser vergleichenden Perspektive heraus zu analysieren, liegt in den augenscheinlichen Widersprüchlichkeiten, etwa zwischen der Geschichte des Formats als massenmediales Unterhaltungsprodukt und den oft besonders herausfordernden, zum Teil sogar traumatischen Themen, denen sich Comic-Geschichte häufig widmet, oder in der angenommenen Einfachheit der Bildgeschichten, die bei genauer Betrachtung einen hohen Grad an Komplexität aufweisen. Beispiele für dieses Potenzial sind etwa die Sequenzierung von einzelnen historischen Referenzpunkten zu einem Narrativ oder der Umgang mit komplexer, nicht linearer Temporalität sowie die aktive Beteiligung der Rezipient:innen am inhaltlichen Konstruktionsprozess. Das Spannungsverhältnis zwischen Konstruktion, Fakt und Fiktion, mit dem die Geschichts-

1 Jorge Santos über Ho Che Andersons King (1993) im Interview mit Frederick Luis Aldama – Jorge Santos Talks: Civil Rights, Brown, Black, & Indigenous Nonfiction Comics, in: YouTube-Kanal Professor LatinX vom 16.04.2020, 00:19:21. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=b7pRdXpqEHg&t=2s> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

wissenschaft in jeder Medienform umzugehen hat, erhält im Comic eine besondere Dynamik: Zum einen bleibt durch die Offenheit der Komposition mehr Interpretationsraum für Leser:innen; zum anderen wird ihnen jedoch zugleich immer wieder der Konstituierungsprozess der Geschichte vor Augen geführt. Die Entwicklung von visuellen Zitationsmöglichkeiten und die Integration visueller Primärquellen sowie von Elementen des wissenschaftlichen Paratextes, etwa Fußnoten oder Literaturverweise, verdeutlichen, dass Comic-Geschichtsschreibung eigene Praktiken einsetzt, die sich zwar klar am Rahmen der akademischen Geschichtsschreibung orientieren, zugleich aber medienformspezifische Effekte erzielen, die über den Inhalt hinausweisen.

Aufgrund der Vielfältigkeit der Erzählebenen verwischt bei der Geschichtsschreibung im Medium Comic zuweilen die Grenze zwischen Dokumentation und Vermittlung. In der Geschichtsdidaktik und Erinnerungskultur haben Comics daher schon länger einen festen Platz.² Durch das Ineinandergreifen von Inhalt und Methode öffnen sie nicht zuletzt potenziell Wege zu partizipativen Formen von historischem Wissen und einer stärkeren Vernetzung von akademischer und öffentlicher Vergangenheitsbetrachtung.

Die Fallbeispiele für die folgende Analyse stammen überwiegend aus dem kanadischen Kontext, vereinzelt ergänzt durch Publikationen aus den USA. Viele der Argumente ließen sich durchaus auch anhand europäischer Beispiele zeigen. In Kanada aber trifft eine florierende Comic- und Graphic-Novel-Szene auf eine sehr ausprägte und schon früh professionalisierte Public-History-Kultur.³ Sowohl die Praktiken der Geschichtsschreibung betreffend als auch mit Blick auf die Comic-Traditionen bietet Kanada außerdem eine interessante Perspektive, weil hier anglophone und frankophone Einflüsse ineinandergreifen. Selbst die akademische Geschichtsschreibung war lange von fragmen-

2 Vgl. z.B. Sylvia Kesper-Biermann, *Laboratorium der Erinnerungsbilder. Der Erste Weltkrieg im Geschichtsscomic*, in: Christine Gundermann, Wolfgang Hasberg und Holger Thünemann (Hg.), *Geschichte in der Öffentlichkeit. Konzepte – Analysen – Dialoge*, Berlin u.a. 2019, S. 115–149.

3 Vgl. Dirk Hoerder, *To Know Our Many Selves. From the Study of Canada to Canadian Studies*, Edmonton 2005; Frits Pannekoek, *Who Matters? Public History and the Invention of the Canadian Past*, in: *Acadiensis* 24 (2), 2000, S. 205–217; Victoria Kannen und Neil Shyminsky, *The Spaces and Places of Canadian Popular Culture*, Toronto 2019; Dominick Grace und Eric Hoffman, *The Canadian Alternative: Cartoonists, Comics, and Graphic Novels*, Jackson 2017.

tierten geografischen, sozialen und historiografischen Traditionen geprägt.⁴ Nicht zuletzt bieten die indigenen Kulturen (First Nations, Inuit und Métis) in der Comic-Landschaft eine kanadische Besonderheit, die zusätzliche Perspektiven eröffnet und noch einmal ein anderes Licht auf das Vergleichen unterschiedlicher Praktiken der Geschichtsschreibung wirft.⁵

Die Funktionsweise von Comics in der Historiografie wird anhand zentraler Praxisfelder untersucht:

- Als didaktisches Medium gehören sie zum Repertoire der pädagogischen Inhaltsaufbereitung und sind zugleich für den geschichtspolitischen Diskurs in der Öffentlichkeit unabdingbar.
- Durch Visualisierung erhalten konstituierende Praktiken der Geschichtswissenschaft (Quellenarbeit, Narrativgestaltung und Forschungsdokumentation) eine Prominenz, die die Leser:innen dazu einlädt, auf der Metaebene über historiografische Prozesse zu reflektieren.
- Comic-Formate bieten außerdem die unmittelbare Zugänglichkeit und informelle Freiheit, um jenseits etablierter Strukturen und professionalisierter Praktiken historische Narrative zu gestalten. Angesichts der Tatsache, dass aktive Beteiligung an der dominanten Geschichtskultur eng mit politischer Teilhabe verknüpft ist, sind Comics auch ein interessantes Medium für die sogenannte Geschichte von unten.⁶

Es kann und soll hier allerdings nicht darum gehen, Comics als Ersatz oder Alternative zur traditionellen akademischen Geschichtsschreibung oder als zu präferierendes Public-History-Medium in Position zu bringen. Vielmehr gilt es, die Praktiken der Comic-Gestaltung mit den Praktiken der Geschichtsschreibung produktiv in Bezug zu setzen.

4 Vgl. Carl Berger, *The Writing of Canadian History. Aspects of English-Canadian Historical Writing since 1900*, Toronto 1986; Serge Gagnon, *Quebec and Its Historians. The Twentieth Century*, Montreal 1985; Donald Wright, *The Professionalization of History in English Canada*, Toronto 2005.

5 Sarah Henzi, *A Necessary Antidote: Graphic Novels, Comics, and Indigenous Writing*, in: *The Canadian Review of Comparative Literature* 43 (1), 2016, S. 23–38.

6 E.P. Thompson, *History from Below*, in: *Times Literary Supplement*, *New Ways in History* (07.04.1966), S. 279–280.

Vom Paria zum Pulitzer-Preis – Überlegungen zum Comic-Format

Historische Narrative in Comic-Form sind keine Seltenheit mehr. Lange haben sie vor allem die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft erhalten, doch gerade mit dem Aufschwung in Studien zur Public History sind sie zusehends auch in das Interessenfeld der Geschichtswissenschaft gerückt.⁷ Wie auch bei der Arbeit mit anderen sogenannten popkulturellen Quellen treffen jene, die sich mit Comics beschäftigen, trotzdem noch immer zuweilen auf Skepsis. Das Medium scheint sich eben gerade nicht zur akkuraten Kommunikation akademischer Inhalte zu eignen, gilt es doch vielen als unterhaltende Massenware, simplifizierend und konsumorientiert – leichte Kost für Kindsköpfe und solche, die es gern blieben.⁸ Dies mag in einschlägigen Zeichenstilen, in den gelegentlich hyperbolischen Narrativen, vor allem aber in der Geschichte des Mediums begründet liegen. Die oft vorschnell angenommenen Makel basieren nicht nur auf einer sehr eingeschränkten Auswahl von Comic-Beispielen, sondern sind noch dazu von längst zu historisierenden Werturteilen beeinflusst. Die sogenannte Moral Panic⁹ während der 1950er und 1960er Jahre, die Comics zur Wurzel allen gesellschaftlichen Übels stilisierte, ist inzwischen anhand der

-
- 7 Als eine der frühesten Auseinandersetzungen mit der Thematik gilt Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson 1989. Zu neueren Überlegungen vgl. z.B. Ofer Ashkenazi und Jakob Dittmar, *Comics as Historiography*, in: *ImageText, Interdisciplinary Comics Studies* 11 (1), 2019; Annessa Ann Babic (Hg.), *Comics as History, Comics as Literature. Roles of the Comic Book in Scholarship, Society, and Entertainment*, Cranbury 2013. Speziell für den deutschsprachigen Kontext vgl. z.B. Oliver Näpel und Thomas Dahms, *Comics*, in: Felix Hinz und Andreas Körber (Hg.), *Geschichtskultur – Public History – Angewandte Geschichte. Geschichte in der Gesellschaft. Medien, Praxen, Funktionen*, Göttingen 2020, S. 138–166; Christine Gundermann, *Geschichtskultur in Sprechblasen: Comics in der politisch-historischen Bildung*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 33–34, 2014, S. 24–29.
- 8 Vgl. Barbara Korte und Sylvia Paletschek, *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009.
- 9 Das Konzept der Moral Panic geht zurück auf die Untersuchung des Psychologen Stanley Cohen *Folk Devils and Moral Panics* (1972), in der er anhand der britischen Musikszene der 1960er Jahre darlegt, wie kulturelle und politische Phänomene gesellschaftliche Übersprungshandlungen und panische Gegenreaktionen hervorrufen können, die übernatürlichen Bedrohungsszenarien der Frühen Neuzeit ähneln. Vgl. dazu z.B. Erich Goode und Nachman Ben-Yehuda, *Moral Panics: The Social Construction of Deviance*, Oxford 2010.

sozialen und politischen Verhältnisse dieser Zeit in den USA analysiert.¹⁰ In Deutschland wurden die einschlägigen amerikanischen Publikationen dieser Gegenbewegung, allen voran das inzwischen geradezu notorische Buch *Seduction of the Innocent* Fredric Werthams (1956),¹¹ in jenen Jahren ebenfalls rezipiert und mischten sich noch dazu mit antiamerikanischen Strömungen und Argumenten kulturkritischer Tradition.¹² Auf diesem Nährboden hielten sich auch die Sorgen von Eltern und Pädagog:innen, die mahnten, Comic-Lektüre beinträchtigte die intellektuelle Entwicklung bei Kindern. *Der Spiegel* veröffentlichte im April 1968 eine Art Bestandsaufnahme zum Thema »Comics und Kultur«. Die »Bildgeschichten« wurden hier in einem Atemzug mit »Kaugummi, Coca-Cola und Pop-Corn« genannt und waren damit klar Teil der Amerikanisierung; allerdings, so stellte der Artikel fest, bezeichneten sich inzwischen »50 % aller Beamten« in Europa als »Comics-Konsumenten«. In ironischem Ton imaginierte der anonyme Autor des Artikels die Anfänge einer »Comicologie«, hob dann den Zeigefinger und erinnerte daran, dass die Londoner *Times* erst zwei Jahre zuvor (1966) Comics zur »Literatur der Analphabeten« erklärt habe.¹³ Dennoch begannen sich auch Gegenstimmen zu Wort zu melden. In einer der frühesten Publikationen der Bundeszentrale für politische Bildung zum Medium Comics ca. Mitte der 1970er Jahre forderte die Germanistin Jutta Wermke eine »empirische Erforschung der Comic-Lektüre« und prangerte

10 Bradford Wright, *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore und London 2001, darin bes. Kapitel 4 »Youth Crisis«, S. 86–108.

11 Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, Mattituck 1956. Inzwischen werden Wertham und seine Arbeit differenzierter beurteilt. Während es außer Frage steht, dass er in seinen Forschungen zu Comics Ergebnisse manipulierte und unverhältnismäßige Schlüsse zog, ist in der jüngeren Forschung sein Engagement gegen rassistische Paradigmen in der Psychologie stärker in den Vordergrund getreten. Vgl. dazu z.B. Dennis Doyle, »We Didn't Know You Were a Negro«: Fredric Wertham and the Ironies of Race, Comic Books, and Juvenile Delinquency in the 1950s, in: *Journal of Social History* 52 (1), 2018, S. 153–179.

12 Zur Geschichte der Comic-Rezeption in Deutschland vgl. z.B. Christina Holz, *Comics – ihre Entwicklung und Bedeutung*, München 1980; Bernd Dolle-Weinkauff, *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim und Basel 1990; Dietrich Grünewald, *Zwischen Schund und Kunst: Comics in den 70er Jahren*, in: Eckart Sackmann (Hg.), *Deutsche Comicforschung 2010*, Hildesheim 2009, S. 132–143; Stephan Ditschke und Katharina Kroucheva, *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums, Kultur- und Medientheorie*, Bielefeld 2009.

13 »Pow, Wap, Bang«, in: *Der Spiegel* 18 (28.04.1968).

an, dass Ärzte gar »Neurosen und Schlafstörungen« auf die angeblich »hektischen« und »wirren« Bildfolgen« zurückführten, obgleich es nicht einmal konkrete Beweise für »Lesestörungen« gebe.¹⁴

Für die kulturkritischen (Forschungs-)Debatten im Kontext einer Kritik an kommerzieller Massenware und die dadurch oft leichtfertig abgeurteilte Popkultur im Allgemeinen scheinen Comics das Beispielmedium par excellence. An ihnen lässt sich der Reigen um die sogenannte U- und E-Unterhaltung geradezu lehrbuchhaft nachvollziehen – ebenso aber auch ein gradueller Weg in den Kanon und die damit verbundene Akademisierung der Beschäftigung mit der Materie, sowohl als Quelle wie auch als Vermittlungsmedium.¹⁵

Für die Comics-Geschichte können die späten 1980er und frühen 1990er Jahre in mehrfacher Hinsicht als Wendepunkt gelten. In den Literatur- und Kunstwissenschaften etablierte sich der Begriff der Graphic Novel, um sich von dem gewissermaßen belasteten Comics-Begriff zu distanzieren und zu signalisieren, dass es sich um künstlerisch ernst zu nehmende und narrativ anspruchsvolle Publikationen handelte.¹⁶ Einer unvoreingenommenen Einschätzung von Inhalten und Darstellungsmöglichkeiten schien das Image der suspekten Medienform noch immer im Wege zu stehen. Es ging folglich darum zu beweisen, dass etwa der Vorwurf banaler Oberflächlichkeit fehl am Platze war. Das Medium sollte nicht länger die Botschaft sein.

Die verschiedenen Elemente in der Genese des Graphic-Novel-Konzepts lassen sich unterschiedlich gewichten. Als entscheidende Einflüsse sind jedoch zum einen der Durchbruch der Comix-(Sub-)Kultur¹⁷ in den Mainstream

-
- 14 Jutta Wermke, Der »tiefe Sinn« in den Comics. Comics im Kreuzfeuer der Kritik, in: Dieter Golombek und Reinhold Lehmann (Hg.), *Massenmedium Comics*, Bundeszentrale für politische Bildung o.J., Bonn und Freiburg 1976, S. 9–13, hier: S. 10.
- 15 Vgl. Ian Gordon, *Comic Studies in America. The Making of a Field of Scholarship*, in: Frederick Luis Aldama (Hg.), *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*, Oxford 2020, S. 631–641; Greg Smith et al., *Surveying the World of Contemporary Comics Scholarship: A Conversation*, in: *Cinema Journal* 50 (3), 2011, S. 135–147.
- 16 Art Spiegelman hält den Drang, Comics in einen gewissermaßen respektablen Rahmen zwängen zu wollen, für problematisch. Er kritisiert den Begriff »Graphic Novel«, weil dieser eine alte Hierarchie bediene. Was seine eigenen Werke betrifft, die gemeinhin als Graphic Novels bezeichnet werden, spricht er gar von einem »Faustian deal« – um im Druck zu bleiben, müsse er sich einem dominanten Kulturverständnis anpassen; in: W.J.T. Mitchell und Art Spiegelman, *What the %\$#! Happened to Comics?*, in: *Critical Inquiry* 40 (3), 2014, S. 20–35, hier: S. 24.
- 17 Die Schreibweise mit der Endung auf x verweist auf die Kultur der Underground-Comic-Szene, die sich gegen den kommerzialisierten Mainstream richtete und deren

zu nennen, etwa ab den 1980er Jahren, zum anderen aber auch eine Internationalisierung des zuvor stark auf die USA konzentrierten Blicks. In der kontinentaleuropäischen, vor allem frankophonen, Comic-Szene sowie bei japanischen Mangas waren beispielsweise nicht das 32-seitige Heft, sondern das Album oder Buch die gängigen Publikationsformate.¹⁸ Comix-Künstler:innen wie Robert Crumb, Trina Robbins oder etwa später Art Spiegelman veränderten außerdem das Konzept von Autor:innenschaft für Comics. Selbst wenn es schon früher prominente Zeichner und sehr vereinzelt prominente Zeichnerinnen gegeben hatte, entstanden frühe Comic-Hefte oft noch in aufgabenbasierten Arbeitsprozessen, bei denen sich die Beiträge Einzelner kaum identifizieren ließen. Jetzt gab es Künstler:innen, die selbst zeichneten und schrieben oder in festen Teams arbeiteten, erkennbare Stile pflegten und neue Themen in Angriff nahmen. Spätestens mit der Comix-Subkultur und dann den Graphic Novels wurde damit auch das Zielpublikum endgültig erwachsen.¹⁹

Die Inhalte von Graphic Novels waren nicht ausschließlich fiktional. Zahlreiche (auto-)biografische Erzählungen, wie etwa *Stuck Rubber Baby* von Howard Cruse (1995)²⁰ oder *Fun Home* von Alison Bechdel (2007),²¹ erschienen in Graphic-Novel-Form.²² Art Spielmans *Maus*,²³ heute eine der berühmtesten Graphic Novels mit historischem (und zum Teil autobiografischem)

-
- Künstler:innen sehr explizit Tabuthemen (*x-rated topics*) wie beispielsweise Sex und Drogenkonsum verhandelten und sich klar gesellschaftskritisch positionierten. Vgl. Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson 2005, darin bes. Kapitel 1 »Comix, Comic Shops, and the Rise of Alternative Comics, post 1968«, S. 3–31.
- 18 Vgl. Daniel Stein und Jan-Noël Thon, *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin und Boston 2013; Paul Lopes, *Demanding Respect. The Evolution of the American Comic Book*, Philadelphia 2009.
- 19 Vgl. Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson 2005.
- 20 Howard Cruse, *Stuck Rubber Baby 25th Anniversary Edition, First Second*, New York 2020.
- 21 Alison Bechdel, *Fun Home: A Family Tragicomic*, New York 2007.
- 22 Zu Praktiken des Life-Writing in Comic-Form speziell im kanadischen Kontext vgl. z. B. Candida Rifkind und Linda Warley, *Canadian Graphic: Picturing Life Narratives*, Waterloo 2016.
- 23 Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale. My Father Bleeds History and Here My Troubles Began*, New York 1997.

Inhalt, wurde sowohl gefeiert als auch heiß diskutiert.²⁴ Bevor *Maus* als Buch herauskam, erschien es zwischen 1981 und 1990 in serialisierter Form. Die Entscheidung des Autors, in seinem Comic über den Holocaust jüdische Menschen als Mäuse und Nazis als Katzen zu zeichnen, war nicht unumstritten, doch zugleich wurde *Maus* das erste Comic, das einen Pulitzer-Preis erhielt – 1992 in der Kategorie »Special Citations«. Diese Einordnung ist üblicherweise für Werke vorgesehen, die sich keiner anderen Sparte klar zurechnen lassen. Eigentlich wäre es korrekt, Comics und Graphic Novels als Medienform zu bezeichnen, die – wie andere Medienformen auch – in unterschiedlichen Genre-Ausformungen auftreten kann; und doch bleibt es schwierig, Form und Funktion klar zu trennen.²⁵ Wahrgenommen wird nach wie vor erst die Comic-Form und dann folgt (vielleicht) der Versuch einer inhaltlichen Kategorisierung: Ist es Literatur, Journalismus, Geschichte oder etwas ganz anderes? Für die Geschichtsschreibung bietet dies Chancen und Herausforderungen zugleich.

Keine Held:innenerzählungen?

Mit dem Aufkommen der Graphic Novels breitete sich auch die didaktische Nutzung von Comic-Erzählungen weiter aus – eine Tendenz, die nach wie vor anhält. Das Zielpublikum blieb dabei weiterhin vor allem ein jugendliches. Schüler:innen sollten etwa historische oder literarische Inhalte schmackhaft gemacht werden. Die der Comic-Form nicht inhärente, nach wie vor aber mit ihr assoziierte Held:innenerzählung bleibt dabei oft präsent. Vorläufer dieser Nutzung von Comics gab es bereits in den 1940er Jahren. Während des sogenannten Golden Age of Comics in den USA hatte das Parents Magazine Institute versucht, mit der *Real-Heroes*-Serie die Lebensgeschichten führender Persönlichkeiten der Alliierten und die Kriegsanstrengungen an der Heimatfront zu vermitteln. Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill, aber auch Chiang Kai-shek erhielten ihre eigenen Hefte.²⁶ Fraglos hatten

24 Vgl. Joshua Brown, Review Essay: Of Mice and Memory, in: *The Oral History Review* 16 (1), 1988, S. 91–109; Hillary Chute, *Maus Now*, New York 2023; Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn und Markus Streb, *Beyond MAUS: The Legacy of Holocaust Comics*, Göttingen 2021.

25 Vgl. W.J.T. Mitchell, *Comics as Media*, in: *Critical Inquiry* 40 (3), 2014, S. 255–265.

26 Jean-Paul Gabilliet, *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*, Jackson 2013, S. 27.

diese Publikationen ein klar propagandistisches Anliegen. Diese Verknüpfung überrascht wenig, wenn man bedenkt, wie stark Comic-Held:innen, gerade die US-Superheld:innen der 1930er und 1940er Jahre, als moralische Projektionsfiguren in einer einfachen Welt aus Gut und Böse konzipiert waren.²⁷ Vergleichbare Beispiele fanden sich auch in Kanada. *Nelvana of the Northern Lights* war nicht nur die erste, zumindest anteilig indigene Superheldinnenfigur, sondern feierte auch wenige Monate vor *Wonder Woman* ihr Debüt und kann damit sogar als erste weibliche Superheldin der nordamerikanischen Comic-Landschaft gelten.²⁸ *Johnny Canuck* ähnelte in vielerlei Hinsicht seinem US-amerikanischen Vorbild *Captain America*, trug jedoch nicht ein vom Star-Spangled Banner inspiriertes Kostüm, sondern das Ahornblatt auf der Brust, obgleich dies zu jener Zeit noch nicht einmal auf der Nationalflagge abgebildet war.²⁹ Nicht zuletzt diese enge Bindung von Comics an die Kriegspropaganda im Zweiten Weltkrieg und die darin implizite Macht zu verführen (gerade die Jugend) spielten auch in der überspitzten Nachkriegskritik am Medium eine entscheidende Rolle. Die Übermensch-Ästhetik vor allem vieler männlicher Superhelden tat gerade im kulturkritischen Diskurs in Deutschland ihr Übriges.

Andere Golden-Age-Publikationen hingegen waren der späteren didaktischen Nutzung durchaus vergleichbar. Zwischen 1942 und 1954 lagen den *Wonder-Woman*-Heften Comic-Biografien berühmter Frauen wie Marie Curie, Amelia Earhart, Sojourner Truth oder Jane Addams bei. *Wonder Woman* selbst ist klar den Superheld:innenfiguren der Kriegszeit zuzuordnen und einige der portraitierten Frauen gehörten ebenfalls eindeutig zum Propaganda-Kanon, wie etwa Edith Cavell oder Jeanne d'Arc. Die überwiegende Mehrheit dieser Comic-Beilagen unter dem Titel *Wonder Women of History* aber erfüllte eine

27 Vgl. Alex Romagnoli und Gian Pagnucci, *Enter the Superheroes. American Values, Culture, and the Canon of Superhero Literature*, Lanham 2013; Cord A. Scott, *Comics and Conflict. Patriotism and Propaganda from WWII through Operation Iraqi Freedom*, Annapolis 2014; Mia Sostaric, *The American Wartime Propaganda During World War II: How Comic Books Sold the War*, in: *Australasian Journal of American Studies* 38 (1), 2019, S. 17–44.

28 Amanda Murphy, *Heroines in a Time of War. Nelvana of the Northern Lights and Wonder Woman as Symbols of the United States and Canada*, in: Julian Chambliss (Hg.), *Ages of Heroes, Eras of Men: Superheroes and the American Experience*, Newcastle 2014, S. 40–54; John Bell, *Invaders from the North. How Canada Conquered the Comic Book Universe*, Toronto 2006, S. 60–63.

29 Bell: *Invaders from the North*, S. 65–70.

andere Funktion: Laut Herausgeberin Alice Marble sollte der Beitrag dieser Frauen zur Geschichte gewürdigt werden, indem sie den jungen Leser:innen – sie wandte sich explizit an Mädchen und Jungen – vorgestellt wurden.³⁰ Auch wenn es weniger um eine akkurate Aufbereitung des Stoffes ging, ist ein didaktischer Anspruch doch unverkennbar. Es handelte sich also weder um eine möglichst neutrale Darstellung von Geschichte noch um reine Unterhaltung oder reine Propaganda.

Biografien nehmen noch immer einen prominenten Platz unter den Comics historischen Inhalts ein. Zu den bekanntesten kanadischen Beispielen gehört Chester Browns *Louis Riel: A Comic Strip Biography*. Sie erschien ursprünglich zwischen 1999 und 2003 in zehn Folgen bei Drawn & Quarterly in Montreal und dann 2004 als Buch.³¹ In Antwort auf die Frage, was seine Arbeit als Comic-Zeichner präge, verwies Brown sowohl auf die Superheld:innen-Comics seiner Kindheit als auch auf die Comix Counter-Culture, in der er selbst im Toronto der 1980er Jahre prominent aktiv war.³² Im Vorwort zu *Riel* positionierte er sich außerdem in der frankophonen Tradition.³³ Seine Graphic Novel über das Leben des Métis-Führers Louis Riel lässt sich damit auf typische Weise im Kontext der verschiedenen Ursprünge und Einflüsse klassischer Graphic Novels der 1990er und frühen 2000er Jahre verorten. Die Tatsache, dass sie inzwischen zum Kanon gerechnet wird und auf kanadischen Schul- und Universitätscurricula zu finden ist, rundet diese Positionierung ab.

Um die Bedeutung dieser historischen Graphic Novel einordnen zu können, gilt es, sich vor Augen zu führen, dass Riel lange zu einer der umstrittensten Figuren der kanadischen Geschichte gehörte. Seine Rolle als prominenter Anführer der sogenannten Red-River-Rebellion 1869/70 und der North-West Rebellion 1885 führte dazu, dass die Erinnerung an ihn von der Dichotomie zwischen einer Einordnung als Verräter oder als Freiheitskämpfer geprägt blieb. Die Ereignisse hatten die Gründung des Staates Manitoba bewirkt, Riel aber war des Hochverrats angeklagt und verurteilt worden. 1885 wurde er

30 Jill Lepore, *The Secret History of Wonder Woman*, New York 2014, S. 221–222.

31 Chester Brown, *Louis Riel: A Comic-Strip Biography*, Montreal 2004.

32 Chester Brown im Interview mit Eleanor Wachtel, *The Arts of Today*, in: CBC Radio vom 20.01.2004, CBC Digital Archive. Online unter: [https://www.cbc.ca/archives/entry/louis-riels-chester-browns-comic-book-hero](https://www.cbc.ca/archives/entry/louis-riels-comic-book-hero) (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

33 Brown, *Louis Riel*, o.S.

gehängt. Erst Ende der 1990er Jahre, kurz vor dem Erscheinen der ersten Folgen der Comic-Biografie, gab es erstmals außerhalb der Métis-Gemeinschaften Zeichen von Anerkennung. Diese Entwicklung hatte eine klar politische Dimension. Im Zuge sich intensivierender Bemühungen um Versöhnung mit den Métis und der indigenen Bevölkerung stellte Riel eine zentrale Figur in der Erinnerungspolitik dar. Am 3. Juni 1998 stellten eine Reihe von Parlamentsmitgliedern unterschiedlicher Couleur erstmals den Antrag, Riel posthum vollständig zu rehabilitieren, setzten sich jedoch nicht durch.³⁴ 2017 scheiterte ein zweiter Versuch. Das Anliegen wird allerdings auch unter den Métis nicht einhellig begrüßt. Während einige ihrer politischen Führer:innen sich für die Begnadigung starkmachen, bleiben andere skeptisch. Sie argumentieren, dass es sich bei geschichtspolitischen Aktionen dieser Art um Inszenierungen handele, die wirklich bedeutsame Bemühungen um die politische Situation der Métis in den Hintergrund drängen. Noch dazu, so etwa die Groß-Großnichte Riels, Jean Teillet, ginge es der Regierung vielmehr darum, durch eine Rehabilitation historisches Unrecht, das nicht ungeschehen gemacht werden könne, nachträglich zu revidieren. Man wolle sich damit letztlich in Anbetracht der konfliktreichen Historiografie und des politischen Potenzials der Riel-Biografie selbst begnadigen.³⁵ Ein erneuter Vorstoß im November 2020 brachte bisher (Sommer 2023) keine landesweite Entscheidung.

Die Art und Weise, wie Brown mit der Schablone des Held:innen-Narratives, die leicht im Comic-Format mitschwingt, umgeht, sowie der flächige und fast statische Zeichenstil, selbst in den Kampfszenen, scheinen sich explizit gegen die visuellen Konventionen einer heroischen Erzählung zu wenden. Andrew Lesk sieht darin eine bewusste Absicht, die emotionalen Bindungen an die Figur und ihre Geschichte zu brechen und die Leser:innen zu Distanz zu zwingen.³⁶ Jordan Bolay hingegen identifiziert eine klare Unterfütterung

34 Vgl. Bill C-417, An Act respecting Louis Riel, House of Commons of Canada 36th Parliament, 1st Session, in: Journals 114, 3. Juni 1998. Online unter: <https://www.ourcommons.ca/DocumentViewer/en/36-1/house/sitting-114/journals> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

35 Jean Teillet zitiert in Bellegarde Brad und Lenard Monkman, 132 Years After His Execution, Many Métis Reject Exonerating Louis Riel, in: CBC News vom 16.11.2017. Online unter: <https://www.cbc.ca/news/indigenous/metis-reject-exoneration-louis-riel-1.4404330> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

36 Andrew Lesk, Redrawing Nationalism: Chester Brown's Louis Riel: A Comic-Strip Biography, in: Journal of Graphic Novels and Comics 1 (1), 2010, S. 63–81, hier: S. 64.

mit dem Superheld:innen-Narrativ und führt den Begriff des *super-history hero* ein.³⁷ Beide Interpretationen zusammengenommen verweisen auf grundsätzlichere Herausforderungen beim Schreiben historischer Biografien. Trotz des Anspruchs professioneller Distanz bleibt die Gefahr hagiografischer Heroisierung, die im Genre selbst codiert ist und aktiv reflektiert und dekonstruiert werden muss. Gleichzeitig zeigt *Riel* die besonderen Elemente des Comic-Formats im Umgang mit genau dieser Problematik. Die Diskrepanz zwischen Narrativ und visueller Präsentation eröffnet Interpretationsoptionen, die der Vielstimmigkeit der öffentlichen Debatte Raum geben.

Sowohl in seinem Vorwort als auch in Interviews zu seinem Comic geht Brown sehr offen damit um, dass einige Teile der Geschichte in seiner Version verzerrt (*distorted*) seien und er zahlreiche Szenen erfunden habe, um bestimmte Zusammenhänge besser darstellen zu können.³⁸ Dennoch unterstreicht er, wie bemüht er gewesen sei, die Geschichte so korrekt wie möglich zu präsentieren. Er verweist darauf, dass geschriebene Texte Komplexität kompakter darstellen könnten. Diese Argumentationslogik erinnert an Überlegungen im Kontext anderer visueller Vermittlungsformen, die prominent in der Public History zum Tragen kommen, etwa Filme oder Bühnenstücke. Sie alle haben ihre eigenen Strategien der Kondensation und Abstraktion, um dieser Herausforderung zu begegnen. Brown betont zwar, dass es nicht unmöglich sei, in einem Comic die Anforderungen einer wissenschaftlichen Biografie zu bedienen, hält es jedoch für unrealistisch und kaum praktikabel. »If I had told the story over a thousand pages, I could have told it accurately«, erklärte er 2004 in einem Interview mit CBC Radio.³⁹

Neben den räumlichen Grenzen des Umfangs einer Graphic Novel oder den zeitlichen Einschränkungen eines historischen Films oder Bühnenstücks stellen die Praktiken der Geschichtsschreibung visuelle Medien vor ein weiteres Problem: Wie andere visuelle Vermittlungsformen in der Public History müssen Comics alternative Wege finden, um die Referenzen und Belege einzuflechten, die in der traditionellen Forschungsdokumentation in Form von Fußnoten, Verweisen oder Bibliografien einfach und etabliert sind. Visuelle Quellenzitate, wie sie weiter unten diskutiert werden, sind eine inzwischen

37 Jordan Bolay, Louis Riel, *Super-History Hero. The Politics of Representation in Chester Brown's Louis Riel: A Comic-Strip Biography*, in: D. Grace und E. Hoffman (Hg.), *The Canadian Alternative*, S. 162–175, hier: S. 163.

38 Brown, Louis Riel, o.S.

39 Vgl. CBC-Interview Brown und Wachtel.

durchaus gängige Form in historischen Comics. Vereinzelt arbeiten Autor:innen auch mit längeren – dann letztlich wieder schriftlichen – Erklärungstexten. Es gibt auch Comics mit Fußnoten; gleichzeitig sind diese Referenzen eindeutig nicht Teil der etablierten Praktiken der Medienform Comic und wirken fremd oder gar fehl am Platz. Auch in diesem Kontext lohnt sich ein Blick auf Chester Browns *Louis Riel*. Der gezeichnete Hauptteil wird durch einen außergewöhnlich umfangreichen Appendix ergänzt, der nicht nur eine Bibliografie und einen Index beinhaltet, sondern auch eine Auseinandersetzung mit der Forschungslage samt Reflexionen des Autors über die eigenen Kunstgriffe und seine jeweilige Motivation dahinter.⁴⁰ Diese geschichtswissenschaftliche Rahmung bleibt visuell zugleich eindeutig ans Comic gebunden, denn es wird nicht zu einer nüchternen Druckschrift gewechselt, sondern die Handschrift der Comic-Bilder weitergenutzt. Es wäre daher auch zu kurz gedacht, den Appendix als einen reinen Erklärungstext, als Versuch einer sachlichen Unterfütterung oder gar als akademisierende Selbstinszenierung zu deuten. Vielmehr ermöglicht er den Leser:innen einen Einblick in die Arbeitspraktiken des Autors und die spezifische Verknüpfung von historischer Recherche und visueller Imagination.

Die Tatsache, dass eine Praxis, die in der Wissenschaft selbstverständlich ist – gar erwartet wird –, zuweilen als ungelenke Belehrung Kritik erntet, verdeutlicht, dass auch die Lesenden Comics primär als Unterhaltungsmedium wahrnehmen. Jede Nutzung für die Geschichtsschreibung, selbst wenn es um Public History geht, wird diesem Primat untergeordnet, sodass offensichtliche Didaktik zum Malus gerät. In diesem Kontext fällt darüber hinaus auf, dass Comics, die sich dieser akademischen Praktiken bedienen und sich in aller Ernsthaftigkeit mit schwierigen, traumatischen oder kontroversen Themen auseinandersetzen, tendenziell eher als Kunst statt als Wissenschaft kategorisiert werden. Das Selbstverständnis der Comic-Zeichner:innen und Autor:innen als Künstler:innen und selten als Wissenschaftler:innen untermauert diese Einordnung und verdeutlicht, dass es sich nicht nur um eine Zuschreibung von außen handelt. Anders als in der akademischen Geschichtsschreibung bleibt die historische Referenz im Comic ein Kunstgriff, der trotzdem eine historiografische Funktion haben kann.

40 Brown, Louis Riel, S. 245–272.

Visuelle Referenzen

Nicht nur die Etablierung von Graphic Novels in der Comic-Kultur lässt sich auf die frühen 1990er Jahre datieren, sondern auch der sogenannte Visual Turn in der Geschichtswissenschaft, der das Bewusstsein für visuelle Quellen steigerte.⁴¹ Ein theoretisch untermauerter Umgang mit ihnen setzte sich jedoch nur langsam in der Praxis durch. Schnell fiel der Blick auf Comics. Wie andere (Medien-)Artefakte kamen sie etwa in Arbeiten im Bereich der materiellen Kultur zum Tragen sowie in inhaltsanalytischen und organisations- oder wirtschaftshistorischen Studien. Die Nutzung und Analyse von Comics als Primärquellen wurde anfänglich noch vereinzelt skeptisch gesehen, waren sie doch nicht nur visuelle Quellen, sondern noch dazu klar der Popkultur zugeordnete Ephemera, was dazu führte, dass ihre historisch-politische Aussagekraft zuweilen in Frage gestellt wurde. Auf der Grundlage kulturhistorischer Theorien und Traditionen der Alltagsgeschichte sowie eines erstarkenden Interesses an (popkultureller) Mediengeschichte ließen sich derartige Einwände jedoch rasch entkräften. Während sich an der Schnittstelle von Literatur- und Medienwissenschaft die Comic Studies zu etablieren begannen, erschienen auch erste geschichtswissenschaftliche Untersuchungen zu Comics und der mit ihnen verbundenen Industrie. Auch die propagandistische Instrumentalisierung in Kriegszeiten wurde aufgearbeitet. Bald folgten Analysen zu spezifischen soziokulturellen Phänomenen, etwa frühen Fankulturen, oder zum subversiven Potenzial von Comix in der Counter-Culture.⁴²

Die Nutzung von Comics selbst als Primärquellen, also als Forschungsobjekte, sagt jedoch wenig über das Besondere der Praktiken des Geschichtsschreibens in und mit Comics aus, sondern gehört eher in den Bereich klassischer Geschichtswissenschaft und Visual History. Für die hier verhandelte Frage ist daher von größerem Interesse, wie Quellenarbeit – gewissermaßen das Herzstück geschichtswissenschaftlicher Praxis – in Comic-Formaten integriert und abgebildet wird und welche Auswirkung dies auf die dargestellten historischen Zusammenhänge hat.

41 Vgl. W.J.T. Mitchell, *What Is Visual Culture?*, in: Irving Lavin (Hg.), *Meaning in the Visual Arts. A View from the Outside*, Princeton 1995, S. 207–217; Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006.

42 Vgl. Smith, *Surveying the World of Contemporary Comics Scholarship*; Matthew Pustz, *Fanboys and True Believers. Comic Book Culture*, Jackson 1999.

Für Comics haben sich alternative Formen des Referenzierens entwickelt, um Originalquellen als solche zu kennzeichnen. Indem beispielsweise fotografische Quellen oder auch kürzere Textdokumente abgezeichnet werden, ist es möglich, gewissermaßen visuell zu zitieren. Mit einer fundierten Quellenanalyse ist diese Praktik nicht vergleichbar. Comic-Zeichnerin Amy Kurzweil aber beschreibt in einem Vortrag, wie sie sich während des Zeichnens historischer Fotografien und Dokumente das Material erschließt. Sie zolle etwa der physischen Oberfläche besondere Aufmerksamkeit, achte auf inhärente Zusammenhänge und Verhältnismäßigkeiten in der Komposition oder untersuche minimale Details. So entwickle sie ein neues, komplexeres Verständnis der Vorlage. Ihre Annäherung ist vom Handwerk der Zeichnerin beeinflusst. Sie setzt sich nach anderen Parametern mit der Materialität der Vergangenheit auseinander, geht dabei jedoch klar über einfaches Kopieren hinaus. »Drawing has helped me to know the past more deeply«, erklärt sie und verweist auf das kinästhetische Erleben.⁴³ Zeichner:innen haben folglich gewissermaßen eine ihrem Metier entsprechende analytische Herangehensweise, die, eigenen Regeln von Authentizität und Authentifizierung folgend, der realen Quelle Respekt zollt und Aussagekraft verleiht.

Auch ikonische Fotografien oder andere Objekte, die aufgrund etablierter Erinnerungskulturen einen klaren Wiedererkennungswert haben, können grafisch in Szene gesetzt werden. Auf diese Weise wird nicht zuletzt historische Authentizität und Autorität suggeriert. Der damit verbundene Verweis auf die Belegbarkeit des Dargestellten zieht seinen Effekt aus den etablierten Praktiken der quellengestützten historischen Forschung. Das Einfügen echter und realer Fotos in gezeichnete Narrative erfüllt einen verwandten Zweck. Trotz oder gerade wegen unserer fototechnischen Realität sind wir, wider besseres Wissen, nach wie vor so konditioniert, fotografischen Belegen intuitiv mehr Autorität zuzugestehen, während wir gezeichnete Bilder als subjektiv lesen. Im Sinne einer Authentifizierungspraktik unterstreicht der Abdruck eines tatsächlichen Fotos in einem Comic oder einer Graphic Novel daher in doppeltem Sinne den Verweis auf die Realität.⁴⁴ Es ließe sich ein Vergleich ziehen zu

43 Amy Kurzweil, *Graphic Memoirs and the Art of Resurrecting the Past*, Dirk Ippen Lecture at the American Academy Berlin vom 10.11.2020, 00:24:19–00:26:32. Online unter: <https://www.americanacademy.de/videoaudio/graphic-memoirs-and-the-art-of-resurrecting-the-past/> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

44 Johannes Schmid, *Shooting Pictures, Drawing Blood. The Photographic Image in the Graphic War Memoir*, Berlin 2016, S. 33.

Originalfotografien, die zuweilen im Abspann von Filmen gezeigt werden, die auf historischen Ereignissen basieren. Die Vergegenwärtigung des Realitätsbezugs soll hier zusätzliche emotionale Reaktionen erzeugen. Anders als beim Abzeichnen einer Quelle steht dabei nicht der Akt des Belegens, sondern der Effekt der Belegbarkeit im Mittelpunkt.

Diese visuellen Zitationspraktiken mögen rein formaler Natur sein und oberflächlich erscheinen; ihr spezifisches Potenzial für die Geschichte in Comic-Form geht jedoch darüber hinaus. Im Unterschied zu technischen Reproduktionsprozessen wie Fotokopien oder Digitalisate haben Comic-Zeichner:innen die künstlerischen Mittel, den Kontext der Quellen mitabzubilden. Dabei können sie diese entweder zurück in einen historischen Kontext imaginieren oder aber den Aufbewahrungs- und Recherchekontext mitpräsentieren, etwa im Archiv oder im Fotoalbum. Auch eine Kombination aus beiden Szenarien ist denkbar. Für *Darkroom: A Memoir in Black and White* (2012) zeichnete Lila Quintero Weaver private Familienfotos ab.⁴⁵ Zu sehen sind dabei sowohl die Szenen als historische Momente wie auch der Akt des Fotografierens und letztlich das Bild im Familienalbum. Vergleichbarer Praktiken bedienen sich zwei französische Zeichner, Florent Silloray und Sylvain Savoia, in ihren jeweiligen biografischen Graphic Novels über Kriegsfotografien im Zweiten Weltkrieg.⁴⁶ Hier wird nicht nur die Praxis des historischen Belegs visualisiert, sondern auch der Überlieferungsprozess imaginiert und inszeniert.

Gleichzeitig aber verfremdet das Abzeichnen die Quelle, fiktionalisiert und dekontextualisiert sie in einer Weise, die mit dem Abdruck eines Originalfotos oder eines wörtlichen Zitats keineswegs vergleichbar ist. Kann diese Praktik also noch als referenzierend gelten? In seiner Untersuchung zu Graphic Novels über das Civil Rights Movement sieht Jorge Santos den heuristischen Effekt anders gelagert. Ereignisse und Personen dieser besonderen Phase der US-amerikanischen Geschichte in den 1960er Jahren seien fotografisch längst so ikonisiert, erklärt er, dass sie Effekt und Aussagekraft zu verlieren drohten. Indem Fotos aber gezeichnet und bewusst verfremdet erscheinen, werde gewohntes Sehen (wieder) ungewohnt und fordere zur genaueren Untersuchung auf.⁴⁷

-
- 45 Lila Quintero Weaver, *Darkroom: A Memoir in Black and White*, Tuscaloosa 2012, S. 3.
 46 Florent Silloray, *Capa. Die Wahrheit ist das beste Bild*, München 2017; Sylvain Savoia, *Cartier-Bresson*, Deutschland 1945, Wien 2020.
 47 Santos, *Graphic Memories*, S. 79.

Ein Appell, dem damit Geschichte-Schreibende (bzw. -Zeichnende) ebenso wie Geschichte-Rezipierende nachkommen können oder gar müssen.

Durch die dezidierte Visualisierung von Quellenarbeit verortet sich Comic-Geschichtsschreibung im Kontext etablierter wissenschaftlicher Praktiken. Gleichzeitig richtet sie sich an die interessierte Öffentlichkeit und das Zielpublikum von Public History. Auf diese Weise entsteht eine wichtige Verbindung, denn es werden nicht nur historische Inhalte vermittelt, sondern auch historische Praktiken. Der historiografische Konstruktionsprozess wird Teil des Narrativs und die Leser:innen werden explizit daran erinnert, wie die Nutzung, Inszenierung und Interpretation von Quellen auch ihr eigenes Wissen über die Vergangenheit leiten.

Wider die postmoderne Herausforderung

Während gezeichnete Geschichte(n) zusehends Akzeptanz als Vermittlungsmedium, Quellengattung oder Forschungsobjekt finden, stellt sich die Frage, wo und wie sie sich darüber hinaus in die Praktiken der Geschichtsschreibung einpassen und welche weiteren spezifischen Funktionen sie dabei möglicherweise erfüllen können. Einige sehr wenige wissenschaftliche Publikationen in Comic-Form konnten sich so weit durchsetzen, dass sie als Sekundärliteratur zitiert werden. Es mag kaum überraschen, dass diese in der Regel das Medium selbst zum Thema haben, etwa Scott McClouds *Understanding Comics* und Will Eisners *Sequential Art*.⁴⁸ Anders als bei eher didaktischen Comics gibt es in beiden Fällen keine Textvorlage, die visuell aufbereitet wurde, sondern Bild und Text gehören in fast gleichen Teilen zur Argumentation des Werkes selbst. In der sermozentrischen Tradition der westlichen Wissenschaftskultur bleiben sie jedoch eine Ausnahme. Selbst wenn die wenigsten Comics ausschließlich Bildgeschichten sind, also völlig ohne Text funktionieren, so hat das geschriebene Wort hier dennoch nicht die alleinige Autorität bei der Vermittlung von Inhalten. Im Verhältnis zu den visuellen Elementen ist seine Rolle entweder unterstützend oder gleichwertig. Comics wie auch Filme bleiben daher in der grundsätzlichen Dichotomie zwischen Wort und Bild stets visuell, während die klassische Geschichtswissenschaft auch ohne Bilder auskommt. Wir gehen tendenziell davon aus, dass eine komplexe Sachlage in Worten erklärt ein-

48 Scott McCloud, *Understanding Comics*, New York 1993; Will Eisner, *Comics & Sequential Art*, New York 1990.

deutiger verständlich ist als eine Zeichnung. Verglichen mit der Schriftsprache erscheinen uns die subjektiven Wahrnehmungs- und Interpretationsspielräume visueller Sprache zu unsicher. Aufgrund der Einschränkungen in der bildlichen Darstellbarkeit von komplexen Theorien und detaillierten Referenzen bleiben visuelle Narrative im Vergleich zu den Möglichkeiten schriftlicher Präsentation hinter den Ansprüchen konventioneller Wissenschaftspraxis zurück. Sie müssten entsprechend im strengsten Sinne als Fiktionalisierungen oder höchstens künstlerische Interpretationen kategorisiert werden.

Dieser Einordnung stellte Robert A. Rosenstone seine Theorie zu Film als Geschichte entgegen, die er unter anderem auf Hayden Whites Arbeiten aufbaute.⁴⁹ Ein Film muss fehlende historische Details erfinden, weil das Medium eine fließende und umfassende Darstellung verlangt. Die Geschichte in Filmform wird an die Konventionen des Mediums angepasst, so wie die akademische Geschichtsschreibung entlang der ihr eigenen Parameter konstruiert wird. Im Sinne dieser postmodernen Herausforderung an die Geschichtswissenschaft, mit der die Grenze zwischen Fakt und Fiktion zur Disposition gestellt wird, argumentiert Rosenstone, dass visuell erzählte Vergangenheit als eine andere (und doch gleichwertige) Form von Geschichtsschreibung gelten müsse, denn alle Geschichtsschreibung sei letztlich zu einem gewissen Grad Fiktion.⁵⁰ Auch Comic-Künstler:innen arbeiten gelegentlich mit fiktionalen Ergänzungen für eine bessere Darstellbarkeit, wie oben bei Chester Brown gezeigt. Sie sind aber nicht dazu gezwungen. Während ein Film fließende Übergänge und vollständige Szenenbilder präsentieren muss, sind Leerstellen und Abstraktion für ein Comic geradezu konstitutiv. Die einzelnen Comic-Bilder (Panels) sind nur Momentaufnahmen von Ereignissen und erst wenn die Leser:innen im Kopf selbst Zusammenhänge herstellen, werden die leeren Zwischenräume gefüllt. Für Comic-Theoretiker Scott McCloud sind diese Leerstellen (Gutters) und die gedanklichen Ergänzungen, die sie erfordern (Closures), das Herz des Mediums.⁵¹ Wenn Historiker:innen auf die Vergangenheit blicken, bietet sich ihnen ein ähnlich fragmentiertes Bild. Vignetten und Ausschnitte müssen zu Narrativen angeordnet werden. Die Geschichtsschreibung liefert Argumente für oder gegen eine bestimmte Anordnung und

49 Robert A. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, in: *Film-Historia* 5 (1), 1995, S. 5–23, hier: S. 5. Rosenstone bezieht sich besonders auf Hayden Whites Artikel »Historiography and Historiophoty«, in: *American Historical Review* 93, 1988, S. 1193–1199.

50 Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, S. 12/13.

51 McCloud, *Understanding Comics*, S. 71–75.

mögliche Verknüpfungen, ohne je alle Zwischenräume füllen zu können. Deren unweigerliche Existenz wird dabei zwar nicht geleugnet oder wie im Film durch Fiktion gefüllt, jedoch in den Hintergrund gedrängt. Man will einen überzeugenden, flüssigen Zusammenhang präsentieren und Kausalitäten erklären. Hier kommen wir zurück zum Vorwurf Hayden Whites, der schon das Einpassen von historischen Erkenntnissen in eine Erzählstruktur provokativ als Fiktion bezeichnete.⁵² Dieser Umstand fordert Autor:innen ebenso heraus wie Leser:innen. Wo bleiben die historischen Fakten? Die verknüpfende Anordnung der Informationen ist ein kognitiver Akt, der immer wieder aufs Neue geleistet werden muss und damit nicht Teil eines unveränderlichen historischen Faktus ist. Im Comic bleibt das Stakkato der einzelnen Elemente in der Geschichte sichtbar. Das heißt freilich nicht, dass alle Verknüpfungen gleichermaßen plausibel oder wahrscheinlich sind. Die Panels eines Comics legen eine Lesart nahe und bieten entsprechende Fixpunkte für das Narrativ. In ebendieser Weise liefern Quellen und historische Fakten Anhaltspunkte für die Vergangenheitsbetrachtung. Comics bieten der postmodernen Herausforderung Hayden Whites die Stirn. In den Praktiken der Comic-Gestaltung und des Comic-Lesens manifestiert sich jene Grundstruktur, die Narration in der Geschichtsschreibung von Fiktion unterscheidet.

Darüber hinaus sind die Leser:innen selbst in die narrative Konstruktion involviert. Für den kanadischen Medienphilosophen Marshall McLuhan gehörten Comics ihrer Form nach zu den ultimativen »kühlen Medien« (Cool Media), weil sie dem Publikum aktive Beteiligung abverlangten, um Inhalte zu Erzählungen werden zu lassen. Er kontrastierte sie mit »heißen Medien« (Hot Media), in denen vorgefertigte Narrative passiv konsumiert werden, wie etwa im Fernsehen.⁵³ McLuhans generalisierende Kategorisierung lässt sich an vielen Stellen kritisieren, aber seine Einschätzung lenkt den Blick auf einen weiteren heuristischen Vorteil von Comics für die Geschichtsschreibung: Dank der geradezu plakativen Sequenzierung einzelner Panels in Comics ist eine passive Immersion, wie sie etwa der Film erlaubt oder gar will, bei Comics überhaupt nicht möglich. In einem Vergleich zwischen Comic- und Filmsequenzen verweist Will Eisner dezidiert darauf, dass Filmbilder immer in derselben Reihenfolge ablaufen, während Comic-Autor:innen keinerlei Einfluss darauf

52 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore und London 1973, S. 6–7.

53 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, London und New York 1964, S. 24–35.

haben, ob ihr Lesepublikum die Panels entlang der intendierten Sequenz verfolgt.⁵⁴ Der Konstruktionsprozess des Narrativs bleibt so immer gegenwärtig und aktiv erfahrbar. Wie schon bei der Visualisierung von Quellenzitate bieten Comics durch ihre formatbedingt potenziell offene Erzählform eine wichtige Verknüpfung zwischen den Praktiken der Geschichtsschreibung und ihrer öffentlichen Wahrnehmbarkeit in der Public History.

(Zeit-)Zeug:innenschaft abbilden

Joe Sacco gilt als Pionier des sogenannten Comic-Journalismus. Seine Arbeiten, die bis vor Kurzem vor allem Kriegsgebiete im Nahen Osten in den Fokus nahmen, sind bereits aus unterschiedlichen Perspektiven kritisch untersucht und analysiert worden.⁵⁵ Seine neueste Graphic Novel *Paying the Land* (2020) widmet sich den First Nations Kanadas. Auf 265 Seiten erzählt er die Geschichte des komplexen Verhältnisses der indigenen Dene Nation und der Ölindustrie in den Nordwest-Territorien Kanadas. Ökologische Fragestellungen werden dabei ebenso thematisiert wie die Armut und Arbeitslosigkeit, mit der die Dene schon seit Generationen kämpfen.⁵⁶ Einige von ihnen hofften, Ölbohrungen könnten endlich Arbeitsplätze und bessere Lebensverhältnisse schaffen. Seinem journalistischen Selbstverständnis entsprechend gestaltet Sacco sein Comic im Stil einer Reportage und bedient sich verschiedener Praktiken, die er schon in früheren Arbeiten angewandt hat. Zunächst lässt er viel Raum, in diesem Fall wortwörtlich viel Raum auf der gezeichneten Seite, um das Setting zu entfalten. Wie die sogenannten Splash-Pages der frühen Comic-Hefte, die oft auf einer ganzen Seite in detailreicher Gestaltung den Leser:innen emotionale Momentaufnahmen lieferten, nutzt Sacco manchmal sogar Doppelseiten, um visuell eine Stimmung zu erzeugen. Der Effekt wird verstärkt durch den Kontrast zu seinem oft sehr gedrängten Stil auf anderen Seiten. Bei *Paying the*

54 Eisner, *Comics & Sequential Art*, S. 40–41.

55 Vgl. z.B. Adam Rosenblatt und Andrea Lunsford, *Critique, Caricature, and Compulsion in Joe Sacco's Comics Journalism*, in: Paul Williams und James Lyons (Hg.), *Rise of the American Comics Artist. Creators and Contexts*, Jackson 2010, S. 68–87; Alexander Dunst, *Sacco with Badiou. On the Political Ontology of Comics*, in: Daniel Wordon (Hg.), *The Comics of Joe Sacco. Journalism in a Visual World*, Jackson 2015, S. 168–183; Johannes Schmid, *Frames and Framing in Documentary Comics*, Basel 2021.

56 Joe Sacco, *Paying the Land*, New York 2020.

Land kommt noch hinzu, dass große, weiße Flächen in der Betrachtung die beeindruckende, aber auch unentrinnbare Weite der Schneelandschaften vergegenwärtigen. Während Sacco sich immer wieder explizit in die Szenen hineinzeichnet und so seiner Positionalität Sichtbarkeit verleiht, lässt er doch primär die anderen Akteur:innen sprechen. Er führte zahlreiche Interviews, die er in Comic-Form dokumentierte. Dabei nutzte er extensiv die Möglichkeiten der bildlichen Komposition, um sowohl Portraits der Interviewpartner:innen und ihrer Umgebung zu zeigen als auch, parallel dazu, die Inhalte ihrer Berichte.

Jede textgebundene Erzählung muss auf die eine oder andere Art eine Sequenzierung vornehmen, die in der Geschichtsschreibung üblicherweise mehr oder minder chronologisch entlang von Kausalverknüpfungen verläuft. In der Realität sind diese Pfadabhängigkeiten aber nicht zwingend immer linear. Wie bereits gezeigt, arbeiten Comics selbstverständlich ebenfalls mit Sequenzierungen, nicht umsonst sprechen wir seit Will Eisner auch von »sequential art«⁵⁷, aber sie sind entschieden freier in der Anordnung. Verschiedene Elemente lassen sich auf einer Bildseite mit einer gewissen Gleichzeitigkeit wahrnehmen oder gar entgegen der vorgegebenen Sequenzierung lesen. Wenn man bedenkt, dass der unvermeidbare Umgang mit Temporalität eine zentrale Herausforderung der Geschichtsschreibung ist, dann birgt die Loslösung von einer strikt linearen Darstellungsweise durchaus Potenzial. Es wird möglich, andere räumliche oder perspektivische Schwerpunkte zu setzen und in ihrer Verknüpfung zu konzeptualisieren. Wer schon einmal versucht hat, historische Forschungsergebnisse in einer Mindmap zusammenzutragen, um sie dann – vielleicht mühsam – in einen linearen Text zu übersetzen, wird festgestellt haben, dass gezwungenermaßen bestimmte Verknüpfungen und Querverbindungen vernachlässigt werden mussten oder gänzlich verloren gingen. So gesehen erscheint die Comic-Seite nicht mehr als Simplifizierung, sondern eher als ein Medium, das Komplexität auf ganz neue Weise darstellbar und erfassbar macht.

Weil Sacco die assoziative Erzählweise seiner Interviewpartner:innen nicht künstlich ordnet, sondern versucht, sie mit allen chronologischen Sprüngen und inhaltlichen Lücken in seinen Zeichnungen umzusetzen, ist es für die Leser:innen nicht immer einfach, dem Narrativ zu folgen. Dafür aber gelingt es im Comic, die zahlreichen Schichten von Erzählungen, private und öffentliche Erinnerungen sowie Traditionen und Geschichte(n) in ihrer Gleichzeitigkeit zur Gegenwart während der Interviewsituation in grafischer

57 Eisner, Comics & Sequential Art.

Aufbereitung zu fassen. In die Erzählungen flechten sich nach und nach andere Geschichten, die weit über das zentrale Narrativ um die Dene und die Ölwirtschaft hinausgehen. Wir sehen das indigene Leben während der 1920er Jahre oder in den 1950ern, zwischendurch wieder die 2000er. Ein Aktivist spricht über das Indian Civil Rights Movement in den 1960er Jahren und wenige Panels später sehen wir die weißen Siedler:innen im Nordwest-Territorium, die im 19. Jahrhundert mit Fell und Holz handeln. Graduell nimmt außerdem die Erinnerung an das sogenannte Residential-School-System immer mehr Raum in den Erzählungen ein, ohne dass es zu Beginn Thema der Interviews oder der Graphic Novel selbst gewesen wäre. Die Internate (Residential Schools) für indigene Kinder, die es seit dem 19. Jahrhundert überall in Nordamerika gab, verfolgten eine erzwungene Assimilierungspolitik, die Kinder gezielt von ihren Eltern und indigenen Gemeinschaften trennte, um sie zu einer westlichen Lebensweise zu erziehen. Abgesehen von den unmittelbar psychologischen und auf lange Sicht kulturellen Schäden, die diese Politik anrichtete, war der Alltag in diesen Schulen oft von Brutalität und Missbrauch geprägt. Erst in der jüngsten Vergangenheit hat die Aufarbeitung dieses Kapitels in der kanadischen Geschichte begonnen, nachdem die letzten dieser Schulen in den 1990er Jahren geschlossen wurden. In *Paying the Land* bemächtigen sich die traumatischen Erinnerungen nach und nach sowohl der Buchseiten als auch der Geschichte. Dank der kompositorischen Möglichkeiten des Comic-Formats kann Sacco diesen graduellen Prozess sichtbar machen, ohne Verdrängungsmechanismen auf einer theoretischen Ebene diskutieren zu müssen.

Damit fällt Saccos Graphic Novel auch in Traditionen der Geschichtsschreibung im Comic-Format, die bereits in Art Spiegelmans Ur-Graphic Novel *Maus* angelegt waren: einerseits der dokumentarische Modus von Zeitzeug:innen-Interviews, der die direkte Verbindung zu Oral-History-Praktiken herstellt, andererseits die Dominanz von traumatischen historischen Momenten in der grafischen Aufarbeitung. Schon Spiegelmans Arbeit beruhte auf Gesprächen, die der Autor in diesem Fall mit seinem Vater führte, dem Holocaust-Überlebenden Vladek Spiegelman.⁵⁸ Dabei waren auch hier die Gesprächssituationen ebenso Teil der gezeichneten Erzählungen wie die dargestellten Erinnerungen. Hillary Chute verweist auf die besondere

58 Vgl. J. Brown, Review Essay: Of Mice and Memory; Marianne Hirsch, Family Pictures. *Maus*, Memory, and Postmemory, in: *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 15 (2), 1992/93, S. 3–29.

Verknüpfung von Zeug:innenschaft und gezeichneten Narrativen, gerade im Kontrast zu technologischen Dokumentationspraktiken.⁵⁹ In der Parallelität von Zeigen und Erzählen liegt eine doppelte Bezugnahme auf das Geschehene, gebrochen durch die individualisierte kreative Form. Im Austausch von Zeitzeug:innen und Comic-Zeichner:innen entsteht eine besondere Form der Geschichtsschreibung an der Schnittstelle von Oral History, öffentlichem und gemeinsamem Erinnern und einer künstlerischen Umsetzung.⁶⁰

Gestaltungsfreiheit – Gestaltungsmacht

Ein dezidiert partizipativer Ansatz liegt auch einem anderen kanadischen Projekt zugrunde, das Geschichte und Comics zusammenbringt, jedoch stärker aktivistisch politische Motivationen verfolgt. Im 2008 gegründeten Graphic History Collective (GHC) haben sich Historiker:innen, Comic-Zeichner:innen und Comic-Forscher:innen zusammengefunden.⁶¹ Sie sehen sich in der Tradition des US-amerikanischen Historiker-Aktivisten Howard Zinn.⁶² Politisch eindeutig links ausgerichtet, worauf ihre Organisationsform als Kollektiv und auch die Themen ihrer Publikationen hinweisen,⁶³ orientiert sich das GHC an der Underground-Comix-Szene – sowohl in seiner Selbstpräsentation als auch im zeichnerischen Stil. Es ist jedoch nicht nur das künstlerisch-ästhetische Erbe der 1970er und 1980er Jahre, das sich in diesen Comic-Publikationen zeigt, sondern es sind auch die historiografischen Traditionen jener Zeit. Für die tägliche Arbeit des GHC sind die Praktiken der sogenannten Geschichte

59 Hillary Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge 2016, S. 8.

60 Ein Beispiel für diese Praxis ist das vom Canadian Research Council finanzierte Projekt »Narrative Art & Visual Storytelling in Holocaust and Human Rights Education«, eine internationale Kooperation im Bereich der Holocaust-Aufarbeitung und -Erinnerung. Online unter: <http://holocaustgraphicnovels.org> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

61 »Contributors«, Website des Graphic History Collective. Online unter: <https://graphichistorycollective.com/about/contributors> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

62 Eines der letzten Projekte Howard Zinns vor seinem Tod 2010 war eine Geschichte im Comic-Format in Kooperation mit den Zeichnern Mike Konopacki und Paul Buhle: *A People's History of American Empire*, New York 2008.

63 Zu den Publikationen des GHC gehören z.B.: Paul Buhle, *Drawn to Change Graphic Histories of Working-Class Struggle*, Toronto 2016; David Lester, *1919: A Graphic History of the Winnipeg General Strike*, Toronto 2019.

von unten, der Alltagsgeschichte und der Geschichtswerkstätten zentrale Leitideale, vor allem um marginalisierten Stimmen Gehör zu verschaffen.⁶⁴ Dabei gilt es, alternative Perspektiven zu dominanten Narrativen zu präsentieren sowie der Gegenwart historische Tiefe zu verleihen und damit das Verständnis für gewachsene Strukturen zu schärfen. In letzter Konsequenz verbirgt sich darin auch ein Aufruf zum Handeln, konkret: zum Handeln in Form historischer und künstlerischer Praktiken. Die Öffentlichkeit, insbesondere Mitglieder marginalisierter Gruppen, wird aufgerufen, ermutigt und unterstützt, selbst am Prozess des Geschichte-Schreibens teilzuhaben und so auch politische Veränderungen in der Gegenwart zu bewirken. Die Tatsache, dass das GHC unter anderem Finanzierung vom kanadischen Staat erhält, mag seinem Counter-Culture-Image ein wenig zuwiderlaufen, zeigt aber gleichzeitig, dass diese Art von Public-History-Aktivismus als wichtiges Element der öffentlichen Geschichtsschreibung geschätzt wird. Hier ist die Verbindung von Historiografie und Öffentlichkeit, die Comics in so vielfacher Weise ermöglichen, nicht nur auf der heuristischen, theoretischen Ebene gegeben, sondern in der Praxis selbst. »You don't need a cape and tights to change the world«, heißt es auf der Website des GHC.⁶⁵ Ganz kann das Medium dem Erbe des Superheld:innen-Narrativs offenbar nicht entkommen.

Was die Beteiligung marginalisierter Stimmen an nationalen historischen Diskursen betrifft, fällt im kanadischen Kontext der Blick besonders auf die Geschichte der indigenen Bevölkerung. Dabei geht es hier nicht ausschließlich darum, anderen Perspektiven und Erfahrungen Raum zu geben und sie in eine (nationale) Meistererzählung zu integrieren. Auf einer viel grundlegenden Ebene müssen indigene Wissenssysteme und Zeitkonzepte sowie die darauf basierende Vergangenheitsbetrachtung ernst genommen werden. In der Graphic-Novel-Anthologie *This Place: 150 Years Retold* (2019) präsentieren zehn zeitgenössische indigene Comic-Künstler:innen Ausschnitte aus der Geschichte ihrer jeweiligen Tradition und Region.⁶⁶ Dieses Beispiel zeigt eindrucksvoll das Potenzial des Comic-Formats für die komplexen Aushandlungsprozesse zwischen indigenen Praktiken und eurowestlichen Konventionen der Geschichtsschreibung. Zwar ließe sich einwenden, dass das Format

64 Vgl. Sean Carleton, Drawn to Change: Comics and Critical Consciousness, in: *Labour/Le Travail* 73, 2004, S. 151–177.

65 »About«, Website des Graphic History Collective. Online unter: <https://graphichistorycollective.com/about/contributors> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2021).

66 Kateri Akiwenzie-Damm et al., *This Place: 150 Years Retold*, Winnipeg 2019.

Comic oder Graphic Novel selbst Teil des dominanten, kolonialistischen Kultur- und Wissensregimes ist, die strukturelle und stilistische Offenheit der Grundform jedoch bietet gestalterische Freiräume für neue Ausformungen. Die Sammlung *This Place* zeigt, wie kulturelle Bedeutungen vor allem auf der visuellen Ebene präsent sind, etwa in der Nutzung bestimmter Farben oder im Zusammenfließen unterschiedlicher Zeit- und Bewusstseins Ebenen. Bereits vor der Veröffentlichung der Anthologie konstatierte Jessica Langston in einem Aufsatz zu indigenen Comics in Kanada eine enge Verwandtschaft der gezeichneten Erzählungen zu mündlichen Überlieferungstraditionen als indigene Wissenspraktik.⁶⁷ Nicht allein der Inhalt, sondern auch die Präsentationsweise ist Bestandteil der Vermittlung. Erzähler:innen haben unweigerlich einen individuellen Stil, der in jeder neuen Darbietung präsent ist. Gleichzeitig ist die Wiedergabe selbst ein interpretativer Akt. Hier besteht eine zentrale Parallele zum Comic, in dem die individuelle Handarbeit der Zeichner:innen ebenso allgegenwärtig ist. Selbst die Aufbereitung bekannter Inhalte wird durch die individuellen künstlerischen Entscheidungen zu einer eigenständigen Interpretation. Einige der Geschichten in *This Place* wirken geradezu abstrakt und im Sinne eurowestlicher Wahrnehmungsgewohnheiten schwer mit den Praktiken der empirischen Geschichtsschreibung vereinbar. Das flexible Format des Mediums Comic aber bietet ihnen Platz in der Geschichtskultur des Landes, ohne sie in fremde Konventionen zu zwingen.

Fazit

Die besondere Stärke von Comics ist ihre Offenheit – in mehrfachem Sinne des Wortes. Die gestalterischen und interpretativen Freiräume der Text-Bild-Komposition ermöglichen einen innovativen Umgang mit der Vergangenheit. Politische Ambivalenzen können angedeutet werden, ohne zum zentralen Thema zu werden, wie etwa das Beispiel der Louis-Riel-Biografie zeigt. Das kreative Element lässt Raum für Aushandlungsprozesse jenseits etablierter Erzähl- und Präsentationsformen, sei es die Durchbrechung chronologischer Linearität oder das Zulassen alternativer Traditionen der Vergangenheitsbetrachtung. Saccos Werk ist nur ein Beispiel von vielen für den besonderen Nutzen

67 Jessica Langston, »Once Upon A Time This Was A True Story«. Indigenous Peoples Graphic Novels and Orature, in: D. Grace und E. Hoffman, *The Canadian Alternative*, S. 113–126.

von Comics bei der Darstellung jener Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen, die Oral-History-Situationen und andere Formen der Erinnerungsarbeit prägt. Die Beiträge der indigenen Künstler:innen in der Anthologie *This Place* zeigen die Bandbreite und Formbarkeit des Mediums und die damit verbundene Offenheit für hybride Wissenssysteme.

Wie deutlich geworden ist, sind Bildmedien im Allgemeinen und Comics im Besonderen keineswegs gezwungenermaßen unterkomplex oder intuitiv leichter verständlich. Aufgrund etablierter Praktiken wird aber Schriftsprache mehr intellektuelles Potenzial zugestanden. Untermauert wird diese Hierarchisierung durch die enge Assoziation von Bildern als Kommunikationselement der Vereinfachung (und Unterhaltung) – etwa für Kinder. Bei Comics ist diese Einschätzung durch ihr mediengeschichtliches Erbe noch wirkmächtiger. Gleichzeitig aber haben sie dadurch den Vorteil, dass die Hemmschwelle für ein breiteres Publikum geringer ist und der Zugriff auf Inhalte damit offener wird. Für Public-History-Formate ist diese Art der Offenheit ein zentrales Anliegen.⁶⁸ Dank der kreativen Gestaltungselemente und einer Aura von Subkultur, die Comics nach wie vor anhaftet, eröffnen sie Zugänge, die etablierte Formen der Geschichtsschreibung nicht ohne Weiteres bieten können, wie etwa die Arbeit des GHC zeigt.

Bei der Geschichtsschreibung in Comic-Form können außerdem die Methoden und Praktiken selbst offengelegt und so für die Öffentlichkeit sichtbar werden. Weder die Überlieferungsgeschichte einzelner Quellen noch der Konstruktionsprozess des Narrativs sind üblicherweise zentraler Bestandteil der Präsentation historischer Inhalte. Im historischen Comic sind sie auf der visuellen Ebene allgegenwärtig. Sie zwingen die Leser:innen, sich mit der Prozesshaftigkeit des Geschichte-Schreibens und Geschichte-Abbildens auseinanderzusetzen. Darüber hinaus unterstreicht die besondere Ästhetik handgezeichneter Bilder die unweigerlich subjektiven und emotionalen Dimensionen des Verfahrens. Das Idealbild eines vollkommen objektiven Blicks auf die Vergangenheit kann auch die klassische Geschichtswissenschaft nie vollkommen erreichen – Comics versuchen es gar nicht erst. Der offene Umgang mit den ontologischen Herausforderungen historiografischer Praktiken hat auch für die Public History und die Geschichtsdidaktik eine wichtige Funktion. Der in der Öffentlichkeit noch immer anzutreffende Glaube an unumstößliche ewige

68 Für eine Reflexion zu dieser Thematik mit Blick auf den kanadischen Kontext vgl. Alyson King, *Cartooning History: Canada's Stories in Graphic Novels*, in: *The History Teacher* 45 (2), 2012, S. 189–219.

historische Wahrheiten muss relativiert werden, ohne die Existenz von historischen Fakten als Bausteine der Vergangenheitsbetrachtung in Frage zu stellen oder gar aufzugeben. Die Möglichkeiten, Inhalt und Methode parallel darzustellen, bieten hier einen vielversprechenden Ansatz. Indem sie Praktiken der Geschichtsschreibung sichtbar machen, sind Comics folglich nicht nur ein effektives Medium der Public History, sondern zugleich der öffentlichen Methodenreflexion.

»Geschichte erleben« in Geschichtsmagazinen

Vermittlungsstrategien zwischen wissenschaftlichem Anspruch und leichtgängiger Unterhaltung

Jutta Schumann

Zeitschriftentitel wie *ZEIT Geschichte* oder *GEO Epoche* sind feste Bestandteile eines jeden besser sortierten Zeitschriftenkiosks. Trotz der Konkurrenz durch das Internet und der damit einhergehenden generellen Zurückdrängung der Printmedien konnten sich Geschichtsmagazine in einer erstaunlichen Breite bis heute auf dem Zeitschriftenmarkt halten.¹ Offenbar gelingt es ihnen, Geschichte so interessant und unterhaltend an Leser:innen zu vermitteln, dass diese dafür bis zu zwölf Euro pro Ausgabe bezahlen. Wie ist das möglich? Gibt es für ein breiteres Publikum besondere Vermittlungsstrategien, die die Rezeption historischer Themen erleichtern? Oder ist die Geschichte, die in den Geschichtsmagazinen erzählt wird, eine andere als die, die in der Wissenschaft erzählt wird? Mit welchen Zielsetzungen gehen Redakteur:innen und Journalist:innen an die Aufgabe heran, über vergangenes Geschehen zu berichten? Diese Fragestellungen stehen im Zentrum des folgenden Beitrags, der damit beispielhaft Vermittlungsstrategien und Zielsetzungen eines Produktes der uns umgebenden Geschichtskultur untersucht.²

1 Mit dafür verantwortlich ist sicher, dass es sich bei der Leser:innenschicht um ein älteres Publikum handelt. Zudem ist der Anteil an Abonnent:innen sehr hoch.

2 Der eng mit dem Geschichtsbewusstsein verknüpfte Begriff der Geschichtskultur etablierte sich in den 1990er Jahren in der Geschichtsdidaktik. Vgl. zusammenfassend zum Forschungsstand: Holger Thünemann, *Geschichtskultur revisited. Versuch einer Bilanz nach drei Jahrzehnten*, in: Thomas Sandkühler und Horst Walter Blanke (Hg.), *Historisierung der Historik. Jörn Rüsen zum 80. Geburtstag*, Köln u.a. 2018, S. 127–149; sowie Daniel Münch, *Geschichtskultur als Unterrichtsgegenstand. Wie stehen die Lehrer:innen dazu?*, Frankfurt a.M. 2021, hier: S. 17–35.

Geschichtsmagazine – ein Kurzüberblick

Geschichtsmagazine sind erst in den letzten zehn bis 15 Jahren verstärkt von der Forschung in den Blick genommen worden, wobei hier schwerpunktmäßig geschichtsdidaktische Publikationen zu nennen sind. Ging es in ersten Beiträgen zunächst nur um einzelne Magazine oder um eine knappe Skizzierung des deutschen Zeitschriftenmarktes und damit um Beschreibungen des Phänomens,³ so versuchte ein erstes großes geschichtsdidaktisch ausgerichtetes Forschungsprojekt der Jahre 2012–2014 Zielsetzungen und Machart der Magazine genauer und aus einer international vergleichenden Perspektive zu analysieren.⁴ Weniger Berücksichtigung fanden Geschichtsmagazine bisher in der sich seit einem Jahrzehnt auch verstärkt an Universitäten etablierenden Public History⁵ oder in Publikationen mit geschichtsjournalistischer Ausrichtung.⁶ Für die Geschichtsdidaktik eröffnen Geschichtsmagazine dagegen

-
- 3 Vgl. z.B. Christian Spieß, Zwischen Wissenschaft und Unterhaltungsanspruch. Aktuelle Geschichtsmagazine im Vergleich, in: Sabine Horn und Michael Sauer (Hg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S. 169–176; Ders., Zeitgeschichte in populären Geschichtsmagazinen, in: Susanne Popp, Michael Sauer, Bettina Alavi u.a. (Hg.), Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung, Göttingen 2010, S. 61–76. Aus einer stärker geschichtswissenschaftlichen Perspektive lieferte Fabio Crivellari 2011 eine ausführliche Analyse. Vgl. Fabio Crivellari, Die Medialität des Krieges. Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur nach 1945 am Beispiel populärer Geschichtsmagazine, Diss. Konstanz 2011.
 - 4 Vgl. dazu das EU-Projekt EHISTO (European History Crossroads as Pathways to Intercultural and Media Education). Die Ergebnisse des Projektes erschienen 2016 in einem Aufsatzband: Susanne Popp, Jutta Schumann, Fabio Crivellari u.a. (Hg.), Populäre Geschichtsmagazine in internationaler Perspektive. Interdisziplinäre Zugriffe und ausgewählte Fallbeispiele, Frankfurt a.M. 2016.
 - 5 Vgl. Irmgard Zündorf, Die Vermarktung historischen Wissens. Geschichtsmagazine als Produkte der Public History, in: Popp u.a. (Hg.), Populäre Geschichtsmagazine, S. 53–69.
 - 6 Vgl. Klaus Arnold, Walter Hömberg und Susanne Kinnebrock (Hg.), Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung, Berlin u.a. 2010; Susanne Kinnebrock, Warum Napoleon immer wieder spannend ist: Medienlogiken und Geschichte, in: Popp u.a. (Hg.), Populäre Geschichtsmagazine, S. 169–185. Auch aus der Perspektive der Geschichtsmagazine gibt es in Verbindung mit geschichtsdidaktischen Publikationen Beiträge. Vgl. dazu zuletzt Stefan Bergmann und Manuel Köster, Geschichtsmagazine, in: Felix Hinz und Andreas Körber (Hg.), Geschichtskultur – Public History – Angewandte Geschichte. Geschichte in der Gesellschaft: Medien, Praxen, Funktionen, Göttingen 2020, S. 57–74.

mehrere interessante Anknüpfungspunkte: Es werden a) die Inhalte der Geschichtsmagazine beispielhaft analysiert, um geschichtskulturelle Trends wahrnehmen und bewerten zu können, b) die dort genutzten Strategien zur Vermittlung von Geschichte hinterfragt und c) die Nutzung der Geschichtsmagazine im Unterricht thematisiert, wobei die in den Schulen geforderte verstärkte Auseinandersetzung mit geschichtskulturellen Produkten diese Entwicklung noch verstärkt hat.

Bezogen auf die Analyse des deutschen Zeitschriftenmarktes machen die geschichtsdidaktischen Publikationen der letzten rund 15 Jahre deutlich, dass die scheinbar fest umrissene Kategorie »Geschichtsmagazine« eine erstaunliche Vielfalt aufweist. Ebenso ist der Markt für Geschichtsmagazine ständig in Bewegung. Einige Geschichtsmagazine wie *Damals*, *G-Geschichte* mit seinem Vorläufer *Geschichte mit Pfiff* sowie die Very-Special-Interest-Magazine *Karfunkel*, *Antike Welt*, *Archäologie in Deutschland* (AiD) und die *Deutsche Militärschrift* wurden bereits im 20. Jahrhundert gegründet. In den 1990er Jahren kamen dann die auch heute noch relativ auflagenstarken Magazine *GEO Epoche* und *P.M. History* (als *P.M. – Das historische Ereignis*) hinzu.⁷ Seit dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts erweiterten Neugründungen, die teilweise historisch ausgerichtete Ableger bekannter Zeitschriftentitel sind – wie zum Beispiel *Spiegel Geschichte* und *ZEIT Geschichte* –, sowie Magazine mit thematischen Schwerpunktbildungen das Spektrum. In der im Jahr 2020 publizierten neuesten Übersicht zum deutschen Zeitschriftenmarkt zählen Manuel Köster und Stefan Bergmann acht breiter angelegte und neun thematisch enger ausgerichtete Geschichtsmagazine auf dem deutschen Markt.⁸

Grundsätzlich können Geschichtsmagazine in multithematische und monothematische Hefte unterschieden werden. Multithematische Magazine behandeln in einer einzelnen Ausgabe viele verschiedene Themen; monothematische Hefte widmen sich dagegen einem speziellen historischen Thema, das vertieft in einer Ausgabe behandelt wird.⁹ Unterschiede zwischen den Magazi-

7 Vgl. dazu Claudius Springkart, Populäre Geschichtsmagazine in Deutschland. Marktüberblick und Themenschwerpunkte, in: Popp u.a. (Hg.), Populäre Geschichtsmagazine, S. 237–275.

8 Vgl. Bergmann/Köster, Geschichtsmagazine, S. 57–74, hier: S. 59. Springkart benennt 18 Magazine für den Zeitraum bis 2013. Vgl. dazu Springkart, Populäre Geschichtsmagazine, S. 239–242.

9 Zu nennen sind als multithematische Magazine z.B. *Damals*, *P.M. History* oder *G-Geschichte* sowie als monothematische Publikationen z.B. *Spiegel Geschichte*, *ZEIT Geschichte* und *GEO Epoche*.

nen ergeben sich darüber hinaus durch die Art und Weise, wie vergangenes Geschehen der Leser:innenschaft präsentiert wird. Dabei zeigt sich bei der Analyse, dass

- a) der Grad der Ästhetisierung der Zeitschriften variiert,
- b) die Anlehnung an das Wissenschaftsfach Geschichte als Bezugsgröße bei den verschiedenen Zeitschriften eine unterschiedliche Relevanz hat,
- c) Unterschiede auf der Ebene der Reflexion des Wahrheitsgehaltes oder der Eindeutigkeit im Umgang mit Aussagen zum vergangenen Geschehen zu erkennen sind,
- d) in unterschiedlichem Maße eigentlich nicht historisch gelagerte Disziplinen und Inhalte wie Grenzwissenschaften, Esoterik, Verschwörungstheorien oder Mythen Berücksichtigung finden,¹⁰
- e) der Grad, inwieweit generell journalistische Methoden und Maßstäbe wie zum Beispiel Nachrichten- und Narrativitätsfaktoren auf das Erzählen vergangenen Geschehens angewendet werden, sich unterscheidet¹¹ und
- f) die ideologische Ausrichtung eines Magazins in Einzelfällen problematisch sein kann.¹²

Die aufgelisteten Punkte führen dazu, dass die auf dem deutschen Zeitschriftenmarkt vertretenen Geschichtsmagazine ganz unterschiedliche Profile aufweisen, sodass eine Subsumierung unter dem Oberbegriff »Geschichtsmagazine« nur bedingt schlüssig erscheint. Eine differenzierte Analyse jedes Magazins ist dementsprechend notwendig. Insofern gelten die in diesem Beitrag angesprochenen Strategien nicht für alle Geschichtsmagazine gleichermaßen, sondern sie müssen immer in Verbindung mit den spezifischen Zeitschriftenprofilen gesehen werden.

Ebenso ergibt sich auch bezogen auf diejenigen, die als Redakteur:innen oder Autor:innen zur Vermittlung von Geschichte in den Magazinen beitragen, ein inhomogenes Bild. Auffällig ist, dass die Verfasser:innen von

10 Vgl. zu a–c) Jutta Schumann und Susanne Popp, Geschichtsmagazine und Wissensvermittlung – eine geschichtsdidaktische Perspektive, in: Popp u.a. (Hg.), Populäre Geschichtsmagazine, S. 27–52, hier: S. 38–42 und 47–49, sowie zu d) Springkart, Populäre Geschichtsmagazine, S. 260–268.

11 Vgl. dazu Kinnebrock, Napoleon, S. 169–185.

12 Vgl. dazu Manuel Köster, Alternative Fakten? Die sprachliche Konstruktion des Faktizitätsanspruchs rechtspopulistischer historischer Narrative, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 17, 2018, S. 72–86, hier: S. 80–85.

Artikeln unterschiedlich hervorgehoben werden. Das Spektrum reicht von der ausführlich dargelegten Expertise der Autor:innen mit beigefügtem Porträt am Ende eines Artikels über Autor:innenbeschreibungen gleichen Musters ohne Erwähnung einer fachlichen Befähigung¹³ bis hin zur knappen Namensnennung. Bei Recherchen zu einzelnen Autor:innen wird deutlich, dass zum Beispiel *Damals*, aber auch *ZEIT Geschichte* eng mit an der Universität tätigen Wissenschaftler:innen zusammenarbeiten, die als Expert:innen für ihr Thema anerkannt sind. Bei anderen Magazinen handelt es sich um Autor:innen, die ein geschichtswissenschaftliches Studium absolviert haben, oder um Beiträger:innen, die zwar eine journalistische, aber keine fachhistorische Ausbildung vorweisen können. Auf den Nachweis fachhistorischer Expertise gegenüber der Leser:innenschaft wird hier dementsprechend häufig verzichtet.¹⁴ Um trotzdem die wissenschaftliche Verlässlichkeit hervorheben zu können, bedienen sich die Magazine unterschiedlicher Mittel. Viele Magazine führen zum Beispiel Wissenschaftler:inneninterviews, die die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit dem Thema belegen sollen. Häufig finden sich aber auch am Ende von Artikeln Buchtipps, die gleichzeitig suggerieren, dass sich die Artikel aus den Inhalten dieser Publikationen speisen.¹⁵ Als Fazit lässt sich festhalten, dass die fachliche Expertise der Autor:innen für das Thema, zu dem sie schreiben, bei vielen Magazinen eine eher untergeordnete Rolle spielt. Die Betonung der Wissenschaftsnähe wird dementsprechend entweder durch andere Strategien erreicht oder manchmal sogar vernachlässigt, da sie offensichtlich als Verkaufsargument nicht im Vordergrund steht.

13 Fast konterkariert werden die Autor:inneninformationen teilweise bei *P.M. History*, wenn es dort z.B. zu dem Autor Thomas Röbbke heißt: »Thomas Röbbke flüchtet sich in Katzenvideos, wenn er wieder mal nicht fassen kann, was Menschen Menschen anzutun in der Lage sind.« *P.M. History* 6, 2022, S. 21.

14 Keine Informationen zum Hintergrund seiner Autor:innen liefert z.B. *G-Geschichte* am Ende von Artikeln. Vgl. zum Herstellungsprozess von *G-Geschichte* die Aussagen in Heft 7, 2019, S. 10–12, in denen nur sehr allgemein »von unterschiedlichen Expertisen« der Redakteur:innen und Autor:innen die Rede ist.

15 Vgl. dazu z.B. *G-Geschichte* und *CEO Epoche*; *P.M. History* hat eine eigene Buchtipp-Seite zum Titelthema; *Spiegel Geschichte* liefert die Rubrik »Empfehlungen unserer Experten«.

Geschichtsmagazine als Teil der uns umgebenden Geschichtskultur

Will man Geschichtsmagazine auf einer Metaebene einordnen, so müssen sie zunächst als ein journalistisches Produkt, das den Regeln des Marktes folgt, klassifiziert werden. Die Publikationen sollen primär das Interesse der Käufer:innen wecken mit dem Ziel, dass die dahinterstehenden Unternehmen Gewinne machen. Erst auf einer sekundären Ebene geht es darum, dass in den Magazinen über vergangenes Geschehen informiert wird. Die Konzepte jedoch, wie die primäre Ebene erreicht werden kann, sind vielfältig und eng verknüpft mit der sekundären Ebene. Auch wenn Gewinn das Ziel ist, kann dieser nur erreicht werden, wenn die Leser:innenschaft das Gefühl hat, von dem Kauf zu profitieren. Bereits Rolf Schörken hatte in seinem 1981 erschienenen Buch *Geschichte in der Alltagswelt* herausgearbeitet,¹⁶ dass es bestimmte Bedürfnisse gibt, die im alltäglichen Leben auch – aber selbstverständlich nicht nur – über die Beschäftigung mit Geschichte bedient werden können. Dazu gehören zum Beispiel das »Bedürfnis nach Wissen«, das Schörken einem allgemeinen Orientierungsbedürfnis zuordnet, und das »Bedürfnis nach gesellschaftlichem Ansehen«. Einerseits geht es demnach bei der Beschäftigung mit Wissensmagazinen um die Erweiterung des eigenen Horizonts; andererseits kann der Wissenserwerb auch die gesellschaftliche Stellung absichern, wenn diese über den Bildungsgrad definiert wird. Weitere von Schörken identifizierte Bedürfnisse betreffen den – auch in vielen Werbebotschaften der Geschichtsmagazine angesprochenen – Bereich des Erlebens von Geschichte. Die Beschäftigung mit vergangenem Geschehen soll zur Entspannung beitragen, emotional bewegen oder eine Flucht aus dem Alltag ermöglichen, indem die Rezipient:innen mithilfe der Geschichte ferne, fremde Welten kennenlernen. Schließlich kann Geschichte nach Schörken auch dazu beitragen, das »Bedürfnis nach Selbsterkenntnis und Spiegelung« zu bedienen. Dazu gehören unter anderem die Suche nach Antworten auf Sinnfragen oder das »Bedürfnis nach Selbstfindung«. Damit erwarten Leser:innen in Geschichtsmagazinen durchaus auch Artikel, die ihnen bei der individuellen Orientierung und Standortbestimmung in der eigenen Gegenwart helfen.

Die verschiedenen individuellen Bedürfnisse, die mithilfe von geschichtskulturellen Manifestationen gedeckt werden können, zeigen einerseits den le-

16 Rolf Schörken, *Geschichte in der Alltagswelt. Wie uns Geschichte begegnet und was wir mit ihr machen*, Stuttgart 1981. Zu den folgenden knapp zusammengefassten Überlegungen vgl. S. 223–225.

benspraktischen Bezug von Geschichte auf. Andererseits verdeutlicht Schörken mit seinen Überlegungen, dass es im Alltagsleben Einzelner oft darum geht, sich aus der Geschichte und der ihn umgebenden Geschichtskultur das auf die jeweilige Lebenssituation Passende herauszusuchen, ohne dass es eine hohe Relevanz hat, ob das Passende wirklich durch die Expertise der Wissenschaft gedeckt ist.¹⁷ Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Produzent:innen¹⁸ von Geschichtsmagazinen – je nachdem, welche Erwartungshaltungen der Leser:innenschaft bedient werden sollen – unterschiedliche Vermittlungsstrategien wählen.

Grundsätzlich sind bei einem Magazin, das Wissen vermitteln möchte, der Bildungsaspekt und die leichtgängige Rezeption der Informationen zwei eng verschränkte Ziele. Dem zugrunde liegt der Anspruch, dass das weitergegebene Wissen auf Basis der Wissenschaften gewonnen wurde. Insofern könnte man davon ausgehen, dass Geschichtsmagazine – trotz der genannten differierenden Erwartungshaltungen der Leser:innen und der unterschiedlichen Strategien zur Erfüllung dieser – primär zur Popularisierung von in der Wissenschaft gewonnenen Erkenntnissen beitragen. Es wäre damit an einen Informationsprozess zu denken, der die Weitergabe von Wissen eingleisig – ausgehend von der Wissenschaft – hin zu breiteren Bevölkerungsschichten vorsieht.¹⁹ Werden Themen und Inhalte der Geschichtsmagazine analysiert, so ist jedoch ersichtlich, dass bei einem großen Teil der Magazine die vereinfachte

17 Ebd., S. 224–225.

18 Zu den an der Produktion von Geschichtsmagazinen Beteiligten können die das Produkt besitzenden Verlage und Unternehmen mit der geschäftsführenden Ebene zählen, die Bild- und Textredakteur:innen, die am Layout und der Heftgestaltung beteiligten Designer:innen sowie die Autor:innen. Da in dem vorliegenden Aufsatz vor allem das Produkt »Geschichtsmagazin« als Ergebnis des gemeinsamen Arbeitsprozesses analysiert wird und nicht die Beteiligung der einzelnen Berufsgruppen an den verschiedenen Arbeitsprozessen im Fokus steht, wird im Folgenden allgemein von Produzent:innen gesprochen, was die genannten Berufsgruppen umfasst.

19 So definiert bei Irmgard Zündorf, die eine bei Christian Spieß gegebene Definition erweitert: »Geschichtsmagazine« werden hier verstanden als kommerzielle populär(wissenschaftlich)e Printprodukte, die Erkenntnisse aus der Geschichtswissenschaft komprimiert, vereinfacht und unterhaltend für ein Laienpublikum präsentieren.« Vgl. dazu Zündorf, Vermarktung historischen Wissens, S. 53; sowie Spieß, Zwischen Wissenschaft und Unterhaltungsanspruch, S. 169.

Weitergabe von neuen Forschungsergebnissen nicht dominiert.²⁰ Als Gründe dafür sind gleich mehrere Aspekte zu nennen:

- Die Orientierung an Medienlogiken wie Nachrichtenfaktoren und Framing: Dabei spielen Überlegungen eine Rolle, mit welchen Themen und mit welcher Aufbereitung dieser Themen bei den Leser:innen größtmögliche Aufmerksamkeit hervorgerufen werden kann.²¹ Dies sind aber nicht unbedingt die Kriterien, nach denen die wissenschaftliche Forschung Themen wählt und bearbeitet.
- Crossmediale Faktoren: Da vergangenes Geschehen per se nicht aktuell sein kann, orientieren sich Geschichtsmagazine oft daran, ob bei Ausstellungen, Spielfilmen, Computerspielen oder Ähnlichem gerade ein historisches Thema besondere Berücksichtigung erfährt, und folgen dann diesem Trend, der durch die vielfache Präsenz in anderen Medien eine scheinbare Aktualität suggeriert.
- Die Re-Aktualisierung von vergangenem Geschehen: Bei dem Versuch, Leser:innen anzusprechen, ist es eine der wichtigsten Aufgaben der Produzent:innen von Geschichtsmagazinen, das vergangene Geschehen so zu kontextualisieren, dass für viele Leser:innen ein Bezug zu ihrer aktuellen Gegenwart und ihrer Lebenswelt entsteht. Dabei können für die Nutzung des Vermittlungsprinzips des Gegenwartsbezuges durchaus Ergebnisse der Wissenschaft zurate gezogen werden, doch geht der Impuls für die Behandlung des Themas nicht von der historischen Forschung aus. Vielmehr nutzen die Produzent:innen von Geschichtsmagazinen zum Beispiel Jubiläen, die Vorgeschichte tagesaktueller Entwicklungen oder Analogien zwischen historischen Entwicklungen und aktuellen Geschehnissen, um Gegenwartsbezüge zu schaffen.²²

20 Auszunehmen sind hier Magazine, die sich als Very-Special-Interest-Magazine hauptsächlich mit neuen archäologischen Funden beschäftigen.

21 Vgl. dazu Kinnebrock, *Napoleon*, S. 171–183; sowie Klaus Arnold, *Geschichtsjournalismus – ein Schwellenressort? Arbeitsweisen, Themen und Selbstverständnis von Geschichtsjournalisten in Deutschland*, in: Ders. u.a. (Hg.), *Geschichtsjournalismus*, S. 87–107, hier: S. 97.

22 Vgl. zum Gegenwartsbezug als Unterrichtsprinzip der Geschichtsdidaktik grundlegend Klaus Bergmann, *Der Gegenwartsbezug im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2012. Auch im Journalismus ist der Aktualitätsbezug einer Nachricht ein zentraler Aspekt. Vgl. dazu im Hinblick auf den Geschichtsjournalismus u.a. Horst Pöttker, *Gegenwartsbezüge. Über die Qualität von Geschichtsjournalismus*, in: Arnold (Hg.), *Geschichts-*

- Die Anknüpfung an vorhandene Wissensbestände über Geschichte: Die Untersuchungen des geschichtsdidaktischen Forschungsprojektes EHIS-TO haben gezeigt, dass in den Geschichtsmagazinen größtenteils auf einen bekannten und bewährten Themenkanon zurückgegriffen wird, der dann aber in seinen Fragestellungen und in seiner Ausrichtung variiert. Das heißt, dass Leser:innen zunächst das Gefühl bekommen, nicht mit etwas vollkommen Neuem und Unbekanntem konfrontiert zu werden, sondern an die individuell vorhandene historische Orientierung anknüpfen zu können. Gleichzeitig suggeriert das zum Beispiel aus der Schule oder anderen medialen Zusammenhängen bekannte Thema, dass es eine gewisse Relevanz im öffentlichen Diskurs hat. Eine Vertiefung des Wissens erscheint damit als individuell gewinnbringende Erweiterung des Horizonts und als Möglichkeit, am öffentlichen Diskurs teilhaben zu können. Auch hier ist wiederum nicht die Wissenschaft impulsgebend für die Behandlung des Themas, sondern der Rekurs auf Klassiker der Bildung und auf vermeintlich für die historische Bildung unabdingbare Themen, über die die Leser:innen meinen Bescheid wissen zu müssen.²³

Die genannten Punkte stützen die These, dass das Produkt »Geschichtsmagazin« mit der darin zu beobachtenden Art der Aufbereitung und Präsentation historischer Themen als eine Manifestation der Geschichtskultur in der Gesellschaft angesehen werden muss. Die Produzent:innen von Geschichtsmagazinen reagieren auf Impulse und Strömungen der Gesellschaft sowie auf Erwartungshaltungen ihrer Leser:innenschaft; gleichzeitig verbreiten sie die vorhandenen populären Vorstellungen zur Geschichte weiter und prägen somit das Erscheinungsbild der Geschichtsmagazine.

Sowohl der Leser:innenschaft gegenüber als auch in ihrem Selbstverständnis sehen sich die Produzent:innen von Geschichtsmagazinen jedoch durchaus als unterhaltende Vermittler wissenschaftlicher Erkenntnisse. Zu

journalismus, S. 31–44; sowie Kinnebrock, Napoleon. Bezogen auf die deutschen Geschichtsmagazine arbeitet z.B. besonders *Spiegel Geschichte* mit dem Mittel des Gegenwartsbezuges. Vgl. dazu auch den grundlegenden Werbetext des Magazins im Internet: *Spiegel Geschichte* »wendet sich an Menschen, die verstehen wollen, warum die Dinge heute so sind, wie sie sind, und wie sie sich entwickelt haben.« Online unter: <https://gruppe.spiegel.de/journalismus/medien-und-marken/spiegel-geschichte> (zuletzt aufgerufen am 20.07.2022).

23 Vgl. zu den Themen der deutschen Geschichtsmagazine die Auswertung bei Springkart, Populäre Geschichtsmagazine, S. 237–275.

hinterfragen ist dabei, ob das, was in einigen Geschichtsmagazinen unter wissenschaftlich verstanden wird, tatsächlich deckungsgleich ist mit dem, was in der Geschichtswissenschaft als wissenschaftlich bezeichnet werden würde. Die Arbeitsweise im Rahmen des Wissenschaftsfaches Geschichte sieht die Rekonstruktion vergangenen Geschehens aus Quellen mithilfe der Forschungsmethoden des Faches vor. Die so entstandenen Rekonstruktionen werden wiederum im wissenschaftlichen Diskurs geprüft und hinterfragt, wobei während des gesamten Arbeitsprozesses den Historiker:innen klar ist, dass der Anspruch, eine eindeutige Wahrheit im Hinblick auf den Ablauf des historischen Geschehens zu erreichen, nicht einlösbar ist. Die Akteur:innen der akademischen historischen Forschung versuchen daher, die Plausibilität ihrer Erzählungen in ausreichendem Maße zu belegen, über anderslautende Thesen und Deutungen zu informieren, diese auch durch Indizien zu erhärten oder diesen zu widersprechen sowie andere Perspektiven zuzulassen, die zu neuen oder anders gewichteten Ergebnissen und Deutungen führen. Der Konstruktcharakter von Geschichte wird so offensichtlich, ohne dass damit eine willkürliche Beliebigkeit im Hinblick auf die gewonnenen Ergebnisse einhergeht, auch wenn es sich um eine Erzählung zum vergangenen Geschehen handelt.²⁴ Ganz im Gegensatz dazu besteht der Anspruch der Produzent:innen von Geschichtsmagazinen vielfach in der angeblich gesicherten und korrekten Nacherzählung dessen, was »tatsächlich« passiert ist.²⁵ Insofern unterscheidet sich die Herangehensweise der akademischen Geschichtsschreibung in vielen Fällen diametral von der Art und Weise, wie vergangenes Geschehen in Geschichtsmagazinen dargestellt wird. Für die Produzent:innen von Geschichtsmagazinen hat ein als eindeutig gesicherter und damit mit einem Wahrheitsanspruch dargestellter Sachverhalt zudem den Vorteil, dass dadurch die Rezeption des Inhaltes eines Textes erleichtert und damit die Erwartungshaltung der Leser:innen im Hinblick auf eine leicht zu verstehende Lektüre erfüllt wird. Eine solche Art der Darstellung

24 Vgl. dazu die grundlegenden Überlegungen von Achim Saupe und Felix Wiedemann zur Berücksichtigung erzähltheoretischer Ansätze in der Geschichtswissenschaft: Achim Saupe und Felix Wiedemann, *Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft*. Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2015. Online unter: <http://docupedia.de/zg/Narration> (zuletzt aufgerufen am 24.11.2022).

25 Vgl. dazu Schumann/Popp, *Geschichtsmagazine und Wissensvermittlung*, S. 39–40. Auch die bei *CEO Epoche* genannte »Verifikationsredaktion«, die alle Details prüft und gesichert verifizieren soll, entspricht dem Verständnis, dass eine Rekonstruktion von vergangenem Geschehen eindeutig geleistet und damit verifiziert werden kann.

von Inhalten vernachlässigt aber letztendlich den eigentlich als Bezugsgröße genannten Rahmen der Wissenschaftlichkeit.

Praktiken der Geschichtsvermittlung in Geschichtsmagazinen

Magazinkonzepte und journalistische Zielsetzungen formieren sich im Rahmen der eben dargestellten Spannungsfelder und prägen die Vermittlungspraktiken der Magazine, die abschließend detaillierter dargestellt werden sollen.

1. Zwang zur Bebilderung

Die Visualisierung der Vergangenheit mithilfe von Bildmaterial ist ein zentrales Anliegen der Produzent:innen von Geschichtsmagazinen. Denn ein hoher Anteil an Bildern wird von den Leser:innen praktisch als Code dafür angesehen, dass eine leichtgängige und unterhaltende Vermittlung von Inhalten gewährleistet ist. Zudem erleichtern Bilder es, sich vergangenes Geschehen vorzustellen, sodass ein Nacherleben der Vergangenheit scheinbar möglich wird.²⁶ Bilder als zentrale Vermittlungspraktik populär ausgerichteter Geschichtsmagazine sind jedoch ein zweischneidiges Schwert, denn je nach Thema gibt es zu den im Text vermittelten Inhalten oft nur wenige oder sogar gar keine passenden Bildquellen. Die Methoden, mit denen die Produzent:innen von Geschichtsmagazinen versuchen, diesen Mangel an Bildquellen auszugleichen, stehen häufig im Gegensatz zu dem Anspruch, den Leser:innen vergangenes Geschehen orientiert an wissenschaftlichen Standards zu präsentieren. Als problematisch müssen vor allem Bebilderungen angesehen werden, die bezogen auf das vergangene Geschehen, über das berichtet wird, keinerlei Quel-

26 Vgl. zu den Bildern als zentralem Element der Geschichtsmagazine Michael Wobring, Funktion und Verwendung von Bilddokumenten in deutschen populären Geschichtsmagazinen, in: Popp u. a. (Hg.), *Populäre Geschichtsmagazine*, S. 187–213. Zum Nacherleben von Geschichte als zentralem Ziel der Magazine vgl. z. B. die Werbeslogans von *GEO Epoche* (»Vergangenes wird lebendig«), *Spiegel Geschichte* (Texte ... »lassen in die Welt von damals eintauchen«) und *P.M. History* (»P.M. History. Lebendige Geschichte«) auf den entsprechenden Internetseiten der Verlage. Online unter: <https://www.geo.de/magazine/geo-epoche> sowie <https://gruppe.spiegel.de/journalismus/medien-und-marken/spiegel-geschichte> und https://shop.pm-magazin.de/de_DE/alle-pm-magazine-pm-history/pm-history.html (alle zuletzt aufgerufen am 20.07.22).

lennähe aufweisen. Besonders auffällig ist dabei die Nutzung von Bildmaterial, das zwar aus der Vergangenheit überliefert ist und dadurch fremd anmutet, aber trotzdem oft erst Hunderte Jahre nach dem geschilderten Ereignis entstanden ist und somit keine Aussagekraft bezogen auf den Zeithorizont hat, um den es in dem Artikel geht. Es handelt sich dementsprechend um reine Illustrationen ohne Quellennähe, deren fiktionaler Charakter sich aber häufig gar nicht oder nur bei genauem Hinsehen den Leser:innen erschließt.²⁷ Ebenso sind Zeichnungen und Computeranimationen, die ohne wissenschaftliche Grundlagen entstanden sind, zu hinterfragen.²⁸ Die geschilderten Praktiken fixieren in diesen Fällen visuelle Eindrücke, die keinerlei wissenschaftliche Basis haben, obwohl die Produzent:innen der Magazine der Leser:innenschaft die Nähe zur Wissenschaft als Qualitätsmerkmal suggerieren.

2. Titelblätter als Verkaufsargument

Vom äußeren Erscheinungsbild her sind die Magazine oft an Stilmerkmale angelehnt, die den Leser:innen aus dem Boulevardjournalismus vertraut sind. Line Extensions wie *Spiegel Geschichte* oder *ZEIT Geschichte* können überdies an die Titelblätter, Logos und Darstellungsmuster der als Marke bereits bekannten Ursprungspublikationen anknüpfen und so bei den Betrachtenden punkten. Eine besondere Rolle bei der Gestaltung der Magazine spielen jedoch vor allem die Magazincover, die sowohl am Zeitschriftenkiosk als auch beim schnellen Blick in das Internet die Aufmerksamkeit potenzieller Leser:innen fesseln müssen.²⁹ Auch wenn inzwischen Produkte wie *Damals* oder *G-Geschichte* stark von Abonent:innen leben, so stellt das Titelblatt quasi die Visitenkarte des Produktes dar. Von ästhetisch ansprechenden, einen wertvollen Inhalt andeutenden Magazintiteln über sachlich bzw. neutral informierende Titelblätter, die Wissenschaftlichkeit suggerieren, bis hin zu in Bild und Sprache reißerisch aufgemachten Covern reicht hier das Spektrum, was wiederum auch Einfluss darauf hat, ob die Betrachtenden das Magazin unterschwellig als wissenschaftsnah oder eben wissenschaftsferner

27 Der Umgang der Magazine mit Bildern ist je nach Thema und Artikel unterschiedlich. Eine durchgängig sinnvolle Nutzung der Bilder findet sich vor allem z.B. bei *Damals*, häufiger auch bei *ZEIT Geschichte* und *Spiegel Geschichte*. Sehr gemischt sind die Angaben z.B. bei *G-Geschichte*, *P.M. History* und *GEO Epoche*.

28 Vgl. Schumann/Popp, *Geschichtsmagazine und Wissensvermittlung*, S. 47–50.

29 Vgl. dazu Springkart, *Populäre Geschichtsmagazine*, S. 268–274.

wahrnehmen. Dabei gehen Text- und Bildbotschaften eine enge Verbindung ein und dienen dazu, ein oder mehrere historische Themen auf den ersten Blick bereits möglichst interessant erscheinen zu lassen, um Aufmerksamkeit zu generieren. Als Vermittlungspraktik kann hier herausgearbeitet werden, dass historische Themen von den Produzent:innen der Magazine stärker daraufhin evaluiert werden müssen, ob und, wenn ja, wie mit ihrer Hilfe Interesse geweckt werden kann, sodass letztendlich die Kaufentscheidung positiv beeinflusst wird.

3. Nutzung von wissenschaftlich wirkenden Codes

Da es sich vom Charakter her um Wissensmagazine handelt, ist eine weitere Praktik der Produzent:innen, die Nähe zur Wissenschaft zu verdeutlichen und die Verlässlichkeit der gelieferten Informationen zu betonen. Dies geschieht oft durch bestimmte Codes, die Wissenschaftlichkeit andeuten. Fabio Crivellari hat dies als »Authentifizierungsstrategien« bezeichnet.³⁰ Hinweise auf genutzte Fachliteratur, auf die Expertise der Autor:innen des Artikels sowie auf Expert:innen im Beratungsteam oder die Nutzung von wissenschaftlich wirkenden Grafiken sind dazu zu zählen. In Bezug auf ihre Funktion unterscheiden sich diese Belege für die Richtigkeit der Inhalte oft stark von der Funktion, die die akademische Geschichtsschreibung diesem Aspekt beimisst. Wissenschaftler:innen geht es darum, die getroffenen Aussagen in jedem Punkt nachvollziehbar zu machen, sodass die Argumentation lückenlos nachgeprüft und auf wissenschaftlicher Ebene diskutiert werden kann. Dies kann als ein Kerngeschäft wissenschaftlich arbeitender Historiker:innen angesehen werden, während Erzählungen über vergangenes Geschehen in Geschichtsmagazinen diesem Anspruch nicht genügen müssen. Für die Produzent:innen von Geschichtsmagazinen ist der Hinweis auf benutzte Literatur und Quellen größtenteils eine Äußerlichkeit, die eine eventuell erwünschte Nähe zur Wissenschaft suggerieren kann, aber keine wissenschaftliche Belegfunktion anstrebt.

30 Vgl. dazu Fabio Crivellari, *Vergangene Nachrichten. Die journalistische Formatierung der Geschichte*, in: Popp u.a. (Hg.), *Populäre Geschichtsmagazine*, S. 101–140, hier: S. 116.

4. »Geschichte erzählen« im Medienverbund

Geschichtsmagazine liefern kombinierte Text-Bild-Botschaften zum vergangenen Geschehen, die inzwischen auch auf ergänzendes Filmmaterial und Zusatzinformationen aus dem Internet setzen. Vergangenes Geschehen muss hier also zwingend im Medienverbund gedacht, narrativiert sowie als komplexe Text-Bild-Botschaft gestaltet werden. Ein Magazin wie *GEO Epoche* setzt – je nach Thema – zum Beispiel auf ein abgestimmtes Konzept für die gesamte Ausgabe bezogen auf Bildauswahl, Schriftfarbe, Schriftstil, Überschriftenkennzeichnungen oder sonstige Verzierungen der Seiten.³¹ Das Thema »Islam« wird zum Beispiel mit grüner Schrift, arabischen Schriftzeichen und Schmuckelementen präsentiert. Abgesehen davon ist die Narrativierung von Geschichte gerade auch wegen des hohen Stellenwertes der Bilder komplex. Zum Beispiel kann ein dem Artikel beigefügtes Gemälde aus dem 19. Jahrhundert, das einen dramatisch in Szene gesetzten Kolumbus zeigt, den geschriebenen Inhalt, nämlich dass über das Aussehen des Kolumbus überhaupt nichts bekannt ist, konterkarieren und überlagern. Es kann aber auch Emotionen auslösen, Identifikationen ermöglichen und als Blickfang wirken. Damit entfernt sich die gewählte Bild-Text-Kombination weit von einer Orientierung an der Wissenschaft, erreicht aber eher das Ziel, die Leser:innen anzusprechen und zu involvieren.³² Natürlich kann auch im umgekehrten Sinne ein Bild die Textaussagen unterstützen, vertiefen oder absichern. Grundsätzlich wird das Erzählen von Geschichte jedoch durch die Kombination von mehreren Medien und Darstellungsformen komplexer und unterscheidet sich damit vom Anforderungsprofil der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung.

5. Reduktion auf scheinbar eindeutig zu rekonstruierende Inhalte

Auf der inhaltlichen Ebene ist sicher die bereits angesprochene, in vielen Magazinbeiträgen zu beobachtende Fokussierung auf Geschichte als eindeutig

31 Jutta Schumann, The Illustration of the Topic »Islam« in German Popular History Magazines, in: Yearbook of the International Society for History Didactics (JHEC) 34, 2013, S. 173–189, hier: S. 183.

32 Vgl. dazu z.B. *GEO Epoche*, Das Zeitalter der Entdecker 24, 2006, S. 20–21, 36–37, 40–41. Zwar wird auf S. 20 in kleiner Schrift erwähnt, dass wir nicht wissen, wie Kolumbus aussah, doch die bildgewaltigen Doppelseiten mit Historien gemälden des 19. Jahrhunderts, die jeweils Kolumbus zeigen, überdecken die Textbotschaft.

zu rekonstruierendes Geschehen hervorzuheben. Insbesondere das Genre der historischen Reportage, das oft in den Geschichtsmagazinen Verwendung findet, verzichtet auf reflektierende Passagen und Metaebenen.³³ Dadurch gelingt es, die Aussagen zu vereinfachen und dem Gefühl Vorschub zu leisten, dass die Leser:innen über das Geschichtsmagazin unverrückbare Wahrheiten zur Geschichte erfahren können. Die Komplexität wissenschaftlicher Darstellungen, die dem Konstruktcharakter von Geschichte permanent Rechnung tragen muss, ist damit für Geschichtsjournalist:innen beim Schreibprozess häufig irrelevant. Gleichzeitig wird dafür in Kauf genommen, dass die Leser:innen dem eindeutig vertretenen Geschichtsbild uneingeschränkt folgen müssen. Das Ziel geschichtsjournalistischen Schreibens ist daher meist nicht, die Fragilität der gelieferten Rekonstruktion zum vergangenen Geschehen zu betonen, sondern sie eher – zugunsten einer spannenden, leicht lesbaren Erzählung – zu kaschieren. Diese Herangehensweise erlaubt zudem, auf geschichtswissenschaftliche Termini weitgehend zu verzichten und eine nicht wissenschaftliche Sprache zu wählen, da es um Geschichtserzählungen geht, die eindimensional erlebnishaft aus der Vergangenheit berichten.

6. Szenenhafte Schilderungen und Gedankenerzählung

Beiträge in Geschichtsmagazinen beginnen oft mit szenenhaften, detailliert beschriebenen Schilderungen des vergangenen Geschehens, ohne dieses in Frage zu stellen. Generell bezeichnet Stephan Jaeger dies als eine der »Grundeigenschaften populärer Geschichtsschreibung«.³⁴ Weder der Detailreichtum noch der genaue Ablauf des Geschehens, wie er geschildert wird, sind dabei eindeutig zu belegen, doch sie dienen als Mittel zum Zweck, die Leser:innen aus dem Alltag in ein fernes Geschehen zu führen, Spannung aufzubauen und Interesse zu wecken. Die Leser:innen werden dabei nicht auf einer Metaebene über historisches Geschehen informiert und zur Reflexion angeregt, sondern

33 Vgl. zu Geschichtsreportagen und ihrer Machart Mathias Mesenhöller, »Es gilt den Leser zu verführen«. Interview von Ariel Hauptmeier zur Geschichtsreportage, in: Reporter-Forum 2009. Online unter: [https://archiv.reporter-forum.de/index.php%3Fid=117&tx_rfartikel_pi1\[showUid\]=246&cHash=22bc10830d2e7190daa270c5333fbbd8.html](https://archiv.reporter-forum.de/index.php%3Fid=117&tx_rfartikel_pi1[showUid]=246&cHash=22bc10830d2e7190daa270c5333fbbd8.html) (zuletzt aufgerufen am 02.08.2022).

34 Stephan Jaeger, Populäre Geschichtsschreibung. Eine narratologische Perspektive, in: Popp u.a. (Hg.), Populäre Geschichtsmagazine, S. 71–100, hier: S. 71.

in die Situation des direkten Miterlebens eines historischen Ereignisses versetzt.³⁵ Als eine weitere »Grundeigenschaft populärer Geschichtsschreibung« klassifiziert Jaeger die Gedankenerzählung. Dabei wird im Text – ohne jegliche Belege – das Empfinden der Protagonist:innen beschrieben, was ihre Überlegungen zum geschilderten Geschehen sichtbar macht, die Identifikation erleichtert und es ermöglicht, auf andere Art Wissen zum Geschehen zu vermitteln. Auch wenn diese Schreibweise Vorteile gegenüber sachlich-analytisch gestalteten Texten aufweist, so kann bezogen auf diese Vermittlungspraktik festgehalten werden, dass sowohl die szenenhaften Schilderungen als auch die Gedankenerzählungen meist keine wissenschaftliche Basis haben und es den Leser:innen erschweren, fiktionale und nicht fiktionale Erzählelemente zu unterscheiden.

7. Personalisierung und Personifizierung

Besonders leicht ist das angestrebte unterhaltende und spannende Erzählen von Geschichte über das Stilmittel der Personalisierung bzw. Personifizierung zu erreichen.³⁶ Komplexe historische Prozesse, relevante historische Ereignisse oder auch nur der Zeitgeist einer Epoche lassen sich leichter schildern, wenn Protagonist:innen ausgewählt werden, die aus eigener Perspektive das Geschehen erleben. Dies ermöglicht die Identifikation der Leser:innen mit der ausgewählten Persönlichkeit, erzeugt Spannung und emotionale Involviertheit, erleichtert es aber auch durch die Erzählstruktur, historische Inhalte zu vermitteln. Angegliedert an die Lebensereignisse der entsprechenden Persönlichkeit können zum Beispiel historische Inhalte ergänzend erläutert werden, das heißt, über die Lebensgeschichte von Karl Marx kann auch mehr zur Industrialisierung erfahren werden, zur fiktional erzählten Geschichte der frei erfundenen Magd Hanna in der Reformationszeit gibt es auch Informationen über die generelle Lebenssituation von Frauen im 16. Jahrhundert

35 Ebd., S. 85–87, auch S. 98.

36 Der Aufsatz folgt hier den geschichtsdidaktischen Begrifflichkeiten: Die Geschichtsdidaktik unterscheidet zwischen Personalisierung und Personifizierung. Personalisierung bedeutet das Erzählen von Geschichte mithilfe großer Persönlichkeiten, während die Personifizierung das Erzählen von Geschichte mithilfe fiktionaler Personen meint, die eine (quellenbasierte) Stellvertreter:innenfunktion für größere Gruppen der Gesellschaft haben. Vgl. dazu zusammenfassend Michael Sauer, *Geschichte unterrichten. Eine Einführung in die Didaktik und Methodik*, 12. aktualisierte Auflage, Seelze 2015, S. 85–87.

und zur Reformation. Doch hat diese scheinbar nur Vorteile bergende Erzählweise auch Nachteile, die in der Geschichtsdidaktik bereits intensiv erörtert wurden.³⁷ Im Hinblick auf das Stilmittel der Personifikation mischen sich zwangsläufig fiktionale Elemente mit Thesen und Deutungen der Forschung, ohne dass dies für die Leser:innen klar erkennbar ist. Bei der Personalisierung besteht die Sorge, dass Geschichte einerseits als eine Leistung sogenannter großer Männer erzählt wird, da bekannte, meist männliche Persönlichkeiten besser über die Quellen zu fassen sind. Andererseits kann dem Eindruck Vorschub geleistet werden, dass Geschichte nur durch das Handeln einzelner großer Persönlichkeiten beeinflusst wird, was die Perspektive auf das vergangene Geschehen unzulässig reduziert, denn historische Prozesse, Zeit-hintergründe, multikausale Erklärungen für ein Geschehen oder Ähnliches werden zugunsten der einen Perspektive der als zentral hervorgehobenen Persönlichkeit reduziert. Sie scheint die alleinige Handlungsmacht zu haben, was aus wissenschaftlicher Perspektive nicht haltbar ist. Personalisierung und Personifizierung sind dementsprechend Stilmittel, die überlegt eingesetzt werden müssen.

Fazit

Beim Vergleich der Arbeitsweise von Historiker:innen im wissenschaftlichen Umfeld und historisch arbeitenden Journalist:innen, die für ein marktorientiertes Produkt wie Geschichtsmagazine arbeiten, ergeben sich auf den ersten Blick einige Gemeinsamkeiten. Beide Berufsgruppen recherchieren zu historischen Themen und nutzen oft bisherige Forschungsergebnisse. Sie stellen häufig eine aus der Gegenwart heraus geprägte Frage an die Geschichte, sie erbringen eine Rekonstruktionsleistung im Hinblick auf das vergangene Geschehen und sind dabei gleichermaßen von der sie umgebenden Geschichtskultur geprägt, die ihren Blick auf das vergangene Geschehen beeinflusst. Abgesehen davon haben die eben vorgestellten Praktiken der Geschichtsvermittlung jedoch gezeigt, dass es – wenn man auf das fertiggestellte Produkt »Geschichtsmagazin« blickt – deutliche Unterschiede in der Art der Präsentation von ver-

37 Zusammenfassend dazu bereits in den 80er Jahren Klaus Bergmann, Personalisierung, Personifizierung, in: Klaus Bergmann, Annette Kuhn, Jörn Rüsen u.a. (Hg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Düsseldorf 1985, S. 268–271; zuletzt Christian Heuer, Personalisierung, in: Ulrich Mayer, Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider u.a. (Hg.), *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*, Schwalbach/Ts. 2014, S. 153–154.

gangenem Geschehen im Vergleich zur akademischen Geschichtsschreibung gibt, die darauf verweisen, dass auch die damit verbundenen Arbeitsprozesse variieren. Gleichzeitig wurde aber auch sichtbar, dass es – bei der Bandbreite von Geschichtsmagazinen auf dem deutschen Markt – nicht die *eine* journalistische Schreibweise und Herangehensweise an Geschichte gibt, sondern journalistisch Arbeitende durchaus die Wahl haben, die verschiedenen Praktiken differenziert und durchdacht einzusetzen, um einerseits dem Anspruch, nah an der Wissenschaft zu sein, zu genügen und andererseits dem Unterhaltungsanspruch und den kommerziellen Zwängen Rechnung zu tragen.

Macht Museum Forschung?!

Praktiken des Forschens und Vermittelns in Geschichtsmuseen und akademischer Geschichtsschreibung

Philipp Koch

Am Ende steht in einem historischen Museum ein vor allem räumliches, visuelles, multimediales sowie ästhetisches und materielles Geschichtserlebnis in einer historischen Ausstellung. Diverse historische, das heißt zeitgebundene Akteur:innen wirken dabei in einem komplexen, nicht immer bewussten, theoretisch reflektierten und häufig auch informellen Entscheidungs-, Aushandlungs- und Aneignungsprozess am Produktionsprozess dieses Geschichtserlebnisses mit. Aber was steht eigentlich am Anfang? Wie verläuft dieser Produktionsprozess von der Idee, Themenauswahl und Fragestellung bis hin zur musealen Präsentation?¹ Von wem und wovon werden diese Prozesse bestimmt oder beeinflusst?² Welche Kriterien gibt es überhaupt für die wissenschaftliche Qualität musealer Geschichtskonstruktionen? Und wer entscheidet darüber, ob eine historische Ausstellung in einem Geschichtsmuseum tatsächlich auf dem jeweils aktuellen Forschungsstand akademischer Geschichtsschreibung und museumsdidaktischer Erkenntnisse realisiert worden ist?³ In welchem Verhältnis stehen und welchem historischen Wandel

1 Barbara Alder und Barbara den Brok, Die perfekte Ausstellung. Ein Praxisleitfaden zum Projektmanagement von Ausstellungen, 2. Aufl., Bielefeld 2013; Jan-Christian Warncke, Ausstellen und Ausstellungsplanung, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 242–245.

2 Vgl. jetzt exemplarisch Teresa Brandt, Paradoxien der Unternehmensgeschichtsschreibung. Wissenschaftliche Arbeit zwischen Berufshabitus und sozialer Abhängigkeit, Bielefeld 2021.

3 Kristiane Janeke, »Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter«. Historiker zwischen Theorie und Praxis, in: Zeithistorische Forschun-

unterliegen Machtbeziehungen, praktisches und akademisches Wissen sowie der gegenseitige Transfer und soziale Praktiken in historischen Museen?⁴ Welche Funktionen haben dabei Praktiken des Vergleichens? Fragen, die sich hier weder ausführlich untersuchen noch diskutieren, geschweige denn in der notwendigen akademischen Breite und Tiefe differenziert klären lassen, sondern weiterer empirischer Feldforschung und eigenständiger Studien bedürfen. Im Folgenden kann es daher nur um eine erste Vermessung dieses Themenkomplexes gehen.

Geschichtsmuseen sind mit ihren historischen Ausstellungen als Wissens-, Repräsentations- und Kommunikationsorte sowohl Ausdruck als auch Produkt von Erinnerungskultur, an denen diese verhandelt wird. Ausstellen lässt sich als produktorientierte Praktik der Erzeugung von Geschichtsbildern und Geschichtsvorstellungen und damit als sozialer Kommunikations- und Sinnbildungsprozess verstehen.⁵ Doch die kuratorische Praxis in Geschichtsmuseen ist im Gegensatz zur Ausstellung als Ergebnis dieser Praxis kaum erforscht.⁶

Die vergleichende Betrachtung von Praktiken des Forschens und Vermittelns in Geschichtsmuseen und akademischer Geschichtsschreibung setzt zunächst fachspezifische Kenntnisse des jeweils anderen Zugangs zu historischem Wissen voraus. Doch offenbar nehmen sich die beiden Wissensmilieus nach wie vor nicht ausreichend wahr, was an der Distanz zwischen universitärer Wissenschaft und Museumswissenschaft als Forschung über bzw. im Museum liegen mag.⁷ Ist das Verhältnis von *der* akademischen Geschichtsschreibung⁸ und *den* historischen Museen möglicherweise ein wissenschafts-

gen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (1–2), 2007. Online unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007/4537> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2021).

- 4 Lucas Haasis u.a., Was ist und was kann die Historische Praxeologie? Ein runder Tisch, in: Constantin Rieske und Lucas Haasis (Hg.), Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns, Paderborn 2015, S. 199–236.
- 5 Thorsten Logge, Geschichtsorten als Gegenstand einer forschungsorientierten Public History, in: Public History Weekly 6, 2018 (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).
- 6 Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.
- 7 Einleitung. Was geschieht im Museum – und wie können wir es beschreiben? Ein Gespräch der Herausgeber anstelle einer Einführung, in: Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S. 7–12, hier: S. 9.
- 8 Vgl. dazu nur die grundlegenden Hinweise bei Lutz Raphael, Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegen-

kommunikatives Konfliktfeld um akademische Reputation und öffentliche und mediale Aufmerksamkeit und Rezeption? Geht es hier womöglich um den Verlust von Deutungsmacht historischer Meistererzählungen und damit politischer Wertschätzung? Verbirgt sich dahinter eine sozioökonomische Konfliktlinie um die Sicherung knapper finanzieller und personeller Ressourcen?⁹ Die Frage nach der gesellschaftlichen Legitimation der Disziplin ist so alt wie das akademische Fach selbst und trifft ebenfalls die historischen Museen. Julia Roos hat jüngst eindrucksvoll gezeigt, dass Kontroversen über die Frage, welche Geschichte das Museum zeigt, in einer Zeit einsetzen, in der nicht nur von einer Krise des Museums, sondern auch der Geschichte gesprochen wurde. Durch die reale Tatsache der Gründung und Existenz historischer Museen seien diese seit den 1970er Jahren wieder mehr und mehr zur Selbstverständlichkeit geworden – weniger durch eine theoretische Untermauerung ihrer Legitimität.¹⁰ Was wissen Museum und akademische Geschichtsschreibung gegenseitig voneinander? Wie sehen sie sich selbst, wie sehen sie die jeweils anderen und was erwarten sie voneinander?

Begriffe: Geschichtsmuseum und historische Ausstellung

Die fachwissenschaftliche Verortung ist nur eine von zahlreichen Optionen zur Typologie von Museen.¹¹ Henker hat vor Kurzem das Fehlen einer grundlegenden Definition für den Begriff »Geschichtsmuseum« betont. Im engeren Sinne ordnet er dieser Museumsgattung die wenigen großen bundesstaatlichen Einrichtungen und Landesmuseen zu, die ihre Museums- und Ausstellungsplanungen trotz ihrer Verschiedenheit mit einer hervorgehobenen Rolle der Geschichtswissenschaft sowie der Bereitschaft zur aktiven

wart, München 2003; und Ders., *Klassiker der modernen Geschichtswissenschaft: Hintergründe einer Auswahl*, in: Ders. (Hg.), *Klassiker der Geschichtswissenschaft Bd. 1*, München 2006, S. 7–19.

- 9 Frank Bösch und Constantin Goshler, *Der Nationalsozialismus und die deutsche Public History*, in: Dies. (Hg.), *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt und New York 2009, S. 7–23, hier: S. 7.
- 10 Julia Roos, *Ausstellungen als öffentliches Ärgernis. Die bundesdeutsche Museumskontroverse der 1970er Jahre um das Präsentieren von Vergangenheiten*, Berlin 2018, S. 374f.; und zum Strukturwandel Raphael, *Geschichtswissenschaft*, S. 218–220.
- 11 Markus Walz, *Grundprobleme der Museumstypologie*, in: Ders., *Handbuch*, S. 78–80.

Teilnahme und Weiterentwicklung von aktueller Geschichtskultur fundierten und begleiteten.¹² Dagegen plädiert Thiemeyer für ein weites typologisches Verständnis und definiert (kultur-)historische Museen als Museen, »die sich an den Erkenntnisinteressen historisch arbeitender Disziplinen wie der Geschichts- oder der (volkskundlichen) Kulturwissenschaft orientieren (die durchaus divergieren) – allerdings ohne die stark ästhetisch ausgerichtete Kunstgeschichte.«¹³ In der musealen Praxis haben sich derartige Einrichtungen in der 1994 gegründeten Fachgruppe Geschichtsmuseen des Deutschen Museumsbundes zusammengeschlossen. Die Fachgruppe bildet dabei ein heterogenes und vielfältiges Spektrum verschiedenster historischer Museen ab, deren gemeinsames Kennzeichen ein Mindestmaß an hauptamtlichem Museumspersonal ist. Ehren- und nebenamtlich geführte Einrichtungen sind kaum vertreten. In der Fachgruppe sind Museen unterschiedlicher Rechtsformen von kommunalen Regiebetrieben über öffentliche oder private Stiftungen bis hin zu Kapitalgesellschaften zusammengeschlossen, die vielfältigste Formen öffentlich-privater Finanzierung aufweisen.¹⁴

Die Museen verstehen sich vor allem als das anschauliche Gedächtnis der Lebenswelt und zugleich als einzigartige Werkstätten des Geschichtsbewusstseins ihrer jeweiligen Arbeits- und Wirkungsorte.¹⁵ Der klare Bezug auf historisch definierte Räume wie Orte, Städte, Regionen oder Länder dominiert in der Außendarstellung gegenüber einer explizit vermittelten geschichtswissenschaftlichen Ausrichtung dieser Museen.¹⁶ Die meisten von ihnen haben sich seit dem Bildungsboom der 1970er Jahre von spartenübergreifenden, alle historischen Bereiche erfassenden Museen zu Spezialmuseen für Geschichte

12 Michael Henker, Geschichtsmuseen im engeren Sinne, in: Walz, Handbuch, S. 103–106, hier: S. 106.

13 Thomas Thiemeyer, *Geschichte im Museum. Theorie – Praxis – Berufsfelder*, Tübingen 2018, S. 3.

14 Rolf Wiese, Wirtschaftliche Aktivitäten von Museen, in: Walz, Handbuch, S. 351–354.

15 Hans Lochmann, Museumsorganisationen: Standesverbände – Selbsthilfe – Lobbyismus, in: Walz, Handbuch, S. 333–335. Die Fachgruppe versteht sich als Forum für spezifische und allgemeine Fragen der Berufspraxis. Sie fördert Kommunikation und Zusammenarbeit zwischen ihren Mitgliedern und sucht den Austausch und die Diskussion mit kulturellen und wissenschaftlichen Organisationen und Einrichtungen, die die klassischen kulturellen Aufgaben der Museen – Sammeln, Erhalten, Erforschen, Vermitteln und Zeigen – tangieren. Vgl. online unter: <https://www.museumsbund.de/pr-ofil-geschichtsmuseen/> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2021).

16 Walz, Grundprobleme, S. 79.

gewandelt. Sie teilen sich dieses lokal oder regional begrenzte Fachgebiet oft mit Archiven, Gedenkstätten und Erinnerungsorten, soweit diese Institutionen in ihrem räumlichen Umfeld überhaupt existieren.¹⁷ Ob und wie viele Historiker:innen diese Institutionen leiten oder in anderen Funktionen für diese hauptamtlich tätig sind, ist offen. Empirische Studien über den Stellenwert der akademischen Geschichtswissenschaft in der Gruppe dieser Geschichtsmuseen fehlen ebenso wie umfassende Informationen über die Personalstrukturen der deutschen Museen.¹⁸ Selbst an mittleren und großen stadt- und regionalgeschichtlichen Museen dürften vermutlich nicht nur akademisch vorgebildete Historiker:innen historische Ausstellungen kuratieren, sondern verschiedenste Wissenschaftler:innen unterschiedlichster Disziplinen die Themen- und Objektauswahl sowie Präsentation, Inszenierung und Szenografie beeinflussen.¹⁹

Doch reichen diese Zuschreibungen, um die verschiedenen Arten des historischen Museums zu definieren? Welche Gattungen von Geschichtsmuseen lassen sich empirisch unterscheiden? Die statistische Gesamterhebung der

-
- 17 Jan Gerchow, Geschichtsmuseen. Stadt- und regionalhistorische Museen, in: Bernhard Graf und Volker Rodekamp, *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Kurzfassungen*, Berlin 2016, S. 110–111; Claudia Gemmeke und Franziska Nentwig (Hg.), *Die Stadt und ihr Gedächtnis. Zur Zukunft der Stadtmuseen*, Bielefeld 2011; LWL-Museumsamt für Westfalen (Hg.), *Stadtmuseen. Konzepte, Perspektiven, Erfahrungen*, Münster 2016. In diesem Zusammenhang wären nicht nur die Debatten um die Gründung des Deutschen Historischen Museums (eröffnet 2006) und des Hauses der Geschichte (eröffnet 1994) zu berücksichtigen, sondern die Rekrutierungs- und Personalpolitik mit Blick auf den Produktionsprozess der jeweiligen Dauerstellungen zu untersuchen. Vgl. Moritz Mälzer, *Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*, Bonn 2005; Andrea Brait, *Im Kampf um die Konstruktion des »deutschen« Geschichtsbildes. Zur Entwicklung von historischen Nationalmuseen in Ost- und Westdeutschland*, in: Detlev Brunner u. a. (Hg.), *Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte*, Berlin 2013, S. 21–34.
- 18 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Institut für Museumsforschung, *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2014*, Berlin 2015, S. 49.
- 19 Herman Kossmann, *Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie*, in: Stapferhaus Lenzburg, Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder und Detlef Vögeli (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld 2014, S. 50–66; Gregor Isenbort (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen VIII. Museum und Stadt. Stadt und Museum. Ausstellung als sozialer Raum*, Stuttgart 2018; Thomas Thiemeyer, *Inszenierung*, in: Gfrereis, *Museen*, S. 45–62.

bundesdeutschen Museen durch das Institut für Museumsforschung hilft hier nur bedingt weiter, weil sie der Definition der Fachgruppe des Museumsbundes nicht folgt.²⁰ 70,5 Prozent aller Museen, die 2019 statistisch erfasst wurden, dürften der Kategorie der Geschichtsmuseen zuzuordnen sein, die sich mehr oder weniger professionell an den Erkenntnisinteressen und Methoden historisch arbeitender Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft orientieren.²¹ In die Gruppe dieser Geschichtsmuseen fallen Einrichtungen, die sowohl hauptamtlich als auch ehrenamtlich betreut werden. Zu ihnen gehören die wenigen nationalen Geschichts-, Landes- und Stadtmuseen der Metropolen ebenso wie mittlere Häuser oder die quantitativ deutlich überwiegenden kleinen Museen.²² Eindeutige typologische Kriterien für die Einordnung, wann ein Museum welcher Größenklasse zuzuordnen ist, fehlen. Art und Umfang der Sammlung, Größe der Ausstellungsfläche, Anzahl der absoluten Besuche oder die Zahl des hauptamtlichen akademischen und nicht wissenschaftlichen Personals könnten praktikable definitorische Merkmale für entsprechende empirische Studien sein. Der Museumsverband für Niedersachsen und Bremen e.V. hat 2017 für eine derartige Umfrage eine eigene Definition entwickelt.²³ Danach sind von den rund 700 Museen des Verbandes beinahe 80 Prozent als kleine Häuser einzuordnen. Im Untersuchungsraum sammeln ehrenamtlich geführte Museen eher handwerkliche, landwirtschaftliche und technische Dinge, während Kunst und Kunstgewerbe einen höheren Stellenwert für die Sammlungen der hauptamtlich geführten Museen besitzen.²⁴ Die aktuelle Regionalstudie belegt eine Vielfalt unter den kleinen Geschichtsmuseen, die die Diversität der mittleren und größeren Häuser erahnen lässt. Die mannigfaltige Struktur der historischen Museen dürfte sich zudem in einer entsprechenden Bandbreite an Praktiken des Forschens

20 Walz, Grundprobleme, S. 78f.

21 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Institut für Museumsforschung, Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2019, Berlin 2021, S. 41.

22 Walz, Grundprobleme, S. 79; Matthias Henkel, Friedrich Scheele und Markus Walz, Lokalität als Thema: Orts-, Stadt- und Regionalmuseen, in: Walz, Handbuch, S. 107–113; Hans Lochmann, Kleine Museen – eine Einführung, in: Oliver Freise, Fakten und Impulse. Zur Lage der kleinen Museen in Niedersachsen und Bremen 2017/18. Mit Beiträgen von Sebastian Baier und Hans Lochmann, Hannover 2019, S. 11–14.

23 Oliver Freise, Warum eine Befragung »Zum Stand der niedersächsischen und bremischen kleinen Museen 2017/18«?, in: Ders., Fakten, S. 15–19, hier: S. 17.

24 Freise, Fakten, S. 27–29.

und Vermitteln widerspiegeln, für die eine eigene Typologie erst noch zu entwickeln wäre.

Die fehlende typologische und empirische Eindeutigkeit, welche Museen denn überhaupt in die Kategorie der Geschichtsmuseen fallen, dürfte ein relevanter Grund für die Distanz zwischen Museum und akademischer Disziplin sein. Die wachsende Spezialisierung und Ausdifferenzierung der Museologie einerseits und der Geschichtswissenschaft andererseits dürfte – angesichts der wachsenden Internationalisierung der Fachdisziplin – die zweite wesentliche Ursache für die Abgrenzung zwischen wissenschaftlichem Anspruch und musealer Praxis sein. Insofern könnten die paradoxen Wirkungen von Geschichtsmuseen auch in Zukunft fortbestehen: In der Publikumsgunst stünden sie ganz oben, bei professionellen Historiker:innen wie bei Museumsprofis aus den Kunstmuseen aber würden sie nur auf geringes Interesse, wenn nicht gar Geringschätzung stoßen.²⁵

Im Gegensatz zur geschichtsmusealen Unübersichtlichkeit ist die Zahl an Hochschulen mit einem akademischen Angebot in historisch arbeitenden Disziplinen wesentlich kleiner.²⁶ Die akademische Geschichtsschreibung in Deutschland ist daher trotz aller Binnendifferenzierung und Spezialisierung sowie unterschiedlichster Theorien und Methoden viel homogener als die vielfältige Landschaft der historischen Museen. Auch die Studierenden und das akademische Personal als Produzent:innen und Rezipient:innen universitärer Geschichtswissenschaft bilden eine deutlich einheitlichere Gruppe als das zunehmend diverse Museumspublikum, obwohl die Welt der Historiker:innen nach dem Bildungsboom der 1970er Jahre sozial und kulturell etwas offener wurde.²⁷ Jedes Museum verfügt über ein ihm spezifisches Besuchspublikum, das sich nach Besucher:innentypen und Kriterien wie Besuchshäufigkeiten, Besuchsgründen, Geschlecht, Alter, Bildungsabschlüssen, Stellung im Erwerbsleben, der vorherigen Beschäftigung mit der ausgestellten Geschichte bzw. den exponierten Themen oder der Art und den Medien der vorherigen

25 Jan Gerchow, *Museen*, in: *Aufriss der Historischen Wissenschaften* Bd. 6, Institutionen, Stuttgart 2002, S. 316–399, hier: S. 316.

26 Vgl. Statistisches Bundesamt, *Statistisches Jahrbuch 2019*, S. 103ff. Online unter: <http://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Jahrbuch/statistisches-jahrbuch-aktuelle.html> und Datenbank auf www.studieren.de (zuletzt aufgerufen am 14.10.2021).

27 Raphael, *Geschichtswissenschaft*, S. 218; Karen Hagemann, *Gleichberechtigt? Frauen in der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 13 (1), 2016. Online unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2016/5333> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2021).

Beschäftigung mit historischen Inhalten weiter differenzieren lässt.²⁸ Insofern hat sich die Auswahl eines Themas einer historischen Exposition vor allem an den potenziellen Interessen dieses spezifischen Museumspublikums zu orientieren und folgt nur bedingt akademischen Trends. Das Publikum erwarte in historischen Museen, so Bettina Altendorf, heute gleichzeitig wertvolle Unikate, kritische Geschichtsdarstellung in möglichst kurzen Texten und moderne interaktive Medien, alles zusammen sinnvoll in Geschichtsbildern arrangiert und schon dadurch für die Betrachtenden leicht verständlich. Der erste Eindruck musealer Gestaltung werde identifiziert mit der Epoche: ordentlich oder chaotisch, hell oder dunkel, farbenfroh oder düster, verwinkelt oder geradlinig. »Umso wichtiger ist, den Besucher in die Lage zu versetzen, sich in der historischen Kulisse inhaltlich zu orientieren, zum Beispiel durch die Erkennbarkeit der musealen Inszenierung gegenüber dem originalen historischen Objekt. Präzise Angaben [...] helfen dem Besucher, den einzelnen Gegenstand als konkreten Teil der Vergangenheit zu sehen und die Inszenierung des Geschichtsbildes durch eine Vielzahl historischer Objekte als museale Konstruktion aus der rückblickenden Gegenwart.«²⁹ Die vielfältigen Erwartungen des rezipierenden Publikums beeinflussen so die konzeptionelle Ausrichtung einer historischen Ausstellung in viel stärkerem Maße, als sich die Erwartungen einer akademisch geprägten Leser:innenschaft auf die Produktion eines geschichtswissenschaftlichen Textes auswirken. Doch was ist unter einer historischen Ausstellung überhaupt zu verstehen?

Eine Ausstellung ist eine zeitlich begrenzte Präsentation von Objekten im Raum zu Demonstrationszwecken, die den Prinzipien von Inszenierung und objektbasierter, fragmentarischer, dreidimensionaler, räumlicher und simultaner Narration folgt: Geschichte(n), die das Objekt erzählen soll, wird oder werden über Texte und audiovisuelle Medien zugewiesen. Das Exponat dient als Erinnerungsspeicher für die Betrachtenden, sodass es im individuellen Gedächtnis subjektive Geschichte(n), Erinnerungen, Wissen, Erkenntnisse oder Gefühle aktivieren kann. Die Rezipierenden erzeugen die Botschaft.

-
- 28 Vanessa Schröder, *Geschichte ausstellen, Geschichte verstehen. Wie Besucher im Museum Geschichte und historische Zeit deuten*, Bielefeld 2013, S. 145–172; Birgit Mandel, *Kontemplativer Musentempel, Bildungsstätte und populäres Entertainmentcenter. Ansprüche an das Museum und (neue) Strategien der Museumsvermittlung*, in: Hartmut John und Anja Dauschek (Hg.), *Museen neu denken*, Bielefeld 2008, S. 75–87.
- 29 Bettina Altendorf, *Museen der Geschichte*, in: Christiane Schrübbers (Hg.), *Moderieren im Museum. Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung*, Bielefeld 2013, S. 105–116, hier: S. 106f.

Die Inszenierung der Objekte bedingt eine auratische Rezeptionssituation, weil Raum und Exponate ohne narrative Bedeutung physisch-materiell ausstrahlen.³⁰ Kuratorische und gestalterische Praktiken provozieren so einen performativen Akt, der die Rezeption der Exponate mit allen Sinnen zu einer höchst individuellen Angelegenheit unter höchster Anstrengung macht. Die mentalen und physischen Rezeptionsanforderungen an Ausstellungen als Orte »wissenschaftlicher Erkenntnis mit ästhetischen Mitteln«³¹ sind ungleich vielfältiger und komplexer als bei der Rezeption linearer literarischer Texte der akademischen Fachdisziplin.³²

Pohl hat aus akademischer Sicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit acht Kriterien vorgeschlagen, die historische Ausstellungen in jedem Fall – und sei es rudimentär, ansatzweise, stark verkürzt oder sehr vereinfacht – erfüllen sollten, damit ein Museum historisch korrekt sei:³³ Die museale Präsentation solle auf Basis eines Fragehorizonts erarbeitet sein, ein offenes Geschichtsbild vermitteln, den Konstruktionscharakter, die Kontroversen und die Multiperspektivität von Geschichte darstellen und zur Reflexion über die Vergangenheit anregen. In jedem Fall müsse der Fragehorizont des Publikums einbezogen werden, weil es gerade dessen Fragen und nicht etwa nur solche der Wissenschaft seien, die Geschichte konstituierten. Am Ende dürfe, so Pohl, durch das eigene Expert:innenwissen auch ein engagiertes und zur Kritik fähiges Publikum durch fachliche und pädagogische Überlegenheit nicht überwältigt werden.³⁴

Historische Ausstellungen sind demnach Praktiken des Zeigens, die Konventionen folgen, die den Erkenntnisinteressen historischer Disziplinen geschuldet und selbst zeitgebunden sind. Eine Ausstellung ist unwiederholbar –

30 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 123; Roman Weindl, *Die »Aura« des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse*, Bielefeld 2019.

31 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 2.

32 Holger Höge, *Rezeptionsverhalten der Ausstellungsgäste*, in: Walz, *Handbuch*, S. 270–273, hier: S. 273.

33 Karl Heinrich Pohl, *Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? »Offenes Geschichtsbild«, Kontroversität, Multiperspektivität und »Überwältigungsverbot« als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation*, in: Olaf Hartung (Hg.), *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Gütersloh 2006, S. 272–286, hier: S. 274f.

34 Ebd., S. 279ff.

unabhängig, ob sie zeitlich auf Dauer oder befristet präsentiert wird.³⁵ Sie hat einen Lebenszyklus, der an Gegenwart und den Ausstellungsraum gekoppelt ist. »Als was uns die Dinge erscheinen, folgt vor allem Erwartungen der Rezipienten und museumsspezifischen Präsentationsweisen, denen sie unterworfen werden. Die Dinge sind nicht Werk, Exemplar oder Zeuge, wir machen sie zu solchen und weisen so alten Dingen neuen Wert zu.«³⁶

Ausgewählte Praktiken des Recherchierens und Forschens

Wie sehen die sozialen Praktiken des Recherchierens und Forschens in historischen Museen in der heutigen »Gesellschaft der Singularitäten«³⁷ aus? Wo sind Gemeinsamkeiten zur akademischen Geschichtswissenschaft und wo werden ihre Grenzen überschritten? Exemplarisch werden diese Fragen im Fokus des Mediums der historischen Ausstellung diskutiert.

Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Studien ist ein Forschungsinteresse nur selten impulsgebend für die Auswahl eines historischen Ausstellungsthemas. Zumeist wird die inhaltliche Relevanz aus der vorhandenen Literatur abgeleitet und setzt keine eigene Forschungsleistung voraus. Die Frage, wer sich wann bereits unter welchen Perspektiven mit dem Thema beschäftigt hat, ist wie in der akademischen Fachdisziplin der Ausgangspunkt. Die Forschungsergebnisse werden genutzt und für die Realisierung der Präsentation gebündelt. Dabei können sich Fragestellungen entwickeln, die bislang von der Forschung nicht gestellt worden sind.³⁸ Für kleine und mittlere Geschichtsmuseen mit lokal oder regional stark eingegrenzten Untersuchungsräumen kann sich jedoch in Abhängigkeit vom örtlichen Forschungsstand die Notwendigkeit eigener historischer Grundlagenforschung ergeben, wenn ohnehin

35 Dauerausstellungen sind ebenfalls zeitlich begrenzt. In großen Museen hat sich ihr Lebenszyklus inzwischen auf zehn bis 15 Jahre verkürzt. Dagegen sind die Zyklen in mittleren und kleineren Museen, den spärlichen finanziellen Mitteln geschuldet, oft wesentlich länger und reichen manchmal bis in die jeweilige Gründungsphase Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts zurück.

36 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 135f.

37 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 3. Auflage, Berlin 2020.

38 Janeke, *Besucher*.

weiße Flecken in der jeweiligen Geschichtsschreibung bestehen.³⁹ Derartige Desiderate wachsen vor allem dort, wo es an Nähe zu und Anbindung an universitäre(n) Lehrstühle(n) fehlt, an Vernetzung mit der akademischen Geschichtswissenschaft mangelt oder die Regional- oder Landesgeschichte keinen Stellenwert an der Universität (mehr) besitzt.⁴⁰ Daran ändern verdienstvolle Förderprogramme wie das Projekt »Forschen in Museen« der Volkswagenstiftung wenig.⁴¹ Dagegen stellen sich nicht nur die acht Forschungsmuseen der Leibniz-Gemeinschaft auf, von denen zumindest fünf im weitesten Sinne für historische Forschung stehen.⁴² Auch die nationalen Geschichts-, Landes- und Stadtmuseen in den Metropolen sind im Bereich der Grundlagenforschung und sammlungsbezogenen Forschung sehr aktiv. Dies erklärt sich einerseits aus ihrer oft gegenüber den mittleren und kleineren Häusern besseren personellen und finanziellen Ausstattung, die entsprechende Forschungsleistungen vielfach erst ermöglicht.⁴³ Neben dieser aktiven Forschungsrolle unterliegen sie aber andererseits durch öffentliche und kulturpolitische Diskurse und Kontroversen wesentlich schneller Sach- und Legitimationszwängen, sich mit neuen Trends forschend auseinanderzusetzen. Diese Push- und Pull-Effekte gehen ebenfalls von den (inter-)nationalen und regionalen Museumsverbänden sowie den staatlichen oder kommunalen Museumsberatungsstellen aus. Aktuelle Debatten über die Ethik in Museen zur Präsentation menschlicher Überreste, dem Zeigen von Objekten kolonialer Herkunft oder aus dem Kontext möglicher Raubkunst sowie Kontroversen um Deutung, Macht und Partizipation in historischen Ausstellungen belegen

-
- 39 Ewald Hiebl und Ernst Langthaler (Hg.), *Im Kleinen das Große suchen. Mikrogeschichte in Theorie und Praxis*, Innsbruck 2012.
- 40 Walter Rummel, *Landes- und Regionalgeschichte – Komplementärdisziplinen im gesellschaftlichen Umfeld*, in: Sigrid Hirbodian, Christian Jörg und Sabine Klapp (Hg.), *Methoden und Wege der Landesgeschichte*, Ostfildern 2016, S. 29–40; Lena Krull, *Landesgeschichte und Public History. Fachgeschichte und Perspektiven*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* Bd. 37, 2019, S. 91–112, hier: S. 108ff.
- 41 Volkswagenstiftung (Hg.), *10 Jahre, 10 Thesen. Forschung in Museen*, Wolfsburg 2019.
- 42 Deutsches Bergbau-Museum Bochum (DBM) – Leibniz-Forschungsmuseum für Georessourcen; Deutsches Museum (DM), München; Deutsches Schifffahrtsmuseum (DSM) – Leibniz-Institut für Maritime Geschichte, Bremerhaven; Germanisches Nationalmuseum (GNM) – Leibniz-Forschungsmuseum für Kulturgeschichte, Nürnberg; und das Römisch-Germanische Zentralmuseum (RGZM) – Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie, Mainz.
- 43 Markus Walz, *Forschungsgattungen – Forschungsmuseen – Forschung in Museen*, in: *Ders., Handbuch*, S. 202–206.

eine mediale und wissenschaftskommunikative Dynamik, die viele kleine und mittlere Geschichtsmuseen an ihre Forschungsgrenzen stoßen lässt. Ein Indiz dafür ist der relativ niedrige Anteil forschungsbezogener Publikationen im Zusammenhang mit Ausstellungen und Sammlungen.⁴⁴

Häufig knüpfen Ausstellungsideen an aktuelle gesellschaftliche Diskurse oder neue Erkenntnisse historischer (und anderer) Forschungen an, manchmal entstehen sie im Zuge eigener Objekt- oder Sammlungsforschungen. Vermeintlich bekannte und unbekannte Sammlungsobjekte werden unter aktuellen Fragestellungen und mit neuen Methoden historisch, aber auch archäometrisch neu beschrieben, untersucht und analysiert und ihr didaktisches, narratives oder biografisches Ausstellungspotenzial neu vermessen. Der Produktionsprozess einer historischen Ausstellung basiert jedoch auf einer Fülle an Werturteilen, die nur selten offen und transparent dargelegt werden. Das Auswahlproblem, welche Gegenstände zu Exponaten erhoben werden, ist ein vielschichtiger Prozess, der nicht nur von historisch ausgebildetem Museumspersonal entschieden wird. Exponate seien, so Thomas Thiemeyer, zur Schau gestellte Archivalien, die Kurator:innen zuvor als Quellen befragt hätten.⁴⁵ Und, so bliebe zu ergänzen, gegen deren Exponierung die Sammlungsleitung keine konservatorischen Einwände hatte und deren inhaltliches Vermittlungspotenzial durch die Museumspädagogik bestätigt wurde.

Geschichtsmuseen stellen wie die klassische akademische Geschichtsschreibung ein Spiegelbild für gesellschaftliche und politische Entscheidungs- und Aushandlungsprozesse, ihre mediale Rezeption und öffentliche Wahrnehmung dar. Die Praktiken des Recherchierens, Auswählens, Interpretierens und Vermittelns für historische Ausstellungen differieren nicht nur von Haus zu Haus, sondern unterscheiden sich selbst innerhalb eines Museums von Thema zu Thema. Die sozialen Praktiken unterliegen einem Wandel, der sich aus der Pluralität und Komplexität des Mediums Ausstellung ergibt. Dies unterscheidet sie von den Praktiken der akademischen Geschichtsschreibung. In den großen und größeren Geschichtsmuseen dürfte der Grad an wissenschaftlicher Spezialisierung und Internationalisierung deutlich größer sein als auf Ebene der mittleren und kleineren Geschichtsmuseen mit ihren zumeist eng begrenzten Wirkungsräumen.

Die Konzeption einer historischen Ausstellung ist heute nur noch selten die Aufgabe einzelner Kurator:innen. Im internen Projektmanagementpro-

44 Ebd., S. 202 und 205.

45 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 122f.

zess einer historischen Ausstellung geht es zuerst um Praktiken des vergleichenden Auslotens zu Erwartungshorizonten und Erfahrungsräumen von Einzelpersonen und Gruppen unterschiedlicher Größe. Diese bringen jeweils heterogene, plurale, diverse, intellektuelle, akademische, interkulturelle Voraussetzungen sowie kognitive und empathische Fähigkeiten in den Prozess mit ein. Dessen Ziel ist die Entwicklung eines gemeinsamen Verständnisses eines Ausstellungskonzeptes, das der Vielfalt der individuellen Bedürfnisse und heterogenen Interessen der Produzent:innen und Rezipient:innen gerecht werden könnte und auf aktuellen wissenschaftlichen Forschungsdiskursen fußt. Theorien und Methoden der akademischen Geschichtswissenschaft bilden dabei nur einen von mehreren Zugängen.

Am Anfang steht eine Idee bzw. oft ein historisches Jubiläum,⁴⁶ die oder das Anlass und Auftakt für den Beginn eines Projektmanagementprozesses einer historischen Ausstellung in einem Geschichtsmuseum ist. Ehe Geschichte(n) in Geschichtsmuseen erzählt und visualisiert werden können, stellen sich den Ausstellungsmacher:innen ausgehend von der Idee oder dem Jubiläum zunächst viele Fragen: Wer sind die Auftraggeber:innen? Handelt es sich um eine autonome Entscheidung innerhalb der Museumsorganisation, die top down oder bottom up getroffen wurde? Gibt die Museumsleitung hierarchisch Idee oder Thema vor, werden sie vom Museumsteam gemeinsam entwickelt oder von einzelnen Kurator:innen zur Diskussion gestellt? Gibt es externe Auftraggeber:innen, zum Beispiel den kommunalen oder privaten Museumsträger?

Selbst in kleinen und mittleren Häusern arbeitet oft akademisches Personal verschiedener Disziplinen mit je eigenem Wissenschaftsverständnis und Berufsethos bei der Entwicklung einer Konzeption zusammen. Es gilt, die geschichtswissenschaftlichen Anforderungen mit konservatorischen Notwendigkeiten und museumspädagogischen Vermittlungsansätzen in einen Dialog zu bringen. Das Spektrum solcher Aushandlungsprozesse ist dabei breit, wie viele historische Ausstellungen belegen. Hehre wissenschaftliche Ansprüche und akademische Abgrenzungsmechanismen, aber ebenso Sta-

46 Achim Landwehr, Magie der Null. Zum Jubiläumsetisch, in: Aus Politik und Zeitgeschichte Heft 33–34, 2020, S. 4–9; Winfried Müller (Hg.), Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster 2004; Paul Münch (Hg.), Jubiläum, Jubiläum... Zur Geschichte privater und öffentlicher Erinnerung, Essen 2005.

tuskämpfe um die Relevanz der eigenen Disziplin oder der Person prallen manchmal unversöhnlich aufeinander.⁴⁷

Jahrestage wie zuletzt das Gedenken an den Ersten Weltkrieg, die Revolution von 1918/19 oder die Mondlandung 1969 führen sowohl zu historischen Jubiläumsausstellungen der Geschichtsmuseen als auch zu neuen Publikationen und Forschungsüberblicken der Geschichtswissenschaft.⁴⁸ Als Reaktion auf die öffentliche und politische Nachfrage werden Gedenk- und Erinnerungstage zunehmend marktwirtschaftlich und medial als Event genutzt, was die Entstehung einer routinisierten Jubiläumskultur in Museen wie auch der Fachdisziplin befördert hat.⁴⁹ Geschichtsmuseen können sich ihr zwar nicht völlig entziehen, müssen aber eine autonome, selbstbewusste Ausstellungspolitik mit eigenen Jubiläumspräsentationen dagegensetzen. Letztlich berührt die Frage von selbst- oder fremdbestimmten Ausstellungsprojekten grundsätzliche Themen der Freiheit von Kultur, Wissenschaft und Forschung, die in der akademischen Fachdisziplin ebenfalls kontrovers diskutiert werden.⁵⁰

Wichtige forschungsrelevante Aspekte, die im Verlauf der Entwicklung eines Grobkonzeptes einer historischen Ausstellung zu klären sind, sind Fragen nach möglichen Partizipationsformen externer Dritter.⁵¹ Deren Interessenla-

-
- 47 Andreas Kilb, Deutsches Historisches Museum. Ende eines Dramas. Raphael Gross wird Leiter des DHM, in: *Die Zeit* vom 26.11.2016.
- 48 Daniel Groth, Raum – Waffe – Körper. Der Erste Weltkrieg in deutschen und österreichischen Museen und Ausstellungen, St. Ingberg 2020; Ulrich Wyrwa, 1918/19. Markstein der deutschen Demokratie. Neuerscheinungen zum 100. Jahrestag der Revolution, in: *Neue Politische Literatur* Bd. 66, 2021, S. 3–35; oder auch Christoph Fasel, Ein großer Schritt für die Menschheit. 50 Jahre Mondlandung, Darmstadt 2018.
- 49 Landwehr, Magie, S. 7; Jacqueline Nießer und Juliane Tomann (Hg.), *Angewandte Geschichte. Neue Perspektiven auf Geschichte in der Öffentlichkeit*, Paderborn 2014; Marko Demantowsky, Vom Jubiläum zur Jubiläumitis, in: *Public History Weekly* 11/2014. Online unter: <https://public-history-weekly.degruyter.com/2-2014-11/vom-jubilaem-zur-jubilaemitis/> (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).
- 50 Eckart Conze, Die Historikerkommission des Auswärtigen Amtes. Zeitgeschichte zwischen Auftragsforschung, öffentlicher Debatte und wissenschaftlichem Fortschritt, in: Christoph Cornelißen und Paolo Pezzino (Hg.), *Historikerkommissionen und historische Konfliktbewältigung*, Berlin und Boston 2018, S. 109–118; Landwehr, Magie; Christian Mentel, Die Debatte um »Das Amt und die Vergangenheit« und ihre Folgen, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 06.01.2018. Online unter: http://docupedia.de/zg/Mentel_debatte_amt_v1_de_2018 (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).
- 51 Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig, *Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, Münster 2018.

gen und Erwartungen können Fragestellungen, Themen und Objektauswahl nachhaltig beeinflussen, was wiederum auf die Forschungspraktiken zurückwirken kann. Die Frage nach den Zielen und Wirkungen der geplanten Ausstellung und den Zielgruppen, die mit ihr angesprochen werden sollen, ist frühzeitig zu klären. Es geht dabei um die Erarbeitung einer Narration, das heißt, um die Frage, was das Museum eigentlich wie erzählen will, ohne sein Publikum zu überwältigen. Wie will es mit ihm kommunizieren? Bei zeitlich befristeten Sonderausstellungen wird die Abgrenzung zur Geschichtswissenschaft besonders deutlich, denn die kommunikative Bandbreite einer Präsentation reicht von Informieren, Provozieren, Belehren, Partizipieren, Kritisieren bis hin zur diskursiven, dialogischen und offenen Diskussion.⁵² Schließlich bleibt festzulegen, was die Ausstellung konkret leisten soll und was mit ihr vermittelt werden soll. Welche kuratorischen Ansätze braucht es, um welche Formen von Narrativen zu entwickeln, ohne die Erwartungen des eigenen Ausstellungspublikums aus dem Blick zu verlieren? Der Brückenfunktion zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommt für das Ausstellungsthema eine Schlüsselstellung zu.⁵³

Zwei idealtypische Methoden lassen sich bei der inhaltlichen Erarbeitung einer Ausstellung unterscheiden: Zum einen lässt sich ein Thema ausgehend von der Sammlung, das heißt konkreten materiellen Objekten, entwickeln; zum anderen inspirieren aktuelle gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche oder kulturelle Probleme, Herausforderungen und Diskurse (oder historische Jubiläen) zu Leitfragen, aus denen historische Ausstellungen erwachsen können. Dies setzt allerdings voraus, dass die materielle Überlieferung der Sammlung ausreicht oder durch entsprechende Leihgaben ergänzt werden kann. Nach den Vermittlungszielen richtet sich schließlich eine Hierarchie von Fragestellungen, Exponaten, Texten und Medien, die inszeniert und szenografiert werden.⁵⁴

52 Thomas Dominik Meier und Hans-Rudolf Reust (Hg.), *Medium Museum. Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst und Geschichte*, Bern 2000; Felix Ackermann, Anna Boroffka und Gregor H. Lersch (Hg.), *Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen*, Bielefeld 2013.

53 Peter Gerjets und Stephan Schwan, *Evidenzbasierte Entwicklung innovativer Vermittlungsformate zur Unterstützung des Wissenserwerbs*, in: Henning Mohr und Diana Modarressi-Tehrani (Hg.), *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld 2022, S. 429–453.

54 Flügel, *Einführung*, S. 119f.

Am Schluss sollten auch die Grenzen des Mediums der historischen Ausstellung in Geschichtsmuseen nicht ausgeblendet werden. Es gibt zahllose historische Themen, für die keine musealisierten Objekte in den Sammlungen überliefert sind und die sich nicht für eine Präsentation in einem Geschichtsmuseum eignen oder sich durch dieses Medium keinesfalls darstellen, visualisieren und vermitteln lassen.⁵⁵ Die fachliche Expertise der Historiker:innen im Berufsfeld Museum sollte darin bestehen, die Leistungen und Grenzen des Mediums der historischen Ausstellung für die (De-)Konstruktion geschichtlicher Themen zu erkennen.

Ausgehend von diesen Rahmenbedingungen bedeutet Forschen im Museum, mit den wissenschaftlichen Methoden der jeweiligen Fachdisziplin – hier der Geschichtswissenschaft – und anderer akademischer Disziplinen⁵⁶ sowie außerakademischen Expert:innen der Citizen Science⁵⁷ nach neuer Erkenntnis zu suchen, das neue Wissen zu dokumentieren, in Medien⁵⁸ zu veröffentlichen und durch die Wissenschaft intra- und interdisziplinär diskutieren⁵⁹ zu lassen. Idealtypisch lassen sich vier Formen des Forschens im Museum erkennen: a) Grundlagenforschung über Sammlungsobjekte ohne konkrete Intention; b) museologische Forschung zur Erschließung und Bewertung von Ob-

-
- 55 Kristiane Janeke, *Zeitgeschichte in Museen – Museen in der Zeitgeschichte*, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 08.03.2011. Online unter: http://docupedia.de/zg/janeke_zeitgeschichte_in_museen_v1_de_2011 (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).
- 56 Im Geschichtsmuseum z.B. Anthropologie, Archäologie, Archäometrie, Bildwissenschaft, Ethnologie oder Kunstgeschichte.
- 57 Hier verstanden als forschende, nicht wissenschaftliche Expert:innen jenseits der institutionalisierten und akademisch organisierten Geschichts- und Museumswissenschaft, die über praktisches, zumeist nicht oder nur ansatzweise dokumentiertes Erfahrungswissen und eigenes Forschungswissen verfügen und deren Wissens- und Erfahrungsraum mit wissenschaftlichen Methoden für den Erkenntnisgewinn genutzt werden kann. Peter Finke (Hg.), *Freie Bürger, freie Forschung. Die Wissenschaft verlässt den Elfenbeinturm*, München 2015; Kristin Oswald und René Smolarski (Hg.), *Bürger, Künste, Wissenschaft. Citizen Science in Kultur und Geisteswissenschaften*, Gutenberg 2016; René Smolarski und Sina Speit, *Was kann Public Interest Design aus Sicht der Geschichtswissenschaften sein?*, in: Christoph Rodatz und Pierre Smolarski (Hg.), *Was ist Public Interest Design?*, Bielefeld 2018, S. 95–112.
- 58 Monografie, Aufsatz, Essay, Dauer- oder Sonderausstellung, Katalog, Vortrag, Film, Blog. Vgl. auch Christian Bunnberg und Nils Steffen (Hg.), *Geschichte auf YouTube. Neue Herausforderungen für Geschichtsvermittlung und historische Bildung*, Berlin und Boston 2019.
- 59 Kommentare, Rezensionen, Foren, Blogs, Tagungen.

jekten nach fachwissenschaftlichen Kriterien; c) intentionale, interdisziplinäre Forschung, um Objekte für die Museumsaufgaben sammeln, bewahren, dokumentieren, ausstellen, vermitteln zu können; und d) rezipierende historische Recherche eines aktuellen Forschungsstandes.

Die Sammlungen der meisten Geschichtsmuseen sind historisch gewachsen und könnten der akademischen Geschichtswissenschaft in vielen Fällen zusätzliches Forschungsmaterial zur Verfügung stellen. Denn schriftliche Quellen haben sich nicht nur in Archiven und Bibliotheken, sondern auch in den meisten Museen erhalten. Hier schlummert vielfach – von der Fachdisziplin vergessen – mancher Schatz in den archivalischen Museumssammlungen kleiner und mittlerer Häuser, der helfen könnte, so manche Überlieferungslücke zu schließen. Daneben bieten die Sammlungen der akademischen Forschung eine Fülle materieller, bildlicher oder mündlicher Quellen.⁶⁰

Abschließend bleibt ein Blick auf die Forschungsakteur:innen zu werfen. Stellt die Dissertation nach wie vor den Einstieg in eine akademische Karriere in der Geschichtswissenschaft dar,⁶¹ ist eine Promotion in den historischen Museen für eine Leitungsfunktion zumindest wünschenswert, oftmals unerlässlich. Als Nachweis für eigenständiges wissenschaftliches Arbeiten wird sie vom Deutschen Museumsbund ebenfalls für die Sammlungs- und Ausstellungsleitung sowie für das wissenschaftliche Volontariat empfohlen.⁶² Soweit die Theorie, die aber nur in den staatlichen Nationalmuseen, den Landesmuseen und großen Stadt- und Regionalmuseen Praxis sein dürfte, wie die letzte empirische Studie zur Situation des akademischen Personals an deutschen Museen aus dem Jahre 2011/12 nahelegt.⁶³ Kleine und mittlere

60 Andrea Brait, »Sachquellen, ja, die gehen etwas unter«. Zu den Potentialen einer Quellengattung und den Gründen, die ihren Einsatz im Geschichtsunterricht verhindern, in: Sebastian Barsch und Jörg van Norden (Hg.), *Historisches Lernen und Materielle Kultur. Von Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik*, Bielefeld 2020, S. 137–155.

61 Raphael, *Geschichtswissenschaft*, S. 34.

62 *Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Museumsberufe – Eine europäische Empfehlung*, Berlin 2008, S. 19; *Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Leitfaden Professionell Arbeiten im Museum*, Berlin 2019, S. 31, 42, 46 (Naturwissenschaftler in der Kulturerbeforschung) und 76; sowie *Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat im Museum*, Berlin 2018, S. 7 und 27f.

63 Günter Bernhardt, Michael Henker, Susanne Köstering u.a., *Zur Situation der wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter an den Museen in Deutschland: Umfrage zur Eingruppierung 2011/12*, S. 8–10.

Kommunen können sich wegen ihrer vielfach angespannten Haushaltslage oft kein promoviertes bzw. wissenschaftliches Personal für ihre Museen leisten.⁶⁴ Nur knapp die Hälfte der Museen beschäftigt außerdem weiteres akademisches Personal, über dessen Qualifikation aber keine Erkenntnisse vorliegen.⁶⁵ Im Gegensatz zu den Universitäten kann von einem akademischen Mittelbau in Museen kaum gesprochen werden. Bezieht man die in der Erhebung fehlenden kleinen Museen in die Analyse ein, dürfte bei einer Zahl von rund 6.800 Museen in Deutschland sehr wahrscheinlich weniger als ein Drittel über wissenschaftliches Fachpersonal der verschiedensten Disziplinen verfügen. Darum dürfte die Zahl der Historiker:innen in deutschen Museen vermutlich kaum vierstellig sein. Von diesen dürften sich zudem nur die wenigsten mehr oder weniger mit ihrem gesamten Zeitbudget den oben beschriebenen Forschungsfeldern in Museen widmen können. Insofern ist ohne weitere empirische Studien fraglich, ob die Zahl der historisch ausgebildeten Museumsbeschäftigten und ihre verfügbaren Stellenanteile für Forschung in Museen auch nur annähernd an die Zahl und die zeitlichen Ressourcen des an den geschichtswissenschaftlichen Lehrstühlen, Seminaren und Instituten forschend tätigen Personals heranreichen. Die Frage nach den Praktiken des Forschens lässt sich nicht von den institutionellen Rahmenbedingungen der Forschung trennen.

Ausgewählte Praktiken des Vermittels

Was wissen akademische Geschichtswissenschaft und Museen eigentlich über ihre Rezipient:innen und die Rezeptionsprozesse der von ihnen konstruierten Geschichtsmedien? Was wissen sie über deren Reichweiten und Wirksamkeit? Was nehmen Rezipient:innen tatsächlich auf, wie verarbeiten sie die dargebotenen Informationen und welche Effekte bewirken diese hinsichtlich Wissen, Geschichtsvorstellungen oder Haltungen?⁶⁶

64 Philipp Koch, Stadtmuseen in der Neuausrichtung – Das Beispiel Mindener Museum: Ist Geld allein der Nerv des Museums?, in: LWL-Museumsamt, Stadtmuseen, S. 85–93.

65 Bernhardt, Situation, S. 14ff. und 25.

66 Barsch und van Norden, Lernen; Alois Ecker, Historisches Lernen im Museum. Historical learning in the museum, Frankfurt a.M. 2018; Hannah Röttele, »Objektbegegnungen« im historischen Museum: eine empirische Studie zum Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhalten von Schüler:innen, München 2020.

Zwei gegensätzliche Positionen bestimmen dabei den Diskurs. Es gibt Objekte, die wie Kunstgegenstände bewusst für die visuelle Rezeption produziert worden sind, und Alltagsgegenstände, die ihren ursprünglichen Kontext verloren haben.⁶⁷ Die Wahrnehmung beider Objektsorten hängt in Ausstellungen einerseits vom Vorwissen und der (Un-)Kenntnis kulturell festgelegter Wertmaßstäbe ab und andererseits von zahlreichen weiteren Faktoren, auf die noch einzugehen sein wird. Die Konfliktlinie verläuft zwischen denjenigen, für die Exponate selbstreferenziell funktionieren und wie Kunstwerke ohne museale Inszenierung, Szenografie und Kontextualisierung ausstrahlen, und denjenigen, die das für die Wahrnehmung durch ein diverses Publikum für notwendig halten.⁶⁸ Zugespitzt ließe sich vielleicht sagen, es geht hier um kuratorische Vermittlungspraktiken von Exklusion und Inklusion.

Die Motivation des Publikums, historische Ausstellungen zu besuchen, ist so vielfältig wie die Besucher:innen selbst. Holtwick benennt sieben »Verlockungen«, die sie zu einem Ausstellungsbesuch aktivieren: »1. einen Schatz finden, 2. Geheimnisse enträtseln, der Zugang zu Verborgenen, 3. etwas Verbotenes genießen, 4. das eigene Leben wiederfinden und persönliche Erinnerungen kommunizieren, d.h. (Selbst-)Erkenntnisse erwerben, 5. das Eintauchen ins Imaginäre, 6. Zugehörigkeit signalisieren und 7. Wissen erwerben.«⁶⁹ Seine Liste ist ausdrücklich nicht abschließend – zu ergänzen wären: 8. die (De-)Konstruktion von musealen Geschichtsbildern und -narrationen oder 9. die Vergewisserung von Authentizität im Zeitalter der Singularitäten.⁷⁰

Historische Ausstellungen können, müssen aber nicht Wahrnehmungen mit allen Sinnen sein. Gesellschaftliche Konventionen zum Verhalten in Museen und Ausstellungen (»Anfassen verboten ...«) beeinflussen Praktiken des Aneignens durch das rezipierende Publikum, das individuelle, diverse körperliche und intellektuelle Voraussetzungen, heterogenes Vorwissen und eine oft unterschiedliche Motivation zum Ausstellungsbesuch mitbringt. Das Museum wird außerdem auf verschiedene Weisen besucht, die sich alle auf das Rezeptionsverhalten und die Praktiken des Aneignens einerseits, aber auch die des Vermittelns andererseits auswirken. Das Publikum kommt

67 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 127.

68 Ebd.

69 Bernd Holtwick, *Schaulust und andere niedere Beweggründe. Was lockt Menschen in historische Museen? Oder: Wann machen Museen Spaß?*, in: Hartung, *Geschichte*, S. 184–198.

70 Weindl, *Aura*.

allein, in Gruppen, freiwillig, gezwungen, nutzt bewusst oder unbewusst audiovisuelle Medien, Handouts, Repliken usw. – soweit diese verfügbar sind. Es kommt mit und ohne inhaltliche Vorbereitung und mit vielfach unbekanntem Erwartungen. Und schließlich trifft es auf eine historische Ausstellung und kann möglicherweise personale Vermittlungsprogramme nutzen, die von museumspädagogisch mehr oder weniger qualifiziertem und empathischem Personal mit verschiedensten Methoden angeboten und durchgeführt werden.⁷¹ Lernen und Bilden in musealen Ausstellungen ist in erster Linie als eine ästhetische Erfahrung in einem produktiven, selbst erzeugenden Wissens- und Erfahrungsaufbau zu verstehen, der nicht unbedingt an die Narration der Ausstellung gebunden ist.⁷² Die Dimensionalität des jeweiligen Ausstellungsraums, die Architektur der Präsentation, die Wegeführung, Farben, Licht, Geräusche bis hin zu Gerüchen lassen neben multimedialen Elementen, Texten und Objekten in Verbindung mit gezielten Interaktionen, Interventionen und performativen Mitteln diesen musealen Wissens- und Erfahrungsraum komplex werden, was sich unmittelbar auf die Praktiken der Rezeption und das Besucher:innenverhalten auswirkt, die wiederum die Praktiken des Zeigens und Vermittelns beeinflussen. Manche Ausstellungen lassen es sogar zu, einen Standpunkt zu haben und ihn allein durch das Bewegen im Raum selbst zu verändern. Dies bedarf aber Fähigkeiten und Fertigkeiten des ganzheitlichen, peripheren, fokussierenden oder multiperspektivischen Sehens und des Reflektierens.⁷³ Ein historisches Museum kann in einer Geschichtsausstellung immer nur versuchen, seinem Publikum Angebote zu machen, Temporalität, Kausalität und Linearität des Gezeigten kritisch zu brechen und die Komplexität von Geschichte räumlich, textlich oder medial aufzulösen.⁷⁴ Die multimediale Komplexität des Mediums der historischen Ausstellung bleibt aber Stärke wie Schwäche zugleich und seine Rezeption in erster Linie vom Publikum abhängig.

71 Exemplarisch sei hier nur auf zwei Aspekte wie das dialogische Führen oder das komplexe Feld der Museumspädagogik verwiesen.

72 Annette Noschka-Roos, Theorien zur Bildung im Museum, in: Beatrix Commandeur, Hannelore Kunz-Ott und Karin Schad (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung im Museum*, München 2016, S. 43–55.

73 Uwe Christian Dach, *Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten*, Bielefeld 2015; Gerjets und Schwan, *Entwicklung*.

74 Britta Hochkirchen, *Absockeln als Chance für das historische Lernen im Museum. Das Potenzial der Kulturtechnikforschung für die Ausbildung narrativer Kompetenzen*, in: Barsch und van Norden, *Lernen*, S. 217–233.

Dagegen sind historische Seminare an Universitäten bis heute vor allem Orte wissenschaftlicher Erkenntnis mit sprachlichen (narrativen) Mitteln von und für eine akademische Elite. Die Darstellungsform der akademischen Geschichtsschreibung ist weiterhin die Veröffentlichung von Texten in einer Fachsprache samt einem organisierten Publikationswesen von Druckwerken in zumeist renommierten Verlagen.⁷⁵ Allerdings sind sowohl der *material turn* als auch Digitalität längst in der Geschichtswissenschaft des 21. Jahrhunderts angekommen.⁷⁶ Das Schreiben fachwissenschaftlicher Texte unterscheidet sich jedoch deutlich von Texten für historische Ausstellungen. Das beginnt beim Vokabular und endet beim Satzbau oder der Satzlänge.⁷⁷ Gute Historiker:innen im Museum sind am Ende eben auch Personen, die einen fachwissenschaftlichen Forschungsstand kurz und prägnant für Menschen mit unterschiedlichem Vorwissen und verschiedenen Bildungshintergründen lesbar und verständlich ohne inhaltliche Fehler übersetzen können.

Soziale Praktiken des Forschens und Vermittelns in Museen und akademischer Geschichtsschreibung unterscheiden sich insofern voneinander, weil die institutionellen Rahmenbedingungen zwischen Geschichtsmuseen und Universitäten differieren. Neben den strukturellen Herausforderungen dürfen ebenso wenig die personellen Aspekte vergessen werden. Haltung, ethische Werte und Führungsverhalten bestimmen einen offenen oder engen Raum sozialer Praktiken in historischen Museen wie in der Fachdisziplin entscheidend mit. Sie bestimmen das (Macht-)Verhältnis von etablierten Museumsleitungen wie Lehrstuhlinhaber:innen und Mittelbau.⁷⁸ Ethische Normen sozialer Praktiken müssen im Alltag auch (vor-)gelebt und eingefordert werden. Konflikte um Macht, der Streit um (akademische) Reputation, das Einhalten von Konventionen der akademischen Fachdisziplin oder der Museologie sind keine Fragen der Größe einer Institution oder eines Ausstellungs- oder Forschungsprojekts. Dies ist manchmal auch eine Frage, wer sich den Verstoß gegen eingeschriebene Regeln der jeweiligen Disziplin leisten

75 Cord Arendes, Karoline Döring u.a. (Hg.), *Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Interventionen zu aktuellen Debatten*, Berlin und Boston 2020.

76 Martin Knoll, Nil sub sole novum oder neue Bodenhaftung? Der *material turn* und die Geschichtswissenschaft, in: *Neue Politische Literatur* 59, 2014, S. 191–207.

77 Alder und den Brok, *Ausstellung*, S. 242f.; Evelyn Dawid und Robert Schlesinger (Hg.), *Texte in Ausstellungen und Museen. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld 2002.

78 Hagemann, *Gleichberechtigt*.

kann. Und hier sind etablierte Lehrstuhlinhaber:innen wie Museumsleitungen gegenüber dem Mittelbau bzw. Museumsangestellten deutlich im Vorteil. Die akademische Elite der Geschichtswissenschaften wie der Museologie kann sich den Bruch mit den Konventionen ihres Fachs (theoretisch) erlauben, ohne wirkliche Konsequenzen fürchten zu müssen. Doktorand:innen und Postdoktorand:innen, die um wenige Stellen und Karrieren in Hochschulen wie Museen konkurrieren, müssen sich fachlichen Konventionen viel eher unterwerfen.

Fazit und Ausblick

Mit welchem zweidimensionalen akademischen Medium lässt sich eine Ausstellung zu einem historischen Thema letztlich vergleichen? Eine historische Präsentation in einem Geschichtsmuseum dürfte noch am ehesten einer Art populärwissenschaftlichem Sammelband nahekommen, in dem mehrere Autor:innen (versus Museumsmitarbeiter:innen mit und ohne akademische Ausbildung) unter Federführung von Herausgeber:innen (versus Kurator:innen) unter einer leitenden Fragestellung bzw. Take-Home-Message ein historisches Thema unter ausgewählten Aspekten bearbeiten und narrativ (versus materiell – narrativ – multimedial) darstellen und vermitteln. Die zahllosen Rezensionen in den einschlägigen Print- und Onlineorganen belegen, dass an diesem hehren Anspruch schon auf akademischer Ebene viele scheitern.⁷⁹

Der Präsentation von Geschichtsbildern und Narrationen in historischen Ausstellungen fehlt es dagegen im Gegensatz zur akademischen Geschichtsschreibung an einem theoretisch fundierten intra- und interdisziplinären Diskurs und systematischen Ausstellungsrezensionen in einem organisierten (digitalen) Publikationswesen – sieht man einmal von wenigen Ausstellungen wie »Verbrechen der Wehrmacht« oder besonders den Kunstaustellungen in den Feuilletons nationaler Medien ab. Den kritischen Diskurs bei sachlichen Fehlern, Vereinfachungen oder ästhetischen Mängeln übernimmt zumeist das Publikum über verschiedenste Medien bis hin zu den aufstrebenden Bewertungsportalen im Internet, allen voran die Google-Rezensionen. Allerdings fehlt es hier oft an Transparenz, Nachvollziehbarkeit und Rückverfolgbarkeit. Im wis-

79 Nicolai Hannig und Hiram Kümper, Rezensionen: finden – verstehen – schreiben, Schwalbach/Ts. 2012.

senschaftlichen Diskurs ist es dagegen bis heute Konvention, zur fachlichen Kritik persönlich zu stehen.

Historische Museen und historische Ausstellungen sind ebenso plural, divers und heterogen wie ihre sozialen Praktiken (Sammeln, Bewahren, Dokumentieren, Recherchieren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln), die ihre Mitarbeiter:innen anwenden, welche zwar auch, aber eben nicht nur akademisch gebildet und manchmal Historiker:innen sind. Verschiedene Fachdisziplinen (Historiker:innen, Gestalter:innen, Kurator:innen, Restaurator:innen, Museumspädagog:innen u.a.) können, müssen aber nicht immer die Auswahl der Objekte, die szenografische Gestaltung, Inszenierung und Kontextualisierung von Exponaten in Texten und Medien sowie andere Ausstellungsfaktoren beeinflussen und dadurch das künftige Geschichtsbild der Ausstellungsbesucher:innen prägen. Im Wechselspiel zwischen den fünf musealen Kernaufgaben des Sammelns, Bewahrens, Erforschens, Ausstellens und Vermittelns hat sich heute eine plurale, interdisziplinäre Methodenvielfalt entwickelt, die über die klassische historische Methode weit hinausreichen kann, aber nicht muss. Die sozialen Praktiken beruhen darum nicht nur auf historischen Methoden, sondern auf einem breiten, interdisziplinären Methodenpool unterschiedlichster Wissenschaften sowie auf Erfahrungswissen. Die Rekonstruktion der vielfältigen theoretischen Bezüge in historischen Ausstellungen fällt daher nicht nur dem Publikum schwer – sie ist aber nicht unmöglich. Der augenscheinliche Mangel an Theorie und theoretischer Fundierung des geschichtskulturellen Mediums der historischen Ausstellung ist in der Praxis ein wesentlicher Unterschied zu den überwiegend literarischen Medien der akademischen Geschichtsschreibung. Dies spiegelt sich in einem vielfach fehlenden wissenschaftlichen Diskurs über die Praktiken dieses Mediums wider. Historische Ausstellungen in Geschichtsmuseen erfüllen teilweise wesentliche Kriterien der Ansprüche der akademischen Geschichtswissenschaft an Wissenschaftlichkeit nicht. Es mangelt ihnen oft besonders an intersubjektiver Überprüfbarkeit, Transparenz, Theoriebezug und Erkenntnisfortschritt. Dieses akademische Defizit versuchen die Kurator:innen historischer Ausstellungen häufig mithilfe von Ausstellungskatalogen zu kompensieren, die aber nur eine begrenzte Leser:innenschaft finden.

Bei der Konzeptionierung und praktischen Realisierung historischer Ausstellungen bleibt ein Schlüsselproblem: Wie reagieren ein zunehmend heterogenes, meist aber noch bildungsbürgerliches Museumspublikum und fragmentierte Öffentlichkeiten auf das visuelle Geschichtserlebnis in historischen Ausstellungen? Und ist der medial produzierte Erwartungshorizont

nicht für die spätere Rezeption viel entscheidender? Der Spagat zwischen den Erwartungshorizonten und den Erfahrungsräumen des Publikums und dem wissenschaftlichen Anspruch ist museal ungleich größer als in der akademischen Fachdisziplin. In der akademischen Diskussion vergessen beide Seiten – Museen wie akademische Geschichtsschreibung –, dass ihre Arbeiten die meisten Menschen als sogenannte Nicht-Nutzer:innen eben kaum interessieren. Damit fristen historische Ausstellungen und Geschichtsmuseen angesichts der Ergebnisse der Besucher:innenforschung, von einigen Leuchttürmen abgesehen, ein ähnliches Nischendasein, wie es dem Elfenbeinturm der klassischen universitären Geschichtsschreibung ebenfalls seit Längerem zugeschrieben wird.⁸⁰ Die vergleichende Forschung zu den sozialen Praktiken des Forschens und Vermittelns in historischen Museen und Ausstellungen sowie in den akademischen Geschichtsschreibungen steht eben noch am Anfang.

80 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Leitfaden Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis, Berlin 2019; Eva M. Reussner, Publikumsforschung für Museen – Internationale Erfolgsbeispiele, Bielefeld 2010; Thomas Renz, Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development, Bielefeld 2015.

Curating the Humanities

Von der Herausforderung, Geisteswissenschaften auszustellen

Rebecca Moltmann

»Die Stärke der Geisteswissenschaften insbesondere besteht gar nicht darin, Lösungen zu finden. Eher werfen sie neue Fragen auf und machen unseren Blick auf die Welt komplizierter und komplexer.«¹

Wenn es um Wissenschaftskommunikation und die Vermittlung von Forschungsinhalten außerhalb der *scientific community* geht, ist ein beliebter Rat, sich nicht vor der Vereinfachung, dem ›Herunterbrechen‹, zu scheuen. Eine ebenso beliebte Entgegnung darauf ist die Sorge vor der zu drastischen Komplexitätsreduktion, die dem Gegenstand, den Methoden, dem vielschrittigen Forschungsprozess, schlicht nicht gerecht werden kann. Beide Positionen sind valide und erläutern – heruntergebrochen – bereits, in welchem Spannungsfeld wir uns grundsätzlich bewegen, wenn wir wissenschaftliche Erkenntnisse und Forschungsprozesse mit Nicht-Expert:innen teilen (möchten).²

1 Hans Ulrich Gumbrecht, Die ewige Krise der Geisteswissenschaften – und wo ist ein Ende in Sicht? *Beiträge zur Hochschulpolitik* 4, S. 3–28, hier: S. 23.

2 Hier sind unter anderem Empfehlungen für ›gelungene‹ Wissenschaftskommunikation bzw. Forderungen an Kommunikator:innen gemeint, die häufig auf den Bereich der Vereinfachung, der Komplexitätsreduktion oder auch der ›klaren‹, ›verständlichen‹ Kommunikation abheben. Vgl. hierzu etwa das Positionspapier des Wissenschaftsrats: Wissenschaftsrat, Wissenschaftskommunikation. Positionspapier 2021. Online unter: <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9367-21.pdf>; das Interview ›Traut

Gumbrechts Einschätzung folgend, nach der die Geisteswissenschaften vor allem mehr Komplexität und Kompliziertheit erzeugen, stellt die Vermittlung geisteswissenschaftlicher Forschung Wissenschaftler:innen vor besondere Herausforderungen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt mit Blick auf die Themen und Inhalte, die etwa in fiktiven massenmedialen Darstellungen vorherrschen, oder auch nur nach dem schlichten Füttern einer bekannten Suchmaschine mit dem Begriff »Wissenschaftler:innen«: natur- und technikwissenschaftliche Darstellungen sind hier der Regelfall.³ Ist es also schon paradox, etwas in der Vermittlung herunterbrechen zu wollen, das im Prinzip von der Komplexität ›lebt‹?

Und um eine weitere Komplexitätsebene einzuziehen: Sollen neben Erkenntnissen aus geisteswissenschaftlicher Forschung auch ihre Funktionsweise und die Praktiken des Forschens dargestellt werden, stehen Kommunikator:innen vor der nächsten Herausforderung – die sich schon in den oben angeführten Ergebnissen einer Google-Suche zeigt: Wie können Denken, Interpretieren, Auswählen, Zusammenstellen eingängig visualisiert werden? Was sind die geisteswissenschaftlichen Entsprechungen von Laboren, Reagenzgläsern und ähnlich (vermeintlich) anschaulichen wissenschaftlichen ›Requisiten‹?

Neben der Sorge um die Vereinfachung und die anschauliche Darstellung gibt es zahlreiche weitere Fragen, die sich bei der Kommunikation von Wis-

euch, euch verständlich auszudrücken!« von Anne Weißschädel mit Jacqueline Schäfer (2018) auf der Plattform [wisskomm.de](https://www.wissenschaftskommunikation.de/traut-euch-euch-verstaendlich-auszudruecken-10991/), online unter: <https://www.wissenschaftskommunikation.de/traut-euch-euch-verstaendlich-auszudruecken-10991/>; die Kommunikationstipps des Nationalen Instituts für Wissenschaftskommunikation (NaWik) gGmbH, online unter: <https://www.nawik.de/tipps/25-tipps/> (alle zuletzt aufgerufen am 26.04.2023).

- 3 Vgl. dazu u.a. Rebecca Moltmann, Vom »Verfertigen der Gedanken«. Das Potential von Podcasts für die geisteswissenschaftliche Wissenschaftskommunikation, in: *kommunikation@gesellschaft* 21 (2), 2020, online unter: <https://doi.org/10.15460/kommges.2020.21.2.624>; Andreas M. Scheu und Anna-Maria Volpers, Sozial- und Geisteswissenschaften im öffentlichen Diskurs, in: Heinz Bonfadelli, Birte Fähnrich, Corinna Lüthje, Jutta Milde, Markus Rhomberg und Mike S. Schäfer (Hg.), *Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation*, Wiesbaden 2017, S. 391–404, online unter: <https://doi.org/10.15460/kommges.2020.21.2.624>; Schäfer, Mike S. (2018): Geisteswissenschaften in den Medien. Ein Überblick über Studien zur medialen Repräsentation der Geisteswissenschaften, in: Martin Luginbühl und Juliane Schröter (Hg), *Geisteswissenschaften und Öffentlichkeit – linguistisch betrachtet*. Bern, S. 17–38, online unter: <https://doi.org/10.3726/b14151>.

senschaft stellen. Um nur einige wenige und allgemeinere Fragen zu nennen: Was sind die zu vermittelnden Kernaussagen? Wie konkret sollen sie gemacht oder wie offengelassen werden? Was ist das passende Format? Was ist die Zielgruppe?

In diesem Beitrag soll es um die Vermittlungsform des Ausstellens gehen, am Beispiel des Ausstellungsprojekts »Ver//Gleichen. Acht Blickwinkel auf eine alltägliche Praxis«. ⁴ Die Begrifflichkeiten des Ausstellens bzw. der Praktiken des Ausstellens und des Kuratierens werden im Folgenden größtenteils synonym verwendet. Es sei hier angemerkt, dass sich lange Abhandlungen über das Verständnis des Kuratierens als Kulturtechnik und der daraus resultierenden Implikationen und Verantwortung schreiben ließen. So stellt etwa Annette Tietenberg fest, das Kuratieren sei

»keine voraussetzungslose Errungenschaft der Unterhaltungsindustrie, sondern eine europäisch geprägte Kulturtechnik zur Hervorbringung von Sichtbarkeit, (Selbst-)Wahrnehmung, Wissen und bürgerlichem Selbstverständnis. Kuratieren verweist mithin auf ein konfliktreiches Tätigkeitsfeld, das auf Hierarchien, Bildungspositionen, Identitätspolitiken und hegemoniale Geschichtsbilder Einfluss nimmt. Wo Kunst öffentlich präsentiert wird, werden auktoriale Positionskämpfe geführt, ethische Prinzipien in Frage gestellt, die Grenzen der Toleranz ausgelotet und Konflikte mittels tradierter Ausschlussverfahren, hegemonialer Gesten und Selbstermächtigungsstrategien ausgetragen.« ⁵

Insbesondere die Aspekte der europäischen Prägung und der damit verbundenen privilegierten Position, überhaupt die Möglichkeit zu bekommen, an

4 An dieser Stelle möchte ich einige Bemerkungen zur Perspektive machen, aus der dieser Artikel verfasst ist. Mein fachlicher Hintergrund ist ein sozial- und literaturwissenschaftlicher. In den letzten Jahren habe ich vor allem zu Wissenschafts- und Hochschulkommunikation geforscht sowie praktisch an Wissenschaftskommunikationsmaßnahmen und -projekten gearbeitet. Ich bin keine (Kunst-)Historikerin und war für das hier besprochene Ausstellungsprojekt erstmals (co-)kuratorisch tätig. Ich setze mich aber seit Jahren mit den Themen Wissenschaftskommunikation und Wissensvermittlung auseinander, sowohl in meiner wissenschaftlichen als auch in meiner praktischen Tätigkeit, zumeist mit Schwerpunkt auf den häufig weniger sichtbaren Geisteswissenschaften (vgl. Fußnote 3).

5 Annette Tietenberg, Was heißt ›kuratieren‹ heute? Potenziale für transnationale Kooperationen (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik), Stuttgart 2021, online unter: <https://doi.org/10.17901/akbpt.11.2021>.

prominenter Stelle Deutungen und Wissen auszustellen, sind zentral und sollten bei grundlegenden Untersuchungen des Kuratierens reflektiert werden. Auch das Verhältnis (sozialer) Praktiken und Kulturtechniken verdient Aufmerksamkeit – im Rahmen des hier als Praxisbeispiel konzipierten Beitrags kann eine tiefergehende Auseinandersetzung mit beiden Bereichen jedoch nicht geleistet werden.

Das Vergleichen – Entstehungskontext und Hintergründe des Ausstellungsprojekts

Unser Alltag ist von Vergleichen durchsetzt – ob in Form von Bundesligatabellen, Wettbewerben oder Rankings. Der Sonderforschungsbereich (SFB) 1288 der Universität Bielefeld hat es sich zur Aufgabe gemacht, die vielen Ebenen, Räume und Zeitalter dieser Vergleichspraktiken zu erforschen. Eine Grundthese der Arbeit im SFB 1288 ist, dass mithilfe der Praxis des Vergleichens die Welt geordnet und verändert wird. Diesen spezifischen Vergleichsmomenten gehen Teilprojekte unterschiedlicher Disziplinen, insbesondere aus der Geschichts- und Literaturwissenschaft, gemeinsam nach.⁶

Eines dieser Teilprojekte zum »Making of: Humanities« (Titel des Projekts in der 1. Förderphase von 2017–2020)⁷ ist im Bereich der Wissenschaftskommunikation verortet.⁸ In diesem Zeitraum ist das interventionistische Ausstellungsprojekt »Ver//Gleichen. Acht Blickwinkel auf eine alltägliche Praxis« entstanden, das in diesem Beitrag vorgestellt wird.⁹ Ein zentrales Ziel

6 Weitere Informationen zum SFB 1288 auf der Webseite des Projekts, online unter: <https://www.uni-bielefeld.de/sfb/sfb1288/>.

7 Details zum Teilprojekt und weitere Bilder und Materialien zum Ausstellungsprojekt finden sich online unter: https://www.uni-bielefeld.de/sfb/sfb1288/projektbereiche/#tabs-comp_00006136c7a4_00000040e8_7886.

8 In der ersten Förderphase wurde das Teilprojekt »Making of: Humanities« von Jürgen Büschenfeld und Johannes Grave geleitet, mit Rebecca Moltmann als Referentin für Wissenschaftskommunikation. Seit 2021 und der zweiten Förderphase des SFB 1288 wird das Teilprojekt von Lars Deile und Britta Hochkirchen geleitet, mit Marina Bödcker als Referentin für Wissenschaftskommunikation.

9 Zum Hintergrund des Begriffs der (künstlerischen) Interventionen aus der Einleitung eines Sammelbands zum Thema: »Ursprünglich ein militärischer und auf das Vermitteln und Eingreifen in krisenhaften Situationen bezogener Begriff, versammelt die bewusst im Plural gewählte Formulierung [...] *Interventionen* vergleichbare, zugleich heterogene und ausdifferenzierte Formen künstlerischen und/oder aktivistischen Han-

des Teilprojekts war es, sich mit den Praktiken geisteswissenschaftlicher Forschung auseinanderzusetzen. In einem Arbeitspaket, dem »Making of Public Science«, wurden Maßnahmen der Wissenschaftskommunikation metareflexiv begleitet, was unter anderem die Kombination einer wissenschaftlichen Tagung zu kuratorischen Praktiken des Vergleichens¹⁰ mit der Entwicklung kleiner Ausstellungssituationen aus der Forschung des SFB 1288 heraus als Begleitprogramm vorsah. Im Laufe dieser Entwicklung wurden die geplanten kleinen »Situationen« deutlich (und buchstäblich) größer und umfangreicher als ursprünglich geplant, und mündeten schließlich in das Ausstellungsprojekt, dem vom 26. Oktober 2018 bis zum 20. Januar 2019 an acht Stationen im Bielefelder Stadtraum begegnet werden konnte.

Neben der Beschreibung des Ausstellungsprojekts und seines »Making of« liegt der Fokus dieses Beitrags auf den (kuratorischen) Praktiken der Vermittlung: Wie kann geisteswissenschaftliche Forschung, die häufig eher »abstrakt« ist und Reflexionswissen bereitstellt, in einer Ausstellungssituation gezeigt werden? Und wie insbesondere das Vergleichen und die Praktiken des Vergleichens? Welchen Einfluss haben die kuratorischen Praktiken, etwa die des »konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordners, über die

delns. Diese können auch in Räume und Institutionen der Kunst hineingetragen werden, haben ihren Ort jedoch zunehmend im Alltag, auf der Straße, in der öffentlichen Sphäre, im physischen Raum der Städte und in spezifisch ausdifferenzierten medialen Räumen, insbesondere auch im Internet/Web.« Doreen Hartmann, Inga Lemke und Jessica Nitsche, Einleitung: INTERVENTIONEN. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie, in: Dies. (Hg.), Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie, München 2012, S. 9–24, hier: S. 9, online unter: <https://doi.org/10.30965/9783846752838>. Vgl. hierzu unter anderem die Beobachtungen zu Hintergründen und Funktionsweisen künstlerischer Interventionen von Sabine Fabo, die schon zu Beginn ihres Beitrags auf das widerständige Potenzial künstlerischer Interventionen hinweist. Für das hier vorgestellte Ausstellungsprojekt ist insbesondere zentral, den alltäglichen Blick zu »stören«, auf dem immer gleichen Weg zur Arbeit die Betrachter:innen etwa mit Neuem zu konfrontieren: »Interventionen beabsichtigen über den Weg des physischen Eingriffs in den öffentlichen Raum eine Hinterfragung von Wahrnehmungsgewohnheiten. Die Selbstverständlichkeit der visuellen Wahrnehmung des urbanen Umfelds wird durch störende Eingriffe unterminiert und gewohnte Raumkonstellationen werden dem trägen Blick des eingeübten Betrachters entzogen.« Sabine Fabo, Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum, in: Julia-Lena Reiner mann und Friederike Behr (Hg.), Die Experimentalstadt. Kreativität und die kulturelle Dimension der Nachhaltigen Entwicklung, Wiesbaden 2017, S. 201–217, hier: S. 207, online unter: https://doi.org/10.1007/978-3-658-14981-9_11.

10 Die Tagung wurde konzipiert und geleitet von Britta Hochkirchen.

bislang Unverbundenes miteinander verbunden wird¹¹, auf dem Weg zum finalen Ausstellungsprojekt auf die vermittelten Inhalte? Und wie ähnlich sind sich die Praktiken des Kuratierens und die des Forschens?

Mit dem Kuratieren gehen immer Setzungen, Entscheidungen, Hervorhebungen einher, wie auch mit dem wissenschaftlichen Schreiben oder der filmischen oder auditiven Vermittlung von Wissen – letztlich, um eine Botschaft, einen Inhalt oder einen (Forschungs-)Prozess zu erzählen und abzubilden. Teil der wissenschaftlichen Herausforderung ist, diese Praktiken zu reflektieren, zu prüfen und sie, soweit möglich, transparent zu machen. Dies ist immer nur bis zu einem bestimmten Punkt möglich, da implizites Wissen und komplexe, teilweise automatisierte Denkschleifen, die Wissenschaftler:innen selbst kaum bewusst nachvollziehen können, eine entscheidende Rolle im Wissensbildungsprozess spielen.

Im Folgenden werden die Genese des Ausstellungsprojekts sowie drei der finalen Interventionsstationen exemplarisch vorgestellt, immer unter Einbezug der entsprechenden kuratorischen Praktiken und ihrer wissenschaftlichen Fundierung. Der Beitrag wird abgeschlossen mit einigen allgemeineren Überlegungen zum Ausstellen von Geisteswissenschaften und den Parallelen kuratorischer und geisteswissenschaftlicher Praxis.

Von der Forschung zum Exponat

Der Fokus des Ausstellungsprojekts lag von Beginn an auf der Metaebene der wissenschaftlichen Praxis und damit auf der Sichtbarmachung des Forschungsprozesses. Für die potenziellen Betrachtenden der einzelnen Ausstellungssituationen sollte zum einen die Allgegenwärtigkeit des Vergleichens deutlich werden – sowohl im Alltag als auch in historischen Situationen und Kontexten. Zum anderen sollten die Forscher:innen hinter den Exponaten ›erlebbar‹ werden sowie Einblicke in den Forschungsprozess ermöglicht werden.

Wie eingangs erwähnt, ging es hier zunächst um das Vorhaben, im Kontext einer wissenschaftlichen Tagung zu »Kuratorischen Praktiken des Vergleichens« kleine Ausstellungssituationen zu gestalten, basierend auf der Forschung von Mitgliedern des SFB 1288.

11 Beatrice von Bismarck, Curating, in: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014, S. 58-61, hier: S. 60.

Eine der ersten Ideen war, das SFB 1288-Logo aufzugreifen, das zwei Würfel in unterschiedlichen Perspektiven zeigt, und davon inspirierte transparente Schaukästen fertigen zu lassen – immer zwei Würfel, in denen gegenständlich das Vergleichen aus der jeweiligen Perspektive der Teilprojekte oder Teilstudien gezeigt werden sollte. Diese sollten als Interventionen in verschiedenen Bielefelder Häusern (Museen und Kunsthallen) in deren aktuellen Ausstellungen platziert werden, da für die Tagung diverse »Ortsbegehungen« geplant waren, bei denen die Teilnehmer:innen auf die kleinen Interventionen hätten stoßen sollen (ebenso wie weitere Besucher:innen der Häuser).

Dieser Vorschlag wurde Ende 2017 dem Plenum des SFB 1288 unterbreitet; es wurden Beispiele für interventionistische Ausstellungen vorgestellt und Vorschläge diskutiert. Im Anschluss konnten die SFB 1288-Mitglieder entscheiden, ob sie Interesse an der Mitwirkung haben. Im Zuge dieser Rückmeldung sollten erste Vorstellungen und Ideen für die zu vermittelnden Inhalte und ihre mögliche Gestaltung formuliert werden.

Um diese ersten Ideen so produktiv wie möglich diskutieren zu können, wurde im März 2018 ein zweitägiger Workshop durchgeführt¹², für den eine Kuratorin und FH-Professorin sowie ein Ausstellungsgestalter gewonnen werden konnten¹³, mit dem Ziel, die wissenschaftliche Expertise der acht SFB-Mitglieder, die am Projekt teilnehmen wollten¹⁴, mit kuratorischer und gestalterischer zu kombinieren sowie zu konfrontieren.

In einem der ersten Schritte stellten die Wissenschaftler:innen den beiden Expert:innen ihre jeweilige Forschung und die ersten entwickelten Ideen für ein mögliches Objekt bzw. einen Inhalt für die zu diesem Zeitpunkt noch geplanten Vitrinenwürfel vor. Bereits an diesem Punkt wurde eine der größten Herausforderungen deutlich, wenn es um die Vermittlung der eigenen – in diesem Fall geisteswissenschaftlichen – Forschung geht, insbesondere am Anfang der wissenschaftlichen Karriere: den Abstraktionsgrad und die Komplexität zu reduzieren und relativ alleinstehende Kernaussagen zu treffen, die

12 Workshopleitung: Jürgen Büschenfeld, Britta Hochkirchen und Rebecca Moltmann.

13 Nicola Lepp, FH Potsdam, und Michael Falkenstein, Historisches Museum Bielefeld und als freiberuflicher Gestalter tätig (SYREX – Kommunikation und Ausstellungsdesign).

14 Fünf Doktorand:innen, ein Postdoktorand und zwei wissenschaftliche Hilfskräfte: Robert Eberhardt (Kunstgeschichte), Julian Gärtner (Literaturwissenschaft), Julian Gieseke (Geschichtswissenschaft), Michael Cötzelmann (Geschichtswissenschaft), Lena Gumpert (Geschichtswissenschaft), Joris Corin Heyder (Kunstgeschichte), Marie Lemser (Geschichtswissenschaft) und Olga Sabelfeld (Geschichtswissenschaft).

in einem wissenschaftlichen Fachartikel immer von weiteren Erläuterungen flankiert würden.

Da Kuratorin und Gestalter den Hintergrund der Vergleichsforschung oder die allgemeinen im SFB 1288 verhandelten Fragen nicht kannten, waren die Forscher:innen gefordert, für sie bereits geklärte Grundvoraussetzungen ihrer Thesen und Gegenstände wieder explizit zu machen und kleinste Rückfragen dazu zu beantworten. Dies war zum einen eine große Herausforderung, zum anderen sehr produktiv, um sich Grundfragen der eigenen Forschung neu zu nähern – und damit auch den Ideen, wie die teilweise sehr theoretische geisteswissenschaftliche Forschung ›materialisiert‹ werden könnte.

In der Phase der freien Assoziation in Bezug auf die Exponate wurde schnell ersichtlich, dass die Vitrinenwürfel die Möglichkeiten stark einschränkten. Im Laufe des Workshops entstanden Ideen wie ein ›Schallraum‹ (für das Abspielen eingesprochener politischer Zitate, in denen jeweils verglichen wird) oder ein großer Holzstapel mit Textausschnitten über einen Reisebericht, in dem Menschen mit Bibern verglichen werden. Solche und ähnliche Ideen, die während des Workshops auf viel Zuspruch trafen, waren im Rahmen des bis dahin geplanten Würfelkonzepts nicht realisierbar. Auch die Setzung, die Würfel nur in Innenräumen von Museen oder Kunstaustellungsorten zu platzieren, erschien zu diesem Zeitpunkt zu limitierend, da das Vergleichen und die Forschung dazu einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden sollten – insbesondere auch Menschen, die nie oder selten Museen und ›klassische‹ Ausstellungsorte besuchen. In diesem Zusammenhang konsolidierte sich die Form des interventionistischen Ausstellungsprojekts, in Gestalt von Stationen, auf die Passant:innen zufällig stoßen können – die alltägliche Praxis des Vergleichens sollte Teil des Alltags(erlebens) werden.

Der Schritt, sich von der ursprünglich vorgesehenen Form des Projekts abzuwenden, war entscheidend für den weiteren Verlauf der Konzeption, da er neue Freiheiten für die Gestaltung ermöglichte. Bei einem Forschungsprojekt sind Wissenschaftler:innen ebenfalls gezwungen, ihre Herangehensweise zu modifizieren, wenn sie feststellen, dass Fragestellung und Ziel mit dieser nicht angemessen verfolgt werden können – das Forschungsdesign muss überdacht und überarbeitet bzw. angepasst werden. Dasselbe galt für das ›Ausstellungs-

design«, da die vorherige Herangehensweise in Bezug auf die spezifischen Ziele und Vermittlungsabsichten der Interventionen Abstriche erfordert hätte.¹⁵

Die grundsätzliche wissenschaftliche Fundierung der Themen war im hier vorgestellten Fall insofern unproblematisch, als sie in einem großen interdisziplinären Forschungsverbund entstanden sind und regelmäßig in unterschiedlichen Gruppengrößen diskutiert wurden. Die Herausforderung bestand hier also weniger in der sauberen wissenschaftlichen Arbeit, die durch die einbezogenen Wissenschaftler:innen sowie den Rahmen des SFB 1288 sichergestellt war, sondern eher im Finden einer adäquaten Vermittlungsform und -sprache – die auf einem korrekten Umgang mit dem wissenschaftlichen ›Material‹ aufgebaut sein mussten.

Ein wichtiger Diskussionspunkt des Workshops war die Sichtbarkeit der Wissenschaftler:innen hinter den Stationen. Insbesondere der Ausstellungsgestalter betonte immer wieder seine Begeisterung über die Art und Weise, wie die Wissenschaftler:innen über ihre Arbeiten und Projekte sprachen, und dass die Betrachter:innen die Chance bekommen sollten, dies in Auszügen ebenfalls zu erleben. Dies ist nur ein Beispiel für die entscheidende Zusammensetzung eines kuratorischen Teams: Viele der teilweise grundlegenden inhaltlichen und gestalterischen Setzungen wären ohne die aufeinanderprallenden Perspektiven und Sichtweisen von Wissenschaft, Wissenschaftskommunikation und Gestaltung nicht möglich gewesen. Hier lässt sich eine Parallele zur wissenschaftlichen Praxis ziehen, Thesen und Forschungsstände in Kolloquien oder auch bei wissenschaftlichen Tagungen zu diskutieren und im Idealfall Hinweise von Kolleg:innen zu erhalten, die die eigene Arbeit weiterbringen, indem sie sie etwa produktiv irritieren oder durch alternative Interpretationen erweitern.

In Zusammenhang mit den Überlegungen dazu, wie die über die Stadt verteilten Interventionsstationen ›zusammengebunden‹ werden können, entstand die Idee einer zentralen ›Anlaufstelle‹, an der das Projekt zum einen in Form von Videointerviews mit den Akteur:innen vorgestellt werden sollte.

15 Bei einem wissenschaftlichen Drittmittelprojekt gibt es Grenzen in Bezug auf finanzielle Möglichkeiten sowie entsprechende Abstriche, die in dieser Hinsicht zum einen pragmatisch gemacht werden müssen, zum anderen aber auch mit Blick auf den möglichen Impact und die realistisch eingeschätzte Reichweite eines solchen Projekts angemessen sind.

Zum anderen sollte der wissenschaftliche Hintergrund auch materiell durch ausgelegte Quellen, Texte und ähnliche Materialien visualisiert werden.¹⁶

Abb. 1: Die ›Zentrale‹ des Ausstellungsprojekts im Historischen Museum Bielefeld mit Videointerviews der Wissenschaftler:innen und ausgelegtem Quellenmaterial



Quelle: Universität Bielefeld/Foto: Corinna Mehl

Diese kuratorische Entscheidung sollte den Betrachter:innen ermöglichen, unterschiedliche Herangehensweisen an Forschung nachvollziehen zu können, sowohl in der sprachlichen Erläuterung der Denkprozesse, die Praktiken des Entscheidens, Auswählens und Interpretierens beinhalten, als auch

16 An dieser Stelle ließe sich ausführlich diskutieren, welche Funktion solche ›materiellen Objekte‹ eigentlich haben. Hansen und Schoene fragen in ihrem Beitrag zum Ausstellen des Immateriellen in diesem Zusammenhang etwa: »Sind die Objekte in Ausstellungen also Zeichen für etwas Abwesendes oder Abstraktes? Sind Kafkas Gabel oder Joseph Beuys' Aktionsmaterial ›bloß‹ Reste oder Bedeutungsträger – oder werden sie erst in Ausstellungen als solche konstituiert?« Lis Hansen und Janneke Schoene, Das Immaterielle ausstellen. Zur Einführung, in: Dies. und Levke Teßmann (Hg.), Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst, Bielefeld 2017, S. 11-31, hier: S. 20. Im Rahmen der vorliegenden Ausführung ist dies jedoch nicht zu leisten, wengleich für spätere Auseinandersetzungen sicherlich fruchtbar.

durch den Blick in Quellenbestände und die ›materielle‹ Erfahrbarkeit von Forschungsgegenständen. Diese zwei Schwerpunkte waren vor dem Hintergrund der oft als sehr abstrakt wahrgenommenen geisteswissenschaftlichen Forschungsarbeit basal für das Ausstellungskonzept.

Ein überzeugendes Gesamtnarrativ für ein interventionistisches und über verschiedene Standorte verteiltes Ausstellungsprojekt sicht- und darstellbar zu machen, war eine Herausforderung und erforderte das Finden von Kompromissen – einer weiteren unverzichtbaren Praktik im kuratorischen Prozess. Mit Blick auf die Vergleichsforschung im SFB 1288 sind hier auch Fragen nach dem Verhältnis des Kuratierens und des Vergleichens interessant. Britta Hochkirchen beschreibt die Effekte kuratorischer Praktiken wie folgt:

»Curatorial practices, such as the selection of works of art and the form of their presentation, create microsituations of comparing between different pieces of art in individual exhibition rooms. Every exhibition accordingly initiates spaces of potential comparative viewing. The curatorial practices of comparing emphasize particular characteristics of the *comparata*; others recede into the background. Therefore, the qualities of a work of art can shift depending on which artwork it is being compared to in which situational context.«¹⁷

Auch wenn es hier eher um das vergleichende Sehen in Ausstellungsräumen, etwa mit Blick auf nebeneinander hängende Kunstwerke geht, kann der Begriff der Mikrosituationen des Vergleichens durchaus auch auf das hier vorgestellte Ausstellungsprojekt übertragen werden. Das Ziel aller Stationen war, das Vergleichen auf mehreren Ebenen erfahr- und reflektierbar zu machen, indem die Betrachter:innen auf unterschiedliche Situationen des Vergleichens treffen. Die untersuchten Vergleichspraktiken der Wissenschaftler:innen sollten an allen Stationen in Form der Interventionen zum Ort Bielefeld in Bezug gesetzt werden und auf aktuelle gesellschaftliche Fragen sowie die Wirkmacht und Omnipräsenz des Vergleichens im Alltag verweisen. Durch den auch in der Form des Ausstellungskonzepts angelegten vergleichenden Charakter wurde

17 Britta Hochkirchen, *Genealogies of Modernism: Curatorial Practices of Comparing in the Exhibitions Cubism and Abstract Art and documenta I*, in: Angelika Epple, Walter Erhart und Johannes Grave (Hg.), *Practices of Comparing: Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice*, Bielefeld 2020, S. 349-376, hier: S. 352, online unter: <https://doi.org/10.1515/9783839451663-014>.

dies noch verstärkt – und in einer weiteren Schleife zurückgespiegelt, welche Konsequenzen getroffene Entscheidungen, Setzungen und Anordnungen beim Kuratieren haben. Nicola Lepp schreibt in diesem Zusammenhang zur Wissens(v)ermittlung in Ausstellungen:

»Wissensermittlung ist dann nicht mehr das Darstellen einer vorgängigen Wahrheit, sondern ein den Besucher involvierender performativer Akt der Befragung und des Auslotens von Wissen in und mit den Dingen, der sich je und je im Konkreten des Ausstellungsraums ereignet. Wissensermittlung heißt, eine Position zwischen dem Thema/der Fragestellung, dem Betrachtenden und den Objekten herzustellen. Sie steht also nicht mehr in einem dienenden Verhältnis zur Wissenschaft und zu den von ihr vereinnahmten Dingen, sondern erkundet Schnittmengen, Verschiebungen und Widersprüche zwischen dem Wissen und den Dingen.«¹⁸

Diese Form des Auslotens und der Eröffnung von Deutungsräumen war eins der zentralen Ziele des Ausstellungsprojekts.

Am Ende des Workshops war ein Teil der Stationen bereits gut ausgearbeitet und vom Großteil der Anwesenden unterstützt; andere Ideen waren wiederum noch sehr vage, was häufig an der Herausforderung lag, die Inhalte der sehr spezifischen Studien der Doktorand:innen auf ausgewählte Aspekte zu konzentrieren, mit denen Betrachter:innen auch ohne Vorwissen, zum Beispiel über das Mittelalter, in irgendeiner Form interagieren können.

Im Nachgang wurden Einzelgespräche zu den jeweiligen Stationen geführt, um die Ideen weiter zu bearbeiten, zu konkretisieren und in einigen Fällen noch einmal neue Vorschläge zu diskutieren. Parallel fertigte der Ausstellungsgestalter auf Basis der Arbeitsstände Entwürfe für die Exponate an, zum Beispiel Visualisierungen von Zitaten auf einzelnen Holztafeln am Biberteich des Bielefelder Tierparks, eines Containers (die Weiterentwicklung des oben erwähnten Schallraums) vor dem Hauptgebäude der Universität, oder Skizzen von individuell anzufertigenden Holzkonstruktionen.

18 Nicola Lepp, Ungewissheiten – Wissens(v)ermittlung im Medium Ausstellung, in: Gisela Staupe (Hg.), *Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum. Grundlagen und Praxisbeispiel*, Köln 2012, S. 60–66, hier: S. 64.

Abb. 2 und 3: Entwürfe des Ausstellungsgestalters Michael Falkenstein zu den Stationen an der Universität Bielefeld und im Museum Hülsmann



Quelle: Universität Bielefeld/Entwürfe: Michael Falkenstein

Abb. 4 und 5: Finale Holzkonstruktionen an den zwei Stationen im Museum Hülsmann



Quelle: Universität Bielefeld/Fotos: Corinna Mehl

Um konkreter werden zu können, sollen nachfolgend einige der Stationen exemplarisch vorgestellt und jeweils unterschiedlichen Praktiken des Ausstellens (und letztlich auch des Forschens) zugeordnet werden.

Marie Lemser: Bielefeld ist wie Istanbul? *Übertragen, In-Beziehung-Setzen*

Die Althistorikerin Marie Lemser beschäftigte sich in ihrem Dissertationsprojekt mit dem Alexanderzug (334–324 v. Chr.) und der Etablierung der hellenistischen Nachfolgereiche, die eine fundamentale Veränderung der damaligen griechischen Weltwahrnehmung zur Folge hatten.¹⁹ In diesem Kontext wandelten sich auch die Prozesse der Sammlung und Organisation ethnografischer und geografischer Daten. In Schriften dieser Zeit erfolgt etwa die Analyse fremder Gruppen mithilfe eines Rasters, das maßgeblich von Herodot (5. Jh. v. Chr.) geprägt wurde. Andere Gesellschaften werden kommentiert, aktuelle politische Ereignisse werden beschrieben, für deren Deutung das häufig heraufbeschworene bipolare Schema »Griechen vs. Barbaren« schlicht nicht ausreicht und bereits zu dieser Zeit eine größere Komplexität in der Auseinandersetzung mit dem ›Anderen‹ offenlegt. Den Schriften ist zu entnehmen, dass das Erschließen von Neuem häufig über die Operation des Vergleichens vorgenommen wird. Unbekanntes wird in Beziehung zum Bekannten gesetzt und in vertraute Kategorien eingeordnet. »Gleiches zu Gleichem« zu sortieren ist also ein Grundprinzip des Ordnen seit den frühen griechischen Naturphilosophen. Das Vergleichen eröffnet aber auch immer die Möglichkeit, Neues als ›unvergleichlich‹ zu bewerten und somit alte Ordnungen in Frage zu stellen.

Die Praxis des Einordnens von Unbekanntem in vertraute Kategorien, oder seine Abgrenzung davon, ist auch in der Gegenwart eine nach wie vor geläufige Praxis. Diese Beobachtung war einer der Ausgangspunkte für Marie Lemsers Idee und Station, die sich mit Eindrücken von Menschen auseinandersetzen sollte, für die die Stadt Bielefeld neu ist (oder war), die also aus anderen Städten oder Ländern zugezogen sind. Ein weiterer war die Annahme, dass potenzielle Ausstellungsbesucher:innen der Station sich zu Gedanken oder auch Vorurteilen über die Stadt, in der sie leben, selbst in Beziehung setzen, sich in Äußerungen wiedererkennen, sich über sie amüsieren oder sich von ihnen distanzieren.

19 Marie Lemsers Dissertation ist mittlerweile abgeschlossen und hat sich im Laufe des Projekts verändert und entwickelt; für den vorliegenden Beitrag sind aber der Stand ihrer Thesen und Forschung zum damaligen Zeitpunkt relevant, da diese den Ausgangspunkt der Ausstellungsstation bildeten. Dies gilt ebenfalls für die nachfolgend beschriebenen Forschungsarbeiten.

Für Marie Lemsers Ausstellungsort sollten Videos entstehen, in denen Neu-Bielefelder:innen Stadtpläne zeichnen und dabei Orte markieren und beschreiben sollten, die ihnen wichtig sind, die sie an ihre vorherigen Wohnorte erinnern oder die ganz anders sind: Haben zum Beispiel Istanbul und Bielefeld irgendetwas gemeinsam? Was sind Differenzerfahrungen beim Umzug vom Süden in den Norden? Gibt es Viertel in Paris und Bielefeld, die einander gleichen? Und was ist eigentlich das Spezifische, das ›Unvergleichliche‹ an Bielefeld?

Eine zentrale Rolle sollten die aufgezeichneten Überlegungen beim Zeichnen und Erzählen über die verschiedenen Orte und beim Prozess des Vergleichens spielen. Die Besucher:innen sollten unmittelbar nachvollziehen können, was die Zeichner:innen denken, wie sie sich ihre Setzungen erklären, wie sie im Prozess des Tuns ihnen vorher eventuell unbewusste Annahmen erkennen. Diese Videodokumentationen²⁰ und die entsprechenden Stadtpläne sollten zusammen ausgestellt werden, gemeinsam mit Zeichenpapier und Stiften, um Betrachtende aufzufordern, ihre eigenen individuellen Bielefeld-Pläne zu gestalten.

Abb. 6 und 7: Die Station in der Stadtbibliothek Bielefeld



Quelle: Universität Bielefeld/Fotos: Corinna Mehl

Da Bielefeld den Besucher:innen vertraut ist, sollten sie auf dieser Basis die Praktiken des fremden Blickes nachvollziehen und somit reflektieren, war-

20 Die Videos der Zeichner:innen Esma, Mathilde und Simon finden sich auf dem YouTube-Kanal des SFB 1288 unter folgenden Links, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rDOjxmaoCcl> (Esma: Istanbul) <https://www.youtube.com/watch?v=L9xkoqDFmwl> (Mathilde: Paris), <https://www.youtube.com/watch?v=BHb2QJHXVOW> (Simon, Berlin/Stuttgart).

um und wie Menschen (und sie selbst) das Fremde mit dem Vertrauten vergleichen. Die Form der Beschreibung des Anderen sollte verdeutlichen, wie geografische und ethnografische Informationen und die Kommunikation über diese organisiert und geordnet werden, und wie allgegenwärtig die Praxis des Vergleichens ist.

An diesem Projekt lassen sich die vorangestellten Praktiken des Übertragens und In-Beziehung-Setzens insofern besonders gut verdeutlichen, als sie bereits in der inhaltlichen Grundlage für die Station eine zentrale Rolle spielen. Schon in der Antike finden sich diese Praktiken, die auch unmittelbar mit dem Vergleichen zusammenhängen, um Neues und Unbekanntes einzuordnen. Auch die Relationierung von antiker und gegenwärtiger Praxis als Ausgangspunkt für die Station setzt ganz verschiedene Epochen über eine Gemeinsamkeit zueinander in Beziehung. Die auf die Gegenwart bezogenen Beschreibungen der Videozeichner:innen bringen Städte oder Gewohnheiten zusammen, in dem sie abgrenzen oder Gleiches finden, und die Betrachter:innen der Ausstellungsstation setzen sich wiederum zu den Zeichner:innen in Beziehung.

Das Erkennen der Forschungspraktiken durch die Betrachter:innen, etwa die des Findens und Zusammenstellens von Informationen, deren anschließende Strukturierung und In-Beziehung-Setzung sowie Aufarbeitung zu einer schlüssigen Darstellung, erforderte sicherlich etwas kognitive Anstrengung, wurde aber unterstützt durch den begleitenden Text an der Station selbst – und durch das erklärende Video von Marie Lemser an der zentralen Station, falls die Besucher:innen beide Orte besucht hatten.

Michael Götzelmann und Olga Sabelfeld: Sprache(n) des Vergleichens. *Auswählen, Zusammenstellen*

Die Historiker:innen Michael Götzelmann und Olga Sabelfeld sind Teil eines Projekts, das sich mit der historischen Semantik des Vergleichens auseinandersetzt: Wie schreiben oder sprechen Akteur:innen zu verschiedenen Zeiten, wenn sie vergleichen? Und wie hat sich die Bedeutung des Begriffs ›Vergleich‹ gewandelt? Die »Sprachen des Vergleichens« wurden dabei auf unterschiedlichen Ebenen untersucht: ›einfaches‹ Vergleichsvokabular (Vergleich, Gegenüberstellung, Analogie), explizite Definitionen des Vergleichens sowie vergleichende Sätze ohne konkretes Vergleichsvokabular (a ist besser als b, a ist wie b, a ist unvergleichbar). Eine These des Projekts war die Annahme, dass Vergleiche in der Frühen Neuzeit häufig in Form von Ähnlichkeitsbehauptungen

aufzutreten, während Vergleiche ab ca. 1800 eher Unterschiede als Gleichheiten betonen.

Michael Götzmann befasste sich in diesem übergreifenden Kontext mit temporalen Vergleichen, die sich sehr anschaulich an der Textgattung der Utopien und Dystopien zeigen lassen, da diese für die Leser:innen aufgrund der Differenz zwischen Raum und Zeit im Grunde zwingend notwendig sind, um die entsprechenden Orientierungshilfen innerhalb der je erzählten Welt zu geben.

Olga Sabelfeld untersuchte im Kontrast zu literarischen Texten Parlamentsdebatten, deren Besonderheit die Situation des Dialogs ist, und in denen etwa von Vorredner:innen gezogene Vergleiche angezweifelt oder bestätigt werden.

Für die Station im Container auf der Uni-Wiese wurden zum einen Zitate aus utopischen und dystopischen Texten eingesprochen, deren Wirkung durch eine Visualisierung der vergleichenden Passagen im dunklen Raum auf einer Leinwand unterstützt und verstärkt wurde. Für die politischen Reden konnten Originalaudioausschnitte verwendet werden, die ebenfalls visualisiert wurden. Die Besucher:innen des Containers sollten durch die Dunkelheit, die Audioschleifen und die an die Wand geworfenen Zitate bei dieser Station das Vergleichen möglichst fokussiert im ›Schallraum‹ erleben.

Abb. 8 und 9: Die Station an der Universität Bielefeld



Quelle: Universität Bielefeld/Fotos: Corinna Mehl

Zitate aus literarischen Texten mit originalen Zitaten aus politischen Reden und Debatten zu kombinieren, könnte für Außenstehende durchaus ›zufällig‹ wirken. Durch die Auswahl und Zusammenstellung der Zitate

sollte den Besucher:innen allerdings vermittelt werden, dass in beiden ›Textsorten‹ vergleichbare Bereiche und Fragen thematisiert werden. Politische Systeme spielen in einem Großteil utopischer und dystopischer Literatur eine entscheidende Rolle und ihre kritische Kommentierung bildet häufig den Ausgangspunkt der Handlung. Das Vergleichen findet zwar auf unterschiedlichen Ebenen statt, demonstriert aber in beiden Fällen auch hier die Allgegenwärtigkeit des Vergleichens beziehungsweise beinahe die Unverzichtbarkeit des Vergleichens, wenn etwa aktuelle Zustände von Zukunftsvisionen abgegrenzt werden.

Die verwendeten Vergleichspassagen verwiesen an dieser Station auf eine zentrale geisteswissenschaftliche Forschungspraxis: das Auswählen von Zitaten, ihre Bewertung als für die Argumentation entscheidend, ihre Zusammenstellung mit weiteren Zitaten sowohl aus demselben Text bzw. denselben Quellen oder auch aus anderen Texten, unter der Voraussetzung, dass sie für die Forschungsfrage gewinnbringend sind. Durch das Projizieren des Vergleichsvokabulars auf die Leinwand wurden außerdem die entscheidenden Begrifflichkeiten und der Fokus der Textuntersuchung der Wissenschaftler:innen visuell erfahrbar gemacht. Auch hier gab es an der Station selbst einen begleitenden Text und das Videointerview von Michael Götzmann und Olga Sabelfeld als explizitere Erläuterung der Forschungshintergründe an der zentralen Station.

Lena Gumpert: Sich selbst vergleichen. *Entscheiden, De- und Re-Kontextualisieren*

Mittelalterhistorikerin Lena Gumpert forschte im SFB 1288 zu Selbstvergleichen im 11. und 12. Jahrhundert. Die Quellen ihres Dissertationsprojekts stammten aus einem monastischen Kontext, weswegen eine zentrale These Lena Gumperts war, dass das Vergleichen des Selbst unter anderem genutzt werde, um sich seitens der Verfasser der Quellen eine Nähe zum Transzendenten zu erschreiben (Petrus Abaelardus, * 1079, † 1142 und Guibert von Nogent, * um 1055, † um 1125). In den Quellen vergleicht sich Abaelard etwa – im Kontext seiner Kastration – aufwändig mit dem ebenfalls kastrierten Origines (* 189, † um 254) und stellt dabei eine ihm zuteilgewordene größere Gnade Gottes fest.

Guibert beschreibt hingegen seine eigene Mutter als besonders fromm, schön und als besonders ›heilige Frau‹, und setzt sich im Text mehrmals zu ihr in Relation.

Das SFB 1288-Teilprojekt, in dem Lena Gumperts Dissertation angesiedelt war, kombinierte einen mittelalterhistorischen Teil mit einem literaturwissenschaftlichen, in dem mit autobiografischen Texten aus dem 19. Jahrhundert gearbeitet wurde. Diese Zusammenarbeit entstand aus der Beobachtung heraus, dass das Individuum (mindestens in der Moderne) als unvergleichbar gilt, während es im Alltag und auch in den Sozialwissenschaften aber ständig verglichen wird, und wurde um die Fragen erweitert, wie und zu welchem Zweck das Selbst in vormodernen Gesellschaften verglichen wurde.

Die sehr spezifischen Quellen und die stark auf Religiosität und Gott konzentrierten Vergleiche waren im Laufe des Workshops große inhaltliche Herausforderungen, und führten nach einigen verworfenen Ideen für die Station von Lena Gumpert dazu, dass Zitate aus autobiografischen Texten aus ganz verschiedenen Zeiträumen und Kontexten für das Ausstellungsprojekt ausgewählt wurden. Die Idee hinter der Auswahl war die aus dem Projekt abgeleitete Beobachtung, dass Selbstvergleiche in autobiografischen Texten häufig sowohl Nähe schaffen als auch Differenz deutlich machen, und somit häufig gleichzeitig von Abgrenzungs- und Gleichsetzungsbewegungen geprägt sind.

Die hier gewählte Praktik des De- und Re-Kontextualisierens scheint insofern besonders passend, da die Frage, wie Lai:innen extrem spezifische religiöse Beweggründe aus dem Mittelalter nähergebracht werden können, letztlich zu der Entscheidung geführt hat, Thesen und Beobachtungen aus Forschungen zu weit auseinanderliegenden Kontexten, Quellen und Hintergründen aus ihrem spezifischen Deutungsraum zu lösen und, ohne sie zu sehr zu verfälschen, in einen anderen Kontext einzubetten.

Die ausgewählten Zitate (von Abaelard über Berta von Suttner bis zu Maya Angelou) wurden zum einen als Videos visualisiert und im Vorprogramm eines Bielefelder Kinos gezeigt als auch in Form von Aufklebern auf den Bielefelder StadtBahnen angebracht. Sie sollten die Betrachter:innen dazu anregen, sich aufgrund der Zitate ebenfalls selbst zu vergleichen, sich entweder zu den Zitaten in Beziehung zu setzen oder auch individuelle Selbstvergleiche anzustellen.

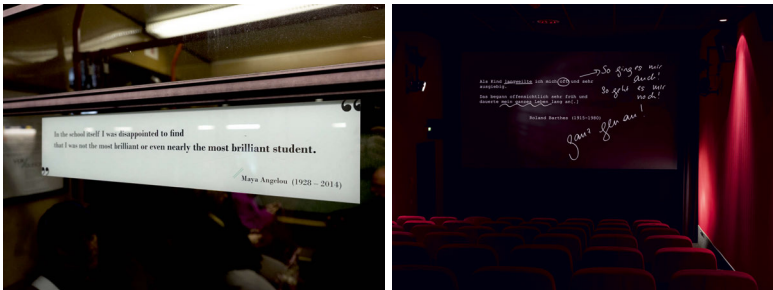
Bei diesem dritten Beispiel sind die beschriebenen Praktiken stärker auf der Ebene der Vermittlung zu erkennen, deuten aber in einer Metafigur auf eine entscheidende These der Vergleichsforschung im SFB 1288:

»To compare distant objects, for instance, always means decontextualizing each object and putting—recontextualizing—it in a new framework with a new *tertium comparationis*. What is more, comparing relies not only on the

assumption of comparability but also on a *tertium comparationis* that has also been called the *tertium commune*. The latter expression makes it even clearer that comparing puts similarity and difference into perspective.«²¹

Um (auch auf den ersten Blick weiter voneinander entfernte) Gegenstände (*comparata*) miteinander vergleichen zu können, ist eine Vergleichshinsicht (*tertium comparationis*) erforderlich. Damit Vergleichspraktiken ihre im SFB 1288 angenommene Wirkmacht auch tatsächlich zugeschrieben werden kann, ist es unabdingbar, dass die jeweilige Praktik aus ihrem spezifischen Kontext gelöst und in einen anderen Kontext gestellt werden kann. Die für den hier beschriebenen Rahmen vereinfachte Schlussfolgerung wäre etwa die Praxis des Selbstvergleichens, die vom Mittelalter bis in die Gegenwart beobachtet werden kann, aber durchaus unterschiedliche Ergebnisse zeitigt.

Abb. 10 und 11: Die Stationen StadtBahn und Kino Lichtwerk



Quelle: Universität Bielefeld/Fotos: Corinna Mehl

- 21 Angelika Epple und Walter Erhart, Practices of Comparing. A New Research Agenda Between Typological and Historical Approaches, in: Dies. und Johannes Grave (Hg.), Practices of Comparing. Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice, Bielefeld 2020, S. 11–38, hier: S. 19. Vgl. auch die Beiträge des Bandes für genauere Erläuterungen zu den unterschiedlichen Begrifflichkeiten und Vorannahmen der Vergleichsforschung.

Curating the Humanities/Curating Comparing

Da der vorliegende Beitrag als Praxisbeispiel konzipiert und auf die entsprechenden Praktiken des Ausstellens, Vergleichens und Forschens fokussiert ist, ist es unvermeidlich, dass viele zentrale Aspekte des Kuratierens, der geisteswissenschaftlichen Forschungspraxis und der Vermittlung von Wissen bzw. Wissenschaftskommunikation hier nur schlaglichtartig besprochen werden konnten. Auch die vielen unterschiedlichen Schritte und Ebenen des Ausstellungsprojekts und seiner Entstehung konnten nicht in aller Vollständigkeit beschrieben werden. Stattdessen sollten einige anschauliche Praktiken, die alle beteiligten Ebenen betreffen, also das Forschen, das Vermitteln, das Kuratieren, exemplarisch beschrieben werden, um grundsätzliche Überlegungen zu dem Versuch anzustellen, geisteswissenschaftliche Forschung, und das Vergleichen im Besonderen, auszustellen.

Mit Blick auf die in diesem Sammelband immer wieder präsente Unterscheidung von wissenschaftlicher Forschung und ihrer Vermittlung über Formen der Wissenschaftskommunikation, zeigt sich hier eindeutig, dass ein Großteil der angeführten Praktiken für beide Bereiche entscheidend ist: Praktiken des Auswählens, des Entscheidens, des Zusammenstellens, des In-Beziehung-Setzens, des Ordners und des De- und Re-Kontextualisierens sind dafür nur einige Beispiele.

Ein noch recht junger Forschungsansatz zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und dem Kuratieren von Kathke, Tomann und Uhlig deutet außerdem großes Potenzial für die weitere Exploration des hier nur angerissenen Spannungsfelds und für die thematisierten Fragen und Untersuchungsbereiche der Praktiken der Geschichtsschreibung an:

»History as a field concerned not only with the facts of the past, but also with how they are made visible, usable, and narrativized for multiple uses and through multiple perspectives, would do well to take on more forcefully curatorial practices as a subject of research. Studies in public history have frequently demonstrated that a scholarly look at such social practices can lead to productive engagements with the various ways in which history is selected, presented, or performed for different audiences.«²²

22 Torsten Kathke, Juliane Tomann und Mirko Uhlig, Curation as a Social Practice: Counter-Narratives in Public Space. *International Public History* 5 (2), 2022, S. 71-79, hier: S. 72, online unter: <https://doi.org/10.1515/iph-2022-2046>.

Ausstellungsanalyse und universitäre Lehre

Ein Praxisbericht

Sonja Kinzler

Als Kuratorin historischer Ausstellungen übernehme ich immer wieder universitäre Lehraufträge, um Studierenden der Geschichte, der Kunstvermittlung oder der Kulturwissenschaften Einblicke in die museale Kommunikation über Geschichte zu geben. Besonders gerne biete ich General-Studies-Kurse zur Ausstellungsanalyse an, an denen Studierende aller Fächer teilnehmen können. Viele bringen nach eigenen Angaben Vorerfahrungen mit Ausstellungsbesuchen mit – in einem Museum waren die meisten Studierenden schon einmal. Einzelne Seminarteilnehmende verfügen bereits über einen größeren Erfahrungsschatz: Sie haben ein Museumspraktikum absolviert oder sich in anderen Seminarveranstaltungen mit der Thematik Museum und Ausstellung beschäftigt. Ich selbst bringe Erfahrungen aus der kuratorischen Praxis ein und bekomme dafür ein Semester lang eine Arbeitsgruppe, mit der ich ausstellungsbezogene Fragen beleuchten kann, die mich gerade besonders beschäftigen, zum Beispiel: Wie werden in Ausstellungen welche Geschichtsbilder vermittelt – und warum? Oder: Wie werden in Ausstellungen die Vermittlungsabsichten der veranstaltenden Institutionen widergespiegelt?

Der Museologe Friedrich Waidacher publizierte im Jahr 2000 einen praxisnahen, detaillierten Kriterienkatalog für Ausstellungsbesprechungen, verbunden mit dem Appell an Kritiker:innen, die Besonderheiten musealer Kommunikation zu berücksichtigen.¹ Eine Ausstellungsrezension ist demnach entschieden mehr als eine Buchbesprechung, die sich auf Inhalt und Darstellungsform eines Textes konzentriert. Die Rezension muss das Zusammenspiel von Text, Objekten, Raum und dem Aufenthalt im Museum

1 Friedrich Waidacher, Ausstellungen besprechen, in: *Museologie Online* 2, 2000, S. 21–34. Online unter: <https://web.archive.org/web/20200518120755/www.historisches-centrum.de/m-online/00/00-2.pdf> (zuletzt aufgerufen am 15.12.2021).

berücksichtigen und eine Ausstellung auch danach beurteilen, ob dieses Zusammenspiel gelungen ist. Vielen Rezensent:innen, die etwa in Tageszeitungen publizieren, fehlt der museologische Blick oder das Interesse an der Ausstellung als Kommunikationsmedium. Vielen Besprechungen dient die Ausstellung in erster Linie als Aufhänger für eine Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsthema. Dafür beziehen sich Rezensent:innen oft erkennbar auf den Katalog als Publikationsmedium. Der Kontext der Ausstellung wird zumeist thematisiert, die Ausstellung als Medium spielt selten eine nennenswerte Rolle. Doch die akademische Ausstellungsanalyse hat sich deutlich entfaltet. Unterschiedliche, sich überschneidende und ergänzende Methoden wurden entwickelt und exemplarisch zur Anwendung gebracht. Diese Ansätze reichen von der Frage, was Besucher:innen ins historische Museums lockt,² bis zur Anwendung semiotischer, aus der Literaturwissenschaft übernommener Methoden, die vom Exponat ausgehend Bedeutung(en) und Kontext in den Blick nehmen.³ Die Methoden gehen von unterschiedlichen Erkenntnisinteressen aus, haben aber eines gemeinsam: Sie lesen Ausstellungen nicht als (illustrierte) Texte – oder gar nur den Katalog –, sondern versuchen, der Komplexität des Mediums Ausstellung mit den spezifischen Parametern von Exponaten und Inszenierungen, Raum und Zeit gerecht zu werden.⁴

Waidachers Text eignet sich gut für die praktische Ausstellungsanalyse mit Studierenden – als umfangreiche Checkliste, die viele gut nachvollziehbare und konkrete Kriterien darlegt, die beispielsweise auch Grundlagen der Gestaltung oder Fragen nach der Aufenthaltsqualität betreffen. Als Schlüsseltext für die Arbeit mit Studierenden hat sich aber ein nicht weniger programmatischer Aufsatz des Geschichtsdidaktikers Karl Heinrich Pohl erwiesen.⁵ Seine

-
- 2 Bernd Holtwick, Schaulust und andere niedere Beweggründe. Was lockt Menschen in historische Museen? Oder: Wann machen Museen Spaß?, in: Olaf Hartung und Katja Köhr, *Geschichte und Geschichtsvermittlung*, Bielefeld 2008, S. 184–198.
 - 3 Jana Scholze, *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford*, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
 - 4 Dazu zählen auch die folgenden Studien, die die Analyse vor dem Hintergrund expliziter Fragestellungen vornehmen: Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, *Rollbilder im Museum: Was erzählen Museen über Frauen und Männer?*, Schwalbach/Ts. 2010; Lisa Spanka, *Vergegenwärtigung von Geschlecht und Nation im Museum: Das Deutsche Historische Museum und das Dänische Nationalmuseum im Vergleich*, Bielefeld 2019.
 - 5 Karl Heinrich Pohl, Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? »Offenes Geschichtsbild«, Kontroversität, Multiperspektivität und »Überwältigungsverbot« als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation, in: Olaf Hartung (Hg.), *Museum und Ge-*

Beobachtung, dass Kriterien des wissenschaftlichen Arbeitens und Basisforderungen der Geschichtsdidaktik in Ausstellungen oft weder erfüllt noch eingefordert werden, ist weiterhin aktuell.

Pohl fordert in *Wann ist ein Museum »historisch korrekt«?* mehr als das Vermeiden sachlicher Fehler. Es gehe um offene und prinzipiell veränderliche Geschichtsbilder, er erwarte Hinweise darauf, dass Geschichte konstruiert wird, es immer auch andere Perspektiven und Erzählungen gebe und Geschichtsdeutungen kontrovers diskutiert würden. Er fordert, dass sich eine Ausstellung mitsamt ihrer Inszenierung des Raums und der Exponate um einen Brückenschlag zu den Besuchenden bemühe, dass die Ausstellung zu eigenen Stellungnahmen einlade und zur kritischen Auseinandersetzung befähige, anstatt zu überwältigen. Die Präsentation soll zudem die dahinterstehenden Erkenntnisinteressen und Auswahlkriterien offenlegen – und nicht zuletzt die Fragestellung.

Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive leuchtet das unmittelbar ein; die Forderungen nach Wissenschaftlichkeit benennen Grundlagen, wie Pohl selbst betont. Mit entsprechenden Ansprüchen schreiben wir unsere Fachtexte und mit entsprechenden Erwartungen lesen wir diejenigen unserer Kolleg:innen. An Ausstellungen werden solche Erwartungen selten bewusst herangetragen. In den meisten wissenschaftlich geführten Museen entsprechen die Ausstellungsinhalte zwar durchaus wissenschaftlichen Standards. Was aber beispielsweise in einem Fachaufsatz explizit diskutiert und reflektiert wird, etwa der Forschungsstand, fließt in Ausstellungen, jedenfalls auf der textlichen Ebene, in die wenigen verfügbaren Textkategorien ein; oft sind das nur Einleitung, Thementexte, Objekttexte.⁶ Wirkmächtig sind die gründlich verankerten musealen Gepflogenheiten, etwa folgende. Ausstellungstexte haben keine Fußnoten und legen selten die Autor:innenschaft offen; danach

schichtskultur: Ästhetik – Politik – Wissenschaft, Bielefeld 2006, S. 273–286. In den Beispielen aktualisiert und stärker auf Gedenkstätten bezogen, hat Pohl seine wesentlichen Aussagen 2016 noch einmal publiziert: Karl Heinrich Pohl, Gebrauchsanweisung. Handreichung zum Konsum Historischer Museen und Gedenkstätten, in: Ders. (Hg.), Historische Museen und Gedenkstätten in Norddeutschland, Husum 2016, S. 27–34. Eine gute Zusammenfassung von Pohls Kriterien findet sich in Andreas Urban, Rettung der Vergangenheit – Verlust der Gegenwart? Museumskultur in der Postmoderne, in: Sabine Horn und Michael Sauer (Hg.), Geschichte und Öffentlichkeit: Orte – Medien – Institutionen, Cöttingen 2009, S. 70–79, hier: S. 76f.

6 Zu Ausstellungen und ihren Textkategorien generell: Evelyn Dawid und Robert Schlingensiefel (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen, Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2002.

muss gesucht werden, zum Beispiel in einem Impressum oder in begleitenden Publikationen, so vorhanden. Dazu kommt die Komplexität von musealer Kommunikation gegenüber der rein schriftlichen, insbesondere: Exponate bergen immer Bedeutungsüberschüsse in sich, sodass die Besuchenden mit ihren unterschiedlichen Assoziationsrahmen sie recht unterschiedlich interpretieren.⁷ Aussagen aus Exponaten heraus zu entwickeln und zu präsentieren – die kuratorische Kernaufgabe –, ist als Kommunikationsform also nur bedingt berechenbar. Dingwirkungen sind, zumal wenn absichtlich oder unabsichtlich mit inszenatorischen Mitteln unterstützt, oft stärker als Text und mit Text letztlich kaum oder gar nicht einzuhegen. In ihrer unmittelbaren Wirkung liegt gleichwohl ihr großartiges Vermittlungspotenzial.⁸

Trotz der augenfälligen Unterschiede folgen das wissenschaftliche Schreiben und das inhaltliche Erarbeiten einer historischen Ausstellung in wesentlichen Schritten derselben Methodik: von der Themenwahl über die inhaltlichen Recherchen und die Auswahl der Quellen bis zur Gliederung, Festlegung der Fragestellung, um die es hier noch ausführlicher gehen wird, und der Textformulierung. Dass Studierende das wissenschaftliche Schreiben im Studium erlernen und trainieren, kann ihnen daher bei der Analyse von Ausstellungen helfen, weil sie so eine Vorstellung davon mitbringen, wie ein wissenschaftliches Produkt erarbeitet wird. Die Studierenden können dadurch reflektieren, dass beide Produkte von Auswahlprozessen geprägt sind: Eigentlich spannende Inhalte passen aus unterschiedlichen Gründen nicht zur Argumentation und werden im Vorfeld gestrichen. Das kann den Blick schärfen für die schwierige Frage, was eine Ausstellung möglicherweise eben nicht zeigt. Wer schon einmal um eine brauchbare Gliederung für eine Hausarbeit gerungen hat, weiß, welche Rolle sie für den roten Faden der Arbeit spielt, und kann gegebenenfalls kritischer auf die Gliederung einer Ausstellung schauen. Die Ausstellungsanalyse wiederum kann das Verständnis für wissenschaftliches Arbeiten vertiefen und zudem die Erkenntnis mit sich bringen, dass Museen nicht nur Vermittlungs-, sondern auch Forschungsinstitutionen sind.

Wenn sich die Studierenden in einem Streifzug durch eine historische Ausstellung einen ersten Eindruck verschafft haben, begleiten sie je nach

7 Katharina Flügel, Einführung in die Museologie, Darmstadt 2005, S. 98–113. Zum Umgang mit Objekten vgl. Daniel Hess, Kulturgeschichte im Germanischen Nationalmuseum, in: Martina Padberg und Martin Schmidt (Hg.), Die Magie der Geschichte: Geschichtskultur und Museum, Bielefeld 2010.

8 Flügel, Einführung, S. 101–103.

Seminarthema unterschiedlich zusammengestellte Fragen an die Ausstellung, die dafür entsprechend vorbereitet wurden. Diese Fragen greifen auf vorab gemeinsam gelesene Texte zurück, darunter etwa die oben genannten von Waidacher und Pohl. Bis zu vier Durchgänge durch dieselbe Ausstellung werden in einer Exkursion unternommen. Der erste ist zumeist ein Individualdurchgang in einem abgesteckten Zeitrahmen. So verschaffen sich alle einen Überblick oder Einblick. Die Gruppe stellt zudem fest, dass es unterschiedliche Zugänge zur Ausstellung gibt. Manche Studierende verschaffen sich zum Beispiel einen schnellen Überblick, andere vertiefen sich und haben bis zum ersten Zwischengespräch nur einen Teil der Ausstellung überhaupt gesehen, den dafür gründlich. Die folgenden Durchgänge führen die Studierenden auf Neuland: Sie steigen immer tiefer in die wissenschaftliche Analyse ein.

Anders als bei schon erlebten Ausstellungsbesuchen, etwa mit der Schule, geht es dabei nur indirekt um die dargestellten Inhalte. Konzept und Umsetzung werden ausgehend vom Ergebnis, also der Ausstellung, analysiert. Ein Arbeitsauftrag, der für Studierende dabei ein Augenöffner sein kann, lautet: »Suche die Fragestellung!«

Oft ergeben sich daraus zunächst Diskussionen über das Thema der Ausstellung. Gerade wenn die Ausstellung nicht explizit schriftlich formuliert, worum es geht, lässt sich deren Thema manchmal nicht eindeutig klären – was in den seltensten Fällen an der Unverständlichkeit der Studierenden liegt, sondern am unentschiedenen, mangelhaften oder nicht hinreichend verständlichen Konzept der Ausstellung. Zu den Kernkompetenzen, die ein geisteswissenschaftliches Studium vermitteln soll, gehört die Festlegung von Thema und Fragestellung (oder These) für eine schriftliche Hausarbeit. Die Diskussion um Thema und Fragestellung in einer Ausstellung ist dafür nutzbringend, denn hier wird unmittelbar deutlich, worin der Unterschied liegt und warum er wichtig ist. Eine Ausstellung, die zum Beispiel ausschließlich Exemplare einer bestimmten Objektgruppe zeigt bzw. einen Sammlungsbestand vorstellt, vielleicht in chronologischer Reihung, hat ein Thema und ist vielleicht auch interessant, macht Spaß, ist in ihrer Aussagekraft aber sehr begrenzt. Während sich eine Ausstellung mit einer konkreten Fragestellung mit einem geschichtswissenschaftlichen Aufsatz vergleichen ließe, wäre die bloße Vorstellung eines Sammlungsbestandes etwa mit einer Chronik vergleichbar, die lediglich die Fakten eines Sachverhalts in Erinnerung ruft.

Eigene praktische Erfahrungen der Studierenden mit der Wahl eines Themas und der Entscheidung für eine Fragestellung (oder These) sind eine gute Grundlage für einen Perspektivwechsel beim Ausstellungsbesuch: vom konsu-

mierten Produkt Ausstellung hin zur Ausgangslage des Projekts Ausstellung. An die Stelle der abstrakten, tendenziell autoritären Instanz Museum tritt dann als Gegenüber ein:e (freilich absente:r) Kurator:in. Die Suche nach der Fragestellung wirft weitere zur Kritik befähigende Fragen auf: Wer hat die Ausstellung gemacht? Nicht das Museum, sondern eine Person bzw. Personen mit einem bestimmten Hintergrund, bestimmten Interessen und in einem bestimmten Arbeitskontext. Hier lässt sich aufzeigen: Die Perspektive der Ausstellung ist also eine unter vielen möglichen. Eine andere Frage, die aus der Suche nach der Fragestellung entstehen kann: Welche anderen Fragestellungen wären denkbar? Oder: Ist die betreffende historische Ausstellung ein wissenschaftliches Produkt und woran lässt sich das festmachen? Hierfür stellen sich die oben genannten Kriterien von Pohl als sehr wertvoll heraus. Bei der Suche nach der Fragestellung erweist sich ein Einführungstext in der Ausstellung, der im Eingangsbereich über das Projekt informiert, das Thema konkret fasst und die Fragestellung offenlegt – sei es als Frage, als These oder in Form eines guten Titels –, oft als Qualitätsmarker: Hier wurde etwas auf den Punkt gebracht, woran sich die Ausstellungskonzeption messen lassen muss und tendenziell auch kann.

Die Fragestellung zu identifizieren und nachzuverfolgen, kann die Studierenden auf weitere grundlegende Fragen des wissenschaftlichen Arbeitens bringen: Wie (gut) ist die Gliederung? Ist ein roter Faden zu erkennen und, wenn ja, welcher? Welche Exponate wurden (nicht) ausgewählt? Und ist erkennbar, warum? Befinden sich Text und Exponate miteinander im Einklang, ergänzen sie sich gut oder arbeiten sie gegeneinander?⁹ Woran liegt das? Gerade die im Vergleich zur eigenen wissenschaftlichen Textproduktion zusätzlichen Dimensionen von Raum und Objekten schärfen im Vergleich wiederum das Bewusstsein für die Spezifika der jeweiligen Kommunikation. Ein guter Ansatzpunkt dafür ist ein vergleichender Blick auf die unterschiedlichen Anforderungen an immer mit Exponaten und Raumbeziehungen verbundene Ausstellungstexte einerseits und eigene Hausarbeitstexte andererseits.

Der Arbeitsauftrag »Suche die Fragestellung!« im Rahmen von Ausstellungsanalysen in universitären Praxisseminaren ermöglicht durch den Vergleich von zwei Formen der wissenschaftlichen Kommunikation – Ausstellung und Hausarbeit – ein vertieftes Verständnis beider Formen. Der Transfer von eigener Praxiserfahrung im wissenschaftlichen Schreiben in

9 Vgl. Monika Flacke, Ausstellen als Narration, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum: Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 253–257.

die Ausstellungsanalyse kann zur Entwicklung eines kritischen, mithin wissenschaftlichen Blicks auf Ausstellungskonzeptionen beitragen. Fragen nach Wissenschaftlichkeit in Ausstellungen und nach den Besonderheiten der beiden Vermittlungsformen haben wiederum im Optimalfall positive Rückwirkungen auf das eigene wissenschaftliche Arbeiten der Studierenden.

Diese Herangehensweise unterstützt die Studierenden dabei, über den im engeren Sinn universitären Horizont hinaus wissenschaftlich zu denken, indem sie in der eigenen Analysepraxis erfahren, dass an ein nicht nur textlich präsentiertes Medium der Geschichtsvermittlung, hier konkret das Medium Ausstellung, Kriterien der Wissenschaftlichkeit angelegt werden können und sollten. Diesen Ansatz können sie auf andere Bereiche, nicht nur auf den der Public History, anwenden: in der Analyse, aber möglicherweise (im Arbeitsleben) auch in der Praxis. Wie kommen aber historische Ausstellungen generell über die universitäre Lehre hinaus zu kritischeren Öffentlichkeiten? Es liegt nahe, dass diese aus reflektierter kuratorischer Praxis hervorgehen können: Wir Kurator:innen sollten Kritikfähigkeit als Ausstellungsziel verfolgen. Nur zum Flanieren und »aktiven Dösen«¹⁰ machen wir uns in den Museen doch nicht die ganze Arbeit.

10 Anja Hoffmann, Zwischen Publikumsservice und Kulturvermittlung: Rezeptionshaltungen und Kompetenzerwartungen von Museumsgästen, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum: Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 296–298, hier: S. 297. Die Autorin beruft sich auf Heiner Treinen, Was sucht der Besucher im Museum? Massenmediale Aspekte des Museumswesens, in: Gottfried Fliedl (Hg.): *Museen als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik*, Klagenfurt 1988, S. 24–41.

Geschichte in Science Slams

Wenn Historiker:innen umdenken

Daniel Münch

Einleitung – Mit Wissenschaft auftreten¹

Von wissenschaftlichen Tagungen kannte ich die Möglichkeit, Forschungsprojekte als Vortrag oder mit einem Poster vorzustellen. In der Ankündigung des Historikertages 2016 in Hamburg las ich von einer weiteren Variante: einem Science Slam. Was ich bei der Recherche zu diesem Format erfuhr, weckte mein Interesse. Statt vor Fachleuten im Hörsaal würde ich in einem Club auf der Bühne stehen und hätte zehn Minuten, um das Publikum gleichzeitig über meine Forschung zu informieren und damit zu unterhalten. Ich habe keine Angst vor Publikum und mein Promotionsthema – die populäre Geschichtskultur – sollte ausreichend Möglichkeiten für anschauliche und amüsante Beispiele bieten. Ich meldete mich also an.

Science Slams erinnern nicht nur im Namen an Poetry-Slams. Auch sie sind als unterhaltsamer Wettbewerb angelegt; jedoch werden nicht selbst geschriebene Texte vorgetragen, sondern eigene, recherchierte und wissenschaftlich bearbeitete Forschungsthemen präsentiert. Entsprechend treten meist vier bis sechs aktive Wissenschaftler:innen auf, die meist am Anfang der akademischen Laufbahn stehen; vereinzelt verfügen Teilnehmer:innen über eine Professur oder haben die Wissenschaft wieder verlassen. Für die zehnminütigen Kurzvorträge sind prinzipiell alle Hilfsmittel erlaubt, was üblicherweise

¹ Ich schreibe aus einer Doppelrolle heraus, da ich bei Science Slams auftrat, bevor ich sie beforschte. Um dies offenzulegen und fruchtbar zu machen, enthält der Aufsatz mehrere kurze Erfahrungsberichte, die zum Teil Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen sind. Im besten Fall gelingt es so zu simulieren, wie im Science Slam wissenschaftliche Erkenntnisse immer mit einer konkreten Person verbunden sind, was Nachvollzug und Reflexion des Formats erleichtern kann.

Präsentationsfolien umfasst, seltener auch Vorführexperimente oder Verkleidungen. Das Publikum entscheidet durch Lautstärke des Applauses oder Punktetafeln, welcher Vortrag der beste war. Der Wettbewerb soll vorrangig die vertiefte Auseinandersetzung des Publikums mit den Beiträgen anregen, weshalb oft eine kurze Diskussionspause auf jeden Auftritt folgt oder eine Fragerunde eröffnet wird. Die Preise – sofern überhaupt vergeben – sind meist nur symbolischer Natur.²

Science Slams lassen sich sowohl als abendliche Unterhaltungskultur (wie z.B. Poetry Slams oder Lesungen) wie auch als Teil der Wissenschaftskommunikation begreifen. Für den Verband der Historikerinnen und Historiker Deutschlands (VHD) stand vermutlich Ersteres im Fokus, um neben dem eigentlichen Tagungsprogramm auch in der städtischen Öffentlichkeit Hamburgs wahrgenommen zu werden bzw. über die Fachsektionen hinaus Angebote für Interessierte zu unterbreiten.

Die wissenschaftskommunikative Seite wird stärker von der Forschung aufgegriffen: Wie präsentiert sich die Wissenschaft darin selbst? Was motiviert die Teilnehmer:innen? Wie nimmt das Publikum die Inhalte der Slams auf und wahr? Aber auch: Wodurch wird es unterhaltsam und was bedeutet dies für die Wissenschaftlichkeit? Neben kommunikationswissenschaftliche Zugänge treten inzwischen ebenfalls Fragen der Linguistik oder Erwachsenenbildung. Viele Slammer:innen bringen sich aktiv in diese Debatte ein – wenig überraschend, handelt es sich doch schließlich um Wissenschaftler:innen – und reflektieren selbst Entwicklungen des Formats oder die Rolle des Wettbewerbscharakters.³ Dies ist zum Teil eine Reaktion auf Kritik oder vielmehr auf eine Polemik gegen Science Slams, die einseitig den Unterhaltungsaspekt betont und Slams die Wissenschaftlichkeit abspricht.⁴ Dass als

2 Vgl. als allgemeinen Einstieg André Lampe, Science Slam als Bereicherung einer Tagung oder Konferenz, in: Thorsten Knoll (Hg.), *Neue Konzepte für einprägsame Events. Partizipation statt Langeweile – vom Teilnehmer zum Akteur*, Wiesbaden 2016, S. 109–124.

3 Vgl. Interview mit Beatrice Lugger und Markus Weißkopf, Science-Slams in der Welt der Wissenschaftskommunikation, in: Philipp Niemann u.a. (Hg.), *Science-Slam. Multidisziplinäre Perspektiven auf eine populäre Form der Wissenschaftskommunikation*, Wiesbaden 2020, S. 11–19; und Cornelius Courts, *Quo vadis, Science Slam?*, Scienceblogs, 19. März 2015. Online unter: <https://scienceblogs.de/bloodnacid/2015/03/19/quo-vadis-Science-Slam/> (zuletzt aufgerufen am 08.09.2021).

4 Vgl. Magnus Klaue, *Die Wanderbühne der Wissenschaft*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. April 2015. Online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung>

Beleg für Kritik an Science Slams meist nur die beiden genannten journalistischen Texte eines Autors herangezogen werden, zeigt, dass es sich um keine sonderlich kontroverse Debatte handelt oder zumindest um keine, die öffentlich ausgetragen wird. Womöglich ist der Rechtfertigungsdruck deutlich größer, dem sich Slammer:innen im unmittelbaren beruflichen Umfeld ausgesetzt sehen. Obwohl die Vorwürfe mitunter unhaltbar sind, ließen sich aus ihnen durchaus wissenschaftssoziologische Probleme ableiten. Zeigen sich hier Tendenzen zur Gamification? Wie ist ihr Einsatz im Rahmen akademischer Öffentlichkeitsarbeit, etwa auf Tagungen oder zu langen Nächten der Wissenschaft, zu werten? Und greifen die Slams bestimmte wissenschaftspolitische Vorstellungen auf? Welche Rolle spielt der Wettbewerbscharakter, welche Annahmen werden über das Publikum getroffen und wie das Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft aufgefasst? Sind sie insgesamt Ausdruck neoliberaler Tendenzen, die Wissenschaft unter ökonomischen Vorzeichen zu betrachten, oder spricht aus ihnen ein eher konservatives Verständnis von Bildung als Selbstzweck oder ein emanzipatorisches – also Bildung, um Abhängigkeiten aufzudecken und zu überwinden? Für diesen Aufsatz sind zwei Perspektiven zentral: Science Slams als Ergebnis didaktischer Entscheidungen und ihre Disziplinarität.

Die meisten Science Slams basieren auf Promotionsprojekten, das grobe Thema ist somit im Wesentlichen gesetzt und auch oft schon in Vorträgen oder Aufsätzen verarbeitet worden. Die Slammer:innen müssen sich nun in der Vorbereitung fragen, worin der Kern ihrer Forschung liegt und was entsprechend auf die Bühne gebracht werden muss. Gleichzeitig sind jene Aspekte auszusortieren, die sonst aufgrund wissenschaftlicher Konventionen und Standards nötig sind, im Format Science Slam aber verzichtbar. Dies betrifft formale Punkte wie Zitationen, kann aber ebenso Argumentationslinien oder die Verortung in bestimmten Forschungsdiskursen umfassen. Weder ist erwartbar, dass Literaturverweise notiert und später nachgeschlagen werden, noch, dass Forschungsdiskurse so bekannt sind, dass schlagwortartige Verweise genügen – wie etwa für ein Fachpublikum. Didaktisch gesprochen sind Gegenstand und Publikum zueinander in Beziehung zu setzen. Daraus ergeben sich wiederum didaktische Fragen nach Strukturierung und medialer

-und-lehre/die-wanderbuehne-der-wissenschaft-was-Science Slams-ueber-die-wissenschaft-verraten-13549279.html (zuletzt aufgerufen am 08.09.2021); und Ders., Contra, in: *Forschung & Lehre* 7, 2015, S. 543.

Umsetzung, zum Teil auch nach der Methodik, die jedoch durch das Format Vortragsturnier im Wesentlichen gesetzt ist.

Dieser unumgängliche Ver- und Abgleich mit gewohnten Darstellungsformen führt zur zweiten Perspektive, der Fachlichkeit: Forschende erleben Wissenschaft im Rahmen einzelner Disziplinen und dürften diese Erfahrungen auch in ihre Slams transportieren. Diese spiegeln somit ebenfalls die jeweilige Fachkultur wider, etwa welche Rolle Abbildungen als Nachweis für Forschungsergebnisse zugewiesen wird und wie prominent diese entsprechend in Publikationen oder Präsentationen bei Science Slams sind.⁵ Die Fachgebundenheit der Slams zu diskutieren, ermöglicht überdies die Anwendung fachdidaktischer Prinzipien. Bisher ist dieser fachspezifische Blick selten und meist wird mehr oder weniger stillschweigend angenommen, dass jedes Fach Slams hervorbringen kann.⁶ Auch der VHD hielt dies im Fach Geschichte für gesetzt. 2016 war weder der erste noch der letzte History-Slam und viele der damaligen Slammer:innen treten weiterhin auf. Geschichte lässt sich also durchaus (erfolgreich) slammen.

Aber wie wird Geschichte im Einzelnen zu einem Science Slam aufbereitet und welches Potenzial bietet das Format für unser Fach sowohl hinsichtlich der Public History als auch der akademischen Geschichtsschreibung? Inwiefern spricht hieraus ein Umdenken seitens der Slammer:innen? Wie lässt sich kreativ und fachspezifisch mit den Eigenheiten des Genres umgehen und gelingt es, dass Geschichtswissenschaft nicht als Ansammlung von Wissen erscheint, sondern dessen Generierung im Fokus steht, also der fortwährende Forschungsprozess statt des abgeschlossenen Produktes?

Untersucht werden hierfür aufgezeichnete Slams, da der Entstehungsprozess nur schwer empirisch fassbar ist. Dabei werden Struktur und wie-

5 Dies betrifft auch interdisziplinäre Forschung, wo Fachkonventionen vermutlich bewusster thematisiert werden. Falls die Fächergrenzen in transdisziplinären Feldern völlig aufgelöst werden, wäre zu diskutieren, ob nicht dennoch biografische Erfahrungen weiterwirken (also die klare Fächerzuordnung im Studium) oder neue Fachkonventionen entstehen.

6 Vgl. zur Soziologie im Science Slam Daniel Grummt, *Sociology goes Public – Der Science Slam als geeignetes Format zur Vermittlung soziologischer Erkenntnisse?*, in: Stephan Lessenich (Hg.), *Routinen der Krise – Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014, Trier 2015*, S. 1652–1663. Slams aus der Soziologie sind hingegen äußerst selten und fehlen im Korpus für die spätere empirische Analyse.

derkehrende Gestaltungselemente erst fachübergreifend dargestellt, bevor gezielt auf Slams zur Geschichte eingegangen wird.

Wie lassen sich Science Slams untersuchen und gestalten?

Um etwaige Hemmungen oder Unsicherheiten abzubauen, kündigte der VHD an, dass es einige Wochen vor dem Slam einen Trainingsworkshop geben werde. Die Science Slam-Organisatorin Julia Offe sollte in das Format einführen und bei der Entwicklung unserer Ideen helfen, ist sie doch stets daran interessiert, neue Slammer:innen zu finden und zu fördern. Außerdem achtet sie auf eine gewisse Qualität bei Science Slams, handelt es sich doch für sie im gewissen Sinne um eine Marke und ein Geschäft. Ich erhoffte mir neben der Vorbereitung des Auftritts auch eine Gelegenheit, die anderen Teilnehmer:innen kennenzulernen. Wir waren zu sechst und alle praktisch ohne Slamerfahrung – umso erschreckender für uns zu erfahren, dass am Ende des zweitägigen Workshops schon ein Probelauf der ersten Minuten unserer Slams anstand. Julia zeigte uns einige Videomitschnitte früherer Slams, anhand derer wir uns Visualisierungsmöglichkeiten und den Einsatz von Metaphern erarbeiteten. In den folgenden drei Wochen bis zum Historikertag schaute ich mir weitere Videos an, um herauszufinden, was zu funktionieren schien und wovon ich mich inspirieren lassen könnte. Auch malte ich mir aus, selbst mit einem Video auf dem YouTube-Kanal »ScienceSlam« präsent zu sein.

Die einzelnen Auftritte während eines Science Slams werden oft aufgezeichnet und viele anschließend auf den YouTube-Kanälen der Organisator:innen hochgeladen.⁷ Damit bietet sich der Forschung Videoanalyse als methodische Alternative zur teilnehmenden Beobachtung. Außerdem können die einzelnen Slams detaillierter analysiert oder das Feld insgesamt vermessen werden. Nicht erfasst werden jedoch die anderen Bestandteile der Veranstaltung und besonders das Publikum und dessen Reaktionen. Für die Szene selbst bieten die Kanäle zusätzliche Öffentlichkeit und somit Werbung, aber auch ein Hilfsmittel, um auf neue Slammer:innen aufmerksam zu werden und sie für weitere Auftritte anzusprechen. Hinzu kommt der bereits erwähnte Einsatz zum Training im Rahmen von Workshops oder im Selbststudium.

7 Vgl. die Kanäle <https://www.youtube.com/user/ScienceSlam> und <https://www.youtube.com/user/ScienceSlamDeutsch>.

Nicht jeder Auftritt erscheint online, denn nicht alle Veranstalter:innen filmen und nicht alle Slammer:innen geben ihr Video frei, weil sie vielleicht unzufrieden damit sind oder der Beitrag bereits online verfügbar ist. Wer beim Publikum gut ankommt, wird häufiger an Slams teilnehmen und somit eher auf YouTube auffindbar sein. Hier verstärken sich Erfolg und Sichtbarkeit auf YouTube gegenseitig und erhöhen damit auch die Repräsentativität des Onlineangebotes für die live stattfindenden Slams. Wenn (angehende) Slammer:innen mithilfe der Videos ihre Auftritte entwickeln, können gerade die beliebten Mitschnitte besonders stilbildend wirken. Eine gute Materialbasis für eine Untersuchung von Science Slams bieten die Best-of-Playlists des größten dieser Kanäle. Diese sammeln die erstplatzierten Beiträge der einzelnen Veranstaltungen und drücken somit mehr die Vorlieben des Publikums vor Ort als Erfolg auf YouTube aus. Verzerrungen durch reißerische Titel sind somit eher ausgeschlossen, je nach Konkurrenzsituation am jeweiligen Abend können aber auch schwächere Slams Aufnahme finden oder stärkere Beiträge fehlen. Zwar wäre eine Ergänzung um Beiträge mit hohen Aufrufzahlen denkbar, jedoch schwer festzulegen, wie viele Aufrufe dafür genau zu fordern wären.

Die älteste dieser Playlists ist von 2013 und enthält sieben Videos, davon drei aus der Biologie, zwei aus der Physik und jeweils eines aus Biochemie und forensischer Medizin. Im Folgejahr kommen unter anderem Neurowissenschaften und Mathematik sowie technische Fächer hinzu. Erst 2015 finden sich Slams abseits des MINT-Spektrums: Ökonomie und Linguistik sind mit je zwei Beiträgen vertreten. Seitdem nehmen die Vielfalt geisteswissenschaftlicher Slams und ihr Anteil am Korpus zu, das Übergewicht der Naturwissenschaften bzw. MINT-Fächer allgemein bleibt aber bestehen. Dieses Ungleichgewicht wurde in der Szene erkannt und nicht nur diskutiert, sondern auch als Problem behandelt; schließlich soll die fachliche Vielfalt der Wissenschaft abgebildet werden. Ähnliche Sorgen gibt es angesichts des geringen Frauenanteils unter den Slammer:innen, dem die Organisator:innen aktiv entgegenzuwirken versuchen.⁸ In den hier berücksichtigten Playlists liegt er bei genau einem Drittel.

8 Dies umfasst gezielte Anfragen an Slammerinnen, Veranstaltungen, bei denen nur Frauen auftreten, und Playlists auf YouTube, um deren Bekanntheit zu steigern.

Tabelle 1: Fächerzuordnung

Jahr	MINT (u.a. Physik, Biologie, Chemie, Geologie, Ballistik)	Geisteswissenschaften (u.a. Linguistik, Geschichte, Literatur, Archäologie)	Andere ⁹	insgesamt ¹⁰
2013	7	0	0	7
2014	13	0	0	13
2015	9	2	2 (Wirtschaftswissenschaften)	13
2016	14	3	0	17
2017	14	5	5 (Psychologie, Geografie, Architektur, Wirtschaftswissenschaften)	24
2018	10	6	5 (Wirtschaftswissenschaften, Politikwissenschaft, Geografie, Psychologie)	21
2019	7	3	2 (Politikwissenschaft, Wirtschaftspsychologie)	12
Summe	74	19	14	107

Quelle: Eigene Darstellung des Autors

- 9 Eine Zuordnung in Geistes- oder Naturwissenschaft ist nicht immer möglich bzw. zielführend. Manche der Fächer betonen ihre Eigenständigkeit (Jura oder Wirtschaft), lassen sich mehr als Teil einer dritten Fächergruppe Sozialwissenschaft verstehen (Politikwissenschaft) oder pflegen beide Zugänge, sodass eher die Einzelprojekte zu klassifizieren sind (Psychologie, Geografie). Zur Erhöhung der Transparenz wird dieser Graubereich deshalb bewusst großzügig gefasst und genauer aufgeschlüsselt. Fachdidaktische Beiträge sind stets gemäß ihrer Bezugsdisziplin klassifiziert.
- 10 Slammer:innen können mit unterschiedlichen Beiträgen auch mehrfach auf einer Liste vertreten sein; ebenso kann es Dopplungen zwischen den Jahren geben. Dopplungen innerhalb einer Liste werden jedoch vermieden, selbst wenn ein Beitrag mehrfach in einem Jahr gewann.

Die Suche nach Ursachen für dieses Ungleichgewicht der Fächer führt oft in eine Diskussion um den fachspezifischen Habitus. In den Geisteswissenschaften wird eine größere Skepsis gegenüber populärwissenschaftlichen Formen vermutet.¹¹ Vereinfacht gesagt könnten sich Physiker:innen mehr Klamauk erlauben als Historiker:innen, ohne befürchten zu müssen, unwissenschaftlich zu wirken. Wie die eingangs erwähnten kulturpessimistischen Vorwürfe gegen das Format zeigen, ist dies ein durchaus relevantes Spannungsfeld. Vor der Teilnahme an einem Slam muss gegebenenfalls abgewogen werden, was dies für den eigenen Ruf im Feld bedeutet oder ob dafür Zeit erübrigt werden kann, die dann zum Publizieren fehlt. Fragen, die umso drängender sind, wenn bedacht wird, dass es sich meist nicht um etablierte Wissenschaftler:innen handelt, um Forscher, deren Entwicklung noch mit vielen Unsicherheiten und Abhängigkeiten belastet ist. Eine Untersuchung dessen wäre durchaus spannend, würde aber andere empirische Zugänge benötigen und sowohl Slammer:innen einbeziehen müssen, als auch jene, die sich dagegen entschieden haben. Die Analyse der Videos erlaubt es hingegen, das Format bzw. dessen übliche Umsetzung auf mögliche Neigungen zu bestimmten Fachkulturen zu untersuchen. Die Feinanalyse von Struktur und Gestaltungsmitteln begrenzt sich auf die Best-of-Listen von 2016, als ich selbst auftrat, und 2019 als aktuelle Sammlung.¹²

Zwar ist die Struktur eines Slams variabel, aber 2016 folgten die meisten Slammer:innen einem gewissen Muster. Zu Beginn stellten sie sich selbst und danach ihr Fach vor. Anschließend erläuterten sie, woran sie aktuell arbeiten und wie sie dazu vorgehen, und endeten mit bisherigen Erkenntnissen. Einzelne Schritte konnten entfallen oder den Großteil des Slams ausmachen. Da es sich oft um laufende Projekte handelte, fehlten häufiger die Ergebnisse als vielleicht in anderen Formaten üblich.¹³

11 Vgl. Miira Hill, Die Versinnbildlichung von Gesellschaftswissenschaften. Herausforderung Science Slam, in: Stefan Selke und Annette Treibel (Hg.), Öffentliche Gesellschaftswissenschaften, Wiesbaden 2018, S. 169–186, hier: S. 175.

12 Auch für Science Slams bedeutete die Coronapandemie einen massiven Einschnitt durch Veranstaltungsabsagen. Durch verzögerte Uploads und (digitale) Slams ohne bzw. mit sehr wenig Publikum stünde zwar Analysematerial auf dem Kanal zur Verfügung (selbst ein Best-of 2020 findet sich), es wäre aber äußerst diffizil die besonderen Umstände zu berücksichtigen und würde vom eigentlichen Schwerpunkt des Aufsatzes fortführen.

13 Innerhalb des Samples zeigt sich dieser Aufbau besonders deutlich in den Slams von Johannes Kretzschmar, Kai Hensel, Diana Marossek, Stefan Schäfer und Stefan Spreng.

Auf die Videos von 2019 lässt sich dieses Schema nur vereinzelt sinnvoll anwenden, da die Hälfte der Slammer:innen einen ganz anderen Ansatz wählte. Statt ihr individuelles Forschungsprojekt vorzustellen, traten sie als Vertreter:innen ihres Faches auf und erläuterten aus dieser Perspektive Alltagspraktiken (z.B. unter dem Titel »Warum klingt das Deutsche so schön (hart)?«) oder stellten den Forschungsbereich allgemein vor (z.B. maschinelles Lernen).¹⁴ Diese Beiträge entsprechen eigentlich nicht den Vorgaben für Science Slams, kommen aber beim Publikum gut an. Womöglich entwickelt sich hieraus ein eigenes Format oder es zeigt sich die Vorbildwirkung von Forscher:innen wie Mai Thi Nguyen-Kim, die über Science Slams komplett in die Wissenschaftskommunikation wechselten.¹⁵ Die anderen sechs Slams der Playlist entziehen sich zumindest teilweise dem oben entwickelten Muster; jedoch sind quantitative Aussagen für eine derart kleine Gruppe wenig sinnvoll. Auffällig ist der Ausbau des persönlichen Zugangs zum Thema zu einer rahmenden Geschichte, indem eine Anekdote vom Anfang gegen Ende wiederaufgegriffen wird.¹⁶

Bei der Durchsicht der 29 Videos fällt außerdem auf, dass bestimmte Gestaltungsmittel regelmäßig vorkommen, sodass sich induktiv Kategorien formulieren und auszählen lassen. In 17 der Slams, also einer klaren Mehrheit, wird die Nützlichkeit des eigenen Themas betont, zum Teil jedoch in ironischer Form. Wir sehen hier ein Spiel mit dem Genre und den vermuteten Erwartungen des Publikums an Slams oder die Verwertbarkeit wissenschaftlicher Erkenntnisse. Noch häufiger sind nur die Verweise auf die Populärkultur (z.B. Memes oder Filmfiguren) oder die Politik in insgesamt 18 Slams – und das nur, wenn diese beiden Kategorien zusammengefasst werden. Ebenfalls recht beliebt sind das selbstironische Spiel mit Klischees über das eigene Fach oder vielmehr dessen Vertreter:innen innerhalb des Slams oder alternativ das Ko-

14 Vgl. François Conrad, Warum klingt das Deutsche so schön (hart)? Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=w4uQznE8Bfk>; und Jonas Betzendahl, Maschinelles Lernen. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wKlmzfNI5fY> (beide zuletzt aufgerufen am 11.02.2022).

15 Vgl. insbesondere ihren Kanal auf YouTube, online unter: <https://www.youtube.com/c/maiLab>.

16 Vgl. Beiträge von Gerrit Lungershausen und Judith Alcock-Zeilingner. Es finden sich auch ältere Beispiele, etwa der wahrscheinlich bekannteste Slam von Giulia Enders, Darm mit Charme, 2012. Eine genauere Analyse solcher Rahmungen könnte den Blick auf Phasierungen gut ergänzen.

kettieren mit der fachlichen Komplexität¹⁷ (in jeweils elf Slams) sowie der Gebrauch einer Leitmetapher zur Veranschaulichung eines komplexen Vorgangs (zehnmal zu finden). Obwohl jegliche Hilfsmittel erlaubt sind, beschränkt sich deren Gebrauch fast immer auf Präsentationsfolien, die im Korpus nie fehlen und teilweise durch eine sehr individuelle Bildsprache aus eigenen Zeichnungen bestechen. In nur einem der Videos gibt es ein Liveexperiment auf der Bühne.¹⁸ Requisiten kommen zwar vereinzelt zum Einsatz, aber nur als persönliche Zugabe (z. B. als Jonglageeinlage am Ende) und nicht als Teil oder Unterstützung der inhaltlichen Darbietung.

Die Dichte und Präsenz dieser Mittel in Slams ist sehr unterschiedlich. Während manche Slammer:innen sie sehr intensiv nutzen, verzichten andere fast komplett darauf; Erfolg ist mit beiden Strategien möglich.¹⁹

Was sagen diese Befunde über das Format?

Die Befunde passen zu den Erkenntnissen aus anderen Studien, die weniger die Gestaltungsmittel selbst als vielmehr deren Ziele als Ausgangspunkt nehmen. Monika Hanauske untersucht anhand eines Slams, wie Unterhaltsamkeit erreicht wird, und leitet aus der Rhetorik hierfür vier Ansprüche ab: eine abwechslungsreiche und eingängige Präsentation, eine entspannte Atmosphäre und interessante Inhalte.²⁰ Die Konkretisierung dieser Ansprüche zeigt, dass bestimmte Strategien mehrere Funktionen übernehmen können und mithin

-
- 17 Dies umfasst Situationen, in denen komplexe Formeln, Schemata oder fachsprachliche Ausdrücke präsentiert werden und unmittelbar darauf deren Unverständlichkeit eingestanden wird. Auch wenn diese anschließend erklärt und aufgelöst werden, gelingt den Slammer:innen so eine spielerische Distanzierung davon.
- 18 Vgl. Joachim Haupt, So baut man eine stabile Sandburg. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cQcJ2mo2zXk> (zuletzt aufgerufen am 08.09.2021). Andere Slammer:innen ergänzen ihren Slam um ein kurzes Rollenspiel zu zweit (Susanne Grube, Das bizarre Balzverhalten der Windenglasflügelzikade, 2019) oder Publikumsaktivitäten (Bianca Brüggen, Wie Zellproteine miteinander interagieren, 2016).
- 19 Vgl. den Kontrast zwischen Johannes Kretzschmar, Frankensteins Elektroauto (<https://www.youtube.com/watch?v=wZNoYtzm8W4>), der mit zahlreichen Verweisen und Einschüben arbeitet, gegenüber Philipp Cachhée, Ballistik – Wie man biologische Spuren in Waffen sichert (<https://www.youtube.com/watch?v=-KFR5W4Blyc>), der explizit auf Klamauk verzichtet und Humor lediglich über offensiven Zynismus erzeugt.
- 20 Vgl. Monika Hanauske, Und unterhaltsam soll es auch noch sein ... Sprachliche Strategien der Erzeugung von Unterhaltsamkeit in Science Slams, in: Philipp Niemann u.a.

sehr hilfreich sind. So unterstützen vielfältige Bezüge auf den Alltag die Unterhaltsamkeit. Dies können Einblicke in den Alltag des oder der Vortragenden sein, um eine entspannte Atmosphäre zu erreichen, oder Vergleiche des Forschungsgegenstandes mit Abläufen oder Objekten aus dem Alltag zur besseren Eingängigkeit der Argumentation. Diese profitiert auch davon, wenn die Nützlichkeit des eigenen Themas betont wird oder es Verweise auf Politik und Populärkultur gibt. Besonders aufschlussreich ist aber der Gebrauch von Alltagssprache. Diese erhöht einerseits die Transparenz der Darstellung, kann aber durch abrupte Wechsel mit wissenschaftlichen Ausdrücken auch Komik erzeugen – sogenanntes Codeswitching. Es wird gleichzeitig Distanz zur Wissenschaft abgebaut und diese ironisch überhöht, um sich als Slammer:in selbst davon abzugrenzen. Wissenschaftler:innen auf der Bühne werden so als Menschen nahbarer. Hierzu gehören ebenso das vorher erwähnte Kokettieren mit Komplexität oder das Spiel mit Fachklischees. Der Einsatz von Leitmetaphern hingegen betrifft eher Fragen der Verständlichkeit und Wissensvermittlung als der Unterhaltsamkeit.

In Miira Hills Studie liegt das Interesse auf dem Bild von Wissenschaft, das Science Slams vermitteln.²¹ Auffällig ist dabei der Eindruck des Gemachten und Unperfekten, den viele Slams vermitteln, indem sie den Prozesscharakter von Forschung zeigen oder eigene Unsicherheiten ausdrücken. Im vorliegenden Sample zeigt sich dies zwar nur fünfmal; jedoch wäre gerade hier ein Vergleich mit anderen populären Formen der Wissenschaftskommunikation aufschlussreich, also wie offen dort über Misserfolge gesprochen wird. Des Weiteren bedienen Science Slams die Vorstellung, Wissenschaft müsse verwertbar sein. So sei es laut Hill erfolgversprechend für Slammer:innen, die gesellschaftliche Relevanz der eigenen Forschung zu belegen (hier als Anwendbarkeit verstanden), worum sich nachweislich viele der Auftretenden bemühen.

Während sich die Beobachtungen zu Gestaltungsmitteln gut in größere Zusammenhänge einordnen lassen, fällt dies hinsichtlich der Struktur schwerer, fand sie doch bisher weniger Aufmerksamkeit in der Forschung. Am oben

(Hg.), Science Slam. Multidisziplinäre Perspektiven auf eine populäre Form der Wissenschaftskommunikation, Wiesbaden 2020, S. 69–92, hier: S. 69.

21 Vgl. Miira Hill, Wissenschaft und Öffentlichkeit in Zeiten der Digitalisierung. Die Produktion und Kommunikation des Science Slams, in: Philipp Niemann u.a. (Hg.), Science Slam. Multidisziplinäre Perspektiven auf eine populäre Form der Wissenschaftskommunikation, Wiesbaden 2020, S. 149–180, besonders S. 164 und 168.

vorgestellten Aufbau wirkt überdies nichts sonderlich auffällig. Es ist naheliegend, vor einem fachfremden Publikum erst sich selbst und den fachlichen Kontext vorzustellen. Gleichzeitig schafft man so Aufhänger, um Klischeevorstellungen zu aktivieren und zu nutzen. Der anschließende Dreischritt aus Theorie, Methodik und Ergebnissen ließe sich unter Bemühen um Eingängigkeit verbuchen. Er erscheint besonders eingängig oder naheliegend, wenn man aus den MINT-Fächern kommt, wie die meisten Science Slammer:innen, oder den Sozialwissenschaften angehört, aus denen heraus Science Slams erforscht werden. In diesen Fächern sind die Paper fast immer gleich aufgebaut: In der Einleitung werden Forschungsstand und Fragestellung erläutert, der Methodenteil beschreibt das Vorgehen und folgt dabei wiederum fachinternen Protokollen und abgeschlossen wird es mit den Ergebnissen sowie einer kurzen Diskussion. Die gleiche Struktur hat sich für Poster etabliert. Der einheitliche Aufbau erleichtert das systematische Durcharbeiten dieser Paper für die eigene Forschung und die Überprüfung ihrer wissenschaftlichen Qualität. Er ist aber auch Ausdruck bestimmter Fachkulturen, die auf Experimenten, statistischen Auswertungen oder anderen, teilweise stark formalisierten, Methoden beruhen.

Es ist unklar, ob Physiker:innen und andere Naturwissenschaftler:innen früh die grundsätzliche Kompatibilität des Formats mit ihren Gewohnheiten bemerkt und ausgebaut haben oder ob sie nur ihre Art, Slams zu strukturieren, als inoffiziellen Standard etablierten. Linear dürfte sich dies ohnehin kaum auflösen lassen. Es bleibt die Vermutung, Darstellungsformen naturwissenschaftlicher Forschung ließen sich leichter für Science Slams übernehmen.

Der Rückgriff auf diese akademischen Konventionen löst jedoch nicht das Dilemma, dass unter Umständen weit ausgeholt werden muss, um fachliche Grundlagen zu klären, aber auch genug Raum für das eigene Projekt bleiben soll. Beide Aspekte sind nicht nur auszubalancieren, sondern auch miteinander zu verknüpfen, damit der Slam nicht zweigeteilt wirkt. Die nicht projektbezogenen Slams, die insbesondere in 2019 gehäuft vorkamen, lassen sich als eine einseitige Auflösung dieses Dilemmas betrachten. Zwar sind die Motive hinter dieser Entscheidung allein aus den Slams nicht ableitbar, aber das Vorgehen erweckt den Eindruck, hier wurden die Grundlagen des Themas als relevanter, unterhaltsamer oder einfacher erklärbar eingeschätzt als das eigentliche Forschungsprojekt. Damit wächst zwar das Potenzial von Science Slams, über größere Forschungslinien zu informieren, aber das Publikum verliert die Möglichkeit, Einblicke in den konkreten Wissenschaftsalltag und die Skurrilität mancher Detailfragen darin zu erhalten.

Funktioniert dies nur für MINT-Fächer oder auch in Geschichte?

Gleich sollte es losgehen. Eben saßen wir noch bei Pizza und Bier zusammen und alberten, da hieß es schon einander Glück zu wünschen und unsere Plätze einzunehmen. Ich war sehr gespannt auf die Beiträge der anderen, fast noch mehr als auf meinen Auftritt und die Publikumsreaktionen darauf. Am meisten Begeisterung rief an diesem Abend Elisabeth Ruffert mit ihrem Slam zum Gesandtschaftswesen um 1700 hervor. Zu Beginn dämpfte sie die Erwartungen, schließlich sei sie »nur Grundschullehrerin« und eigentlich ganztäglich mit Singen und Basteln beschäftigt. Dennoch begann sie »wie jeder ordentliche Historiker mit einer fetten Definition«: Demnach umfasse das Gesandtschaftszeremoniell »all jene Rechte und Ehrevorzüge, die ein Gesandter aufgrund des ihm zugeordneten Ranges erhält«. Diese füllte sie anschließend mit Leben, indem sie zeigte, dass sich hinter »Ehrevorzügen« u.a. die Anzahl von Pferden vor einer Kutsche verbirgt, und sie Konflikte im Rahmen des Gesandtschaftszeremoniells erläuterte. Alles begleitet von einem Tafelbild mit comicartigen Zeichnungen.²² Es folgten stürmischer Applaus und später viele weitere Auftrittsangebote für sie.

In diesem Slam erscheinen viele bekannte Stilmittel, wenngleich sie teilweise abgewandelt wurden und damit Hinweise auf deren fachspezifische Adaption geben. Elisabeth Ruffert aktiviert früh Klischees – hier die bastelnde und singende Grundschullehrerin – und schafft somit eine entspannte Atmosphäre, in der sie Expertise ausstrahlen kann, ohne unnahbar zu wirken. Sie greift jedoch nicht auf Klischees zum Fach zurück, sondern auf solche zu ihrem pädagogischen Abschluss, für den sie sich sonst oftmals rechtfertigen musste. Dieser dürfte allerdings auch mehr Anknüpfungspunkte für Stereotype bieten, während die Populärkultur kaum Bilder von Historiker:innen etabliert hat. Nicht nur dank der Serie *Big Bang Theory* haben es die Physiker:innen da leichter – und die Archäologie kann auf Lara Croft oder Indiana Jones anspielen. Das Grundschulmotiv wird in der Gestaltung der Präsentation als Tafelbild und am Ende des Slams mit einem »Bienen für gute Mitarbeit« fortgeführt und bildet somit einen Rahmen für den gesamten Slam.

22 Vgl. Elisabeth Ruffert, Über Pferde, Treppen, Stühle, Frühes Aufstehen und den Zwang, der Erste zu sein. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=dNkvWo8wDCU> (zuletzt aufgerufen am 08.09.2021). Dieser Slam und ein inhaltlich ähnlicher mit dem Schwerpunkt Geschenke finden sich auch in den Best-of-Listen von 2017 und 2018.

Die Ankündigung einer »fetten Definition« entspricht dem Kokettieren mit Komplexität und einem Anlauf zum Codeswitching. Die Definition soll Ausdruck ihrer Profession sein und (zumindest kurzzeitig) überwältigen. Die Alltagssprachliche Aufschlüsselung im Anschluss löst die Spannung und zeigt dem Publikum, dass Elisabeth Ruffert souverän mit beiden Sprachregistern umzugehen weiß, sodass sie zugleich kompetent und nahbar wirkt. Jedoch wirft das Fach oder vielmehr dessen Fachsprache Probleme auf. Viele historische Fachbegriffe entstammen den Quellen und bezeichnen nur sehr konkrete Objekte oder Einrichtungen wie »Legion« und »Karlsbader Beschlüsse«, haben keine Entsprechung in der Alltagssprache und lassen sich somit nicht einfach übersetzen. Andere Begriffe werden vielfältiger und zur Theoretisierung eingesetzt, wie etwa »Ritual«, »Bürger« oder »Herrschaft«. Viele von ihnen sind zudem Teil langer Debatten; es gilt also stets, ihren Bedeutungswandel zu berücksichtigen. Diese Wörter sind aber ebenfalls Teil der Alltagssprache. Das Publikum dürfte also über gewisse Vorstellungen verfügen, wenngleich diese oft nur vage Ideen sind, die eher selten mit einem Gespür für den Bedarf an Konkretisierung und Historisierung einhergehen. Geschichtswissenschaftliche Fachbegriffe sind somit oft nicht als solche zu erkennen – anders als zum Beispiel Vakuumfluktuation oder Quaternion – und entsprechend kann in Science Slams nur schwer der humorvolle Kontrast zur Alltagssprache hergestellt werden.²³ Womöglich unterschätzen gleichzeitig viele Historiker:innen in ihren Slams den Erklärungsbedarf bestimmter Fachbegriffe und erreichen dadurch ihr Publikum nicht. Hierfür müssten gezielter erfolglose Slams betrachtet werden, die jedoch schwieriger zu finden sind.

Während sich die Stilmittel prinzipiell adaptieren lassen, trifft dies auf den Dreischritt Theorie, Methode und Ergebnisse nicht zu. In historischen Arbeiten werden der bisherige Forschungsstand und die eigenen Befunde nicht getrennt voneinander dargestellt, sondern permanent miteinander verknüpft und methodische Fragen selten prominent in der Gliederung hervorgehoben. Sie eignen sich ohnehin kaum zur knappen Charakterisierung eines Projekts, da es sich letztlich fast immer um eine Variation von Quellenkritik und -interpretation handelt. Aufschlussreich ist eher das Korpus und welche Quellengattungen im Fokus stehen.

23 Zur Fachsprache der Geschichtswissenschaft vgl. Helmut Beilner und Martina Langer-Plän, Zum Problem historischer Begriffsbildung, in: Hilke Günther-Arndt und Michael Sauer (Hg.), Geschichtsdidaktik empirisch. Untersuchungen zum historischen Denken, Berlin 2006, S. 215–250, hier: S. 238ff.

Wie strukturieren also Historiker:innen ihre Science Slams stattdessen? Das chronologische Prinzip spielt eine überraschend kleine Rolle, denn nur wenige der slammenden Historiker:innen präsentieren ein Narrativ im klassischen Sinne, also eine genetisch-chronologische Verknüpfung mehrerer Ereignisse. Beliebter und erfolgreicher scheint es zu sein, mehrere kurze, anekdotische Fallbeispiele zu präsentieren, die für Irritation und damit für Erheiterung sorgen. Aufgabe der Slammer:innen ist es, diese Fallbeispiele historisch einzuordnen und so für das Publikum zu entschlüsseln. Bei Elisabeth Ruffert sind es scheinbar kleinliche Konflikte zwischen Gesandten darüber, wer zuerst die Straße überqueren oder beim König vorsprechen darf. Sie stimmt dem Publikum zu, dass dies albern wirke, und erläutert, dass dies auch in der Forschung zeitweise als Ausdruck charakterlicher Schwächen gedeutet wurde. Sie betont aber, dass die Gesandten der Frühen Neuzeit hier eigene Rangansprüche verteidigen und durchsetzen mussten, da hinter zeremoniellen Gesten machtpolitische Motive standen. Ähnlich geht auch Sebastian Huncke vor, der über Tierprozesse im Spätmittelalter slammt. Seine Berichte über Gerichtsvorladungen an Holzwürmer, Todesurteile gegen Schweine und die Exkommunikation von Delfinen sind aus heutiger Sicht noch absurder, werden aber in den Krisen des Spätmittelalters und dem daraus erwachsenen Bedürfnis nach Sicherheit und Handlungsfähigkeit verortet, wodurch sie verständlich werden.²⁴ Diese Beispiele lassen sich nicht sinnvoll quantifizieren, da die Auswahl an Slams zur Geschichte zu klein ist. Zufallseffekte könnten stark verzerrend wirken, zumal die Bereitschaft zu slammen womöglich mit einer Offenheit für andere Darstellungsformen als dem genetisch-chronologischen Durchgang einhergeht.

Wichtiger erscheint die Frage, welche Chancen dieses Vorgehen bietet. Für das Publikum ergibt sich ein womöglich ungewohntes Bild von Geschichtswissenschaft, das sich nicht im Zusammentragen von Wissen erschöpft und in dem Historiker:innen nicht nur Menschen mit umfangreichem (Detail-)Wissen über historische Zusammenhänge sind. Stattdessen hören und sehen die Zuschauer:innen, wie diese Zusammenhänge durch das Ordnen und Kontextualisieren der Einzelinformationen entstehen, also durch Sinnbildung. Es kommen somit jene Gedankengänge und Praktiken geschichtswissenschaftlicher Forschung zum Vorschein und zur Performance, die zwischen Recherche

24 Vgl. Sebastian Huncke, Warum Tieren im Mittelalter der Prozess gemacht wurde. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IEqxsZm2D1A> (zuletzt aufgerufen am 08.09.2021).

und fertiger Narration geschehen, sich sonst aber nur zum Teil in der Darstellung niederschlagen. Historische Forschung erscheint somit stärker als Prozess denn fertiges Produkt. Sich auf das Format Science Slam einzulassen und die üblichen Darstellungskonventionen zu überdenken, kann also bei den Slammer:innen und infolgedessen beim Publikum zum Umdenken führen. Dem ließe sich weiter nachgehen, wenn gezielt die Slams und die zugehörigen Forschungsarbeiten verglichen werden, sofern diese bereits vorliegen.

Als angehende Grundschullehrerin hatte Elisabeth angekündigt, sich mit wichtigen Themen zu beschäftigen, Themen, die uns noch heute betreffen und aus denen sich etwas lernen ließe. Am Ende ihres Slams sprach sie deshalb über die heutige Bedeutung diplomatischer Gesten und wie damit mehr oder weniger subtil Wert- oder Geringschätzung ausgedrückt wird. Selbst im Arbeitsleben sei damit zu rechnen, klärte sie das Publikum auf und gab Hinweise, wie sich mit der Wahl von Sitzmöbeln Rangunterschiede inszenieren ließen.

Sogar das Prinzip, die Nützlichkeit bzw. Relevanz des eigenen Themas zu betonen, konnte Elisabeth Ruffert umsetzen, wenngleich etwas ironisiert und eher auf Reflexions- denn Handlungswissen ausgerichtet. Nicht nur Geschichtsdidaktiker:innen erkennen hierin das Prinzip des Gegenwartsbezugs, das Bergmann als Sinn- und Ursachenzusammenhang aufschlüsselt.²⁵ Beide Formen werden vielfältig in den Science Slams zu historischen Themen angewendet. Der Kontrast zu vergleichbaren Phänomenen der Gegenwart erzeugt Komik und sensibilisiert für die Alterität vergangener Zeiten und deren Erklärungsbedürftigkeit. Überraschende Parallelisierungen mit heutigen Gepflogenheiten können aber alternativ Verständnis für scheinbar nicht Nachvollziehbares schaffen. So erklärt Jens Notroff in seinem Slam den Weg zur Sesshaftwerdung des Menschen und zieht dafür Vergleiche zwischen neolithischen Großbauprojekten und heutigen Umzügen, für die in beiden Fällen Helfende durch die Aussicht auf Bier und Grillfleisch bzw. Pizza motiviert wurden.²⁶

Besonders die Offenheit für Sinnzusammenhänge erfreut zusätzlich in geschichtsdidaktischer Hinsicht, erscheint somit die Vergangenheit doch als

25 Vgl. Klaus Bergmann, Gegenwarts- und Zukunftsbezug, in: Ulrich Mayer, Hans-Jürgen Pandel und Gerhard Schneider (Hg.), *Methoden im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2004, S. 91–112.

26 Vgl. Jens Notroff, Sesshaft dank Bier. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IFHdkqgaGOY> (zuletzt aufgerufen am 08.09.2021).

Zeit mit eigenem Gewicht und nicht bloß als Vorgeschichte für heute, wie dies durch eine Beschränkung auf Ursachenzusammenhänge passieren kann. Gegenwartsbezüge aufzubauen heißt auch die grundsätzliche Bedeutung eines Themas offenzulegen – jenseits unmittelbarer Nützlichkeit oder von Verweisen auf Forschungslücken, die nur fachintern relevant sind.

Fazit: Chancen des Formats für die Geschichtswissenschaft

Einen Science Slam zu entwickeln bedeutet für Wissenschaftler:innen umzudenken. Es gilt, sich auf ein Lai:innenpublikum einzustellen; dies betrifft Fragen der Verständlichkeit, der Methodik sowie der Mediennutzung, aber auch die Relevanzbegründung. Im Falle der Geschichtswissenschaft sind zusätzlich etablierte Gestaltungsmittel von Science Slams zu adaptieren und somit neu zu denken. Es kommt zu einer Rückbesinnung oder Neuentdeckung von Prinzipien der Geschichtsdidaktik und Geschichtstheorie, insbesondere zu Gegenwartsbezügen historischen Denkens. Sie sind nicht neu, werden aber im Fach zum Teil vernachlässigt. Dass sich Historiker:innen für ihre Slams diesen Prinzipien zuwenden, zeigt deren Bedeutung und das Potenzial geschichtstheoretischer Grundlagen, das hoffentlich auch verstärkt in klassischer Historiografie entfaltet wird. Wenn sie interessierten Historiker:innen helfen, Zugang zu und Erfolg bei Science Slams zu finden, könnte daraus ein zusätzlicher Nutzen für die Geschichtswissenschaft erwachsen: ein anderer Blick der Öffentlichkeit auf unser Fach.

Wenn Geistes- und Sozialwissenschaftler:innen in den Medien auftreten, dann oft in Kommentaren oder Interviews, wo sie sich in aktuelle Debatten einbringen und Orientierungswissen anbieten. Die eigentliche Wissenschaftsberichterstattung zu laufenden Forschungsprojekten widmet sich hingegen mehr den Naturwissenschaften, etwa durch Reportagen aus Großanlagen wie dem CERN oder zur Impfstoffentwicklung. Historiker:innen erscheinen der Öffentlichkeit somit eher als Gelehrte denn als Forscher:innen und Entdecker:innen.²⁷ Science Slams und ihr Fokus auf Wissenschaft als Prozess und die darin aktiven Menschen bieten die Chance, auch die Geschichtswissenschaft als lebendige Disziplin zu zeigen, die neuen Fragen

27 Vgl. Andreas M. Scheu und Anna-Maria Volpers, Sozial- und Geisteswissenschaften im öffentlichen Diskurs, in: Heinz Bonfadelli u.a. (Hg.), Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation, Wiesbaden 2017, S. 391–404, speziell S. 400.

nachgeht und dadurch Erkenntnisse hervorbringt. Schließlich ist das Bild vieler Menschen von Wissenschaft bisher sicherlich einseitig naturwissenschaftlich geprägt und an Labore und Kittel gebunden.

Um auch in geschichtswissenschaftlichen Slams den Prozesscharakter historischer Forschung zu betonen, sollte der Blick darin mehr auf Quellenarbeit gerichtet werden. Nicht nur die Geschichtsdidaktik würde sich freuen, wenn dabei deren Multiperspektivität und die daraus erwachsenden Herausforderungen deutlich werden. Auch für das Publikum der Science Slams dürfte es aufschlussreich und amüsant sein zu erfahren, wie sich Historiker:innen durch die Vielzahl an Sichtweisen und Standpunkten arbeiten und daraus Geschichten bilden.

Ich trat damals als Letzter auf und sprach über das Mittelalterbild in »Game of Thrones« und Lego, was dem Publikum gefiel und mich knapp hinter Elisabeth platzierte. Doch ganz unabhängig davon hatte ich großen Spaß auf der Bühne und an dem Abend insgesamt. Zu meiner großen Freude erhielt ich in der Folge weitere Einladungen und schrieb später einen neuen Slam, diesmal über Emotionen während der Fahrten zu Gedenkstätten. Gefilmt wurde dieser bisher nicht. Und vielleicht entsteht auch ein neuer Slam, wenn Auftrittsmöglichkeiten wieder häufiger werden.

Geschichte auf der Bühne

Ein praxeologischer Ansatz in Form einer performativen Quellenkritik am Beispiel der Projekte »Die Wannsee-Konferenz« und »Wende einer Chronik – 1989/90«

Olaf Läschke

Als sich im Jahr 2011 etwa 100 Zeithistoriker¹ in der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz zusammenfanden, um an einem experimentellen Dokumentar-Theaterstück mitzuwirken, wusste noch niemand, wohin sich dieses entwickeln würde.

Grundlage des Experiments war der 15-seitige Protokolltext² der Wannsee-Konferenz, der zu diesem Zeitpunkt erstmalig in seiner Gesamtheit quellenkritisch im Kontext einer biografischen Herangehensweise bearbeitet werden sollte. Die am 20. Januar 1942 stattgefundene Wannsee-Konferenz in der

-
- 1 Da die NS-Gesellschaft eine patriarchale Gesellschaft war und die Teilnehmer der Wannsee-Konferenz ebenfalls ausschließlich Männer waren, wurde das Experiment zunächst nur für Männer ausgeschrieben, um eine kritische geschlechterspezifische Annäherung an das historische Ereignis zu versuchen. Es stellte sich allerdings im Verlauf der Wiederaufnahmen heraus, dass die im Protokolltext getroffenen Aussagen ebenso von Frauen getroffen werden können. Denn im weiteren Verlauf des Experiments wurden einige Rollen mit Historikerinnen besetzt. Bereits nach den ersten Aufführungen stand die Frage mehrfach im Raum, warum nur Männer besetzt wurden. Später indes, nachdem die Besetzung durch Historikerinnen verstärkt wurde, kam die Frage auf, warum Frauen bestimmte Rollen übernommen hatten. Die Diskussion um die geschlechterspezifische Besetzung wurde also stets neu aufgelegt, was die Wirkung der Texte keinesfalls schmälerte. Die Historiker:innen waren größtenteils freiberuflich tätig und entweder als wissenschaftliche Mitarbeiter:innen an Universitäten oder direkt in der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz beschäftigt.
 - 2 Faksimile des Protokolls sowie andere Dokumente online unter: <https://www.ghwk.de/de/konferenz/protokoll-und-dokumente> (zuletzt aufgerufen am 09.10.2022).

ehemaligen Villa Minoux am Großen Wannsee hatte das Ziel, den Mord an den europäischen Jüdinnen und Juden als arbeitsteiligen Prozess sämtlicher involvierter staatlicher Ressorts zu besprechen und gleichzeitig Reinhard Heydrichs Führungsanspruch zu zementieren. Damals anwesend waren 15 hochrangige Vertreter des NS-Staates.³ Das Haus, das nach dem Krieg unter anderem als Schullandheim genutzt wurde, ist heute eine Gedenk- und Bildungsstätte.

Aufgabe war es, anhand der 15 Täterbiografien der im Januar 1942 Anwesenden den Protokolltext der Wannsee-Konferenz quellenkritisch zu verorten. Die im Protokoll überlieferten Aussagen sollten in den Kontext der Funktionsbereiche der Täter:innen als handelnde Akteur:innen gesetzt und in einem dokumentarischen Theaterstück durch Expert:innen, durch die Wissenschaftler:innen selbst, vorgetragen werden. Zu den Tätern zählte u. a. Wilhelm Stuckart⁴, der als Staatssekretär im Innenministerium während der Konferenz über »Verwaltungsaufwände« im Hinblick auf die bevorstehenden Deportationen und auch im Hinblick auf die Ausweitung der Opfergruppen (»jüdische Mischlinge«) großen Diskussionsbedarf hatte.

Dieser Aufsatz stellt zunächst die Arbeit des Historikerlabors e.V. (Berlin) und den damit verbundenen Wissenstransfer mittels künstlerischer Performanz(en) in Form von Dokumentartheater-Projekten oder Lecture-Performances vor.⁵ Als Lecture-Performance wird hier eine inszenierte Lesung verstanden, die Kunst und Wissenschaft als performativen Akt verbinden soll. Ein akademischer Vortrag wird mit den Mitteln der Kunst als Forschungsprozess vorgestellt.

In diesem Kontext werden die Begriffe »Geschichtswissenschaft« und »Geschichtskunde« aus Praktiker:innenperspektive diskutiert. Hierbei wird sowohl der praxeologische Ansatz der Projekte im Bourdieu'schen Sinne⁶ als auch der Begriff der Performanz erörtert, um in der Zusammenschau zu

3 Die eingeladenen Funktionäre waren entweder im Rang eines Staatssekretärs oder in einer hochrangigen parteipolitischen Position. Ein Großteil von ihnen waren Juristen. Zwei Akteure, Rudolf Lange und Eberhard Schöngarth, waren zudem als Praktiker des Massenmordes vor Ort.

4 Grundlegend zu Stuckart: Hans-Christian Jasch, Staatssekretär Wilhelm Stuckart und die Judenpolitik: der Mythos von der sauberen Verwaltung, München 2012; zu den Biografien grundlegend: Hans-Christian Jasch und Christoph Kreuztmüller (Hg.), Die Teilnehmer: die Männer der Wannsee-Konferenz, Berlin 2017.

5 Online unter: <https://www.historikerlabor.de>.

6 Pierre Bourdieu, Entwurf einer Theorie der Praxis, Frankfurt a.M. 2018, S. 147f.

pointieren, was Geschichtsschreibung respektive Geschichtserzählung mit der Gegenwart zu tun hat.

Vorgelagert und integraler Bestandteil für das Gelingen der hier vorgestellten und aller weiteren Projekte ist der intensive Rechercheprozess, der sich an der aktuellen historischen Forschung orientiert und dabei durch Perspektivverschiebungen stets neue Fragestellungen entstehen lässt. Anhand der Beispiele »Die Wannsee-Konferenz« (Uraufführung 2012) und »Wende einer Chronik« (Uraufführung 2019) werden verschiedene Produktionsherausforderungen vorgestellt, vor denen das Historikerlabor bei der Genese seiner Projekte steht. Diese beginnen bei der Ideenfindung und Abwägung der Themenrelevanz und reichen über die Recherche bis hin zu den Spielorten. Letztere sind integraler Bestandteil der Projekte.

Weiterhin wird der Begriff der »Quellenkritik live« in den Blick genommen – was bedeutet es, diese klassische akademische Praxis performativ zu wenden bzw. zu interpretieren? Eine Besonderheit der Darstellung ist auch der Einbezug des Publikums in den Forschungsprozess. Abschließend soll erörtert werden, ob die vorgestellte Arbeitsweise eine Form der wissenschaftlichen Aneignung ist oder lediglich eine Simulation wissenschaftlicher Arbeit darstellt, indem Kunst auf Wissenschaft trifft und Wissenschaft auf Kunst.

Historiker auf der Bühne? »Die bekommen ja die Zähne nicht auseinander!«

Als potenziellen Geldgeber:innen das Projekt »Die Wannsee-Konferenz« vorgestellt wurde, hieß es sinngemäß: »Historiker, die bekommen ja die Zähne nicht auseinander!« Dies implizierte scheinbar die Vorstellung des Bücherwurms, der mit dicken Brillengläsern in Archiven sitzt und Bücher schreibt. Gleichzeitig bediente die Aussage das Klischee von Geisteswissenschaftler:innen, die ihr Wissen nur ungern mit einem breiten Publikum teilen – oder vielleicht auch nicht in der Lage sind, den nötigen Vermittlungsschritt zu gehen – und Wissenschaft letztlich zum Selbstzweck betreiben. So schwingt in der Aussage, zumindest könnte man es so deuten, auch der Vorwurf einer gewissen Selbstreferenzialität der Geisteswissenschaften mit.

Neben den Geldgeber:innen musste die Gruppe auch die Mitarbeitenden der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz vom Projekt überzeugen, das dort nicht von allen positiv aufgenommen wurde. Zu groß war die Sorge vor nicht wissenschaftlicher Arbeitsweise, etwa einem unsau-

berer Umgang mit Quellen.⁷ Nach ersten Vortreffen im Haus fanden sich 15 Interessierte, die in einem intensiven Rechercheprozess den Protokolltext sowie einen ihnen jeweils zugeordneten historischen Akteur quellenkritisch verorteten.

Im Vordergrund standen die Fragen, wer aus welchem Grund eingeladen wurde, welche Akteur:innen aufgrund ihrer ressortmäßigen Funktion miteinander zu tun hatten und wo es Konfliktlinien gab. Recherchiert wurden überlieferte Quellenaussagen der Akteur:innen, die schließlich an den entsprechenden Stellen in den Protokolltext eingefügt wurden. Manche Passagen wurden mithilfe eines Kommentars erläutert. In einem sechswöchigen Probenprozess wurde der Text von einem Regisseur und einer Dramaturgin⁸ in Zusammenarbeit mit den Historikern auf Grundlage der recherchierten Quellen verfasst. Die Quellenauswahl folgte einer genauen Abwägung der jeweiligen Aussagen. Das Publikum sollte zwar mit Originalquellen konfrontiert, aber nicht überwältigt werden. So musste vermieden werden, den Fokus der Primärquelle durch Schilderungen von Gräueltaten zu überlagern oder andererseits einen gewaltverherrlichenden Impetus zu generieren. Die Unmittelbarkeit der Aussagen sollte ausreichen, begleitet durch eine minimalistische Inszenierung, um für das Publikum Assoziationsräume zu schaffen.

Quellen- und Forschungsbegriffe⁹

Eine besondere Herausforderung stellten die verschiedenen narrativen Ebenen dar, die sich im Arbeitsprozess herausbildeten. So mussten etwa Quellen- und Forschungsbegriffe geklärt werden. Darüber hinaus musste die Deutung des mehrfach redigierten Ergebnisprotokolls mit Rückgriff auf den Forschungsstand und entsprechende Debatten im Fach diskutiert werden. Auch die zeithistorische Bedeutung spielte dabei eine entscheidende Rolle: Handelte es sich, wie lange Zeit angenommen, um eine Beschlusskonferenz

7 Dem damaligen Direktor Norbert Kampe und der damaligen Bibliothekarin des Hauses Gaby Müller-Dehrichs sowie Mitarbeiter:innen wie Lore Kleiber oder Hans-Christian Jasch war es letztlich zu verdanken, dass dieses Experiment stattfinden konnte.

8 Uraufführung: 22.01.2012, Regie: Christian Tietz, Dramaturgie: Kaliniki Fili.

9 Zum Quellen- und Forschungsbegriff vgl. Ralf Pröve, *Forschungsbegriff vs. Quellenbegriff*, 2012, online unter: <http://ralf-proeve.de/forschungsbegriff/> (zuletzt aufgerufen am 12.10.2021).

oder um einen Abschnitt im Prozess der »kumulativen Radikalisierung«¹⁰ während des Krieges? Auf Basis des Forschungsstands wurde erarbeitet, dass es sich nicht um eine Beschlusskonferenz handelte. Bei der Wannsee-Konferenz ging es vielmehr um die Klärung von Zuständigkeiten im Hinblick auf die Ermordung jüdischer Personen durch Reinhard Heydrich. In einer arbeitsteilig ausdifferenzierten Verwaltung wurde, so zynisch es klingt, über Zuständigkeiten für die Ermordung von Menschen diskutiert.

Es war unabdingbar, zeitgenössische Begriffe als Forschungsgegenstände zu begreifen und sie als Quellen sichtbar werden zu lassen. Das bedeutete mit Blick auf die Wannsee-Konferenz auch, SS-Mördern nahezukommen, sie in ihrem Handlungs- und Referenzrahmen anhand von Primär- und Sekundärquellen vorzustellen, nichts zu beschönigen – in direkter Tätersprache, eingeordnet und begleitet durch Kommentare. Die Tarnsprache im Dokument sollte dabei offengelegt werden. Eine Transformation von Tätersprache in die eigene Sprachpraxis sowie allgemein eine unkritische, unreflektierte Aneignung der Sprache sollten aber unbedingt vermieden werden, weswegen Wortsemantiken kontinuierlich reflektiert wurden. Daher war es von besonderer Bedeutung, Begriffe wie »Endlösung« oder »straßenbauend« entsprechend zu verorten. Dies stellte für jeden Beteiligten eine individuelle Herausforderung dar, denn es machte durchaus einen Unterschied, Täter zu bearbeiten, die direkt von den Erschießungskommandos kamen, oder solche, die in Krakau oder Berlin, wie im Folgenden Reinhard Heydrich, am Schreibtisch saßen:

»Unter entsprechender Leitung sollen nun im Zuge der Endlösung die Juden in geeigneter Weise im Osten zum Arbeitseinsatz kommen. In großen Arbeitskolonnen, unter Trennung der Geschlechter, werden die arbeitsfähigen Juden straßenbauend in diese Gebiete geführt, wobei zweifellos ein Großteil durch natürliche Verminderung ausfallen wird.

Der allfällig endlich verbleibende Restbestand wird, da es sich bei diesem zweifellos um den widerstandsfähigsten Teil handelt, entsprechend behandelt werden müssen, da dieser, eine natürliche Auslese darstellend, bei Freilassung als Keimzelle eines neuen jüdischen Aufbaues anzusprechen ist.«¹¹

10 Christopher Browning, *Der Weg zur »Endlösung«*. Entscheidungen der Täter, Hamburg 2002, S. 71–112, hier: S. 72.

11 Katalog der ständigen Ausstellung, Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Hg.), *Die Wannsee-Konferenz und der Völkermord an den europäischen Juden*, Berlin 2008, S. 205f. (nachfolgend: Katalog Wannsee-Konferenz), hier zitiert

In verkürzter Form hieß das: Ermordung durch Arbeit. Doch für die Performanz musste dieser Text noch stärker verdeutlicht werden. Da zeitgenössische Aussagen von der Konferenz zu dem Zeitpunkt nicht vorhanden waren, musste der Inhalt durch einen ergänzenden Kommentar erklärt werden:

»Seit dem 15. Oktober '41 ist im Süden des Generalgouvernements ein Projekt zum Ausbau der Nachschubwege im Gange. Von Lemberg über Tarnopol in Galizien soll die ›Durchgangsstrasse 4‹ zunächst ausgebaut werden und später durch die Süd-Ukraine bis an die Krim reichen. Unter der Leitung des SS- und Polizeiführers des Distrikts Galizien sind seit Oktober '41 entlang dieses Bauvorhabens 15 Zwangsarbeitslager mit einer Belegung von etwa 7.000-8.000 Juden entstanden. Die hier eingesetzten arbeitsfähigen Juden sollen u.a. im Bahnbau, bei der Schneeräumung oder in Steinbrüchen arbeiten. Ihre Verpflegung wurde auf ein Minimum reduziert: zum Beispiel morgens Ersatzkaffee und 250 Gramm Brot. Mittags: dünne Gemüsesuppe, gelegentlich mit Pferdefleisch versetzt. Die Unterbringung der Juden erfolgte in Scheunen, Ställen oder leerstehenden Gebäuden. ›Arbeitsunfähige Juden sind zu erschießen.«

Schöngarth war als Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD im Sommer '41 an Massenerschießungen in Galizien und Weißrussland beteiligt. Innerhalb von 10 Tagen wurden rund 4.000 Juden von seinen Sonderkommandos erschossen.¹²

Dieser Kommentar wurde aus verschiedenen Quellensammlungen und einschlägiger Forschungsliteratur so kompiliert, dass ein Sinnzusammenhang zum vorher Gesagten entstand und somit Geschehnisse erläutert und verdeutlicht werden konnten.

Unerlässlicher Bestandteil für das Gelingen dieses Projekts und zukünftiger Projekte war der bereits angeführte und intensive Rechercheprozess, der

nach Programmheft Historikerlabor 2012 (nachfolgend: Programmheft 2012), Protokolltext, S. 7–8, hier: S. 7.

12 Zit. nach Olaf Löschke, Programmheft 2012, S. 8. Der Kommentar wurde Eberhard Schöngarth, Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD im von Deutschland besetzten Polen, zugeschrieben. Von ihm sind bislang keine Aussagen im Kontext der Wannsee-Konferenz überliefert. Da aber die Aussagen des Protokolltextes, »straßenbauend in den Osten [...]«, Schöngarths damalige Verantwortungsbereiche berührten, war es vertretbar, ihm diesen Kommentar sozusagen in den Mund zu legen.

in engem Austausch mit der historischen Forschung stattfand und auch weiterhin stattfindet. Durch Perspektivverschiebungen wurden so auch immer wieder neue Fragestellungen evident. Als würde eine Monografie geschrieben, entstand eine Inszenierung, die als »Quellenkritik live« beschrieben werden könnte. Das Publikum konnte die Ergebnisse eines Forschungsprozesses direkt vor Ort miterleben und die damit verbundenen verschiedenen Ebenen wahrnehmen. Für alle Projekte gehören dazu:

- die Rechercheebene
- die Ebene der Textauswahl
- die Ebene der Primärquelle
- die Ebene der Sekundärquelle
- die Ebene der Zeitzeug:innen
- die Kommentar- und Interpretationsebene
- die Ebene der aktuellen Forschung
- der künstlerische Blick

Der erste Schritt der inhaltlichen Auseinandersetzung mit einem Projekt ist immer die intensive Archiv- und Literaturrecherche. Auch Zeitzeug:inneninterviews und Gespräche mit Expert:innen sind dabei wichtige Elemente und werden im Idealfall auch Teil des Projekts. Daran anknüpfend erfolgt die Textauswahl und Verortung der jeweiligen Quellen inklusive Transkription. Ab einem bestimmten Zeitpunkt tritt die rein wissenschaftliche Ebene in den Hintergrund und wird quasi in die künstlerische Interpretation überführt. Die wissenschaftliche Ebene wird aber auch bei der künstlerischen Umsetzung nie vollständig verlassen, da der Text parallel weiterentwickelt und in eine Bühnenumfassung übersetzt wird.

Die Bühne als Herausforderung

Voraussetzung für die Arbeit ist eine gewisse Bühnenaffinität der Expert:innen, denn direkt nach Abschluss des Rechercheprozesses beginnen die Theaterproben. Dies ist äußerst herausfordernd, da nunmehr die Kontrolle über die Texte an die Regie und Dramaturgie abgegeben wird. Es findet zwar kein vollständiger Kontrollverlust statt, da der Text immer wieder weiterentwickelt wird, doch werden die Wissenschaftler:innen auf der Bühne zu Performanz-Historiker:innen. Sie bleiben zwar sie selbst, spielen also keine konkrete Rolle,

nehmen aber dennoch eine bestimmte Position ein. Hierbei entstehen dann Konflikte, wenn die Regie eine Position fordert, die historisch ungenau oder nicht korrekt ist. Gleichwohl ist es herausfordernd, unmittelbare Verantwortung für das zitierte Wort respektive den eigenen Kommentar zu übernehmen. Denn die Teilöffentlichkeit(en), die erreicht werden soll(en), soll(en) darauf vertrauen können, dass das Gesagte historisch korrekt interpretiert wird. Ebenso herausfordernd ist es, einzelne Textpassagen frei zu zitieren und dabei eine entsprechende Haltung einzunehmen. Insbesondere die persönliche Haltung birgt großen Diskussionsbedarf, da das jeweilige Interesse – die historische Genauigkeit bei den Expert:innen und die gelungene Dramaturgie bei den Theaterschaffenden – nicht immer mit dem der jeweils anderen übereinstimmt. Kompromissbereitschaft bei allen Beteiligten ist hier eine entscheidende Voraussetzung. In der Regel zeigt sich diese Kompromissbereitschaft im Hinblick auf Quellen oder auch historische Personen, die zwar diskutiert werden, aber unter Umständen nicht in den Text einfließen.

Im Resonanzraum der Emergenz

Die Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden ist in diesem Textentwicklungsprozess herausfordernd und befruchtend zugleich. Hier bietet die künstlerische Freiheit Gelegenheiten, über eine entsprechende Form der Inszenierung dem Publikum schwer vermittelbare Sujets nahezubringen. Besonders intensiv gestaltet sich daher stets der Textentwicklungsprozess. Darüber hinaus bietet die Bühne einen Schutzraum für die Historiker:innen, auch unangenehme Themen offen anzusprechen und wenig gefällige Zitate laut vor Publikum zu rezitieren. Dies verursacht, ganz individuell, kognitive Dissonanzen.¹³

In diesem performativen Gesamtprozess, als »Resonanzraum der Emergenz«¹⁴, werden Handlungen und Motivationen historischer Akteur:innen

13 So war es für den Autor eine große Herausforderung, im Stück »Die Hungerplan-Konferenz« (Uraufführung 2014) beispielsweise die Kriegserklärung Deutschlands gegen Polen durch Hitler laut zu zitieren. Dies geschah wohl in dem Wissen, dass das Publikum den Duktus der zeitgenössischen Wochenschaun im Ohr gehabt haben mochte. Doch die Bühne und die Inszenierungsform boten ebenjenen Schutzraum, der es ermöglichte, diese Erklärung in Gestalt einer Nachricht, vorgetragen von einem Sprecher, zu zitieren.

14 Erika Fischer-Lichte, *Performativität*. Eine Einführung, Bielefeld 2016, S. 75–85.

unter Laborbedingungen live vor einem Publikum seziiert. Die Unvorhersehbarkeit der Ereignisse liegt darin, dass niemand weiß, wer im Publikum sitzt und welche Wirkungen die laut gesprochenen Quellen erzielen. Darüber hinaus ist stets ungewiss, mit welcher Erwartungshaltung das Publikum zu den Performanzen kommt. So wurde das Stück »Die Wannsee-Konferenz« anlässlich des 70. Jahrestages im Rahmen einer Historiker:innentagung am historischen Ort in Berlin-Wannsee uraufgeführt. Die Gruppe der eingangs erwähnten Historiker wurde ebenfalls auf diese Tagung eingeladen und konnte auf diese Weise ihre eigenen Ergebnisse mit den Tagungsdiskussionen abgleichen. Hier kam auch der explizite Hinweis und Wunsch einer Teilnehmerin zum Tragen, dass man diesen Protokolltext doch einmal an einem Wochenende komplett quellenkritisch sezieren sollte, um die Teilergebnisse der Forschung dort als Gesamtheit einfließen zu lassen und die Tarnsprache mit den jeweiligen Ergebnissen offenzulegen. Daraus sollte zur Dokumentation der Ergebnisse eine Publikation folgen. Dies führte der Gruppe vor Augen, dass genau dies in einem sechswöchigen Textentwicklungsprozess durchgeführt worden war.

Die Zusammenführung der Teilergebnisse bezog sich auf den vorgetragenen Gesamttext und machte gleichwohl deutlich, dass es zwar eine Vielzahl von Monografien und Aufsätzen zu diesem Thema gibt, eine Gesamtzusammenführung zu diesem Zeitpunkt aber augenscheinlich noch nicht vorhanden war. Das Experiment war von Beginn an durch Unvorhersehbarkeit geprägt, die sich in zwei Richtungen zeigte:

1. Von den Vortragenden in Richtung Publikum

Das Publikum wird mit konkreten Aussagen konfrontiert, die wissenschaftlich belegt, in dieser direkten Vortragsform aber auch neu sind bzw. neu interpretiert werden. Gleichwohl wird das Publikum dazu aufgefordert, seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Die Performanz gibt Interpretationshilfen – eine endgültige Wahrheit oder Schlussfolgerung wird nicht kommuniziert. Die Zuschauer:innen werden dazu angeregt, einen eigenen Reflexionsprozess zu beginnen.

Für die Performanz-Historiker:innen entsteht aufgrund der heterogenen Zusammensetzung des Publikums eine unvorhersehbare Situation und es ist nie auszuschließen, dass Zeitzug:innen oder Nachfahr:innen von direkt Betroffenen im Publikum sitzen, deren Reaktion ungewiss ist. Ähnlich verhält es sich mit Reaktionen durch ein möglicherweise anwesendes Fachpublikum.

Durch die anwesende Öffentlichkeit wird die Interpretation durchaus auch angreifbar.

Hieraus entsteht die Frage, was diese Texte mit jenen Betroffenen machen bzw. welche Auswirkungen sie haben könnten. So ist es bei den Interpretationen, die durch Geschichte auf der Bühne angeboten werden, nicht unmittelbar einsichtig, dass sie auf einem wissenschaftlich nachprüfbar Diskussionsprozess beruhen. Die an die Aufführung anschließenden Publikumsgespräche dienen daher dem Austausch und sind in der Regel tendenziell eher kritisch. Sich dieser Kritik unmittelbar zu stellen, ist eine große Herausforderung und auch ein Unterschied beispielsweise zu wissenschaftlichen Tagungen.

2. Vom Publikum an die Vortragenden

Anders als bei wissenschaftlichen Tagungen bietet diese performative Form die Möglichkeit eines unmittelbaren Austauschs mit dem Publikum. Durch diesen Austausch findet ein Wissenstransfer der jeweils aktuellen Forschung in die Öffentlichkeit statt. Gleichzeitig erfährt das Publikum etwas über die Komplexität und Dialektik wissenschaftlicher Forschung, erhält Einblick in deren Arbeits- und Funktionsweise. Allein durch diesen vergleichsweise niedrigschwelligen Austausch entsteht eine Emergenz, eine Unvorhersehbarkeit, die für beide Seiten fruchtbar sein kann. Denn die Publikumsfragen und Anmerkungen sind von historischem Interesse gekennzeichnet. Gleichwohl verursacht die Unmittelbarkeit der Aussagen beim Publikum oftmals Irritationen. Der Unterschied zur Publikation liegt im gesprochenen Wort.

Eine weitere Form der Emergenz war der unerwartete Erfolg dieser Vermittlungsart, denn diese Form der Verbindung von Kunst und Wissenschaft, von Wissenschaft und Kunst, wurde vom Publikum als Gesamtkonzept sehr positiv aufgenommen. Besonders die Tatsache, dass das Publikum zur Reflexion aufgefordert wurde, fand großen Anklang. Allerdings wurden auch kritische Fragen beispielsweise zur Inszenierungsform oder zur Quellenauswahl gestellt.

Es ist zu konstatieren, dass keine Grundlagenforschung im engeren Sinne stattfindet, sondern vielmehr eine Zusammenschau und Interpretation aktueller Forschung. Dennoch entstehen neue Perspektiven und werden Forschungsdesiderate offengelegt. Nicht nur das gesprochene Wort ist Teil der Vermittlung, sondern auch die Drucklegung des kompletten Stücktextes inklusive Quellenapparat. Dieses Vorgehen soll zu weiterführenden For-

sungen anregen oder als didaktische Unterstützung für den Schul- und Bildungsbereich dienen.

Geschichte unter Laborbedingungen

Aus dem anfänglichen Experiment heraus wurde aufgrund des unerwarteten Erfolgs ein gemeinnütziger Verein gegründet. Im Nachgang zur »Wannsee-Konferenz« entstanden weitere Projektideen, die mit einer ähnlichen Herangehensweise und Inszenierungsform historische Ereignisse einem Publikum unter Laborbedingungen vorstellen wollten. So wurden Projekte über den Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion (2014) sowie über die Verfolgung und Ermordung der Sinti:zze und Rom:nja (2015) entwickelt. Mit »Wende einer Chronik« (2019) und aktuell »John Rabe – Endstation Siemensstadt« (2021) vollzog sich auch eine bereits im Projekt »Von der Dialektik des Vernichtens und des Heilens in der Medizin« (2017) begonnene künstlerische Weiterentwicklung.

Neben den Inhalten spielen die Spielorte eine besondere Rolle. Sie korrespondieren stets mit den Themenkomplexen. Es findet eine Intervention am historischen Ort selbst statt. So wurden beispielsweise die Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz, der Kapitulationssaal des Deutsch-Russischen-Museums in Berlin-Karlshorst, das Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, ein historischer Hörsaal der Charité oder der Veranstaltungssaal in der Topografie des Terrors zu Orten der Emergenz. Doch die Auswahl der Spielorte stößt auch an ihre Grenzen. So wäre eine Wiederaufnahme der Stücke in ehemaligen Konzentrationslagern oder »T4«-Stätten¹⁵ kaum vorstellbar.

Mit dem Projekt »Wende einer Chronik«¹⁶ wurde allerdings das ehemalige Stasi-Casino »Haus 22« auf dem Campus für Demokratie in Berlin-Lichtenberg zu einem solchen Ort der Emergenz. Die Uraufführung fand im Rahmen des 30. Jahrestages der Maueröffnung statt. Anders als bei dem Projekt »Die Wannsee-Konferenz« waren Historiker:innen damit konfrontiert, selbst Zeit-

15 »T4« war die Chiffre für die Ermordung von Kranken und Behinderten, der »Euthanasie-Aktion« durch die Nationalsozialist:innen. »T4« stand als Abkürzung für die Zentrale in der Tiergartenstraße 4.

16 Uraufführung: 30.11.2019, Regie/Dramaturgie: Inga Dietrich und Sabine Werner.

zeug:innen zu sein. Jüngere und angehende Historiker:innen zeigten bei diesem Themenkomplex ein sehr großes Interesse.

Die Herausforderung bestand darin, emotional konnotierte Themenkomplexe abzuwägen und bei der Themenauswahl Schwerpunkte zu setzen.¹⁷ Im Vergleich zur NS-Geschichte stellte sich hier schnell heraus, dass es eine Vielzahl von Forschungsdesideraten gibt. So wurde etwa erst jüngst eine Monografie über die Treuhandgesellschaft veröffentlicht.¹⁸ Darüber hinaus fiel in die Projektzeit ein Historikerstreit zwischen Sascha-Ilko Kowalczuk und Detlef Pollack über die Bewertung der demonstrierenden Bevölkerung in der DDR im Jahr 1989. Vornehmlich ging es um die historische Bewertung der seit Längerem tätigen Opposition und der Demonstrierenden, die sich nach und nach auf die Straßen wagten.¹⁹ Diese sehr persönliche Kontroverse wurde im Feuilleton der *FAZ* (07/2019) im Sommer 2019 ausgetragen und durch den Chefredakteur letztlich beendet. Hiervon erfuhr lediglich eine interessierte Minderheit, obwohl dieser Konflikt ebenjene emotional aufgeladenen Deutungen der jüngsten Vergangenheit zutage brachte.

Forschungsdesiderate der jüngsten Vergangenheit

Ähnlich zeigte es sich mit dem Thema »Rechtsradikalismus«, den es in der DDR von Staats wegen gar nicht geben durfte. In den offiziellen Sprachregelungen der DDR unter anderem als »Hooligans« verklausuliert, gab es diesen äußerst gewalttätigen Rechtsradikalismus in der DDR durchaus. Auch hier zeigen sich

-
- 17 So wurde beispielsweise intensiv die Deutung von ehemaligen Stasi- oder Polizei-Mitarbeiter:innen diskutiert. Es stand die Frage im Raum, welchen Stellenwert jene historischen Akteur:innen bekommen, die der SED loyal gegenüberstanden. Gleichwohl brachte die Diskussion stark abweichende Blickwinkel zutage. Denn es kollidierte unter anderem der West-Berliner Blick mit dem westdeutschen und ostdeutschen Blick.
- 18 Marcus Böick, *Die Treuhand. Idee – Praxis – Erfahrung 1990–1994*, Göttingen 2018.
- 19 Vgl. online unter: https://www.havemann-gesellschaft.de/fileadmin/robert-havemann-gesellschaft/themen_dossiers/Streit_um_die_Revolution_von_1989/Briefwechsel_Kowalczuk_mit_der_FAZ.pdf (zuletzt aufgerufen am 18.10.2021); zusammenfassend Thomas Großbölting, »Wem gehört die Friedliche Revolution? Die Pollack-Kowalczuk-Kontroverse von 2019 als Lehrstück von Wissenschaftskommunikation«, in: *Deutschland Archiv*, 14.07.2020. Online unter: www.bpb.de/312786 (zuletzt aufgerufen am 18.10.2021).

Forschungsdesiderate.²⁰ Gleiches gilt für die historische Verortung der Runden Tische 1989/90.

In Anbetracht der inhaltlichen Auswahl wurde für das Projekt »Wende einer Chronik« die Entscheidung getroffen, in der Öffentlichkeit wenig bekannte Themenfelder zu beleuchten. Diese wurden auch in der Forschung bisweilen noch sehr wenig behandelt. So bot die Fokussierung dieser Felder als Lecture-Performance für das Publikum inhaltlich Neues, teilweise auch Wiedererkennung bei Zeitzeug:innen. Während das offizielle Narrativ der Wende als Erfolgsgeschichte weitestgehend Konsens zu sein scheint, wurden in den Publikumsgesprächen teilweise emotional geführte Kontroversen ausgetragen. Insbesondere die Einbindung einer migrantischen Perspektive führte im sich anschließenden Publikumsgespräch zu heftigen Diskussionen.²¹

Die im Stück vorgenommene Fokussierung wurde in der Gruppe der Historiker:innen und Theaterschaffenden leidenschaftlich diskutiert. Insbesondere die Frage, ob erneut eine Täter:innen-Opfer-Geschichte im Hinblick auf die Stasi und das Unrechtsregime der DDR erzählt werden sollte, barg großes Konfliktpotenzial bei der Textentwicklung. Während im Stück »Die Wannsee-Konferenz« die Singularität der Shoah niemals in Frage gestellt wurde, traten in »Wende einer Chronik« aktuelle Konfliktlinien auf und prallten verschiedene Sichtweisen aufeinander. Eine Kontroverse eröffnete sich, wie oben bereits angedeutet, im Hinblick auf den Umgang mit Akteur:innen im DDR-Staatsdienst. Wie können teilweise noch lebende Akteur:innen im Stück verortet werden? Werden die Mauertoten thematisiert sowie der spätere Umgang mit Täter:innen, aber auch mit Opfern des DDR-Regimes? Wie gehen wir, die wir selbst Zeitzeug:innen sind, mit unserem eigenen Narrativ um?

Ein weiterer Resonanzraum der Emergenz war eröffnet. Dieser war für alle Beteiligten auf eine andere Art herausfordernd als das Projekt »Die Wannsee-Konferenz«, lag dies doch insbesondere in der zeitlichen und emotionalen Nähe aller Beteiligten begründet, nicht zuletzt auch in der Herkunft der

20 Nur wenige Forschende, z.B. Harry Waibel oder Bernd Wagner, die sich auf diesem Gebiet bewegen, finden Gehör.

21 Am Ende des Stückes führte Fatma Kar ihre Sicht auf die Wende aus. Fatma Kar kam als Geflüchtete 1991 nach Deutschland und fasste kritisch ihre subjektive Wahrnehmung im Hinblick auf den Transformationsprozess von West- und Ostdeutschland seit 1990 zusammen. Dies führte zu Irritationen im Publikum, da es einen inhaltlichen Bruch gab, der weg vom offiziellen Wendenarrativ als Erfolgsgeschichte bzw. hin zu einer kritischen Perspektive auf die Ereignisse führte.

Beteiligten aus Ost und West. Dennoch wurde mit »Wende einer Chronik« inhaltlich genau dort angesetzt, wo die Forschung bislang nur wenig Öffentlichkeit erreicht. Lag der Fokus zunächst auf den staatlichen Strukturen und dem Repressionsapparat, wurde hier denjenigen Gehör verschafft, die bislang nur wenig zu Wort kamen, nämlich den historischen Akteur:innen.

Ein praxeologischer Ansatz

Für den Erkenntnisgewinn wird sowohl ein multiperspektivischer als auch interdisziplinärer Ansatz verfolgt. Zunächst werden gesellschaftliche Strukturen offengelegt, denn die Sichtweise auf Gesellschaften verhindert unter Umständen den Blick auf die gesellschaftlichen Akteur:innen. Ihre Dispositionen, Milieus und Erfahrungen müssen in diesem Kontext aber einen höheren Stellenwert einnehmen: Der Blick von heute auf handelnde Menschen von damals im Kontext ihres Referenzrahmens bietet jenen Erkenntnisgewinn, der es ermöglicht, aktuelle Debatten und Kontroversen besser zu verstehen und zu verorten. Die hieraus entstehende Dialektik zwischen der »objektiven Erkenntnis und den strukturierten Dispositionen«²² stellt die handelnden Akteur:innen in den Fokus der Performanz. Hieraus entsteht ein Erkenntnisgewinn nach den Möglichkeiten des Handelns in der »sozialen Welt«, das heißt des »Alltagswissens« unter Hinzuziehung des »objektiven Wissens«, sprich der theoretischen Erkenntnis.²³

In den 1980er Jahren wurden im Kontext der Wannsee-Konferenz stark herrschaftsstrukturelle Debatten geführt,²⁴ erinnert sei hier an den »Strukturalisten- und Intentionalistenstreit«²⁵, die beide sowohl das Individuum als auch die Alltagsgeschichte vernachlässigten. Doch Täter:innenschaft entsteht nicht allein durch vermeintlich objektivierbare Strukturen. Gesellschaftliche Ausprägungen und Dynamiken sowie soziale Milieus müssen ebenfalls Teil der Betrachtungen sein. Im Kontext der Projekte des Historikerlabors hieße das

22 Vgl. Bourdieu 2018, S. 147.

23 Vgl. ebd., S. 148.

24 Vgl. Frank Bajohr, Neuere Täterforschung, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 18.06.2013. Online unter: http://docupedia.de/zg/bajohr_neuere_taeterforschung_v1_de_2013 sowie als DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.243.v1> (zuletzt aufgerufen am 18.10.2021).

25 Vgl. zum »Intentionalisten- und Strukturalistenstreit« zusammenfassend auch Browning 2002, S. 71ff.

nichts anderes als die Zusammenführung struktur- und sozialhistorischer Betrachtungen mit Individual- und Alltagsgeschichte. Die Performanz im Resonanzraum der Emergenz ermöglicht es daher, strukturelle Bedingungen mit Individualgeschichte zu verknüpfen und dadurch einen komplexen Ausschnitt gesellschaftlicher Dynamiken unmittelbar zu zeigen. Dabei entstehen Assoziationsräume für das Publikum. Denn es wird keine endgültige Meister:innenanzählung vorgetragen. Ganz im Gegenteil wird das Publikum zur Selbstreflexion eingeladen. Darin liegt, wie beim Projekt »Die Wannsee-Konferenz«, die große Chance dieser Form des Wissenstransfers: Themenfelder durch Perspektivwechsel neu zu hinterfragen, diese außeruniversitär vorzutragen und Diskussionen anzustoßen.

Wissenschaftliche Aneignung oder Simulation von Wissenschaftlichkeit? Praktiken auf der Bühne

Bei der Übersetzung der Erkenntnisse in eine Bühnenfassung entsteht ein kreativer Freiraum, der im gängigen Wissenschaftsbetrieb kaum möglich ist. Wissenschaftler:innen erhalten über die Performanz die Gelegenheit, ihre Forschungsergebnisse in seriöser Form einem Publikum nahezubringen. Dabei darf mit Fachtermini gearbeitet und das Publikum gerne konfrontiert und überfordert werden. Alles Gesagte ist nachvollziehbar und kann beispielsweise im Programmheft nachgelesen werden.²⁶ Die Akteur:innen auf der Bühne sind keine Schauspieler:innen, sie sollen auch nicht schauspielern. Sie sind die Expert:innen auf ihrem Gebiet, die von ihrem Forschungsgegenstand erzählen. Dies geschieht in einer hybriden Form aus Wissenschaft und Kunst. Es findet keine Feldforschung statt; dennoch werden streckenweise neue Fragestellungen evident, auf die Wannsee-Konferenz bezogen etwa die Rolle der Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD. Insofern lassen sich die Projekte durchaus mit wissenschaftlichen Tagungen vergleichen, nur mit einem anderen Adressat:innenkreis. So bietet diese Bühne auch jüngeren Kolleg:innen die Möglichkeit, sich einer Öffentlichkeit zu präsentieren.

Aufgrund der wissenschaftlichen Kohärenz der besprochenen und interpretierten Themen wurde und wird die Arbeit auch durch Expert:innen wohlwollend aufgenommen. Zu jedem Projekt wird ein Programmheft produziert,

26 Die Programmhefte mit dem Stücktext und Quellenapparat sind stets Teil der Projekte.

in dem der komplette Text nachlesbar ist und ebenfalls für pädagogische Zwecke genutzt werden kann. Die pädagogische Nutzung des generierten Wissens ist denn auch eines der Kernziele der Projekte. Die Hefte werden stets zu den Veranstaltungen ausgegeben, können aber auch auf Anfrage direkt beim Historikerlabor e.V. bezogen werden.

Die Wissenschaftlichkeit begründet sich daraus, dass sämtliche Inhalte und auch Aussagen nachvollziehbar auf dem aktuellen Stand der Forschung sind. Die Mitwirkenden in den Projekten sind Expert:innen auf ihren Gebieten, haben Erfahrung mit Quellenkritik und Archivarbeit. Zudem bietet diese Plattform Wissenschaftler:innen in einem frühen Stadium ihrer Karriere die Möglichkeit, administrative Aufgaben (Finanzierung, Abrechnung, Produktion, Öffentlichkeitsarbeit usw.) übernehmen zu können und weitere für den späteren Berufsweg notwendige Erfahrungen zu sammeln. Gleichwohl bietet der interdisziplinäre Erfahrungsaustausch mit Kunstschaffenden einen anderen, fast intimen Zugang zum Forschungs- und Präsentationsgegenstand.

Die bereits skizzierte Multiperspektivität der Projekte zeigt sich nicht nur in den zugrunde liegenden Quellen, sondern auch in der Form der Auseinandersetzung. Kontroversen entstehen bereits unmittelbar im Entwicklungsprozess. Hier werden die jeweiligen Deutungsweisen unter Hinzuziehung aktueller Debatten der Wissenschaftler:innen sichtbar. Die hieraus entstehende Pluralität der Betrachtungen setzt sich bis in die Publikumsgespräche fort.²⁷ Letztlich sind die Vorstellungen durchaus vergleichbar mit wissenschaftlichen Vorträgen, die in einer inszenierten und konsumierbaren Form eine Übersetzungsleistung vollbringen. Während die Darstellung von Rechercheergebnissen und Diskussionen auf wissenschaftlichen Tagungen sich an ein Fachpublikum wendet und entsprechende Fachkenntnisse voraussetzt, richten sich die Projekte des Historikerlabors an ein disperses historisch interessiertes Publikum. Ohne Inhalte zu simplifizieren, wird das Publikum, wie oben bereits skizziert, mit historischen Prozessen und Ereignissen konfrontiert, dabei gefordert und gelegentlich auch überfordert. Spätestens hier zeigt sich das Potenzial, durch die Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst in dieser speziellen hybriden Vermittlungsform einen konsumierbaren Wissenstransfer aus den Forschungsinstitutionen an ein interessiertes Publikum zu ermöglichen.

27 Vgl. zur Multiperspektivität Martin Lücke und Irmgard Zündorf, Einführung in die Public History, Göttingen 2018, S. 42–45, hier: S. 44.

»The most important job I've ever done.«¹ – Film und Fernsehen erzählen Geschichte

Eine Perspektive aus der Filmpraxis

Peter Gottschalk

»Geschichte geht auch nicht in den Ereignissen, Personen und Handlungen früherer Zeiten auf. Sie ist eine (Re-)Konstruktion, also etwas Gemachtes. Das Machen der Geschichte ist das Erzählen. Dies gilt für fiktive Geschichten ... genauso wie für solche, die sich um Faktizität bemühen. Letztere ist die Voraussetzung für den Begriff ›Geschichte‹ in der Geschichtswissenschaft. Das Erzählen von ›wirklichen‹ Gegebenheiten der Vergangenheit als Geschichte ist immer ein Akt der Gegenwart; jede jeweilige Gegenwart deutet die Vergangenheit aus ihrem Blickwinkel. ... Geschichtswissenschaft ist ... immer von einem Standpunkt, einer Perspektive abhängig.«²

Film muss immer Fakten reduzieren und in der Reduktion verändern, zurechtneten, um Spannung und Gefühle zu erzeugen. Film dient und diente immer dazu, Geld einzuspielen, zu unterhalten und dem Publikum schöne Stunden zu bieten. Allerdings schließen sich Unterhaltung, Drama und Spannung einerseits und ein redlicher Umgang mit den historischen Fakten andererseits nicht aus. An den Themenfeldern »Geschichte im Spielfilm« und »Geschichte im Fernsehen« werden im Folgenden Filme und Fernsehformate im historischen Kontext beispielhaft und vergleichend beleuchtet.

-
- 1 Molly Haskell, Steven Spielberg, *A Life in Films*, New Haven und London 2017, S. 150.
 - 2 Stefan Jordan, *Einführung in das Geschichtsstudium* (Reclams Universal-Bibliothek 17046), Stuttgart 2013, S. 38.

Geschichte im Spielfilm: die Familie Hörbiger, Goebbels und Veit Harlan

Der österreichische Schauspieler Paul Hörbiger (1894–1981) sei, so meldete es die BBC kurz vor Kriegsende, im Januar 1945 von den Nazis exekutiert worden.³ Selbstverständlich wussten die Engländer:innen, dass Hörbiger am Leben war, aber insbesondere Falschmeldungen gehörten in der Endphase des Krieges zur britischen Demoralisierungstaktik.

Dabei war die Todesstrafe für Paul Hörbiger in der Endphase des Krieges nicht unrealistisch. Er war immer wieder durch für das Regime »ungehörige« Bemerkungen angeeckt. Dass er sich sogar für eine Widerstandsgruppe hatte anwerben lassen, hatte die Gestapo herausfinden können. Aber die Verhaftung blieb trotz Geständnis ohne schlimmere Konsequenzen. Schließlich stand Paul Hörbiger auf der sogenannten »Gottbegnadeten-Liste« des Goebbels-Ministeriums.⁴ Nach einer erneuten Verhaftung im Januar 1945 wurde Hörbiger zum Anführer der »Politischen« im Gefängnis. Nach der Befreiung am 6. April 1945 konnte er in sein Wiener Privathaus zurückkehren.⁵

Trotz der belegten inneren Distanz zum Nationalsozialismus war es Paul Hörbiger offenbar gelungen, sich beruflich durch die NS-Zeit zu lavieren. Die Filmografie der Jahre 1933–1945 in seiner Biografie umfasst allein sieben Sei-

3 Paul Hörbiger, *Ich hab für euch gespielt, Erinnerungen*. Aufgezeichnet von Georg Markus, München 1994, S. 302.

4 Der Begriff »gottbegnadet«, verwendet auf einem Aktendeckel, der heute im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde aufbewahrt ist, durch ein Regime, das diejenigen, die sich zu dem einen Gott bekannten, millionenfach ermordete, mutet pervers an. Er wurde zuerst von Adolf Hitler bei der Kulturtagung des NSDAP-Parteitag in Nürnberg 1933 verwendet. Die gottbegnadeten Künstler seien die »Fleischwerdung der höchsten Werte eines Volkes«. Zu Kriegsbeginn 1939 hatten Hitler, Göring und Goebbels einen ersten Entwurf dieser Liste mit gut 1.000 Namen von Künstlern, Architekten, Komponisten, Musikern, Bildhauern und Malern gemacht. Das Deutsche Historische Museum hat 2021 eine Aufstellung von gut 300 Kunstwerken und Denkmälern im öffentlichen und halböffentlichen Raum der BR Deutschland erstellt, alle ausnahmslos erarbeitet von »gottbegnadeten« Bildhauern und Skulpteuren, die nach der Befreiung 1945 erfolgreich weitergearbeitet haben, wie wenn nichts geschehen wäre. Vgl. online unter: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kunst-und-kultur/die-gottbegnadeten-liste.html> (zuletzt aufgerufen am 09.01.2023).

5 Vgl. Georg Markus, *Die Hörbigers, Biografie einer Familie (Kapitel »Ein Scheck für den Widerstand. Paul Hörbiger im Gefängnis«)*, Wien 2007.

ten.⁶ Er konnte es sich sogar leisten, ihm angebotene Rollen abzulehnen, wenn ihm der Filmstoff unseriös erschien. Ein Angebot, in einem Film über Friedrich den Großen mitzuspielen, soll er mit der Begründung abgelehnt haben, dass die Rolle unhistorisch sei.⁷ Auch die Androhung einer Anzeige durch den Produzenten habe ihn nicht beeindrucken können. Sein gutes Allgemeinwissen über Geschichte hatte ihn davor bewahrt, in *Der große König*, einem der übelsten Propaganda-Machwerke des nationalsozialistischen »Kultur«-Apparats, mitzuspielen. Für den im März 1942 im Berliner Ufa-Palast uraufgeführten Film hatte der Regisseur Veit Harlan (1899–1964) immerhin so bekannte Namen wie Otto Gebühr, Kristina Söderbaum, Gustav Fröhlich und die bereits 1932 in die NSDAP eingetretene Elisabeth Flickenschildt gewinnen können, die ihre Karriere in der jungen Bundesrepublik nahtlos fortsetzen konnte.

Der Film,⁸ der den Preußenkönig in der verlustreichen Schlacht bei Kunersdorf agieren lässt, beginnt in cinematografischer Tradition nach dem Titel mit einigen Schrifttafeln, die den Zuschauenden die genaue historische Einordnung ermöglichen sollen und gleichzeitig schon das Lernziel vorgeben:

»Der Film hält sich in seinen wesentlichen Szenen streng an die historischen Tatsachen und schildert vor allem die Prüfungen des Siebenjährigen Krieges, in denen sich die überragende Persönlichkeit des Königs bewähren musste. Gerade hier wuchs er zu einer in der ganzen Geschichte einzigartigen Größe empor. Die wichtigsten Aussprüche des Königs stammen aus seinem eigenen Munde.«

Die Behauptung der »strengen« Orientierung an »historischen Tatsachen« ist ein notwendiger Teil des Propaganda-Machwerks, um Hitlers Krieg zu legitimieren.

Der deutsche Regisseur und Schauspieler Veit Harlan,⁹ dem das bis dahin höchste Produktionsbudget von fünf Millionen Reichsmark und jegliche Unterstützung durch die Wehrmacht zur Verfügung standen, verwendet Perso-

6 Es handelt sich um die beachtliche Anzahl von 78 Filmen! Hörbiger, Erinnerungen, S. 391–397.

7 Ebd., S. 247.

8 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DF4cRX68y-M> (zuletzt aufgerufen am 13.01.2023).

9 Vgl. Michael Althen, »Veit Harlan«, *SZ* vom 22.09.1999, abgedruckt in: Claudius Seidl (Hg.), *Liebling, ich bin im Kino! Texte über Filme, Schauspieler und Schauspielerinnen*, München 2014, S. 109–113.

nen und Ereignisse der Geschichte, um das Drama von der Opferbereitschaft des Einzelnen für das Königreich Preußen zu erzählen. Die Eingangsworte des Königs – »Deutschland ist in einer furchtbaren Krise. Wir leben in einer Epoche, die alles entscheiden und das Gesicht von Europa verändern wird.« – konnten für die Produktionszeit des Filmes zwischen 1939 und 1941 übernommen werden: Der sogenannte Polen-Feldzug, der sogenannte Blitzkrieg gegen Frankreich, die Schlacht um England, der Einmarsch in die UdSSR und die Kriegserklärung der USA hatten sich zum Weltkrieg entwickelt. Veit Harlan musste wegen dieser Entwicklung auch das Drehbuch mehrfach umschreiben. So waren beispielsweise 1939 »die Russen« noch die Guten, aufgrund des Molotov-Ribbentrop-Paktes; dann, nach dem Einmarsch in die Sowjetunion im Juni 1941, wurden die Russen die Bösen, die Verschlagenen, die Falschen, die »Untermenschen«.

Veit Harlan war ein Meister darin, reale Personen und reale Ereignisse der Geschichte dramaturgisch umzuschreiben und für die NS-Politik umzudeuten. Er war der Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß* (1940)¹⁰, der den Wachleuten der KZ vorgeführt wurde, um sie ideologisch zu schulen. Die historische Figur, die Veit Harlan als Vorlage diente, ist der Bankier Joseph Ben Issachar Süßkind Oppenheimer, der unter anderem wegen Schändung der protestantischen Religion und sexuellen Umgangs mit Christinnen verurteilt und am 4. Februar 1738 in Stuttgart im Alter von 40 Jahren durch Erdrosselung öffentlich hingerichtet wurde.¹¹

Veit Harlan ist mit Co-Autor Alfred Braun der Drehbuchautor und Regisseur des Durchhalte-Films *Kolberg* (1944)¹² mit Heinrich George und Kristina

10 Veit Harlans *Jud Süß* (1940) war der wohl »berüchtigtste, meistzitierte und vermutlich auch erfolgreichste Propagandafilm des »Dritten Reiches« (Reclams Filmführer 346), »der im historischen Gewand Geschichte im Dienst des Antisemitismus umbiegt und dabei geschickt und ideologisch konsequent Filmmittel wie Überblendungen einsetzt« (Peter Beicken, *Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart 2004, S. 19f.).

11 Vgl. Jörg Koch, *Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«*, Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater, Darmstadt 2011; Alexandra Przyrembel und Jörg Schönert, »Jud Süß«: Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt a.M. und New York 2006; über die Rolle der Landstände, die die »guten« Kapitalisten vertreten, die 1933 mit Hitler paktierten: Éric Vuillard, *L'ordre du jour*. Roman, Arles 2017; zum Thema Kapitalismus in *Jud Süß*: Max Horkheimer, *Autoritärer Staat: die Juden und Europa, Vernunft und Selbsterhaltung, Aufsätze 1939–1941*, Amsterdam 1967.

12 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YvePjfbSMS4> (zuletzt aufgerufen am 13.01.2023).

Söderbaum in den Hauptrollen. Die Uraufführung war am 30. Januar 1945, dem 12. Jahrestag der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler im Taubentzen-Palast in Berlin. Die Produktion von *Kolberg* wurde in einem Brief des Ministers Goebbels an Veit Harlan vom 1. Juni 1943 angeordnet und war mit knapp neun Millionen Reichsmark Produktionskosten der teuerste Film der gesamten NS-Filmproduktion. Wie üblich in den Historienfilmen unterstreicht eine Eingangstafel, die Handlung dieses Films beruhe »auf geschichtlichen Tatsachen«. Mehrfach werden im Verlauf des Films die Worte des Reichsministers Goebbels aus seiner Sportpalast-Rede vom 18. Februar 1943 vom »Volk, das aufsteht« und vom »Sturm, der losbricht« zitiert.¹³

Aber es war nicht nur Veit Harlan, der es meisterhaft verstand, im Interesse der militanten NS-Politik per Film ein Feindbild zu konstruieren. So verdreht der Historienfilm *Heimkehr*, ein trauriger Höhepunkt der rassistischen NS-Propaganda, die historischen Fakten ins absolute Gegenteil. Die Polen werden als Unterdrückende der Wolhyniendeutschen dargestellt, die letztlich von der deutschen Wehrmacht befreit werden.¹⁴ Unter der Regie

-
- 13 Vgl. Rolf Giesen und Manfred Hobsch, Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg, Die Propagandafilme des Dritten Reiches, Dokumente und Materialien zum NS-Film, Berlin 2005.
- 14 Diktatoren und Diktaturen bedienen sich gerne dieser Art der Geschichtsschreibung, der Geschichts-Narration: Das unterste nach oben kehren, die Bösen in die Guten verwandeln, Qualen, Sterben und Tod apokalyptisch überhöhen als notwendige Anstrengung, um Heil und Gerechtigkeit, das ewige gute Leben zu erzielen. Der Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung Joseph Goebbels macht das in seiner Rede im Berliner Sportpalast am 18. Februar 1943: Er beschreibt die Gefahr des jüdisch determinierten Bolschewismus, der das Mittel zur Weltherrschaft jüdischer Personen darstelle, der europaweit existiere und akut die größte Gefahr für Europa und das Abendland sei, er wertet die Niederlagen an allen Fronten und besonders in Stalingrad um, gibt dem Morden in den Vernichtungslagern, von dem er und nur ein kleiner Teil seines Nazipublikums wissen, einen höheren Sinn und verspricht am Ende seiner Rede: »Wir sehen ihn (den Sieg) greifbar nahe vor uns liegen, wir müssen nur zufassen. ... Nun Volk steh' auf und Sturm brich los!« (zitiert nach: Kundgebung der NSDAP, Gau Berlin, Joseph Goebbels, 18. Februar 1943, Auszug aus der Rundfunkübertragung, DRA-Nr. 2600052). Der Präsident der Russischen Föderation, Vladimir Putin, macht das in seiner Rede an das Volk der Ukraine am 24. Februar 2022. Der Angriff, die Vergewaltigung und Ermordung des ukrainischen Volkes wird zur Rettung vor einem Naziregime in Kiew, das das eigene Volk ermordet: »The purpose of this (special military) operation is to protect people who, for eight years now, have been facing humiliation and genocide perpetrated by the Kiev regime. To this end, we will seek to demilitarise and denazify Ukraine, as well as bring

von Gustav Ucicky (1899–1961), Sohn Gustav Klimts und einer der führenden Regisseure der NS-Zeit, spielten Paul Hörbigers Bruder Attila (1896–1987) und seine Schwägerin Paula Wessely (1907–2000) im Rückblick unrühmliche Hauptrollen. Schauspieler:innen müssen flexibel sein: So spielte Paula Wessely 1948 in der viel gelobten Literaturverfilmung *Der Engel mit der Posaune* eine Jüdin, die sich der SA-Verfolgung durch Suizid entzieht. Im Rückblick auf den Film schreibt die Kritikerin Eva Menasse 2016 in treffender Weise: »Durch ihren Film-Selbstmord als österreichische Jüdin entnazifiziert sich Paula Wessely gewissermaßen selbst.«¹⁵

Veit Harlan wurde 1949 wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt. Ihm und der Filmindustrie sollte nachgewiesen werden, dass sie Hitlers Handlanger waren und der Shoah Vorschub geleistet hätten. Doch Veit Harlan wurde freigesprochen. Es habe ihm nicht nachgewiesen werden können, dass sein Film *Jud Süß* den weit verbreiteten Antisemitismus verstärkt und verschlimmert habe. Der Journalist und Prozessbeobachter Ralph Giordano (1923–2014), der sich wegen seiner jüdischen Herkunft während des Krieges in Hamburger Kellerlöchern verstecken musste, kritisierte das »krasse Fehlurteil«. Für ihn hatte sich Veit Harlan als »Regisseur des Teufels« eines »intellektuellen Verbrechens zur Vorbereitung des Holocaust« schuldig gemacht. Harlan konnte seine Karriere als Regisseur nach dem Prozess unvermindert fortsetzen. Seine Tochter Hilde Körber erklärte später laut ARTE-Pressestelle, dass sich ihr Vater nie dazu bekannt hatte, »für was für ein fürchterliches System er gearbeitet« habe.

Auch die Familie Hörbiger blieb nach 1945 in der Filmbranche aktiv. Als Mavie Hörbiger, die Enkelin von Paul Hörbiger, 2021 als »Österreicherin des Jahres« in der Kategorie Kulturerbe ausgezeichnet wurde und eine viel beachtete Rede zur Problematik des Kulturerbes hielt, setzte sie sich auch mit dem schwierigen Thema des Nazi-Erbes des Burgtheaters auseinander.¹⁶ Sie nahm damit automatisch ihren Großvater Paul, ihren Großonkel Attila und

to trial those who perpetrated numerous bloody crimes against civilians, including against citizens of the Russian Federation«, zitiert nach online: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-02-24/full-transcript-vladimir-putin-s-televised-address-to-russia-on-ukraine-feb-24#xj4y7vzkg> (zuletzt aufgerufen am 16.01.2023).

15 Ernst Lothar, *Der Engel mit der Posaune*, Roman eines Hauses. Mit einem Nachwort von Eva Menasse, Wien 2016, S. 537.

16 Die Rede wurde als Mavie-Hörbiger-Appell publiziert. Online unter: <https://www.diepresse.com/6050361/mavie-hoerbiger-appell-all-das-ist-mein-erbe> (zuletzt aufgerufen am 16.01.2023).

ihre Großtante Paula Wessely in den Blick – außerdem auch andere Namen des ehemaligen Burgtheater-Ensembles. Darunter auch den Nazi-Spitzel Otto Hartmann, durch dessen Denunziation mindestens 13 Künstler:innen und Intellektuelle hingerichtet wurden. Für Mavie Hörbiger war die Verleihung dieses Preises die Verpflichtung, sich starkzumachen »für Aufklärung, Toleranz, Vielfalt und Menschlichkeit, für eine Welt, die das Fremde nicht als Bedrohung, sondern als Selbstverständlichkeit sieht.«¹⁷

Christiane Hörbiger, Tochter der Regimegünstlinge Attila Hörbiger und Paula Wessely, und Götz George, Sohn der Regimegünstlinge Heinrich George und Berta Drews, zeigten 1992 ihr komödiantisches Talent in der Komödie *Schtonk*, die Persiflage auf die Veröffentlichung der sogenannten Hitler-Tagebücher durch die Hamburger Illustrierte *Stern* im April 1983. *Schtonk* ist wohl einer der wenigen Filme in der Geschichte der Cinematografie, der dadurch entstand, dass die schlechten Recherchen über eine angebliche Weltsensation zu einem bis in die letzten Details sehr genau recherchierten, stimmigen und hoch unterhaltsamen Film führten: *Schtonk*, der es sogar auf die Shortlist der Oscars schaffte, gibt den Nationalsozialismus und seine bundesrepublikanische Nachkriegsanhängerschaft der Lächerlichkeit preis. Christiane Hörbiger, im Film die Nichte Hermann Görings, und Götz George, der den »Entdecker« der Tagebücher und Skandalreporter Hermann Willié spielt, verkörpern ein Liebespaar, das auf der Göring-Yacht frühstückt und sich mit bitterer Orangenmarmelade bewirft. Kinder, deren Eltern zur NS-Schauspieler:innenelite gehörten, entlarven komödiantisch die in manchen gesellschaftlichen Teilen noch immer tiefbraune Bonner Republik.¹⁸

Quellenkritik und hermeneutische Textinterpretation gehörten schon seit dem 19. Jahrhundert zum wissenschaftlichen Repertoire der Geschichtsschreibung. Wir können davon ausgehen, dass die Hörbiger-Familie, vor allem Veit Harlan und andere Regisseur:innen das Ausmaß der Geschichtsklitterung erkannt haben, das in ihren Propagandafilmen das Maß aller Dinge war. Verfälschung von historischen Fakten kann auch nicht dadurch entschuldigt werden, dass ein Spielfilm nicht nur über nüchterne Fakten funktioniert, sondern über Drama, Spannung, Höhepunkte, Cliffhanger sowie ein versöhnliches Ende, als Happy Ending Story, als Tod der Schuldigen oder als tragischer Untergang des Helden oder der Heldin.

17 Ebd.

18 Zu *Schtonk* mit Christiane Hörbiger und Götz George online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RFw3WTntMkc> (zuletzt aufgerufen am 14.02.2023).

Im Umgang mit den historischen Stoffen hat es den Akteur:innen in den Propagandafilmen an Haltung gefehlt. Es erfordert Haltung, sich erkennbar falschen Darstellungen zu verweigern. Haltung, das sagt sich einfach, heute, in einer Demokratie. Unter den Bedingungen einer Diktatur sind Haltung, das Beharren auf historischen Fakten, der redliche Umgang mit der Vergangenheit oder ein Sich-Verweigern in manchen Fällen lebensgefährlich. Haltung erfordert Rückgrat.

Geschichte im Spielfilm: Roman Polanski und Steven Spielberg

Mit zunehmendem Alter nähern sich Roman Polanskis Filmstoffe seinen eigenen unbewältigten persönlichen Traumata an: der Shoah, dem Leiden des jahrzehntelang unterdrückten polnischen Volkes und seiner eigenen Kindheit und Jugend als jüdischer Ausgestoßener. Polanski hatte diese Erfahrungen zunächst erfolgreich verdrängt. Als er nach dem Studium in Krakau und Łódź mit seinen Arbeiten in Polen aneckte, ging er in den Westen: nach England, Frankreich, New York, an die US-amerikanische Westküste, Hollywood. Er machte Filme mit den größten Stars: Faye Dunaway, Jack Nicholson, Harrison Ford. Und kehrte dann zu seinen Wurzeln zurück. Die Erinnerungen Wladyslaw Szpilman waren die auslösenden Momente, als »eine noch sehr unmittelbare, detailreiche und konkrete Vergegenwärtigung des Erlebten« und boten für Polanski eine quasi lückenlose Chronik der Ereignisse, die auch ihn direkt betrafen, vom »Überfall der Wehrmacht, der Besetzung Warschaus bis zur (verspäteten) Befreiung im Januar 1945.«¹⁹ Die Familiengeschichte der Szpilman verläuft ähnlich wie die der Polanskis, die nach Warschau flüchteten und Terror und Tod nicht entkommen konnten.

Als Roman Polanski nun das Leben des Pianisten Wladyslaw Szpilman zwischen 1939 und 1945 dreht, wird diese Parallelität zum Bild. Da ist zum Beispiel die Geschichte des Umschlagplatzes.²⁰ Wladyslaw Szpilman:

19 Wladyslaw Szpilman, *Der Pianist, Mein wunderbares Überleben*, hg. von Andrzej Szpilman, Übersetzung von Karin Wolff, München 2002; zur Geschichte des Buches siehe auch Peter Gottschalk, *Ein paar Geschichten, Gedanken und Tipps zur Medienpraxis Film*, in: Otto Altendorfer und Ludwig Hilmer (Hg.), *Medienmanagement Band 2: Medienpraxis – Mediengeschichte – Medienordnung*, Wiesbaden 2016, S. 101–125; hier: S. 102f.

20 Vgl. zur Szene »Umschlagplatz« auch John Orr und Elzbieta Ostrowska, *The Cinema of Roman Polanski, Dark spaces of the world*, London 2006, S. 154f.

»Bevor wir uns zum Zug vorgeschoben hatten, waren die nächsten Wagen schon besetzt; die Menschen darin standen zusammengedrückt neben dem anderen. SS-Männer stießen noch mit Gewehrkolben nach, obwohl von innen her Rufe laut wurden, dass die Menschen keine Luft mehr bekämen. [...] Wir hatten etwa die Hälfte der Wagen hinter uns gebracht, als ich plötzlich jemand rufen hörte: ›Guck mal! Guck doch mal! Szpilman!‹ Eine Hand packte mich am Kragen, und ich wurde aus dem Polizeikordon hinausgeschleudert. Wer wagte es, so mit mir umzugehen? Ich wollte nicht von meinen Lieben getrennt werden. Ich wollte bei ihnen sein. Vor mir hatte ich jetzt die geschlossene Reihe der (jüdischen) Polizisten, Rücken an Rücken. Ich warf mich dagegen, aber sie gaben nicht nach. Ich sah zwischen den Köpfen der Polizisten hindurch, wie Mutter und Regina, von Halina und Henryk hochgehoben, in den Waggon stiegen, während sich Vater nach mir umschaute. [...] Wieder warf ich mich aus voller Kraft zwischen die Polizistenschultern. ›Papachen! Henryk! Halina ...!‹ Ich schrie wie ein Besessener, vom Grauen erfasst, dass ich gerade jetzt, im wichtigsten, letzten Augenblick nicht zu ihnen gelangen konnte, dass wir auf immer getrennt würden. Einer der Polizisten drehte sich um und sah mich ärgerlich an: ›Was stellen Sie denn an? Retten Sie sich lieber!‹ Retten? Wovor? In Sekundenschnelle ging mir ein Licht auf, was die in die Viehwaggons Gepferchten erwartete.«²¹

Im Rückblick wird klar: In dieser Szene wird Wladyslaw Szpilmans Leben gerettet. Roman Polanski inszeniert diese Szene quasi 1:1. Der letzte Blick des Vaters – der Griff des Polizisten zum Kragen wird zum Griff am Oberarm. Aber er fügt etwas hinzu, was Wladyslaw Szpilman nicht beschreibt, was gut in diese Szene hineinpasst, was aber nur Roman Polanski erlebt hat: Im Film läuft Wladyslaw Szpilman davon, er rennt, als er erfasst hat, um was es hier geht. Und der Polizist, der ihn rettete, ruft ihm nach: »Don't run!« Im Making-of des Films²² erzählt Roman Polanski, dass er dies gelernt hatte: Wenn du raus willst vom Umschlagplatz, wenn du dein Leben retten willst, dann darfst du nicht rennen. Er erzählt von einem kleinen Freund, Stefan, der mit ihm unterwegs war und der schnell etwas zu essen organisieren wollte. Denn sie hatten seit 24 Stunden nichts mehr gegessen. Und als das Kind sich durch die Reihen der Wachleute durchschleicht, ruft Polanski ihm nach: »Don't run!« Eine weitere Szene ist die Demütigung auf offener Straße durch einen deutschen Soldaten,

21 Szpilman, *Der Pianist*, S. 103f.

22 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TSpaDbyqN34> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2023).

die der Vater von Wladyslaw Szpilman im Film erleiden muss: das brutale Niederschlagen und das Verweisen vom Gehweg in die Gasse. Auch dies ist eine autobiografische Einfügung des Regisseurs: Sein eigener Vater, Ryszard Liebling Polanski, war das Opfer eines solchen Überfalls. Diese Szene des Terrors ragt »aus dem Kontext der filmischen Erzählung heraus und »ist völlig abgelöst von der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten«, welche ansonsten immer »strikt eingehalten wird.«²³

So stellt sich Roman Polanski mit seinem Film *Der Pianist* seinem doppelten Trauma. An diesem Trauma litten nach dem Zweiten Weltkrieg unzählige Polen jüdischen Glaubens. Es war vor allem die schnelle Niederlage der polnischen Armee gegen die deutsche Wehrmacht – und die Machtlosigkeit gegenüber der brutalen Okkupation von zwei Seiten: vom Westen durch die Deutschen und vom Osten durch die Russen. Hinzu kam auch noch das erzwungene Schweigen über die Verbrechen von Katyn. Ein großer Schlag für das polnische Selbstbewusstsein – das jüdische Trauma war ähnlich gelagert: die totale Machtlosigkeit, das Allein-gelassen-Werden. Dazu kam der absurde Vorwurf, sechs Millionen Menschen hätten sich ohne Widerstand einfach ermorden lassen. Beide Traumata saßen ein Leben lang tief in der Seele Roman Polanskis und in der Seele von Millionen Polen und Menschen jüdischen Glaubens. *Der Pianist* richtet sich an das polnische Publikum und versucht, heilend zu wirken.²⁴

Eine ähnliche Wirkung hatte der Film *Schindler's List* für Regisseur Steven Spielberg. Spielberg erzählt, dass sein Vater Arnold ein gefragter Computerpionier gewesen sei. Die Familie habe deshalb oft umziehen müssen und in jeder Ecke der USA Antisemitismus erfahren müssen. Deshalb war Steven Spielberg, der an der High School als jüdischer Außenseiter oft verprügelt wurde, sein Jüdisch-Sein eine lange Zeit sehr peinlich. Das änderte sich erst mit seinem beruflichen Erfolg und als er bemerkte, dass in Hollywood und in der Industrie viele Verantwortliche jüdischen Glaubens waren.²⁵

23 Koebner/Liptay, a.a.O., S. 112.

24 Gottschalk, Ein paar Geschichten, S. 112–114; Rich Brownstein, Holocaust Cinema Complete, A History and Analysis of 400 Films, with a Teaching Guide, Jefferson 2021, S. 146–154.

25 Vgl. Ralf Balke, Zum 70. Geburtstag des Regisseurs und Gründers der Shoah Foundation Steven Spielberg, in: *Jüdische Allgemeine* vom 12.12.2016. Online unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/der-gute-mensch-aus-hollywood> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2023).

Am Anfang von *Schindler's List* steht Leopold Poldek Pfefferberg, später Leopold Page (1913–2001), Lehrer an einer jüdischen Oberschule in Krakau, der in einer von Oskar Schindler aus jüdischem Besitz übernommenen Fabrik arbeitet. Später inhaftiert im KZ Plazow unter dem für seine Mordtaten berüchtigten Lagerkommandanten Amon Göth, taucht sein Name auf der Liste derjenigen auf – *Schindler's List* –, die in das KZ-Außenlager Brännlitz in der heutigen Tschechischen Republik verlegt werden, um dort für Oskar Schindler zu arbeiten. Nach dem Krieg kann Pfefferberg den Schriftsteller Thomas Keneally dazu bewegen, ein Buch über Oskar Schindler zu schreiben. Das Buch, basierend auf Dokumenten und Zeitzeugenberichten, erscheint 1982 in London und Sydney, später auf Deutsch im Bertelsmann-Verlag.²⁶ Es wird wiederum Grundlage für einen Dokumentarfilm. Drehbücher für Spielfilme scheitern zunächst, bis Steven Zaillian ein Drehbuch vorlegt, das schließlich 1993 von Steven Spielberg verfilmt wird.

Schindler's List gilt als ein überaus faktentreuer Film, der sich dem tatsächlichen Geschehen eng angenähert hat. Immerhin hatte Keneally für sein Buch etwa 80 der sogenannten Schindler-Juden interviewt. Und Steven Spielberg bekannte etwa ein Jahr nach Fertigstellung des Films in *Newsweek*: »I came to realize, the reason I came to make the movie, is that I have never told the truth in a movie. ... I thought: if I'm going to tell the truth for the first time, it should be about this subject.« Als die Dreharbeiten in und um Krakau begannen, sagte er in einer kurzen Ansprache an die Schauspieler: »We are not making a film, we are making a document!« War es bei *Der Pianist* der Regisseur selbst, der alles, was der Film zeigte, am eigenen Leib erlebt und gespürt hatte, so war es

26 Thomas Keneally, *Schindler's Ark*, London und Sydney 1982. De facto ist »Schindler's Ark« bereits das zweite Buch über Oskar Schindler. Das erste hat den Titel »Until the Last Hour«. Es ist ein Drehbuch für einen US-amerikanischen Spielfilm, der von MGM geplant war. Richard Burton und Romy Schneider sollten die Hauptrollen spielen, auch das Budget von ca. 9 Millionen US-Dollar war bereits gesichert. Aufgrund der Vorbereitung dieses Films wurde das deutsche Konsulat in Los Angeles auf Oskar Schindler aufmerksam und schlug ihn für das Bundesverdienstkreuz I. Klasse vor, das er 1966 erhielt. Letztlich wurde der Film nicht gedreht. Einer der möglichen Gründe war, dass MGM keinen Helden liefern wollte, hinter dem die Deutschen sich aufgrund der noch spärlichen Aufarbeitung der NS-Verbrechen in den Sechzigerjahren verstecken konnten. Vgl. die Dissertation von Martina Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Mathematisch-naturwissenschaftliche Fakultät der Universität Göttingen, Münster 2001, vor allem S. 422ff. MGM behielt die Rechte an dem Stoff »Oskar Schindler«.

bei *Schindler's List* der Produzent des Films, Branko Lustig (1932–2019), der die KZs Auschwitz und Bergen-Belsen überlebt hatte. *Schindler's List* wurde 1994 für den besten Film mit einem Oscar ausgezeichnet.²⁷

In der Geschichte der Cinematografie ist *Schindler's List* ein Unikat: nicht nur, weil Buch und Regie bestens recherchiert und vorbereitet worden sind, sondern weil in der Konsequenz der Produktion ein Archiv entstand, das weltweit einzigartig ist und heute allen, die über den Holocaust forschen, schreiben oder Filme machen wollen, zur Verfügung steht. Schon während der Dreharbeiten in Krakau und dann zum Dreh der Schlusssequenz des Films, als die Überlebenden mit ihren Darsteller:innen im Film zum Grab Oskar Schindlers auf den römisch-katholischen Franziskaner-Friedhof Mount Zion in Jerusalem zogen, äußerten viele gegenüber Steven Spielberg, dass sie ihre Erinnerungen gerne vor Kamera und Mikrofon erzählen würden, damit sie dokumentiert seien und nicht verloren gingen. Daraufhin gründete Spielberg 1994 die »Survivors of the Shoah Visual History Foundation«, kurz »Shoah Foundation«. Drei Jahre lang arbeitete er an keinem Film, sondern nahm sich Zeit, die Stiftung aufzubauen. Ein internationales Team von Interviewer:innen reiste in mehr als 50 Länder und interviewte über 53.000 Überlebende der Shoah in mehr als 30 Sprachen. Ein Budget von 60 Millionen US-Dollar stand für diese ersten drei Jahre zur Verfügung. Die Stiftung ist heute ein Institut der University of Southern California.²⁸ Insofern haben wir es hier mit dem seltenen Fall zu tun, dass nicht der Film von der historischen Forschung, sondern die historische Forschung vom Film inspiriert wurde und wird.

Es ist ein langer und einzigartiger Weg, den Steven Spielberg zurückgelegt hat, als er zum ersten Mal durch Leopold Poldek Pfefferberg und Thomas Keneally auf den Stoff hingewiesen wurde. Über diese erste Begegnung mit Oskar Schindler sagte Spielberg später: »I wasn't really ready in my life for such a movie. I did movies about extraterrestrials and movies about Indiana Jones and sharks, and I was not ready to go personal like that!«²⁹ Als er mit der Grün-

27 Insgesamt wurde der Film *Schindler's List* mit sieben Oscars ausgezeichnet: neben der Auszeichnung bester Film zudem bester Regisseur, bestes adaptiertes Drehbuch, beste Kamera, bestes Szenenbild, bester Schnitt und beste Filmmusik (1994).

28 Online unter: <https://sfi.usc.edu> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2023).

29 Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=QbZlLOAD4o> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2023).

derung der »Shoah Foundation« zu einem guten Ende und ans Ziel kam, meinte er, dies sei »the most important job I've ever done.«³⁰

Die Beispiele von Polanski und Spielberg unterstreichen, dass die Voraussetzung für einen guten historischen Spielfilm immer eine sehr gute Recherche sein muss. Für einen Film zu recherchieren, ist damit vergleichbar, wie für ein Buch, einen Artikel in einer Zeitung, einen historischen Podcast oder eine Ausstellung über ein historisches Thema zu recherchieren. Film stützt sich meist auf die Recherche der Buchautor:innen, deren Stoff durch eine Produktion angekauft wird. Um aus einem guten B-Movie einen sehr guten, preisgekrönten und in die Filmgeschichte eingehenden Film zu machen, braucht es auch Haltung. Und wenn der Film dann noch aus dem Heer der Oscar-prämierten herausragen wird, wie *Der Pianist* und *Schindler's List*, dann kommt noch ein *bonum additum* dazu: Bei *Der Pianist* ist dies die traumatische Lebensgeschichte des Regisseurs, bei *Schindler's List* die große, sehr tief gehende Empathie des Regisseurs gegenüber den Überlebenden der Shoah.

Geschichte im Fernsehen – Das Beispiel ARTE: Strasbourg, 2a, rue de la Fonderie, ARTE- Zentrale

Jérôme Clément, Jahrgang 1945, Enarque³¹, Mitterrand-Zögling, Gründungspräsident von ARTE, und Vizepräsident Dietrich Schwarzkopf (1927–2020), gelernter Print-Journalist und langjähriger Programmdirektor der ARD, verantworteten ab 1992 gemeinsam den Europäischen Kulturkanal ARTE. Clément und Schwarzkopf repräsentierten zwei Länder, die seit 1870, also zu jenem Zeitpunkt seit etwa 120 Jahren, eine furchtbare Geschichte miteinander teilten, die über den Zweiten Weltkrieg schließlich bis in den hunderttausendfachen Tod jüdischer Französ:innen und Deutscher jüdischen Glaubens in der Shoah führte. Die einen, rechts des Rheins, so scheint es, versuchten, das zu verarbeiten, indem sie Geschichte aufarbeiteten. Die anderen, links des Rheins, sahen sich von rechts bis links in der Nachfolge der Résistance.

1996 sieht der Franzose Jérôme Clément nach dem Tod seiner Mutter ihre Papiere durch und erfährt ein Familiengeheimnis: Seine jüdischen Großeltern mütterlicherseits, Georges und Sipa Gornick, geborene Levitzki, deren Eltern

30 Haskell, Steven Spielberg, S. 150.

31 Absolvent der französischen Eliteschule École Nationale d'Administration.

aus Odessa in der Ukraine nach Frankreich ausgewandert waren, wurden in Auschwitz-Birkenau unmittelbar nach der Ankunft aus Drancy mit dem Konvoi Nr. 72 im Mai 1944 ermordet.³² Der Deutsche auf der höchsten ARTE-Leitungsebene, Dietrich Schwarzkopf, 18 Jahre älter als Clément, hatte noch das »Kriegsabitur« gemacht und war Soldat der Wehrmacht geworden.

In dieser Konstellation programmierte ARTE von Anfang an und Woche für Woche Serien, Fernsehspiele und Dokumentarfilme, die diese deutsch-französische Geschichte thematisierten. Da waren *Die Elsässer*, eine Serie mit dem geschichtlichen Fokus auf Straßburg und das Elsaß.³³ Da waren die Serien mit »Hitler« im Titel: *Hitler – eine Bilanz*, *Hitlers Helfer*, meist sechsteilig, alle redaktionell verantwortet durch die Redaktion Zeitgeschichte beim ZDF.³⁴ ARTE brachte auch die Klassiker von Ophüls und Lanzmann ins Programm. *Le chagrin et la pitié*, auf Deutsch *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* (251'), geschrieben, produziert und gedreht von Marcel Ophüls und dem späteren ersten ARTE-Programmdirektor André Harris, war schon 1971 in Frankreich ins Kino gekommen, wurde aber lange Zeit als Provokation betrachtet und nicht im Fernsehen gezeigt. Auch Claude Lanzmann (1925–2018) hatte sein Hauptwerk *Shoah* (540'), das nur aus Berichten von Zeiteugen:innen bestand, bereits 1985 fertiggestellt. ARTE hat die Ausstrahlungsrechte mehrfach gekauft und *Shoah* immer wieder zur Primetime ausgestrahlt sowie monatelang in der Mediathek auf arte.tv zur Verfügung gestellt. Claude Lanzmann hat auch seine weiteren Produktionen immer mit ARTE produziert, meist Material, das er für *Shoah* gedreht, aber dann im Final Cut nicht verwendet hatte, zuletzt *Vier Schwestern*.

32 Vgl. online unter: <https://www.telerama.fr/livre/jerome-et-catherine-clement-les-ins-eparables,38303.php> (zuletzt aufgerufen am 07.10.2022); Cathérine Clément, *Mémoires*, Paris 2009; Jérôme Clément, *Plus tard, tu comprendras*, Paris 2005.

33 Die Elsässer. Vierteilige Serie, Regie Michel Favart, Drehbuch Henri de Turenne und Michel Deutsch. La Sept ARTE, France 3, SWF, SDR, WDR, TSI & Pathé Télévision. 4 x 90'.

34 Die Veröffentlichung des Hauses des Dokumentarfilms. Vgl. vom Autor, Reality is the better fiction, Über Formate des Dokumentarfilms während des ersten ARTE-Vierteljahrhunderts: Verführung, Soap, Drama, in: Irene Klünder und Manfred Hattendorf (Hg.), *Aus kurzer Distanz, Die Macht der Bilder, die Macht der Worte*, Stuttgart 2016, S. 346–363.

Geschichte aufarbeiten, das ist ein sehr deutscher³⁵ und aufgrund der deutschen Geschichte ein sehr notwendiger Begriff. *Geschichte am Mittwoch*, die Themenabende, aber auch Spiel- und Fernsehfilme und Musica-Programme, fast alle ARTE-Programme zielten darauf ab, geschichtliche Bildung am besten mit Spannung und guter Unterhaltung zu vermitteln und Teil dieser geschichtlichen Aufarbeitung zu sein. Nach der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur kam die Zeit der beiden Deutschlands und der Wiedervereinigung. In Frankreich kam nach der Pétain-Zeit die Zeit der Entkolonialisierung und des Algerienkrieges. Dadurch gab und gibt es viel aufzuarbeiten, viel Stoff für Fiction und Non-Fiction, für Dokumentarfilme und für neue Formate.

Geschichte im Fernsehen – Das Beispiel ARTE: La Grande Guerre und ein Rabbi in der Ukraine

Nach knapp 20 Jahren ARTE wurde im Blick auf das Jahr 2014, 100 Jahre nach Beginn des Ersten Weltkriegs, zum ersten Mal eine Serie entwickelt und produziert, die transnational und nicht wie bis dato nur aus deutscher oder aus französischer Sicht auf Geschichte schaute: *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs*. Regisseur war Ian Peter, produziert wurde in Leipzig und Paris von LOOKS und Les films d'ici mit Redakteur:innen aus der ARD, von ARTE GEIE, ARTE France, ORF, YLE in Helsinki und TVP in Warschau.

1994, als der Beginn des Ersten Weltkriegs sich zum 80. Mal jährte, lebten noch Zeitzeug:innen, die von diesem Krieg erzählen konnten – 2014 gab es keine mehr. Im strengen wissenschaftlichen Sinn müssen Quellen als historische Materialien der Zeitstufe entstammen, die erforscht werden soll. Sind sie jüngerem Datums, dann handelt es sich um sekundäre Materialien.³⁶ Die Serie *14* sollte ausschließlich aus Quellen erzählt werden. Dafür wurden mehr als 1.000 Tagebücher und Briefsammlungen gesichtet. Somit nutzte sie Praktiken, die mit der Recherche für ein wissenschaftliches Buchprojekt durchaus

35 Zum Wort »Aufarbeitung« gibt es im Französischen kein adäquates Pendant. Der Begriff »etwas geschichtlich aufarbeiten« muss umschrieben werden. Zum Beispiel wird im Straßburger Europaparlament die Aussage: »... daß die Aufarbeitung der Vergangenheit ein integraler Bestandteil des Aussöhnungsprozesses mit den Nachbarn Serbiens« sei, übersetzt mit: »... la Serbie doit affronter honnêtement son passé récent et que la voie de la réconciliation avec les voisins de la Serbie passe par la reconnaissance du passé.«

36 Vgl. Jordan, Einführung, S. 49.

vergleichbar sind. Ihre Autor:innen hatten Tagebücher und Briefe nur für sich oder für die Adressat:innen geschrieben, nicht für eine spätere Publikation. Dies galt auch für diejenigen der 14 Protagonist:innen, die später wie Käthe Kollwitz, Ernst Jünger oder Yves-Marie-Joseph Congar aus Sedan an anderen Stellen publiziert hatten.

14 besteht aus zwei Teilen. Da ist auf der einen Seite »eine Erzählung, die als Drama funktioniert und vom Niveau von Inszenierung und Ausstattung wie ein Spielfilm wirkt.«³⁷ Andererseits wird zeitgenössisches Archivmaterial verwendet, das zum Teil nahtlos aus den inszenierten Sequenzen übergeht in Schwarz-Weiß-Dokumente, Film oder Foto. Das verwendete Film- und Fotomaterial stammte aus 71 Archiven in 21 Ländern – ein Rechercheaufwand, der an wissenschaftliche Praktiken erinnert.

Das aus dem Ersten Weltkrieg vorhandene filmische Archivmaterial, das auch heute noch für Dokumentationen und Dokudramen verwendet wird, wurde nahezu ausschließlich nach dem Krieg beziehungsweise nach 1918 produziert. In dafür extra ausgehobenen Schützengräben, auf nachgebauten Schlachtfeldern mit Statist:innen, Stacheldraht, Matsch und Dreck. Oder in Studios in Babelsberg oder Hollywood. Jede Archivaufnahme, die angreifende Truppen von vorne zeigt, ist nachgestellt.³⁸ Ian Peter formulierte es so: Wir verwenden

»zeitgenössisches Material, das zum größten Teil aber inszeniert ist, weil es aus Spielfilmen stammt oder von Propagandafilmtams gedreht wurde. Das heißt also, selbst das Dokumentarfilm-Material zeigt die besonderen Praktiken, den Krieg im Film überhaupt darstellen zu können. Das fiktionale Material kommt in diesem Sinne der Wahrheit tatsächlich näher, weil es auf echten Tagebüchern beruht, selbst wenn die längst verstorbenen Verfasser:innen dieser Tagebücher von heutigen Schauspieler:innen verkörpert werden. Keines der einzelnen Elemente kann für sich beanspruchen, die ›Wahrheit‹ zu sagen. Aber das Hybride, das aus der Zusammenfügung verschiedener Formen entsteht, kann etwas Neues, ›Wahres‹ hervorbringen.«³⁹

37 Im Gespräch: Jan Peter mit Gorch Pieken, in: 14 – Menschen – Krieg, Essays zur Ausstellung, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden 2014, S. 277.

38 Vgl. ergänzend Klaus Kreimeier, Als das Morden im Kino begann, Fiktionale und nicht-fiktionale Kriegsfilm in den Jahren 1913 und 1914, in: 14 – Menschen – Krieg, Katalog zur Ausstellung zum Ersten Weltkrieg, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden 2014, S. 198–207.

39 Ebd., S. 277f.

Jan Peter hat die Serie *14* als »dokumentarische Drama- oder Spielfilmserie«⁴⁰ bezeichnet. Jede der acht Episoden von *14* beginnt mit einem sogenannten Wir-Trailer: »Wir waren freier als unsere Eltern, wir piffen auf Konventionen und heirateten aus Liebe und glaubten an den Fortschritt.« So entsteht der Eindruck, die damals lebenden Menschen in allen kriegsbeteiligten Staaten hätte mehr miteinander verbunden als getrennt. In Großbritannien und Frankreich einerseits und in Deutschland, Russland und Österreich andererseits gibt es ganz verschiedene nationale Gedenkkulturen. *14* überwindet diese nationalen Traditionen der Erinnerung und des Umgangs mit dem Ersten Weltkrieg. Die Serie schafft eine europäische Erinnerung und erzählt nicht mehr nur national, sondern transnational. Dies ist – zusammen mit dem »wahren« Fiktionalen und dem eher »unwahren« Nonfiktionalen – das Neue, das neue Format.

Das bekannte Diktum des ukrainischen Rabbi Israel Ben Eliser, genannt Baal Scham Tov (1698–1760), »das Vergessen-wollen verlängere das Exil, und das Geheimnis der Erlösung heiße Erinnerung«, könnte der Leitsatz der ARTE-Geschichtsproduktion der letzten 30 Jahre sein. ARTE ließ das Vergessen nicht zu, erinnerte kontinuierlich, transnational. Wenn Menschen gute Geschichten erzählt werden, können sie vielleicht doch aus der Geschichte etwas für sich mitnehmen. Das muss nicht, wie Cicero meinte, die große Lehre aus der Geschichte sein. *Historia magistra vitae*. Manchmal kann es ein Stück Versöhnung sein. Sich versöhnen: mit sich selbst und mit anderen.

ARTE versteht sich traditionell als Dokumentarfilm-Kanal und hat Mitte Januar 2023 gemeinsam mit seinen europäischen Partnern zwischen Helsinki und Prag die Dokumentarfilm-Kollektion »Generation Ukraine« ins Leben gerufen. Etwa 30 Dossiers wurden von jungen ukrainischen Regisseur:innen und Produzent:innen der post-sowjetischen Generation recherchiert, geschrieben und vorgestellt. Etwa ein Dutzend Filme, vor allem Langzeitbeobachtungen, sollen über den Konflikt, über den Krieg und die Zeit danach erzählen. Es werden hauptsächlich Geschichten aus der Ukraine sein, aber auch – solange es geht – aus Russland. Im Herbst 2023 sollen die ersten Filme im Fernsehen und in der Mediathek gezeigt werden.⁴¹

40 Ebd., S. 277.

41 arte MAGAZINE, Février 2023, »L’empreinte de la guerre«, S. 8.

Ausblick: Die Zukunft der Geschichte in Fernsehen und Film

Aktuelle Themen der Zeitgeschichte werden im filmischen Schaffen aufgegriffen, so auch der Krieg in der Ukraine – fiktional und nonfiktional. Aufgegriffen mit den Irrtümern, mit den Good Guys und den Bad Guys in Moskau, Kiew, Mariupol und Butscha, mit dem Protagonisten Wolodymyr Selenskyj, der bereits jetzt der Star großer nonfiktionaler Produktionen ist.

Scott Pelley, CBS-Anchor, interviewte Präsident Selenskyj kurz nach dem Massaker von Butscha in den Kellerräumen des Präsidialamtes. Im Prolog seiner *60 Minutes* sagte Pelley: »We met the man who stands between the Russian army and the free world.« Und weiter: »The full story of how the outmanned Ukrainian army stopped the invasion of Kiev will fill history books.«

Die täglichen Reden und Ansprachen Wolodymyr Selenskijs – ausnahmslos sehr professionell produziert – finden sich auf der Website des Präsidialamtes.⁴² Jeden Tag werden von den leidgeprüften Ukrainer:innen unzählige Filme mit dem iPhone produziert – in Situationen, in die kaum ein professionelles Kamerateam gelangen könnte. Anders stellt es sich auf der russischen Seite dar: Dort wird präzises und professionelles journalistisches Arbeiten zunehmend unmöglich und dort wird – zum späteren Abklammern – fast ausschließlich Propagandamaterial im Fernsehen und in den Social Media produziert.

1989 erschien »Kino und Krieg: Von der Faszination eines tödlichen Genres«.⁴³ In dem Kapitel »Allmachtsfantasien. Zur Vergöttlichung der Macht in Kriegsfilmern« kritisiert der Theologe Werner Schneider »die Obszönität des militärischen Blicks« und die schamlosen Bilder, wo »die Leinwand (...) im Kriegsfilm zum militärischen Planquadrat« wird,

»in welchem der Mensch zum bloßen Material und zur reinen Funktion einer Tötungsmaschinerie herabsinkt. Indem der Mensch nicht mehr gesehen, sondern beiseitegeschoben, gequält, sadistisch gefoltert und vernichtet wird und wo die Kamera durch aufdringliche Nähe diesen Exhibitionis-

42 Online unter: <https://www.president.gov.ua/en/videos/videos-archive> (zuletzt aufgerufen am 22.04.2023).

43 Kino und Krieg: Von der Faszination eines tödlichen Genres, hg. von der Evang. Akademie Arnoldshain, Doron Kiesel, und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., redaktionelle Bearbeitung von Ernst Karpf, Arnoldshainer Filmgespräche Band 6, Frankfurt a.M. 1989.

mus des geschundenen Menschen ins Gigantische vergrößert, da entstehen die unbarmherzigen und schamlosen Bilder, die das Elend des Krieges zur Schau stellen. Leiden wird sichtbar, indem das grauenhaft Unvorstellbare vorstellbar wird. Damit verbunden ist eine Konkretheit der Anschauung, welche die Opfer abstrakt, als bloße Chiffre erscheinen lässt.«⁴⁴

Gegen Ende seines Kapitels konstatiert Werner Schneider:

»Die Kriegsfilm mit ihrer Vergöttlichung von Macht und Stärke und ihrer Ästhetisierung von Destruktionsphantasien, mit ihrer Lust am Untergang und an der Apokalypse, üben den Zuschauer nicht in ein neues Sehen des Feindes ein, sondern setzen nur die alten Feindbilder fort.«⁴⁵

Ich hoffe, dass die Macher:innen der zukünftigen Filme über den Krieg in der Ukraine von den Macher:innen der Filme über den Vietnamkrieg lernen werden. Dass sie sich nicht verkaufen – auch nicht als Embedded Journalists. Dass sie ihren Stoff sauber, faktengetreu und gewissenhaft recherchieren, vielleicht in absehbarer Zukunft auch wieder in frei zugänglichen Archiven in Russland und unterstützt durch NGOs wie Mémorial, die ebenfalls zwischen Sankt Petersburg und Wladiwostok frei arbeiten können. Dass Filmemacher:innen ihre Filme mit Haltung produzieren. Dass auch in Russland die Vergöttlichung von Macht, Stärke und Brutalität zu ihrem Ende kommt. Dass überall, in Hollywood, Europa, der Ukraine und in Russland, Filme produziert werden, die das einzelne Opfer und den Feind als Menschen sehen und jegliche Ästhetisierung von Panzern und Waffen vermeiden. Filme, die in absehbarer Zeit auch die friedliche Welt von Butscha, Luhansk und Charkiw, die Strände der Krim, das wiederaufgebaute Mariupol und fröhliche, bunte Demonstrationen queerer Menschen in Moskau und Sankt Petersburg zeigen. Am besten gedreht mit Drohnen made in Iran, die mit moderner Kameratechnik schöne bunte Bilder von oben produzieren, von Obstgärten in goldenem Licht, von klaren Bächen und Flüssen und auch von in der Sonne blitzenden AKW.

*Historia vero, testis temporum. Die Geschichte ist die Zeugin der Zeiten.
Cicero*

44 Ebd., S. 62.

45 Ebd., S. 66f.

Autor:innen

Julia Becker (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Digital History an der Universität Bielefeld. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Game Studies sowie virtuelle Realitäten und Playful Research im Rahmen des BMBF-Projekts eTaRDiS.

Nicholas Beckmann (Dr.) ist Historiker und Literaturwissenschaftler. Er arbeitet vorwiegend erzähltheoretisch und interessiert sich für interdisziplinäre und kulturwissenschaftliche Fragestellungen. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität in Erzähltexten und Geschichtserzählungen, Immersion und transmediale Erzählformen.

Mia Berg (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »SocialMedia-History – Geschichte auf Instagram und TikTok« an der Ruhr-Universität Bochum. Zu ihren Forschungsinteressen zählen Geschichtsdarstellungen in sozialen Medien und die Frage, wie Geschichte als (Big) Data technisch, rechtlich und ethisch ausgewertet werden kann.

Marina Böddeker (Dr.) ist Referentin für Wissenschaftskommunikation im Sonderforschungsbereich (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens« an der Universität Bielefeld sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Gesundheitswissenschaftender Universität Bielefeld mit Schwerpunkten in und Lehrveranstaltungen zu Kommunikation, Medien, Berufspraxis und Journalismus. Sie ist auch als freie Journalistin (Print, Hörfunk, TV, Social Media), Moderatorin, Sprecherin (Vertonungen) und Trainerin tätig.

Jürgen Büschenfeld (Dr.) leitete bis zum Frühjahr 2021 den Arbeitsbereich »Geschichte als Beruf« an der Universität Bielefeld und von 2017–2020

gemeinsam mit Johannes Grave das Teilprojekt »Making of: Humanities« des SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Er hat zahlreiche Bücher und Aufsätze zur Umwelt-, Lokal- und Regionalgeschichte verfasst.

Peter Gottschalk (Prof.) ist Professor für Film und Fernsehen an der Medienfakultät der Hochschule Mittweida, Pfarrer der Evang.-Luth. Kirche in Bayern und war leitender Redakteur bei den Fernsehsendern ORB, BR und ARTE GEIE. Er ist Autor und Filmemacher.

Charlotte A. Lerg (PD Dr.) ist Historikerin am Amerika-Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie lehrt und forscht zu transatlantischen Beziehungen und der nordamerikanischen Geschichte (USA und Kanada). 2016 war sie Fellow am Kluge Center der Library of Congress in Washington DC. Lerg ist Mitherausgeberin von HIC. Yearbook of Knowledge and Society und Vorstandsmitglied der Bayerischen Amerika Akademie.

Olaf Löschke (M.A.) ist Gründungsmitglied und Vorsitzender des Vereins Historikerlabor e.V. Berlin. Der Kommunikationswissenschaftler und Historiker war für verschiedene Film- und Fernsehproduktionen als historischer Berater tätig, etwa für die ZDF-Produktion »Die Wannsee-Konferenz« (2022). Seine Forschungsschwerpunkte liegen im »Zeitalter der Weltkriege«, der Zeit des Kolonialismus sowie in der Holocaust-Forschung.

Andrea Lorenz (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Arbeitsbereich Public History der Universität Hamburg. Im Rahmen des Verbundprojekts »SocialMediaHistory – Geschichte auf Instagram und TikTok« promovierte Lorenz zu vergangenheitsbezogener Hate Speech. Zuvor hat sie als Redakteurin und Produzerin den YouTube-Kanal »MrWissen2GoGeschichte« federführend betreut.

Sonja Kinzler (Dr.) leitet das Kieler Stadt- und Schifffahrtsmuseum. Die Historikerin aus München promovierte bei Johannes Paulmann über die Geschichte des Schlafs und gründete 2009 in Bremen RETROKONZEPTE, eine Ausstellungsagentur mit Spezialisierung auf Erforschung und Vermittlung von Geschichte.

Philipp Koch (M.A.) ist Leiter des Mindener Museum. Der Historiker und Wirtschaftswissenschaftler ist seit 2015 Lehrbeauftragter an der Universität

Bielefeld. Seine Forschungsschwerpunkte sind Museologie, die Wirtschafts- und Sportgeschichte Westfalens sowie die Geschichte von Stadt und Fürstentum Minden.

Marius Maile ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Digital History der Universität Bielefeld. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die geschichtswissenschaftliche Nutzung der Virtual Reality sowie die 3D-Modellierung technikhistorischer Artefakte.

Rebecca Moltmann (M.A.) ist seit 2021 Referentin für Wissenschaftskommunikation am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) der Universität Bielefeld. Zuvor war sie Referentin für Wissenschaftskommunikation im Teilprojekt »Making of Humanities« des SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Sie forscht zu Wissenschaftskommunikation, mit einem Fokus auf Geisteswissenschaften und Podcasts. Als Co-Moderatorin produziert sie außerdem die Wissenschaftspodcasts »Praktisch Theoretisch« und »Science S*heroes«.

Daniel Münch (Dr.) erforscht und lehrt Geschichtsdidaktik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Dort promovierte er zu Geschichtskultur als Unterrichtsgegenstand und arbeitet zu Kommunikation und Kooperation im Geschichtsunterricht.

Silke Schwandt (Prof. Dr.) ist Professorin für Digital History an der Universität Bielefeld. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört die Analyse der digitalen Bedingungen von Wissenschaft und Gesellschaft.

Jutta Schumann (Dr.) promovierte im Jahr 2000 im Fach Geschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Augsburg. Danach war sie mehrere Jahre am Haus der Bayerischen Geschichte als Kuratorin für historische Ausstellungen tätig und ist seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Didaktik der Geschichte in Augsburg.