

Christoph Classen, Achim Saupe und Hans-Ulrich Wagner

# Authentizität, Medien, Moderne

Eine Beziehungsgeschichte zur Einführung

## **Abstract**

Wie stellt sich das Verhältnis von Authentizität, Medien und Geschichte unter den Bedingungen der fortgeschrittenen Moderne dar? Der Text führt kursorisch in dieses Dreiecksverhältnis ein und zeigt die Probleme auf, in die das Konzept von Authentizität angesichts der Unvermeidbarkeit von Medien in historischen und generell kommunikativen Zusammenhängen führt. Plädiert wird daher für eine heuristische Perspektive, die solche Widersprüche und Spannungen für die Analyse von Geschichtsbildern sowie in historischer Perspektive produktiv macht.



Werbeanzeige der Bildagentur Timeline Images, *Süddeutsche Zeitung*, Juli 2017

»EURONEWS zeigt die Wirklichkeit, wie sie ist, ohne Kommentar.«  
(Werbung aus den 1990er Jahren)

Ein intimes, dabei unspektakuläres Sujet: Die Nahaufnahme einer jungen Frau, in der Sonne liegend, entspannt, mit geschlossenen Augen – vielleicht im Urlaub. Styling, Mode und die Farben weisen in die Vergangenheit und passen zur aufgedruckten Kategorie »70er Jahre«. Millionenfach, so kann man vermuten, lagen und liegen ähnliche Bilder in privaten Fotoalben und Schubladen. Das hinter dieser Werbeanzeige stehende Geschäftsmodell der »Süddeutschen Zeitung«, nämlich eine Plattform für den Handel mit historischen Fotos aus solchen Sammlungen anzubieten, ist für sich genommen bemerkenswert und verweist auf den Geschichtsboom und seine Visualisierung in der Gegenwart. Was das Bild allerdings im vorliegenden Zusammenhang interessant macht, ist vor allem der Werbeaufdruck: »Authentisch – Frische Bildkollektionen aus privaten Sammlungen«.

»Authentisch« ist hier ein Prädikat, eine qualifizierende Auszeichnung und Inwertsetzung, es dient der Vermarktung. Das ist im Zusammenhang mit Geschichte nichts Ungewöhnliches: Allenthalben werden »authentische Geschichten« angepriesen, der Kult um Originale (und als Kehrseite der Skandal um Fälschungen) scheint ungebrochen. Nur dem »Original« wird jene Aura zugeschrieben, die es aus der Masse potenziell identischer Objekte heraushebt – darauf hat bekanntlich schon Walter Benjamin hingewiesen.<sup>1</sup> Authentizitätszu-

---

1 An der Überführung des Wracks der im Herbst 1977 entführten ehemaligen Lufthansa-Maschine »Landshut« aus Übersee in die Bundesrepublik im Jahr 2017 lässt sich ablesen, dass dies selbst dann gilt, wenn es sich um ein seriell hergestelltes, inzwischen verfallenes, immobiles Objekt von erheblicher Sperrigkeit handelt, für das nach dem Ankauf offenkundig über Jahre

schreibungen dienen der »Evidenzerzeugung« (Sabrow/Saupe 2016, 10), das heißt, sie heben bestimmte historische Repräsentationen aus der diffusen Masse des Diskurses hervor, indem sie sie mit besonderer Autorität ausstatten. Entsprechend gern bedient sich ihrer das Marketing. Vielleicht bemerkenswerter ist daher die Unterzeile: Demnach ist es der private, ja intime Charakter und damit zugleich auch das Unbekannte, Unverbrauchte, das hier die Auszeichnung als »authentisch« legitimiert. Das ist über die Werbestrategie hinaus von Interesse. Denn »Gesichter sind Medien der *Fernanwesenheit* (nach einem Ausdruck von Manfred Fassler). Sie simulieren Nähe [...]« (Macho 1998, 172), und ihre Inszenierung bietet sich daher an, um emotionale Reaktionen der Betrachtenden zu provozieren. Im Umkehrschluss wird implizit eine Aussage darüber getroffen, was eben *nicht* (oder jedenfalls weniger) authentisch sei: die bekannten Bildikonen aus der öffentlichen, zumal der politischen Sphäre, bei denen sich keine emotionale Nähe einstellt.

Es schwingt also ein medienkritischer Unterton mit, der den Diskurs zu Medien und Authentizität insgesamt prägt: ein Misstrauen gegenüber der mit Blick auf ihre Wirkung kalkulierten öffentlichen Inszenierung sowie die Vorstellung, im Privaten, Intimen einen unverstellten, nicht-inszenierten Zugang zur Realität zu finden. Im Falle historischer Darstellungen betrifft dies zugleich auch die Überwindung der zeitlichen Distanz: Geschichte soll direkt erlebbar werden, weil nur dies ihren »wahren« Charakter offenbaren könne. Die Vorstellung von Authentizität als etwas Ursprünglichem, Latentem, unter einer (künstlichen) Oberfläche Verborgenen ist dabei typisch für diesen Diskurs. Sie findet sich etwa bei Roland Barthes und reicht bis zu den ethnologischen Rekursen auf den Begriff (Lethen 1996, 229).

Hier zeigt sich die paradoxe Beziehung zwischen Medien und Authentizität: Der lateinische Begriff *medium* bedeutet *Mitte*; unter Medien wird heute eine Vermittlungsinstanz verstanden, die nicht einfach neutral ist, sondern die Darstellung stets prägt, wenn nicht überhaupt erst schafft. Authentizität zielt dagegen auf das genaue Gegenteil: das Unvermittelte, Nicht-Inszenierte, Ursprüngliche. So betrachtet, entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet eine Medienagentur damit für sich wirbt. Dass sie dabei private Fotos als besonders authentisch anpreist, mutet darüber hinaus seltsam an in Zeiten,

---

weder ein museales Konzept noch ein geeigneter Ort zur Verfügung standen; vgl.: Grütters gegen Friedrichshafen. Die »Landshut«-Odyssee geht weiter – und endet in Hangelar?, in: Der Tagesspiegel, 02.12.2020, <https://www.tagesspiegel.de/politik/gruetters-gegen-friedrichshafen-die-landshut-odyssee-geht-weiter-und-endet-in-hangelar/26669572.html> [10.08.2021].

in denen sorgsame visuelle Inszenierungen des Selbst zum Inbegriff der Sozialen Medien geworden sind.

An Dekonstruktionen dieses »Mythos der Moderne« (Sabrow 2016, 30) besteht dementsprechend in den Kulturwissenschaften kein Mangel. Das hat vor allem damit zu tun, dass sein Charakter als normativer Differenzbegriff in weitere Paradoxien führt. Schon die Frage des Originals oder der eigentlichen Urheberschaft lässt sich ja immer nur im Hinblick auf (spätere) Fälschungen, Kopien oder Reproduktionen beantworten (vgl. Doll 2012). Auch ändert die Vorstellung eines Objekts, das unabhängig von seiner Darstellung existiert, nichts daran, dass das Objekt in sozialen Zusammenhängen gleichwohl einer kommunikativen Darstellung bedarf. Darstellungen sind jedoch kontingent und insofern immer Inszenierungen, ob nun intendiert oder nicht (Strub 1997, 8 f.). Inszenierung ist somit ein notwendiger Bestandteil menschlicher Kommunikation, eine anthropologische Konstante (Fischer-Lichte 2007, 20). In Anlehnung an Paul Watzlawick ließe sich sagen, dass es nicht nur unmöglich ist, nicht zu kommunizieren, sondern ebenso, dabei nicht zu inszenieren. Entscheidend für den Authentizitäts-Eindruck ist demnach paradoxerweise immer eine Inszenierung (vgl. Huck 2012, 249).

Schließlich führt auch das jüngere Ideal eines »authentischen Selbst« zumindest dann in die Irre, wenn das menschliche Gedächtnis neurobiologisch als »Wandlungskontinuum« (Markowitsch/Welzer 2005, 215) verstanden wird, dessen funktionale Leistung gerade darin besteht, »das multiple Ich« (ebd., 216) zu integrieren, indem es Erinnerungen aus der Gegenwart heraus immer neu generiert, um so »das Selbst gerade darum als ein immer Gleiches erscheinen zu lassen, weil es sich permanent verändert« (ebd.). Identität ist demnach keine konstante Größe, sondern das durchaus fluide Ergebnis eines diachronen dynamischen Prozesses.

Erschwerend kommt hinzu, dass sich der Begriff als bemerkenswert resistent gegenüber trennscharfen Definitionen erweist. Offenkundig umfasst er unterschiedliche Bedeutungsebenen: Begriffsgeschichtlich lässt sich eine ältere, vor-moderne Bedeutung, die auf die autoritative Beglaubigung von Wahrheit und Legitimität in theologischen und juristischen Kontexten zielt, von einer neueren unterscheiden. Erst seit der Aufklärung bekam Authentizität eine subjektive, performative und stärker normative Qualität, fand im Sinne von »Echtheit«, »Eigentlichkeit« und »Unverfälschtheit« sukzessive Eingang in Kunstdiskurse, Existenzphilosophie, Ethnologie und weitere Gesellschaftstheorien (Knaller/Müller 2010). Bis heute überlagern sich jedoch die unterschiedlichen Ebenen und die damit verbundenen Bedeutungen.

Das lädt zu Missverständnissen ein, und es hat diverse begriffliche Differenzierungsvorschläge provoziert, darunter insbesondere die verbreitete Unterscheidung von Objekt- und Subjektauthentizität und daran geknüpft die Differenzierung zwischen Authentifizierung und Authentisierung als Praxis von Beglaubigung (vgl. Knaller 2007; Sabrow 2016, 33 f.). Statt einer trennscharfen konsensualen Bedeutung scheint der Begriff also in der Gegenwart eher ein semantisches Feld zu öffnen, das die engere Frage nach der Wahrheit und Echtheit bzw. dem Original ebenso umfasst wie Vorstellungen von Natürlichkeit, dem Nicht-Inszenierten, dem Glaubwürdigen, Augenscheinlichen und dem eigentlichen Selbst. Stets schwingen dabei subjektive Zuschreibungen wie Erfahrung und Autorität mit.

Wenn also nicht geklärt werden kann, was authentisch ist (Lethen 1996, 209), wenn es ebenso wenig einen direkten Zugang zu vergangener Wirklichkeit gibt, wie überhaupt Kommunikation möglich ist, die ohne Medien auskäme – und sei es Sprache<sup>2</sup> – warum lohnt es dann trotzdem, sich auf den Zusammenhang von Medien, Geschichte und Authentizität einzulassen?

Tatsächlich sind für uns gerade das Spannungsverhältnis und die Wechselwirkungen zwischen diesen Aspekten von Interesse, die interessanterweise alle drei gegenwärtig eine bemerkenswerte Konjunktur erleben. Das betrifft zunächst das sich immer weiter ausdifferenzierende Ensemble der *technisch basierten Massenmedien*, das seit dem späten 19. Jahrhundert in mehreren Schüben maßgeblich zur Dynamik gesellschaftlichen Wandels beigetragen hat – und dies in Form der digitalen Medien weiterhin tut. Vor allem ein Phänomen der fortgeschrittenen Moderne ist dagegen der bereits eingangs erwähnte *Geschichtsboom*, der die westlichen Industriegesellschaften seit den 1970er Jahren erfasst hat und der sich in ubiquitären öffentlichen und privaten Auseinandersetzungen mit Vergangenheit manifestiert. Dass schließlich *Authentizität* in der Moderne zu einem immer wieder artikulierten Grundbedürfnis geworden ist, hängt mit der Aufklärung und dem Prozess der Säkularisierung selbst zusammen: Erst der Verlust einer unumstößlichen göttlichen Weltordnung ließ den Erfahrungs- und Erwartungshorizont der Individuen auseinandertreten und schuf damit die Notwendigkeit, Wandel und Kontingenz mit Hilfe relationaler

---

2 Die Aussage, es gebe keine Kommunikation ohne Medien, setzt einen weiten Medienbegriff voraus, der naheliegender Weise nicht auf technisch basierte Medien begrenzt ist, wie sie hier im Folgenden behandelt werden. Zur Unterscheidung von Medien und Kommunikationsformen sowie umfassenderen Definitionen vgl. Schneider 2006 und Krämer 2008.

Konzepte wie dem der Authentizität zu bewältigen (vgl. Knaller/Müller 2010, 47; Lethen 1996, 229).

Für die Gegenwart und jüngste Vergangenheit ist eine »Renaissance der Authentizität«, eine »neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen« konstatiert worden (Rössner/Uhl 2014) oder auch pejorativ ein »Authentizitätsterror« (Person 2020, 11). Damit wird unmittelbar jene Dynamik adressiert, die aus der Interdependenz von fortgeschrittener Medialisierung, Bedürfnissen nach »Orientierung in der Zeit« (Rüsen 2012, 106) und dem Streben nach Authentizität erwächst: Eine »problematisch gewordene[n] Medialität [...] weckt den Wunsch, durch eine wie auch immer hergestellte/teilgenommene Unmittelbarkeit überwunden zu werden« (Hügel 1997, 47). Man könnte sogar fragen, ob die gegenwärtige »Medienkonsumgesellschaft«, verstanden als sich wechselseitig verstärkende Interaktion von Medialisierung und Konsum, die bisweilen nostalgisch anmutende Utopie von Originalität, Ursprünglichkeit und Evidenz und die parallele Vergangenheitsfixierung nicht erst heraufbeschworen hat.

Jedenfalls spielt dieses Phänomen erkennbar eine zentrale Rolle sowohl für einen »änderungsbedingte[n] kulturelle[n] Vertrauheitsschwund« (Lübbe 1990, 41) als auch für das Unbehagen an den Versprechungen von Werbung, Public Relations und anderen Formen von Inszenierungen in Zeiten, in denen sich die öffentliche Kommunikation in hohem Maße an Aufmerksamkeitsökonomien und den damit verbundenen Evidenzversprechen orientiert. Dabei mag auch von Bedeutung sein, dass die klassischen Massenmedien insofern ein strukturelles Glaubwürdigkeitsproblem haben, als ihre Aussagen sich in der Regel interaktiven Aushandlungsprozessen entziehen (Huck 2012, 241). Zahlreiche Auseinandersetzungen um vermeintlich manipulierte oder verzerrte Wirklichkeitsabbildungen, die sich in Konzepten wie dem des *Direct Cinema*, aber auch in historischen Diskursfiguren wie »Ausgewogenheit«, »Gegenöffentlichkeit« oder »Lügenpresse« niedergeschlagen haben, legen diesen Gedanken durchaus nahe.

Diese Entwicklung ist Ausdruck eines anhaltenden gesellschaftlichen Wandels liberal-kapitalistischer Gesellschaften, der sich schwerlich auf nur einen Faktor wie ihre mediale Durchdringung zurückführen lässt. Fest steht, dass Tendenzen der fortgeschrittenen Moderne wie kulturelle Pluralisierung, Individualisierung und brüchig gewordene Legitimation nach dem »Ende der großen Erzählungen« (Jean-François Lyotard) eine tendenziell subjektiv-reflexive (und weniger universalisierend-homogenisierende) Kategorie wie Authentizität begünstigt haben (vgl. Reckwitz 2019, Saupe 2015). Die Problematik von Wahrheit, Evidenz und Legitimität wird sozusagen an das Individuum delegiert oder

jedenfalls zum Bestandteil partikularer Diskurse. Damit ist implizit ein aktuelles Problem angesprochen, nämlich, dass es in modernen, ausdifferenzierten Gesellschaften offenbar zunehmend schwerfällt, noch einen breiten Konsens über Begriffe und damit eben auch Wirklichkeit herzustellen.

An diesem Ort der gesellschaftlichen Aushandlung und Vergewisserung über Wirklichkeit, und verstärkt noch – vergangene Wirklichkeit –, hat der medienbezogene Authentizitätsbegriff seinen diskursiven Gebrauchswert gefunden: So stellt er heute eben nicht nur eine Werbemaßnahme oder autoritative Deutung dar, sondern hat oft genug relationalen Charakter. Angezeigt wird mit ihm ein immer komplexerer und herausfordernder Wirklichkeitsbezug, etwa wenn von »höchster«, »äußerster« oder einem »gehörigen Maß an Authentizität« gesprochen oder die Aussage getroffen wird, etwas sei »getreu« oder »unverfälscht« wiedergegeben. Mit der gleichen diskursiven Figur wird dies aber oft genug relativiert, etwa wenn nur eine »gewisse« Authentizität erreicht worden sei oder aber das Adjektiv durch »nahezu, ziemlich, weitgehend, recht, halbwegs, quasi, fast« ergänzt wird (Kämper 2018, 25–27).

So spiegelt sich auch im Diskurs über die Authentizität medialer Darstellungen eine zunehmende Reflexivität wider, die sich dem Problem der »Adäquatheit« einer »wirklichkeitsnahen« Repräsentation der Vergangenheit weitgehend bewusst ist und dabei auch die Rezeptionsgeschichte und Historizität historischer Probleme vor Augen hat. So kann eine »authentische Darstellung« – will man überhaupt an dem Terminus festhalten – eben nicht nur eine wirklichkeitsnahe, einem bestimmten Realismus- oder Dokumentarismuskonzept folgende Darstellung sein, sondern auch eine neuartige, die die Konventionen durchbricht und derart transfiguriert, dass daraus eine neue Perspektivierung auf ein historisches Problem entsteht. Historische Authentizität erklärt sich dann auch nicht mehr allein über ihren Bezug zu einem historischen Geschehen, sondern sie wird erst dann zu einer Herausforderung und zu einem Problem, wenn es zu multiplen Deutungen kommt.

Damit ist die Perspektive der vorliegenden Studien umrissen. Gegenstand kann nicht »das Authentische« in einem normativen Sinne sein, auch nicht die Bewertung von Referentialität, also der »Realitätsadäquatheit« (Schmidt 1994, 19) medialer Inhalte. Vielmehr geht es um die sich verändernden Bedingungen und Praxen von historischen Wissensordnungen, Wirklichkeitskonstruktionen und Geltungsansprüchen. Wie werden zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Medien Eindrücke von Unmittelbarkeit und Evidenz erzeugt? Welche Strategien und Stilmittel kommen dabei zum Tragen? Welche Rolle spielen konventionalisierte Genres und (serielle) Medienformate (Pirker u. a. 2010;

Fischer/Wirtz 2008) sowie diskursive Topoi wie beispielsweise die »Reflexionsprozesse lähmende Authentizität der Bilder« (Paul 2004, 269) oder die eingangs erwähnte Antonymie von öffentlich und privat? Wie wurde und wird insbesondere Geschichte medial evoziert, legitimiert und autorisiert? Wann und warum gelangen Zuschreibungen von Authentizität und woran können sie scheitern?

Die folgenden Studien lassen sich drei Gruppen zuordnen: Erstens geht es um eine *Diskursgeschichte des Verhältnisses von Medien und Realität*, primär in der Film- und Literaturtheorie. Daran schließen sich zweitens empirische Fallstudien an, die *Historische Authentizität* anhand von Repräsentationen von Geschichte in unterschiedlichen medialen Kontexten analysieren. Drittens schließlich stehen *mediale Authentisierungspraxen in der Vergangenheit* im Fokus; Gegenstand ist hier die Historizität von Authentizität in den Medien.

## Diskurse zum Verhältnis von Medien und Realität

Die Frage der Referentialität, also des Verhältnisses der vorhandenen Welt zu ihrer medialen Abbildung ist nicht erst seit dem *cultural turn* Gegenstand intensiver Debatten in Wissenschaft und Kunst. Vielmehr begleitet sie die Verbreitung der technisch basierten Massenmedien und den Prozess ihrer Ausdifferenzierung von Beginn an. Obwohl Fragen des Realitätsbezugs und unterschiedliche Antworten darauf auch schon Teil der Literatur- und Theatergeschichte sind, sind es vor allem fotografische Bilder, die seit dem 19. Jahrhundert zu »Fetischen der Realität« geworden sind, »durch die die Authentizität individuellen Erlebens mit der sozialen Wirklichkeitskonstruktion untrennbar verbunden wird« (Spangenberg 1992, 179). Das mag in einer weit zurückreichenden, schon von Aristoteles postulierten Präferenz des Sehsinns wurzeln (Schmidt 1994, 14). Auch schlossen Fotografie und Film unmittelbar an die bereits in der Renaissance entstandene *Perspektive* an, die einen individuellen, subjektiven Blickwinkel etablierte (Sobchack 1988, 427). Entscheidend war jedoch, dass mit der fortgeschrittenen Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine »Expansion der Sichtbarkeit« (ebd., 418) einherging: Immer größere Teile der Welt wurden erschlossen, bereist und zu Objekten der Darstellung. Auf der künstlerischen Ebene fand dies etwa in der Durchsetzung des Realismus gegenüber der Romantik seine Entsprechung.

Eine Schlüsselrolle kam dabei dem seinerzeit neuen mechanisch-chemischen Medium der Fotografie zu. Die neue Technologie machte eine scheinbar objektive, von störenden menschlichen Einflüssen gereinigte Abbildung der Welt

möglich, eine Begegnung mit dem »Ding an sich«. Im Zuge der »Neuen Sachlichkeit« erklärten auch künstlerische Fotografen das vermeintliche Potenzial zu totaler Abbildungsschärfe und -treue zur Essenz des Mediums, wie zum Beispiel die US-amerikanische Gruppe mit dem programmatischen Namen »f. 64« um Edward Weston und Ansel Adams (vgl. Tausk 1977, 60 ff.). Dieses epistemologisch kaum einlösbare Versprechen ist diskursiv auf die neueren, fotografischen Bewegtmedien Film und Fernsehen übergegangen und prägt die einschlägigen Diskurse vor allem in Bezug auf nichtfiktionale Formen wie den Dokumentarfilm und Nachrichten bis heute. Das abstrakte Wissen um »die konstruktive Komponente audiovisueller Kommunikation« scheint ihrer Autorität bis heute kaum abträglich (Spangenberg 1992, 179).

*Judith Keilbach* analysiert dieses Phänomen in diskursgeschichtlicher Perspektive. Sie zeigt zunächst die unterschiedlichen Standpunkte auf, die Foto- und Filmtheoretiker\*innen im 20. Jahrhundert zur Frage des Realitätsgehalts von Fotografie und Film eingenommen haben. Auch wenn der Begriff der Authentizität seinerzeit kaum explizit verwendet wurde, ging es um die gleichen Fragen, und entsprechend tauchen auch dieselben Vorstellungen auf: etwa der Antagonismus von Natürlichkeit und Inszenierung bei Béla Balázs oder die Idee von etwas Eigentlichem, Subkutanem hinter dem oberflächlich Sichtbaren nicht nur bei Roland Barthes, sondern auch bei Siegfried Kracauer. Der Filmkritiker und -theoretiker André Bazin verwies wie Barthes einerseits auf die indexikalische Qualität von Fotografie als Grund des Wirklichkeitseffekts: Ein Foto zeige etwas, das tatsächlich da gewesen sei. Andererseits war ihm bereits Mitte des 20. Jahrhunderts klar, dass dieser Effekt sehr wohl auch auf kulturellen Konventionen beruht, im Film etwa der Inszenierung von Kontinuität und anderer technischer und dramaturgischer Strategien. Einen solchen anti-essentialistischen Standpunkt stützen eindrucksvoll die Filmbeispiele aus unterschiedlichen Zeiten, die Keilbach analysiert – von den »Live-Inszenierungen« des *Direct Cinema* in *Primary* (1960) bis zum kalkulierten Einsatz der KZ-Ikonografie im Spielfilm *Son of Saul* (2015).

Damit ist schon angedeutet, dass das Realismusparadigma nicht allein auf dokumentarische Formen beschränkt blieb. Auch die Macher\*innen historischer Spielfilme nutzen immer wieder Strategien, um ihre Versionen der Vergangenheit als wahr und authentisch auszuweisen – oder umgekehrt: Ein entsprechender Anspruch wird an sie herangetragen.<sup>3</sup>

---

3 Letzteres kann bisweilen irritierende Ausmaße annehmen, etwa wenn ein polnisches Gericht das ZDF wegen einer vermeintlich inkorrekten Darstellung des polnischen Widerstandes in

*Julia Schumacher* untersucht ein Spezifikum, das gerade in deutschen Spielfilmen zu Geschichtsthemen von großer Bedeutung ist: den »Mainstream-Realismus«. Gemeint ist damit eine Vorstellung, die unter Realismus eine möglichst große Ähnlichkeit mit alltäglicher Erfahrung versteht. Mutmaßlich ist dies nicht zuletzt Ergebnis einer besonders didaktischen Perspektive auf Geschichte, die auf dem Bruch von 1945/49 beruht. Ähnlichkeits- bzw. Differenzerleben sind allerdings auch nichts einfach Gegebenes, sondern ihrerseits Ergebnis diskursiver Prozesse, d.h. sie beruhen auf kulturellen Konventionen und Medien-erfahrungen, die sich im Laufe der Zeit verändern können. Den einschlägigen Konstellationen in historischen Kontexten geht Schumacher auf narrativer, dramaturgischer und paratextueller Ebene nach. Die Probleme sieht sie dabei vor allem in einer »Naturalisierung« von Geschichtsbildern, in ihrer Anfälligkeit für Stereotypisierungen und fehlender reflexiver Distanz. Schon Bertolt Brecht hat aus diesen Gründen in Abgrenzung zu Realismus und Naturalismus sein auf Verfremdung basierendes Konzept des *Epischen Theaters* entwickelt, das sich freilich nicht auf Dauer etablieren konnte.

## Historische Authentizität in Medien seit dem späten 19. Jahrhundert

Zweifellos erleben Geschichte und Erinnerung unter den Bedingungen der sogenannten Postmoderne eine besondere Konjunktur. Der Bezug auf Geschichte als Referenz- und Projektionsfläche der Gegenwart war allerdings auch schon früher verbreitet, etwa in humanistischen Kultur- und Bildungsidealen, die in Teilen Europas seit dem 18. Jahrhundert wiederauflebten. Während in Deutschland und England besonders die griechische Antike zum Vorbild avancierte, lag der Schwerpunkt in Frankreich traditionell stärker auf dem alten Rom. Hier dürfte die große Popularität des Historienmalers und Bildhauers Jean-Léon Gérôme ihren Ursprung haben, dessen Darstellungen der römischen Antike im späten 19. Jahrhundert im französischen Bürgertum große Popularität erlangten und die Imaginationen dieser Zeit bis heute prägen. *Brigitte Sabler* zeigt in ihrem Text, dass dieser Erfolg auf unterschiedlichen, komplementären Authen-

---

einer fiktionalen TV-Produktion zu Schadenersatz verurteilt; vgl.: Polnisches Gericht verurteilt ZDF zu Schadenersatz, in: Zeit Online (28.12.2018), <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-12/unsere-muetter-unsere-vaeter-zdf-verurteilt-schadenersatz-polen> [10.08.2021].

tisierungspraxen beruhte, bei denen Strategien emotionaler Involvierung der Betrachter\*innen mit rational wirkenden, scheinbar objektiven Darstellungen verschränkt waren. Den Eindruck objektiver Abbildungen erreichte Gérôme nicht nur durch Bezüge zu archäologischen Funden, sondern insbesondere auch durch die enge Anlehnung seiner Gemälde an die Ästhetik des neuen Mediums Fotografie.

Wenn es um den Holocaust geht, ist Authentizität immer ein sensibles Thema, zumal in populären Formaten. In der frühen Bundesrepublik galt das auf eine sehr spezielle Weise: Hier kam der Mord an den europäischen Juden und Jüdinnen in der Öffentlichkeit noch kaum vor, nicht zuletzt, weil dies das larmoyante Opferempfinden vieler Deutscher nach dem verlorenen Krieg gestört hätte. Umso mehr interessiert *Magdalena Saryusz-Wolska*, warum dem Kolportage-Roman »Am grünen Strand der Spree« von Hans Scholz großer Erfolg beschieden war, obwohl er relativ prominent eine Szene zu Massenerschie  ungen in We  ru  ssland 1941 enthält. Tatsächlich erlebte der Stoff im Laufe der 1950er Jahre sogar mehrere Neuauflagen und Adaptionen in unterschiedlichen Medien, vom Buch über den Abdruck als Fortsetzungsroman in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« bis zur H  rspielinszenierung und schließlich einem der ersten deutschen Fernseh-Mehrteiler. Allerdings musste der Autor die höchstwahrscheinlich auf persönlichen Erlebnissen beruhenden Schilderungen der Exekutionen auf Verlangen des Verlags schon vor der ersten Veröffentlichung kürzen. Mit jeder neuen Bearbeitung für ein anderes Medium veränderte sich die Darstellung, die so stets in den sich zeitgleich wandelnden erinnerungskulturellen Kontext der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft eingepasst wurde.

Um solche Adaptionprozesse geht es auch im Falle von *Ein Stück Himmel*, der   berlebensgeschichte eines jüdischen Mädchens, das als einziges Mitglied ihrer Familie das Warschauer Ghetto überlebt hat. Der Westdeutsche Rundfunk (WDR) hat die Autobiografie von Janina David in den frühen 1980er Jahren als Mehrteiler verfilmt. Maßgeblich war dabei das Ziel, eine »authentische« (weil autobiografisch verbürgte) Antwort auf die US-amerikanische Miniserie *Holocaust* zu geben. Letztere erzielte zwar ein großes Echo, wurde aber auch vielfach wegen ihrer fiktionalen Handlung und dramaturgischen Zuspitzungen kritisiert, die als dem Thema nicht angemessen erachtet wurden. Dabei spielte – neben antiamerikanischen Untert  nen – auch eine Rolle, dass das heikle Thema Holocaust in der Bundesrepublik bis dahin vor allem in dokumentarischen, didaktisch orientierten Formen behandelt worden war (vgl. Lersch 2004).

*Raphael Rauch* führt beispielhaft vor, welche Fallstricke und Zielkonflikte sich aus dem Versuch ergaben, eine »wahre Geschichte« zu erzählen und dabei

die Autorin einzubinden. Mehrteilige Fernsehproduktionen sind stets das Ergebnis komplexer arbeitsteiliger Prozesse, divergierender Interessen und vielfältiger Kompromisse. Im Fall von *Ein Stück Himmel* waren zahlreiche Adaptionen der ursprünglichen autobiografischen Erzählung notwendig, die teils aus der Übersetzung in das Medium Fernsehen resultierten, aber unter anderem auch ökonomische und persönlichkeitsrechtliche Hintergründe hatten. Darüber hinaus schien es den Verantwortlichen unumgänglich, gewisse Rücksichten auf die Erwartungen der deutschen Zuschauer\*innen und die Spezifik des erinnerungskulturellen Diskurses in der Bundesrepublik zu nehmen. Dass sich daraus Konflikte und Aushandlungsprozesse ergaben, liegt nahe. Besonders schwierig gestaltete sich das Verhältnis zu der überlebenden jüdischen Autorin, die gleichwohl für die Authentizität des fertigen Films bürgen sollte.

Konflikte mit Zeitzeugen und -zeuginnen sind bei Fernsehsendungen zur Ur- und Frühgeschichte, die *Georg Koch* im deutsch-britischen Vergleich analysiert, naturgemäß nicht das Problem. Ganz im Gegenteil eröffnet sich bei diesem Thema angesichts des geringen, allein auf archäologischen Funden basierenden Wissens ein nahezu unbegrenzter Spekulationsraum. Anders als in der Zeitgeschichte gibt es allerdings auch keine überlieferten Bilder, auf die die Fernsehmacher\*innen zurückgreifen könnten, um ihre Geschichten mediengerecht zu illustrieren. Deshalb tauchten in Fernsehdokumentationen zu diesem Thema schon seit den 1980er Jahren erste Reenactments auf, also mit Schauspieler\*innen nachgestellte Szenen.

Die Strategien der Autoren und Autorinnen erinnern dabei an die Vorgehensweise des Historienmalers Gérôme hundert Jahre zuvor: Der Rückgriff auf wissenschaftlich verbürgtes Wissen wird diskursiv zunehmend mit emotionalisierenden Inszenierungen verschränkt, sodass sich daraus ein geschlossenes, scheinbar sowohl wissenschaftlich als auch dramaturgisch stimmiges Narrativ ergibt. In der Folge mündet diese Form der Popularisierung laut Koch in pseudowissenschaftliche »Paläo-Poesie«: Die Vergangenheit wird zu einer Projektionsfläche, die vor allem den Zweck hat, die emotionale Ansprache der Rezipient\*innen zu gewährleisten und damit gegenwärtige Aufmerksamkeitsökonomien zu bedienen.

Dass traditionelles Handwerk als Gegensatz zur seriellen Massenproduktion gilt, die materielle Arbeit als Gegensatz zur virtuellen Welt des Digitalen erscheint, kann als recht stabiler diskursiver Topos der letzten Jahrzehnte gelten. Er spiegelt sich denn auch in medialen Handwerksdiskursen seit den 1990er Jahren, die *Franziska Schaaf* in den Blick nimmt. In der Doku-Reihe *Der Letzte seines Standes?*, die der Bayerische Rundfunk (BR) zwischen 1991 und 2008

ausgestrahlt hat, fällt nicht nur die nostalgische Verklärung vorindustrieller Berufspraxen auf. Vielmehr zeigen sich hier gleich auf mehreren Ebenen die Paradoxien massenmedialer Authentizitätsdiskurse. Ausgerechnet das Fernsehen, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sicher mit hauptverantwortlich für Beschleunigungserleben, wird hier zum Verkünder des Heilsversprechens vormoderner Entschleunigung durch »echte«, angeblich vorwiegend selbstbestimmte Arbeit. Das funktioniert nur, indem die eigene Medialität systematisch eskamotiert wird: Inszeniert werden vormoderne Werkstätten und Orte, in denen die Produktionstechnik und die Anwesenheit des Teams wie von einem anderen Stern gewirkt haben müssen und genau deswegen nie ins Bild kommen dürfen.

Die Reihe folgt hier einem verbreiteten Ansatz, der den Eindruck von Unmittelbarkeit durch Ausblendung des performativen Akts der Produktion und Konstruktion herzustellen versucht (vgl. Knaller/Müller 2010, 45 f.). Die Strategie, die »eigene Medialität ungesehen zu machen«, soll »so intensiv wie möglich eine auratische Erfahrung stimulieren« (Spangenberg 1992, 180). Im Gegensatz dazu kann Medialität allerdings auch explizit thematisiert werden, um Authentizität zu inszenieren. Dies zeigt etwa ein Blick auf jüngere Lifestyle-Zeitschriften, die die Ästhetik analoger Drucktechnik imitieren, um den Eindruck eines »handgemachten« Produkts zu evozieren.

Eben dieses offensichtliche »Gemachtsein«, die Erkennbarkeit der subjektiven Komposition, zeichnet den Comic als gezeichnetes Medium *per se* aus. Deshalb wurde ihm lange jede Fähigkeit abgesprochen, Wirklichkeit abbilden zu können. Im Falle von Geschichtscomics, die *Sylvia Kesper-Biermann* untersucht, kam in der Bundesrepublik erschwerend noch die didaktische Überformung des Geschichtsdiskurses hinzu: Nur eine »korrekte«, möglichst wissenschaftlich fundierte Darstellung wurde als gültig anerkannt. Erst seit den 1970er Jahren begann sich dies langsam zu ändern, zunächst weil in den Selbstthematizierungen des linken, antikapitalistischen Milieus ein stärker subjektbezogener Authentizitätsbegriff in den Vordergrund trat. Innerhalb des Mediums manifestierte sich dies zuerst in den sogenannten Underground-Comics. Inzwischen gereicht der einstige Nachteil des Mediums ihm zum Vorteil: Die Distanz zur Vergangenheit auf der visuellen Ebene, die Comics und *Graphic Novels* zu historischen Themen immanent ist, wird heute zumeist als besonders authentisch – weil eigenständig, die Konstruktion offenlegend und (selbst-)reflexiv – wahrgenommen. Wie bei anderen populären Geschichtsdarstellungen wird diese Distanz aber zugleich auf emotionaler Ebene wieder aufgehoben, nicht zuletzt durch die subjektive Ansprache. Damit besteht die Gefahr, dass sich auch hier tendenziell »emotionale Authentizitätsfiktionen« (Gundermann 2016, 179) einstellen.

Mittlerweile sind subjektive Formen der Erinnerung und Vergangenheitsrepräsentation auch im Film längst omnipräsent. »Eigene« Familiengeschichten über mehrere Generationen sind zu einem beliebten Sujet des Dokumentarfilms geworden, nicht selten mit selbsttherapeutischem Akzent.<sup>4</sup> Schon länger gehören Zeitzeug\*innen, eine bis in die 1960er Jahre noch unbekanntes Spezies, zum festen Inventar des Geschichtsfernsehens (vgl. Sabrow/Frei 2012; Bösch 2008). Die subjektive, häufig auch reflexive Perspektive scheint zum Garant für die Zuschreibung von Authentizität geworden zu sein. Für die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg standen einhundert Jahre nach dessen Beginn allerdings keine Überlebenden mehr zur Verfügung. Die Autor\*innen der aufwendigen, international produzierten Doku-Fiction-Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (2014) griffen daher auf Ego-Dokumente wie Tagebuchaufzeichnungen, Briefe und Autobiografien zurück.

*Miriam Frank* zeigt die vielfältigen Probleme der umfänglichen Authentifizierungspraxen auf, die dabei eine Rolle spielten. Nicht nur, dass eine Quellenkritik unterblieb und die Tagebücher schlicht als authentisches Genre postuliert wurden, auch stellte man retrospektiv verfasstes Material stillschweigend auf dieselbe Stufe. Festzustellen war zudem die für Dokudramen typische Tendenz, die Bilder in einem »selbstreferentiell-autolegitimatorischen Zirkel zu verschweißen« (Steinle 2009, 150), um so ein überzeugendes Narrativ zu generieren. Es transportiert im Ergebnis freilich eher aktuelle Werte einer paneuropäischen Identität und universellen Humanität als historische Vorstellungen des frühen 20. Jahrhunderts. Hier zeigt sich, dass historische Authentizität insofern ein anachronistisches Moment innewohnt, als Authentizitätssignale, -zuschreibungen und -strategien stets auf die Gegenwart rekurrieren. Geschichte erscheint demnach immer dann besonders glaubhaft, wenn sie in den vertrauten Erzählungen, dramaturgischen Mustern und der gewohnten vergangenheitsrepräsentierenden Ästhetik unserer Gegenwart gegenübertritt – und eben nicht in jener Fremdheit, von der die Überlieferung oftmals zeugt (vgl. Classen 2009, 101).

Die Frage von Anachronismen beschäftigt schließlich *Helmut Lethen* in seiner Auseinandersetzung mit Deutungen der Seeschlacht von Lepanto (1571). Ausgangspunkt sind dabei gegenwärtige geschichtspolitische Aktualisierungen

---

4 Als aktuellere deutsche Beispiele vgl. u. a.: Janna Ji Wonders, *Walchensee Forever*, D 2019/2020; Maryam Zaree, *Born in Evin*, D 2019; Sebastian Heinzl, *Der Krieg in mir*, D 2019; Thomas Elsaesser, *Die Sonneninsel*, D 2017.

dieses Ereignisses, in denen der Sieg der Heiligen Liga über die osmanische Flotte als Geschichtszeichen im Sinne Kants verstanden wird: als leuchtendes Vorbild für eine von rechten Kreisen herbeigesehnte Entscheidungsschlacht zwischen christlichem Westen und dem vermeintlich bedrohlichen Islam. Das mag auf den ersten Blick anachronistisch und damit auch wenig authentisch wirken, aber epistemologisch ist die Sache insofern komplizierter, als sich in jeder historischen Darstellung unterschiedliche Zeitebenen bündeln.

Das dürfte schon der Historiker und Schriftsteller Felix Hartlaub erkannt haben, der seine Dissertation über den Oberbefehlshaber der christlichen Flotte, Juan de Austria, 1940 als antikes Heldenlied im Stil des George-Kreises veröffentlicht hatte, sich wenig später jedoch in der Wolfsschanze als Schreiber des um jede unangenehme Wahrheit und Kontingenz zu bereinigenden Kriegsverlaufs des offiziellen Kriegstagesbuchs des Oberkommandos der Wehrmacht (OKW) wiederfand. Historische Authentizität im Sinne einer möglichst großen Nähe zu den damaligen Ereignissen anzustreben, ist demnach angesichts unvermeidlicher Anachronismen kein wirklich erfolversprechender Weg. Folgt man Lethen, so kann der Blick in die Geschichte anders helfen: als Reflexionsebene der eigenen Gefangenheit in zeitgebundenen Vorstellungen und als Schule des Befremdens. Dezidiert geschichtspolitische Agenden, wie sie aktuell mit dem Rekurs auf Lepanto verbunden werden, sind mit einem solchen – gewissermaßen bescheideneren – Anspruch an historische Erkenntnis dann allerdings schwerlich vereinbar.

## Mediale Authentisierungspraxen in historischer Perspektive

Der Medialisierungsprozess, verstanden als miteinander verschränkte Dynamik medialen und gesellschaftlichen Wandels, führt nicht nur zu einem offenbar gewachsenen Bedarf nach »authentischen« Darstellungen. Auch die Bedingungen dessen, was als wahr oder gültig anerkannt wird, unterliegen permanenten Veränderungen, die meist schleichend, bisweilen aber auch disruptiv ausfallen. Die Ursachen können sowohl in gesellschaftlichen Transformationsprozessen liegen als auch in medialen bzw. technologischen Veränderungen wie zum Beispiel der Erweiterungen des Medienensembles und der Computerisierung – wobei beides kaum voneinander zu trennen ist. Zumindest einen Einfluss haben zudem auch die großen ideologisch-politischen Entwürfe des letzten Jahrhunderts gehabt, namentlich die völkisch-nationalen, kommunistischen und liberal-kapitalistischen politischen Ordnungen mit ihren jeweils spezifischen Sinnwelten, Semantiken und Kommunikationspolitiken.

Eine dieser Veränderungen im 20. Jahrhundert betraf das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit. *Juliane Hornung* verortet die Ursprünge der schon thematisierten Verbindung von Privatheit und Authentizität in der zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden High Society-Berichterstattung. Mit der zunehmenden Verbreitung von Massenmedien entstand das Phänomen der *Celebrities*, maßgeblich erschaffen von der *Yellow Press*. Ein Schlüsselement war dabei von Beginn an die Simulation von Intimität durch den Blick in (angeblich) private Bereiche. Damit sollte beim Publikum die Illusion von Nähe zu den »Stars« erzeugt werden. *Hornung* zeigt, mit welcher Professionalität das New Yorker Millionärs-Ehepaar Margaret und Lawrence Thaw ihr Privatleben in den 1920er und 1930er Jahren filmisch inszenierte, um sich erfolgreich in diesen Diskurs einzuschreiben. Sie zogen dabei alle Register der Authentisierung, vom Framing als naiv-unverstelltem Amateurfilm über die Inszenierung von Nähe und Intimität bis hin zur systematischen Verdeckung des Produktionskontextes und Inszenierungscharakters. Jenseits der sozialen Dimension zeigt sich hier auch die Medialität des Authentischen: Das neue Medium Amateurfilm brachte überhaupt erst jene Vorstellungen von Privatheit hervor, die es dann paradoxerweise selbst beglaubigte.

Nach den Propagandaschlachten des Nationalsozialismus war es um Glaubwürdigkeit der politischen Kommunikation in Deutschland nicht zum Besten bestellt. *Daniel Siemens* untersucht, mit welchen »Authentizitätspolitiken« diesem Problem in den Wochenschaun der frühen Nachkriegszeit in Ost- und Westdeutschland begegnet wurde. Neben heute eher befremdlich wirkenden Kontinuitäten der Bild- und Tonsprache gehörte dazu systemübergreifend ein explizit ausgestellter dokumentarischer Modus, der die ideologischen Narrative im Sinne einer Wahrnehmungskonvention authentifizierte. Hinzu kamen Referenzen auf prominente Persönlichkeiten oder bekannte Bilder, die bereits seinerzeit fester Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses waren. Schon damals, noch vor dem kometenhaften Aufstieg des Fernsehens, nutzen die Macher\*innen die menschliche Tendenz, vermeintlich mit eigenen Augen Gesehenes mit Wirklichkeit gleichzusetzen und dabei die politisch-ideologischen Apparate auszublenden, die den Rahmen der jeweiligen Konstruktionen bildeten. Der Medienwissenschaftler Peter Spangenberg spricht in diesem Zusammenhang von »gesellschaftlich konstruierte[r] Autorität der audiovisuellen Authentizität« (Spangenberg 1992, 181). Während im Westen so ein überparteiliches, konfliktbereinigtes Politikideal inszeniert wurde, koppelte der Osten das politische Aufbau- und Fortschrittsversprechen unmittelbar an Bilder seiner Einlösung – ein Verfahren, das hohen Erfolgsdruck erzeugte und auf Dauer dementsprechend kaum durchzuhalten war.

Es liegt daher nicht allein an den anderen Medien Literatur, Film und Malerei, dass *Michael Ostheimer und Katja Stopka* für die 1960er Jahre in der DDR ganz andere Authentisierungsstrategien beschreiben. Zwar findet sich auch hier ein Rekurs auf das dokumentarische Genre, nun allerdings als authentisierendes Stilmittel im Spielfilm. Im Kern geht es jedoch um ästhetische Strategien, die einer »Verzeitlichung des Raums« dienen. Grundlage dafür ist ein politisierter Landschaftsbegriff: Erst durch die (sozialistische) Bearbeitung, seine produktive Veränderung, gewinnt der Raum seinen eigentlichen Sinn, wird zu einer authentischen Größe, in der alle Gegensätze, etwa zwischen Natur und Kultur sowie Stadt und Land, aufgehoben sind. »Landschaft« wird so zu einem Symbol für die sozialistische Utopie, die sie als ästhetische Inszenierung authentisiert und zugleich als konkreten Ort – nämlich die DDR – authentifiziert.

## Mediengeschichte im digitalen Zeitalter: ein integrativer multi-medialer Ansatz

Die vorliegende Publikation basiert auf einem Workshop, den das Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) und das Leibniz-Institut für Medienforschung | Hans-Bredow-Institut (HBI) in Kooperation mit dem Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität im Juli 2017 in Potsdam veranstaltet haben (vgl. Seifert-Hartz 2018). Sie versteht sich selbst als Teil einer medialen Transformation von (Wissenschafts-)Kommunikation im digitalen Zeitalter. Ziel ist es, die Potenziale, die das Open Access-Online-Format bietet, für eine Integration audiovisueller Quellen in wissenschaftliche Publikationen zu nutzen. Gerade die Medien- und Zeitgeschichte sollte auditives und visuelles Material nicht länger nur versprachlichen oder es lediglich als illustrative Zugabe zum Text betrachten. Das ist schon deshalb geboten, weil Medialität als prägender Faktor von Wirklichkeit ernst genommen werden muss.

Daher werden hier die Bild- sowie die filmischen und auditiven Quellen, auf die sich die Autor\*innen beziehen, wo immer dies möglich war, zum integrativen Bestandteil der Darstellung. Das Ziel ist, die kritische Reflexion über kulturelle Praxen um eine multi-mediale Dimension zu erweitern und die Analysen und Darstellungen um eine zusätzliche Ebene anzureichern. Bisher gibt es für ein solches Hybridformat noch relativ wenige Vorbilder.<sup>5</sup> Dies dürfte neben

---

5 Vgl. als Ausnahme das europäische Online-Journal VIEW – Journal of European Television History and Culture; <https://viewjournal.eu/> [10.08.2021].

ausgeprägten Beharrungskräften im Wissenschaftsbetrieb vor allem auf rechtliche und technische Hürden zurückzuführen sein. Vor diesem Hintergrund hat die vorliegende Publikation experimentellen Charakter, nicht zuletzt auch im Hinblick auf die technische Infrastruktur. Ob es gelingt, so einen Schritt aus der »Gutenberg-Galaxis« (Marshall McLuhan) hinauszutreten, wird sich zeigen.

Fest steht allerdings, dass dieser Schritt für die Beteiligten so klein nicht war. Mehr noch als bei anderen wissenschaftlichen Publikationsprojekten ist das Produkt Ergebnis von Teamarbeit und wäre ohne den engagierten Einsatz der beteiligten Kolleg\*innen nicht möglich gewesen. Besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Christine Bartlitz, die das Projekt von Beginn an begleitet hat, es in die neue hybride Publikationsreihe *zbooks* des ZZf aufgenommen und das Erscheinungsbild maßgeblich entwickelt und geprägt hat. Frederike Heinitz hat die technische Umsetzung besorgt, ohne sie gäbe es auf diesen Seiten zwar wie bisher schon viel zu lesen, aber wenig Neues zu sehen und zu hören. Victor Wagner, Paula Dahl, Hermann Breitenborn und Victoria Lisek haben die Publikation durch die Recherche zahlreicher audiovisueller Quellen, ihre Transformation in publizierbare Formate und die Textredaktion unterstützt. Die organisatorische Vorbereitung und Durchführung des Workshops lag in Vanessa Jasmin Lemkes kundigen Händen. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Zu danken haben wir ferner dem Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität, der Workshop und Publikation großzügig gefördert hat. Last not least möchten wir uns bei allen Autor\*innen sehr herzlich bedanken, die sich auf dieses Vorhaben eingelassen haben: Für die Bereitschaft, mit uns Neuland zu betreten, die Zeit und Mühe, die insbesondere die Aufbereitung der Medienquellen gekostet hat, und für die große Geduld, die das Projekt erfordert hat.

## Literatur

- Bergold, Björn: Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm, Bielefeld 2019.
- Bösch, Frank: Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 51–72.
- Classen, Christoph: Balanced Truth – Steven Spielberg’s Schindler’s List among History, Memory, and Popular Culture, in: Wulf Kansteiner/ders. (Hg.): Historical Representation and Historical Truth. History & Theory, Theme 47 (2009), 77–102.
- Doll, Martin: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012.
- Fischer, Thomas/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008.
- Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Isabel Pflug/Matthias Warstat (Hg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen/Basel 2007, 9–28.
- Gundermann, Christine: Im Westen nichts Neues? Der Erste Weltkrieg im Comic, in: Monika Fenn/Christiane Kuller (Hg.): Auf dem Weg zur transnationalen Erinnerungskultur? Konvergenzen, Interferenzen und Differenzen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Jubiläumsjahr 2014, Schwalbach/Ts. 2016, 165–181.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999.
- Huck, Christian: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin/New York 2012, 239–264.
- Hügel, Hans-Otto: Die Darstellung des authentischen Moments, in: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, 43–58.
- Kämper, Heidrun: Authentisch – Gebrauchsaspekte eines Leitworts, in: dies./Christopher Voigt-Goy (Hg.): Konzepte des Authentischen, Göttingen 2018, 13–28.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007.

- Knaller, Susanne/Harro Müller: Authentisch/Authentizität, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 2010, 40–65.
- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung, Frankfurt a. M. 2008.
- Lersch, Edgar: Vom »SS-Staat« zu »Auschwitz«. Zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach »Holocaust«, in: Christoph Classen (Hg.): Die Fernsehserie »Holocaust«. Rückblicke auf eine »betroffene Nation«. Beiträge und Materialien. Zeitgeschichte-online, März 2004, <https://zeitgeschichte-online.de/themen/vom-ss-staat-zu-auschwitz> [10.08.2021].
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek 1996, 205–231.
- Lübbe, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990, 40–49.
- Macho, Thomas: Das prominente Gesicht. Notizen zur Politisierung der Sichtbarkeit, in: Sabine R. Arnold/Christian Fuhrmeister/Dietmar Schiller (Hg.): Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien 1998, 171–184.
- Markowitsch, Hans J./Harald Welzer: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung, Stuttgart 2005.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.
- Person, Jutta: Pack den Auerochsen ein. Kathrin Passig und Aleks Scholz erklären, wie man in die Vergangenheit reist – und was man vor Ort besser unterlassen sollte, von Missionseifer bis zu Souvenirklau, in: Süddeutsche Zeitung, 30.06.2020, 11; online unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/handbuch-fuer-zeitreisende-pack-den-auerochsen-ein-1.4951248> [10.08.2021].
- Pirker, Eva Ulrike/Mark Rüdiger/Christa Klein/Thorsten Leierendeker/Carolyn Oesterle/Miriam Sénécheau/Michiko Uike-Bormann (Hg.): Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt a. M. 2019.
- Rössner, Michael/Heidmarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012.

- Rüsen, Jörn: Wie kann man Geschichte vernünftig schreiben? Über das Verhältnis von Narrativität und Theoriegebrauch in der Geschichtswissenschaft, in: ders.: Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens, Frankfurt a. M. 2012, 106–131.
- Sabrow, Martin: Die Aura des Authentischen in historischer Perspektive, in: ders./Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 29–43.
- Sabrow, Martin/Achim Saupe: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 7–28.
- Sabrow, Martin/Norbert Frei: Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012.
- Saupe, Achim: Authentizität, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, [http://docupedia.de/zg/saupe\\_authentizitaet\\_v3\\_de\\_2015](http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015) [10.08.2021].
- Saupe, Achim: Historische Authentizität: Individuen und Gesellschaften auf der Suche nach dem Selbst – ein Forschungsbericht (15.08.2017), in: H-Soz-Kult, <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2444> [10.08.2021].
- Seifert-Hartz, Constanze: Tagungsbericht Historische Authentizität und Medien, 13.07.2017–14.07.2017 Potsdam, in: H-Soz-Kult, 19.05.2018, <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7701> [10.08.2021].
- Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters, in: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, 3–19.
- Schneider, Jan Georg: Gibt es nichtmediale Kommunikation?, in: Zeitschrift für Angewandte Linguistik (ZfAL) 44 (2006), 71–90.
- Sobchack, Vivian: The Scene is the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit« im Film und in den elektronischen Medien, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 1988, 416–428.
- Spangenberg, Peter M.: Autoritätsmaschinen – Bewusstseinsmaschinen, in: Ralph Kray/K. Ludwig Pfeiffer/Thomas Studer (Hg.), Autorität. Spektren harter Kommunikation, Opladen 1992, 177–201.
- Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, 147–165.

Strub, Christian: Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität, in: Jan Berg/Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, 7–17.

Tausk, Petr: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, Köln 1977.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/classen-saupe-wagner-authentizitaet-medien-moderne> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.