

Strategien der Authentizitätsproduktion von der Empfindsamkeit bis zum Straßenrap

Johannes Waßmer

1771. Christoph Martin Wieland gibt die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* heraus. Der Roman erzählt das Lebensschicksal der Titelheldin. Schon das Titelblatt beteuert die Authentizität des Inhalts und erhebt faktualen Anspruch, die Titelheldin habe die erzählten Begebenheiten erlebt. Die Geschichte sei von »einer Freundin derselben aus Originalpapieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen« (La Roche 1986: 7). Kurz: Der Großschriftsteller Wieland suggeriert die außerliterarische Echtheit des Erzählten. Es gebe eine Freundin dieser Frau von Sternheim und diese Freundin habe für die Darstellung ihrer Geschichte Dokumente und allgemein »Vertrauenswürdiges« zurate gezogen. Wer diesen Bericht verfasst hat, wird nicht genannt. Die Vorrede richtet sich zwar an die Autorin, ist allerdings nur mit Initialen überschrieben: »An D. F. G. R. V. *****«: An die Frau geheime Rätin von La Roche. Die Identität der Autorin, Sophie von La Roche, wird der Verkürzung ihres Namens auf Initialen zum Trotz schnell bekannt. So hält eine Rezension in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* fest: »Man giebt die Frau Geheimeräthin von La Roche als Verfasserinn dieser Geschichte an, und wir finden kein Bedenken dies laut zu sagen« (N.N. 1772). La Roche legt mit dem *Fräulein von Sternheim* einen empfindsamen Roman vor und nicht etwa die Biographie einer Freundin, wie der Titel vorzugeben scheint. Das ist bereits den zeitgenössischen Rezensenten bewusst. Dennoch entsteht eine identifikatorische Passage zwischen Autorin und Text. Barbara Becker-Cantarino fasst diese Passage prägnant zusammen: »Nach dem Riesenerfolg ihrer *Sternheim* wurde die La Roche als Frau auf das Bild der empfindsamen, tugendhaften Weiblichkeit festgelegt, auf eine Identifikation von Autorin und Heldin«. Das muss scheitern. Caroline Flachsland etwa schreibt nach einer Begegnung mit der Schriftstellerin 1772 an Johann Gottfried Herder und beklagt den Mangel an empfindsamer Tugendhaftigkeit; sie sei »von der »Hofdame« mit ihrer »Koketterie und Repräsentation«, die dazu

noch die Gesellschaft regierte [...], unangenehm berührt« (Becker-Cantarino 1986: 377).

Texte werden immer wieder auf die Authentizität des in ihnen Dargestellten hin befragt. Das gilt wenige Jahre später für Goethes *Werther*, dessen stürmerisch-drängerischen Autor die Gesellschaft unbedingt kennenlernen wollte, das gilt für die romantischen (Brief-)Autorinnen und Autoren, für die Autofiktionen des vergangenen Jahrhunderts und es gilt, bei aller Differenz in Sprachgestus und sozialem Habitus, auch für die Texte im deutschsprachigen Straßenrap des 21. Jahrhunderts.

Autorinnen und Autoren von empfindsamen Romanen im 18. Jahrhundert wie im Straßenrap der Gegenwart treten an, Echtheit zu transportieren und das Erzählte an das Erlebte zu binden. Die ›Originalpapiere‹, die der Schriftsteller Wieland herausgibt, entsprechen diesbezüglich dem »Ich kenne das, ich hab das schon erlebt, Mann« des Rappers Denyo (Absolute Beginner 1998). In beiden Fällen wird strategisch eine bestimmte Relation zwischen Text, Autorin und Realität her- und offensiv ausgestellt. Michael Wetzels beschreibt die Grundlage dieser Relation: »Autorschaft kann ihre ›auctoritas‹ nur über die Authentizität des Werkes als ›von eigener Hand Gemachtes‹ sichern, während Authentizität umgekehrt die Echtheit des Selbstgemachten nur als Verweis auf einen Autor versichern kann, dessen Hand das Werk signiert.« (Wetzels 2022: 58)

Im Kern – so eine These dieses Beitrags – ist diese Relationsbildung unabhängig von Gattung, Sprachregister, Epoche und Topoi. Sie soll im Folgenden über den Begriff der Authentizität erfasst werden. Authentizität wird als ein Begriff verstanden, über den Relationen hergestellt und – was auch immer das heißen mag – ›Echtheit‹, ›Wahrhaftigkeit‹, ›Unverfälschtheit‹ zugeschrieben werden.

Narratologisch gesprochen wird einem Text durch die Attribuierung als ›authentisch‹ ein pragmatischer Status zugeordnet. Dieser Status besagt, der Text präsentiere die subjektive Erlebensperspektive der Verfasserin, und er erhebe einen über die reine erzählerische Fiktion zumindest partiell hinausreichenden faktualen Anspruch. Dieser faktuale Anspruch soll in einem ›authentischen‹ Text auch ontologisch zutreffen. Was erzählt wird, erhebt nicht nur einen Anspruch auf Faktizität, sondern entspricht auch der Realität: Ein authentischer Text präsentiert die (subjektiv) reale Lebenswirklichkeit der Verfasserin.

Im deutschsprachigen Literatursystem ist diese Form authentifizierender Wertzuschreibung von bemerkenswerter Persistenz. Der Begriff der Au-

thentizität gelangt seit dem 18. Jahrhundert in die philologische und im 20. Jahrhundert in die ästhetiktheoretische Debatte (für die Begriffsgeschichte vgl. auch Krückeberg 1971). Mittlerweile kann Authentizität »auch einen ästhetischen Wert implizieren« (Knaller/Müller 2010: 42). Susanne Knaller und Harro Müller halten fest, dass dem Begriff der Authentizität im 18. Jahrhundert eine völlig andere Bedeutung zukommt als im 20. Jahrhundert:

»Daher trifft die in der zeitgenössischen Kritik zu beobachtende Übertragung des Authentizitätsbegriffs auf künstlerische Werke und theoretische Konzepte vor dem 20. Jh. deren Gehalt nicht. Die konstruierte Synonymität zwischen authentisch als ›wahrhaftig, unverfälscht, eigentlich, unmittelbar, natürlich, ursprünglich, einzigartig‹ und den [...] Termini der Aufklärung und Empfindsamkeit [...] bedeutet keinesfalls eine konzeptuelle Identität. [...] Authentizität ist ein erst im 20. Jh. im Sinne von Kunst- bzw. Autorauthentizität eingeführter Begriff [...].« (Ebd.: 44)

Begriffsgeschichtlich lassen sich unterschiedliche Verwendungen des Authentizitätsbegriffs nicht enthistorisieren und einander gleichstellen. Der vorliegende Beitrag verfolgt allerdings keinen begriffsgeschichtlichen Ansatz, sondern fragt nach den Textverfahren, die Authentizität produzieren. Damit schließt der Beitrag an Erika Fischer-Lichtes Arbeiten zur theatralen Inszenierung von Authentizität an (vgl. Fischer-Lichte/Pflug 2000): »Inszenierung« lässt sich »durchaus als Schein, Simulation, Simulakrum begreifen. Es handelt sich dabei jedoch um einen Schein, eine Simulation, ein Simulakrum, die allein fähig sind, Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen. Nur in und durch Inszenierung vermögen sie uns gegenwärtig zu werden« (Fischer-Lichte 2000: 23). Mit diesem Verständnis von Authentizitätsinszenierung rückt die Frage nach Eigenschaften von Texten aus dem Blick. An ihre Stelle rücken die inszenatorische Produktion von Authentizität und deren Strategien. Diese Strategien erfolgen, so die vier Thesen, die den Beitrag strukturieren, (I) paratextuell; sie entstehen, weil (II) Authentizität besondere Relevanz in individualisierten Gesellschaften erfährt; besonderen Reiz üben sie aus, weil (III) mit ihnen Netze wechselseitiger Authentifizierungen gesponnen werden und weil (IV) aufgrund der Diffusion verschiedener Begriffe von Authentizität diese zwar ›beliebig‹ wird, mit ihr daher aber umso besser symbolisches Kapital erwirtschaftet werden kann.

In aller abbreviatorischen Kürze werden im Folgenden einige der historischen Stationen strategischer Authentizitätszuschreibungen von der

empfindsamen Literatur des 18. Jahrhunderts bis zum Straßenrap der Gegenwart abgeschritten.¹ Authentifizierung von Texten wird vor allem durch paratextuelle Strategien erzeugt, wie zunächst anhand der Herausgeberkommentare Wielands in La Roches Roman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* gezeigt wird (erster Abschnitt). Mit Verweis auf Charles Taylor und Karl Heinz Bohrer wird argumentiert, dass diese Strategien vor dem Hintergrund einer zunehmenden Subjektzentriertheit westlicher Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert erwachsen, mit dem ein Authentizitätsdruck einhergeht (zweiter Abschnitt). Der Straßenrap der Gegenwart verdeutlicht, dass durch Strategien der Authentifizierung Netze gesponnen werden, die allen beteiligten Akteuren versichern, »true to myself«, also »true to my own originality« (Taylor 1991: 29) zu sein (dritter Abschnitt). Abschließend werden die Komplexionen von Authentizitätszuschreibungen beleuchtet. Die Diffusion von Objekt- und Subjekt-Authentizität verdeutlicht, dass textuelle Authentizitäts-Behauptungen nicht faktualen Aussagen entsprechen, sie jedoch vom inszenierten Schein der Faktizität profitieren (vierter Abschnitt).

Die Authentizität und der Paratext in der Empfindsamkeit

Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim sendet zahlreiche Fiktionssignale. Der Text, separiert in zwei Teile, erzählt in einer Reihe von Briefen die romaneske Lebensgeschichte der Titelheldin, unterbrochen von Briefen anderer Figuren. Weder die nicht unkonventionelle Herausgeberfiktion – eine Freundin der Titelheldin stellt »Auszüge und Abschriften von den Briefen« zusammen, die den Roman bilden – noch die Vorrede des tatsächlichen Herausgebers Wieland, der den Text als »Werk des Geistes, als eine dichterische Komposition« (La Roche 1986: 12) bezeichnet, verändern dieses Gesamtbild. Dennoch bleibt die Autorschaft unklar. Haller (1771) vermutet in den *Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen*, Wieland sei der Verfasser, während Johann Gottfried Herder seine Freundin Caroline Flachsland am 22. Juni 1771 bittet, ihm »historische Nachrichten [zu] geben, wer dies Stück geschrieben hat, ob wirklich seine Freundin, wie ich fast glaube, oder Er, in den Zeiten, da er noch etwas ernsthafter und fei-

1 Der Text stellt derart disparate und Mediengrenzen überschreitende Kunstformen nebeneinander, weil, so die These, Authentizitätsproduktion nicht textform- oder medien-spezifisch funktioniert, sondern kulturell codiert ist.

erlicher dachte« (Herder/Flachsland 1926). Diese Unklarheit führt dazu, dass der Roman – nicht nur, aber durchaus auch – als ›authentisch‹ gelesen wurde.

Neben den »Konstruktionsregeln von Wirklichkeit« literarischer Texte selbst, die sich um »Repräsentation von Geschichte (als authentischer Wirklichkeit)«² bemühen, sind für diese Lektüre als eher ›authentischer‹ Lebensbericht denn als Fiktion eines etablierten Großschriftstellers das bereits diskutierte Titelblatt und Wielands strategische Herausgeberkommentare verantwortlich.³ Immer wieder nimmt Wieland Stellung zum Romantext und ergänzt stellenweise die Fiktions- um Faktualitätssignale. So kommentiert er: »Um die vortreffliche Schreiberin für nichts responsabel zu machen, was nicht wirklich von ihr kömmt, gesteht der Herausgeber, daß die in eckige Klammern eingeschlossenen Zeilen von ihm selbst eingeschoben worden, da er das Glück hat, die Dame, deren getreues Bildnis hier entworfen wird, persönlich zu kennen.« (La Roche 1986: 83) In diesem Fall schiebt er sogar eine kurze Textpassage in das Manuskript La Roches ein; sie lautet:

»[U]nd beinahe möchte ich glauben, daß einer unsrer Dichter an sie gedacht habe, da er von einer liebenswürdigen Griechin sagte:/ »Es hätt' ihr Witz auch Wangen ohne Rosen/Beliebt gemacht, ein Witz, dem's nie an Reiz gebrach./Zu stechen oder liebzukosen/Gleich aufgelegt, doch lächelnd, wenn er stach,/Und ohne Gift – –« (Ebd.)

Wieland markiert, wie er selbst erläutert, diesen Einzug durch Klammern und versieht ihn mit einem Hinweis. Indem er erklärt, er kenne die Frau, von der die Rede sei, persönlich und könne daher etwas einschieben, um ihren Charakter weiter zu konturieren, verbürgt er, dass der Text La Roches ein »getreues Bildnis« entwerfe und propositional auf außerliterarische Wirklichkeit referiere. Die Zeilen des Dichters jedoch, die Wieland, der Herausgeber, in den Text einfügt, sind Zeilen von Wieland, dem Dichter. Sie entstammen Wielands zwei Jahre zuvor publiziertem *Musarion, oder die Philosophie der Grazien*. Wenn Wieland, der Herausgeber, sich als Verfasser der Worte »möchte ich glauben, daß einer unsrer Dichter an sie gedacht habe« zu erkennen gibt und sogleich seine eigene Verszeilen aus dem *Musarion* zitiert, dann unterstreicht das seine

2 Die Produktion von Authentizität in literarischen Texten hat u.a. Gerhard Neumann (2000: 105) untersucht.

3 Damit soll Carolin John-Wenndorfs (2014: insbes. 161–175) Unterscheidung verschiedener Formen der Authentizität als Strategie schriftstellerischer Selbstdarstellung nicht widersprochen, sondern ergänzt werden.

Behauptung, die geschilderte Frau existiere – und verleiht nachträglich auch dem *Musarion* den Ruch eines auf der Darstellung realer Personen beruhenden Textes. Denn wenn Wieland als Herausgeber ›glauben möchte‹, dass Wieland, dem Dichter, etwas vor Augen stand, dann muss die Leserschaft davon ausgehen, dass Wieland eine faktuale Behauptung aufstellt – sofern sie nicht davon überzeugt ist, Wieland sei imstande, sich in ein Herausgeber- und ein Dichter-Bewusstsein aufzuspalten. Bereits dieser kurze Herausgebereinschub und -kommentar verdeutlichen, dass Wieland *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* spielerisch als authentisch inszeniert und eine Lektüre unter dem Vorzeichen der Authentizität anbietet.

Eine mögliche Motivation Wielands für dieses Vorgehen versteckt sich in einer weiteren seiner Fußnoten:

»Herr ** (den wir zu kennen die Ehren haben) hat uns auf Befragen gesagt, seine Meinung sei eigentlich diese gewesen: Er habe an dem Fräulein von St. eine gewisse Neigung über moralische Dinge aus allgemeinen Grundsätzen zu rasonieren, Distinktionen zu machen, und ihren Gedanken eine Art von systematischer Form zu geben, wahrgenommen, und zugleich gefunden, daß ihr gerade dieses am wenigsten gelingen wolle. Ihn habe bedünkt, das, worin ihre Stärke liege, sei die Feinheit der Empfindung, der Beobachtungsgeist, und eine wunderbare, und gleichsam zwischen allen ihren Seelenkräften aberedete Geschäftigkeit derselben, bei jeder Gelegenheit die Güte ihres Herzens tätig zu machen; und dieses habe er eigentlich dem Fräulein von St. sagen wollen.« (Ebd.: 120)

Zum einen beglaubigt Wieland die außerliterarische Existenz des anonymisierten Herrn ** und produziert ein weiteres Faktualitätssignal. Zum anderen lässt er ihn Kritik am Reflexionsvermögen der vermeintlichen Autorin Sternheim äußern. Deren Stärke und damit auch die Stärke der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* bestehe vielmehr im »Beobachtungsgeist« und der »Feinheit der Empfindung«. Sofern man das Spiel einer tatsächlich existierenden Sternheim mitspielt, lässt sich das als Signal einer literarischen ›Konstruktion von Wirklichkeit‹ lesen. In erster Linie aber verweist dieser Kommentar auf die nach Wielands eigener Einschätzung mangelnde schriftstellerische Bildung La Roches. In seiner Vorrede bemäkelte Wieland, im Roman gebe es »Mängel, welche den *Auspfeifern* nicht verborgen bleiben werden«: eine »Nachlässigkeit des Stils« sowie den »Mangel einer vollkommern Abglättung und Rundung«. Diese normative schriftstellerische Kritik Wielands begründet sich in der

fehlenden hochkulturellen Ausbildung La Roches, der, wie Barbara Becker-Cantarino festhält, »der gelehrte Sprach- und Wissensballast der klassisch-gelehrten Tradition« fehlte. Das eröffnete ihr eine direktere, kräftigere und lebensnähere Bildsprache, setzte sie jedoch zumindest in den Augen Wielands der Gefahr gelehrter Kritik aus. Dementsprechend formuliert Wieland in seiner Vorrede, die zwar formal an La Roche adressiert, sehr wohl aber an die Leserschaft gerichtet ist, die Autorin sei »weniger auf die Schönheit der Form als auf den Wert des Inhalts aufmerksam« (La Roche 1986: 13) gewesen. Indem Wieland den von ihm herausgegebenen Text näher an die Wiedergabe einer außerliterarischen Wirklichkeit heranrückt, provoziert er eine Lektüre der geschilderten Figuren und Ereignisse inklusive der fiktiven Verfasserin als authentisch und entzieht den Text einem kritischen Urteil, das sich rein auf die »Schönheit der Form« richtet. Das verdeutlicht: Die hier verhandelten Strategien der Authentifizierung beruhen maßgeblich auf paratextuellen Signalen. Authentizität von Texten bedarf nicht nur einer Erzählweise, die die – was auch immer das im Einzelfall heißt – Echtheit des Erzählten glaubhaft macht, sondern darüber hinaus der Paratexte und begleitender Aussagen, die die Authentizität be- bzw. erzeugen. Gleichwohl dienen Authentifizierungsstrategien hier noch nicht der Beglaubigung *individualistischen* Erlebens, wie es Taylor mit Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* ansetzt: »[E]ach of us has an original way of being human.« (Taylor 1991: 28) Vielmehr dienen sie der Möglichkeit, den Roman als Resultat eines vermeintlich *tatsächlichen* Erlebens der hinter der doppelten Herausgeberfiktion verborgenen Verfasserin Fräulein von Sternheim zu lesen bzw. die eigentliche Autorin La Roche mit ihrem Fräulein zu identifizieren – ganz im Sinne von Philippe Lejeunes autobiographischem Pakt.⁴

Der Authentizitätsdruck seit dem 19. Jahrhundert

Die Beglaubigung *individualistischen* Erlebens kommt erst einige Jahrzehnte später in der beginnenden Moderne auf, steht diese doch unter einem hohen und bis heute steigenden Authentizitätsdruck. Dieser Druck ist eine Folge

4 Lejeune geht davon aus, dass die Leserschaft sich immer dann bemüht, Parallelen zwischen dem Leben der Autorin und dem ihrer Figuren herzustellen, wenn der autobiographische Pakt als Namensidentität zwischen Autorin, Figur und Erzählerin nicht vorliegt (vgl. Lejeune 1994: 28).

hochindividualisierter Gesellschaften. Richard Sennett stellt heraus, dass Authentizität ein Bedürfnis in Gesellschaften darstellt, die Wert auf sexuelle Freiheit und Intimität legen. »In a society where intimate feeling is an all-purpose standard of reality, experience is organized in two forms which lead to this unintended destructiveness. [...] In such a society, the test of whether people are being authentic and »straight« with each other is a peculiar standard of market exchange in intimate relations.« (Sennett 1978: 8) Lionel Trilling (1971) unterscheidet in *Sincerity and Authenticity*⁵ zwischen »personal sincerity« vor dem 19. Jahrhundert und »individual authenticity« seither. Ersterer beziehe sich auf »the exposure in public what is felt in private«, letzterer auf »the direct exposure to another of a person's own attempts to feel.« Charles Taylor setzt den Ursprung des Authentizitätsdrucks, Sennett vergleichbar, im aufkommenden Individualismus gegen Ende des 18. Jahrhunderts an und bezieht sich unter anderem auf Herder und Rousseau: »The ethic of authenticity [...] builds on earlier forms of individualism, such as the individualism of disengaged rationality, [...] or the political individualism of Locke.« (Taylor 1991: 25)

Dieser individualistische Authentizitätsdruck stellt auch die Kunst unter Generalverdacht, worauf schon Kant hinweist: »Man freuet sich immer wenn man die Natur erblickt. Kunst ist immer verdächtig, daß sie uns täuscht und hintergeht.« (Kant 1996: 170) So überwinde auch authentisches Verhalten alles kulturell Überformte, gelte ein Mensch doch gerade dann als authentisch, »wenn er sein Innerstes, seine vermeintlich unverfälschte Natur, ungefiltert nach außen stül[p]e« (Bauer 2021: 67). Die Idee der beginnenden Moderne, der Mensch besitze eine »wahre Natur [...], die durch Kultur und Gesellschaft verdeckt und verfälscht« (ebd.) werde und die es herauszuschälen gelte, führt dazu, dass die vermeintlich unverfälschte Authentizität des Individuums sogar zum Definiens ästhetischer Moderne gerät: »Die drei Grundpfeiler der ästhetischen Ideologie der Moderne heißen Autonomie, Authentizität [...] und Alterität.« (Klinger 2001: 28) Das auch in die Kunst ausgreifende »Authentizitäts-

5 Trilling verdeutlicht diesen Wandel, indem er den Werther (»in all things the sincere man«, Trilling 1971: 52) der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert gegenüberstellt: »As the [19th] century advances the sentiment of being, being strong, is increasingly subsumed under the conception of personal authenticity. The work of art is itself authentic by reason of its entire self-definition: it is understood to exist wholly by the laws of its own being [...]. Similarly the artist seeks his personal authenticity in his entire autonomousness – his goal is to be as self-defining as the art-object he creates.« (Ebd.: 99f.)

syndrom« wird aber zugleich zur »Ursache für den Verfall symbolischer Formen in der Moderne«, wie Bohrer (1989: 12) beklagt. Die Attribution ›authentisch‹ diene »zur Begründung einer literarischen Beliebtheit [...], die sich an keine formalen und intellektuellen Standards mehr gebunden fühlt« (ebd.: 18). Gegen diesen Verfall stellt Bohrer die ästhetische Subjektivität unter anderem in der Romantik und bei Kafka heraus. Diese ästhetische Subjektivität entspreche dem Authentizitätsdiktat der Moderne nicht, gerade weil sie textlogisch nicht teleologisch auf die Abbildung außertextueller Wirklichkeit zulaufe: »Es handelt sich hier nicht«, so Bohrer in Bezug auf Kafkas Tagebücher, »um das Pathos biographisch-psychologischer Aufrichtigkeit« (ebd.: 17). Ästhetische Subjektivität verlaufe in etwa am »Umschlag des empfindsamen zum romantischen Stil«, da sich dieser »der Grenze zum ästhetischen-selbstreferentiellen Bewußtsein entschieden nähert [...]. Die [...] Identifizierung der ästhetischen Empfindung mit der ›Idee‹ ist dem empfindsamen Stil wesentlich und setzt den Unterschied zu dem ästhetischen Bewußtsein des 19. Jahrhunderts« (ebd.: 38). Bohrer beruft sich auf die Gattungen des Briefes und des Tagebuches – mithin Textgattungen, die zu faktualen Lektüren einladen. Zweifellos hat er insbesondere für diese Gattungen mit seiner Diagnose recht: Nicht nur begriffsgeschichtlich lässt sich der Begriff der Authentizität nicht einfach vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart ziehen, sondern auch die Gleichsetzung von Subjektivität und Authentizität erweist sich als problematisch.

Gleichwohl: Strategien der Authentifizierung bestehen nicht in einem inhaltlichen Verweisungszusammenhang von Texten auf die außertextuelle Wirklichkeit eines Subjekts, sondern sie provozieren Lektüren, die diesen Zusammenhang herstellen. Das gilt auch für die romantischen Briefe und die modernen Tagebücher. Entsprechend hält Charles Taylor fest, »authenticity [...] is a child of the Romantic period« (Taylor 1991: 25)⁶, und führt die Form dieses modernen Authentizitätsdiktats aus: »Being true to myself means being true to my own originality, and that is something only I can articulate and discover. In articulating it, I am also defining myself.« (Ebd.: 29) Authentizität wird also gerade in der Selbstartikulation erzeugt. Diese Artikulation erfordert den Resonanzraum der Öffentlichkeit, löst doch Trilling zufolge ausgerechnet die Produktion von Authentizität den Unterschied zwischen

6 Pro forma sei erwähnt, dass Taylor sich hier auf den Epochenbegriff der Romantik des anglophonen Raums bezieht, in dem ›Romantik‹ historisch und programmatisch bekanntermaßen etwas anders als im deutschsprachigen Raum konnotiert ist.

Öffentlichkeit und Privatraum auf. Die »language of individual authenticity« (Sennett 1978: 29)⁷ wird im öffentlichen Raum gesprochen.⁸

Die mit dieser Strategie als ›authentisch‹ attribuierten Texte können tatsächlich auf eine außerliterarische Wirklichkeit verweisen, sie können aber auch – um mit Bohrer zu sprechen – den Bereich ästhetischer Subjektivität öffnen. Karl Jaspers hat dieses Phänomen als »Willen zur Echtheit« bezeichnet, der letztlich in der Produktion des Echten bestehe: »Das Echte ist nicht da, sondern es ist Idee, Richtung.« (Jaspers 1971: 35) Es geht also nicht darum, Bohrers Unterscheidung zwischen einem »Pathos biographisch-psychologischer Aufrichtigkeit« und einer ästhetischen Subjektivität aufzulösen, sondern seinem ästhetischen Blick einen auf die Strategien der Authentizitätsproduktion beizustellen. Indem eine Autorin ihren Text als authentisch vorstellt, definiert sie sich selbst und bringt ihren Willen zum Ausdruck, echt, das heißt, sich selbst, ihrer Eigenheit treu zu sein. Dem Druck, einen Willen zu Authentizität unter Beweis zu stellen, unterliegt schon das 19. Jahrhundert – in der Gegenwart ist ihm kaum noch zu entkommen.

Reziprozität und Authentizitäts-Netze im Straßenrap um 2000

Die Sprache individualistischer Authentizität ist im öffentlichen Raum der Gegenwart fast nirgends so laut hörbar wie im Straßenrap: Jaspers ›Wille zur Echtheit‹ wird hier zur Verpflichtung auf Echtheit. Ein Auszug aus dem Song »Chabos wissen, wer der Babo ist« des Rappers Haftbefehl – bürgerlich Aykut Anhan – führt das vor Augen.

»Chabos wissen, wer der Babo ist/Hafti Abi ist der, der im Lambo und Ferrari sitzt/Saudi Arabi Money Rich/Wissen, wer der Babo ist/Attention, mach bloß keine Harakets/Bevor ich komm' und dir deine Nase brech/Wissen, wer der Babo ist/Immer noch derselbe Chabo, Bitch/Den du am Bahnhof triffst, wie er grade Nasen snifft/Wissen, wer der Babo ist/W-W-Wissen, wer der Babo ist//Pussy, muck bloß nicht uff hier, du Rudi/Nix mit Hollywood,

7 Zuvor bezieht sich Sennett auf Trillings *Sincerity and Authenticity*: »The modes of authenticity erase distinction between public and private.« (Sennett 1978: 29)

8 Man denke an die Sozialen Medien, deren Akteure immer wieder kunstvoll ihre Authentizität – Kapital auf dem Marktplatz der Aufmerksamkeit – zu beglaubigen suchen.

Frankfurt, Brudi/Du kannst Wing Tsun und Kung Fu wie Bruce Lee/Kampfstil Tunceli, altmış iki, kurdî« (Haftbefehl 2021)

Das sind der Refrain und ein Auszug der ersten Strophe aus dem Song »Chabos wissen, wer der Babo ist« des Frankfurter Rappers Haftbefehl. Mit gänzlich anderen Mitteln – Slangausdrücken, räumlichen Verortungen wie dem Frankfurter Hauptbahnhof und habituellem Gewaltverhalten und Drogenkonsum – zielt der Text auf einen Effekt ab, der dem des empfindsamen Romans La Roches nicht unähnlich ist: auf Authentizität. Schon ein Blick auf einige erfolgreiche Albumtitel des deutschen »Gangster-Rap« der letzten Jahre verdeutlicht, dass dort jemand authentisch in eben dem moralischen Sinn zu sein beansprucht, den Taylor akzentuiert: »The moral ideal behind self-fulfilment is that of being true to oneself.« (Taylor 1991: 15) Dieses Ideal erweist sich als virulent für die individualistischen Subkulturen des vergangenen Jahrhunderts. Im Besonderen gilt das für Hiphop-Kultur, aus der der deutschsprachige Straßenrap emergiert ist und die sich das »Be True to Yourself« (2nd II None 1991) explizit auf die Fahnen geschrieben hat. Nicht umsonst lautet seit den frühen 1980er-Jahren die Gretchenfrage der Anerkennung in der Hiphop-Kultur »Is this real?«, mit der Malte Friedrich und Gabriele Klein ihr kultursoziologisches Buch über die Hiphop-Kultur betitelt haben. Rapper erhalten, so eine der Thesen des Buches, wie auch alle anderen Akteure im Hiphop nur dann Anerkennung, wenn ihnen zugebilligt wird, mit ihren Texten echtes, authentisches, erfahrungsgesättigtes Lebensgefühl zu transportieren und nicht bloß musikalische Effekt-hascherei zu betreiben: »Die soziale Produktion des Authentischen« nennen das Friedrich und Klein (2003: 186).

Dass im Straßenrap trotz aller problematischen Misogynie die Strategien der Authentifizierung genderunabhängig sind, dokumentieren SXTN (2012). Die beiden Rapperinnen haben ihr einziges Album, das ihren vermeintlich unkontrollierten Lebenswandel in allen Variationen thematisiert und genderspezifische Stereotype freilegt, *Leben am Limit* genannt und Musikvideos mit der Handkamera beim extensiven Feiern in der Berliner U-Bahn gedreht.

Diese Strategien der Authentifizierungen im Straßenrap der Gegenwart lassen sich durch einen Verweis auf die Funktionsweise des »true to yourself« der Hiphop-Kultur erhellen. Sie leiten sich genealogisch von der Hiphop-Musik ab. Hiphop-Musik wird hier verstanden als Rap-Musik von Musikerinnen, die sich als aktiven Teil der Hiphop-Kultur betrachten. Die authentifizierenden Attribute »true« oder »real« versprechen den Hörerinnen, dass in einem Lied keine Künstlerinnenpersona auftritt, sondern die private Person, und

dass ihre Texte als Widerhall aus dem Leben der Musikerin berichten. Was zu hören ist, sei authentisch, so das Versprechen, das genau dem entspricht, was Bohrer mit Bezug auf die Literatur der Moderne als »Pathos biographisch-psychologischer Aufrichtigkeit« abqualifiziert hatte.

Am Straßenrap der Gegenwart wird in herausgehobener Weise deutlich, dass Formen der Authentifizierung nicht bloß mono-, sondern multidirektional verlaufen: Zunächst betrifft das die wechselseitige Authentifizierung von Rapperin und Text. Indem die Authentizität des Liedtexts glaubhaft wird, wird reziprok zugleich ihre Urheberin authentifiziert. Texte zeugen vom Leben der Rapperin und das Leben der Rapperin verleiht den Texten eine faktuale Sättigung. Derartige Authentizitäts-Netze erweitern sich auch um einen dritten Knoten im Netz wechselseitiger Authentifizierung: die Rezipientenschaft. In seiner *Strukturalen Anthropologie* entwickelt Claude Lévi-Strauss »Ebenen der Authentizität«,

»entweder vollständige Gesellschaften (die sich sehr häufig unter den so genannten ›Primitiven‹ finden); oder Modi sozialer Tätigkeit (die sogar innerhalb der heutigen oder ›zivilisierten‹ Gesellschaften isolierbar sind), die sich aber in allen Fällen durch eine besondere psychologische Dichte definieren lassen und in denen die Beziehungen zwischen den Menschen und das System der sozialen Beziehungen integriert sind und ein Ganzes bilden« (Lévi-Strauss 1967: 399).

Das Ideal einer derartigen persönlichen und unverstellten sozialen Bindung zwischen ›Aktiven‹ und Rezipienten kennzeichnet die Subkulturen moderner Industriegesellschaften ebenso, mithin auch die Hiphop-Kultur. Die (vermeintlich authentische) Musik authentifiziert zugleich die Hörerinnen und signalisiert ihnen in einem medialen Spiel der Subjektauthentizität, der besungenen Lebenswelt zuzugehören. So bezog Sidos *Mein Block* (2004) seinen popkulturellen Reiz aus der Schilderung vermeintlicher Alltagsbegebenheiten in einem Plattenbau, in dem viele Parteien in prekären Lebensumständen eng zusammenleben. Damit wurde nicht nur jenen selbstbewusste Identifikationsfläche geboten, die tatsächlich vergleichbar leben müssen, sondern zugleich Hörerinnen in weniger problematischen Lebensumständen das Angebot gemacht, sich in einen authentischen Block ›hineinzuhören‹ und sich selbst durch dieses Hören als authentisch zu erfahren. Diese wechselseitigen Authentifizierungspotentiale über alle soziokulturellen Grenzen einer Gesellschaft hinweg gelten auch umgekehrt, wie sich an einem Popsong

verdeutlichen lässt. »I'm still, I'm still Jenny from the block« singt Jennifer Lopez (2002), deutet damit eine alle Musikkarriere überstehende Stabilität ihrer Persona an und suggeriert, sie sei für die Leute »from the block« noch erreichbar. Das Lied funktioniert jedoch schon textlogisch erst dann, wenn die Sängerin gerade nicht mehr im Block lebt. Lebte sie im Block, würde sie von Alltagserfahrungen singen und darüber Authentizität beanspruchen. Lopez inszeniert mit dem Lied, dass sie weiter »true to herself« sei und tritt an, eben jene sogenannte »street credibility« wieder in Anspruch zu nehmen, die sie notwendigerweise aufgrund ihres Lebens als Popstar eingebüßt hat. Zugleich benötigt auch Lopez die Zuhörerschaft »from the block«, die ihr Lied hört und ihr damit performativ jene Authentizität zuschreibt, die sie benötigt, um die »authentifizierende Passage« zwischen Text und Sängerin zu stabilisieren. Authentizität relationiert also, abstrakter formuliert, Artefakte bzw. Akteure mit weiteren Akteuren in einem Netzwerk wechselseitiger Authentifizierungen (vgl. exemplarisch Latour 2007).

Daraus folgt auch, dass Haftbefehl nicht tatsächlich am Frankfurter Hauptbahnhof die Nase anderer Menschen brechen oder Kokain konsumieren muss. Vielmehr geht es – wie bereits im *Fräulein von Sternheim* – darum, dass die Leser- und Hörerschaft erstens von einer Realitätssättigung des Erzählten ausgehen und sich zweitens selbst in das Erzählte hineinprojizieren kann sowie drittens diese Authentifizierungsakte am Ende wieder auf die Autorin und den Musiker zurückwirken: »Realness« entsteht. Dazu bedarf es nicht der autobiographischen Details, sondern der Stereotype. Ob das Erzählte zutrifft, tritt gegenüber dem Authentizitäts-»Pathos« in den Hintergrund. Die »Straßenrapper« wissen das: *Azzlack Stereotyp* nennt Haftbefehl (2004) ein Album und Anis Ferchichi, Künstlernamen Bushido, gibt in einem Gerichtsprozess zu Protokoll, seine Autobiographie sei »in vielen Teilen eine kreative Darstellung, die zum Gangsta-Rapper-Image Bushido passte«, und Ergebnis der Zusammenarbeit von »Bushido, Anis Ferchichi, dem Ghostwriter und dem Verlag«. ⁹

9 Ramm (2020) hält in diesem Zusammenhang fest, »[d]ass seine Biografie seinem Image als Gangsta-Rapper dienen und weniger der Wahrheit entsprechen sollte«.

Komplexionen textueller Authentizität: theoretische Probleme

Diffusion von Objekt- und Subjektauthentizität

Wenn Authentizität nicht in einer faktualen *und* realen Bezugnahme auf Realität besteht, führt das zu Komplexionen: Worauf referiert die Attribuierung ›authentisch‹ überhaupt? Klassischerweise wird zwischen Subjekt- und Objektauthentizität unterschieden und der Inhalt, das Material oder die Urheberin werden zum Gegenstand der Authentifizierung erklärt (Knaller/Müller 2010: 45). Subjektauthentizität erwächst, wie diskutiert, parallel zum ›authentischen‹ Selbstaussdruck des Individuums am Ende des 18. Jahrhunderts. Objektauthentizität betrifft unterschiedliche Aspekte eines Textes oder eines Artefaktes. Drei bekannte Fälle veranschaulichen das exemplarisch:¹⁰ der ›Fall Wilkomirski‹, die Hitler-Tagebücher Konrad Kujaus und Elke Margarete Lehrenkrauss' Dokumentation *LOVEMOBIL*. Kujau, von Hause aus Maler und nicht Schriftsteller, produzierte insgesamt 62 Texte, die der *Stern* über den Umweg eines Sammlers für damals über neun Millionen DM kaufte und dann als authentische Tagebücher Adolf Hitlers veröffentlichte. Verschiedene Gutachten kamen zu einem falschen Ergebnis oder waren gefälscht und bescheinigten zunächst die Echtheit der Tagebücher. Durch Authentifizierung wird die Fälschung zum Original erklärt. Authentifizierung erfolgt hier durch das Material: Schriftart, Papier, Provenienz.

In Lehrenkrauss' Filmdokumentation *LOVEMOBIL* von 2019 über Elendsprostitution in Wohnmobilen an Landstraßenrändern steht nicht die Authentizität des Materials in Frage, sondern die des Inhalts. Die filmisch wie inhaltlich eindrückliche Dokumentation berichtet über eine längere Zeit hinweg aus dem Leben von zwei Prostituierten, die in Wohnmobilen ihrer Tätigkeit nachgehen. Im März 2021 wurde bekannt, dass die gezeigten Prostituierten ebenso wie weitere im Film gezeigte Personen eine Rolle spielen. Lehrenkrauss bezeichnete daraufhin ihren Film als »Hybrid«, der Dokumentation und Fiktion im Dienst der Sache vermenge.

Demgegenüber ist der ›Fall Wilkomirski‹ eine Frage der Authentifizierung einer Person. Benjamin Wilkomirski veröffentlichte 1995 *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* im Jüdischen Verlag des Suhrkamp-Verlags. Nicht allein der

10 Es lassen sich dazu auch zahlreiche andere Fälle aufführen; Wetzel führt zum Thema beispielsweise Helene Hegemanns autofiktionalen Debütroman *Axolotl Roadkill* als Beispiel einer »vorgetäuschten Authentizität« an (vgl. Wetzel 2022: 65).

autobiographische Pakt des Textes, sondern auch Buchtitel und veröffentlichender Verlag legen die Faktizität der erzählten Holocaust-Erlebnisse des Autors im frühesten Kindesalter nahe. Drei Jahre nach Erscheinen des Buches und nachdem Wilkomirski zur Stimme in der deutschen Erinnerung an die Shoah geworden war, wurde bekannt, dass Wilkomirski eigentlich anders heißt und mit dem Holocaust nichts zu tun gehabt hat.

Zusammenfassend: Objektauthentifizierungen bestätigen die Originalität des Werkes und beziehen sich auf die Urheberin, auf das Material oder auch auf den Inhalt. Sie erfolgen durch das Publikum: durch Leserschaft, Medien, Wissenschaft. Authentifizierungen von Material wie im Fall der Hitler-Tagebücher folgen zumindest partiell anderen Funktionsprinzipien, da sie weitaus stärker naturwissenschaftliche, technische und materialhistorische Aspekte inkludieren. Hier erwachsen Bezüge zum Begriff des Originals und im Fall von Kunst zu Nelson Goodmans Differenzierung autographischer und allographischer Künste (vgl. Goodman 1995: 113).¹¹ In den Literaturwissenschaften wie in der Editionsphilologie dient die Feststellung materialer Authentizität im Regelfall zur Prüfung der Originalität von Autographen und in der Textarchäologie zur Datierung historischer Abschriften und Ausgaben. Diese Begriffsverwendung von Authentizität entspricht der Feststellung von ›Urheberschaft‹, ›Autorschaft‹ usw.

Darin erschöpft sich der Authentizitätsbegriff aber gerade nicht – und gerade dieses *Surplus* macht ihn zum Leitbegriff der (Post-)Moderne. Der ›Fall Wilkomirski‹ und die Debatten um *LOVEMOBIL* weisen auf den Mehrwert des Begriffs, nämlich auf die mit ihm verbundenen Strategien. Die diffuse Begriffsgestalt von Authentizität wird in seiner Bestimmung durch Taylor offenbar:

»Briefly, we can say that authenticity (A) involves (i) creation and construction as well as discovery, (ii) originality, and frequently (iii) opposition to the rules of society and even potentially to what we recognize as morality. But it is also true, as we saw, that it (B) requires (i) openness to horizons of significance (for otherwise the creation loses the background that can save it from insignificance) and (ii) a self-definition in dialogue. That these demands may be

11 Wie stark Objektauthentifizierungen Fragen der Originalität von Kunstwerken berühren, wird schon mit einem Blick auf das Buchkapitel deutlich, in dem Goodman diese Unterscheidung einführt. Es ist »Kunst und Authentizität« (Goodman 1995: 101) betitelt.

in tension has to be allowed. But what must be wrong is a simple privileging of one over the other, of (A), say, at the expense of (B), or vice versa.« (Taylor 1991: 66)

Es ist folglich nicht damit getan, Objektauthentizität festzustellen, d.h. die Authentizität des Inhalts oder der Urheberschaft zu verifizieren oder zu falsifizieren. Vielmehr tritt insbesondere bei infrage stehender Authentizität von Kunstwerken und mithin von empfindsamen Romanen wie von Briefen der Moderne oder von Straßenrap-Lyrics die Notwendigkeit hinzu, Subjektauthentizität zu beanspruchen. Der Fall Wilkomirski führt das vor Augen: Wilkomirski heißt mutmaßlich Grosjean bzw. Dösseker und hat mit dem Holocaust nichts zu tun gehabt. Das Urteil, Dösseker habe den Holocaust missbraucht, um symbolisches Kapital zu erwirtschaften, Prominenz zu erlangen und ökonomischen Gewinn zu machen, scheint naheliegend. Ganz so eindeutig liegt der Fall jedoch wahrscheinlich nicht. Eine Studie über den Fall (Mächler 2000) kam zu dem Schluss, dass Dösseker mutmaßlich eigene Kindheitserinnerungen im Zuge einer Psychotherapie in ein Holocaust-Umfeld verlagert habe und unter einem False-Memory-Phänomen leide. Unabhängig davon, ob das Studienergebnis zutrifft, führt der Fall vor Augen: Ein Text, dem jede Objektauthentizität abgesprochen werden muss, kann zugleich berechtigter Grund für die Zuschreibung von Subjektauthentizität sein.

Diese Komplexion wird strategisch eingesetzt. Das gilt schon für *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. La Roche selbst beruft sich 20 Jahre nach Erscheinen des Romans auf die hohe Subjektauthentizität: Die im Roman geschilderten Empfindungen seien authentisch. Vor der Niederschrift habe ein befreundeter Prediger, Brechter, ihr gegenüber festgestellt, dass die »Empfindungen Ihres Herzens Ihre Ideen treiben« und sie alles, »so wie Ihre Ideen sich folgen, genau zu Papier« bringen solle (La Roche 1806: XXIV–XXX, hier XXX). Diese Wahrheit der Empfindung betont auch die Vorrede Wielands; das von ihm verantwortete Frontispiz und einige seiner Herausgeberkommentare legen aber auch eine Objektauthentizität nahe. Man kann den Text als subjekt- und als objektauthentisches Dokument lesen. Obgleich die Leserschaft an keiner Stelle direkt zur einen oder anderen authentifizierenden Lektüre aufgefordert wird, verfängt die hier paratextuelle Strategie: Die Rolle der empfindsamen, tugendhaften Frau ist die Autorin zu ihrem Leidwesen kaum noch losgeworden. Jahre später machte sie sich in ihrer Zeitschrift *Pomona*, die sie 1783 gründete, Authentifizierungsstrategien ebenso wie ihre Rolle selbst zunutze:

Die Zeitschrift eröffnet sie mit Bezügen zu ihrem Leben¹² und ihren Empfindungen¹³.

Authentizität und Kunst

Im Vergleich zu den Raptexten der Gegenwart oder zu den Authentizitätsfakes der letzten Jahrzehnte ist dieses inszenatorische Spiel mit der Authentizität harmlos. Bereits im Albumtitel von Haftbefehl steckt schon die Distanzierung von jeder Authentizität – *Azzlack Stereotyp* heißt das Album: Nicht die Realität eines Azzlacks – eines ›asozialen Kanaken‹ –, sondern sein Stereotyp wird präsentiert. So sehr die Authentizität behauptet wird, so sehr wird die Inszenierung mitreflektiert, ist sie doch Bedingung der Möglichkeit der Authentizitätsproduktion: »In articulating [my originality], I am also defining myself.« (Taylor 1991: 29) Die moderne Forderung ›werde, der du bist‹, wird derart zu einem ›sei, wer du werden willst‹. Ob der Mensch hinter dem Musiker Haftbefehl nun ein ›Azzlack‹ ist oder er sich nur das Stereotyp eines Azzlacks anheftet, spielt für die Frage der Inszenierung von Authentizität keine Rolle mehr. Diese Diffusion zwischen Realität und Fiktion wird strategisch eingesetzt. Wie problematisch dieser Einsatz ist, verdeutlicht ein Beispiel. Nachdem die Rapper Kollegah und Farid Bang anlässlich einer Echo-Verleihung völlig zurecht scharf für antisemitische Textzeilen kritisiert wurden, beriefen sie sich zunächst auf ihre Kunstfreiheit und den fiktionalen Charakter ihrer Texte: Natürlich seien sie keine Antisemiten. Zugleich besteht ihr symbolisches Kapital darin, dass sie über paratextuelle Signale – Bandnamen, Videos, Verhalten in öffentlichen Netzwerken, gesuchte Nähe zu Clanfamilien etc. – zwischen ihrer Musik und ihrer Person eine Passage erzeugen. Weil die Künstlerpersonae der beiden Rapper wesentlich darauf aufbauen, ihrem biographischen Selbst zu entsprechen, wird der fiktionale Status der inkriminierten Textzeilen mehr

12 »Ich hatte in dem September des vergangenen Jahres das Glück, mit einem meiner edelsten und aufgeklärtesten Freunde einen Spaziergang zu machen.« (La Roche 1987: 7)

13 Beispielsweise schildert sie ihre angefasste Reaktion auf den Hinweis ihres Begleiters auf einem Spaziergang, dass denselben Spaziergang schon »Kleist, der Sänger des deutschen Frühlings« unternommen habe: »Ich bin überzeugt, daß jede meiner Leserinnen, welche die Werke des edlen Kleist kennt, einen Theil des Gefühls mit mir empfindet, welches mich auf dieser Stelle überraschte, und keine von ihnen wird es wundern, daß ich mit einer Thräne der Rührung auf alles umher sah, was zu Kleists Zeiten gestanden hatte.« (Ebd.: 11)

als fragwürdig und sie werden zu antisemitischen Aussagen.¹⁴ Ob die Rapper sich als Privatpersonen antisemitisch verhalten oder nicht, ist nicht mehr feststellbar – und es ist auch nicht relevant: Die ›authentischen Künstlerpersonae‹ sind es.

Die Medien und der Authentizitätseffekt

Das heißt: Gelingende Authentizitätszuschreibung produziert den Anschein von Echtheit. Dieser Effekt entsteht innerhalb medialer Ermöglichungsbedingungen. Die *LOVEMOBIL*-Regisseurin Lehrenkrauss hat sich darauf berufen, es sei allgemein nicht möglich, Realität zu beobachten, ohne sie zu verändern. Daraus folge, dass dokumentarfilmerische Authentizität nicht bloß eine vorgefundene Realität abbilden könne: »Ich kann mir auf jeden Fall nicht vorwerfen, die Realität verfälscht zu haben, weil diese Realität, die ich in dem Film geschaffen habe, ist eine viel authentischere Realität.« (Lehrenkrauss, zit.n. Höbel et al. 2021: 113)

Das erinnert an Adornos Begriff des unmöglichen authentischen Kunstwerks im eigentlichen Sinn. »Ästhetische Authentizität ist gesellschaftlich notwendiger Schein: kein Kunstwerk kann in einer auf Macht gegründeten Gesellschaft gedeihen, ohne auf die eigene Macht zu pochen, aber damit gerät es in Konflikt mit der Wahrheit. [...] Vielleicht wäre authentisch erst die Kunst, die der Idee von Authentizität selber, des so und nicht anders Seins, sich entledigt hätte« (vgl. Adorno 1991: 136f.) und die vielmehr eine höhere Wahrheit vorstelle. Mit anderer argumentativer Stoßrichtung, aber in der Sache vergleichbar hat etwas später Käte Hamburger (1979) herausgestellt, dass ein Text so lange keinen Anspruch auf Wahrheit erheben könne, wie er als Fiktion gelesen werde – zumindest nicht im Sinne eines propositionalen Aktes, der direkt auf außertextuelle Wirklichkeit referiert. Eben dies jedoch nimmt Lehrenkrauss in Anspruch: Ihre Dokumentation verweise einerseits auf die außersfilmische Wirklichkeit, habe aber andererseits das Defizitäre einer Wirklichkeit, die ›so und nicht anders‹ ist, hinter sich gelassen. In vergleichbarer Wei-

14 Da es für die Argumentation keine Rolle spielt, sei hier nur angemerkt, dass Verse mit antisemitischen Inhalten wie die von Farid Bang und Kollegah auch dann künstlerisch wie moralisch scharf zu verurteilen wären, wenn sie zwar klar fiktionalen Charakter hätten, nicht aber im Dienst eines negativen Ausstellens von Antisemitismus stünden, sondern, wie im Rap üblich, für ein sprachästhetisches Spiel mit Reimen und Metaphern gebraucht würden.

se organisiert Wieland seine Paratexte zwischen Realitätsbeglaubigung und Fiktionsignalen und in vergleichbare Weise ziehen sich deutsche Straßenrapper auf die Fiktionalität ihrer Texte zurück, nachdem zunächst deren Faktizität mit Nachdruck behauptet wurde. Die Medialität von Authentizität begünstigt nicht nur Authentizitätszuschreibungen, sondern öffnet ein diffuses Feld, in dem alles und nichts als authentisch gelten kann.¹⁵ »Der Authentizitätsbegriff ist dabei ein Versöhnungsbegriff, wie dessen Anwendung für die ›realistischen‹ Dokumentations-Genres zeigt: Medialität ermögliche durch Glaubwürdigkeit oder Wiedererkennbarkeit der Form – ›truth and accuracy‹ – die Synthesis von Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff.« (Knaller/Müller 2010: 46) Wozu dies führen kann, stellt die Geschichte der ›authentischen‹ Hip-hop-Kultur vor Augen, die aus einer eher zusammenhanglosen Gleichzeitigkeit verschiedener Phänomene der New Yorker Jugendkultur seit Ende der 1970er Jahre – Blockparties, Breakdance und Graffiti – erst medial durch die Filme *WILD STYLE* und *BEAT STREET* hergestellt worden ist. Diese mediale Verwirrung von Authentizität, Wirklichkeit und Wahrheit ist nicht mehr entwirrbar.

Was also heißt ›authentisch‹ und inwiefern wird Authentizität textstrategisch eingesetzt? Ein Text, dem das Attribut ›authentisch‹ zugeschrieben wird, referiert erstens möglicherweise, aber nicht notwendig auf außertextuelle Wirklichkeit und im Fall, dass er auf Wirklichkeit referiert, kann er zweitens objektiv oder subjektiv referieren. Der von Knaller und Müller beschriebene »Beglaubigungsprozess«, der seit der Sattelzeit dauerhaft abläuft und in dem über die Kategorie der Authentizität die Individualität des Einzelnen beglaubigt wird, ist medial vermittelt und bedingt, wobei die Kriterien dieser Beglaubigung »allenfalls schwache, formale, transzendente« sind (ebd.: 47). Gerade weil die Forderung nach Authentizität in individualistischen Gesellschaften eine inhaltsleere, aber vermeintlich wirklichkeitsgesättigte Projektionsfläche bietet, findet sie textstrategischen Einsatz. Damit wird Authentizität weniger zu einer im Wortsinn feststellbaren Texteigenschaft als dass sie sich zur strategischen Generierung soziokulturellen Kapitals eignet, von dem alle beteiligten Akteure mehr oder weniger profitieren können. Der

15 Es sei nur angemerkt, dass sich wahrscheinlich eine Genealogie schreiben lässt, die sowohl zu den diversen Authentizitätsdiffusionen hinführt, die Nutzerinnen von Sozialen Medien in den letzten Jahren zunehmend begegnet, als auch zu den identitätspolitischen Debatten der letzten Jahre – die sich ja durchaus regelmäßig an Texten und anderen Medien entzünden, wie 2021 der Fall von Übersetzungen des Inaugurationsgedichts der US-amerikanischen Dichterin Amanda Gorman zeigte.

Begriff erweist sich somit nicht nur literarisch, sondern insgesamt als so beliebig wie machtvoll. Das gilt schon für La Roches *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* und das gilt noch für den deutschen Straßenrap der Gegenwart.

Literatur

- Adorno, T. W. (1991): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bauer, Thomas (2021): *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Ditzingen: Reclam.
- Becker-Cantarino, Barbara (1986): »Nachwort«, in: La Roche, *Das Fräulein von Sternheim*, S. 381–415.
- Bohrer, Karl Heinz (1989): *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): »Theatralität und Inszenierung«, in: dies./Pflug, *Inszenierung von Authentizität*, S. 11–27.
- /Pflug, Isabel (Hg.) (2000): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Francke.
- Friedrich, Malte/Klein, Gabriele (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1995): *Die Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haller, Albrecht von (1771): o.T. [Rezension], in: *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen* 118 vom 03.10.1771, S. 1023f.
- Hamburger, Käte (1979): *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Herder, Johann Gottfried/Flachslan, Caroline (1926): *Briefwechsel*, hg. v. Hans Schauer, Weimar: Goethe-Gesellschaft.
- Höbel, Wolfgang et al. (2021): »Wie viel Fake steckt in Dokus?«, in: *Der Spiegel* 16 (2021), S. 113–115.
- Jaspers, Karl (1971): *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin/Heidelberg: Springer.
- John-Wenndorf, Carolin (2014): *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld: transcript.
- Kant, Immanuel (1996): [»Über Ästhetische und Logische Vollkommenheit«], in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie (= Werke, Band III)*, hg. v. Manfred Frank/Véronique Zanetti, Frankfurt a.M.: DKV, S. 139–170.

- Klinger, Cornelia (2001): »Wann war Moderne – wo war Moderne? Überlegungen zur Datierungsproblematik von Moderne im Lichte ihres möglichen Endes«, in: Antje Senarclens de Grancy/Heidemarie Uhl (Hg.): *Moderne als Konstruktion*, Wien: Passagen, S. 19–44.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (2010): »Authentisch/Authentizität«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe 7*, Stuttgart/Weimar: Böhlau, S. 40–65.
- Krückeberg, Edzard (1971): »Authentizität«, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel: Schwabe, Sp. 692.
- La Roche, Sophie von (1806): *Melusinens Sommer-Abende*, hg. v. Christoph Martin Wieland, Halle (Saale).
- La Roche, Sophie von (1986): *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, hg. v. Barbara Becker-Cantarino, Ditzingen: Reclam.
- (1987): *Pomona für Teutschlands Töchter [Speyer 1783–1784]*, Nachdr., Band 1, Heft 1–6, hg. u. m. e. Vorw. vers. v. Jürgen Vorderstemann, München u.a.: Saur.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, a. d. Engl. v. Gustav Roßler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*, a. d. Frz. v. Wolfram Bayer/Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1967): *Strukturelle Anthropologie*, übers. v. Hans Naumann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mächler, Stefan (2000): *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich/München: Pendo.
- Neumann, Gerhard (2000): »Erzähl-Theater. Inszenierte Authentizität in Brechts kleiner Prosa«, in: Fischer-Lichte/Pflug, *Inszenierung von Authentizität*, S. 93–108.
- N.N. (1772), o.T. [Rezension], in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 16, S. 469f.
- Ramm, Wiebke (2020): »Zwangsehe vor Gericht«, in: *Der Spiegel* vom 07.09.2020, online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/bushido-im-prozess-gegen-clanchef-abou-chaker-zwangsehe-vor-gericht-a-57b4bcba-6880-430b-859f-ea9a41317ca5>, zuletzt abgerufen am 21.03.2021.
- Sennett, Richard (1978): *The Fall of Public Man. On the Social Psychology of Capitalism*, New York: Vintage.
- Taylor, Charles (1991): *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

Trilling, Lionel (1971): *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

Wetzel, Michael (2022): »Autorschaft und Autorisierung«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe: *Handbuch Historische Authentizität*, Göttingen: Wallstein, S. 58–67.

Filme und Tonträger

2nd II None (1991): »Be True to Yourself«, Album: 2nd II None, Profile.

Absolute Beginner (1998): »Das Boot«, Album: Bambule, Buback/Universal.

BEAT STREET (1984) (USA, R: Stan Lahan).

Haftbefehl (2010): »Azzlack Stereotyp«, Album: Azzlack Stereotyp, Echte Musik/Intergroove.

Haftbefehl (2013): »Chabos wissen, wer der Babo ist«, Album: Blockplatin, Azzlackz/Groove Attack.

Lopez, Jennifer (2002), »Jenny from the Block«, Album: This Is Me . . . Then, Epic.

LOVEMOBIL (2019) (D, R: Elke Margarete Lehrenkrauss).

Sido (2004), »Mein Block«, Album: Maske, Aggro Berlin.

SXTN (2017), *Leben am Limit*, JINX/Universal.

WILD STYLE! (1982) (USA, R: Charlie Ahearn).

Amrei Bahr (Dr. phil.) ist Juniorprofessorin für Philosophie der Technik und Information an der Universität Stuttgart. Sie forscht und lehrt u.a. zu Kopierethik und KI-Ethik.

Gerrit Fröhlich (Dr. phil.) ist promovierter Mediensoziologe und lehrte und forschte viele Jahre in den Bereichen Medien- und Kultursoziologie. Seit 2023 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Produktmanager am Leibniz-Institut für Psychologie in Trier beschäftigt.

