

Hessische Schülerakademie 2015

Kurs Geschichte

Peter Gorzolla

Die Wahrheit in der Geschichte

Didaktische Handreichung

Materialien aus Reader,
Vorbereitung und Dokumentation

Reader: Literaturliste / Vorbereitung für alle

Original und Kopie

- Romana REBBELMUND: *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt u.a. 1999, S. 83-98 [Kap.: Tendenzen einer nachmodernen Kunst, Auszug]

Echt und Falsch

- Horst FUHRMANN: Von der Wahrheit der Fälscher, in: *Fälschungen im Mittelalter*. Internationaler Kongreß der MGH..., Bd. I, Hannover 1988, S. 83-98

Offenbarte Wahrheit

- <http://de.wikipedia.org/wiki/Hagiographie> [17.04.2015]
- JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda Aurea. Heiligenlegenden*, übers. v. Jacques Laager, Zürich 1990
 - Silvester: S. 60-67 (Ausschnitt: S. 60-64/66-67)
 - Benediktus: S. 133-148 (Ausschnitt: S. 133-135/141/145-148)
 - Alexius: S. 220-225
 - Dominikus: S. 268-290 (Ausschnitt: S. 268/271-272/280-281/285/287-290)
 - Dionysos Areopagitus: S. 347-356 (Ausschnitt: S. 347-350/352-356)

Übersetzer-Problem

- *Königreich der Himmel* (2005, Regie: Ridley Scott) [orig. *Kingdom of Heaven*] [wahlweise Kinofassung: 144 min., Director's Cut: 190 min.]

Faktizität und Fiktionalität

- Hayden WHITE: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*, 2. Aufl., Stuttgart 1991, S. 145-160 [Kap.: 5: Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen]

Realismus und Verismus

- Theodor FONTANE: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: *Deutsche Annalen zur Kenntnis der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit* 1, 1853, S. 353-377 [ND 140-148]
- Otto LUDWIG: Der politische Realismus, in: ders.: *Shakespeare-Studien*. Aus dem Nachlass des Dichters hg. v. M. Heydrich, Leipzig 1872, S. 264-269 [ND 148-150]
- Anonym: s.v. Realismus, in: *Allgemeine Realenzyklopädie oder Konversationslexikon für das katholische Deutschland*. Bearbeitet von einem Vereine katholischer Gelehrten und hg. v. W. Binder, Bd. 8, Regensburg 1848, S. 662 [ND 41]
- Anonym: s.v. Realismus, in: *Das große Konversationslexikon für die gebildeten Stände*. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern hg. v. J. Meyer, Abt. 2: O-Z, Bd. 5, Hildburghausen 1850, S. 584 (Auszüge) [ND 41]
- Anonym: s.v. Realismus, in: *Neues Konversationslexikon. Ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*. Unter der Red. v. H. Krause hg. v. H.J. Meyer, Hildburghausen ²1869, S. 457f (Auszüge) [ND 42]
- Anonym: s.v. Realismus, in: *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*, Bd. 13, Leipzig ³1878, S. 465f [ND 43]
- [ND: alle Texte als Nachdruck in: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart ²1997]

Wahrheit - Wahrnehmung - Wirklichkeit

- Olaf MÜLLER: Das Gehirn im Tank, in: *Die Zeit* Nr. 32 vom 02.08.1996, (Auszug)
- *Matrix* (1999, Regie: The Wachowski Brothers) [orig. *The Matrix*] [136 min.]
- Thomas NAGEL: *Was bedeutet das alles? Eine ganz kurze Einführung in die Philosophie*, Stuttgart 2008, S. 12-23 [Kap.: Woher wissen wir etwas?]

Wie wahr sind Erinnerungen?

- Aleida ASSMANN: Wie wahr sind Erinnerungen?, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis*, Hamburg 2001, S. 103-122

Wahrheitsproduktion und Diskurs

- Ulrich Johannes SCHNEIDER: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion, in: Günter Abel (Hg.), *Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen*, Berlin 2001, S. 299-313

Revolutionen des Wissens

- Norman COHN: *Europe's Inner Demons: An Enquiry Inspired by the Great Witch-Hunt*. Sussex and London 1975, S. 181-205 [Chap.:X: How the great witch-hunt did not start]

Original und Kopie

Romana REBBELMUND: *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt u.a. 1999, S. 83-98 [Kap.: Tendenzen einer nachmodernen Kunst, Auszug]

Arbeitsaufträge:

BEVOR du den Readertext liest, wollen wir unbedingt dein Vorverständnis abfragen: Wie stellst du dir vor, wie ein Kunstwerk entsteht? Formuliere deine Antwort in Stichworten.

ANSCHLIESSEND prüfe, welche deiner Stichworte durch den Text in Frage gestellt werden. Notiere dir dazu die betreffenden Passagen des Textes und beschreibe, welche Widersprüche, Fragen oder Unterschiede sich auftun.

Echt und Falsch

Horst FUHRMANN: Von der Wahrheit der Fälscher, in: *Fälschungen im Mittelalter*. Internationaler Kongreß der MGH..., Bd. I, Hannover 1988, S. 83-98

Arbeitsaufträge:

Welche Beispiele für Fälschungen erwähnt Horst Fuhrmann?

Ordne sie in Gruppen und formuliere passende Überschriften!

Offenbarte Wahrheit

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hagiographie> [17.04.2015]

JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda Aurea. Heiligenlegenden*, übers. v. Jacques Laager, Zürich 1990 [Verschiedene Auszüge der Viten von Silvester, Benediktus, Alexius, Dominikus und Dionysos Areopagitus]

Arbeitsaufträge:

Vergleiche das vorgegebene Schema einer typischen Heiligenvita mit den Dir vorliegenden Ausschnitten und markiere farbig Übereinstimmungen und Muster.

Die Geschichte über den Drachen in der Vita des Heiligen Silvester erscheint uns als offensichtlich unwahr. Aber warum eigentlich? Erkläre in einem kurzen Statement, warum für dich der Wahrheitsanspruch dieser Geschichte in Zweifel zu ziehen ist.

Übersetzer-Problem

Königreich der Himmel (2005, Regie: Ridley Scott) [orig. *Kingdom of Heaven*]
[wahlweise Kinofassung: 144 min., Director's Cut: 190 min.]

Arbeitsaufträge:

Schaue dir den Film *Königreich der Himmel* an. Recherchiere anschließend die historischen Hintergründe der erzählten Geschichte (Ereignisse, Orte und vor allem Personen). [Achtung: In diesem Fall stellt die Wikipedia eine geeignete und qualitativ ausreichende Recherchequelle dar.]

Überprüfe nun, inwieweit die Geschichte durch den Film historisch korrekt dargestellt wird. Mach dir hierzu Notizen und belege deine Aussagen an-hand von Szenen aus dem Film. [Achtung: Filmszenenbelege brauchen genaue Minuten- und Sekundenangaben.]

Faktizität und Fiktionalität

Hayden WHITE: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*, 2. Aufl., Stuttgart 1991, S. 145-160
[Kap. 5: Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen]

Arbeitsaufträge:

Informiere Dich über Hayden White.

Strukturiere den Text. Es empfiehlt sich ein Inhaltsverzeichnis, aber es sind auch andere Ergebnisse möglich.

Beantworte außerdem folgende Fragen in Stichworten: Wie beziehen sich die einzelnen Teile im Text aufeinander? Gibt es Bezüge auf Elemente (Personen, Positionen, Diskurse) außerhalb des Textes? (Hier könnten die Infos zu H.W. weiterhelfen...)

Welche Aussagen macht White zum Umgang mit "Wahrheit" in der Geschichtsschreibung und dessen Veränderung im Lauf der Zeit? Erstelle ein Diagramm mit deinen Ergebnissen (nur eine Seite/Folie) und bring es mit auf die Burg.

Notiere, was für dich in Whites Argumentation widersprüchlich und/oder offen geblieben ist.

Realismus und Verismus

Theodor FONTANE: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: *Deutsche Annalen zur Kenntnis der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit* 1, 1853, S. 353-377 [ND 140-148]

Lexikonartikel zum „Realismus“ als Nachdruck: in Gerhard PLUMPE (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart 1997

Arbeitsaufträge:

Welche Erwartungen für die Lektüre weckt die Überschrift „Realismus“ des Fontane-Textes?

Wie gliedert sich der Text?

Welche Einstellung Fontanes zum Realismus wird sichtbar?

Auf welche Weise definiert er den Realismus - wovon grenzt er ihn ab, mit welcher Sprache nähert er sich ihm an?

Was versteht er unter dem Realismus – was sind dessen Gegenstand und Methode?

Formuliere die Antworten schriftlich, aber möglichst knapp.

Informiere Dich anhand der Lexikonartikel darüber, was im 19. Jahrhundert unter Realismus verstanden wurde.

Notiere dir deine Ergebnisse in Stichworten.

Wahrheit-Wirklichkeit-Wahrnehmung

Olaf MÜLLER: *Das Gehirn im Tank*, in: Die Zeit Nr. 32 vom 02.08.1996 (Auszug)

Matrix (1999, Regie: The Wachowski Brothers) [orig.: The Matrix] [136 min.]

Thomas NAGEL: *Was bedeutet das alles? Eine ganz kurze Einführung in die Philosophie*, Stuttgart 2008, S. 12-23 [Kap.: Woher wissen wir etwas?]

Arbeitsaufträge:

Versuch dich an einer Beantwortung der abschließenden Frage aus dem Text zum Gedankenexperiment von Putnam. Entscheide dich für „ja“ oder „nein“ und formuliere dazu (in Stichworten) deine Argumente.

Schaue Dir den Film *Matrix* an. Identifiziere Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der *Matrix* und Putnams Gedankenexperiment. Achte dabei besonders auf folgende Szenen: „Neos Wiedergeburt“ [00:25:14-00:35:08], „Realität“ [00:35:09-00:44:45], „Déjà-vu“ [01:15:22-01:19:19].

Auch Nagel hält drei Fragen am Ende seines Textes für uns bereit. Beantworte die Fragen 1 und 3 und begründe auch hier deine Position (in Stichworten).

Wie wahr sind Erinnerungen?

Aleida ASSMANN: Wie wahr sind Erinnerungen?, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis*, Hamburg 2001, S. 103-122

Arbeitsaufträge:

Welche Erkenntnisse in Bezug auf die Funktionsweise von Erinnerung(en) stellt Assmann dar? Notiere dir die wichtigsten Faktoren in Stichworten.

Welche Konsequenzen haben diese Erkenntnisse für den Wahrheitsanspruch von Erinnerungen in historischer Sicht? Formuliere deine Antwort in knappen Sätzen.

Wahrheitsproduktion und Diskurs

Ulrich Johannes SCHNEIDER: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion, in: Günter Abel (Hg.), *Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen*, Berlin 2001, S. 299-313

Arbeitsaufträge:

Foucault, so lässt uns Schneider wissen, resümiert viel über Wahrheit und ihre Produktion. Doch wie soll man sich das vorstellen: die Produktion von Wahrheit? Dies soll deine Leitfrage sein.

Erstens: Arbeite mit dem Text und am Text!

Lies den Text aufmerksam und mache dir Notizen. Du musst ihn vielleicht mehrfach lesen und sicherlich einige Wörter im Wörterbuch nachschlagen. Markiere dir die wichtigsten Aussagen, notiere dir Fragen und offene Punkte, ergänze Unklares.

Zweitens: Visualisiere Foucault!

Fertige ein Schaubild davon an, wie Wahrheitsproduktion nach Foucault von statten geht. Das kann durch eine Zeichnung, ein Modell, eine Computeranimation oder vieles mehr geschehen. Bring bei deinem Entwurf Erkenntnisse und Fragen aus dem Text ein, aber sei kreativ! Ergänze dein Schaubild um eigene Gedanken (und mach diese als solche kenntlich).

Bring deine Ergebnisse und Notizen mit auf die Burg.

Revolutionen des Wissens

Norman COHN: *Europe's Inner Demons. The Demonization of Christians in Medieval Christendom.*
Revised Edition, Chicago 1993, S. 181-201 [chap. X: How the witch-hunt did not start]

Arbeitsaufträge:

Erstelle eine Chronologie der "Überlieferung" der falschen Hexenverfolgungen nach Cohn.

Formuliere in kurzen Sätzen oder Stichworten:

Wie beschreibt die Cohn die Arbeit der beteiligten Historiker und Autoren und wie unterscheidet sich sein eigenes Vorgehen davon?

Was ist „falsch“ an dem Vorgehen der kritisierten Autoren und warum?

11. Hessische Schülerakademie
Oberstufe
23. August – 4. September 2015
– Lehreraus- und Weiterbildung –

Dokumentation

Herausgegeben von
Peter Gorzolla, Cynthia Hog-Angeloni
und Birthe Anne Wiegand

Eine Veröffentlichung der

Hessischen Heimvolkshochschule
BURG FÜRSTENECK
Akademie für berufliche und
musisch-kulturelle Weiterbildung

Am Schlossgarten 3
36132 Eiterfeld

Diese Dokumentation ist erhältlich unter:
<http://www.hsaka.de>



Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International
(CC BY-NC-ND 4.0)

Sie dürfen:

Teilen — das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten

Der Lizenzgeber kann diese Freiheiten nicht widerrufen solange Sie sich an die Lizenzbedingungen halten.

Unter folgenden Bedingungen:



Namensnennung — Sie müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben machen, einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.



Nicht kommerziell — Sie dürfen das Material nicht für kommerzielle Zwecke nutzen.



Keine Bearbeitungen — Wenn Sie das Material remixen, verändern oder darauf anderweitig direkt aufbauen dürfen Sie die bearbeitete Fassung der Materials nicht verbreiten.

Keine weiteren Einschränkungen — Sie dürfen keine zusätzlichen Klauseln oder technische Verfahren einsetzen, die anderen rechtlich irgendetwas untersagen, was die Lizenz erlaubt.

Hinweis:

Die ISBN-Nummer dieses Werks ist 978-3-910097-26-1. Sie ist bei einer Verwendung anzugeben.

Der Abdruck einiger Grafiken erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Springer-Verlags. Die Rechte an diesen Grafiken werden durch diese Lizenz nicht berührt.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	5
2	Grußwort	6
3	Mathematikkurs	7
3.1	Kombinatorische Grundlagen	7
3.2	Der Zentrale Grenzwertsatz	9
3.3	Spieltheorie als Mathematik der Zwischenmenschlichkeit	10
3.4	Spieltheorie und iterierte Spiele: Wie uns Kooperation, Vertrauen und Verrat überleben lassen	12
3.5	Randomized Response Technique	13
3.6	Bedingte Wahrscheinlichkeiten und das Pólya-Urnen-Modell	15
3.7	Wartezeitberechnung am Beispiel des Sammlerproblems	18
3.8	Run(d) um die Münze	20
3.9	Schätzer schätzen Schätze – Mathematische Analyse von Schätzungen	22
3.10	Hypothesentests	24
3.11	Modell vs. Intuition	26
3.12	Mathematik trifft Physik: Der Quaderwürfel	28
4	Physikkurs	29
4.1	Struktur von Kristallen	29
4.2	Freies Elektronengas im Magnetfeld	30
4.3	Freies Elektronengas	32
4.4	Energiebänder	34
4.5	Metalle	37
4.6	Halbleiter	39
4.7	Supraleiter	41
4.8	Supraleiter im Magnetfeld	43
4.9	Glas und metallische Gläser	45
4.10	Piezoelektrischer Effekt	47
5	Biologiekurs	49
5.1	Die auditive Wahrnehmung beim Menschen	49
5.2	Echoortung im Tierreich	51
5.3	Der Geschmackssinn	52
5.4	Leistungsvermögen der olfaktorischen Wahrnehmung	54
5.5	Physiologische Grundlagen der visuellen Wahrnehmung	55
5.6	Optische Täuschungen und Gestaltpsychologie	57
5.7	Leistungsvermögen haptischer und thermosensorischer Wahrnehmung	58
5.8	Sinnesleistungen im Tierreich	59
5.9	Dopaminerges System	61
5.10	Lernen auf neuronaler Ebene	62

6	Geschichtskurs	63
6.1	Original und Kopie	63
6.2	Echt und falsch	65
6.3	Das Übersetzerproblem	67
6.4	Offenbarte Wahrheiten	68
6.5	Faktizität und Fiktionalität	70
6.6	Realismus und Verismus	72
6.7	Wie wahr sind Erinnerungen?	73
6.8	Wahrheit, Wahrnehmung, Wirklichkeit (I)	75
6.9	Wahrheit, Wahrnehmung, Wirklichkeit (II)	76
6.10	Wahrheitsproduktion und Diskurs	78
6.11	Gefälschte Geschichte und die Sicherung der wissenschaftlichen Wahrheit	80
6.12	Die ganze Wahrheit	82
7	Musisch-kulturelle Kurse	84
7.1	Fotografie	84
7.2	Musikalische Improvisation	84
7.3	English Theatre	84
7.4	Italienisch	85
7.5	Kontratanz	85
7.6	Kammermusik	86
7.7	Chor	86
7.8	Naturkunde	87
7.9	Theaterimprovisation	87
7.10	Bühnenbild	88
7.11	Journalismus	88
8	Abendvortrag	89
9	Gästenachmittag	91
10	Pressebericht	92
11	Auszüge aus studentischen Abschlussberichten	93
12	Teilnehmende	95

6 Geschichtskurs

Die Wahrheit in der Geschichte

Die Frage nach der Wahrheit gilt in der Geschichtswissenschaft gemeinhin als hoffnungslos naiv: Das sei etwas für Philosophen oder Theologen, nicht aber für ernsthafte Historiker! Aber ist das wirklich so?

Wir trotzten dem Mainstream und begaben uns unerschrocken auf die Suche nach der Wahrheit in der Geschichte, um sie unter verschiedenen Aspekten kennenzulernen: Ist „wahr“ gleich „richtig“? Ist ein Original „wahrer“ als eine Kopie? Kann eine Fiktion wahr sein? Oder sogar eine Fälschung? Muss die Wahrheit korrekt sein?

Der Weg zur Wahrheit führte uns ins Mittelalter ebenso wie ins 19. Jahrhundert, ins Museum wie ins Kino. Wir spürten Verschwörungstheoretikern und Fälschern nach, bereisten unser Gehirn und die Wikipedia, besuchten Hexen und Heilige. Als Begleiter dienten uns u.a. Leopold von Ranke, Aleida Assmann und Johannes Fried, aber auch Guido Knopp, Andy Warhol und Ridley Scott.

Letztere Namen deuten schon an, dass wir uns auch auf Pfaden außerhalb der Geschichtswissenschaft bewegt haben, z.B. in Philosophie und Kunst, Medien- und Literaturwissenschaft – Pfade, die uns dann aber doch immer wieder zu den Grundlagen und Kernfragen des historischen Arbeitens zurückführten.

Und wer jetzt glaubt, dass sich die Frage nach der Wahrheit am Ende als bloßes rhetorisches Mittel erwies und ohne Antwort blieb – der kennt die Wahrheit eben (noch) nicht...

Kursleitung

Dr. Peter Gorzolla, Historisches Seminar der Goethe-Universität Frankfurt am Main

6.1 Original und Kopie

oder: Zur Dekonstruktion von Originalitätsvorstellungen

Tim Weber und Moritz Gleditzsch

Wir sehen Leonardo Da Vincis weltbekannte und unschätzbar wertvolle Mona Lisa – allerdings nur ein Foto des Gemäldes aus einer Tageszeitung. Dieses Foto ist nur eine Kopie des Originals, demnach materiell völlig wertlos. Nimmt sich nun aber ein New Yorker Künstler dieses Bildes an und stellt eine Kopie der Kopie des Originals her, hat diese plötzlich einen Wert von 4 Millionen Euro. Dann bezeichnet selbiger Künstler dies sogar als Kunst – und hat Recht damit. Kann Kopie kreative Kunst sein? Ist das Werk Andy Warhols nun Original oder Kopie?

In unserem Kurs haben wir uns die Charakteristika der Kopie als Kunstform bei Warhol und die theoretischen Konzepte, die ihr Fundament bilden, auf Grundlage eines Kapitels aus Romana Rebbelmunds „Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform“ erarbeitet.

Die zwei bedeutendsten Einflüsse Warhols bildeten Concept Art und Op Art. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde vor dem Hintergrund der Erfahrung der Instrumentalisierung gegenständlicher Kunst durch totalitäre Regimes (z.B. im Sozialistischen Realismus) allein eine abstrakte, an die klassische Moderne anknüpfende Kunst wertgeschätzt und forciert. Diese Entwicklung hin zur Abstraktion kulminierte in den 1960er Jahren in der Concept Art. Namensgebend sind das künstlerische Konzept oder die Idee, die im Schaffensprozess im Vordergrund stehen sollten, wie Sol LeWitt, ein Exponent dieser neuen Kunstströmung, in seinen „Sentences on Conceptual Art“ erläutert. Ideen allein könnten schon

als Kunstwerke gelten, ohne dass sie sich notwendigerweise in der physischen Form eines klassischen Mediums wie eines Gemäldes oder einer Skulptur manifestieren müssten. Geschehe dies dann doch, so müsse auch im vollendeten Kunstwerk die Idee des Künstlers stets präsent sein. Ideen können in Schriftstücken, Anleitungen oder Skizzen festgehalten und vermittelt werden. Somit tritt der Prozess der handwerklichen Fertigung des Werkes zugunsten der reinen Idee in den Hintergrund.

Ein anderer wichtiger Vorläufer der Pop Art ist Victor Vasarely als Vertreter der Op Art, der auf innovative maschinelle Verfahren zurückgriff, um seine Kunstwerke zu vervielfältigen. Allerdings handelt es sich bei den Produkten dieser Verfahren nicht um materiell weniger wertvolle Kopien eines bestimmten Originals, das eigentlich alleiniges Ziel des künstlerischen Schaffens ist, sondern um dem Ursprungswerk in jeder Hinsicht gleichwertige Reproduktionen. Um dies zu verdeutlichen, ersetzte er den Begriff des Originals durch den des Prototyps, da mit ersterem stets Einzigartigkeit und Abgeschlossenheit des Werks assoziiert werde, während seine Alternative direkt auf die Reproduzierbarkeit verweise und die Unterschiedslosigkeit betone. Die Etablierung des Begriffs des Prototyps ist zugleich die Geburtsstunde des Multiple. Künstler wie Joseph Beuys ließen Werke ohne Original in beliebiger Anzahl herstellen, setzten den Gedanken des Prototyps also praktisch um.

Die Pop Art der 1960er Jahre und besonders Warhol als einer ihrer wichtigsten Repräsentanten vereinten Elemente der beiden parallel existierenden Kunstrichtungen. Er nutzte Vasarelys Ideen insofern, dass er selbst mithilfe des Siebdruckverfahrens Kopien von Vorlagen anfertigte, die aber selbst schon Reproduktionen waren. Somit kopierte Warhol ebensowenig Originale wie er selbst solche schuf, da in der Kette der „Wiederholung ohne Ursprung“ alle Werke, egal ob Original, Kopie oder Reproduktion der Kopie, gleichwertig sind. Die Konzeptkunst wiederum integrierte er in sein künstlerisches Schaffen, indem er die handwerkliche Fertigung eines Kunstwerks durch maschinelle Produktionsverfahren wie den Siebdruck ersetzte und diese sogar von Angestellten ausführen ließ. So trat der Herstellungsprozess bei Warhol völlig in den Hintergrund.

Das Aufzeigen der Verbindung zwischen diesen drei Kunstströmungen ist notwendig, da die Pop Art den beiden anderen erwähnten Kunstrichtungen mit ihren Sujets diametral entgegengesetzt scheint. Sie bricht mit der Abstraktion und macht den Gegenstand in der Kunst wieder möglich, da ihre Begründer Realien des Alltags in ihren Kunstwerken darstellten. Bei Warhol handelte es sich hierbei um Suppendosen, Dollarnoten, Geschehnisse aus der Tagespresse oder gar Bilder von Verkehrstoten. Doch was intendierte Warhol hiermit? Und wo ist die Verbindung zur „Wahrheit in der Geschichte“, unserem Kursthema?

Warhol adaptierte mit dem Siebdruckverfahren, das auch heute noch in der Textilindustrie Verwendung findet, die Produktionsweise der Großindustrie. Bei Warhol wie in den Fabriken wird ein Produkt, sei es Gebrauchsgegenstand oder ein Kunstwerk, von einem emotional unbeteiligten Angestellten hergestellt. So übte Warhol Kritik am um sich greifenden Warencharakter von Kunst in der US-amerikanischen Nachkriegszeit. Darüber hinaus wurde die Mehrzahl seiner Werke unabhängig vom dargestellten Objekt in der gleichen Weise gestaltet, nämlich mit greller Farbgebung und gleich mehrfach auf nur einem Bildträger. Auf diese Weise imitierte er die zeitgenössische Populärkultur mit ihren aufmerksamkeitsheischenden Darstellungen und konfrontierte den Betrachter mit dem eigenen, unkritischen Konsumverhalten.

Warhol entmystifizierte die Rolle des Künstlers als handwerklich arbeitenden Schöpfer und versuchte, sich der Rolle des Künstlers gänzlich zu entziehen. Des Weiteren gelang es ihm, Kopien anzufertigen, die weitaus wertvoller als ihr Original sind. Warhol hob damit die Dichotomie zwischen Original und Kopie auf und führte die damit einhergehenden konträren Assoziationen wie echt/unecht, kostbar/materiell wertlos oder kreative Kunst/Plagiat ad absurdum. Dies war der erste der tradierten Antagonismen, die wir im Rahmen unseres Kurses dekonstruierten.

Quellen und Literatur

- Romana REBBELMUND: *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u.a. 1999, S.83-98

6.2 Echt und falsch

oder: Zur Dekonstruktion von Echtheitsvorstellungen

Armin Dashti und Isabella Heil

Im März dieses Jahres kursierten bei dem sogenannten „Varoufakis-Stinkefinger-Skandal“ mehrere scheinbar gegensätzliche Videos in den Medien: Das erste hatte Günther Jauch in seiner Talkshow der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es zeigt den damaligen griechischen Finanzminister Yanis Varoufakis, wie er als Redner am 14. oder 15. Mai 2013 in Zagreb beim *Subversive Festival* symbolisch gegen Deutschland den Mittelfinger hebt. Die differierenden Videos hatte Jan Böhmermann wenige Tage später in seinem „Neo Magazin Royale“ in ZDF Neo veröffentlicht. In seinen Kurzfilmen ist immer wieder die gleiche Sequenz, jedoch mit entscheidenden Abwandlungen, zu sehen: Mal reckt Varoufakis den Zeigefinger, mal gar keinen Finger, nie aber den Mittelfinger. Daraufhin beherrschte die mediale Öffentlichkeit nur die eine Frage, ob das Stinkefingervideo echt oder gefälscht sei.

Unter eben diesen Schlagworten „echt und falsch“ eröffneten wir unsere Sitzung, um uns in deren Verlauf aber immer mehr von einer strengen Gegensätzlichkeit (Dichotomie) der beiden Begriffe und damit auch einer unterkomplexen Antwort zu distanzieren. Zunächst stellten wir uns mit einer Galerie mehrerer nahezu identischer Bilderpaare die Aufgabe, jeweils eine der beiden Abbildungen als „falsch“ zu bewerten. Anschließend wurde unser intuitives Urteil durch eine Chronologie der Geschichte der Fotofälschung herausgefordert:

In einer ersten Phase, die bis etwa 1880 andauerte, kamen sehr begrenzte Bildbearbeitungsverfahren zum Einsatz, die dem Ausgleich der technischen Defizite in der Frühphase der Fotografie dienten. Nach der Aufnahme retuschierte man die Bilder mittels fotografischer Montagen, um beispielsweise zu kurze Belichtungszeiten von bewegten Objekten auszugleichen. Diese „Retusche“ erfüllt die Kriterien, welche man in Definitionen von fotografischer Fälschung finden kann, wenngleich diese „Fälschungen“ oft auf eine Steigerung der mimetischen Funktion der Bilder zielten. Neben dieser technischen Bearbeitung des Bildes konnte eine Verfälschung auch außerhalb der Fotografie durch Kontextualisierung geschehen, beispielsweise beim *Kriegsrat von Sewastopol*, den Roger Fenton 1855 angeblich während des Krimkriegs aufnahm. Laut Bildtitel zeigt das Foto die entscheidende Konferenz der Oberbefehlshaber am Morgen vor dem entscheidenden Angriff; bei dem abgebildeten Motiv handelt es sich jedoch um ein Kommandeurstreffen.

Eine zweite Phase der fotografischen Fälschung begann, als man das Potential der Retusche beispielsweise zum Zweck der Dramatisierung entdeckte. Eine erste bewusst verfälschende Nachbearbeitung nahm Eugène Appert an seiner Fotografie *Massacre des Dominicains d'Arcueil* (1871) vor. Fast alle auf diesem Bild abgebildeten Personen wurden nach der Aufnahme hineinmontiert. Apperts tendenziöse Nachbearbeitung ist das erste nachweisbare Beispiel von Geschichtsklitterung in Form einer Fotografie. Eine dritte Möglichkeit der Fotofälschung durch Inszenierung des Motivs vor der Aufnahme fand durch das Einführen von Halbtonbildern in der Presse in den 1890er Jahren Verbreitung. Diese waren einfach und günstig herzustellen (und dabei leicht zu manipulieren), sodass die Fotografie die Pressezeichnungen verdrängte. Diese Inszenierungspraxis machte es schwer, zwischen leicht veränderten und tatsächlich massiv neu kreierte Fotos zu unterscheiden – ein Wendepunkt in der Geschichte der Fotografie war erreicht.

Die vierte, aktuelle Phase der fotografischen Fälschungen durch die digitale Revolution ermöglicht mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen ein weitaus größeres Ausmaß an Fälschungsmöglichkeiten. Durch ihre Omnipräsenz besitzen die Bilder heute gleichfalls ein unvorstellbares Maß an Macht und Einfluss.

Nach dieser Konfrontation mit den Techniken der Fotofälschung folgte ein zweiter Durchgang durch die Fotogalerie, bevor das Bilderrätsel aufgelöst wurde: Zu unserer eigenen Überraschung hatte der Großteil von uns die Fälschungen anhand von unnatürlich wirkenden Farben, ungewöhnlichen Seitenverhältnissen oder der Veränderung einzelner Elemente erkannt. Nach diesen technischen Beobachtungen erörterten wir den historischen Kontext der Bilder und wandten uns damit der verfälschenden Kontextualisierung zu; anhand eines Texts zum Varoufakis-Skandal diskutierten wir, wie problematisch mit dieser Aufnahme umgegangen worden war, die man zwar unverändert beließ, aber in einen tendenziösen Zusammenhang setzte.

Horst Fuhrmanns Vortrag *Über die Wahrheit der Fälscher* brachte neue Aspekte in unsere Debatte. An einer anderen historischen Quellengattung, den mittelalterlichen Urkunden, erörtert Fuhrmann, dass ihre Fälschungen mehrere Kategorien, wie „formal falsch/richtig“ und „(un)geeignet sein“, erfüllen können. Seine Differenzierung ließ uns die dichotomischen Alternativen echt und falsch zugunsten eines mehrdimensionalen Konzepts aufgeben. Diese Überlegungen bezogen wir abschließend noch einmal auf den Varoufakis-Skandal: Wie verhält es sich mit Böhmermanns Manipulationen an dem Video? Sind sie etwa doch „Fälschungen“? Nach dem tagelangen Rätseln um die Echtheit des Videos hatte die Medienlandschaft in dem Begriff der Satire für Jan Böhmermanns Videomontage plötzlich eine neue sprachliche Kategorie jenseits der scheinbaren Gegensätze echt und falsch gefunden – so wie auch wir weitere Dimensionen angenommen haben. Am Ende unserer Betrachtungen und am Ende des Varoufakis-Skandals steht also nicht die Frage, was echt und falsch ist, sondern die Erkenntnis, dass Echtheit eine Frage der technischen Möglichkeiten und noch vielmehr der Definition und des (historischen) Kontextes ist.

Quellen und Literatur

- Harald STAUN: Die Lüge der echten Bilder, *FAZ Online* (22. März 2015), <http://www.faz.net/-gqz-81976> [01.08.2015]
- Böhmermann-Beitrag zu Varoufakis war Satire, *ZEIT ONLINE* (19. März 2015), www.zeit.de/kultur/film/2015-03/zdf-jan-boehmermann-yanis-varoufakis-stinkefinger-guenther-jauch [01.08.2015]
- Horst FUHRMANN: Von der Wahrheit der Fälscher, in: *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, München, 16.-19. September 1986, Bd. 1*, Hannover 1988, S.83-98
- Hans Walter HÜTTER (Hg.): *X für U – Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 2003
- Ulrich KELLER: Fotofälschung, in: *Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1*, München 2011, S. 360-365

6.3 Das Übersetzerproblem am Beispiel des historischen Spielfilms

Eva Lange und Nina Quandt

Historienfilme zählen in unserer stark durch Bildmedien beeinflussten Zeit zu einem der wichtigsten Instrumente der historischen Bildung. Die Visualisierung historischer Ereignisse ermöglicht mit prächtig inszenierten Bildern und actionreichen Szenen neben einem spannenden Filmerlebnis auch das Abgreifen von geschichtlichem Wissen. Fällt auf Grund dessen den Filmemachern die Aufgabe zu, historische Fakten akkurat abzubilden?

Die grundlegenden Erwartungen an das Genre Historienfilm sind sehr unterschiedlich. Im Kurs wurde von unserem konkreten Filmbeispiel „Königreich der Himmel“ (Ridley Scott, 2005) z.B. erwartet, dass Personen, Motive, Handlungen und Ereignisse *authentisch* dargestellt werden. Unterhaltsamkeit und Multiperspektivität seien genauso wichtig wie eine lehrreiche Erfahrung. Nach Scotts gefeiertem „Gladiator“ wurde sein zweiter Historienfilm von Filmkritikern sehr unterschiedlich aufgenommen, was ihn für eine genauere Betrachtung interessant machte.

Viele Rezensenten zerrissen „Königreich der Himmel“ geradezu in der Luft. Die Wiedergabe der historischen Fakten sei mangelhaft und ungenügend. Scott habe sich „an der Historie verhoben“, zeige „kaum Interesse“ an den Kreuzzügen und den gesellschaftlich-politischen Umwälzungen jener Zeit (Nicodemus). Befürworter des Films hingegen waren der Meinung, dass der Film viele historische Details sehr genau abbilde und damit auch ein Gefühl der dargestellten Zeit vermittele. Begeisterung ernteten vor allem die „prächtig inszenierten Bilder“ und der „Erzählteppich voll bewegender Konflikte“ (video.de). Doch die Umsetzung des Genres Historienfilm sei nicht gelungen, so Kritiker. Das Werk Scotts habe das „Pathos eines Kriegsfilms“ und sei gleichzeitig ein „langweiliges Ritter-Abenteuer“ (Schock).

Kurz zum Inhalt des Films: Der junge französische Schmied Balian zieht nach dem Selbstmord seiner Frau mit seinem Vater ins Heilige Land, damit er dort um die Tilgung ihrer Sünde bitten kann. Er erbt den Fürstentitel seines Vaters und muss nun die Baronie Ibelin in einer Zeit politischer Unruhen schützen. Viele gottesfürchtige Krieger und religiöse Eiferer versuchen das friedliche Zusammenleben der Religionen durch Überfälle und Intrigen ins Wanken zu bringen. Der leprakranke König Jerusalems, Balduin IV., der den Frieden sichern will, versagt schließlich vor der Übermacht der Glaubenskrieger. Als er stirbt, lässt sich eine Schlacht um Jerusalem nicht mehr verhindern. Nun ist es Balian's Aufgabe, das Volk Jerusalems zu schützen.

Ist das, was wir im Film erzählt bekommen, nun also authentische Geschichte?

Wenn ein Regisseur es sich zur Aufgabe macht, Historie in einen Film zu übersetzen, wird er mit einem alten Problem konfrontiert: Wort-für-Wort-Übersetzung oder sinngemäße Übersetzung? Der Regisseur kann Geschichte Wort-für-Wort (wir nannten das: akkurat) wiedergeben. Dies führt allerdings häufig zu Verständnisproblemen beim Zuschauer, da sich Normen, Werte und Botschaften im Laufe der Zeit verändert haben. Die Alternative hierzu kann eine sinngemäße (wir nennen es: authentische) Übersetzung sein, bei der die Historie an die Erwartungen des Zuschauers angepasst wird. So wird die Historie zwar nicht akkurat wiedergeben, der Zuschauer hat aber die Chance, die dargestellten Motive und Handlungen nachvollziehen zu können. Am Beispiel des Filmcharakters Balian von Ibelin und dessen Vater ist die authentische Übertragung Scotts besonders gut zu erkennen:

Laut der Geschichtsschreibung ging Barisan, Vater von Balian, als Landadliger aus Norditalien nach Jerusalem und errangt die Baronie Ibelin, die größte und einflussreichste im Königreich Jerusalem. Als

enger Berater des Königs genoss Barisan von Ibelin ein hohes Ansehen bei Hofe. Sein Sohn Balian, geboren in Jerusalem, wurde vom Vater zum guten Ritter erzogen. Nach dem Tod des Vaters trat Balian in dessen Fußstapfen, wurde zum „Verteidiger Jerusalems“ und Beschützer des Volkes.

Scott komprimiert also zwei Generationen in eine und macht den sozialen Aufstieg im Film noch bemerkenswerter: vom einfachen Schmied zum Baron und engen Vertrauten des Königs, schließlich sogar zum Verhandlungspartner Saladins, dem mächtigsten Mann der Welt. Ein solcher Aufstieg wäre damals innerhalb einer Generation undenkbar gewesen. Der Balian im Film begegnet seinem Vater das erste Mal als junger Mann und begleitet ihn ins Heilige Land. Auf der Reise bildet der Vater Balian zwar im Eilverfahren im Schwertkampf aus, vererbt ihm die Baronie Ibelin und schlägt ihn auf dem Totenbett zum Ritter, doch die moralische und körperliche Ausbildung zum Ritter gelingt erst im Wachsen an den Aufgaben, denen er sich im Heiligen Land gegenüber sieht. Die Vorlage für den Vater *Godfrey* stellt die historische Figur *Gottfried von Bouillon* dar. Dieser ist als führender Kreuzritter des ersten Kreuzzuges in die Geschichte eingegangen, als er nach erfolgreicher Einnahme Jerusalems die Königskrone mit den Worten ausschlägt, er werde keine Krone an dem Ort tragen, an dem Jesus die Dornenkrone getragen hat. Dies lässt ihn als beispielhaft moralischen und idealistischen Ritter in die Geschichte eingehen.

Scott verändert die Historie also, um dem Zuschauer die Ausmaße des Erfolgs Balian und dessen Vaters deutlich vor Augen zu führen. Er übersetzt die Geschichte des 12. in die des 21. Jahrhunderts. „Königreich der Himmel“ ist also nicht nur ein prächtig inszenierter Spielfilm, er ist auch eine gelungene authentische Übersetzung der Geschichte. Die Frage, wie *wahr* die Vater/Sohn-Beziehung von Scott erzählt wird, greift also zu kurz. Wie wir festgestellt haben, scheint es zwei Wahrheiten zu geben: die historisch authentische und die, die der Filmregisseur dem Publikum verkauft, nachdem er sie für die breite Masse übersetzt hat. Der Vorwurf gegen Scott, er habe die historischen Fakten nicht akkurat dargestellt, ist zwar richtig, täuscht aber darüber hinweg, dass die Übersetzungsleistung den authentischen Kontext oft genug „korrekt“ wiedergibt.

Quellen und Literatur

- *Königreich der Himmel* [orig. *Kingdom of Heaven*] (2005, Regie: Ridley Scott, 144 Min.)
- Königreich der Himmel, <http://www.video.de/videofilm/koenigreich-der-himmel-dvd-leih/87067> [18.09.2015]
- Katja NICODEMUS: Die Schlacht um Buxtehude, *ZEIT ONLINE* (04. Mai 2005), http://www.zeit.de/2005/19/Ridley_Scott [18.09.2015]
- Flemming SCHOCK: Give Me a War, <http://www.filmspiegel.de/filme/filme.php?id=2620> [18.09.2015]

6.4 Offenbarte Wahrheiten

Über Heiligenviten und das mittelalterliche Wahrheitsverständnis

Stefan Zheng und Julia Wirth

Die Drachen in Heiligenviten sind wahr! Dieser Satz ist für Leser im 21. Jh. sicherlich irritierend – und dennoch ist er nach dem mittelalterlichen Wahrheitsverständnis nachvollziehbar. Heiligenviten waren im Mittelalter weit verbreitete Texte, die vom Leben und Wirken von Heiligen berichten. Oft enthalten sie Erzählungen von Wundern, wie z. B. von der Tötung eines Drachen. Derartige Geschichten

erscheinen heute wenig realistisch – im Mittelalter glaubte jedoch ein Großteil der Menschen an den Wahrheitsgehalt von Wundern, ohne jemals selbst ein Wunder erfahren zu haben. Nur durch ein grundlegend verschiedenes Verständnis von Wahrheit (und Geschichtsschreibung) war dieser Glaube an Wunder möglich.

Um eine Erklärung für diesen Umstand zu finden, haben wir uns im Kurs zunächst mit dem Wahrheitsverständnis von mittelalterlichen Geschichtsschreibern beschäftigt, das in Kontrast zu einigen neuzeitlichen Annahmen über die Konstruktion von Wahrheit gesetzt wurde. Im Mittelalter wurde Geschichtswissenschaft nach heutigen Maßstäben weder objektiv noch quellenfundiert betrieben. Die Historiker des Mittelalters nahmen an, dass der Begründer und Lenker der Geschichte Gott sei. Sie gingen von einer engen Beziehung zwischen dem Irdischen und dem Transzendenten aus, die sie beide als real annahmen. Eine Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktionen nach heutigem Maßstab war daher nicht Teil des mittelalterlichen Wahrheitsverständnisses. Ereignisse auf der Erde wurden als Zeichen und Offenbarung Gottes gedeutet, der heilend, belohnend, aber auch strafend in die Geschichte eingriff. Vorbildwirkung hatte bei der Interpretation dieser Ereignisse immer die Bibel, die den Anfang der Geschichtsschreibung bildete und deren Geschichten als exempla weiterhin Aktualität besaßen, mit deren Hilfe Gottes Wirken und damit die absolute und immer gültige Wahrheit der göttlichen Ordnung hinter jedem historischen Ereignis in der Welt deutlich gemacht und entschlüsselt wurden.

Erklärtes Ziel der mittelalterlichen Geschichtsschreibung war es somit, durch die Offenlegung von Gottes Wirken in der Welt die Menschen zu einem gottgefälligen Leben zu erziehen. Sie sollten aus der Geschichte lernen und die darin handelnden Personen sollten Vorbilder zur Nachahmung oder abschreckende Beispiele darstellen. Mittelalterliche Geschichtsschreiber folgten somit weniger dem allein „irdischen“ Verlauf der Geschichte, sondern sahen ihre Aufgabe in der Interpretation der „eigentlichen“ Wahrheit und ihrer Vermittlung an die Menschen.

Dieses auf eine göttliche Wahrheit zentrierte Wahrheitsverständnis des Mittelalters wird in Heiligenviten ganz besonders deutlich, in denen dieser Zweck durch die schematische stilistische Gestaltung noch untermalt wird. Eine der bekanntesten Sammlungen von Heiligenlegenden stellte der Dominikaner und Genueser Erzbischof Jacobus de Voragine (ca. 1228-1298) zusammen. In seiner „Legenda Aurea“ sammelte er sowohl Texte über die wichtigsten Kirchenfeste als auch Heiligenviten, die er in der Reihenfolge des Kirchenjahres anordnete. In ihrer Gestaltung bediente er sich größtenteils des prototypischen Schemas einer Vitenerzählung, das wir anhand der Vita des Heiligen Dominikus beispielhaft analysierten und auf seine Funktion hin untersuchten.

Die Vita beginnt mit einer Beschreibung der Kindheit und Jugend des Heiligen. Typisch für diesen Teil der Erzählung ist es, dass sich der Heilige meist bereits in jungem Alter durch bestimmte, meist besonders asketische Charaktereigenschaften oder sogar das Vollbringen erster Wunder von anderen Kindern unterscheidet. In diesem Fall ist bereits seine Geburt von Zeichen begleitet, seine Rolle ist von Beginn an von Gott vorbestimmt. Dieses Charakteristikum setzt sich in seinem weiteren Leben fort. Obwohl auch von der Ordensgründung der Dominikaner berichtet wird, ist das vorherrschende Motiv das eines Lebens für Gott, gekennzeichnet durch Askese und eine vollständige Ablehnung aller nur auf das Diesseits konzentrierten Tätigkeiten, die lediglich eine Ablenkung von seinem Dienst an Gott darstellen. Es ist weiterhin gekennzeichnet durch Wunder, die oft an die Wunder Jesu erinnern und somit ein Ausdruck für Gottes aktives Eingreifen in der Welt und die Vorbildwirkung Jesu sind. In einem letzten Teil wird von postmortalen Wundern berichtet, die in Verbindung mit Dominikus' Reliquien stehen.

Es war also Gott, der in der Darstellung der Vitenautoren das Leben der Heiligen lenkte und bestimmte, die wiederum ihre Verbindung zu Gott durch ein beispielhaftes Verhalten zu stärken suchten. Diese Grundaussage und das damit verbundene Schema spielten eine wichtige Rolle für die herausragende Bedeutung der Heiligenviten im Mittelalter. Ihr ständiges Wiederkehren erzeugte eine Erwartungshal-

tung beim Leser, die weniger auf die im heutigen Sinne historisch korrekten Lebensdaten des Heiligen oder auch die tatsächliche Existenz von Drachen und Wundern ausgerichtet war als vielmehr auf die Botschaft, den Symbolcharakter und die dahinter liegende „eigentliche Wahrheit“, die in seinem Leben steckte. Hier war es also nicht nur der Historiker oder Vitenautor, der diese Wahrheit offenlegte, sondern auch der Leser selbst, der die Viten gerade durch das auf Gottes Wirken ausgerichtete Wahrheitssystem des Mittelalters in einer bestimmten Art und Weise interpretierte und eben durch die Gleichartigkeit des Schemas immer wieder aufs Neue die Inspiration und Berührung finden konnte, die er suchte und erwartete.

Quellen und Literatur

- Jacobus DE VORAGINE: *Legenda Aurea. Heiligenlegenden*, übers. v. Jacques Laager, Zürich 1990
- Verena EPP: Von Spurensuchern und Zeichendeutern. Zum Selbstverständnis mittelalterlicher Geschichtsschreiber, in: Johannes Laudage (Hg.), *Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung*, Köln u.a. 2003, S.43-62
- „Hagiografie“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Hagiographie> [17.04.2015]

6.5 Faktizität und Fiktionalität

bei Hayden White

Anastasia Reiß und Dalila Truchan

In der heutigen Gesellschaft verfallen wir häufig der Illusion, dass sich der Roman und ein Geschichtswerk grundlegend voneinander unterscheiden. Die klassische Unterscheidung ist, dass der Roman sich mit vorgestellten Ereignissen, mit Gefühlen und Atmosphäre, die mit schöner und zusammenhängender Sprache erzählt werden, beschäftigt. Der Historiker beschäftigt sich mit Ereignissen, die tatsächlich beobachtbar sind, und versucht diese in möglichst fachlicher und objektiver Sprache wiederzugeben.

In unserer Sitzung verglichen wir zwei zunächst unbekannte Textstellen, die jeweils auf ihre eigene Art und Weise denselben Abschnitt aus Nietzsches Leben und seiner Beziehung zu Lou Salomé darstellten. Eine der beiden Textausschnitte stammte aus dem Roman „Und Nietzsche weinte“ von Irvin Yalom, die andere aus einer Biographie Nietzsches von Rüdiger Safranski. Auf den ersten Blick scheint die Zuordnung leicht. Der Romantext beschreibt die emotionale Innenwelt Nietzsches intensiv und persönlich, der historische Text baut Distanz auf und ist sehr sachlich geschrieben. Diese Annahme stellte sich jedoch als falsch heraus – in unserem Fall verhielt es sich sogar genau andersherum.

Es zeigt sich, dass wir zwar eindeutige Vorstellungen von den unterschiedlichen Merkmalen eines Romans und eines historischen Werks haben, mit Hayden White können wir aber erkennen, dass diese Vorstellung von Unterschiedlichkeit tatsächlich eine historisch gewachsene ist. Bis etwa zur Französischen Revolution galt die Geschichtsschreibung als Teil der Rhetorik und somit als literarische Kunst mit fiktionalem Charakter. Unterschieden wurde zwischen dem Studium der Geschichte und dem Schreiben von Geschichte. Das Erfassen der „Wahrheit“, so war man überzeugt, konnte nur durch Fiktion gelingen, nur fiktionale Darstellungsverfahren konnten diese Wahrheit dem Leser darbieten. Die Wahrheit wurde also nicht – wie heute oft üblich – mit Fakten gleichgesetzt, sondern mit einer Kombination von Tatsachen und Sprache.

Im 19. Jh. veränderte sich dieses Verständnis: Wahrheit wurde geradezu zum Gegenteil von Fiktion genannt und mit dem Faktischen gleichgesetzt. Im Gegensatz zum 18. Jh. galt Fiktion nun als Hindernis

für das Erfassen von Wahrheit. Für die Historiker war der Traum von einem faktengetreuen Diskurs geboren, der mit der Zeit den wahren Sinn der Geschichte offenbaren sollte. Es setzte sich die Annahme durch, Geschichte könne zu Erkenntnissen wie jener der Naturwissenschaften führen; unterschiedliche Deutungen historischer Ereignisse seien nur die Folge von unzureichendem Faktenmaterial oder ideologischen Vorurteilen. Im 19. Jh. wurde damit eindeutig unterschieden zwischen der Geschichte als Studium des Wirklichen und der Fiktion als Studium des nur Vorstellbaren.

Grund für diese Entwicklung in der Geschichtswissenschaft war eine starke Abneigung gegenüber allen Formen des Mythos – und zwar in Folge der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit. Die Fiktion in der Geschichtsschreibung habe Mythen entstehen lassen, die zu falschen Leitbildern wurden. Die politisch Linke und Rechte gab diesem mythischen Denken die Schuld für die Ausartungen bzw. Fehlschläge der Revolutionen, die das 19. Jh. prägten. Das selbstbewusste Bürgertum entwickelte daraufhin ein neues Wahrheitsverständnis und machte die Fiktion zum Feind der Geschichtsschreibung. Von nun an sollte jede Spur von Fiktion aus dem historischen Diskurs getilgt werden.

Nach diesem Wahrheitsverständnis, das letztlich bis heute Aktualität besitzt, schafft – vereinfacht gesagt – der Romanautor ein Abbild der Wirklichkeit, indem er mit sprachlichen Mitteln Kohärenz in seiner Erzählung produziert. Er muss diese Kohärenz erst schaffen, da er sich mit fiktiven Ereignissen beschäftigt. Der Historiker hingegen schafft ein Abbild der Wirklichkeit, indem die Ereignisse seiner Erzählung in Korrespondenz mit realen Ereignissen stehen. Die Kohärenz entstehe dabei quasi von selbst. Die moderne Literaturwissenschaft würde diesem Modell zu Recht widersprechen: Der Romanautor schafft nicht nur Kohärenz, seine Ereignisse korrespondieren auch immer mit bestimmten Bereichen der menschlichen Erfahrung, denn erst durch die Bezugnahme auf unsere Erfahrungen werden fiktive Ereignisse für uns nachvollziehbar.

White weist darauf hin, dass aber auch jeder Historiker (und das gilt ebenso für die des 19. Jhs.) nicht bloß Korrespondenz erzeugt, sondern seiner Erzählung mit sprachlichen Mitteln Kohärenz verschafft. Die Ereignisse einer historischen Darstellung korrespondieren nicht nur mit realen, außertextuellen Ereignissen, sie müssen auch in sich plausibel und zusammenhängend dargestellt werden. Literarische wie historiographische Texte arbeiten also mit denselben Mitteln und müssen beide eine Prüfung auf Korrespondenz ebenso wie auf Kohärenz bestehen, um für den Leser überzeugend, also „wahr“ zu erscheinen.

Auch rein formal, auf sprachlicher Ebene, lassen sich Romane und Geschichtsdarstellungen oft kaum unterscheiden. Die traditionelle Annahme vieler Historiker, dass die Sprache ein neutrales und objektives Darstellungsmittel sei und man somit den Prozess des Schreibens vollkommen in den Hintergrund rücken könne, ist nicht haltbar. Die Fakten können nicht für sich selbst sprechen, erst durch ihr Auswählen, Ordnen und Zusammensetzen entsteht eine sprechende Erzählung. Dies gilt sowohl für den Romanautor als auch für den Historiker. Durch unterschiedliches Ordnen und Gewichten der Fakten können Ereignisse innerhalb einer Ereignisfolge verschiedene Funktionen erhalten, es entstehen folglich unterschiedliche Bedeutungen in den Geschichtswerken. Mit White gesagt: Es gibt also genauso viele unterschiedliche Formen der Geschichtsschreibung wie es unterschiedliche Formen der Fiktion gibt.

Quellen und Literatur

- Rüdiger SAFRANSKI: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, Frankfurt am Main 2002
- Irvin D. YALOM: *Und Nietzsche weinte*, München 2009
- Hayden WHITE: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1991, S.145-160 [Kap. 5: Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen]

6.6 Realismus und Verismus

oder: Zur mimetischen und nicht-mimetischen Wahrheit in Kunst und Literatur

Katharina E. Kraus und Isabella Heil

Der Begriff des *Realismus* scheint auf den ersten Blick selbsterklärend zu sein. Das allgemein vorherrschende Verständnis würde wohl eine Abbildung der Wirklichkeit beinhalten. Inwiefern aber sind der Realismus und der Verismus in Literatur und Bildender Kunst tatsächlich mimetische Bestrebungen?

Der Poetische oder Bürgerliche Realismus ist ein geläufiger literarischer Epochenbegriff für die zweite Hälfte des 19. Jhs. Theodor Fontane schlägt in seinem von uns in dieser Sitzung besprochenen Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* selbst eine Definition des von ihm freudig begrüßten Realismus vor. Zunächst definiert er *ex negativo*, was der Realismus nicht ist – nämlich „ein nacktes Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten“. Laut Fontane handelt es sich positiv gesprochen um die „Widerspiegelung alles wirklichen Lebens“, die sich nicht das Handgreifliche, sondern das „Wahre“ zum Ziel gesetzt habe. Dieses „Wahre“ des Bürgerlichen Realismus entsteht thematisch durch ein künstlerisches Läutern der Realität, indem alles Negative (wie beispielsweise soziale Missstände) getilgt und die bürgerliche Lebenswelt fokussiert wird. So erfolgt im Realismus eben keine totale Mimesis, sondern eine allegorische Aufladung (Märchen, Mythen, christliche Metaphorik) des Dargestellten.

Die Bezeichnung *Verismus* ist zunächst ebenfalls literaturgeschichtlich und auf die italienische Literatur des 19. Jh. begrenzt. Erst vor wenigen Monaten aber verwendete das Liebieghaus in Frankfurt das Adjektiv veristisch (von lat. *verus*; wahr, echt) im Untertitel der Ausstellung „Die große Illusion“, um mimetisch wirkende Skulpturen zur überschreiben. Bereits etabliert ist in der Bildenden Kunst der Begriff des Realismus (von lat. *res*; Sache) für eine Strömung des 19. Jhs. Doch hier drängen sich für die beiden Begriffe die Fragen auf, *wie realistisch ist der Realismus und was ist Wahres am Verismus?*

Eine der im Liebieghaus ausgestellten Skulpturen haben wir in unserer Sitzung genauer analysiert. Sie stammt von dem Künstler Sam Jinks und ist eindeutig hyperrealistisch oder fotorealistisch gestaltet, weil sie zwei Menschen in Größe und Aussehen exakt nachzubilden scheint. Gleichzeitig steht sie in der (ikonographischen) Tradition des Vesperbilds:

Das Andachtsbild erlebte seine Blütezeit besonders im 14. und 15. Jh. und bildet den Oberbegriff u.a. für das Vesperbild. Es werden Szenen oder Momente verbildlicht, welche an die Empathie des Betrachters appellieren. Bezüglich seiner Bedeutung bewegt sich das Andachtsbild zwischen einem Repräsentations- und einem erzählenden Bild. Bei jedem Vesperbild handelt es sich um ein Bild oder eine Statue der trauernden Muttergottes mit ihrem toten Sohn, einer isolierten Zweiergruppe. Das Vesperbild vergegenwärtigt als „unhistorisches, archetypisches Bild“ eine innere Phantasievorstellung. Der Begriff der Pietá wird oft (und auch von uns) als Synonym für die Bezeichnung Vesperbild verwendet. Er bedeutet „Barmherzigkeit“ und „Mitleid“ und beschreibt somit eher die Gefühle, die durch das Betrachten beim Rezipienten ausgelöst werden.

Die jeweilige Interpretation des Vesperbilds äußert sich im Aufkommen verschiedener Typen. So herrschte Mitte des 14. Jh. der *Schmerzenstypus* vor, dessen Darstellung auf das Leid und Opfer Christi ausgelegt war. Später verschob sich der interpretatorische Schwerpunkt mit der *lächelnden Pietá* auf die Erlösung als eigentlichem Sinn der Passion. Im Zuge des *Weichen Stils* (1380-1420) wurde der Ausdruck der Marter in der Darstellung zurückgedrängt und auf das innere Bejahen des Todesopfers verwiesen. Um 1500 tauchten der *Humilitas*- und der *Gnadenstuhltypus* auf.

Trotz aller Unterschiede zwischen den einzelnen Typen lassen sich ikonographische Traditionslinien herausarbeiten. Ikonographische Grundtypen sind die Sitzmadonna, die stets mit einem langen Gewand und daher einem Faltenwurf im unteren Drittel der Skulptur verbunden ist, die Schmerzensmutter

und der Gekreuzigte. An der ikonographischen Tradition lässt sich zeigen, dass die Vesperbilder nicht die Wirklichkeit nachahmten. Stattdessen wurde die Darstellungsweise dem jeweiligen Interpretationsschwerpunkt angeglichen. So entstand Michelangelos sogenannte römische *Pietà* (1498) nicht als Porträt einer jungen Frau mit ihrem toten Sohn auf dem Schoß, sondern die ikonographische Darstellung als Sitzmadonna und lächelnde *Pietà* eröffnet die Interpretation von Erlösungshoffnung.

Sam Jinks übersetzte den Bildgehalt 2014 in einen anderen Kontext, wobei er die Positionierung und Modellierung einer „klassischen“ *Pietà* imitierte. Es wurden Materialien wie Echthaar verwendet, das Altersverhältnis und auch das Geschlecht des Trauernden wurden vertauscht. Trotz scheinbar perfekter Mimesis liegt der Fokus unverkennbar auf dem Zitat der Sitzmadonna, wenn man die Skulpturengruppe beispielsweise mit Michelangelos römischer *Pietà* vergleicht: Von der Kopfneigung und der Fingerhaltung über die Positionierung und Nacktheit des Leichnams bis zu dem Faltenwurf im unteren Drittel der Skulptur und der entsprechenden Proportionierung hin ist ersichtlich, dass hier der trauernde Mann die Rolle der Sitzmadonna, der tote Vater die des Jesus in der ikonographischen Tradition des Vesperbilds einnimmt.

Wie in der Literatur bedient sich eine realistische Strömung in der Bildenden Kunst also parallel zu ihren mimetischen Bestrebungen auch der Allegorie und der Intertextualität. Der Anspruch nach „Wahrem“ erschöpft sich nicht in einer unverfälschten Wiedergabe der Realität, die ohnehin ein niemals erreichbares Ideal ist. Der Realismus nach Fontane und die Bestrebung in der Bildenden Kunst, die Wirklichkeit abzubilden, haben also eines gemeinsam: dass sie von Vorneherein zum Scheitern verurteilt sind, was ein genaues Abbilden anbelangt.

Quellen und Literatur

- Theodor FONTANE: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: *Deutsche Annalen zur Kenntnis der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit, Bd. 1*, 1853, S. 353-377 [ND 140-148]
- Sam JINKS, *Untitled (Pietà)*, 2014, <http://erhard-metz.de/2014/10/13/liebieghaus-praesentiert-die-grosse-illusion-veristische-skulpturen-und-ihre-techniken-folge-2/>
- Jutta FINKE: *Das Vesperbild in der süddeutschen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts*, München 1985
- Peter HAWEL: *Die Pietà. Eine Blüte der Kunst*, Würzburg 1985

6.7 Wie wahr sind Erinnerungen?

Miriam Mayer und Julia Wirth

„Erinnerungen sind ein Raum in uns. Ich glaube, dass alle unsere Erfahrungen und Erlebnisse dort liegen und dass wir durch ein kleines Ereignis daran erinnert werden können“, schreibt der norwegische Autor Karl Ove Knausgård in seiner Bestseller-Autobiografie. Doch so einfach ist es nicht mit den Erinnerungen. Sie sind vielmehr höchst unzuverlässig, da unser Gedächtnis sie im Zusammenspiel mit einer großen Anzahl interner und externer Faktoren stets neu konstruiert. Diese Konstruktion findet auf drei Ebenen statt: Von unserer Wahrnehmung, die der Erinnerung vorausgeht, über den Versuch, unsere Erinnerungen abzurufen und zu fassen, bis zu deren Kommunikation.

Erinnerung und Gedächtnis sind Begriffe, die wir oft beiläufig gebrauchen, ohne uns ihrer genauen Bedeutung bewusst zu sein. Laut populärwissenschaftlicher Definitionen (z.B. „Spektrum der Wissenschaft“) ist das Gedächtnis unsere Fähigkeit, individuell erworbene Informationen abrufbar zu speichern, die Erinnerung wiederum die Reaktivierung dieser Informationen. Wesentlich differenzierter

unterscheidet z.B. der Neurowissenschaftler und Psychologe Larry Squire neben bewussten Erinnerungen aus der eigenen Lebensgeschichte und reinem Faktenwissen auch automatisierte Handlungen, die wir uns durch einen Lernprozess in der Vergangenheit angeeignet haben, als Formen von Gedächtnis. Doch selbst dieser Ansatz kann die Komplexität von Gedächtnis- und Erinnerungsprozessen nur unzureichend abbilden.

Diese Problematik wird bereits auf der Ebene der Wahrnehmung deutlich: Unser Gehirn filtert automatisch Sinneseindrücke heraus, die einen Signalcharakter besitzen und die wir dann unbewusst oder bewusst wahrnehmen. Diese Informationen werden tagsüber aktiv weiterverarbeitet – also vergessen oder gespeichert – und im Schlaf je nach Relevanz und emotionaler Betroffenheit weiter gefiltert. Was wir wahrnehmen, hängt außerdem stark von unseren auf Erfahrung beruhenden Erwartungen ab. Neben einer ständigen Interpretation unserer Sinneseindrücke durch diese sind sie Kriterium und determinierender Faktor für die Kontextualisierung gespeicherter Informationen. Unser Gehirn erstellt auf diese Weise ein kohärentes Netz aus Erinnerungen, das allerdings dynamisch und fehlbar ist. Und so verändert auch jeder Versuch des Abrufs unserer Erinnerungen diese, da wir sie, um sie für uns fassbar zu machen, nicht nur in kausale Zusammenhänge bringen und ordnen, sondern sie auch immer wieder im Licht der gegenwärtigen Situation interpretieren und anpassen müssen. Erst recht geschieht dies bei jeder Kommunikation der Erinnerung an Andere: Das liegt zum einen an der Unmöglichkeit der Übersetzung einer ganzheitlichen Erinnerung in die Sprache, zum anderen an der Anpassung der Erinnerung an den öffentlichen sozialen und kulturellen Raum, in dem sie wiedergegeben wird.

Trotz dieser Probleme besteht eine allgemeine Vorstellung darüber, wann Erinnerungen als „authentisch“, also nach Reinhard Koselleck als wahr und zuverlässig, empfunden werden, was wir auch in unserer Sitzung anhand eines Experiments nachweisen konnten. Kriterien für zuverlässige Erinnerungen waren hierbei die sinnliche Präsenz einer Erinnerung sowie ihre Unmittelbarkeit. Aleida Assmann hingegen problematisiert diese Verknüpfung von Wahrheit mit dem Authentizitätsbegriff in ihrem Aufsatz „Wie wahr sind Erinnerungen?“. „Authentizität [sei] heute zu einem Thema geworden, das unter dem Aspekt der Darstellungstechniken und Inszenierungsformen diskutiert werde“ (113). In der Sitzung haben wir uns aus daher auf die Produktion von Authentizität von Erinnerungen in verschiedenen Darstellungsformen und Medien konzentriert.

Im Genre der Dokumentation empfinden wir die Schilderungen der darin auftretenden Augenzeugen gerade aufgrund ihrer persönlichen Betroffenheit, der Emotionalität sowie der scheinbaren Unmittelbarkeit der Vermittlung als authentisch, ohne jedoch ein sicheres Urteil über die faktische Korrektheit ihrer Aussagen treffen zu können. Ähnlich funktioniert die Produktion von Authentizität auch in Knausgärds Autobiografie – durch detaillierte Schilderung von Ereignissen und Gefühlen –, obwohl eine solch detaillierte *Erinnerung* aufgrund oben genannter Faktoren nicht möglich ist.

Authentizität kann auch auf andere Art und Weise erzeugt werden. Dave Eggers' Autobiografie erweckt mit einer distanzierten und reflektierten Darstellung von Erinnerungen im Wissen über ihren konstruktiven und fiktionalen Charakter gerade durch den offenen Umgang mit den Grenzen menschlicher Wahrnehmung den Eindruck einer authentischen Darstellung. In der Graphic Novel „Maus“ von Art Spiegelman wird Authentizität dagegen durch abstrahierte, symbolische und zugleich mittels Aufzeichnungen gestützte Darstellung von Erinnerungen erzeugt. Das Thema des Holocaust wird aktualisiert und angepasst, wodurch nachfolgenden Generationen ein Zugang zu diesem Thema ermöglicht und ihre „historische Imagination“ (Assmann, 121) erweitert wird – Authentizität entsteht hier also im Wechselspiel mit dem Rezipienten. Ähnliches finden wir auch in Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“. Ohne selbst viele Fronterfahrungen gemacht zu haben, beschrieb Remarque den Ersten Weltkrieg in einer Art und Weise, mit der sich seine Zeitgenossen identifizieren konnten. Die Authentizität liegt hier im Aufgreifen eines gewissen Zeitgefühls, durch das er ein adäquates, also der allgemeinen Erwartung entsprechendes Bild des Krieges zeichnen konnte, das den Erfahrungen

einer ganzen Generation Ausdruck verlieh und so nicht nur Ausdruck kollektiven Gedächtnisses wurde, sondern dieses auch für die Zukunft konsolidierte.

Unser Gedächtnis hat also einen konstruktiven Charakter, den wir auf drei aufeinander aufbauenden Ebenen beobachten können: Wahrnehmung, Abrufbarkeit und Kommunikation. Durch verschiedene Darstellungen dieser Erinnerung wird Authentizität auf vielseitige Art und Weise – je nach Kontext, Inszenierung und Wechselwirkung mit dem Rezipienten – produziert und wahrgenommen.

Quellen und Literatur

- Aleida ASSMANN: Wie wahr sind Erinnerungen?, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis*, Hamburg 2001, S. 103-122
- Michael JUNGERT: *Personen und ihre Vergangenheit. Gedächtnis, Erinnerung und personale Identität* (Quellen und Studien zur Philosophie 117), Berlin 2013, S. 22-51
- Rüdiger VAAS: Gedächtnis, in: Spektrum Lexikon der Neurowissenschaft, <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/gedaechtnis/4050> [07.10.2015]

6.8 Wahrheit, Wahrnehmung, Wirklichkeit (I)

Putnam, Nagel und die neurowissenschaftlichen Grundlagen

Daria Schelp und Dalila Truchan

Die Erkenntnistheorie in der Philosophie beschäftigt sich mit Wissen und mit diesem gehen auch die Untersuchung der Begriffe Wahrheit und Rechtfertigung einher. Doch dabei bleibt es nicht, denn auch die Methoden und Verfahren, mit denen Menschen ihre Überzeugungen bilden, sind Gegenstand der Erkenntnistheorie.

Eine der grundlegendsten Quellen, um Wissen über die Welt zu erlangen, sind die menschlichen Sinneswahrnehmungen, und auf diese sind wir im ersten Teil unserer Sitzung näher eingegangen. Sinneswahrnehmungen entstehen durch eine kausale Einwirkung auf unsere Sinnesorgane. In der klassischen Unterteilung sind dies unsere fünf Sinne (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten). Doch es gibt darüber hinaus noch viele weitere Wahrnehmungsarten, wie beispielsweise das Körpergefühl, zu dem es kein entsprechendes Sinnesorgan gibt. Außerdem ist es sehr wahrscheinlich, dass vielerlei Wahrnehmungen bisher unentdeckt sind. Auf einer neurowissenschaftlichen Grundlage kann Wahrnehmung „als ein komplexer Prozess der Informationsgewinnung durch die Verarbeitung von Reizen“ definiert werden. „Die Reizverarbeitung erfolgt nach subjektiven Kriterien – jeder nimmt sie (aufgrund individueller Erfahrungen und vorheriger Lernprozesse) individuell wahr“ (Grundmann). Sinneswahrnehmungen durchlaufen mehrere Stufen, bevor sie uns bewusst werden. Vereinfacht gesagt, werden die Rezeptoren unserer Sinnesorgane durch Reize erregt und diese werden zur weiteren Verarbeitung über die Nerven an unsere Hirnrinde geleitet. Nur die dort ankommenden Informationen werden im Gehirn zu einer Wahrnehmung, die dort bewusst wird. Diese wahrgenommenen Informationen werden geordnet und dann mit unseren Erfahrungen abgeglichen und bewertet. Von unserer Umwelt empfangen unsere Sinnesorgane eine unendliche Menge an Informationen, was eine ständige Überforderung für uns bedeuten würde. Deswegen gelangen nicht alle Informationen aus unserer Umwelt zur Verarbeitung in unser Gehirn. Vieles wird von unserem Gehirn als unbedeutend bewertet und „automatisch aussortiert“. Dieser wichtige Filter unseres Gehirns ist wiederum stark von unserer Aufmerksamkeit abhängig – und damit ist unsere Wahrnehmung von unserer aktuellen Interessenslage gelenkt und geprägt. Wir setzen uns selbst unsere Schwerpunkte, und so werden nur relevante Reize verarbeitet.

Im Alltag verlassen wir uns auf unsere Sinne und darauf, dass diese sich unmittelbar auf unsere Außenwelt beziehen. Doch die Neurowissenschaft zeigt, dass unsere Wahrnehmung stark gefiltert ist. Unsere Sinne sind nicht fehlerfrei und unterliegen Täuschungen, Illusionen und Halluzinationen. Dies ist nicht nur physiologisch begründet. Wie oben beschrieben ist unsere bewusste Wahrnehmung abhängig von unseren Erfahrungen und damit subjektabhängig, dadurch wird unsere Wahrnehmung wiederum fehleranfällig. „Ungenauere oder irreführende Informationen werden – z.T. aufgrund vorheriger Lernprozesse – fehlerhaft ausgewertet. Eine wahrgenommene Situation wird aufgrund des vorhandenen Wissens versucht einzusortieren. Für eine Einsortierung muss die wahrgenommene Information für einen Menschen eine Bedeutung haben, die durch Vorkenntnisse, Erfahrungen, Einstellungen oder Bedürfnisse geprägt sind“ (Grundmann). In unserer Sitzung haben wir Sinnestäuschungen näher betrachtet. Zum Beispiel haben wir uns mit dem Vexierbild des Hasen und der Ente beschäftigt, auf dem man beide Tiere einzeln entdecken, aber beide niemals gleichzeitig sehen kann. Als weitere Sinnestäuschung war die Müller-Lyer-Illusion für uns interessant, in der zwei übereinanderliegende gleichlange Linien, einmal mit Pfeilen nach innen und einmal mit Pfeilen nach außen an den Enden, gezeigt werden. Es entsteht der Eindruck, dass die erste Linie kürzer als die zweite wäre, obwohl beide gleichlang sind. Der Seheindruck verhält sich bei den meisten trotzdem weiterhin so, auch wenn man weiß, dass beide Linien gleich lang sind.

Seit der Antike ist immer angezweifelt worden, dass unsere Sinneserfahrungen ein Kriterium sind, welche uns ein direktes Wissen über unsere Außenwelt geben können, da sie uns immer wieder täuschen können. Durch neurowissenschaftliche Erkenntnisse erhärtet sich diese These. Diesen Irrtums- und Täuschungsmöglichkeiten folgt der erkenntnistheoretische Skeptizismus, um zu zeigen, dass unser Wissen über die Welt in vielerlei Hinsicht zumindest falsch sein könnte. Meistens konstruieren Skeptiker Fälle, in denen wir davon ausgehen, dass wir die Welt richtig oder wahr erfassen, obwohl wir dabei einer Täuschung erliegen oder uns irren. Doch gehen diese konstruierten Szenarien über unser normales Verständnis von Täuschung hinaus. Die oben erwähnten Sinnestäuschungen verstören uns nicht im Umgang mit unserer Umwelt oder lassen uns generell an der Möglichkeit der Erkenntnis über die Außenwelt zweifeln. Selbst wenn wir einer Täuschung unterliegen, ist es möglich, zum Beispiel durch die Neurobiologie, zu erklären, wie diese Täuschungen zustande kommen. Es handelt sich hierbei um gewöhnliche Täuschungsmöglichkeiten. Skeptische Täuschungsszenarien sind dagegen global und bildeten den zweiten Baustein unserer Sitzung.

Quellen und Literatur

- Experimente: <http://homepage.univie.ac.at/margarete.halmetschlager/LVX/wahrnehmung.html> [23.09.2015]
- Thomas GRUNDMANN: *Analytische Einführung in die Erkenntnistheorie*, Berlin 2008, https://www.uni-due.de/edit/lp/common/einf_wahrnehmung.htm [23.09.2015]

6.9 Wahrheit, Wahrnehmung, Wirklichkeit (II)

Putnam, Nagel und die Matrix

Adalie Ament und Dalila Truchan

Im ersten Schritt des erkenntnistheoretischen Skeptizismus haben wir zeigen können, dass unsere Sinneswahrnehmungen kein geeignetes Mittel sind, um Wissen über die Außenwelt zu erlangen, weil wir uns nicht sicher sein können, dass unser Wissen der Wahrheit entspricht. Während sie gerade diesen

Text lesen, wähnen Sie sich im wachen Zustand. Aber können Sie sich da sicher sein? Wäre es nicht auch möglich, dass Sie gerade noch träumen? Das Traumargument ist ein skeptischer Ansatz in der neuzeitlichen Philosophie, das zum Beispiel von René Descartes angeführt wurde, der den methodischen Zweifel auf alle Erkenntnismöglichkeiten anwandte, die uns in einen Irrtum führen könnten.

In unserer Sitzung haben wir uns besonders dem Aspekt des Traumes zugewandt. Unser Gehirn funktioniert im Traumzustand anders als im Wachzustand: Wir haben keine Kontrolle. Wir befinden uns in einem Zustand, der sich mit dem Einfluss von Medikamenten oder Drogen vergleichen lässt: Die Reizzufuhr ist blockiert; unsere Aufmerksamkeit ist beeinträchtigt; unsere Erinnerungen sind durcheinander; Selbstreflexion, Logik und Denken sind geschwächt; wir sind emotions- und instinktgeleitet. Echtes Träumen bedeutet tiefgreifende Veränderungen im kognitiven System, die uns unser kritisches Urteilsvermögen rauben. Daher erscheinen uns Träume real – und zwar so real wie das Leben außerhalb des Traumes. Doch wie kann man sich dann sicher sein, dass man nicht gerade träumt? Der Volksmund sagt, man solle sich kneifen. Spure man den Kniff, so sei man wach. Allerdings stellt sich nun das Problem, dass wir uns nicht sicher sein können, ob wir uns wirklich kneifen oder ob wir nur träumen, dass wir uns kneifen. Somit hat die Wirkung des Kniffs keinerlei Aussage und das Argument ist zirkulär, da es voraussetzt, dass wir uns wirklich kneifen. Daraus erschließt sich, dass man nicht wissen kann, ob man gerade träumt oder wach ist, da es keinerlei Mittel gibt, um es zu überprüfen.

Das Traumargument nutzt nun diese Erkenntnis, um unser Wissen skeptisch zu betrachten. Im Wesentlichen umfasst es zwei Prämissen. Erstens: Um aufgrund von Sinneserfahrung Wissen über die Außenwelt erwerben zu können, muss ich zuvor und davon unabhängig wissen, dass ich gerade nicht träume. Zweitens: Ich kann vor und unabhängig von jeder Sinneserfahrung nicht wissen, dass ich gerade nicht träume. Die zweite Prämisse deckt sich mit unserer vorherigen Erkenntnis. Betrachtet man nun die erste Prämisse im Zusammenhang mit der zweiten, so ergibt sich, dass wir keinerlei Wissen über unsere Außenwelt aufgrund von Sinneserfahrung erwerben können.

Das Traumargument bildet die Grundlage für zahlreiche philosophische Ansätze und Diskussionen, darunter auch das Gedankenexperiment „Gehirne im Tank“ von Hilary Putnam. Man stelle sich vor, böse Wissenschaftler hätten sich Ihres Körpers bemächtigt, Ihr Gehirn entnommen und in einen Tank mit Nährlösung gegeben. Dann hätten sie einen Computer mit den entsprechenden Nervenenden Ihres Gehirns verbunden, welcher diese dann durch elektrische Impulse stimuliert und ihnen vorgaukelt, Sie wären noch ein ganz normaler Mensch und nicht nur ein bloßes Gehirn im Tank. Das Gehirn macht keinen Unterschied, ob die Welt um einen herum existiert oder nicht, denn einzig die elektrischen Impulse steuern das Denken. Wir konnten in unsere Sitzung aufzeigen, dass unsere Beziehung zur Außenwelt äußerst fragil ist. Die Erkenntnis, dass wir unserer Wahrnehmung nicht trauen können, macht für uns jedoch letztendlich keinen Unterschied im Alltag und erscheint wenig relevant, da uns jegliche Möglichkeit zur Überprüfung fehlt. Anders ist dies auf politischer oder ethischer Ebene zu bewerten: Hier macht es einen Unterschied, ob wir Gehirne im Tank sind oder nicht. Die Vorstellung, nach der unser Dasein, unsere Gefühle und unsere Wahrnehmung ohne eigene Kontrolle fremdgesteuert werden, ist beängstigend – ein vollständiger Kontroll- und Machtverlust. In unserer Sitzung haben wir uns also gefragt, ob es eine Möglichkeit gibt zu überprüfen, ob wir Gehirne im Tank sind.

Das Gedankenexperiment ist eine der Vorlagen für den Film „Matrix“. Die Matrix ist eine von Maschinen simulierte Welt, welche die darin befindlichen Menschen unter Kontrolle halten soll. Der Protagonist Neo wird aus der Matrix befreit und lernt, die Logik der Matrix zu untergraben. Dies gelingt, indem er sich bewusst macht, dass die Matrix nur ein „Traum“ ist, der lediglich den Anschein der Wirklichkeit erweckt. Allerdings ist die Matrix wesentlich komplexer als ein einfacher Traum oder Putnams Computersimulation. In der Matrix befinden sich verschiedene Individuen, die sich untereinander verständigen und zusammen neue Strukturen schaffen können. Der Träumer befindet sich sozusagen nicht alleine in seiner Traumwelt, sondern träumt mit anderen zusammen. Dennoch bleibt die Matrix

ein Traumwelt, denn physikalische Gesetze sind außer Kraft gesetzt, nicht oder falsch simuliert. Die Matrix zeigt uns also einen Fall von Überprüfbarkeit.

Bei der Rückkehr in die Matrix gelingt es Neo trotz der Erkenntnis ihres Scheinweltcharakters nicht, sich sofort an diese und ihre Regeln anzupassen – erst muss ein Lernprozess stattfinden. Neo sieht sich einem völligen Korrespondenzbruch zur Außenwelt gegenüber, den er erst überwinden muss, um sich in dieser „neuen“ Welt zurechtzufinden. Erwartungen werden also immer wieder neu generiert und man lernt, sich innerhalb der neuen Erfahrungen auch neu und „angepasst“ zu verhalten. Eine neue Kohärenz und Korrespondenz zur Matrix wird hergestellt, und erst dies lässt Neo die neue Welt beherrschen. Die unwahre Welt der Matrix wird dadurch wahr.

Quellen und Literatur

- *Matrix* [orig. *The Matrix*] (1999, Regie: The Wachowski Brothers, 136 Min.)
- Olaf MÜLLER: Das Gehirn im Tank, in: *Die Zeit* (02.08.1996)
- Andy CLARK: The Twisted Matrix. Dream, Simulation, or Hybrid, in: Christopher Grau (Hg.): *Philosophers Explore the Matrix*, New York 2005, S.177-197
- Christopher GRAU: Bad Dreams, Evil Demons, and the Experience Machine: Philosophy and the Matrix, in: Grau (Hg.), *Philosophers Explore the Matrix*, S.10-23
- Thomas GRUNDMANN: *Analytische Einführung in die Erkenntnistheorie*, Berlin 2008
- Thomas NAGEL: *Was bedeutet das alles? Eine ganz kurze Einführung in die Philosophie*, Stuttgart 2008
- Hilary PUTNAM: *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt 1982

6.10 Wahrheitsproduktion und Diskurs

nach Foucault

Philipp Petrynowski und Nina Quandt

Wozu sollten sich Historiker mit Foucault beschäftigen? Der französische Poststrukturalist Michel Foucault starb 1984, hatte seine produktivste Schaffensphase in den 1960er und 70er Jahren, und doch werden seine analytischen Ansätze erst seit den späten 90ern für vielfältige wissenschaftliche Disziplinen aufgegriffen und fruchtbar gemacht: von Linguisten ebenso wie von den unterschiedlichen Strömungen der Humanwissenschaften. Neben Primärtexten Foucaults haben wir uns im Kurs deshalb nicht nur philosophische Sekundärtexte zu Nutzen gemacht, sondern uns auch über Veröffentlichungen des Bochumer Sprach- und Kulturwissenschaftlers Siegfried Jäger an das komplexe analytische Geflecht Foucaults herangewagt, welches als „Diskursanalyse“ Geschichte schreiben sollte.

Für Foucault standen stets gesellschaftliche Randgruppen und scheinbar marginale Phänomene im Mittelpunkt seiner Betrachtung, so trugen seine Bücher provokante Titel wie „Die Anormalen“, „Verbrechen und Strafe“ oder „Sexualität und Macht“. Diese Studien dienten uns als hilfreicher Fundus für Beispiele dessen, was wir umkreisend zu beschreiben versuchten: die Methodik, nach der Foucault Diskurse analysierte, um etwas über die Welt auszusagen. Sein Vorgehen wurde sehr unterschiedlich interpretiert, und auch Foucault selbst hat die Begriffe seiner Methodologie im Laufe seines Schaffens immer wieder verändert, was uns in unserer Arbeit so manches Mal irritierte und auch herausforderte.

Foucault beschrieb Diskurse als „Fluß von Wissen durch die Zeit“ (Diskurse, 18) und umschrieb sie als gesellschaftliche Wissensvorräte. Neu, ja gar revolutionär, waren seine Beschreibungen, wie diese

Diskurse, die häufig a priori und ohne, dass sich das Individuum dessen bewusst wäre, auf die Wirklichkeit eines jeden Individuums Macht ausüben – wie sie Wahrheit generieren. Foucault stellte Wahrheit als den realen Zusammenhang unseres Daseins heraus und machte es sich zur Zielsetzung, sich an der kritischen Geschichte des Denkens zu versuchen. Er beschrieb dies in einem seiner analytischen Hauptwerke *Dits et Ecrits* als eine „Geschichte des Auftauchens von Wahrheitsspielen, eine Geschichte des ‚Wahrsagens‘, worunter man die Formen verstehen muss, nach denen sich diejenigen Diskurse ordnen, welche über bestimmte Dinge Wahres und Falsches aussagen.“ (Diskurse, 21). Für einen Historiker ist es von immanenter Bedeutung, sich der Frage zu widmen, was „jeweils gültiges Wissen [...] ist, wie jeweils gültiges Wissen zustande kommt, wie es weiter gegeben wird, welche Funktion es für die Konstituierung von Subjekten und die Gestaltung von Gesellschaft hat und welche Auswirkungen dieses Wissen für die gesamte gesellschaftliche Entwicklung“ (Jäger, 1) einnimmt.

Um diese Kernarbeit der Diskursanalyse nachvollziehen zu können, haben wir uns den Begriff Diskurs erarbeitet und ihn in das diskursive Feld, welches Foucault „Dispositiv“ nennt, eingebettet. Dieses Dispositiv, das auch als Netzwerk oder Formation bezeichnet werden kann und von denen es nicht ein einziges, sondern unzählige innerhalb jeder Gesellschaft gibt, trägt alles Gesagte und Ungesagte in sich, drückt sich darin aus, was uns in unserem Denken und Handeln bestimmt. Seine diskursiven und nichtdiskursiven Praxen bilden ein „heterogenes Ensemble aus Diskursen, Institutionen, Gesetzen, wissenschaftlichen wie philosophischen und alltagssprachlichen Aussagen und moralischen [...] Lehrsätzen (Dispositive, 139). Jäger nennt dies treffend die „Verschränktheit eines diskursiven Gewimmels“ (5) und macht deutlich, von welcher Wichtigkeit kulturelle Stereotypen und Kollektivsymboliken hierfür sind. So sagt zum Beispiel der Satz „Flüchtlingstsunamis überschwemmen die Mittelmeerstrände Europas – Wie viel Einwanderung kann Deutschland noch tragen?“ eine eindeutige politische Positionierung aus, ohne dies sprachlich direkt zu tun. Das Einbringen des Wortes „Tsunami“ trägt eine negative Konnotation in sich, weckt unterschwellig angstmachende Gefühle und unterstellt eine Bedrohung. Gleichzeitig wird der Blick auf die eigenen Schutzbedürfnisse gerichtet und eine eigene emotionale Beteiligung suggeriert. Hierdurch wird eine Abwertung von Flüchtlingen erzielt, der Satz übt also Macht aus.

Eine Aussage wie die zitierte wirkt in dieser Form aber nur innerhalb unseres eigenen Kontexts. Ein Satz über flüchtende Deutsche und Skandinavien nach Amerika vor der Unabhängigkeitserklärung wurde von Zeitgenossen ganz anders formuliert, was uns zu einem weiteren, für den Historiker wichtigen Aspekt der Diskursanalyse bringt: Diskurse tragen den Wandel von Wertigkeiten, Wertungen und Zulässigkeiten dessen in sich, was zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft gesagt werden darf, und sagen hierdurch viel über Konventionen, Machtverhältnisse und die geltende Wahrheit aus. Dass auch unsere eigenen „Wahrheiten“ also stets von anderen abgelöst werden können und sich Diskurse nie gänzlich verfestigen, sondern vielmehr in einem steten Fluss durch die Zeit sind, ist wichtige Grundannahme jeglicher kritischer Analyse von menschlichem Zusammenleben. Foucault betont, dass wir selbst uns nie außerhalb unserer Diskurse befinden können. Wir sind vielmehr in sie hineingeboren und befinden uns im ständigen Austarieren und Aushandeln unserer Position im Flechtwerk der Dispositive. Seine eigene Rolle darin stets kritisch zu hinterfragen, Wahrheiten nicht als gegeben hinzunehmen und wach und kritisch gegenüber den Machtverhältnissen innerhalb der Diskurse zu sein, ist nicht nur Aufgabe eines jeden kritischen Menschen in unserer Gesellschaft, sondern auch eine immer neue Herausforderung der Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, so also auch für den Historiker. Hierfür liefert uns Foucault begriffliches Rüstzeug und Ansätze für eine methodische Analyse.

Quellen und Literatur

- Michel FOUCAULT: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978
- Michel FOUCAULT: *Die Macht der Diskurse*, Frankfurt am Main 1991

- Siegfried JÄGER: *Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositionanalyse*, Duisburg 2006, http://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskursanalyse.htm [18.09.2015]
- Ulrich Johannes SCHNEIDER: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion, in: Günter Abel (Hg.): *Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen*, Berlin 2001, S.299-313

6.11 Gefälschte Geschichte und die Sicherung der wissenschaftlichen Wahrheit

Philipp Heering und Moritz Gleditzsch

Der britische Historiker Norman Cohn führte in den 1970er Jahren (und überarbeitet in den 90ern) in seinem Werk „Europe’s Inner Demons“ eine Reihe von Unstimmigkeiten in der Überlieferung der Hexenprozesse zusammen, die ihn zu einer deutlichen Kritik an der gängigen Geschichtsschreibung über die angebliche Hexenverfolgung durch die päpstliche Inquisition im Mittelalter bewegte. Cohn zeigte die Fehlerketten auf, die bei der Überlieferung der angeblichen Hexenverfolgungen in Geschichtsschreibung und Geschichtswissenschaft auszumachen sind. So sind zum Beispiel die im 13. Jh. für die Städte Toulouse und Carcassone überlieferten Massenverbrennungen historisch nicht belegbar. Die immer wieder zitierten Quellen dieser Überlieferung waren nämlich schlicht erfunden.

Die angeblichen Quellen lassen sich auf den französischen Romanautor Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864) zurückführen. Ihm wird nachgesagt, er sei ein Graphoman gewesen, also eine Person, die das zwanghafte Bedürfnis zu schreiben verspürt. Mit acht Jahren war er weitgehend auf sich allein gestellt, da sein Vater, ein Adliger, in der zweiten Phase der Französischen Revolution hingerichtet wurde. Lamothe-Langon wurde zum Autodidakten in der Bücherei seines Vaters, eine formale Ausbildung in der für das Arbeiten als Historiker notwendigen Paläographie erhielt er nie. Mit 16 begann er mit dem Schreiben erster Texte; mit 25 startete er eine ambitionierte Beamtenlaufbahn, von der er zunächst gut leben konnte. Karriere und Beamtenstelle waren jedoch eng mit dem napoleonischen Regime verknüpft, und als dieses fiel, versuchte Lamothe-Langon vergeblich, seinen Posten zu behalten. So begann er als „Vollzeitautor“ zu arbeiten – und wurde einer der produktivsten Schriftsteller Frankreichs! Insgesamt veröffentlichte er mindestens 65 Romane, viele „Historien“ und 20 Memoiren; genaue Zahlen sind schwierig, was an der hohen Zahl seiner Pseudonyme liegt. Die Memoiren stechen heraus, da ein Autor natürlich nur *ein einziges* solches autobiographisches Werk veröffentlichen kann, nämlich das seines eigenen Lebens. Lamothe-Langon fälschte jedoch mindestens 20, darunter die von prominenten Persönlichkeiten wie der Madame du Barry, einer Mätresse Ludwigs XV. Schon allein diese Fälschungen sollten Lamothe-Langon als Historiker unglaubwürdig machen. Interessant ist auch der Blick auf die Techniken, die er zur Steigerung seiner Glaubwürdigkeit anwandte: Die Erzählungen seiner Memoiren sicherten sich durch geschickte Querverweise untereinander ab. Lamothe-Langon errichtete so seine ganz eigenen, sich gegenseitig stützenden Wahrheitskonstrukte.

Sein wohl bedeutendstes „historisches“ Werk ist die *Histoire de l’Inquisition en France*, die er 1829 veröffentlichte. Er gab an, sie mit dem Wissen aus „bisher unveröffentlichten Quellen“ geschrieben zu haben, die er „Jahrzehnte lang gesichtet habe“, und zwar in den „Kirchenarchiven von Toulouse“, wo er sie mit einer „Sondergenehmigung des Erzbischofs“ eingesehen hätte. Heute ist klar, dass es diese Archive niemals gab und dass Lamothe-Langon auch zur falschen Zeit für eine solche Recherche in der Gegend von Toulouse verweilte. Außerdem veröffentlichte er im Erscheinungsjahr 1829 drei weitere „Historien“! Aus all dem lässt sich leicht schließen, dass seine Geschichtsschreibung auf keinen Fall wissenschaftlichen Standards gerecht wird, weder unseren noch jenen seiner Zeit.

Lamothe-Langons Quellenfunde waren also erfunden. Dennoch haben viele folgende Wissenschaftler sie ernst genommen. Dass die deutschen Historiker Gottlieb Wilhelm Soldan und Joseph Hansen der Täuschung aufgesessen sind, hatte weitreichende Folgen: Insbesondere Hansens Quelleneditionen galten den Historikern des 20. Jhs. als verlässliches Fundament der eigenen Arbeit. Der Mythos einer inquisitorischen, also kirchlich-obrigkeitlichen Hexenverfolgung im Mittelalter wurde so weiter tradiert. Obwohl sich die Wissenschaft inzwischen schon lang vom Bild der „mittelalterlichen Hexenverfolgung“ abgewandt hat, bleibt der Mythos weiter lebendig und findet sich bis heute in populärwissenschaftlichen und popkulturellen Medienprodukten wieder.

Die Frage bleibt, wie es überhaupt dazu kommen konnte, dass eine „falsche“ Geschichte als zuverlässig angenommen wurde, obwohl der Zugriff auf die Originalquellen fehlte. Hier muss man sich vor Augen führen, dass Quellen schnell verloren gehen können, etwa durch Kriege o.ä. Dann ist der Historiker auf sog. Sekundärüberlieferungen angewiesen, also indirekte Übermittlungen (z.B. als Kopien, Kompilationen oder Berichte). Historische Aussagen ohne direkten Quellenbezug sind also nicht per se fragwürdig, sondern trauriger Alltag des Historikers. Um Zuverlässigkeit zu erreichen, reicht folglich der Griff zu den Quellen allein nicht aus – es braucht weitere Sicherungssysteme.

Hier konnten wir lernen, dass die Geschichtswissenschaft offenbar ähnlich wie die Wikipedia funktioniert. Für das Onlinelexikon ist nicht die „Korrektheit“ der dargestellten Information das Wichtigste, sondern deren Überprüfbarkeit. Informationen werden aufgenommen, wenn sie belegbar sind, also z.B. in einer wissenschaftlichen Publikation veröffentlicht wurden. Dieses System gründet auf Nachprüfbarkeit, nicht auf Nachprüfung. Überprüft wird nach der Veröffentlichung, und zwar durch die Leser. Bei der Geschichtsschreibung ist es fast das Gleiche. Der einzelne Historiker kann nicht immer jede einzelne Spur bis zu den Quellen zurückverfolgen, dafür fehlen Zeit und Ressourcen. Er muss sich darauf verlassen, dass seine Vorgänger ordentlich gearbeitet haben. Wie bei der Wikipedia nimmt er etwas als zuverlässig an, wenn es in einer wissenschaftlichen Abhandlung veröffentlicht wurde. Die Prüfung erfolgt dabei während oder nach der Publikation durch „peers“, also andere Wissenschaftler. Auch dieses „peer review“ funktioniert nicht immer. Das System, nach dem unsere Wissenschaft funktioniert, ist also nicht perfekt – und darum produziert es ab und zu „falsche Wahrheiten“.

Quellen und Literatur

- Norman COHN: *Europe's Inner Demons. The Demonization of Christians in Medieval Christendom*, Chicago 1993, S.181-201
- „Étienne-Léon de Lamothe-Langon“, https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-L/%C3%A9on_de_Lamothe-Langon [29.09.2015]
- Simon L. GARFINKEL: Wikipedia und die Bedeutung der Wahrheit, in: *Technology Review* (09.12.2008), <http://www.heise.de/tr/artikel/Wikipedia-und-die-Bedeutung-der-Wahrheit-275872.html> (29.09.2015)

6.12 Die ganze Wahrheit

Peter Gorzolla

Was also ist nun die Wahrheit in der Geschichte?

Die Antwort auf diese Frage gestaltet sich schwierig, weil es schon *die Frage* ist, die ein Problem in sich trägt: begriffliche Ungenauigkeit. Gemeint ist damit nicht, dass die „richtige“, wissenschaftliche Definition von „Wahrheit“ fehlt, sondern dass der vor-wissenschaftliche Begriff der Wahrheit überladen ist von Bedeutungen, Konnotationen und Assoziationen. Koselleck u.a. haben darauf hingewiesen, dass die (wissenschaftliche) Sprache des Historikers eine große Nähe zur (vor-wissenschaftlichen) Sprache der Gesellschaft hat. In anderen Wissenschaften (insbesondere natürlich in den Naturwissenschaften) ist die Fachsprache deutlicher von der Alltagssprache unterschieden und abstrahiert, bis hin zu Systemen symbolischer Logik wie in der Mathematik. Definitionen fallen dadurch leichter, weil Prämissen, Bedingungen und Regeln klarer formuliert – oder sogar einfach gesetzt – werden können. Die Sprache der Geschichtswissenschaft erscheint im Vergleich dazu hoffnungslos ungenau. (Dass daraus auch Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Wissenschaften entstehen, ist klar – wir konnten das bei einer Begegnung der TeilnehmerInnen aus dem Geschichte- und dem Mathematik-Kurs beobachten, die dabei die Aufgabe hatten, sich über ihr unterschiedliches Verständnis von „Wahrheit“ auszutauschen.)

Was jedoch oft genug wie eine Schwäche erscheint, ist zugleich auch eine der großen Stärken historischen Arbeitens: Beiträge in historischer Fachsprache können viel unmittelbarer in gesellschaftliche Diskurse hineinwirken, ohne erst „übersetzt“ werden zu müssen. Das heißt natürlich noch lange nicht, dass diese Beiträge von Laien dann automatisch richtig verstanden werden! Aber vielleicht ist das der Grund, warum Geschichte ein selbstverständlicher Bestandteil gesellschaftlicher Diskurse ist, während dies beispielsweise für die Ökonomie nur eingeschränkt, für die Mathematik praktisch gar nicht gilt – obwohl niemand bestreiten kann, dass diese beiden Felder ebenso wirkmächtig unseren Alltag bestimmen.

Um wissenschaftlich mit dem Begriff der historischen Wahrheit arbeiten zu können, müssen also zunächst seine vor-wissenschaftlichen Bedeutungen, Konnotationen und Assoziationen identifiziert werden. Unsere erste Aufgabe im Kurs bestand folglich darin, einen allzu *simplem* Begriff der Wahrheit zu dekonstruieren. Dabei galt es, zwei wesentliche Erkenntnisse zu gewinnen:

Erstens ist der Begriff der Wahrheit in einem Begriffsfeld mit gegenseitigen Überlagerungen situiert, das mit „wahr“ zugleich Bedeutungen wie „echt“, „original“, „faktisch“, „empirisch“, „mimetisch“, „wertvoll“, „glaubwürdig“ oder (geschichtsspezifisch) „zeitlich näher dran“ und „nicht intentional“ verbindet.

Zweitens weist der Gebrauch des Begriffs eine klare dichotomische Unterscheidung von „wahr/unwahr“ (und entsprechend „echt/falsch“, „original/kopiert“, „faktisch/fiktional“ etc.) auf.

Ausgewählte Beispiele aus anderen wissenschaftlichen Disziplinen halfen uns bei dieser Dekonstruktionsarbeit und zeigten auf, dass eine historische Betrachtung der Wahrheit einerseits nach mehreren „Dimensionen“ ausdifferenziert geschehen sollte und man andererseits eher von einer Linie oder einem Spektrum als von einer dichotomischen Scheidung zwischen „wahr“ und „unwahr“ ausgehen muss.

Auf dieser Grundlage erschlossen wir uns eine Reihe von wichtigen Einschränkungen der historischen Erkenntnisfähigkeit: die Unzuverlässigkeit unserer Erinnerungen und unseres Wahrnehmungsapparats,

die Grenzen der Überprüfbarkeit von Quellen und Darstellungen, die Beeinflussungen unserer um Objektivität bemühten Arbeit durch Sprache und Gesellschaft. Je klarer sich dabei die grundsätzliche Unmöglichkeit einer historisch „wahren“ Aussage nach dem *simples* Begriffsverständnis herausstellte, desto deutlicher wurde auch die Vielfalt „wahrer“ Aussagemöglichkeiten unter differenzierten Gesichtspunkten. Die Frage nach der Wahrheit in der Geschichte scheint nicht am Mangel, sondern an einem Überangebot an Antworten zu scheitern!

Also keine Antwort möglich auf eine unterkomplexe Frage? Der Ausschreibungstext des Kurses hat eine Antwort versprochen; und tatsächlich kann man sich auch als HistorikerIn an eine solche wagen. Was die von uns behandelten „Wahrheitsangebote“ nämlich verbindet, ist nicht nur ihr Konstruktionscharakter oder der Umstand, dass sie Produkte gesellschaftlicher Diskurse sind. Wenn Wahrheiten nicht einfach *sind*, sondern *gemacht werden*, dann stellt sich dem/der HistorikerIn nicht nur die Frage nach ihren Entstehungsbedingungen, sondern auch nach ihrer Funktion. Und hier wird schnell deutlich, dass Wahrheiten *Sinn* generieren sollen, dass nur als „wahr“ anerkannt wird, was Sinn ergibt. Auch die vielen und oft genug widersprüchlichen Wahrheiten in der Geschichte müssen Kohärenz *und* Korrespondenz aufweisen. Nur dann können sie Weltaneignung (z.B. durch Welterklärung) unterstützen, individuelle Handlungsoptionen begründen oder zur Selbstvergewisserung kollektiver Identitäten beitragen.

Ergibt das Sinn? Hoffentlich – denn es ist die Wahrheit.