Authentizität und Material : eine Einleitung

Autor(en): **Fayet, Roger**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **11 (2018)**

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872101

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Authentizität und Material. Eine Einleitung

Roger Fayet

Das Authentische erfährt seit einiger Zeit, spätestens seit der postmodernen Affirmation multipler Identitäten und konstruierter Selbstentwürfe,[1] eine eigentümlich divergente Beurteilung: Während Authentizität von den einen als fundamental positive Eigenschaft aufgefasst wird, die – etwa in Politik, Pädagogik[2] oder Psychotherapie[3] – eine notwendige Voraussetzung für verbindliche Kommunikation und vertrauenswürdige menschliche Beziehungen bildet, stellen andere, allen voran Exponenten der Kultur- und Kunstwissenschaften, die Möglichkeit von Authentizität per se in Frage und sehen in ihrer gewollten Realisierung nichts als Versuche, durch gezielte Selbst- oder Fremdinszenierung authentisch zu wirken. Der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen stellt gleich im Anfangskapitel seines Aufsatzes mit dem programmatischen Titel *Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze* apodiktisch fest: «Was ‹authentisch› ist, kann nicht geklärt werden. Mich interessiert, welche Verfahren den Effekt des ‹Authentischen› auslösen können bei einem Publikum, das die Möglichkeit von Authentizität eher skeptisch einschätzt. Soziologen bezweifeln die Möglichkeit des unvermittelten Austauschs von Personen ohne Inszenierung und soziales Rollenspiel. In den linguistisch orientierten Kulturwissenschaften hat der Begriff ebensowenig Heimatrecht wie in den Geisteswissenschaften, in denen stattdessen Zitat, Konstruktion oder Fiktionalität eine Schlüsselrolle spielen.»[4]

Es ist heutzutage schwierig geworden, den Begriff der Authentizität zu verwenden, ohne explizit auf seine Fragwürdigkeit aufmerksam zu machen. So weisen Susanne Knaller, Regina Wenninger und Ursula Amrein jeweils schon in den ersten Sätzen ihrer einschlägigen Publikationen auf die Schwierigkeiten hin, die mit dem Konzept der Authentizität inzwischen einhergehen: Knaller beobachtet eine seit Längerem anhaltende «Konjunktur» der Authentizität und konstatiert zugleich ihre Mutation zu «einem erfolgreich eingesetzten Markenartikel und Emblem», an dessen Erzeugung und Ver-

breitung sich eine global betriebene «Authentizitätsindustrie» beteilige.[5] Für Wenninger ist der Authentizitätsbegriff ebenso «diffus wie umstritten» und die Situation insofern ambivalent, als mit «dem in den vergangenen Jahrzehnten gewachsenen Unbehagen am *Begriff* (künstlerischer) Authentizität» nicht etwa ein Verschwinden des Unbehagens an jenen Phänomenen verbunden sei, die als unauthentisch wahrgenommen würden.[6] Nach Amrein ist Authentizität in ganz unterschiedlichen Kontexten zu einem «Schlagwort von herausragender und zugleich höchst umstrittener Bedeutung geworden», von «den Wissenschaften über die Künste, von den Medien über die Politik bis hin zum Alltag».[7] Auch drei der Texte im vorliegenden Band beginnen mit Hinweisen auf die Brüchigkeit der Idee des Authentischen, im Falle der Beiträge von Wolfgang Brückle und Volker Wortmann in Bezug auf die aktuellen kulturkritischen Diskurse, im Falle des Aufsatzes von Tabea Lurk mit Rekurs auf die Folgen neuer künstlerischer Medien namentlich in der computer- und netzbasierten Kunst.

Das (möglicherweise falsche) Versprechen der Kongruenz

Die derzeit gängigen Infragestellungen der Möglichkeit von Authentizität sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Idee des Authentischen das Moment der Unsicherheit grundsätzlich inhärent ist. Unabhängig vom konkreten Verwendungszusammenhang dient der Begriff der Authentizität dazu, ein Versprechen darüber abzugeben, dass das, was wir an einer Person oder Sache wahrnehmen, kongruent ist mit dem, was er/sie/es ist (was immer wir darunter verstehen). Das heisst aber auch, dass dieses Verhältnis anders beschaffen sein kann als kongruent, nämlich inkongruent, falsch und täuschend. Als Versprechen ist Authentizität daher eo ipso mit Ungewissheit behaftet und permanent dem Verdacht ausgesetzt, ein falsches zu sein. Diese Gefahr tritt besonders dann ins Bewusstsein, wenn aus der Präsenz von Authentizität ein Gewinn gezogen werden kann. Umso wichtiger wird ihre Bekräftigung oder gar ihr Beweis daher in Politik und Medien oder wo ökonomische Interessen mir ihr verbunden sind, und umso lauter werden hier auch die Zweifel an ihrem tatsächlichen Vorhandensein.[8]

Authentizität kann zunächst abstrakt als Beziehung zwischen zwei Entitäten beschrieben werden: als Beziehung zwischen Entitäten, die nicht identisch, aber genuin miteinander verbunden sind, indem die eine aus der

anderen hervorgeht. In der Regel meint dies eine bestimmte Art von Verhältnis zwischen Wesen und Erscheinung, «innen» und «aussen», Wirklichkeit und Abbild oder auch zwischen Identität und Bezeichnung, nämlich ein Verhältnis, das durch Kongruenz, Richtigkeit, Verlässlichkeit und Gültigkeit gekennzeichnet ist.[9] Von Belang ist die Qualifizierung des Verhältnisses als ein kongruentes und verlässliches deswegen, weil die ursächliche Entität – also der Urheber, das Wesen, das «Innere» – nicht (mehr) da beziehungsweise nicht erkennbar ist. Ein solches, gewissermassen strukturell argumentierendes Verständnis greift sowohl in Bezug auf Authentizitätsdiskurse in Politik und Medien, wo es zum Beispiel um Kongruenz zwischen echter innerer Überzeugung und öffentlichem Auftreten geht, als auch im Kontext ästhetischer Fragestellungen, wo das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Abbild oder zwischen künstlerischer Absicht und Selbstdarstellung zur Diskussion steht. Selbst eher technisch anmutende Authentizitätsprobleme wie jene, bei denen es um die Frage der Eigenhändigkeit von Kunstwerken geht, lassen sich als Beschreibungen des Verhältnisses zwischen der wahren Identität eines Werks als der eigenhändigen Schöpfung einer bestimmten Künstlerin oder eines bestimmten Künstlers und der angenommenen Identität als «echtes» Bild begreifen – und das nicht authentische Werk entsprechend als eines, bei dem das Verhältnis von Urheberschaft und Zuschreibung gestört ist.

Die Etymologie des Wortes stützt ein Verständnis von Authentizität, das diese als die Beschreibung eines verlässlichen Verhältnisses zwischen einer Urheberschaft und ihrer Wirkung begreift: Authentizität leitet sich vom griechischen «authéntēs» her, was Urheber, Ausführer, Selbstherr bedeutet[10] oder, wie Joachim Ritters *Historisches Wörterbuch der Philosophie* erläutert, «jemand, der etwas mit eigener Hand, dann auch aus eigener Gewalt vollbringt».[11] Die davon abgeleitete adjektivische Verwendung «authentikós» attestiert einer Sache oder Tat, dass sie in Beziehung zu ihrem Urheber steht und in diesem Sinne als original, zuverlässig, richtig, massgeblich anzusehen ist.[12] Das Adjektiv «authentikós» kann substantiviert wiederum den Täter bezeichnen, besonders in der Bedeutung des Verbrechers, Mörders und Selbstmörders, aber auch den Herrn und Gebieter. Das spätlateinische «authenticus» findet vor allem für Schriftstücke Anwendung und meint dabei massgebend, verbindlich. Dies gilt auch für die theologischen Diskurse des Mittelalters, in denen in einem juridischen Sinn von «doctrina authentica» oder «decreta authentica» die Rede ist und insofern auf den autoritativen Status einer Schrift aufgrund ihrer Irrtumslosigkeit und Kano-

nizität verwiesen wird.[13] In der deutschen, französischen und englischen Sprache erscheint das Adjektiv authentisch und dann auch das Substantiv Authentizität in der Neuzeit und wird bis ins 19. Jahrhundert weiterhin in der Bedeutung von verbindlich, rechtmässig oder anerkannt verwendet. So heisst es in Brockhaus' *Bilder-Conversations-Lexikon* von 1837: «Authentisch, nach dem Griechischen so viel als selbstverfasst, dann echt, nennt man eine Schrift, wenn sie wirklich von dem Verfasser herrührt, dem sie zugeschrieben wird, in welchem Falle man ihr Authenticität beimisst. Zur Authenticität der Urkunden gehört, dass sie mit allen, zur Zeit ihrer Ausstellung üblichen Förmlichkeiten vollzogen sind. Von authentischen Beweisen spricht man, wenn sie auf die Aussage eines Augenzeugen oder eine authentische Urkunde gestützt sind. Authentisch nennt man die Erklärung eines Gesetzes, welche vom Gesetzgeber selbst gegeben wird und unter einer authentischen Erzählung versteht man eine solche, welcher ein wirkliches Ereigniss zum Grunde liegt.»[14] Der Duden zur Rechtschreibung verzeichnet die Bedeutung von Authentizität noch heute mit den beiden Begriffen Echtheit und Rechtsgültigkeit.[15]

Emphase des Unverstellten

Die Verwendung des Attributs «authentisch» für Werke der Literatur, Kunst und Musik in der normativ aufgeladenen Bedeutung von aufrichtig, wahrhaftig, genuin, folglich mit der Implikation eines ästhetischen Wertes, der aus dem Kunstwerk selbst hervorgeht, ist vergleichsweise jung und manifestiert sich mit Deutlichkeit erst ab etwa 1900. So erklärt *Meyers Grosses Konversations-Lexikon* von 1905 «authentisch» nun nicht mehr über die Beziehung zu einem Urheber, sondern mit den Worten «vollkommen glaubwürdig, echt».[16] *Der Neue Brockhaus* von 1936 bestimmt die Bedeutung von «authentisch» ähnlich mit «verbürgt, echt», ergänzt um den Hinweis auf die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs im Sinne von «kräftig, ernst».[17] Im 20. Jahrhundert entfaltet das Wort ein breites Bedeutungs- und Anwendungsspektrum, auch und gerade im Kontext der bildenden Kunst. Authentizität kann nun sowohl für die objektive Eigenhändigkeit stehen, das heisst das Verhältnis des Werks zu seinem Urheber auf der physisch-materiellen Ebene festlegen, als auch eine bestimmte ästhetische Qualität des Werks bezeichnen und als solche einen moralischen Gehalt annehmen. Authentische

Kunst wird dann zur «wahren», eigentlichen Kunst, die sich von der «falschen», verlogenen essenziell unterscheidet. Ästhetische Authentizität ergibt sich hier aus einem bestimmten, nämlich wahrhaftigen Verhältnis zwischen dem Werk und der Wirklichkeit und wird demnach als ein Phänomen der Referenzialität aufgefasst.

Eine Problematisierung erfährt das referenzielle Authentizitätskonzept dadurch, dass sich zu einem Wirklichkeitsverständnis, das sich auf die kunstexterne Realität bezieht, zum Beispiel auf die sozialen und ökonomischen Verhältnisse, ein alternatives Verständnis gesellt – und dies just zum Zeitpunkt des Erscheinens der Authentizitätsidee in der Ästhetik –, nämlich eines, das die (künstlerisch abbildbare) Wirklichkeit einzig als eine solche der künstlerischen Mittel selbst, sprich: der Linien, Flächen, Farben, Oberflächenstrukturen und dergleichen mehr, begreift. Authentizität bezeichnet im ersten Fall die unverstellte Präsenz des «realen Lebens» im Medium der Kunst, im zweiten Fall die Kongruenz zwischen künstlerischen Mitteln und Bildinhalten, wie dies letztlich vor allem die abstrakte Kunst zu leisten imstande ist. Authentische Kunst ist unter dieser Prämisse diejenige, die nur das zeigt, was sie selbst ist, ohne die Präsenz von etwas ihr eigentlich Fremdem vorzugeben – im Gegensatz zu «abgebildeten Dingen», die nur nachahmen, ohne das zu sein, was sie darstellen.

Wie Regina Wenninger[18] und andere darlegen, existiert neben dem Authentizitätsdiskurs, der das Authentische an die Beziehung zwischen Werk und Wirklichkeit bindet, ein weiterer Diskurs, der sich auf die Person des Kunstschaffenden bezieht und der auf die subjektive Dimension eines bestimmten künstlerischen Handelns rekurriert – zum Beispiel auf ein Handeln im Spannungsfeld von «echter innerer Überzeugung» versus «Kalkül»[19] beziehungsweise von «individuellem Stil» versus «Manier», Epigonentum oder Beliebigkeit.[20] Authentische Kunstwerke sind in dieser Betrachtungsweise Werke authentischer Kunstschaffender, und diese wiederum beweisen sich dadurch, dass sie «nur auf sich selbst hören», den eigenen Überzeugungen treu bleiben, sich nicht an Moden anpassen oder für Vorteile wie Geld, soziale Anerkennung und politischen Nutzen die von ihnen selbst gewählte künstlerische Mission «verraten». In besonderem Masse wurde, wie Donald Kuspit meint, das In-eins-Gehen von menschlicher und künstlerischer Authentizität dem modernen Avantgarde-Künstler zugeschrieben, der «auf eine für andere unmögliche Weise er selbst zu sein» vermöge, wodurch «seine Erfahrungen tiefer und ursprünglicher» als die der anderen seien und er zum «Leitstern

für jene trivialen anderen»[21] werde. Der Vorwurf der Inauthentizität hingegen wurde und wird noch immer laut, so Wenninger, wenn Kunstschaffende ihre «Kunst den angenommenen Erwartungen des Betrachters [...] aus fragwürdigen instrumentellen, insbesondere marktstrategischen Gründen»[22] kalkuliert unterordnen. In der Kunstkritik findet sich dieses Argument zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Schattierungen: «Chagalls Stil galt seinen Kritikern zuletzt nur noch als blosse Manier. Bei Renoir beklagte man, er habe sich in seinem neo-klassizistischen Spätwerk von sich selbst entfernt. Und Julian Schnabels Neo-Expressionismus wurde unterstellt, es handle sich um eine blosse Attitüde aus ökonomischem Kalkül.»[23]

Evokation und Infragestellung des Authentischen durch das Material

Im Zuge der Abkehr vom Geniegedanken und angesichts der vermehrten Bedeutung, die werkstattähnlichen Verhältnissen, Arbeitsgemeinschaften und der Delegation von Produktionsvorgängen an spezialisierte Unternehmen gerade im Falle der zeitgenössischen Kunst zukommt, haben Diskurse, die Authentizität an der inneren Haltung der Kunstschaffenden festmachen, an Relevanz eingebüsst. Demgegenüber rücken zunehmend Aspekte des Materials und der Materialität in den Vordergrund, und dies in mannigfacher Weise. So stellen sich hauptsächlich im Kontext von Tendenzen des Dokumentarischen, bei der Verwendung von Alltagsobjekten[24] und beim Einbezug von «realen» Menschen[25] Fragen nach der Bedeutung, die dem künstlerischen «Material» bei der Verbürgung von Authentizität zukommt. Gerade Werke, die durch die Wahl ihrer Inhalte offenkundig auf die Evokation des Authentischen hinarbeiten, werden in besonderem Masse Gegenstand von authentizitätskritischen Untersuchungen, da ihr ostentatives Authentizitätsversprechen Zweifel an seiner Richtigkeit erst recht befördert. Bereits 1972 – nicht von ungefähr etwa zeitgleich mit der verstärkten Präsenz von Schmutz, Abfall und den Stoffen des Abjekten in Kunst und Literatur – legte Lionel Trilling mit *Das Ende der Aufrichtigkeit*, im amerikanischen Original aussagekräftiger: *Sincerity and Authenticity*, eine Analyse der Konzepte der Aufrichtigkeit und Authentizität vor, wobei er Letztere als eine Verschärfung und Emphatisierung der Ersteren versteht; in der Authentizität sieht er den Wunsch am Werke, der Wahrheit «der Unordnung, der Gewalt, der

Unvernunft»[26] quasi brachial zur Geltung zu verhelfen. Während die Bedeutung kultivierter, höflicher Aufrichtigkeit im Verlaufe des 19. Jahrhunderts geschwunden sei, so Trilling mit leisem Bedauern, habe «vieles von dem, was die Kultur traditionell ablehnte und möglichst ausschloss, erheblich an moralischer Autorität gewonnen».[27] Zur Behauptung einer Authentizität, die von einer «weniger freundliche[n] Ansicht von den sozialen Bedingungen des Lebens» ausgeht, dienten den Kunstschaffenden bestimmte Materialien, Gegenstände und Eigenschaften: das Organische,[28] wie es sich in körperlichen Stoffen und Vorgängen manifestiert, aber auch das Mechanische[29] und Maschinelle als das Eigentliche des modernen Lebens oder die psychische Erkrankung als scheinbar «direkte und angemessene Antwort auf die zwanghafte Inauthentizität der Gesellschaft».[30]

Das Verhältnis von Material und Authentizität tritt aber auch dort deutlich ins Bewusstsein, wo im Falle von Auflagenwerken wie Bronzegüssen oder drucktechnischen Verfahren sich das Problem einer dezisionistischen, letztlich willkürlichen Definition der Authentizitätsgrenzen stellt.[31] Videoarbeiten sowie computer- oder netzbasierte Werke wiederum werfen die Frage nach dem Kern dessen auf, was das authentische Werk ausmacht, da dieses in seiner Gesamtheit, das heisst mitsamt der ursprünglichen Speicherformate und Abspielgeräte, in Anbetracht des technologischen Wandels kaum je erhalten werden kann. Verfahren wie die Digitalisierung ehemals analoger Speichermedien, der Ersatz von Röhren- durch Flachbildschirme oder die Emulation von Computerprogrammen sind in engster Weise mit der Klärung der Frage verbunden, wie viel materielle Transformation möglich ist, ohne die Authentizität des Werkes – auch hier im wortgeschichtlich verbürgten Sinn von Gültigkeit – zu eliminieren.[32]

Von ebenso herausragender wie offensichtlicher Relevanz ist die Dimension des Materiellen für die Frage der Authentizität im Sinne der Eigenhändigkeit von Kunstwerken. Das Werk in seiner materiellen Erscheinungsform ist die Spur, die das betrachtende Auge mit der Hand der Künstlerin oder des Künstlers verbindet, und es ist im Material, wo sich die Echtheit des Kunstwerks am deutlichsten manifestiert. So kann kennerschaftliche Beurteilung nur in trivialen Fällen von einer Untersuchung des Originals und seiner materiellen Beschaffenheit absehen, und zu den weiterführenden Methoden der Authentifizierung gehören bildgebende Verfahren, die tiefer in das Material eindringen und den Blick darauf erweitern, die naturwissenschaftliche Analyse der Pigmente und Bindemittel sowie der Bestandteile des

Bildträgers.[33] Auch die Untersuchung der Provenienz, ein weiteres zentrales Verfahren der Echtheitsabklärung, lässt sich letztlich als eine Geschichte des Objekts in seiner materiellen Dinghaftigkeit verstehen.

Beiträge zum Authentischen als unverstellter Präsenz des Realen

Die thematische Klammer, die eine erste Gruppe von Beiträgen zum vorliegenden Band umschliesst, wird durch Fragestellungen gebildet, die sich auf Authentizität im Sinne der unverstellten Präsenz von Wirklichkeit beziehen. Dabei kann mit der Wirklichkeit, die im Werk zum authentischen Ausdruck gelangen soll, sowohl eine bestimmte kunstexterne Realität – der dargestellte Gegenstand, seine visuelle Erscheinung oder seine sozialen und ökonomischen Voraussetzungen – gemeint sein als auch die Realität des Schaffensprozesses selbst beziehungsweise die Bedingungen und Eigenheiten des Mediums. In beiden Fällen könnte man das Anliegen, das hinter dem Postulat der Authentizität steht, als das einer im weiteren Sinne «realistischen» Ästhetik bezeichnen,[34] also einer Ästhetik, deren normative Grundlage die Forderung nach einer wahrhaftigen Referenz zwischen Kunstwerk und Seiendem bildet.

Teresa Ende behandelt in ihrem Beitrag zu Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck mehrere Facetten dieses referenziellen Authentizitätskonzepts: Nach einer Diskussion des für das Medium Skulptur signifikanten Spannungsfeldes von Auflagenwerk und Authentizität und der damit verbundenen Versuche, das «Original» im Kontext von Wiederholungen (selbst postumer Art) definitorisch zu behaupten, befasst sich Ende mit Formen der demonstrativen Anrufung des Authentischen in der Skulptur um 1900. Während die im vorangegangenen Jahrhundert gültigen, auf Naturalismus zielenden Kriterien wie physiognomische Korrektheit oder historisch richtige Gewandung an Bedeutung verlieren, setzen Künstler wie Rodin auf die Sichtbarmachung der Schaffensprozesse, indem sie Punktierungen und Armierungen stehen lassen und so explizit auf die Spuren verweisen, die ihre Arbeit im Werk hinterlassen hat. Eine Methode, welche selbstreferenziell auf sich zurückweist und zugleich ein Höchstmass an Naturalismus ermöglicht, ist der Naturabguss, das heisst die direkte Abformung von realen Objekten oder gar von menschlichen Körpern. Das von Rodin und anderen praktizierte Verfahren bietet eine Steigerung des Indexikalischen ins beinahe Unüberbietbare und schiebt sich zugleich als Technik selbst ins Bewusstsein der Betrachtenden.

Zur Neubestimmung des Authentischen in der Skulptur um 1900 gehört ferner die Aufwertung, die das Tonmodell und der Gips als ursprünglich blosse Vorgängerstadien nun gegenüber dem «fertigen» Abguss oder dem Marmor erfahren, und die Offenheit, die etwa Lehmbruck gegenüber Materialvarianten und selbst gegenüber der Arbeit mit Surmoulagen bekundet.

Mein eigener Beitrag befasst sich mit Piero Manzonis Multiple *Merda d'artista* von 1961 und dem spezifischen Ort, den diese Arbeit in Bezug auf die Pole der Fremd- und Selbstreferenzialität einnimmt. Das Vorgehen Manzonis, mit dem eigenen Kot einen abjekten Körperstoff zum Gegenstand zu wählen, erscheint trotz aller symbolischen Aufladung des Materials (man denke an den von Sigmund Freud hervorgehobenen Geschenkcharakter des Kots im frühkindlichen Alter oder an die Identifikation von Fäkalien und Gold im Märchen) zunächst einmal als Akt der emphatischen Bejahung des allgemein Verneinten und damit als Geste der Authentizitätsbeschwörung – just in der Bedeutung einer neuen Moral der Wahrhaftigkeit, für die Lionel Trilling in der Befassung mit dem Unordentlichen eines der Anzeichen sieht.[35] Gegen diese Lesart scheint jedoch zu sprechen, dass Manzonis Kunstschaffen über weite Strecken vom gegenteiligen Interesse kündet, nämlich vom Ausschluss des Fremdreferenziellen aus der Kunst. Das Werk nun aber in diesen Kontext zu setzen, würde zur komplementären These führen, dass *Merda d'artista* primär selbstreferenziell auf das Machen des Künstlers verweist, auf sein Geschäft. Beiden Lesarten zustimmend und sie engführend, komme ich zum Schluss: Indem *Merda d'artista* tatsächlich nur das darstellt, was sie ist, aber ihr Bedeutungsgehalt über diesen Selbstbezug hinaus in den Kontext der zeitgenössischen Diskurse über das Unreine führt, gelingt es Manzoni, die in der Regel als Gegensätze aufgefassten Prinzipien der Referenzauthentizität und der Kunstautonomie zu verklammern. Dass es dabei fraglich bleibt, ob in den Dosen tatsächlich dasjenige enthalten ist, was ihre Beschriftung behauptet, hat damit zu tun, dass Authentizität eines der Probleme ist, von denen *Merda d'artista* handelt, aber nicht die materiale Voraussetzung bildet.

Am Beispiel der in den Jahren 1996/1997 entstandenen Videoinstallation *The Buzzclub* von Rineke Dijkstra untersucht Elisabeth Fritz das Verhältnis von Performanz und Authentizität. Die aus zwei Parallelprojektionen bestehende Videoarbeit zeigt Jugendliche aus Diskotheken in Liverpool und Zaandam, wie sie vor der weissen Wand eines Hinterzimmers die Aktivitäten nachspielen, die sie nebenan im Tanzlokal soeben praktiziert haben. Für die

Evokation von Echtheit setzt Dijkstra nicht allein auf das Spiel von «echten» Menschen, das heisst auf die Präsenz von als Laien agierenden Darstellerinnen und Darstellern, sondern im Besonderen auf die Verunsicherung, die bei den Jugendlichen durch die Aufforderung, «sich selbst» darzustellen, hervorgerufen wird. Es sind gerade die sichtbaren Schwierigkeiten angesichts der Anweisung, selbstbewusst die eigene Identität zu repräsentieren, die wesentlich zum Effekt des Authentischen beitragen. Dies heisst aber auch, so Fritz, dass die künstliche Situation vor der Kamera es den Partizipierenden ermöglicht, sich für die Betrachterseite selbst zu erschaffen und damit als Subjekt glaubwürdig zu erscheinen. Dass Dijkstra dabei auch Topoi wie die Ehrlichkeit und Unverbrauchtheit des Jugendalters zur Disposition stellt, macht die Autorin ebenso zum Thema wie den experimentellen Duktus der Arbeit, der zur Erfahrung des Authentischen beiträgt, insofern er die Gemachtheit der Situation nicht verbirgt, sondern als permanente Relativierung des Gezeigten aufrechterhält.

Auch Wolfgang Brückle befasst sich in seinem Beitrag mit Versuchen, durch bestimmte künstlerische Verfahren einen authentischen Wirklichkeitseindruck zu erzeugen. Allen vier Arbeiten, die der Autor diskutiert, ist gemeinsam, dass darin Laiendarstellerinnen und -darsteller auftreten, die sich selbst repräsentieren. Jeff Walls grossformatige Fotografie *A View from an Apartment* von 2004/2005 zeigt zwei junge Frauen in einer Wohnung bei alltäglichen Verrichtungen. Die Arbeit schliesst mit ihrem dokumentarischen Anspruch durchaus an hergebrachte, insbesondere kinematografische Tendenzen des Realismus an, indem Wall eine reale «Übungsanlage» schafft und über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtet: So stellt er einer Studentin eine Wohnung und finanzielle Mittel für Einrichtung und Lebensunterhalt zur Verfügung und lässt ihr und ihren Freundinnen über ein Jahr hinweg vollkommene Freiheit. Zugleich ist aus der Konstruiertheit der Situation und in Walls intensivem Bemühen darum, aus der Fülle der möglichen Momente jenen auszuwählen, der die Realität der Darstellerinnen glaubwürdig wiedergibt, die Absicht zu erkennen, über die blosse Dokumentation von Wirklichkeit hinaus den Eindruck der Wahrhaftigkeit zu erzeugen. Diesem Vorgehen stellt Brückle die Strategien von Gillian Wearing, Santiago Sierra und Paweł Althamer entgegen. Im Unterschied zu Walls Bekräftigung des Authentischen durch eine Menge ausgewählter Realien und seine rigide Kontrolle des richtigen Bildmoments lässt Gillian Wearing für die Videoinstallation *Drunk* von 1997 bis 1999 Londoner Obdachlose vor der Kamera frei agieren.

Kritisch analysiert der Autor das Spannungsfeld zwischen dem von der Künstlerin erweckten Eindruck einer getreuen Dokumentation sozialer Wirklichkeit und der deutlichen Bezugnahme auf künstlerische Vorbilder, etwa im Rekurs auf eine abendländische Pathosformel durch Verwendung dreier grossformatiger Leinwände oder im Verweis auf den «Realismus» eines Pieter Bruegel d. Ä. Ohne solche Bezüge kommt hingegen Santiago Sierras Installation *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* aus. Bei ihrer Berliner Realisierung im Jahr 2000 bestand sie aus sechs Kartonschachteln, in denen tschetschenische Asylbewerber sassen, die aufgrund des Arbeitsrechts nicht für ihr jeweils vierstündiges Verbleiben in der Kiste bezahlt werden durften. In der Präsenz der «echten» Asylbewerber, die für die künstlerische Thematisierung des sozialen Problems an sich nicht zwingend wäre, erkennt Brückle das Bemühen, die Relevanz des Thematisierten durch die Authentizitätserfahrung zu verschärfen. Wie Sierra ist auch Paweł Althamer daran interessiert, Repräsentation von Wirklichkeit durch ihre reine Präsenz zu ersetzen, indem er Alltagssituationen zur Performance erklärt und filmische Bestandsaufnahmen des Alltäglichen im Kino zeigt – was, wie der Autor moniert, in der Rezeption nicht selten im Eindruck des Belanglosen und für Aussenstehende zu Hermetischen mündet.

Beiträge zu Authentizität als Problem der Vermittlung und Bewahrung

Mit Problemen der Aufrechterhaltung des Authentischen im Kontext von Reproduktion, Konservierung und Restaurierung befasst sich die zweite Gruppe der hier versammelten Texte. Dabei stehen Fragen im Zentrum, die sich aus der Verwendung vergänglicher Materialien ergeben, aus dem informationstechnologischen Wandel im Hinblick auf digitale Werke entstehen oder mit dem Wunsch nach möglichst grosser Verbreitung und Zugänglichkeit von Kunst im Zusammenhang stehen. Der Beitrag von Anika Reineke über den sogenannten «Hamburger Faksimile-Streit» behandelt ein frühes Beispiel einer öffentlichen Diskussion über die Berechtigung von Reproduktionen zur Demokratisierung von Kultur und Kulturverständnis. Auslöser für die Auseinandersetzung, die in den Jahren 1929 und 1930 mit grosser Vehemenz in Artikeln, Vorträgen und Briefen geführt wurde, sind unter

anderem die Pläne Carl Georg Heises, für das von ihm geleitete St.-Annen-Museum in Lübeck farbig gefasste Gipse zu erwerben, sowie eine Ausstellung Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, die Originale und Faksimiles nebeneinander zeigt. Namentlich Max Sauerlandt, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, wird zum erbitterten Gegner dieser neuen Bestrebungen, die sich über museale Praktiken hinaus auch in populären publizistischen Formaten wie den Piper-Drucken oder in den Angebotslisten von Herstellern galvanoplastischer Repliken manifestieren. Wie Reineke zeigt, ist weniger die Haltung in Bezug auf die Zugänglichkeit von Kunst das trennende Element, sondern das unterschiedliche Verständnis dessen, was denn überhaupt dem kunsthistorischen Laienpublikum vermittelt werden soll. Während die Verteidiger der Faksimiles in den Reproduktionen die Möglichkeit sehen, herausragende Werke der Kunstgeschichte in nahezu identischer Erscheinungsform einer Vielzahl von Betrachterinnen und Betrachtern zugänglich zu machen und diese anhand von realen Objekten über einen kunsthistorischen Kanon zu informieren, plädiert Sauerlandt dafür, ein Sensorium für die Qualität des Originalen zu fördern, das durchaus auch an weniger bedeutenden Werken geschult werden könne. Damit argumentiert Sauerlandt zugleich für die Aufrechterhaltung der Authentizität als einer in seinen Augen zentralen Kategorie der Kunstgeschichte und für ein normatives Kunstverständnis, das im Original nicht nur ein wertmässiges, sondern auch ein ästhetisches Mehr zu erkennen gewillt ist.

Angela Matyssek geht der Frage nach, wie im Hinblick auf museale Erhaltungsansprüche mit Werken von Dieter Roth umgegangen wird und was dies für die Idee des Originals im Kontext prekärer konservatorischer Voraussetzungen bedeutet. Viele der Arbeiten Roths bestehen aus sich selbst zersetzenden Materialen wie Nahrungsmitteln oder Küchenabfällen und sind von Anbeginn auf ihren Verfall hin angelegt. Die Autorin hebt hervor, dass gerade das Ephemere der vor sich hin schimmelnden und in sich zusammensackenden Gebilde ein zentrales Element des Werkbegriffs bei Roth darstellt, der diesen damit in verschiedener Hinsicht entgrenzte. Dessen ungeachtet hielt der Künstler an der Unterscheidung von Original und Reproduktion fest und verwendete die Bezeichnung «Original» auch nur für diejenigen seiner Arbeiten, die nicht als mechanisch reproduzierte Produkte vorlagen. Ausgehend von einem Werkverständnis, dem der Verfall als selbstverständliche Bestimmung des Kunstwerks inhärent ist, müsste der bleibende Erhalt der Arbeiten nun eigentlich von vornherein als aussichtlos

erscheinen und könnte konservatorischen Bemühungen im besten Fall ein aufschiebender Effekt zugebilligt werden. Dass Museen und Privatsammlungen dennoch nach Möglichkeiten der Sicherung und der Restaurierung suchen, liegt in der Logik dieser Institutionen, und die Autorin diskutiert hier mehrere unterschiedlich angelegte Herangehensweisen. Auch Roth selbst bejaht gegen Ende seines Lebens die Option der Restaurierung; und mit der Ermächtigung seines Sohnes Björn, das Werk als künstlerischer Nachfolger weiterzuführen, schuf er sogar ein Konstrukt, das der Idee des Vergänglichen stärker nicht entgegenstehen könnte. Demgegenüber plädiert Matyssek dafür, die von Roth zuerst angelegte Regie von sich prozessual verändernden Objekten ernster zu nehmen als er selbst es am Schluss tat und seine Originale aus konservatorischer Sicht als Pflegeobjekte, nicht aber als duplizierbare Gegenstände anzusehen.

In radikaler Art wird das Konzept Authentizität herausgefordert durch seine Anwendung im Kontext computer- und netzbasierter Kunstwerke und deren Erhalt. Tabea Lurk diskutiert vor diesem Hintergrund den Wandel des Werkbegriffs in der Konservierung und Restaurierung digitaler Arbeiten. Sie legt dar, dass jedes Werk ein Kompositum einer Anzahl technischer Elemente und signifikanter Eigenschaften darstellt und dass es in der Erhaltungspraxis manchmal schwer fällt, jene Komponenten zu bestimmen, die das Werk als solches ausmachen. Da sich viele dieser Komponenten auf den ersten Blick als «virtuell» beziehungsweise «immateriell» präsentieren, scheint zudem oftmals wenig Bewusstsein für die materielle Dimension solcher Werkformen vorhanden zu sein, so dass häufiger als in den klassischen Kunstgattungen Bestandteile bedenkenlos ausgetauscht werden. Doch auch bei skrupulöser Wahrnehmung des Erhaltungsauftrags generieren digitale Arbeiten besondere Probleme, die Lurk am Beispiel exemplarischer Werke aus den Jahren 1983 bis 2010 diskutiert. Dazu gehören Werke, die den laufenden Verlust des Gezeigten zum Gegenstand machen und sich so konsequent ihrer eigenen inhaltlichen Basis entledigen, wie auch solche, bei denen die Veraltung von Hard- oder Software-Komponenten ein Mass angenommen hat, das die Problemlösung durch Ersatz mit redundanten Äquivalenzgeräten und Versionierung der originalen Software obsolet werden lässt und Verfahren wie die Einkapselung von Programmkomponenten mittels Emulation notwendig macht. Ein weiteres Problemfeld stellen netzbasierte Arbeiten dar, die auf damals vorhandenen Suchalgorithmen und Netzinhalten beruhen und unter heutigen Voraussetzungen gänzlich andere Inhalte generieren.

Hierzu zählt beispielsweise das 2002 entstandene Netzkunstwerk *Onewordmovie* von Beat Brogle und Philipp Zimmermann, das darauf basierte, dass die verwendete Google-Suche auch fehlerhafte und störende Ergebnisse erzeugte, während optimierte Algorithmen dies heute verhindern – ein, wie Lurk es nennt, kontextspezifisches Degradationsphänomen, zum dem bislang nur wenig Handlungsdirektiven bestünden. Insgesamt folgert sie, dass indexikalische Authentizitätskonzepte an ihre Grenzen stossen, da die Handschrift der Kunstschaffenden nicht mehr als physischer Abdruck, sondern nur noch als logische Spur vorliegt, dass hingegen die Aufrechterhaltung des Funktionszusammenhangs und der Dokumentationsdruck erheblich an Bedeutung zugelegt haben. Annet Dekkers Konzept der «Alliances», das heisst der dezentralen Kompetenzbündnisse, scheint ihr dabei ein vielversprechender Ansatz zu sein.

Beiträge zu Formen des Erkennens von Authentizität

Das Authentische kann, wie die Bedeutung des Begriffs im Altgriechischen als «zum Urheber in Beziehung stehend» nahelegt, im engeren Sinne auch als eine Qualität aufgefasst werden, die ein bestimmtes Artefakt und sein Verhältnis zur Person, die es hervorgebracht hat, kennzeichnet. Gerade im Kontext von Kunstmarkt, Sammlungen und Museen meint Authentizität daher noch immer und vor allem die Echtheit bestimmter Objekte im Sinne der richtigen Identifizierung ihrer Autorschaft. Selbst medienwissenschaftliche Probleme, welche die Authentizität von Nachrichten betreffen, sind ihrer Art nach ähnlich angelegt, da sie in der Regel mit dem Dualismus von authentischer im Sinne von wahrer versus gefälschter, also unwahrer Mitteilung argumentieren. Die Fragen, die auf diesen Gebieten besonders interessieren, sind demnach solche, die von den Möglichkeiten und Formen des Erkennens von Authentizität handeln beziehungsweise seine Grenzen und Fallstricke beschreiben.

Barbara Nägeli untersucht Aspekte der kennerschaftlichen Echtheitsbeurteilung bei Werken der bildenden Kunst, ausgehend vom Befund, dass die Arbeit derjenigen, die mit der Authentifizierung von Kunst befasst sind, erhebliche ökonomische und juristische Folgen haben kann. Fälle wie jener von Wolfgang und Helene Beltracchi und der von ihnen erfundenen sogenannten «Sammlung Jägers» machen deutlich, dass die Auseinandersetzung

mit dem Kunstwerk als einem materiellen, dreidimensionalen Gegenstand für die Echtheitsbeurteilung unerlässlich ist, und weisen zugleich auf das Manko an Materialbewusstsein hin, das der Disziplin der Kunstwissenschaft mit ihrem Hang zur Theoriebildung an manchen Orten eigen ist. Zugleich warnt Nägeli vor unrealistischen Erwartungen an die naturwissenschaftliche Materialanalytik, die mit der Aufdeckung von Materialanachronismen zwar eindeutige Falsifikationen zu leisten imstande ist, aber in vielen Fällen nur eine Erweiterung der Kenntnislage herstellt. Die auf der Basis naturwissenschaftlicher Methoden gewonnenen Daten sind grundsätzlich interpretationsbedürftig und die Resultate bildgebender Verfahren bedürfen ihrerseits der Auslegung. Beide können sie die kunsthistorisch-stilkritische Arbeit der Expertinnen und Experten nicht ersetzen. Hier nun kommt die Autorin auf ein besonderes Problem zu sprechen, das sie mit dem Begriff des «impliziten Wissens» umschreibt: Sie meint damit ein Wissen, das sich eine Fachperson im Zuge der jahre- oder jahrzehntelangen Beschäftigung mit einem Œuvre erworben hat und das bei der Beurteilung von unbekannten Werken, die demselben Schaffen zugeschrieben werden, eine intuitive, oftmals binnen weniger Sekunden vollzogene Einschätzung hervorbringt. Dass dieses Wissen in vielen Fällen nicht vollständig verbalisiert werden kann, sondern sich als «tacit knowledge» zu einem Teil der kognitiven Überprüfung entzieht, bedeutet weder, dass es einer intersubjektiven Vermittlung vollkommen unzugänglich wäre, noch dass die Kunstwissenschaft darauf verzichten sollte.

Es gibt einen Ort, wo das Publikum in der Regel stillschweigend davon ausgeht, dass ihm authentische Objekte gezeigt werden: das Museum. Stellt das Publikum diese Annahme infrage, muss es ganz auf seine Augen vertrauen, denn das Berühren der Exponate wird ihm fast immer verwehrt. Dass die taktile Wahrnehmung von Kunstwerken bis um 1900 zu den zentralen Praktiken der Authentifizierung gehörte und dass auch in heutigen Museen haptischer Kontakt mit Originalen punktuell möglich ist, zeigt Philippe Sénéchal in seinem Beitrag zur Berührung als Authentizitätserfahrung im Museum. Am Beispiel vom Umgang mit Kleinplastiken führt er aus, wie es seit dem 16. Jahrhundert zu den Rezeptionstechniken der Sammler gehörte, die Objekte in Händen zu halten und auf diese Weise das Gewicht, die Verteilung der Volumen, die Textur des Materials und die Spuren der Hände und Werkzeuge ihrer Schöpfer zu beurteilen. Im Museum des 20. Jahrhunderts sind diese Wahrnehmungspraktiken den Kuratorinnen und Kuratoren vorbehalten, während das Publikum aus konservatorischen Gründen auf Distanz

gehalten wird. Dennoch gibt es in jüngerer Zeit vermehrt Versuche, den haptischen Kontakt mit originalen Werken auch dem Publikum zu ermöglichen. Sénéchal führt aus, wie diese Versuche zum einen aus museumspädagogischen Überlegungen heraus entstehen, indem zumindest punktuell das Berührungsverbot ausgesetzt und eine ganzheitlichere Wahrnehmung der Objekte ermöglicht werden soll. Zum anderen identifiziert er ihre Ursachen in veränderten Wirkungsabsichten der Kunstschaffenden selbst, die ihre Werke auf eine taktile Rezeption im Raum hin anlegen und das körperliche Erfahren der Objekte, wie es Fotografien von Hans Arp und anderen belegen, dem breiten Publikum vorbildhaft vor Augen führen. Nicht immer wird dabei dem Wunsch nach Erhaltung der Werke so stark Rechnung getragen wie in der Fondation Arp in Clamart, wo den Besucherinnen und Besuchern vor dem Berühren Handschuhe abgegeben werden. An mehreren Arbeiten von Chen Zhen und Urs Fischer zeigt der Autor, wie die Künstler mit den vom Publikum erzeugten Spuren und Beschädigungen als Werkbestandteil von Anbeginn an rechnen und gerade im sichtbaren «Verbrauch» der Objekte ihre Authentizität repräsentiert sehen.

Volker Wortmann untersucht das Konzept der Authentizität im Kontext medienwissenschaftlicher Diskurse und medialer Ereignisse, wie die Fotografien aus dem Bagdader Gefängnis Abu Ghraib eines darstellen. Dabei setzt er sich dezidiert von Positionen ab, die Authentizitätskonjunkturen nur als Kompensationseffekte temporärer Verunsicherungen sehen, da man sie auf diese Weise zu Übergangsphänomenen reduziere, ohne ihnen grundlegend auf die Spur zu kommen. Mit Rekurs auf Susanne Knaller und andere schlägt der Autor vor, zur Ordnung des semantischen Felds drei Formen von Authentizität zu unterscheiden: die philologische Authentizität, das heisst die Verbürgtheit von Texten, die Subjektauthentizität, also das «Sich-selbst-Sein» menschlicher Subjekte, und die Referenzauthentizität im Sinne des verlässlichen Verhältnisses von Darstellung und dargestelltem Gegenstand. In Bezug auf letztere plädiert Wortmann dafür, Authentizität als etwas zu begreifen, das auf der Dingebene nicht erkannt werden kann. Vielmehr sei das Authentische ein Effekt von Erzählung oder Inszenierung, etwa im Museum, was sein Erkennen auf die Ebene der Analyse medialer Konstellationen verschiebt. Zu diesen Konstellationen gehöre jeweils immer, dass das, was als authentisch behauptet wird, mit einem Abwesenden kurzgeschlossen wird (mit der Urheberschaft, dem Inneren des Subjekts, dem Kunstschaffenden), wobei die Rolle des Mediums, das diese Verbindung generiert, aus dem

Diskurs ausgeblendet werde. Obschon sich Authentizität damit als grundsätzliches strukturelles Problem von Medialität präsentiert, vermutet Wortmann, dass sich Authentizitätsdiskurse vor allem dann ereignen, wenn es zu Medienwechseln kommt. Ein solcher liegt mit der Ablösung der analogen durch die digitale Fotografie in der jüngeren Vergangenheit vor. Dass die Bilder von den Folterszenen aus Abu Ghraib dennoch nicht einer medienontologischen Kritik unterzogen werden, liegt nach Wortmann daran, dass sie ihre Authentizität gar nicht aus der Referenz zum Gezeigten erhalten, sondern aus ihrem subversiven Gebrauch gegen die US-amerikanische Kriegspropaganda. Das Authentische ist in diesem Verständnis nicht von der Narration zu trennen. Seine regulative Kraft aber ist damit dennoch nicht suspendiert.

1 Michel Foucault plädierte in einem Gespräch 1983 dafür, dass das «Leben eines jeden Individuums» als Schöpfung bzw. als «Kunstwerk» zu begreifen sei: «Das Thema der Authentizität verweist explizit oder nicht auf eine Seinsweise des durch seine Übereinstimmung mit sich selbst bestimmten Subjekts. Nun muss meines Erachtens jedoch die Selbstbeziehung entsprechend der Formenvielfalt beschrieben werden können, von denen die ‹Authentizität› nur eine der möglichen Modalitäten ist; man muss begreifen, dass die Selbstbeziehung wie eine Praxis strukturiert ist, die ihre Modelle, ihre Konformitäten, ihre Varianten, aber auch ihre Schöpfungen hat.» Michel Foucault, «Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit» (Paris 1994), aus dem Franz. übers. von Hans-Dieter Gondek, in: Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits,* Bd. 4 (1980–1988), hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 747–776, hier S. 758. Es ist die Offenheit des Selbst, die es nach Foucault geradezu notwendig macht, sich selbst in der Art eines Kunstwerks zu erschaffen: «Aus dem Gedanken, dass uns das Selbst nicht gegeben ist, kann m. E. nur eine praktische Konsequenz gezogen werden: wir müssen uns wie ein Kunstwerk begründen, herstellen und anordnen.» Michel Foucault, «Sex als Moral. Gespräch mit Hubert Dreyfus und Paul Rabinow» (Paris 1984), in: *Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch* (Merve, 121), aus dem Franz. übers. von Marianne Karbe und Walter Seitter, Berlin: Merve, 1984, S. 69–83, hier S. 81.

2 Authentizität im Unterricht wird zum einen im Sinne authentischer Kommunikation und Interaktion zwischen Lehrenden und Lernenden diskutiert und entspricht damit der Problemstellung in der Kommunikationspsychologie, zum anderen als spezifisches Thema des Fremdsprachenunterrichts, wo es um die Frage der «Echtheit» von Lernbeispielen und -situationen geht. Zu Letzterem gibt eine Übersicht: *Interaktiver Fremdsprachenunterricht. Wege zu authentischer Kommunikation. Festschrift für Ludger Schiffler zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Franz-Joseph Meissner, Tübingen: Narr, 1997.

3 Authentizität stellt einen der zentralen Werte der Persönlichkeitstheorie und der darauf basierenden klientenzentrierten Psychotherapie von Carl Rogers dar: «Das erste Element [für ein wachstumsförderndes Klima] könnte man als Echtheit, Unverfälscht-

heit oder Kongruenz bezeichnen. Je mehr der Therapeut in der Beziehung er selbst ist, das heisst, kein professionelles Gehabe und keine persönliche Fassade zur Schau trägt, desto grösser ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich der Klient äussern und auf konstruktive Weise wachsen wird.» Rogers sieht in der Authentizität ein grundlegendes Merkmal aller Beziehungen, in denen Förderung im Zentrum steht: «Diese Bedingungen gelten sowohl für die Beziehung zwischen Therapeut und Klient wie auch für das Verhältnis zwischen Eltern und Kind, Leiter und Gruppe, Lehrer und Schüler oder Führungskraft und Mitarbeiter.» Carl R. Rogers, *Der neue Mensch* (Boston 1980, unter dem Titel *A Way of Being*), aus dem Amer. übers. von Brigitte Stein, Stuttgart: Klett-Cotta, 2017, S. 67. Authentizität als Regel für die Interaktion im Therapiegeschehen postuliert auch Ruth Cohn im Kontext der von ihr mitentwickelten themenzentrierten Interaktion. Cohn kombiniert das Postulat der Authentizität mit jenem der Selektivität, die ihrerseits dem Umstand Rechnung tragen soll, dass Verständnisfähigkeit und Vertrauensbereitschaft nicht immer gleich ausgeprägt sind. Cohn formuliert daher: «Sei authentisch und selektiv in deinen Kommunikationen. [...] Wenn ich lüge oder manipuliere, verhindere ich Annäherung und Kooperation. Wenn ich selektiv und authentisch (‹selective authenticity›) bin, ermögliche ich Vertrauen und Verständnis. Wenn Vertrauen geschaffen ist, wird Filterung zwischen meiner Erfahrung und meiner Aussage weitgehend überflüssig.» Ruth C. Cohn, *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion. Von der Behandlung einzelner zu einer Pädagogik für alle* (Stuttgart 1975), Stuttgart: Klett-Cotta, 2009, S. 125.

4 Helmut Lethen, «Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze», in: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (rowohlts enzyklopädie), hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996, S. 205–231, hier S. 209.

5 Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007, S. 7.

6 Regina Wenninger, *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs* (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, 462), Diss. Univ. Göttingen, 2008, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 9–10.

7 Ursula Amrein, «Einleitung», in: Dies. (Hrsg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen,* Zürich: Chronos, 2009, S. 9–24, hier S. 9.

8 Der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen konstatiert eine «mitunter verzweifelt wirkende Bewusstseinslage», die «zwischen Echtheitssehnsucht und Echtheitszweifel schwankt» und die dem Authentischen, das sie verherrlicht, doch mit dem permanenten Verdacht begegne, die Inszenierung könnte «längst zur totalitären Macht geworden sein». Bernhard Pörksen, «Lass raus, was du fühlst! Die Authentizitätsidee ist Mode geworden. Aber was heisst es, authentisch zu sein?», in: *Neue Zürcher Zeitung,* 15.8.2016, S. 27.

9 Das Konzept der Kongruenz zwischen Innerem und Äusserem als ein definierendes Element von Authentizität findet sich an zentraler Stelle bei Carl Rogers, der damit zunächst eine der Voraussetzungen beschreibt, die der Therapeut in die Beziehung mit seinen Patienten einbringen sollte: «Um Therapie stattfinden zu lassen, muss der Therapeut in der Beziehung anscheinend ein ganzheitlicher, integrierter oder kongruenter Mensch sein. Damit meine ich, dass er innerhalb der Beziehung genau das ist, was er *ist* – und nicht eine Fassade oder eine Rolle oder eine Vorstellung. Ich habe das Wort ‹Kongruenz› gewählt, um diese akkurate Übereinstimmung zwischen Erfahrung und Bewusstheit zu treffen. Wenn der Therapeut sich vollständig und genau dessen bewusst ist, was er in diesem Augenblick in der Beziehung erlebt, dann ist er voll kongruent.» Rogers weist auf die Übertrag-

barkeit des Konzepts auf andere Bereiche der menschlichen Kommunikation hin: «Obwohl dieser Begriff [Kongruenz] offensichtlich recht komplex ist, erkennen wir – glaube ich – Kongruenz alle auf eine intuitive und alltagsübliche Art und Weise bei Individuen, mit denen wir umgehen. Wir spüren, dass ein Mensch nicht nur genau das meint, was er sagt, sondern auch dass seine tiefsten Empfindungen dem entsprechen, was er äussert.» Carl R. Rogers, *Entwicklung der Persönlichkeit. Psychotherapie aus der Sicht eines Therapeuten* (Boston 1961), aus dem Amer. übers. von Jacqueline Giere, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, S. 276. Ausgehend von Rogers' Kongruenzbegriff nimmt Friedemann Schulz von Thun «Kongruenz bzw. Authentizität» in die Reihe der kommunikationspsychologischen «Wegweiser» auf. Vgl. Friedemann Schulz von Thun, *Miteinander reden*, Bd. 1: *Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation* (Reinbek b. Hamburg 1981), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2015, S. 116–118.

10 Vgl. «authéntēs», in: Hjalmar Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, Heidelberg: Winter, 1973, S. 185.

11 Kurt Röttgers, Reinhard Fabian, «Authentisch», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hrsg. von Joachim Ritter, Basel / Stuttgart: Schwabe, 1971, Sp. 691–692.

12 Vgl. Frisk 1973 (wie Anm. 10), S. 185.

13 Vgl. Josef Felderer, «Authentizität der Schrift», in: *Lexikon für Theologie und Kirche,* Bd. 1, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg: Herder, 1957, Sp. 1126–1127.

14 «Authentisch», in: *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung,* Bd. 1, Leipzig: Brockhaus, 1837, S. 159.

15 *Duden,* Bd. 1, hrsg. von der Dudenredaktion, 27., völlig neu bearb. und erw. Aufl., Berlin: Dudenverlag, 2017, Stichwort «Authentizität».

16 «Authentisch», in: *Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens,* 6., gänzlich neubearb. und verm. Aufl., Bd. 2, Leipzig / Wien: Bibliographisches Institut, 1905, S. 185.

17 «Authentisch», in: *Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas,* Bd. 1, Leipzig: Brockhaus, 1936, S. 185.

18 Vgl. Wenninger 2009 (wie Anm. 6).

19 Vgl. ebd., S. 118–121.

20 Vgl. ebd., S. 46–84.

21 Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler* (Cambridge 1993), aus dem Amer. übers. von Ingrid Simon, Klagenfurt: Ritter, 1995, S. 12.

22 Wenninger 2009 (wie Anm. 6), S. 119–120.

23 Ebd., S. 8.

24 Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne,* München: Beck, 2001, darin bes. das Kapitel «Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens», S. 57–81.

25 Für den Anspruch, Authentizität über den Einbezug von «realen» Menschen zu gewährleisten, vgl. Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten» Menschen in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014. Für den Kontext der darstellenden Künste vgl. *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung* (Recherchen, 94), hrsg. von Imanuel Schipper, Berlin: Theater der Zeit, 2012, darin bes. Franz Raddatz, «Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation», S. 33–48.

26 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (Cambridge 1972), aus dem Amer. übers. von Henning Ritter, Wien: Ullstein, 1983, S. 20.

27 Ebd.

28 Vgl. ebd., S. 120–122.

29 Vgl. ebd., S. 122.

30 Ebd., S. 155.

31 Vgl. *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes,* hrsg. von Uta Daur, Bielefeld: transcript, 2013, darin bes. Annette Tietenberg, «Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst und im Autorendesign», S. 19–34.

32 Vgl. *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation, Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 1–2 December 2014,* hrsg. von Erma Hermens und Frances Robertson, London: Archetype, 2016, darin bes. Annet Dekker, «Exploring the Conservation of Net Art: A Call for Authentic Alliances», S. 179–188.

33 Vgl. Andrea Kirsh, Rustin S. Levenson, *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies* (Materials and Meaning in the Fine Arts, 1), New Haven / London: Yale University Press, 2000.

34 Vgl. Georg Schmidts wirkungsmächtiges Realismus-Konzept, das realistische Kunst im Unterschied zur naturalistischen nicht als korrekte Nachahmung der äusseren Erscheinung, sondern als Ergebnis der Bemühung um «Erkenntnis der Wirklichkeit» begreift. Gemäss Schmidt kann daher auch abstrakte Kunst wie diejenige Mondrians als realistische begriffen werden. Georg Schmidt, «Naturalismus und Realismus», in: Ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963* (Pfullingen 1959), Olten / Freiburg i. Br.: Walter, 1966, S. 27–36, bes. S. 29 und S. 36.

35 Vgl. Trilling 1983 (wie Anm. 26), S. 20.