

Barbara Korte, Sylvia Paetschek (Hg.)
History Goes Pop

Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen
History in Popular Cultures | Band 1

Editorial

In der Reihe **Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen | History in Popular Cultures** erscheinen Studien, die populäre Geschichtsdarstellungen interdisziplinär oder aus der Perspektive einzelner Fachrichtungen (insbesondere der Geschichts-, Literatur- und Medienwissenschaft sowie der Ethnologie und Soziologie) untersuchen. Im Blickpunkt stehen Inhalte, Medien, Genres und Funktionen heutiger ebenso wie vergangener Geschichtskulturen.

Die Reihe wird herausgegeben von Barbara Korte und Sylvia Paletschek (geschäftsführend) sowie Hans-Joachim Gehrke, Wolfgang Hochbruck, Sven Kommer und Judith Schlehe.

BARBARA KORTE, SYLVIA PALETSCHEK (HG.)

History Goes Pop.

**Zur Repräsentation von Geschichte
in populären Medien und Genres**

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

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.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Kunghang, © Photocase

Lektorat: Barbara Korte, Sylvia Paletschek

Satz: Thorsten Leierendecker

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1107-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

GESCHICHTE IN POPULÄREN MEDIEN UND GENRES: VOM HISTORISCHEN ROMAN ZUM COMPUTERSPIEL

BARBARA KORTE UND SYLVIA PALETSCHEK

Geschichte als populäres Phänomen

*History goes pop.*¹ In vielen westlichen bzw. westlich orientierten, europäischen wie außereuropäischen Kulturen ist Geschichte ein Gegenstand populärkultureller Repräsentation, Produktion und Konsumtion. Seit den 1980er Jahren ist ein steigendes öffentliches Interesse an Geschichte zu verzeichnen, das seit der zweiten Hälfte der 1990er und insbesondere in den letzten Jahren einen bisher ungekannten Höhepunkt erreicht hat (vgl. Winter 2001 und 2006: 19-39). Auch in Deutschland ist Geschichte heute omnipräsent. Sie begegnet uns in populärwissenschaftlichen Zeitschriften, in der Unterhaltungsliteratur, in Museen und Ausstellungen, in (historischen) Themenparks, auf Mittelaltermärkten, im Kino und im TV, in Computerspielen und im Internet. Um nur ein Beispiel aus der Vielzahl populärer Geschichtsdarbietungen herauszugreifen: Ende 2008 war *Die Deutschen*, eine zehnteilige Doku-Serie zur besten Sendezeit, dem Zweiten Deutschen Fernsehen eine Investition von fünf Millionen Euro wert; im Durchschnitt rund fünf Millionen Zuschauer und Zuschauerinnen wurden mit der Sendung erreicht.² Wie nie zuvor ist Geschichte in den Alltag eingedrungen und scheint dabei verschiedenste Bedürfnisse zu befriedigen: nach historischer Bildung und Unterhaltung, nach Entspannung und Zerstreuung, nach Identität und Orientierung, nach Abenteuer und Exotismus, nach neuen Erfahrungen und Erlebniswelten oder auch nach einer Flucht aus dem Alltag in eine Vergangenheit, die überschaubarer und weniger komplex erscheint als die Gegenwart.

1 Für die redaktionelle Unterstützung bei der Fertigstellung dieses Bandes danken wir Thorsten Leiendecker sowie Doris Lechner, Christa Klein, Kathrin Göb und Katja Bay.

2 <http://diedeutschen.zdf.de/ZDFde/inhalt/10/0,1872,7413290,00.html> (Zugriff am 28 März 2009).

Dieser Geschichtsboom kann als integraler Bestandteil und als Antwort auf den beschleunigten Gesellschaftswandel in der sogenannten ›Zweiten Moderne‹ verstanden werden.³ Traditionelle Wertmuster, Lebensstile und Arbeitsweisen waren seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts radikalen Veränderungen unterworfen; dies gilt auch für staatliche Grenzen und Konstruktionen von Nationen und Ethnien. Kategorien sozialer Ungleichheit wie Geschlecht, Klasse, Rasse oder Alter erfuhren einen teilweise rapiden Wandel ihrer Bedeutung für die gesellschaftliche Platzierung und Identität des Individuums. Die Hinwendung zur Geschichte kann in dieser Situation Kontinuität, Identität und Orientierung stiften. Ein gestiegenes Bildungsniveau, vor allem aber mehr Freizeit und ein wachsendes Budget für den Kulturkonsum beförderten ebenfalls das neue Interesse an Geschichte, das auch als Ausfluss der sich seit Ende des 19. Jahrhunderts entwickelnden modernen Wissensgesellschaft begriffen werden kann. Gerade die Beschäftigung mit Geschichte in populären Vermittlungsformen befriedigt das Bedürfnis nach Unterhaltung und neuem Wissen, nach ästhetischen wie emotionalen Erfahrungen und einer risikofreien Begegnung mit fremden Lebenswelten. Jenseits dieser individuellen Aneignungsformen wird Geschichte, gerade auch in populären Präsentationsformen, von Staaten, gesellschaftlichen Eliten und verschiedensten Gruppen dazu genutzt, politische Forderungen zu legitimieren – ob zur Erhaltung des Status quo oder zur Propagierung von Veränderungen.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser populären Geschichtskultur, ihren Erscheinungsformen, ihrer Aneignung und ihrer gesellschaftlichen Funktion steckt noch in den Anfängen. Im deutschen Forschungskontext gingen hierzu wichtige Impulse von der in den letzten beiden Jahrzehnten virulenten interdisziplinären Forschung zur Erinnerungskultur aus. Sie ging insbesondere den Fragen nach, wie (historische) Erinnerung konstruiert wird, wie sie die Identität(en) von Nationen, Gruppen und Individuen prägt und wie die Vergangenheit mit der Gegenwart interagiert.⁴ Etwa gleichzeitig entwickelten Historiker und Didaktiker der Geschichte (wie Jörn Rüsen und Bernd Schönemann) das Konzept der Geschichtskultur. Unter Geschichtskultur versteht man die

3 Vgl. hierzu u.a. Beck/Giddens/Lash (1996), Beck/Lau (2004); als Überblick zu Potential und Grenzen der verschiedenen Modernisierungstheorien bzw. Konzepten von Moderne vgl. Degele/Dries (2005).

4 Zu nennen sind hier die von der neueren Erinnerungskulturforschung quasi ›wiederentdeckten‹ Arbeiten von Maurice Halbwachs aus den 1920er Jahren, ferner die Arbeiten Pierre Noras und vor allem die Synthetisierung und Weiterentwicklung dieser Ansätze durch Jan und Aleida Assmann. Vgl. den Überblick bei Erll (2005).

Erforschung des Geschichtsbewusstseins in einer Gesellschaft (Schönmann 2003: 17) sowie die Untersuchung der Geschichtsinterpretationen unterschiedlicher kultureller, kommerzieller wie staatlicher und gesellschaftlicher Einrichtungen (z.B. Universität, Schule, Museum, Verwaltung, Geschichtsvereine) und Medien, die »die Funktion der Belehrung, der Unterhaltung, der Legitimation, der Kritik, der Ablenkung, der Aufklärung und anderer Erinnerungsmodi in die übergreifende Einheit der historischen Erinnerung« integrieren (Rüsen 1994: 4).⁵

Für die bisherigen Forschungen zu beiden Konzepten bzw. Themenfeldern gilt,⁶ dass bislang vornehmlich die Geschichtspolitik von Staaten, Eliten und Bildungsinstitutionen sowie »hochkulturelle« Geschichtsrepräsentationen (z.B. historische Romane kanonisierter Autoren, akademische Geschichtsschreibung, »anspruchsvolle« Filme, nationale Monumente etc.) untersucht wurden. Eine Analyse populärer und massenmedialer Geschichtsprодукte setzte erst vor relativ kurzer Zeit ein,⁷ wobei die Forschungen vor allem zu den USA und teilweise auch zu Australien und Großbritannien weiter fortgeschritten sind.⁸

Dies hat mehrere Gründe. Generell haben die USA und Großbritannien in vielen Aspekten eine Vorreiterrolle in der Verbreitung der Popu-

-
- 5 Mit Maria Grever (2008: 10f.) kann Geschichtskultur verstanden werden als »umbrella concept, including: Narratives (internal side) meaning the circulation of specific contents of historical knowledge, interests and the development of personal historical consciousness; infrastructures (external side) which facilitate and structure the production, consumption, appropriation and transmission of specific historical contents«.
 - 6 Beide Konzepte können unseres Erachtens ergänzend verwendet werden. Vgl. zur Diskussion der Vor- bzw. Nachteile der Konzepte auch Cornelißen (2003) und Demantowsky (2005).
 - 7 Zum deutschen Forschungskontext vgl. u.a. Hardtwig /Schütz (2005), Korte/Paetschek/Hochbruck (2008), Langewiesche (2008a), Groebner (2008), Nissen (2009), Paetschek (2009b) sowie die unten angeführten Arbeiten zu Geschichte im Fernsehen. In jüngster Zeit öffnet sich die Geschichtsdidaktik verstärkt der populären Geschichtskultur; vgl. die Sammelbände von Horn/Sauer (2009) und Oswalt/Pandel (2009), die für diese Publikation aufgrund ihres Erscheinungstermins jedoch nicht mehr eingesehen werden konnten.
 - 8 Während die theoretische Beschäftigung mit den Ansätzen Erinnerungskultur und Geschichtskultur im deutschen Forschungskontext weiter gediehen zu sein scheint, hat die »empirische« Erforschung der populären Geschichtskultur im angloamerikanischen Kontext größere Fortschritte gemacht. Um den derzeitigen Forschungsstand zum Themenfeld populärer Geschichtskultur adäquat abbilden zu können, ist eine internationale Perspektive ein dringendes Desiderat.

lärkultur eingenommen; in den USA hat vor allem die frühe Institutionalisierung von Public History an den Universitäten seit den späten 1970er Jahren den Forschungen zur populären Geschichtskultur Auftrieb gegeben.⁹ In Großbritannien etablierten sich diese Studiengänge erst jüngst; allerdings scheint es hier – vermittelt über die Tradition der *history workshops* und die britische Sozial- und Kulturgeschichte, vielleicht auch beeinflusst durch einen massiven *heritage*-Boom Ende des 20. Jahrhunderts – eine frühere Öffnung für populäre Formen der Geschichtsdarbietung gegeben zu haben. So forderte bereits 1994 Raphael Samuel nachdrücklich eine Beschäftigung mit populären historischen Narrativen:

»In any archaeology of the unofficial sources of historical knowledge, the animators of the Flintstones [...] surely deserve, at the least, a *proxime accessit*. Stand-up comics, such as Rowan Atkinson, whose *Blackadder* series re-animated the legendary moments of British history for a generation of television addicts, might get as much attention as the holder of a Regius chair. The impresarios of the open-air museums, and their ever-increasing staff, would be seen to have made a far more substantial contribution to popular appetite for an engagement with the past than the most ambitious head of a department« (Samuel 1994: 17).

Mittlerweile liegen mehrere substantielle Arbeiten zu Aspekten der populären britischen Geschichtskultur im 19. und 20. Jahrhundert vor.¹⁰

Neuerdings öffnet sich auch die Historiographiegeschichte für das Thema. Zwar mahnte Rudolf Vierhaus bereits 1977 an, dass die Erforschung der Geschichte der Geschichtsschreibung, »mehr als es bisher üblich ist«, auch den Geschichtsunterricht an Schulen, die Repräsentation in Museen, in der populären historischen Literatur oder durch Denkmäler berücksichtigen und »das Geschichtsbewußtsein, seine soziale und politische Funktion« untersuchen sollte (Vierhaus 1977: 111). Doch erst unter dem Einfluss des *cultural turn*, der Geschlechtergeschichte und der *New Intellectual History* bzw. der neueren Wissenschaftsgeschichte entstanden in jüngster Zeit Arbeiten, die dezidiert nach populären Formen der Geschichtsschreibung und der Interaktion von akademischer und außerakademischer Geschichtsproduktion fragten.¹¹ Dabei wird zunehmend

9 Vgl. u.a. Kelley (1978), Rosenzweig/Thelen (1998), Crane (2000) und Glassberg (2001).

10 Vgl. u.a. Bann (1986) und (1990), Mandler (1997), Mitchell (2000), Rigney (2001) und Melman (2006), die auch einen knappen Überblick über die Literatur bietet (5-10).

11 Vgl. hier die innovative Arbeit von Smith (1998), ferner auch Levine (1986), Epple (2003), Bergenthum (2004), Hardtwig (2005), Paletschek

deutlich, dass – anders als häufig unhinterfragt angenommen – die im 19. Jahrhundert entstehende moderne akademische Geschichtswissenschaft nie ein Monopol in der Geschichtsvermittlung hatte: Geschichte war im 19. wie 20. Jahrhundert, so Dieter Langewiesche (2008c: 9), zu wichtig, um sie allein den Universitätshistorikern zu überlassen. Aleida Assmanns Diagnose der gegenwärtigen deutschen Geschichtskultur kann also mit dieser Einschränkung zugestimmt werden:

»Nach dem Ende des Monopols der professionellen Geschichtswissenschaft gehört Geschichte heute einer ständig wachsenden Gruppe von Sachwaltern: neben den Professoren auch den Politikern, den Ausstellungsmachern, den Geschichtswerkstätten, den Bürgerbewegungen, den Filmregisseuren, den Künstlern, den Infotainern und den Eventregisseuren. [...] Die Geschichte verlagert dabei ihren Schwerpunkt von der Universität zum Kulturbetrieb des Marktes« (Assmann 2007: 178).

Was Assmann hier treffend zum Ausdruck bringt, ist die Bedeutung, die die Medialisierung für die Präsenz des Historischen spielt: Geschichte ist allgegenwärtig, weil die Mediensysteme vielfältige Verbreitungs-, Konservierungs- und Aneignungsmöglichkeiten bereithalten. An diesem Punkt setzt der vorliegende Sammelband an, der eine Schneise in das Untersuchungsfeld der populären Geschichtskultur schlägt, indem verschiedene Präsentationsformen, Medien und Genres, die einer *populären* Verbreitung von Geschichte in besonderer Weise entgegenkommen, analysiert werden.

Als »populäre Geschichtsrepräsentationen« werden Darstellungen in textueller, visueller, audiovisueller sowie performativer Form verstanden, die Wissen über die historische Vergangenheit in einer verständlichen, attraktiven Weise präsentieren und ein breites Publikum erreichen, das aber nicht unbedingt ein Massenpublikum sein muss. Ziel der dem Band zugrunde liegenden Tagung war es, nicht nur unterschiedliche Disziplinen, sondern auch »Theoretiker« und »Praktiker« der Geschichtskultur in einen Austausch zu bringen.¹² Dabei konnten nicht alle Genres und Me-

(2007), Langewiesche (2008a), jetzt vor allem auch Berger/Eriksonas/Mycocock (2008) sowie Nissen (2009).

12 Die auf der Tagung *Geschichte in populären Medien und Genres* (16.-18. April 2008) an der Universität Freiburg gehaltenen Vorträge wurden für diesen Band überarbeitet und durch weitere Aufsätze ergänzt. Die Tagung wurde veranstaltet von der Freiburger DFG-Forschergruppe *Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen der Gegenwart* (<http://portal.uni-freiburg.de/historische-lebenswelten>). Die Forschergruppe untersucht anhand von Fallstudien den gegenwärtigen Schub der Popularisierung his-

dien abgedeckt werden; auch konzentrieren sich die vorliegenden Beiträge auf Beispiele aus dem deutschen, angloamerikanischen und europäischen Raum sowie auf populäre Geschichtsdarstellungen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Nach einer weiteren Klärung von Begrifflichkeiten sowie einem knappen Rückblick auf die Anfänge der populären Geschichtskultur im 19. Jahrhundert stellt dieser einleitende Aufsatz Genres und Medien der populären Geschichtsrepräsentation vor und kontextualisiert dabei die späteren Einzelbeiträge. Diese sind nach ihrer Zuordnung zu unterschiedlichen Medien geordnet, obwohl angesichts der in vielen Beiträgen konstatierten Intermedialität auch andere Ordnungsmuster denkbar wären.

Populärkultur und populäre (Medien-)Genres

Trotz einer intensivierten Forschung bleibt der Begriff der ›Populärkultur‹ (*popular culture*) weiterhin unscharf. Grenzziehungen zwischen Populär- und Hochkultur erweisen sich zunehmend als durchlässig und überlappend; das Feld des Populärkulturellen ist in sich hoch differenziert. Populäre Kultur ist nicht einfach mit Massenkultur gleichzusetzen: Auch wenn sie oft marktorientiert ist, wird sie nicht ausschließlich kommerziell produziert; auch wenn Massenmedien für die gesellschaftliche Wahrnehmung und Wirkung von Repräsentationen von besonderer Bedeutung sind, wird populäre Kultur nicht nur über diese Medien verbreitet.¹³ Trotzdem macht es Sinn, ein Feld populärer Kultur anzunehmen, das sich durch das Handeln seiner Akteure, durch mediale und ästhetische Eigenschaften der in ihm erzeugten Produkte sowie durch bestimmte Formen der gesellschaftlichen Funktionalisierung bestimmen lässt.

Populäre Kulturproduktion artikuliert und befriedigt zeitgenössische Bedürfnisse – auch im Bereich der Geschichtskultur, wozu Rezeptionsstudien allerdings bislang rar sind.¹⁴ In ihrer ästhetischen Gestaltung

torischer und prähistorischer Vergangenheiten und will aus den Einzelbefunden einen interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Ansatz zur Erfassung und Beschreibung des Phänomens entwickeln. Sie fragt nach den soziokulturellen Funktionen des hier vermittelten Wissens, nach dessen inhaltlicher Beschaffenheit und medialen Vermittlungsformen.

13 Hier ist nicht der Ort, die Diskussion über populäre Kultur nachzuzeichnen. Vgl. aber Hügel (2003), Storey (2003), Fiske (1989a und 1989b) und Hecken (2007), der Positionen zur Populärkultur seit Schiller nachzeichnet.

14 Meyen/Pfaff (2006) konnten am Beispiel von Geschichtssendungen im Fernsehen zeigen, dass diese den Bedürfnissen der befragten Zuschauer nach Identitätsstiftung und Orientierung in der Gegenwart entgegenkamen.

streben populäre Geschichtsdarstellungen eine hohe Allgemeinverständlichkeit und Zugänglichkeit an. Sie bieten ihren Rezipienten und Nutzern neben Information auch Unterhaltung (›Infotainment‹, ›Histotainment‹), d.h. sinnliches Vergnügen, Entspannung und Spiel. Sie zeichnen sich durch sinnfällige, kohärente Narrative, durch Bebilderung und Formen der ›Belebung‹ aus – von der theatralischen Darstellung bis zur Möglichkeit der aktiven Partizipation. Geschichte soll mit möglichst allen Sinnen erlebbar gemacht werden. Fakten und Imaginäres gehen Synthesen ein, die dazu beitragen, Geschichte spannend und für die Lebenswelt der Rezipienten anschlussfähig zu machen. Oft werden explizit ›Brücken‹ zwischen Gegenwart und Vergangenheit gebaut.¹⁵ Identifikationsangebote werden durch personalisierte und affektive Elemente unterstrichen.¹⁶ Die genannten Elemente finden sich in unterschiedlicher Ausprägung und Kombination in allen Genres der populären Geschichtsvermittlung.

In den jeweiligen Formaten, die die Medien bereitstellen, wird Wissen nicht nur vermittelt und zirkuliert, sondern immer auch in einer bestimmten Weise figuriert. Sie sind also nicht nur Mittel der Darstellung, sondern auch der Wissensproduktion. Die Frage nach den Darstellungsmitteln und -möglichkeiten der verschiedenen Medien und Genres erweist sich somit als grundlegend für die Untersuchungen von Geschichtskultur(en). Im Folgenden wird von einem weiten Verständnis von Medien ausgegangen:

»Der historisch erweiterte Begriff des ›Mediums als Kommunikationsmittel‹ und als ›Kommunikationsorganisation‹ (nicht-technische und technische Speicher- und Verbreitungsmittel und soziale Organisationen, die ›mit einer Stimme sprechen‹) integriert die Gesamtentwicklung der Kommunikationstechniken von den oralen über die skripturalen Kulturen bis zu den modernen technischen Massen- und Individualm[edien]« (Schanze 2002: 200).

15 Die Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zeigt sich häufig bereits in der Fragestellung oder in Titel bzw. Untertitel. So lief in der ARD 2006 eine sechsteilige historische Dokumentation unter dem Titel *Unsere 50er Jahre: Wie wir wurden, was wir sind*; auch die Fernsehserie *Die Deutschen* (ZDF 2008) stand unter dem Motto »Was ist Deutschland?«, »Wer sind die Deutschen?«, »Wohin führt ihr Weg?« (<http://diedeutschen.zdf.de/ZDFde/inhalt/26/0,1872,7379194,00.html>. Zugriff am 24. März 2009). Die Fragen »Wer sind wir? Woher kommen wir?« tauchen im Trailer immer wieder auf.

16 So heißt es etwa im Klappentext zur DVD *Unsere 50er Jahre*: »Und mitten in dieser Zeit des Aufbruchs haben sich dramatische und anrührende Schicksale abgespielt. Diese sehr persönlichen Biographien stehen im Mittelpunkt.«

Die Medienwissenschaft untersucht Medien und einzelne Medienangebote aus verschiedenen, miteinander verwobenen Perspektiven: als Zeichensysteme, in ihren technischen Dispositiven und in den gesellschaftlichen und ökonomischen Voraussetzungen, innerhalb derer Produzenten und Konsumenten (inter-)agieren. Geschichtswissen ist historisch in vielen Medien formiert worden: in Liedern und Bildern ebenso wie in Theaterstücken. Die *history plays* William Shakespeares etwa waren im elisabethanischen England eine ebenso beliebte Form der Unterhaltung wie Komödien; die Geschichtsdramen Friedrich Schillers erregten auf den deutschen Bühnen Aufsehen. Die Entwicklung der gesellschaftlichen Mediensysteme erweiterte das Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten kontinuierlich, konnte aber auch dazu führen, dass bestimmte Darstellungsformen (z.B. Dioramen und Panoramen mit dem Aufkommen des Films) zurücktraten. Die Angebote der Massenmedien haben das – nicht immer realisierte – Potential, große Publika anzusprechen. Populäres Geschichtswissen wird aber auch in Formen generiert, die zumindest ihren Ursprung in der Kommunikation kleinerer Gruppen haben (wie z.B. bei Reenactments oder Mittelaltermärkten).

Neben dem Begriff Medium fokussiert dieser Band den Begriff des Genres. Die literatur- und medienwissenschaftliche Forschung versteht unter Gattungen offene Systeme mit flexiblen und wandelbaren Texttypen, die einen Kern von Eigenschaften und ›Spielregeln‹ gemeinsam haben (vgl. Wenzel 2008: 230). Pragmatische Gattungsbegriffe betonen die Funktion, die Genres bei der Produktion und Rezeption von Texten einnehmen.¹⁷ Da in der Populärkultur Produktion und Konsumtion eng aufeinander bezogen sind, kommt Genres als Spielregeln in der Interaktion zwischen Produzenten, Produkten und Konsumenten eine zentrale Rolle zu. Ken Gelders Ausführungen zu populärer Literatur lassen sich auch auf andere Bereiche der populären Kulturproduktion übertragen:

»The entire field of popular fiction is written for, marketed and consumed generically: it provides the primary logic for popular fiction's means of production, formal and industrial identification and critical evaluation. Individual writers can obviously stand out in the field but they do so always in relation to the genre they write in, so that it is impossible to disentangle the two. [...] With popular fiction, generic identities are *always* visible. [...] Popular fiction announces those identities loudly and unambiguously: you know and need to know immediately that this is romance, or a work of crime fiction [...], or sci-

17 Der Literaturwissenschaftler Alastair Fowler (1982: 256) bestimmt Gattungen als Kommunikationssysteme »for the use of writers in writing, and readers and critics in reading and interpreting«.

ence fiction, or fantasy, or horror, or a western, or an historical popular novel or an adventure novel« (Gelder 2004: 40-42).

Genres machen keine starren Handlungsvorgaben, sondern geben einen Rahmen vor, in dem kreativ agiert werden kann. Dies impliziert auch der auf S.J. Schmidt zurückgehende Begriff der ›Mediengattung‹, der Teil einer handlungs- und systemtheoretischen Konzeptualisierung von Medienhandeln ist:

»Da in Medienhandlungssystemen Wirklichkeit hergestellt wird, indem Akteure auf Ähnlichkeit angelegte vernetzte und invariante Schematisierungen bilden, die sowohl im kommunikativen wie im kognitiven Bereich gelten, können Mediengattungen als *strukturelle Kopplung* von gesellschaftlichem und subjektivem Medienwissen, Medienwahrnehmung und Medienverstehen angesehen werden. Unter dieser Voraussetzung bilden Mediengattungen grundsätzlich den Ausgangspunkt dafür, dass in hochkomplexen modernen Gesellschaften konventionalisierte Handlungsrouninen für Überschaubarkeit und Handhabbarkeit des Medienhandlungssystems sorgen. Damit ist die Bedingung der Möglichkeit vorhanden, dass eine sozial anschlussfähige Zuordnung von Medienangebot und entsprechender Rezeption und Nutzung in der Praxis der einzelnen Akteure auch stattfindet« (Viehoff 2002: 126f.).

Der Wert von Gattungsregeln und -kategorisierungen gerade auf populärkulturellen Märkten ist offenkundig. Das Erstellen von Produkten innerhalb von Genrekonventionen ist noch keine Erfolgsgarantie, zumindest aber signalisieren diese Produkte den angezielten Konsumenten und Konsumentinnen, was sie zu erwarten haben und welche Handlungsmöglichkeiten das Genre gegebenenfalls bereithält. Buchhandlungen zum Beispiel offerieren populäre Literatur nach Sparten, und auch Mainstream-Spielfilme und Fernsehprogramme werden rubriziert. Labels wie ›Historischer Krimi‹, ›Historische Doku-Soap‹, ›Geschichtsdoku‹ sind heute in der historischen Angebotspalette etabliert.

Eines der langlebigsten Erfolgsgenres der populären Geschichtsrepräsentation ist der historische Roman, der sich im 19. Jahrhundert in einem neuen Paradigma der Geschichtskultur manifestierte. Viele Genres der heutigen (populären) Geschichtsdarstellung haben ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert. Daher soll im Folgenden die im 19. Jahrhundert entstehende populäre Geschichtskultur kurz umrissen werden.¹⁸

18 Es darf allerdings nicht übersehen werden, dass zwischen den populären Geschichtskulturen des 19. und des 20./21. Jahrhunderts vermutlich nicht nur Kontinuitäten, sondern auch Unterschiede bestehen. Angesichts des Forschungsstandes – die populäre Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts ist bisher nicht systematisch erforscht – können hier nur erste Hypothesen ge-

Populäre Geschichtskultur im 19. Jahrhundert

Erst im 19. Jahrhundert entwickelten sich die Voraussetzungen, unter denen sich eine populäre Geschichtskultur herausbilden konnte.¹⁹ Das 19. Jahrhundert war also nicht nur das Jahrhundert des Bürgertums, der Nationen, der Industrialisierung oder das Jahrhundert der Naturwissenschaften, der Ingenieurskunst und neuer Kommunikationstechnologien, sondern auch das Jahrhundert der Geschichte. Dies kann man an mehreren Befunden festmachen:

Erstens wurde die Beschäftigung mit der Vergangenheit, und hier insbesondere mit der ›vaterländischen‹ Geschichte, seit dem späten 18. Jahrhundert zu einem wichtigen Mittel der individuellen wie kollektiven Identitätsstiftung. Das aufstrebende Bürgertum, die Nationalbewegungen oder neu aufkommende politische Bewegungen wie der Liberalismus und die Frauenbewegung legitimierten sich über Geschichte und machten mit Geschichte Politik. Insbesondere durch die Konstruktion von Nation über die Vorstellung einer gemeinsamen Vergangenheit erhielt die Beschäftigung mit Geschichte besonderen Auftrieb.

Zweitens entstand seit Ende des 18. Jahrhunderts eine neue Sicht auf Geschichte, hervorgerufen durch das Erleben eines radikalen, so noch nicht dagewesenen und auch nicht vorhersehbaren Wandels: Die Aufklärung, die amerikanische Revolution und die kolonialen Konflikte, die französische Revolution, die napoleonischen Kriege und in deren Gefolge territoriale Neuordnungen in Europa sowie die sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts vollziehenden wirtschaftlichen, sozialen und mentalen Veränderungen (Industrialisierung, Verkehrs- und Kommunikationsrevolution, Säkularisierung der Weltsicht) führten zu Verunsicherungen. Diese Entwicklungen zeigten gleichzeitig aber auch, dass Geschichte ›machbar‹ war. Geschichte konnte nicht mehr wie zuvor als statisch, als Wiederkehr des ewig gleichen menschlichen Verhalten angese-

äußert werden, die überprüft werden müssten. So vermutet Aleida Assmann als qualitativen Unterschied eine unterschiedliche Gewichtung von Bildung und Konsum: »Was heute auf dem Geschichtsmarkt angeboten wird, präsentiert sich im Rahmen einer ›Aufmerksamkeitskultur‹ mit kurzen Konjunkturen, Impulsen und Effekten. [...] Geschichte ist – was die Präsentation angeht – vielfältiger, reizvoller, raffinierter geworden, was allerdings nicht heißt, dass sie deshalb weiter und tiefer verankert wäre. Diese Präsentation zielt weniger auf Wissen als auf emotionale Anteilnahme, Schaulust und Unterhaltung ab« (Assmann 2007: 191f.).

19 Vgl. in diesem Kontext auch Positionen der Forschung, die erst im 19. Jahrhundert eine *popular culture* ansetzen, z.B. Storey (2003: 1).

hen werden. Erfahrungsraum und Erwartungshorizont (vgl. Koselleck 1989a und 1989b) traten auseinander. Geschichte wurde nun als prozesshaft, veränderbar und einzigartig wahrgenommen. Der Historismus, d.h. das Aufzeigen des historischen Gewordenseins gesellschaftlicher, politischer und geistiger Phänomene, wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Paradigma der Weltdeutung und bestimmte auch das Denken in den Geistes- und frühen Sozialwissenschaften (Nipperdey 1983: 498-533). Der Geschichte kam damit seit den Jahrzehnten um 1800 eine neue Bedeutung zu: Sie sollte das Einzigartige jeder Zeit, das Gewordensein der Gegenwart, erklären und die Offenheit der Zukunft aushalten helfen. Durch die Erfahrung von Traditionsbrüchen erschien die Vergangenheit als von der Gegenwart distinkt; frühere Epochen wurden in ihrem Eigencharakter erkannt und mussten, so die neue Einsicht, von der Gegenwart aktiv angeeignet werden.²⁰ Gleichzeitig wirkten jedoch auch noch die ›alten‹ Funktionen von Geschichte, nämlich moralisch, religiös und politisch zu belehren, fort.

Drittens zeigte sich das verstärkte Bedürfnis nach einer Orientierung durch Geschichte in zahlreichen gesellschaftlichen und staatlichen Initiativen zur Geschichtserforschung und -vermittlung, die sich seit dem frühen 19. Jahrhundert entwickelten.²¹ Die Etablierung und der Ausbau der Geschichtswissenschaft an den Universitäten ist hiervon nur ein Teil. Das Bedürfnis erwies sich genauso in der Entstehung einer populären Geschichtskultur. Das neue Geschichtsbewusstsein manifestierte sich »in den Künsten, in der Architektur, Malerei, Denkmalplastik und Innenraumgestaltung wie in der Geschichtsliteratur, den Historiendramen, historischen Romanen, Geschichtsballaden und -novellen« (Potthast 2007: 7). Und, so lässt sich hinzufügen, in historischen Bilderbögen oder Guckkästen, die auf Jahrmärkten präsentiert wurden, in Sammelbildern,

20 Georg Lukács betont schon in seiner klassischen Studie zum historischen Roman diesen Umbruch im Geschichtsbewusstsein: »Erst die Französische Revolution, die Revolutionskriege, Napoleons Aufstieg und Sturz haben die Geschichte zum Massenerlebnis gemacht, und zwar im europäischen Maßstabe. Während der Jahrzehnte zwischen 1789 und 1814 hat jedes Volk Europas mehr Umwälzungen erlebt als sonst in Jahrhunderten« (Lukács 1955: 15). Diese Erfahrung, so Lukács weiter, »muß das Gefühl, daß es eine Geschichte gibt, daß diese Geschichte ein ununterbrochener Prozeß der Veränderung ist und daß endlich diese Geschichte unmittelbar ins Leben eines jeden einzelnen eingreift, außerordentlich erstarken«.

21 Dazu zählt z.B. auch die Einführung von Geschichtsunterricht an deutschen Volksschulen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Pandel 1997: 526-527); zu den privaten, staatlichen und kommunalen Initiativen vgl. u.a. Speitkamp (1996), Kunz (2000) und Hakelberg (2004).

in Dioramen und Panoramen, in historischen Festumzügen, der Darstellung lebender historischer Bilder, der Inszenierung historischer Orte als Erinnerungsstätten, der bürgerlichen Denkmalskultur sowie in historischen Artikeln der aufkommenden illustrierten Massenpresse, wie etwa der *Gartenlaube*.²²

Schließlich waren es im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht nur die mentalen, sozialen und politischen Entwicklungen, sondern ebenso die Möglichkeiten zur massenmedialen Verbreitung und das Entstehen eines signifikanten Marktes, die das neue Interesse an Geschichte beförderten. Das Mediensystem des 19. Jahrhunderts bot zahlreiche mediale Möglichkeiten zur Befriedigung dieses Interesses, mit Angeboten in der visuellen Kultur, im Theater und nicht zuletzt im gedruckten Wort. Zeitschriften und Bücher wurden dank technischer Voraussetzungen massenhaft produziert und erreichten gegen Ende des Jahrhunderts aufgrund zunehmender Alphabetisierung ein immer breiteres Publikum, das schließlich über das (Bildungs-)Bürgertum hinausging. Nicht nur gab es eine Vielfalt von Produkten in einzelnen Mediengattungen, es kam auch bereits zu Medienkonvergenzen: Der historische Roman zum Beispiel wurde illustriert, inspirierte Gemälde und wurde für das Theater adaptiert; er selbst orientierte sich mit detaillierten Beschreibungen an der Historienmalerei und mit spannenden Handlungen und lebhaften Dialogen an Elementen des Dramas.²³

22 Einen knappen Überblick zu den Erscheinungsformen populärer Geschichtskultur im 19. Jahrhundert bietet Paletschek (2009b). Vgl. ferner zu verschiedenen historischen Genres Daniel (1996), zu Historienzügen Hartmann (1976) und Bauer (2006), zu Panoramen Weidauer (1996) und Baldus (2001), zur Historienmalerei u.a. Hager (1989), zu Sammelbildern Jussen (2002).

23 Billie Melmans (2006) Beobachtungen zur Entwicklung der englischen Geschichtskultur vom frühen 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts sind zum Teil auf andere (europäische) Geschichtskulturen übertragbar; vergleichende Untersuchungen hierzu stehen allerdings noch aus. Melman stellt unter anderem eine Demokratisierung von Geschichte, eine Interaktion von Geschichtsnarrativen und -bildern der verschiedenen Genres sowie zwischen Produzent/innen und Konsument/innen fest.

Geschichte in Printmedien

Spielarten des Romans

Gerade am historischen Roman lässt sich die Geschichtskonjunktur des 19. Jahrhunderts in ihren charakteristischen Elementen veranschaulichen. Man kann auch argumentieren, dass der sensationelle Erfolg dieses Genres ein Motor des damaligen Geschichtsbooms war und Elemente etablierte, die bis heute die populäre Geschichtsdarstellung prägen. Der überwältigende Erfolg Sir Walter Scotts zu Beginn des 19. Jahrhunderts löste eine Mode aus. In Europa und in Übersee war der historische Roman vor allem im ersten und letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bei Lesern und Leserinnen überaus populär: Im deutschen Sprachraum machte er fast die Hälfte der gesamten Romanproduktion aus (Potthast 2007: 29), in anderen Ländern waren die Zahlen ähnlich hoch. Nach *Waverley* (1814) verfasste Scott bis zu seinem Tod im Jahr 1832 über zwanzig weitere Romane in diesem Genre, die sich bereits in den teuren Erstausgaben in für die damalige Zeit sehr hohen Zahlen verkauften. Über Leihbüchereien erreichten Scotts Romane auch Leser, für die der Kauf unerschwinglich gewesen wäre. Ein Zeitgenosse, Thomas Love Peacock, attestierte Scott »the rare talent of pleasing all rank and classes of men, from the peer to the peasant« (zit. nach Hayden 1970: 144). Auch über nationale Schranken hinweg löste Scott Begeisterung aus (vgl. für die USA Hart 1950: 73-75), und es wird kolportiert, dass Leopold von Ranke durch die Lektüre der Romane zur Geschichtsschreibung kam. Historische Romane gab es zwar schon vor Scott (vgl. Reitemeier 2001), doch erst Scott löste die Erfolgswelle aus. Er fand viele (und ebenfalls erfolgreiche) Nachfolger (vgl. Pittock 2006) auf allen ästhetischen Niveaus des literarischen Schaffens, von Leo Tolstoi, Alessandro Manzoni, Honoré de Balzac, Victor Hugo, James Fenimore Cooper und Wilhelm Hauff bis zu Edward Bulwer-Lytton (*The Last Days of Pompeii*, 1834), Luise Mühlbach und Felix Dahn (*Ein Kampf um Rom*, 1876).²⁴

Definitionen des historischen Romans variieren, doch lässt sich als Kern des Gattungsverständnisses ausmachen, dass er sich auf ein Geschehen in einer bestimmten, dem Leser bekannten historischen Epoche bezieht: »Historisch meint hier demnach »epochenspezifische, kollektiv vorgewußte Wirklichkeit betreffend« (Schabert 1981: 1). Der prototypi-

24 Zu Ästhetik, Ideologie, Geschichte und Vorgeschichte des historischen Romans gibt es zahlreiche Publikationen. Ina Schabert (1981) vermittelt einen fundierten Einblick zum Stand der Forschung bis in die 1970er Jahre; vgl. danach u.a. Müllenbrock (1980), Borgmeier/Reitz (1984), Aust (1994), Orel (1995), Lampart (2002), Samuels (2004) und Rigney (2008).

sche historische Roman ist zudem durch eine charakteristische Erzählhaltung gegenüber der Vergangenheit, ein nachzeitiges Erzählen, gekennzeichnet. Die Betonung der Differenz zwischen der Vergangenheit und der (Leser-)Gegenwart erfolgt in Scotts *Waverley* bereits im Untertitel: »'tis Sixty Years Since« (Scott 1814). Scotts heterodiegetische, d.h. außerhalb der historischen Erzählhandlung stehende, Erzähler betonen die Historizität und die Fremdheit der von ihnen geschilderten Welt sowie ihre eigene Zeitgenossenschaft mit den Lesern, für die sie die Vergangenheit vergegenwärtigen. So macht der Erzähler in *Ivanhoe* (1819) ausdrücklich darauf aufmerksam, dass die Dialoge nicht in der Sprache des Mittelalters, sondern im Englisch des frühen 19. Jahrhunderts wiedergegeben werden.²⁵

Für Autoren des historischen Romans – bzw. die sie vertretenden Erzählinstanzen im Text – stellt sich die Aufgabe, die Vergangenheit, z.T. mit Hilfe von Quellen, zu rekonstruieren und für die Leser sinnhaft zu machen. Historische Romane haben dank ihres mehr oder weniger faktischen Gehalts durchaus ein informatives Moment (das sie im 19. Jahrhundert zu einer »respektablen« Form des Romans machte). Sie wollen Geschichte aber nicht nur zum Nutzen, sondern auch zum Vergnügen präsentieren: Der historische Roman verlebendigt Geschichte und veranschaulicht sie, indem er eine vergangene Lebenswelt durch zahlreiche »authentische« Details – etwa in Bezug auf Kleidung und Sitten der Figuren – konstruiert.²⁶ In der für den historischen Roman charakteristischen Synthese von Fakt und Fiktion wird eine Erfahrungswelt simuliert,²⁷ deren Erfahrungszentrum in der Regel nicht die authentischen historischen Akteure sind (die oft nur am Rande der Handlung vorkommen), sondern imaginierte Figuren, die im historischen Szenario ihren persönlichen Lebensweg gehen und dabei von den großen Ereignissen ihrer Zeit berührt

25 »The dialogue which they maintained between them was carried on in Anglo-Saxon, which, as we said before, was universally spoken by the inferior classes, excepting the Norman soldiers and the immediate personal dependants of the great feudal nobles. But to give their conversation in the original would convey but little information to the modern reader, for whose benefit we beg to offer the following translation [...]« (Scott 1897: 26f.).

26 Scott konnte hier auf vorliegende Kultur- und Sittengeschichten zurückgreifen, wie Robert Henrys *History of Great Britain on a New Plan* (1771-93) oder Joseph Strutts Werke zu Kleidung und Sitten (1796) oder Spielen (1801).

27 Zur Debatte um den historischen Roman als hybride Gattung zwischen Fakt und Fiktion vgl. Schabert (1981: 10-17) und speziell zu Scott die Studie von Kerr (1989).

werden. Diese Figuren eröffnen den Lesern Möglichkeiten der Empathie und des ›Miterlebens‹. Wie Ina Ferris (1991) zeigte, lag der Erfolg des Scottschen Modells in der Fusion von »gothic romance and antiquarian study, of the ›female‹ romance and high-status history, which ensured that it succeeded in having a broad appeal, reaching groups who would not normally have read novels, or, alternately, historiography« (Rigney 2008: 83).

Nach den ersten Konjunkturen der Gattung im 19. Jahrhundert nahm das 20. Jahrhundert eine ambivalente Einstellung zum historischen Roman ein. Man kann hier eine endgültige Trennung von einem ›hochliterarischen‹ und einem ›unterhaltungsliterarischen‹ historischen Erzählen beobachten;²⁸ letzteres wurde dann von der Literatur- und der Geschichtswissenschaft allenfalls abwertend zur Kenntnis genommen. Aber gerade in populären Formen hat der historische Roman für ein Breitenpublikum bis heute überlebt und erfüllt Geschichtsbedürfnisse.²⁹ Mit historischen Romanen werden noch immer hohe Auflagenzahlen erzielt, sie sind im Angebot von Buchclubs vertreten,³⁰ und sie werden im Internet diskutiert.³¹ Dies gilt vor allem für die Spielart der *historical romance*³² und ihre diversen Untergenres wie Liebesroman und Familiensaga, zu deren bekanntesten Autorinnen Victoria Holt, Catherine Cookson und

28 Diese Trennung setzte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein, als sich der Buchmarkt nach Leserschaften und Märkten stark differenzierte; vgl. dazu allgemein Bloom (2002: 12f.).

29 In diesem populärliterarischen Sektor konnten besonders englische und amerikanische Autorinnen und Autoren weltweite Erfolge verzeichnen: in den 1930er und 1940er Jahren z.B. Jeffrey Farnol und Georgette Heyer (mit Romanen über die Regency-Epoche) und C.S. Forester (mit seiner *Hornblower*-Serie). In den USA war Hervey Allen mit *Anthony Adverse* (1933), einem Roman über die napoleonische Ära, so erfolgreich, dass er eine Welle historischer Romane auslöste, einschließlich Margaret Mitchells *Gone With the Wind* (1936). Für die 1950er Jahre ist Mary Renault mit ihren Romanen über die klassische Antike zu nennen.

30 Im Bertelsmann-Angebot etwa fanden sich im Januar 2009 z.B. Tanja Kinkels *Säulen der Ewigkeit*, Frank Schätzing's *Tod und Teufel* und Ken Folletts *Die Tore der Welt* (Internetseite für den Januar-Katalog: <http://katalog.derclub.de/januar> (Zugriff am 24. März 2009)).

31 Vgl. die Website *histo-couch*: <http://www.histo-couch.de> (Zugriff am 24. März 2009).

32 Im englischen Sprachraum bezeichnet *romance* Abenteuer- und Liebesromane. Die *historical romance* war dort seit den 1880er Jahren beliebt, zunächst auch bei männlichen Lesern (in Form des Abenteuerromans); erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde die *historical romance* zunehmend zur Lektüre für Frauen (Hughes 1993 und Gelder 2004: 46-49).

Barbara Cartland gehören. Sie alle haben eine Vielzahl von Titeln produziert, Cartland in geradezu industriellem Ausmaß, mit über 600 Titeln bis zu ihrem Tod.

Auf dem heutigen Buchmarkt wird mit historischen Roman(z)en, wie in vielen anderen Sparten der Unterhaltungsliteratur, vor allem eine weibliche Leserschaft adressiert,³³ der neben Unterhaltung nicht selten eine ›andere‹ Geschichtsschreibung angeboten wird, die weibliche Handlungsräume ins Zentrum stellt: »History« has traditionally excluded women, but paradoxically the ›historical novel« has offered women readers the imaginative space to create different, more inclusive versions of ›history«, which are accessible or appealing to them in various ways« (D. Wallace 2005: 3).³⁴ Die weiblichen Figuren dieser Romane wirken in ihren Meinungen und Verhaltensweisen oft anachronistisch modern und erweisen sich in ihrem historischen Szenario nicht selten als Rebellinnen. Für heutige Leserinnen und Leser wird damit eine Brücke in die Vergangenheit geschlagen, was zum Erfolg mancher Romane wesentlich beitragen dürfte. Als Beispiel kann die emanzipierte Protagonistin in Astrid Fritz' *Die Hexe von Freiburg* (2003) angeführt werden; das Taschenbuch erschien im März 2009 bereits in 19. Auflage. Wie in diesem Fall sprechen historische Romane oft auch eine regionale oder gar lokale Leser(innen)schaft an, der historische Details etwa der Stadt- oder Landschaftsbeschreibung in besonderer Weise ›authentisch‹ erscheinen, da sie teilweise in eigener Anschauung nachvollzogen werden können.

Mit dem historischen Roman aus der Sicht des ›Praktikers‹, in diesem Fall des Schriftstellers, beschäftigt sich der erste Beitrag des vorliegenden Bandes. **PETER PRANGE**, erfolgreicher Autor historischer Romane, die in unterschiedlichen europäischen Kulturräumen vom 17.-20. Jahrhundert angesiedelt sind und allesamt weibliche Protagonisten haben, äußert sich zur Popularität der Gattung und zu seiner eigenen Arbeitsweise.³⁵ Pranges realistisch erzählte Romane können, so eine Kun-

33 Vgl. Bloom (2002: 52): »The predominance of women readers (and their concomitant demands on theme and character) meant that by the 1980s [...] more and more books used a female as a central character. Being women-led, by the late twentieth century the book market (in fiction) had no choice but to cater for such readers' needs«. Es gibt allerdings auch populärliterarische Genres mit einer männlich dominierten Leserschaft; vgl. etwa Michael Butters Beitrag zur *alternate history* in diesem Band.

34 Vgl. auch McCracken (1998: 98) zur Familiensaga: »A radical function of the family saga is to put the contradictions of femininity at the centre rather than at the margins of a historical narrative«.

35 Prange verfasste eine Dissertation zur Philosophie und Sittengeschichte der Aufklärung, *Das Paradies im Boudoir: Glanz und Elend der erotischen Li-*

denrezension, als »Sozialgeschichte im Gewand der leichten Muse« beschrieben werden.³⁶ Wie der klassische historische Roman erzählen sie spannende, individuelle Geschichten, haben ein hohes Empathiepotential,³⁷ konstruieren ihre historische Welt mit einem Reichtum authentischer Details und sind in einem historischen Setting angesiedelt, das Bezüge zu aktuellen Zeitthemen erlaubt und sorgfältig recherchiert wurde. Wie in anderen historischen Romanen bieten Anhänge und Glossare Information und teilweise auch Reflektion über das historische Erzählen.³⁸

Auch im Kriminalroman hat Geschichte seit einiger Zeit Konjunktur,³⁹ und sie ist selbst mit Science Fiction kompatibel. Zeitreisen in die Vergangenheit sind von jeher ein beliebtes Element dieses Genres, auch

bertinage im Zeitalter der Aufklärung (1990). Zu Pranges erfolgreicher *Weltenbauer-Trilogie* gehören: *Die Principessa* (2002), angesiedelt im Rom des 17. Jahrhunderts, *Die Philosophin* (2003), über das Frankreich der Aufklärung, sowie *Die Rebellin* (2005), ein Roman über das viktorianische England. Die Werbeseite des Verlags im Internet betont die lebensweltliche Relevanz der Romane für die heutige Gegenwart: »Peter Prange fesselt seine Leser mit Geschichte und entführt sie in Welten, in denen ihr eigenes Denken wurzelt« (<http://www.droemer-knaur.de/magazin/Peter+Prange+%C3%BCber+sein+neues+Buch.1980.html>. Zugriff am 24. März 2009). Das gilt auch für *Der letzte Harem* (2007), der die Genese der modernen Türkei zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Thema hat und der Leserschaft damit u.a. die Geschichte einer heutigen Migrantengruppe erschließt.

36 Kundenrezension auf Amazon.de vom 5. Januar 2007: »Das Sitten- und Sozialgemälde, das Peter Prange zeichnet, ist lebendig, realitätsnah und liest sich spannend« (<http://www.amazon.de/Die-Rebellin-Peter-Prange/dp/3426631601>. Zugriff am 15. April 2008).

37 In einer öffentlichen Diskussionsrunde auf der Tagung am 17.4.2008 begründete Prange seine bevorzugte Schreibweise, die erlebte Rede, damit, dass die Leser dadurch unmittelbar an den Denk- und Wahrnehmungsweisen der Figuren partizipieren könnten: »Ich schreibe viel in erlebter Rede, immer jedes Kapitel aus einer anderen Figur, meistens der hauptbetroffenen Figur«.

38 In der *Rebellin* etwa äußert sich der Autor im Anhang über das Verhältnis von Fiktion und Fakt: »Von der Hauptfigur [...] wissen wir heute kaum mehr, als dass es sie gegeben hat. Das eröffnete mir die Freiheit, ihr individuelles Schicksal mit den großen geschichtlichen Ereignissen zu verknüpfen, in einem Wechselspiel von Imagination und historischer Rekonstruktion. [...] Folgende Ereignisse, die im Roman zur Sprache kommen, gelten in der Forschung als gesichert: [...]« (Prange 2007: 546).

39 Vgl. den Sammelband von Korte/Paletschek (2009) sowie die Monografien von Saupé (2009) und Müller/Ruoff (2007).

in Film und Fernsehen.⁴⁰ Da das Thema Zeitreise unmittelbar die Frage nach Zusammenhängen von Vergangenheit und Gegenwart aufwirft, kann es neben der Unterhaltung auch eine geschichtsreflexive Ebene ansprechen. Dieses reflexive Moment kennzeichnet in besonderer Weise das florierende Genre der *alternate history*, die ab einem bestimmten ›Verzweigungspunkt‹ eine andere Entwicklungslinie der Geschichte als die faktisch geschehene konstruiert und einen Geschichtsverlauf darstellt, der hätte geschehen können und dessen Fiktivität in gewissen Grenzen Erwartungen an historische Plausibilität und Authentizität nicht verletzt. Dieses Genre setzt also in besonderem Maße eine »kollektiv vorgewußte Wirklichkeit« (Schabert 1981: 1) voraus, da sonst die Abweichungen nicht ersichtlich werden. Der Zweite Weltkrieg und das Dritte Reich sind besonders häufig Gegenstand alternativhistorischer Romane, wie etwa in dem Bestseller *Fatherland* von Robert Harris (1992) oder, um ein deutsches Beispiel zu nennen, in Christian von Dittfurths *Der Consul* (2003). Das Genre wird in Fangemeinden rezipiert,⁴¹ ist heute aber – insbesondere auch durch Film und Fernsehen – größeren Rezipientenkreisen bekannt.

Unter der Bezeichnung ›kontrafaktische Geschichtsschreibung‹ beschäftigt sich auch die Geschichtswissenschaft mit diesem Phänomen.⁴² Der Historiker Gavriel Rosenfeld diagnostiziert als Grund für die wachsende Beliebtheit des Genres u.a. eine Affinität zu einem postmodernen Geschichtsbewusstsein:

»Of late, other cultural and political trends have promoted alternate history's departure from the margins to the mainstream. The rise of postmodernism, with its blurring of boundaries between fact and fiction, its privileging of ›other‹ or alternate voices, and its playfully ironic reconfiguring of established historical verities, has encouraged the rise of alternate history. The gradual discrediting of political ideologies in the postwar world, culminating with the death of socialism and the end of the cold war, has eroded the power of deterministic world-views and thus further boosted the central allohistorical principle that every-

40 Ein bis heute beliebter und mehrfach verfilmter Klassiker der Zeitreiseliteratur ist Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889); ein Fernseherfolg der späten 1960er Jahre war die amerikanische Serie *Time Tunnel*; im Bereich des Spielfilms zu nennen sind u.a. die *Back to the Future*-Triologie (1985, 1989, 1990) und die Zeitreisen- und Geschichtsparodie *Time Bandits* (1981).

41 Die Webseite <http://www.uchronia.net> (Zugriff am 24. März 2009) ist auf das Genre einschließlich seiner diversen Unterarten (wie *steam punk*) spezialisiert.

42 Vgl. u.a. die Beiträge in Ferguson (1997), Salewski (1999), Ritter (1999), Demandt (2001), Collins et al. (2004) sowie Rosenfeld (2005).

thing could have been different. Recent trends in the world of science, such as chaos theory, have also worked to reduce the power of deterministic thinking and have thus encouraged alternate history. Lastly, the information revolution, by liberating human beings from the constraints of real space and time through cyberspace and virtual reality, has given us the confidence to break free of the constraints of real history as well« (Rosenfeld 2002: 92).

Kontrafaktisches Denken als Auseinandersetzung mit verworfenen Alternativen ist – auch jenseits der expliziten kontrafaktischen Geschichte – ein integraler Bestandteil historischen Denkens und seiner Erklärungsversuche. Der Erkenntniswert der kontrafaktischen Geschichte für die Geschichtswissenschaft liegt z.B. darin, dass die Multiperspektivität, die Offenheit, aber auch die Strukturzwänge historischer Situationen bewusst gemacht werden können und – bestenfalls – die Beschäftigung mit Geschichte reflektiert wird. Im vorliegenden Band zeigt der Beitrag von **MICHAEL BUTTER** anhand US-amerikanischer Beispiele, dass alternativhistorische Romane sowohl ein affirmatives als auch revisionistisches Potential haben und in einer populären Form zur Reflexion über Geschichtskonstruktionen anregen. Auch für die populärwissenschaftliche Geschichtsrepräsentation in den Medien bieten kontrafaktische Muster einen attraktiven Zugang, wie etwa in der Radioserie *What If* im vierten Radioprogramm der BBC.⁴³ Das didaktische Potential kontrafaktischer Geschichte ist in jüngerer Zeit ebenfalls gewürdigt worden (vgl. Erdmann Fischer 1999).

Generell haben populäre Genres für die Geschichtsvermittlung ein hohes Potential. Am Beispiel von historischen Romanen und Filmen bzw. Fantasy-Literatur, die Mittelaltermythen thematisieren oder eine auf Strukturmodellen des Mittelalters aufbauende Secondary World entwerfen, untersucht dies **NICOLA EISELE**. Während die herkömmliche Vermittlung mittelalterlicher Geschichte in der Schule häufig als frustrierend und unattraktiv empfunden wird, finden fiktive Mittelalterinszenierungen (wie in den Romanen Tolkiens oder in diversen Filmproduktionen) in der Jugendszene einen breiten Zuspruch und haben eine altersgemäße Anschlussfähigkeit, die sich didaktisch nutzen lässt. Fiktive oder mythische Geschichtserzählungen können einen ›Türöffner‹ zum Mittelalter darstellen und ein Interesse wecken, das dann ggf. auch mit historischen Sachbüchern weiter befriedigt wird.

43 http://www.bbc.co.uk/radio4/history/whatif/what_if.shtml (Zugriff am 10. April 2009).

Historisches Sachbuch

Angesichts der Markterfolge historischer Romane und der Erfolgsquoten historischer Spielfilme und Fernsehdokumentationen scheint das historische Sachbuch heute an Bedeutung zurückzutreten. Dennoch hält es sich seit dem 19. Jahrhundert konstant auf dem Markt und kann auch im 20. Jahrhundert und bis heute noch eine zahlenmäßig nicht zu unterschätzende (tendenziell eher männliche) Leserschaft erreichen.⁴⁴ Geschichtsproduktionen in anderen Medien und Genres werden vielfach von historischen Sachbüchern begleitet.

Historische Sachbücher als Segment des Buchmarktes machten in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Durchschnitt um die 5 bis 8 Prozent aus, in den kommerziellen Leihbibliotheken stellten sie etwa ca. 3-5 Prozent des Bestandes dar (Nissen 2009: 92; 145). Allerdings konnten selbst die populärsten ›Sachbuchautoren‹, wie Louis Adolphe Thiers, Thomas Babington Macaulay, Wilhelm Heinrich Riehl, Gustav Freytag und Johannes Scherr, nicht mit den erfolgreichen Autoren historischer Romane konkurrieren.⁴⁵ In der populären Geschichtsschreibung hatten ›Außenseiter‹, die von der universitären Geschichtswissenschaft ausgeschlossen waren, wie viele ehemalige 1848er Revolutionäre, Frauen und Sozialisten, die Möglichkeit, ein breites Publikum zu erreichen. Viele der populären Geschichtsschreiber schrieben eine affir-

44 Zum (historischen) Sachbuch vgl. Hardtwig/Schütz (2005), Blaschke/Schulze (2006), Estermann/Schneider (2007) sowie Oels/Hahnemann (2008).

45 Unter den historischen Sachbüchern belegten die allgemeinen Geschichten bzw. Weltgeschichten der Aufklärungshistoriker des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts stets die vordersten Plätze, so etwa Karl von Rottecks *Allgemeine Geschichte vom Anfang der historischen Kenntniß bis auf unsere Zeiten* (1812-1816), die bis Ende des 19. Jahrhunderts in 25 Auflagen und mehr als hunderttausend Exemplaren verbreitet war. Seit den 1840er Jahren drang auch die deutsche Nationalgeschichte vor, doch war diese flankiert von einem lebhaften Interesse an anderen, nicht-deutschen Nationalgeschichten sowie um 1900 vom neuen Aufschwung der Weltgeschichte, der auf den Imperialismus und die fortschreitende Globalisierung in diesen Jahrzehnten antwortete (vgl. Bergenthum 2004). Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zählten Werke französischer und britischer Historiker – so vor allem Thomas Babington Macaulays vierbändige *Geschichte von England* (1849/1850 erschienen) – auch in Deutschland zu den Bestsellern. Auffällig ist ferner die große Popularität der kulturgeschichtlichen Werke Riehls oder Scherrs, die zahlenmäßig die politikgeschichtlichen Werke der führenden Universitätshistoriker übertrumpften. Vgl. hierzu und zu den folgenden Befunden im Text Nissen (2009).

mative Aufstiegsgeschichte der deutschen Nation fort, doch griffen sie auch Themen auf, die von der universitären Fachwissenschaft vernachlässigt wurden (wie etwa Kulturgeschichte), oder sie ermöglichten sozialistische oder katholische Geschichtsdeutungen (Langewiesche 2008d: 88). Dieses innovative und multiperspektivische Potential wurde allerdings nicht reflektiert.

Bis 1880 waren noch häufiger Universitätsprofessoren unter den Autoren der populären Geschichtsbücher vertreten, etwa von Rotteck, von Raumer, Schlosser oder auch Ranke. Nach 1880 zeichnete sich hier ein Bruch ab (Nissen 2009: 318), und die sich verwissenschaftlichende universitäre Geschichtsschreibung war nun in der Regel so spezialisiert, dass sie das breitere bildungsbürgerliche Publikum nicht mehr erreichen konnte.⁴⁶ War die moderne wissenschaftliche Geschichtsschreibung in ihren Anfängen seit dem späten 18. Jahrhundert durch die Durchsetzung der Erzählung und die Abkehr von älteren, chronologischen und kompilatorischen, Darstellungen zunächst für eine breitere Öffentlichkeit interessant geworden, büßte sie mit zunehmender Verwissenschaftlichung und Spezialisierung an Attraktivität ein. Diese Trennung zwischen akademisch-universitärer und populärer Geschichtsschreibung war allerdings (und ist vermutlich bis heute) in Deutschland stärker ausgeprägt als in Großbritannien und den USA.

Die Anziehungskraft der frühen modernen Geschichtsschreibung eines Leopold von Ranke oder Thomas Babington Macaulay war nicht nur durch deren Themen, sondern vor allem auch durch deren Schreibstil bedingt; so heißt es über Macaulays *History of England*:

»The History was so popular not only because it was the success story of what so many Victorians wanted to believe in, Protestantism, progress, balance and the acceleration of improvement, but because of its style and its approach. This history was not the dry narration of facts. This was history with a hero, history with a sense of drama and the significant detail, history written by a historian who adulated Scott the writer of fiction, and felt that all historians could and should learn from him« (Calder 1977: 34).

In der populären Geschichtsschreibung wurde diese Tradition weitergeführt, gleichzeitig übernahmen die ›populären‹ Historiker und Historikerinnen selbstverständlich auch moderne wissenschaftliche Praktiken wie

46 Die in der deutschen Historiographieggeschichte als besonders einflussreich erinnerten Historiker waren beim breiteren bildungsbürgerlichen Lesepublikum also oft eher weniger erfolgreich. Eine gewisse Ausnahme stellten hier lediglich Leopold von Ranke sowie eingeschränkt auch Johann Georg Droysen und Theodor Mommsen dar.

die Arbeit mit Quellen. Quellenzitate wurden sogar zu einer Methode des populären Schreibens, da die gemeinsame Quellenerfahrung ein engeres Verhältnis von Autor und Leser sowie die Möglichkeit der Identifikation mit dem Stoff bot (Nissen 2009: 324).

MARTIN NISSENS Beitrag im vorliegenden Band untersucht mit Werner Maser einen Bestsellerautor zeithistorischer Sachbücher im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und fragt nach dessen Selbstverständnis und Verhältnis zur Fachwissenschaft sowie den Methoden und Formen seines populären Schreibens. Während im späten 19. Jahrhundert den populären Geschichtsautoren der explizite Bezug auf die Fachwissenschaft zunächst als Ausweis der Zuverlässigkeit und Qualität ihrer Darstellung galt, gewannen sie im 20. Jahrhundert zunehmend an Selbstbewusstsein. Sie nahmen nun für sich in Anspruch, die innovativere Geschichte zu erzählen und auch neue Fakten zu präsentieren. Das lässt sich auch am Beispiel Werner Masers festmachen, der für seine Bücher, die sich hauptsächlich mit dem Nationalsozialismus und der Biographie bekannter deutscher Nachkriegspolitiker beschäftigten, extensiv recherchierte und ein Privatarchiv aufbaute. Von der Fachwissenschaft wurde er weitgehend ignoriert und wegen seiner unstrukturierten Herangehensweise und seines positivistischen Wissenschaftsverständnisses kritisiert. Maser gelang es jedoch, sein Publikum durch die scheinbare Kraft des Faktischen und seine investigative Präsentation zu überzeugen.⁴⁷ Er bot mit einer bis ins kleinste, nebensächlichste Detail ausgeschmückten und viele Aspekte relativ wahllos aneinanderreihenden Darstellung multiple Anknüpfungsmöglichkeiten an die Lebenswelten seiner Leser und Leserinnen.

Geschichtscomics

Sachbücher sind häufig illustriert, wollen Anschaulichkeit im wörtlichen Sinn auch über das Bild schaffen. Hat das Bild im Sachbuch (oder auch in populärwissenschaftlichen Zeitschriften) häufig einen sprachunterstützenden Charakter, ist es in anderen medialen Formen zentraler Sinnträger. Unter den Printmedien gilt dies besonders für die dezidiert populärkulturelle und intermediale Bilderzählung des Comic-Strip (bzw. der Langform der *graphic novel*). Elemente des Strip-Comics sind in andere Medien eingegangen: Der Film hat den Comic animiert und adaptiert und dabei auch historische und zeithistorische Themen aufgegriffen, von

47 Vgl. zum popularisierenden Moment des Investigativen auch die Beiträge von Thomas Fischer und Birgit Heidtke im vorliegenden Band.

Sparta in *300* (2007) bis zum Libanonkrieg in *Waltz with Bashir* (2008). Nicht zuletzt das Computerspiel ist durch den Comic inspiriert.

Dem Comic, der nicht nur von Jugendlichen, sondern auch Erwachsenen konsumiert wird, hat die Literatur- und Kulturwissenschaft in jüngster Zeit zunehmende Beachtung geschenkt. In ihrer spezifisch *historiographischen* Dimension bietet die Strip-Erzählung jedoch noch viel Forschungspotential.⁴⁸ Zu den bekanntesten – und gleichzeitig sehr gegensätzlichen – Beispielen historischer Comics gehören die kindertaugliche, auf Komik und Witz ausgelegte *Astérix*-Reihe von Sempé und Goscinny (seit 1961) und Art Spiegelmans *Maus: A Survivor's Tale* (1986), dessen Darstellung des Holocaust in drastischen Schwarz-Weiß-Bildern und mit einem ›verfremdeten‹ Personal Kontroversen auslöste.⁴⁹

KEES RIBBENS betrachtet im vorliegenden Band eine Reihe holländischer und französischer Print-Comics, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren und teilweise schon während des Krieges entstanden. Auch in diesen Comics vermischen sich fiktive Geschichtsbilder mit faktischen, und sie haben eine hohe Relevanz für das Entstehen nationaler Geschichtsbilder und nationaler Identität. So stellen die untersuchten Comics zum Zweiten Weltkrieg dieses globale Ereignis ausschließlich im nationalen Kontext dar und sparten den Holocaust aus. Gemeinsam war den holländischen und französischen Comics, dass sie Kollaboration weitgehend ausblendeten, durch diese Auslassungen in ihren Narrativen eine stolze Erfolgsgeschichte konstruierten und den Widerstand gegen die deutsche Besatzungsherrschaft mit früheren ›ruhmvollen‹ Epochen ihrer Nationalgeschichte – so etwa mit dem niederländischen Befreiungskriegen des 16./17. Jahrhunderts gegen Spanien – verbanden. Ribbens schließt mit Überlegungen, wie Comics zur nationalen Identitätsbildung beitragen und welche Rolle hier der Vergangenheitsbezug spielt. Er plädiert dafür, auch danach zu fragen, wie Historiker und Historikerinnen

48 Zu Spiegelman vgl. Munier (2000), Witek (1989) und Platthaus (2000). Zu Asterix vgl. Brodersen (2001). Zu Comics über den Ersten Weltkrieg vgl. Grote (2008).

49 Der Klappentext der britischen Ausgabe (1987) hält fest: »*Maus* is the story of Vladek Spiegelman, a Jewish survivor of Hitler's Europe, and of his son, a cartoonist who tries to come to terms with his father, his father's terrifying story, and History itself. Its form, the cartoon (the Nazis are cats, the Jews mice) succeeds perfectly in shocking us out of any lingering sense of familiarity with the events described, approaching, as it does, the unspeakable through the diminutive. [...] Put aside all your preconceptions. These cats and mice are not Tom and Jerry, but something quite different. This is a new kind of literature.«

selbst gegebenenfalls durch Comic-Lektüre in ihren Geschichtsbildern beeinflusst werden.

Geschichte audiovisuell: Film und Fernsehen

Historienfilm

Das Kino und das Fernsehen gehören zu den wirkungsmächtigsten Medien, in denen Geschichtsbilder, im konkreten wie im übertragenen Sinn, heute einem Breitenpublikum vermittelt werden.⁵⁰ Für den Historiker Robert Rosenstone (2006: 15) sind historische Spielfilme »the most important form of history in the visual media«. Dies erweist sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass Historienfilme explizit zu Propagandazwecken produziert wurden, wie im Dritten Reich zum Beispiel *Kolberg* (1945). Geschichtsfilme lösten auch, wie Robert Burgoyne (2008: 1) für die USA hervorhebt, öffentliche Debatten aus:

»The history film has played an exceptionally powerful role in shaping our culture's understanding of the past, an influence that derives not simply from the cinema's unequaled ability to re-create the past in a sensual, mimetic form, but also from its striking tendency to arouse critical and popular controversy that resonates throughout the public sphere. American films centered on the past have often met with a dramatic public response; they typically are both celebrated for their verisimilitude and decried for their departures from accepted historical facts«.

Historienfilme können bestehende Geschichtsbilder bestätigen wie auch revidieren, indem sie historische Ereignisse etwa aus der Sicht marginalisierter Gruppen darstellen. Beispielsweise stellt der Film *Glory* (1989) die Beteiligung schwarzer Soldaten am amerikanischen Bürgerkrieg heraus. Für den internationalen Markt produzierte Filme können dazu beitragen, bislang eher national verbreitete Geschichtsnarrative zu globalisieren; der Stauffenberg-Film *Valkyrie* etwa, der Anfang 2009 in die Kinos kam, stellt den weltweit (nicht zuletzt durch den Film) verbreiteten Stereotypen über Nazi-Deutschland explizit das Bild auch eines »anderen« Deutschland gegenüber.

50 Zum historischen Spielfilm vgl. u.a. Sorlin (1980 und 2001), Rother (1989), Landy (2001) und Slanička (2007); zur Wirkung des Spielfilms auf Geschichtsvorstellungen und ihre öffentliche Diskussion vgl. u.a. Toplin (2002: 5) und Meier/Slanička (2007: 7).

Die Wirkungsmacht filmischer Bilder beruht nicht nur auf ihrer massenmedialen Verbreitung. Sie haben vor allem eine hohe Suggestion- und Illusionswirkung, da sie dem Publikum mit fotografischen Bildern einen unmittelbaren Blick in die Geschichte suggerieren:⁵¹ »It seems, indeed, no exaggeration to insist that for a mass audience (and I expect for an academic elite as well) film can most directly render the look and feel of all sorts of historical particulars and sensations« (Rosenstone 1995: 31). Dies ist auch die Intention des historischen Romans, aber im Historienfilm scheinen die Zuschauer zu direkten *Augenzeugen* der Geschichte zu werden und an der historischen Lebenswelt unmittelbar zu partizipieren. Im Unterschied zum Roman wird Geschichte im Film (wie bei einer Theateraufführung) präsentisch dargeboten, was den Eindruck des Miterlebens noch verstärkt. Dieser Eindruck wird zudem durch Fiktionalisierungen bei Handlung und Personal unterstützt, wobei eine Besetzung mit bekannten Schauspielern und Schauspielerinnen eine Identifikation mit den dargestellten Figuren ggf. noch verstärkt. Geschichte wird personalisiert und emotionalisiert dargeboten, und die nonverbale Gestaltung des Films, etwa die Musik, kann eine gefühlsmäßige Involvierung der Zuschauer noch weiter steigern.

Dem populären Spielfilm, vor allem dem Hollywoodkino, ist vorgeworfen worden, Geschichte zu verharmlosen und Faktizität durch den Zwang zur stofflichen Konzentration, zur Visualisierung und nicht zuletzt zur Unterhaltung hintanzustellen.⁵² Dem hält der Historiker Robert Toplin (2002: 10) entgegen, dass der *Mainstream-Film* gerade *aufgrund* seines spezifischen Umgangs mit Geschichte ein Breitenpublikum ansprechen kann:

»Those who berate filmmakers for giving primacy to entertainment values should recognize that cinematic history will never come to the screen if it cannot excite the interest of a wide range of viewers with different income levels, cultural interests, and educational achievements. These audiences will quickly turn away from cinematic history if they do not find its dramatic presentation compelling«.

51 Burgoyne (2008: 12) verweist auf die Tradition des Spielfilms in visuellen Darstellungsformen des 19. Jahrhunderts: Gemälden, Panoramen, historischen Tableaus; Bezüge bestehen außerdem zum Historiendrama des 19. Jahrhunderts (vgl. Richards 2008 zum Antikenfilm).

52 Solomon (2001: 32) etwa betont in seiner Studie zur antiken Welt im Kino, dass der Antikenfilm auch das konkret zeigen muss, was für Archäologen und Historiker nur Spekulation ist.

Dabei kann der faktische Anspruch historischer Spielfilme hoch sein. So signalisiert schon ein früher amerikanischer Historienfilm, D.W. Griffiths *Birth of a Nation* (1915), in seinen Zwischentiteln eine quasi-dokumentarische Qualität, wenn er einzelne Szenen (wie die Ermordung Abraham Lincolns) als »facsimile«, also möglichst exakte Nachstellung, ankündigt. Viele neuere historische Spielfilme, wie etwa *Schindler's List* (1993), sind ausdrücklich der Rubrik »Dokudrama« zugeordnet worden:

»Docudrama argues with the seriousness of documentary to the extent that it draws upon direct, motivated resemblances to its actual materials. As fictions, docudramas offer powerful, attractive persuasive arguments about actual subjects, depicting people, places, actions and events that exist or have existed« (Lipkin 2002: 4).

Geschichte im Fernsehen

Das Dokudrama,⁵³ das in jüngster Zeit Konjunktur hat, ist ein Beispiel dafür, wie sich in den vergangenen Jahren Kino- und Fernsehproduktionen einander angenähert haben.⁵⁴ Die Grenzen zwischen fiktionalen historischen Kino- und Fernsehfilmen sind fließend geworden, da erstere häufig später im Fernsehen ausgestrahlt werden und zudem historische Filme oft unter Beteiligung der Fernsehanstalten produziert bzw. finanziert werden, so dass eine mediale Mehrfachverwertung von vornherein intendiert ist. Spezifisch für das Fernsehen ist nach wie vor das Format der fiktionalen *Serienerzählung*, die »epische Breite« der Darstellung ermöglicht. Als (hoch erfolgreiche) Pionierserien gelten die amerikanischen Produktionen *Roots* (1977) und *Holocaust* (1978), denen es gelang, bis dahin wenig bekannte Facetten traumatischer Geschichte einem weltweiten Millionenpublikum nahe zu bringen. Stärker mit Unterhal-

53 Das Dokudrama kann als Film mit historischen Stoffen, die unter dem Versprechen einer *true story* Geschichte als Drama entfalten, und als Inbegriff des Hybrids aus *fact* und *fiction* verstanden werden. Vgl. ausführlicher dazu, und zur Problematik des Begriffs, den Beitrag von Matthias Steinle in diesem Band.

54 Allein die deutsche Produktion ist reichhaltig. Neben Dokudramen zum Dritten Reich – wie etwa Heinrich Breloers *Speer und Er* (2005) – ist eine große Zahl auch von Produktionen zur Nachkriegszeit, so zur Geschichte der RAF (Vohwinkel 2006) oder jüngst etwa *Mogadischu* (ARD, 2008), zu verzeichnen, die nicht nur für die öffentlich-rechtlichen, sondern auch die privaten Sender produziert wurden. Mittlerweile gibt es Produktionsfirmen wie etwa *TeamWorx*, die sich u.a. auf historische Filme spezialisiert haben und für private wie öffentlich-rechtliche Sender arbeiten.

tungs- und Seifenoper-Elementen angereichert, d.h. mit Sex, Intrigen und Gewalt, sind neuere solcher Serien wie *Rome* (HBO/BBC, 2005) und *The Tudors* (BBC, 2007; Pro7, 2008).

Das Fernsehen hat eigene Formate jedoch vor allem im Bereich der Dokumentation entwickelt. Auch hierbei hatten britische, aber auch einige amerikanische Produktionen häufig eine Leitfunktion. Wegweisend war u.a. eine britische Dokumentationsserie über den Ersten Weltkrieg, *The Great War* (BBC, 1964), in der das Mittel der Zeitzeugen erstmals eine wichtige Rolle spielte. Die von Militärhistorikern geschriebene Serie war bei der Erstausstrahlung im zweiten Programm der BBC so erfolgreich (im Durchschnitt 8 Millionen Zuschauer, damals etwa ein Fünftel der britischen Bevölkerung), dass die ersten Folgen im ersten Programm bereits wiederholt wurden, während die letzten Erstausstrahlungen noch liefen (vgl. Sternberg 2002: 209). Doch auch deutsche und französische historische Fernsehdokumentationen – so etwa *Das Dritte Reich* (SDR/WDR, 1960) oder die binationale deutsch-französische Produktion *1914-1918* (vgl. Steinle 2008: 183-199) – erreichten in den 1960er Jahren bereits ein großes Publikum und entwickelten innovative Formate, die angesichts der heutigen angloamerikanischen Vorreiterschaft nicht unterschätzt werden sollten.⁵⁵

Ein Beispiel für ein in jüngster Zeit im englischen Bereich entwickeltes Format ist die sogenannte historische Dokusoap, die das seit den 1990er Jahren erfolgreiche *reality TV* in die Geschichtsszenierung überträgt und dabei Elemente aus der experimentellen Archäologie und dem Reenactment adaptiert.⁵⁶ Prototyp ist *The 1900 House*, das der britische Channel 4 im Jahr 2000 ausstrahlte. Historische Dokusoaps lassen Menschen der Gegenwart in einem Szenario der Vergangenheit leben, z.B. im *Schwarzwaldhaus 1902* (SWR/ARD, 2001/2), und bieten diesen Protagonisten und ihren Zuschauern eine Zeitreise, bei der die eigene gewohnte Lebenswelt und die Lebenswelt der Vergangenheit in einen

55 Besonders erfolgreich und einflussreich war die amerikanische Serie *The Civil War* (PBS, 1990). Der Dokumentarfilmer Ken Burns vergegenwärtigte hier den amerikanischen Bürgerkrieg über Fotografien und persönliche Geschichten für ein Millionenpublikum. Die preisgekrönte Serie wurde weltweit gezeigt, ebenso wie ein weiteres Großprojekt von Burns: *The War* (PBS, 2007) stellt den Zweiten Weltkrieg aus der Sicht von Kriegsteilnehmern aus verschiedenen amerikanischen Kleinstädten dar. Auch hier wird ein personalisierter Zugang gewählt, doch dienen als Bildmaterial nicht nur Fotografien, sondern auch dokumentarische Filmaufnahmen, und die Veteranen erscheinen als Zeitzeugen noch selbst auf dem Bildschirm.

56 Zu historischen Dokusoaps vgl. Wolf (2003: 52-80 und 2005: 1-5, 13-40), Agnew (2007), Fenske (2007) und Müller/Schwarz (2008).

expliziten Kontrast treten.⁵⁷ Auch hier wird Information über die Vergangenheit vermittelt – vor allem zu Sozial- und Kulturgeschichte. Im Vordergrund steht aber das Vergnügen, Menschen beim Agieren (und womöglich Scheitern) in einer fremden Umgebung zu beobachten. Ein weiteres Format, das nach Erfolgen in Großbritannien auch in anderen Ländern erprobt wird, ist die ›genealogische‹ Dokumentation. Sie schickt Prominente auf eine Reise in die eigene Familiengeschichte, über die dann weitere historische Zusammenhänge erschlossen werden. Prototyp ist die Serie *Who Do You Think You Are?* (BBC, seit 2004), von der ARD imitiert als *Das Geheimnis meiner Familie* (2008). Auch hier ist der Zugang zu Geschichte personalisiert und emotionalisiert, da die zeitreisenden Prominenten in der Regel von den Erfahrungen und Taten ihrer Vorfahren erstaunt und ergriffen werden. Ein Reiz des Genres besteht aber auch darin, dass den Zuschauern ein Zugang zu Geschichte gezeigt wird, den sie selbst beschreiten können.

Seit dem unerwartet großen Erfolg von *Holocaust* in Deutschland – die Serie wurde hier 1979 ausgestrahlt, ihre einzelnen Episoden wurden von 10 bis 15 Millionen Menschen gesehen (vgl. Brandt 2003 und Bösch 2007) – entdeckte das deutsche Fernsehen und insbesondere das ZDF Geschichte als Quotenbringer. In den 1980er Jahren – 1984 wurde im ZDF eigens die Redaktion *Zeitgeschichte* unter der Leitung von Guido Knopp gegründet – und forciert in den 1990er Jahren wurden im deutschen Fernsehen zunehmend historische Themen aufgegriffen und in unterschiedlichen, zum Teil neuartigen dokumentarischen, semidokumentarischen und fiktionalen Formen behandelt. Wie eine neue Untersuchung zeigt, hat sich der Anteil an historischen Sendungen zwischen 1995 und 2003 verdoppelt; 2003 beschäftigten sich ca. 5 Prozent der Sendungen in unterschiedlichsten Formaten mit historischen Themen (Lersch/Viehhoff 2007: 96). Durchschnittlich ist bei den Geschichtssendungen mit Einschaltquoten von 7 bis 12 Prozent bzw. zwei bis fünf Millionen Zuschauern zu rechnen (Wirtz 2008: 11). Das Fernsehen ist damit seit den 1980er Jahren zu einem Leitmedium der Geschichtskultur geworden. Nach einer repräsentativen Befragung eines Meinungsforschungsinstituts von 1991 gaben 90 Prozent der Deutschen an, sich regelmäßig mit Geschichte zu beschäftigen und dafür vor allem auf das Fernsehen (67 Prozent) und Spielfilme (38 Prozent) zurückzugreifen. Akademische oder schulische

57 Die DVD von *The 1900 House* enthält Interview-Sequenzen aus dem Casting. Als Familienmitglieder nach der Motivation für ihre Bewerbung gefragt wurden, nannten sie: »go back in time«, »time travel«, »putting the flesh on history«, d.h. sie äußerten den Wunsch nach einer anderen Lebenserfahrung als der gegenwärtigen.

Institutionen der Geschichtsvermittlung (13 Prozent) belegten nur hintere Plätze (Crivellari et al. 2004: 12).

Das Fernsehen hat also, wie häufig festgestellt wird, die »Grundversorgung der Gesellschaft mit Geschichtsbildern übernommen« (Wolf- rum 2003: 36). Es formiert und perpetuiert das historische Bildgedächtnis.⁵⁸ Die Ausweitung der Sendezeiten und Kanäle führte dazu, dass nicht nur immer mehr historische Dokumentationen oder – insbesondere bei den privaten Sendern – teuer produzierte historische Fernsehfilme die Sendezeiten füllen. Durch die Notwendigkeit, die Sendeplätze zu bedienen, werden die Zuschauerinnen und Zuschauer auch »nicht-intentional« mit vergangenen Lebenswelten vertraut gemacht, wenn etwa Spielfilme aus der 1950er und 1960er Jahren wiederholt werden, die über ihr nun »historisch« gewordenes Zeitkolorit ebenfalls wirkmächtig Geschichtsbilder vermitteln.

Gemäß ihrer Bedeutung hat die Erforschung von Geschichte im Fernsehen unter den populären Geschichtsrepräsentationen in den letzten Jahren vielleicht den stärksten Aufschwung erfahren.⁵⁹ Zunächst wandten sich Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaft dem Thema zu, während die Geschichtswissenschaft sich zögerlich zeigte.⁶⁰

Von Seiten der Historiker und in der Fernsehkritik wurden die erfolgreichen Dokumentationen der ZDF-Redaktion zu NS-Themen, die mit Reenactments arbeiteten, oder neue Formate wie Dokudramen oder historische Dokusoaps zunächst sehr kritisch beurteilt. Mittlerweile vorliegende neuere Forschungen zu diesen Formaten zeichnen allerdings ein differenzierteres Bild und verweisen auf deren »postmodernes« Potential. Dokufiktionale Formate oder auch Reenactments bieten die Chance, Themen, für die keine Originalbilder vorliegen, visuell zu präsentieren. Die Inszenierung ist, anders als beim »klassischen« Dokumentarfilm, offensichtlich. Die neuen »dokufiktionalen« Formate wie die historischen Dokusoaps können, wie ethnographische Fallstudien gezeigt haben, innerhalb ihres meist affirmativen und wertkonservativen Plots durchaus alternative und »widerständige« Lesarten zulassen und eröffnen Gedächtnis-

58 Zum historischen Bildgedächtnis im 20. Jahrhundert vgl. jetzt auch Paul (2009).

59 Vgl. dazu als frühe Arbeiten Feil (1974) und Knopp/Quandt (1988) sowie als Einstieg Hicketier (1998); an neueren Studien vgl. vor allem Wolf (2003 und 2005), Hohenberger/Keilbach (2003), Hunt (2006), Bell/Gray (2007), Lersch/Viehoff (2007), Ebbrecht (2007) und Fischer/Wirtz (2008).

60 Die vorliegenden Arbeiten aus dem deutschen Kontext konzentrieren sich dabei stark auf die Darstellung des Nationalsozialismus im Fernsehen. Vgl. Classen (1999), Bösch (1999 und 2007), Frahm (2002), Kansteiner (2003 und 2006), Fritsche (2003), Keilbach (2004 und 2008) sowie Horn (2009).

nisräume, indem sie vermeintliches oder tatsächliches Wissen vergangener Lebenswelten in den Diskurs der Gegenwart einspeisen (Fenske 2007: 104; vgl. auch Klein 2008). Diese neuen Präsentationsformen können möglicherweise die Einsicht in die Konstruiertheit der dargebotenen Geschichtsbilder eher eröffnen als die ›klassische‹ Dokumentation.

Mit ihrer Kompilation aus Originalfilm (und meist nicht kenntlich gemachten, eingeschnittenen historischen Spielfilmszenen), abgefilmten Quellentexten und Fotos sowie Zeitzeugen- bzw. Experteninterviews, die durch den Kommentar und die Geschichtsdeutung des *voiceover* zusammengehalten werden, erweckt die klassische Geschichtsdoku den Anschein und die Rezeptionserwartung einer möglichst ›objektiven‹ Geschichtsdarstellung, die einer wissenschaftlichen Darstellung noch am nächsten zu kommen scheint. Sie unterliegt aber natürlich trotz der Selbstverpflichtung zum Faktischen dem Zwang der Bebilderung, der Reduktion und eines stringenten Narrativs. Bebilderung und Kommentar des *voiceover* sind häufig nicht aufeinander bezogen, d.h. es handelt sich meist eher um einen Bilderteppich, der dem Text unterlegt ist, und nicht um die tatsächliche Beglaubigung bzw. Authentifizierung der faktischen Befunde und Deutungen.

Die Beiträge zum Fernsehen im vorliegenden Band verdeutlichen die große Spannweite zwischen Fiktionalität und Faktizität in der Geschichtspräsentation des deutschen Fernsehens. **MATTHIAS STEINLE** diskutiert das deutsche historische Dokudrama seit 1989, zeigt Möglichkeiten des Zugriffs auf das Genre und untersucht seine Strategien im Umgang mit der Vergangenheit. Deutsche Dokudramen nach 1989 dienen vor allem der nationalen Identitätsstiftung: In der vorherrschenden Tendenz werden die Zeit des Nationalsozialismus als große Leidensgeschichte, die DDR als krisengeschüttelter, zum Untergang verurteilter Staat, die Deutschen in Ost wie West als Opfer und die BRD als solidarische Gemeinschaft und als wundersame Erlösung vom Leid präsentiert. Kennzeichnend für die Aneignung und die Umkodierung der Vergangenheit in diesem ›historischen Eventfernsehen‹ (Tobias Ebbrecht) ist, so Steinle, die filmische Inszenierung von Erinnerung als faktische Realität. Sekundäre Erinnerungsbilder, also Nachstellungen von zeithistorischen Fotografien als Reenactments oder die Migration bekannter filmischer Schlüsselbilder von einem Film zum anderen, führen zu einer Verdichtung der Superzeichen. Ein medienreflexives Vorgehen ist die Ausnahme, und es findet eine diskursive Selbstbeschränkung statt. Sie ist bedingt durch das Zusammenspiel erinnerungskultureller Bedürfnisse, ökonomisch bewährter Rezepte, geschichtspolitischer Interessen, technischer Möglichkeiten und genrespezifischer Aspekte.

Wie **EDGAR LERSCH** darlegt, waren gerade die frühe Fernsehdokumentation und die sich daraus entwickelnde ›klassische‹ Fernsehdokumentation durch den Kulturfilm der 1920er Jahre geprägt. Lersch untersucht die Veränderung der Darstellungsformen und die Entwicklung der historischen Dokumentationen im Fernsehen am Beispiel des SDR seit den 1960er Jahren. Er zeigt Traditionen und Veränderungen auf und dekonstruiert die überkommene Form der Dokumentation als Kompilationsfilm. Lersch kann nachweisen, dass diese Gattungskonvention einerseits ein großes Beharrungsvermögen besitzt, andererseits aber schon früh fikionalisierende Grenzüberschreitungen realisiert wurden. Die verantwortlichen Redakteure legten gerade bei der Behandlung vorfilmischer historischer Epochen einen großen Erfindungsreichtum an den Tag, arbeiteten schon in den 1960er Jahren vereinzelt mit Neudreh und (fiktiven) Spielszenen.

Die Beiträge von Thomas Fischer (SWR/ARD) und Stefan Brauburger (ZDF-Redaktion Zeitgeschichte) beleuchten aus der Perspektive der ›Praktiker‹ die Potenziale und Probleme von historischen Dokumentationen im Fernsehen. **THOMAS FISCHER** stellt für den Bereich der ›zeitgeschichtlichen Erzähldokumentation‹ seit Ende der 1980er Jahre eine Entakademisierung fest, d.h. eine gestiegene Orientierung an Publikumsbedürfnissen, weg vom Erklär- und hin zum Erzählfernsehen. Dies ist eine Entwicklung, die auch, aber nicht nur, mit dem Erstarken der privaten Sender und der Quotenorientierung im öffentlichen Rundfunk zu tun hat. Elemente des Erlebnisses, der Erinnerung und Erzählung erhielten größeres Gewicht, d.h. neben dem ›klassischen‹ Bestandteil des Originalfilm- und Fotomaterials aus dem Archiv bringen neugedrehte Bilder von authentischen historischen Schauplätzen (Neudreh) die Zuschauer ›vor Ort‹, die Einbindung von Zeitzeugen oder eingefügte, dramatisierte Spielszenen⁶¹ erhöhen das Identifikations- und Emotionspotential und damit den Unterhaltungswert. Fragwürdig wird dies allerdings, wenn der Zwang zur Bebilderung dazu führt, dass ›alt‹ aussehende Spielfilme zur Illustration herangezogen werden und es dem Publikum überlassen bleibt, zwischen faktualer und fiktionaler Darstellung zu unterscheiden. Mit einem aktuellen Beispiel aus seiner eigenen Produktion illustriert Fischer die Form der investigativen Dokumentation, bei der die Zuschauer zu Zeugen der Recherche selbst werden. Die Dokumentation bekommt dadurch ein Moment der Spannung, nutzt die Affinität von Geschichtsarbeit und dem Kriminal- bzw. Detektivschema. Das Krimischema eignet

61 Die Rezeptionsstudie von Meyen/Pfaff (2006: 105) deutet an, dass diese Spielelemente beim Publikum nicht immer den gewünschten Anklang finden, sondern auf Kritik stoßen, weil sie eben nicht ›authentisch‹ sind.

sich durch die Offenlegung des Forschungsgangs, eine Reflexion über die historische Wissensproduktion in Gang zu setzen.

STEFAN BRAUBURGER betont, dass die Verfügbarkeit von Archivbildmaterial nicht entscheidend dafür sein darf, welches historische Sujet überhaupt verfilmt wird. Dies gilt nicht nur für historische Themen aus vorfilmischer Zeit; auch zu vielen Aspekten der Zeitgeschichte liegen keine Bilder vor. Der Einsatz von Reenactments, Neudrehes und Spielszenen kann eine Möglichkeit sein, Struktur- und Erfahrungsgeschichte zu verbinden und Themen anzugehen, die sonst nicht zu visualisieren sind. Maßstab jeder szenischen Darstellung muss allerdings sein, dass diese auf gesicherter Quellenbasis erfolgt und ein Nachempfinden dokumentierbarer Erkenntnisse ist. Brauburger plädiert für eine Verbindung dokumentarischer und fiktiver Präsentationsformen, denn Ziel sollte es sein, geprüftes Wissen auf verschiedene Weise zum Sprechen zu bringen. Brauburger betont die Wichtigkeit einer mediengerechten Präsentation angesichts der großen Senderkonkurrenz und -vielfalt mit ihrer enormen Reizdichte und vermutet, dass sich die Tendenz zu Spartenprogrammen verstärken wird. Deutlich wird in seinem Beitrag auch, dass trotz aller Kontinuität das Format der ›klassischen Dokumentation‹ einem ständigen Wandel unterworfen ist. Nach der Entdeckung der Zeitzeugen mit der Hinwendung zum Erzählfernsehen seit Mitte der 1980er Jahre erleben im Moment die Universitätshistoriker als Experten ein Comeback. Die Zusammenarbeit mit der akademischen Fachwissenschaft scheint, wie Brauburger beispielsweise an der Serie *Die Deutschen* festmacht, trotz der stärkeren Histotainmentanteile auch in den ›klassischen‹ Dokumentationen wieder zuzunehmen. Gerade an dieser Serie lässt sich die auch für Geschichtssendungen im Fernsehen mittlerweile typisch gewordene Intermedialität sowie die Aufbereitung einer Produktion für unterschiedliche Publika zeigen. Wie bei vielen anderen Geschichtsdokumentationen wurde für *Die Deutschen* eine Internetseite eingerichtet; neu war, dass zusätzlich Material für die Schule bereitgestellt wurde, das vor allem Schülern und Lehrern ein vertieftes Eindringen in die Materie ermöglichen sollte.

Erlebbar Geschichte

Das Familiengeschichtsformat und die historische Dokusoap im Fernsehen sind Mediatisierungen der Geschichtsvermittlung, die sich unter dem Begriff der Erlebnisgenres subsumieren lassen. Unter dem Begriff der ›erlebbar Geschichte‹ werden im Folgenden Präsentationsformen zusammengefasst, in denen das angesprochene Publikum Geschichte ›live‹

erfährt, in denen es sinnlich-materiell, in echten oder simulierten Räumen, in Kontakt mit Objekten der Vergangenheit kommt oder performativ Zuschauer bzw. Mitspieler bei historischen Ereignissen wird. Das Publikum ist nicht nur audiovisuell, sondern mit seiner ganzen Körperlichkeit involviert; Geschichte wird ›erlaufen‹ oder gar ›erspielt‹, d.h. Geschichte wird hier nicht nur über einen Text, sondern im wörtlichen Sinn als »Re-enactment of Past Experience« (Collingwood 1946: 282-302) angeeignet.

Museum und Living History

Museen ermöglichen ihren Besuchern traditionell einen Kontakt mit Überresten der Vergangenheit. Dieser war lange auf das Betrachten von Artefakten beschränkt, wenn auch Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Freilichtmuseen gegründet wurden.⁶² Heute sind Museen bemüht, ihre Besucher zu involvieren und ihnen sinnliche Erfahrung und Aktivitäten zu ermöglichen. Sie werden so immer stärker zu einem »zentrale[n] Teil unserer Freizeit- und Erlebnisgesellschaft« (Assmann 2007: 19; vgl. auch Korff 1990). Von Beginn an machten Freilichtmuseen neben einem Bildungs- auch ein Freizeitangebot und ermöglichten in besonderer Weise eine sinnlich-körperliche Erfahrung meist bäuerlicher oder handwerklicher historischer Lebenswelten. Sie waren und sind auch Orte experimenteller Archäologie und werden in den letzten Jahren häufig durch *Living History*-Präsentationen performativ belebt. Seit dem späten 20. Jahrhundert gibt es kaum mehr Neugründungen traditioneller Freilichtmuseen; dieser Museumstyp amalgamiert zunehmend mit konsumorientierten Themen- und Freizeitparks, d.h. auch hier rückt der Faktor der Unterhaltung, der Atmosphäre, des Spektakels und des Events zunehmend in den Vordergrund.⁶³

Wie in einem ›klassischen‹ Museum Elemente des Entertainments und des Events Einzug halten, schildert **ERWIN KEEFER** für seine Wirkungsstätte, das Landesmuseum Württemberg (LMW) in Stuttgart, und am Beispiel von Visualisierung und Inszenierung in der Vermittlung von Archäologie, dargestellt am Umgang mit dem Einbaum. Bereits in den Freilichtmuseen der 1920er Jahre wurde versucht, ur- und frühgeschicht-

62 Zu Freilichtmuseen vgl. Ottenjahn (1985) und Zippelius (1974).

63 Diese Entwicklung kritisiert ein Roman des britischen Autors Julian Barnes, *England, England* (1998). In der Handlung kommt es zu der paradoxen Situation, dass ein England-Themenpark mit zahlreichen Referenzen auf die englische Geschichte ›authentischer‹ wird als das Original – trotz offensichtlicher Nicht-Authentizität, Oberflächlichkeit und Disneyifizierung.

liche Lebenswelten zu visualisieren bzw. aufzuführen. Deren Bilder und Stereotype fanden schnell Eingang in Schulbücher und Filme und prägen bis heute Geschichtsvorstellungen. Erst ab den späten 1980er und in den 1990er Jahren wurden diese Vermittlungsformen quellenkritisch stärker hinterfragt. Gleichzeitig wurden Museen publikums- und handlungsorientierter, seit den letzten Jahren zudem zunehmend auf Marketing und Betriebswirtschaftlichkeit ausgerichtet. Beide Entwicklungen beförderten die Suche nach neuen Präsentations- und Aneignungsformen. Trotz einiger gelungener Neuansätze besteht die Gefahr, dass das Budget auch die Qualität bestimmt und dass, wenn kein qualifiziertes Personal für Vorführungen vorhanden ist, eine erfundene Vergangenheit präsentiert wird, die die tradierten Stereotype perpetuiert. In Anbetracht neuer museumspädagogischer Konzepte, aber auch unter zunehmendem Zwang zu kommerzieller Rentabilität, hat das LMW in den vergangenen Jahren mehrere ›populäre‹ Projekte und Aktionen durchgeführt (u.a. in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen und einer Jugendeinrichtung), die Keefer kritisch auf ihren Erfolg hin bewertet, wobei er die Notwendigkeit weiterer Rezeptionsstudien deutlich macht und zeigt, wie wichtig Wissenschaft zur Legitimation populärwissenschaftlicher Präsentationen ist.

Geschichte als Aufführung und Event hat lange Traditionslinien, z.B. in Festzügen und in Nachstellungen historischer Ereignisse. Living History (Aufführen und/oder Erzählen von Geschichte für Zuschauer) und Reenactments (Aufführung als historisches Rollenspiel, auch ohne Publikum) sind jedoch besonders ein Phänomen des 20. Jahrhunderts und erleben gegenwärtig eine Konjunktur.⁶⁴ Marvin Carlson (2000: 237) diagnostiziert »an unprecedented popularity of history seen through the medium of performance, and further, an unprecedented degree of direct involvement in that medium by the general public«. ⁶⁵ Bei Reenactments – oder auch historischen Märkten – ist ein aktiv-kreatives Moment von Populärkultur, wie es u.a. John Fiske (1989a und 1989b) betont, ausgeprägt, denn Geschichte wird hier nicht nur konsumiert, sondern selbst (re-)produziert. **WOLFGANG HOCHBRUCK** arbeitet in seiner Analyse dieser spezifischen Darstellungs- und Aneignungsformen mit dem Begriff des ›Geschichtstheaters‹. Sein Aufsatz betrachtet insbesondere das Museumstheater und bewertet die Chancen, aber auch die Gefahren eines Strebens nach Veranschaulichung, Emotionalisierung und Verlebendi-

64 Vgl. dazu auch Lässig (2006), Schindler (2003), Cook (2004) und Hart (2007).

65 Zwar gibt es des Längeren Forschungsliteratur zu diesem Bereich, doch sind Terminologie und Zugangsweise noch stark divergent; vgl. u.a. Anderson (1984 und 1991) und besonders Hochbruck (2008); speziell zum Reenactment von Schlachten auch Thompson (2004).

gung von Geschichte. Hochbruck plädiert für einen *reflektierten* Umgang mit Geschichte, der auf solidem Fachwissen beruht, denn nur dann »ist die theatrale Interpretation in der Lage, Brüche und problematische Aspekte des Geschichtsbildes zu thematisieren, und damit auch den eher zufälligen oder nur Diversion suchenden Zuschauer zur Auseinandersetzung mit dem Thema zu reizen«.

Reenactments und Living History können an authentischen historischen, aber auch an mehr oder weniger beliebigen anderen Orten, in einer geschichtskulturellen Einrichtung oder in einem kommerziellen Rahmen, stattfinden. Sie werden zudem immer häufiger in andere Medien, wie etwa Fernsehdokumentationen, Historienfilme oder Computerspiele, eingebunden. Geschichte in unmittelbarer Verbindung mit einer Orts- bzw. Raumerfahrung wird bei speziell ausgerichteten Reisen, historischen Stadtpaziergängen oder -führungen geboten.

Stadtrundgänge

Historische Stadtrundgänge erleben seit den 1990er Jahren einen Boom, und zwar in unterschiedlichen Ausrichtungen und Graden der Kommerzialisierung. Aus den geführten Stadtpaziergängen der *London Walks* ist zum Beispiel ein gut nachgefragter Zweig des Tourismus in der britischen Hauptstadt geworden.⁶⁶ Nicht wenige solcher Führungen sind aber aus einer Suche nach einer Geschichte ›von unten‹ oder aus der Sicht marginalisierter Gruppen entstanden. Mittlerweile haben viele Kommunen den Trend aufgenommen. So haben in Großbritannien einige früher am Sklavenhandel beteiligte Städte *Slave Trade Trails* angelegt, auf denen sich diese lange verdrängte Geschichte entdecken lässt. In Anlehnung an Michel de Certeau analysiert Elizabeth Wallace (2005: 54) das – in diesem Fall über eine Broschüre geführte – Abschreiten eines solchen Spazierwegs in Bristol als räumliche Praxis, mit der eine bedeutsame Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit hergestellt wird: »The physical act of being present becomes the catalyst to understanding, as walkers are made into active participants who ›confront‹ those who were alive during the time of the slave trade«.

Eine frühe Form dieser ›anderen‹ Stadtexkursionen stellen in Deutschland die aus der Geschichtswerkstätten- und der Frauenbewegung erwachsenen alternativen Rundgänge zur Frauengeschichte dar, die mittlerweile unter dem Label *Miss Marples Schwestern* in einem bundesweiten Verbund vernetzt sind. **BIRGIT HEIDTKE** reflektiert aus der eigenen praktischen Erfahrung als Historikerin, Autorin und Führerin die

66 www.walks.com (Zugriff am 10. Februar 2009).

Entstehungsgeschichte der feministischen Rundgänge aus der politischen (Frauen-)Bewegung der 1970er und 80er Jahre und analysiert die Vermittlungsformen dieser Touren. Dabei kann sie zeigen, dass es sehr wohl möglich ist, einen reflektierten Umgang mit Geschichte und populäre, unterhaltsame Präsentationsformen zu verbinden. Indem nicht nur Personen oder Ereignisse, sondern auch die (manchmal schwierige, abenteuerliche oder überraschende) Recherche zu deren Geschichte auf dem Rundweg thematisiert werden, gewinnt der Vortrag ein zusätzliches dramatisches Moment und dem Publikum wird vermittelt, wie Frauen selbst Geschichte erforschen können. Auch bietet paradoxerweise gerade das Nicht-Mehr-Vorhandensein historischer Gebäude oder Orte die Möglichkeit, die Bedeutung und Konstruktion von Erinnerungsorten zu hinterfragen.

Geschichte in den Neuen Medien: Web 2.0, Wikipedia und Computerspiele

Stadtführungen, Living History und Museen an geschichtsträchtigen Orten können ihren Reiz aus der Aura authentischer Objekte beziehen und bereichern das Historische der Orte selbst durch Erzählungen, Bilder und schauspielerische Darbietungen an. Die authentischen Orte sprechen jedoch nicht automatisch durch sich selbst, und sie scheinen in manchen Fällen auch der Schau- und Erlebnislust eines touristischen Publikums nicht (mehr) zu genügen. So sucht man mittlerweile selbst im geschichtsträchtigen Rom nach Möglichkeiten, Touristen mehr zu bieten als die bloßen historischen Relikte. Neuerdings ist ein Rom-Themenpark in der unmittelbaren Umgebung der Stadt geplant, und das Kolosseum soll digital animiert in 3D-Technologie erlebbar gemacht werden.⁶⁷ Solche Vor-

67 Vgl. eine Meldung vom 20. August 2008 in *Spiegel Online*: <http://www.spiegel.de/reise/europa/0,1518,573207,00.html> (Zugriff am 24. März 2009). Vgl. den ironischen Kommentar hierzu im *Kölner Stadt-Anzeiger* (vom 30. Dezember 2008): »Ein ›Themenpark der Antike‹ soll vor den Toren der Ewigen Stadt entstehen. Touristen sollen sich fühlen wie die alten Römer: ins Kolosseum gehen und Gladiatorenkämpfe anschauen, im Circus Maximus à la Ben Hur ihre Wagenrennen bestreiten, Gaius Julius Caesars Schlachten gegen die Gallier live erleben (mit Asterix und Obelix?), sich in den Thermen aalen wie der verrückte Kaiser Caracalla oder zündeln – ›nein, das bitte nicht!‹ – wie Nero. Der kommunale Superintendent für Archäologie, Umberto Broccoli, will das neue Erlebnis-Rom sogar mitten in die Altstadt holen. ›Weniger Erhabenheit, mehr Spektakel‹ fordert er von den Ruinen« (Kreiner 2008).

haben schließen sich dem Trend an, dass auch digitale Medien in der Geschichtsrepräsentation eine immer wichtigere Rolle spielen.

Digitale Präsentationsformen, ob online oder auf Speichermedien, sind, wie bereits angedeutet wurde, zunehmend mit anderen Darbietungsformen vernetzt: Für Museen, Ausstellungen, Film- und Fernsehprogramme sind begleitende Websites, oft mit weiterführenden Links, heute eine Selbstverständlichkeit. Durch das Internet werden neue historische Projekte in der Öffentlichkeit angeregt,⁶⁸ wie etwa das *Spiegel Online*-Projekt *Eines Tages*.⁶⁹ Viele Geschichtsvereine und Reenactment-Gesellschaften erstellen Websites mit (mehr oder weniger zuverlässigen) Informationen und Möglichkeiten zum Austausch über Geschichte. Zunehmend finden sich im Netz auch Angebote kommerzieller Agenturen zur Recherche der eigenen Familiengeschichte.

Der Artikel von **ERIK MEYER** setzt das Internet in Bezug zu Gedenkstätten und Fernsehen und zeigt vor diesem Hintergrund, dass das spezifische Potenzial der Neuen Medien vor allem in der Involvierung der User liegt. Gerade das Web 2.0 bietet Voraussetzungen für Interaktivität und Produktivität, die in Print- und audiovisuellen Medien nicht erzielt werden können, außer wenn sie Verbindungen mit dem Internet oder digitalen Datenträgern eingehen. Das Internet schafft nicht zuletzt eine Identität von Usern und Wissensproduzenten. Grundsätzlich ist eine solche Identität nicht auf das Internet beschränkt; sie findet sich z.B. auch im Geschichtstheaterbereich, wo Laien Wissen recherchieren und aufbereiten. Aber die Reichweite des Internets ist ungleich höher und trägt das Risiko, dass auch ungesichertes bis falsches Wissen in Zirkulation gebracht wird. Das bekannteste (und meist genutzte) Beispiel hierfür ist *Wikipedia*. **MAREN LORENZ** verdeutlicht, wie in dieser Online-Enzyklopädie (geschichtliches) Wissen eingestellt, redigiert und verwaltet wird, ohne dass allerdings eine echte inhaltliche Kontrolle erfolgen würde. Interessanterweise verweist gerade diese freie Enzyklopädie, die

68 Zum Internet und seiner Rolle beim Schaffen von Öffentlichkeit(en) vgl. auch den Band von Müller/März (2008).

69 Auf regionaler und lokaler Ebene gibt es mittlerweile ähnliche Initiativen im Internet, die in der Zusammenarbeit von Printmedien, geschichtskulturellen oder kommunalen Einrichtungen entstanden sind. Vgl. die von der *Stuttgarter Zeitung* und dem Stuttgarter Stadtarchiv getragenen Initiative *Von Zeit zu Zeit*, bei der die Nutzer Bilder, Filme oder persönliche Erinnerungen aus der Stuttgarter Stadtgeschichte und dem Alltagsleben des 20. Jahrhunderts einstellen können, wobei in der *Stuttgarter Zeitung* im Lokalteil täglich eines der eingestellten Bilder abgebildet und entsprechend kommentiert wird. Vgl. <http://www.von-zeit-zu-zeit.de/> (Zugriff am 24. März 2009).

von Menschen aller sozialer Schichten und Bildungsgrade, von ›Laien‹ ebenso wie von ›professionell‹ mit Wissenserwerb, -vermittlung und -produktion betrauten Personen und Institutionen genutzt und verfasst wird, auf die Gefahren, die mit den populären Formen der Wissenspräsentation und der potentiellen ›Demokratisierung‹ der Wissensproduktion einhergehen: Eine Qualitätskontrolle ist nicht gewährleistet, die Seriosität des Wissens wird nicht bewertet, das bestehende, häufig mit Vorurteilen bzw. Fehlannahmen behaftete Wissen wird fortgeschrieben.

Digitale Medien können Informationen, z.B. über Bild und Animation, besonders anschaulich und nutzerfreundlich bereitstellen. Mit digitaler Technik lassen sich vergangene Welten sogar virtuell erstellen. Diese Möglichkeit wird heute auch von der Wissenschaft (etwa in der Archäologie), aber auch in Bildungseinrichtungen wie Museen genutzt. Virtuelle historische Welten, die in erster Linie der Unterhaltung dienen, werden im Computerspiel generiert. ANGELA SCHWARZ nimmt eine Typisierung von Erscheinungsformen und Funktionen der historischen Computerspiele, die ein beträchtliches Marktsegment darstellen, vor. Diese bieten Jugendlichen, aber auch Erwachsenen, Geschichte als spannende Freizeitaktivität und erreichen Adressaten, die Geschichte ansonsten wenig Interesse entgegen bringen. Wie Reenactments schaffen Computerspiele – zumal sie technisch immer perfekter werden – Möglichkeiten des Eintauchens in eine fremde, vergangene Welt, in der die Spieler sich bewegen und ›Erfahrungen‹ machen können. So entsteht der Eindruck, bei historischen Ereignissen ›dabei‹ gewesen zu sein (eine Art virtuelles Reenactment) – bis hin zur Möglichkeit, den Lauf der Geschichte durch das eigene Eingreifen verändern oder gestalten zu können. Im besten Fall können Computerspiele aber auch dazu anregen, sich über das Spiel hinaus mit Geschichte zu beschäftigen, zumal in vielen Computerspielen zahlreiche historische Fakten über die Einbindung von Dokumentarfilmen, Originalaufnahmen, Quellentexten oder den Verweis auf weiterführende Literatur greifbar werden.

Ausblicke

Die Beiträge dieses Bandes, die aus verschiedenen disziplinären und aus praxisnahen Perspektiven geschrieben sind, können nur einige der vielen Medien und Genres der populären Geschichtsvermittlung beleuchten. Der Blick auf Medien und Genres ist nur eine Zugangsmöglichkeit zum Themengebiet populärer Geschichtskultur, das ein großes Potenzial für weitere Forschungen bereit hält. Dieses Gebiet steht noch an den Anfängen seiner Untersuchung durch Geschichts-, Kultur- und Medienwissen-

schaft, auch wenn es, zieht man die vielen Tagungen und Neuerscheinungen in Betracht, im Moment der Publikation dieses Bandes fast zu explodieren scheint. Abschließend seien hier einige Forschungsfragen bzw. -desiderate benannt, die in den folgenden Beiträgen immer wieder aufscheinen. Sie zeigen auch, dass das Thema in besonderer Weise eines interdisziplinären Zugriffs bedarf:

- *Erweiterung der Medienpalette:* Zwar sind bestimmte Medien und Genres (so etwa der Historischen Roman) relativ gut bearbeitet, andere sind jedoch noch weitgehend unerforscht, so etwa die Geschichtsvermittlung im Radio, in illustrierten Zeitschriften oder in der (Pop-)Musik; ähnliches gilt für die Vermarktung von Geschichte in Reise und Tourismus.
- *Medien-/Genredispositive und historische Inhalte:* Wie korrelieren bestimmte Medien und Genres mit historischen Inhalten? Was ist im Rahmen ihrer Dispositive sagbar und darstellbar, bzw. was entzieht sich der Darstellung? Dass in Fernsehdokumentationen das 20. Jahrhundert dominiert, lässt sich nicht nur durch das besonders hohe geschichtspolitische Interesse an dieser noch in das kommunikative Gedächtnis fallenden Epoche festmachen, sondern ist teilweise auch mit dem vorhandenen filmischen und fotografischen Archivmaterial zu erklären. In Spielszenen lassen sich dagegen auch Steinzeit, Antike und Mittelalter inszenieren, und der sprachlichen Vermittlung sind ohnehin kaum Grenzen gesetzt. Mediale Darstellungsformen unterliegen aber auch Darstellungstabus. Der Holocaust ist zwar in Spielfilmen und Fernsehserien und sogar im Comic dargestellt worden – aber ist ein KZ-Reenactment denkbar und ethisch vertretbar? Rassistische und NS-verherrlichende Computerspiele, wie etwa *KZ-Manager*, gibt es jedenfalls bereits.
- *Medienkonvergenzen:* In mehreren Beiträgen dieses Bandes werden Medienkonvergenzen aufgezeigt, die die populäre Geschichtsvermittlung immer stärker prägen. Es ist ein offensichtlicher Trend, dass die Medien durch marktorientierte *tie-ins* sowie durch intermediale Zusammenhänge zunehmend miteinander verflochten sind. Eklatant ist dies im Computerspiel, das Elemente des Spielfilms und des Reenactments integriert, Texte und Gemälde zitiert, aber auch Traditionen des Cartoons weiterführt. Solche Medienkonvergenzen müssen verstärkt disziplin- und genre- bzw. medienübergreifend analysiert werden. Dies bringt allerdings *methodische Probleme* mit sich, die reflektiert werden müssen: Wie können die Bild, Text und Performanz verbindenden Geschichtsrepräsentationen in ihrer ästhetischen

Dimension und in ihren kognitiven, emotionalen und gesellschaftlichen Funktionen angemessen untersucht werden?

- *Rezeptionsstudien:* Als besonders deutliches Forschungsdesiderat erweist sich der Bedarf nach Rezeptionsstudien. Gerade populäre Kulturprodukte sind oft gezielt an bestimmte Publika gerichtet. Welche Produkte welche (Teil-)Publika tatsächlich erreichen, und wie sich die Rezipienten in der Art ihrer sozialen, konfessionellen, ethnischen, alters- und geschlechtsspezifischen Zusammensetzung jeweils ausdifferenzieren, ist allerdings in vielen Fällen nur schwer zu ermitteln: Entsprechende Daten werden nicht selten von Produzenten zurückgehalten, bzw. die Produzenten verfügen gar nicht erst über Daten und haben selbst nur Vermutungen über die Erfolgs- oder Misserfolgsgründe ihrer Produktionen. Qualitative Studien und Befragungen der Rezipienten und Rezipientinnen, aber auch der Produzierenden über ihre Motive, Lesarten und Beweggründe in der Beschäftigung mit populären Geschichtsprodukten sind aufwändig und nur punktuell möglich, aber sie sind nicht verzichtbar.
- *Gender und Diversität:* Geschlechtsidentitäten und Geschlechterverhältnisse werden auch und gerade über die Aneignung von Geschichte verhandelt, so dass ›doing gender – doing history‹ vice versa gilt. Welche geschlechtsspezifischen Handlungsräume und Lesarten werden in der populären Geschichtskultur angeboten? Bietet sie ein ›emanzipatorisches‹, innovatives Potential für die Darstellung von Frauen- und Geschlechtergeschichte oder auch für die Geschichte von gesellschaftlichen Gruppen, die in der nationalen Geschichtspolitik, den öffentlichen Bildungseinrichtungen und der Geschichtswissenschaft marginalisiert sind – oder wird primär der Status quo stabilisiert?
- *Regionale, nationale, transnationale und globale Verschränkungen:* Welche räumliche Reichweite haben welche Medienprodukte und Genres, wie werden sie anschlussfähig gemacht an andere regionale oder nationale (oder religiöse, ethnische) Lebenswelten? Bei welchen Produkten und Themen ist eine transnationale bzw. globale Verwertung möglich? Wie ändert sich ihre Lesart oder Präsentationsform beim Übergang in einen anderen Kulturraum? Hier besteht ein großer Bedarf an Studien, die über den europäischen und nordamerikanischen Raum hinausgehen und/oder kulturvergleichend vorgehen.
- *Lange Linien der Popularisierung von Geschichte:* Um die heutige populäre Geschichtskultur in ihren ästhetischen, medialen, ökonomischen, sozialen und politischen Funktionen besser einschätzen zu können und Veränderungen oder Kontinuitäten in der gesellschaftli-

chen Funktion von Geschichte herauszuarbeiten, sind Vergleiche in einer ›langen Linie‹ sinnvoll. So können beispielsweise verschiedene Popularisierungswellen seit dem 18. Jahrhundert mit ihren Medien und Genres sowie ihren jeweiligen gesellschaftsgeschichtlichen Hintergründen identifiziert und in Bezug gesetzt werden.

- *Wissenschaft und populäre Geschichtskultur*: Populäre Geschichtsrepräsentationen sind gegenwärtig ubiquitär und machen auch nicht vor Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen halt, die die populären Darbietungen schließlich auch (mehr oder weniger bewusst) konsumieren. Wie interagieren Geschichts- und Kulturwissenschaften mit den populären Geschichtskulturen? Was bedeuten die populär(wissenschaftlich)en Darstellungen für den Deutungsanspruch der Geisteswissenschaften? Welche Rolle spielen die wissenschaftlichen Expertinnen und Experten in dieser populären Geschichtskultur? Gibt es populäre Medien und Genres, die für die Wissenschaft akzeptabler sind als andere?

Untersuchungen zu diesen und anderen Fragen werden einen Eindruck bestätigen, den bereits dieser Band vermittelt: Populäre Geschichtsdarstellungen schaffen ein ›buntes‹ Panorama der Vergangenheit; sie sind ein wichtiger Beitrag zu einer Geschichtskultur, die nicht monolithisch ist, sondern ein Nebeneinander unterschiedlicher Darstellungsformen, Zugangsweisen und Deutungen zulässt und nicht vorschnell als affirmativ-wertkonservativ oder simplifizierend abgetan werden sollte.

Literatur

- Agnew, Vanessa (2007): »History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present«. *Rethinking History* 11.3, S. 299-312.
- Anderson, Jay (1984): *Time Machine: The World of Living History*, Nashville/TN: American Association for State & Local History.
- Anderson, Jay (Hg.) (1991): *A Living History Reader, Band 1: Museums*, Thousand Oaks/CA: Sage.
- Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: Beck.
- Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*, Stuttgart: Metzler.
- Baldus, Alexandra (2001): *Das Sedanpanorama von Anton Werner*, Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

- Bann, Stephen (1986): *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in 19th-Century Britain and France*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bann, Stephen (1990): *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*, Manchester: Manchester University Press.
- Bauer, Dörte (2006): *Geschichtskultur als Instrument zur staatlichen Identitätsstiftung: Feste, Feiern und Denkmalpflege in Bayern im 19. Jahrhundert und in der DDR*, Neuried: Ars Una.
- Beck, Ulrich/Anthony Giddens/Scott Lash (1996): *Reflexive Modernisierung: Eine Kontroverse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich/Christoph Lau (Hg.) (2004): *Entgrenzung und Entscheidung: Was ist neu an der Theorie der reflexiven Modernisierung?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bell, Erin/Ann Gray (2007): »History on Television: Charisma, Narrative and Knowledge«. *European Journal of Cultural Studies* 10, S. 113-133.
- Bergenthum, Hartmut (2004): *Weltgeschichten im Zeitalter der Weltpolitik: Zur populären Geschichtsschreibung im wilhelminischen Deutschland*, München: m press.
- Berger, Stefan/Linas Eriksonas/Andrew Mycock (Hg.) (2008): *Representations in History, Media and the Arts*, Oxford: Berghahn.
- Blaschke, Olaf/Hagen Schulze (Hg.) (2006): *Geschichtswissenschaft und Verlagswesen in der Krisenspirale? Eine Inspektion des Feldes in historischer, internationaler und wirtschaftlicher Perspektive*, München: Oldenbourg.
- Bloom, Clive (2002): *Bestsellers: Popular Fiction Since 1950*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Borgmeier, Rainer/Bernhard Reitz (1984): *Der historische Roman*, Heidelberg: Winter.
- Bösch, Frank (1999): »Das ›Dritte Reich‹ ferngesehen: Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation«. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50, S. 204-220.
- Bösch, Frank (2007): »Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: Von Holocaust zu Der Untergang«. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 55, S. 1-32.
- Brandt, Susanne (2003): »Wenig Anschauung? Die Ausstrahlung des Film *Holocaust* im westdeutschen Fernsehen (1978/79)«. In: Christoph Cornelißen/Lutz Klinhammer/Wolfgang Schwentker (Hg.), *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt/M.: Fischer, S. 257-268.
- Brockmann, Andrea (2006): *Erinnerungsarbeit im Fernsehen: Das Beispiel des 17. Juni 1953*, Köln: Böhlau.

- Brodersen, Kai (Hg.) (2001): *Asterix und seine Zeit: Die große Welt des kleinen Galliers*, München: Beck.
- Burgoyne, Robert (2008): *The Hollywood Historical Film*, Malden/MA: Blackwell.
- Calder, Jenni (1977): *Heroes: From Byron to Guevara*, London: Hamish Hamilton.
- Carlson, Marvin (2000): »Performing the Past: Living History and Cultural Memory«. *Paragrana* 9.2, S. 237-248.
- Classen, Christoph (1999): *Bilder der Vergangenheit: Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965*, Köln: Böhlau.
- Collingwood, Robin G. (1946): *The Idea of History*, Oxford: Oxford University Press.
- Collins, John et al. (Hg.) (2004): *Causation and Counterfactuals*, Cambridge/MA: MIT Press.
- Cook, Alexander (2004): »The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History«. *Criticism* 46, S. 487-496.
- Cornelißen, Christoph (2003): »Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven«. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54, S. 548-63.
- Crane, Susan A. (2000): *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, Ithaca/NY: Cornell University Press.
- Crivellari, Fabio et al. (Hg.) (2004): *Die Medien der Geschichte: Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz: UVK.
- Daniel, Ute (1996): »»Ein einziges grosses Gemählde«: Die Erfindung des historischen Genres um 1800«. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 47.1, S. 3-20.
- Degele, Nina/Christian Dries (2005): *Modernisierungstheorie*, München: Fink.
- Demandt, Alexander (Hg.) (2001): *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Demantowsky, Marko (2005): »Geschichtskultur und Erinnerungskultur – zwei Konzepte des einen Gegenstandes: Historischer Hintergrund und exemplarischer Vergleich«. *Geschichte, Politik und ihre Didaktik* 33, S. 11-20.
- Ebbrecht, Tobias (2007): »Docudramatizing History on TV: German and British Docudrama and Historical Event Television in the Memorial Year 2005«. *European Journal of Cultural Studies* 10, S. 35-53.

- Eldridge, David (2006): *Hollywood's History Films*, London: Tauris.
- Epple, Angelika (2003): *Empfindsame Geschichtsschreibung: Eine Geschlechtergeschichte der Historiographie zwischen Aufklärung und Historismus*, Köln: Böhlau.
- Erdmann Fischer, Thomas (1999): »Warum es wichtig ist, Hitlers unzweifelhaftes Ende umzudefinieren«. In: Salewski (1999), S. 130-140.
- Erl, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur*, Stuttgart: Metzler.
- Estermann, Monika/Ute Schneider (Hg.) (2007): *Wissenschaftsverlage zwischen Professionalisierung und Popularisierung*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Feil, Georg (1974): *Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen: Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957-1967)*, Osnabrück: Fromm.
- Fenske, Michaela (2007): »Geschichte wie sie Euch gefällt: Historische Doku-Soaps als spätmoderne Handlungs-, Diskussions- und Erlebnisräume«. In: Andreas Hartmann/Silke Meyer/Ruth Mohrmann (Hg.), *Historizität: Vom Umgang mit Geschichte*, Münster: Waxmann, S. 85-105.
- Ferguson, Niall (Hg.) (1997): *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, London: Picador.
- Ferris, Ina (1991): *The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverley Novels*, Ithaca/NY: Cornell University Press.
- Fischer, Thomas/Rainer Wirtz (Hg.) (2008): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz: UVK.
- Fiske, John (1989a): *Reading the Popular*, Boston/MA: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1989b): *Understanding Popular Culture*, London: Routledge.
- Fowler, Alastair (1982): *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press.
- Frahm, Ole (2002): »Von Holocaust zu Holocaust: Guido Knopps Aneignung der Vernichtung der europäischen Juden«. 1999: *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17, S. 128-138.
- Fritsche, Christiane (2003): *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen: Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 1960er Jahren*, München: Meidenbauer.
- Gelder, Ken (2004): *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*, London: Routledge.
- Glassberg, David (2001): *Sense of History: The Place of the Past in American Life*, Amherst/MA: University of Massachusetts Press.

- Grever, Maria (2008): »Historical Culture, Plurality and the Nation State«. Vortrag in Freiburg vom 11. Dezember 2008 (Manuskript), S. 1-18.
- Groeber, Valentin (2008): *Das Mittelalter hört nicht auf: Über historisches Erzählen*, München: Beck.
- Grote, Hans (2008): »Rhythmen des Luftkampfes: Zur Darstellung des Richthofen-Mythos in historischen Comics«. In: Korte/Paetschek/Hochbruck (2008), S. 99-117.
- Hager, Werner (1989): *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Hakelberg, Dietrich (2004): »Adliges Herkommen und bürgerliche Nationalgeschichte: Hans von Aufseß und die Vorgeschichte des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg«. In: Heinrich Beck (Hg.), *Zur Geschichte der Gleichung ›germanisch-deutsch‹: Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen*, Berlin: de Gruyter, S. 523-576.
- Hardtwig, Wolfgang (2005): »Geschichte für Leser: Populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert«. In: Hardtwig/Schütz (2005), Stuttgart: Steiner, S. 11-34.
- Hardtwig, Wolfgang/Erhard Schütz (Hg.) (2005): *Geschichte für Leser: Populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Steiner.
- Hart, James D (1950): *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*, New York: Oxford University Press.
- Hart, Lain (2007): »Authentic Recreation: Living History and Leisure«. *Museum and Society* 5, S. 103-124.
- Hartmann, Wolfgang (1976): *Der historische Festzug: Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, München: Prestel.
- Hayden, John O. (Hg) (1970): *Scott: The Critical Heritage*, London: Routledge.
- Hecken, Thomas (2007): *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld: transcript.
- Hickethier, Knut (1998): »Geschichte und Geschichten im Fernsehfilm«. In: Ders., *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart: Metzler, S. 451-458.
- Hochbruck, Wolfgang (2008): »Living History, Geschichtstheater und Museumstheater: Übergänge und Spannungsfelder«. In: Heike Duisberg (Hg.), *Living History in Freilichtmuseen: Neue Wege der Geschichtsvermittlung*, Eherstorf: Förderverein des Freilichtmuseums am Kiekeberg, S. 23-35.
- Hohenberger, Eva/Judith Keilbach (Hg.) (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8.

- Horn, Sabine (2009): *Erinnerungsbilder: Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im westdeutschen Fernsehen*, Essen: Klartext.
- Horn, Sabine/Michael Sauer (Hg.) (2009): *Geschichte und Öffentlichkeit: Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003): *Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler.
- Hughes, Helen (1993): *The Historical Romance*, London: Routledge.
- Hughes-Warrington, Marnie (2007): *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, New York: Routledge.
- Hunt, Tristram (2006): »Reality, Identity and Empathy: The Changing Face of Social History Television«. *Journal of Social History* 39, S. 843-858.
- Junkelmann, Marcus (2004): *Hollywoods Traum von Rom: Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz: von Zabern.
- Jussen, Bernhard (Hg.) (2002): *Liebig's Sammelbilder: Vollständige Ausgabe der Serien 1-1138*, Berlin: Yorck Project.
- Kansteiner, Wulf (2003): »Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das ›Dritte Reich‹ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp«. *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51, S. 626-648.
- Kansteiner, Wulf (2006): *In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics after Auschwitz*, Ohio: Ohio University Press.
- Keilbach, Judith (2004): »»Neue Bilder« im Geschichtsfernsehen: Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus«. In: Crivellari et al. (2004), S. 543-568.
- Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster: Lit.
- Kelley, Robert (1978): »Public History: Its Origins, Nature, and Prospects«. *The Public Historian* 1.1, S. 16–28.
- Kerr, James (1989): *Fiction against History: Scott as Storyteller*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Klein, Christa (2008): *Histotainment: Geschichte im Fernsehen als populäre Erinnerungspraxis am Beispiel der historischen Dokusoap Die Bräuteschule 1958*, Magisterarbeit an der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg.
- Knopp, Guido F./Siegfried Quandt (1988): *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Korff, Gottfried (Hg.) (1990): *Das historische Museum: Labor, Schau-bühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt: Campus.
- Korte, Barbara/Sylvia Paletschek (Hg.) (2009): *Geschichte im Krimi: Beiträge aus den Kulturwissenschaften*, Köln: Böhlau.

- Korte, Barbara/Sylvia Paletschek/Wolfgang Hochbruck (Hg.) (2008): *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen: Klartext.
- Koselleck, Reinhart (1989a): »Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte«. In: Ders., *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 38-66.
- Koselleck, Reinhart (1989b): »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont: Zwei historische Kategorien«. In: Ders.: *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 349-375.
- Kreiner, Paul (2008): »Auf sie mit Gebrüll: Rom plant eine Art Disneyland mit Ben Hur und Caesars Schlachten«. In: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 30. Dezember 2008, S. 16.
- Kunz, Georg (2000): *Verortete Geschichte: Regionales Geschichtsbewußtsein in den deutschen historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lampart, Fabian (2002): *Zeit und Geschichte: Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Arnim, Vegny und Manzoni*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Landy, Marcia (Hg.) (2001): *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick/NJ: Rutgers University Press.
- Langewiesche, Dieter (2008a): *Zeitwende. Geschichtsdenken heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Langewiesche, Dieter (2008b): »Erinnerungsgeschichte und Geschichtsnormierung«. In: Ders. (2008a), S. 21-40.
- Langewiesche, Dieter (2008c): »Geschichtsschreibung und Geschichtsmarkt in Deutschland«. In: Ders. (2008a), S. 9-20.
- Langewiesche, Dieter (2008d): »Die Geschichtsschreibung und ihr Publikum: Zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Geschichtsmarkt«. In: Ders. (2008a), S. 85-102.
- Lässig, Simone (2006): »Clio in Disneyland? Nordamerikanische Living History Museen als außerschulische Lernorte«. *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik* 2006, S. 44-69.
- Lersch, Edgar/Reinhold Viehoff (Hg.) (2007): *Geschichte im Fernsehen: Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*, Berlin: Vistas.
- Levine, Philippa (1986): *The Amateur and the Professional: Antiquarians, Historians and Archaeologists in Victorian England, 1838-1886*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Lipkin, Steven N (2002): *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Carbondale/IL: Southern Illinois University Press.
- Lukács, Georg (1955): *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau.
- Mandler, Peter (1997): »In the Olden Time«: Romantic History and English National Identity, 1820-50«. In: Lawrence Brockliss/David Eastwood (Hg.), *A Union of Multiple Identities: The British Isles c.1750-1850*, Manchester: Manchester University Press, S. 78-92.
- McCracken, Scott (1998): *Pulp: Reading Popular Fiction*, Manchester: Manchester University Press.
- Meier, Mischa/Simona Slanička (Hg.) (2007): *Antike und Mittelalter in Film: Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln: Böhlau.
- Melman, Billie (2006): *The Culture of History: English Uses of the Past 1800-1953*, Oxford: Oxford University Press.
- Meyen, Michael/Senta Pfaff (2006): »Rezeption von Geschichte im Fernsehen«. *Media Perspektiven* 2, S. 102-106.
- Mitchell, Rosemary (2000): *Picturing the Past: English History in Text and Image, 1830-1870*, Oxford: Clarendon Press.
- Müllenbrock, Heinz-Joachim (1980): *Der historische Roman des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter.
- Müller, Daniel/Annegret März (Hg.) (2008): *Internet: Öffentlichkeit(en) im Umbruch*, Themenheft von *Navigationen* 8.2.
- Müller, Elfriede/Alexander Ruoff (2007): *Histoire noire: Geschichtsschreibung im französischen Kriminalroman nach 1968*. Bielefeld: transcript.
- Müller, Sabine Lucia/Anja Schwarz (2008): »A Ready-Made Set of Ancestors: Re-enacting a Gendered Past in *The 1900 House*«. In: Dies. (Hg.), *Iterationen: Geschlecht im kulturellen Gedächtnis*, Göttingen: Wallstein, S. 89-110.
- Munier, Gerald (2000): *Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart*, Hannover: Unser.
- Nipperdey, Thomas (1983): *Deutsche Geschichte 1800-1866: Bürgerwelt und starker Staat*, München: Beck.
- Nissen, Martin (2009): *Populäre Geschichtsschreibung: Historiker, Verleger und die deutsche Öffentlichkeit (1848-1900)*, Köln: Böhlau.
- Oels, David/Andy Hahnemann (Hg.) (2008): *Sachbuch und populäres Wissen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Orel, Harold (1995): *The Historical Novel from Scott to Sabatini: Changing Attitudes Toward a Literary Genre, 1814-1920*, Basingstoke: Macmillan.

- Oswalt, Vadim/Hans-Jürgen Pandel (Hg.) (2009): *Geschichtskultur: Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*, Schwalbach/Ts.: Wochenschau.
- Ottenjahn, Helmut (Hg.) (1985): *Kulturgeschichte und Sozialgeschichte im Freilichtmuseum: Historische Realität und Konstruktion des Geschichtlichen in historischen Museen*, Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg.
- Paletschek, Sylvia (2007): »Historiographie und Geschlecht«. In: Johanna R. Regnath/Mascha Riepl-Schmidt/Ute Scherb (Hg.), *Eroberung der Geschichte: Frauen und Tradition*, Münster: Lit, S. 105-42.
- Paletschek, Sylvia (2009b): »Popular Presentations of History in the 19th Century: The Example of *Die Gartenlaube*«. In: Paletschek (2009a).
- Paletschek, Sylvia (Hg.) (2009a): *Popular Historiographies in the 19th and 20th Century*, Oxford: Berghahn.
- Pandel, Hans-Jürgen (1997): »Geschichtsunterricht in der Haupt- und Realschule«. In K. Bergmann et al. (Hg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber: Kallmeyer, S. 526-30.
- Paul, Gerhard (Hg.) (2009): *Das Jahrhundert der Bilder: Bildatlas 1900-1949; Bildatlas 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pittock, Murray (Hg.) (2006): *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, London: Continuum.
- Platthaus, Andreas (2000): »Comics nach Auschwitz: Art Spiegelman und *Maus*«. In: Andreas Platthaus (Hg.), *Im Comic vereint: Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Frankfurt/M.: Insel, S. 269-294.
- Potthast, Barbara (2007): *Die Ganzheit der Geschichte: Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein.
- Prange, Peter (2007): *Die Rebellin*, München: Knaur Taschenbuch.
- Reitemeier, Frauke (2001): *Deutsch-englische Literaturbeziehungen: Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutschen Vorläufer*, Paderborn: Schöningh.
- Richards, Jeffrey (2008): *Hollywood's Ancient Worlds*, New York: Continuum.
- Rigney, Ann (2001): *Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, Ithaka/NY: Cornell University Press.
- Rigney, Ann (2008): »Fiction as a Mediator in National Remembrance«. In: Berger/Eriksonas/Mycock (2008), S.79-96.
- Ritter, Hermann (1999): »Kontrafaktische Geschichte«. In: Salewski (1999), S.13-42.
- Rosenfeld, Gavriel (2002): »Why Do We Ask ›What If?‹ Reflections on the Function of Alternate History«. *History and Theory* 41.4, S. 90-103.

- Rosenfeld, Gavriel (2005): *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, Cambridge/MA: Cambridge University Press.
- Rosenstone, Robert A. (1995): *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenstone, Robert A. (2006): *History on Film/Film on History*, Harlow/NY: Pearson Education.
- Rosenzweig, Roy/David Thelen (1998): *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*, New York: Columbia University Press.
- Rother, Rainer (1989): »Historismus und Historienfilm: Momente aus seiner Fortsetzungsgeschichte«. *Geschichtswerkstatt* 17, S. 33-39.
- Rüsen, Jörn (1994): »Was ist Geschichtskultur?«. In: Klaus Füllmann/Heinrich Grüter (Hg.), *Historische Faszination: Geschichtskultur heute*, Köln: Böhlau, S. 3-26.
- Salewski, Michael (Hg.) (1999): *Was Wäre Wenn: Alternativ- und Parallelgeschichte: Brücken zwischen Phantasie und Wirklichkeit*, Stuttgart: Steiner.
- Samuel, Raphael (1994): *Theatres of Memory, Band 1: Past and Present in Contemporary Culture*, London: Verso.
- Samuels, Maurice (2004): *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaka/NY: Cornell University Press.
- Saupe, Achim (2009): *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker: Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld: transcript.
- Schabert, Ina (1981): *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schanze, Helmut (2002): »Medien«. In: Ders. (Hg.), *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, S. 199-201.
- Schindler, Sabine (2003): *Authentizität und Inszenierung: Die Vermittlung von Geschichte in amerikanischen historic sites*, Heidelberg: Winter.
- Schönemann, Bernd (2003): »Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft«. In: Hilke Günther-Arndt (Hg.), *Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, Berlin: Cornelsen Scriptor, S.11-22.
- Scott, Sir Walter (1897): *Ivanhoe: A Romance*, London: Black.
- Slanička, Simona (2007): »Der Historienfilm als große Erzählung«. In: Meier/Slanička (2007), S. 427-438.

- Smith, Bonnie (1998): *The Gender of History: Men, Women and Historical Practice*, Cambridge/MA: Harvard University Press.
- Solomon, Jon (2001): *The Ancient World in the Cinema*, New Haven/CT: Yale University Press.
- Sorlin, Pierre (1980): *The Film in History: Restaging the Past*, Totowa/NJ: Barnes and Noble.
- Sorlin, Pierre (2001): »How to Look at an ›Historical Film‹«. In: Landy (2001), S. 25-49.
- Speitkamp, Winfried (1996): *Die Verwaltung der Geschichte: Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871-1933*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Spiegelman, Art (1987): *Maus: A Survivor's Tale*. Harmondsworth: Penguin.
- Steinle, Matthias (2008): »Der Erste Weltkrieg als großes Fresko auf dem kleinen Bildschirm: ›1914-1918‹ im deutschen und französischen Fernsehen«. In: Korte/Paletschek/Hochbruck (2008), S. 183-199.
- Sternberg, Claudia (2002): »The Tripod in the Trenches: Media Memories of the First World War«. In: Barbara Korte/Ralf Schneider (Hg.), *War and the Cultural Construction of Identities in Britain*, Amsterdam: Rodopi, S. 201-223.
- Storey, John (2003): *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, London: Blackwell.
- Thompson, Jenny (2004): *War Games: Inside the World of Twentieth-Century War Reenactors*, Washington/DC: Smithsonian Books.
- Toplin, Robert Brent (2002): *Reel History: In Defense of Hollywood*, Lawrence/KS: University Press of Kansas.
- Viehoff, Reinhold (2002): »Gattung«. In: Helmut Schanze (Hg.), *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, S. 125-127.
- Vierhaus, Rudolf (1977): »Einrichtungen wissenschaftlicher und populärer Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert«. In: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert: Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, München: Prestel, S. 109-117.
- Vohwinckel, Annette (2006): »Terror als Doku-Soap: Die Flugzeugentführungen von Entebbe und Mogadischu in Film und Fernsehen, 1976-1997«. In: Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.), *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt: Campus, S. 285-303.
- Wallace, Diana (2005): *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Wallace, Elizabeth Kowalewski (2005): *The British Slave Trade and Public Memory*, New York: Columbia University Press.
- Weidauer, Astrid (1996): *Berliner Panoramen der Kaiserzeit*, Berlin: Mann.
- Wenzel, Peter (2008): »Literarische Gattung«. In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 229-230.
- Winter, Jay (2001): »Die Generation der Erinnerung: Reflexionen über den »Memory Boom« in der zeithistorischen Forschung«. *Werkstatt-Geschichte* 30, S. 5-16.
- Winter, Jay (2006): *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven/CT: Yale University Press.
- Wirtz, Rainer (2008): »Alles authentisch: So war's: Geschichte im Fernsehen oder TV-History«. In: Fischer/Wirtz (2008), S. 9-32.
- Witek, Joseph (1989): *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson/MS: University of Mississippi Press.
- Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*, Düsseldorf: Landesanstalt für Medien.
- Wolf, Fritz (2005): »Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie *Alles Doku – oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*«. In: *Dokville* vom Juni 2005 (<http://www.dokville.de/dokville2005/schriften/Fritz-Wolf.pdf>). Zugriff am 20. März 2009.
- Wolfrum, Edgar (2003): »Neue Erinnerungskultur. Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953«. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 40/41, S. 33-39.
- Zimmermann, Peter (1994): »Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära zur Gegenwart«. In: Peter Ludes/Heidemarie Schuhmacher/Peter Zimmermann (Hg.), *Informations- und Dokumentarsendungen*, München: Fink, S. 212-324.
- Zippelius, Adelhart (Hg.) (1974): *Handbuch der europäischen Freilichtmuseen*, Köln: Rheinland.