Authentizität als Wiedergänger : die Konjunkturen eines ungeliebten Konzepts und ihre medialen Bedingungen

Autor(en): **Wortmann, Volker**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872111

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 als Wiedergänger. Die Konjunkturen eines ungeliebten Konzepts und ihre medialen Bedingungen

Volker Wortmann

Als ich mich in den frühen neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erstmals aus akademischer Perspektive dem Problem der Authentizität näherte, überraschte mich ein Kollege mit der Bemerkung, dass es für ihn so etwas wie Authentizität nicht gebe. Das Überraschende an der Bemerkung war nicht ihr verneinender Charakter – in den Kulturwissenschaften gab es lange schon Einvernehmen darüber, dass, wollte man von Authentizität sprechen, man damit nur Darstellungseffekte und diskursive Strategien meinen konnte, Authentizität also als Verschleierungsbegriff zu verstehen hatte, als ein Unmittelbarkeitsversprechen, das es zu dekonstruieren galt. Überraschend war vielmehr die Resolutheit, mit der er seine Bemerkung vortrug, so als wäre mit der Dekonstruktion von Authentizität das Problem schon erledigt. Ich hatte einen anderen Eindruck. Vor allem hatte ich mich mit einer ganz anderen Frage beschäftigt. Mir ging es darum zu verstehen, wie es sein kann, dass man sich von dem Authentizitätsversprechen (eines musealen Gegenstands, eines Kunstwerks, eines dokumentarischen Films) selbst dann affizieren lässt, wenn man um all seine historischen, kulturellen und sozialen Vorbedingungen weiss, sozusagen wider besseres Wissen und das vielleicht sogar mit Freude.

Seit den frühen neunziger Jahren bin ich immer wieder Kolleginnen und Kollegen begegnet, für die das Problem erledigt schien – eigentlich ein deutlicher Nachweis dafür, dass genau das Gegenteil stimmt: Solange über Authentizität gesprochen wird, ist das Konzept virulent. Das gilt selbst dann, wenn man Authentizität zur Hölle wünscht, wie das die Schriftstellerin Juli Zeh vor gut zehn Jahren mit gehöriger Verve in der *Zeit* getan hat.[1] Probleme wird man aber nicht los, wenn man sie ignoriert oder ins infernale Abseits

zu exilieren versucht. Selbst die grössten Authentizitätsverächter werden konstatieren müssen, dass Authentizität ein Begriff mit Konjunkturen ist, ein Begriff wie ein Symptom, das in regelmässigen Abständen aus den Ablagefächern der Geschichte aufsteigt und durch Fachdiskurse und Feuilletons geistert – das mitunter in durchaus widersprüchlichen Gestalten: mal als emphatische Beschwörungsformel, mal als grosses Lamento über seinen Verlust, schliesslich als Beschwerdeführung darüber, dass alle Welt von Authentizität spreche, man das ganze Echtheits- und Authentizitätsgerede aber nachgerade als Zumutung empfinde.

Zugegeben: Es gibt vieles, was den Begriff und seine Verwendungsweisen problematisch erscheinen lässt, der ubiquitäre Gebrauch und die daraus resultierende Unbestimmtheit zum Beispiel, dass man also den Terminus auf alles Mögliche beziehen kann, er dabei oft aber nur wie eine semantische Nebelkerze wirkt, die vieles behauptet und kaum etwas klärt. Dann natürlich seine essenzialistischen Implikationen, die auf grundsätzliche Unterscheidungen hinauslaufen: Immer geht es um das Echte, das Wahre und das mit sich selbst Identische (damit zugleich um das Unechte, das Falsche, um den blossen Schein). Schliesslich geht es um Werte, die – wie Aleida Assmann schreibt – «aus der expliziten Negation ihres Gegenteils destilliert werden», Werte, die «stets untrennbar den Schatten ihres Unwerts mit sich» führen.[2] Man könnte auch sagen: Der Begriff ist auf Klärung aus und lässt wenig Raum für all die Phänomene, die sich irgendwo dazwischen befinden, für all die Ungereimtheiten, die Verunreinigungen und Grenzüberschreitungen, mit denen sich vor allem die Praktiken der diversen Künste vornehmlich beschäftigen.

Es reicht auch nicht, die permanente Wiederkehr eines ungeliebten Konzepts zu beschreiben, ohne nach den Gründen zu suchen und vielleicht auch nach anderen Gründen als denjenigen, mit denen das Feuilleton in gleicher Regelmässigkeit die Authentizitätsmoden zu kommentieren versucht: Dass nämlich das Kommunikationszeitalter «mit seinen unzähligen Formen der Vermittlung und Übermittlung, der Kopie und des Zitats einen starken Hunger nach Unmittelbarkeit» erzeugt habe.[3] Oder dass wahlweise die Postmoderne, die Spassgesellschaft respektive die Multioptionalität uns dermassen überfordern würden, «dass wir nicht mehr zwischen Schein und Sein, Original und Fake, uns selbst und dem, was wir sein wollten, unterscheiden» könnten und deshalb «anfingen, uns nach Echtheit zu sehnen.»[4]

Die Kulturwissenschaften halten diesbezüglich einige Vorschläge bereit, die jedoch letztlich Ähnliches meinen. Susanne Knaller und Harro Müller

etwa sprechen vom Individuum in einer «‹obdachlosen› Moderne», das keinen Ort findet, die verschiedenen Zumutungen, mit denen es konfrontiert ist, zu synthetisieren, und sehen in Authentizität das Symptom einer Krise und zugleich das Zauberwort, sie zu überspielen.[5] Wolfgang Funk und Lucia Krämer wiederum erkennen in Authentizität eine Strategie, den verunmöglichten Anspruch auf Wahrheit zu kompensieren.[6] Ebenso Norbert Bolz, der in der «Krise der Echtheit und dem Kult der Authentizität […] Komplementärphänomene» sieht.[7] Und zuletzt Ursula Amrein, die in Authentizität eine Reaktion auf die Kontingenzerfahrungen der Moderne erkennen will.[8]

Wo aber die Konjunkturen von Authentizität lediglich als Kompensationseffekt verstanden werden, reduziert man sie zu Übergangsphänomenen, konzipiert Authentizität mithin als Symptom eines Ablösungsprozesses von einer (bald sicher überwundenen) Moderne und demnach als Problem, das sich binnen Kurzem erledigt haben wird. Ich möchte einen anderen Weg vorschlagen.

Zuvor aber gilt es, etwas Grundlegendes anzumerken: Authentizität als Effekt und diskursive Strategie zu verstehen, ist ebenso vorausgesetzt wie unproblematisch. Wenn alles konstruiert ist, ist die Frage nach der Konstruktion obsolet. Anstatt die Frage nach dem Ob zu stellen, müsste – wie Bruno Latour zuletzt vorschlug – danach gefragt werden, wie etwas konstruiert sei. Er tut das mit dem Ziel, die gute von der schlechten Konstruktion unterscheiden zu können, um schliesslich wieder ein Urteil zu ermöglichen, das – wie er schreibt – nach wie vor ein Sakrileg sei: «*Weil* es *gut* konstruiert ist, ist es *demnach* vielleicht *wirklich* wahr.»[9] Tatsächlich schlägt Latour vor, von «Konstruktion» als theoretischem Begriff ganz abzusehen, da man sich seiner negativen Konnotation nicht werde entledigen können. Stattdessen spricht er von «Instauration» und hofft, mit dieser Entlehnung bislang Unvereinbares zusammenzuzwingen: das Herstellen und das Auffinden, das objektiv Vorhandene und das Gemachte, das Authentische und das Fingierte.[10] Mit Slavoj Žižek könnte man auch sagen: «Diejenigen, die sich nicht in der symbolischen Fiktion fangen lassen, irren sich am meisten.»[11]

Ordnungen im semantischen Feld

Will man Struktur und Gebrauchsweisen von Authentizität verstehen, muss man zuallererst realisieren, dass man es hier mit einem Begriff zu tun hat,

dem der Sprachwissenschaftler Rainer Schulze relationalen Charakter zuschreibt.[12] Relational heisst hier, dass etwas nur dann authentisch sein kann, wenn gleichzeitig auch die Möglichkeit besteht, dass es das nicht ist – und umgekehrt: Wenn die Nichtauthentizität eines Gegenstands oder einer Äusserung konstatiert wird, setzt diese Feststellung immer auch stillschweigend voraus, dass ein authentisches Pendant dazu möglich sei. Diese zunächst eher schlicht anmutende Feststellung entfaltet bei näherer Betrachtung weitreichende Folgen, denn der relationale Charakter des Begriffs bedeutet eben auch, dass seine Verwendung immer einen instabilen Zustand markiert, einen Bereich im semantischen Feld, in dem die Verhältnisse noch nicht geklärt sind und es immer noch etwas auszuhandeln gibt.

Als relationaler Begriff übernimmt Authentizität regulative Funktion, insofern mit seiner Hilfe zwischen Bedeutendem und Unbedeutendem, Wertvollem und Belanglosem unterschieden werden kann. Mit Aleida Assmann kann man ihn auch als Differenzbegriff bezeichnen, weil seine differenzierenden Setzungen tatsächlich Bedeutung und Werthaftigkeit produzieren.[13] Termini wie Fälschung, Betrug und Verstellung sind dann keine Gegenbegriffe von Authentizität, sondern Komplemente im relationalen Gefüge. Ein Gegenbegriff wäre Evidenz, denn dort, wo alles unmittelbar einsichtig ist, wo es also nichts mehr zu klären und auszuhandeln gibt, finden auch keine Authentizitätsdiskurse statt.

Als Zweites wird man im heterogenen Bedeutungscluster von Authentizität Unterscheidungen treffen und verschiedene semantische Felder isolieren müssen. Das ist mehrfach schon geschehen, jeweils mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und heuristischen Interessen. Es geht also nicht darum, den bereits vorliegenden (und nicht selten exzellenten)[14] etymologischen Untersuchungen eine weitere hinzuzufügen. Vielmehr sollen mit der modellhaften Skizzierung vor allem die Verflechtungen und Überlagerungen der semantischen Felder offengelegt werden; nicht zuletzt in der Hoffnung, damit auch die besondere Affinität des Begriffs für seine ubiquitäre Verwendung zu klären. Zu diesem Zweck schlage ich vor, mit der (a) philologischen Authentizität, der (b) Subjektauthentizität und der (c) Referenzauthentizität drei semantische Felder abzugrenzen, die auf verschiedene begriffsgeschichtliche Linien zurückzuführen sind und dementsprechend verschiedene Bedeutungsnuancen aufweisen, die zunächst nach einer getrennten Betrachtung verlangen.

(a) Philologische Authentizität

Das semantische Feld der philologischen Authentizität führt uns gleich zu den Anfängen der Begriffsgeschichte und damit zum altgriechischen Wortstamm «authéntēs», der so viel wie Ausführer und Selbstherr bedeutet, aber auch «jemand, der etwas mit eigener Hand, [...] aus eigener Gewalt vollbringt».[15] Das Attribut «authentikós» bezieht sich damit auf Handlungen und Äusserungen des «authéntēs», die dadurch, dass sie von ihm verantwortet werden, Rechtsgültigkeit erlangen. Authentizität ist in dieser ursprünglichen Bedeutung mit Autorität nahezu identisch.

Das Verhältnis von «authéntēs» und «authentikós» ist so lange unproblematisch, wie das eine dem anderen problemlos zugeordnet werden kann. Es wird in dem Moment destabilisiert (und damit zu einem Authentizitätsproblem), in dem etwas zwischen beide tritt (Zeit oder Raum) und wir es mit einer medial vermittelten Situation zu tun haben (über Schriftstücke, Briefe, Bilder oder Ähnliches). Dieses destabilisierende Dazwischentreten vollzieht sich mediengeschichtlich erstmals mit dem Übergang von der oralen zur literalen Kultur, wenn wir es also nicht mehr mit dem «authéntēs» selbst zu tun haben, sondern mit seinen Hinterlassenschaften. Als autoritätssicherndes Zeichen behält «authentikós» «die unmittelbare Bindung an den Täter oder Urheber und bezieht sich ebenso auf *cheirographia*, Handschrift, aber auch auf Schuldschein, wie auf *diatheke*, Anordnung und Verfügung, Testament oder Vertrag.»[16] Sobald nur noch Handschriften wie Testamente, Schuldscheine, Verträge oder Briefe vorliegen, ist Authentizität ein fragiles Konstrukt. Die Verbindung von Text und Autor muss genealogisch hergestellt werden, was vor allem bedeutet, dass sie hergestellt werden muss. Genauso muss es in einem zweiten Schritt darum gehen, den intentionalen Gehalt einer Äusserung zu rekonstruieren – womit wir längst in den Gegenstandsfeldern der Hermeneutik, der Philologie und der Provenienzforschung angekommen sind, letztlich in all den Bereichen, in denen Urheberschaft und genealogische Fragen eine entscheidende Rolle spielen.

Tatsächlich aber haben wir es bei der philologischen Authentizität vor allem mit einem Problem von Medialisierung zu tun, insofern die Schrift als Medium nach einer Rückbindung verlangt, die der sozial verbürgte Äusserungsakt oraler Medialität (also der klassische Fall der Face-to-Face-Kommunikation) in dieser Weise noch nicht benötigte. Gelingt diese Rückbindung nicht, verliert das schriftliche Dokument an Gültigkeit und Bedeutung. Oder anders gesagt: Das Medium Schrift ermöglicht zwar die Tradierung von Äus-

serungen über Raum und Zeit hinweg, sie tradiert damit aber nicht die «semantische Ratifizierung»[17], die in einer sozial geschlossenen Konstellation noch situativ erfolgt und die über die Wertigkeit der Äusserung entscheidet. Das Medium tradiert Schriftstücke, die über ihren soziokulturellen Entstehungskontext hinausragen und die sich mit zunehmendem Abstand zu ihrer Entstehung in immer geringerem Masse ausdifferenzieren lassen, so dass schliesslich ein sekundäres Differenzierungssystem eingezogen werden muss. Dieses sekundäre Differenzierungssystem ist der Kanon, mithilfe dessen man der medieninduzierten Informationsflut zu begegnen versucht, und sein primäres Unterscheidungskriterium ist Authentizität.

(b) Subjektauthentizität

Eine Reihe Autorinnen und Autoren verorten die Frage nach der Authentizität des Subjekts vor allem im 18. Jahrhundert und beziehen sich dabei etwa auf Rousseau,[18] auf die französischen Moralisten[19] oder den Pietismus.[20] Subjektauthentizität wird hier oft verstanden als Effekt der Aufklärung, insofern die Idee eines mit sich selbst identischen Subjekts in der kulturhistorischen Gemengelage offenbar geeignet schien, den Verlust transzendentaler Ordnungen und ihrer «ex cathedra» erfolgten Funktions- und Rollenzuweisungen zu kompensieren, oder besser: zu operationalisieren und in ein Spiel der Selbst- und Fremdbefragung zu überführen (das wiederum exemplarisch in den bürgerlichen Medien der Zeit, also in der Literatur und im Theater zur Aufführung kam). Lionel Trilling argumentiert ähnlich, findet allerdings schon in Quellen der Renaissance entsprechende Tendenzen und sieht vor allem in Shakespeares Hamlet eine erste, zentrale Figur, mit der die Idee eines authentischen Selbstentwurfs inklusive ihres Scheiterns popularisiert wird.[21] Ich selbst habe an anderer Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass zumindest Teilaspekte des semantischen Feldes (beispielsweise in Form der Unterscheidung von personalem Charisma und Amtscharisma) bereits in der spätantiken und mittelalterliche Hagiografie zu erkennen sind.[22] Es darf davon ausgegangen werden, dass die Problematisierung und Selbstbefragung des Subjekts auch in der Gegenwart nicht obsolet geworden ist, zumal die Möglichkeiten des kommunikativen Abgleichs, also der Austausch von Authentizitätsforderungen und gelingenden Rollenmodellen, in einer digitalen Öffentlichkeit exponentiell gestiegen sind und damit auch die Operationalisierung der Authentizitätsfrage an Dynamik gewonnen hat.

Das Problem besteht also nicht darin, authentische Subjektivität historisch zu verorten, sondern das Feld inhaltlich zu bestimmen: «Das ‹Wesen› der Authentizität enthüllt sich, wenn überhaupt, im Streit sowie im Wandel der einschlägigen Vorstellungen und Praktiken», schreibt Wolfgang Engler[23] und benennt damit das eigentliche Problem: Die Idee subjektiver Authentizität ist äusserst variabel und anpassungsfähig. Ich will dennoch versuchen, einige argumentative Grundmuster vorzustellen.

Im weitesten Sinne geht es bei der Subjektauthentizität um verschiedene Formen des Sich-zu-sich- und des Sich-zu-anderen-Verhaltens, das an dieser Stelle in zwei Varianten diskutiert werden soll: Zum einen markiert Authentizität die Unterscheidung, die wir im Sinne von kommunikativer Verlässlichkeit treffen, wenn wir also die Kongruenz von Ausdruck und Absicht beurteilen, um sicherzustellen, nicht belogen zu werden. Authentizität markiert zum anderen die Unterscheidung im Sinne einer Beurteilung von persönlicher Selbstentfaltung (der Entfaltung des individuellen Bewusstseins gegenüber der Gesellschaft), wenn es folglich darum geht, zu klären, inwieweit es einer Person gelingt, ihr Leben selbstbestimmt, jenseits von äusseren Zwängen und Normierungsversuchen zu gestalten.[24]

Christian Strub hat dazu bereits vor Jahren angemerkt, dass es im Hinblick auf beide Spielarten unerlässlich sei, eine weitere Differenzierungsebene einzuführen, nämlich die Differenzierung von Akteur und Beobachter:[25] Da es bei der Authentizität des Subjekts um Fragen der sozialen Interaktion geht, mit denen wir von Kindesbeinen an vertraut gemacht werden, sind wir immer beides zugleich: Akteure unseres Lebens, die kommunizieren und sich entfalten, und zugleich Beobachter der anderen, die wiederum Akteure ihres Lebens sind. Aus der Perspektive des Akteurs ist es schwer, gültige Aussagen zu treffen, zumal es uns nie gelingen wird, mit letzter Sicherheit zu sagen, inwieweit wir tatsächlich meinen, was wir sagen, ob unser Leben selbstbestimmt und wer dieses «Selbst» überhaupt ist, das sich da authentisch zu entfalten hat. Die Perspektive des Beobachters jedoch macht uns zu Spezialisten, weil wir permanent damit beschäftigt sind, zu klären, wie wir Äusserungen und Selbstentwürfe eines Gegenübers einzuschätzen haben. Und wir sind alle Skeptiker, weil wir aufgrund unserer alltagspraktischen Erfahrung mit uns selber nur zu gut wissen, dass die Divergenz von Ausdruck und Absicht sowie von realisiertem Leben und kommuniziertem Entwurf eher die kommunikative Regel als die Ausnahme ist.

Auch in diesem Feld übernimmt die Frage nach Authentizität regulative Funktionen, insofern die jeweiligen Authentizitätsparameter diejenigen Stimmen und Positionen zu markieren helfen, die aus dem allseitigen Stimmengewirr herausragen und unsere Aufmerksamkeit verdienen. Die Parameter wiederum sind – wie bereits angemerkt – variabel und einer permanenten Aushandlung unterworfen; sie unterscheiden sich kulturell und historisch und können innerhalb der verschiedenen Milieus äusserst divers ausfallen.

Dass es also einfach nur darum gehen könnte, mit sich selbst identisch zu sein und keine Rolle zu spielen (seine Interessen nicht zu verbergen, sich nicht den gesellschaftlichen Anforderungen zu überantworten), ist ebenso in struktureller als auch in semantischer Hinsicht unzutreffend: «Menschen sind nie näher bei sich, authentischer, als in jenen Momenten, in denen sie aus der *Differenz* zu sich heraus zu spielen anfangen», schreibt Engler[26] und beschwört damit ein Rollenmodell, in dem das authentische Subjekt nicht als widerspruchsfreier Nukleus gedacht ist, sondern als Knotenpunkt, von dem aus die verschiedenen Rollenanfragen und Anforderungen an das Selbst taxiert und austariert werden können. Authentisch wäre dann die- oder derjenige, der oder die genau dieses Wechselspiel am überzeugendsten beherrscht.

In seiner aktuellen Analyse der Authentizitätsansprüche an das postmoderne Subjekt beschreibt Engler allerdings auch mit Sorge eine zunehmende «Rollenaversion» und «Rollenscham»,[27] die sich sowohl im Alltag als auch auf den Theaterbühnen zeigt. «Der ganze Unterschied zur alten Rollen- und Theatralitätssoziologie besteht darin», schreibt Christoph Bartmann, «dass heute niemand mehr Theater spielt, weil eben die Performance das Theater ersetzt hat.» Die Performance sei nun der neue Ort, an dem allein der Nachweis erbracht werden könne, «dass wir überhaupt ein Selbst haben.» Zugleich aber würde die Performance als Verschmelzung von Körper, Spiel, Selbst und Rolle entscheidend auch «zur Modellierung unserer neuen, unternehmerischen Subjektivitäten» beitragen. «So gesehen ist die Performance die Kunstform unserer Zeit schlechthin.»[28]

Dass es hier also nicht nur um einen Wandel von ästhetischen Praktiken geht, sondern tatsächlich um ein sich wandelndes Verständnis vom authentischen Subjekt, liegt auf der Hand. Mit der Konsequenz allerdings, dass das Abweisen von jeglichem Rollenspiel es zugleich verunmöglicht, die von aussen an das Subjekt herangetragenen Anforderungen (der neuen Arbeitswelten und digitalen Öffentlichkeiten) in Teilaspekte der eigenen Existenz abzuleiten, weshalb wir Zeitgenossen es auch nicht mehr verstehen, zwischen

Arbeit und Freizeit, Eigenem und Fremden zu trennen (und damit auch nicht mehr zwischen ureigenen Bedürfnissen und denen der anderen). Engler zufolge sind das die Auswüchse einer hochgradig «zynisch» zu nennenden Authentizität.[29]

(c) Referenzauthentizität

Die Referenzauthentizität schliesslich versucht das Verhältnis von Darstellung und Darstellungsgegenstand, von Objekt und dessen Ursprung zu klären und zwar auf gänzlich andere Weise, als dies im semantischen Feld der philologische Authentizität geschieht. Oberflächlich betrachtet assoziiert der Begriff vor allem Bildmedien wie Fotografie und Film, denen in ihren analogen Ausformungen eine medienontologische Prädestination für Referenzauthentizität zugesprochen wurde; Roland Barthes sprach von der «Nabelschnur», die den «Körper des photographischen Gegenstandes mit meinem Blick» verbindet.[30]

Aber auch in diesem Fall ist das semantische Feld viel tiefer in kulturellen Grundfragen verankert. Tatsächlich kann man von Referenzauthentizität immer dann sprechen, wenn es sich um eine physisch sich vollziehende und physikalisch nachvollziehbare Relation von Darstellung und Darstellungsgegenstand handelt, also um einen tatsächlichen Kontakt, die vorgängige Berührung, die auf etwas Abwesendes deutet und lesbare Spuren hinterlassen hat – Sybille Krämer spricht in diesem Zusammenhang von «Dingsemantik».[31] Es geht dabei um alle Formen des Kontakts bis hin zu Verletzungen, um die evidente oder auch ambivalente Spur, die ein Gegenstand oder Mensch durch Berührung auf einem medialen Objekt hinterlässt – eingeschrieben ist mit der Berührung das authentische Zeugnis seiner medienunabhängigen Existenz. Diese Bestimmung gilt für Gegenstände der gesamten Kulturgeschichte, für Reliquiare und Berührungsreliquien,[32] Abdrücke gleich welcher Art,[33] für die analoge Fotografie und den Film, aber eben auch für das Gemälde als Original, dessen Echtheit darin begründet liegt, dass eine Künstlerin oder ein Künstler in einem unmittelbaren Ausdrucksgeschehen Hand an die Leinwand gelegt hat; es gilt für Goethes Schreibtisch in Weimar, oder für den VW-Golf des Papstes Benedikt, der seinerzeit bei eBay für immerhin knapp 200'000 Euro versteigert wurde und sich als industriell verfertigter Gegenstand von der authentischen Reliquie nur durch einen persönlichen Kontakt unterscheidet, der aber kaum mehr als ein paar Abnutzungsspuren hinterlassen haben wird.

Womit wiederum vor Augen geführt ist, dass auch Referenzauthentizität ein überaus fragiles Konstrukt ist, das sich eben nicht über Evidenzen klären lässt. Die Echtheit echter Objekte wird nicht auf der Dingebene ausgehandelt. Sie ist ein Effekt von Inszenierung (im Museum) oder von Erzählung (durch die Legende). Selbst im Fall des Ratzinger-Golfes musste die detaillierte Tradierungsgeschichte des Autos erzählt werden, damit nachgewiesen werden konnte, dass Ratzinger, der selbst keinen Führerschein besitzt, tatsächlich damit gefahren ist.[34]

Alle drei semantischen Felder beschreiben unterschiedliche Aspekte und Gebrauchsformen, die aber keinesfalls einander ausschliessen. Man wird sie nicht in jedem Fall präzise voneinander trennen können. Die Komplexität und semantische Unschärfe des Authentizitätsbegriffs liegt nicht zuletzt darin begründet, dass die Gebrauchsformen und semantischen Felder sich überschneiden, überlagern, gegenseitig bedingen oder auch gegeneinander ausgetauscht werden können; nehmen wir ein Beispiel: Bei einem fotografischen Bild haben wir es im klassischen Sinne mit Referenzauthentizität zu tun. Sehen wir auf dieser Fotografie nun eine Person, die sich sehr selbstbewusst zeigt, oder – im Gegenteil – sich unbeobachtet wähnt, sich also keiner medialen Situierung bewusst ist und deshalb tut, was sie tut, wenn niemand hinschaut, haben wir es zugleich mit Ausdrucksformen personaler Authentizität zu tun. Wenn dann noch die Entstehungszeit der Fotografie für deren Bedeutung entscheidend wäre und insofern die Fragen nach ihrer Provenienz ins Spiel kämen, haben wir es zuletzt auch mit philologischer Authentizität zu tun. In einem solchen Bild kämen alle semantischen Felder von Authentizität in gleicher Weise zum Tragen.

Authentizität als mediale Konstellation

Bei den bisherigen Überlegungen ist deutlich geworden, dass sich die Frage nach Authentizität in allen drei semantischen Feldern an einer medialen Konstellation entzündet: Jedes Mal wird ein medialer Aspekt (des Subjekts, des Kunstwerks, des Dokuments) thematisiert, und zwar thematisiert als Negation, insofern mit der Behauptung von Authentizität die Verbindung des authentisch Erscheinenden mit etwas Abwesenden hergestellt wird, wobei das Medium als ein Dazwischen nicht in Erscheinung tritt, sondern

kurzgeschlossen wird – und sein bedeutungsgenerierender und überformender Aspekt aus dem Diskurs suspendiert.

Authentizität lässt sich also als strukturelles Problem von Medialität fassen, das zeitunabhängig auftritt und deshalb auch nicht als epochentypisches Phänomen zu begreifen ist. Immerhin konnte Authentizität in Problemkonstellationen beschrieben werden, die nicht notwendig Konstellationen der Postmoderne, nicht einmal solche der Moderne oder der Neuzeit gewesen waren. Sieht man zudem von der reinen Begriffsverwendung ab, die tatsächlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine besondere Ausprägung erfährt, und orientiert sich stattdessen an den durch die Begriffsverwendung markierten Fragestellungen des Sich-zu-sich-Verhaltens und des Abbild-Welt-Verhältnisses, dann erkennt man, dass man es bei den entsprechenden Problemkonstellationen mit einer kulturellen Konstante zumindest der westlich geprägten Welt zu tun hat. Womit wiederum nicht geklärt ist, worin eigentlich die treibende Kraft dieser stetigen Wiederkehr begründet liegt. Wenn wir aber Authentizitätsprobleme als strukturelle Probleme von Medialität gekennzeichnet haben, liegt es auf der Hand, diese Kraft in Medien selbst, sprich: in ihrer Historie, ihrer generischen Ausdifferenzierung und der evolutiven Dynamik medialer Techniken zu suchen: Kann es sein, dass sich Authentizitätsdiskurse vor allem dann ereignen, wenn wir es mit Medienwechseln zu tun haben, also neue Medien auf den Plan treten und mit den Medien Darstellungsmodi, die uns unvertraut sind? Dass damit dann auch ein Mediengebrauch erscheint, der nicht habitualisiert ist, man in den neuen Medien die alten wiederzufinden sucht und ab einen gewissen Punkt genau mit diesem Wiedererkennen-Wollen scheitert und sich dann sukzessive – vor allem aber diskursiv – ein neues Verständnis von Medium und Dispositiv einzustellen beginnt?

Es fällt nicht schwer, entsprechende Konstellationen zumindest im Bereich der technischen Medien aufzuspüren: Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts etwa wurde den Besuchern der Kinematografentheater erst nach und nach deutlich, dass es bei den im Programm gezeigten Aktualitäten einen substanziellen Unterschied zwischen vor Ort gedrehtem Material und einem im Studio inszeniertem Reenactment gab, und zwar einen Unterschied im Hinblick auf die dokumentarische Authentizität der Filme.[35] Die Debatte entzündete sich jedoch erst, als in Fachzeitschriften Artikel über die Herstellungsverfahren erschienen und die Zuschauer zunehmend skeptischer wurden.[36] Der sich anschliessende Mediendiskurs führte zu einer erhöhten

Sensibilität des Publikums und zu veränderten Produktionspraktiken, die schliesslich zur Ausbildung des Dokumentarfilmgenres führten (wobei Genre hier als Verständigungsbegriff zwischen Produzenten und Rezipienten zu verstehen ist, über den Formatvorgaben und Erwartungshorizonte reguliert werden).

Dieses Beispiel beschreibt zugleich ein Muster: Immer wieder sind es Fakes, Fälschungen oder einfach Missverständnisse, die die an den alten Medien generierten Erwartungen erschüttern und bei der Kollision mit neuen medialen Formen zu einer Destabilisierung der habitualisierten Mediennutzung führen. Aus diesem Grund ist die Ereignisgeschichte der Medien vor allem eine Skandalgeschichte, eine Geschichte der Missverständnisse und Enttäuschungen: Orson Welles' Liveübertragung des Radiodramas *The War of the Worlds* im Oktober 1938; die *Quiz-Show-Scandals* im US-Fernsehprogramm der 1950er Jahre; der fiktive Diary-Blog der vermeintlich krebskranken Kaycee Nicole 1999; der Videoblog *Lonelygirl15* auf YouTube 2006.[37] Zuletzt zeigte sich das Problem medialer Authentizität im Kontext der sozialen Medien und ihrer politischen Dimension, erkennbar vor allem an den aufgewühlt geführten Debatten um objektive Berichterstattung in Zusammenhang mit dem Brexit und dem US-amerikanischen Wahlkampf von 2016. Die Tatsache, dass sowohl die *Oxford Dictionaries* das Wort «post-truth»[38] als auch die Gesellschaft für deutsche Sprache in Wiesbaden das Pendant «postfaktisch»[39] zum Wort des Jahres erklärten, markierte Felder im öffentlichen Diskurs, in dem die Verhältnisse medial destabilisiert waren und neue, den veränderten medialen Bedingungen angepasste Regularien hätten ausgehandelt werden müssen.[40]

Man darf die Skandalgeschichte der Medien dabei aber nicht als blosse Aufklärungsgeschichte missverstehen, sondern sollte sie eher als sich zyklisch ereignende Kontingenzerfahrungen beschreiben, die Regulierung einfordern und Authentizitätsdiskurse provozieren. Die Kontingenzerfahrung ist dann aber keine des verlorenen Individuums in einer unwirtlich gewordenen Welt, sondern vielmehr die eines Menschen vor neu entstehenden medialen Konstellationen, die er nicht beherrscht, die er nicht einmal versteht, die nichts anderes sind als eine kontingente Ansammlung von Möglichkeiten, mit der einzigen Gewissheit, dass diese Möglichkeiten sich realisieren werden. Die Unbestimmtheit der Medien ist ihre dunkle Seite und die dunkle Seite der Medien ist immer eine bedrohliche, weil damit Realitätsverlust einhergeht.

Ich will gar nicht behaupten, dass Authentizitätsdiskurse die alleinige Möglichkeit sind, neue Medien zu etablieren und zu habitualisieren. Es sind aber die Diskurse, mit denen unser mediales Weltverhältnis geklärt werden kann – und diese Klärung scheint mir unerlässlich.

Das digitale Dilemma

Die These von der Interdependenz medialer Kontingenzerfahrung und Kontingenz regulierender Authentizitätsdiskurse soll im Weiteren exemplarisch am Medienwechsel von der analogen zur digitalen Fotografie erläutert werden, wobei im Blickpunkt vor allem die Diskurse stehen, die man seit den frühen 1990er Jahren um das neue Medium führt.

Digitale Bildverfahren wurden bereits in den späten 1960er Jahren entwickelt; in den frühen 1980er Jahren erschienen erste digitale Pressefotografien, gegen 1990 war die digitale Nachbearbeitung von Pressefotografien bereits Standard. Wenige Jahre später erreichte die digitale Fotografie den Massenmarkt, auf dem sie sich spätestens bis zur Jahrtausendwende durchsetzte. Der Diskurs um digitale Fotografie hebt nun in dem Moment an, in dem die mediale Veränderung über erste Manipulationen von Alltagsbildern ins allgemeine Bewusstsein tritt. Ab da nimmt man das neue Medium vor allem in Differenz zum alten wahr, wobei die Differenz so deutlich empfunden wird, dass W. J. Mitchell (nicht zu verwechseln mit dem Bildwissenschaftler W. J. T. Mitchell) in seiner 1992 veröffentlichten Monografie *The Reconfigured Eye* im Hinblick auf digitale Fotografie gleich von einer «Post-Photographic Era» spricht: «Although a digital image may look just like a photograph when it is published in a newspaper, it actually differs as profoundly from a traditional photograph as does a photograph from a painting.»[41]

Damit sind die Pflöcke des Diskurses fest eingerammt; der Tenor ist einhellig, die Argumentation wird gebetsmühlenartig wiederholt: Die technische Evolution hat ein Medium in die Welt gesetzt, das unterhalb der vertrauten Oberfläche einen ganz und gar unvertrauten Technikapparat verbirgt, der den habitualisierten Umgang mit Fotografie als einem dokumentarischen Medium zu unterminieren droht. Angesichts der technischen Implikationen spricht man nicht mehr von Abbildern mit kausalem Bezug zum Abgebildeten,[42] sondern nur noch von einem arbiträren System, das die Impulse der sichtbaren Welt in den binären Code des Digitalen überführt, der wiederum in semioti-

scher Hinsicht der Schrift näher steht als dem analogen Vorgängermedium.[43] Von indexikalischer (und damit authentisierender) Bildwerdung kann keine Rede mehr sein.[44] In gleicher Weise problematisch sieht man den Umstand, dass die digitale Bildinformation uneingeschränkten Zugriff erlaubt, jedes Bild also beliebig manipuliert werden kann und im Nachhinein nicht mehr zwischen Bildentstehung und Bearbeitung zu unterscheiden ist. Beide Prozesse sind technisch identisch, womit Sein und digitaler Schein von nun an untrennbar ineinander verwoben sind.[45] Das Organische ist durch das Konstruierte ersetzt, die Welt dort draussen durch den Rechner hier drinnen.[46] Noch im Jahr 2006 schreibt Hans Ulrich Reck, dass digitale Fotografie keine Referenz mehr habe: «Es gibt keinen Bezug auf ein Original, es gibt nichts Authentisches mehr ‹darin› und ‹dabei›. Das allerdings ist anders als bei der bisherigen Fotografie und von kaum ermessbaren Folgen für unseren Umgang mit dem Sichtbaren.»[47] Der Diskurs um die digitale Fotografie wird dabei nicht nur in den Medien- und Bildwissenschaften geführt, sondern auch in der bildenden Kunst, die sehr bald schon damit angefangen hat, das Potenzial des neuen Mediums auszuloten und das Realitätsversprechen der Fotografie mit unterschiedlichsten Bildverfahren zu konterkarieren und zu destabilisieren.

Das eigentlich Interessante an diesem Diskurs ist aber nicht so sehr die Diskreditierung der Digitalfotografie, sondern die nachträgliche Nobilitierung der analogen. Die Setzung ist immer die gleiche und wird stillschweigend vollzogen: Das Analoge war noch authentisch, das Digitale ist es nicht mehr! Zum einen ist das ein Krisen-Topos, wie man ihn immer wieder in der Thematisierung neuer Medien findet, insofern die sich abzeichnende Medienkonkurrenz den habitualisierten Medienumgang bedroht. Die sich ankündigende Kontingenzerfahrung des Neuen, mit dem man noch nicht umzugehen weiss, wird zuallererst als Verlust des Alten wahrgenommen. Es ist aber zum anderen auch – und das ist nun wirklich bemerkenswert – eine Nobilitierung der analogen Fotografie ex post. Denn erst aus der Retrospektive ist die analoge Fotografie das Medium authentischer Bilder. Vor dem Diskurs um die digitale Fotografie war das nicht unbedingt so (man denke nur an die Abbilddebatten der 1960er und 1970er Jahre, nicht zuletzt an Rolands Barthes' *Rhetorik des Bildes*,[48] also den Aufsatz, in dem er den Authentizitätseffekt fotografischer Bilder als Naturalisierung der versteckten Botschaft kritisiert).

In der Dekade nach der Jahrtausendwende nimmt der Diskurs um die digitale Fotografie allerdings eine Entwicklung, die man durchaus eine dramatische nennen könnte – und zwar in zweierlei Hinsicht: Zum einen, weil

die Neubewertung von Fotografien mit hohem Affektpotenzial ausgelöst wurde, zum anderen, weil die Fotografien die bis dahin geführte Debatte nicht nur abbrachen, sondern sogar auf den Kopf stellen konnten. Bei den Bildern handelt sich um die Ende April 2004 zuerst im amerikanischen Fernsehen, wenig später im *New Yorker*[49] veröffentlichten digitalen Fotografien aus dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib. Sie zeigen Männer, denen man einen Sack über den Kopf stülpte, die man sexuell missbrauchte, die in sogenannten Stresspositionen verharren mussten – fotografiert mit Digitalkameras amerikanischer Soldatinnen und Soldaten, die direkt an der Folter beteiligt waren. W.J.T. Mitchell nennt sie die «verblüffendsten und verstörendsten Bilder des gesamten Krieges gegen den Terror.»[50] Sie sind auf jeden Fall die bekanntesten, vor allem der sogenannte «bagman», der Kapuzenman, eine Fotografie, die emblematischen Charakter bekommen hat, nicht zuletzt, da die frontale Darstellung des Mannes, aufrecht auf einer Kiste stehend und beide Arme zur Seite hin ausstreckend, an die Ikonografie des Kreuzestodes Christi erinnert.

Tatsächlich scheint es absolut unangemessen, angesichts dieser Bilder medienontologische Einwände geltend zu machen. Niemand fragte danach, ob es digitale oder analoge Bilder gewesen seien; die einzigen Zweifel, die kurz nach Veröffentlichung geäussert wurden (und bald darauf wieder verstummten), bezogen sich allein auf die Frage, ob die Folterszenen gestellt sein könnten – nicht aber auf ihren substanziellen Status. Den Nimbus des Fotografischen hatten diese digitalen Bilder nicht verloren, auch nicht den Nimbus fotografischer Authentizität. Ihren authentischen Status erhalten sie aber nicht aufgrund ihrer Referenzauthentizität, sondern vielmehr aufgrund ihres subversiven Gebrauchs im Kontext US-amerikanischer Befreiungspropaganda. Sie sind authentisch, weil sie etwas enthüllen, weil sie etwas unter der Oberfläche hervorholen, was andere nicht an die Öffentlichkeit kommen lassen wollten, kurz: Sie sind authentisch, weil sie im Sinne der Innen-Aussen-Relation die tatsächliche Fratze des Kriegs gegen den Terror nach aussen kehren, die amerikanische Administration demaskieren, die sich in ihrem eigenen Bildprogramm smart und souverän gegeben hatte, das nun aber mit entdeckten, unterdrückten und nicht mehr zu kontrollierenden Bilder aus dem Foltergefängnis destabilisiert wird – weil die Bilder einen Authentizitätsdruck entwickelten, dem nicht mehr auszuweichen war. Stärker abstrahierend würde man sagen: Die Digitalbilder aus Abu Ghraib sind deshalb authentisch, weil ihr Gebrauch durch die Medien sie nicht mehr im semantischen Feld der Referenzauthentizität verortet, sondern im Feld der Subjektauthentizität.

W. J. T. Mitchell geht angesichts der Bilder aus Abu Ghraib sogar noch einen Schritt weiter. In seiner 2011 veröffentlichten Monografie zum Krieg der Bilder seit 9/11 schreibt er:

> Wichtig ist [...], daß die Digitalfotografie eine neue Dimension der Legitimation und Glaubwürdigkeit, einen neuen Realitätsanspruch eröffnet. [...] [D]ie digitale Fotografie [stellt] eine Technologie mit ‹doppelter Buchführung› dar [...]. Wir können hier von der ‹DNA des Bildes› sprechen, und sie erst ermöglicht das unendliche Klonen exakter Kopien und der Spuren ihres Produktionsprozesses. Wenn die Abu-Ghraib-Fotos mit herkömmlichen Analogkameras aufgenommen worden wären, hätte es sehr viel größere Schwierigkeiten bereitet, ihre Herkunft zu klären und festzustellen, an welchem Datum und zu welcher Uhrzeit sie aufgenommen wurden. Digitalfotografien sind dagegen unauffällig und unsichtbar mit Metadaten versehen.[51]

Damit ist nun tatsächlich der bisherige Diskurs gänzlich auf den Kopf gestellt, denn was die Bilder zuvor noch diskreditierte, scheint nach Abu Ghraib ihre wesentliche Qualität zu sein. Referenz spielt in diesem Konzept gar keine Rolle oder, wie Mitchell an anderer Stelle schreibt: «[D]ie Frage der Authentizität, des Wahrheitswerts, der Autorität und der Legitimität von Photographien [...] [ist] von ihrem Charakter als ‹digitale› oder ‹analoge› Produktion ganz unabhängig.»[52] Für Mitchell ist die Autorität der Bilder genealogisch geklärt.

Es scheint gar nicht anders sein zu können: Diese Fotografien müssen authentisch sein, und sie müssen es, weil sie eine wertvolle regulative und korrektive Funktion übernommen haben und weiterhin übernehmen. Das ist ihre Qualität und Authentizität das Merkmal, das diese Funktion erst ermöglicht.

Authentizität als Frage

«In der Gegenwartsliteratur wird derzeit das Authentische gefeiert, das Wahre und das Echte», schreibt Samuel Hamen im Sommer 2017 auf dem Online-Portal der *Zeit*.[53] Die Frage, die er gleich im Anschluss stellt, nämlich was denn nun den Vorrang haben solle, das Leben oder die Lettern, zielt jedoch ins Leere respektive zumindest auf die falsche Unterscheidung: Leben und

Lettern sind genauso wenig voneinander zu trennen wie das Authentische und seine Narrative. Gefragt werden müsste eher, wie die Konstellation beschaffen ist, die eine solche Konjunktur begünstigt, was also die Negativfolie sein könnte, vor der das Wahre und Echte als Distinktionsmerkmal in solcher Weise reüssiert. Das «Wahre und Echte» ist schliesslich in allen Künsten immer schon eine Frage des Stils gewesen oder, anders gesagt: Man wird sich des Authentischen also nicht erwehren können, indem man auf das Künstliche der Kunst verweist.

Die Frage nach Authentizität kann sich zuletzt auch darin äussern, dass ihre Möglichkeit generell in Frage gestellt wird. Die regulative Funktion des Begriffs ist damit nicht ausser Kraft gesetzt (was ich mit der historischen Darstellung des Diskurses um digitale Fotografie zu zeigen versucht habe). Die Frage nach Authentizität ist zuallererst und vor allem als Markierung zu sehen, die auf eine Destabilisierung verweist und damit uns die Notwendigkeit vor Augen führt, die medialen Verhältnisse neu zu ordnen. Authentizität ist in dem Sinne tatsächlich weniger eine Behauptung oder ein Versprechen, sondern vielmehr eine Frage – und diese sollte in jedem Fall ernstgenommen werden.

1 Juli Zeh, «Zur Hölle mit der Authentizität», in: *Die Zeit,* 21.9.2006, Nr. 39, https://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur, Stand 8.9.2017.

2 Aleida Assmann, «Authentizität – Signatur des abendländischen Sonderwegs?», in: Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 27–42, hier S. 29.

3 Zeh 2006 (wie Anm. 1).

4 Tobias Haberl, «Authentisch», in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 2010, Nr. 44, http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34916, Stand 8.9.2017.

5 Susanne Knaller, Harro Müller, «Authentizität und kein Ende», in: Dies. (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eins ästhetischen Begriffs,* München: Fink, 2006, S. 7–16, hier S. 10–11.

6 Wolfgang Funk, Lucia Krämer, «Vorwort», in: Dies. (Hrsg.), *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, Bielefeld: transcript, 2011, S. 7–24, hier S. 12.

7 Norbert Bolz, *Blindflug mit Zuschauer*, München: Fink, 2005, S. 101.

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

9 Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, aus dem Frz. von Gustav Rossler, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 232 (Hervorhebungen im Orig.). Erläuternd schreibt Latour dazu: «Eine Sache ist es, die *Differenzen* zwischen den Existenzmodi anzuerkennen, indem man sorgsam die Vielfalt der Typen des Wahrsprechens bewahrt; eine andere ist es, als ‹fait accompli› zu akzeptieren, den man nicht einmal mehr zur Quelle zurückverfolgt, dass sich *jede* Konstruktion in Misskredit bringen lässt.

Die Diversität der Wahrheiten schützen ist die Zivilisation selbst; die Pflasterungen der Wege aufreissen, die zur Wahrheit führen, eine Hochstapelei.» Ebd., S. 232–233.

10 Vgl. ebd., S. 237.

11 Slavoj Žižek, *Lacan. Eine Einführung*, aus dem Engl. von Karen Genschow und Alexander Roesler, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2008, S. 49.

12 Rainer Schulze, «Die Aktualität der Authentizität – Von der Attraktivität des Nicht-Hier und des Nicht-Jetzt in der modernen Sprachwissenschaft», in: Funk / Krämer 2011 (wie Anm. 6), S. 25–50, hier S. 29.

13 Assmann 2012 (wie Anm. 2). Assmann bezieht sich an dieser Stelle explizit auf die Begriffe «Aufrichtigkeit» und «Echtheit», die sie in ihrem Aufsatz allerdings als Synonyme für Authentizität nimmt.

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

15 «Authéntēs», in: Hjalmar Frisk (Hrsg.), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, Heidelberg: Winter, 1973, S. 185, zit. nach: Knaller 2007 (wie Anm. 14), S. 10.

16 Eleonore Kalisch, «Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung», in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*, 2., überarb. und aktualisierte Aufl., Tübingen: Francke, 2007, S. 31–44, hier S. 32.

17 Jack Goody, Ian Watt, «Konsequenzen der Literalität», in: Günter Helmes, Werner Köster (Hrsg.), *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 242–252, hier S. 244.

18 Knaller 2007 (wie Anm. 14), S. 37–63.

19 Wolfgang Engler, *Die Konstruktion von Aufrichtigkeit. Zur Geschichte einer verschollenen diskursiven Formation*, Wien: Verlag des Verbandes der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1989; vgl. dazu auch Wolfgang Engler, *Lüge als Prinzip. Aufrichtigkeit im Kapitalismus*, Berlin: Aufbau-Verlag 2009.

20 Kalisch 2007 (wie Anm. 16), S. 37–38.

21 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (Cambridge 1972), aus dem Amer. von Henning Ritter, München / Wien: Hanser, 1980; vgl. dazu Assmann 2012 (wie Anm. 2), S. 33.

22 Vgl. Volker Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form* (Diss. Univ. Hildesheim, 2000), Köln: Halem Verlag, 2003, S. 83–123.

23 Wolfgang Engler, *Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2017, S. 104.

24 Beide Aspekte der Subjektauthentizität werden ausführlich diskutiert bei Trilling 1980 (wie Anm. 21).

25 Christian Strub, «Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität», in: Jan Berg, Hans-Otto Hügel, Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Authentizität als Darstellung* (MuTh – Medien und Theater, 9), Hildesheim: Universitätsverlag, 1997, S. 7–17.

26 Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 130 (Hervorhebung im Orig.). Er bezieht sich damit explizit auf Schiller, bei dem es heisst: «[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.» Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, 15. Brief.

27 Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 115.

28 Christoph Bartmann, *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*, München: Hanser, 2012, S. 216, zit. nach Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 113–114.

29 Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 103.

30 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 91.

31 Sybille Krämer, «Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle?», in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 11–33, hier S. 13.

32 Wortmann 2003 (wie Anm. 22), S. 18–82, 124–157.

33 Vgl. dazu Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont, 1999.

34 Mathias Mertens, *Kaffeekochen für Millionen. Die spektakulärsten Ereignisse im World Wide Web* (Interaktiva, 4), Frankfurt a. M.: Campus, 2006, S. 157–164.

35 Volker Wortmann, «Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre», in: Jens Roselt, Ulf Otto (Hrsg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Theater, 45), Bielefeld: transcript, 2012, S. 139–154, besonders ab S. 142.

36 Sabine Lenk, «Der Aktualitätenfilm vor dem ersten Weltkrieg in Frankreich», in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 6 (1997), S. 51–66, hier S. 52–54.

37 Torsten Näser, «Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‹Echtheit› im Videoportal YouTube», in: *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 9, Beitrag 2, 2008, http://www.kommunikation-gesellschaft.de/B2_2008_Naeser.pdf, Stand 2.1.2018.

38 https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016, Stand 15.9.2017.

39 http://gfds.de/wort-des-jahres-2016/, Stand 15.9.2017.

40 Casper Grathwohl, der Präsident der *Oxford Dictionaries*, sagte in der *Times* zur Begründung der Wahl: «Fueled by the rise of social media as a news source and a growing distrust of facts offered up by the establishment, post-truth as a concept has been finding its linguistic footing for some time.» http://time.com/4572592/oxford-word-of-the-year-2016-post-truth/, Stand 15.9.2017.

41 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass. / London: MIT Press, 1992, S. 4.

42 Norbert Bolz, «Wer hat Angst vorm Cyberspace? Eine kleine Apologie für gebildete Verächter», in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 48 (1993), Nr. 7, 1993, S. 897–904, hier S. 900.

43 Hartmut Winkler, *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, Regensburg: Boer, 1997, S. 366.

44 Peter Lunenfeld, «Digitale Fotografie. Das dubitative Bild», in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 158–177, hier S. 166–168.

45 Konrad Paul Liessmann, «Von Tomi nach Moor. Ästhetische Potenzen – nach der Postmoderne», in: *Kursbuch*, Heft 122, 1995, S. 21–32, hier S. 28.

46 Gottfried Jäger, «Analoge und digitale Fotografie: Das technische Bild», in: Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (Hrsg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden / Basel: Verlag der Kunst, 1996, S. 108–110, hier S. 109.

47 Hans Ulrich Reck, «Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells», in: Knaller / Müller 2006 (wie Anm. 5), S. 249–281, hier S. 277.

48 Roland Barthes, «Rhetorik des Bildes», in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 28–46.

49 Seymour M. Hersh, «Torture at Abu Ghraib: American Soldiers brutalized Iraqis. How far up does the responsibility go?», in: *The New Yorker*, 10.5.2004, S. 42–47, siehe https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib, Stand 20.12.2017.

50 W. J. T. Mitchell, *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 163.

51 Ebd., S. 179.

52 W. J. T. Mitchell, «Realismus im digitalen Bild», in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Fink, 2007, S. 237–256, hier S. 241.

53 Samuel Hamen, «Geplagt von der Wahrheit», in: *Zeit Online*, 12.6.2017, http://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-06/authentizitaet-gegenwartsliteratur-knausgard-romane, Stand 15.9.2017. Gemeint sind die im Sommer 2017 erschienenen Romane von Karl Ove Knausgård, Edouard Louis, Philipp Winkler, Tom Kummer und Felix Lobrecht.