

Amrei Bahr und Gerrit Fröhlich (Hg.)

Ain't Nothing Like the Real Thing?

Formen und Funktionen medialer
Artefakt-Authentifizierung



[transcript] Edition Medienwissenschaft

Amrei Bahr, Gerrit Fröhlich (Hg.)
»Ain't Nothing Like the Real Thing?«

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2024« im Open Access.

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2024 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Technische Universität Braunschweig / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Freiberg | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mainz | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Universitäts- und Landesbibliothek Münster | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Passau | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule der Künste

Sponsoring Light: Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Bibliothek der Hochschule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau | Hochschule Zittau/Görlitz, Hochschulbibliothek

Mikrospensoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) e.V. | Technische Universität Dortmund | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden | Hochschule für Musik Carl Maria Weber Dresden, Bibliothek | Palucca Hochschule für Tanz Dresden – Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Berufsakademie Sachsen | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Hochschule Fresenius | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf - Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Regensburg | Bibliothek der Hochschule Rhein-Waal | FHWS Hochschule Würzburg-Schweinfurt

Amrei Bahr, Gerrit Fröhlich (Hg.)

»Ain't Nothing Like the Real Thing?«

Formen und Funktionen medialer Artefakt-Authentifizierung

[transcript]

Gefördert durch die Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V.



ANTON-BETZ-STIFTUNG
DER RHEINISCHEN POST EV.
GEMEINNÜTZIGER VEREIN ZUR FÖRDERUNG
VON WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG
DÜSSELDORF

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Amrei Bahr, Gerrit Fröhlich (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Amrei Bahr

Umschlagabbildung: Amrei Bahr

Lektorat: Matthias Warkus

Korrektorat: Matthias Warkus

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839461204>

Print-ISBN: 978-3-8376-6120-0

PDF-ISBN: 978-3-8394-6120-4

EPUB-ISBN: 978-3-7328-6120-0

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung

Amrei Bahr und Gerrit Fröhlich7

»What We Thought Was Unseeable«: Die mediale Konstruktion der ersten authentischen empirischen Bilder eines Schwarzen Lochs

Paula Muhr 19

Authentizität und mindere Technik

Angelika Schwarz 51

Rillen und Falten

oder: Die doppelte Authentifizierung in Chanel's Beauté Boutique

Vinylschallplatten, Warenwelt und das Selbst in der Metamoderne

Gerrit Fröhlich, Holger Lund, Katharina Zindel und Oliver Zöllner 71

Spurenlesen – Digitale Indexikalität und Datenforensik

Sascha Simons 101

Vom Fake zu funk: Authentizität als Fetisch der Sozialen Medien

Robert Dörre 125

Politische Öffentlichkeit, Desinformation und das Problem von Deepfakes

Isabel Kusche 149

Autographische Authentizität – oder die problematische Echtheit autographischer Werke

Joana van de Löcht und Doris Reisinger 169

Auf der dunklen Seite der Authentizität:	
»Dark Tourism« und die soziale Produktion des Authentischen	
<i>Georg Fischer und Johannes Coughlan</i>	197
Real oder fake?! Spielarten gegenderter Kleidung	
im Spannungsfeld der Authentizität	
<i>Verena Potthoff und Ulla Stackmann</i>	219
Erfahrung von Authentizität als symbolische Handlung: Von Zeichen und	
Bedeutungen in virtuellen Ausstellungsräumen	
<i>Felix Liedel</i>	243
Strategien der Authentizitätsproduktion von der Empfindsamkeit	
bis zum Straßenrap	
<i>Johannes Waßmer</i>	269

Einleitung

Amrei Bahr und Gerrit Fröhlich

Begeben wir uns auf die Suche nach Authentizitätszuschreibungen – sei es im Alltag oder in der Wissenschaft –, so fällt zweierlei schnell auf: Sie sind so omnipräsent wie vielfältig – und bisweilen sogar gegensätzlich. Im Hinblick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Authentizität lässt sich zudem rasch feststellen, dass sich diese Vielfalt und Uneinheitlichkeit über diverse Disziplinen und Gegenstandsbereiche hinweg erstreckt. Alles Mögliche wird als authentisch bezeichnet, zugleich wird allem Möglichen die Authentizität abgesprochen – und das scheint jeweils ganz Unterschiedliches zu heißen. Dieser Umstand mag den Verdacht nahelegen, dass hier eine gewisse Willkür am Werk ist: Kann »Authentizität« etwa alles Mögliche bedeuten? Sind die Zuschreibungen gar inhaltsleer, fehlt es ihnen an Aussagekraft über dasjenige, auf das sie Bezug nehmen? Gibt es Authentizität am Ende gar nicht? In seinem Büchlein *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht* hält Erik Schilling in diesem Sinne Folgendes fest:

Wichtig ist [...] ein Bewusstsein dafür, dass die Bezeichnung eines Menschen, Ortes oder Objekts als »authentisch« die entsprechende Eigenschaft nur zuschreibt. Authentizität jenseits dieser Zuschreibung gibt es nicht. Weil die Bezeichnung als »authentisch« lediglich die Übereinstimmung einer Erwartung mit einer Beobachtung konstatiert, lässt sie nur Rückschlüsse zu über denjenigen, der »authentisch« sagt, über seine Erwartung und Perspektive, was potentiell hochinteressant ist. Wenig bis nichts hingegen sagt die Rede vom »Authentischen« über den Menschen oder das Objekt aus, das als »authentisch« bezeichnet wird. (Schilling 2020: 14).

Dieser Schluss Schillings, dass Authentizitätszuschreibungen sich in einer Auskunft über die Zuschreibenden erschöpfen, erscheint dann doch ebenso überspitzt wie vorschnell. Schließlich ist die Vielfalt begrifflicher Verständnisse wiederum kein exklusives Merkmal der Authentizität – auch andere

Begriffe werden je nach Disziplin und Kontext sehr unterschiedlich, teils sogar in einander widerstreitender Weise bestimmt, ohne dass daraus völlige Inhaltsleere folgen würde. Das zeigt sich etwa am Werkbegriff, für dessen Definition sich selbst innerhalb einzelner geisteswissenschaftlicher Disziplinen beachtliche Diskrepanzen feststellen lassen (Bahr 2020). Im Angesicht dieser Diskrepanzen das Vorhaben einer Bestimmung des Werkbegriffs zu verwerfen, erschiene allerdings übereilt, halten doch die Definitionen, die sich in den verschiedenen Disziplinen finden lassen, ganz unterschiedliche, je auf ihre Weise wertvolle Einsichten bereit.

Wie aber sollten wir mit der Vielfalt der Authentizitätsverständnisse umgehen, um diese Einsichten gewinnbringend auszuwerten? Sie sollte uns weder Anlass dazu geben, zwanghaft einen einheitlichen Authentizitätsbegriff festzulegen – noch sollten wir Willkür walten lassen, indem wir alle Authentizitätsverständnisse von vornherein als gleichwertig auffassen. Denn wer zu sehr auf Vereinheitlichung aus ist, gibt zugleich die Einsichten preis, die mit anderen Begriffsverständnissen einhergehen. Ein solcher Verlust ist vermeidbar, wenn es Transparenz und Verständigung über verschiedene Begriffsverständnisse gibt, ohne dass damit zugleich der Anspruch einhergehen müsste, dass sich unter den Vorschlägen der eine, einzig wahre Authentizitätsbegriff ausmachen ließe. Solange nun aber einzelne begriffliche Verständnisse innerhalb der Vielfalt der Authentizitätsauffassungen jeweils konsistent gehandhabt werden, kann auch der Vorwurf der Willkür kaum überzeugen. Am Ende muss sich die Tragfähigkeit einzelner Authentizitätsauffassungen erweisen: In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen, indem man sie an etablierten Praktiken und lebensweltlichen Beispielen misst, und indem man offenlegt, was wir aus ihnen lernen können.

Mit dem vorliegenden Sammelband unternehmen wir als Herausgeber_innen gemeinsam mit den Beitragenden den Versuch, in diesem Sinne eine kontext- und disziplinübergreifende Verständigung über den Wert und die Funktion bestimmter Authentizitätszuschreibungen und Begriffsverständnisse anzustoßen. Gerade im Kontrast der unterschiedlichen Herangehensweisen zeigt sich, wie die verschiedenen Authentizitätsauffassungen und ihre wissenschaftlichen Analysen einander gegenseitig erhellen und befruchten können – und sei es nicht durch das Feststellen von Gemeinsamkeiten oder Schnittmengen, sondern durch Abgrenzungen, Unstimmigkeiten und Irritationspotentiale. Um die Vielfalt der diversen Authentizitätszuschreibungen dennoch handhabbar zu halten, haben wir den Gegenstandsbereich dieses Bandes auf (mediale) Artefakte beschränkt. Als Gegenstände von

(In)Authentizitätszuschreibungen geraten mediale Artefakte immer wieder in den Blick der unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen. Die Arten von Artefakten, denen Authentizität zu- oder abgeschrieben wird, sind dabei so verschieden wie die Disziplinen, die die entsprechenden Zuschreibungen vornehmen, untersuchen und hinterfragen. Als (in)authentisch werden u.a. Werke der Bildenden Kunst, Fotografien, Dokumentarfilme, Texte, historische Quellen, Computerspiele, Nahrungsmittel und (vermeintliche) materielle Zeugnisse vergangener Zeiten apostrophiert.

Abgesehen von der individuellen Authentizität einzelner Artefakte sind oftmals auch Artefakt-Typen Gegenstände (mitunter fragwürdiger) Authentizitätszuschreibungen – das gilt etwa, wenn Fotografien (fälschlicherweise?) als glaubwürdige Dokumentationen von Tatsachen aufgefasst werden: Dabei wird in jeder Epoche bestimmten medialen Artefakten zugestanden oder abgesprochen, Aspekte von Natur oder Personen mittels eines scheinbar nicht-entfremdeten Zugriffs auf die »Wirklichkeit« erfassen und speichern zu können. Über ihre Objektauthentizität hinaus werden mediale Objekte und andere Artefakte zudem als Werkzeuge der Inszenierung eigener Subjektauthentizität genutzt – beispielsweise bei der Benutzung einer analogen Kamera, beim Sammeln von Schallplatten oder beim erfolgreichen Spielen besonders schwieriger digitaler Spiele (während das Spielen von »casual games« auf vermeintlich »inauthentische« Spieler_innen hinweist, vgl. Fröhlich 2020). In Gestalt von medialen Artefakten wie Tagebüchern oder Selbstracking-Apps dienen sie überdies als Werkzeuge einer scheinbar authentischen Selbstdarstellung (Fröhlich 2023), während andere Medien – beispielsweise Instagram – per se unter dem Verdacht stehen, inauthentische Inszenierungen zu forcieren (die in diesem Rahmen wiederum nur durch inszenierte Authentizität mit Markern wie #nofilter thematisiert werden können). All dies eröffnet Spannungsfelder von Authentizitätszuschreibungen innerhalb wie auch zwischen den Disziplinen – als gemeinsame Bezugspunkte stellen sie thematisch ein stabilisierendes Moment des Austauschs dar, der in den Beiträgen des Bandes dokumentiert wird.

Den Auftakt des Bandes bildet der Beitrag von Paula Muhr, der sich um Schwarze Löcher und ihre mediale Repräsentation dreht. Bei Schwarzen Löchern handelt es sich um mysteriöse kosmische Objekte, deren enorme Masse sich auf einen einzigen Punkt konzentriert: die sogenannte Singularität. Am 10. April 2019 wurde das erste empirische Bild eines Schwarzen Lochs auf sechs weltweit verteilten und zeitgleich laufenden Pressekonferenzen der Öffentlichkeit präsentiert – die vor 2019 entstandenen wissenschaftlichen

Bilder Schwarzer Löcher waren Ergebnisse von Computersimulationen, die die theoretischen Annahmen über diese rätselhaften Objekte visualisierten. Der Beitrag von Paula Muhr widmet sich der Frage nach der Authentizität entsprechender empirischer Bilder. Er zeigt auf, inwiefern sich deren Erstellungsprozess grundsätzlich von der Erstellung fotografischer Aufnahmen unterscheidet und statt als ›taking a picture‹ zutreffender als ›making a picture‹ bezeichnet werden sollte. Beglaubigt wird die Authentizität dieser Bilder dadurch, dass menschliche und nicht-menschliche Akteur_innen durch den Einsatz statistischer Modellierungsmethoden ausreichend visuell konsistente Bildrekonstruktionen aus empirischen Messungen über eine nachvollziehbare Kaskade unterschiedlicher Aufzeichnungen und zahlreicher Zwischenbilder erstellen. Nur so können Bilder erzeugt werden, die nicht nur dasjenige, »what we thought was unseeable«, empirisch visualisierbar machen, sondern auch als neue epistemische Instrumente in der wissenschaftlichen Erforschung von Schwarzen Löchern einsetzbar sind.

Angelika Schwarz widmet sich in ihrem Beitrag der Authentizität im Kontext von minderer Technik: Frühe fotografische Verfahren gelten Mitte des 19. Jahrhunderts als präzise Aufzeichnungsinstrumente der Realität, die einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit erlauben. Mit der alltäglichen Allgegenwart fotografischer wie filmischer Reproduktion und deren stetiger qualitativer Verbesserung ging allerdings bekanntermaßen kein verlässlicher Kontakt mit der Realität einher. Zunehmende Perfektion und Detailtreue in Abbildungen der Wirklichkeit säen eher Zweifel daran, ob hier ein unmittelbarer Zugriff auf die Wirklichkeit gegeben ist oder ob es nicht doch Inszenierungsinteressen sind, die im Hintergrund die Darstellung prägen. Soll der Tatsache Rechnung getragen werden, dass kulturelle Artefakte grundsätzlich eine Produktionsgeschichte aufweisen, kommt gegenüber der Bildindustrie der Gegenwart rasch der Verdacht auf, dass Authentizität durch die technische Zurichtung verloren geht. Es ist dieses Spannungsverhältnis, das der Beitrag in den Blick nimmt: Authentizität und Inszenierung werden gerade nicht im Rahmen einer abstrakten Gegenüberstellung miteinander kontrastiert, sondern es wird stattdessen das *Re-Entry* der Unterscheidung zwischen dem Authentischen und dem Inauthentischen im Medium des Technischen selbst in den Fokus gerückt. Statt vorauszusetzen, dass der Eindruck des Authentischen sich »in Wirklichkeit« Inszenierungsleistungen verdankt, wird das Augenmerk darauf gerichtet, dass bestimmte inszenatorische Formen den Effekt des Unvermittelten *trotz* ihrer notwendigen Vermittlung glaubhaft verkörpern, während andere nur den Stempel des Aufgesetzten, des Verstellten,

des Arrangierten davontragen. Im Zentrum der Überlegungen steht damit die paradoxe Leitfigur einer »Darstellung von Nichtdarstellung«, die Jan Berg für verschiedene Techniken der medialen Authentifizierung vorgeschlagen hat.

Gerrit Fröhlich, Holger Lund, Katharina Zindel und Oliver Zöllner untersuchen in ihrem Beitrag Authentizität im Kontext von Vinylschallplatten, Warenwelt, Körperarbeit und Identität am Beispiel des temporären Display- und Store-Designs der Chanel Beauté Boutique in Berlin-Mitte im Sommer 2020. Vinyl wird heute auch außerhalb der Musikbranche als Symbol für Coolness und Hipness eingesetzt – nicht zuletzt, da die Schallplatte als analoge Technologie im Kontrast zum Digitalen oft als Authentizitätsgenerator eingesetzt wird. Anhand der bemerkenswerten Verknüpfung von Vinylschallplatten und Luxuskosmetik ziehen die Autor_innen Rückschlüsse auf Medien- und Gesellschaftsstrukturen sowie Konsum- und Marketingstrategien. Der Blick auf die Kampagne offenbart Paradoxien des Authentischen in der Konsumkultur und Spannungen zwischen analoger Nostalgie und digitaler Realität. Weixler spricht von einem »Authentizitäts-Pakt« und bezeichnet damit die Bereitschaft der Rezipient_innen, medialen Produkten aufgrund bestimmter narrativer Verfahren und Inhalte, aber eben auch aufgrund des Formats den Status ›authentisch‹ zuzuschreiben. Dabei geht es weniger um Wahrheit oder Originalität als um die Wahrhaftigkeit der Darstellung, nach der in der postmodernen Gesellschaft eine zunehmende Sehnsucht herrscht, und die in der Konsumkultur durch wechselseitige Zuschreibungen zwischen Marke, Ware und Konsument_innen konstruiert wird. Vor diesem Hintergrund zeigt der Beitrag, wie der Gebrauch von Vinyl als Requisite – in diesem Fall durch Chanel – Authentizität inszeniert wie im gleichen Zuge auch unterläuft.

Im Zentrum des Beitrags von Sascha Simons steht das Spurenlesen, das er mit Fragen der digitalen Indexikalität und der Datenforensik konfrontiert. Digitale Technologien lassen mediale Darstellungen zunehmend verdächtig erscheinen. Einerseits sind dieser Tage öffentliche Äußerungen einer großen Zahl von Personen möglich; andererseits erschweren es die ebenso umfangreichen wie tiefgreifenden digitalen Bearbeitungs- und Reproduktionsmöglichkeiten, mediale Darstellungen durch bloße Anschauung hinsichtlich ihrer Authentizität zu prüfen. Damit geht einher, dass traditionelle Beglaubigungsverfahren nicht ohne Weiteres auf digitale Artefakte übertragbar sind, weil sie sich erstens nicht auf das ohnehin brüchige Indexikalitätsversprechen fotochemischer Aufzeichnung berufen können, weil zweitens die Identifikation von Original und Urheber_innenschaft immer schwieriger wird und

weil sich drittens mit der Zusammensetzung der involvierten Produktions- und Distributionsinstanzen auch deren Machtverhältnisse verändern. Dieser Vertrauenskrise zum Trotz verdanken Bilder und Videos von Protestbewegungen wie *Black Lives Matter* ihre rationale Geltung und affektive Dringlichkeit nach wie vor der Überzeugung, dass das abgebildete Geschehen sich so ereignet habe, wie die Darstellung es nahelegt. Allerdings liegt gerade in der Schwierigkeit, mediale Authentizitätsansprüche zu belegen, eine immense politische Brisanz. Eine besondere Rolle spielt hier die Analyse der im Zuge der Bild- und Videoproduktion und -reproduktion entstehenden Metadaten – gemeint sind paratextuelle Daten, die u.a. Auskünfte über Entstehungsort und -zeit geben oder Rückschlüsse über die im Verbreitungsprozess involvierten menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen zulassen. Der Beitrag zeigt, dass sich mit Hilfe dieser Indizien in Form des *Reversed Engineering* nicht nur einzelne Darstellungen verifizieren bzw. widerlegen, sondern auch ganze Ereignisse retrospektiv modellieren lassen, wie es sich *Syrian Archive* oder *Forensic Architecture* zur Aufgabe machen, um Menschenrechtsverletzungen und Umweltverbrechen zu dokumentieren.

Robert Dörre setzt sich in seinem Beitrag mit Authentizität als Fetisch der Sozialen Medien auseinander. Soziale Medien bilden den Rahmen für öffentliche mediale Selbstentwürfe, die vorgeblich der Sphäre des Privaten entstammen. Um die in diesem Zusammenhang produzierten medialen Artefakte – vor allem Texte, Bilder und Videos des Selbst – und wesentlich ihre Authentizität dreht sich ein gesellschaftlicher und akademischer Diskurs. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass in Sozialen Medien beständig mediale Umwelten emergieren, in denen ganz eigene Kriterien von Authentizität verfolgt, kritisiert und verhandelt werden. Diese Formierung und Wandlung von Authentizitätsvorstellungen am Beispiel der Selbstdokumentation auf Plattformen wie YouTube, Snapchat und Instagram zu beschreiben ist ein zentrales Anliegen des Beitrags. In Anlehnung an das von Thomas Weber eingeführte Konzept des medialen Milieus wird vorgeschlagen, von einer milieuspezifischen Authentizität Sozialer Medien zu sprechen. Der Beitrag macht deutlich, inwiefern es allem Wissen um Tendenzen zu Inszenierung und Ökonomisierung in Sozialen Medien zum Trotz Vergnügen und Lust bereitet, Beiträge als authentisch zu behandeln. Authentizität in Sozialen Medien erscheint insoweit nicht nur als leere Sehnsucht, sondern kann erfülltes Spiel sein.

Politische Öffentlichkeit, Desinformation und das Problem von Deepfakes stehen im Zentrum von Isabel Kusches Beitrag. Manipulationen von Audio- und Videoaufzeichnungen gibt es schon länger – als Deepfakes haben sie in

jüngerer Zeit zunehmend Konjunktur. Deepfakes werden mittels Deep Learning erzeugt, einem Verfahren maschinellen Lernens, und lassen sich in diesem Sinne den synthetischen Medien zuordnen. Unter diese Sammelbezeichnung fällt Video-, Audio-, Bild- und Textmaterial, das mithilfe von künstlicher Intelligenz hergestellt wurde. Der Beitrag nimmt zunächst technische Gegenmaßnahmen in den Blick, die auf die Herausforderung reagieren, dass Deepfakes – im Unterschied zu älteren Verfahren der Manipulation von Bildern und Videos – durch das bloße Auge nicht mehr erkennbar sind. Anschließend wird der Fokus auf den Kontext politischer Öffentlichkeit gelenkt, in dem derartige technisch avancierte Manipulationen nur das jüngste Beispiel einer tief verankerten Sorge darüber sind, dass diese politische Öffentlichkeit auf unterschiedliche Weise bewusst getäuscht wird. Vor diesem Hintergrund wird genauer bestimmt, ob und inwiefern es sich bei Deepfakes tatsächlich um eine besondere Herausforderung für die politische Öffentlichkeit handelt – und das heißt, nicht im Hinblick auf die Einordnung technischer Artefakte als authentisch oder nichtauthentisch, sondern im Hinblick auf ihre Effekte im Kontext laufender politischer Kommunikation, in der sich politische Akteur_innen ihren Publika unvermeidlich medial vermittelt präsentieren.

Joana van de Löcht und Doris Reisinger befassen sich in ihrem Beitrag mit autographischer Authentizität: Ihr Interesse gilt der problematischen Echtheit autobiographischer Werke. Auf den ersten Blick mag die Authentizität von Artefakten nicht nur als etwas Alltägliches, sondern auch als etwas Simples, wenn nicht gar Banales erscheinen: Eine triviale, da augenscheinlich rein materielle und technisch nachweisbare Echtheit, die wenig mit der schwer greifbaren Subjektauthentizität ihrer Urheber_innen zu tun hat. Dabei ist die enge Verknüpfung zwischen Urheber_innen und der Authentizität ihrer Hervorbringungen bereits etymologisch angelegt, denn der Begriff ›authentisch‹ leitet sich vom altgriechischen αὐθεντής mit dem Bedeutungsspektrum ›Mörder oder Suizidant‹, ›Täter‹, ›Herrscher‹ bis hin zu ›Autor‹ her. Am Anfang steht also ein handelndes Subjekt in einer Machtposition. Dies gilt auch für das lateinische ›authenticus‹ – ›zuverlässig, verbürgt‹ sowie in Bezug auf Schriften ›urschriftlich, eigenhändig‹. Diese Verknüpfung bildet bis heute den Kern der Echtheitsbedingung autographischer Artefakte. Hitlers Tagebücher hingegen sind eben deshalb nicht echt, weil Hitler sie nicht selbst geschrieben hat. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Authentizität von Artefakten allerdings als weit weniger trivial, als es zunächst den Eindruck macht. Der Beitrag entfaltet die Schwierigkeiten von Authentizitätszuschreibungen zu autographi-

schen und nicht-autographischen Artefakten, indem er die Vielfalt solcher Zuschreibungen über verschiedene Artefaktarten hinweg in den Blick nimmt.

»Dark Tourism« und die soziale Produktion des Authentischen sind Thema des Beitrags von Georg Fischer und Johannes Coughlan, die in diesem Sinne der dunklen Seite der Authentizität (oder besser: der Authentizität der dunklen Seite) nachspüren. Der Beitrag geht von der Diagnose aus, dass eine solche Spielart der Authentizität in der jüngeren Vergangenheit zu einer zentralen touristischen Ressource avanciert ist. Ausschlaggebend ist dabei nicht nur die Ausdifferenzierung touristischer Angebote und Nachfragen, sondern auch die mediale Kommunikation von als authentisch erfahrbaren Reisen. Dazu gehören insbesondere digitale Medien wie SocialMedia-Plattformen, Reiseberichte in (para-)journalistischen Outlets (Blogs, Rundfunk, Zeitschriften, Bücher etc.) sowie einschlägige Buchungsportale. Innerhalb des touristischen Angebots gibt es nicht nur sonnige Badeorte, sondern auch solche, die auf der dunklen Seite des Spektrums liegen: »Dunkel« sind diese Spielarten touristischer Reisen, weil sie nicht zu unbeschwertem Erholungsurlaub (etwa an Sandstränden) einladen, sondern an Orte führen, die mit grausamen historischen Ereignissen in Verbindung stehen, etwa Kriegen, Katastrophen, Genoziden oder anderen Leiden. Um das Phänomen des dunklen Tourismus aufzuschlüsseln, gliedert sich der Beitrag in drei Teile: Zunächst wird in einem historisch-soziologischen Überblick die Verbindung von Medialität und Tourismus untersucht und ein Verständnis vom touristischen Erlebnis skizziert, das auf medialer Vorprägung und entsprechenden Erwartungen beruht. Anschließend werden unter dem doppelten Stichwort »Anklage und Einklage« cursorisch verschiedene tourismussoziologische Perspektiven auf ihr Verhältnis zur Kulturkritik befragt. Schließlich wird das Feld des »Dark Tourism« in den Blick genommen, indem zwei Beispiele herangezogen werden: Tschernobyl und das Berliner Holocaust-Denkmal. Dabei geht es weniger darum, wie sich Authentizität als Substanz theoretisieren lässt – vielmehr wird erforscht, welche Rolle authentisches Erleben in touristischen Praktiken spielt. So wird ein Beitrag zur Diskussion um die soziale Konstruktion von Authentizität als gesellschaftlicher Ressource im Allgemeinen und als touristischer Ressource im Speziellen geleistet.

Mit Spielarten gegenderter Kleidung im Spannungsfeld der Authentizität befasst sich der Beitrag von Verena Potthoff und Ulla Stackmann. Der Beitrag nutzt eine Analyse narrativer Strategien, um aufzuzeigen, wie gegenderte Kleidung als Inszenierungsmittel Geschlechternormen aufruft und innerhalb von filmischen Erzählungen Figuren in ein Verhältnis dazu setzt. Er macht

deutlich, inwiefern es sich bei diesen Narrativen letztlich um Spielarten von Kleidungspraktiken handelt, die ein Spannungsfeld der Authentizität eröffnen. Die eigene Performance muss dabei nicht zwangsläufig auf sie zurückgreifen, sondern kann sie ebenso konterkarieren und unterminieren. Maßgeblich ist hier, inwiefern die durch Kleidung aufgerufenen Gendervorstellungen hinterfragt, reflektiert und kritisiert werden. Potthoff und Stackmann zeigen, dass die vestimentäre Inszenierung von Geschlecht oder Gender nicht nur mit Identität und den entsprechenden Rollenzuschreibungen, sondern auch eng mit gesellschaftlichen Machtstrukturen verknüpft ist – dabei können authentische und inauthentische Darstellungen sowohl affirmativ als auch subversiv eingesetzt werden. Das wirft die Frage auf, wie sich eine hier beobachtbare Tendenz zur Veruneindeutigung auf das Verständnis von Authentizität auswirkt. Dem Beitrag liegt die These zugrunde, dass Authentizität in diesem Zusammenhang von einer grundlegenden Offenheit und Unbestimmtheit gekennzeichnet ist. Die ›Zitatförmigkeit‹ schwächt sich ab oder entfällt, sodass Symbole allein nicht mehr hinreichen, um Merkmale für Authentizität zu sein, während Kontext und Auftreten zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die Autorinnen lenken den Blick darauf, wie das Vermischen unterschiedlicher Kleidernormen das Ausbilden neuer zitierfähiger Kleidungspraxen ermöglicht.

Felix Liedels Beitrag widmet sich der Erfahrung von Authentizität als symbolischer Handlung am Beispiel virtueller Ausstellungsräume. Deren offensichtlichem Nutzen, der in ihrer Inklusivität, Ortsunabhängigkeit und prinzipiellen konzeptionellen Offenheit liegt, zum Trotz erschweren derzeit noch einige theoretische, technische und methodische Probleme den umfassenden Einsatz virtueller Realitäten in der kulturellen Bildung. Zwar existieren bereits zahlreiche – teils frei zugängliche – virtuelle Ausstellungsräume und Kunstmuseen, die sich mit der VR besuchen lassen. Deren Nutzung bleibt allerdings bislang hinter den Erwartungen zurück. Ein Grund dafür ist die Wahrnehmung der virtuellen Artefakte als »unauthentisch«: Kulturinteressierte suchen in den Artefakten nach dem »Echten« und »Wahrhaftigen«. Die medialen Repräsentationen fungieren als Stellvertreter und werden kulturtheoretisch traditionell oft mit »Verlusterscheinungen« in Verbindung gebracht. Im Beitrag wird dieser Aspekt aus einer medientheoretischen Perspektive im Dialog mit einem symbolisch-interaktionistischen Handlungsmodell genauer untersucht. Erstens geht es dabei um die Frage nach der Zeichenhaftigkeit virtueller Exponate und virtueller Räume und die sich daraus ergebenden medientheoretischen Implikationen. Zweitens um eine tiefere Betrachtung kultureller Objekte als »bedeutungsvolle gesellschaftliche

Dinge«, die in virtuellen Räumen ausgestellt werden, und gleichzeitige Interaktion mit dem Medium. Die Zusammenführung beider Argumente führt zu einer medientheoretischen Interpretation des *symbolischen Interaktionismus*: Virtuelle Ausstellungsräume können als symbolische Orte begriffen werden, in denen bedeutsame subjektive Erfahrungen durch soziale Interaktion und mediale Interaktivität entstehen können.

Johannes Waßmer beschließt den Band mit seinem Beitrag zu Strategien der Authentizitätsproduktion von der Empfindsamkeit bis zum Straßenrap. Autor_innen von empfindsamen Romanen im 18. Jahrhundert ist mit Autor_innen im Straßenrap der Gegenwart gemein, dass sie antreten, um Echtheit zu transportieren und Erzähltes an Erlebtes zu binden. Die ›Originalpapiere‹, die der Schriftsteller Wieland herausgibt, entsprechen diesbezüglich dem »Ich kenne das, ich hab das schon erlebt, Mann« des Rappers Denyo. In beiden Fällen wird strategisch eine bestimmte Relation zwischen Text, Autor_in und Realität her- und offensiv ausgestellt. Der Beitrag zeigt, dass diese Relationsbildung unabhängig von Gattung, Sprachregister, Epoche und Topoi ist und sich über den Begriff der Authentizität erfassen lässt. Authentizität wird dabei als ein Begriff verstanden, über den Relationen hergestellt sowie ›Echtheit‹, ›Wahrhaftigkeit‹, ›Unverfälschtheit‹ zugeschrieben werden. Der Beitrag entwickelt dementsprechend ein Verständnis von Authentizitätsinszenierung, bei dem die Frage nach Eigenschaften von Texten in den Hintergrund tritt. An ihre Stelle rücken die inszenatorische Produktion von Authentizität und deren Strategien. Diese Strategien erfolgen, so die vier den Beitrag strukturierenden Thesen, erstens paratextuell; sie entstehen, weil zweitens Authentizität besondere Relevanz in individualisierten Gesellschaften erfährt; besonderen Reiz üben sie aus, weil drittens mit ihnen Netze wechselseitiger Authentifizierungen gesponnen werden und weil viertens aufgrund der Diffusion verschiedener Begriffe von Authentizität diese zwar ›beliebig‹ wird, mit ihr daher aber umso besser symbolisches Kapital erwirtschaftet werden kann.

Als Herausgeber_innen gilt unser großer Dank der Anton-Betz-Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung, dem transcript Verlag für die konstruktive und wertschätzende Zusammenarbeit sowie die Förderung des Bandes als Open-Access-Publikation, Jacqueline Geib für ihre wertvolle Arbeit bei der Anpassung der Beiträge für die Publikation sowie Matthias Warkus für das exzellente Schlussredigat. Besonders danken wollen wir den Autor_innen der Beiträge für ihre Geduld mit uns, denn der Band hätte schon viel früher erscheinen sollen. Da die Wissenschaft nicht nur Authentizität gewinnbringend verhandeln, sondern auch selbst mehr von ihr profitieren sollte, sei dazu

gesagt, dass auch im Leben von Wissenschaftler_innen private Herausforderungen keine Seltenheit sind – und dass es nicht immer möglich ist, der wissenschaftlichen Arbeit Priorität einzuräumen, wenn diesen Herausforderungen begegnet werden muss. Wir hoffen sehr, dass die Beiträge nun nicht nur uns, sondern auch vielen interessierten Leser_innen wertvolle Einsichten vermitteln und Impulse geben werden, um zur Bereicherung der Vielfalt von Authentizitätsverständnissen im Kontext medialer Artefakte beizutragen.

Literatur

- Bahr, Amrei (2020): »Sich ans Werk machen. Annäherungen an einen geisteswissenschaftlichen Grundbegriff«, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 65 (2020), 41–58.
- Fröhlich, Gerrit (2023): »The History of Media-Based Technologies of the Self from Rousseau to Runtastic«, in: Peter Gentzel et al. (Hg.): The Forgotten Subject. Subject Constitutions in Mediatized Everyday Worlds. Wiesbaden, S. 191–208.
- Fröhlich, Gerrit (2020): »Inauthentizität als digitaler Sündenfall. Öffentliche Konflikte um richtige Spiele, falsche Gamer und wahre Geschichte in der digitalen Spielekultur«, in: Berliner Debatte Initial 02/2020, S. 10–21.
- Schilling, Erik (2020): Authentizität: Karriere einer Sehnsucht, München: C.H. Beck.

»What We Thought Was Unseeable«: Die mediale Konstruktion der ersten authentischen empirischen Bilder eines Schwarzen Lochs

Paula Muhr

Einführung

Am 10. April 2019 wurde das erste empirische Bild eines Schwarzen Lochs auf sechs weltweit verteilten und zeitgleich laufenden Pressekonferenzen der Öffentlichkeit präsentiert (Goddi et al. 2019: 32). Dieses bahnbrechende Bild zeigt das supermassereiche rotierende Schwarze Loch M87*, das sich im Zentrum der Riesengalaxie Messier 87 befindet und 55 Millionen Lichtjahre von der Erde entfernt ist.¹ Schwarze Löcher sind mysteriöse kosmische Objekte, deren enorme Masse auf einen kleinen Raum konzentriert ist. Infolgedessen entsteht in ihrer unmittelbaren Umgebung ein extrem starkes Gravitationsfeld, dem sogar das Licht nicht entkommen kann. Die Grenze dieses Bereichs wird als Ereignishorizont (engl. event horizon) bezeichnet und gilt als das »definierende Merkmal« eines Schwarzen Lochs (EHTC 2019a: 1). Alles, was den Ereignishorizont nach innen überschreitet, verschwindet im Schwarzen Loch.

Die Existenz von Schwarzen Löchern wurde zuerst von Einsteins Allgemeiner Relativitätstheorie vorhergesagt. Seit den 1970ern gab es eine stetig wachsende Zahl astronomischer Messungen, die indirekte Beweise für die Existenz von Schwarzen Löchern lieferten. Dies geschah zunächst über die Messung ihrer Gravitationswirkungen auf benachbarte astronomische Objekte und im Jahr 2015 durch die Aufzeichnung von Gravitationswellen, Verzerrungen der

1 Die Masse des M87* ist geschätzt 6,5 Milliarden Mal größer als die der Sonne (EHTC 2019f: 1).

Raumzeit, die durch die Verschmelzung von zwei Schwarzen Löchern verursacht wurden (vgl. Goddi et al. 2019: 25f.). Diese Messungen ergaben jedoch keine Aufschlüsse über die Eigenschaften der unmittelbaren Umgebungen der Schwarzen Löcher, entsprechend dem von Einsteins Theorie vorhergesagten Ereignishorizont. Insofern waren die vor 2019 entstandenen wissenschaftlichen Bilder Schwarzer Löcher Ergebnisse von Computersimulationen, die die theoretischen Annahmen über diese rätselhaften Objekte visualisierten (vgl. etwa Mościbrodzka/Falcke/Shiokawa 2016).

Im Gegensatz dazu basierten die Bilder, die 2019 von der Event Horizon Telescope (EHT) Collaboration, einem Team von mehr als 200 internationalen Wissenschaftler*innen, erzeugt wurden, das erste Mal auf den empirischen Datensätzen.² In diesem Sinne gelten die EHT-Bilder als die ersten empirischen Visualisierungen eines Schwarzen Lochs und dadurch auch als der erste »direkte visuelle Beweis« für die Existenz dieser mysteriösen astronomischen Objekte und ihrer Ereignishorizonte (EHTC 2019g).³ Dabei wurde mit diesen Bildern nicht nur ein grundsätzlich unsichtbares kosmisches Phänomen wissenschaftlich sichtbar gemacht. Vielmehr wurden Schwarze Löcher bzw. ihre unmittelbare Umgebung durch die Erstellung der EHT-Bilder empirisch erfassbar und erforschbar gemacht (vgl. dazu Muhr 2023). Wissenschaftler*innen nutzen also diese Bilder, um neue empirische Erkenntnisse über die physikalischen Eigenschaften des M87* zu gewinnen und die bisher rein theoretischen Annahmen über den Ereignishorizont zu testen (EHTC 2019e, 2019f; Muhr 2023).⁴ Hinsichtlich dieser epistemischen Funktionen, die die EHT-Bilder im Kontext der physikalischen Grundlagenforschung erfüllen, ist ihre *empirische Authentizität* von höchster Priorität. Damit meine ich Folgendes:

-
- 2 Der Fokus der oben erwähnten Pressekonferenzen lag auf einem exemplarischen EHT-Bild. Jedoch hat das EHT-Team vier Bilder des M87* erzeugt – jeweils ein Bild für jeden von vier Messtagen (EHTC 2019a: 5, Fig. 3). Die EHT-Kollaboration wurde 2010 mit dem expliziten Ziel gegründet, »direkte« Bilder von Schwarzen Löchern, oder, genauer gesagt, von deren unmittelbarer Umgebung, zu erzeugen (ebd., 2).
 - 3 Meine Analyse wird aber zeigen, dass die empirische Natur dieser Bilder nicht bedeutet, dass ihre Erzeugung frei von theoretischen Annahmen war.
 - 4 Die hier analysierten Bilder sind nur der Anfang, da in der Zwischenzeit das EHT-Team weitere Bilder von M87* (EHTC 2021) wie auch die ersten empirischen Bilder von Sagittarius A*, dem Schwarzen Loch im Zentrum unserer Galaxie, veröffentlichte (EHTC 2022). Darüber hinaus arbeitet das Team gerade an der künftigen Erzeugung noch schärferer Bilder und Videos von M87* und Sagittarius A* (vgl. hierzu Bauman 2020: 29; Galison et al. 2023; wie auch <https://www.ngeht.org/about>).

Um valide und zuverlässige empirische Informationen über das visualisierte Schwarze Loch liefern zu können, muss nachweisbar sein, dass die EHT-Bilder weder Zufallsprodukte des aufwendigen und – wie wir sehen werden – oft sehr verwickelten bildgebenden Prozesses noch ein Ergebnis rein mathematischer Modellierung sind. Vielmehr muss nachweisbar sein, dass jedes EHT-Bild als Ergebnis seines komplexen Produktionsprozesses einen tragfähigen, in empirischer Messung begründeten *referentiellen* Bezug zu dem besagten kosmischen Objekt besitzt.⁵

Zur Betonung dieser empirischen Authentizität wurde das exemplarische EHT-Bild in den Ankündigungen an die breite Öffentlichkeit entweder implizit oder explizit mit einer fotografischen Aufnahme gleichgestellt. »We have taken the first picture of a black hole,« deklarierte Sheperd Doeleman, der Direktor der EHT, in der Pressemitteilung (EHTC 2019g). Andere Mitglieder des EHT-Teams (Wielgus 2020) sowie Autor*innen der zahlreichen Medienberichte haben das EHT-Bild danach explizit als ›Fotografie‹ bezeichnet (Pimblet 2019; Seidler 2019). Diese diskursive Einbettung der neuartigen Bilder mag vorwiegend dadurch motiviert sein, dass Fotografie oft als das ultimative dokumentarische Medium rezipiert wird, das uns einen angeblich unvermittelten Blick auf »things as they are« ermöglicht (Walker 2020: 371). Zahlreiche medientheoretische Analysen haben jedoch überzeugend gezeigt, dass die vermeintliche mediale Transparenz und die damit verbundene »piktorale Selbstvidenz« der Fotografie nicht intrinsische Eigenschaften des Mediums sind, sondern kulturelle Artefakte, die durch bestimmte Gebrauchsweisen entstehen (Jäger 2006: 47; vgl. auch Walker 2020). Hinzu kommt, dass aus medientheoretischer Sicht die Gleichstellung zwischen den EHT-Bildern und der Fotografie eher irreführend als einleuchtend ist, weil dadurch die Medienspezifik der EHT-Bilder übersehen wird.

Wie in diesem Beitrag gezeigt wird, unterscheidet sich der Erstellungsprozess der EHT-Bilder grundsätzlich von der Erstellung fotografischer Aufnahmen und kann viel zutreffender als ›making a picture‹ statt ›taking a picture‹ bezeichnet werden. Ein Hinweis darauf ist allein die Tatsache, dass die algorithmenbasierte Erzeugung der EHT-Bilder aus nichtvisuellen Messdaten fast

5 Vgl. hierzu Jäger (2018: 308): »Auch wenn wir davon ausgehen, dass Prozesse der Generierung von Erkenntnisevidenz diskursiver, zeichenvermittelter Natur sind, heißt das nicht, dass das Wirkliche im erkenntniskonstitutiven Spiel der Zeichen keine bedeutende Rolle spielte.«

zwei Jahre in Anspruch genommen hat.⁶ Was zusätzlich gegen die pauschale Gleichstellung mit Fotografie spricht, ist, dass die EHT-Bilder des Schwarzen Lochs keineswegs mimetische Bilder sind, denn sie ähneln dem Schwarzen Loch visuell nicht.⁷

Was in jedem 2019 veröffentlichten EHT-Bild zu sehen ist, ist ein rot-orange leuchtender asymmetrischer Ring, dessen unterer Teil heller erscheint (vgl. EHTC 2019a: 5, Fig. 3). Wie das EHT-Team erklärte, visualisiert dieser Ring die innere Region der sogenannten Akkretionsscheibe (ebd.: 6). Diese besteht aus einfallendem glühendem Gas (d.h. Plasma), das sich mit nahezu Lichtgeschwindigkeit um das rotierende Schwarze Loch auf Spiralbahnen bewegt und dabei Strahlung in unterschiedlichen Wellenlängen abgibt.⁸ In der Mitte befindet sich eine kreisförmige dunkle Region, die durch den innersten Photonenorbit begrenzt ist und als »Schatten« des Schwarzen Lochs bezeichnet wird (EHTC 2019a: 1f.; 2019e: 2; Falcke/Melia/Agol 2000). Es geht aus den Gleichungen der Relativitätstheorie hervor, dass der Photonenorbit eine instabile Kreisbahn in der unmittelbaren Nähe des Ereignishorizonts ist, auf der Lichtteilchen (d.h. Photonen) durch den Einfluss der Gravitationskraft des Schwarzen Lochs gebeugt werden und unendlich oft um das Schwarze Loch kreisen können. Die Photonen, die dieser Bahn entkommen oder sie von außen streifen, können einen entfernten Beobachter erreichen, während diejenigen, die sich innerhalb des Photonenorbits befinden, mit signifikant größerer Wahrscheinlichkeit den Ereignishorizont erreichen. Demnach ist der Schatten durch die Kombination der Lichtbeugung einerseits und des Einfangens von Licht andererseits durch den Ereignishorizont verursacht (Falcke/Melia/Agol 2000: L13f.). Laut den Annahmen der Relativitätstheorie ist daher für einen entfernten Beobachter der Schatten eines rotierendes Schwarzen Lochs mehrfach größer als der Ereignishorizont. Anders gesagt: Der Ereignishorizont selbst ist nicht in den EHT-Bildern sichtbar, da er sich innerhalb des Schattens befindet.⁹

6 Die Messdaten wurden im April 2017 erhoben (EHTC 2019a: 2).

7 Mir ist durchaus bewusst, dass nicht alle Fotografien zwingend mimetisch sind. Jedoch werden die vermeidliche mediale Transparenz und der »Anschein ursprünglicher Unvermitteltheit« vorwiegend mimetischen Fotografien zugeschrieben (Jäger 2006: 47).

8 Der untere Teil des Ringes wirkt in den Bildern dank des Doppler-Effekts heller: Das Gas im unteren Teil der Akkretionsscheibe bewegt sich auf den Beobachter zu, während im oberen Teil das Gegenteil geschieht (EHTC 2019d: 1).

9 Da Licht, das den Photonenorbit von außen überquert, schließlich im Ereignishorizont endet, werden der Photonenorbit und der Schatten, den er abgrenzt, als Strukturen

Im Grunde genommen macht die Messung der elektromagnetischen Strahlung, die die Akkretionsscheibe emittiert und in der Zwischenzeit die Erde erreicht hat, die Erzeugung der EHT-Bilder überhaupt möglich. Jedoch handelt es sich bei der vom EHT-Projekt aufgezeichneten elektromagnetischen Strahlung um Radiowellen, die sich außerhalb des Spektrums des für das menschliche Auge sichtbaren Lichts befinden (EHTC 2019b: 3). Das bedeutet, dass nicht nur das Schwarze Loch und sein Ereignishorizont, sondern auch die umgebende Akkretionsscheibe grundsätzlich unsichtbar sind. Daher sind die EHT-Bilder farbcodierte Darstellungen in sogenannten »Falschfarben«. Diese Farben entsprechen nicht den intrinsischen Eigenschaften des visualisierten Objekts, sondern wurden vom EHT-Team arbiträr gewählt (Wielgus 2020).¹⁰ Zudem ist sogar der Helligkeitsverlauf der EHT-Bilder nichtmimetisch. Er ist in den Einheiten der sogenannten Helligkeitstemperatur dargestellt. Sie stimmen nicht mit den physikalischen Temperaturen des radioemittierenden Plasmas überein, aus dem die Akkretionsscheibe besteht (EHTC 2019d: 8f.).

Da sich aus epistemischer Sicht der Vergleich mit Fotografie als wenig produktiv erwiesen hat, drängt sich an dieser Stelle folgende Frage auf: Wie wurde die *Referentialität* der nichtmimetischen EHT-Bilder im Sinne ihrer

mit einer Größe auf der »Ereignishorizont-Skala« bezeichnet (EHTC 2019b: 2). Trotz seines Namens war es das Ziel des EHT-Projekts, den Schatten zu visualisieren, nicht den Ereignishorizont selbst.

- 10 Das Ergebnis der algorithmenbasierten Bildrekonstruktion aus den nichtvisuellen Daten sind zuerst Graustufenbilder, die im nächsten Schritt durch die Auswahl einer Farbskala in Farbbilder umgewandelt werden. Während die Verteilung der Helligkeitsunterschiede in den Bildern epistemische Bedeutung besitzt, gilt das für die einzelnen Farbtöne nicht. Dem EHT-Team war es also wichtig, eine einheitliche Farbskala zu entwickeln, bei der die Übergänge zwischen den einzelnen Farbtönen innerhalb dieser Farbskala gleichmäßig sind, um die Helligkeitsunterschiede der rekonstruierten Graustufenbilder nicht fälschlicherweise in Farbe zu übersetzen (vgl. <https://github.com/lamedeiros/ehtplot/blob/docs/docs/COLORMAPS.ipynb>). Die Wahl einer bestimmten Farbskala, z.B. in verschiedenen Orange-Rot- oder alternativ in verschiedenen Blau- oder Rosatönen, war jedoch frei gestaltbar. Die orange-roten Farbtöne wurden gewählt, um die Bilder für die breite Öffentlichkeit zugänglicher zu machen, da diese Farben die Hitze der Akkretionsscheibe für Nicht-Expert*innen verdeutlichen sollten (vgl. dazu Galison et al. 2023: 6). Da die arbiträr gewählte Farbgebung der EHT-Bilder keine Konsequenz für ihre empirische Authentizität im wissenschaftlichen Kontext hat, wird sie hier nicht weiter diskutiert.

Fähigkeit, zuverlässige und authentische Informationen über das sonst unzugängliche Schwarze Loch zu liefern, hergestellt? Auf dem ersten Blick mag die Antwort trivial erscheinen. Man könnte behaupten, die Referentialität dieser Bilder verdanke sich jener komplexen Messung, die einen synchronisierten Einsatz mehrerer Teleskope auf der ganzen Welt beinhaltete, um ein virtuelles, erdumspannendes Teleskop zu bilden. Die so gewonnenen Messdaten – so wird es in Medienberichten meist erklärt – wurden dann dank neuartiger Algorithmen direkt in ein Bild umgewandelt. Diese Erklärung übersieht jedoch die bereits erwähnte Tatsache, dass die digitale Erstellung der EHT-Bilder aus den Messdaten fast zwei Jahre gedauert hat. Warum hat die Transformation der Messdaten in die endgültigen, als authentisch deklarierten Bilder so viel Zeit in Anspruch genommen? Und was genau geschah in diesem Transformationsprozess? Das EHT-Team hat diesen Prozess explizit als Bildrekonstruktion und nicht als Bildkonstruktion bezeichnet (EHTC 2019a: 4). Der Begriff der Bildrekonstruktion, den ich im Folgenden auch verwenden werde, impliziert, dass die EHT-Bilder nicht willkürlich erstellt, sondern aus den empirisch erhobenen Messsignalen zuverlässig zusammengebaut wurden. Mein Hauptargument in diesem Beitrag ist, dass wir gerade diesen aufwendigen Bildrekonstruktionsprozess verstehen müssen, um zu beurteilen, wie der Authentizitätsanspruch der entstandenen EHT-Bilder, im Sinne von ihrer Fähigkeit, »auf die ›wirkliche‹ Welt Bezug zu nehmen und diese von einer ›imaginären‹ Welt zu unterscheiden« (Jäger 2018: 316), erzeugt wurde. Meine Absicht ist dabei keineswegs zu behaupten, dass diese Bilder einen direkten, unmittelbaren Zugang zum dem visualisierten Schwarzen Loch bieten. Vielmehr möchte ich untersuchen, wie ihre Fähigkeit auf eine medientranszendente Realität zu verweisen medial konstruiert wurde. Um dies zu untersuchen, wird meine Analyse auf dem Begriff der *Referenzkette* des französischen Soziologen Bruno Latour und dem Begriff des *medialen Evidenzverfahrens* des deutschen Medienwissenschaftlers Ludwig Jäger basieren.

Der medientheoretische Hintergrund

Latour hat überzeugend argumentiert, dass wissenschaftliche Bilder nicht als mimetische Repräsentationen oder bloße visuelle Kopien der medientranszendenten Realität zu verstehen sind. Der Grund dafür sei (Latour 1999: 69f.; 2014: 348), dass die Distanz zwischen einem Phänomen und seinem wissenschaftlichen Bild zu groß ist, um in einem einzigen Schritt überbrückt

werden zu können. Stattdessen sind Wissenschaftler*innen gezwungen, eine Reihe von Zwischenschritten einzubauen. Diese ermöglichen es ihnen, die Distanz zwischen dem Phänomen und seinem Bild in kleinere Abstände zu unterteilen, die sie dann durch eine Serie von aufeinanderfolgenden Inskriptionen überbrücken können.¹¹ So entsteht eine Kette von Transformationen, da die Wissenschaftler*innen in jedem Zwischenschritt die Inskriptionen, die aus dem vorhergehenden Schritt übertragen worden sind, überarbeiten und modifizieren, bevor sie sie zum nächsten Schritt transportieren (Latour 1999: 70; 2014: 347).

Wie eine solche Transformationskette in der wissenschaftlichen Praxis eingesetzt wird, zeigt Latour am Beispiel einer Expedition von Bodenkundler*innen, die er nach Amazonien begleitet. Sie gehen dabei der Frage nach, ob in einer bestimmten Region der Urwald in die Savanne vordringt oder der Urwald sich zurückzieht. Um die Antwort zu finden, entnehmen die Wissenschaftler*innen eine Reihe von Bodenproben, die sie dann durch eine von Latour genau beschriebene Kette von Transformationsschritten letztendlich in ein Diagramm des Bodenprofils umwandeln, das im Zentrum ihres Abschlussberichts steht. Latour (1999.: 70–72) erklärt dazu, dass der Zweck der Transformationen bei jedem Information erzeugenden Schritt zweifach ist. Einerseits bewirken die Transformationen den Wirklichkeitsverlust durch Reduktion von Partikularität der vorangegangenen Inskription. Andererseits führen sie zu Wirklichkeitsgewinn durch Amplifikation der Vermittelbarkeit der nachfolgenden Inskription.

Dementsprechend entsteht das wissenschaftliche Bild als Ergebnis eines Prozesses, in dem eine kontinuierliche Kaskade von unterschiedlichen Aufzeichnungen und Zwischenbildern erzeugt wird. Laut Latour (ebd.: 71f.) ist eine reversible Bewegung entlang einer solchen ununterbrochenen und zurückverfolgbaren Kette der Transformationen das, was die Referenzialität und das wissensproduzierende Potential wissenschaftlicher Bilder garantiert. Anders gesagt: Nicht seine visuellen Eigenschaften, sondern die Details seines Erzeugungsprozesses bürgen für die potentielle empirische Authentizität und Wahrheitsevidenz eines wissenschaftlichen Bildes. Um die Authentizität im Sinne der nachweisbaren Referenzialität eines wissenschaftlichen Bildes über-

11 Latour (1999: 306f.) benutzt »Inskription« als allgemeinen Begriff für unterschiedliche grafische, textliche und bildliche Darstellungen und Aufzeichnungen, die im Rahmen einer wissenschaftlichen Untersuchung produziert werden.

haupt beurteilen zu können, müssen wir daher die zugrundeliegende Referenzkette analysieren.¹²

Tatsächlich lässt sich im Falle der EHT-Bilder eine zugrundeliegende Referenzkette erkennen. Sie besteht erstens aus der Erhebung der nichtvisuellen Messdaten (EHTC 2019b); zweitens aus der zweistufigen Datenvorbereitung (EHTC 2019c); und drittens aus der dreistufigen Bildrekonstruktion (EHTC 2019d). Bei näherer Betrachtung weicht jedoch ein wesentlicher Aspekt dieser Kette von Latours Beschreibung ab. In seiner Interpretation ist eine Transformationskette linear aufgebaut aus strikt aufeinanderfolgenden prozeduralen Schritten (Latour 1999: 69–79; vgl. besonders ebd.: 70, Fig. 2.21). Meine Analyse wird zeigen, dass im Gegensatz dazu einige Schritte der Transformationskette der EHT-Bilder – besonders in der Phase der Bilderrekonstruktion – *verzweigt* sind und aus mehreren, parallel laufenden und aufeinander verweisenden Operationen bestehen. Die Komplexität dieser verzweigten Kette mag auf den ersten Blick redundant erscheinen. Da aber die im April 2019 veröffentlichten EHT-Bilder die ersten ihrer Art waren, existierte zuvor kein etabliertes oder validiertes Verfahren für ihre Herstellung. Stattdessen musste die darunterliegende Referenzkette zuerst nicht nur herausgebildet, sondern auch durch ein entsprechendes *mediales Evidenzverfahren* – um den durch Jäger eingeführten Begriff zu benutzen – legitimiert werden.

Laut Jäger (2018: 319, Hervorh. im Orig.) muss in Situationen, in denen die Geltung des Wahrheitsgehalts eines Zeichens – im Sinne seiner Bezugnahme »auf die *Dadraußenheit* einer zeichentranszendente Welt« (d.h., empirische Authentizität) – aus irgendeinem Grund als problematisch erscheint oder noch nicht etabliert wurde, die Legitimität seiner Geltung durch mediale Prozeduren ausgehandelt und also diskursiv hervorgebracht werden. Diese Prozeduren, die in ihrer Gesamtheit von Jäger (2006: 41) als Evidenzverfahren bezeichnet werden, beinhalten die Herstellung eines komplexen Netzes »wechselseitiger Bezugnahmen differenter Medien aufeinander sowie die rekursive Rückwendung eines Mediums auf sich selbst«. Die Herstellung solcher inter- und intramedialen Bezugnahmen zwischen unterschiedlichen

12 Latour verwendet die Begriffe Transformationskette und Referenzkette austauschbar (vgl. Latour 1999: 70; 2014: 348) und ich folge hier diesem Vorgehen. Zudem ist der Umstand wichtig, dass im Unterschied zu Latour, der ein Team von Wissenschaftler*innen ethnographisch und in Echtzeit bei der Arbeit begleitet, meine Diskussion auf der Analyse der von EHT-Team publizierten wissenschaftlichen Aufsätzen beruht (EHTC 2019a; 2019b; 2019c; 2019d; 2019e; 2019f).

Zeichen ist rhetorisch organisiert und bedient sich »in der Regel in prozeduralen Grammatiken organisierter Mittel wie Beweis, Argumentation und Erklärung« (ebd.: 45). Das Resultat dieses Verfahrens der Verschaltung verschiedener Medien miteinander, bei dem »mediale Differenzen prozessiert werden«, nennt Jäger (ebd.: 41) *diskursive Evidenz*.¹³ Bei diesem Typus von Evidenz sind die Authentizitätsansprüche nur insoweit gewährleistet, als das darunterliegende Evidenzverfahren »hinsichtlich seiner prozeduralen Schritte nachvollzogen und hinsichtlich seiner Schlüssigkeit eingesehen werden kann« (ebd.: 46).¹⁴

Anders als bei Latour ist in Jägers Interpretation die Ununterbrochenheit der Kaskade der medialen Transformationen weder unerlässlich noch ausreichend, um einen zuverlässigen referentiellen Bezug zwischen dem Zeichen und dem medientranszendenten Phänomen herzustellen. Unerlässlich ist jedoch wie bei Latour die Zurückverfolgbarkeit der – hier aber nicht unbedingt linear ablaufenden – prozeduralen Schritte eines diskursiven Evidenzverfahrens. Zudem müssen die operative Notwendigkeit und die evidenzgenerierende Funktion jedes prozeduralen Schrittes dieses Verfahrens argumentativ durch *inferentielle* Bezüge von Zeichen auf Zeichen begründet werden.

Wie ich im Folgenden zeige, wurde die empirische Authentizität der ersten EHT-Bilder des Schwarzen Lochs durch ein speziell zugeschnittenes diskursives Evidenzverfahren konstruiert und beglaubigt, in dem verschiedene visuelle, mathematisch-algorithmische und rhetorische Operationen miteinander verschränkt wurden. Hier fokussiert sich meine Analyse vorwiegend auf die Phase des dreistufigen Bildrekonstruktionsprozesses, da die medialen Operationen dieser Phase die Transformation von nichtvisuellen Daten in ein Bild bewirken. Vor der Analyse dieser Phase müssen wir aber die vorhergehenden Schritte der Datenerhebung und -vorbereitung betrachten, da diese maßgeblich die Art der in der Bildrekonstruktionsphase vorgenommenen Operationen beeinflussen.

13 ›Diskursiv‹ bedeutet hier: durch das Prozessieren von Zeichen verhandelt (vgl. Jäger 2018: 314f.).

14 Jäger unterscheidet dabei zwischen epistemischer und diskursiver Evidenz. Während der letztere Typ der Evidenz durch operative rhetorische Mittel herbeigeführt werden muss, beruht die epistemische Evidenz auf »den *subjektiven mentalen Zustand unmittelbarer Gewissheit*« (Jäger 2006: 45, Hervorh. im Orig.).

Die Erhebung und Vorbereitung der Messdaten

Das Messverfahren, durch das die Daten für die Rekonstruktion der EHT-Bilder erhoben wurden, heißt Langbasisinterferometrie (engl. very long baseline interferometry, VLBI). Sie beruht auf dem synchronisierten Einsatz von mehreren weltweit verteilten Radioteleskopen, die teilweise tausende Kilometer voneinander entfernt sind.¹⁵ Die GPS-basierte Synchronisation ermöglicht es, dass die zu einem virtuellen Netzwerk zusammengeschalteten Teleskope die Radiosignale im gleichen Frequenzband desselben Objekts am Himmel mit einer zeitlichen Übereinstimmung aufnehmen, die sich im Bereich von Nanosekunden befindet (EHTC 2019a: 3). Durch die spätere paarweise Überlagerung (Interferenz) der von einzelnen Teleskopen empfangenen Signale erhält man einen Datensatz, aus dem man die Position und/oder die räumlichen Eigenschaften des beobachteten astronomischen Objekts errechnen kann (vgl. dazu Bouman et al. 2016: 913–915). Die VLBI ist grundsätzlich nicht neu – sie wird seit den späten 1960ern benutzt (Thompson/Moran/Swenson 2017: 391). Aber erst durch die gezielte Arbeit des EHT-Teams konnte diese Methode konzeptionell und technologisch signifikant erweitert werden und jene hohe räumliche Auflösung erreichen, die für die Erzeugung der ersten Bilder eines Schwarzen Lochs notwendig war.¹⁶ Dabei wurde die notwendige Auflösung auf Basis jener theoretischen, auch als Grundlage für die aufwendigen Computersimulationen dienenden Annahmen über Schwarze Löcher und der bisherigen indirekten Messdaten definiert (EHTC 2019b: 5; Falcke/Melia/Agol 2000).

Generell ist die räumliche Auflösung der VLBI von zwei Faktoren abhängig: erstens dem maximalen Abstand zwischen den einzelnen Teleskopen; zweitens der Wellenlänge des gemessenen Radiosignals.¹⁷ Dementsprechend hat die instrumentelle Konstellation, die 2017 speziell für die EHT-Messung von M87* zusammengestellt wurde, den synchronen Einsatz von sieben Teleskopen an fünf geografischen Standorten benötigt, deren Basislängen

-
- 15 Die Entfernung zwischen je zwei Teleskopen wird als Basislänge bezeichnet (EHTC 2019a: 3).
- 16 Zusätzlich zur räumlichen Auflösung war es auch notwendig, die Messempfindlichkeit wesentlich zu erhöhen, um dadurch höhere Samplingraten und ein besseres Signal-Rausch-Verhältnis zu erreichen. Die dafür notwendigen technischen Entwicklungen haben mehr als zehn Jahre gedauert (EHTC 2019b: 1–5).
- 17 Das Netzwerk hat eine nominale Auflösung von λ/L , wobei λ die Beobachtungswellenlänge und L die maximale projizierte Basislänge zwischen den Teleskopen ist (EHTC 2019a: 3).

zwischen 160 m und 10 700 km betragen (EHTC 2019a: 3).¹⁸ Diese Anordnung erwies sich als notwendiges Minimum, um einen zwar extrem lückenhaften, aber für die rechnerische Rekonstruktion der ersten Bilder eines Schwarzen Lochs ausreichenden Datensatz zu liefern.¹⁹ Trotz relativ geringer Anzahl der Teleskope konnte das EHT-Team durch die Nutzung der sogenannten Aperturesynthese die notwendige Auflösung erreichen: »The rotation of Earth during the night causes the baselines connecting pairs of the telescopes to sweep through a range of angles and effective lengths, filling in the space of possible measurements« (Bouman 2020: 27).

Zudem waren bezüglich der Erhöhung der Auflösung weitere technische Weiterentwicklungen notwendig, um die Messung von Radiosignalen mit der Wellenlänge von 1,3 mm zu ermöglichen (EHTC 2019a: 3). Da die VLBI zuvor im Wellenlängenbereich von mehreren Millimetern bis mehreren Zentimetern erprobt wurde, war die Erweiterung auf die deutlich kürzere Wellenlänge mit neuen Herausforderung verbunden. So führte der Umstieg auf die kurze Wellenlänge zu einer Reihe neuartiger unvermeidbarer Messfehler, die die Bildrekonstruktion erschwerten.²⁰

Zwei Aspekte sind dabei von Interesse für unsere Diskussion: Erstens zeigt die bisherige Beschreibung, dass es sich bei der VLBI-Messung um keine passive Registrierung von Daten handelt, sondern um einen dynamischen Prozess. Denn bereits die Entscheidung darüber, welche Wellenlänge aufgenommen wird, hat direkte Auswirkungen auf die Qualität der erhobenen Daten und ihre anschließende Übersetzbarkeit in Bilder. Zweitens bedeutet das Auftreten

18 Das EHT-Interferometer bestand zu diesem Zeitpunkt aus acht Teleskopen, aber nur sieben von ihnen wurden für die Messung von M87* eingesetzt, da das achte Teleskop, aufgrund seines Standorts am Südpol, die von M87* emittierten Radiowellen nicht registrieren konnte. Stattdessen nahm das achte Teleskop an den VLBI-Messungen des Quasars 3C 279 und des Schwarzen Lochs Sagittarius A* teil, die ebenfalls an den gleichen vier Abenden im April 2017 stattfanden (EHTC 2019d: 5).

19 Die früheren EHT-Messungen wurden zunächst mit einer geringeren Anzahl von Teleskopen durchgeführt und mit Datensätzen erzeugt, aus denen keine eindeutige Bildrekonstruktion möglich war (Goddi et al. 2019: 28). Die Anordnung der Teleskope, die 2017 eingesetzt wurden, wurde auf Basis von Computersimulationen der synthetischen Datensätze entwickelt und getestet. Das Ergebnis war »an anticipated effective EHT angular resolution at 1.3 mm of 20 μ as [microarcseconds], yielding between about 36 resolution elements across a 120 \times 120 μ as field of view« (EHTC 2019b: 5).

20 »Challenges at shorter wavelengths include increased noise in radio receiver electronics, higher atmospheric opacity, increased phase fluctuations caused by atmospheric turbulence, and decreased efficiency and size of radio telescopes« (EHTC 2019a: 3).

der spezifischen, durch die erhöhte räumliche Auflösung bedingten Messfehler, dass die traditionellen Methoden der Datenverarbeitung und Bildrekonstruktion in der VLBI nicht mehr ohne Weiteres für die vom EHT-Team erhobenen Daten geeignet waren. Es gab also kein standardisiertes Verfahren, das die Wissenschaftler*innen benutzen konnten, um die von den sieben Radioteleskopen aufgenommenen Signale in Bilder umzuwandeln. Aus diesem Grund musste das EHT-Team – um mit Latour zu sprechen – eine neue Transformationskette entwickeln und validieren, die auf die spezifischen Eigenschaften ihrer Daten zugeschnitten wurde.

Der erste Schritt in dieser Kette war der aufwendige Prozess der Datenerhebung durch das Interferometer (d.h. das Netzwerk von sieben Radioteleskopen). Diese Datenerhebung wurde am 5., 6., 10. und 11. April 2017 ausgeführt. An jedem dieser Tage fanden zwischen sieben und 25 einzelne Messungen statt, die jeweils zwischen drei und sieben Minuten dauerten (EHTC 2019a: 3). Daraus resultierten ca. 5 Petabyte Rohsignaldaten, die auf Hochleistungsfestplatten gespeichert wurden (Bouman 2020: 27).²¹ Im nächsten Abschnitt der Transformationskette wurden die Rohsignale der einzelnen Teleskope gemeinsam einer zweistufigen Datenverarbeitung unterzogen, die aus Korrelation und darauffolgender Kalibrierung bestand. Ziel der Datenverarbeitung war es, die Rohdaten in »science-ready data sets« umzuwandeln (EHTC 2019c: 2) und sie damit entsprechend für den nachfolgenden Schritt der Bildrekonstruktion aufzubereiten.

Während dieser Korrelation wurden zwei als Korrelatoren bezeichnete spezielle Supercomputer benutzt, um die paarweisen Rohsignale aller Teleskope zu korrelieren (d.h. zu kombinieren). Für diesen Transformationsschritt verwendeten die Korrelatoren das vorgegebene Modell der Erdgeometrie und die aufgezeichneten Zeitinformationen bei der Ankunft an jeder Station, um die Signale auf eine gemeinsame Zeitreferenz abzustimmen (EHTC 2019c: 3–5). Jeder Korrelator – einer im MIT Haystack Observatory und der andere im Max-Planck-Institut für Radioastronomie in Bonn – prozessierte jeweils die Hälfte des gesamten Datensatzes. Diese Aufteilung und die daraus resultierende Parallelisierung der Korrelation hatten zwei Gründe. Einerseits

21 Der Begriff »Rohdaten« wird hier als eine rein operative Beschreibung für die direkten Ausgaben der Messungen benutzt, die noch keiner gezielten Datenverarbeitung unterzogen wurden. Meine bisherige Analyse hat jedoch gezeigt, dass die Erzeugung der EHT-Rohdaten keineswegs frei von theoretischen Annahmen und mathematischer Modellierung war.

dienten sie der Beschleunigung des Prozesses. Andererseits ermöglichten sie die anschließende Validierung der von beiden verschiedenen Supercomputern erhaltenen Ergebnisse durch gegenseitigen Vergleich (EHTC 2019b: 14). Da dieser Vergleich wechselseitige Bezugnahmen zwischen den unabhängig prozessierten Datensätzen herstellte, um sie so zu beglaubigen, soll er hier als wichtige Instanz des EHT-spezifischen Evidenzverfahrens (Jäger 2006: 41) gedeutet werden.

Die parallelisierte Korrelation wurde für jeden Messtag gesondert durchgeführt und damit vier unabhängige Datensätze erzeugt. Diese enthielten aber einen hohen Anteil von durch unterschiedliche Messfehler entstandenem Rauschen, das zu einer verfälschten Bildrekonstruktion geführt hätte (EHTC 2019c: 3–5). Um dies zu vermeiden, musste anschließend ein Prozess der Kalibrierung durchgeführt werden. Dieser wurde speziell für die EHT-Daten entwickelt, um »bad data« – d.h. die messbedingten Inkohärenzen und Fehler (z.B. die Phasenverzerrungen, die durch unterschiedliche atmosphärische Bedingungen über den einzelnen Teleskopen entstehen) – zu beseitigen und dadurch einen ausreichend einheitlichen und zuverlässigen Datensatz für jeden Messtag zu erhalten (ebd.: 1 u. 5). In Anlehnung an Latour (1999: 70f.) kann man sagen, dass das EHT-Team bei diesem Transformationsschritt durch die Reduktion von Partikularität der vorangegangenen Datensätze die Amplifikation der Vermittelbarkeit der nachfolgenden Datensätze bewirkte. Dementsprechend fand in diesem Prozess eine enorme Datenkomprimierung statt – die resultierenden Datensätze wurden auf nur 250 Megabytes reduziert (Wielgus 2020).

Die technischen Details der Kalibrierung sind zu umfangreich, um hier genauer betrachtet zu werden. Für unsere Diskussion ist wesentlich, dass die Kalibrierung aus drei voneinander unabhängigen, parallel laufenden und speziell für diese Zwecke maßgeschneiderten automatisierten algorithmischen Pipelines bestand (EHTC 2019c: 4–14). Letztendlich wurde jedoch nur das Ergebnis einer dieser Pipelines als »the science-ready data set« deklariert und für die darauffolgende Bildrekonstruktion benutzt (ebd.: 2). Die Ergebnisse der anderen zwei Pipelines erfüllten dennoch eine entscheidende evidenzgenerierende Funktion. Der Vergleich der kalibrierten Datensätze der verschiedenen Pipelines hatte nämlich gezeigt, dass trotz der unterschiedlichen methodologischen Ansätze bei ihrer Erstellung die jeweiligen Ergebnisse ausreichend *konsistent* waren (ebd.: 14; 21–23). Diese durch intramediale Bezüge (Jäger 2006: 41) hergestellte Konsistenz diente zur Authentifizierung des Kalibrierungsprozesses, denn sie unterstrich, dass dessen Ergebnisse weder Zufalls-

produkte noch reine Artefakte eines bestimmten algorithmenbasierten methodologischen Zugangs waren. Im Folgenden werde ich zeigen, dass sich eine vergleichbare Multiplikation der einzelnen Transformationsschritte in parallel laufenden Operationen durch alle Phasen der Bildrekonstruktion als definierendes Merkmal des EHT-spezifischen Evidenzverfahrens fortsetzt.

Herausforderungen der Bildrekonstruktion

Die als Ergebnis der Datenverarbeitung entstandenen Datensätze bestanden aus einer Reihe von durch paarweise Korrelation von Signalen errechneten Interferenzmustern, die in der Fachsprache als »calibrated complex visibilities« (kalibrierte komplexe Sichtbarkeiten) bezeichnet werden (EHTC 2019d: 4). Diese komplexen Sichtbarkeiten entsprechen Raumfrequenzen – oder im Fachterminus – Fourier-Komponenten der Helligkeitsverteilung des Zielobjekts am Himmel.²² Das bedeutet, dass die mit einem idealen Interferometer gemessenen Sichtbarkeiten durch Anwendung einer erprobten mathematischen Methode, die als Fourier-Transformation bekannt ist, direkt in das Bild des Schwarzen Lochs umgewandelt werden können.

In der Praxis ist der Weg von den gemessenen Sichtbarkeiten bis zum Bild deutlich komplizierter. Erstens beinhalten die kalibrierten Sichtbarkeiten trotz der aufwendigen Datenvorbereitung weiterhin einen hohen Anteil an Rauschen. Das macht ihre direkte Umwandlung in ein empirisch authentisches Bild eines Schwarzen Lochs unmöglich.²³ Zweitens sind die EHT-

22 »An interferometer like the EHT samples the Fourier transform of the image on the sky. By correlating the data obtained from N stations, $N(N-1)/2$ spatial frequencies are measured. As the Earth rotates, those spatial frequencies form tracks in the Fourier plane to produce a sparsely sampled Fourier transform of the sky image.« (EHTC 2019d: 5f.) Es ist wichtig zu betonen, dass die Sichtbarkeiten (d.h. Ortsfrequenzen) nichtvisuelle Daten sind, die die Dimension $1/\text{Länge}$ haben. Anders gesagt ist Ortsfrequenz ein Maß dafür, wie oft sich sinusförmige Komponenten der Struktur pro Abstandseinheit wiederholen. Mathematisch betrachtet kann jedes Bild ohne Informationsverlust ins Ortfrequenzspektrum (d.h. Fourierdomäne) zerlegt und dann durch die sogenannte Fourier-Transformation aus diesem Spektrum wiederhergestellt werden. In diesem Sinne ist die Fourierdomäne eine mathematisch veränderte, nichträumliche Darstellung des räumlich aufgelösten Bildes (vgl. Pedrotti et al. 2007: Kap. 25; Thompson/Moran/Swenson 2017: 76–108).

23 »In practice, each measured visibility is contaminated by thermal noise, station-dependent errors, and baseline-dependent errors [...] In addition to thermal noise, measured

Datensätze stark fragmentarisch und lückenhaft, da nur wenige Fourier-Komponenten des Bildes trotz der oben erwähnten Aperturesynthese gemessen werden können (ebd.). Auch wenn diese Einschränkung für die VLBI charakteristisch ist, war sie im Falle von EHT durch die geringe Anzahl der für die Messung geeigneten Teleskope besonders ausgeprägt (ebd.: 9). Infolgedessen gilt, dass »the inverse problem of determining an image from a measured set of visibilities is ill-posed. Consequently, reconstructed images are not unique – they always require information, assumptions, or constraints beyond the interferometer measurements« (ebd.: 4).

In anderen Worten: Aus dem gleichen kalibrierten EHT-Datensatz können mathematisch unendlich viele unterschiedliche Bilder rekonstruiert werden, deren visuelle Eigenschaften durch eine Reihe von interpretativen Entscheidungen bestimmt sind, die die Wissenschaftler*innen bei der Bildrekonstruktion treffen müssen. Wie konnte man dennoch aus den EHT-Daten empirisch authentische Bilder mit einem referentiellen Bezug zum Schwarzen Loch erzeugen? Und wie konnte die Referentialität der rekonstruierten Bilder beglaubigt werden, wenn es keine unabhängige Verifizierungsmöglichkeit gibt, d.h., »there are no previous VLBI images of any source at 1.3 mm wavelength, and there are no comparable black hole images on event-horizon scales at any wavelength« (EHTC 2019d: 9)? Wie wir im Folgenden sehen werden, lag die Lösung in der Entwicklung einer neuartigen mehrstufigen Bildrekonstruktionskette, in der sich unterschiedliche visuelle, algorithmische und diskursive Operationen im Sinne des Jägerschen *Evidenzverfahrens* gegenseitig beglaubigten.

»Blind imaging«

Bei der konventionellen VLBI, die Wellenlängen im cm-Bereich misst, ist der Prozess der Bildrekonstruktion gut etabliert. Er besteht typischerweise aus der Anwendung des CLEAN Algorithmus, der 1974 von Jan Högbom entwickelt wurde und auf dem statistischen Verfahren der inversen Modellierung basiert (Thompson/Moran/Swenson 2017: 551–557). Zuerst wird hier aus den kalibrierten Sichtbarkeiten durch inverse Fourier-Transformation ein sogenanntes »dirty image« errechnet, das wegen der lückenhaften ver-räuschten Messung viele Störungen enthält. Danach arbeitet der Algorithmus durch iterative Schritte daran, diese Störungen mathematisch approximativ

visibilities have systematic errors on both their amplitudes and phases.« (EHTC 2019d: 2f.)

zu erfassen und dann aus dem ›schmutzigen Bild‹ zu dekonvolvieren (d.h. herauszurechnen) und so ein optimales ›sauberes‹ Bild zu generieren. Dabei arbeitet der CLEAN-Algorithmus unter der Annahme, dass ein Bild eine Ansammlung von punktförmigen Quellen ist, und sucht dementsprechend nach den hellsten Punkten im Bild (Thompson/Moran/Swenson 2017: 552). Aus der Sicht der EHT ist diese Annahme aber problematisch, da die Akkretionsscheibe nicht eine punktförmige, sondern eine räumlich ausgedehnte Quelle ist, deren innere Struktur von Interesse ist. Zudem ist CLEAN in seiner Standardversion nicht in der Lage, mit jenen spezifischen Arten von Rauschen umzugehen, die in den EHT-Daten enthalten sind (EHTC 2019d: 4; Bouman et al. 2016: 915). Um diese Probleme zu umgehen, passte das EHT-Team im ersten Schritt den CLEAN-Algorithmus an den Bedarf ihrer Daten an. Diese Anpassung erforderte eine Reihe von Expertenentscheidungen und Benutzereingaben, deren potentieller Einfluss auf die Authentizität des endgültigen ›sauberen‹ Bildes a priori nicht klar war.

Mit dem Ziel, optimale Rekonstruktionsergebnisse aus den Daten zu erzeugen, entschied sich das EHT-Team daher, zusätzlich zur Anpassung von CLEAN einen weiteren Bildrekonstruktionsansatz anzuwenden. Es handelt sich um den sogenannten Regularised-Maximum-Likelihood-Ansatz (RML), der zum statistischen Verfahren der Vorwärtsmodellierung gehört und in der optischen Interferometrie und Computer Vision verbreitet ist, jedoch seltener in der Radiointerferometrie verwendet wurde (EHTC 2019d: 4f.; Bouman et al. 2016: 915–917). Bei diesem Ansatz wird das finale Bild als Raster von Pixeln dargestellt. Die speziell dafür entwickelten Algorithmen werden verwendet, um die optimalen numerischen Werte für diese Pixel direkt aus dem EHT-Daten durch statistische Modellierung zu errechnen (EHTC 2019a: 5). Wie Bouman (2020: 29) es erklärt, der RML-Ansatz »starts with an image – say, a fuzzy blob – and uses the observational data to modify this starting guess until it finds an image that looks like an astronomical picture and has a high probability of producing the measurements we observed.« Um eine potentielle Überanpassung des Modells an die Daten und dadurch eine Verfälschung des rekonstruierten Bildes zu vermeiden, müssen bei RML gewisse Bildeigenschaften (z.B. Glattheit und Kompaktheit) von Benutzer*innen als bevorzugt vordefiniert werden.²⁴ Diese Eigenschaften, sogenannte Priors, werden auf Grundlage der vorherigen Annahmen darüber, wie die »physikalisch plausiblen« Bilder aussehen sollen, ausgewählt (EHTC 2019a: 4; vgl. auch Bouman

24 Diese Auswahl heißt Regularisierung – daher der Name des Ansatzes (EHTC 2019d: 4).

2017: 41; Bouman et al. 2016: 916). Insofern war auch dieser Ansatz, genauso wie CLEAN, mit einer Reihe von Expertenentscheidungen verbunden, die, falls falsch getroffen, zu unauthentischen Bildern führen können. Darüber hinaus musste die Angemessenheit des RML-Ansatzes, genauer gesagt, die neuen Algorithmen, die vom EHT-Team auf Basis dieses Ansatzes entwickelt wurden, für die Rekonstruktion der EHT-Daten zuerst bewiesen werden.

Um die Zuverlässigkeit sowohl des angepassten CLEAN- als auch des neueren RML-Ansatzes bei der Anwendung auf die EHT-Daten zu bewerten und deren Effekte miteinander zu vergleichen, führte das EHT-Team eine zusätzliche Stufe der Bildrekonstruktion namens ›blind imaging‹ ein, die bei der standardmäßigen VLBI nicht vorhanden ist. Das ›blind imaging‹ bestand daraus, dass mehrere Teams »were blind to each others' work«, während sie an demselben Datensatz arbeiteten (EHTC 2019d: 9).²⁵ Auf den ersten Blick mag diese zusätzliche Stufe der Bildrekonstruktion Nichtexpert*innen redundant erscheinen. Im Folgenden werde ich aber zeigen, dass ›blind imaging‹ mit einer Verschränkung von menschlichen Expertenurteilen und algorithmischen Prozeduren eine wichtige Rolle in der Erstellung der empirischen Authentizität der EHT-Bilder spielte.

Während der ›blind imaging‹-Stufe der Bildrekonstruktion erhielten vier unabhängig voneinander arbeitende Expertenteams die Aufgabe, aus dem EHT-Datensatz vom 11. April 2017 jeweils ein Bild des Schwarzen Lochs zu rekonstruieren (ebd.). Jeweils zwei Teams benutzen den CLEAN- oder den RML-Ansatz. Es gab dabei keine Beschränkungen, unter welchen mathematischen und theoretischen Annahmen diese Ansätze verwendet werden sollen: »Each team relied upon the judgment of its members to select strategies for data flagging, calibration, and imaging, using whatever software and techniques that they judged to be useful.« (ebd.: 30f.) Der entscheidende Punkt dabei war,

25 Vor der Anwendung auf die EHT-Daten, oder, genauer gesagt, bevor die EHT-Datenerhebung überhaupt stattgefunden hat, testete das Team die konventionellen wie auch die neu entwickelten Algorithmen ausführlich an großen synthetischen Testdatensätzen in einer Reihe von ›imaging challenges‹, die ebenfalls den ›blind imaging‹-Zugang verfolgten (Bouman 2017: 133–184). Diese ›imaging challenges‹ ermöglichten es dem EHT-Team, die Performanz der unterschiedlichen Algorithmen miteinander zu vergleichen und so »to better understand each of the algorithms' strength and weakness, and even develop stronger methods« (ebd.: 133). Die ›imaging challenges‹ lieferten jedoch keinen ausreichenden Beweis dafür, dass die Algorithmen bei der Anwendung auf die tatsächlichen EHT-Daten empirisch authentische Bildrekonstruktionen erzeugen würden (Muhr i.E.) und werden deswegen hier nicht diskutiert.

dass während der siebenwöchigen Arbeit mit den Daten jede Kommunikation zwischen den Teams untersagt war. So wurde die Arbeit jedes Teams nur durch das Expertenurteil seiner Mitglieder geprägt, ohne Einfluss durch die methodischen Entscheidungen der anderen Teams.

Anschließend reichte jedes Team anonym ein rekonstruiertes Bild ein. Die visuellen Eigenschaften dieser vier Bilder wurden dann mithilfe verschiedener quantitativer Bildmetriken miteinander verglichen, um entscheidende intramediale Bezugnahmen (Jäger 2006: 41) zwischen diesen Bildern herzustellen. Der Vergleich ergab, dass alle vier Bilder eine »ähnliche Morphologie« aufweisen, bestehend aus einer asymmetrischen Ringstruktur mit erhöhter Helligkeit im Süden und einem vergleichbaren Durchmesser (EHTC 2019d: 10, Fig. 4). Es stellte sich jedoch heraus, dass zahlreiche einzelne Details wie das Profil, die Dicke und die Helligkeit des Rings erheblich zwischen den Bildern variierten (ebd.: 9). Diese Variationen wurden den unterschiedlichen Expertenurteilen jedes Teams zugeschrieben und dementsprechend als Ergebnis von »human bias« deklariert (ebd.: 1). Die Schlussfolgerung war, dass, obwohl aufgrund der durch den »human bias« verursachten Detailunterschiede die empirische Authentizität der einzelnen Bilder unsicher war, alle vier Bilder die vergleichbare Ringstruktur als zentrales Bildmerkmal aufwiesen (ebd.: 9).

Folgende Aspekte von »blind imaging« sind von Interesse für unsere Diskussion: Erstens folgt aus meiner bisherigen Beschreibung, dass die Vervielfachung und die Parallelisierung der Bildrekonstruktion durch unabhängige Expertenteams gleichzeitig zwei unterschiedliche evidenzgenerierende Funktionen erfüllten. Einerseits haben die vergleichenden Ergebnisse der parallel arbeitenden Teams überzeugend gezeigt, dass die Ringstruktur von der jeweiligen Rekonstruktionsmethode unabhängig war, da sie in allen Bildern *konsistent* erkennbar war. Außerdem hat die zentrale Beteiligung der menschlichen Expertenurteile in dieser Phase erwiesen, dass die Ringstruktur kein Artefakt der algorithmischen Verarbeitung war. Somit hat »blind imaging« – und das ist der springende Punkt – die rekonstruierte Ringstruktur als ein intrinsisches Bildmerkmal, das durch die Messung in den Datensatz eingeschrieben wurde, authentifiziert.

Andererseits diente der parallele Einsatz der unabhängigen Teams ebenso der Plausibilisierung der auf dem RML-Ansatz basierten Algorithmen für die Bildrekonstruktion des EHT-Datensatzes durch den direkten Vergleich mit dem etablierten CLEAN-Algorithmus. Nachdem sich der neuere Ansatz im »blind imaging« bewiesen hatte, konnte er, wie sich gleich zeigen wird, in der darauffolgenden Stufe der Bildrekonstruktion als dominanter Ansatz einge-

setzt werden. »Blind imaging« diene also nicht nur der Authentifizierung der rekonstruierten Ringstruktur als Hauptbildmerkmal, sondern auch jener des RML-Ansatzes als zentrale Rekonstruktionsmethode. Diese doppelte Authentifizierung wurde sowohl durch die intramedialen Bezugnahmen zwischen den Eigenschaften der vier von »blind imaging«-Teams unabhängig rekonstruierten Bilder wie auch durch die intermedialen Bezugnahmen zwischen den dabei eingesetzten Operationen der Bildrekonstruktion gewährleistet. Dementsprechend behaupte ich, dass »blind imaging« eine wichtige Rolle in jenem operativen medienbasierten Evidenzverfahren einnahm, das zur Erstellung der empirischen Authentizität der EHT-Bilder, im Sinne ihrer »referentiellen Macht« auf die »Welt ›da-draußen« (Jäger 2018: 316) Bezug zu nehmen, diene.

Zweitens ist »blind imaging« aus medientheoretischer Sicht interessant, weil die daraus resultierenden Bilder nicht in die nachfolgende Stufe der Bildrekonstruktion weitergegeben wurden. Stattdessen wurden sie abgelegt, da sie ihre doppelte Authentifizierungsfunktion erfüllt hatten und daher im weiteren Verlauf der Referenzkette nicht mehr zu gebrauchen waren. In der nächsten Stufe der Bildrekonstruktion kehrte das EHT-Team zu den ursprünglichen »science-ready« Datensätzen zurück, um aus ihnen die finalen Bilder von M87* zu erzeugen. Was mit Latour (1999: 76) als potentiell problematische Unterbrechung der Linearität der Referenzkette gedeutet werden könnte, ist hier jedoch ein Spezifikum des diskursiven Evidenzverfahrens (Jäger 2006: 41), das aufgrund der Neuartigkeit der EHT-Bilder für die Herstellung ihrer Referenzialität erforderlich war.

Die Imaging Pipelines, ›ground truth images‹ und die quantitative Validierung der Ergebnisse

In der folgenden zweiten Stufe der Bildrekonstruktion wurden skriptgesteuerte Imaging Pipelines eingesetzt, mit der Zielsetzung, den Anteil der subjektiven Expertenurteile zu minimieren, weil diese als die Ursache für die unerwünschte Variabilität in den »blind« rekonstruierten Bildern angesehen wurden (EHTC 2019d: 9). Ähnlich wie die vorherige Stufe bestand auch diese Stufe aus parallelen Operationen. So wurden hier für die Bildrekonstruktion nicht eine, sondern drei voneinander unabhängige skriptgesteuerte Pipelines benutzt, die jeweils in einem anderen Softwarepaket erstellt wurden. Eine dieser Pipelines wurde in der DIFMAP-Software erstellt und nutzt den in der VLBI etablierten CLEAN-Algorithmus (ebd.: 12). Die anderen beiden Pipelines (eht-imaging und SMILI) implementierten Algorithmen, die, basierend auf dem

RML-Ansatz (ebd.: 12–14), speziell vom EHT-Team entwickelt wurden. Durch diese Zwei-zu-eins-Aufteilung wurde das Gewicht deutlich in Richtung des RML-Ansatzes verlagert. Jede Pipeline wurde so konzipiert, dass sie mehrere aufeinanderfolgende iterative Zyklen der Bilderzeugung durchführt, gefolgt von der so genannten Selbstkalibrierung, bei der die Zwischenbilder an die Daten angepasst werden, bevor die endgültige Bildrekonstruktion erstellt wird (ebd.: 12–14). Jedoch war, wie wir im Folgenden sehen werden, trotz des Einsatzes skriptgesteuerter Imaging Pipelines auch diese Stufe der Transformationskette nicht vollständig frei von menschlichen Expertenurteilen.

Während jede der drei Pipelines eine Anzahl festgelegter Einstellungen hatte, mussten einige freie Parameter eingestellt werden, was zahlreiche mögliche Parameterkombinationen pro Pipeline ergab. Es war dabei unklar, wie sich die Wahl verschiedener Parameter auf die empirische Authentizität der mit diesen Parametern rekonstruierten Bilder auswirken würde. Statt sich bei der Auswahl der freien Parameter einfach auf das menschliche Expertenurteil zu verlassen, entschied sich das Team daher, für alle drei Pipelines umfangreiche Untersuchungen möglicher Parameterkombinationen durchzuführen, einschließlich solcher, die nach Expertenurteil voraussichtlich schlechte Bildrekonstruktionen aus den EHT-Daten liefern würden (ebd.: 11). Ziel dieser Untersuchungen war es, die optimale Parameterkombination für jede Pipeline zu bestimmen, die die empirisch authentischen Bilder liefert. Wie das Team betonte, waren diese Untersuchungen »coarse-grained and do not completely explore the choices in the imaging process« (ebd.: 10). Dennoch war die Anzahl der für jede Pipeline in Betracht gezogenen Parameterkombinationen beträchtlich und lag zwischen 1008 für die DIFMAP-Pipeline und 37 500 für die eht-imaging-Pipeline (ebd.: 17).

Ein Außenstehender könnte jetzt annehmen, dass das EHT-Team die verschiedenen Parameterkombinationen testen konnte, indem es sie zur Rekonstruktion von Tausenden von Bildern aus dem EHT-Daten verwendete. Nach dieser Annahme könnte dann jedes dieser rekonstruierten Bilder mit dem zugrundeliegenden EHT-Datensatz verglichen werden, um die Konsistenz des Bildes mit den Daten zu überprüfen und so festzustellen, welche entstandene Bilder nicht nur Artefakte der algorithmischen Modellierung sind, sondern einen referentiellen Bezug zum Schwarzen Loch besitzen. Allerdings könnten sogar jene Bilder, die diesen Test bestehen würden, noch nicht als empirisch authentische Visualisierungen des Schwarzen Lochs definiert werden, da die EHT-Datensätze, wie bereits erwähnt, sehr lückenhaft waren; es könnten sich daher mehrere, sich voneinander unterscheidende Bildrekonstruktionen er-

geben, die dennoch alle ausreichend gut zu den Daten passen. Es wäre daher unmöglich gewesen, die empirische Authentizität der mit unterschiedlichen Parameterkombinationen algorithmisch rekonstruierten Bildvarianten im Sinne ihrer referentiellen Bezugnahme auf das Schwarze Loch allein auf Basis der EHT-Daten zu beurteilen.

Zur Lösung dieses Problems griff das Team auf speziell angefertigte synthetische Datensätze zurück, die es als Benchmarks für die Bewertung der Performance der Imaging Pipelines einsetzen konnte (ebd.: 10f.). Wie meine Analyse verdeutlichen wird, ermöglichten diese synthetischen Benchmark-Datensätze die Bestimmung der Parameterkombinationen, aufgrund deren die Imaging Pipelines optimale, vertrauenswürdige Bildrekonstruktionen aus den fragmentarischen EHT-Daten lieferten. Um diskutieren zu können, wie diese Bestimmung durchgeführt wurde, müssen wir uns zuerst ansehen, wie das Team die synthetischen Datensätze erzeugt hat.

Für die Erstellung der synthetischen Datensätze wählte das Team zunächst vier einfache geometrische Formen mit unterschiedlichen kompakten Strukturen aus: einen gleichmäßig hellen Ring, einen Ring mit einem deutlich helleren unteren Teil, eine gefüllte Scheibe und zwei asymmetrisch angeordnete runde Flecken (ebd.: 10). Wichtig dabei ist, dass nur die ersten zwei Formen mit der im ›blind imaging‹ rekonstruierten Ringstruktur visuell vergleichbar waren, da sie in ihrem Zentrum einen kreisförmigen Schatten aufwiesen. Die anderen zwei Formen wurden gezielt so gewählt, dass sie davon abwichen, um den Algorithmen bei der Parameterauswahl nicht die erwartete Ringstruktur mit einem zentralen Schatten vorzuschreiben. Das heißt, dass die Auswahl der geometrischen Modelle durch das menschliche Expertenurteil bestimmt wurde.

Danach wurden vier Bilder synthetisiert, die diese geometrischen Modelle mit Eigenschaften, die den EHT-Daten ähnlich waren, visualisierten. Die Ähnlichkeit wurde in Form von physikalischen Größen wie Flussdichte und Sichtbarkeitsamplituden definiert (ebd.: 9f.). Die so erzeugten Bilder wurden als ›Grundwahrheit‹ (engl. ground truth images) bezeichnet, da ihre visuellen Strukturen vordefiniert und daher bekannt waren, sodass sie aus diesem Grund verwendet werden konnten, um die Performance der Imaging Pipelines mit unterschiedlichen Parameterkombinationen zu vergleichen und zu bewerten.²⁶ Schließlich wurden entsprechende synthetische Daten (d.h. interfero-

26 Für eine ausführlichere medientheoretische Analyse dazu, wie die ›ground truth images‹ in der EHT-Bildrekonstruktion ausgewählt, erzeugt und eingesetzt wurden,

metrische Sichtbarkeiten) aus jedem ›ground truth image‹ mit der Software eht-imaging generiert. Dabei wurde darauf geachtet, dass die simulierten Datensätze mit jenem Anteil an Rauschen und entsprechender Lückenhaftigkeit produziert wurden, die den originalen EHT-Daten entsprachen (ebd.: 10f.).

Die so synthetisierten Daten wurden dann für die Parameterbestimmung in jeder der oben genannten Pipelines verwendet. Im Laufe dieses Prozesses wurden aus diesen synthetischen Daten tausende bis zehntausende Bilder pro Pipeline mit unterschiedlichen Parametern rekonstruiert. Parallel wurden aus dem EHT-Datensatz von 11. April 2017 mit den gleichen Parameterkombinationen weitere tausende bis zehntausende Bilder pro Pipeline erzeugt. Die Entscheidung, wie viele Parameterkombinationen für jede Pipeline getestet werden sollten, basierte auf menschlichem Expertenurteil. Ziel dabei war, jene Parameterkombinationen für jede Pipeline zu bestimmen, »that consistently produce faithful image reconstructions on synthetic data« (ebd.: 10). In diesem Fall war die Genauigkeit (engl. image fidelity) der jeweiligen algorithmischen Bildrekonstruktion aus dem synthetische Datensatz quantifizierbar, da die Ergebnisse direkt mit dem entsprechenden ›ground truth image‹ vergleichbar waren.

Im nächsten Schritt wurden die sogenannten ›Top-Set‹-Parameterkombinationen für jede Pipeline bestimmt. Diese ergaben eine Reihe von »akzeptablen« Bildrekonstruktionen (ebd.: 14), indem sie die folgenden beiden Kriterien erfüllten: Erstens mussten aus den EHT-Daten mit diesen Parametern rekonstruierte Bilder mit den zugrundeliegenden Daten konsistent sein. Zweitens mussten mit den gleichen Parametern erzeugte Bildrekonstruktionen der synthetischen Daten den entsprechenden ›ground truth images‹ visuell ausreichend ähnlich sein.²⁷ In Anlehnung an Jäger (2006: 41) können wir argumentieren, dass die Identifizierung der ›Top-Set‹-Parameterkombinationen durch die parallele Herstellung intermedialer Bezüge zwischen den rekonstruierten Bildern und den EHT-Daten sowie intramedialer Bezüge zwischen den rekonstruierten Bildern und den ›ground truth images‹ erfolgt ist.

Letztendlich wurde aus dem so definierten ›Top Set‹ für jede Pipeline jeweils eine Parameterkombination identifiziert, die bei den simulierten

vgl. Muhr (i.E.). Für eine allgemeinere Diskussion über den Einsatz von ›ground truth images‹ bei der Entwicklung und Evaluierung von neuen Algorithmen vgl. Jatón (2021).

27 Die ›ausreichende‹ Ähnlichkeit wurde nach quantitativen Kriterien bestimmt (EHTC 2019d: 14–17).

Daten, die aus allen vier verschiedenen geometrischen Modellen abgeleitet wurden, die quantitativ besten Ergebnisse im Sinne von ›image fidelity‹ zu den ›ground truth images‹ liefert (EHTC 2019d: 15). Diese Prozedur, die weitere komplexe intermediale Bezüge zwischen den multiplen Bildern und Datensätzen erstellte, ergab die sogenannten »fiducial parameters« (d.h. vertrauenswürdige Parameter), mit denen die jeweilige algorithmische Pipeline nachweislich passgenaue zuverlässige Bildrekonstruktionen aus interferometrischen Daten mit dem vergleichbaren Rauschanteil und Lückenhaftigkeit wie bei den EHT-Daten erzeugte. Aufgrund dieser Parameter wurde dann mit jeder Pipeline jeweils ein ›fiducial‹ (d.h. vertrauenswürdiges) Bild aus dem EHT-Datensatz vom 11. April rekonstruiert (ebd.: 9). Es wurden also die Vertrauenswürdigkeit und dadurch auch der Authentizitätsanspruch der mit ›fiducial‹ Parametern rekonstruierten EHT-Bilder maßgeblich durch den Einsatz der ›ground truth images‹ und daraus synthetisierter Datensätze hergestellt. Erst durch die Erstellung und Verwendung dieser externen Modellbilder und der entsprechenden synthetischen Datensätze war es möglich, die Differenz zwischen den schlechten, akzeptablen und optimalen (›fiducial‹) Bildrekonstruktionen, die mit unterschiedlichen Parametern erzeugt wurden, medial zu prozessieren und also semantisch herzustellen. Die Zuverlässigkeit und empirische Authentizität der aus dem EHT-Datensatz algorithmisch rekonstruierten ›fiducial‹ Bilder war daher, wie meine Analyse gezeigt hat, durch maßgeschneiderte mediale Prozeduren ausgehandelt und diskursiv hervorgebracht.

Damit war der Authentifizierungsprozess aber noch nicht abgeschlossen. Zunächst wurde im wechselseitigen visuellen und quantitativen Vergleich festgestellt, dass alle drei derart erstellten ›fiducial‹ Bilder »weitgehend konsistent« waren, da in jedem ein Ring von etwa 40 Mikrobogensekunden Durchmesser mit einem dunklen Schatten in der Mitte dominierte (ebd.: 18). Das Entscheidende dabei war, dass diese durch intramediale Bezüge (Jäger 2006: 41) festgestellte visuelle Konsistenz trotz der unterschiedlichen Pipelines und ›fiducial‹ Parameter, die für die Erstellung jedes Bildes benutzt wurden, bestand. Dies beglaubigte, dass der Ring ein intrinsisches – d.h. empirisch authentisches –, aus den Messdaten hervorgehendes EHT-Bildmerkmal war und also weder ein Artefakt der jeweiligen Pipeline noch eines aus einem der vier

synthetischen Datensätze, die auf vordefinierten geometrischen Formen basierten.²⁸

Aufgrund der unterschiedlichen Rekonstruktionsmethoden variierten jedoch einige Strukturdetails wie auch die Auflösungen der einzelnen ›fiducial‹ Bilder zwischen den Pipelines. Das bedeutet, dass die empirische Authentizität dieser unterschiedlichen Details weniger sicher war als jene der gesamten Ringstruktur. Um eine einheitliche Auflösung zu erreichen, wurden deshalb die drei ›fiducial‹ Bilder zuerst unscharf gemacht, um dadurch die Unsicherheiten in den Bildern zu minimieren (EHTC 2019d: 20). Danach wurde aus den unscharfen Bildern ein einfacher Mittelwert errechnet. Ziel war es, die einzelnen Unterschiede zwischen den ›fiducial‹ Bildern zu verringern und die gemeinsamen visuellen, statistisch zuverlässigeren Merkmale stärker hervorzuheben. Damit wurden zusätzliche wichtige Authentifizierungsfunktionen durch Unschärfmachung der einzelnen ›fiducial‹ Bilder wie auch deren Mittelwertbildung ausgeübt. Als Ergebnis dieses mathematischen und zugleich intramedialen Verfahrens entstand das gemittelte »konservative« EHT-Bild des Schwarzen Lochs M87* für die Messung von 11. April 2017 (ebd.).

Das gleiche Prozedere der Parametersuche, gefolgt von der Bestimmung eines ›Top Set‹, dann der ›fiducial‹ Parameter, der Berechnung der drei ›fiducial‹ Bilder, deren Unschärfmachung und letztlich ihrer Mittelwertbildung wurde für jene EHT-Datensätze durchgeführt, die an den restlichen drei

28 Um dies zusätzlich zu beglaubigen, führte das Team noch eine Kreuzvalidierung durch (EHTC 2019d: 17). Dazu wertete es aus, welche Parameterkombination für jede Pipeline bei drei der aus den vier verschiedenen geometrischen Modellen abgeleiteten simulierten Datensätzen am besten abschnitt. Anschließend verwendeten sie die so erhaltene Parameterkombination für jede Pipeline, um je ein Bild aus dem vierten simulierten Datensatz zu rekonstruieren, der in dieser Auswertung nicht verwendet wurde. So wurden z.B. für die Rekonstruktionen des Rings die Parameter ausgewählt, indem nur die Rekonstruktionen der anderen drei geometrischen Formen ausgewertet wurden. Das Team führte diesen Vorgang für jeden der vier simulierten Datensätze durch und erhielt in jedem Fall Bildrekonstruktionen, die den jeweiligen ›ground truth images‹ ausreichend ähnlich waren, ohne dabei den anderen drei zur Bestimmung der Parameter verwendeten geometrischen Modellen zu ähneln. Durch den Vorgang der Kreuzvalidierung, bei dem ein weiteres Netzwerk gezielter medialer Referenzen zwischen den simulierten Daten und den algorithmisch rekonstruierten Bildern aufgebaut wurde, konnte das Team die überzeugende diskursive Evidenz (Jäger 2006: 41) erbringen, dass die vordefinierten geometrischen Formen in ihren ›ground truth images‹ die Ergebnisse ihrer Algorithmen nicht verfälschten.

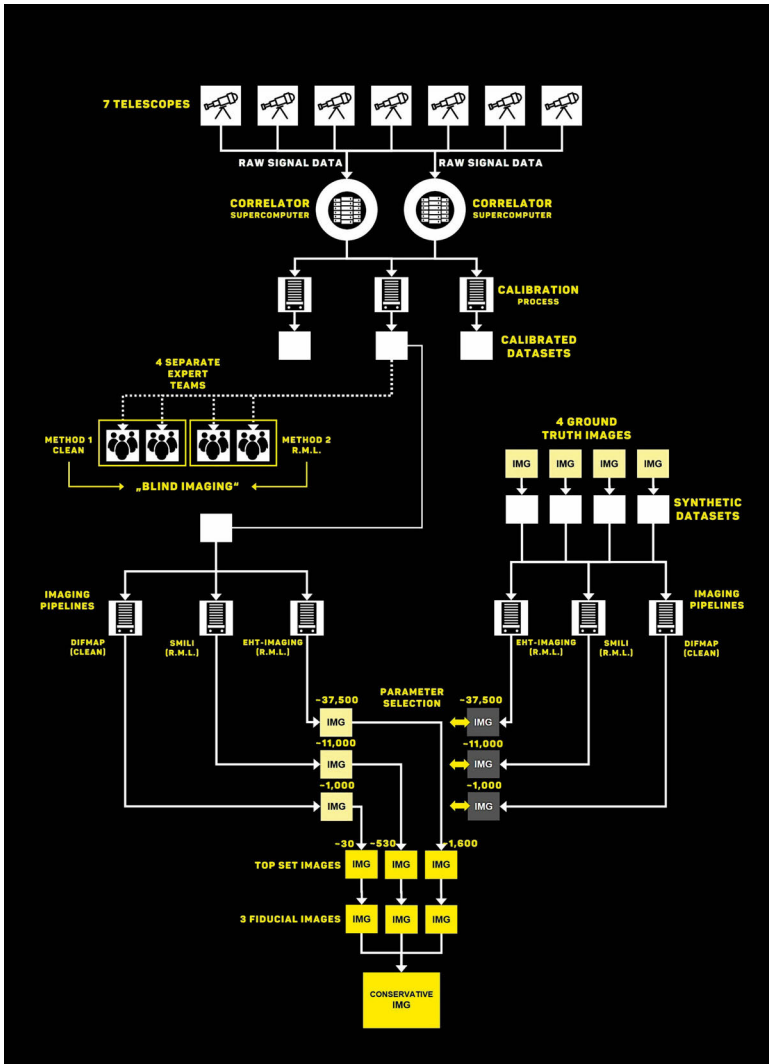
Messtagen erhoben wurden. So wurden vier gemittelte ›konservative‹ Bilder des M87* erstellt, je eines für jeden Messtag. Dass die rekonstruierten Bildmerkmale visuell weitgehend *konsistent* für alle vier Messtage waren, bekräftigte durch weitere intramediale Bezüge die wissenschaftliche Authentizität der resultierenden Bilder zusätzlich (ebd.: 31). Meine Analyse hat jedoch gezeigt, dass die entscheidende Authentifizierungsfunktion in der zweiten Bildrekonstruktionsphase vielmehr durch die parallele Benutzung von drei unterschiedlichen voneinander unabhängigen Pipelines wie auch durch den Einsatz von maßgeschneiderten synthetischen Datensätzen und den damit verbundenen ›ground truth images‹ ausgeübt wurde. Es verdankt sich besonders diesen zwei Aspekten des EHT-spezifischen Evidenzverfahrens mit ihrer erfolgreichen diskursiven Herstellung eines ganzen Netzwerks der »inferentiellen Bezugnahmen von Zeichen auf Zeichen« (Jäger 2018: 317), dass die Authentizitätsansprüche und die damit verbundene Referentialität der aus den entsprechend generierten und prozessierten empirischen Daten rekonstruierten Bilder von M87* gewährleistet wurden.

Es mag der Eindruck entstehen, dass die Bildrekonstruktion der EHT-Bilder zu diesem Zeitpunkt vollständig abgeschlossen war. Aber auch wenn keine weitere Veränderung an den zwölf ›fiducial‹ und an den vier gemittelten ›konservativen‹ EHT-Bildern vorgenommen wurde, führte das EHT-Team noch eine dritte Stufe der Bildrekonstruktion durch. Sie bestand aus einer Reihe quantitativer Validierungsprozeduren, deren technische Details hier für eine Diskussion zu komplex sind. Vereinfacht gesagt bestand das Ziel dieser Prozeduren darin, erstens zu identifizieren, welche rekonstruierten Bildmerkmale relational am zuverlässigsten sind; zweitens durch Validierungstests die Konsistenz zwischen den unterschiedlichen rekonstruierten Bildern und den darunterliegenden EHT-Daten zu evaluieren; drittens die Unsicherheiten in den Bildern zu quantifizieren, die als diejenigen Merkmale definiert wurden, die mit bestimmten Parameterwahlen variierten (EHTC 2019d: 18–29). Kumulativ dienten diese quantitativen Prozeduren dazu, die rekonstruierten EHT-Bilder durch Herstellung weiterer »medialrekursiver« (Jäger 2006: 41) wie auch intermedialer Bezugnahmen zwischen unterschiedlichen Zwischenbildern und Datensätzen zusätzlich zu authentifizieren.

Fazit

Meine Analyse hat gezeigt, dass die Authentizität der ersten empirischen Bilder eines Schwarzen Lochs keine unproblematisch vorhandene und in den visuellen Merkmalen dieser Bilder unmittelbar erkennbare Eigenschaft ist. Stattdessen musste die Authentizität dieser Bilder, die ein grundsätzlich unsichtbares Phänomen erstmalig empirisch visualisieren, durch ein elaboriertes medienspezifisches Evidenzverfahren (ebd.) konstruiert, ausgehandelt und beglaubigt werden. Dieses Verfahren wurde entlang einer mehrteiligen Transformationskette organisiert (Latour 1999: 69–73), die dazu diente, einen tragfähigen referentiellen Bezug zum visualisierten Schwarzen Loch zu erstellen (Abb. 1). Die besprochenen einzelnen Phasen dieser Transformationskette umfassten erstens die Datenerhebung, zweitens die zwei Stufen der Datenvorbereitung und drittens die drei Stufen der Bildrekonstruktion. Wir haben dabei gesehen, dass innerhalb jeder Phase sowie in den einzelnen Stufen dieser Phasen das Evidenzverfahren nicht linear verlief. Es bestand vielmehr aus einem komplexen, verzweigten Netzwerk von teils parallelen und iterativen, teils sukzessiv organisierten diskursiven wie auch algorithmischen Operationen, die visuelle, mathematische und rhetorische Mittel miteinander verknüpften. Einige dieser Operationen waren algorithmenbasiert und entweder teilweise oder vollständig automatisiert (z.B. Kalibrierung der Daten und die pipelinebasierte Bildrekonstruktion mit den ›fiducial‹ Parametern), während andere explizit auf menschliches Expertenurteil angewiesen waren (z.B. ›blind imaging‹ und die Auswahl von ›ground truth images‹). Mehrere Schritte in diesem Verfahren wurden vervielfacht, um eine vergleichende Nutzung verschiedener methodischer Ansätze zu ermöglichen, von denen einige bereits etabliert, andere jedoch neu und speziell für das EHT-Projekt entwickelt wurden. Darüber hinaus musste das EHT-Team neben der Arbeit mit den empirisch erzeugten Messdaten auch auf die vergleichende Verwendung der speziell gefertigten synthetischen Datensätze und der entsprechenden ›ground truth images‹ zurückgreifen.

Abb. 1: Visualisierung der mehrteiligen, verzweigten Transformationskette, die der Produktion der EHT-Bilder von M87* für jeden Messtag im April 2017 unterlag. Bildkonzept: Paula Muhr. Grafische Gestaltung: Gerold Muhr



Quelle: Muhr (2023)

Doch statt redundant zu sein, dienten diese netzwerkartigen Vervielfachungen bestimmter Transformationsschritte während des Produktionsprozesses und die Verwendung synthetischer Datensätze dazu, die empirische Authentizität der aus diesem Prozess resultierenden EHT-Bilder – d.h. ihren referentiellen Bezug auf ein zeichentranszendentes Phänomen – zu gewährleisten. Die so erzeugten EHT-Bilder eines Schwarzen Lochs sind authentisch, weil sie durch eine spezifisch zugeschnittene Kombination mehrerer methodischer Ansätze wie auch durch ein Zusammenspiel vom menschlichen Expertenurteil und Algorithmen als konsistent konstruiert wurden. Anders gesagt: Was die Authentizität dieser Bilder beglaubigt, ist, dass die verschiedenen menschlichen und nicht-menschlichen Akteure durch den Einsatz verschiedener statistischer Modellierungsmethoden ausreichend visuell konsistente Bildrekonstruktionen aus empirischen Messungen über eine nachvollziehbare Kaskade unterschiedlicher Aufzeichnungen und zahlreicher Zwischenbilder erstellen konnten. Diese semantisch entscheidende visuelle Konsistenz wurde dabei durch gezielte Herstellung inferentieller Bezüge zwischen diesen unterschiedlichen Aufzeichnungen, den algorithmisch rekonstruierten Zwischenbildern und den externen vordefinierten Modellbildern (»ground truth images«) sowie aus ihnen generierten synthetischen Datensätzen diskursiv hervorgebracht. Nur auf diese Weise konnte erreicht werden, dass die aus den verrauschten und fragmentarischen Messdaten rekonstruierten Bilder einen zuverlässigen referentiellen Bezug zu jenem Schwarzen Loch haben, dessen physikalische Eigenschaften sie visualisieren. Und nur so konnten Bilder erzeugt werden, die nicht nur dasjenige, »what we thought unseeable«, empirisch visualisierbar machen, sondern auch als neue epistemische Instrumente in der wissenschaftlichen Erforschung von Schwarzen Löchern einsetzbar sind (vgl. dazu Muhr 2023).

Literatur

- Bouman, Katherine L. (2017): *Extreme Imaging via Physical Model Inversion: Seeing Around Corners and Imaging Black Holes*. Unveröffentl. Diss., Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology.
- (2020): »Portrait of a Black Hole. Here's How the Event Horizon Telescope Team Pieced Together a Now-Famous Image«, in: *IEEE Spectrum* 57.2, S. 22–29, DOI: 10.1109/MSPEC.2020.8976898.

- et al. (2016): »Computational Imaging for VLBI Image Reconstruction«, in: 2016 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition, S. 913–922, DOI:10.1109/cvpr.2016.105.
- Event Horizon Telescope Collaboration (EHTC) (2019a): »First M87 Event Horizon Telescope Results. I. The Shadow of the Supermassive Black Hole«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 875.L1, S. 1–17, DOI: 10.3847/2041-8213/ab0ec7.
- (2019b): »First M87 Event Horizon Telescope Results. II. Array and Instrumentation«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 875.L2, S. 1–28, DOI: 10.3847/2041-8213/ab0c96.
- (2019c): »First M87 Event Horizon Telescope Results. III. Data Processing and Calibration«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 875.L3, S. 1–32, DOI: 10.3847/2041-8213/ab0c57.
- (2019d): »First M87 Event Horizon Telescope Results. IV. Imaging the Central Supermassive Black Hole«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 875.L4, S. 1–52, DOI: 10.3847/2041-8213/ab0e85.
- (2019e): »First M87 Event Horizon Telescope Results. V. Physical Origin of the Asymmetric Ring«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 875.L5, S. 1–31, DOI: 10.3847/2041-8213/ab0f43.
- (2019f): »First M87 Event Horizon Telescope Results. VI. The Shadow and Mass of the Central Black Hole«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 875.L6, S. 1–44, DOI: 10.3847/2041-8213/ab1141.
- (2019g): »Press Release (April 10, 2019): Astronomers Capture First Image of a Black Hole«, in: eventhorizontelescope.org vom 10.04.2019, online verfügbar unter <https://eventhorizontelescope.org/press-release-april-10-2019-astronomers-capture-first-image-black-hole>, abgerufen am 02.01.2021.
- (2021): »First M87 Event Horizon Telescope Results. VII. Polarization of the Ring«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 910.L12, S. 1–48. DOI: 10.3847/2041-8213/abe71d.
- (2022): »First Sagittarius A* Event Horizon Telescope Results. I. The Shadow of the Supermassive Black Hole in the Center of the Milky Way«, in: *The Astrophysical Journal Letters* 930.L12, S. 1–21, DOI: 10.3847/2041-8213/ac6674.
- Falcke, Heino/Melia, Fulvio/Agol, Eric (2000): »Viewing the Shadow of the Black Hole at the Galactic Center«, in: *The Astrophysical Journal* 528.L13–L16, DOI: 10.1086/312423.

- Galison, Peter et al. (2023): »The Next Generation Event Horizon Telescope Collaboration: History, Philosophy, and Culture«, in: *Galaxies* 11.32, S. 1–23, DOI: 10.3390/galaxies11010032.
- Goddi, Ciriaco et al. (2019): »First M87 Event Horizon Telescope Results and the Role of ALMA«, in: *The Messenger* 177, S. 25–35, DOI: 10.18727/0722-6691/5150.
- Jäger, Ludwig (2006): »Schauplätze der Evidenz. Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze«, in: Michael Cuntz et al. (Hg.), *Die Listen der Evidenz*, Köln: DuMont, S. 37–52.
- (2018): »»Outthereness«: Sprachtheoretische und interdisziplinäre Aspekte einer brisanten Alternative«, in: Ekkehard Felder/Andreas Gardt (Hg.), *Wirklichkeit oder Konstruktion?: Sprachtheoretische und interdisziplinäre Aspekte einer brisanten Alternative*, Berlin: de Gruyter, S. 301–323, DOI: 10.1515/9783110563436-014.
- Jaton, Florian (2021): »Assessing Biases, Relaxing Moralism: On Ground-Truthing Practices in Machine Learning Design and Application«, in: *Big Data & Society* 8.1, S. 1–15. DOI: 10.1177/20539517211013569.
- Latour, Bruno (1999): *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (2014): »The More Manipulation, the Better«, in: Cateelijne Coopmans et al. (Hg.), *Representation in Scientific Practice Revisited*, Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 347–350.
- Mościbrodzka, Monika/Falcke, Heino/Shiokawa, Hotaka (2016): »General Relativistic Magnetohydrodynamical Simulations of the Jet in M87«, in: *Astronomy & Astrophysics* A38, DOI: 10.1051/0004-6361/201526630.
- Muhr, Paula (2023): »The »Cartographic Impulse« and its Epistemic Gains in the Process of Iteratively Mapping M87's Black Hole«, in: *Media+Environment* 5.1, Themenheft: Machinic Visions of the Planetary. DOI: 10.1525/001c.88163.
- (i.E.): »Establishing Trust in Algorithmic Results: Ground Truth Simulations and the First Empirical Images of a Black Hole«, in: Michael M. Resch et al. (Hg.), *The Science and Art of Simulation*, Cham ZG: Springer.
- Pedrotti, Frank L. et al. (2007): *Optik für Ingenieure: Grundlagen*, 3. Aufl., Berlin/Heidelberg: Springer.
- Pimblet, Kevin (2019): »First Black Hole Photo Confirms Einstein's Theory of Relativity«, in: *The Conversation* vom 10.04.2019, online verfügbar unter <https://theconversation.com/first-black-hole-photo-confirms-einsteins-theory-of-relativity-115167>, abgerufen am 17.01.2021.

- Seidler, Christoph (2019): »Forscher zeigen erstmals Foto von einem schwarzen Loch«, in: Spiegel Online vom 10.04.2019, online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/wissenschaft/weltall/schwarzes-loch-fotografiert-forscher-zeigen-weltweit-erstes-bild-a-1260884.html>, abgerufen am 17.01.2021.
- Thompson, A. Richard/Moran, James M./Swenson, George W. (2017): *Interferometry and Synthesis in Radioastronomy*, 3. Aufl., Cham ZG: Springer.
- Walker, Ian (2020): »»Things As They Are«: The Problematic Possibilities of Documentary«, in: Stephen Bull (Hg.), *A Companion to Photography*, Hoboken, N.J.: Wiley-Blackwell, S. 371–391.
- Wielgus, Maciek (2020): »Event Horizon Telescope and Black Hole Images«, Vortrag im Rahmen der Konferenz »Photo: Science. Photography and Scientific Discourses« (30.11.2020), online verfügbar unter <https://www.facebook.com/cvf.udu.avcr/videos/439518287041023>, abgerufen am 02.02.2021.
- et al. (2020): »Monitoring the Morphology of M87 in 2009–2017 with the Event Horizon Telescope«, in: *The Astrophysical Journal* 901.67, S. 1–28, DOI: 10.3847/1538-4357/abacod.

Authentizität und mindere Technik

Angelika Schwarz

Darstellung von Nicht-Darstellung

Sowohl in der »Kleinen Geschichte der Photographie« von Walter Benjamin als auch in *Photographie und Gesellschaft* von Gisèle Freund findet sich eine Beobachtung, die von der Verstrickung zwischen Authentizität und Medientechnologien erzählt. Freund wie Benjamin interessieren sich für den Eindruck von Wahrhaftigkeit, der sich beim Anblick der Gesichter der alten Portraitfotografie zeigt. Dass die neuere Fotografie diesen vermissen lässt, hat vielerlei Gründe, z. B. eine ehemals intimere Beziehung zwischen dem Fotografen und seinen Modellen, noch bevor ein monetäres Verwertungsinteresse an Bildern einsetzt. Vor allen Dingen aber vermuten sie eine technische Ursache. Es sind die langen Belichtungszeiten, die der chemische Prozess dieser frühen Aufnahmeapparate in Anspruch nimmt, die schließlich dafür sorgen, dass das starre »Fotogesicht« aufgegeben wird und die »wahre Persönlichkeit« unverstellt zum Ausdruck kommt. Die verbesserte Kameratechnik der neueren Fotografie hingegen kann diesen Authentizitätseffekt nicht mehr erzielen, da sich Gesichter für den Schnappschuss nur noch für die Dauer einiger weniger Sekunden disziplinieren müssen. Freund und Benjamin geht es um den Verlust des Zerfallsmoments des offiziellen Gesichts, den die Portraitfotografie der ersten Stunde noch hat einfangen können. Eine verschwindende Technik dient als Medium des Authentischen (Freund 1976: 48f.; Benjamin 1963a: 74f.).

Wer sich die Frage nach dem Authentischen in Medientechnologien stellt, begibt sich schnell auf unwegsames Gelände. Mitte des 19. Jahrhunderts gelten die frühen fotografischen Verfahren als präzise Aufzeichnungsinstrumente der Realität; gleich einem »pencil of nature« (Talbot 1844), der sich seinem Trägermaterial direkt einschreibt, offenbaren sie einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit. Gerade aufgrund der vermeintlichen Unabhängigkeit von menschlichen Eingriffen eignen sie sich als wissenschaftliche Visualisie-

rungstechnik (vgl. Daston/Galison 2007: 133–145). Die Veralltäglicdung der fotografischen wie filmischen Reproduktion und die stetige Verbesserung seiner technischen Qualität haben jedoch bekanntlich nicht zu einem vollmundigeren Kontakt mit der Realität geführt. Je perfekter und detailgetreuer die Wirklichkeit ins Werk gesetzt wird, desto stärker formieren sich Zweifel gegenüber hintergründigen Inszenierungsinteressen. Im Wissen darum, dass kulturelle Artefakte jedweder Art eine Produktionsgeschichte haben, muss sich die Bildindustrie der Gegenwart schon längst den Verdacht gefallen lassen, Authentizität an technische Zurichtung zu verlieren. Die Sehnsucht nach dem Authentischen wächst dort, wo eine vom »Fremdkörper der Apparatur« (Benjamin 1963b: 35) freie Wirklichkeit kaum noch denkbar ist.

Schon früh haben Kulturtheoretiker des Tourismus darauf hingewiesen, dass authentische Erfahrung immer nur als »staged authenticity« (MacCannell 1973; Culler 1990) zu haben ist. Die Suche nach dem urigen Lokal, das auch Einheimische besuchen würden, oder dem örtlichen Markt, der noch handgetöpftes und geschreinertes Kunsthandwerk feilbietet, lässt sich schnell als Nostalgieparade für den touristischen Blick durchschauen. Ähnlich führt die Rede vom authentischen Bild in eine Sackgasse, da sie nicht anders kann, als die Überwindung von Medialität *medial* in Aussicht zu stellen und damit Authentizität unverbrüchlich mit dem Gegenbegriff der Inszenierung zu vereinen. Und dennoch – in der »spätmodernen Authentizitätsrevolution« (Reckwitz 2019: 104) ist das Bedürfnis nach authentischer Darstellung so virulent wie nie. Die Versuche, Authentizität als »Kultform der Naivität« (Luhmann 1997: I, 240), gar als terroristischen Akt (Bohrer 1988: 61; zu solchen Anschlägen auf die Authentizität vgl. Krämer 2012: 17f.) der Wehleidigen zu überführen, haben ihr anscheinend nicht viel anhaben können.

An dieser Spannung will der folgende Beitrag einsetzen: Es soll weder einem kulturkritischen Verlust von authentischer Repräsentation das Wort geredet werden noch darum gehen, die vermeintlichen Authentizitätsdarstellungen als »bloße Inszenierung« zu entlarven. Statt einer abstrakten Gegenüberstellung von Authentizität und Inszenierung wird hier das *Re-Entry* der Unterscheidung zwischen dem Authentischen und dem Inauthentischen im Medium des Technischen selbst in den Blick genommen. Mich interessiert also weniger, dass der Eindruck des Authentischen »in Wirklichkeit« eine enorme Inszenierungsleistung voraussetzt, sondern dass bestimmte inszenatorische Formen den Effekt des Unvermittelten *trotz* ihrer notwendigen Vermittlung glaubhaft verkörpern, wohingegen andere nur den Stempel des Aufgesetzten, des Verstellten, des Arrangierten davontragen. Im Zentrum der fol-

genden Überlegungen steht damit die paradoxe Leitfigur einer »Darstellung von Nichtdarstellung« (Berg 2001: 57), die Jan Berg für verschiedene Techniken der medialen Authentifizierung vorgeschlagen hat.

Die medialen Artefakte, die ich dafür in Stellung bringen möchte, sind fotografische wie filmische *Bilder der Unschärfe*. Die bereits bestehenden Überlegungen¹ zur medialen Form der Unbestimmtheit und Ungenauigkeit bei der Abbildung eines Motivs möchte ich in diesem Text auf die Frage nach ihren Authentizitätseffekten zuspitzen. Wieso sind es gerade unscharfe Aufnahmen, die Authentizität mit ihrer »Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit« (Knaller/Müller 2006: 7) überzeugender darstellen als das technisch einwandfreie Bild?

Zumeist gelten verschwommene Bilder als Mangel; in Handbüchern und Fachzeitschriften firmiert ihre Gattung daher unter Namen wie »falsche Phänomene«, »Fehlerscheinungen«, »Anomalien«, »lästige Störungen«, »sekundäres Bild«, »rätselhafte Phänomene«, »desaströse Effekte«, »Hexerei«, »parasitäre Aufzeichnungen« und »Feinde« (Geimer 2002: 323). Üblicher sind Ratsschläge, wie man durch die richtige Verschlusszeit, die Einstellung der Blendenzahl oder Fokussierung »gestochen scharfe« Bilder erzielt oder wenigstens in der Nachbearbeitung noch ein paar Schärfegrade herausholen kann.

An der Geschichte der Unschärfe (Ullrich 2002) lässt sich dagegen ableiten, dass fehlerhafte Bilder, gerade im Verhältnis zur technischen Möglichkeit des scharfen Bildes, eine Zusatzqualität besitzen. Als symbolische Ressource setzt man sie in so unterschiedlichen Bereichen wie dem Sensationsjournalismus, der okkultistischen Fotografie, dem Horror-Film oder als Retro-Filter auf Instagram ein. Gemeinsam ist diesen Einsatzgebieten, dass es den undeutlichen, verwackelten oder vergilbten Konturen misslingt, ihren Gegenstand perfekt abzubilden, sie dafür aber den Eindruck des »Uninszenierten« durch die Markierung einer visuellen Differenz zum störungsfreien Bild gewinnen. Eigentlich lassen sie »nahezu nichts erkennen«, außer den »exzeptionellen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind« (ebd.: 90).

Ästhetisch lösen die Unschärfebilder damit eine »interne Komplizierung von Medialität« (Berg 2001: 51) aus, erzielen sie diesen Effekt doch paradoxerweise nur durch die *Verfremdung* einer wie auch immer definierten »präzisen«

1 Seit den 2000ern formiert sich ein systematisches Interesse am Phänomen der Unschärfe, sodass nunmehr auf einige grundlegende Publikationen zugegriffen werden kann: Ullrich 2002; Hüppauf 2004; Hoffmann 2007; Steyerl 2008; Smid 2012; Lauenburger 2019

oder »detailgetreuen« Wiedergabe der Wirklichkeit. Zunächst könnte man sich also darüber wundern, dass es gerade die Abweichung von »authentischer« Repräsentation des Abgebildeten ist, die diesen Bildtypus auszeichnet. Wenn eine objektive Abbildgenauigkeit ausfällt, müssen es also andere Dinge sein, die dem Kriterienkatalog des Authentischen genügen. Vielmehr stellt sich der Eindruck des Unvermittelten nur deswegen ein, da der Vorsprung zum technisch einwandfreien Bild auf einem anderen Authentizitätsfeld gewonnen wird. Statt »Referenzauthentizität« partizipiert das unkenntliche Bild an den Ressourcen der »Subjektauthentizität« (Wortmann 2018), zeigt es doch scheinbar etwas, was der Darstellung vorausgeht und damit die Umstände der Bildwerdung in den Wahrnehmungsfokus rückt. Unschärfefeffekte lassen vermeintlich die Spontaneität einer Aufnahmesituation oder die psychische Stimmungslage des Menschen »hinter der Kamera« erkennen und sprechen damit das Bild von verdächtigen Inszenierungsinteressen frei.

An drei Unschärfe-Konstellationen möchte ich im Folgenden nachvollziehbar machen, wie die Neubeschreibung des imperfekten Bildes im Dienst des Authentischen funktioniert. Ihnen entsprechen drei Leitunterscheidungen (legitim/illegitim, high/low, zeitgemäß/unzeitgemäß), die sich frei nach Luhmann der Sozial-, Sach- und Zeitdimension des Analyseobjekts zuordnen lassen. Die jeweiligen Kapitel dienen der Darstellung symptomatischer Konfliktfelder der Gegenwart, auf denen der Unschärfemodus als Streitgegenstand um das authentische Bild aufgefallen ist. Meine *These* wird sein, dass diese Zuschreibung nur deswegen zustande kommt, da Unschärfebilder hinter den technischen Möglichkeiten zurückbleiben. Ihr Kraftzentrum ist der *mindere Grad des Technischen* – darunter verhandle ich sowohl eine amateurhafte Gebrauchsweise, die Qualität des technischen Apparats selbst als auch sein ästhetisches Programm –, der gerade nicht als Verlust, sondern als Geschäftsgrundlage des Authentischen gehandelt wird. Die Darstellung von Nicht-Darstellung entsteht also – so die Spur, der es zu folgen gilt – an den Bruchstellen des technisch Möglichen (vgl. Wortmann 2003).

Legitim/illegitim

Gemeinhin besitzen unscharfe Aufnahmen nur eine kurze Lebensdauer. Man lässt die verpfuschten Aufnahmen in Fotogeschäften zurückgehen, auf Digitalkameras löscht man sie gleich selbst. Das imperfekte Bild führt also eine anonyme Existenz. Es ist daher keine Überraschung, dass die meisten Geschich-

ten der »sozialen Gebrauchsweisen« (Bourdieu et al. 1981) der Fotografie vornehmlich von den Anstrengungen erzählen, diesen Bildtypus gar nicht erst entstehen zu lassen.

Nach diesem Prinzip verfährt Charles M. Taylor, der im Jahr 1902 eine Handreichung für angehende Fotografen mit dem Titel »Why my Photographs Are Bad« veröffentlicht. Die ersten Gehversuche im fotografischen Handwerk seien oft von der Enttäuschung über »ruined plates«, »over exposures« und »unattractive posing« (Taylor 1902: 10) überschattet. Durch die Gegenüberstellung von »schlechter« und »guter« Fotografie arbeitet sich seine Studie an den »errors of beginners« (ebd.: 13) ab, die vor allem Amateuren unterlaufen. Der Spruch »own your own camera« (ebd.: 28) ist gegen diejenigen gerichtet, die sich kaum um die Vorkehrungen kümmern, die ein professioneller Fotograf ob der Wechselfälle des technischen Objekts zu treffen weiß: »Many amateurs seem to desire only instantaneous work, because there is more excitement in it; yet in most cases this very excitement is the cause of failure to make a good picture.« (Ebd.: 164)

Während zur selben Zeit der Fotoapparat Eingang in die Alltagskultur findet, wird das Unschärfebild umso vehementer mit der Amateurproblematik verknüpft. In der Figur des »Knipsers« (vgl. Starl 1995) vermutet man eine Ansammlung von Hobbyfotografen, die sich kaum auf die Konventionen des detailgetreuen Fotografierens verpflichten lassen. Der Vertreter einer damals führenden Fachzeitschrift klagt über die »Massenproduktion jener kleinen, verzerrten, verwischten, fleckigen und meist abstoßend geschmacklosen Bilder« (zit. ebd.: 14), die mit der anspruchslosen Schnappschussfotografie in Umlauf geraten könnten. Und tatsächlich ist der Schärfegrad als Index der ästhetischen oder technischen Kennerschaft nicht das ausschlaggebende Kriterium für die Knipser-Fotografie, die der zweckfreien Dokumentation des Privatlebens gewidmet ist. Viel bedeutsamer ist der Erinnerungswert der Bilder, den das verwackelte Motiv womöglich sogar am besten in Szene setzt: »Der Erinnerung genügt die Andeutung, auch wenn sie nicht in eine bestimmte Richtung verweist.« (Ebd.: 150) Wenn man davon ausgeht, dass der Erinnerung selbst nur unzuverlässige und ausschnittshafte Wiedergabequalitäten zugesprochen werden, die eher von Stimmungen und Affekten als von Detailtreue dominiert sind, leuchtet ein, dass das verwackelte Bild die subjektive Wahrnehmung eines Ereignisses sogar besser als die objektive Abbildgenauigkeit repräsentiert. Die Unschärfebilder der Knipser bestechen also gerade im Verfehlen von Deutlichkeit, da dieser Effekt »authentischer« die Rückbesinnung auf einen bedeutsamen Moment verkörpert.

Eine weitere Spielart des Illegitimen findet sich bei denjenigen Amateuren, die Unschärfe-Effekte aus Provokationsgründen in Stellung bringen. Pierre Bourdieu verortet dieses Stilmittel bei Angehörigen der urbanen Bevölkerung, die sich damit von der dörflichen Gemeinschaft absetzen, deren ästhetisches Programm aus »Verboten (nicht verwackeln, den Apparat nicht schräg halten, nicht im Gegenlicht oder bei schlechten Belichtungsverhältnissen fotografieren)« (Bourdieu et al. 1981: 91) besteht. So halten sich ländliche Familien streng an die Gebote der konventionellen, ritualisierten Bildkomposition. Den technischen Apparat experimentell einzusetzen, absichtsvoll falsch einzustellen, die Motive gar ohne ihr Wissen in »natürlichen« Posen abzulichten – all die Gebrauchsweisen, die das legitime Bild verfehlen könnten, kämen in diesen Milieus einer absurden Verschwendung materieller Ressourcen gleich. Für den Städter, »dessen Wahrnehmung einer gewissen Wurstigkeit erliegt« (ebd.: 92), ist das ideale Bild dagegen frei von funktionalen, praktischen oder ethischen Erwägungen – kurz: von gesellschaftlichen Einflüssen. Auch ein unscharfes Bild gilt ihm nicht mehr als Ausschussware, äußert sich darin doch der Vorschein einer »anderen Ästhetik[, die] vielleicht bewusst auf jene verschwommenen und verwackelten Bilder, die die herrschende Ästhetik als stümperhaft und verpatzt verwirft« (ebd.: 91), setzt.

Heute hat die Unschärfe sicherlich etwas von diesem randständigen Charakter verloren, der ihr damals noch den Authentizitätsbonus der Amateurfotografie verschaffen konnte. Zwar zehrt dieser Bildtypus immer noch von seiner unkonventionellen Anmutung. Er ist aber längst selbst zu einem legitimen Stilmittel avanciert, was man an der musealen Aufwertung des Unschärfebildes feststellen kann. Erst 2019 wurde ihm eine ganze Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art namens »Don't! Photography and the Art of Mistakes« gewidmet, in der die Exponate – der Titel verrät es – gerade nicht nach den Regeln der künstlerischen Perfektion ausgewählt werden, sondern ob ihrer technischen Mängel. »There's no success like failure«, schreibt man sich dort auf die Fahnen.

Die Abgrenzung zwischen »guter« und »schlechter« Fotografie ist hier also erneut maßgeblich, nur dass in diesem Beispiel das defekte Bild den Vorzug erhält. Auch hier will man die Konventionen der Fotografie gegen den Strich lesen. Man positioniert sich gegen die Masse an Fotografie-Handbüchern der ersten Stunde, die ihre Leserinnen auf das Streben nach technischer Perfektion geeicht hätten. Der gewünschte fotografische Realismus sei allerdings – so die Einschätzung des Kurators Clément Chéroux – auf Kosten der Authentizität in idealisierte, bereinigte Versionen der Wirklichkeit gekippt. Er erklärt,

dass Doppelbelichtung oder Bewegungsunschärfe noch vor einer Generation als Abfälle des fotografischen Verfahrens disqualifiziert worden seien, man heute jedoch das innovative Potential darin nicht mehr übersehen könne.² Die Besucherinnen der Ausstellung seien nun dazu eingeladen, über die Konfrontation mit der Unschärfe ihre Wahrnehmung auf die Probe zu stellen. Für das Fotoalbum eignen sich die Bilder, die jeden Wiedererkennungswert des Abgebildeten verspielt haben, jedenfalls nicht.

Gegenwärtig erscheint das Stilmittel der Unschärfe also deswegen als Medium des Authentischen, da es die Zwangsverpflichtung auf die Abbildfunktion der Fotografie aufzuheben scheint. Sie entfernt die Fotografie von mechanischen Kopiervorgängen der Realität und rückt sie eher in Richtung eines künstlerisch wertvollen bzw. auratisch aufgeladenen Verfahrens, deren Produkte sich als derart würdige Kulturobjekte erweisen, dass sie im Museum ausgestellt werden können. Dabei kann es sich jedoch nur um eine Kunst ohne Anspruch handeln. Gestaltungsabsichten, handwerkliches Können, Kontrolle und Intention – das sind alles Momente, die einer »Epistemologie des Unwillkürlichen« (Engler 2017: 169) verdächtig vorkommen müssen. So ist bei den einschlägigen Künstlerinnen, die Unschärfe als willkommene Form der Beschädigung feiern, viel die Rede davon, sich mittels der anarchischen Kraft des Pfuszens von »Zwängen freizumachen«³ (Dufour/Grover/Hütter 2020). Hinter verschwommenen Aufnahmen vermutet man nicht die Bemühung, sich einer herrschenden Repräsentationsweise anzunähern, sie unterlaufen sie einfach. Im Optimalfall sind sie Artefakte ohne Absicht, die gegenüber Inszenierungsgesten als Einsätze einer Authentizitätsoffensive ausgespielt werden. Ein postsouveräner Gebrauch der Technik stellt das paradoxe Versprechen auf mediale Unmittelbarkeit in Aussicht.

Das Pochen auf systematische Abrüstung des technischen Verfahrens kann jedoch nur bis zu einem bestimmten Punkt gelten – schließlich muss auch der Fehler in irgendeiner Form mittelbar gemacht werden. Dass Schlieren, Risse oder Flecken als authentisch gelten, kann nur vor dem Hintergrund einer legitimen Gebrauchsweise des technischen Objekts überzeugen, die sich zur

-
- 2 Selbstverständlich kann sich die Vorliebe für das Unschärfe als Befreiungsakt von Darstellungszwängen auf eine Tradition in der Kunstgeschichte berufen. Künstler wie Man Ray, László Moholy-Nagy, die Schule des Piktoralismus oder Gerhard Richter, der Unschärfe-Effekte in die Malerei übersetzt, zählen dazu.
 - 3 »Absicht kann etwas Tyrannisches haben«, äußern sich die Künstler Emanuelle Dufour und Amitesh Grover (Dufour/Grover/Hütter 2020).

Norm verallgemeinert hat. Erst so kann die Möglichkeit alternativer Darstellungen mit Authentizitätsbehauptungen belegt werden. Peter Geimer hat mit Sicherheit recht, wenn er daran erinnert, dass »die Geschichte fotografischer Repräsentation nicht von der korrespondierenden Geschichte der Kontamination, der Störungen und Zerstörungen zu trennen« (Geimer 2010: 61f.) ist. Heute müsste man vielleicht im Gegenzug die Apologeten der Unschärfe daran erinnern, dass auch der permanente Regelbruch nicht ohne die Norm des richtigen Bildes zu haben ist. Den Mehrwert des Authentischen generieren unscharfe Bilder nur, so dürfte jetzt deutlich geworden sein, in Relation zum perfekten, also scharfen Bild. Sie setzen die Gewöhnung an eine bestimmte Norm des richtigen Sehens voraus, um aus der Verfehlung der Erwartung überraschende Effekte zu erzielen.

High/low

Eine weitere Dimension, in der sich das Authentizitätsversprechen unscharfer Bilder entfaltet, betrifft die fragliche Hochwertigkeit des Apparats selbst. Der Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske hat dazu die Unterscheidung zwischen »low tech« und »high tech« im Kontext des politischen Videoaktivismus eingeführt:

»The credibility of video depends upon the social domain of its use. In the domain of the low (low capital, low technology, low power), video has an authenticity that results from its user's lack of resources to intervene in its technology. When capital, technology, and power are high, however, the ability to intervene, technologically and socially, is enhanced.« (Fiske 1999: 223)

Sein Beispiel ist der Fall des schwarzen US-Amerikaners Rodney King, der 1991 Opfer von Polizeigewalt wird. Im Gerichtsverfahren spielt das Video des Amateurfilmers George Holliday, der die Szene zufällig mit dem Camcorder aufnehmen konnte, eine besondere Rolle. Der unstete Fokus und die instabile Kameraführung intensivieren nicht nur den Ausnahmecharakter des abgebildeten Gewaltausbruchs, sondern erzielen einen entscheidenden Zusatzeffekt. Im Gegensatz zu den Aufnahmen der technisch hochgerüsteten Fernsehstudios wirken die minderen Camcorder-Szenen authentisch: »This low-technicity meant that it was low in clarity but high in authenticity.«

(Ebd.: 127) Der Gegenschlag der High-Tech-Seite erfolgt jedoch während des Gerichtsprozesses ein Jahr später. Ausgestattet mit den entsprechenden Optimierungsmitteln wird das Beweismittel »retechnologisiert«. Der Ablauf des Videos wird zur besseren Begutachtung unterbrochen oder verlangsamt, verschiedene Sequenzen geschnitten und die verschwommenen Konturen geschärft – die vier angeklagten Polizeibeamten werden daraufhin freigesprochen. Fiske kommentiert: »Computer enhancement made the images of the videolow tell a new high truth of high tech in a panoptic version of what Barthes called ›bourgeois clarity‹.« (Ebd.: 129) In diesem Klassenkampf der Bilder wirken die sogenannten »poor images« (Steyerl 2009)⁴ als emanzipatorisches Medium gegen den »high-tech gloss of the rest of the news« (Fiske 1999: 128). Low Tech sei ein »ethischer Schrei« – so wird der Fall von Rodney King später kommentiert –, der in die übliche Programmgestaltung einbreche. Das »aleatorische, unvorhersehbare, wachsamer, bezeugende Video« wird als »Gewissensruf von Fernsehübertragungen« (Ronnell 2000: 265) gelesen. Was politische Dokumente im Feld des Low Tech durch die fehlenden Ressourcen in der Kameraausstattung an Kreditabilität gewinnen, büßen umgekehrt die professionellen Hochglanzproduktionen ein. So gerät ein technischer Rückschritt zur Ikonographie des sozialen Fortschritts.

Dieses Konfliktfeld, das die Bildpolitik der Gegenwart maßgeblich prägt, ist nur vor dem Hintergrund der Demokratisierung dokumentarischer Aufzeichnungen zu verstehen, schließlich genießen die großen Fernsehanstalten nicht mehr die alleinige Autorität über die Sichtbarkeit politischer Ereignisse, seit Smartphones potentiell jeden zum Dokumentarfilmer befähigen. Die Authentizität des unscharfen Bildes kann sich genau an der Stelle beweisen, wo professionelle, technisch einwandfreie Aufnahmen nicht mehr als Lieferanten des glaubwürdigen Bildes akzeptiert werden. Gegen die mediale Aufrüstung des High Tech der Wenigen steht die Abrüstung im Low Tech der Vielen. In seiner technisch reduzierten Anmutung wird das Unschärfebild von Verdachtsmomenten der technischen Überlegenheit freigestellt: »[U]nedited rawness, loss of focus, and swings of the camera gave it an authenticity that enabled it to speak with the accent of the disempowered.« (Fiske 1999: 31)

Das liegt nicht unbedingt auf der Hand. Die Unschärfe als Signum einer authentischen Berichterstattung deutet auf eine Definitionsverschiebung der

4 Steyerl bezeichnet damit die subversive Kraft niedrig auflösender Bilder, die im Netz zirkulieren: »The poor image... a lumpen proletariat in the class society of appearances.«

dokumentarischen Form selbst hin. Der kontraintuitiven Beobachtung Hito Steyerls zufolge bemisst sich die Authentizität des dokumentarischen Bildes nicht mehr ausschließlich an der Ähnlichkeit zwischen Wirklichkeit und ihrer Repräsentation, sondern daran, dass kaum etwas auf den entsprechenden Bildern zu erkennen sei. Statt präzise zu zeigen, was ist, riskiert man bereitwillig optische Verunklarung, vor allem dann, wenn es um Krieg, Terror und Gewalt geht. Es sind die verwackelten Handy-Aufzeichnungen aus Kriegsgebieten oder die verrauschten Bilder privater Drohnenkameras, die diesen Authentizitätseffekt am Kreuzungspunkt von Politik, Ethik und Ästhetik realisieren:

»Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie. Nennen wir dieses Phänomen die Unschärfere-lation des modernen Dokumentarismus.« (Steyerl 2008: 7f.)

Auch wenn die unscharfen Aufnahmen nur undeutlich zeigen, was sich eigentlich abgespielt hat, stellen sie doch – so meint man zu sehen – die Intensität der Aufnahmesituation weitaus glaubwürdiger als das scharfe Bild vor Augen. Nähe und Distanz als Ordnungsgrößen der dokumentarischen Kampfzone erfahren hier eine Verkehrung. Während Susan Sontag in den 1970ern unter der Tätigkeit des Kriegsfotografen noch einen »act of non-intervention« verstand, der sich zwischen Leben und dokumentarischer Pflicht entscheiden musste (»the person who intervenes cannot record; the person who is recording cannot intervene«, Sontag 1977: 12), erwartet man heute von authentischer Krisendokumentation die Kopplung beider Optionen. Hinter einem technisch einwandfreien Bild vermutet man einen distanzierten Beobachter, der aus sicherer Entfernung zum Geschehen über die Zeit verfügt, seine Kamera korrekt einzustellen und womöglich noch ein Stativ aufzubauen, um die Qualität seiner Aufnahmen zu optimieren. Das Unschärfebild suggeriert einen involvierten Teilnehmer.⁵ Die mindere Qualität des Bildes deutet auf die vollständige Inbeschlagnahme der dokumentierenden Person hin. Als lebendige Spur ihrer

5 »Tactical media do not just report events, as they are never impartial, they always participate and it is this that more than anything separates them from mainstream media« – so die Losung des medienaktivistischen Kollektivs »Tactical Media« nach Garcia/Lovink 2008.

inneren Zustände und äußeren Widerstände folgt die Kamera den Bewegungen eines attackierten, laufenden, stürzenden Körpers; hektische Schwenks und eine unkontrollierte Kameraführung zeugen davon. Indem Unschärfebilder also den distanzierten Beobachterposten gegen Nahaufnahmen eintauschen, die in ein subjektives Erleben eingelassen sind, folgen sie den Direktiven einer »anthropomorphen Kamera«, die anzeigt, »wie stark die Person fühlbar wird, die hinter der Kamera steht« (Brinckmann 1997: 277).

Es liegt auf der Hand, dass das Wissen um die dramatisierende Wirkung unscharfer Aufnahmen auch ihren strategischen, wohlüberlegten Einsatz motiviert. Eine speziell darauf abgerichtete Ästhetik der Handkamera, die sich durch schnelle, manuelle Fahrten auszeichnet und daher auf eine leichte und besonders bewegliche Kamera schließen lässt, hat sich als Inszenierungstechnik etabliert, um Momente der Erschütterung oder Affizierung darzustellen. Hatte sich die Geschichte des filmischen Bildes vor allem auf seine technische Verbesserung und die nötige Kameraunterstützung durch Stative, Kräne oder Kamerawägen spezialisiert, um Bildern ihre nötige Stabilisierung zu verschaffen, haben wir es bei dem Einsatz des *handheld shot* also mit einer gegenteiligen Bemühung aus Authentizitätsgründen zu tun.

Man findet das ästhetische Programm der Unschärfe daher an vielen Stellen, wo die Dramatik des Dargestellten kalkuliert über die Minderung des technisch Möglichen umgesetzt wird. Wohl eins der berühmtesten Unschärfebilder mag verdeutlichen, dass es sich hierbei auch um bewusste Stilentscheidungen handeln kann. Der Kriegsreporter Robert Capa beschreibt in seinen Memoiren (übrigens mit dem Titel »Slightly Out of Focus«) die abenteuerliche Entstehungsgeschichte des D-Day-Fotos »Die Landung der alliierten Truppen in der Normandie« von 1944. Die Lichtverhältnisse in der ersten Landungswelle hätten es kaum zugelassen, zwischen den Soldaten und dem Wasser zu unterscheiden; er selbst sei zwischen Fluchtreflexen und dem Pflichtbewusstsein, das Geschehen zu dokumentieren, hin- und hergerissen gewesen. Später überhitzt ein Assistent die Negative in der Dunkelkammer, sodass von 72 Aufnahmen nur noch elf erhalten bleiben, von denen schließlich ein besonders beschädigtes Exemplar zur Veröffentlichung ausgewählt wird. Dass nun aber dieses Foto eine derartige Wirkung entfalten konnte, ist nicht trotz, sondern aufgrund seiner technischen Mängel geschehen. Der offenkundige Defekt der chemischen Trägerschicht unterstützt den Eindruck, das Chaos dieses historisch denkwürdigen Tages besonders angemessen abzubilden.

Zeitgemäß/unzeitgemäß

In seinem Projekt »The Disappearance of Darkness« erzählt der Fotograf Robert Burley vom Konkurs der Analogfilmindustrie seit den 2000ern, den die Verbreitung des Digitalfilms eingeleitet hat. Es ist vor allem das Verschwinden jeglicher physischen Manifestation des Produktionsprozesses, was ihn zu der Einsicht veranlasst: »[T]he material magic of photography is lost.« (Burley 2013: 17)

»My own experience with making photographs, one that involved not only seeing, but also touching, smelling, and navigating my way around dark-rooms with trays of chemical baths and safe lights is all but gone. It has been replaced by universal electronic tools, which allow me (some would say force me) to manipulate dematerialized data on a glowing screen.« (Ebd.: 13)

Burley sucht daraufhin die Produktionsstätten von Kodak, Agfa, Ilford oder Polaroid auf und dokumentiert ihren voranschreitenden Verfall. Ehemalige Industriestandorte, denen der Analogfilm überhaupt erst zu ihrem Geschäft verholfen hat, verwandeln sich vor seinen Augen in Ruinen. Beim Abriss einer Kodak-Fabrik sind viele ehemalige Mitarbeitende anwesend, die das Ereignis nun selbst mit ihren Digitalkameras aufzeichnen. Unter ihnen verbleibt Burley der einzige Fotograf, der dafür noch den alten Analogfilm bemüht. Zwei Standorte werden jedoch vor einem solchen Ende bewahrt. Es sind Ilford und Polaroid, die zwar nicht mehr auf die alte Massenvermarktung ihrer Produkte setzen können, dagegen aber auf ein neues Nischenbedürfnis nach Material für Schwarz-Weiß-Fotografie bzw. die Sofortbilder der Polaroid-Kamera. Durch die Wiederaneignung einer mittlerweile antiquierten Technik verlasen diese Unternehmen den Fortschrittspfad des digitalisierten Films. Fortan betreiben sie sentimentale Wertschöpfung, um gezielt auf Kameramodelle zu setzen, die ungeachtet der technischen Innovation niedrige Auflösungen herstellen.

Es ist kein Zufall, dass seit den 2000ern sowohl die allgemeine »Wiederkehr der Unschärfe« (Hüppauf 2011) an Fahrt auf- als auch die Dichte jener akademischen Publikationen zunimmt, die sich dieses Themas angenommen haben. Man kann darin eine Reaktion auf die neuen Standards der digitalen Bildproduktion sehen, die zur nahezu vollständigen Verdrängung des analogen Films geführt haben. Dass man sich nun trotz des digitalen Versprechens

auf optimierte Wiedergabequalitäten so stark für unscharfe und grobkörnige, also *unzeitgemäße* Fotografien zu interessieren scheint, deutet an, dass die Entwicklungsrichtung der Technik mehrspurig verläuft.

Mittlerweile zählt es schon zu den »Standardsituationen der Technologiekritik« (Passig 2013), dass die Verbreitung von auflösungsstärkeren Medien für den Verlust von authentischer Darstellung verantwortlich gemacht wird. Angesichts der Vielzahl an Eingriffsmöglichkeiten, um Bildkompositionen zu inszenieren oder nachträglich zu bearbeiten, gelten digitale Fotografien schon seit ihren Anfängen als »dubitative Bilder« (Lunenfeld 2002). Gerade in der Differenz zu analogen Medien stehen sie weniger mit Wahrhaftigkeit als mit Manipulationsabsichten in Verbindung, was ihr Verhältnis zur Authentizität verkompliziert. Gegen alle Vermutungen, dass die Digital-Zäsur sogar den »Tod der Fotografie« (Mitchell 1992: 99) herbeigeführt habe, muss man ihr doch auch gewisse Wiederbelebensmaßnahmen des Analogen zugestehen, für die sie auf Umwegen gesorgt hat. Als Folge der Konfrontation zwischen alten und neuen Aufnahmeordnungen, zwischen zeitgemäßer und unzeitgemäßer Technik, hat sich eine Neubewertung des Bildmaterials, ein Heimischwerden im Analogen, eingestellt.

Im Anschluss an Rosalind Krauss' These der »Neuerfindung des Mediums« im Moment seiner »technologischen Obsoleszenz« (Krauss 1999) ließe sich formulieren, dass neue Technologien ihre Vorgänger nicht vollständig zum Verschwinden bringen, ihnen jedoch einen neuen Platz zuweisen. Die Eigenschaften des alten Mediums werden dabei nicht einfach konserviert, sondern – das ist die entscheidende Pointe – sie werden im Zuge der Medientransformation überhaupt erst *erfunden*, z. B. als Quelle authentischer Bilder.

Von diesem Effekt berichtet Burley selbst, als er sich die analogen Fotografien aus den 70ern vorlegt, die damals bei »New Topographics. Photographs of the Man-Altered Landscape« zu sehen waren – jene Ausstellung, die die US-amerikanische Landschaftsfotografie revolutionierte und aus ihrer romantischen Verhaftung mit unberührter Natur löste, indem sie die »man-altered landscapes« mit ihren Starkstromanlagen, Parkplätzen und Bürokomplexen dokumentierte. Die Bilder standen für einen distanzierten Blick auf die moderne Umwelt, auch Burley nahm sie damals als »contemporary, cool and dispassionate« wahr. Vor dem Hintergrund der Digitalisierung erscheinen sie ihm jedoch in einem gänzlich anderen Licht; sie stehen plötzlich für eine (sentimentale) Rückwendung auf die Vergangenheit: »[N]ew media have also suddenly heightened my awareness of the old medium, I've used throughout my career: film.« (Burley 2010)

Mit der erwachten »awareness« gegenüber dem alten Medium ist Burley derzeit nicht allein. In einer Welt, in der analoge Formate eigentlich getrost in der Bedeutungslosigkeit verschwinden könnten, faszinieren sie umso stärker durch Bildelemente, die die digitale Serienproduktion vermissen lässt (vgl. Sax 2016; Schrey 2017). Die schnelle Adaption an digitale Filmtechnik ist Raubbau an intensiver Filmerfahrung – so äußern sich schon länger Regisseure wie Steven Spielberg, Christopher Nolan oder Quentin Tarantino. Ihnen zufolge garantieren analoge Bilder »Wärme«, »Weichheit« und »Echtheit« gegenüber der »kalten«, »harten« und »künstlichen« Digitaltechnik (Rose 2016). Technisch erklärt man sich diese Unterscheidung jedenfalls über eine unterschiedliche Beanspruchung der Wahrnehmung. Im Gegensatz zum kornbasierten Analogfilm laufen digitale Bilder über Pixel. Ihnen fehlen »die gewohnten Störungen, die das Wahrnehmungssystem füttern und mit Adaptionaufgaben auf der Mikroebene beschäftigen, die zum lebendigen Eindruck des Filmbilds führen. Sie wirken sehr perfekt und werden als unbelebt und steril qualifiziert« (Flückiger 2003: 29).

Dass sich mit der Digitalisierung die Verfahren der Bildwerdung nun endgültig in die Unsichtbarkeit verabschieden, hat zugleich die Vorstellung einer vermeintlichen Sicht- und Tastbarkeit des alten Mediums etabliert. Analoge Unschärfbilder genießen plötzlich eine Aura des Handgemachten und Echten und lassen sich so als produktionsästhetische Entscheidung gegen die Glätte und Künstlichkeit der digitalen »High Definition« mobilisieren. Der optische Systemwechsel von der Störanfälligkeit des Analogen zur Störungsfreiheit des Digitalen steht für den Verlust der menschlichen Spur, von Authentizität und Einmaligkeit, denen die serielle Perfektion der Maschine keinen Raum mehr lässt. Die Unterscheidung von zeitgemäßer und unzeitgemäßer Technik, die auf die temporalen Bedingungen aufmerksam macht, bindet in diesem Fall erneut Authentizität an mindere Technik.

Zur Behausung des Authentischen wird das alte Medium auch dann, wenn es im Stadium seiner Obsoleszenz neue Distinktionsgewinne als Kuriosität anzubieten weiß. Die Unterbietung des technisch Möglichen kommt hier in Gestalt einer Herausforderung daher, sich mit einer veralteten Technologie auseinanderzusetzen, deren Handhabung nicht mehr selbstverständlich ist. Verglichen mit der kostengünstigen und vereinfachten Bedienung digitaler Fotografie, verlangen analoge Schmalfilme und antiquierte Kameras aufwendige Prozesse der Bildwerdung. Nur ausgewählte Kreise verfügen überhaupt noch über die Muße, sich in ausrangierte, bedienerunfreundliche Objekte einzuarbeiten, denen ständig die Ersatzteile fehlen. Im Gegensatz zur Low-

high-Unterscheidung in den Settings der Dokumentarfotografie, in denen Authentizitätseffekte durch einen ungeschickten, unvorbereiteten Gebrauch gewonnen werden, erlangt man diese hier in einer besonders fürsorglichen Beziehung zwischen Menschen und ihren Apparaten.

An dieser Stelle kann es also nicht mehr überraschen, dass in der massenmedialen Alltagskultur der Gegenwart Apparate gefragt sind, die das imperfekte Bild auf Abruf produzieren. Genauso, wie 100 Jahre zuvor die impressionistische Malerei die Unschärfe als Stilmittel für sich entdeckt, um damit gegen die vermeintlichen Vorzüge der Exaktheit der damals neuen Technik der Fotografie vorzugehen, findet sich eine verwandte Strategie in der Kommerzialisierung der Lomographie oder der bereits angesprochenen Polaroid-Kamera, die sich auf gegen-digitale Bilder in grobkörniger Anmutung spezialisieren. »Wir geben analogen Kameras ihre Würde zurück!«, wirbt z.B. der Berliner Shop »Click & Surr«. Auch die Programmierung von Smartphone-Apps wie Hipstamatic (offizieller Slogan: »digital photography never looked so analog«) oder die entsprechenden Filter auf Instagram, die den Anschein einer minderen Aufnahme erwecken, gehören mittlerweile zum gestalterischen Repertoire gegenwärtiger Bildkulturen. Vielleicht könnte man angesichts dieser Entwicklungen die Frage, was noch authentisch, was schon inszeniert sei, nun endgültig für unbrauchbar erklären. Vermutlich wird in Zukunft aber umso vehementer darum gestritten werden, welche Darstellungen trotz der Daueroption digitaler Bearbeitungsmöglichkeiten den Mehrwert des Authentischen bescheinigt bekommen.

Technik von ihren Rändern her denken

»Perfektion« und »Innovation« sind immer noch die tragenden Pfeiler der Technikgeschichte, wohingegen die »Neugier auf Objekte am Ende ihres Einsatzes« im Hintergrund steht (Möser 2011: 95). Befragt man jedoch Geschichte wie Gegenwart der Unschärfe-Ästhetik auf ihre Authentizitätsbehauptungen, lernt man, einen anderen Blick auf die Transformation des Technischen zu werfen. Es ist gerade kein »linearer Marsch« (Manovich 2000: 2) der optischen Medien, die sich durch die Revolutionierung ihrer Mittel einem Realismus der Darstellung immer stärker annähern. Der Fokus auf neue technische Artefakte und ihre optimierten Bildprodukte bildet lediglich die Hintergrundfolie, um die Kopplung von Authentizität und Technizität in den Blick zu nehmen. In einer solchen Konstellation der Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Technik

ereignet sich die Neubewertung ästhetischer Impulse, die mit dem jeweiligen Grad technischer Imperfektion verbunden sind. Es sind die jeweils *minderen Versionen des Technischen*, die nicht einfach aus den Kreisläufen ausrangiert werden, sondern andere Funktionalitäten zugewiesen bekommen. Derart löst der Einsatz von verwackelten und verschwommenen Aufnahmen die Fotografie aus der Verhaftung mit ihrem eigentlichen Erfolgskriterium, der möglichst exakten Übereinstimmung mit den Motiven. Die Untreue am Detail öffnet andere Ausdrucksweisen und damit paradoxerweise das auratische Potential der Technik, obwohl diese doch sonst für die Vernichtung von Aura berüchtigt ist.

Das Authentische fällt dabei stets mit einer oppositionellen Pose zusammen. »Unschärfe leistet Widerstand« (Hüppauf 2011: 34) gegen das konventionelle, das technisch hochgerüstete oder das zeitgemäße Bild. Auffällig ist, dass die Gegenprogramme zu den verallgemeinerten Regeln der legitimen Komposition, des hochwertigen Apparats oder der digitalen Aufzeichnung immer mit Formen kurzgeschlossen werden, die vermeintlich Überholtes und auf der Strecke Gebliebenes nobilitieren. Das Perfekte taugt nicht zum Authentischen – damit ist das Stilmittel der Unschärfe seit seinen Anfängen in der Fotografiegeschichte vertraut, als sich darin ein rückwärtsgewandter Affekt gegen das präzise, technische Bild, das Symbol einer fortschrittlichen Moderne, artikulierte. Schlussendlich wird man heute anerkennen müssen, dass das Spiel mit der Unschärfe längst als selbstverständliche und in bestimmten Situationen sogar als gegenstandsangemessenere Bildsprache etabliert ist. Auch diverse Hybridmöglichkeiten sind hinlänglich bekannt und im Umlauf: Unabsichtlichkeit und Spontaneität werden glaubwürdig inszeniert, Low Tech kann längst mit den Mitteln von High Tech simuliert und die Ästhetik unzeitgemäßer Technik digital verarbeitet werden. Für den Authentizitätsbonus der Unschärfe ist also an dieser Stelle noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Literatur

- Benjamin, Walter (1963a): »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 65–94.
- (1963b): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1936], in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Re-*

- produzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–63.
- Berg, Jan (2001): »Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ›Dokumentarischen‹«, in: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit, Marburg: Schüren, S. 51–70.
- Bohrer, Karl Heinz (1988): Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München/Wien: Hanser.
- Bourdieu, Pierre et al. (1981): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie [1965], Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Burley, Robert (2010): The Architecture of Photography in the Age of Obsolescence, online verfügbar unter <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/3/technology-sometimes-falls-short/49108/the-architecture-of-photography-in-an-age-of-obsolescence>, abgerufen am 02.05.2024.
- (2013): The Disappearance of Darkness. Photography at the End of the Analog Era., Princeton, N.J.: Princeton Architectural Press.
- Brinckmann, Christine N. (1997): Die anthropomorphe Kamera, Zürich: Chronos.
- Culler, Jonathan (1990): »Semiotics of Tourism«, in: ders.: Framing the Sign. Criticism and the Institutions, Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, S. 153–167.
- Dufour, Emanuelle/Grover, Amitesh/Hütter, Verena (2020): »Ich choreografiere gerne Fehler«, online verfügbar unter <https://www.goethe.de/prj/mis/de/sch/chatdebatte-kunst.html>, abgerufen am 02.05.2024.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (2007): Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Engler, Wolfgang (2017): Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern, Berlin: Theater der Zeit.
- Fiske, John (1999): Media Matters. Race and Gender in U.S. Politics [1996], überarb. Aufl., Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flückiger, Barbara (2003): »Das digitale Kino. Eine Momentaufnahme«, in: montage/av, 12.1, S. 29–54
- Freund, Gisèle (1976): Photographie und Gesellschaft, München: Rogner & Bernhard.
- Garcia, David/Lovink, Geert (2008): The ABC of Tactical Media, online verfügbar unter www.tacticalmediafiles.net/articles/3160/The-ABC-ofTactical-Media, abgerufen am 02.05.2024.

- Geimer, Peter (2002): »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, in: ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 313–341.
- (2010): Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg: Philo Fine Arts.
- Hoffmann, Katja (2007): »Unschärfe. Zur Polyvalenz eines ikonografischen Prinzips«, in: Andreas R. Becker et al. (Hg.): Medien – Diskurse – Deutungen, Marburg: Schüren, S. 286–293.
- Hüppauf, Bernd (2004): »Die Wiederkehr der Unschärfe«, in: Merkur 58.659, S. 211–219.
- (2011): »Eine neue Unschärfe«, in: Hubertus Gaßner et al. (Hg.): Unscharf. Nach Gerhard Richter, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 34–49.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (2006): »Einleitung. Authentizität und kein Ende«, in: dies. (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink, S. 7–16.
- Krämer, Sybille (2012): »Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen«, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld: transcript, S. 15–26.
- Krauss, Rosalind E. (1999): »Reinventing the Medium«, in: Critical Inquiry 25.2 (Angelus Novus. Perspectives on Walter Benjamin), S. 289–305.
- Lauenburger, Adina (2019): Das Unschärfebild. Medientheorie einer Wissensform, Marburg: Büchner.
- Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Band I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lunenfeld, Peter (2002): »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild«, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 158–177.
- Manovich, Lev (2000): From DV-Realism to a Universal Recording Machine, online verfügbar unter http://manovich.net/content/04-projects/031-reality-media/28_article_2001.pdf, abgerufen am 02.05.2024.
- MacCannell, Dean (1973): »Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings«, in: American Journal of Sociology 79.3, S. 589–603.
- Mitchell, William J. (1992): The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge, Mass. u.a.: MIT Press.
- Möser, Kurt (2011): Grauzonen der Technikgeschichte, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.

- Passig, Kathrin (2013): Standardsituationen der Technologiekritik. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2019): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne [2017], Berlin: Suhrkamp.
- Ronnell, Avital (2000): »Trauma-TV. Video als Zeugnis. Zwölf Schritte jenseits des Lustprinzips«, in: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 255–274.
- Rose, Steve (2016): The return of Super 8. Why Kodak's rebooted old-school camera could be a hit, online verfügbar unter <https://www.theguardian.com/film/shortcuts/2016/jan/06/return-of-super-8-kodak-camera-tarantino-spielberg-analogue>, abgerufen am 05.07.2024.
- Sax, David (2016): The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter, New York: Public Affairs.
- Schrey, Dominik (2017): Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur, Berlin: Kadmos.
- Smid, Tereza (2012): Poetik der Schärfenverlagerung, Marburg: Schüren.
- Sontag, Susan (1977): On Photography, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Starl, Timm (1995): Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880–1980, München u.a.: Koehler & Amelang.
- Steyerl, Hito (2008): Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien: Turia + Kant.
- (2009): »In Defense of the Poor Image«, in: e-flux 10, online verfügbar unter <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, abgerufen am 02.05.2024.
- Talbot, William Henry Fox (1844): The Pencil of Nature, London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Taylor, Charles M. (1902): Why My Photographs are Bad, Philadelphia, Pa.: G.W. Jacobs & Co.
- Ullrich, Wolfgang (2002): Die Geschichte der Unschärfe, Berlin: Wagenbach.
- Wortmann, Volker (2003): Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Halem.
- (2018): »Authentizität als Wiedergänger. Die Konjunkturen eines ungeliebten Konzepts und ihre medialen Bedingungen«, in: Roger Fayet/Regula Krähenbühl (Hg.): Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900, Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 208–227.

Rillen und Falten oder: Die doppelte Authentifizierung in Chanel's Beauté Boutique

Vinylschallplatten, Warenwelt und das Selbst
in der Metamoderne

Gerrit Fröhlich, Holger Lund, Katharina Zindel und Oliver Zöllner

Einleitung

Ob in der Werbung oder als Requisite bei der Präsentation gänzlich unmusikalischer Waren: Längst wird Vinyl auch außerhalb von Plattenläden und Clubs als Zeichen von Coolness und Hipness verwendet. Nicht nur kann es als hipper »Gegenentwurf zu digitalen Angeboten« (Deloitte 2018) verstanden werden, sondern es hat sich zudem im akustischen Medienkonsum und in der Musikindustrie »als das neue Premiumsegment« (ebd.) etabliert. Darüber hinaus steht Vinyl für eine analoge Technologie, der – neben analoger Fotografie und analogem Film – gerade im Kontrast zum Digitalen immer wieder Qualitäten des Authentischen zugeschrieben werden (vgl. Sax 2016: 3–28; Stäheli 2021: 421f.).

Hinter dem Begriff des Authentischen verbirgt sich im Kontext der Konsumkultur ein relationales Gebilde: ein Phänomen gegenseitiger Zuschreibungen zwischen Marke, Produkt und Konsument*in. Die zentrale Frage dabei ist weniger die nach der Wahrheit des Dargestellten oder der Originalität, sondern vielmehr jene nach der Wahrhaftigkeit der Darstellung (vgl. Weixler 2012: 2). Wie verschiedene Autoren*innen zeigen (vgl. u.a. Schilling 2020; Knaller 2008; Köppl 2014), lässt sich den Mitgliedern der postmodernen Gesellschaft eine Sehnsucht nach eben dieser Wahrhaftigkeit attestieren, sodass sich laut Weixler von einem »Authentizitäts-Pakt« sprechen lässt, der die Bereitschaft der Rezipient*innen bezeichnet, medialen Produkten auf-

grund bestimmter narrativer Verfahren und Inhalte den Status ›authentisch‹ zuzuschreiben (Weixler 2012: 23).

Genau hier möchten wir mit einem Fallbeispiel ansetzen. Es handelt sich um das temporäre Display- und Store-Design des Sommers 2020 der Chanel Beauté Boutique, einer Niederlassung des weltweiten Mode- und Kosmetikunternehmens in Berlin-Mitte. Entlang einer bemerkenswerten Verknüpfung von Vinylschallplatten und Luxuskosmetik lassen sich, so die These des vorliegenden Beitrags, Rückschlüsse über Medien- und Gesellschaftsstrukturen, verbunden mit Konsum- und Marketingstrategien, ziehen.

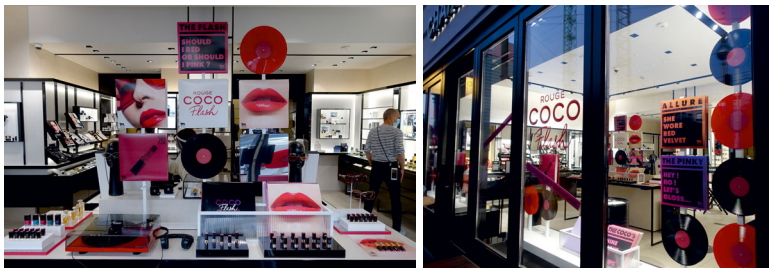
Entdeckungszusammenhang

Beobachtungen

Anfang August 2020 erhält einer der Ko-Autoren des vorliegenden Beitrags, Holger Lund, die Nachricht, in Berlin-Mitte habe Chanel eine Art Plattenladen eröffnet. Da dieses Unternehmen bislang nicht durch den Vertrieb von Tonträgern aufgefallen war, erfolgt ein erster Besuch der Chanel Beauté Boutique am 3. August. Die Nachricht stellt sich als ertragreiches Missverständnis heraus: Keineswegs betreibt Chanel in der Rosenthaler Straße 37 einen echten Plattenladen, suggeriert dies jedoch ziemlich überzeugend durch Display- und Store-Design. Ziel des gestalterischen Aufwandes ist die Promotion des neuen, hochpreisigen Lippenstiftes »Rouge Coco Flash«.

Hierzu dienen verschiedene, eigens für die Ladendekoration hergestellte Vinylschallplatten sowie dazugehörige Plattenhüllen mit produktbezogenen und zugleich popmusikhistorisch codierten Textelementen als Anziehungsobjekte für ein hippest, urbanes Zielpublikum. Das Ladenlokal verkleidet sich quasi temporär als Plattenladen, und zwar so erfolgreich, dass es bisweilen auch mit einem solchen verwechselt wird (Abb. 1 u. 2): Regelmäßig wird der Laden, so berichtet das Personal vor Ort, von Schallplattenfreund*innen frequentiert, was auf allen Seiten zu Irritationen und Komplikationen führt: denn die Chanel Beauté Boutique offeriert weiterhin ausschließlich Kosmetikartikel und Accessoires; keine der Schallplatten und nicht einmal eine der Hüllen ist käuflich zu erwerben. Und dies, obgleich eine starke Nachfrage nach beidem, Platten und Hüllen, zu verzeichnen ist, sowohl seitens der Plattenfreund*innen als auch der herkömmlichen Chanel-Kundschaft und sogar seitens des Store-Personals.

Abb. 1 u. 2: Die Chanel Beauté Boutique in Berlin im August 2020



Fotos: Holger Lund

Nach Auskunft des Personals befinden sich auf den Platten lediglich einige Stücke formelhafter Rockmusik, die aber aus lizenzrechtlichen Gründen weder abgespielt noch verkauft werden dürfe. Auf diese Weise erweckt die Vinyl-Oberfläche den Anschein einer echten Platte mit Rillengravur, im Gegensatz beispielsweise zu Blankoplatte, die eine vollkommen glatte Oberfläche aufweisen. Andererseits scheint es für das Display- und Store-Design wichtig gewesen zu sein, keine beliebigen, gebrauchten Schallplatten zu verwenden, wie es sie zu Centpreisen auf Flohmärkten zu kaufen gibt. Hier scheint eine Grenze gezogen worden zu sein, denn Kratzer oder andere Anklänge an einen »Used-Look« vertragen sich offenbar wiederum nicht mit dem Versprechen der Kosmetik, ihre Anwender*innen strahlender und quasi erneuert aussehen zu lassen. Gesichter und Platten müssen »frisch« bzw. »mint« sein: ohne Kratzer, Falten und andere Spuren einer Geschichte.

Zwar sind die im Ladenlokal ausgestellten Schallplatten als Tonträger stets identisch, die Hüllen dagegen präsentieren sich mit deutlich mehr als einem Dutzend unterschiedlicher Motive recht variationsreich. Doch auch sie sind vom Verkauf ausgeschlossen und dürfen nicht einmal in den Händen des Personals verbleiben. Bemerkenswert sind die Sorgfalt und das kenntnisreiche Vorgehen, mit denen selbst die leeren Hüllen in den Angebotsboxen bedacht worden sind. Um sie plattenhaft gefüllt wirken zu lassen, wurden, wie es bei manch professionellem Plattensammler zum Schutz der Hüllen gängig ist, kräftige Kartonverstärkungen passgenau in die leeren Hüllen eingefügt, um sie zu versteifen und mit Gewicht zu versehen. Dies fühlt sich initial so an, als befänden sich tatsächlich Schallplatten darin.

Irritierenderweise hat die Chanel Beauté Boutique das Konzept des Plattenladens noch weitergehend simuliert: Wie in solchen Läden üblich,

gibt es eine Hörstation mit Plattenspieler, Mixer und Kopfhörer sowie einer abspielbaren und anhörbaren, eigens von Chanel produzierten Text- und Musikschrallplatte. Darauf befindet sich eine trendige Konsensmusik im Stil von Daft Punk, also clubtauglicher französischer Neo-Disco-Elektro-Sound. Diese einzige anhörbare (und ebenfalls nicht verkäufliche) Schallplatte dient gleichsam als eine Art Audioflyer, um eine Party zur Einführung des neuen Lippenstiftes zu bewerben (Abb. 3).

Abb. 3: Die anhörbare, nicht aber käufliche Platte



Quelle: Instagram

Hier ist ein weiteres Mal die Finesse der Gestaltung hervorzuheben. Bei der Platte handelt es sich nicht um irgendein Fabrikat, sondern – für kundige Plattenfreund*innen leicht zu erkennen – um ein professionelles Format, eine 45er-Maxi, wie sie für DJ-Zwecke in den 1970er-Jahren entwickelt worden ist. Auf diesen Maxis befindet sich in der Regel – wie auch hier – nur ein Track pro Seite, großzügig in Vinyl geschnitten, um akustische DJ-Tauglichkeit im Clubeinsatz zu gewährleisten. Und in der Tat klingt das Ergebnis satt ausproduziert, wie eine Club-Maxi von französischen Labels à la Ed Banger oder Versatile Records. Chanel positioniert sich mit dieser Platte – der einzigen, mit der Kund*innen haptisch und akustisch Kontakt haben dürfen – nicht nur im medialen und musikalischen Premiumsegment von Musik, son-

dern zudem auch im Pro-Segment. Übersetzt und zusammengefasst könnte die Botschaft lauten: »Premium for Professionals«.

Professionell fällt darüber hinaus auch die Aufmachung der Hüllen aus: denn auf ihnen prangt, wie bei Plattenhüllen üblich, ein eigens geschaffenes Label-Logo für »Coco Records«. Unter diesem Titel hat Chanel ein der Deko-Konzeption entsprechendes Plattenlabel kreiert, das in der Hauptsache gewissermaßen »tote« Musik veröffentlicht: nicht zu hören, nicht zu erwerben. Damit unterscheidet sich Chanel's Coco Records deutlich von einer Vielzahl von Corporate Labels, die, besonders in den 1970er- und 1980er-Jahren, Schallplatten als Marketinginstrumente für Corporate Songs oder mit Kompilationen gängiger Hits massenweise als Give-Aways eingesetzt haben. Coco Records ist distributiv, anders als für Corporate Labels üblich, eine Sackgasse, da seine Produkte nicht erhältlich sind.

Das Display- und Store-Design der Berliner Chanel Beauté Boutique stellte somit eine bemerkenswerte Grenzsituation in Sachen Authentizität dar. Die Marker für einen authentischen Schallplattenladen waren zahlreich und vielfältig gesetzt. Die Simulation war so überzeugend, dass das Konzept nicht bloß Chanel-, sondern zu einem guten Teil auch Schallplatten-Kund*innen ansprach. Zudem motivierte es eine vinylaffine und finanzstarke Chanel-Kundschaft wie auch Vinylsammler*innen zu (vergeblichen) Bietergefechten um die unverkäuflichen Platten und ihre Hüllen. Besonders frustrierte das Personal offensichtlich die abschlägige Antwort, die es einem Kunden erteilen musste, der anbot: »Ich möchte die Platte kaufen, egal was sie kostet!« – denn auch hier galt eisern das Prinzip der Unverkäuflichkeit.

Die Bereitschaft der Kund*innen, unbegrenzt Geld für ein Chanel-Produkt ausgeben zu wollen, verweist auf einen weiteren zentralen Kontext, den die Wirtschaftsberatungsfirma Deloitte Schallplatten attestiert: namentlich die Fankultur, da Schallplatten, neben ihrer Eigenschaft als Tonträger, ein »Fanprodukt« geworden seien (Deloitte 2018; vgl. zur Fankultur auch Hills 2002). Hier also schlägt sich Chanel selbst: Die Mühe, die sich das Chanel-Marketing generell gibt, Kund*innen zu Fans der Marke zu machen, wurde im Fall der Chanel Beauté Boutique zwar durchaus belohnt, denn mit seiner bedingungslosen Bereitschaft, auf einen unlimitierten Kaufpreis zu setzen, ist der beschriebene Kunde geradezu mustergültiger Fan. Er wird jedoch schwer enttäuscht, erlaubt sich Chanel doch, sein Fantum ins Leere laufen zu lassen. Dies kann nicht das Ziel von Marketing sein; vielmehr müsste es dieses Fantum nach der reinen Lehre durch entsprechende erwerbbaare Produkte

kapitalisieren. Was findet sich also im Kern dieser Inszenierung – und warum dient ihr ausgerechnet Vinyl als Requisite?

Begründungszusammenhang

Arbeitshypothesen

Als Zwischenfazit dieser Beobachtungen lassen sich folgende Arbeitshypothesen für die weiteren Überlegungen ableiten: Die ausgestellten Schallplatten und ihre Hüllen sind von den üblichen Inhalten dieses Medienbündels (Musik plus Metatexte) entkoppelt und fungieren lediglich als ikonische, totemistische Zeichen. Als Deko-Schallplatten stellen sie eine Art Semi-Fake dar: zwar real vorhanden und einsetzbar, aber doch ohne den üblichen Gebrauchswert. Auch der Plattenladen selbst ist nur vorgetäuscht. Die Chanel Beauté Boutique, in deren Kontext diese Semi-Fakes (Plattenladen, Label, Platten, Hüllen) für Marketingzwecke zum Einsatz kommen, erscheint demnach als eine Form der Simulation, die mit den bloßen Zeichen der Realität operiert, dies aber unter Umgehung der Realität (vgl. Baudrillard 1978: 9). Dieses Spannungsverhältnis führt letztlich zu den soeben beschriebenen absurden Komplikationen: ein augenscheinlicher Plattenladen mit auf den ersten Blick erwartbaren branchenüblichen Produkten, die allerdings bloße Staffage sowie im wahrsten Sinne des Wortes plakativer und glänzender Werbeträger für Kosmetika sind. Dabei lassen sich die von Chanel aktivierten Sehnsüchte besser verstehen, wenn man sie in einem ersten Schritt vor dem Hintergrund zugehöriger medialer Mythen zu erklären versucht. Vom Beginn ihrer Verbreitung bis heute hat die Schallplatte in ihrem Gebrauch, aber vor allem in ihrer auratischen Aufladung, eine Entwicklung vollzogen, bei der Authentizität stets eine Rolle spielte.

Analoge Authentizitätsfiktionen rund um Vinyl

Aus ihrer Geschichte heraus kann die Schallplatte als ein ursprünglich dokumentarisch verstandenes Medium beschrieben werden, das – parallel zu Film und Fotografie – als Speicher und Träger des Realen verstanden wurde. Bei seinem Einbruch in das Schriftmonopol bestand das Novum des Phonographen darin, menschliche Stimmen einzufangen, konservieren und so für die Nachwelt erhalten zu können. Analogmedien wie Film und Phonograph waren al-

so früh mit dem Mythos verwoben, dass hier »die Natur zum Bleistift greife« (Kittler 2002: 60). Sie agierten innerhalb eines reproduktiv widerspiegelnden Verständnisses einer Art abgepauster Realität, wie es Susan Sontag mit Blick auf die Fotografie darlegt: als Fragmente einer Realität, »a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask« (Sontag 2005: 120). Später kam die Funktion der Schallplatte hinzu, Konzerteignisse mitzuschneiden zu können und sie, von Raum und Zeit entkoppelt, nach Belieben konsumierbar zu machen. Mit der zunehmenden Entkopplung von konzertanten Aufführungspraxen und der Wendung hin zu Studioproduktionen hat sich dieses Authentizitätsversprechen im Laufe der Entwicklung der Popmusik weitgehend verflüchtigt. Ab Mitte der 2000er-Jahre gerieten insbesondere Vinylschallplatten im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung und Entmaterialisierung in bestimmten Szenen zu haptischen Anschauungsobjekten und Devotionalien einer oft nostalgisch aufgeladenen vorgeblichen Authentizität der Popkultur (Reynolds 2011; Bartmanski/Woodward 2015: 35–49). Im Alltag wurde Vinyl in breiteren Nutzerkreisen aber zugleich häufig durch nicht-physische Modi der Klangabspielung wie beispielsweise Streaming ersetzt (Lund/Michel/Zöllner 2022).

Diese Koexistenz unterschiedlicher musikalischer Speichermedien, durch die die Vinylschallplatte ihre Funktion als führender »authentischer« Klangspeicher immer weiter eingebüßt hat, hat sie jedoch zugleich neuen Verwendungsformen gegenüber geöffnet. Als Einrichtungsgegenstand ergänzt sie das Bücherregal und ist gerade in ihrer Obsoleszenz zur Requisite individuellen Stilbewusstseins geworden. In Regalen zur Schau gestellt – man sieht dies auch und gerade in Einrichtungskatalogen –, steht Vinyl gewissermaßen für »domestizierte« Musik, das heißt für einen Teil der Kultur, der in die Wohnsphäre integriert werden kann und ob seiner Sperrigkeit einen Einspruch gegen das Mobilitäts- und Flexibilitätsideologem des Minimalismus zu erheben scheint. Als ein »geliebtes Objekt« kann die Schallplatte hier nicht zuletzt der Identitätsbildung und Authentifizierung von Individuen, Gruppen und kulturellen Szenen dienen (Habermas 1999: 177). Als »Totem« verweist die Schallplatte damit auf Lebensstile, Gruppenzugehörigkeiten, Expertise und die Aufladung von spezifischen Orten mit bestimmten Bedeutungen (Bartmanski/Woodward 2015: 138). Damit kann Vinyl einen Hybridstatus zwischen Einrichtungsgegenstand, Kultiviertheitsausweis und Medium einnehmen. Das Sammeln von Vinyl (vgl. dazu ausführlich Elster 2021; Shuker 2010) und die Einbindung in die Inszenierung der Konsument*innen und ihrer Wohnsphäre ist damit in mehrfacher Hinsicht ein Zeichen für Luxus. Es

steht für »conspicuous consumption« im Sinne Veblens (2011: 79ff.) und gerade im Kontrast zu Streamingdiensten als Zeichen für eine Verschwendung finanzieller Mittel, von Raum sowie von Zeit, aber auch für den Verzicht auf Bequemlichkeit: Schallplatten und ihre Abspielgeräte sind in der Beschaffung vergleichsweise teuer, sie beanspruchen Raum und sind in der Nutzung relativ aufwändig, mühevoll und kompliziert.

Eine ausufernde Plattensammlung weist zugleich aber auch Züge einer gegenläufig orientierten »inconspicuous consumption« (Jäckel 2008: 33) auf, denn vielfach steht für die eigentliche Nutzung der Konsumgüter im Alltag im Grunde doch kaum Zeit zur Verfügung: Man sammelt Platten, hört letztlich aber doch vor allem bequem mit dem Smartphone. Damit ist die Schallplatte einerseits eine Verankerung im Materiellen und in materieller Gewichtigkeit, in ihrer Extremform als Deko-Artefakt aber andererseits zugleich so leer wie die Bücherattrappen im Ikea-Einrichtungshaus. Schallplatten lassen sich also im Kontext einer sich digitalisierenden Kultur in besonderem Maße als ikonische Zeichen begreifen, die einerseits auf kulturelle Werte außerhalb ihrer genuinen Primärfunktion, der Klangspeicherung, verweisen. Sie wandeln sich dabei andererseits zugleich zu auratisch aufgeladenen indexikalischen Zeichen, die vielfältig einsetzbar sind, nicht zuletzt auch in nicht-musikalischen Verwendungszusammenhängen.

Im Zuge der zunehmenden Digitalisierung werden Rezipient*innen und Konsument*innen auf diese Weise von der analogen Authentizitätsfiktion, die der Vinylkultur anhaftet, besonders angezogen. Schallplatten besitzen – im Gegensatz zu digitalen Angeboten – eine raumzeitliche Verortung (vgl. Lund/Michel/Zöllner 2022). Sie fordern aktive Aneignung ein und auch ihre Handhabung und ihr Hörkonsum sind bewusste Prozesse (Bartmanski/Woodward 2015: 35–60; Sax 2016: 3–28). Dies lässt sich mit dem aktuellen Megatrend der Achtsamkeit (*mindfulness*) in Verbindung bringen – einem Konzept, das eng mit dem Bedürfnis und der Suche nach Authentizität verschränkt ist (vgl. Harter/Weiss 2016). Achtsamkeit fungiert als Gegentrend zu einer »ständigen medialen Überreizung«, so fasst es der Trendforscher Matthias Horx auf seiner Website zusammen. »In einer Welt, die derart bis zum Rand mit Information, Meinung, Erregung, Angst, Lärm, Gleichzeitigkeit, Krisen und Katastrophen überfüllt ist« (Horx o.J.), geht es um eine Stärkung des Bewusstseins von sich selbst und der unmittelbaren Umgebung – um das Streben nach dem authentischen Selbst im authentischen Moment, nach der Besonderung. Die beschriebenen Aufladungen der Vinylschallplatte mit Werten wie Analogizität, Achtsamkeit und individueller Selbstdarstellung spiegeln folglich in außeror-

dentlichem Maße die aktuellen Bedürfnisse der Menschen in der westlichen Konsumkultur wider. »Das Analoge ist zum Mythos der Netzwerkgesellschaft geworden, mit dem diese sich einen ursprünglichen Ort echter Verbindungen ersinnt.« (Stäheli 2021: 422) Die auratischen Aufladungen der Schallplatten werden also zu Fiktionswerten (vgl. Ullrich 2013), die im Falle der Chanel-Boutique mit jenen der dargebotenen Kosmetik symbolsprachliche Wechselwirkungen eingehen und nicht nur Fiktionsangebote für die Selbstdarstellung bieten, sondern auch in ihrer Gesamtinszenierung zum Erlebnisraum werden.

Chanel als Erzählung und Fiktion

Mit der Verwendung von Semi-Fake-Vinylschallplatten schreibt sich Chanel's Display- und Store-Design mustergültig in die Bereicherungsökonomie und ihre Trend- und Sammlerkultur ein (vgl. Boltanski/Esquerre 2018). Indem Chanel hierzu auf symbolsprachlich aufgeladene Semi-Fakes zurückgreift, weitet dieses Design sein Attraktions- und Persuasionspotenzial aus. Eine solche auf Storytelling ausgelegte Produktkommunikation reagiert auf eine konsumkulturelle Entwicklung, deren Anfänge bereits von Gerhard Schulze 1992 in seinem Buch *Die Erlebnisgesellschaft* beschrieben wurden und die durch die zunehmende Digitalisierung des Alltags heute mehr denn je gelten: Nicht mehr der Gebrauchswert einer Ware ist es, der im Mittelpunkt steht; an seine Stelle treten vielmehr immaterielle Werte wie Individualität, Genuss und Erlebniskonsum. »Produkte«, so Schulze, »sollen an sich zufriedenstellen, unabhängig von ihrer Verwendbarkeit für irgendwas.« (Schulze 2008: 13) Auf diese Entwicklung reagierend, orientieren sich Marken in Form einer »narrative[n] Rekonstruktion« neu (Esders 2017: 196), was sich auf zwei Arten manifestiert: Zum einen werden Waren nun mittels Produktkommunikation und Design zu »semantisch aufgeladene[n] Objekte[n]«, mit denen sich »Lebensgefühle ausdrücken lassen« und die der »Selbstvergewisserung« dienen (Ullrich 2013: 36). Zum anderen entfernen sich Marken durch Storytelling von Werbebotschaften und bewegen sich stattdessen vielmehr zu Produkterzählungen hin. Die Entscheidung Chanel's, ihrer Boutique die Gestalt eines Schallplattenladens zu geben, vereint diese beiden Aspekte. Die nur einige Wochen bestehende »Verkleidung« des Ladenlokals befriedigt das beschriebene Bedürfnis nach Erlebniskonsum in außerordentlichem Maße: Der Besuch wird zum Ereignis, das Kund*innen zu verpassen drohen, stattdessen sie dem Geschäft nicht rechtzeitig Besuch ab. Ob es tatsächlich zum Kauf eines Lippenstiftes kommt, ist bei dieser Art von Marketing eher zweitrangig –

wichtig ist die dargebotene Fiktion, die Geschichte und die damit verknüpfte Markenbindung.

Weil es nicht um eine nostalgische Verklärung der Authentizität früherer Musik geht, sondern um die Authentizität früherer Tonträger, ist auch nicht von Bedeutung, was Chanel auf die Platten presst. Vinyl als Zeichen bezieht sich nicht mehr auf physisch erfassten und konservierten Schall, sondern die Zeichenhaftigkeit von Vinyl hat in den Chanel-Stores die letzte Stufe Baudrillards erreicht, indem sie zur reinen Simulation wird und auf nichts »Wirkliches« mehr zu verweisen scheint. Ähnlich wie Disneyland, auf das Baudrillard hinweist, erscheint auch der Chanel-Store als »weder wahr noch falsch«, sondern vielmehr als »eine Inszenierung zur Wiederbelebung der Fiktion des Realen« (Baudrillard 1978: 25).

Was im Chanel-Store und seiner Inszenierung als Fiktion des Realen wiederbelebt werden soll, ist also durchaus vielschichtig. Der beworbene Lippenstift »Rouge Coco Flash«, mit dessen Hilfe gut durchblutete, frisch und jung aussehende Lippen simuliert bzw. überformt werden, verweist in seiner auralisch aufgeladenen Zeichenhaftigkeit auf sich selbst: als einen Lippenstift von *Chanel* (den man sich leisten können muss). Damit referenziert dieses Kosmetikutensil zugleich untrennbar auch die übergeordnete Markenwelt der Firma Chanel. Sie besteht aus so viel mehr als nur den *Produkten der Firma Chanel*, denn sie verspricht einen bestimmten Lebensstil, Luxus und insgesamt individuelle Aufwertung. Hier spielen auch die Deko-Schallplatten mit der von ihnen referenzierten Musik- und Vinylkultur eine gewichtige Rolle.

Gekeler spricht hier von einem »Fiktionsvertrag« zwischen Marken und Konsument*innen und vergleicht Kund*innen, die mit solchen Produkterzählungen konfrontiert werden, mit Leser*innen eines Romans, Kinogänger*innen oder Betrachter*innen eines Bildes, die in die ihnen dargebotene Fiktion einwilligen und sich zu einem Teil der Erzählung machen (Gekeler 2012: 34). Zum eingangs erwähnten »Authentizitäts-Pakt« kommt nun also ein »Fiktionsvertrag« hinzu. Konsument*innen suchen bewusst nach narrativem Zusatznutzen und orientieren sich dabei an Angeboten, die ihnen Selbstverwirklichung und Authentizität versprechen.

Authentizität als Fiktionswert

Die Kulisse des Chanel-Stores löst mit der Nutzung der beschriebenen Authentizitätsfiktionen der Vinylkultur genau dieses Versprechen ein, indem es den Konsument*innen ermöglicht wird, die Aura des Authentischen ein

Stück weit auf sich selbst zu übertragen. Hier arbeiten Store, Produkt und Konsument*in zusammen und gestalten eine Atmosphäre des Authentischen, ganz so, wie es Illouz beschreibt: »Konsumenten erleben ihre Authentizität als Gefühl und emotionalen Austausch, objektiviert in Dingen, Erlebnissen und Atmosphären. Das Selbst erfährt sich auf körperliche, spontane Weise, indem es bewusst nach Gefühlen strebt, die sich durch die Manipulation mit stimmungserzeugender Musik, in den gestylten Räumen von Restaurants, Bars und Diskotheken mit ihren gesteuerten Atmosphären oder an touristischen Orten einstellen.« (Illouz 2018: 276) Ganz im Sinne des Authentizitätspaktes steht die Inszenierung im Zentrum, weniger Inhalte oder Gebrauchskontexte.

Die Produkte dienen der Selbstverwirklichung nach innen im Sinne einer Selbstdefinition und nach außen im Sinne einer Selbstdarstellung: Sie »stellen in diesem Verständnis Medien dar« und vermitteln »gruppenspezifische Bedeutungs- und Sinn-Angebote, welche Identifikationserwartungen nachkommen und befördern – und welche nicht minder Distinktionsverlangen und Gefühlslagen kommunizieren können« (Gries 2006: 61). Die ausgestellten Chanel-Produkte und die Inszenierung im Kontext des Stores sind vor diesem Hintergrund möglicherweise eine »hippe« Pose, die vordergründig eine Authentizität des Selbst betont, sie aber zugleich negiert und möglicherweise sogar ironisiert. Dabei steht Hipstertum typischerweise zunächst für eine Art höheres Wissen »about exclusive things before anyone else« (Greif 2016: 214). Gerade in Mode, Musik und Kunst symbolisiert das Hipstertum die Wiederentdeckung von »the sound and symbols of pastoral innocence with an irony so fused into the artworks it was no longer visible« (ebd.: 217). Unsichtbar ist in einem solchen konsumistischen Kontext nicht zuletzt die eigene Haltung den Dingen gegenüber: Was – auch im Display- und Store-Design von Chanel – zählt, ist eine rhetorische Pose, die oft ironisch gebrochen wird. Darin korrespondiert das Hipstertum durchaus mit Sontags (1966) Konzept des »Camp«, das vor allem auf dekorative und performative Elemente der Alltagskultur fokussiert, wobei Mode und Musik eine besondere Position einnehmen. »Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the ›off‹, things-being-what-they-are-not.« (Sontag 1966: 279) Diese Doppelbödigkeit von aufdringlichen, teils überdrehten Inszenierungen zu erkennen, erfordert neben einer kulturellen (und konsumistischen) Kompetenz die Fähigkeit zur Ironie. Sie ermöglicht es, auch das Inauthentische zum Authentischen zu erheben bzw. zu überhöhen und daraus resultierende Widersprüche auszuhalten.

Vordergründig authentisch erscheinen in der Chanel Beauté Boutique demnach die Produkte, die neben den Deko-Schallplatten zu finden sind: Die dort ausgestellten Lippenstifte sind keine Fälschung, sondern der »Real Deal«, der ein Vielfaches ähnlicher Nachahmungsprodukte kostet, aber seinen Wert als Original rechtfertigen kann – ähnlich der seltenen und begehrten Originalpressung einer Schallplatte im Gegensatz zur leichter verfügbaren Neuauflage, der es an den Distinktionsmerkmalen der Rarität und der Hochpreisigkeit mangelt. Dass die Originalpressung allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit benutzt worden ist und Altersspuren wie Kratzer, Einkrustungen oder Schlieren aufweist (und auch das Cover wahrscheinlich von Knicken, Abschabungen und Druckabrieb gezeichnet ist), wird in dieser Betrachtungsweise ausgeblendet. Der ökonomische Aspekt der Vinylkultur fokussiert auf Wertsteigerung durch Alter, Aura und Rarität der Objekte; sie sind umso begehrter, je besser konserviert sie sind. Doch dieses Wertsteigerungsmerkmal trifft fast nur auf sehr wenige, quasi unbenutzte (»mint«) Exemplare zu, die ihre Gebrauchsfunktion somit gerade nicht erfüllt haben.

Ein »Original«-Lippenstift dagegen wird durch eine vom Hersteller strategisch initiierte künstliche Verknappung rarifiziert und verteuert. Ein Lippenstift wird zudem schon nach wenigen Jahren ranzig und verliert dadurch seinen Gebrauchs- und Tauschwert. Auch andere Kosmetika sind nicht dauerhaft haltbar; sie sind relativ flüchtige und »schnelldrehende« Konsumprodukte, die sich aufbrauchen und abnutzen. Sie sind von daher stark an der Gegenwart (und der schöneren, strahlenderen Nahzukunft ihrer Verwender*innen) orientiert – wiewohl längst auch bestimmte hochpreisige Lippenstifte zum Sammelobjekt ausgerufen wurden (vgl. Markert 2020). Ihre Temporalitätsbezüge sind dennoch ganz andere als die der Vinylschallplatte. Das Display- und Store-Design der Chanel Beauté Boutique ist vor diesem Hintergrund ein vielschichtiges Blendwerk, das folgerichtig nur fabrikneue und nicht abzuspielende Schallplatten ausstellt.

Dass solche überdeutlichen rhetorischen Posen rund um Authentizitätsversprechen und ihre widersprüchlich-doppelbödig eingeschriebenen Lesarten sich just in einem Kosmetik-Marketing-Kontext finden, ist also durchaus stimmig. Gerade der Bereich der Kosmetik wird von Illouz als einer der Orte angeführt, an denen sich die Motive der Psychoanalyse und – in ihrem Fahrwasser – des Selbstverwirklichungsdiskurses mit dem Ergebnis verfangen haben, dass Selbstinszenierung und Selbstverwirklichung keine Widersprüche mehr darstellen mussten. Mehr noch: Die konsumistische Arbeit am Selbst wurde paradoxerweise als Voraussetzung behauptet, um man selbst werden

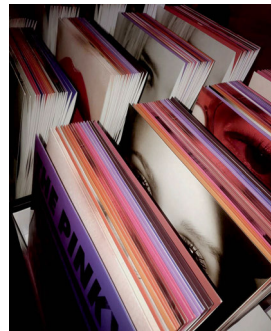
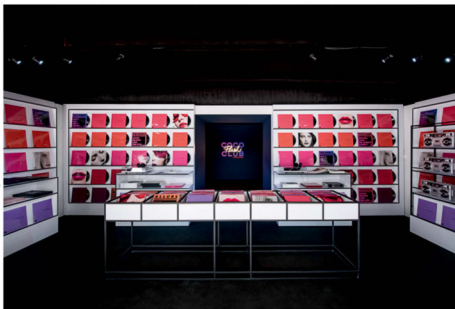
zu können, wie es Kathy Preiss für die Verschränkung von Marketing und Psychoanalyse nachzeichnet, in der den Frauen empfohlen wurde, »jede mögliche kosmetische Hilfe zu nutzen, um ihr wahres Selbst erscheinen zu lassen« (zit. n. Illouz 2009: 101). Wer also mit dem eigenen Aussehen zufrieden war und die von der Schönheitsindustrie bereiteten Verbesserungsangebote ungenutzt verstreichen ließ, verschenkte verborgene Potentiale, blieb hinter seinen Möglichkeiten zurück und vertat damit die Chance, sich dem wahren, authentischen Kern des eigenen Selbst anzunähern. Angepasster, hübscher, glücklicher, produktiver – so in etwa lautet (frei nach Radiohead 1997) noch heute das Credo der »kalifornischen Ideologie« der permanenten Eigenoptimierung, also des Arbeitens am Selbst (vgl. Lazzarato 2013; Zöllner 2024: 248–250). Diese Selbsttechnologien sind unschwer als Ausdruck neoliberal formierter kapitalistischer Maximen der Ökonomisierung vieler alltäglicher Lebensbereiche zu erkennen (vgl. Bergmann 2011: 54–57). Indem Make-up also der Status eines Instruments zur Herausarbeitung der eigenen Persönlichkeit zugeschrieben wird, nimmt es zugleich – beispielsweise durch die Simulation »echter« roter Lippen – die Funktion einer Requisite bei der performativen Inszenierung des Selbst an. Und indem sie die typischen Alterungserscheinungen von Menschen reduzieren oder kaschieren, zielen Kosmetikprodukte auf Perfektion und just darin – wenn man diese Perfektion nicht ihrerseits als Ausdruck von Selbstverwirklichung verstehen möchte – pikanterweise auf Inauthentizität ab: Da niemand ohne Makel ist, wären es im Grunde die Falten, die für Authentizität bürgen müssten.

Auch hier erweist sich die Verbindung zur Vinylschallplatte als paradox: Als Sammelobjekt bzw. als Objekt der Begierde muss sie möglichst frisch und unbenutzt (»mint«) sein, um einen möglichst hohen ökonomischen Wert zu haben. Von daher verwundert es – wie oben erwähnt – nicht, dass sich die Firma Chanel für neu gepresste, makellose, größtenteils nicht einmal abzuspielende Schallplatten als Dekoration für ihre Beauté Boutique entschieden hat: Die glänzenden Oberflächen der Deko-Schallplatten passen sich in das Konzept der Kosmetik als Schaffung verführerischer, jugendlich-makellos strahlender Oberflächen ein, die Vergangenheit – eine auratisch aufgeladene zeitliche Ferne, wie sie Benjamin (1977: 15) beschreibt – in Rillen und Falten gleichermaßen auszulöschen sucht.

Vom Pop-up Record Store zum Pop-up Club. Die Weiterführung des Display- und Store-Designkonzepts in Ostasien

Außerhalb Europas hat Chanel sein Display- und Store-Design-Konzept gar noch intensiver ausgeführt. In mehreren ostasiatischen Städten diente das Konzept des Schallplattenladens – anders als später in Berlin – lediglich als Entrée für eine dahinter befindliche, deutlich komplexere Semi-Fake-Pop-up-Clubsituation im 1980er-Retro-Stil. In Singapur etwa wurden mit Hilfe von zur Schau gestellten Schallplatten und ihren Hüllen, Jukebox, Drumset, Live-Stage, Dancefloor sowie DJ-Booth, aber in seltsamer Entkopplung von Musik, vor allem Kosmetika und das Chanel-Logo präsentiert (vgl. Abb. 4–9). Es geht hierbei erkennbar vor allem um Experience Design und Multisensory Enhancement, also Designtechniken, die im Rahmen von Branding und Marketing auch und speziell in gebauten Umgebungen eine große Rolle spielen (vgl. Herzer 2014; Maier 2016: 50). Sie sollen bei (potentiellen) Kund*innen eine Marken- und Produktbindung etablieren, indem sie ihnen zum einen positive markengerechte Erfahrungen verschaffen, und zum anderen diese über die Ansprache einer Mehrzahl an Sinnen tiefer und besser memoriert werden können. Vor diesem Hintergrund sind wohl auch die spielplatzartigen Möglichkeiten einzuordnen, mit diversen Gerätschaften interagieren zu können. Die Rückbindung an die Marke ist hierbei stets präsent, so sind etwa die Musikwahltasten der Jukebox den Farbtonproben in der Kosmetik nachempfunden (vgl. Abb. 9).

Abb. 4–7: Schallplattenladen als Club-Entrée des Coco Flash Club in Singapur, 2019





Quelle: Emily Heng, Chanel Beauty's Coco Flash Club has arrived in Singapore: A pop-up coalition of the best beauty and music in a single space, <https://www.buro247.sg/beauty/news/chanel-beauty-coco-flash-club-is-coming-to-singapore-a-pop-up-coalition-of-the-best-beauty-and-music-in-a-single-space.html>, 05.03.2019

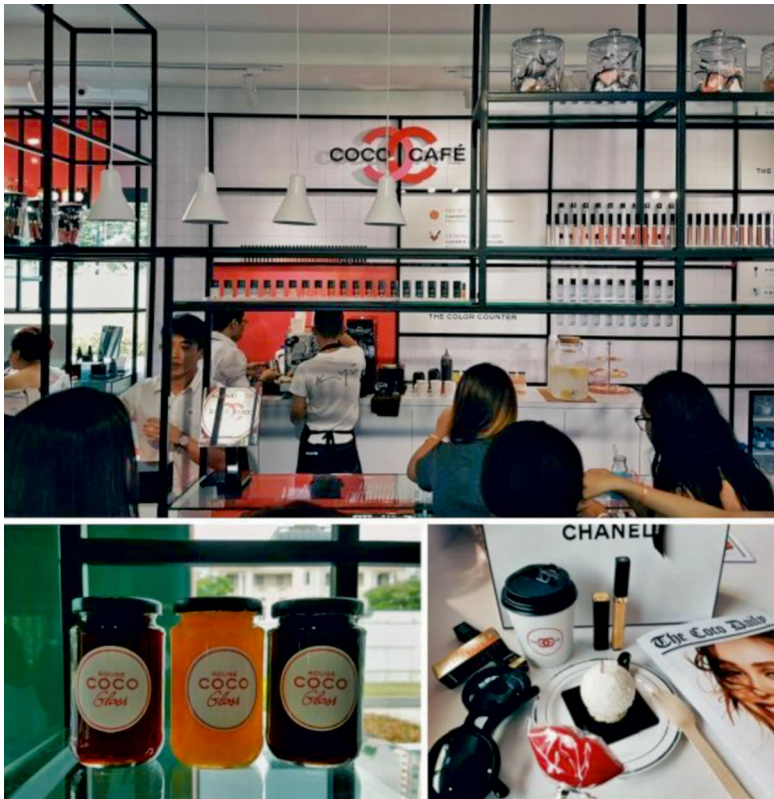
Abb. 8 u. 9: Coco Flash Club in Singapur, 2019



Quelle: <https://luxuryretail.co.uk/coco-flash-club/>, 2019

Chanel entwickelte ab 2017 für südostasiatische Märkte eine Reihe von themenbezogenen Beauty-Pop-ups. Diese hatten in der Regel jeweils ein bis zwei Wochen Bestand und waren stets nur exklusiv mit Voranmeldung und Reservierung über eine Microsite zu besuchen. 2017 gastierte beispielsweise das »Chanel Coco Café« in Singapur, allerdings mit leichten Realitätsverschiebungen: »No food or drinks are sold there« (Rosta 2017). Für ein Café untypisch gab es Getränke und Snacks nur gratis und limitiert, in den Regalen stand Fake-Marmelade in Chanel-Farbtönen, und man konnte in der Fake-Zeitung »The Coco Daily« blättern (Abb. 10–12).

Abb. 10–12: Chanel Coco Café in Singapur, 2017



Quelle: Isabelle W. Rosta, Chanel Coco Café, <https://lovebellavida.com/2017/04/17/chanel-coco-cafe/>, 17.04.2017

2019 ließ Chanel dann den »Coco Flash Club« touren, erst in Guangzhou (Kanton) und Taipei, dann in Singapur und Hongkong. Das Thema war eine »Beauty Disco« (Journal Du Luxe 2019) mit einem gestaffelten Entrée: »The pop-up this year was held in an actual club«, schreibt eine Bloggerin, »there was a [...] room where we could browse through vinyls and we could even listen to records when you put on the headphones. This room was actually the waiting room to enter the lounge and the walls would part to reveal the entrance to Coco Flash Club« (Rosta 2019). Dieser Vorraum war als Schallplattenladen aufgemacht, der der Bewerbung des Lippenstiftes diente: »The entrance to

Coco Flash Club will be cleverly concealed within Coco Records, a vinyl record storefront that pays homage to Chanel's latest lipstick release – the Coco Rouge Flash« (Heng 2019; vgl. Abb. 4–7).

Von Augenzeug*innen hervorgehoben wurde der Grad der Durcharbeitung des simulierten Plattenladens: »For those curious, yes, the attention to detail's [sic!] such that each sleeve contains an actual vinyl with the double C logo, one that you can play on a record player, which you'll find placed about the room too. Coco Records tunes will also be playing over the speakers so give them a listen too before you make your way over to the club« (Tan 2019). Und eine andere Autor*in bemerkt zur Gestaltung der Cover: »Vinyl records whose names are inscribed as staggered references to titles or lyrics of musical hits such as ›Shine Bright Like Red Lips‹ (›Shine bright like a diamond‹ by Rihanna), ›Should I Red or Should I Pink‹ (›Should I Stay or Should I Go‹ by The Clash) or ›Hey! Ho! Let's Gloss ...‹ (›Hey! Ho! Let's Go‹ by the Ramones)« (Journal Du Luxe 2019).

Als Ziel dieser Inszenierungen und ihrer Gestaltungstiefe lässt sich unschwer »Instagrammability« vermuten. Der Pop-up-Store dient als Kulisse (*backdrop*) für Fotos, die Besucher*innen machen und dann in sozialen Online-Netzwerken hochladen sollen (Abb. 13). Diese Art der digitalen Bildproduktion und -distribution ist für viele Menschen weltweit eine gelebte Alltagspraxis, sodass Selfies geradezu ubiquitär geworden sind (vgl. Donnachie 2015; Ullrich 2021). Längst werden beispielsweise touristische Ziele von vielen Reisenden nach ihrer Instagrammability ausgesucht, was für diese Orte Fluch und Segen zugleich sein kann (vgl. Nymoen/Schmitt 2021: 157; Zöllner 2019). Aber immerhin existieren diese Städte, Berge oder Straßen gemeinhin auch ohne inszenatorisches Zutun (und ohne Reisende). Extremer verhält es sich bei den Chanel-Pop-ups. Sie sind zwar reale Orte, die man besuchen kann, sie werden jedoch nur temporär und ausschließlich für Zwecke des Marketings und der Zurschaustellung von Produkten geschaffen; sie sollen vor allem als Kulisse just für Foto-Postings in Sozialen Medien dienen. Diese Form der Instagrammability wird in Fashion-Werbekontexten längst strategisch eingesetzt und ist Teil von Marketingkonzepten (vgl. Mendes 2021; Suh 2020). Gebaute und passgenau eingerichtete Umgebungen wie eben ein Pop-up-Store sind in diesem Kontext beliebt (vgl. Wenzel/Lippert 2008).

Abb. 13



Quelle: Karin Danashta, COCO FLASH CLUB: A CHANEL Beauty Disco, <https://karindanashta.wixsite.com/blog/post/co-co-flash-club-a-chanel-beauty-disco>, 12.05.2019.

In unserem Fallbeispiel haben Vinylschallplatten und andere Paraphernalien der Musik- und Clubkultur bei der Gestaltung des gebauten Environments für die Warenpräsentation in besonders augenfälliger Weise eine reine Zeichenfunktion. Sie fungieren in der Ursprungsumgebung, der Chanel-Pop-up-Location, als ikonische Zeichen, die für Musik und kulturelle Praktiken stehen. Indexikalisch verweisen sie zugleich auf Jugend (der Popmusik), Jugendlichkeit (wie sie mit der Jugend der Popmusik konnotiert wird), den damit verbundenen Glanz und die Schönheit, kurzum: auf eine Vergangenheit und/oder Vergänglichkeit.

Die Bildnisse, die in dieser Kulisse produziert werden, können somit als ikonische Zeichen von ikonischen Zeichen verstanden werden: Sie verweisen auf die kulturelle Praxis, Fotos machen und hochladen zu können, um sich als

Besucher*in damit in Szene zu setzen. Somit drehen sie sich um die Urheber*innen selbst und sind just darin Ausdruck der digitalen Gegenwart (vgl. Donnachie 2015; Glanz 2023; Saltz 2015). Diese ikonischen Bilder würden aber so nicht produziert, fehlte ihnen der Anlass, der selbst wiederum auf einer indexikalischen Verwendung von Schallplatten und anderen Artefakten der Musikkultur basiert. Die Artifizialität dieser Bilder ist also mehrschichtig und frappierend. Die Authentizität der entstehenden Bilder ist aber, trotz aller (inauthentischen) Verweise auf einen Nicht-Ort und eine Nicht-Geschichte, dennoch zugleich seltsam affirmativ: Die Fotografien passen sich in die Logik der Digitalität ein, die eine solche Art der Bildproduktion als »normal« erachtet und täglich praktiziert. Für Social-Media-Bilder ist eine performative visuelle Authentizität von zentraler Bedeutung (vgl. Maares/Hanusch 2020). Die Bilder aus dem Pop-up-Store sind damit echt und nicht echt zugleich; sie simulieren eine Gegenwart und eine Vergangenheit, die es so nicht gibt und so nicht gegeben hat und die doch – wie Disneyland – weder wahr noch falsch sind.

In der Digitalität ist diese authentische Inauthentizität längst eine Normalform kultureller Praxis geworden und in vielfältige Spektakel eingebettet, wie man sie in großem Maßstab in Social Media beobachten kann. Zu trennen sind diese Ebenen kaum noch: »Die digitale Kultur ist in erheblichem Maße eine Kultur der Visualität« (Reckwitz 2017: 235), und die Bildproduktionen im Netz referenzieren sich gegenseitig und vielschichtig. Chanel macht sich dies zunutze und lädt zur Teilhabe und sozialen Ko-Kreation besagter Bilder ein. Die Markenwelt von Chanel erreicht ihre indexikalische Aufladung, indem sie nicht als Bild irgendeiner Wirklichkeit operiert, sondern als Wirklichkeit des Bildes (vgl. Gerz 1991: 534). Sie preist Fetischobjekte an, die nichts mehr mit der Fantasie zu tun haben, sondern mit der materiellen Fiktion des Bildes an sich (Baudrillard 1986: 57) – unbeschadet der Tatsache, dass man zumindest die Lippenstifte käuflich erwerben kann. Die Bilder sind vor allem eine Stimmung, die sich entsprechend gut im Marketing verwerten lässt.

Aber dies hat seinen Preis: Das mit dem Chanel-Store verbundene Verständnis von Authentizität kann nicht auf einen gesunden, gedeihlichen Weltzugang setzen, sondern bloß auf einen Wahrnehmungsmodus, der in der »Debilität dieses Imaginären« verharrt (Baudrillard 1978: 25). Dieses postalphabetische, nicht mehr linear-kontinuierliche Feld der Bild- und Bedeutungsproduktion ist »ein von der Simulation verdorbenes Feld« (ebd.: 30; im Orig. kursiv). Die von vielerlei Authentizitätskonzepten angerufene »Sehnsucht nach dem Hier und Jetzt, nach dem Greifbaren, dem Realen, dem Echten« (Schilling

2020: 11) kann hier somit nicht mehr eingelöst werden. Der beworbene Lippenstift wird fadenscheinig, die ihm zur Seite gestellten Deko-Schallplatten und Club-Einrichtungen erscheinen geradezu entleert und ihrer ursprünglichen Funktion beraubt: als bloße Attrappen, die Leerstellen kaschieren.

Dies ist in einem ostasiatischen Kontext besonders bemerkenswert. Mit Ausnahme Japans und Hongkongs, in denen sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine westlich-kapitalistische Konsumgesellschaft entwickeln konnte, verfügen andere (nicht alle) Länder Ostasiens noch über eine vergleichsweise junge Orientierung an westlichen Konsummustern. Eine westliche Fashion- und/oder Vinylkultur hat in diesen Ländern also keine längere Tradition. In der gesamten Volksrepublik China etwa gibt es Schätzungen zufolge gerade einmal »zwischen 10 und 20 Plattenläden, die sich auf Vinyl spezialisiert haben« (Peltsch 2020: 37). Umso frenetischer goutieren dort die jungen Menschen, die es sich leisten können und in den entsprechenden Metropolen leben, Mode- und Kosmetikartikel westlicher Provenienz, deren Logos und Labels als Statussymbole deutlich ostentativer zur Schau gestellt werden, als das bei urbanen Mittelschichtsangehörigen im relativ saturierten Westen der Fall wäre. Auch auf dem Gebiet der Musik suchen die Menschen in Teilen Ostasiens Anschluss an eine aus dem Westen importierte Vergangenheit, die ihre Eltern oder Großeltern so nicht erlebt haben und sich erst ab den 1990er-Jahren allmählich zu etablieren begann. Speziell in Ostasien erscheinen Selfies in diesem Zusammenhang als »Orte der Anerkennung« und als Mittel zur »persönlichen Verwirklichung« (Hahn 2022, S. 8).

Das im Vergleich zur Berliner Location geradezu überbordende Konzept der Chanel-Pop-ups in Ostasien verdeutlicht damit eine Referenzialität an einen Nicht-Ort und eine Nicht-Geschichte, wie sie die Instagram-Bilder der Besucher*innen einfangen sollen. Sie überdecken eine Leerstelle der Geschichte (konkret: die frühere Kargheit der Lebens- und Konsumverhältnisse) mit nachgeholten, nun quasi doppelt »dick aufgetragenen« Bildern einer »conspicuous consumption« westlicher Markennamen, Kosmetika und Lifestyles im Sinne Veblens (2011: 79ff.; s.o.). Als »Camp« im Sinne Sontags (1966; s.o.) ist diese Aneignung westlich-konsumistischer Lifestyle-Vorbilder allerdings nicht zu identifizieren, denn es fehlt ihr schlicht die in die eigene Geschichte eingebettete Referenz zum Original. In Ostasien ist die euphorische Adaption westlicher Konsumartikel und der mit ihnen verbundenen Hipness und Modernität nicht ironisch durchbrochen oder bloße rhetorische Pose: Die Begeisterung ist echt und direkt; man könnte sie auch authentisch nennen. Vor diesem Hinter-

grund dürfte die Frage, was nun auf den Deko-Platten zu hören ist und ob auch Exemplare zu verkaufen gewesen sind, endgültig unerheblich werden.

In den ostasiatischen Chanel-Pop-up-Locations befinden wir uns also in einem unklar definierten, ahistorischen Ort, der zwar Anschluss an »authentische« westliche Konsumpraktiken sucht und diese auch opulent inszeniert, letztlich aber eine Kulisse bleibt, die Leerstellen der historischen Entwicklung überdeckt. Die Läden ordnen sich augenfällig in die Tradition der »themed environments« ein, wie sie sich ursprünglich in Vergnügungsparks und Einkaufszentren in den USA entwickelt haben. Sie sind eine hochgradig medialiserte Umgebung zur Erfüllung von Konsumbedürfnissen wie zugleich auch der persönlichen Selbstverwirklichung (vgl. Gottdiener 1997: 126–142) und erlauben das Imaginieren eines anderen Lebensstils. Der in diesen thematischen Konsumumgebungen verhandelte Authentizismus erscheint in den aufstrebenden »neureichen« Metropolen Ostasiens mit ihren zahlreichen historischen Brüchen und Verwerfungen geradezu kosmetisch – womit letztlich hier die Form der Funktion folgt.

Fazit und Ausblick

Fassen wir zusammen: Im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung ist seit etwa Mitte der 2000er-Jahre die analoge Vinylschallplatte in einem dynamischen Nischenmarkt erneut zu stetig steigender Popularität gelangt. Der gesellschaftliche Aspekt eines solchen partiellen Rückwärtsblicks in heutigen politisch und technologisch unsicheren Umbruchszeiten ist dabei keineswegs außer Acht zu lassen. Die neue Beliebtheit der analogen Schallplatte erscheint als Kristallisationspunkt eines umfassenden, teils paradoxen gesellschaftlichen Diskurses über Modernisierungsprozesse, insbesondere über den Metaprozess der Digitalisierung (van den Akker/Vermeulen 2017). Die Metamoderne wird im Falle des Materialobjekts Vinylschallplatte umcodiert und neu interpretiert.

Im Berliner Chanel-Store erfährt die Vinylschallplatte eine Entleerung, indem sie, mit einer Ausnahme, nicht verwendbar und, ganz generell, nicht käuflich ist. Sie wird zugleich ins Körperliche überführt, indem sie Materialien zur Körpermodifikation (Make-up) mit Bedeutungen ausstattet und bewirbt. In dieser massiven und aufdringlichen Präsenz der Zeichen und Formen erscheint der Chanel-Laden als ein Beispiel für »Camp« (Sontag 1966) und zugleich für das Selbst in der Metamoderne, in der die Sehnsucht nach

Formen der Vergangenheit in einem post-digitalen, retro-analogen Konsumismus der Gegenwart kondensiert. Vinyl steht dabei für die »gegenwärtige Analognostalgie, also die nachträgliche Verzauberung analoger Erfahrungen und Medien als solcher« (Stäheli 2021: 58). Dabei wird auf eine fast schon spektakulär aufwendige Weise Begehren produziert, das in Berlin dann jedoch ins Leere läuft. Die Folge sind betrubte Kundschaft und betrubtes Personal.

Diese simulative Inszenierung einer Oberflächenwelt ist allerdings für die Kosmetikbranche selbst als kongenial und treffend zu bezeichnen: Sie verkauft ja gerade schönen Schein und glanzvolle Schönheit. Insofern werden mit dem Chanel-Display- und -Store-Konzept Semi-Fakes produziert, die wahr und falsch zugleich sind. Diese Ambiguität ruft tiefer liegende Debatten rund um das Konzept der Authentizität auf, wie sie im Zeitalter vielschichtiger medialer Realitätskonstruktionen – etwa im Kontext von »Fake News« – auch jüngst virulent geworden sind (vgl. Zöllner 2020). Wahrheit und Realität sind diskursiv schon immer in Zweifel gezogen worden; umso größer scheint im Zeitalter des weit um sich greifenden Marketing und der technisch-medial so leicht zu produzierenden »alternativen Fakten« die Sehnsucht nach dem »wahren« Wesenskern der Phänomene geworden zu sein (Schilling 2020: 16ff.; 93ff.).

Diese Sehnsucht greift auf das Selbst über: Menschen fühlen sich in modernen, zunehmend kompetitiv orientierten und kapitalistisch-konsumistisch geprägten Gesellschaften weithin verpflichtet, passende Rollen einzunehmen und die normativen Erwartungen anderer Akteure für ihr wahres Ich zu halten (vgl. Varga/Guignon 2020: 1.3). Diese Haltung ist in Form von Produkt- und Marketing-Inszenierungen leicht auszubeuten, indem ihre Warenpräsentation als Vorbild und Kulisse für die eigene Lebensführung fungieren kann. Insofern sind solche Prozesse der Identitätskonstruktion im größeren Kontext einer Post- oder Metamoderne zu sehen, in der Individualisierung »nicht zuletzt durch Konsum und Ästhetisierung« vollzogen wird (Lenger 2013: 13; vgl. hierzu auch van den Akker/Vermeulen 2017; Ullrich 2019).

Bemerkenswert bleibt aber ebenso, dass Chanel in ostasiatischen Metropolen – anders als in Berlin – unter der Marke »Coco Records« anscheinend tatsächlich eine Schallplatte mit dem Titel »Flash« veröffentlicht hat. Coco Records tritt hier wie ein reales Plattenlabel auf. Es scheint, dass der Authentizitätsdruck des Konzeptes, die pure Kraft der Simulation, schließlich zu einem sach- und fachfremdem realen Plattenlabel geführt hat, einer temporären Ausbuchtung des Firmenverständnisses, das sich an den eigenen Haaren aus dem Sumpf gezogen hat. Dies könnte mit anderen, echten Corporate La-

bels wie etwa jenen von Coca-Cola, Texaco oder Nivea kontextualisiert werden. Anders aber als deren zahllose Giveaway-Veröffentlichungen, wie sie Chanel sehr sporadisch anlässlich von Kollektionspräsentationen ebenfalls verteilt (Discogs 2024), sind die Chanel-Platten gerade nicht verfügbar (in Berlin) oder wenn, dann nur sehr hochpreisig (in Asien). Chanel dürfte das erste Corporate Label sein, das auf Nicht- oder zumindest Schwerverfügbarkeit seiner Labelproduktion setzt. Ob damit auf ein Konzept von Unverfügbarkeit (vgl. Rosa 2018) angespielt wird, um so, Rosa gegen den Strich kapitalisierend, spezifische Ereignisse von Resonanz zu produzieren, kann wohl nur spekuliert werden. Es wäre jedoch nicht das erste Mal, dass philosophische und soziologische Erkenntnisse und Konzepte ihren Weg ins Marketing und Branding finden würden.

Der Fall des Display- und Store-Designs von Chanel in Berlin, das Pop-up-Konzept in den ostasiatischen Metropolen sowie Coco Records als Label berühren, in verschiedenen Graden und Ausprägungen, Bruchstellen kapitalistischer Konsumrealitätskonstruktionen bzw. lassen diese selbst brüchig erscheinen. Authentizität und Inauthentizität werden am und um das mediale Artefakt Schallplatte auf eine ambige Weise inszeniert, die mit der Nicht-Hörbarkeit und Nicht-Käuflichkeit von Schallplatten einerseits Leerstellen und mit der realen Schallplatte eines realen Labels andererseits Überschuss erzeugt. Dieser Brüchigkeit sollte im Rahmen des vorliegenden Beitrags nachgespürt werden, um ihre Bedeutung im Kontext von Firmen- und Konsumentenimage zu erfassen und mit gesellschaftlichen Entwicklungen zu verbinden. Gegen Ende soll der Bogen konkret zum Berliner Chanel Store zurückgeschlagen werden, um versuchsweise die Frage zu beantworten: Warum Berlin?

Eine der weitreichenden und zentralen gesellschaftlichen Entwicklungen im urbanen Raum ist gegenwärtig die Gentrifizierung als neoliberaler Stadtumbau zur geschlossenen Stadt (vgl. Sennett 2006). Im und mit dem Berliner Display- und Store-Design von Chanel gipfelt eine Entwicklung, die bei weitem nicht nur Berlin betrifft, dort jedoch in besonderer Weise exemplarisch nach dem Mauerfall stattfinden konnte (vgl. Berliner Hefte 2016ff.; Florida 2005: 113–128). Warum ist die Chanel Beauté Boutique überhaupt in der Rosenthaler Straße, nahe bei den Hackeschen Höfen in Berlin-Mitte, lokalisiert? Weil diese Mitte (der frühere »Osten«) nach der Wende Freiräume bot, die eine breite, oft innovative Kreativ- und Kultur-Szene anzog: Clubs, Musiklabels, Buch- und Modeläden, alternative Kulturproduktions- und -präsentationsorte – und eben auch: Schallplattenläden. Sie gehörten einst zum kleinteiligen

kulturellen Inventar von Berlin-Mitte, sind inzwischen im Zuge der Gentrifizierung jedoch nahezu komplett von großen Flagship-Stores und globalen Franchise-Ketten verdrängt worden, die sich wegen genau dieses ehemaligen kulturellen Inventars dort angesiedelt haben – in der so coolen und hippen, kulturell aufgewerteten, legendären Mitte Berlins. Eine Mitte, in der seit einigen Jahren in der Hauptsache nur noch Tourist*innen unterwegs sind, die nun eine gleichsam disneyfizierte Version der cool-hippen Mitte bekommen. In ihr gibt es zwar keine echten Plattenläden mehr, wodurch die damit verbundenen sozio-kulturellen Lebensfunktionen entfallen (vgl. Elster 2021: 55–71), dafür jedoch globale Brands wie Chanel, die just jene simulieren. Direkt gegenüber, im Carhartt-Flagship-Store in der Rosenthaler Straße, kann man dann wiederum aus einem kuratierten kleinen Hip-Hop-Angebot echte Schallplatten mit Carhartt-Markenbezug erwerben – und natürlich hochpreisige Arbeitskleidung, mit der sich urbane Hipster pseudoproletarisch aufwerten können. In diesem Fall funktioniert die Authentifizierung klassisch mit den visuellen Attributen der manuell arbeitenden Unterschicht (vgl. im Kern ähnlich argumentierend Klein 1999: 63–85).

Das spezifische kulturelle Inventar, das Berlin-Mitte so attraktiv für neoliberale Investoren und ihr Konsumpublikum gemacht hat, ist heute fast vollständig verschwunden und gleicht seinerseits einer Leerstelle. Was nun zurückkehrt, sind hochauthentizistische Inszenierungen dieses Inventars, die mit Semi-Fakes (Chanel) oder sogar dem »Real Deal« (Carhartt) operieren, dabei jedoch nicht im Sinne des französischen Germanismus *l'ersatz* liefern, also ein schwaches Surrogat mit begrenzter Wirkung, sondern einen Authentizitätsgrad bieten, der – bei aller Ambivalenz, Scheinhaftigkeit und stets drohender Leere der Zeichen – der anvisierten Zielgruppe genau das liefert, was sie sucht: »echte« Stadt bzw. eine investoren-, marken- und konsument*innengerechte Urbanität; eine geschlossene Stadt im Sinne Sennetts (2006). Eine Stadt, die jene sozio-kulturelle Offenheit der Plattenläden zwar zitiert, jedoch de facto auf ihrer Verdrängung und Eliminierung basiert und diese Offenheit gerade nicht mehr bietet, weil es nicht mehr (auch) um soziale Kommunikation und Interaktion, sondern nur noch um Umsatzzahlen und deren Optimierung geht.

Im Berliner Display- und Store-Design von Chanel spiegelt sich die Armut dieser Version von Urbanität, die neue Leerstellen schafft. Es gibt alles, wie »früher« sogar, nur wenn man es greifen möchte, greift man ins Leere bzw. in eine dubiose Überfülle (Chanel) oder aber in die pure Marke (Carhartt). Die Dinge selbst sind nicht mehr greifbar, bei Chanel partiell nicht einmal mehr

für den Konsum erhältlich. Eine Stadt auf Entzug, in mehrfacher Hinsicht; eine Stadt, die sich in Zeichenhaftigkeit auflöst und in der auch nur noch ein zeichenhaftes (Selfie-)Leben bruchlos funktionieren kann. Fast könnte man versucht sein, dem gegenüber der ostasiatischen Opulenz der Euphorie bzw. des Euphorischen aus der Opulenz heraus einen Mehrwert abzugewinnen, wenn sich nicht auch hier die Dinge im Zeichenhaften auflösen würden. Die Drinks an der Bar des Coco Flash Club sind in Chanel-Kosmetiktönen gehalten – und nicht trinkbar. Gewiss, alles nur ein Spiel um Authentizität, *sophisticated*. Doch was passiert in einer Stadt der Zukunft, wenn Lebensprozesse nur noch oder zumindest mehrheitlich als Signifikationsprozesse stattfinden? Darauf ein *Like*.

Literatur

- Bartmanski, Dominik/Woodward, Ian (2015): *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*, London u.a.: Bloomsbury.
- Baudrillard, Jean (1978): »Die Präzession der Simulakra«, in: ders., *Agonie des Realen*, Berlin: Merve, S. 7–69.
- (1986): *Amérique*, Paris: Grasset.
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [in anderer Form zuerst 1936], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bergmann, Jens (2011): *Ökonomisierung des Privaten? Aspekte von Autonomie und Wandel der häuslichen Privatheit*, Wiesbaden: VS.
- Berliner Hefte (2016ff.): div. Herausgeber*innen und Autor*innen, #1–#11, online verfügbar unter www.berlinerhefte.de/, abgerufen am 08.07.2024.
- Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud (2018): *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin: Suhrkamp.
- Danashta, Karin (2019): »Coco Flash Club: A Chanel Beauty Disco«, Blogpost, 12.05.2019, online verfügbar unter <https://karindanashta.wixsite.com/blog/post/coco-flash-club-a-chanel-beauty-disco>, abgerufen am 15.12.2020.
- Deloitte (Hg.) (2018): *Das Vinyl-Revival im Faktencheck. Come back and stay?*, Interview mit Klaus Böhm und Ralf Esser, online verfügbar unter <https://www2.deloitte.com/de/de/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/vinyl-revival-faktencheck.html>, abgerufen am 15.12.2020.
- Discogs (2024): Chanel [label profile], online verfügbar unter <https://www.discogs.com/label/48421-Chanel>, abgerufen am 08.07.2024.

- Donnachie, Karen Ann (2015): »Selfies, #ich. Augenblicke der Authentizität«, in: Alain Bieber (Hg.): Ego Update [Ausstellungskatalog], Düsseldorf: NRW-Forum, S. 50–78.
- Elster, Christian (2021): Pop-Musik sammeln. Zehn ethnografische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal, Bielefeld: transcript.
- Esders, Michael (2017): »Werbung«, in: Matías Martínez (Hg.): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler, S. 195–202.
- Florida, Richard (2005): Cities and the Creative Class, New York/London: Routledge.
- Gekeler, Moritz (2012): Konsumgut Nachhaltigkeit. Zur Inszenierung neuer Leitmotive in der Produktkommunikation, Bielefeld: transcript.
- Gerz, Jochen (1991): »Die künstlerische Produktion von Bildern in einer Gesellschaft des Spektakels. Ein Gespräch von Sara Rogenhofer und Florian Rötzer mit Jochen Gerz«, in: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 534–547.
- Glanz, Berit (2023): Filter. Alltag in der erweiterten Realität. Berlin: Wagenbach.
- Gottdiener, Mark (1997): The Theming of America: Dreams, Visions, and Commercial Spaces, Boulder, Colo./Oxford: Westview Press.
- Greif, Mark (2016): »What Was the Hipster?«, in: ders.: Against Everything: Essays, New York: Pantheon, S. 211–221.
- Habermas, Tilmann (1999): Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hahn, Thomas (2022): »Der Kick mit dem Klick. In Südkorea stürmt die Generation der Jahrtausendwende in Selfie-Studios. Sie sind Orte der Anerkennung und Ablenkung von stressigen Gesellschaftsstrukturen«, in: Süddeutsche Zeitung, 28.12., S. 8.
- Harrer, Michael E./Weiss, Halko (2016): Wirkfaktoren der Achtsamkeit – wie sie die Psychotherapie verändern und bereichern, Stuttgart: Schattauer.
- Heng, Emily (2019): »Chanel Beauty's Coco Flash Club has arrived in Singapore: A pop-up coalition of the best beauty and music in a single space«, in: Buro, 03.05.2019, online verfügbar unter <https://www.buro247.sg/beauty/news/chanel-beauty-coco-flash-club-is-coming-to-singapore-a-pop-up-coalition-of-the-best-beauty-and-music-in-a-single-space.html>, abgerufen am 15.12.2020.
- Herzer, Jan Paul (2014): »Acoustic Scenography and Interactive Audio: Sound Design for Built Environments«, in: Karen Collins/Bill Kapralos/Holly

- Tessler (Hg.) *The Oxford Handbook of Interactive Audio*, New York/Oxford: Oxford University Press, S. 81–92.
- Hills, Matt (2002): *Fan Cultures*, London/New York: Routledge.
- Horx, Matthias (o.J.): *Megatrend Achtsamkeit. Wie wir einen fast unsichtbaren, aber spannenden Wertewandel erleben*, online verfügbar unter <https://www.horx.com/schluesstexte/megatrend-achtsamkeit/>, abgerufen am 12.03.2021.
- Illouz, Eva (2009): *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2018): »Fazit: Auf dem Weg zu einer postnormativen Kritik der emotionalen Authentizität«, in: dies. (Hg.): *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus*, Berlin: Suhrkamp, S. 268–291.
- Jäckel, Michael (2008): »Wie demonstrativ war und ist der Konsum?«, in: Michael Jäckel/Franziska Schößler (Hg.): *Luxus. Interdisziplinäre Beiträge zu Formen und Repräsentationen des Konsums*. Trier: Universität, S. 11–37.
- Journal Du Luxe (2019): »Coco Flash Club«, in: *Luxury Retail Magazine*, 19.04.2019, online verfügbar unter <https://luxuryretail.co.uk/coco-flash-club/>, abgerufen am 15.12.2020.
- Kittler, Friedrich A. (2002): »Memories are made of you«, in: ders.: *Short cuts*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 41–67.
- Klein, Naomi (1999): *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. New York: Picador.
- Knaller, Susanne (Hg.) (2008): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*, Wien u.a.: Böhlau.
- Köppl, Susanne (2014): »Sei ganz du selbst. Gedanken über die Authentizität als normatives Ideal in Zeiten des modernen Individualismus«, in: Cédric Duchêne-Lacroix/Felix Heidenreich/Angela Oster (Hg.): *Individualismus – Genealogien der Selbst(er)findung*, Berlin: LIT, S. 161–173.
- Lazzarato, Maurizio (2013): »Über die kalifornische Utopie/Ideologie«, in: Diederich Diederichsen/Anselm Franke (Hg.): *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen [Ausstellungskatalog]*, Berlin: Sternberg, S. 166–168.
- Lenger, Friedrich (2013): *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850*, München: Beck.
- Liessmann, Konrad Paul (2002): *Kitsch! oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*, Wien: Brandstätter.

- Lund, Holger/Michel, Burkard/Zöllner, Oliver (2022): »Die Vinylschallplatte als Zeichen- und Handlungsträger gesellschaftlicher Transformationen in der Digitalisierung«, in: Christian Schwarzenegger et al. (Hg.): *Digitale Kommunikation und Kommunikationsgeschichte. Perspektiven, Potentiale, Problemfelder* (= Digital Communication Research, Band 10), Berlin: Böhland & Schremmer, S. 343–373. <https://doi.org/10.48541/dcr.v10.13>
- Maeres, Phoebe/Hanusch, Folker (2020): »Zwischen ›natürlichem‹ Bild und ›Eye-Catcher-Moment‹: Zur Relevanz visueller Authentizität für professionelle *Instagram*-Mikroblogger:innen«, in: Cornelia Brantner et al. (Hg.): *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien*, Köln: Halem, S. 156–173.
- Maier, Carla J. (2016): »Sound Practices«, in: Jens Gerrit Papenburg/Holger Schulze (Hg.): *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, Cambridge Mass./London: MIT Press, S. 45–51.
- Mak, Asher (2019): »Coco Flash Club: Exclusive Chanel Beauty Disco Full Of Instagram Spots Hits Singapore In May«, in: *Zula*, 24.04.2019, online verfügbar unter <https://zula.sg/coco-flash-club/>, abgerufen am 15.12.2020.
- Markert, Barbara (2020): »Rot für die Welt«, in: *Vogue Deutschland* 4, S. 116–117.
- Mendes, Silvano (2021): »The Instagrammability of the Runway: Architecture, Scenography, and the Spatial Turn in Fashion Communications«, in: *Fashion Theory* 25.3, S. 311–338, <https://doi.org/10.1080/1362704X.2019.1629758>.
- Nymoen, Ole/Schmitt, Wolfgang M. (2021): *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Suhrkamp.
- Peltsch, Fabian (2020): »From Trash to Treasure«, in: *MINT* 33, S. 34–45.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp.
- Reynolds, Simon (2011): *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London: Faber & Faber.
- Rosa, Hartmut (2018): *Unverfügbarkeit*, Wien/Salzburg: Residenz.
- Rosta, Isabelle W. (2017): »Chanel Coco Cafe«, Blogpost, 17.04.2017, online verfügbar unter <https://lovebellavida.com/2017/04/17/chanel-coco-cafe/>, abgerufen am 15.12.2020.
- (2019): »Chanel Coco Flash Club«, Blogpost, 16.05.2019, <https://lovebellavida.com/2019/05/16/chanel-coco-flash-club/>) – Zugriff: 15.12.2020.

- Saltz, Jerry (2015): »Kunst am ausgestreckten Arm. Eine Geschichte des Selfies«, in: Alain Bieber (Hg.): Ego Update [Ausstellungskatalog], Düsseldorf: NRW-Forum, S. 30–48.
- Sax, David (2016): *The Revenge of the Analog: Real Things and Why They Matter*, New York: Public Affairs.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*, München: Beck.
- Schulze, Gerhard (2008): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart* [zuerst 1992], Frankfurt a.M.: Campus.
- Sennett, Richard (2006): *The Open City*. November 2006, online verfügbar unter <https://urbanage.lsecities.net/essays/the-open-city>, abgerufen am 15.03.2021.
- Shuker, Roy (2010): *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*, Farnham, Surrey/Burlington, Vt.: Routledge.
- Sontag, Susan (1966): »Notes on ›Camp‹«, in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, S. 275–292.
- (2005): *On Photography* [zuerst 1977], New York: RosettaBooks.
- Stäheli, Urs (2021): *Soziologie der Entnetzung*, Berlin: Suhrkamp.
- Suh, Sungeun (2020): »Fashion Everydayness as a Cultural Revolution in Social Media Platforms – Focus on Fashion Instagrammers«, in: *Sustainability* 12.5, S. 1979–1997, DOI: 10.3390/su12051979.
- Tan, Amelia (2019): »Here's A First Look At The Chanel Coco Flash Club In Singapore«, in: *Nylon Singapore*, 02.05.2019, online verfügbar unter <https://www.nylon.com.sg/2019/05/heres-a-first-look-at-the-chanel-coco-flash-club-in-singapore/>, abgerufen am 15.12.2020.
- van den Akker, Robin/Vermeulen, Timotheus (2017): »Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism«, in: Robin van den Akker/Alison Gibbons/Timotheus Vermeulen (Hg.): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, London/New York: Rowman and Littlefield, S. 1–20.
- Ullrich, Wolfgang (2013): *Alles nur Konsum. Kritik der warenästhetischen Erziehung*, Berlin: Wagenbach.
- (2019): »Konsum als Arbeit«, in: *Pop-Zeitschrift* vom 01.04.2019, online verfügbar unter <https://pop-zeitschrift.de/2019/04/01/konsum-als-arbeit-von-wolfgang-ullrich-01-4-2019/>, abgerufen am 23.02.2021.
- (2021): »Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens«, in: Annekathrin Kohout/Wolfgang Ullrich (Hg.): *Digitale Bildkulturen*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 13–82.

- Varga, Somogy/Guignon, Charles (2020): »Authenticity«, in: Edward N. Zalta (Hg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Spring 2020 Edition, online verfügbar unter <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/authenticity/>, abgerufen am 26.02.2021.
- Weblen, Thorstein (2011): Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen [zuerst 1899], Frankfurt a.M.: Fischer.
- Weixler, Antonius (2012): »Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt«, in: ders.: Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin: De Gruyter, S. 1–34.
- Wenzel, Petra/Lippert, Werner (2008): »Pop Up Stores«, in: dies. (Hg.): Radical Advertising [Ausstellungskatalog], Düsseldorf: NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, S. 372–393.
- Zöllner, Oliver (2019): »Instagrammable Germany«, in: Deutscher Tourismusverband (Hg.): Tourismus digital. Leitfaden für Destinationen, Kempen: CL, S. 30–31.
- (2020): »Klebrige Falschheit. Desinformation als nihilistischer Kitsch der Digitalität«, in: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hg.): Digitalisierung und Demokratie. Ethische Perspektiven (= Reihe Medienethik, Band 18), Stuttgart: Steiner, S. 65–104.
- (2024): »OK Computer? Aushandlungen der digitalen Zukunft in einem Schlüsselwerk der Popmusik – eine sozialwissenschaftliche und ethische Rekonstruktion«, in: Michael Fischer/Markus Tauschek (Hg.): Konstruieren – Imaginieren – Inszenieren. Zukunftsentwürfe in der Populärkultur (= Populäre Kultur und Musik, Band 42). Münster, New York: Waxmann, S. 237–260.

Tonträger

- Radiohead (1997), Fitter, Happier (Komposition: Thomas Yorke/Jonathan Greenwood/Dan Rickwood), Album: OK Computer, EMI/Parlophone.

Spurenlesen – Digitale Indexikalität und Datenforensik

Sascha Simons

Digitale Technologien haben den Generalverdacht gegenüber medialen Darstellungen verschärft (vgl. Luhmann 2009: 8; 23f.). Zum einen hat sich die Zahl derer, die sich öffentlich äußern, vervielfältigt, und zum anderen erschweren es die weitreichenden digitalen Bearbeitungs- und Reproduktionsmöglichkeiten, die Authentizität medialer Darstellungen durch bloße Anschauung zu überprüfen (siehe auch Kusche in diesem Band). Beides führt dazu, dass traditionelle Verfahren der Beglaubigung sich nicht ohne Weiteres auf digitale Artefakte übertragen lassen, weil sie sich erstens nicht uneingeschränkt auf das ohnehin brüchige Indexikalitätsversprechen fotochemischer Aufzeichnung berufen können, weil zweitens die Identifikation von Original und Urheberschaft zunehmend schwierig wird und weil sich drittens mit der Zusammensetzung der involvierten Produktions- und Distributionsinstanzen auch deren Machtverhältnisse verändern.

Trotz dieser Vertrauenskrise verdanken Bilder und Videos von Protestbewegungen wie Black Lives Matter ihre rationale Geltung und affektive Dringlichkeit nach wie vor dem Glauben, dass das abgebildete Geschehen sich wie dargestellt zugetragen hat. Gerade aber weil sich mediale Authentizitätsansprüche gegenwärtig nur schwer belegen lassen, entfalten sie eine enorme politische Brisanz. Wenn die Beglaubigung medialer Darstellungen auf den eingübten Wegen und durch die gewohnten Institutionen erschwert ist sowie gleichzeitig ihre Authentizität zum Gegenstand und Treiber handfester sozialer Auseinandersetzungen wird, müsste man wiederum neue Formen der Beglaubigung beobachten können.

Eine besondere Rolle kommt in diesem Zusammenhang der Analyse der im Zuge der Bild- und Videoproduktion und -reproduktion entstehenden Metadaten zu – d.h. paratextueller Daten, die u.a. Auskunft über Entstehungsort und -zeit geben oder Rückschlüsse über die im Verbreitungsprozess involvier-

ten menschlichen und nicht-menschlichen Akteure zulassen. Mit Hilfe dieser Indizien lassen sich in Form des Reverse Engineering nicht nur einzelne Darstellungen verifizieren bzw. widerlegen, sondern auch ganze Ereignisse retrospektiv modellieren, wie es sich Syrian Archive oder Forensic Architecture zur Aufgabe machen, um Menschenrechtsverletzungen und Umweltverbrechen zu dokumentieren.

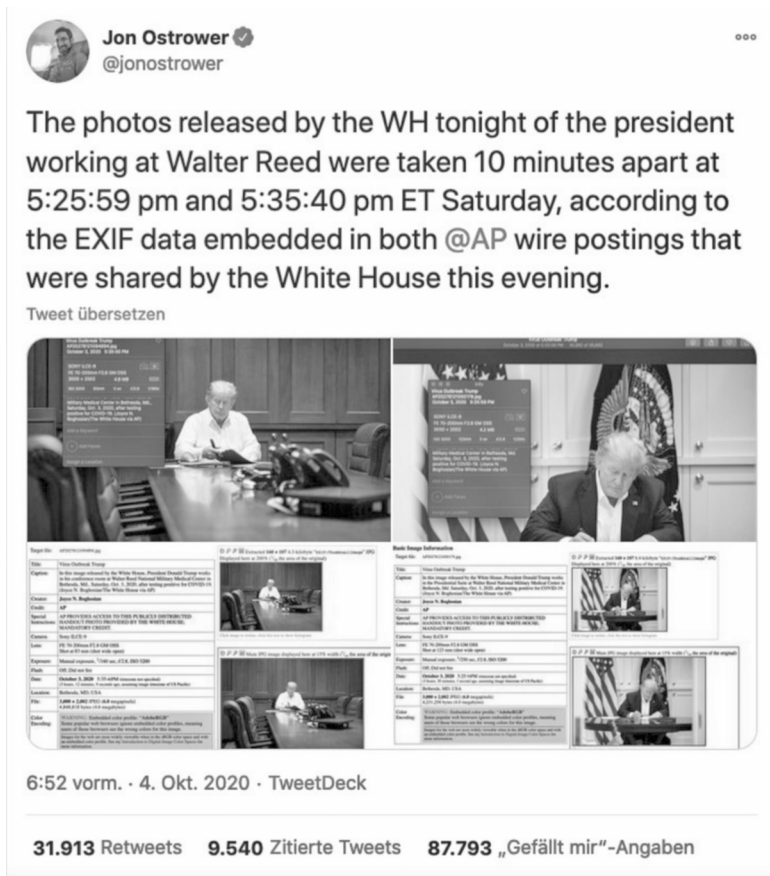
Zur semiotischen Indexikalität von Metadaten

Bevor anhand dieser aktivistischen Kollektive exemplarisch gezeigt wird, wie Metadaten zur Ordnung bzw. ästhetischen Aufarbeitung großer Materialmengen politisch eingesetzt werden, soll ein vergleichsweise schlichtes Beispiel einen ersten Eindruck davon geben, inwiefern Meta-Daten überhaupt eine authentisierende Funktion nach dem Vorbild fotografischer Indexikalität zugeschrieben werden kann.

Abb. 1



Abb. 2



Zu sehen sind zwei Fotografien, die das White House am 4. Oktober 2020 über Associated Press veröffentlicht hat, um die anhaltenden Gerüchte über den Gesundheitszustand des an Covid19 erkrankten US-Präsidenten zu entkräften (Abb. 1). Die Weltöffentlichkeit soll sehen, dass Donald Trump auch während seines Aufenthalts im Militärkrankenhaus Walter Reed nicht weniger unermüdlich arbeitet, als säße er gesund und munter im Oval Office. Allerdings hat das White House die EXIF-Daten der Bilder nicht gelöscht, worauf der Journalist John Ostrower auf Twitter hinweist (Abb. 2). Das Akronym EXIF steht für Exchangeable Image File Format und bezeichnet einen Indus-

triestandard, der Meta- und Bilddaten automatisch verknüpft. EXIF-Daten geben unter anderem Aufschluss über unveränderliche Gerätemerkmale wie z.B. Modell oder Objektiv der Kamera; technische Einstellungsgrößen wie Belichtungszeiten, -programm und -index, Blendenzahl oder Brennweite; Format und Größe der Fotografie; sowie kontextspezifische Angaben über Ort und Zeit der Aufnahme.¹

In diesem konkreten Fall verweisen die Daten darauf, dass zwischen den Entstehungszeitpunkten der beiden Fotos lediglich zehn Minuten liegen – ungefähr also die Zeit, die man braucht, um Sakko und Raum zu wechseln sowie für geeignete Motive und Lichtverhältnisse zu sorgen, aber vergleichsweise wenig Zeit für jemanden, der unerbittlich und ohne Rücksicht auf die eigene Gesundheit für das Wohl der Nation schuftet. Der Tweet von Jon Ostrower entlarvt Ivanka und Eric Trumps Loblieder auf das Arbeitsethos ihres Vaters als gegenstandslose Propaganda und hat damit ein entsprechendes Echo im damaligen Wahlkampfgetöse gefunden. Dieser Shitstorm ist aber weniger interessant als die Tatsache, dass Ostrowers Spurensuche sich weder auf ikonographische Eigenschaften der Bilder noch auf die fotografische Indexikalität stützt, sondern auf eine Analyse der im Entstehungsprozess automatisch erhobenen Gebrauchs- bzw. Metadaten.

EXIF-Daten als acheiropoietische Bildlegenden

Hierunter können Daten verstanden werden, die wiederum andere Daten nach zuvor festgelegten Regeln standardisieren und katalogisieren, um auf diese Weise ihre Komplexität zu reduzieren (vgl. Manovich 2005: 29). Jeff Pomerantz unterscheidet zwischen Descriptive, Administrative und Use Metadata (vgl. Pomerantz 2015: 17f.). Während beschreibende Metadaten über objektive Merkmale einer Quelle informieren, indem sie z.B. über Urheberinnen oder Titel Angaben machen, Gebrauchsdaten hingegen über Nutzungspraktiken und -umstände, stützt sich die Twitter-Spurensuche im Falle der Trump-Fotografien im Wesentlichen auf administrative Metadaten. Sie geben Auskunft darüber, wie die betreffenden Quellen technisch organisiert sind, wie, wo und wann sie entstanden sind, wie sie verbreitet und archiviert werden können oder welche (urheber-)rechtlichen Bedingungen

1 Urheberin, Urheberrechtsvermerk und Bildbeschreibung stehen zudem in den IPTC-Daten (International Press Telecommunications Council; vgl. Pomerantz 2015: 96).

daran geknüpft sind (ebd.: 94ff.). Zwar können auch beschreibende Metadaten administrative Funktionen übernehmen. Sie unterscheiden sich aber insofern, als administrative Metadaten in der Regel nicht manuell erzeugt werden. Dies gilt ausdrücklich auch für die EXIF-Daten digitaler Fotografien.

»All this metadata is generated at the moment of creation of a digital photograph, and embedded in the image file – and the person holding the camera does not need to do anything. After purchasing a digital camera, a photographer will probably set the internal clock, and will probably change the exposure or resolution of photos under different conditions. But it is possible that most casual photographers are not even aware of the existence of this metadata, as it is created automatically and invisibly at the moment of creation of the digital object itself.« (Ebd.: 96)

Auch im gewählten Beispiel beruht die Aussagekraft der administrativen Metadaten in erster Linie darauf, dass sie sich wie von selbst dem Datensatz der digitalen Fotografie einschreiben, ohne dass die Fotografin dies bewusst beeinflusst hätte.

Die Minimierung bzw. der Ausschluss menschlichen Einflusses wiederum ist eine altbekannte und kulturhistorisch bedeutende Authentisierungsstrategie. Wie Volker Wortmann in seiner Geschichte authentischer Formen rekonstruiert, werde urheberlosen Bildern seit der Spätantike ein Vertrauensvorschuss entgegengebracht, weil sie die Realität vermeintlich ohne Vermittlung schöpferischer Subjekte zum Ausdruck bringen. Dieses Unmittelbarkeitsversprechen verdanke sich nicht der Ikonographie, sondern müsse über Bildlegenden abgesichert werden, die Aufschluss über die acheiropoietische Bildentstehung geben und auf diese Weise die Betrachtung anleiten.

»Die Authentizität der Darstellung wird dementsprechend auch nicht durch Ähnlichkeit evoziert, insofern die Legenden zur Authentisierung der jeweiligen Bilder eine indexikalische Relation von Zeichen und Bezeichnetem behaupten, die zumeist durch Berührung oder Abdruck zustande kommt. Diese Relation schließt Ähnlichkeit zwar nicht aus, doch wird jene allenfalls als Nebeneffekt der unmittelbaren Bildentstehung angesehen, nicht aber als notwendige Authentizitätsbedingung.« (Wortmann 2003: 79)

Die EXIF-Daten fungieren hier als acheiropoietische Bildlegenden im Sinne Wortmanns. Ihre Wirkung ist umso überzeugender, als etwa im Unterschied zu den von Wortmann angeführten spätantiken und mittelalterlichen Chris-

tus-Ikonen nicht nur das Bild nicht von Menschenhand gemacht ist, sondern auch seine authentisierende Legende an die Technik delegiert wird. Die Entstehungsbedingungen digitaler Bilder müssen also nicht mehr zwingend durch zusätzliche Überlieferungen bezeugt werden, sondern sind bereits im Moment der Bildentstehung als beschreibende Elemente Bestandteil ihrer Datenstrukturen. Der Abdruck, von dem Wortmann schreibt, wird hier zwar selbst nicht sichtbar, kann aber zu den nicht wahrnehmbaren medialen Bedingungen der Sichtbarkeit des Bildes gezählt werden.

Fotografischer Index und Realismus

Angesichts dessen stellt sich die Frage, ob gegenwärtig eine digitale Indexikalität der Daten an die Seite oder gar an die Stelle fotochemischer Abdrücke tritt. Dies wäre eine durchaus überraschende Wende, weil die digitale Bildtechnologie von prominenter Seite als Bruch mit dem fotografischen Index interpretiert worden ist. Allen voran William J. Mitchell hat Anfang der 1990er Jahre das postfotografische Zeitalter ausgerufen und damit die Vorzeichen für die weiteren Diskussionen über Wesen und Realismus digitaler Fotografien bestimmt.² In seinem Buch *The Reconfigured Eye* verortet er das digitale Bild zwischen Malerei und Fotografie.

»Potentially, a digital ›photograph‹ stands at any point along the spectrum from algorithmic to intentional. The traditional origin narrative by which automatically captured shaded perspective images are made to seem causal things of nature rather than products of human artifice – recited in support of their various projects of Bazin, Barthes and Berger, Sontag and Scruton – no longer has the power to convince us. The referent has come unstuck.« (Mitchell 1991: 31)

Mit ihrem Referenten müsste die Fotografie auch ihren acheiropoietischen Erbenspruch verlieren. (vgl. Mitchell 1992: 28; Wortmann 2003: 82) Allerdings haben die anschließenden Diskussionen um den digitalen Referenzverlust deutlich gemacht, dass sich der mit dieser These verbundene medienontologische »Mythos der digitalen Photographie« nicht ohne weiteres mit den zugrunde liegenden technologischen Prozessen und den damit verbundenen

2 Die Rede vom Post-Fotografischen ist auch Ausdruck einer für den damaligen Diskurs typischen poststrukturalistischen Fixiertheit auf die Selbstreferenzialität digitaler Codierung (vgl. Mitchell 1992: 8; 52; Lunenfeld 2002: 163ff.; Stiegler 2006: 166ff.).

kulturellen Praktiken vereinbaren lässt.³ So holen etwa Tom Gunning (2004: 40), Jens Schröter (2001: 252ff.), Wolfgang Hagen (2002: 195; 221f.) und daran anschließend Martin Doll (2012: 81ff.) unisono jede emphatische Beschwörung eines durch die Digitalfotografie verkörperten Medienumbruchs auf den Boden technologischer Tatsachen zurück. Schließlich zeichnen auch die CCD-Chips digitaler Kameras Lichtstrahlen auf und wandeln sie in elektrische Ladungen um, weswegen man auch hier von einer der analogen Fotografie vergleichbaren existentiell-kausalen Verbindung zwischen Objekt im Sinne von Charles Sanders Peirce sprechen kann. Ohnehin unterläuft der fotoelektrische Effekt dieser Charged Coupled Devices jede strikt gefasste Unterscheidung zwischen analog und digital, weil für die Frage nach dem Index eine quantenmechanische Umwandlung von Photonen in Elektronen mindestens ebenso wichtig ist wie die daran anschließende Messung, die zudem in diskreten Werten digital ausgezählt werden kann, aber auch in der analogen Form kontinuierlicher Schwingungen erfolgen kann.

Diese Überlegungen sprechen einerseits dagegen, sich im Zusammenhang mit der Authentizität digitaler Fotografien vom Index zu verabschieden; andererseits deuten sie aber auch an, dass es grundsätzlich falsch wäre, sich ausschließlich auf die indexikalische Zeichenfunktion zu verlassen; denn wie Doll rekonstruiert, hat Peirce den Index zwar durch »einen starken existentiellen Bezug zur Realität« charakterisiert (Doll 2012: 74), dieser Realitätsverweis bleibe aber inhaltsleer, solange er nicht durch zusätzliche semiotische Verweise qualitativ bestimmt werde. Dementsprechend könnten fotografische Wahrheitsbehauptungen nur sinnvoll vertreten werden, wenn indexikalische und ikonische Zeichenfunktionen sich komplementär ergänzen, weil die fotochemischen Abdrücke ihren abgebildeten Gegenständen ähneln (vgl. ebd.: 72; 76f.; Gunning 2004: 41)

Diese »doppelte Buchführung des Realen« beruht ihrerseits auf einem kulturellen Wissen (Mitchell 2007: 237). Eben weil es nach wie vor notwendig ist, die bildgebenden Verfahren der Digitalfotografie in ihren Grundzügen zu beschreiben, wird deutlich, dass ein grundlegendes Verständnis für die Funktionsweise der analogen Fotografie in der Regel vorausgesetzt wird. Für Wortmann tritt die Fotografie auch deshalb das Erbe der acheiropoietischen Bildtradition an, weil deren besondere Beziehung zum Abgebildeten längst alltäglich praktiziertes Allgemeinwissen sei und nicht mehr jedes Mal aufs Neue

3 Vgl. Mitchell 2007: 241ff. William J. Mitchell darf nicht mit William J.T. Mitchell verwechselt werden, der sich klar von den Thesen seines Namensvetters distanziert.

durch Beschreibungen vermittelt werden müsse. Weil »das silberbeschichtete Papier immer auch den Hinweis auf seine Entstehung mit sich trägt«, liefere es seine acheiropoietische Bildlegende frei Haus (Wortmann 2006: 174). Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass ein technologisches und physikalisches Vorverständnis über ihre Entstehungsprozesse verinnerlicht sein muss, damit fotografische Abbildungen als indexikalische Realitätsspuren interpretiert werden können (vgl. Doll 2012: 69f.).

Digitale Indexikalität

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Indexikalität digitaler Aufzeichnungsprozesse im Gegensatz zur analogen Fotografie nicht darauf angewiesen ist, ikonisch verkörpert zu werden. Die von den CCD-Chips aufgezeichneten Signale können in Bilder übersetzt werden, müssen dies aber nicht. Angesichts dessen, dass die indexikalische Zeigegeste für und mit Peirce, wie oben beschrieben, grundsätzlich unbestimmt und ergänzungsbedürftig ist, schließt Doll, dass der Index digital zu sich selbst komme:

»Zugespitzt formuliert hat man es bei digitalen Signalen vielleicht wirklich erstmals in der Geschichte mit reinen, ›puren‹ Indizes zu tun. Sie sind da und zeugen als Zeichen nur von einer existentiellen Relation zu ihrem Objekt, harren aber ihrer weitergehenden Signifikation und Versinnlichung, d.h. bleiben so lange bedeutungsoffen, bis sie, in welcher Form auch immer, (analog) verkörpert bzw. wahrnehmbar gemacht werden.« (Doll 2012: 84f.)

Als Konsequenz verschieben sich die fotografischen Zeichenrelationen. Während die analoge Fotografie technisch notwendig indexikalische und ikonische Relationen miteinander verwebt,⁴ gewinnt im Bereich der digitalen Fotografie das Symbolische eine größere Bedeutung. Angesichts dieser Relativierung ist es nicht entscheidend, ob der indexikalische Abdruck dadurch erzeugt wird, dass Licht wahlweise auf eine Silberschicht bzw. CCDs trifft, oder dadurch, dass Kontextinformationen als EXIF-Daten aufgezeichnet werden. Mitchells Verlufterzählung, wonach digitale Bilder keine Spuren mehr hinterließen, wird hier geradezu konterkariert (vgl. Mitchell 1992: 51f.). Ganz im Gegenteil besteht eine besondere Herausforderung digitaler Bilder sogar eher darin,

4 Aus dem fotografischen Sonderfall darf man ohnehin nicht den (falschen) Umkehrschluss ziehen, dass der Index generell über Analogie fungiere (vgl. Cunning 2004: 40).

dass ihre Reproduktion und Zirkulation zu viele Spuren hinterlassen, die nicht länger von ihren Urheberinnen kontrolliert werden können (vgl. Mitchell 2007: 246). Der Unterschied ist lediglich, dass diese Datenspuren nicht zwingend auf die Realität eines abgebildeten Referenten verweisen, sondern auf andere Datensätze.

»Logical associations of images in databases and computer networks become more crucial to the construal of reality than physical relationships of objects in space.« (Mitchell 1992: 52)

Wie später am Beispiel von Syrian Archive und Forensic Architecture gezeigt wird, kann genau die von Mitchell beklagte Selbstreferenzialität digitaler Bilddaten hier zu Zwecken der Authentifizierung genutzt werden, weil bewusst angelegte und beiläufig entstehende Metadaten Ordnung in wuchernden Bildmengen stiften und Auskunft über die Entstehungs-, Distributions- und Rezeptionskontexte medialer Darstellungen geben können (vgl. Pomerantz 2015: 126ff.; Manovich 2005: 29f.).

Auch von einer Kluft zwischen physischem Bildgegenstand⁵ und virtuellen Metadaten kann in diesem Zusammenhang keine Rede sein, wohl aber davon, dass verschiedene technisch generierte Indizes sich gegenseitig ergänzen, stärken oder – wie im Falle der Trump-Bilder – widersprechen. Uhrzeit und Ort der Entstehung haben hier ohne bewussten Einfluss der Fotografien Spuren in der Datenstruktur der Bilder hinterlassen, die der intendierten Bedeutung der Fotografien widersprechen.

Spurenlesen

Diese Ambivalenz ist kein Einzel- oder Zufall. Denn Spuren sind prinzipiell mehrdeutig, weil sie lediglich Leerstellen anzeigen. Schließlich verkörpern sie nicht ihre Ursachen oder gar Urheberinnen, sondern deren Abwesenheit. Sie werden daher auch nicht einfach vorgefunden, sondern müssen post festum in teilweise materialintensiven Verfahren auf- und vorgelesen werden, um ihnen einen Sinn abzugewinnen (vgl. Reichertz 2007: 328; Krämer 2008: 282; Rothöhler 2020: 9). Weil Spuren per se stumm sind, verlagern Jo Reichertz und Sybille

5 Ganz unabhängig von fotografischen Eigenheiten zeichnet es die Phänomenologie aller Bilder aus, dass ihre Objekte den Anforderungen der Physik enthoben sind (vgl. Wiesing 2006: 69).

Krämer ihren Blick hin auf diejenigen, die sie Kraft ihrer narrativen Imagination in einer bestimmten Weise zum Sprechen bringen.

»Genaugenommen entstehen Spuren im Auge des Spurenlesers. *Mit Spürsinn werden »Dinge«, die Effekte von etwas sind, in Spuren für etwas verwandelt.* Die Richtung dieses Spürsinn ist geprägt vom aktuellen Kontext der Spurensuche, also den Interessen, welche diese leiten.« (Krämer 2008: 280f., Hervorh. im Orig.)

Spuren schlagen auf diese Weise als »Überreste« eines unwiderruflich vergangenen Geschehens eine Brücke zu den pragmatischen und interpretativen Ansprüchen der Gegenwart.⁶ Diese »Umkehrung der Akteursrolle« verdeutlicht nicht nur, dass Spuren rhetorisch eingesetzt werden (ebd.: 282; vgl. Reichertz 2007: 331). Zugleich ist mit ihr eine »epistemologische Erweiterung« verbunden, die über die reine Vermittlung bestehender Sachverhalte hinausgeht und auf die Entdeckung neuen Wissens zielt (Krämer 2008, S. 283, Hervorh. im Orig.). Als »Umkehrfunktion des Botengangs« lenkt sie die Aufmerksamkeit zudem auf die technischen und diskursiven Protokolle, denen – in diesem Fall: fotografische oder audiovisuelle – Abbildungen ihre politische, legale oder wissenschaftliche Beweiskraft verdanken (ebd.: 278, Hervorh. im Orig.; vgl. Gunning 2004: 42ff.). Damit erweitert sich zugleich die Fragestellung: Sie richtet sich nicht länger lediglich darauf, ob und wie Metadaten als digitale Indizes fungieren, sondern auf Prozesse und Institutionen, die Daten klassifizieren sowie normieren und somit den Rahmen für das Lesen dieser digitalen Spuren bestimmen. Es geht nicht mehr länger nur um die authentische Form, sondern auch um das Format.

Syrian Archive: Kataloge und Indizes

Um dieser Verlagerung von Perspektive und Fragestellung gerecht zu werden, lohnt ein Blick auf Syrian Archive. Das von Exil-Syern gegründete Kollektiv sammelt, analysiert und archiviert audiovisuelle Zeugnisse über im syrischen Bürgerkrieg begangene Verbrechen und nimmt eine vermittelnde Rolle

6 Krämer 2008: 277. Die konstitutive Ungleichzeitigkeit der Spur dient Krämer zugleich als Merkmal der Binnendifferenzierung zur Gleichzeitigkeit des Index.

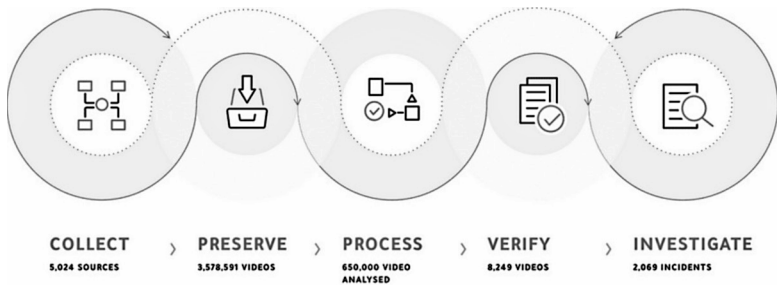
zwischen den jeweiligen Urheberinnen und verschiedenen Menschenrechtsorganisationen ein. Syrian Archive erhebt dabei keine eigenen Daten, sondern agiert als Zwischenhändlerin in einem unübersichtlichen und dynamischen audiovisuellen Markt (vgl. Gutiérrez 2019: 69f.; Andén-Papadopoulos/Pantti 2013: 2185f.). Denn nicht nur die in der Regel nicht professionellen Produzentinnen haben angesichts der gegenwärtigen Aufmerksamkeitsökonomie Probleme, von den richtigen Adressatinnen gesehen und gehört zu werden. Auch journalistische, juristische und politische Institutionen stellt die ausufernde Bilderzirkulation aus Kriegs- und Krisensituationen vor erhebliche Herausforderungen hinsichtlich der Auswahl und Einordnung, aber auch hinsichtlich der Bewahrung und des Quellenschutzes.

Politik der Klassifizierung und Standardisierung

Die Aufgabe von Syrian Archive besteht nicht ausschließlich darin, audiovisuelle Beweise zu sammeln, zu prüfen und zu archivieren, sondern darüber hinaus, standardisierte Verfahren hierfür zu entwickeln. Die Mitglieder des Kollektivs fungieren nicht lediglich als »visual experts« (Ristovska 2019: 21), sondern vielmehr als methodologische Expertinnen, deren wichtigste Dienstleistung ein fünfstufiger Spurensicherungsprozess darstellt (Abb. 3). Auch hier spielen Metadaten eine privilegierte Rolle – insbesondere in den Stufen »Collect«, »Process« und »Verify«. Bei der Identifikation und Auswahl des gesammelten Materials greift Syrian Archive nicht nur auf zwei Datenbanken zurück, die glaubwürdige lokale Quellen sowohl für Inhalte als auch ihre Verifikation sammeln. Sie nutzen zudem ein eigens erstelltes Metadaten-Schema, das die Vergleichbarkeit großer Datenmengen gewährleistet und so den späteren Verifikationsprozess überhaupt erst ermöglicht, weil sie Nutzerinnen darüber informiert, was zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort geschehen ist (vgl. Deutch 2020: 5061f.).

»Metadata we collect includes a description of the visual object as given (e.g. YouTube title); the source of the visual content; the original link where the footage was first published; identifiable landmarks; weather (which may be useful for geolocation or time identification); specific languages or regional dialects spoken; identifiable clothes or uniforms; weapons or munitions; device used to record the footage; and media content type.« (Syrian Archive o.)

Abb. 3



Dieses Schema umfasst ferner Angaben über die Art der dokumentierten Gesetzesverletzung, z.B. ob es sich um Massaker, Geiselnahmen oder Vergewaltigungen handelt (vgl. Deutch/Habal 2018: 58). Diese Angaben orientieren sich an bestehenden Kategorien des Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights (OHCHR). Auf diese Weise soll sichergestellt werden, dass die hier katalogisierten Daten sich möglichst leicht in bereits bestehende institutionelle Verfahren einbinden lassen und sich auch in zukünftigen Untersuchungen von Menschenrechtsverletzungen verwenden lassen. Bereits der Zuschnitt dieses Metadaten-Schemas lässt vermuten, dass sich die Untersuchungen von Syrian Archive in erster Linie an den Anforderungen institutioneller Akteure und Prozessen der Menschenrechtspolitik orientieren und die zivile Öffentlichkeit lediglich sekundär adressieren (vgl. Ristovska 2019: 14f.).

In dieser Vorentscheidung hinsichtlich der adressierten Publika offenbart sich ein grundsätzlich politischer Charakter von Metadaten.

»[T]he acts of tagging, indexing, aggregating and defining of data and data categories are inherently political acts. How and whether information is collected, archived, categorized and eventually published are further political choices that necessitate critical review, rather than being taken at face value.« (Deutch/Habal 2018: 46f.)

Diese Selbstreflexion der beiden Syrian-Archive-Vertreter Jeff Deutch und Hadi Habal schließt stillschweigend daran an, was Geoffrey Bowker und Susan Leigh Star in ihrer viel rezipierten Studie »Sorting Things Out« als praktische Politik der Klassifizierung und Standardisierung bezeichnen (vgl. Bowker/Star 2000: 44ff.). Im alltäglichen Umgang mit großen Informationsinfrastrukturu-

ren werden in der Regel moralische Entscheidungen und soziale Konflikte verdrängt, die deren Klassifizierungs- und Standardisierungsprozesse geprägt haben. Zudem bleibt schlicht unsichtbar, was von den jeweiligen Kategorien nicht erfasst werden kann. Für sich genommen ist jede Klassifizierung daher systematisch blind gegenüber ihren eigenen Exklusionsmechanismen. Übertragen auf Metadaten-Schemata kann man sagen, dass sie es möglich machen, nicht nur eine, sondern gleich alle Nadeln im Heuhaufen zu finden, dabei aber möglicherweise den direkt daneben liegenden Ehering übersehen – denn nur was im Rahmen einer bestimmten Klassifizierung erfasst wird, kann überhaupt als Spur gesichert und gelesen werden (vgl. Reichertz 2007: 321; Rothhöler 2021: 14).

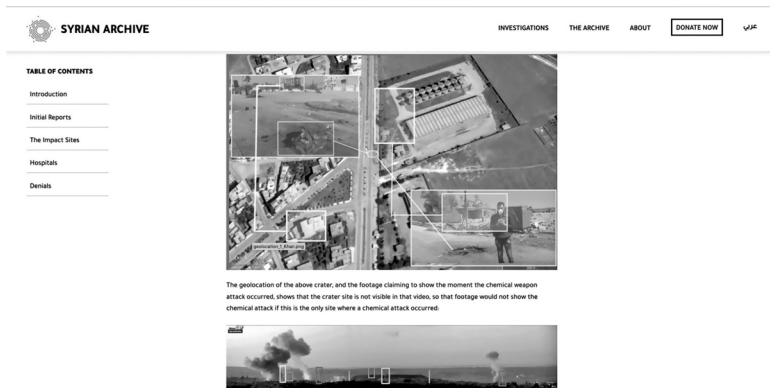
Index und Indizes

Auch das Metadaten-Schema von Syrian Archive privilegiert nicht nur bestimmte Publika, sondern stellt zugleich unhintergehbare Weichen für das weitere Verfahren; denn der Verifikationsprozess beruht im Wesentlichen auf der automatisierten Aggregation und Gegenüberstellung ähnlich codierter Daten (vgl. Deutch/Habal 2018: 59). Zunächst werden mit Hilfe der beiden bereits erwähnten Datenbanken die Quellen der entsprechenden Videos verifiziert. Danach folgt ein Abgleich der Geodaten mit charakteristischen geographischen, architektonischen oder städtebaulichen Referenzen. Analog zu dieser visuellen Kontrolle prüft Syrian Archive auch, ob die zu hörenden Dialekte zur jeweiligen Region passen. Anschließend wird – ähnlich zum oben diskutierten Trump-Beispiel – geprüft, ob Zeit- und Datumsangaben plausibel erscheinen, weil sie sich mit im gleichen Zeitraum veröffentlichten audiovisuellen oder sonstigen Berichten decken. Die Aufgabe besteht vor allem darin, den Entstehungskontext von Darstellungen zu rekonstruieren, die verstreut auf verschiedenen Plattformen veröffentlicht worden sind (vgl. Deutch 2020: 5061ff.).

Hierbei verlassen sich die Analytistinnen auf das Cross-Referencing unterschiedlicher Quellen, mit dessen Hilfe retrospektiv eine Art Mosaik der Geschehnisse zusammengesetzt wird (Abb. 4). Die Evidenz dieser multiperspektivischen Darstellung ist nicht unmittelbar gegeben, sondern wird nach Kriterien der Plausibilität, der Kohärenz und der Wahrscheinlichkeit rekonstruiert (vgl. Gutiérrez 2019: 71). Sie verdankt sich dem Zusammenspiel von Quellenkritik, ikonographischem Vergleich und Datenanalyse. Die Beweisführung ist dabei umso belastbarer, je mehr Spuren gesammelt und miteinander verwo-

ben werden können. Durch die schiere Menge der miteinander in Beziehung gesetzten Quellen soll unter anderem kompensiert werden, dass sich nicht alle Darstellungen in ihrer informationstechnischen Tiefe untersuchen lassen – etwa, weil sie nur in niedriger Auflösung vorliegen oder von Plattformen kopiert sind, die Nutzungs- und Metadaten proprietär abschirmen.

Abb. 4



Die Grundlage dieser »horizontalen Authentifizierung« liefern die Metadaten (Rothöhler 2021: 143). Ihr Einsatz hat sich im Vergleich zum ersten Beispiel geändert bzw. erweitert. Sie fungieren hier nicht nur als Spuren realer Geschehnisse, sondern setzen als Ordnungs- und Vergleichsprinzipien Standards für die Archivierung und weitere Beweisführung. Indexikalität charakterisiert in diesem Zusammenhang keine Zeichenklasse der Peirce'schen Semiotik, sondern eine Art und Weise, Daten nach dem Vorbild von Schlagwort- oder Datenbankindizes zu katalogisieren und strukturieren (vgl. Burkhardt 2015: 242ff.). Dabei kommt es in einer Hinsicht zu einer Inversion der beglaubigenden Form: Während der fotografische Index seine authentisierende Kraft einem Informationsüberschuss verdankt, weil er die Detailfülle des Gegenstands in ihrer ganzen Kontingenz erfasst und einem »Optisch-Unbewussten« eine bildliche Form gibt, verhält es sich hier andersherum (Benjamin 1963: 36), denn die Metadaten von Syrian Archive bringen Struktur in die ausufernde Menge an Spuren, die digitale Reproduktions- und Zirkulationsdynamiken hinterlassen. Im Fall der einzelnen Fotografie ist »excessive ›noise« Anlass dafür, sie als besonders aufschlussreiche Spur

zu lesen (Gunning 2004: 47). Im Fall des Archivs muss ein audiovisuelles Rauschen erst wieder informativ aufbereitet bzw. formatiert werden, um als Spur gelesen werden zu können. Die paratextuelle Ordnung, die mittels der Metadaten-Schemata geschaffen wird, führt jede Mythologisierung des Oxyoron ›Rohdaten‹ an ihre Grenzen (vgl. Bowker 2005: 184; Gitelman 2013: 5f.).

Kommodifizierung und politische Ökonomie

Dieses Verfahren ist allerdings nicht ohne Tücke, weil die Etablierung von Standards hier mit der Absicht erfolgt, eine Kontrolle über die ausufernden Materialmengen zu institutionalisieren. In diesem Zusammenhang warnt Kari Andén-Papadopoulos (2020: 5075f.) vor einer »NGO-ization of resistance«. Im Zuge der zunehmenden Professionalisierung und Institutionalisierung des Videoaktivismus drohen audiovisuelle Zeugnisse ökonomischen Zwängen unterworfen zu werden, weil Nichtregierungsorganisationen unter Umständen leichter Finanzierungsquellen erschließen, wenn sie das bessere Beweismaterial als konkurrierende Institutionen liefern. Lokale Menschenrechtsaktivistinnen werden dabei schlimmstenfalls auf eine reine Lieferantenrolle reduziert, deren Bilder, Videos und Daten vor allem als strategische Assets innerhalb der Konkurrenz um begrenzte Förderressourcen eingesetzt werden (ebd.: 5080f.).

Hier setzt sich eine Kommodifizierungstendenz digitaler Plattformen fort, wo Bilder, Videos und Daten ohnehin nicht ihrer selbst willen, sondern als Waren gehandelt werden (vgl. Andrejevic 2009: 421; Dijck 2013: 16). Syrische Aktivistinnen sind spätestens 2017 mit den daraus resultierenden Problemen konfrontiert worden, als ein neu eingeführter Content-Management-Algorithmus nicht zuletzt auf Beschwerden von Werbetreibenden hin hunderttausende Videodokumente wegen vermeintlich terroristischer Inhalte automatisch und zum Teil unwiderruflich löschte (vgl. Andén-Papadopoulos 2020: 5073). Die Arbeit von Syrian Archive richtet sich explizit gegen derartige Kollateralschäden algorithmischer Zensur und zielt darauf ab, das Ohnmachtsgefühl angesichts des infrastrukturellen Machtgefälles zu überwinden. Zudem zeichnet sie sich durch eine außerordentliche Transparenz, Reflexivität und Zugänglichkeit aus (vgl. ebd.: 5080). Und dennoch bleibt die Position des Kollektivs zwischen kommerziellen Plattformen auf der einen Seite und einem ausufernden zivilgesellschaftlichen Fördermittelwettbewerb auf der anderen Seite prekär. Da die Standardisierung der Metadaten zudem

stark auf die weitere institutionelle Verarbeitung ausgerichtet ist, läuft auch Syrian Archive prinzipiell Gefahr, die Vielfalt der dokumentierten Ereignisse sowie von deren Zeuginnen aus dem Blick zu verlieren und als Dienstleisterin für eine »image-as-forensic-evidence economy« zu arbeiten, die sich im Zuge des syrischen Bürgerkriegs herausgebildet hat (ebd.: 5087).

Politische Forensik und polizeilicher Blick

Innerhalb dieser forensischen Dienstleistungsökonomie wiederholt, verfestigt und vermarktet sich eine »Reformatierung der Weltpolitik in eine kriminalistisch-forensische Untersuchung«, wie sie Tom Holert (2004: 24) bereits für den Irak-Krieg 2003 beschrieben hat. Er schildert, wie die öffentliche Suche nach Beweisen für die Existenz irakischer Massenvernichtungswaffen die Bedingungen verdeckt, unter denen forensische Evidenz überhaupt erst politisch instrumentalisiert werden kann (ebd.: 29). Die Evidenz der politischen Forensik nimmt hier den Charakter einer Self-fulfilling Prophecy an, weil sich die öffentliche Aufmerksamkeit vor allem auf den Ausgang einer kriminalistischen Ermittlung richtet, nicht aber auf das diesen Prozess bedingende Wahrheitsregime, »in dem bestimmte Bilder, Objekte, Berichte, Zeugenschaften, allgemein: Aussagen, den Status von Beweismitteln oder Beweisen erlangen« (ebd.: 21). Wer die Smoking Gun findet, so das von Holert beschriebene Kalkül, müsse sich nicht mehr mit diplomatischen oder völkerrechtlichen Feinheiten auseinandersetzen, sondern könne seine Interessen mit dem Verweis auf die Verbrechen der Gegenseite moralisch nobilitieren und durchsetzen. Der Beweis rechtfertige sich selbst und darüber hinaus auch anschließende Sanktionen. Eine polizeiliche Logik suspendiere tendenziell die Logik des Politischen und die damit verbundenen Repräsentations-, Verteilungs- und Machtfragen (vgl. ebd.: 33ff.).

Die wichtigste Zielgruppe und zugleich das Instrument dieser »Entgrenzung des polizeilichen Blicks und einer polizeilichen Praxis« erkennt Holert in der Zivilgesellschaft, weil ihre Belange und ihr Engagement die Legitimationsgrundlage dafür liefern, die »Ordnungsvorstellungen westlicher Innen- und Weltinnenpolitiker [...] unter Anwendung von Methoden der kriminalistischen Beweiserhebung« zu verallgemeinern und realpolitisch umzusetzen (ebd.: 37). Es geht Holert dabei ausdrücklich nicht darum, zivilgesellschaftliches Engagement zu diskreditieren. Gerade aber wenn – wie im Fall von Syrian Archive – zivilgesellschaftliche Aufklärungsarbeit institutionell und durchaus

auch technisch formalisiert wird, sollte sich der analytische Blick »auf die eigene Verstricktheit in diese polizeiliche Blickordnung [...] lenken« (ebd.: 39).

Forensic Architecture: Ästhetische Übersetzung

Ein Beispiel für die von Holert geforderte gleichermaßen medienästhetische wie politische Reflexivität bietet das investigative Forschungsprojekt Forensic Architecture. Ähnlich wie Syrian Archive dokumentiert und archiviert Forensic Architecture Kriegs- und Menschenrechtsverbrechen, zeichnet sich aber im Vergleich weniger durch eine methodologische Strenge aus als durch einen darüber hinausgehenden ästhetischen und theoretischen Anspruch, der durch zahlreiche künstlerische Ausstellungen und Publikationen belegt ist.

Umkehrung des forensischen Blicks

Am Ausgangspunkt der künstlerischen und wissenschaftlichen Untersuchungen von Forensic Architecture steht eine etymologisch motivierte Begriffskritik – vorgetragen von Gründer und Leiter Eyal Weizman: In der Moderne sei der ursprünglich lateinische Wortsinn von Forensik als rhetorischer »Kunst des Forums«, mittels derer stumme Dinge zum Sprechen gebracht werden, zunehmend auf den strafrechtlichen Einsatz medizinischer und wissenschaftlicher Methoden verengt worden (Weizman 2012: 27). Gegen diese polizeiliche und juristische Vereinnahmung gelte es, das politische Potential der forensischen Praxis wiederzuerwecken und den bewachenden und strafenden Blick des Staates umzukehren (vgl. Weizman 2014: 11; Rothöhler 2021: 133f.). Weizmans Ausführungen lassen sich also ohne Weiteres als Plädoyer gegen die von Holert beklagte polizeiliche Zurichtung einer zivilen »Überwachungs- und Überzeugungsgesellschaft« verstehen (Holert 2004: 35). Zu diesem Zweck möchte Forensic Architecture nicht nur in den eigentlichen Untersuchungsfeldern intervenieren, sondern auch in den in der Regel juristischen Foren, in denen die Ergebnisse dieser Untersuchungen verhandelt werden.

»The aim here is to bring new material and aesthetic sensibilities to bear upon the legal and political implications of state violence, armed conflict, and climate change. But rather than being limited to presentation in the legal domain alone, forensis seeks to perform across a multiplicity

of forums, political and juridical, institutional and informal.« (Weizman 2014: 19)

Das materialistische Kalkül Weizmans lautet wie folgt: Wenn man nicht lediglich Beweise produziere und sammle, sondern zugleich die damit verbundenen Evidenzpraktiken und -protokolle hinterfrage, erneuere und politisierere, erweitere man zugleich den engen institutionellen Rahmen, in dem diese Beweise Geltungskraft beanspruchen (vgl. Weizman 2012: 30). Forensic Architecture begnügt sich also im Gegensatz zum Syrian Archive nicht mit einer infrastrukturellen Dienstleistungsrolle für bestehende Institutionen, sondern möchte dieses institutionelle Milieu öffnen und transformieren.

Forensische Ästhetik und die Kunst des Forums

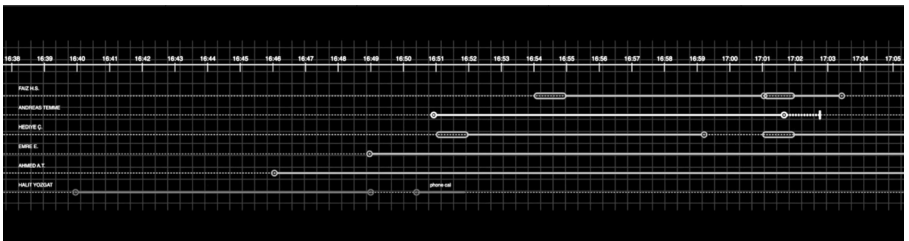
Verbündete für diese »projektive Praxis [...] der Erfindung und Konstruktion künftiger Foren« sucht Weizman vor allem in der Kunst (ebd.). An dieser Stelle kommt der oben erwähnte ästhetische Anspruch von Forensic Architecture ins Spiel, der sich nicht auf die Wahrnehmung und Empfindsamkeit menschlicher Subjekte reduziert (vgl. Weizman/Fuller 2021: 43f.; 216ff.). Vielmehr vertraut die investigative Praxis des Labors auf die ästhetische Sensibilität von Dingen, die ähnlich archäologischen Monumenten Spuren äußerer Einflüsse bewahren – man denke etwa an Einschusslöcher – und vermittels dieser Spuren gleichsam auf ihre Umgebungen einwirken können (vgl. Weizman 2017: 94ff.). Um diese materiellen Spuren anschließend im Forum zum Sprechen zu bringen, werden sie doppelt vermittelt – zunächst als digital verarbeitbare Daten und schließlich in öffentlichen Visualisierungen.

»Forensic aesthetics is not only the heightened sensitivity of matter or of the field, but relies on these material findings being brought into a forum. Forensic aesthetics comes to designate the techniques and technologies by which things are interpreted, presented, and mediated in the forum, that is, the modes and processes by which matter becomes a political agent.« (Weizman 2014, 22; vgl. Weizman 2012: 29)

Forensic Architecture macht in doppelter Hinsicht aus einer Not eine Tugend. Erstens kompensieren ihre »medienästhetischen Übersetzungen« nicht lediglich die »(medien)technische Unanschaulichkeit der Forensik«, die in der Regel vor öffentlichen Einblicken abgeschirmt arbeitet (Rothöhler 2021: 12). Vielmehr

wird die forensische Ästhetik zum Selbstzweck erhoben, um politische Prozesse anzustoßen, die von bestehenden juristischen Protokollen nicht erschöpfend erfasst werden. Zu diesem Zweck werden abstrakte Daten in die chronotopische Einheit multimedialer und -modaler Narrationen überführt, wie Maria Engelskirchen stellvertretend anhand der erstmal auf der documenta 14 gezeigten Videoinstallation *77sqm_9:26min* aufzeigt, in der Forensic Architecture die Umstände des rassistischen NSU-Mords an dem Kasseler Internetcafé-Betreiber Halit Yozgat rekonstruiert (Forensic Architecture o.J.). Engelskirchen verdeutlicht dabei, dass die in physischen Nachbauten, virtuellen Modellen sowie Splitscreens zusammengetragenen Daten, Dokumente und Bilder nicht aus sich heraus bereits eine überzeugende Kraft entfalten, sondern durch ihre Komposition in Form eines Zeitstrahls, der die notwendige raumzeitliche Kohärenz für die narrative Visualisierung der disparaten Daten stiftet (Engelskirchen 2019: 121ff.; vgl. Abb. 5 u. 6). Auch hier spielen technische Meta- und Nutzungsdaten wie z.B. Login-Zeitpunkte eine privilegierte Rolle, weil sie die räumlichen und zeitlichen Rahmen abstecken, in denen die Aussagen der verschiedenen Zeuginnen miteinander korreliert werden. Indem sie die relevanten Einträge auf dem Zeitstrahl markieren, fungieren sie als untrügliche Indizien der faktischen Beweisführung und geben zudem den dramaturgischen Rhythmus der rhetorischen Beweisführung vor.⁷

Abb. 5 u. 6



7 Die von Monika Dommann geäußerte Kritik, wonach Forensic Architecture in einigen Arbeiten zu stark auf einen visuellen Positivismus des Found Footage vertrauten, ohne die notwendige Quellen- und Bildkritik zu leisten, kann daher für diese Installation zurückgewiesen werden (vgl. Dommann 2015: 172).



Zweitens nimmt Forensic Architecture nicht nur hier den bereits erwähnten rhetorischen Charakter des Spurenlesens explizit ernst (vgl. Weizman 2014: 9f.). Das bedeutet auch, dass sich die Objektivität von Daten und die subjektiven Perspektiven ihrer Präsentation gegenseitig nicht ausschließen, sondern bedingen.

»Because it starts from an incident, investigative aesthetics is grounded in experience, and the perspective it brings to bear is openly partial, embedded, activist or militant, rather than a ›disinterested‹ or neutral view from nowhere.« (Fuller/Weizman 2021: 14)

In dem Maße, in dem die ästhetische Vermittlung forensischer Befunde in den Vordergrund rückt, bezieht sich die behauptete Evidenz allerdings nie unmittelbar auf die dargestellten Ereignisse, sondern auf ihre Auslegung.

»Aesthetic investigations [...] deal with the production of evidence while questioning and interrogating the notion of evidence, and with it the cultures of knowledge production or truth claims that it relies upon. They engage in the presentation of facts while being aware of the way each presentation, indeed each media form, can distort the very facts they produce. They seek to establish claims to truth while criticising the institutions of power and knowledge with their monopoly over the mechanisms of truth production.« (Fuller/Weizman 2021: 15f.)

Die ästhetischen Investigationen von Forensic Architecture intervenieren somit mittelbar in ihren Untersuchungsfeldern, indem sie die Herausbildung polyperspektivischer »epistemic communities« fördern, die das Wissen über diese Felder neu vermessen (ebd.: 18). Stärker als in den zuvor beschriebenen Fällen kann sich hier daher auch die epistemologische Dimension des Spurenlesens entfalten. Die forensische Ästhetik dient im oben angesprochenen Sinn

als »Kulturtechnik des Wissenserzeugung«, die bestehende Wissensprozesse kritisch hinterfragt und nach neuen Wissensformen forscht.⁸

Metadaten: Semiotische Indexikalität, Katalogindizes, Politische Ästhetik

Nicht zuletzt aufgrund dieser epistemologischen Volte ist dies im Vergleich zu den beiden anderen diskutierten Beispielen der ambitionierteste Versuch, die Authentizität medialer Darstellungen durch den gezielten Einsatz von Metadaten zu gewährleisten. Während die EXIF-Daten der Trump-Bilder als indexikalische Spuren nach dem Vorbild fotochemischer Abdrücke fungieren und Syrian Archive Metadaten als Datenbankindizes nutzt, um semi-automatisierte Verifikationsprozesse zu standardisieren und katalogisieren, dienen Metadaten Forensic Architecture als Fundamente, um ästhetische Brücken zwischen unterschiedlichen Feldern und Foren forensischer Praxis zu schlagen. Im ersten Fall geht es um semiotische Verweise auf reale Referenzen, im zweiten darum, bestehende Diskurse zu ordnen und strukturieren. Erst die ästhetischen Übersetzungen von Forensic Architecture setzen sich zum Ziel, bestehende diskursive Wechselbeziehungen von Wissen und Macht bewusst in Frage zu stellen und Metadaten im Sinne einer gleichermaßen epistemologischen wie politischen Intervention zu nutzen.

Literatur

Andén-Papadopoulos, Kari (2020): »The ›Image-as-Forensic-Evidence‹ Economy in the Post-2011 Syrian Conflict: The Power and Constraints of Contemporary Practices of Video Activism«, in: *International Journal of Communication* 14, S. 5072–5091.

8 Krämer 2008: 283. Trotz dieses heterodoxen Ansatzes versteht sich Forensic Architecture explizit als Gegenentwurf zum gegenwärtig florierenden Generalverdacht gegen jegliche Form von Faktizität und Wahrheitsanspruch. Im Unterschied zu dieser »anti-epistemology« bekennt sich ihre Gegenforensik zu den epistemischen Standards der etablierten und in der Regel staatlich betriebenen Forensik (Fuller/Weizman 2021: 18f.; vgl. Rothöhler 2021: 155f.).

- /Pantti, Mervi (2013): »The Media Work of Syrian Diaspora Activists: Brokering Between the Protest and Mainstream Media«, in: *International Journal of Communication* 7, S. 2185–2206.
- Andrejevic, Mark (2009): »Exploiting YouTube: Contradictions of User-Generated Labor«, in: Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Hg.): *The YouTube Reader* (= *Mediehistoriskt Arkiv*, Band 12), Stockholm: National Library of Sweden, S. 406–423.
- Benjamin, Walter (1963): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1936], in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (= *edition suhrkamp*, Band 28), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–44.
- Bowker, Geoffrey C. (2005): *Memory Practices in the Sciences*, Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- /Star, Susan Leigh (2000): *Sorting Things Out. Classification and its Consequences*, Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Burkhardt, Marcus (2015): *Digitale Datenbanken. Eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*, Bielefeld: transcript.
- Deutch, Jeff (2020): »Challenges in Codifying Events Within Large and Diverse Data Sets of Human Rights Documentation: Memory, Intent, and Bias«, in: *International Journal of Communication* 14, S. 5055–5071.
- /Habal, Hadi (2018): »The Syrian Archive: A Methodological Case Study of Open-Source Investigation of State Crime Using Video Evidence from Social Media Platforms«, in: *State Crime Journal* 7.1, S. 46–76.
- Dijk, José van (2013): *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford: Oxford University Press.
- Doll, Martin (2012): »Entzweite Zweiheit. Zur Indexikalität des Digitalen«, in: Harro Segeberg (Hg.): *Film im Zeitalter neuer Medien II. Digitalität und Kino* (= *Mediengeschichte des Films*, Band 8), München: Fink, S. 57–86.
- Dommann, Monika (2015): »180 Sekunden, 2 Angriffe, 6 Tote. CAD als forensische Zeitkapsel. Ein Kommentar zu *Forensic Architecture*«, in: dies./Kijan Espahangizi/Svenja Goltermann (Hg.): *Wissen, was Recht ist* (= *Nach Feierabend – Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Band 11), Zürich: Diaphanes, S. 169–174.
- Engelskirchen, Maria (2019): »Rekonstruktion von Evidenz. *Forensic Architecture* 77sqm_9:26min«, in: *Sprache und Literatur* 48.1, S. 113–132.
- Forensic Architecture* (o.J.): *The Murder of Halit Yozgat*, online verfügbar unter <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>, abgerufen am 02.05.2024.

- Fuller, Matthew/Weizman, Eyal (2021): *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London: Verso.
- Gitelman, Lisa (2013): »Introduction«, in: dies. (Hg.): »Raw Data« Is an Oxymoron, Cambridge, Mass./London: MIT Press, S. 1–14.
- Gunning, Tom (2004): »What's the Point of an Index? or, Faking Photographs«, in: *Nordicom Review* 25.1-2, S. 39–49, DOI: 10.1515/nor-2017-0268.
- Gutiérrez, Miren (2019): »The Good, the Bad and the Beauty of ›Good Enough Data«, in: Angela Daly/Kate Devitt/Monique Mann (Hg.): *Good Data (= Theory on Demand, Band 29)*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 54–76.
- Hagen, Wolfgang (2002): »Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung«, in: Wolf, Paradigma Fotografie, S. 195–235.
- Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lunefeld, Peter (2002): »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild«, in: Wolf, Paradigma Fotografie, S. 158–177.
- Manovich, Lev (2005): »Die ›Metadatierung‹ des Bildes. Metadaten, Mon Amour«, in: ders.: *Black Box – White Cube (= Internationaler Merve-Diskurs, Band 263)*, Berlin: Merve, S. 29–51.
- Mitchell, William J. (1992): *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Mitchell, William J.T. (2007): »Realismus im digitalen Bild«, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Fink, S. 237–255.
- Pomerantz, Jeffrey (2015): *Metadata*, Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Reichertz, Jo (2007): »Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden«, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst (= stw, Band 1830)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 309–332.
- Ristovska, Sandra (2019): »Human Rights Collectives as Visual Experts: The Case of Syrian Archive«, in: *Visual Communication* 18.3, S. 333–351.
- Rothöhler, Simon (2020): *Medien der Forensik (= Edition Medienwissenschaft, Band 92)*, Bielefeld: transcript.
- Syrian Archive (o.J.): *Methods and Tools*, online verfügbar unter <https://syrianarchive.org/en/about/methods-tools>, abgerufen am 02.05.2024.

- Stiegler, Bernard (2006): »Das diskrete Bild«, in: Jacques Derrida/Bernard Stiegler: Echographien. Fernsehgespräche, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen, S. 161–180.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone.
- (2014): »Introduction: Forensis«, in: ders./Anselm Franke (Hg.): *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg, S. 9–32.
- (2012): *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*. Notizen von Feldern und Foren (= 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken, Band 62), Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wiesing, Lambert (2006): »Wenn Bilder Zeichen sind: das Bildobjekt als Signifikat«, in: ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (= stw, Band 1737), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 37–80.
- Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wortmann, Volker (2003): *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln: Halem.
- Wortmann, Volker (2006): »Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten sollen? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, S. 162–184.

Vom Fake zu funk: Authentizität als Fetisch der Sozialen Medien

Robert Dörre

Spätestens mit dem Aufkommen der Sozialen Medien gewinnen solche medialen Selbstentwürfe öffentliche Aufmerksamkeit, die vorgeblich der Sphäre des Privaten entstammen. Um die in diesem Zusammenhang produzierten medialen Artefakte – vor allem Texte, Bilder und Videos des Selbst – entstand ein gesellschaftlicher und akademischer Diskurs, den die Frage nach der Authentizität als wesentlichem Topos leitet. Dabei muss betont werden, dass in Sozialen Medien beständig mediale Umwelten emergieren, in denen ganz eigene Kriterien von Authentizität verfolgt, kritisiert und verhandelt werden. Zentrales Anliegen des Textes ist es, diese Formierung und Wandlung von Authentizitätsvorstellungen am Beispiel der Selbstdokumentation auf Plattformen wie YouTube, Snapchat und Instagram zu beschreiben. In Anlehnung an das von Thomas Weber in mehreren Publikationen eingeführte Konzept des medialen Milieus (vgl. Weber 2017a: 207–221; Weber 2017b: 3–26; Weber 2017c: 91–122; Weber 2018: 110–118) schlage ich dahingehend vor, von einer milieuspezifischen Authentizität Sozialer Medien zu sprechen.

Milieuspezifische Authentizität

Mit dem Authentizitätsbegriff sind unzählige verschiedene Vorstellungen verknüpft bzw. werden damit in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedliche Dimensionen adressiert.¹ Wovon ist also die Rede, wenn ich mit Blick auf das Phänomen der Selbstdokumentation in Sozialen Medien von Authentizität spreche? Die Verwendung des Begriffs zielt im Folgenden auf zwei

1 Für einen konzisen und systematisierten Überblick kann man den unlängst erschienen Band von Erik Schilling konsultieren (Schilling 2020: 9–52).

Aspekte, die beide an die Person geknüpft sind, die sich zu dokumentieren vorgibt. Zum einen bewegt sich der Begriff hier entlang einer etymologischen Linie, die aus dem Griechischen stammt und »zum Urheber (einer Tat) in Beziehung stehend« (Knaller 2006: 18) bedeutet.² Als authentisch gilt in diesem Sinne, wer sich *selbst* dokumentiert. Zum anderen ist damit eine Form der Aufrichtigkeit gemeint, die im Verhältnis der »Intention des Subjekts und einem von ihm gesendeten Zeichen, etwa einer Aussage oder einer Handlung« (Schilling 2020: 39) zu suchen wäre. Authentisch ist in diesem Sinne, wer sein *Selbst* aufrichtig dokumentiert.

Ganz gleich, ob die Möglichkeit einer autonomen und/oder wahrhaftigen Dokumentation überhaupt existiert – dass der Eindruck einer authentischen Expression des Selbst im obigen Definitionsradius gelingt, ist vom aktuellen Status der verwendeten Ausdrucksmittel und den jeweils wirkmächtigen Legenden der Authentizität abhängig (vgl. Wortmann 1997: 135f.). Diese Beobachtung legt nicht nur nahe, Authentizität auf der Ebene der Rezeption – sozusagen als Qualität dokumentarischer Lektüre (vgl. Odin 2019: 33ff.) – zu verorten, sondern bekräftigt auch eine Einsicht, die sich in der Tradition pragmatischer Medientheorie durchgesetzt hat: Der Kontext der Rezeption übt einen starken Einfluss darauf aus, was als authentisch akzeptiert wird und wie sich die damit verbundene Erfahrung entfaltet (vgl. Odin 2002: 43f.; Hattendorf 1994: 18; Kessler 1998: 67). Es ist demnach durchaus kontingent, ob eine personenbezogene Form der Authentizität ein wesentliches Kriterium der Rezeption darstellt und – wenn dem so ist – was bzw. wer als authentisch gelesen wird.

Diese Kontextsensitivität der Lektüre kann mit Thomas Webers Modell des medialen Milieus erklärt werden, das bereits explizit auf dokumentarische Formate und ihre variierenden Glaubwürdigkeitskriterien Bezug nimmt. Weber versteht den Begriff – in Abgrenzung z.B. zu sozialen Milieus, wie sie in der Sozialwissenschaft diskutiert werden – als »medienökologische Kategorie« (Weber 2017b: 14), die die Entstehung von Kriterien wie Glaubwürdigkeit als »Zusammenspiel aller Akteure in einem medialen Feld« (ebd.: 13) beschreibbar macht.³ Vereinfacht gesagt bilden *mediale Milieus* also Kontexte,

2 Auch das lateinische *authenticum* bezieht sich darauf, dass ein Text tatsächlich von dem Verfasser bzw. der Verfasserin stammt, dem bzw. der er zugeschrieben wird (vgl. Doll 2012: 28f.).

3 In Anlehnung an Bruno Latour schließt Weber damit menschliche wie nicht-menschliche Akteure – also angewendet auf Soziale Medien z.B. auch Plattformen, Algorithmen, Interfaces usw. – mit ein (vgl. Weber 2017b: 13ff.).

die je eigene »Rahmungen« vornehmen, wodurch ein medialer Beitrag in unterschiedlichen Milieus eine je »andere ›Bedeutung‹ bekommen kann.« (Weber 2017c: 112) Mit Roger Odin könnte man auch sagen, dass innerhalb des Rahmens, der in medialen Milieus durch das Zusammenspiel verschiedener Akteure entsteht, »Bedeutung entlang derselben Achse der Relevanz« (Odin 2019: 64) produziert wird.⁴ Wenngleich ich also die Rezeption als Gradmesser von Authentizitätsvorstellungen anlege, spielen bei ihrer Entstehung gerade auch die Ebenen der Produktion und Distribution eine entscheidende Rolle (Weber 2017b: 9f.).

In Sozialen Medien haben sich indes verschiedene mediale Milieus der Selbstdokumentation entwickelt, von denen das Milieu der sogenannten Influencer_innen mittlerweile wohl das bekannteste darstellt. Dabei lässt sich nicht nur feststellen, dass »in den jeweiligen medialen Milieus jeweils andere, modalisierte, kurz, milieuspezifische Glaubwürdigkeitskriterien gelten« (ebd.: 24), sondern auch die personenbezogene Authentizität als milieuspezifisch wandelbar erscheint. Ich möchte meine Überlegungen zu dieser milieuspezifischen Authentizität im Folgenden anhand dreier Beispiele darlegen, die zu verschiedenen Zeitpunkten zu den bekanntesten Formaten der jeweiligen Plattform (YouTube und Snapchat) gehörten. Diesen Umstand haben sie nicht zuletzt einer wesentlichen Gemeinsamkeit zu verdanken: Ihre Rezeptionsgeschichte eint in gewisser Hinsicht der Topos der Täuschung, und es verwundert vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit Authentizität wohl kaum, dass die Vorstellung einer In-Authentizität sich nicht selten als notwendiger Gegenpart – sozusagen als dialektische Kehrseite des Konzepts – bewährt (Schilling 2020: 31).

Es gilt aber bereits eingangs zu betonen: Die untersuchten Beispiele und ihre Rezeption zeugen durchaus davon, dass mittlerweile ein ambivalenter Umgang mit selbstdokumentarischen Beiträgen und ihren Authentifizierungsversuchen herrscht, der auch darauf hinweist, dass sich in den *Milieus* der Netzkultur eine neuartige »medienästhetische Kompetenz« (Mertens 2009: 144) herausgebildet hat. Diese ermöglicht es schließlich, Fakes und Täuschungen in spielerischer Manier selbst dann als authentische Artefakte zu behandeln, wenn ihr in-authentischer Status bereits offenkundig geworden ist. In dieser Hinsicht kann Authentizität in Sozialen Medien als Fetisch verstanden werden, der auf einer absichtsvollen Verknennung beruht.

4 Odins Konzept der »Kommunikationsräume« weist in dieser Hinsicht eine theoretische Verwandtschaft zum Konzept des medialen Milieus auf.

lonelygirl15

2006 betrat eine Figur die noch junge YouTube-Bühne, die es aus zwei Gründen schon bald zu einiger Berühmtheit bringen sollte. Zum einen konnte sie mit den Einblicken in ihren Alltag viele Rezipient_innen von der Authentizität ihrer Darbietung überzeugen, zum anderen stellte sich kurze Zeit danach heraus, dass die angeblich 16-jährige Teenagerin eigentlich von einer 19-jährigen Schauspielerin verkörpert wurde, hinter der wiederum ein Team stand, das Handlung und Produktion der Videos arrangierte (vgl. Näser 2008: o. S.). Nicht erst die Aufmerksamkeit um diese Enthüllung zeugt jedoch davon, dass der Topos autonomer und wahrhafter Dokumentation für die Beschaffenheit des *medialen Milieus*, das sich entlang der Praktik der Selbstdokumentation auf YouTube formte, von zentraler Bedeutung war.⁵ Die Ereigniskette von der ersten Veröffentlichung bis zur Aufdeckung und die damit verbundene Dynamik des Lektüre-Prozesses kann hierüber im Weiteren Aufschluss geben.

Noch bevor die Figur der einsamem *Bree* auf dem Kanal *lonelygirl15* das erste Mal in persona zu sehen war, wurden dort bereits zwei Mashup-Videos veröffentlicht, die mit aktuellen Ereignissen und Tendenzen des noch recht überschaubaren *medialen Milieus* resonierten und sich deshalb einiger Aufmerksamkeit sicher sein konnten (vgl. Davis 2006: o. S.; Hillrichs 2016: 71; Otto 2013 243f.; Regener 2009: 311). Die Videos bezogen sich ganz konkret auf zu dieser Zeit bekannte YouTuber_innen und waren darüber hinaus mit entsprechenden *Tags* versehen, sodass auch eine erhöhte Chance bestand, in den algorithmisch generierten Vorschlägen zu landen, sobald man Videos der entsprechenden Kanäle rezipierte (vgl. Hillrichs 2016: 316; Otto 2013: 252). Effekt dieses referenziellen Vorspiels war aber nicht nur die gewonnene Aufmerksamkeit, genauso bedeutend scheint das damit gesendete Signal: Ich gehöre bereits zur Gemeinschaft dazu, ich besitze das dafür benötigte Wissen über ästhetische Praktiken, verstehe die zugehörigen Zeichensysteme, kenne die aktuellen Entwicklungen und teile den milieuspezifischen Humor.

5 Es ist aus dieser Perspektive bemerkenswert, dass im direkten Anschluss an die Enthüllung das Lemma »YouTube« in der Wikipedia um den Punkt »Authentizität der Inhalte« ergänzt wurde (vgl. Näser 2008: o. S.). Bis heute weist der Abschnitt mit Bezug auf *lonelygirl15* darauf hin, dass die Videos »mit dem Anschein verbreitet [wurden], von Privatpersonen hergestellt und veröffentlicht worden zu sein«. Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=YouTube&diff=next&oldid=21673609#Authentizität_der_Inhalte [abgerufen am 16.07.2024].

Weitergeführt wurde diese Strategie auch im dritten Video des Kanals, in dem die Schauspielerin Jessica Lee Rose nun das erste Mal als *Bree* vor die Kamera trat und ein weiteres Mal ihre Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der YouTuber_innen explizit markierte, indem sie sich erneut auf populäre Personen des *medialen Milieus* bezog, die ihr angeblich sympathisch seien und denen sie zu folgen vorgab (vgl. Creeber 2011: 388; Hillrichs 2016: 71; Kuhn 2014: 7; Otto 2013: 243f.).

Die genannten Strategien gingen auf. Bis zur Enthüllung hatten schon beinahe eine Million Menschen die Serie gesehen (vgl. Davis 2006: o. S.). Was sie so beliebt machte, sorgte jedoch zugleich für Misstrauen: Auf der einen Seite waren die zumeist kurzen Clips für die damaligen Verhältnisse ästhetisch überaus elaboriert, es wurde unter anderem mit rhythmischen Schnitten, avancierten Bildkompositionen und nachträglich editiertem Sound gearbeitet (vgl. Kuhn 2014: 5). Auf der anderen Seite ließ auch die Konturierung eines seriellen Plots mit einschlägig dramaturgischen Zügen und die Integration weiterer Akteur_innen (z.B. von Brees Freund Daniel) in das Serienensemble allmählich Zweifel an der Entstehungslegende der Videos aufkommen (vgl. Creeber 2011: 389f.; Cresci 2016: o. S.; Hillrichs 2016: 71f.; Otto 2013: 246). Offensichtlich entsprachen diese Elemente nicht mehr den vertrauten Authentizitätskonventionen des medialen Milieus, schließlich ist Authentizität immer auch »als Ergebnis von Strategien der Wiedererkennung« (Knaller 2006: 22) zu begreifen.

Die beginnenden Zweifel mussten dennoch zunächst Spekulation bleiben, weil die Aufrichtigkeit der auftretenden Personen schlechterdings »nicht intern falsifizierbar[.]« (Doll 2012: 366) war. So ungewöhnlich und konstruiert sie manchen erschienen, es bedurfte textexterner Bestätigungen des Verdachtens. Die restliche Chronik der Aufdeckung liest sich daher nicht ganz überraschend wie eine Detektivgeschichte: In einem Forum finden sich zunächst drei Gleichgesinnte zusammen, die einen Plan entwickeln, um die Geschichte von *lonelygirl15* zu überprüfen (vgl. Cresci 2016: o. S.; Rushfield/Hoffman 2006: o. S.). Höhepunkt der gemeinschaftlichen Ermittlung bildet eine Finte, die sich durchaus als eine Form der Gegen-Täuschung interpretieren lässt. Die Genannten erstellten zunächst das Fake-Myspace-Profil eines 17jährigen, in das eine Tracking-Software zur Rückverfolgung der IP-Adresse der Besucher_innen integriert wurde. Im Namen dieses vermeintlichen Teenagers schrieben die drei eine E-Mail an die offizielle Adresse der angeblich so einsamen YouTuberin, um sie auf die präparierte Myspace-Seite zu locken. Da die Antwortmail zeitlich mit einem Besuch auf der Myspace-Seite zusammenfiel

und die Seite über mehrere Stunden nur diesen einen Besuch verzeichnete, lag die Vermutung nahe, dass es sich auch dabei um *lonelygirl15* handeln musste. Die getrackte IP-Adresse konnte schließlich der Talentagentur *Creative Artists Agency* in Beverly Hills zugeordnet werden, was den vagen Fiktions-Verdacht zementierte (vgl. Ahrens 2006: o. S.; Cresci 2016: o. S.; Heffernan/Zeller 2006: o. S.; Hillrichs 2016: 72; Rushfield/Hoffman 2006: o. S.). Auch für diese Täuschung hat man sich also bereits solcher Praktiken bedient, von denen zu vermuten ist, dass sie zum üblichen Repertoire der Fans einer YouTuberin gehören: elektronische Fan-Post.

Nachdem die drei das Resultat ihrer spektakulären Aktion veröffentlicht hatten, meldeten sich am 7. September schließlich auch die Produzent_innen unter dem Namen »The Creators« mit einer Erklärung im *Lonelygirl15*-Forum zu Wort (vgl. Ahrens 2006: o. S., Hillrichs 2016: 72; Rushfield/Hoffman 2006: o. S.). Die Identität der Person hinter *Bree* wurde darin jedoch ostentativ ausgespart:

»To Our Incredible Fans, Thank you so much for enjoying our show so far. We are amazed by the overwhelmingly positive response to our videos; it has exceeded our wildest expectations. With your help we believe we are witnessing the birth of a new art form. Our intention from the outset has been to tell a story – A story that could only be told using the medium of video blogs and the distribution power of the internet. [...] Right now, the biggest mystery of *Lonelygirl15* is ›who is she?‹ We think this is an oversimplification. *Lonelygirl15* is a reflection of everyone. She is no more real or fictitious than the portions of our personalities that we choose to show (or hide) when we interact with the people around us.«⁶

In Anbetracht der keinesfalls nur »overwhelmingly positive response« wird mit dem Post sicherlich zunächst versucht, die Schauspielerin Jessica Rose zu schützen. Die Etikettierung als neue Kunstform ist aber auch als Bemühung zu verstehen, die Vorwürfe derer zu entkräften, die angenommen hatten, einen authentischen Einblick in das Leben von *Bree* zu bekommen. Es ist dennoch auffällig, wie stark die Macher_innen hier auf theatrale Rollenstrategien abheben, die ja nicht nur, wie Goffman dargelegt hat, zum Repertoire unserer alltäglichen Rollenarbeit gehören (vgl. Goffman 1983: 19ff.), sondern

6 Der Eintrag im Forum *lonelygirl15* ist online verfügbar unter www.lg15.com/forum/vie_wtopic.php?t=36 [abgerufen am 16.07.2024].

insbesondere als Stilmittel des medialen Milieus galten, in dem sich *lonelygirl15* bewegte und in das sie sich offensiv einschrieb. Damit wird auch auf rhetorischer Ebene letztlich *der* Unterschied zu anderen Video-Blogs nivelliert, der in der Rezeption nie bestanden hat. Täuschungen wie der Fall von *lonelygirl15* »sind in diesem Sinne keine Monstren, die außerhalb bestimmter diskursiver Praktiken stehen, sondern später im Diskurs sanktionierte Ausnahmen, die bis zu einem bestimmten Zeitpunkt die Regeln bestätigen« (Doll 2009: 274). Während andere Video-Blogs – so wie es die Produzent_innen in ihrem Post nahelegen – die Fiktionalisierung des Alltags thematisieren, dokumentiert *lonelygirl15* doch viel mehr die Fiktionalisierungstendenzen im eigenen medialen Milieu.⁷

Auf weiteren detektivischen Umwegen fand man zeitnah auch die Identität der Schauspielerin hinter *Bree* heraus, die sich daraufhin zum Teil massiven verbalen Angriffen ausgesetzt sah (vgl. Davis 2006: o. S.; Heffernan/Zeller 2006: o. S.; Näser 2008: o. S.). Während nun manche Zuschauer_innen nach der Aufdeckung erbotst auf die Täuschung reagierten oder das dokumentarische Gebaren der Videos für verwerflich hielten, zeigten andere schlicht kein Interesse an der Serie mehr, wieder andere fühlten sich von der Spurensuche und Aufdeckung unterhalten oder waren gar von den medienreflexiven Implikationen des Falls fasziniert (vgl. Doll 2012: 388; Hillrichs 2016: 185f.; Näser 2008: o. S.; Otto 2013: 249). Burgess und Green beschreiben in letzterem Sinne eine instruktive Beobachtung, die sie auf die Missachtung der dominanten »ideology of authenticity« (Burgess/Green 2009: 29) durch *lonelygirl15* zurückführen:

»The possibilities of inauthentic authenticity are now part of the cultural repertoire of YouTube [...]. Trying to figure out how much of a given YouTuber's acting is real [...], or how big their production team is [...], demonstrates reflexive knowledge about the construction of YouTube videos that is now part of the mode of participation within the site—indeed a kind of game is built around the race to do the detective

7 Aus Dolls Foucault-Lektüre lässt sich sogar ableiten, dass etwas überhaupt erst vor dem Hintergrund der Herausbildung diskursiver Regeln, die bestimmen was »im Wahren« (Foucault zit.n. Doll 2012: 47) ist, als Fake, Fälschung oder Täuschung erscheinen kann. Wäre die Achse der Relevanz des medialen Milieus, in dem *lonelygirl15* reüssieren konnte, nicht auf Authentizität hin ausgerichtet, wäre die diskursive Etikettierung als Täuschung gar nicht denkbar.

work involved in busting or confirming the myth of authenticity in each new case.« (Ebd.)

Der erfolgreiche Fortgang der Serie nach der Aufdeckung führt aber deutlich vor Augen, dass es sich dabei nicht länger um ein einseitiges Enthüllungsspiel handelt, sondern die *ideology of authenticity* und das Prinzip der *inauthentic authenticity* mittlerweile so gut verstanden wurde, dass daraus viel komplexere und undurchdringlichere Täuschungen entstehen konnten. Befördert durch die stetige Veränderung des Figurenensembles bot sich im Verlauf der Serie immer wieder aufs Neue die Möglichkeit, ein »Authentizitätsspiel« (Kuhn 2014: 13) zu initiieren. Im Zuge der Integration neuer Figuren, deren offizielle Zugehörigkeit zum »Erzählkosmos« (Kuhn 2014: 15) häufig nicht direkt verifiziert wurde, nutzten zum einen Vertreter_innen der Community ihre Chance, sich als Teil der Serie zu inszenieren, zum anderen wurden aber auch offizielle Figuren vereinzelt so eingeführt, dass sie als außerhalb des *Erzählkosmos* stehend erscheinen konnten (vgl. Kuhn 2014: 12–18). Das Fehlen eines einheitlichen Integrationsmodus – eines standardisierten Verfahrens, das festlegt, wie Figuren Teil der diegetischen Welt werden – öffnete Tür und Tor für neuerliche Rätsel, die indes nicht mehr um die Frage nach authentisch oder nicht-authentisch kreisten, sondern die im Kern auf den Status einer *inauthentic authenticity* zielten. Von allen angesprochenen Figuren war ja bereits bekannt, dass sie fiktional sein mussten und trotz der Tatsache, dass sie auch weiterhin textintern den Anschein des dokumentarischen Videoblogs beibehielten, konnte es nunmehr nur noch darum gehen festzustellen, ob sie auch von offizieller Seite dazu bestimmt waren, Teil der diegetischen Welt zu sein. Das zu Beginn der Serie mit der Aufdeckung erworbene Wissen um die *ideology of authenticity* erlaubte es den Rezipient_innen der Serie also, neue medienkompetente Rezeptionspraktiken zu entwickeln. Der Fall von *lonelygirl15* zeigt aber auch, wie sich die Kriterien von Authentizität innerhalb *medialer Milieus* verändern und anpassen können – ein Umstand, der sich für das zweite Beispiel *GreenTeaGirlie* schließlich als verhänglich herausstellte.

GreenTeaGirlie

Ein halbes Jahr nach der beschriebenen Aufdeckung erblickte der Kanal *GreenTeaGirlie* die Welt, der bei vielen sofort Erinnerungen an die Videos von *lonelygirl15* wachrief (vgl. Szope 2008: 2ff.). Zwar sollten die Ähnlichkeiten der beiden Kanäle nicht überschätzt werden, zumindest der Figurentypus und die

Ästhetik der Videos weisen aber strukturelle Äquivalenzen auf, und auch der ähnlich anmutende Name hat sicher einen Teil zu den direkten Assoziationen beigetragen.⁸ Zudem versucht auch *GreenTeaGirly* (alias *Kallie*) sich im angestammten medialen Milieu zu verorten, indem sie direkt in ihrem ersten Video der Hoffnung Ausdruck verleiht, von der Community herzlich empfangen zu werden (vgl. Lischka 2007: o. S.). Sie wurde es nicht. Anders als *Bree*, bei der die Reaktionen sehr gemischt ausfielen und sich die Skepsis erst allmählich steigerte (vgl. Hillrichs 2016: 72), erfuhr *GreenTeaGirly* von Beginn an hauptsächlich ablehnende, respektive misstrauische Reaktionen (vgl. Lischka 2007: o. S.; Näser 2008: o. S.). Damit ist *GreenTeaGirly* ein Parade-, wenngleich auch Extrembeispiel für die Kontextsensitivität authentizitätsbezogener Rezeptionspraktiken. Näser bemerkt hierzu: »Nahezu die selben Strategien der Authentisierung, die einst bei *Lonelygirl15* noch funktioniert hatten, bewirkten hier das Gegenteil und führten von Beginn an zu Misstrauen.« (Ebd.)

Da die vormaligen Glaubwürdigkeitskriterien des *medialen Milieus* gerade erst in Bewegung geraten waren, hatte *GreenTeaGirly* einen denkbar schwereren Stand als ihre vermeintliche Vorgängerin, bei der zunächst zumindest weitgehend davon ausgegangen wurde, dass es eine faktische Person hinter dem Pseudonym gibt und sich diese nicht als fiktionale Figur erweist. An den Reaktionen zeigt sich aber auch, dass die oben attestierte Medienreflexivität nicht umfassend gültig ist, schließlich hatte man sich bei *GreenTeaGirly* einfach darauf verlegt, den Spieß umzudrehen, und war von vornherein mehrheitlich von einem Fake ausgegangen. Das *mediale Milieu* war mittlerweile für die Möglichkeit der Vortäuschung von Authentizität sensibel, wenn nicht gar empfänglich geworden.

Matthew Foremski, der schon eine tragende Rolle bei der Identifizierung von Jessica Lee Rose gespielt hatte, wusste diese neuen Bedingungen für ein weiteres Authentizitätsspiel zu nutzen. Er sorgte bewusst für Verwirrung, indem er den Verdacht einer Marketingkampagne dadurch in die Welt setzte, dass er eigens unter *GreenTeaGirly.com* eine Webseite registrierte, die die YouTuberin mit einem Teehandel in Verbindung brachte. Eine Recherche der *L.A. Times* enthüllte letztendlich nicht nur diese Verstrickung, sondern wusch *GreenTeaGirly* auch vom Verdacht der Identitätstauschung frei – demnach war *Kallie* tatsächlich einfach eine Teeverkäuferin mit eigenem YouTube-

8 Eine riskante dramaturgische Konturierung, wie sie bei *lonelygirl15* zu beobachten war, wurde hier, wenn überhaupt, von außen durch die stetigen Verdächtigungen induziert – ein intrinsischer Plot ist hingegen nicht auszumachen.

Kanal, die sich selbst dokumentierte und damit viel stärker den vormaligen Authentizitätsvorstellungen genügte, die mittlerweile irritiert worden waren (vgl. Sarno 2007: o. S.).

Martin Doll weist dahingehend darauf hin, dass die Entlarvung von Täuschungen immer auch »mit Verschiebungen des sie authentifizierenden Kriterienkatalogs einher[geht]« (Doll 2012: 418). An *GreenTeaGirlie* lässt sich so gesehen beispielhaft zeigen, wie der noch vor *lonelygirl15* überaus akzeptierte Gedanke, jede Selbstpräsentation (von der im Alltag bis hin zu der im Netz) trage notwendigerweise auch kalkulierte und inszenierte Züge, nicht länger – weder in der Rezeptionsgeschichte des Kanals noch in der Hintergrundrecherche der *L.A. Times* – Beachtung findet. Der Fall von *lonelygirl15* scheint also nicht nur ermöglicht zu haben, manche Video-Blogs als Fakes zu diskursiveren, er scheint im Zuge dessen auch zu einer Vereindeutigung der Lektüre geführt zu haben, die in ihrer Folge die einstige Akzeptanz hybrider Formen und Stile erschwerte:

»GreenTeaGirlie ist bestrebt[,] sich authentisch zu geben. Sie verzichtet auf Untermalungen, spricht direkt in die Kamera und sieht von Manierismen ab. Dennoch ist ihr Auftritt durchdacht. In ihrem Bestreben sich geltend zu machen, kommt sie nicht umhin[,] sich dem Verdacht der Inszenierung auszusetzen.« (Szope 2008: 5)

Obwohl Dominika Szope vielfach auf die Überlegungen Erving Goffmans zur performativen Selbstdarstellung eingeht (vgl. ebd.: 3ff.), die den Fokus bekanntlich auf die *Konstruktion* eines Selbstbildes und den *Eindruck* dieses Bildes auf Andere legen (vgl. Goffman 1983: 189ff.), bleibt ihre Einschätzung noch einer essentialistischen Vorstellung von Authentizität verhaftet, die dasjenige, was geplant ist oder erscheint, aus dem Bereich des Authentischen ausschließt. Hätte Szope die kontemporären Rezeptionsgewohnheiten errahnen können, wäre ihr Urteil sicher distanzierter ausgefallen, womit ich keine ahistorische Kritik formulieren, sondern darauf aufmerksam machen möchte, dass mediale Formen, die im gegenwärtig wirksamen *medialen Milieu* verankert sind, nur schwerlich mit Abstand betrachten werden können, weil die Kriterien für Authentizität erst dann als solche lesbar werden, wenn sie entweder ausreichend stabilisiert sind (vgl. Weber 2017a: 208) oder ihre Stabilität – z.B. durch Entlarvung von Fakes – perturbiert wird (vgl. Doll 2012: 418). Mittlerweile – das folgende Beispiel von *iam.serafina* verdeutlicht das exemplarisch – wird über das Verhältnis von Inszenierung und Authentizität

jedenfalls anders gesprochen: Es gilt als akzeptiert, dass die Dokumentation des Selbst vor potenziellem Publikum eine der Sphäre des Privaten entthobene Szenerie darstellt, die durch dieses Herausgehobensein in gewisser Weise schon auf ihrer Inszeniertheit beharrt.⁹

iam.serafina

Seit 2016 verantwortet der gemeinsame Jugendkanal von ARD und ZDF (*funk*) eine transmediale Serie, die die Anmutung gegenwärtiger selbstdokumentarischer Formate in Sozialen Medien hat und zunächst vor allem auf der Plattform Snapchat, später aber auch auf YouTube, Instagram und TikTok distribuiert wurde – mit zum Teil verschiedenen plattformspezifischen Inhalten. Die ersten 15 Staffeln über lief diese Serie unter dem Namen *iam.serafina* und wurde später mehrfach umbenannt, zumeist gemäß der Protagonistin, die im jeweiligen Staffelizeklus im Mittelpunkt stand.¹⁰ Für meine Darstellung konzentriere ich mich aber lediglich auf erstere, die bis ins Jahr 2019 ausgestrahlt wurde. Worum es inhaltlich bei *iam.serafina* ging, kann man der Internetseite der Serie immer noch entnehmen:

»iam.serafina« ist die erste Serie auf Snapchat: Auf den ersten Blick wirkt Serafinas Account wie das Videotagebuch einer ganz normalen Userin. Aber der große Unterschied ist: Sie snappt auch dann, wenn andere die Kamera aus lassen würden. In Wahrheit ist die Geschichte nämlich inszeniert und wird live von einem Team nach einem Drehbuch produziert. Serafina träumt davon, irgendwas mit Mode zu machen. Auf ihrem Weg dahin teilt sie ihr komplettes Leben, ihre Gefühle und ihre Gedanken mit ihren Followern – ihre erste Liebe, und ihre erste große Enttäuschung genauso wie ekstatische Partynächte, das schale Gefühl im falschen Bett aufzuwachen oder den Moment, in dem sie realisiert, dass sie selbst das Praktikum bei der berühmten

9 Einen ähnlichen Effekt beschreiben Martínez und Weixler am Beispiel von Selfies auf Instagram, die häufig eine Form »inszenierte[r] Authentizität« (Martínez/Weixler 2019: 53) exponieren, die von den Akteur_innen des medialen Milieus dezidiert als Rezeptionsphänomen anerkannt wird (vgl. ebd.: 53f.).

10 Mit *iam.josephina*, *iam.meyra* und *iam.justmyself* sind entsprechend Formate lanciert worden, die zwar nicht alle der gleichen diegetischen Welt entspringen, aber auf den gleichen narrativen Prinzipien und Distributionsweisen beruhen und zum Teil als Fortsetzung oder Spin-Off von *iam.serafina* bzw. voneinander vermarktet werden.

Designerin vermässelt hat, weil sie die Nacht davor einfach zu lange Party gemacht hat.«¹¹

Zwei Aspekte dieser Beschreibung, deren Parallelität kontraintuitiv scheint, sind im hiesigen Kontext hervorzuheben. *iam. serafina* wurde als fiktionales Videotagebuch vermarktet, und der kurze Beschreibungstext verrät sogar, welchem Genre des Fernsehens die Serie wohl nachempfunden ist: der Seifenoper (vgl. Stollfuß 2019: 514). Dessen ungeachtet folgt im Text auf die Erklärung der Produktionsumstände eine ungebrochene Beschreibung des Sujets – eben so, als sollte wieder vergessen werden, dass Serafina eine fiktionale Figur in einer Snapchat-Seifenoper ist. Diesen Eindruck noch verstärkend wird nahegelegt, Serafina könnte noch aufrichtiger bzw. noch wahrhaftiger sein als ihre dokumentarischen Pendanten, weil sie nicht selektiert, sondern alles zeigt – alles, was im Drehbuch steht, müsste man hinzufügen.

Noch verschlagener wird dieses Vexierspiel in einem kurzen Making-of der Serie betrieben, das auf dem YouTube-Kanal des bayerischen Jugendkanals *PULS* zu finden ist, der, wiederum im Auftrag von *funk*, die Serie produzierte.¹² So zeigt das knapp vierminütige Video Serafina eben nicht hinter, sondern in den Kulissen, die während der Drehzeit, folgt man der Produktionslegende, über mehrere Wochen zugleich als Unterkunft für die Darsteller_innen fungierten. Suggestiv wird dann auch gefragt: »Bei so viel Verschmelzung zwischen Fiktion und *Real Life*, wird's da auch in echt stressig?« (TC: 00:01:50-00:01:54). Serafinas Replik: »Ich glaub 24/7, boaaa ich glaub das wird schon echt, das wird schon echt hart, vor allem, weil ich kein eigenes Zimmer hab'. Ich hab' keine Privatsphäre.« (TC: 00:01:57-00:02:04) In der Abwesenheit von Privatsphäre kann demzufolge einfach alles als Teil der Serie ernst genommen werden. Die implizite Annahme: Eine Trennung zwischen Set und Garderobe, zwischen Vorder- und Hinterbühne, zwischen Öffentlichem und Privatem existiere hier nicht.

Diese Strategie erstreckt sich bis auf die Ebene von Darstellerin und Figur: Gespielt wurde Serafina in der Serie nämlich von der Schauspielerin Franca Serafina Bolengo und angesichts dessen verwundert es nicht, dass im Making-

11 Online-Zugriff unter: <https://presse.funk.net/format/iam-serafina/> [abgerufen am 16.07.2024].

12 Video: *iam. serafina – Hinter den Kulissen bei der ersten Snapchat-Soap der Welt* || *PULS*. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3Y3koksVVC0> [abgerufen am 16.07.2024].

of auch die Frage »Wie viel Franca steckt denn nun in Serafina?« (TC: 00:02:25-00:02:28) gestellt wurde. Die Antwort lässt erneut aufhorchen: »Schon ein Teil, also das is' auch mein Zweitname. Wir haben zusammen entschieden, dass der ganz gut dazu passt, von daher fühl ich mich der Rolle eigentlich noch näher. Aber es fühlt sich manchmal komisch an, so viel preiszugeben von seinem Leben – und in der Zeit ist das ja mein tatsächliches Leben.« (TC: 00:02:32-00:02:48) Bevor aber zu schnell der Eindruck entsteht, hier rolle eine nächste Welle des *method acting* an, bei der das Einfühlen in die fiktionale Persona direkt mitgefilmt wird, vollführt die Sprecherin aus dem Off eine erneute rhetorische Volte: »Ganz wie im echten Leben ist's dann doch nicht. Obwohl die Snapchat-Soap auf Improvisation setzt, gibt es eine vorgegebene Handlung und einen Drehplan.« (TC: 00:02:49-00:02:58)

Daran wird anschaulich, wie durch das abwechselnde strategische Offenbaren und Verdecken der Produktionsumstände auch die Rezipient_innen von *iam.serafina* zu einem Lektüre-Spiel animiert werden. Dessen Regeln lauten: Sei dir bewusst, du verfolgst hier ein fiktionales Geschehen, bedenke aber, wenn du dich darauf einlässt, dann kannst du eine ganz neue Erfahrung von Authentizität erleben. Die Serie ist deshalb nicht als Täuschung oder Betrug zu verstehen, sondern schafft innerhalb der Rahmenbedingungen des *medialen Milieus* die Möglichkeit für ein illudierendes Spiel, wie es bei *lonelygirl15* nicht von vornherein, sondern erst nach der Aufdeckung initiiert werden konnte. Der ludische Duktus der Serie lädt förmlich dazu ein, sich seinen eigenen Fake zu erschaffen. Die Gestaltung der Videos und Fotos sichert darüber hinaus den spielerischen Schein ästhetisch ab, indem nicht einfach willkürlich irgendwelche Beiträge auf den diversen Plattformen veröffentlicht werden, sondern dabei die Bedingungen der jeweiligen *medialen Milieus* Berücksichtigung finden (vgl. Stollfuß 2019: 515).

So reihten sich auf Snapchat beispielsweise zehnstündige Videos und Bilder zu einer Geschichte zusammen, die nach 24 Stunden wieder gelöscht wurden. Das Videobild war, passend zur Idee einer mobilen Nutzung der App vertikal ausgerichtet, die Aufnahmen aus der Hand gedreht und die Postproduktion auf die durch Snapchat bereitgestellten Filter und Effekte beschränkt. Die eigentliche Authentizitäts-Pointe stellten aber die Kommunikationsmodalitäten bei Snapchat dar, die, anders als bei vielen Plattformen der Selbstdokumentation, keine öffentlichen sind. Aufgrund dieser Konzeption der Plattform als Messenger war es zwar möglich, mit Serafina direkt in Kontakt zu treten, Kommentierung oder Bewertung der Videos selbst war hingegen ausgeschlossen (vgl. ebd.: 515f.). Dadurch konnten alle Zuschauer_innen die Regeln des Re-

zeptions-Spiels nach eigenem Gusto auslegen; ein gemeinschaftlich konstituierter Lektüremodus, der das Format im Konsens als dokumentarisch, fiktional, pseudo-authentisch oder hybrid diskursiviert, wurde hingegen sichtlich erschwert. Wer weiß schon, was Serafina den anderen auf ihre Fragen antwortet?

Und dennoch erwiesen sich die Kriterien der Authentizität auch im Fall von *iam.serafina* als milieuspezifisch: Während auf Snapchat vorwiegend kurze Videos (sogenannte Snaps) in Echtzeit geteilt wurden, fand man auf dem YouTube-Kanal der Serienfigur stattdessen typische YouTube-Formate wie *Hauls*, *Beauty-Tutorials* oder *Challenges*, die die entsprechenden ästhetischen Konventionen des jeweiligen Formates berücksichtigten und z.T. wesentlich aufwendiger montiert waren als die Beiträge auf Snapchat. Bei Instagram konnte hingegen sowohl die Serie selbst in Form sogenannter Instagram-Stories – ebenfalls kurze, zu Clips gereichte Videos und Bilder – rezipiert als auch eine überbordende Galerie von Selfies bewundert werden. Ihr Auftreten auf verschiedenen Kanälen und Profilen unterstützte also die Anmutung von Serafina als hauptberuflicher Influencerin, deren Selbstentwurf sich inter- und transmedial über verschiedene Plattformen hinweg so konstituierte, wie es für dieses *mediale Milieu* typisch ist.

Im Unterschied zu Snapchat war es nun bei anderen Plattformen aber möglich, auf die Beiträge zu reagieren. Die Bilder bei Instagram passten, die fiktionale Produktionslegende unterstützend, in aller Regel zum Plot der Serie. Wenn die Folge beispielsweise von Serafinas erstem Tag in einer Modeschule handelte, wurde ein entsprechendes Bild, das sie in dieser Schule zeigen sollte, bei Instagram eingestellt. Zusätzlich richtete sie in dem zugehörigen Post die Frage »Wo würdet ihr gerne mal hin, um ein bisschen Abstand zum Alltag zu bekommen?« an ihre Follower_innen, die mit der fiktionalen Figur daraufhin in einigen Fällen so korrespondierten, als existierte diese auch vormedial als Person.

In den Kommentaren (Abb. 1) offenbart sich schließlich aber kein naiver Glaube oder gar eine geglückte Täuschung, sondern die Kommunikation mit der Figur funktioniert gerade deshalb, weil man sich auf das Spiel mit der Illusion, das mittlerweile Teil der Authentizitätsbedingungen des *medialen Milieus* ist, bewusst einlässt. Es mag vereinzelt dazu kommen, dass jemand dieses Spiel aufgrund der Tatsache nicht durchschaut, dass die Legende der Serie einfach nicht bekannt ist; eine häufig anzutreffende Variante des Kommentars (Abb. 2) versieht aber auch diese Vermutung mit einem großen Fragezeichen.

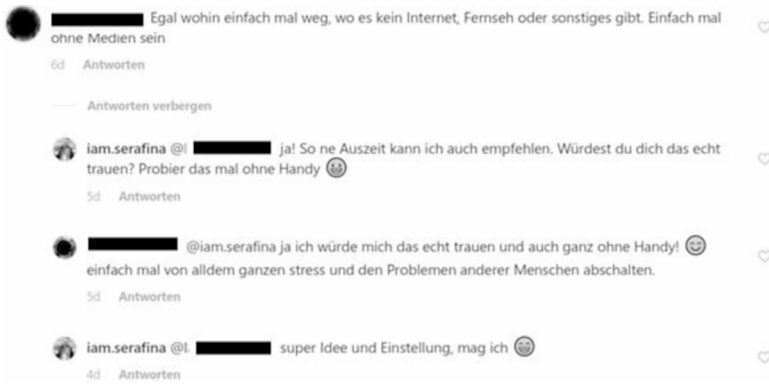
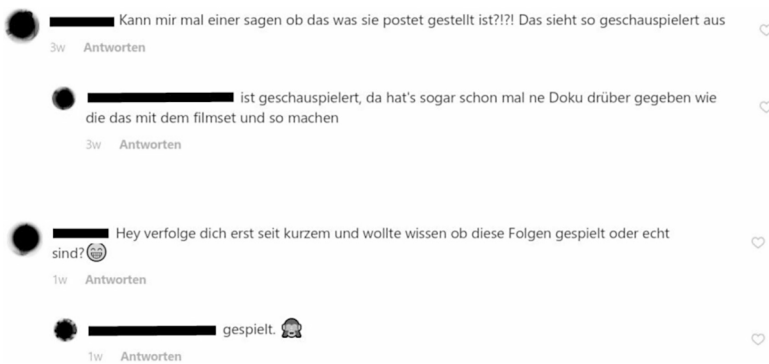
Abb. 1: Beispiel für eine schriftliche Korrespondenz mit den Rezipient_innen¹³

Abb. 2: Kommentare, die sich auf die Authentizität der Figur beziehen



Anhand der Kommentare in Abb. 2 lässt sich exemplarisch nachvollziehen, dass auch ohne Kenntnis der Produktionslegende Zweifel am authentischen Charakter der Serie aufkommen können. Zwar folgten auf solche Nachfragen

13 Die in den Abbildungen gezeigten Kommentare sind 2019 im Rahmen meiner Dissertation, die sich mit medialen Selbstentwürfen beschäftigt, als Screenshots gespeichert worden. Das Profil *iam.serafina* ist auf Instagram indes nicht länger auffindbar. Profilbilder und -namen, die auf konkrete Personen verweisen könnten, habe ich für diese Veröffentlichung geschwärzt.

so gut wie nie Antworten von Serafinas Profil, andere Akteur_innen des medialen Milieus klärten die Faktenlage dafür aber ziemlich unmissverständlich auf. Solche Nachfragen und Kommentare sind nicht nur Ausdruck einer milieuspezifischen Authentizität, sondern auch einer milieuspezifischen Medienkompetenz, die immer auch eine medienästhetische Kompetenz (»Das sieht so geschauspielert aus«) beinhaltet. Erst diese Kompetenz ermöglicht es überhaupt, sich dem angebotenen Spiel hinzugeben.

Und dennoch wird auch an diesem Beispiel deutlich, dass personenbezogene Authentizität weiterhin die zentrale »Achse der Relevanz« (Odin 2019: 64) in Sozialen Medien bildet. Auf welche Weise sich Serafina verhält, wird deshalb beständiger Prüfungen auf Nachvollziehbarkeit und Konsistenz unterzogen, ihre Figur wird bewertet, bemitleidet und bewundert. Wie schon nach der Aufdeckung des fiktionalen Status bei *lonelygirl15* ist es dahingehend bemerkenswert, wie häufig die eigentlich für die Serie naheliegende fiktionale Lektüre bewusst von den Rezipient_innen unterlaufen wird. Die Beispiele dekurvieren deshalb nicht den vermeintlich naiven Glauben derer, die sich – beabsichtigt oder nicht – täuschen lassen, sondern die Verfasstheit der jeweiligen milieuspezifischen Authentizität. Nichtsdestoweniger ist die Rezeption in beiden Fällen von einer gewissen Hingabe geprägt, die ich abschließend als *Fetisch der Authentizität* beschreiben möchte.

Authentizität als Fetisch

Der Rückgriff auf den Fetisch-Begriff zur Veranschaulichung authentizitätsgeleiteter Lektüremodi in Sozialen Medien mag zunächst begründungsbedürftig erscheinen, wird *Fetisch* doch in der Regel als Beziehung zu einem Objekt verstanden, dem gewisse Qualitäten zugeschrieben werden, die dieses Objekt wohl nicht besitzt. Fetische basieren also auf einem »projektiven Akt«, bei dem »der Fetischist selbst [...] den Fetisch und die Beziehung zu ihm konstruiert« (Böhme 2006: 17). Mir scheint, dass man authentizitätsgeleitete Lektüremodi in Sozialen Medien als ebenso projektive Akte beschreiben kann, die einem medialen Artefakt gewisse Attribute zunächst einmal lediglich zuschreiben. Aus dieser Sicht erscheint auch Authentizität als »Fetisch-Qualität« (Böhme/Endres 2010: 25), die nicht auf einer inhärenten Qualität des Artefakts beruht, sondern erst im Zuge der Lektüre projektiv übertragen wird. Im Rekurs auf Gérard Genette hat bereits Roger Odin diese Übertragungsleistung als Grundlage diverser Lektürequalitäten konstatiert:

»Das Objekt wird gesehen, als habe es die Werte, die das Subjekt ihm im Lauf der Lektüre zugeschrieben hat, doch das Subjekt denkt nicht, dies selbst getan zu haben: Es glaubt, dass die Werte im Objekt liegen. [...] das Wesentliche liegt nicht im Gehalt der mobilisierten Werte, sondern [...] in der Suche nach ihnen.« (Odin 2002: 47)

Obwohl man selbst-dokumentarische Artefakte sicher nicht als Objekte oder Dinge im strengen Sinne betrachten kann, erscheint mir *Fetisch* für die Beschreibung der aufgezeigten Lektüre als taugliche »heuristische Kategorie« (Antenhofer 2011: 9), die auch auf »Nicht-Dinge« (Böhme/Endres 2010: 25) anwendbar ist, zumal es im hiesigen Zusammenhang ohnehin um den projektiven Akt, nicht um das Fetisch-Objekt geht, denn dieses kann, der zugrundeliegenden Logik folgend, eine beliebige Projektionsfläche sein:

»Was ist ein Fetisch? Etwas, das für sich genommen nichts, sondern bloß die leere Leinwand ist, auf die wir irrigerweise unsere Phantasien, unsere Arbeit, unsere Hoffnungen und Leidenschaften projiziert haben.« (Latour 2015: 331)

Fetischisierung setzt also voraus, dass die Fetischist_innen den Gegenstand der Fetischisierung verkennen, indem sie ihn als etwas behandeln, das er nicht ist. Der Fetisch arbeitet demnach einer Illusion zu. Was jedoch auf den ersten Blick als naiver und unwissender Glaube an einen Schein wirken mag, gründet eigentlich in einer changierenden Haltung. Wie Böhme betont, ist Fetischisierung »ein bewusst gehandhabter Mechanismus, der in seiner inneren Struktur unbewusst bleibt« (Böhme 2006: 17); eine »Selbstverzauberung [...], [die] bis an die Grenzen ihrer Auflösung bewusst wird.« (Ebd.: 75) Er ist also eine Illusion und kann als solche »gleichermaßen durchschaut *und* massiv sein« (Voss 2013: 85; Hervor. im Orig.). Im Lichte dieser Erkenntnis wird auch die Verwandtschaft zwischen Fetisch und Spiel – das sich den etymologischen Ursprung mit der Illusion teilt (vgl. Voss 2013: 69; Koschorke 2013: 15) – erkennbar:

»Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend als eine freie Handlung nennen, die als »nicht so gemeint und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann« (Huizinga 2009: 22)

Die absichtsvolle, aber spielerisch gebrochene Verkenning dehnt sich in Sozialen Medien zuweilen bis auf die Existenzannahmen, die gegenüber einzelner Figuren gemacht werden, aus. So blieb *lonelygirl15* auch nach der Enttarnung nicht nur eine durchaus beliebte¹⁴ YouTube-Serie, selbst das Wissen um die Produktionsbedingungen suspendierte die Aspekte einer authentizitätsgeleiteten Lektüre nicht vollständig: So nahm etwa der Mailverkehr mit dem fiktiven Charakter nach der Enttarnung sogar zu (vgl. Davis 2006: o. S.) und im Forum von *lonelygirl15* blieb die Existenz von *Bree* trotz allem ein umstrittenes Thema. Immer wieder stellte man der fiktionalen Figur beispielweise per Mail eine Frage, deren Antwort man dann im Forum so erörterte, als ob sie einer realen Äußerungsinstanz entstammte. Dass es sich dabei um ein Spiel handelte, wurde immer spätestens dann betont, sobald jemand diese Praktik des *Als-ob* zu ridiculisieren versuchte. So verteidigt sich *spaciegirlreturn* im Forum gegen den Vorwurf der Dummheit und Naivität mit Verweis auf den ludischen Charakter der Korrespondenz mit *Bree*:

»[Y]eah, I'm a retard. I know there is no »Bree« But no one else has tried to get info this way that I know of...so anything she tells me is legit as far as the plot goes. It's not really so stupid, it's like roll playing. It was worth a shot«

Und *rodrigogar* pflichtet kurzerhand bei:

»i agree, yeah we know its fake, but its a good way to try and get informatin [sic!] from the characters. After all, they are »real« people posting their vlogs on youtube. i myself tried that approach today with daniel. lets see if he answers«¹⁵

Lässt man sich vom Fetisch des Authentischen in Beschlag nehmen, dann ist man wie im Spiel »zugleich wissend und betrogen« (Huizinga 2009: 33). Entgegen der Vermutung, dass Täuschungen und Fakes ausschließlich als negative Kehrseite des Authentischen wahrgenommen werden (vgl. Schilling 2020: 31), bilden sie in einigen Milieus der Sozialen Medien vielmehr ein »historisches Apriori« (Foucault 2018: 184) von Authentizitätserfahrungen. Authenti-

14 Nach der Aufdeckung konnte die Serie weiterhin hohe Aufrufzahlen verbuchen (vgl. Otto 2013: 250) und lief noch fast zwei Jahre weiter. Am Ende konnte man 547 Episoden in drei Staffeln verzeichnen (vgl. Cresci 2016: o. S.; Kuhn 2014: 5; Regener 2009: 313).

15 Einträge vom 27.09.2007. Forums-Betreff: *I Talked to Lonelygirl15*. Online-Zugriff unter: www.lg15.com/forum/viewtopic.php?t=1020 [abgerufen am 16.07.2024].

zität läuft also nicht automatisch auf ein Begehren nach Eindeutigkeit hinaus, wie es kulturkritische Theoretisierungen des Konzepts nahelegen, sondern nimmt die Ambiguität des Authentizitätsversprechens zum Ausgangspunkt eines Spiels, das aus der luziden Illusion einer Eindeutigkeit¹⁶ oder dem Ringen mit der Ambiguität einen rezeptiven Mehrwert bezieht.¹⁷

Interessant an diesem Spiel ist zudem die Rolle derer, die die Fetischist_innen beständig von ihrem vermeintlich falschen Glauben überzeugen wollen. Es herrscht nämlich nicht nur eine Lust an der Illusion vor, es existiert eine ebenso große Lust an ihrer Zerstörung. So machten sich schon bei *lonelygirl15* recht früh »die Ungläubigen« laut bemerkbar, »die allerdings ähnlich besessen von der Serie schienen wie diejenigen, die ihnen nur Neid unterstellten« (Otto 2013: 247). Gerade an diesem Beispiel zeigt sich also auch die »Naivität der illusionskritischen Strategien« (Voss 2013: 29).

»Das ist die peinliche Seite des Anti-Fetischismus: Es handelt sich immer um eine *Anklage*. Eine Person oder Gruppe wird der Leichtgläubigkeit angeklagt – oder schlimmer noch, der zynischen Manipulation naiver Gläubiger –, und zwar angeklagt von jemandem, der sicher ist, dass er selbst nicht auf die Illusion hereinfällt, und die anderen ebenfalls befreien will, sei es von ihrem naiven Glauben oder von ihrer zynischen Manipulation. [...] [I]n Wirklichkeit [ist es] der kritische Denker, der den Begriff des Glaubens und der Manipulation erfindet und ihn dann auf eine Situation *projiziert*, in der der Fetisch eine vollkommen andere Rolle spielt. [...] Anders als die Kritiker es sich immer ausmalen, erschreckt die »Eingeborenen« im bilderstürmerischen Schritt nicht die drohende Geste, die ihre Idole zertrümmern will, sondern der übertriebene Glauben, der ihnen vom Bilderstürmer *zugeschrieben* wird.« (Latour 2015: 332; Hervorh. im Orig.)

Der Fetisch (des Authentischen) stellt demnach ein Spiel dar, das von verschiedenen Parteien in Gang gehalten wird. Wie das Zitat von Latour nahelegt, ist entsprechend auch die vermeintliche Gegenseite nicht vor Fetischisierungen gefeit. Die Zuschreibung naiver Authentizitätsgläubigkeit ist also selbst als projektiver, fetischisierender Akt zu begreifen. Hierbei zeigt sich, dass der

16 Dieser »lustvolle Glauben an die Illusion« (Voss 2013: 56) lässt die von Voss konzedierte »Nähe der Illusion zu Wünschen« (ebd.: 68) noch einmal plastisch werden: »ach, wäre Bree doch nur real.«

17 Eine Position, die ich als in diesem Sinne kulturkritisch verstehe, bezieht z.B. Erik Schilling (vgl. Schilling 2020: 10–30).

Zweifel an der Glaubwürdigkeit medialer Selbstentwürfe und die Bemühungen, das Vertrauen in ihren dokumentarischen Status zu zerstören, zugleich Strategien darstellen, sich der Faszination des Authentischen zu entziehen. Doch verfallen auch jene, die sich auf die vorgestellten Täuschungen einlassen, nicht einfach der vermeintlichen Authentizität eines medialen Artefakts, denn dem Fetisch ist mithin ein subversives Potential eigen, das die kreative Aneignung selbst-dokumentarischer Beiträge erst ermöglicht. Trotz des Wissens um die Tendenzen zur Inszenierung und Ökonomisierung in Sozialen Medien gibt es deshalb ein Vergnügen, ja eine Lust, Beiträge als authentisch zu behandeln. Gleichzeitig verweist der Widerstreit zwischen den diversen Rezipient_innen ebenso sehr auf das »Irritationspotential« (Antenhofer 2011: 22), das dem Begriff des Fetichs innewohnt und das Dichotomisierungen wie authentisch und in-authentisch erst als solche kenntlich werden lässt (vgl. ebd.: 22f.). Wie ich versucht habe zu zeigen, erscheint Authentizität in Sozialen Medien daher nicht nur als leere Sehnsucht, sondern kann erfülltes Spiel sein.

Literatur

- Ahrens, Frank (2006): The Lessons of ›Lonelygirl‹: We Can Be Fooled, And We Probably Don't Care, online verfügbar unter <https://www.washingtonpost.com/archive/business/2006/09/17/the-lessons-of-lonelygirl-we-can-be-fooled-and-we-probably-dont-care/b406fcc1-a9a6-4ee5-a99e-9176ba9c26df/>, abgerufen am 16.07.2024.
- Antenhofer, Christina (2011): »Fetisch als heuristische Kategorie«, in: dies. (Hg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation, Bielefeld: transcript, S. 9–38.
- Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek: Rowohlt.
- /Endres, Johannes (Hg.) (2010): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, München: Fink.
- Burgess, Jean/Green, Joshua (2009): YouTube. Online Video and Participatory Culture, Cambridge: Polity.
- Creeber, Glen (2011): »Online-Serien. Intime Begegnung der dritten Art«, in: Robert Blanchet et al. (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien, Marburg: Schüren, S. 377–396.

- Cresci, Elena (2016): »Lonelygirl15: how one mysterious vlogger changed the internet«, in: *The Guardian* vom 16.06.2016, online verfügbar unter <https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/16/lonelygirl15-bree-video-blog-youtube>, abgerufen am 16.07.2024.
- Davis, Joshua (2006): »The secret world of Lonelygirl«, online verfügbar unter <https://www.wired.com/2006/12/lonelygirl/>, abgerufen am 16.07.2024.
- Doll, Martin (2009): »Dokumente, die ins Nichts weisen? TV-Fälschungen als Indikatoren der Modi journalistischer Wahrheitsproduktion«, in: Segeberg, Referenzen, S. 272–298.
- (2012): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin: Kadmos.
- Foucault, Michel (2018): *Archäologie des Wissens*, 18. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1983): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 4. Aufl., München: Piper.
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger.
- Heffernan, Virginia; Zeller, Tom (2006): »The Lonelygirl That Really Wasn't«, online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2006/09/13/technology/13lonely.html?ex=1159848000&en=3d6e55969951817a&ei=5070>, abgerufen am 16.07.2024.
- Hillrichs, Rainer (2016): *Poetics of Early YouTube. Production, Performance, Success*, Bonn: ULB, online verfügbar unter <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/6798>, abgerufen am 16.07.2024.
- Huizinga, Johan (2009): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek: Rowohlt.
- Kessler, Frank (1998): »Fakt oder Fiktion. Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: *montage AV* 7.2, S. 63–78.
- Knaller, Susanne (2006): »Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs«, in: dies./Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, S. 17–35.
- Koschorke, Albrecht (2013): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kuhn, Markus (2014): »YouTube als Loopingbahn. lonelygirl15 als Phänomen und Symptom der Erfolgsinitiation von YouTube«, in: *Repositorium Medienkulturforschung* 2.6, S. 1–21.
- Latour, Bruno (2015): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Lischka, Konrad (2007): »Youtube-Betrug. Fast zu schön, um wahr zu sein«, online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/youtube-betrug-fast-zu-schoen-um-wahr-zu-sein-a-481447.html>, abgerufen am 16.07.2024.
- Martínez, Matias/Weixler, Antonius (2019): »Selfies and Stories. Authentizität und Banalität des narrativen Selbst in Social Media«, in: *Diegesis* 8.2, S. 49–67.
- Mertens, Mathias (2009): »Einige Thesen zu Medienamateurpraxis am Beispiel Brickfilm«, in: Udo Göttlich/Stephan Porombka (Hg.): *Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur populären Kultur*, Köln: Halem, S. 131–148.
- Näser, Torsten (2008): »Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ›Echtheit‹ im Videoportal YouTube«, in: *kommunikation@gesellschaft* 9.2, online verfügbar unter https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/12710/B2_2008_Naaser.pdf, abgerufen am 16.07.2024.
- Odin, Roger (2019): *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, Hamburg: Tredition.
- (2002): »Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz«, in: *Montage AV* 11.2, S. 42–57.
- Otto, Ulf (2013): *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld: transcript.
- Regener, Susanne (2009): »Filmisches Selbstporträt. Max Kestners Dokumentarfilm *Rejsen på ophavet* als Reflexion auf den aktuellen Authentizitätscode«, in: *Segeberg, Referenzen*, S. 299–313.
- Rushfield, Richard/Hoffman, Claire (2006): »Mystery Fuels Huge Popularity of Web's Lonelygirl15«, in: *Los Angeles Times* vom 08.09.2006, online verfügbar unter <http://web.archive.org/web/20061016095426/www.latimes.com/entertainment/news/la-et-lonelygirl8sep08%2C0%2C5310001.story>, abgerufen am 16.07.2024.
- Sarno, David (2007): »Is she for real?«, online verfügbar unter <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-may-05-et-greentea5-story.html>, abgerufen am 16.07.2024.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*, München: Beck.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2009): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*, Marburg: Schüren.

- Stollfuß, Sven (2019): »Is This Social TV 3.0? On Funk and Social Media Policy in German Public Post-television Content Production«, in: *Television & New Media* 20.5, S. 509–524.
- Szope, Dominika (2008): »GreenTeaGirlie – Selbstdarstellung auf YouTube«, online verfügbar unter www.medienamateure.de/pdfs/SzopeSelbstdarstellung.pdf, abgerufen am 16.07.2024.
- Voss, Christiane (2013): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, Paderborn: Fink.
- Weber, Thomas (2017a): »«Flüchtlingsbilder» in Transformation. Operationen des Übersetzens und Rahmens in medialen Milieus«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.): *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn: Fink, S. 207–221.
- (2017b): »Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer, S. 3–26.
- (2017c): »Kinoerfahrungen als epistemologische Konstruktion einer gemeinsamen Erfahrungswelt. Mediale Milieus und ihre Praktiken«, in: Florian Mundhenke/Thomas Weber (Hg.): *Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichte, Perspektiven*, Hamburg: Avinus, S. 91–122.
- (2018): »Mediale Milieus des Dokumentarischen und ihre epistemologische Relevanz«, in: Delia González de Reufels et al. (Hg.): *Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven*, Berlin: Bertz und Fischer, S. 110–118.
- Wortmann, Volker (1997): »Das kultische und das technische Bild. Legenden authentischer Darstellungen«, in: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim: Universität Hildesheim, S. 132–154.

Politische Öffentlichkeit, Desinformation und das Problem von Deepfakes¹

Isabel Kusche

1. Einleitung: Was sind Deepfakes?

Im Jahr 2015 sorgte in Deutschland ein Video für Aufregung, in dem der damalige griechische Finanzminister Yanis Varoufakis Deutschland angeblich den Stinkefinger zeigte. Kurz nachdem der Moderator Günther Jauch Varoufakis in einer Talkshow mit diesem Video konfrontiert hatte, meldete sich der Satiriker Jan Böhmermann zu Wort und behauptete, der Stinkefinger sei eine mit Hilfe eines Special-Effects-Experten erstellte Montage, also eine Fälschung. Auch diese Behauptung wurde schnell in Zweifel gezogen, und die Frage der Echtheit des Videos wie des medialen Umgangs mit ihm beschäftigte die öffentliche Debatte in Deutschland noch tagelang (Plöchinger 2015).

Die Episode ist ein Indiz dafür, welche Bedeutung das Problem der Authentizität oder Inauthentizität von Videoaufnahmen prominenter und umstrittener Politiker in der Öffentlichkeit gewinnen kann. Was damals, auf dem Höhepunkt der griechischen Finanzkrise, wahlweise als Beleg der feindlichen Haltung eines griechischen Regierungsvertreters gegenüber Deutschland, als Indiz für die Oberflächlichkeit journalistischer Recherche oder als gelungene Satire gedeutet wurde, zeigt die Empfänglichkeit politischer Öffentlichkeit für Erregung und Chaos, wenn bei einem polarisierenden Thema in Frage steht, wer sich dazu in welcher Weise geäußert oder verhalten hat.

1 Große Teile dieses Beitrages sind im Rahmen von MOTRA (Monitoringsystem und Transferplattform Radikalisierung), einem durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Verbundprojekt, im Teilprojekt Technologiemonitoring entstanden, das am Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse in Karlsruhe angesiedelt ist.

Nur wenige Jahre später steht inzwischen – verknüpft mit dem Stichwort Deepfakes – die Möglichkeit einer politischen Öffentlichkeit im Raum, in der sich viele Debatten künftig nicht oder nicht in erster Linie darum drehen werden, wie bestimmte politische Äußerungen oder Handlungen zu bewerten sind, sondern ob sie überhaupt so stattgefunden haben, wie es vorhandenes Audio- und Videomaterial zu dokumentieren scheint. Warnungen von den Folgen von Deepfakes verbreiteten sich erstmals 2018, als erste Beispiele Aufmerksamkeit erregten, die täuschend echt Aussagen oder Handlungen prominenter Personen präsentierten, ohne dass diese je stattgefunden hatten. Seit 2022 stehen mit Angeboten wie Dall-E, Midjourney oder Stable Diffusion Bildgeneratoren für ein breites Publikum zur Verfügung, und Anfang 2024 ist mit Sora ein Videogenerator hinzugekommen, wenn auch zunächst nur für ausgewählte Nutzerinnen und Nutzer. Parallel dazu hat sich die Faszination, aber auch die Sorge mit Blick auf Deepfakes verstärkt.

In einer frühen Einführung bezeichnet Tyler Bettilyon (2018) Deepfakes als »a frightening harbinger of the Desinformation Age«. Die in den folgenden beiden Jahren zahlreicher werdenden wissenschaftlichen Beiträge innerhalb und außerhalb Deutschlands bekräftigen, dass es unbedingt Grund zur Besorgnis gibt (z.B. Chesney/Citron 2018; Bovenschulte 2019; Farid/Schindler 2020). Befürchtet wird, dass manipuliertes Video- und Audiomaterial – Deepfakes – von nichtmanipuliertem Material so schwer zu unterscheiden ist, dass es politische Gegner diskreditieren und so insbesondere Wahlkämpfe beeinflussen kann. Komplementär dazu besteht demnach das Problem, dass nicht manipuliertes Material, das skandalträchtige Aussagen oder Handlungen politischer Akteure belegt, künftig als Deepfake abgetan werden könnte. Die möglichen Folgen für die politische Öffentlichkeit lassen sich daher nicht auf denkbare Effekte einzelner Deepfakes eingrenzen. Das grundlegendere Problem wird in ihrem Potential gesehen, die Idee von Wahrheit überhaupt zu untergraben. Zwar werden auch Gefahren für andere Aspekte des gesellschaftlichen Lebens thematisiert, etwa die Möglichkeiten, Deepfakes für private Rachezüge zu nutzen – insbesondere gegen Frauen, die mit pornografischem Material diskreditiert werden (Paris/Donovan 2019) – oder Aktienkurse von einzelnen Unternehmen, wenn nicht gar ganze Märkte zu beeinflussen (Bateman 2020). Im Mittelpunkt stehen Deepfakes jedoch meist als überlegenes Instrument politischer Desinformation.

Manipulationen von Audio- und Videoaufzeichnungen sind kein neues Phänomen. Als Deepfakes werden sie bezeichnet, sofern sie mittels Deep Learning hergestellt sind, einem Verfahren maschinellen Lernens, das in

besonderer Weise für die Potentiale künstlicher Intelligenz (KI) steht. Deepfakes gehören insofern zu den sogenannten synthetischen Medien – eine Sammelbezeichnung für Video-, Audio, Bild- und Textmaterial, das durch Verfahren künstlicher Intelligenz hergestellt wurde (Kalpokas 2020). Deepfakes verdanken sich Innovationen im Bereich des Deep Learning. Zunächst war es insbesondere der Ansatz der Generative Adversarial Networks (GANs), der die Herstellung täuschend echten Audio- und Videomaterials ermöglichte (Farid/Schindler 2020: 16f.): Im Fall von GANs werden zwei künstliche neuronale Netzwerke miteinander verkoppelt. Das erste, der Generator, wird darauf trainiert, Audio- oder Videodaten tatsächlich stattgefundenere Ereignisse so zu verändern, dass das Resultat sich von nichtmanipuliertem Material nicht unterscheiden lässt. Dieses Training wird dadurch optimiert, dass ein zweites künstliches neuronales Netzwerk, der Diskriminator, darauf trainiert wird, diese Unterscheidung – zwischen nichtmanipuliertem Originalmaterial und manipuliertem Material – zu treffen und das vom ersten Netz produzierte manipulierte Material zu prüfen. Das Ergebnis dieser Prüfung liefert wiederum neue Daten für das Training des ersten Netzwerks, so lange, bis der Diskriminator das vom Generator erstellte Material nicht mehr vom Originalmaterial unterscheiden kann.

Mit der sogenannten Generativen KI sind in den letzten Jahren andere Verfahren zur Herstellung synthetischer Medien hinzugekommen, insbesondere sogenannte Diffusion Models (Corvi et al. 2023). Sie beruhen darauf, die im Trainingsdatensatz enthaltenen Bilder zunächst durch Hinzufügen von Bildrauschen zu zerstören, um anschließend künstliche neuronale Netze darauf zu trainieren, aus Bildrauschen Bilder zu rekonstruieren. Neben geeigneten Deep-Learning-Algorithmen hängt die Möglichkeit zur Herstellung von Deepfakes von weiteren Bedingungen ab (International Risk Governance Center 2019: 5–7; Bateman 2020: 5). Zum einen ist dies genügend Rechenkapazität, um die entsprechenden Algorithmen ausführen zu können. Zum anderen ist es die Verfügbarkeit von hinreichend vielen Daten in Form von Bild- bzw. Tonmaterial der Person, die in einem Deepfake auftreten soll, für das Training der Modelle. Diese Bedingungen greifen ineinander. Raffiniertere Algorithmen verlangen leistungsfähigere Computer; dank der rasanten Entwicklung bei GPUs und Cloud Computing wird es aber immer preisgünstiger, sich die entsprechende Rechenkapazität zu verschaffen. Gleichzeitig führt die Weiterentwicklung der Algorithmen dazu, dass sie mit weniger Trainingsdaten auskommen und die Herstellung von Deepfakes immer weniger davon abhängt, große Mengen an Video- und Audiomaterial zur Verfügung zu haben.

Waren es anfangs nur sehr bekannte und oft gefilmte Persönlichkeiten aus Unterhaltungsbranche und Politik, die für Deepfakes in Frage kamen, ist es daher zunehmend jede Person, von der es, dank Social Media, eine moderate Menge an Bildern im Internet gibt. Gleichzeitig ist die entsprechende Software und Rechnerkapazität immer breiter verfügbar (Farid/Schindler 2020: 20) und Unternehmen wie Stable Diffusion oder OpenAI bieten cloudbasierte Möglichkeiten, ihre Modelle zu nutzen, wobei die Eingabe von Textprompts genügt, um spezifische Bilder zu erzeugen

Die Bezeichnung »Deepfakes« umfasst mehrere typische Manipulationen von Videomaterial (Paris/Donovan 2019: 35–38; Farid/Schindler 2020: 15–17). Beim Face Swapping wird das Gesicht einer Person in einer Videoaufnahme durch das einer anderen ersetzt. Verbreitet ist dabei insbesondere die Nutzung pornografischen Materials, das so manipuliert wird, dass bekannte Schauspielerinnen darin scheinbar sexuelle Akte vollziehen. Ein zweiter Typ von Deepfakes manipuliert Lippenbewegungen und Sprache in Videos, so dass Personen bei Äußerungen gezeigt werden, die sie nie getätigt haben. Das bekannteste frühe Beispiel dafür ist ein 2018 von Jordan Peele und BuzzFeed produziertes Video, in dem Barack Obama vor den Gefahren von Deepfakes warnt, tatsächlich aber Peele Obamas Stimme imitiert und eine Software Obamas Lippenbewegungen an Peeles Sätze anpasst. Bei Puppet-Master-Deepfakes wird die Zielperson durch die Software quasi in eine Puppe verwandelt, deren Kopf- und Augenbewegungen sowie Mimik von einer anderen Person gesteuert werden, indem diese vor einer Kamera die entsprechenden Bewegungen ausführt.

Im Folgenden werden zunächst technische Gegenmaßnahmen thematisiert, die auf die Herausforderung reagieren, dass Deepfakes – im Unterschied zu älteren Verfahren der Manipulation von Bildern und Videos – durch das bloße Auge nicht mehr zu erkennen sind. Anschließend wird der Blick auf den Kontext politischer Öffentlichkeit gelenkt, in dem solche technisch avancierten Manipulationen nur das jüngste Beispiel einer tief verankerten Sorge darüber sind, dass die politische Öffentlichkeit auf unterschiedliche Weise bewusst getäuscht wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich dann genauer bestimmen, ob und inwiefern Deepfakes tatsächlich eine besondere Herausforderung für die politische Öffentlichkeit darstellen – und das heißt, nicht im Hinblick auf die Einordnung technischer Artefakte als authentisch oder nicht-authentisch, sondern im Hinblick auf ihre Effekte im Kontext laufender politischer Kommunikation, in der sich politische Akteure ihren Publika unvermeidlich medial vermittelt präsentieren.

2. Gegenmaßnahmen: Technische Authentizitätsprüfungen

Das Funktionsprinzip von GANs beruht von vornherein auf der ständigen Verwendung einer Unterscheidung zwischen Originalmaterial und manipuliertem, durch GANs verändertem Material für die Produktion von weiterem verändertem Material. Es setzt insofern die Unterscheidung von Authentizität und Nichtauthentizität voraus, um mit ihrer Hilfe Material auf eine Weise zu prozessieren, die diese Unterscheidung schließlich unmöglich macht. Ein Deepfake ist daher nicht einfach ein manipuliertes und in diesem Sinne nicht-authentisches Bild- oder Tondokument; es ist im Zuge seiner technischen Herstellung bereits auf den Anschein von Authentizität technisch geprüft. Das schließt natürlich nicht aus, dass es forensischen Prüfmöglichkeiten unterworfen werden kann, die es als nichtauthentisch einstufen. Es bedeutet aber, dass solche technischen Prüfmöglichkeiten, sobald ihre Funktionsweise bekannt wird, in das Zusammenspiel von Generator und Diskriminator eingebaut werden können, um das künftige Unterscheiden zwischen authentischen und nichtauthentischen Aufnahmen erneut zu untergraben (International Risk Governance Center 2019: 17). Diffusion Models unterlaufen dagegen die Unterscheidung zwischen Original und manipuliertem Material, weil sie die in ihren riesigen Trainingsdatensätzen enthaltenen ursprünglichen Bilder im ersten Schritt zerstören, um auf dieser Basis scheinbar neue Bilder generieren zu können. In der Folge verliert die Frage danach, welches Original dem manipulierten Bild zugrunde liegt, ihren Sinn.

Die Erkennung von Deepfakes durch visuelle Prüfung war in deren Anfangszeit möglich, als sie sich durch gelegentliche kleine Fehler verrieten. Die inzwischen erreichbare Qualität von Deepfakes macht dagegen technische Lösungen unausweichlich, wenn das Ziel ist, Manipulationen in Video- und Audiomaterial zu erkennen. Auch hierbei kommen Varianten künstlicher neuronaler Netzwerke zum Einsatz, die darauf trainiert werden, bestimmte Hinweise auf Manipulationen zu erkennen. Solche Hinweise sind Fehler auf der Ebene einzelner Pixel, Inkonsistenzen zwischen Bild und vorhandenen Metadaten oder Unstimmigkeiten zwischen einzelnen Bereichen eines Gesichtes und dem Rest des Bildes (Farid/Schindler 2020: 18; Corvi et al. 2023). Andere Lösungen suchen Unstimmigkeiten in Mustern nicht auf der Ebene bestimmter Details von Bildern, sondern konzentrieren sich darauf, Vergleiche mit weiterem Material vorzunehmen, um Inkonsistenzen bei bestimmten Bewegungsabläufen, Verhaltensmustern oder auch Phonemen auszumachen (Farid/Schindler 2020: 19). Die forensische Suche nach dem Nichtauthentischen scheint aller-

dings auf ein Wettrennen von Hase und Igel hinauszulaufen, bei dem alle forensischen Bemühungen direkt die Weiterentwicklung von Deepfakes vorantreiben (Smith/Mansted 2020: 15).

Vor diesem Hintergrund konzentriert sich eine zweite Gruppe von technischen Lösungen darauf, die Herkunft von Bild- und Tonmaterial zu prüfen und zu authentifizieren. Ein Vorschlag setzt auf die Hardware, also die Einführung von digitalen Signaturen für Kameras, die die mit ihnen aufgenommenen Bilder als Originale markieren, mit denen spätere Versionen dieser Bilder verglichen werden können. Das setzt allerdings voraus, dass solche Metadaten beim Hochladen auf Plattformen nicht verloren gehen, was ebenfalls abgesichert werden muss (International Risk Governance Center 2019: 18). Im Sinne eines *digital fingerprinting* ist das Ziel hier, Authentizität dadurch zu sichern, dass Material zurückverfolgt werden kann, und nicht rückverfolgbares Material als der Nichtauthentizität verdächtig zu behandeln (Daly 2020). Umgekehrt gibt es im Fall Generativer KI Initiativen, ihre Produkte durch unsichtbare digitale Wasserzeichen als solche kenntlich zu machen (OpenAI 2024). Auch Blockchain-Anwendungen werden als vielversprechend betrachtet, um die Herkunft von Bildern nachvollziehen zu können (Farid/Schindler 2020, 39; Smith/Mansted 2020, 16). Ein anderer Ansatz setzt darauf, öffentliche Suchmaschinen und gebührenpflichtige Medienarchive auf Bilder hin zu durchsuchen, die dem zu prüfenden Material ähneln, und auf diese Weise Deepfakes zu erkennen, die manipulierte Versionen dieser Bilder sind (International Risk Governance Center 2019: 18).

Radikalere Überlegungen laufen darauf hinaus, dass es in einer Welt, in der es nicht mehr möglich ist, authentische von nichtauthentischen Bildern zu unterscheiden, zumindest für politisch oder anderweitig exponierte Personen attraktiv werden könnte, sämtliche ihrer Handlungen und Äußerungen, auch in nichtöffentlichen Situationen, kontinuierlich, z. B. mittels Bodycams, zu dokumentieren (Chesney/Citron 2018). Im Falle der Verbreitung eines Deepfakes, so das Argument, wären Personen auf diese Weise in der Lage, dessen Nichtauthentizität nachzuweisen. Dahinter steht offensichtlich der Gedanke, dass für bestimmte Personen, insbesondere politische Akteure, Deepfakes besonders problematisch sind. Damit ist angedeutet, dass die Frage nach der Authentizität medialer Artefakte je nach kommunikativem Kontext, in dem auf diese Artefakte Bezug genommen wird, unterschiedlich bedeutsam ist.

3. Der Blick zurück

Das Problem, das in Deepfakes gesehen wird, lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

»In the digital world, a picture, a video, or a bit of audio isn't assessed on its own terms. You are no longer responsible for believing your own eyes or ears; only if you trust the person who produced the photograph should you conclude that it shows what it purports to show. Otherwise, you can guiltlessly conclude that it's a fake.« (Manjoo 2008: 84)

Der Umstand, dass diese Problembeschreibung bereits aus dem Jahr 2008 stammt, ist allerdings ein Hinweis darauf, dass Deepfakes möglicherweise eine weniger einschneidende Entwicklung sind, als es scheint. Die Diagnose, mit der Digitalisierung sei eine postfaktische Gesellschaft entstanden (ebd., passim), gab es schon zehn Jahre, bevor die ersten Deepfakes veröffentlicht wurden. Ganz ähnliche Sorgen wie jene im Zusammenhang mit Deepfakes verbanden sich mit Blick auf mediale Artefakte insbesondere mit Bildbearbeitungsprogrammen wie Photoshop (Ricchiardi 2007). Britt Paris und Joan Donovan (2019) richten den Blick noch weiter zurück und machen darauf aufmerksam, dass die Authentizität audiovisuellen Materials im Sinne von »Wahrheit« niemals selbstevident gewesen ist, sondern sich stets institutionellen Arrangements verdankt hat, die diese Wahrheit bezeugen. Sie unterscheiden zwischen Beweis- (*evidence*) und Ausdruckskraft (*expression*) von medialen Artefakten (ebd.: 25). Ihre Beweiskraft spielt dann eine Rolle, wenn es darum geht zu bestimmen, was wahr ist und was nicht. Ob ein bestimmtes Material eine Wahrheit beweist oder nicht, wurde immer schon durch Instanzen wie Gerichte, Journalistinnen und Journalisten oder Museen verhandelt und entschieden; die Beweiskraft medialer Artefakte war nie unvermittelt gegeben. Zur Veranschaulichung führen Paris und Donovan (ebd.: 17f.) das Beispiel der Fotografie an, die Ende des 19. Jahrhunderts nur zögerlich als Beweismittel vor Gerichten anerkannt wurde. Bilder sprechen nie für sich selbst, sondern werden – mit Blick auf politische Ereignisse traditionell von Journalistinnen und Journalisten – gedeutet, eingeordnet und auf ihre Aussagekraft hin ausgewählt oder verworfen.

Darüber hinaus machen Paris und Donovan auf Arten von Manipulationen aufmerksam, die lange vor dem Aufkommen von Deepfakes und zuweilen höchst wirkungsvoll Videomaterial mit einfachen Mitteln verändert ha-

ben. Ein Zusammenschnitt von Material aus verschiedenen alten Quellen kann ausreichen, um als vermeintlicher Beleg für ein aktuelles Ereignis, z.B. eine Demonstration oder einen Unglücksfall, präsentiert zu werden. Ebenso kann das verlangsamte Abspielen authentischen Materials Effekte erzeugen und Interpretationen nahelegen, die bei Normalgeschwindigkeit abwegig erscheinen würden. Ein Beispiel aus dem Jahr 2019 ist der Fall des manipulierten Videos, das eine betrunken wirkende oder jedenfalls merkwürdig schleppend sprechende Nancy Pelosi, die damalige Sprecherin des US-Repräsentantenhauses, zeigte. Der Erfolg dieses Videos beruhte gerade nicht auf einem raffinierten Deepfake, sondern auf einer einfachen und relativ einfach durchschaubaren Manipulation – zur Kontrastierung auch Cheapfakes genannt.

Neu an Deepfakes ist in erster Linie, dass die Manipulationen die im Video gezeigten Körper selbst, deren Aussehen und Stimme, tiefgreifend verändern (ebd.: 7). Hinzu kommt, dass sie – ebenso wie simplere Manipulationen oder Falschmeldungen in Textformen – im Zeitalter von Internet und Social Media sich in zuvor ungekannter Schnelligkeit und potentieller Reichweite verbreiten lassen. Die große Aufmerksamkeit für die Möglichkeiten von Deepfakes ist insofern zunächst damit zu erklären, dass sie ein besonders exponiertes Beispiel für Desinformationen darstellen, die in einem Mediensystem, das nicht länger von den traditionellen Massenmedien Fernsehen, Radio und Zeitung dominiert ist, zu einem besonderen Problem geworden zu sein scheinen (Benkler/Faris/Roberts 2018).

Andererseits ist diese Aufmerksamkeit aber eben nur die jüngste Iteration der Sorge darüber, dass die politische Öffentlichkeit bewusst falsch informiert wird. Der zu Beginn des Abschnitts zitierte Farhad Manjoo gab seinem Buch schon 2008 den Titel »True Enough. Learning to Live in a Post-Fact Society«. Geht man noch weiter zurück, nämlich in die 1990er und frühen 2000er Jahre, trifft man im Zusammenhang mit Politik ebenfalls auf die Schwierigkeit, Wahrheit und Lüge zu unterscheiden. Damals standen für dieses Problem Begriffe wie Mediendemokratie oder *packaging politics* (Franklin 1994; Meyer 2002a), und die Problemdiagnose konzentrierte sich auf die Abhängigkeit der Politik von der massenmedialen Berichterstattung und die professionalisierte politische PR, die darauf reagierte. Politischer Journalismus berichtet demnach zum überwiegenden Teil über Ereignisse, die in Erwartung massenmedialer Berichterstattung von politischen Akteuren und ihren Beraterinnen und Beratern geplant und vorbereitet worden sind (Kepplinger 2007). Damit geht gleichzeitig der Verdacht einher, dass das, was in der Politik tatsächlich passiert, in den Massenmedien und den von ihnen produzierten Bildern gerade

nicht vorkommt, womit der Öffentlichkeit insofern ein falsches Bild nicht einzelner politischer Akteure, sondern des gesamten politischen Prozesses präsentiert wird (Meyer 2002b: 7). Befürchtet wird, dass Herstellung und Darstellung von Politik zunehmend auseinanderfallen (Sarcinelli 1994).

Die Beschreibung des Verhältnisses von Politik und Massenmedien als Mediendemokratie stellte grundlegend in Frage, dass Massenmedien und die von ihnen produzierten Artefakte – insbesondere Fernsehbilder – authentische politische Ereignisse zeigen. Die Rolle politischer PR führt zur Diagnose der Nichtauthentizität der Berichterstattung, weil diese sich auf Ereignisse konzentriert, die ohne die antizipierte Beobachtung durch Massenmedien gar nicht stattgefunden hätten, z.B. Pressekonferenzen, oder jedenfalls nicht so stattgefunden hätten, sondern stattdessen weniger theatralisch und mit mehr inhaltlicher Tiefe. Polemisch zugespitzt brachte das ein Gastbeitrag, der 2002 in der Süddeutschen Zeitung aus Anlass des Bundestagswahlkampfes und des Fernsehduells zwischen Gerhard Schröder und Edmund Stoiber erschien, folgendermaßen auf den Punkt:

»Wir leben in einer Mediendemokratie, will in etwa heißen, die Medien simulieren Demokratie und üben sie dabei de facto aus. Mediendemokratie, das ist Verpackungsdemokratie; wer die Korsettstrukturen von Fernsehduellen geißelt und durch »echte«, womöglich »substantielle Debatten« ersetzt sehen möchte, der hat einfach noch nicht begriffen, dass wir längst im Zeitalter der Wirkungsästhetik angekommen sind.« (Politycki 2002)

Die Idee der authentischen, wahren Darstellung ist also gerade im Zusammenhang mit Politik schon lange prekär gewesen (Kusche 2006). Vor der Verbreitung von Internet und Social Media war es insbesondere die massenmediale Berichterstattung im Fernsehen, die im Verdacht der Nichtauthentizität stand. Ihre Bilder galten zwar als authentisch im technischen Sinne, wurden gleichzeitig aber dahingehend als nichtauthentisch kritisiert, als sie ein vereinfachtes, emotionalisiertes und insofern falsches Bild der Politik zeichnen. Mit Hilfe der Unterscheidung von Herstellung und Darstellung wurde ein Realitätsgefälle markiert, dem zufolge das Herstellen kollektiv verbindlicher Entscheidungen das eigentlich Politische ist, während die mediale Darstellung von Politik auf stets defizitäre Weise darüber lediglich informiert (Japp/Kusche 2004, 515–518).

Aus differenzierungstheoretischer Perspektive gibt es hingegen keinen Anlass, politischen Operationen einen privilegierten ontologischen Status

zuzusprechen. Der Unterschied zwischen Politik und Massenmedien liegt nicht in ihrem Realitätsgehalt, sondern in der Orientierung an Gelegenheiten, kollektiv verbindliche Entscheidungen herzustellen, einerseits (Luhmann 2000) und der Orientierung an neuen Informationen andererseits (Luhmann 1996). Wahrheit spielt in beiden Zusammenhängen eine Rolle als Wert, was bedeutet, dass es riskant ist, diesen durch Lügen und Täuschung zu verletzen, weil dies zum Verlust von Reputation führen *kann*. Das ist aber in der Politik wie in den Massenmedien nur insoweit der Fall, wie sich das Vorliegen einer Lüge bzw. Täuschung als wahrer Sachverhalt feststellen lässt.

Die Überlegungen von Paris und Donovan (2019) zur Authentizität medialer Artefakte müssen vor diesem Hintergrund radikalisiert werden: Für Kommunikationen in der Politik (wie in den Massenmedien) gilt generell, unabhängig vom Medium, in dem sie erfolgen, dass es von institutionellen Arrangements abhängt, ob die Wahrheit von politischen Aussagen bezeugt, bezweifelt oder überhaupt zum Thema gemacht wird, also die Beweiskraft medialer Artefakte ins Spiel kommt. Die Unterscheidung zwischen Herstellung und Darstellung von Politik markiert, dass sowohl von Seiten der Politik als auch von Seiten der über sie berichtenden Massenmedien immer schon damit gerechnet wird, dass Wahrheit oder Authentizität nicht selbstevident sind. Schon jede Auskunft der Beteiligten darüber, was in einem bestimmten Meeting gesagt oder nicht gesagt wurde, ist eine Darstellung, die unvermeidlich vereinfachen, verschönern oder auch dramatisieren wird. Im strengen Sinne widerlegen lässt sie sich nicht; allenfalls besondere Verfahren, wie z.B. Untersuchungsausschüsse, können das leisten, aber ebenfalls nicht im Sinne einer authentischen Rekonstruktion des Gesagten und Vorgefallenen, sondern nur als ein besonderes institutionelles Arrangement, das in Ausnahmefällen herangezogen wird, um den Spielraum von Darstellungen so weit wie möglich einzuengen (vgl. Japp/Kusche 2004: 526). Jenseits davon bleibt nur die öffentliche Meinung, in der politische Akteure sich mehr oder weniger überzeugend präsentieren können und im Zuge dessen gegebenenfalls anderen Akteuren auch Täuschung oder Lügen vorwerfen. Wohlgemerkt beruht Überzeugungskraft aber nicht primär auf der Wahrheit von politischen Äußerungen, denn politische Kommunikation ist nicht auf deren Überprüfung angelegt; sie ist darauf angelegt, Politik so darzustellen, dass künftige Machtchancen, d.h. in erster Linie die Chance, Wählerstimmen zu gewinnen, gewahrt und ausgebaut werden. Überzeugungskraft kann sich daher auch aus der Ausdruckskraft politischer Äußerungen ableiten, also daraus, dass eine emotionale Sprache, patriotische Appelle oder auch die Verunglimpfung bestimmter Gruppen oder

politischer Gegner für Teile des politischen Publikums anschlussfähig sind, weil sie Identifikationspotentiale schaffen (Hamlin/Jennings 2011: 653). Der Unterscheidung zwischen Beweis- und Ausdruckskraft medialer Artefakte (Paris/Donovan 2019) entspricht folglich in der politischen Kommunikation eine Unterscheidung zwischen Wahrheit und Ausdruckskraft politischer Äußerungen. Beide Unterscheidungen sind erst einmal symmetrisch, so dass es vom Kontext abhängt, ob die eine oder die andere Seite präferiert wird. In der durch Massenmedien dominierten politischen Kommunikation ermöglicht allerdings die Unterscheidung von Herstellung und Darstellung dank der in sie eingebauten Asymmetrie, an der Idee einer Differenz zwischen Realität und Inszenierung und damit einer Differenz zwischen Wahrheit und Lüge bzw. Authentizität und Nichtauthentizität festzuhalten, obwohl Politik gerade nicht über einen Mechanismus verfügt, um die entsprechende Unterscheidung routinemäßig zu treffen.

In einem hybriden Mediensystem (Chadwick 2017), in dem neben Massenmedien Social Media eine zentrale Rolle spielen, funktioniert die Unterscheidung von Herstellung und Darstellung nicht mehr in dieser Weise. Es sind solche hybriden Mediensysteme, in denen Deepfakes mit Blick auf die Unterscheidung zwischen Authentizität und Nichtauthentizität gegebenenfalls zum Problem werden.

4. Mobile Kommunikation und Social Media

Im Vergleich zu dem, was Anfang der 2000er Jahre als Mediendemokratie beschrieben wurde, scheint sich mit der Verbreitung von Smartphones der Darstellungsspielraum politischer Kommunikation zu verringern. Im Internet verbreitete Videos, die nicht von Journalistinnen oder Journalisten, sondern von beliebigen Personen bei Politikerauftritten abseits der massenmedialen Öffentlichkeit aufgenommen wurden, stellen zunächst mehr Authentizität in Aussicht (Mann/Ferenbok 2013). Allerdings antizipieren professionalisierte Politik- und Wahlkampfberater auch diese Möglichkeit und passen die politische PR und das entsprechende Training politischer Akteure an. Die Erwartungen an deren professionelles Auftreten weiten sich in der Folge zeitlich und räumlich aus (Serazio 2015).

»Candidates have to be more disciplined, because events are taped that can go online, and you can't go out to the gun club and tell them, ›Oh,

I love guns.« And then go to the library and say that you're for gun control, which a lot of people probably did in the past.» (Interview mit einem US-amerikanischen Politikberater 2012, zit. in Serazio 2015: 1917)

Die Antizipation, dass nichtprofessionelle Akteure mit einfachsten Mitteln nahezu jede Situation, in der sich Politikerinnen und Politiker wiederfinden, in eine öffentliche Situation verwandeln können, führt also zu erhöhten Konsistenzanforderungen. Das betrifft sowohl den Sachgehalt von politischen Äußerungen als auch ihre Expressivität. Mit dem relativen Bedeutungsgewinn von Social Media im Verhältnis zu traditionellen Massenmedien geht einher, dass die Unterscheidung von Herstellung und Darstellung für die Beobachtung von Politik an Bedeutung verliert. Wenn aus Sitzungen heraus getwittert werden kann, wird die Behauptung einer Differenz zwischen »eigentlicher« Politik und ihrer, stets defizitären, Darstellung prekär; jedenfalls spielt sie in gegenwärtigen Beschreibungen demokratischer Politik praktisch keine Rolle. Auch Politikerinnen und Politiker können nun direkt mediale Artefakte für ein generalisiertes Publikum produzieren, so dass augenfällig wird, was im Grunde immer schon der Fall war, nämlich dass jede politische Kommunikation einen Herstellungs- und einen Darstellungsaspekt hat (Japp/Kusche 2004).

In der Ära der Massenmedien konnte es plausibel erscheinen, Darstellung als nachträgliche Vermittlung und Inszenierung genuiner, mit der Herstellung politischer Entscheidungen befasster Politik zu begreifen (ebd.: 515). Mit der Verbreitung von Social Media wird es dagegen zunehmend abwegig, Darstellungszwänge politikextern einem System der Massenmedien und seinen professionalisierten Akteuren zuzurechnen. Sowohl Politikerinnen und Politiker als auch massenmediale wie politische Laien machen von den Möglichkeiten mobiler Kommunikation und Social Media Gebrauch, um neue Informationen mit Politikbezug zu verbreiten. Im Zuge dessen verliert die Zuschreibung eines irgendwie höheren Realitätsgehaltes auf Seiten der Politik, die mit dem Gebrauch der Unterscheidung von Herstellung und Darstellung einherging, an Plausibilität. Die Antizipation nahezu ständiger Beobachtbarkeit untergräbt die Vorstellung, es gäbe einen geschützten Bereich, in dem Politik inszenierungsfrei einfach »gemacht« würde und der insofern authentischer sei als das, was man von der Politik – in Social Media und anderswo – zu lesen, zu hören und zu sehen bekommt. Die zeit- und ortsunabhängige Konsistenz von Äußerungen, die demselben politischen Akteur zugeschrieben werden, wird damit zum zentralen Ausweis von Authentizität (Luebke 2020; Friedman/Kampf

2020), sowohl mit Blick auf den Sachgehalt oder die Wahrheit von Aussagen als auch mit Blick auf ihre Ausdruckskraft.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun präzisieren, worin genau die spezifische Problematik von Deepfakes in der Politik liegt. In Anbetracht des Primats der Konsistenz lassen sich auf Basis der Listen zu möglichen böswilligen Verwendungsweisen von Deepfakes (z.B. Chesney/Citron 2018) zwei Arten von erwarteten Effekten unterscheiden. Die erste Möglichkeit besteht darin, dass Politikerinnen und Politiker bei Fehlritten und kommunikativen Entgleisungen gezeigt werden, die ihnen tatsächlich nicht unterlaufen sind. Der erwartete Effekt besteht hier in der Untergrabung jener Authentizität, die in Zeiten von Social Media maßgeblich auf der zeit- und ortsunabhängigen Konsistenz der Handlungen und Kommunikationen politischer Akteure beruht. Ein Beispiel dafür, wenn auch in Form eines Cheapfakes, ist das oben erwähnte Video Pelosis, das den Eindruck erweckte, sie wäre betrunken oder aus anderen Gründen ihrer Sprache nicht mächtig. Die zweite Möglichkeit beruht dagegen darauf, ein Deepfake zu präsentieren, das weitestgehend den Anschein konsistenter politischer Kommunikation hat, aber etwas verkündet, das massive Reaktionen anderer Akteure hervorruft. Ein fiktives Beispiel dafür wäre ein scheinbar offizielles Statement des amerikanischen Präsidenten, ein Angriff auf das mit Atomwaffen ausgestattete Nordkorea wäre gerade im Gange.

Allerdings hängt es von den Erwartungen der jeweiligen Beobachter ab, welches Verhalten eines politischen Akteurs als konsistent mit vergangenem Verhalten eingeordnet wird. Wer Pelosi schon immer für inkompetent oder gar Schlimmeres gehalten hat, wird ein Video, das sie scheinbar in betrunkenem Zustand zeigt, eher als Bestätigung der eigenen Erwartungen zu dieser Politikerin betrachten. Erste empirische Untersuchungen zu den Wirkungen von Deepfakes deuten darauf hin, dass individuelle Einschätzungen zu ihrer Glaubwürdigkeit nicht von ihrer technischen Güte abhängen, sondern vom vorhandenen Wissen über die gezeigte Person und von der politisch-ideologischen Affinität zu ihr (Hameleers/van der Meer/Dobber 2023; 2024). Die möglichen Effekte von Deepfakes lassen sich daher nicht isoliert mit Blick auf das mediale Artefakt verstehen, sondern nur, wenn dieses Artefakt als ein kommunikatives Ereignis begriffen wird, das an vorangegangene Kommunikationen anschließt, auf mögliche künftige Kommunikationen verweist und im Zuge dessen Erwartungen bestätigt oder enttäuscht (Luhmann 1984). Ein Deepfake, das über Social Media verschickt wird, ist nur als Element einer Kette aneinander anknüpfender Kommunikationen interpretierbar und wird unterschied-

lich interpretiert werden, je nachdem, wie es sich mit anderen Kommunikationen verknüpfen lässt.

Kommunikationen in Social Media sind nun – anders als in Massenmedien – an individuelle Nutzerinnen und Nutzer angepasste Kommunikationen. Algorithmen personalisieren kommunikative Anschlüsse, indem sie aus vergangenen Online-Kommunikationen des jeweiligen Nutzers und anderer Nutzer, die sie in bestimmten Hinsichten als ähnlich kategorisieren, ableiten, welche Kommunikationen – sowohl Nachrichten als auch Werbung – wahrscheinlich kommunikative Anschlüsse bei dem betreffenden Nutzer erzeugen werden (Soffer 2019; Kusche 2020: 5–6). Das sogenannte Microtargeting ermöglicht es zahlenden Klienten, Werbeinhalte ausschließlich jenen Nutzerinnen und Nutzern zu zeigen, denen aufgrund der über sie und ihre Online-Aktivitäten gesammelten Daten bestimmte Merkmale und Interessen algorithmisch zugeschrieben werden. Als politisches Microtargeting funktioniert dies auch für politische Werbung, also bezahlte politische Kommunikation, die bestimmten, gegebenenfalls auch sehr kleinen, Zielgruppen präsentiert wird. Im Falle sogenannter organischer, das heißt von Nutzerinnen und Nutzern selbst erzeugter Inhalte sind es Empfehlungsalgorithmen, die darüber (mit-)bestimmen, wem welche geteilten Nachrichten wie prominent angezeigt werden.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Kombination von Deepfakes und politischem Microtargeting auf den ersten Blick als eine besonders effektive Form der Desinformation. Erste wissenschaftliche Experimente (Dobber et al. 2020) dazu kommen allerdings zu dem Schluss, dass man sich zwar über Deepfakes im Allgemeinen Sorgen machen sollte, weil sie von Probandinnen und Probanden selbst bei mäßiger Qualität oft nicht erkannt werden. Das Microtargeting von Deepfakes scheitert dagegen zumindest derzeit an mangelnder Präzision, so dass die Personen, denen ein Deepfake gezielt gezeigt wird, tatsächlich nur selten die Merkmale aufweisen, die sie für das Deepfake vermeintlich besonders empfänglich machen.

Auch ohne Microtargeting impliziert allerdings die Personalisierung von Inhalten, die Nutzerinnen und Nutzer auf Social-Media-Plattformen gezeigt bekommen, dass die der betreffenden Nutzerin algorithmisch zugeschriebenen Interessen und Vorlieben zu einer Konsistenz der Inhalte über die Zeit führen. Dem entspricht die weitverbreitete Besorgnis über Echokammern (Sunstein 2017) und Filterblasen (Pariser 2012), die davon ausgeht, dass Social-Media-Plattformen maßgeblich dazu beitragen, dass Nutzerinnen und Nutzer fast nur noch mit Kommunikation zu tun haben, die ihre bestehenden Ansichten bestätigt. Wie stark solche Filterblaseneffekte tatsächlich sind und wer

von ihnen betroffen ist, ist allerdings umstritten (Dubois/Blank 2018). Bisherige empirische Befunde deuten darauf hin, dass es sich allenfalls um eine, gemessen an allen Nutzerinnen und Nutzern, sehr kleine Gruppe handelt, die in medialen Echokammern isoliert ist (Barberá et al. 2015; Eady et al. 2019).

Wenn die Erwartungen eines Beobachters dafür ausschlaggebend sind, ob das Verhalten eines in einem Deepfake dargestellten Akteurs als konsistent mit dessen früherem Verhalten betrachtet wird, diese Erwartungen aber nach wie vor nicht überwiegend das Ergebnis eines einseitigen personalisierten Konsums von Social-Media-Posts sind, verschärfen Social Media das Problem von Deepfakes als Kommunikationsereignis nicht prinzipiell. Wer durch die Darstellung seine Erwartungen bestätigt sieht, wird mit weiteren Kommunikationen – z. B. durch Teilen oder Kommentieren – anders anschließen als jemand, der vom Inhalt überrascht ist. Da ein Deepfake nicht ohne Weiteres als solches zu erkennen ist, wird die individuelle Nutzerin sich die Frage, ob ein Video manipuliert ist oder nicht, entsprechend nur vor dem Hintergrund ganz bestimmter Erwartungen stellen. Durch bloße Betrachtung des medialen Artefaktes lässt sich die Frage, sofern sie gestellt wird, nicht beantworten; eine Antwort wird die Nutzerin daher nur finden, wenn es wiederum institutionelle Arrangements (Paris/Donovan 2019) gibt, die den Anspruch haben, die Authentizität solcher Artefakte zu prüfen, *und* sie diesen Arrangements vertraut.

5. Schlussfolgerungen

Angesichts der inzwischen erreichten Qualität von Deepfakes lässt sich auf Manipulationen in solchem Video- und Audiomaterial nur mit Hilfe von technischen Lösungen schließen. Diese zielen entweder auf eine forensische Prüfung oder auf die Nachvollziehbarkeit der Herkunft des Materials ab. Für ein Publikum werden entsprechende Prüfergebnisse aber nur relevant, wenn sie es in jene Medien schaffen, die dieses Publikum nutzt, und das Publikum den Informationen mehr vertraut als dem Augenschein eines Deepfake und dem kommunikativen Kontext, in den es eingebettet ist. Damit ist das Problem von Deepfakes mit Blick auf die politische Öffentlichkeit weder größer noch kleiner als das Problem mit anderen Formen der Desinformation. Hier ist bislang keineswegs klar, in welchem Maße Effekte von Falschmeldungen darauf beruhen, dass das Publikum den Quellen zu sehr vertraut, oder darauf, dass das Publikum allen Quellen so stark misstraut, dass Ausdruckskraft statt Evi-

denz zum ausschlaggebenden Kriterium wird, wenn es darum geht, an welchen Nachrichten man sich orientiert (MacMullen 2020).

Deepfakes sind insofern nicht die Vorboten eines Zeitalters der Desinformation (Bettilyon 2018), sondern ein Symbol für die neuen Möglichkeiten zur Desinformation, die sich in einem hybriden Mediensystem (Chadwick 2017) ergeben. Der Fokus auf technische Lösungen kann daher in die Irre führen. Er suggeriert, dass das zentrale Problem darin liege, dass Deepfakes nicht als solche erkannt werden. Dieses Problem der Kognition stellt sich eindeutig für die etablierten institutionellen Arrangements journalistischer Evidenzprüfung, für die Deepfakes natürlich eine zusätzliche Herausforderung sind (Silverman 2020). Es stellt sich gegebenenfalls auch für im Entstehen begriffene institutionelle Arrangements zur Moderation der Inhalte von Social-Media-Plattformen, sofern diese darauf abzielen, mehr Verantwortung für Inhalte zu übernehmen. Technische Lösungen können in solche Arrangements eingebaut werden; ihre Beweiskraft in öffentlichen Debatten hängt dann vom Vertrauen in diese Arrangements ab, also in die Organisationen, die solche technischen Lösungen anwenden oder anbieten. Ihre Beweiskraft hängt damit aber auch davon ab, ob das Publikum an Wahrheit überhaupt maßgeblich interessiert ist. Ein Publikum, das die Orientierung an Wahrheit in der politischen Kommunikation wertschätzt, ist ein Publikum, das vom Augenschein eines Deepfakes gegebenenfalls getäuscht werden kann, aber gleichzeitig institutionelle Arrangements zur Evidenzprüfung wertschätzt und diesen – in Maßen – vertraut. Ein Publikum dagegen, das ausschließlich die Ausdruckskraft politischer Kommunikation wertschätzt, ist ein Publikum, für das es keinen Unterschied macht, ob ein Deepfake authentisch oder nicht authentisch im Sinne von Wahrheit oder Herkunft ist, und für das institutionelle Arrangements zur Evidenzprüfung daher irrelevant sind. Das Besondere an der Sorge um Deepfakes scheint zu sein, dass sie scheinbar die erste Art von Publikum im Auge hat, sich aber tatsächlich aus der Angst vor der zweiten Art von Publikum speist.

Literatur

Barberá, Pablo et al. (2015): »Tweeting From Left to Right: Is Online Political Communication More Than an Echo Chamber?«, in: *Psychological Science* 26.10, S. 1531–1542, DOI: 10.1177/0956797615594620.

- Bateman, Jon (2020): Deepfakes and Synthetic Media in the Financial System: Assessing Threat Scenarios, online verfügbar unter <https://carnegieendowment.org/2020/07/08/deepfakes-and-synthetic-media-in-financial-system-assessing-threat-scenarios-pub-82237>, abgerufen am 26.04.2024.
- Benkler, Yochai/Faris, Rob/Roberts, Hal (2018): *Network propaganda: manipulation, disinformation, and radicalization in American politics*, New York: Oxford University Press.
- Bettilyon, Tyler Elliot (2018): Deep Fakes and The Future of Propaganda, online verfügbar unter <https://medium.com/@TebbaVonMathenstien/deep-fakes-and-the-future-of-propaganda-18a257026571>, abgerufen am 26.04.2024.
- Bovenschulte, Marc (2019): *Deepfakes – Manipulation von Filmsequenzen*, Berlin: TAB – Büro für Technikfolgen-Abschätzung beim Deutschen Bundestag.
- Chadwick, Andrew (2017): *The hybrid media system: Politics and power*, New York: Oxford University Press.
- Chesney, Bobby/Citron, Danielle (2018): »Deepfakes: A Looming Crisis for National Security, Democracy and Privacy?«, in: *California Law Review* 107, S. 1753–1820.
- Corvi, Riccardo et al. (2023): »Intriguing Properties of Synthetic Images: From Generative Adversarial Networks to Diffusion Models«, in: 2023 IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition Workshops (CVPRW), Vancouver, B.C.: IEEE, S. 973–982, DOI: 10.1109/CVPRW59228.2023.00104.
- Daly, Kyle (2020): »System for Thwarting Deepfakes Unveiled«, in: *Axios* vom 03.08.2020, online verfügbar unter <https://www.axios.com/system-for-thwarting-deepfakes-unveiled-d8fc760c-9a44-43fb-a92e-8a86498414d6.html>, abgerufen am 26.04.2024.
- Dobber, Tom et al. (2020): »Do (Microtargeted) Deepfakes Have Real Effects on Political Attitudes?«, in: *The International Journal of Press/Politics* 1940161220944364, DOI: 10.1177/1940161220944364.
- Dommett, Katharine/Temple, Luke (2018): »Digital Campaigning: The Rise of Facebook and Satellite Campaigns«, in: *Parliamentary Affairs* 71, S. 189–202.
- Dubois, Elizabeth/Blank, Grant (2018): »The echo chamber is overstated: the moderating effect of political interest and diverse media«, in: *Information, Communication & Society* 21.5, S. 729–745, DOI: 10.1080/1369118X.2018.1428656.

- Eady, Gregory et al. (2019): »How Many People Live in Political Bubbles on Social Media? Evidence From Linked Survey and Twitter Data«, in: *SAGE Open* 9.1, 2158244019832705, DOI: 10.1177/2158244019832705.
- Farid, Hany/Schindler, Hans-Jakob (2020): *Deep Fakes: On the Threat of Deep Fakes to Democracy and Society*, online verfügbar unter <https://www.kas.de/de/einzeltitel/-/content/die-gefahr-von-deep-fakes-fuer-unsere-demokratie>, abgerufen am 26.04.2024.
- Franklin, Bob (1994): *Packaging Politics: Political Communication in Britain's Media Democracy*, London: Edward Arnold.
- Friedman, Elie/Kampf, Zohar (2020): »To Thine Own Self Be True«: The Perceived Meanings and Functions of Political Consistency«, in: *Language in Society* 49.1, S. 89–113, DOI: 10.1017/S004740451900068X.
- Hameleers, Michael/van der Meer, Toni G. L. A./Dobber, Tom (2023): »They Would Never Say Anything Like This! Reasons To Doubt Political Deep-fakes«, in: *European Journal of Communication* 39.1, S. 56–70, DOI: 10.1177/02673231231184703.
- (2024): »Distorting the Truth versus Blatant Lies: The Effects of Different Degrees of Deception in Domestic and Foreign Political Deepfakes«, in: *Computers in Human Behavior* 152, 108096, DOI: 10.1016/j.chb.2023.108096.
- Hamlin, Alan/Jennings, Colin (2011): »Expressive Political Behaviour: Foundations, Scope and Implications«, in: *British Journal of Political Science* 41.3, S. 645–670.
- International Risk Governance Center (2019): *Forged Authenticity: Governing Deepfake Risks*, online verfügbar unter <https://www.epfl.ch/research/domains/irgc/specific-risk-domains/projects-cybersecurity/forging-authenticity-governing-deepfake-risks/>, abgerufen am 26.04.2024.
- Japp, Klaus P./Kusche, Isabel (2004): »Die Kommunikation des politischen Systems: Zur Differenz von Herstellung und Darstellung im politischen System«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 33.6, S. 511–531.
- Kalpokas, Ignas (2020): »Problematising Reality: The Promises and Perils of Synthetic Media«, in: *SN Social Sciences* 1.1, 1, DOI: 10.1007/s43545-020-00010-8.
- Keplinger, Hans Mathias (2007): »Reciprocal Effects. Toward a Theory of Mass Media Effects on Decision Makers«, in: *Press/Politics* 12.2, S. 3–23.
- Klonick, Kate (2021): »Inside the Making of Facebook's Supreme Court«, in: *The New Yorker* vom 12.02.2021, online verfügbar unter <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/inside-the-making-of-facebooks-supreme-court>, abgerufen am 26.04.2024.

- Kusche, Isabel (2006): »Wa(h)re Politik? Politische Kommunikationsforschung und Marketingtheorie«, in: Jörn Lamla/Sighard Neckel (Hg.), *Politisierter Konsum – konsumierte Politik*, Wiesbaden: VS, S. 281–299.
- (2020): »The Old in the New: Voter Surveillance in Political Clientelism and Datafied Campaigning«, in: *Big Data & Society* 7.1, 2053951720908290, DOI: 10.1177/2053951720908290.
- Luebke, Simon M. (2020): »Political Authenticity: Conceptualization of a Popular Term«, in: *The International Journal of Press/Politics* 26.3, S. 635–653, DOI: 10.1177/1940161220948013.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1996): *Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl.*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (2000): *Die Politik der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- MacMullen, Ian (2020): »Survey Article: What Is ›Post-factual‹ Politics?«, in: *Journal of Political Philosophy* 28.1, S. 97–116, DOI: 10.1111/jopp.12212.
- Manjoo, Farhad (2008): *True enough: learning to live in a post-fact society*, Hoboken, N.J.: Wiley.
- Mann, Steve/Ferenbok, Joseph (2013): »New Media and the Power Politics of Sousveillance in a Surveillance-Dominated World«, in: *Surveillance & Society* 11.1-2, S. 18–34, DOI: 10.24908/ss.v11i1/2.4456.
- Matney, Lucas (2021): »Twitter’s Decentralized Future«, in: *TechCrunch* vom 15.01.2021, online verfügbar unter <https://techcrunch.com/2021/01/15/twitters-vision-of-decentralization-could-also-be-the-far-rights-internet-endgame/>, abgerufen am 04.07.2024.
- Meyer, Thomas (2002a): *Media Democracy. How the Media Colonize Politics*, Cambridge: Polity.
- (2002b): »Mediokratie – Auf dem Weg in eine andere Demokratie?«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 15–16, S. 7–14.
- OpenAI (2024), *G2PA in DALL-E 3*, online verfügbar unter <https://help.openai.com/en/articles/8912793-g2pa-in-dall-e-3>, abgerufen am 26.04.2024.
- Paris, Britt/Donovan, Joan (2019): *Deepfakes and Cheap Fakes*, online verfügbar unter https://datasociety.net/wp-content/uploads/2019/09/DS_Deepfakes_Cheap_FakesFinal-1.pdf, abgerufen am 26.04.2024.
- Pariser, Eli (2012): *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, London: Penguin.
- Plöchinger, Stefan (2015): »Böhmermann zeigt Erregungsdeutschland den Stinkefinger«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.03.2015, online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/medien/varoufakis-video-boeh>

- mermann-zeigt-erregungsdeutschland-den-stinkefinger-1.2400610, abgerufen am 26.04.2024.
- Politycki, Matthias (2002): »Der Tag, an dem die Tantentäuscher rotweiße Kra-
watten trugen. Schreiber oder Stöder – welchen dieser mehr oder weniger
willigen Provinzfürsten wollen wir denn haben?«, in: *Süddeutsche Zeitung*
vom 10.09.2002.
- Ricchiardi, Sherry (2007): »Distorted picture: thanks to Photoshop, it's aw-
fully easy to manipulate photographs, as a number of recent scandals make
painfully clear. Misuse of the technology poses a serious threat to photo-
journalism's credibility«, in: *American Journalism Review* 29.4, S. 36–44.
- Sarcinelli, Ulrich (1994): »Mediale Politikdarstellung und politisches Handeln:
analytische Anmerkungen zu einer notwendigerweise spannungsreichen
Beziehung«, in: *Politische Kommunikation in Hörfunk und Fernsehen. Ge-
genwartskunde Sonderheft 8*, Opladen: Leske + Budrich, S. 35–50.
- Serazio, Michael (2015): »Qualitative Political Communication | Managing the
Digital News Cyclone: Power, Participation, and Political Production Strate-
gies«, in: *International Journal of Communication* 9, S. 1907–1925.
- Silverman, Craig (Hg.) (2020): *Verification Handbook – Das Handbuch zur
Überprüfung von Desinformation und Medienmanipulation*, übers.
v. Marcus Engert, Düsseldorf: Landesanstalt für Medien NRW, online
verfügbar unter [https://www.medienanstalt-nrw.de/fileadmin/user_uploads/NeueWebsite_0120/Themen/Desinformation/VerificationHandbook_deutsch_2102_LFMNRW.pdf](https://www.medienanstalt-nrw.de/fileadmin/user_upload/NeueWebsite_0120/Themen/Desinformation/VerificationHandbook_deutsch_2102_LFMNRW.pdf), abgerufen am 26.04.2024.
- Smith, Hannah/Mansted, Katherine (2020): *Weaponised Deep Fakes: National
Security and Democracy*, Barton, A.C.T.: Australian Strategic Policy Insti-
tute.
- Soffer, Oren (2019): »Algorithmic Personalization and the Two-Step Flow
of Communication«, in: *Communication Theory* 31.3, S. 297–315, DOI:
10.1093/ct/qtz008.
- Sunstein, Cass R. (2017): *#Republic: divided democracy in the age of social me-
dia*, Princeton, N.J./Oxford: Princeton University Press.

Autographische Authentizität – oder die problematische Echtheit autographischer Werke

Joana van de Löcht und Doris Reisinger

Auf den ersten Blick scheint die Authentizität von Artefakten¹ nicht nur etwas Alltägliches, sondern auch etwas Simples, wenn nicht geradezu Banales, zu sein: eine triviale, weil augenscheinlich rein materielle und technisch nachweisbare Echtheit, die wenig mit der schwer greifbaren Subjektauthentizität ihrer Urheberinnen oder Urheber zu tun hat. Dies postuliert zumindest Kevin Mulligan: »Wer versucht, die Echtheit von Menschen, Handlungen, Einstellungen, Meinungen zu beschreiben, kommt schnell zum Schluss, dies sei unmöglich«, während es im Vergleich dazu »nicht allzu schwer« sei, »zu sagen, was es heisst, ein echter Rembrandt zu sein« (Mulligan 2009: 226). Dabei ist die enge Verknüpfung zwischen dem Urheber und der Authentizität des von ihm Geschaffenen bereits etymologisch angelegt, denn der Begriff ›authentisch‹ leitet sich vom altgriechischen αὐθεντικός mit dem Bedeutungsspektrum ›Mörder oder Suizidant‹, ›Täter‹, ›Herrscher‹ bis hin zu ›Autor‹ her (Liddell/Scott 1940). Am Anfang steht also ein handelndes Subjekt in einer Machtposition. Dies gilt auch für das lateinische ›authenticus‹ – ›zuverlässig, verbürgt‹ sowie in Bezug auf Schriften ›urschriftlich, eigenhändig‹ (Georges 1998: 1, Sp. 749). Diese Verknüpfung bildet bis heute den Kern der Echtheitsbedingung autographischer Artefakte und daher gilt »ein Rembrandt immer nur als ›echter Rembrandt‹, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat« (Blunck 2011: 14).² Hitlers Tagebücher hingegen sind eben

- 1 Unter einem Artefakt verstehen wir im Folgenden jeden absichtsvoll geschaffenen Gegenstand. Artefakte in diesem Sinne sind alle Kunstwerke, Dokumente, Texte, nicht aber absichtslos entstandene Nebenprodukte wie beispielsweise Materialreste oder im Schaffensprozess entstandene Vorstufen künstlerischer Werke; vgl. Hilpinen 1993; Reicher 2013.
- 2 Lars Blunck diagnostiziert: »Und dennoch zelebrieren wir, das heißt vornehmlich die Museen, ihre Besucher und nicht zuletzt die akademische Kunstgeschichte, einen Kult

deshalb nicht echt, weil Hitler sie nicht selbst geschrieben hat. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Authentizität von Artefakten allerdings als weit weniger trivial, als es zunächst erscheinen mag. Der vorliegende Beitrag entfaltet die Schwierigkeiten von Authentizitätszuschreibungen zu autographischen und nicht-autographischen Artefakten, indem er die Vielfalt solcher Zuschreibungen über verschiedene Artefaktarten hinweg in den Blick nimmt.

Die Echtheit autographischer und nicht-autographischer Artefakte

Als autographische Artefakte lassen sich geschaffene Gegenstände bezeichnen, deren Echtheit von ihrer Urheberschaft abhängt. Natürlich sind längst nicht alle Artefakte autographisch in dem Sinne, dass die Urheberschaft durch eine bestimmte Person für ihren Status und ihre Echtheit von entscheidender Bedeutung wäre. Die Echtheit zahlreicher Artefakte hängt von anderen Eigenschaften ab. Beispielsweise ist für die meisten archäologischen Funde nicht ihr Urheber, sondern ihr Alter ausschlaggebend, für bestimmte historische Artefakte ihre Geschichte, für Lebensmittel mit geschützter Ursprungsbezeichnung der Herkunftsort und für Markenartikel das Gütesiegel der Herstellerfirma. Wer genau diese Artefakte geschaffen hat, ist für ihre Echtheit folglich nicht unbedingt relevant. Die eine Artefaktauthentizität gibt es nicht, stattdessen können Artefakte in ganz unterschiedlichen Hinsichten authentisch sein. Geschaffene Gegenstände, deren entscheidende Echtheitseigenschaft nicht die Urheberschaft ist, bezeichnen wir im Folgenden als nicht-autographische Artefakte.

Die Authentizität nicht-autographischer Artefakte

Selbst mit Blick auf nicht-autographische Artefakte ist es überraschend schwierig, eine Antwort auf die Frage zu finden, was es eigentlich bedeutet, ein bestimmtes Artefakt als »echt« oder »unecht«, »authentisch« oder »nicht authentisch« zu bezeichnen; denn die Voraussetzungen und Implikationen

der Eigenhändigkeit, der sich vor allem an der Zuschreibung eines Kunstwerks zu einem Künstlerindividuum festmacht, in der – zugegeben: nicht vollkommen irrigen – Annahme, Rubens und Rembrandt hätten über einen individuellen Stil, über eine unverwechselbare künstlerische Handschrift und über ein besonderes künstlerisches Ingenium verfügt. So gilt ein Rembrandt immer nur als *echter Rembrandt*, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat.« (Blunck 2011: 14)

von Echtheitsaussagen sind vielfältig und im Einzelfall gewichtig. Welche Eigenschaften machen ein bestimmtes Artefakt echt oder unecht und wem kommt es zu, diese Eigenschaften für ein bestimmtes Artefakt oder eine Gruppe von Artefakten (bspw. für echte Rembrandts) festzulegen? Welche soziale, psychologische, ästhetische oder kulturelle Bedeutung hat die Authentizität – oder auch Inauthentizität – eines Artefakts? Das gilt selbst für so scheinbar triviale Gegenstände wie eine ›authentische‹ Sachertorte, von der es zwei Varianten gibt, eine »Original Sachertorte« und eine, die im Volksmund bis heute »Echte Sachertorte« heißt.³ Die ausgedehnten Auseinandersetzungen um die Frage, welche von diesen beiden nun die echte Sachertorte ist, warum sie es ist und für wen, mag veranschaulichen, dass selbst die Echtheit von nur mäßig wertvollen und massenhaft vorkommenden Konsumgegenständen im Einzelfall alles andere als simpel ist.

Vordergründig resultiert die Schwierigkeit von Authentizitätsurteilen über Artefakte aus einem vielschichtigen Geflecht von Qualitätsurteilen und Interessen. Die *Qualitätsurteile* betreffen in der Regel die Eigenschaften, die für die Echtheit eines bestimmten Artefakts ausschlaggebend sind. Sie können je nach Art des Gegenstands ästhetische, handwerkliche, kulinarische oder künstlerische Aspekte betreffen und werden von teils sehr heterogenen Gruppen gefällt. Die *Interessen* kommen von Produzierenden, Besitzenden und Konsumierenden und können finanzieller, emotionaler, politischer oder kultureller Art sein. Zum Tragen kommen diese Schwierigkeiten klassischerweise in Situationen, in denen es um die Weitergabe oder Veräußerung von echten Gegenständen geht, und das nicht nur beim Verkaufen und Kaufen, denn die Authentizität von bestimmten Artefakten spielt beispielsweise auch in Traditions- und Erbenarrativen eine Schlüsselrolle, erscheint doch nur das

3 So stritten sich »das Haus Sacher und die Wiener k&k Hofzuckerbäckerei Demel um die Verwendung des Namens, die zweite Marmeladeschicht in der Mitte und die Verwendung von Margarine anstelle von Butter [...]. Der vielbeschmunzelte Tortenkrieg beim Wiener Handelsgericht wogte jahrelang hin und her, ging durch alle Gerichtsstanzen und wurde schließlich durch ein Urteil des Obersten Gerichtshofes beendet. Seitdem darf nur die vom Hotel Sacher erzeugte Torte – mit einem runden Schokoladensiegel als Oberflächendekor – mit dem Präfix ›Original‹ versehen werden. Jene des Hauses Demel wird mit einem dreieckigen Siegel mit der Aufschrift ›Eduard Sacher-Torte‹ ausgestattet. Inzwischen trägt letztere, im Volksmund auch ›Echte Sacher-Torte‹ genannt, offiziell den Namen ›Demel's Sachertorte‹«. (Mann/Sommer/Reinthaler 2019)

Echte wert, mit dem Ziel einer kulturellen Kontinuität geschützt und tradiert zu werden.⁴

So kommt es immer wieder zu Situationen, in denen über die Echtheit eines bestimmten Artefakts schließlich vor Gericht verhandelt und entschieden wird, weil die vielfältigen Interessen verschiedener Akteure Streitfälle heraufbeschwören, die sich nicht mehr anders lösen lassen. Für die Urteilsfindung vor Gericht spielen auch immer wieder wissenschaftliche Gutachten eine entscheidende Rolle. Selbst wenn es nicht zu einem gerichtlichen Streitfall kommt, werden diskursive Aushandlungsprozesse um die Echtheit bestimmter Artefakte im wissenschaftlichen Diskurs geführt. Strittig sind etwa die Fragen, welche Echtheitskriterien für bestimmte Artefakte oder Gruppen von Artefakten überhaupt gelten sollen und wie sich möglichst zweifelsfrei feststellen lässt, ob diese Kriterien in einem gegebenen Fall erfüllt sind oder nicht. Wie komplex, wie relevant oder wie umstritten die Antworten auf solche nur scheinbar einfachen Fragen ausfallen, hängt auch davon ab, um welche Art von Artefakt es sich handelt. Die Echtheitskriterien für Urkunden oder für verschiedene Arten archäologischer Artefakte sind ganz andere als jene für Mode- und Markenartikel, für historische Musikinstrumente, Lebensmittel oder bestimmte Rohmaterialien.

Besonders komplex ist die Lage bei Kunstwerken, denn Echtheitskriterien für Kunstwerke verschiedener Gattungen und Epochen unterscheiden sich stark voneinander. Beispielsweise wurden noch bis ins 19. Jahrhundert hinein »Abgüsse von Antiken bisweilen allein um ihrer klassischen Form willen gesammelt, zweitrangig war dagegen die Frage nach Original oder Kopie« (Jöhnk 1999: 13), während schon im frühen 20. Jahrhundert zwischenzeitlich wirkmächtige Echtheitsbedingungen wie Einzigartigkeit, Originalität und Nähe zur Künstlerpersönlichkeit wieder systematisch in Frage gestellt und relativiert wurden. Exemplarisch hierfür lassen sich die von Marcel Duchamp erfundenen Ready-mades anführen.

4 So heißt es zu den Auswahlkriterien der Welterbeliste auf der deutschen Homepage der UNESCO: »Bei der Entscheidung über die Aufnahme in die Welterbeliste werden die übergreifenden Bedingungen der Authentizität (historische Echtheit, nur für Kulturgüter) und der Integrität (Unversehrtheit, für Kultur- und Naturgüter) angewendet, in Verbindung mit einem oder mehreren der insgesamt zehn Kriterien, nach welchen der außergewöhnliche universelle Wert einer Stätte festgelegt wird.« (DUK o.J.)

»Da sich nun die Echtheit eines Ready-mades nicht an seiner materiellen Erscheinung fest macht, ist es durch Repliken problemlos zu ersetzen und erfüllt trotzdem seinen Sinn. De facto existieren die ursprünglich von Duchamp zu Ready-mades erklärten Originale in den überwiegenden Fällen nicht mehr und es werden der Öffentlichkeit heute oftmals Nachbildungen gezeigt [...]. Sicher ist, daß sich derartige Objekte gänzlich den herkömmlichen naturwissenschaftlichen und kennerschaftlichen Methoden zur Differenzierung zwischen echt und falsch verweigern.« (Ebd.: 14)

Autographische und allographische Artefakte

Erschwerend kommt hinzu, dass nicht alle Kunstwerke autographische Artefakte sind, es gilt also die zuvor gefundenen Kategorien noch zu präzisieren. Nelson Goodman unterscheidet in seinen »Sprachen der Kunst« zwischen *autographischen* und *allographischen* Künsten:

»Wir wollen ein Kunstwerk autographisch nennen dann und nur dann, wenn der Unterschied zwischen dem Original und einer Fälschung von ihm bedeutsam ist; oder besser, dann und nur dann, wenn selbst das exakte Duplikat dadurch nicht als echt gilt. Wenn ein Kunstwerk autographisch ist, dann können wir auch diese Kunst autographisch nennen. So ist Malerei autographisch, Musik nicht-autographisch oder allographisch.« (Goodman 1998: 113f.)

Goodman rechnet neben Musik auch die Literatur zu den allographischen Künsten, führt doch jede gelungene Instanziierung zu den gleichen ästhetischen Erfahrungen. Das heißt, der Text als Abstraktum kann etwa ohne Verlust in unterschiedlichen typographischen Gestaltungen realisiert werden. Solche Werke haben daher viele authentische Exemplare, wobei die Bedingung, die ein einzelnes Exemplar erfüllen muss, um als authentisch zu gelten, in aller Regel in einer hinreichenden Wiedererkennbarkeit besteht, die entweder durch eine ausreichende Ähnlichkeit⁵ mit anderen authentischen Exemplaren des Werkes zustande kommt oder durch eine ausreichend getreue Ausführung der Notation des Werkes. Die Frage, ob ein einzelnes Exemplar eines solchen Werkes in diesem Sinn als authentisch gelten kann, ist nur in den seltensten Fällen Gegenstand wissenschaftlicher Debatten, beispielsweise im

5 Nelson Goodman verwendet hierfür den Ausdruck »sameness of spelling« (Goodman 1988: 115).

Falle einer fehlerhaften Abschrift, einer varianten Überlieferungssituation oder durch Konzentration auf einen unikalen Überlieferungsträger – das originäre Autograph, das an die Hand des Autors gebunden ist. Im Fall der Handschrift wird die Grenze vom allographen literarischen Text zum unikalen autographischen Artefakt überschritten. Im Sinne Goodmans ermöglicht die eigenhändige Handschrift eines Autors oder einer Autorin nämlich eine ästhetische Erfahrung, die eine Abschrift fremder Hand oder ein gedrucktes Werk nicht bietet. Hier ist das Manuskript Objekten der Kunst verwandter als den aus ihm entstehenden Drucken.

Die paradoxe Authentizität autographischer Artefakte

Die Authentizität von autographischen Artefakten erscheint zunächst einfach: Als das echte Werk gilt das vom Urheber oder der Urheberin selbst (das heißt in der Regel eigenhändig) hergestellte.⁶ Ein Gemälde ist dann authentisch, wenn es von der Hand des Meisters stammt. Ein Manuskript ist dann authentisch, wenn es von der Autorin selbst verfasst ist.

Wer sich allerdings genauer mit der Authentizität autographischer Artefakte befasst, wird feststellen, dass gerade diese Art der Artefaktauthentizität aus besonders komplexen und umstrittenen Zuschreibungsprozessen besteht, gerade weil sie besonders stark von den menschlichen Urhebern dieser Artefakte und von den ihnen zugeschriebenen Handlungen und Eigenschaften abhängen. Die vielschichtigen, grundsätzlichen und im Einzelfall mitunter unlösbaren Fragen, die sich ergeben, wenn die Echtheit eines gegebenen Artefakts ganz an die Urheberschaft durch eine einzelne Person geknüpft ist, erschließen sich erst bei näherer Beschäftigung mit konkreten Fällen. Dabei überschreiten wir die Grenzen der Objektauthentizität hin zu Fragen der Subjektauthentizität: Ist beispielsweise die erste Niederschrift eines Textes

6 Hinter dieser scheinbar banalen Aussage verbirgt sich eine Fülle an Problemen. Denn Urheber und Urheberinnen können auch Kopien ihres eigenen Werkes herstellen, was die Frage aufwirft, unter welchen Bedingungen diese ebenfalls als echt oder als unecht gelten. Dazu kommen als weitere Kategorie Fälschungen, die ihrerseits auch vom Urheber/der Urheberin oder von Dritten hergestellt worden sein könnten – wobei nicht alle Kopien Fälschungen und nicht alle Fälschungen Kopien sein müssen. Schließlich spielt auch die Autorisierung durch den Urheber oder die Urheberin oft eine entscheidende Rolle, aber es kann zugleich Werke geben, die nie autorisiert wurden und trotzdem als echt gelten. Das Verhältnis zwischen Urheberschaft, Authentizitätszuschreibungen und Autorisierungspraktiken ist also äußerst komplex.

die »echte« oder jene, die von einer Autorin zur Drucklegung freigegeben wurde? Und was genau spricht für diese oder jene Variante? Wem kommt die Deutungshoheit darüber zu, falls die Autorin sich selbst nicht dazu geäußert hat oder keine Einigkeit darüber besteht, wie ihre Äußerungen zu verstehen sind: den Nachfahren der Autorin, der Forschungsgruppe, die sich mit ihrem Werk befasst, oder dem wissenschaftlichen Beirat des ihr gewidmeten Museums?

Nicht selten spielt in solchen Fragen die »Echtheit« der Urheber oder Urheberinnen, also das, was sie waren oder sind, und das, was sie wollten oder nicht, ihre »Handlungen, Einstellungen, Meinungen« (Mulligan 2009: 226) eine wesentliche Rolle. Ob ein autographisches Artefakt authentisch ist, was genau es authentisch macht und damit verbunden ggf. welche Form oder welches Exemplar eines bestimmten Artefakts das fragliche Werk authentisch verkörpert, lässt sich daher nicht von der Authentizität der Person, die es geschaffen hat, trennen. Besonders anschaulich lässt sich das anhand von handschriftlichen Dokumenten nachvollziehen, wobei autobiographische Aufzeichnungen eine entscheidende Verknüpfung von Fragen der Objekt- und der Subjektauthentizität provozieren, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Echte und unechte Tagebücher

Die Gattung des Tagebuchs ist vielleicht wie keine andere dazu geeignet, um über die unterschiedlichen Dimensionen autographischer Authentizität bei Schriftartefakten zu reflektieren. Das Tagebuch ist durch die intime Kommunikationssituation eines Individuums mit sich selbst zunächst als unikales Überlieferungszeugnis konzipiert, das nachträgliche Abschriften und Fassungen ausschließt. Folgt man dem französischen Tagebuchforscher Philippe Lejeune, so heben sich Diarien von anderen autobiographischen Aufzeichnungen dadurch ab, dass sie eine Bearbeitung nur innerhalb eines Tages erlauben, soll die »Authentizität der Spur« nicht gefährdet werden (Lejeune 2014: 374). Jenseits einer sich an dieser Materialität orientierenden Analyse wird die Authentizität von Tagebüchern zudem hinsichtlich ihres Inhalts und der vermeintlichen Aufrichtigkeit des dort Berichteten bewertet, wobei der Vorwurf der Inszenierung bzw. Literarisierung das Gegenstück

zum Authentischen bildet.⁷ Folglich betrifft das Authentizitätsurteil nicht allein das Artefakt, sondern zugleich die Grundhaltung des Diaristen, die im geschriebenen Text zum Ausdruck kommt. Tagebücher stehen mithin zwischen der Zuschreibung einer Objekt- und einer Subjektauthentizität.

Der entscheidende Punkt, an dem die Authentizität eines Tagebuchs relevant wird, ist der der Veröffentlichung.⁸ Tagebücher, die jeden Abend für private Einträge hervorgeholt oder nur innerhalb von Familien tradiert werden und folglich unveröffentlicht bleiben, provozieren nur in den seltensten Fällen eine Frage nach ihrer Authentizität. Im Folgenden soll anhand von zwei Beispielen diskutiert werden, welche Merkmale von Tagebüchern als Authentizitätsmarker fungieren und was passiert, wenn die intime Kommunikationssituation durchbrochen und das Tagebuch publiziert wird. Hierbei ist das Ziel, Kriterien für Authentizität zu ermitteln, die auch jenseits des Tagebuchs für die Bewertung eines Artefakts produktiv gemacht werden können. Als Beispiele dienen Tagebücher, die eine große mediale Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, lässt sich an ihnen der Aushandlungsprozess von Authentizität und Inauthentizität doch am besten verfolgen. Dabei wird der populäre Diskurs in Dialog mit fachwissenschaftlichen Analysen gebracht. Konkret geht es im Folgenden um die von Konrad Kujau gefälschten und vom »Stern« erworbenen vermeintlichen Tagebücher Adolf Hitlers und um die von Kurt W. Marek herausgegebenen Tagebücher von Marta Hillers – der »Anonyma«.

Authentizität und Fälschung – der Skandal um die ›Hitler-Tagebücher‹

In seiner Ausgabe vom 28. April 1983 titelte der »Stern« in roten Lettern »Hitlers Tagebücher entdeckt«⁹. Schon wenige Tage später erklärte das Bundeskrimi-

-
- 7 Elias Canetti etwa trifft das harte Urteil: »Im Tagebuch spricht man zu sich selbst. Wer das nicht kann, wer eine Zuhörerschaft vor sich sieht, sei es auch eine späte, sei es eine nach seinem Tod, der fälscht.« (Canetti 1982: 51)
- 8 Das Tagebuch schließt in einer strengen Gattungsbestimmung die Möglichkeit der Veröffentlichung aus. Philippe Lejeune zählt das Tagebuch neben den Memoiren, dem Essay und der Autobiographie zur »intimen Literatur« (Lejeune 1994: 15). In Abgrenzung zur Autobiographie lässt sich das Tagebuch mit Lejeune definieren als »Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt« (ebd.: 14).
- 9 Stern 1983. Die Möglichkeit einer Fälschung wird mit Verweis auf wissenschaftliche Gutachten in der Ausgabe selbst ausgeschlossen (ebd.: 4f.). In der Ausgabe der folgenden Woche wendet sich Peter Koch unter der Überschrift »Die Fälscher« gegen sämt-

nalamt die insgesamt 62, vom »Stern« für 9,3 Millionen DM erworbenen Tagebuchbände zur Fälschung, wodurch der Sensationsfund in nur wenigen Stunden zur größten Blamage für das bekannte deutsche Magazin wurde. Hier soll es uns nicht um die verworrene Geschichte der Entdeckung,¹⁰ des Erwerbs, der Teilveröffentlichung und schließlich der Entlarvung gehen, stattdessen ist zu fragen, wie der Fälscher Konrad Kujau Authentizität inszenierte und wie das BKA die Fälschung nachwies. Die Strategien Kujaus und die Fehler, auf Grund derer er letztlich überführt wurde, lassen sich mit den Stichworten *Plausibilität*,¹¹ *Materialität*, *Intimität* und *Autorschaft* umreißen.

Der Stern präsentierte die Auszüge aus Hitlers Tagebüchern durch Fotografien mit Transkriptionen in der Marginalienspalte, wohl mit dem Ziel, Hitlers Handschrift zu dokumentieren (Stern 1983). Josef Henke, damals Mitarbeiter im Bundesarchiv Koblenz, veröffentlichte Ende der 1980er Jahre die Ergebnisse der archivfachlich-textkritischen und naturwissenschaftlich-technischen Echtheitsgutachten, die 1983 in Kooperation mit dem Landeskriminalamt von Rheinland-Pfalz erstellt worden waren (Henke 1989). Kujau nutzte, um Authentizität zu inszenieren, für seine Arbeit historische *Materialien*, die jedoch nicht aus der NS-, sondern aus der Nachkriegszeit stammten – so konnte in der naturwissenschaftlich-technischen Überprüfung nachgewiesen werden, dass sowohl ein Teil des beschriebenen Papiers als auch die Heftfäden und die Heftgaze erst nach 1945 produziert worden waren (ebd.: 306f.). Die chemische Überprüfung des Schriftalters zeigte zudem, dass die Tagebucheinträge, die angeblich auf die Jahre 1934, 1941 und 1943 datieren sollten, wenig älter als

liche Parteien, die an der Echtheit der Tagebücher zweifeln und betont erneut die Authentizität der Dokumente (Koch 1983: 4f.).

- 10 Diese wurde nicht nur in Buchpublikationen (etwa Kuby 1983; Harris 1987; Hamilton 1991; Seufert 2008), sondern zuletzt auch in einem vom Stern produzierten und zehn Folgen umfassenden Podcast aufgearbeitet, in den unter anderem zuvor unveröffentlichte Originalmaterialien wie Mitschnitte von Telefonaten einfließen (FAKING HITLER).
- 11 Um die Entdeckung und die tröpfchenweise Lieferung zu *plausibilisieren*, erfand Kujau die Geschichte eines Ende April 1945 abgestürzten Flugzeugs, das in der Nähe von Leipzig entdeckt worden sei und in dessen Inneren sich in zwei Kisten die vermeintlichen Hitler-Autographen gefunden hätten. Diese habe Kujau mit Hilfe eines Verwandten, der ein hoher NVA-Beamter in der DDR sei, in die BRD schmuggeln können. Bilder der beim Absturz verunglückten Soldaten und ihrer Gräber werden im Stern zur Illustration genutzt (Stern 1983: 29). Die Erzählung ist dabei so gesponnen, dass sie einer Überprüfung durch den Stern-Reporter Gerd Heidemann, der sie im eigenen Interesse nicht unbedingt falsifizieren wollte, standhält (vgl. Seufert 2008: 57–65).

ein bis zwei Jahre waren (ebd.). Die Datierung, die den Eindruck einer historischen Aufzeichnung erwecken sollte, wurde somit durch die Materialanalyse widerlegt.

Zweifel ergaben sich zudem hinsichtlich des Inhalts der Tagebucheinträge, somit auf der Ebene der *Plausibilität*, so fehlten laut Henke neben Sachinformationen vor allem auch »reflektierende[], insbesondere konzeptionelle[] Überlegungen« und »vorausschauende[], planende[] Gedanken« (ebd.: 309). Stattdessen dominierten, vor allem auch an Tagen von großer politischer Tragweite, Einträge, die insbesondere durch eine »groteske Banalität der Aussagen« auffielen, was Henke zu dem Urteil veranlasst: »Es fiel auf, daß der Schreiber der Tagebücher im allgemeinen sich nicht von der bloßen Faktizität zu entfernen und eine nur intellektuell getragene Eintragung zu fertigen wagte« (ebd.: 310). Jenseits dessen erhärteten einzelne Faktenfehler den Verdacht, dass es sich bei den Bänden um eine Fälschung handeln müsse.

Der historisch-philologische Vergleich mit anderen Zeugnissen Hitlers führt letztlich zu folgendem Verdikt:

»Statt erregter, fanatischer, monologisierender Eintragungen eines ungezügelten Charakters, der fähig war, alle Maßstäbe zu sprengen – und so präsentierte sich der deutsche Diktator Hitler in seinen authentischen Selbstzeugnissen –, finden sich Eintragungen, die in der persönlichen Sphäre kleinbürgerlich-miefig, im politischen Umfeld entsprechend kleinkariert-langweilig und grotesk-banal wirkten.« (Ebd.: 315)¹²

12 Was unter der »kleinbürgerlich-miefig[en]« Sphäre zu verstehen ist und welche Bedeutung diese Passagen für die Rezeption der Tagebücher als authentisches Zeugnis besessen haben mögen, inszeniert Helmut Dietl in seiner Satire *SCHTONKI*: Als Heidemanns Alter Ego Hermann Willié (gespielt von Götz George) der Verlagsleitung die Tagebücher präsentiert, entziffert er mühsam den ersten Satz des Eintrags vom 24.02.1940 (»Die übermenschlichen Anstrengungen der letzten Zeit verursachen mir Blähungen im Darmbereich, und Eva sagt, ich habe Mundgeruch«). Dies veranlasst den Ressortleiter Pit Kummer (gespielt von Harald Juhnke) zu dem Urteil: »Blähungen im Darmbereich, das ist ja doll, das ist ja ganz persönlich und intim« (*SCHTONKI*, TC 00:57:28–00:59:47). *Intimität* wird in diesem Kontext zu einem weiteren Authentizitätsmerkmal erhoben. Auch der Stern dokumentiert diesen Aspekt der Tagebücher, etwa in einem Ausschnitt, in dem Hitler vermeintlich über eine Scheinschwangerschaft bzw. eine Fehlgeburt Eva Brauns schreibt (Stern 1983: 37f.).

Die Veröffentlichung von Transkriptionen der Tagebücher durch den NDR im Februar 2023 ermöglichen es, die Gutachten am Original nachzuvollziehen.¹³ Die Fälschung setzt im Juni 1932 unter der paratextuellen Rahmung, dass die »schriftlichen Aufzeichnungen der früheren Jahre teilweise verschwunden« seien, ein. Bereits in frühen Passagen wird offensichtlich, dass Kujau mit seinen Fälschungen nicht allein ein finanzielles, sondern auch ein geschichts-revisionistisches Ziel verfolgte, nämlich Hitler zu exkulpierten. So heißt es etwa über die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933: »Dr. Goebbels hat die öffentliche Verbrennung von Büchern bef., so etwas Dummes. Konnte es nicht mehr verhindern. Was wird das Ausland wieder dazu sagen?« (NDR-Edition, 10. Mai 1933) Im Eintrag des folgenden Tags heißt es lediglich »Ernstes Gespräch mit Dr. Goebbels! Besprechungen mit Partei-Führern.« (NDR-Edition, 11. Mai 1933) Diese Klitterung steigert sich in den späteren Bänden schließlich zur Darstellung, dass Hitler nichts vom Holocaust gewusst habe (Funke 2023), beispielsweise findet sich unter dem Datum des 20. November folgendes Notat:¹⁴

Wir kommen nicht weiter mit dem Judenproblem. Keiner will sie haben, selbst unbesiedeltes Gebiet stellt man uns für die Umsiedelung nicht zur Verfügung. Selbst die immer schreienden Feinde haben keine Lust die Juden aufzunehmen. Nun haben wir nicht nur die Juden aus dem Reiche auf] dem Halse, sondern uns schickten auch unsere Verbündeten ihre Juden auch kommen noch die aus den besetzten Gebieten dazu. Für diese zu nichts zu gebrauchenden Juden brauchen wir Unterkünfte und Lebensmittel. Der Jude im Lager bekommt fast doppelt soviel an Verpflegung wie unser kämpfender Soldat an der Front. Ich denke mir, es muß doch eine Lösung geben, diese Juden bis Sommer des kommenden Jahres unterzubringen um sie dann im Osten als Arbeitskräfte einzusetzen. Sie stellen doch für uns ein großes Heer von Arbeitskräften dar, die wir gut im Osten gebrauchen können. Im Reich selbst, sind sie selbst in Lager eine große Gefahr für uns. Gebe Himmler Weisung, Wege zu suchen um die Juden loszuwerden oder diese bis kommendes Frühjahr sicher unterzubringen.

13 Dies geschieht im Folgenden nur stichprobenartig, da der Artikel zu diesem Zeitpunkt bereits im Korrekturverfahren weit fortgeschritten war. Da in der NDR-Edition lediglich Transkriptionen bereitgestellt werden, die mittels KI (wohl Transkribus) angefertigt wurden, jedoch keine Faksimiles der Fälschung, rückt der Aspekt der materiellen Persuasionsstrategie Kujaus hier gänzlich aus dem Blick.

14 Diese Datumsangabe richtet sich nach der Edition. Dietmar Schiffermüller (2023) schreibt in seinem die Edition begleitenden Artikel hingegen vom 29.11.

Himmler hat doch den Apparat um mit den Verbündeten zu verhandeln oder in besetzten Gebieten einen geeigneten Platz zu finden. Ich kann mich in dieser schweren Zeit nicht noch mit dem Judenproblem befassen.

Die Frage der Echtheitszuschreibung wird spätestens an diesem Punkt entscheidend. Kujaus Machwerk hätte, wäre es wie geplant vom »Stern« veröffentlicht worden, als willkommenes Argumentationsvorlage für Holocaust-Leugner gedient. Dass hierin das eigentliche Ansinnen Kujaus gelegen haben mag, und nicht allein in der Bereicherung, plausibilisiert der NDR im Zuge der editionsbegleitenden Veröffentlichungen zusätzlich durch eine Einordnung Kujaus in die Neonazi-Szene (Schiffermüller 2023).

Die Fälschung darf rückblickend als auf ganzer Linie gescheitert gewertet werden. Und dennoch überzeugte sie die Führungsriege einer der einflussreichsten bundesrepublikanischen Zeitschriften. So erklärte etwa der ehemalige Gruner + Jahr-Chef Manfred Fischer in einem »Bild«-Interview:

Und zwar waren wir nicht fast sicher, sondern absolut sicher, daß die Tagebücher echt waren. [...] Es ist das geradezu sinnliche Erlebnis, so ein Ding in der Hand zu haben [...]. Diese Gewißheit – das Tagebuch hat DER geschrieben – und jetzt halte ich es in der Hand! Wir alle haben wahrscheinlich einen Blackout gehabt – schon der Glaube daran war ein Teil der Faszination, das gebe ich zu [...]. Es war doch wie eine Gruppenpsychose ... Wir sind alle einer Gruppenpsychose erlegen. Auch Nannen, der im März 1981 von mir informiert wurde, ist mit Sicherheit von keinem von uns gesagt worden: Vorsicht, das ist noch nicht geklärt ... Der hat das vorgefunden als eine Sache, die man anfassen kann, an der man überhaupt oder gar nicht mehr zweifeln konnte ... durfte. (Fischer 1983: 4)

Konstruktion bzw. Dekonstruktion von Authentizität setzte in diesem Beispiel an der prominenten *Autorschaft* an, wobei sich die Frage nach Authentizität sich einerseits dringlicher stellt, wenn der Autor oder das Dokument eine gewisse Berühmtheit besitzt, andererseits jedoch – auch aus finanziellen Interessen – ein übermäßiger Vertrauensvorschuss gewährt wird. So wäre es nie zu dem Stern-Skandal gekommen, hätten sich Heidemann und die Verlagsleitung in der Hoffnung, die Originaltagebücher Hitlers in den Händen zu halten, nicht in psychagogischer Manier von der auratischen Wirkung des Objekts bezirzen lassen und nach vermeintlichen Authentizitätssignalen gesucht.

Autorschaft und Authentizität – die Tagebücher der Anonyma

Wie stark die Bereitschaft, ein Tagebuch als authentisch oder gefälscht anzusehen, von der Identität des Autors oder der Autorin abhängt, zeigt das zweite Beispiel: 2003 veröffentlichte Hans Magnus Enzensberger in seiner »Anderen Bibliothek« die Tagebuchaufzeichnungen der Anonyma. Geschildert werden in den Einträgen die Tage vor und nach der Eroberung Berlins durch die russischen Truppen im Frühjahr 1945, wobei die sexualisierte Gewalt, die die Soldaten an den Berliner Frauen und auch an der Diaristin verübten, offen und zumeist lakonisch geschildert wird. Bereits in den 1950er Jahren erschien zunächst eine englische Erstausgabe in den USA,¹⁵ es folgten zahlreiche Übersetzungen in unterschiedlichen europäischen Ländern und sogar in Japan und Argentinien (jeweils 1956) und schließlich 1959 eine deutsche Ausgabe – letztere wurde im Gegensatz zu den internationalen Vorläufern kaum rezipiert (vgl. Saal 2019: 351–359).

Sowohl die englische als auch die deutsche Ausgabe wurde von dem Journalisten Kurt W. Marek herausgegeben – besser bekannt als Autor von *Götter Gräber und Gelehrte* (1949) unter dem Pseudonym C. W. Ceram. Sein Herausbertext antizipiert, dass ein anonym veröffentlichtes Tagebuch Gefahr laufen werde, bezüglich seiner Authentizität in Frage gestellt zu werden.¹⁶ Er nimmt es deshalb als seine Aufgabe als Herausgeber wahr, die Echtheit des Dokuments an Autorin statt zu verbürgen:

»Da es sich um ein Dokument handelt, nicht um ein literarisches Erzeugnis, bei dessen Verfertigung der Autor mit einem Auge auf die Publikation blickt, ist es nötig, einiges über die Authentizität zu sagen. Ich kenne die Autorin seit vielen Jahren. [...] Während ich dies schreibe, habe ich diese Blätter vor mir. Ihre Lebendigkeit, wie sie sich in der Flüchtigkeit der kurzen Bleistiftnotizen zeigt, die Erregtheit, die sie da ausstrahlen, wo sich die Feder spreizte, ihr Gemisch von Kurschrift, Normalschrift und Geheimschrift (es bedeutete

15 Einen Abgleich der unterschiedlichen Übersetzungen legten sowohl Matthias Sträßner (2014: 176–181, in Stichproben) als auch Clarissa Schnabel (2015: 232–386, umfangreich) vor.

16 Sein Vorwort erschien sowohl in der amerikanischen Erstausgabe *A woman in Berlin* als auch in den verschiedenen daran anschließenden Übersetzungen. In der 1959 in Genf erschienenen deutschsprachigen Erstausgabe wurde Mareks Vorwort jedoch ausgespart und tauchte erst in den Neuauflagen als Nachwort wieder auf.

äußerste Gefahr, ein solches Tagebuch zu führen), die schrecklichen Abkürzungen (immer wieder dieses VG = Vergewaltigung), das alles verliert sich wohl in der Neutralität der gedruckten Schrift.« (Ceram 2005: 280)¹⁷

Neben der Bekanntschaft mit der Autorin und der Beschreibung der *Materialität* des Manuskripts bürgt Marek zudem durch die Auffindungs- und Publikationsgeschichte für die Authentizität des Tagebuchs:

»Aus Andeutungen erfuhr ich von der Existenz eines Tagebuchs. Es währte ein weiteres halbes Jahr, bis ich es lesen durfte; und ich fand darin vieles minutiös berichtet; was ich aus Schilderungen der anderen bereits wußte. [...] Es dauerte mehr als fünf Jahre, bis ich die Autorin zu überzeugen vermochte, daß dieses Tagebuch publiziert werden muß; weil es einzigartig ist.« (Ebd.: 281)

Letztlich wurde die Authentizität des Tagebuchs jedoch nicht auf Grund der Anonymität seiner Autorin, sondern der bisherigen publizistischen Rolle seines Herausgebers in Frage gestellt: Der Feuilletonist Jens Bisky nutzte 2003 seine kritische Besprechung der Neuauflage von *Eine Frau in Berlin* in der *Süddeutschen Zeitung* einerseits dafür, die Echtheit der Tagebücher der Anonyma anzuzweifeln,¹⁸ andererseits gab er ihre bislang geheime Identität preis – obwohl sie diese als Vergewaltigungsopfer aus nachvollziehbaren Gründen gewahrt wissen wollte. Die Identität Marta Hillers', einer jungen Berliner Journalistin, die teils auch in nationalsozialistischen Organen publizierte, diente ihm als zusätzliches Argument für eine nachträgliche Literarisierung, sprich Fälschung, der Aufzeichnungen. So diskutiert Bisky ausführlich ihre Rolle als Journalistin und ihre vermutete Haltung zum Nationalsozialismus, um schließlich – mit einem Seitenhieb auf den Herausgeber Kurt W. Marek – zu fragen: »Wer hat eine ›Frau in Berlin‹ geschrieben, dieses Buch, das Marta

17 Auch hier wird also die Präsentation bzw. Verschleierung von *Intimem* im Kontext der Authentizität diskutiert.

18 »Der Leser findet hier alle Zutaten der Zeugnisliteratur, das spezifische Aroma eines document humain. ›Eine Frau in Berlin‹ will als zeithistorisches Dokument gelesen werden, zwingt uns, dies auf Treu und Glauben zu tun, verlangt, dass wird die Aura des Authentischen für den Beweis der Echtheit nehmen. Verlag und Herausgeber tun alles, uns in dieser Lesehaltung zu belassen. Dabei ist das Buch als zeithistorisches Dokument wertlos. Es ist bisher in erster Linie ein Dokument für die Umtrieblichkeit seiner Herausgeber.« (Bisky 2003: 16)

Hillers offenkundig viel verdankt? Es handelt sich um ein literarisches Sachbuch, herausgegeben von dem Autor [also Kurt W. Marek], der das Genre des literarischen Sachbuchs in Deutschland durchgesetzt hat.« (Bisky 2003: 16) Nicht Marta Hillers wird die Urheberschaft zugeschrieben, sondern allenfalls die Rolle der Unterstützerin zugestanden – die Autorschaft hingegen sieht Bisky vorwiegend bei dem männlichen Herausgeber Marek.¹⁹

Jenseits einer Dekonstruktion von Authentizität, die sich an den am Werk beteiligten Personen orientiert, kritisiert Bisky zusätzlich die Textgrundlage der Ausgabe. Es sei unklar, wann die handschriftlichen Notate, die in Mareks Paratext erwähnt werden, in ein Typoskript überführt wurden.²⁰ Zudem sei das überlieferte Typoskript mit Randbemerkungen versehen, deren Status jedoch unklar sei.

Wie auch im vorigen Beispiel wurde im Nachgang von Biskys Kritik ein externes Gutachten beauftragt, auf Grund der geringeren Bedeutung des Dokuments jedoch nicht von einer Bundesbehörde, sondern von Walter Kempowski, der unter anderem durch sein *Echolot*-Projekt als ausgewiesener Tagebuchexperte gelten konnte. Er wertete das Dokument in einem zweiseitigen Gutachten als authentisches Zeugnis (Kempowski 2004: 35).

In den folgenden Jahren wurde in zwei Arbeiten versucht, der Frage nach der Authentizität auf den Grund zu gehen, einmal durch Matthias Sträßner in der Studie zu Berliner Frauentagebüchern aus dem Jahr 1945 und einmal durch Clarissa Schnabel in ihrer Biografie zu Marta Hillers. Beide nahmen Abgleiche zwischen den unterschiedlichen veröffentlichten Fassungen vor. Für die Frage nach Authentizität ist besonders Schnabels Verdikt über die Aufzeichnungen interessant, da sie diese nur von den beschriebenen Erlebnissen, nicht von der konkreten Textgenese abhängig macht:

»Aber selbst wenn Kurt Marek das gesamte Buch eigenhändig ausformuliert hätte, so beruhte es doch immer auf den Originalnotizen und Originalerlebnissen, von Marta Hillers niedergeschrieben und mündlich geschildert. Es ist Martas Geschichte. Die Frage nach der Authentizität stellt sich also bestenfalls bei der äußeren Form, nicht beim Inhalt. Von einer Fälschung wie im Falle der Hitler-Tagebücher kann hier keine Rede sein.« (Schnabel 2015: 163)

19 Zur hitzigen Debatte, die auf Biskys Enthüllung folgte, vgl. Saal 2019: 359–363.

20 1959 hieß es, die Autorin habe ihr Tagebuch, die drei Schulhefte, im »Juli und August 1945« auf Schreibmaschine abgeschrieben (Saal 2019: 364). 2003 steht da nur noch »[a]b Juli 1945« (Anonyma 2003: 5). Die einst klare Angabe zur Textgeschichte ist vage geworden.

Authentizität wird an dieser Stelle als eine vom Artefakt unabhängige Qualität eingestuft, die lediglich an das schreibende Subjekt geknüpft ist.

2016 übergab der Sohn Kurt W. Mareks den Nachlass Marta Hillers' dem Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, womit die zum Tagebuch gehörigen überlieferten Dokumente – drei Schulhefte mit handschriftlichen Einträgen und das Typoskript – einer wissenschaftlichen Erforschung offenstanden. 2019 veröffentlicht die Historikerin Yuliya von Saal schließlich in den *Vierteljahresheften für Zeitgeschichte* ihre minutiöse Aufarbeitung der Textbasis, die unter anderem einen Abgleich zwischen privater Erstaufzeichnung mit der Abschrift und schließlich mit dem veröffentlichten Text umfasst.

Die Beschreibung der drei Schulhefte zeigt, dass Mareks oben zitierte Beschreibung der Textüberlieferung nicht der Wahrheit entspricht: Der Text sei laut Saal durchgängig in einer »relativ gut lesbaren Sütterlinschrift« verfasst, es gebe weder russische Einsprengsel noch Passagen in Stenographie, auch verwende Hillers das Kürzel »VG« nicht und schreibe stattdessen explizit von »Schändung« (Saal 2019: 364). Unterschiede zwischen dem Manuskript und dem Typoskript lägen nicht auf der inhaltlichen Ebene, sondern seien allenfalls stilistischer Natur. Die oft unvollständigen Sätze werden im Typoskript ausformuliert, das ebenfalls von der Autorin angefertigt wurde und keinen Einfluss Mareks aufweist. Darüber hinaus legt die überlieferte Korrespondenz nahe, dass alle Veränderungen für die Veröffentlichung auf Wunsch der Autorin vorgenommen wurden. Biskys Vorwurf kann damit als entkräftet gelten.

Die strenge Definition des Tagebuchs im Sinne von Lejeune, dass ein echtes Journal keine nachträgliche Änderung erlaube, wird von Hillers im Falle des Typoskripts und noch deutlicher für die Druckfassung durchbrochen. Während Handschrift und Typoskript sich im Umfang noch ähneln, übersteigt die Länge der Druckfassung die des Typoskripts um das Doppelte. Bereits in der ersten Abschrift redigiert sie ihre Einträge: Sie anonymisiert alle Bekannten und korrigiert historische Einschätzungen, die sich im Nachhinein als falsch erwiesen hatten. Für die Publikation wurde der Text zusätzlich großflächig überarbeitet und vor allem ausgebaut, Saal geht aber auch hier von einer alleinigen Autorschaft Hillers' aus (ebd.: 371). In dieser Überarbeitung verstärkten sich nochmal ihre Bemühungen um eine Anonymisierung aller Personen, sie baute die reflektierenden Passagen aus; Textstellen, in denen eine deutliche Abgrenzung zum NS-Regime erkennbar wird, wurden erst nachträglich ergänzt. Auch versuchte Hillers eine Illusion von Gegenwärtigkeit zu erwecken, etwa durch Einfügungen wie »während ich dies schreibe«. Als besonders problematisch hinsichtlich der Authentizität des

Artefakts wertet Saal »die dramaturgische Aufladung einzelner Szenen mit fiktiven Elementen, die allzu filmskriptartig und daher plump wirken« (ebd.: 374).²¹ In ihrem Resümee kommt die Historikerin schließlich zu dem Urteil: »Doch spricht einiges dafür, den Bestseller nicht als Zeitdokument und nicht als authentisch, sondern als einen stark literarisierten Monolog in Tagebuch-Form zu lesen, ohne die dort festgehaltenen Ereignisse und Beobachtungen für Historiker als unbrauchbar zu erklären.« (Ebd.: 376)

In den beiden Beispielen konnte gezeigt werden, dass die Frage nach Authentizität eng mit der nach der Autorschaft eines Tagebuchs verbunden ist – biographische Informationen scheinen darüber mitzuentcheiden, ob wir geneigt sind, einen Text als echt anzusehen oder eine inszenierende Intention anzunehmen. Es überrascht zudem, dass dem Inhalt in der Bewertung eine eher sekundäre Rolle zukommt. Zwar sind Leser geneigt, Authentizität auf Grund von Plausibilität des Geschilderten und die Möglichkeit, intimen Einblick in ein fremdes Leben zu nehmen, anzunehmen; ein endgültiges Urteil lässt sich jedoch allein durch eine wissenschaftliche Erforschung der Materialität, Textgenese und Provenienz treffen.

Echte und unechte Rembrandts

Was in Bezug auf Tagebücher überraschen mag, nämlich dass der Inhalt und die Plausibilität des Dargestellten für die Feststellung der Echtheit des Artefakts wenn überhaupt, dann nur sekundäre Bedeutung besitzt, ist in Bezug auf Gemälde naheliegender. Hier ist es gang und gäbe, die Urheberschaft und damit die Echtheit primär anhand der Materialität, Genese und Provenienz zu ermitteln. Diese scheinen zudem zuverlässige, messbare und technisch verifizierbare Daten zu liefern, anhand deren sich Eigenhändigkeit²² sicher nachweisen lässt. Allerdings ist Eigenhändigkeit nicht gut als Echtheitskriterium geeignet, denn sie ist nicht direkt messbar, auch mit modernsten Messmethoden kaum zweifelsfrei feststellbar und nicht zuletzt graduierbar. Und das ist auch ein Grund, weshalb es, anders als Mulligan behauptet, durchaus schwie-

21 Saal 2019.: 374. Als Beispiel beschreibt Saal die Inszenierung der Sorge vor einer Schwangerschaft in Folge der sexuellen Übergriffe.

22 Zur Bestimmung der Eigenhändigkeit im Bereich der kunstgeschichtlichen Individualisierung vgl. Sauerländer/Schießl/Winterfeld 2003: 142–149.

rig ist, mit Sicherheit zu sagen, was es bedeutet, von einem Gemälde zu sagen, es wäre ein echter Rembrandt.

Warum Eigenhändigkeit ein problematisches Echtheitskriterium ist

Es gibt natürlich Artefakte, deren Echtheitseigenschaften sich durch eine Materialanalyse leicht und sicher nachweisen lassen. Wenn die Echtheit eines historischen Gebäudes oder Kunstwerks beispielsweise von seinem genauen Alter abhängt, lässt sich dieses mit dendrochronologischen Untersuchungen sehr genau feststellen. Namentlich in der Kirchenarchäologie sichern ¹⁴C-Daten die Zeitstellung der Holzbefunde (Agthe 2017). Wenn es eine Verknüpfung zwischen Eigenhändigkeit und dem Alter eines Artefakts gibt, lässt sich eine bestimmte Urheberschaft mit solchen Messmethoden aber allenfalls ausschließen, nicht aber belegen.

Zudem ist Eigenhändigkeit eine graduierbare Eigenschaft: Die Frage, ob Rembrandt ein Werk eigenhändig ausgeführt hat oder nicht, kann ja nicht nur entweder positiv oder negativ beantwortet werden. Vielleicht hat er einen Großteil eines bestimmten Gemäldes eigenhändig gemalt oder nur die Hälfte oder nur eine bestimmte Partie. Vielleicht hat er aber auch nur letzte Hand angelegt oder gar nur das Konzept entworfen oder es entsprechend einiger mündlicher Vorgaben von seinen Schülern entwerfen und ausführen lassen. Bei anderen Typen von Artefakten lassen sich im Einzelfall durchaus präzise und gut begründete Aussagen über den genauen Grad machen, zu dem ein bestimmtes Artefakt eine bestimmte graduierbare Eigenschaft haben muss, um echt zu sein. Bei restaurierten historischen Artefakten hängt die Echtheit beispielsweise von den noch vorhandenen »Quantitäten ursprünglicher Substanz« ab. Die Frage, ob ein gegebenes Artefakt »noch Original« ist, »entscheidet sich hier oftmals auf der Grundlage der Menge des in ein altes Objekt eingebrachten Fremdmaterials; dabei lässt sich kaum ein prozentualer Wert für die Substanz festlegen, die an einem historischen Objekt noch authentisch sein muß, damit noch von einem Original die Rede sein kann. Dies ist zumeist Ermessenssache« (Jöhnk 1999: 15). Damit eine Grenzziehung in solchen Fällen nicht als allzu »künstlich« empfunden wird, müssen die mit der Echtheitsprüfung beauftragten Fachleute eine möglichst überzeugende Präzisierung

vornehmen. »So spielt immer eine zentrale Rolle, ob wichtige oder unwichtige Partien eines Werkes ergänzt oder verändert worden sind.« (Ebd.)²³

Eine solche Grenzziehung dürfte aber in Bezug auf eigenhändige Rembrandts schwierig sein. Denn obwohl Eigenhändigkeit *die* klassische originalstatusbegründende Eigenschaft der Malerei ist und obwohl hinlänglich bekannt ist, dass barocke Meister in ihren Werkstätten substantielle Teile ihrer Gemälde von Schülern ausführen ließen, scheint es in der kunstwissenschaftlichen Praxis kaum eine Definition von »Eigenhändigkeit« zu geben, die es erlauben würde, irgendwo eine überzeugende Grenze zwischen hinreichend eigenhändigen und nicht mehr hinreichend eigenhändigen Werken zu ziehen, anhand der eine Unterscheidung zwischen Originalen und Nicht-Originalen gezogen werden könnte. Das liegt nicht zuletzt an genieästhetischen Klischees rund um künstlerisches Schaffen, denen wir es auch zu verdanken haben, dass Eigenhändigkeit überhaupt den Rang der Echtheitsbedingung für autographische Kunstwerke hat.

Wie genieästhetische Klischees Aussagen über die Echtheit von Meisterwerken erschweren

Das genieästhetische Stereotyp des »genialen Meisters«, der scheinbar ganz allein, ohne Regeln, ohne sein Können von einem anderen gelernt zu haben oder es einem anderen authentisch vermitteln zu können, Meisterwerke schafft, ist unter anderem deswegen problematisch, weil es sich in seiner überrationalen Konzeption einem denkerisch präzisen Zugriff verweigert. Genial ist gerade das, wovon der Künstler selbst nicht weiß, »wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden«, so Kant in der *Kritik der Urteilkraft*.²⁴ Im selben

23 »Wie schwierig letztlich auch diese Frage zu entscheiden ist, zeigt das Beispiel einer Barockkommode, die einem Bremer Restaurator für die Durchführung einer konservatorischen Maßnahme überlassen wurde. Bei der Untersuchung des dreischübrigen Möbels zeichnete sich bald ab, daß ursprünglich eine weitere Schublade vorhanden gewesen sein mußte. Diese wurde rekonstruiert, um den historisch-authentischen Eindruck wiederherzustellen. Die Originalsubstanz war nun zwar nicht beeinträchtigt, aber nach der Restaurierung war das zunächst komplett echte Objekt mit einem Mal zu einem Viertel nicht mehr original. Trotz dieser starken Manipulation handelt es sich hier nicht um eine Verfälschung, sondern genau genommen ist ein historisches Fragment vervollständigt worden.« (Jöhnk 1999: 15)

24 Kant 1908: 309.

geradezu magischen Modus wie die Ideenfindung scheint genieästhetischer Auffassung zufolge auch die Vermittlung vor sich gehen zu müssen: direkt, unmittelbar, im physischen Kontakt mit der »führenden Hand« des Meistergenies. Alles Vermittelnde, alles Technische und Uninspirierte, was sich zwischen den Meister und sein Werk oder zwischen das Werk und sein Publikum drängen könnte, stört. Genau aus diesem Grund konnte die Fotografie lange nicht in den Status einer »echten Kunst« aufrücken: »Zumeist hält man die F[otografie] für ungeeignet, mit den traditionellen Künsten konkurrieren zu können, da ihr der »unmittelbare Zusammenhang mit der führenden Hand des Künstlers« und die »Spur des warmen Lebens« fehle«, urteilte etwa der Kunstwissenschaftler Bruno Meyer 1905 (zit.n. Becker 2011: 129). Wie (und von wem) soll sich da sinnvoll und überzeugend ein Maß von Eigenhändigkeit festlegen lassen, das ein bestimmtes Werk aufweisen muss, um ein echtes Meisterwerk zu sein? Genügt aus der Sicht eines überzeugten Genieästheten nicht vielleicht eine einzige Berührung des Künstlers, um das Bild mit eben jenem »Gefühl« zu adeln, das die Hand des Meisters durchströmte und das sich auf geheimnisvolle Weise der Wahrnehmung seiner Betrachter mitteilt? Oder könnte seiner Meinung nach umgekehrt vielleicht schon ein Pinselstrich aus der uninspirierten Hand des Schülers die Aura des »Genies« in diesem Werk zunichte machen, sodass das »Gefühl« nicht zum Bewunderer des Meisters durchdringen kann?

Bei diesem »so wirkungsmächtige[n] Bild vom künstlerischen Genie, jenem bedauernswerten, weil zu unablässiger Produktion verdammten Subjekt« handelt es sich »um ein plakatives und wohl deshalb nur schwer auszurottendes Bild«, das »das, was in der Arbeit des Künstlers geschieht, gar nicht mehr erkennbar macht«, urteilt Majetschak (2006: 1180). Zugleich ist aber genau dieses Bild ein Grund dafür, dass Eigenhändigkeit überhaupt den lange Zeit unangefochtenen Status der Echtheitseigenschaft für Gemälde »barocker Meister« erreichen konnte.

Das Problem mit Originalrembrandts

Schließlich – und das ist vielleicht das größte Problem – kann Eigenhändigkeit kaum sicher nachgewiesen werden. Es ist nahezu unmöglich, verlässliche Indizien für die Eigenhändigkeit von Rembrandt-Gemälden zu finden (vgl. Talley 1989; van de Wetering/Broekhoff 1996; van de Wetering 2008). Ganz gleich, wie genau Rembrandt-Forscherinnen die ihnen vorliegenden Gemälde analysieren, sie werden niemals mit absoluter Sicherheit sagen können, welche

Werke wirklich eigenhändig von Rembrandt gemalt wurden, weil es keine absolut verlässlichen Aufzeichnungen hierüber oder Anzeichen dafür gibt. Das machen die zahlreichen Versuche, solche sicheren Indizien zu ermitteln, auf deren Grundlage sich eigenhändige von nicht eigenhändigen Rembrandts unterscheiden ließen, erst deutlich. Insbesondere die zum Teil erstaunlichen Hypothesen, mit denen zu diesem Zweck gearbeitet wurde, wie beispielsweise die, Rembrandt habe im Jahr 1631, nicht aber 1632 die Farbe Orange verwendet. Eine wohl nur schwer haltbare Annahme, die Mansfield Talley dem Rembrandt Research Project zum Vorwurf macht: denn Künstler verwendeten natürlich einfach die Farben, die sie gerade zur Hand hatten oder die sie benötigten, um einen bestimmten Effekt zu erzielen. Auch hier habe sich die Forschungsgruppe ein Wissen über etwas angemäßt, das man unmöglich mit Sicherheit wissen könne (Talley 1989: 205). Da man also ohnehin kaum definitiv sagen kann, ob ein bestimmter Meister sich wirklich eigenhändig an einem bestimmten Werk beteiligt hat, erscheint es umso aussichtsloser, den genauen Grad seiner Beteiligung an einem bestimmten Werk ermitteln zu wollen, geschweige denn die Grenze zwischen Originalen und Nicht-Originalen von einem solchen Grad abhängig machen zu wollen.

Die Einteilung von Rembrandt-Werken in Originale und Nicht-Originale erfolgt in der Praxis genaugenommen also nicht anhand der Frage, welche Werke eigenhändig von Rembrandt gemalt sind, sondern anhand der Frage, welche Indizien im jeweiligen Fall für oder gegen eine vermutete Eigenhändigkeit sprechen.

Eigenhändigkeit ist somit zwar dem Anspruch nach die Authentizitätsbedingung von Rembrandts Gemälden und den Werken vieler anderer Künstlerinnen und Künstler, *de facto* wird die Frage nach dem Original aber in vielen dieser Fälle anhand von anderen Eigenschaften beantwortet – wie beispielsweise jener, ob die Farbe Orange verwendet wurde und ob es in einem bestimmten Jahr geschah.

Dichotomien autographischer Authentizität

In der Auseinandersetzung mit Schriftartefakten ebenso wie mit barocken Meisterwerken zeigt sich eine Spannung zwischen (emotional unvermeidbaren) Echtheitserwartungen gegenüber autographischen Artefakten einerseits und den realen Entstehungsprozessen und faktisch nachweisbaren Eigenschaften autographischer Artefakte andererseits. Dabei ist es offensichtlich,

dass diese Spannung aus den Echtheitsbedingungen autographischer Artefakte resultiert, die ihrerseits eng mit emotional aufgeladenen Erwartungshaltungen gegenüber den jeweiligen Urhebern und Urheberinnen verknüpft sind.

Je aufgeladener mit ästhetisierenden Klischees, desto größer, aber auch desto unerfüllbarer sind die Erwartungen, weil sie an den realen Entstehungsbedingungen der Gegenstände, um deren Echtheit es den Erwartenden vordergründig geht, vorbeigehen. Auch wenn genieästhetische oder gattungsspezifische Stereotype es anders wollen, ist es nun einmal so, dass Tagebücher nachträglich überarbeitet werden und barocke Meisterwerke vielfach unter fabrikkähnlichen Zuständen entstanden sind, so dass es in Bezug auf beide Arten von Artefakten nahezu unmöglich ist, mit Sicherheit zu rekonstruieren, wer und wann genau Hand angelegt hat, und dass die Aussagekraft oder ästhetische Qualität eines bestimmten Werkes dadurch nicht einmal zwangsläufig beeinträchtigt sind.

In vielen Fällen sind Echtheitskriterien wie »Eigenhändigkeit« und »keine nachträgliche Bearbeitung« schon deswegen problematisch, weil sie den Rang einer Echtheitsbedingung erst lange Zeit nach der Entstehung des fraglichen Artefakts erlangten. Zum Zeitpunkt der Entstehung waren andere Eigenschaften oft wichtiger oder Urheberschaft und Authentizität wurden anders definiert als in den genieästhetisch beeinflussten Perioden der Neuzeit und Gegenwart, in denen die »fühlende Hand« eines geradezu übermenschlich begabten Künstlers den Materialwert autographischer Artefakte rasant steigen ließ. Dies gilt auch für Manuskripte, für die sich mit Blick auf die europäische Überlieferungsgeschichte von Handschriften vereinfacht konstatieren lässt, dass Autographen mit Erfindung des Buchdrucks zunächst zum Beiprodukt literarischer Produktion verfielen und erst um 1800 zu auratisch aufgeladenen Objekten idealisiert wurden,²⁵ deren Sammlung und Überlieferung in den sich ausprägenden Nationalkulturen des 19. Jahrhunderts zur Staatsaufgabe erhoben wurden (vgl. Sommer 2023). Die Bewertung von Handschriften ist damit einerseits eng mit der Mediengeschichte verknüpft, andererseits mit sich verändernden Autorschaftskonzepten. Erst durch das Aufkommen des Geniegedankens wird die Handschrift vom materialen Überlieferungsträger,

25 Zu diesem Phänomen vgl. Benne 2015. Kai Sina und Carlos Spoerhase (2013; 2017) verknüpfen diese unterschiedliche Valorisierung von Handschriften mit dem Konzept des Nachlassbewusstseins.

dessen Authentizität primär juristische Fragen nach legitimer Urheberschaft auslösen konnte, zum ideell aufgeladenen Werk.

Allenfalls die Inauthentizität eines autographischen Artefakts lässt sich mit Sicherheit belegen, wie im Falle der Hitler-Tagebücher, bei denen schon eine Materialanalyse einen sicheren und eindeutigen Hinweis lieferte. Die Authentizität eines bestimmten Tagebuchs, Meisterwerks oder anderen autographischen Artefakts lässt sich dagegen in den allermeisten Fällen nicht mit Sicherheit beurteilen. Stattdessen müssen sich Interessierte auch nach eingehenden wissenschaftlichen Analysen mit gesicherten Wahrscheinlichkeitsindizien begnügen. Es ist wohl den Authentizitätserwartungen der Öffentlichkeit geschuldet, wenn solche Untersuchungsergebnisse in Formulierungen gekleidet werden, die eine letzte Sicherheit suggerieren sollen, sind mit dem Label des Authentischen doch oftmals auch monetäre Interessen verbunden. Ein echtes Hitler-Tagebuch mag 9,3 Millionen Euro wert sein, das Produkt aus der Hand eines Fälschers erzielt deutlich geringere Preise, im schlimmsten Fall, wenn alle ästhetischen und öffentlichkeitswirksamen Faktoren entfallen, allenfalls den Materialwert.

Um dem Hochwertwort ›Authentizität‹ in einem auf wissenschaftlichen Analysen basierenden Urteil gerecht zu werden, bieten sich zurückhaltendere und weniger plakative Aussagen an, die den realen Entstehungsprozessen autographischer Artefakte und ihren zweifelsfrei feststellbaren Eigenschaften gerecht werden. Auch und gerade wer nicht darauf verzichten möchte, einzelne autographische Artefakte als »Originale« zu betiteln, könnte dennoch – statt von »Eigenhändigkeit« zu sprechen – jene Kriterien transparenter machen, anhand derer die Entscheidung darüber, welche Gemälde als Originale eingestuft werden, *de facto* gefällt wird. Im Falle von Tagebüchern ist das in der Regel eine Kombination aus Urteilen über die Plausibilität, Materialität, Intimität und Autorschaft eines Manuskripts. Im Falle des *Rembrandt Research Project* wäre das eine Kombination verschiedener Befunde, darunter Daten dendrochronologischer Untersuchungen, Urteile über die ästhetische Qualität einzelner Partien, Befunde aus Ultraschalluntersuchungen und anderes mehr (vgl. van de Wetering/Broekhoff 1996; van de Wetering 2008). Solche differenzierende Aussagen sind einerseits vielleicht weniger plakativ und emotional befriedigend wie romantische Vorstellungen von eigenhändigen Meisterwerken, zugleich sind sie aber informativer und ehrlicher.

Literatur

- Agthe, Markus (2017): Kirchen zwischen mittlerer Elbe und Bober. Untersuchungen zu Aspekten der archäologischen Denkmalpflege und Baugeschichte, Wünsdorf: Schönstatt.
- Anonyma (2003): Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juli 1945. Mit einem Nachwort von Kurt W. Marek, Frankfurt a.M.: Eichborn.
- Becker, Ilka (2011): »Fotografie«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart: Metzler, S. 128–131.
- Benne, Christian (2015): Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin: Suhrkamp.
- Blunck, Lars (2011): »Wann ist ein Original?«, in: Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner (Hg.), Kunst und Philosophie: Original und Fälschung, Stuttgart: Metzler, S. 9–29.
- Bisky, Jens (2003): »Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen. Wer war die Anonyma in Berlin? Frauen, Fakten und Fiktionen Anmerkungen zu einem großen Bucherfolg dieses Sommers«, in: Süddeutsche Zeitung vom 24.09.2003.
- Canetti, Elias (1982): »Dialog mit dem grausamen Partner«, in: Uwe Schultz (Hg.), Das Tagebuch und der moderne Autor, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, S. 49–70.
- Ceram, C. W. (= Kurt W. Marek) (2005): »Nachwort« [dat. August 1954], in: Anonyma: Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945, München: btb, S. 279–282.
- Fischer, Manfred: »Interview«, in: Bild-Zeitung vom 16.05.1983, S. 4.
- Funke, Hajo (2023): Die gefälschten »Hitler-Tagebücher« und die reale Geschichte des NS, online verfügbar unter https://www.ndr.de/geschichte/tagebuecher/Die-gefaelschten-Hitler-Tagebuecher-und-die-reale-Geschichte-des-NS_hitlertagebuecher126.html, abgerufen am 02.05.2024.
- Deutsche UNESCO-Kommission (DUK) (o.J.): Welterbe werden, online verfügbar unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-werden>, abgerufen am 02.05.2024.
- Georges, Karl (1998): Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch [8. Aufl., Hannover 1913], Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, online verfügbar unter www.zeno.org/nid/20002239175, abgerufen am 30.09.2022.

- Goodman, Nelson (1988): *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- (1998): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philippi, 2. Aufl., Frankfurt a.M..
- Hamilton, Charles (1991): *The Hitler diaries*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Harris, Robert (1987): *Selling Hitler. The story of the Hitler diaries*, London: Faber & Faber.
- Henke, Josef (1989): »Die sogenannten Hitler-Tagebücher und der Nachweis ihrer Fälschung. Eine archivfachliche Nachbetrachtung«, in: Friedrich F. Kahlenberg (Hg.), *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte*. Festschrift Hans Booms, Boppard: Harald Boldt, S. 287–317.
- Hilpinen, Risto (1993): »Authors and Artifacts«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series* 93, S. 155–178.
- Jöhnk, Carsten (1999): Notizen zum Wandel des Original-Begriffs in der Kunst, in: Jörn Christiansen (Hg.), *Wa[h]re Originale. Das Original in der angewandten Kunst*, Bremen: Focke Museum, S. 12–17.
- Kant, Immanuel (1908): *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke*. Band 5, hg. v. d. Preuß. Akad. d. Wiss., Berlin: Reimer, S. 165–547.
- Kempowski, Walter: »Gutachten zur Authentizität des Tagebuchs der Anonyma«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.01.2004*, S. 34f.
- Koch, Peter (1983): »Die Fälscher«, in: *Stern* 19 vom 05.05.1983, 4–5.
- Kuby, Erich (1983): *Der Fall »stern« und die Folgen*, Berlin: Konkret.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2014): »Tagebuch und Textgenetik«, in: Lutz Hagedstedt (Hg.), *»Liebes Tagebuch«. Zur Theorie und Praxis des Journals*, München: Belleville, S. 373–392.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert (1940): *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford: Clarendon Press, online verfügbar unter [www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=au\)qe/nths](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=au)qe/nths), abgerufen am 30.09.2022.
- Majetschak, Stefan (2006): »Genialität. Zur philosophischen Deutung der Kreativität des Künstlers«, in: Günter Abel (Hg.), *Kreativität. XX. Deutscher Kongreß für Philosophie 26.–30. September 2005 an der Technischen Universität Berlin, Hamburg*: Meiner, S. 1169–1184.

- Mann, Ludwig/Sommer, Eva/Reinthal, Doris (2019): Sachertorte. Eintrag im Register der traditionellen Lebensmittel in Österreich, Registernummer 168 vom 09.07.2019, online verfügbar unter <https://www.bmlrt.gv.at/land/lebensmittel/trad-lebensmittel/speisen/sachertorte.htm>, abgerufen am 30.09.2022.
- Mulligan, Kevin (2009): »Was sind und was sollen die unechten Gefühle?«, in: Ursula Amrein (Hg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich, S. 225–242.
- Reicher, Maria E. (2013): »Wie aus Gedanken Dinge werden. Eine Philosophie der Artefakte«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 61.2, S. 219–232.
- Saal, Yuliya von (2019): »Anonyma: »Eine Frau in Berlin«. Geschichte eines Bestsellers«, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 67.3, S. 343–376.
- Sauerländer, Willibald/Schießl, Ulrich/Winterfeld, Dethard von (2003): »Gegenstandssicherung«, in: Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, S. 51–152.
- Schiffermüller, Dietmar (2023), *Holocaust-Leugnung: Die Wahrheit hinter den »Hitler-Tagebüchern«*, online verfügbar unter <https://www.ndr.de/gegeschichte/tagebuecher/Holocaust-Leugnung-Die-Wahrheit-hinter-den-Hitler-Tagebuechern,hitlertagebuecher114.html>, abgerufen am 02.05.2024.
- Sträßner, Matthias (2014): »Erzähl mir vom Krieg!« Ruth Andreas-Friedrich, Ursula von Kardorff, Margret Boveri und Anonyma: *Wie vier Journalistinnen 1945 ihre Berliner Tagebücher schreiben*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schnabel, Clarissa (2015): *Mehr als Anonyma: Marta Dietschy-Hillers und ihr Kreis*, 2. korr. u. erw. Aufl., Norderstedt: Books on Demand.
- Seufert, Michael (2008): *Der Skandal um die Hitler-Tagebücher*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (2013): »Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23.3, S. 607–623.
- (Hg.) (2017): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie*, Göttingen: Wallstein.
- Sommer, Tim (2023): »Paper Heritage. Cultural, Economic, and Institutional Dimensions of the Circulation of Modern Literary Manuscripts«, in: Michael Gamper et al. (Hg.): *Der Wert der literarischen Zirkulation/The Value of Literary Circulation*, Stuttgart: J. B. Metzler, 403–416
- Stern (1983): »Hitlers Tagebücher entdeckt«, in: *Stern* 18 vom 28.04.1983, S. 32–37.

- Talley, Mansfield Kirby (1989): »Connoisseurship and the Methodology of the Rembrandt Research Project«, in: *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 8.2, S. 175–214.
- van de Wetering, Ernst (2008): »Connoisseurship and Rembrandt's Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part II«, in: *The Burlington Magazine* 150, S. 83–90.
- /Broekhoff, Paul (1996): »New directions in the Rembrandt Research Project, Part I. The 1642 Self-portrait in the Royal Collection«, in: *The Burlington Magazine* 138, S. 174–180.

Audiovisuelle Medien

- FAKING HITLER (2019) (Podcast, D, Red: Isa von Heyl), online verfügbar unter <https://www.stern.de/podcast-faking-hitler-8461596.html>, abgerufen am 30.09.2022.
- SCHTONKI! (1992) (Film, D, R: Helmut Dietl).

Auf der dunklen Seite der Authentizität: »Dark Tourism« und die soziale Produktion des Authentischen

Georg Fischer und Johannes Coughlan

Authentizität hat sich in der jüngeren Vergangenheit zu einer zentralen touristischen Ressource entwickelt. Entscheidend dafür ist nicht nur die Ausdifferenzierung touristischer Angebote und Nachfragen, sondern auch die mediale Kommunikation von als authentisch erfahrbaren Reisen. Dazu gehören insbesondere digitale Medien wie Social-Media-Plattformen (beispielsweise Instagram und YouTube), Reiseberichte in (para-)journalistischen Outlets (Blogs, Rundfunk, Zeitschriften, Bücher etc.) sowie einschlägige Buchungsportale. Oft sind die genannten Kanäle beziehungsweise ihre Funktionen miteinander verzahnt, etwa über Partnerprogramme und Marketingaktionen (siehe Tripadvisor oder Airbnb). Innerhalb des touristischen Angebots gibt es nicht nur sonnige Badeorte, sondern auch solche, die auf der dunklen Seite des Spektrums liegen: »Dunkel« sind diese Spielarten touristischer Reisen, weil sie nicht zu unbeschwertem Erholungsurlaub (etwa an Sandstränden) einladen, sondern sich auf Orte ausrichten, die mit grausamen historischen Ereignissen in Verbindung stehen, etwa Kriegen, Katastrophen, Genoziden oder anderen Leiden.

Um das Phänomen des dunklen Tourismus aufzuschlüsseln, gliedert sich der Beitrag in drei Haupteinheiten: Zunächst untersuchen wir in einem historisch-soziologischen Überblick die Verbindung von Medialität und Tourismus und skizzieren spezifischer unser Verständnis vom touristischen Erlebnis, das auf medialer Vorprägung und entsprechenden Erwartungen beruht. Anschließend befragen wir unter dem doppelten Stichwort »Anklage und Einklage« kursorisch verschiedene tourismussoziologische Perspektiven auf ihr Verhältnis zur Kulturkritik. Danach wenden wir uns stärker dem Feld des »Dark Tourism« zu und nehmen hierfür zwei Beispiele – Tschernobyl und das Berliner

Holocaust-Denkmal – in den Blick. Dabei sind wir weniger an der Frage interessiert, wie sich Authentizität als Substanz theoretisieren lässt: vielmehr wollen wir erforschen, welche Rolle authentisches Erleben in touristischen Praktiken spielt. Wir leisten damit einen Beitrag zur Diskussion um die soziale Konstruktion von Authentizität als gesellschaftliche Ressource im Allgemeinen und als touristische Ressource im Speziellen.¹

Authentizität als Ressource: Zur medialen Vorprägung touristischer Erlebnisse

Touristische Erlebnisse beruhen auf medialen Vorprägungen. Medien liefern einerseits Bilder, mit denen sich die eigenen Erfahrungen vor Ort messen lassen: Ist das Wasser *wirklich* so klar, wie auf der Internetseite des Reisebüros dargestellt? Kann man *wirklich* mit Delfinen tauchen, wie es die Tour in ihrem Angebot verspricht? Andererseits schärfen Medien Wahrnehmungsmuster und Sensibilitäten, mithilfe derer Tourist*innen einen Ort oder ein Erlebnis überhaupt erst als authentisch erfahren (können), indem sie Regeln zur Authentifizierung anbieten. Zum Beispiel durch Erklärungen des Reiseführers, mit welchen Geschmackstechniken der typisch regionale Geschmack eines spezifischen Weins zu erkennen ist, wodurch Erwartungen an Geschmackserlebnisse mitgeformt werden (Beckert/Rössel/Schenk 2017; Stock/Schmiz 2019); oder indem ein Reiseblog die historische Geologie einer Landschaft erläutert, um die Besucher*innen in die Lage zu versetzen, die landschaftlichen Besonderheiten sehen und erkennen zu können.

Der Kulturhistoriker Wolfgang Kaschuba (2004: 53) spricht in diesem Zusammenhang von speziellen »Wahrnehmungstechniken«, die Tourist*innen ausbilden. Er sieht die Wurzeln solcher imaginären, medial geprägten »Vor-Erfahrungen« bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als die Mobilität der bürgerlichen Schicht zunahm und sich eigene, touristische Reisegewohnheiten ausbildeten:

»Mit Hilfe von Literatur und Reiseführern, Landkarten und Erkundigungen wird die Reise nämlich in einer Weise vorbereitet, die bereits vor der

1 Anmerkung der Autoren: Der Text wurde im Sommer 2021, also mehrere Monate vor dem Angriff Russlands auf die Ukraine im Februar 2022, verfasst.

Abfahrt exakte Bilder und Erwartungen aufbaut. Das Reiseziel – seine Geschichte und Landschaft, seine Infrastruktur und Ästhetik – wird so genau vorgestellt, dass es sich am Ende schon erheblich anstrengen muss, um den Erwartungen des Reisenden gerecht zu werden.« (Ebd.)

Dieser Punkt lässt sich an touristischen Destinationen und ihren visuellen Abbildungen illustrieren: Zwar brauchen die Orte Abbildungen für die eigene Bekanntheit, andererseits nutzen sich Bilder möglicherweise mit der Zeit ab und verlieren ihren Effekt, was zu einer Nachfrage nach unbekanntem Motiven und neuen Destinationen ankurbelt. Sehenswürdigkeiten werden durch Bildaufnahmen zielgerichtet vermarktet: Zum Beispiel die berühmte Felsenformation der »Twelve Apostles« an der australischen Küste, die Jahr für Jahr zahlreiche Besucher*innen anzieht und den Status einer Ikone für die australische Meeresküste erreicht hat. Bildaufnahmen dieser Küstenlandschaft finden sich in Reiseprospekten, Fernsehdokumentationen, in der Google-Bildersuche und bei Social Media unter entsprechenden Hashtags beziehungsweise Suchbegriffen. Die Bilder werden sowohl professionell als Außendarstellungen des Landes vermarktet wie auch von touristischen Lai*innen aufgenommen und verbreitet.

Allerdings sind Bilder nur Ausschnitte und Momentaufnahmen: Sie spiegeln bestimmte Situationen wider, sind Ausdruck spontaner oder geplanter Versuche, Wirklichkeit abzubilden. Vorgeprägt von medialen Aufnahmen kommen Tourist*innen, die die australische Südküste besuchen und die Felsenformationen erleben möchten, an die Destination. Sie suchen sich favorisierte Tageszeiten oder Lichtverhältnisse aus, stimmen auf Basis eigener Erfahrungen Posen und Ausschnitte ab, um sich ein eigenes Bild von den Felsen zu machen. Dieser »fotografische Blick« (Bachleitner 2010: 431) – oder auch »the tourist gaze« (Urry 1990) – stellt damit ein zentrales Wesensmerkmal der Sozialfigur der Tourist*in dar: denn es manifestiert und objektiviert die Augenzeugenschaft einer Sehenswürdigkeit. Gleichzeitig eignet man sich mit der Motivwahl den fotografierten Ort an, kann ihn sich zuhause ins Fotoalbum kleben oder in einer Diashow zeigen, was wiederum eigene oder fremde Vor-Erwartungen prägen kann. Tourist*innen richten also eigene Erwartungen an die besuchten Orte. Sie wünschen sich, auf ihrer Reise die richtige Dosis Neuheit zu erleben, also überrascht zu werden, womit sie die Überraschung geradezu erwarten.

Anklage und Einklage: Zu einer Soziologie des Tourismus

An den Tourismus sind weitere Erwartungen geknüpft: Das Feld des Tourismus ist normativ stark aufgeladen. Auch die soziologische und kulturwissenschaftliche Tourismusforschung besetzt das Thema zu großen Teilen pejorativ, wie wir anhand einiger kursorischer Stellen der Anklage und Einklage touristischer Praktiken zeigen. Die »Geschichte des Antitourismus«, schreibt etwa Reinhard Bachleitner, sei »wesentlich umfassender als die Entwicklungsgeschichte des Touristen« (Bachleitner 2010: 433). Tatsächlich stimmen viele akademische und mediale Auseinandersetzungen mit Tourismus einen kulturkritischen Tenor an, wie ihn bereits 1958 Enzensberger in seiner Kulturinduskriekritik formuliert hatte:

»Der Fortschritt des Tourismus, der zugleich ein Fortschritt seiner Botmäßigkeit ist, lässt sich an drei Errungenschaften darstellen, deren jede für die Entwicklung einer Industrie großen Stils unentbehrlich ist: Normung, Montage und Serienfertigung.« (Enzensberger 1958: o. S.)

Enzensberger hat bei seiner Kritik an den industriellen Produktionsverhältnissen vor allem den Massentourismus vor Augen, der Sehenswürdigkeiten in genormter Passung hervorbringt, die die Tourist*innen dann selbst zu persönlichen, vermeintlich individuellen Erlebnissen zusammenmontieren. Diese Erlebnisse lassen sich kommodifizieren, zur Serienreife bringen und dann als Standardprodukt skalieren. Indem die Tourist*in, so Enzensberger weiter, nach der Rückkehr ihre eigenen Erlebnisse im Familien- und Bekanntenkreis kundtut und sich durch die Erzählung Distinktionsvorteile erhofft, stärkt sie nicht nur ihren eigenen Status, sondern vermarktet indirekt auch die Angebote ihres Reisebüros, das ihr die Reise ermöglicht hat: »Der Tourismus ist die Industrie, deren Produktion mit ihrer Reklame identisch ist: ihre Konsumenten sind zugleich ihre Angestellten.« (Ebd.) Etwas bitter bilanziert Enzensberger, dass (massen-)touristisch erlebte Authentizität ein Trugschluss und sich die Konsument*innen ihrer eigenen Funktionen nicht bewusst seien:

»Die bunten Aufnahmen, die der Tourist knipst, unterscheiden sich nur den Modalitäten nach von jenen, die er als Postkarten erwirbt und versendet. [...] Er bestätigt das Plakat, das ihn verlockt hat, sich in sie zu begeben. Diese Bestätigung des Vorgespiegelten als eines Wahren ist die eigentliche Arbeit, die der Tourist ableistet.« (Ebd.)

Die kulturkritische, anklagende Sichtweise auf Tourismus schreibt sich nach Enzensberger fort, etwa in der Erforschung des Zusammenhangs von Tourismus, Gentrifizierung und Verdrängung (Stock/Schmiz 2019; Lees/Bang/Morales 2015; Bernt 2016). Den Zusammenhang von Tourismus und Authentizität stellen demgegenüber die Arbeiten von MacCannell (1973; 1999) stärker in den Vordergrund. Anders als die grundsätzlich tourismuskritische Literatur weitet MacCannell die Beobachtung aus, indem er die Tourist*in in zweifacher Hinsicht betrachtet: Es handelt sich einerseits um eine reelle, empirisch beobachtbare Person, andererseits um eine symptomatische Sozialfigur postmoderner Kultur. Das touristische Verlangen nach authentischem Erleben begrenzt sich daher nicht nur auf die kulturkritisch betrachteten Realtourist*innen. Es kennzeichnet im selben Maße die sie betrachtenden Kulturkritiker*innen, deren Gestus der Entlarvung sich selbst in den Dienst der Bewahrung »echter« Authentizität stellt. Das touristische Begehen, Betrachten und Besprechen authentischer Orte ist MacCannell zufolge daher ein dialektischer Modus von *Anklage gegen* vermeintlich »echt Authentisches« und *Einklage von* echt Authentischem. Die Verdammung der Realtourist*in läuft stets Gefahr, selbst ein quasi-touristisches Reklamieren der Sprecher*inposition für die vom Tourismus in Gefahr gebrachten Orte zu sein. Die angeklagte Realtourist*in und die einklagende Tourismuskritiker*in mögen sich kritisch gegenüberstehen, doch bewegen sich beide innerhalb desselben Sprachspiels einer zutiefst touristischen postmodernen Kultur, die ein sorgendes Interesse am Authentischen aufweist.

Eine solche Erweiterung des Tourismuskonzepts verkompliziert den Stellenwert des Begriffs der Authentizität. MacCannells eigener Begriff der »staged authenticity« wurde häufig selbst als ein *objektivistisches* Verständnis von Authentizität missverstanden, das die Konstruktion touristischer Orte im Namen benennbarer Orte authentischer Kultur anklagt. Die nur sozial konstruierte Authentizität der Tourist*in stehe dabei einer *echten* Authentizität der sozialkonstruktivistischen Sozialforscher*innen gegenüber, die ihre Kritik – dank wissenschaftlicher Methodik – objektiv formulieren und verteidigen könnten. Das erkennt freilich genau die Dialektik von Anklage und Einklage, die für MacCannell wichtig war (MacCannell 2008). Ein soziologischer Blick auf authentische Orte sieht sich vor der Herausforderung, nicht lediglich die Konstruiertheit dieser Orte zu entlarven, weil er sonst im Spiel der Anklage/Einklage verbleibt. Vielmehr sollte dieses moralische Sprachspiel selbst zum Thema gemacht werden.

Dunkler Tourismus aus soziologischer Perspektive

Mit dieser sozialen – und eben auch soziologischen – Gemengelage, die einen kulturkritischen Blick auf Tourismus und Authentizität wirft, wenden wir uns dem Fall »Dark Tourism« zu. Dark Tourism bietet als Untersuchungsobjekt eine vielversprechende Perspektive, um die Plausibilität verschiedener Authentizitätskonzepte zu hinterfragen; hat der Begriff des Dark Tourism doch selbst eine bemerkenswerte Geschichte durchlaufen, die sich an entscheidenden Punkten mit der Problematik des Authentizitätsverständnis kreuzte.

In seiner ursprünglichen Formulierung zielte man mit dem Konzept darauf ab, eine spezifische Gruppe von Tourist*innen zu beschreiben. Es war also vor allem ein motivationaler, psychologischer Begriff, der ein bestimmtes Verhalten von Menschen betraf, die sich an Orte von »deaths, disasters and atrocities« auf der Suche nach »remembrance, education and entertainment« begeben (Foley/Lennon 1996). Diese motivationale Perspektive hat, wie Seaton (2018) anmerkt, letztlich keine kohärente Gruppe der »Dark Tourists« ausmachen können. Die Beweggründe sind zu divers, die Arten und Weisen, sich mit Orten auseinanderzusetzen, häufig inkompatibel, sodass ein solcher motivationaler Sammelbegriff letzten Endes keinen analytischen Wert besitzt.

Ein großer Teil der Literatur zu Dark Tourism hat sich daher den Orten selbst zugewandt, wobei eine Reihe verschiedener Typologien dieser »dunklen Orte« entstanden. Stone (2006) beispielsweise hat hierfür ein »dark tourism spectrum« erarbeitet, das sieben Typen unterscheidet: Das Spektrum beginnt mit unterhaltungs- und bildungsorientierten Angeboten wie »Dark Fun Factories«, die reale oder fiktionale Tode sowie makabre Ereignisse als Unterhaltungserlebnis darstellen und in eine gut entwickelte touristische Infrastruktur eingebettet sind (zum Beispiel der London Dungeon). Auch die »Dark Exhibitions« zählen dazu – das sind Ausstellungen mit Unterhaltungs- und Bildungsanspruch (zum Beispiel »Körperwelten«, »Catacombe dei Cappucini« in Palermo). Daneben unterscheidet Stone »Dark Dungeons«, also ehemalige Strafanstalten, die für touristische Zwecke umgenutzt wurden (zum Beispiel Robben Island in Kapstadt), und »Dark Resting Places«, die sich auf Friedhöfe oder Grabmäler beziehen (zum Beispiel »Dearly Departed Tours« in Hollywood, der Friedhof Père Lachaise in Paris). »Dark Shrines« dagegen sind Erinnerungsorte an Verstorbene (zum Beispiel Kensington Palace nach dem Tod von Diana, Princess of Wales). Schließlich reicht Stones Typologie bis hin zu den »Dark Conflict Sites« (touristisch aufgewertete Schlachtfelder wie beispielsweise in Ypern oder auf den Salomonen) und »Dark Camps of Genocide«, die sich auf

Konzentrations- oder Vernichtungslager beziehen (zum Beispiel Auschwitz-Birkenau).

Das von Stone beschriebene Spektrum folgt einer Einteilung in verschiedene Abstufungen, wobei die ersten Typen *heller* sind, während die späteren Typen *dunkler* werden. Stone deutet an, dass dieses Hell-Dunkel-Schema auch annähernd dem Kontrast authentisch-inauthentisch entsprechen könnte (ebd.: 151). Dies mag vorerst einleuchten, wenn wir tendenziell inauthentische »Dark Fun Factories« wie den London Dungeon im Vergleich mit historischen Gedenkstätten betrachten. Doch schon »Dark Exhibitions« sind unauflöslich mit dem Thema der Authentizität verbunden: Schließlich ist doch das Museum als Ausstellungs- und Sammlungsort archäologischer, kolonialer und künstlerischer Gegenstände der moderne Hort von Authentifizierungspraktiken *par excellence* (Trilling 1972: 93). Während Museen und Ausstellungen jedoch »authentische« Gegenstände an einem eigens dafür geschaffenen Ort versammeln, konservieren und aufbereiten, befinden sich Gedenkstätten am »echten« Ort, an dem die vergangenen Verbrechen stattfanden.

Es ist dieser Unterschied in der raum-zeitlichen Verteilung, der Miles (2002) ursprünglich dazu geführt hat, zwischen »dark« (räumlich und zeitlich entfernt) und »darker tourism« (nur zeitlich entfernt) zu unterscheiden. In diesem Begriff der Dunkelheit findet sich ein Bezug auf einen objektivistischen Authentizitätsbegriff: Ein Ort sei umso dunkler, je näher er räumlich und zeitlich an einem historischen Ereignis läge; in diesem Sinne sei er auch authentischer. Authentizität, Objektivität und Dunkelheit sind begrifflich aneinander gebunden.

Mit dieser Kopplung wiederholt sich MacCannells Problematik in neuem Gewand: Wenn wir Dark Tourism als jenen Tourismus begreifen, der Orten von Tod, Desaster und Gräueltaten begegnet, dann wird sich potentiell jede Einklage dieser Erfahrung einer Anklage ausgesetzt sehen. Die Frage, ob ein Ort wirklich »dunkel« ist oder als dunkel genug dargestellt wird, ruft wiederum kulturkritische Stimmen auf den Plan (vgl. beispielsweise Kritiken an der Kommodifizierung des Dark Tourism: Stone/Sharpley 2008; Potts 2012). Stone selbst merkt an:

»Semantic insinuations of ›darkness‹ in dark tourism simply render the tourist to a reductionist, if not macabre, leisure seeker who is somehow deficient in requisite morals, historic comprehension, and cultural codes, and who possesses an innate inability to be elucidated by memorial messages.« (Hartmann et al. 2018: 292)

Gemäß Stones Vorschlag, sich den Orten selbst als primären Analyseobjekten des dunklen Tourismus zuzuwenden und davon ausgehend die verbundenen Praktiken und Diskurse zu untersuchen, richten wir unser Augenmerk nun auf zwei Beispiele: Tschernobyl und das Denkmal der ermordeten Juden Europas in Berlin. Tschernobyl hat in der jüngsten Vergangenheit in diversen medialen Formaten viel Aufmerksamkeit erhalten. Dabei ist der Ort selbst auch zu einem attraktiven Ziel für Tourist*innen geworden, die ihrer medialen Vorprägung folgen und den echten Ort erleben wollen. Beim zweiten Beispiel, dem Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin, ist ebenfalls eine mediale Vorprägung für ein geschichtliches Ereignis von besonderer »Dunkelheit« vorhanden. Das Beispiel wurde zudem als möglicher Kontrast gewählt, da das Denkmal selbst ein stark mediales Element vorweist. Von dieser Gegenüberstellung erhoffen wir uns, den vermeintlichen Kontrast zwischen dem unmittelbar erlebten Authentischen und der lediglich vermittelten Erfahrung zu relativieren.

Beispiel 1: Tschernobyl

Tschernobyl hat enorme dunkel-touristische Anziehungskraft. Der ukrainische Ort steht für die nukleare Katastrophe, die sich Ende April 1986 in einem nahegelegenen Atomkraftwerk ereignete und die nähere Umgebung inklusive der Stadt Pripjat sowie weite Teile Europas radioaktiv kontaminierte. Aufgrund dieser Historie entzieht sich das touristische Tschernobyl zumindest teilweise der Typologie Stones, die solche Katastrophenorte vorrangig unter dem Gesichtspunkt der Kriegsführung als »conflict sites« klassifiziert oder den Aspekt verlassener Gebäude der »dark dungeons« betont. Tschernobyl ist zudem ein Ort der jüngeren Vergangenheit, der in die Gegenwart ragt: In Folge des Unfalls starben mehrere tausend Menschen, Spätfolgen treten bis heute bei betroffenen Personen auf. Ungeachtet dessen wird Tschernobyl seit gut zehn Jahren zunehmend touristisch vermarktet. So lässt sich auf einer einschlägigen Website, die Touren verschiedener Länge durch den Ort und das Sperrgebiet offeriert, lesen:

»Die verlassenen Städte, welche eine einzigartige Aura ausstrahlen [sic!] und die Natur, die selbige Städte rasch wieder an sich nimmt. Viele Orte sind zu

einem technische[n] Denkmal geworden und erzählen die Geschichte, die ab 1986 neu geschrieben wurde.«²

Mehr als 50 000 Personen kamen bis zum russischen Angriffskrieg ab Februar 2022 pro Jahr aus touristischen Gründen nach Tschernobyl. Der oben genannte Anbieter beschäftigt 25 Mitarbeiter*innen (vgl. Mitteldeutscher Rundfunk 2020) und die Region strebt sogar an, zum UNESCO-Weltkulturerbe zu werden (vgl. Röhrlich 2021). Die touristische Authentizität des Ortes beruht auf seiner besonderen Geschichte: Es ist ein atomar verseuchter Krisenort, dessen Nachwirkungen 35 Jahre nach der Katastrophe in Form verlassener Wohnhäuser, Krankenhäuser und Schulen, heruntergekommener Verkehrsinfrastruktur und einer morbide wirkenden Grundstimmung zu besichtigen sind (Hecht 2014). Mit dem Historiker Martin Sabrow gesprochen handelt es sich bei Tschernobyl um einen Schattenort: einen Ort, der eine besondere, öffentlich bekannte Geschichtslast schultert und sie nicht versteckt, sondern mehr oder weniger offensiv damit umgeht. Schattenorte, so schreibt Sabrow, »stoßen zugleich ab und ziehen an. Sie unterscheiden sich darin von schlichter Nostalgie, dass sie eben nicht eine ›gute alte Zeit‹ herbeisehnen, sondern gebrochene Vergangenheit sichtbar machen.« (Sabrow 2017: 20)

35 Jahre nach der Katastrophe ist der Schattenort Tschernobyl zusammen mit Pripjat ein touristischer Anziehungspunkt geworden. Diese Touristifizierung geht Hand in Hand mit einer zunehmenden Medialisierung des Ortes und seiner Vergangenheit: So erschien 2019 beim US-amerikanisch-britischen Sender HBO eine gleichnamige Fernsehserie, die sich filmisch mit den Folgen des Unfalls in Tschernobyl auseinandersetzte und auf breites öffentliches Interesse stieß. Im Sommer 2021 erschien mit »Chernobylite« ein Computerspiel mit fotorealistischer Grafik, das nach eigener Angabe »a science-fiction survival horror experience« in einem Tschernobyl-Szenario bietet.³ Und mit den Möglichkeiten der Sozialen Medien wächst seit einigen Jahren die Menge an Aufnahmen von mutmaßlichen Amateur*innen, die beispielsweise mittels Drohnenflügen oder im Rahmen selbst organisierter Fotoshootings Tschernobyl vor Ort erkunden und dokumentieren. Ihre Aufnahmen laden Nutzer*innen auf YouTube oder Instagram hoch, teils auch als Selfies oder mit lustigen oder freizügigen Posen. Ein Bildmotiv, das in diesem Zusammenhang in den

2 TSCHERNOBYL TOUR[®], verfügbar unter <https://chernobyl-tour.com/deutsch.html> [abgerufen am 25.04.2024].

3 <https://www.chernobylgame.com/> [abgerufen am 30.09.2022].

Medien immer wieder als Symbol für den verlassenen Ort zu sehen ist, ist ein halb verrottetes Riesenrad mit gelben Kabinen, das inmitten eines verlassenen Freizeitparks steht. Eigentlich hätte der Park im Mai 1986 eröffnet werden sollen. Heute steht der Park – als Symbol für den hastigen Rückzug der Bevölkerung – verlassen in einem Waldstück in der Nähe der Abluftschornsteine. Das gelbe Riesenrad wird hier auch als ikonisches Bildmotiv zur Vermarktung von Touren genutzt.⁴

Die Youtuber*innen und Instagrammer*innen, die Tschernobyl als Kulisse nutzen und damit im *Bottom-up*-Verfahren touristisch mitaufwerten, erkennen die Verschränkung aus hellen und dunklen Stellen intuitiv und stellen sie mittels ambivalenter Bilder aus. Gleichzeitig wird Tschernobyl auch *top-down* touristisch erschlossen; der Tourismus an den Unglücksort wird professionalisiert und politisch befördert, beispielsweise durch den Ausbau der Verkehrsinfrastruktur vor Ort oder durch die 2019 erfolgte touristische Öffnung des Kontrollraums, der sich im Unglücksreaktor befindet. Er kann seit 2019 in speziellen Schutzanzügen für eine kurze Dauer von wenigen Minuten besichtigt werden (vgl. Luhn 2019).

Die Gefahr, die durch die Verseuchung bis heute an manchen Stellen ausgeht, kann nur durch Geigerzähler erfasst, nicht aber direkt über die menschlichen Sinne wahrgenommen werden. Den Tourist*innen, die Tschernobyl besuchen, ist diese Gefahr mehr oder weniger bewusst. Sie entscheiden sich in der Regel freiwillig für einen Besuch, beispielsweise, wenn sie die ukrainische Hauptstadt Kiew besuchen und für einen Tagesausflug nach Tschernobyl reisen. Reiseveranstalter*innen schreiben lange Kleidung und festes, geschlossenes Schuhwerk für einen Besuch vor; Essen und Trinken ist im Sperrgebiet untersagt (Rush-Cooper 2020). Zur Einordnung der Strahlenbelastung wird auf den einschlägigen Buchungsportalen und auch in zahlreichen Medienartikeln gerne ein Vergleich gezogen. Die Strahlenbelastung, der man sich in Tschernobyl bei einer geführten Tour aussetze, sei niedriger als bei einem Langstreckenflug – eine einprägsame Formel, die auch gleichzeitig als Marketingargument genutzt wird: »Most probably you will get more radiation during your flight to Kyiv than from one day in Chernobyl.«⁵

Da eben diese Strahlenbelastung nicht sinnlich, sondern nur medial-technisch über die Geigerzähler erfahrbar ist, distinguert sich an diesem Punkt das besonders abenteuerlustige Publikum. Übliche Reisegruppen werden von

4 <https://youtu.be/TyovniMOZlg> [abgerufen am 30.09.2022].

5 <https://www.chernobylwel.com/safety> [abgerufen am 30.09.2022].

ihren Führer*innen auf vergleichsweise sicheren und erprobten Routen durch die Gegend gefahren und nehmen mittels Geigerzähler regelmäßige Proben der radioaktiven Strahlung. Mit diesen Proben messen sie die objektive Radioaktivität des Ortes und produzieren offenbar einen wohldosierten Nervenzettel für die Tourist*innen. Wie aber Selbstdokumentationen von besonders Abenteuerlustigen zeigen, schlagen sich manche Besucher*innen tage- oder sogar wochenlang auf eigene Faust durch die Wälder von Tschernobyl, mit dem Ziel, so nahe wie möglich an den Unglücksreaktor zu kommen. Ähnlich wie in einem Computerspiel fühlen sie sich vermeintlich sicher oder ignorieren bewusst die Gefahren, um ihre eigene Robustheit auszustellen. Ganz bewusst nehmen die Extremen unter den Abenteuerlustigen keine Messgeräte mit auf ihre Touren, gemäß ihrer Maxime: »Ohne [Geigerzähler] kommst Du weiter.«⁶ Daraus lässt sich schließen, dass manche Besucher*innen nicht von der potentiellen Strahlenbelastung abgeschreckt, sondern mehr von dem Grusel angezogen werden, sich für wenige Stunden oder Tage in der Nähe des Sarkophags aufzuhalten, unter dessen Betonmantel die nach wie vor höchst strahlende Urmasse liegt.

Daneben gibt es die verrottende Infrastruktur der Geisterstadt Pripjat zu besichtigen. Sie zählte vor der Katastrophe etwa 50 000 Einwohner*innen, viele davon arbeiteten im Atomkraftwerk. Ähnlich wie etwa beim Vulkanausbruch des Vesuvs, der die Stadt Pompeji unter der Lava begrub, bietet auch Tschernobyl – im wahrsten Sinne des Wortes *by accident* – eine besondere historische Authentizität, die einer Momentaufnahme nahekommt: Architektur und technische Infrastruktur des Ortes sind natürlich verlassen, abbruchreif und verwildert, aber eben noch zu großen Teilen erhalten und zugänglich. Sie sind Originalschauplätze der schlimmsten europäischen Reaktorkatastrophe und zeigen, was mit einem Ort passiert, der fluchtartig von seiner Bevölkerung evakuiert und anschließend nicht wieder neu besiedelt wird. Der Ort fungiert als Projektionsfläche für postsowjetische Folklore: Der authentische Charme des untergegangenen, infrastrukturell verfallenden Großreichs inklusive seiner oftmals monumentalen Bauten bietet einen Zugang zu Geschichte und macht den Konflikt der beiden antagonistischen politischen Systeme des Kalten Krieges erfahrbar. Mit dieser Perspektive auf den Ort wird Tschernobyl insbesondere in Richtung Westen vermarktet.

Anhand der geschilderten touristischen Praktiken markiert der Tschernobyl-Tourismus eine dreifache Grenze von Authentizität: erstens auf der

6 <https://tv.orf.at/program/orfz/weltjourna474.html> [abgerufen am 05.07.2024].

technologischen Ebene der Atomkraft die Grenze zwischen dem technisch Möglichen und der Katastrophe; zweitens auf der Zeitebene die historische Grenze der politischen Systeme zwischen Ost und West; und drittens auf einer ethisch-kulturellen Ebene die moralische Grenze zwischen einem korrekten und einem falschen touristischen Verhalten. Durch die Verquickung dieser drei Grenzen und ihrer potentiellen Überschreitungen wird ein touristischer Besuch in Tschernobyl ein spannungsgeladenes Unterfangen und veranlasst die Besucher*innen dazu, sich zu den Grenzen zu verhalten und zu positionieren. Die Touristifizierung Tschernobyls nutzt diese implizit oder explizit formulierten Ambiguitäten als Ressource und transformiert medial vorgeprägte Erwartungen in Reiseerlebnisse, die neben den historisch interessierten Bildungsbürger*innen vor allem unterhaltungsorientierte Besucher*innen anziehen. Tschernobyl versteckt seine Wunden und Narben nicht, bietet keinen Erholungstourismus, sondern stellt offensiv technische, historische und moralische Grenzen aus und damit zur Verhandlung. Es induziert eine touristische Vermarktung als Ort mit historischer Last, Verfallsästhetik, gefährlicher Kontamination und düsterem Alleinstellungsmerkmal. Tschernobyl problematisiert auf diese Weise eine innere Grenze des Tourismus und erweitert den Begriff des Dark Tourism aufgrund der potentiellen Verstrahlung um eine »toxische« Facette (Yankovska/Hannam 2014).

Beispiel 2: Berlin

Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas stellt in Bezug auf Authentizität, Dunkelheit und die eigene Medialität ein gänzlich anders gelagertes Beispiel dar. Anders als Orte des Geschichtstourismus (Groebner 2018) oder Gedenkstätten an Konzentrationslagern beherbergt es keine direkt erfahrbaren Überreste eines historischen Ereignisses oder Gegenstandes. Und anders als das klassische Monument hat es auch keine klar repräsentative, referentielle Dimension. Zwar ist das Denkmal bewusst und für Betrachter*innen aus unmittelbar nachvollziehbaren Gründen in Berlin situiert, doch markiert es keinen speziellen Ort, der für den deutschen Völkermord an den Juden von besonderer Bedeutung sei. Es finden sich auch keine Namen von Opfern, keine Nennungen von Ereignissen oder andere Marker am Denkmal. Der umgesetzte Entwurf von Peter Eisenmann ist bewusst abstrakt gehalten. Als nicht-referentielles Symbol entwindet das Denkmal sich dem Anspruch objektiver Repräsentation. Es ist ein bewusst und erkennbar konstruierter Ort,

weshalb es sich nicht als Ziel touristischer Authentizität anzubieten scheint. Diese Annahme ist aber wesentlich davon abhängig, dass Authentizität objektivistisch – also als das Aufsuchen eines zuvor medial vermittelten, nun *real* auffindbaren Orts – verkürzt wird.

In der Tourismusforschung skizziert Ning Wang (1999) einen vielversprechenden Weg, um aus den Fallstricken dieses objektivistischen Authentizitätsverständnisses hinauszugelangen. Sie prägte den Begriff der »existenzialistischen Authentizität« (Reisinger/Steiner 2006), die die Rolle von Außergewöhnlichkeit betont, die es Menschen erlaubt, sich selbst an neuen Herausforderungen und Erfahrungen auszutesten:

»The authentic self is often thought to be more easily realized or fulfilled in the space outside the dominant institutions, a space with its cultural and symbolic boundaries which demarcate the profane from the sacred [...], responsibilities from freedom, work from leisure, and the inauthentic public role from the authentic self« (Wang 1999: 361)

In der Tourismusforschung wird diese Idee leider zumeist auf betriebswirtschaftliche Fragen herabgestutzt. »Existenzielle Authentizität« wird auf dieselben subjektiv-motivationalen Begriffe reduziert, die auch den Begriff des Dark Tourism zunächst prägten. Über einen solchen methodologischen Individualismus domestiziert, erscheinen Authentizitätstypen lediglich als Konsumpräferenzen von Individuen, die danach befragt werden, ob es ihnen wichtiger sei, dass ein touristischer Ort »objektiv« authentisch oder »existentzialistisch« authentisch sei. Wangs am Rande gebrauchter Begriff »activity-related authenticity« ist gegenwärtigen Terminologien aus der Kulturosoziologie da näher. Im Kern geht es darum, dass nicht Objekte selbst – objektiv bestimmbar – authentisch seien, sondern dass Authentizität zuvorderst etwas in Tätigkeiten und Wahrnehmungspraktiken Erlebtes ist. Dies muss nicht zwangsläufig zu einer individualistischen Lesart verführen, sondern kann gleichermaßen praxistheoretisch aufgefangen werden. Bestimmte Orte als »nexus of doings and sayings« (Schatzki 1996) ermöglichen Handlungsvollzüge und Affekte, die sich zwar uneben auf Personengruppen verteilen mögen, aber nicht auf kognitive Leistungen von Individuen reduziert werden. Vielmehr muss Authentizität an spezifischen Orten als Problem bestimmter Praktiken und Affekte verstanden werden. Dark Tourism bietet sich für ein solches Verständnis von Authentizität an, ist es doch wesentlich gekennzeichnet durch einen af-

fektiv aufgeladenen Ort sowie durch Praktiken, die sich von spielerisch und abenteuerlich bis makaber oder ehrerbietend bewegen können.

Gleichzeitig scheinen Mahnmäler generell, und das Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas insbesondere, nur schwer in das »Darkness«-Schema Stones zu passen: Ein Mahnmal ist ein öffentlicher Ort der Erinnerung an Verstorbene, wie zum Beispiel »Dark Shrines«. Aber es hat keinen Bezug zu spezifischen Einzelpersonen oder dem Ort eines historischen Vorkommnisses, weshalb auch der Begriff der »Dark Conflict Site« nicht vollends zutreffend ist. Trotzdem wird das Denkmal von Kommentator*innen als Ort des »dark tourism« bezeichnet (Brown 2015; Leshem 2017). In gewisser Hinsicht hat das Denkmal am ehesten eine strukturelle Ähnlichkeit zur »Dark Fun Factory«: Beide repräsentieren Tod relativ unabhängig vom Ort des Sterbens. Zudem verfügt das Denkmal im Zentrum Berlins zwischen Brandenburger Tor und Potsdamer Platz auch über eine exzellente touristische Infrastruktur, was Stone zufolge ein Merkmal der »Dark Fun Factories« sei. Doch um »fun« oder ein »fantastic feeling« geht es hier offensichtlich nicht (Wang 1999: 360).

Dass es beim Denkmal eben nicht um Unterhaltung geht, ist nicht nur für taxonomische Gedankenspiele relevant. Es stellt sich selbst als Problem am Denkmal, wo die Frage nach einer affektiven Einstellung immer wieder Unbehaglichkeiten hervorruft. Ein besonders aufsehenerregender Fall sind die durch den Satiriker Shahak Shapira unter dem Titel »Yolocaust« gesammelten Bilder von Besucher*innen des Denkmals. Diese zeigen sich auf Social-Media-Kanälen freimütig und zum Teil mit makabren Selbstbeschreibungen (z. B. »Jumping on dead Jews @ Holocaust Memorial«). Das Denkmal wird in diesen Beiträgen scheinbar doch zur »Fun Factory«. Shapiras satirische Thematisierung nimmt gerade den nicht-referentiellen, abstrakten Charakter des Denkmals auf und kehrt ihn um. Die Personen erschienen auf Shapiras Website ausgeschnitten und auf zeithistorische Bilder von Konzentrationslagern montiert. Seine virtuelle Collage stützt sich damit auf die Wirkung, die ein solcher touristischer Besuch in einer (objektivistisch) authentischen Stätte hätte.

Natürlich ist Shapiras Satire selbst eine Simulation. Genauso wie die Personen in seiner Satire »fun« machen, macht seine Satire »Ernst«. Beides sind gleichermaßen mediale Praktiken, die vom Denkmal als »nexus of doings and sayings« ermöglicht werden. Doch bewegen sie sich in verschiedenen öffentlichen Arenen, wie ein durch Shapira hervorgehobenes Zitat zeigt:

»Das Foto war als Witz für meine Freunde gedacht. Ich bin dafür bekannt, dass ich Witze unterhalb der Gürtellinie mache, dumme Witze, sarkastische

Witze. Sie verstehen meinen Humor. Wenn Du mich kennen würdest, würdest Du das auch... Aber wenn es öffentlich geteilt wird und es Fremde erreicht, die keine Ahnung haben wer ich bin, dann sehen sie jemanden, der etwas, was anderen Menschen wichtig ist, respektlos behandelt. Das war nicht meine Intention. Und es tut mir leid. Wirklich. In diesem Sinne, würde ich gerne »entdouchet« werden«⁷

Das Denkmal wird in diesen medialen Praktiken zum Schauplatz verschiedener »Darstellungen des Selbst« (Goffman 1959). Dabei macht es einen Unterschied, ob die Adressat*innen eines Bildes einem begrenzten Kreis von Bekannten bilden, womöglich im Sinne eines »Teams« im Goffman'schen Sinne (ebd.: 77–105), oder es einer weiteren Öffentlichkeit präsentiert wird. Mit seiner Collage lässt Shapira den Vorhang fallen und präsentiert die Person einer weiter gefassten, undefinierten Öffentlichkeit. Dass dies gelingt, ist bemerkenswert. Es zeigt einerseits, dass hinter der Abstraktion und Nicht-Referenzialität des Denkmals andere Bilder stecken, die einem kollektiven Gedächtnis unmittelbar zugänglich sind. Andererseits wird die Macht der Schmähung und öffentlichen Demütigung deutlich. Shapiras Satire ist ein eindringlicher, moralisch aufgeladener Fall einer Anklage gegen touristische Praktiken, der zugleich eine Einklage eines angemessenen Umgangs mit dem Ort ist. Wie am Beispiel Tschernobyls werden auch hier die Grenzen zwischen touristischer Leichtigkeit und moralischem Ernst spielerisch verhandelt. In den ursprünglichen Posts und in der Collage werden diese Grenzen in Bezug auf ihre technische Umsetzung, den Adressat*innenkreis und die damit einhergehenden normativen Erwartungen unterschiedlich gesetzt. Dadurch macht sich ein Verhalten anklagbar, das das Denkmal nur spielerisch, touristisch für sich eingeklagt hat, ohne sich auf seinen »eigentlichen« Sinn einzulassen.

Irit Dekel (2011) berichtet von einem weiteren Beispiel, das ein ebenso komplexes Verhältnis zur Medialität des Ortes aufweist. Sie bezieht sich explizit auf den vermeintlich nicht-authentischen Charakter des Denkmals und thematisiert dann das Informationszentrum in seiner Mitte, den sogenannten »Ort der Information«. Dort können Besucher*innen auf eine Vielzahl von Archiven mit Text- und Bildmaterialien zugreifen. Dekel gibt eine Geschichte wieder, die ihr ein Touristenführer zutrug:

7 <https://www.yolocaust.de> [abgerufen am 30.09.2022].

»[A] young Israeli visitor once took a picture of the Yad Vashem database computer, with the screen showing his grandfather's handwritten page of testimony. When Benjamin approached him and offered a printout of the page, the visitor said that he had accessed this page many times, and could do it at home too, but the very fact that it was in the memorial is important and moving« (ebd.: 274).

Die Bilder des Archivs, die digital und ortsunabhängig abrufbar sind, könnten suggerieren, dass Authentizität hier ohne Bedeutung sei. Doch das Gegenteil sei der Fall.

Der Ort der Information sei von (auch medialen) Vorprägungen wesentlich abhängig: »[T]he memorial ›works‹ best when people visit with some background knowledge about the Holocaust and the site itself.« (Ebd.: 271) Dies animiere zu »memory-work, disconnected and reconnected to the work of memory done in authentic sites« (ebd.). Es sind gerade die Medien an diesem »nicht-authentischen« Erinnerungsort, die authentisches Erleben möglich machen. Während im ersten Beispiel vorrangig die satirische Anklage hervortrat, die ein angemessenes Verhalten zum Gegenstand einklagt, liegt der Fokus hier auf der Einklage, die der Gast durch sein medial vermitteltes Handeln vollzieht. Die Fotoaufnahme eines Bildschirms als inauthentisch abzutun, käme selbst wiederum einer Anklage gleich. Was hier zunächst paradox erscheint – die digitale Aufnahme schon digital zugänglicher Bilder – erhält seinen Sinn gerade aus dieser dialektischen Normativität des Authentischen, die sich in medial vermittelten Praktiken deutlich darstellt. Beide Beispiele zeigen, dass die mediale Vermitteltheit des Denkmals seinem Effekt nicht abträglich ist. Die Problematisierung authentischer Erfahrungen kann zwar gerade durch digitale Medien brüchig und anklagbar erscheinen, aber auch in denselben Medien wiederum eingeklagt werden.

Fazit

Die touristische Erfahrung von Orten und Kulturen ist, das sollten beide Beispiele deutlich gemacht haben, medial vorgeprägt: Wir besichtigen jene Orte, an die wir bereits Erwartungen haben. Gleichzeitig sind medial vorgeprägte, touristische Erwartungen wesentlich an das leibliche Erleben in Präsenz gebunden. Die authentische Erfahrung der Tourist*in braucht einerseits das mediale Versprechen der Authentizität und andererseits die Einlösung in leibli-

cher Präsenz, nachdem die mediale Distanz – mit dem Mindesteinsatz einer meist kostspieligen Reise – überwunden wurde.

Dass diese inhärente Spannung zu sozialen Widersprüchlichkeiten und sogar Konflikten führen kann, ist Soziolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen, beginnend mit Enzensbergers (1958) einflussreichem Essay, oft aufgefallen. Sobald mediale Vorprägung und scheinbar unvermittelte Präsenz sich treffen und zugleich doch getrennt sind, können verschiedenste manipulative Manöver die Suche nach dem Authentischen steuern oder zumindest formatieren. Der*Die Kulturkritiker*in weiß dann darauf hinzuweisen, dass die Suche nach dem Authentischen häufig das Gesuchte zerstört oder dass das Aufgesuchte nur dank der eigenen Vorprägung authentisch erscheinen kann, während es eigentlich historisch dynamischer, kontingenter und durch bewusste, strategische Steuerung vermittelt sei. Gerade die Industrie der digitalen Plattformen, über die Unterkünfte und Services vermarktet und bewertet werden, hat diese Entwicklung sowie die Kritik an ihr ins öffentliche Bewusstsein gebracht. Gleichzeitig bewahrt sich eine Kulturkritik, die sich der touristischen Lust am Authentischen annimmt, auf seltsame Weise die Gegenüberstellung zwischen Vermitteltem und Unvermitteltem. Mit der Anklage des Tourismus geht eine Einklage dessen einher, was der Tourismus zerstört, also dessen, was vom »tourist gaze« (Urry 1990) ansonsten unbeachtet und unvermittelt geblieben wäre.

Unsere knappen Betrachtungen des Phänomens Dark Tourism sollten Zweifel an dieser kritischen Rhetorik aufkommen lassen. Sowohl im Gebiet um das Kraftwerk Tschernobyl als auch am Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas ist die mediale Interaktion ein wesentlicher Bestandteil des authentischen Erlebens der Orte. Der Geigerzähler ist beispielsweise wesentlicher Teil des Erfahrens von Radioaktivität. Dabei geht es nicht nur darum, Gefahr abzuwehren und durch ein technisches Mittel Strahlung objektiv und wissenschaftlich festzuhalten. Es geht auch und gerade um die Erfahrung und die Präsentmachung der Strahlung während des Aufenthalts vor Ort. Die Anekdote aus dem Informationszentrum des Berliner Denkmals illustriert ebenso, dass die Vermittlung durch das digitale Archiv dem authentischen Erlebnis nicht zwangsläufig abträglich ist. Selbst für Forscher*innen ergeben sich in der Feldforschung womöglich überraschende Momente, in denen Personen gezielt Medien nutzen, um Orte authentisch zu erleben.

Ebenso haben die Beispiele gezeigt, dass auch das Spiel mit und die bewusste Ablehnung von Medien Teil authentischer Aneignungen sein können. Die Ablehnung des Geigerzählers ermöglicht es Tourist*innen, ein abenteu-

erlustiges Narrativ zu spinnen und sich dem dunklen Ort »entblößt« hinzugeben. Die gezielte Abwesenheit und Ablehnung der medial-technischen Kontrolle wird dabei zur Schau gestellt. Genauso können uns Tourist*innen in ihrem Umgang mit einem Denkmal als anstößig erscheinen, wenn ihr Verhalten nicht dem entspricht, was wir aufgrund der eigenen medialen Vorprägungen von ihnen erwarten würden. Während das Denkmal selbst keine Unvermitteltheit vorgibt, sondern bewusst abstrakt gehalten ist, fungiert Shapiras Montage, die turnende und spielende Tourist*innen visuell unmittelbar in ein Vernichtungslager versetzt, als Erinnerung an das, worauf das Denkmal referiert. Die Satire bleibt zwar im medialen Raum, aber sie klagt das Verhalten mit dem Denkmal an und ein anderes, dem Ort angemessenes Verhalten ein.

Die auf das Authentische zielenden Praktiken verbleiben also im medialen Raum. Diese Feststellung ist keine kulturkritische Entlarvung der touristischen Naivität. Sie stammt aus der genauen Betrachtung touristischer Praktiken, die bewusst und gezielt mediale Ressourcen einsetzen, um authentisches Erleben einzuklagen und nicht-authentisches Erleben anzuklagen. Authentizität erscheint aus dieser Sicht nicht als ein Attribut oder eine Qualität, sondern als ein praktisches Problem, das gleichzeitig situatives und mediatisiertes Erleben betrifft. Soziologische Forschung geht fehl, wenn sie entweder taxonomisch darauf pocht, authentische Orte und authentisches Erleben von ihrem Gegenteil zu unterscheiden, oder das Einklagen authentischer Erfahrungen von Tourist*innen nur kulturkritisch anzuklagen weiß. Als ein solches praktisches Problem ist Authentizität womöglich in einer spätmodernen Sozialwelt besonders virulent, in der Mobilität, Diversität und Flexibilität so hoch geschätzt werden und die gleichzeitig so sehr durch verschiedene mediale Formate von kurzlebigen Instagram-Stories bis zu den langlebigen »schweren Medien« der Architektur gesättigt ist (Fischer 2020). Das Thema der Authentizität erweist sich so als Verhandlungsort affektiv und normativ aufgeladener Fragen zeitgenössischer Gesellschaften.

Literatur

- Bachleitner, Reinhard (2010): »Der Tourist«, in: Stephan Moebius/Markus Schroer (Hg.), *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 422–436.
- Beckert, Jens/Rössel, Jörg/Schenk, Patrick (2017): »Wine as a Cultural Product: Symbolic Capital and Price Formation in the Wine Field«, in: *Sociological*

- Perspectives 60.1, S. 206–222, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1177/0731121416629994>, abgerufen am 30.09.2022.
- Bernt, Matthias (2016): »How Post-Socialist Is Gentrification? Observations in East Berlin and Saint Petersburg«, in: *Eurasian Geography and Economics* 57.4-5, S. 565–587, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1080/15387216.2016.1259079>, abgerufen am 30.09.2022.
- Brown, Lorraine (2015): »Memorials to the Victims of Nazism: The Impact on Tourists in Berlin«, in: *Journal of Tourism and Cultural Change* 13.3, S. 244–260, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1080/14766825.2014.946423>, abgerufen am 30.09.2022.
- Dekel, Irit (2011): »Mediated Space, Mediated Memory: New Archives at the Holocaust Memorial in Berlin«, in: Motti Neiger/Oren Meyers/Eyal Zandberg (Hg.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, London: Palgrave Macmillan, S. 265–277.
- Enzensberger, Hans-Magnus (1958): »Vergebliche Brandung der Ferne. Eine Theorie des Tourismus«, in: *Merkur* 12.8, online verfügbar unter <https://www.merkur-zeitschrift.de/hans-magnus-enzensberger-vergebliche-brandung-der-ferne/>, abgerufen am 30.09.2022.
- Fischer, Joachim (2020): »Architektur als ›schweres Kommunikationsmedium‹ der Gesellschaft. Architektursoziologische Überlegungen«, in: Karsten Berr/Achim Hahn (Hg.), *Interdisziplinäre Architektur-Wissenschaft: Eine Einführung*, S. 93–115, Wiesbaden: Springer, online verfügbar unter https://doi.org/10.1007/978-3-658-29634-6_5, abgerufen am 30.09.2022.
- Foley, Malcolm/Lennon, J. John (1996): »Editorial: Heart of Darkness«, in: *International Journal of Heritage Studies* 2.4, S. 195–197, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1080/13527259608722174>, abgerufen am 30.09.2022.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor.
- Groebner, Valentin (2018): *Retroland: Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hartmann, Rudi/Lennon, John/Reynolds, Daniel P./Rice, Alan/Rosenbaum, Adam T./Stone, Philip R. (2018): »The history of dark tourism.« *Journal of Tourism History* 10.3, S. 269–295.
- Hecht, Gabrielle (2014): »Invisible Production and the Production of Invisibility: Cleaning, Maintenance, and Mining in the Nuclear Sector«, in: Daniel Lee Kleinman/Kelly Moore (Hg.), *Routledge Handbook of Science, Technology, and Society*, Abingdon, Oxon/New York: Routledge, S. 375–390, on-

- line verfügbar unter <https://doi.org/10.4324/9780203101827-33>, abgerufen am 30.09.2022.
- Kaschuba, Wolfgang (2004): *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Lees, Loretta/Shin, Hyun Bang/Morales, Ernesto López (2015): *Global Gentrifications: Uneven Development and Displacement*, Bristol: Policy.
- Leshem, Asaf (2017): »Yolocaust, Austerlitz & Uploading Holocaust: Dark Tourism Goes Public«, in: *Social Science Works* vom 09.02.2017, online verfügbar unter <https://socialscienceworks.org/yolocaust-austerlitz-uploading-holocaust-dark-tourism-goes-public/>, abgerufen am 30.09.2022.
- Luhn, Alec (2019), »Ukraine opens Chernobyl's infamous reactor four control room to tourists«, in: *The Telegraph* vom 01.10.2019, online verfügbar unter <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/10/01/ukraine-opens-chernobyl-reactor-four-control-room-tourists/>, abgerufen am 25.04.2024.
- MacCannell, Dean (1973): »Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings«, in: *American Journal of Sociology* 79.3, S. 589–603.
- (1999): *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- (2008): »Why It Never Really Was About Authenticity«, in: *Society* 45.4, S. 334–337, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1007/s12115-008-9110-8>, abgerufen am 30.09.2022.
- Miles, William F. S. (2002): »Auschwitz: Museum Interpretation and Darker Tourism«, in: *Annals of Tourism Research* 29.4, S. 1175–1178, online verfügbar unter [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00054-3](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00054-3), abgerufen am 30.09.2022.
- Mitteldeutscher Rundfunk (2020), »Ukraine: Tschernobyl-Tourismus boomt«, in: *MDR.DE* vom 26.04.2020, online verfügbar unter <https://www.mdr.de/nachrichten/welt/osteuropa/ukraine-tschernobyl-tourismus-100.html>, abgerufen am 25.04.2024.
- Potts, Tracey J. (2012): »»Dark Tourism« and the »Kitschification« of 9/11«, in: *Tourist Studies* 12.3, S. 232–249, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1177/1468797612461083>, abgerufen am 30.09.2022.
- Reisinger, Yvette/Steiner, Carol J. (2006): »Reconceptualizing Object Authenticity«, in: *Annals of Tourism Research* 33.1, S. 65–86.
- Röhrlich, Dagmar (2021), »Vom GAU zum Weltkulturerbe. Tschernobyl soll auf UNESCO-Liste«, in: *Deutschlandfunk* vom 04.01.2021, <https://www.deutschlandfunk.de/vom-gau-zum-weltkulturerbe-tschernobyl-soll-auf-unesco-liste-100.html>, abgerufen am 25.04.2024.

- Rush-Cooper, Nick (2020): »Nuclear Landscape: Tourism, Embodiment and Exposure in the Chernobyl Zone«, in: *Cultural Geographies* 27.2, S. 217–235, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1177/1474474019876616>, abgerufen am 30.09.2022.
- Sabrow, Martin (2017): »Schattenorte. Von der andauernden Gegenwart unrühmlicher Vergangenheit«, in: Stefanie Eisenhuth/Martin Sabrow (Hg.), *Schattenorte. Stadtimages und Vergangenheitslasten*, Göttingen: Wallstein, S. 7–23.
- Schatzki, Theodore R. (1996): *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Seaton, Tony (2018): »Encountering Engineered and Orchestrated Remembrance: A Situational Model of Dark Tourism and Its History«, in: *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*, London: Palgrave Macmillan, S. 9–31.
- Stock, Miriam/Schmiz, Antonie (2019): »Catering Authenticities. Ethnic Food Entrepreneurs as Agents in Berlin's Gentrification«, in: *City, Culture and Society* 18.100285, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.05.001>, abgerufen am 30.09.2022.
- Stone, Philip R. (2006): »A Dark Tourism Spectrum: Towards a Typology of Death and Macabre Related Tourist Sites«, in: *Attractions and Exhibitions* 54.2, S. 16.
- /Sharpley, Richard (2008): »Consuming Dark Tourism: A Thanatological Perspective«, in: *Annals of Tourism Research* 35.2, S. 574–595, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1016/j.annals.2008.02.003>, abgerufen am 30.09.2022.
- Trilling, Lionel (1972): *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Urry, John (1990): *Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London: SAGE.
- Wang, Ning (1999): »Rethinking Authenticity in Tourism Experience«, in: *Annals of Tourism Research* 26.2, S. 349–370.
- Yankovska, Ganna/Hannam, Kevin (2014): »Dark and Toxic Tourism in the Chernobyl Exclusion Zone«, in: *Current Issues in Tourism* 17.10, S. 929–939, online verfügbar unter <https://doi.org/10.1080/13683500.2013.820260>, abgerufen am 30.09.2022.

Real oder fake?! Spielarten gegenderter Kleidung im Spannungsfeld der Authentizität

Verena Potthoff und Ulla Stackmann

Mode als Medium zur Konstruktion und performativen Erzeugung von Geschlecht

In Abgrenzung bspw. zur Linguistik oder der klassischen Kunst wird Authentizität in den Kulturwissenschaften als performativer Effekt verstanden, der zugleich als essentielle, anthropologische und zwischenmenschlich relevante Kategorie des Erlebens, Wahrnehmens, Orientierens und Beurteilens fungiert (vgl. Schwidlinski 2020: 21). »Dieser Prozess« vollzieht sich auf interpersonaler Ebene in einem Wechselspiel zwischen performativer, »multimodaler« – bspw. visueller, körperlicher oder sprachlicher – Darstellung und rezipientenseitiger Wahrnehmung. Kennzeichnend für diese Hervorbringungen ist das Ephemere – sie sind stets zeitlich und situativ begrenzt. Kleidung, verstanden als vestimentäre Artefakte, fungiert hierbei als Vermittler von Bedeutung. Dabei sind diese Artefakte jedoch keineswegs ausschließlich passive Objekte; zwischen Subjekt und modischem Objekt entfaltet sich eine spezifische *Atmosphäre* (Böhme 1995), die verschiedenste Emotionen, Reaktionen und Handlungen evoziert und provoziert.

Der nachfolgende Beitrag untersucht, inwieweit die Frage einer authentischen bzw. inauthentischen Geschlechterinszenierung in soziale Machtstrukturen eingebettet ist, welche Bedeutung die mediale Darstellung hierbei hat und wie sich die verschiedenen Strategien des Gendercrossing für eine Neubewertung sozialer Normen fruchtbar machen lassen.

Im Mittelpunkt steht zunächst das »Erleben« von Authentizität und zwar sowohl auf Seite der Rezipient*innen als auch auf Seite der sozialen Akteur*innen selbst. Eine reflektierte Zuschreibung dieser performativ erzielten Wirkung als authentisch bzw. nichtauthentisch ist dem nachgelagert. Im

Anschluss an Antonius Weixler unterscheidet Pierre Schwidlinski daher zwischen »erlebter« und »diskursiver« Authentizität (vgl. Schwidlinski 2020: 4). Die Darstellung ist hierbei – und das nicht nur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive – konstitutives Element von Authentizität. Mit der Moderne wurde das Verhältnis von Authentizität und Darstellung um einen weiteren entscheidenden Aspekt ergänzt: Darstellung wird nun als Konstitutionselement eines Selbst erkannt, das sich nicht als Substanz, sondern relational in einem sozialen Kommunikationsgefüge ausbildet. Wie schon Helmuth Plessner in seinem Aufsatz zur *Conditio humana* ausführt, werden wir nur »im Umweg über andere und anderes« (Plessner 2015: 195) jemand, werden wir Person. Es gibt das Individuum nie jenseits seiner Präsentation, die ihm erst seine konkrete Gestalt verleiht.

Damit kommt ein Begriff ins Spiel, der zwar der Kunst entlehnt ist, sich jedoch keineswegs darin erschöpft. Erika Fischer-Lichte erweitert den ursprünglich aus den Theaterwissenschaften abgeleiteten Terminus der Inszenierung und unterstreicht seine anthropologische und kulturelle Bedeutung. Auch sie verweist dabei auf Plessner, der die menschliche Natur als »Abständigkeit des Menschen von sich selbst, [...] als seine exzentrische Position« (Fischer-Lichte 2001: 298) begreift. Unter diesem Aspekt scheint Inszenierung gar als anthropologische Notwendigkeit, sieht sich der Mensch doch genötigt, seinem Umfeld ein Bild von sich zu entwerfen oder »zur Erscheinung« zu bringen, um seiner selbst in den Augen der Anderen als Individuum gewahr zu werden und sich in seiner Persönlichkeit zu vergewissern. Eine zentrale Funktion übernimmt hierbei die Kleidung als Körperhülle oder textile Erweiterung des Körpers. Sie symbolisiert bspw. die ethnische Zugehörigkeit oder soziale Stellung, insbesondere aber formiert und konstruiert sie einen wesentlichen Aspekt von Identität, das Geschlecht.

Entsprechend dem ethnomethodologischen Konzept des »doing gender« ist Geschlechtsidentität keineswegs von der Natur vorgegeben, sondern wird erst in der Alltagspraxis durch konkretes Handeln performativ erzeugt und reproduziert. Ein performativer Akt vollzieht und erzeugt das, was er benennt, so Judith Butler im Anschluss an John L. Austins sprachphilosophische Überlegungen. Angewandt auf Kleidung und das Verhältnis von Körper und Hülle bedeutet dies, dass es so etwas wie den »natürlichen Körper« nicht gibt, sondern dieser entsprechend der historisch-kulturellen Möglichkeiten stets aufs Neue verkörpert wird. Butler bezieht sich hierbei auf Maurice Merleau-Ponty, der den Körper nicht nur als historische Gegebenheit, sondern als ein Repertoire von Möglichkeiten begreift, und charakterisiert Verkörperung folglich als »an

active process of embodying certain cultural and historical possibilities« (Butler 2007: 188). Dies ist zugleich ein Hinweis auf die »Zitatförmigkeit« performativer Handlungen, wie sie auch Jacques Derrida in seiner kritischen Neuformulierung der performativen Äußerung herausstellt: »Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Forderung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Äußerung wiederholte [. . .] wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat: identifizierbar wäre?« (Derrida 1976: 310) Die Konstitution von Geschlecht vollzieht sich demnach im Rahmen der binären Geschlechterkategorien, weil diese historisch und kulturell verfügbar sind. Gleichzeitig wirken diese gesellschaftlich instituierten Konzepte von *Geschlecht* (sex) und *Geschlechtsidentität* (gender) stabilisierend, indem sie die personale Identität absichern, was umgekehrt bedeutet, dass diese ins Wanken gerät, sobald Inkohärenzen auftreten (vgl. Butler 2019: 36).

Mit Blick auf die Kleidung wird nun das relevant, was Jennifer Craik in Anlehnung an Marcel Mauss als »Körpertechniken« bezeichnet, »die Art und Weise [. . .], mit der sich der Körper innerhalb eines Regelwerks, das sein Verhalten sowohl konstruiert als auch einschränkt, zur Darstellung bringt« (Craik 2005: 288). Sie formt unser Körperimage und damit unsere Vorstellung des Selbst sowie unsere Identität als Individuum. Das Sich-Bekleiden und Schmücken sind – so Craik – spezialisierte Darstellungs- und Verhaltenstechniken, die das Individuum erlernt hat, um sich in seinem sozialen Körper angemessen und authentisch darzustellen; sie sind zugleich Ausdruck der Beziehungen zwischen dem Einzelnen und seinem Umfeld. Kleidung wird zum Medium, mit dem Menschen ihren Ort in der Gesellschaft bestimmen. Gleichzeitig fungieren auch die bekleideten Körper selbst als Orte, über die die in einer Gesellschaft herrschenden Normen und Werte vermittelt werden (vgl. ebd.: 292f.).

Der spezifische Umgang mit Kleidung ist demzufolge eine Form jener diskursiven Praktiken, die die kulturellen und soziohistorischen Vorstellungen von Geschlechterdifferenz und Rollenbildern performativ in die soziale Wirklichkeit transformieren, sie materialisieren. Die Kleidung hat hier insofern eine Sonderstellung, als sie die symbolische Ordnung nicht nur nach außen demonstriert, sondern, vermittelt durch die Körperlichkeit, auch auf das Individuum selbst zurückwirkt. Das textile Material formt den Körper, die Haltung sowie die Bewegungsmöglichkeiten und beeinflusst bzw. prägt damit die Selbstwahrnehmung und nicht zuletzt das Selbstbewusstsein des Menschen. Die Materialisierung zeigt sich folglich nicht nur auf »ästhetisch-leiblicher Ebene« (Gaukele 2005: 306), sondern auch in der Ausformung entsprechender Verhaltensmuster. Dieses als authentisch oder inauthentisch

empfundene Selbstverständnis steht immer in Spannung zur Bewertung und Zuschreibung durch das soziale Umfeld. Dabei hat dieses soziale Konstruiert-Sein durchaus ambivalenten Charakter: Zum einen beinhaltet es den Aspekt einer »Unterwerfung«, zum anderen besitzt es auch einen »befähigenden« Effekt. »Man hat keine instrumentelle Distanz zu den Begriffen« und Codierungen, das Individuum wird unmittelbar in seinem Sein erfasst. Folglich hat es auch die Möglichkeit, diese durch sein Handeln zu bekräftigen oder entgegen ihrem ursprünglichen Sinn anzuwenden und damit umzuformulieren.« (Butler 2019: 176) Mode als nonverbales körpergebundenes Kommunikationsmedium vermag geschlechtsspezifische Differenzen und Grenzen zu artikulieren und zu visualisieren; gleichzeitig stellt sie die Mittel bereit, eben diese Bedeutungen und Grenzen aufzubrechen und zu verschieben.

Kleidung im Spiel mit den Gendernormen: Eine historische Perspektive

Die gesellschaftliche Tendenz und Dynamik zur Überschreitung der Geschlechtergrenzen mittels vestimentärer Ausdruckformen sieht Gaukele bereits in den Grundwidersprüchen der Aufklärung angelegt, die zwar alle Menschen qua ihrer Vernunft als gleich und frei postulierte, die Grenzen jedoch, die nun zwischen den einzelnen Klassen entfielen, nur umso deutlicher zwischen den Geschlechtern zu befestigen suchte. In Folge der Französischen Revolution entwickelt sich eine bürgerliche Geschlechterpolarisierung, verbunden mit festgelegten sozialen Rollenzuschreibungen; sie wurden von körperlichen und psychischen Unterschieden abgeleitet und manifestierten sich visuell in einer entsprechenden Kleidung (vgl., Gaukele 2005: 307f.; vgl. auch Lacqueur 1996: 220–225).

Männlichkeit tritt nun als Vertretung des »Seins«, des Authentischen, der Vernunft und Sachlichkeit in Erscheinung, was sich auch in der Kleidung widerspiegelt. Die Präsentation des Körpers, insbesondere des sexuell konnotierten Körpers, aber auch eine prächtige, dekorative Aufmachung sind entgegen der ehemals höfischen Tradition verpönt. Die Frau hingegen, als Wesen der *natürlichen* Anmut, Zierde und Tugend, gleichzeitig aber auch Repräsentantin des männlichen sozialen Status, vertritt den Bereich des »Scheins« und ist ausschließlich auf die Darstellung weiblicher Schönheit, Erotik und Sinnlichkeit und damit auch auf den Bereich der Intimität und der privaten Sphäre der Häuslichkeit festgelegt (Gaukele 2005: 307f.). »Der Mann ist nur in weni-

gen Augenblicken Mann«, so Rousseau in seinen Ausführungen über die Erziehung, »die Frau aber ihr ganzes Leben lang Frau. Alles erinnert sie unaufhörlich an ihr Geschlecht« (Rousseau 1993: 389).

Als erste Absatzbewegungen von dieser asymmetrischen Geschlechterkonstruktion und zugleich Ausdruck des Bedürfnisses der Frauen nach erweiterter körperlicher Mobilität lassen sich bspw. das Empirekleid oder nachfolgend die Reformkleidung lesen. Auch wenn hier die teilweise eingesetzten Hosen noch darunter getragen wurden, um zumindest äußerlich die symbolische Geschlechterordnung einzuhalten, lässt sich hierin dennoch erstmals das Tragen von Männerkleidung als ästhetische Strategie und Ausdruck der Forderung nach weiblicher Egalität erkennen. Dieser Prozess einer »Vermännlichung« der modernen Frauenkleidung verstärkte sich im weiteren Verlauf bis hin zu Kurzhaarschnitten und Anlehnungen an die männliche Offiziersgarderobe und fand erst aufgrund entsprechender polizeilicher Verordnungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein vorläufiges Ende.

Mit dem Garçonne-Stil der 1920er Jahre kommt es erneut zu einem vestimentären Durchkreuzen und Verwischen der binären Geschlechterstrukturen, diesmal primär in den weiblichen Intellektuellen- und Künstlerinnenkreisen, aber auch in der lesbischen Subkultur. Charakteristisch für diese Bewegung ist, dass sie nicht nur Protest und Opposition gegen vorherrschende Rollenbilder beabsichtigt, sondern vielmehr das Provozieren und Visualisieren eines neuen »dritten Geschlechts« zum Ziel hat. Das bewusste Kombinieren eindeutig konnotierter, aber konträrer Bekleidungs-elemente verweigert eine eindeutige Einordnung in tradierte Geschlechternormen. Es entsteht ein hybrides und unbestimmtes Bild, das die Betrachter*innen zunächst irritiert, gleichzeitig jedoch die Möglichkeit eines neuen androgynen Frauentypus aufscheinen lässt, der sich von dem traditionellen Frauenverständnis absetzt. Indem moderne Frauen sich des gesamten vestimentären Repertoires beider Geschlechter bedienen – und vor dem Hintergrund, dass Männlichkeit noch immer durch Intellekt, politisches und ökonomisches Handlungsvermögen definiert wird – sind ihre hybriden Geschlechter-Performanzen subversiv und affirmativ zugleich (vgl. Gaukele 2005: 309f.).

In der Postmoderne setzen sich die unterschiedlichen Strategien des Gendercrossing fort, fokussiert werden nun aber vermehrt neue Repräsentationsformen von Männlichkeit, was Abigail Solomon-Godeau als »Entsublimierung der Männlichkeit« zusammenfasst. Waren mit der Aufklärung der männliche Körper oder gar dessen sinnlich-erotische Darstellung dem Blick der Öffentlichkeit entzogen, so entsteht nun ein Bedürfnis – wenngleich auch hier zu-

nächst nur in subkulturellen oder Künstlerkreisen –, die verdrängte männliche Körperlichkeit visuell auszuleben und einem öffentlichen Blick zu stellen (vgl. ebd.: 312). Dieses lustvoll-sinnliche Inszenieren des männlichen Körpers ist wiederum nur mittels eindeutig weiblich konnotierter Bekleidungs-elemente möglich, da diese durch Material und Form per se stets auf den Körper verweisen. Die Frage nach authentischer bzw. nicht authentischer Darstellung von Geschlechtsidentität korreliert demnach – schon historisch betrachtet – mit ganz unterschiedlichen Intentionen und Zielen. Nachfolgend sollen verschiedene Strategien der vestimentären Geschlechterperformance skizziert und im Hinblick auf ihre Funktion sowie die Bedeutung von (In-)Authentizität untersucht werden.

Nicht-normative Kleidungspraktiken auf Rezeptionsebene

Wie bereits dargelegt, ist Kleidung als kulturelles Artefakt stark symbolisch aufgeladen und fungiert als Vermittlerin von Performativität und Körperlichkeit. Als solche weckt sie seitens der Rezipient*innen Erwartungen und Ansprüche an die Körperlichkeit und Performance der Kleidungs-träger*in, die nicht unbedingt den Absichten dieser Person entsprechen. Diese komplexe Wechselwirkung offenbart sich im besonderen Maße, wenn es um die Geschlechtskonstruktion qua Kleidung geht. So berichtet die australische Soziologin Ciara Cremin von ihren Erfahrungen mit der Praxis des Gender-crossings:

»Tolerance discourse, policed at an institutional level, is my shelter and so too, when dressed as a man, is masculinity. The campus and zones in the city where liberal types, too self-conscious to expose their prejudice, mingle are places where I frequently cross-dress. But on evenings in town and at weekends, I often wear drab men's clothing, the coarse textures and muted colours a reminder that my inhibitions, not all to do with selfpreservation, are not fully overcome. The repression of my desire to wear women's clothes is not now as pronounced as it was, but wearing them all the time would institute different forms of repression and raise all sorts of practical issues. How, after all, would I counter my rational fears of being attacked?« (Cremin 2017: 8)

Cremins Beschreibung verdeutlicht, wie scharf die Verurteilung einer Überschreitung der gegenderten Kleiderordnung ausfallen kann. In diesem Fall handelt es sich um eine Person, deren soziales Umfeld sie mit hoher Wahrscheinlichkeit als Cis-Mann liest und unter Umständen mit physischer Gewalt, Ausgrenzung und Unterdrückung reagiert, wenn diese Person feminin konnotierte Kleidung trägt. Das Beispiel verdeutlicht das Spannungsfeld zwischen der von Rezipient*innen als authentisch erwarteten Kleidung und der von Cremin empfundenen authentischen Performance ihrer Person. Sich kleiden und performen bedeutet unweigerlich immer eine Verhandlung dieses Spannungsfelds der Authentizität.

Obwohl augenscheinlich Praktiken des Kleidens, die binäre Geschlechtergrenzen unterlaufen, im Mainstream und der Populärkultur angekommen sind, wie ein Vogue-Cover mit Harry Styles im Kleid oder der Erfolg der US-Castingshow *RuPaul's Drag Race* demonstrieren, sind solche Praktiken nach wie vor von einer gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz und Normalisierung weit entfernt. Für Cremin liegt dies in den patriarchalen Machtstrukturen unserer Gesellschaft begründet: »As already suggested, in ›women's‹ clothes, ›man‹ shows that male power is symbolic and contingent on appearance.« (Ebd.: 7) Folgen wir diesem Gedanken, so entlarven diese Praktiken patriarchale Machtstrukturen als arbiträr und konstruiert. Dabei ist zu unterstreichen, dass sich das asymmetrische Machtverhältnis der binären Geschlechterordnung unweigerlich in die Wahrnehmung feminin oder maskulin codierter Kleidung einschreibt. Folglich stellt Cremin fest, dass sie nur in maskuliner Kleidung als ernst zu nehmende Akteurin wahrgenommen werde (ebd.: 55). In dieser Tatsache hat sich eine zweite verdeckte Bedeutung von Authentizität im Zusammenhang mit gegenderter Kleidung eingeschrieben: das Maskuline als Authentisches. Denn die patriarchale Gesellschaft codiert maskuline Kleidung als machtvoll, seriöses Symbol, während feminine Kleidung als affektiert, künstlich und unterlegen gilt (vgl. Garber 1992: 23; vgl. Vinken 1999: 77). So werden feminin konnotierte Verhaltensweisen mit einem Abstieg in der gesellschaftlichen Rangordnung gleichgesetzt, wie Claudia Benthien erklärt:

»Ein effeminierter ›Mann‹ ist dem Stigma des ›Unmännlichen‹ ausgesetzt: die befürchtete Sanktion besteht primär in einem Gefühl der Lächerlichkeit, der Erniedrigung. Denn er eignet sich nicht etwas Verbotenes, ihm nicht Zustehendes an, um sich symbolisch aufzuwerten, sondern im Gegenteil: Er

wird eher aufgrund eines Mangels (z.B. an Mut oder physischer Kraft) unweigerlich degradiert.« (Benthien 2003: 55)

Analog zu der Degradierung, die mit einer Zuschreibung femininer Attribute einhergeht, wird auch das Anlegen feminin konnotierter Kleidung durch einen sozialen Abstieg begleitet. Umgekehrt kann maskuline Kleidung zunächst verwehrte Handlungsräume öffnen: Im Kino zum Beispiel ermöglichte die sogenannte Hosenrolle es Schauspielerinnen früh, zumindest auf der Leinwand Tätigkeiten und Berufe zu ergreifen, die ihnen sonst verwehrt blieben (Gottgetreu 1997: 69). Dementsprechend decken nicht-normative, gegenderte Kleidungspraktiken zum einen den konstruierten Charakter von Gender auf und zum anderen legen sie die Machtmechanismen des Patriarchats offen. Diese Wirkungsweisen der gegenderten Kleiderordnung treten dann besonders zu Tage, wenn eine gewählte Kleidungspraktik auf der Rezeptionsebene als inauthentisch konstruiert wird.

Um nicht-normative Kleidungspraktiken, neben ihrer gewaltvollen Unterdrückung, neutralisieren und in ein patriarchales Weltbild einordnen zu können, haben sich zwei Strategien herausgebildet: Zum einen verschiedene lineare Narrative, die zumeist mit einer Pathologisierung sowie Karikieren einhergehen, und zum anderen die gesellschaftliche Auslagerung dieser Praktiken im Bereich der Kunst. Bevor wir auf die erste These eingehen, ist es zunächst notwendig, die zweite Feststellung zu beleuchten. Denn die zweite These legt nahe, warum die alltägliche Performance eines vermeintlich anderen Geschlechts oder außerhalb der binären Geschlechterordnung im öffentlichen Raum teilweise schwerste Konsequenzen nach sich zieht: Solche Performances verlassen den gesellschaftlich gesetzten Rahmen im Kunstbereich und damit auch die vorgesehene Aufteilung dieser Praktiken. Damit ist nicht eine inhärente Kritik der künstlerischen Darstellung nicht-normativer geschlechtlicher Kleidungspraktiken gemeint, sondern vielmehr die Implikation, solche Praktiken seien isoliert als theatralisches Sonderereignis zu sehen und damit nur im Film, Theater oder anderen Kunstformen zulässig (vgl. ebd.: 70).

Diese Feststellung hängt eng mit der historischen Entwicklung gegendert Dresscodes zusammen. So nimmt das Theater eine prominente Rolle in der Geschichte des Gendercrossings ein und bot schon in der Antike männlichen Schauspielern die Möglichkeit, feminine Kleidung anzulegen, wenn sie Frauenrollen verkörperten (Davis 2010). Diese Kontingenz zwischen Theater und Gendercrossing hat sich in die Praktiken nicht-normativen geschlechtlichen Kleidens eingeschrieben. Einerseits eröffnet diese die Bühne als (Frei-)Raum

und andererseits ermöglicht sie die oben genannte Auslagerung und damit Entkopplung von anderen gesellschaftlichen Bereichen. So erwarten wir, dass Politiker*innen oder Lehrer*innen gemäß ihres ihnen zugeschriebenen Genders gekleidet sind. Künstlerische Bereiche wie Fernsehen, Kino, Theater oder Bildende Kunst hingegen sind durchlässiger für diese Praktiken, was sicherlich auch damit zusammenhängt, dass Kunst per se als ein Bereich wahrgenommen wird, der außerhalb von Normen steht.

Damit ist nicht gemeint, dass Kleidungspraktiken außerhalb der normativen, gegenderten Kleiderordnung ausschließlich im künstlerischen Bereich auftraten oder keine wirkungsvolle Gesellschaftskritik entfalten könnten. Vielmehr unterstreicht die These, dass die Darstellung solcher Praktiken nicht automatisch die bestehende Gesellschaftsordnung infrage stellt. Darin folgen wir dem Verständnis von Politik und Kunst, das Jacques Rancière wie folgt definiert:

»Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden [...] Denn bevor Politik die Ausübung von Macht oder ein Machtkampf ist, ist sie die Aufteilung eines spezifischen Raums der ›gemeinsamen Angelegenheiten‹. Politik ist der Konflikt um die Frage, welche Gegenstände diesem Raum angehören und welche nicht, welche Subjekte daran teilhaben und welche nicht.« (Rancière 2006: 77)

In anderen Worten: Wenn nicht-normative Kleidungspraktiken als abjekt, deviant oder lachhaft dargestellt werden, gefährden diese Repräsentationen nicht die bestehende soziale und kulturelle Aufteilung in maskuline und feminine Praktiken. Wenn daher die Aufteilung der Kleidungspraktiken der sozialen Erwartung für den jeweiligen Kontext entspricht, wird, so unsere These, eine Performance auf Rezeptionsebene als authentisch konstruiert. Dementsprechend müssen Darstellungen nicht-normativer, gegenderter Kleidungspraktiken danach befragt werden, wie sie die Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau, die Position beider Geschlechter im sozialen Raum und ihre Teilhabe an der Gesellschaft in einem spezifischen und damit auch zeitlich definierten Raum vorführen.

Gleichzeitig hat der Nexus von Theater, Kleidung und Geschlecht in der Theoretisierung des Sozialen und von Gender Eingang gefunden. Nicht zuletzt Erwin Goffman und Judith Butler haben die theatrale Performance ent-

grenzt und zum grundsätzlichen Baustein sozialen Zusammenlebens erklärt. Bei Butler wird das Theater somit nicht zum isolierten Bereich für das Ausleben von Praktiken außerhalb der gegenderten Kleiderordnung, sondern zum Vorbild für die allgemeine Praxis der Geschlechter. Maßgeblich für diese Erkenntnis ist Butlers Beschäftigung mit der Drag-Performance. Ohne hier auf die Details von Butlers Theorien eingehen zu können, ist es entscheidend, dass Butler den Zusammenhang zwischen Authentizität, Gender und Performance offenlegt:

»When one performance of gender is considered real and another false, or when one presentation of gender is considered authentic and another fake, then we can conclude that a certain ontology of gender is conditioning these judgements, an ontology (an account of what gender is) that is also put into crisis by the performance of gender in such a way that these judgements are undermined or become impossible to make.« (Butler 2004: 214)

Kleidung leistet einen entscheidenden Beitrag zu der beschriebenen patriarchalen Ontologie. Sie ist materielle Vermittlerin des Genders und im Zusammenspiel mit Gesten, Bewegungen und Körper authentifiziert sie eine Performance. Nylon oder Jeans, Minirock oder Hose, Schal oder Krawatte sind folglich keine banalen Auswahlmöglichkeiten, sondern sie beeinflussen auf empfindliche Weise, ob Personen in einem Kontext als authentische Akteur*innen wahrgenommen werden.

Der Eindruck der Authentizität ist auch abhängig davon, inwiefern die Performance mit der Identität, die andere der Performer*in zuschreiben, in Einklang zu bringen ist. Das verdeutlichen zum Beispiel die Kleidungspraktiken des US-Amerikaners Mark Bryan, den die Süddeutsche Zeitung im Herbst 2020 interviewte. Der derzeit in Deutschland lebende Ingenieur präsentiert erfolgreich auf seinem Instagram-Profil, wie er in Rock und High-Heels zur Arbeit fährt (Osterhammer 2020). Dass dies als ungewöhnlich wahrgenommen wird, zeigt sowohl die Aufmerksamkeit, die Bryan auf Instagram erfährt, als auch das Interview mit einer der größten Zeitungen Deutschlands. Nicht allein seine Kleidungswahl scheint jedoch verantwortlich für diese Wahrnehmung, wie die ersten Sätze des Artikels andeuten: »Einfach ein heterosexueller, glücklich verheirateter Typ, der Porsches und schöne Frauen liebt und gerne High Heels und Röcke trägt: So beschreibt sich der Amerikaner Mark Bryan [...]«. (Ebd.) Der Hinweis auf Bryans Sexualität, der

durch maskulin codierte Attribute wie seine Vorliebe für attraktive Frauen und Autos bestärkt wird, fungiert als ein Einstieg, der Aufmerksamkeit erregt. Er steht im Widerspruch zu popularisierten Stilisierungen von Gendercrossing, zum Beispiel, dass nicht-normative, gegenderte Kleidungspraktiken auf Homosexualität zurückzuführen seien (Garber 1992: 4f.). Bryan kommentiert dies selbst im Interview: »Männer können Frauenkleidung und Frauen Männerkleidung tragen, ohne homosexuell oder trans zu sein. Einfach, weil es ihnen gefällt.« (Osterhammer 2020) Er verweist hier auf die Verflechtung zwischen nicht-normativ gegenderten Kleidungspraktiken und der automatischen Annahme, solchen Praktiken läge eine bestimmte Sexualität oder Geschlechteridentität zugrunde. Diese Sichtweisen sind problematisch, da sie lineare Narrative reproduzieren und den Blick auf die heterogenen Motive, Kontexte und Positionierungen in Bezug auf nicht normative Kleidungspraktiken verstellen. Übereinstimmend kritisiert die Transfeministin Kayte Stokoe die Tendenz, innerhalb von theoretischen Auseinandersetzungen mit der Drag-Kultur davon auszugehen, es handelte sich hier um die Darstellung des anderen Geschlechts. »This view of drag erases performers whose identity resonates with that of their onstage characters – a trans man performing as a drag king, for example – as well as excluding non binary performers,« erklärt Stokoe (2020: 2). Daher ist es notwendig, sich gegenderten Kleidungspraktiken differenziert zu nähern und sie kontextabhängig zu bewerten, ohne die Vorwegnahme von Identitäten und Motiven. »Clothes do not make the sexuality, but they do denote gender and in turn a relation to power«, unterstreicht Cremin (2017: 7). Dementsprechend lässt Kleidung aufgrund ihrer engen Verbindung zu Geschlechtlichkeit weniger Rückschlüsse darauf zu, welche Identität sich eine Person zuschreibt, als darauf, wie Gender in einem bestimmten Kontext funktioniert, wahrgenommen und erzählt wird. Werden diese Erzählweisen konstant reproduziert, bilden sie zitierfähige Narrative, die vorgeblich authentische Verhaltensweisen und Identitäten für eine bestimmte Kleidungspraktik konstruieren. Insbesondere in der Populärkultur werden solche Narrative tradiert und genutzt, um Figuren und Orte zu charakterisieren. Im nächsten Abschnitt beleuchten wir diese Mechanismen anhand der filmischen Darstellung von Gendercrossing, Maskulinität und Feminität.

Narrative Strategien in Bezug auf eine authentische Gender-Performance

»The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it.« (Butler 2004: 42)

Butler weist hier auf einen paradoxen Vorgang hin: Normativität betrifft sämtliche Praktiken und auch solche, die außerhalb der Norm stattfinden. Daher müssen diese Praktiken in ein Verhältnis zur Norm gebracht werden und anhand ihrer Maßstäbe definiert werden. Im Zuge dieses Prozesses werden sie aus einer normativen Perspektive verständlich und erzählbar. Besonders Populärmedien wie Internet, Film und Fernsehen sind an einer solchen Narrativierung gesellschaftlicher Praktiken beteiligt. In Bezug auf die Darstellung von augenscheinlichen Cis-Männern in Frauenkleidern hat zum Beispiel der Film einige dominierende Narrative verbreitet, die dazu dienen, nicht normative Kleidungspraktik aus der Perspektive der binären Geschlechterordnung intelligibel zu machen. Dies verdeutlichte jüngst die Netflix-Dokumentation *Disclosure: Trans Lives On Screen* (2020), die die historische Darstellung von Filmfiguren, die Geschlechtergrenzen überschreiten, und die Erfahrungen von trans Schauspieler*innen in der US-Filmbranche beleuchtet. Mit großer Akribie erarbeitet die Dokumentation mittels Filmausschnitten und Interviews eine gängige stereotype Repräsentation von Figuren, die aus verschiedensten Gründen in die Rolle eines anderen Geschlechts schlüpfen, trans sind oder non-binäre Geschlechtsidentitäten leben. Darunter fallen Parodien, in denen scheinbare Cis-Männer sich zum Beispiel in Röcken oder Kleidern lächerlich machen (Feder 2020: TC 00:03:04-00:15:25). *Mrs. Doubtfire* (1993) oder *Big Momma's House* (2000) zählen hier zu den bekannteren Beispielen und zeigen, wie wahlweise Robin Williams oder Martin Lawrence Frauen spielen und sich bei feminin konnotierter Haus- oder Care-Arbeit als grotesk inkompetent erweisen. Zudem zeichneten Filme wie Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) oder der Thriller-Klassiker *Das Schweigen der Lämmer* (1991) das düstere Bild von mörderischen Psychopathen, die in die Haut von Frauen schlüpfen

wollen (Feder 2020: TC 00:16:30-00:18:45). Gleichzeitig zeigten filmische Repräsentationen trans Frauen häufig als Prostituierte, zum Beispiel *Jungfrau (40), männlich, sucht* (2005) oder Serien wie *Californication* (Feder 2020: TC 00:35:30-00:38:00). Daneben repräsentierten Filme (zum Beispiel *Boys Don't Cry*, 1999) und im besonderen Maße Kriminal- und Arztserien Figuren, die nicht der normativen Geschlechter- und/oder Kleiderordnung folgen, gerne als Opfer von Gewaltverbrechen oder gesundheitlich geschädigt durch eine Geschlechtsangleichung (Feder 2020: TC 00:38:10-00:47:28). Darüber hinaus demonstriert *Disclosure*, wie die Reaktion von Cis-Männern auf trans Frauen oftmals als pure Abscheu dargestellt wird, zum Beispiel in *The Crying Game* (1992), *Ace Ventura – Ein tierischer Detektiv* (1992) oder *Hangover II* (2011) (Feder 2020: TC 01:04:20-01:07:52).

Die schiere Zahl und Bandbreite der in *Disclosure* erwähnten Beispiele unterstreicht, wie der Film als Medium die Repräsentation von Figuren, deren Performance entgegen oder außerhalb der binären Geschlechterordnung stattfindet, geprägt hat und bei der Reproduktion von Stereotypen und Viktimisierungen maßgeblich war, die Gendercrossing entweder als lachhaft, pathologisch, vermeintlich kriminell und/oder abjekt deuten. Vordergründig wird das nicht-normativ gegenderte Sichkleiden als eine Täuschung vermittelt, in die das Publikum entweder eingeweiht ist oder deren Enthüllung als spektakuläres Überraschungsmoment inszeniert wird. Aus der Perspektive dieser Serien und Filme umfasst daher die nicht-normativ gegenderte Dressur immer ein Element der Inauthentizität. Paradoxerweise produzieren diese Darstellungen aber ebenso eine Vorstellung von Authentizität, weil sie unterstellen, dass nicht-normativ gegenderte Kleidungspraktiken sich immer aus bestimmten Motiven ergeben und in bestimmter Manier materialisieren. Sie definieren authentische Performances des Gendercrossings, die die gegenderte Kleiderordnung stabilisieren. Gleichzeitig tragen sie dazu bei, dass Rezipient*innen diese Ordnung internalisieren und ihre eigene Performance damit abgleichen. Das vorangestellte Zitat von Butler bezieht sich auf die Produktion dieser Authentizitätsvorstellungen, da sie letztlich nicht-normative Praktiken in ein Verhältnis zur Norm setzen. Ebenso geben diese Repräsentationen Aufschluss über die Erwartungshaltungen, die gegenüber einer normativen Performance von Gender gehegt werden. Komödien, die beispielsweise hervorheben, wie Cis-Männer an Hausarbeit scheitern, legen nahe, dass Cis-Frauen generell geeigneter für diese Arbeitsformen seien. Kleidung fungiert dabei als ein zentrales Inszenierungsmittel, weil sie diese Ansprüche an eine feminine Performance generiert.

Darüber hinaus deckt Barbara Vinken eine weitere Spielart von Authentizität auf, die sich in die gegenderte Kleiderordnung eingeschrieben hat. Sie stellt die These auf, dass einer femininen Inszenierung ein gewisser Pomp und eine Zurschaustellung des eigenen Körpers zugestanden werde, weil von dieser machtvollen Inszenierung in Wirklichkeit keine materielle Macht ausginge (Vinken 1999: 76f.). Die Zurschaustellung entpuppe sich als simpler Schein einer Macht, würden die Strukturen einer patriarchalen Gesellschaft einbezogen. Der bürgerliche Mann trete uniform und nüchtern in Anzug und Krawatte auf, denn es bestünde in diesem Fall keine Notwendigkeit für eine exaltierte Präsentation des eigenen Körpers. Kern von Vinkens Ausführungen ist ihre Annahme, dass seit der französischen Revolution »adelig zu einer Metapher für scheinhafte Macht geworden ist« und sich dies auf die Darstellung von Femenität übertragen hätte:

»Die Männer ›sind‹: sie sind jemand, sie sind eigentlich; dagegen erscheinen die Frauen künstlich, uneigentlich. Mode entsteht als etwas, das aus der vorgeblich unrhetorischen Eigentlichkeit des bürgerlichen Männerkollektivs ausgegrenzt ist, weil es Weiblichkeit und Adel im Zeichen ihres gemeinsamen frivolen Scheins zusammen- und folglich aus der wirklichen Welt ausschloß, wo man männerbündnerisch unter sich war.« (Ebd.: 79)

Entscheidend ist, dass sich in der bürgerlichen Welt der Moderne die gegenderte Kleiderordnung in maskulin/authentisch und feminin/inauthentisch gliedert. Das zeigt sich auch daran, wie in Film und Serien die oben bereits angesprochene Hosenrolle weiblichen Figuren oftmals den Zugang zu Berufen und sozialen Milieus, die meist mit einem gesellschaftlichen Aufstieg assoziiert werden, ermöglicht. Klassische Beispiele sind hier *Yentl* (1983) oder *Mulan* (1998) (vgl. auch Gottgetreu 1997: 62f.).

Die vermeintliche Inauthentizität femininer Kleidung schlägt sich in der Darstellung femininer Charaktere in Film und Serien nieder. Hyperfeminin gekleideten Figuren haftet oftmals eine unterschwellige Oberflächlichkeit und Künstlichkeit an, was bedingt, dass diese Figuren sich in einem Spannungsfeld zwischen »Spektakel« und der »Konvention, ein schickliches und zurückhaltendes Erscheinungsbild aufrechtzuerhalten«, bewegen (Craik 2005: 299). Aus diesem Grund müssen solche Figuren häufig beweisen, dass sie trotz ihres exaltierten Auftretens feminin codierte Tugenden wie Bescheidenheit, Fürsorge und Unterwürfigkeit in sich vereinen. Andernfalls bleiben sie *fake*. Die von Reese Witherspoon verkörperte Elle Woods in *Natürlich blond* (2001) scheint

der Archetyp für ein solches Narrativ zu sein. Ähnlich prädestiniert ist die Figur der Miriam »Midge« Maisel in Amazon Primes *The Marvelous Mrs. Maisel*. In der Serie, die 2017 anlief und in den 1950er Jahren spielt, entdeckt die glamouröse und wohlhabende Hausfrau Miriam Maisel ihr Talent für die Comedy und versucht mit der Unterstützung ihrer Managerin Susie Meyerson ihr Glück als Komikerin. Visuell zeichnet sich die Serie durch eine auffallend opulente Kostümierung und eine akribische Inszenierung der 50er-Jahre-Ästhetik aus. Besonders Miriams Outfits sind gekennzeichnet durch satte Farben, eine auffallende Akkuratessa und Eleganz. Darin spiegeln sich ihre Zugehörigkeit zur oberen Mittelschicht und ihr betont feminines Auftreten. Augenscheinlich führt sie mit ihrem Mann und ihren Kindern ein perfektes und geordnetes Leben, was die erste Staffel der Serie jedoch als trügerisch entlarvt, als Miriams Mann sie verlässt. Der schöne Schein beginnt zu bröckeln. Bereits in der Pilotfolge bricht sich dies Bahn, als Miriam nach der Trennung, betrunken und nur mit einem Nachthemd bekleidet, die Bühne eines Comedy-Clubs betritt und hemmungslos von ihrer gescheiterten Ehe berichtet (PILOT, TC 00:42:16-00:46:54). Konsequenterweise ist Miriam hier alles andere als passend gekleidet: Ihre Fassade aus Designerkleidern und Make-up lässt sie daheim. Damit signalisiert die Serie, dass die Zuschauer*innen nun der wahren, authentischen Miriam begegnen. Dies erreicht seinen Höhepunkt, als Miriam ihre Brüste entblößt und von der Polizei abgeführt wird. Die Serie bedient sich hier der nackten Haut als klassischem Symbol der Wahrheit. Im Falle von Miriam zwingt sich dieser Moment fast auf, da ihre Kleidung alles, was sie als inauthentisch (und feminin) charakterisiert, repräsentiert. Demgegenüber wird Miriams Managerin Susie als betont zupackend und tendenziell maskulin beschrieben, was sich vor allem dadurch ausdrückt, dass sie wiederholt für einen Mann gehalten wird (z.B. YA SHIVU V BOLSHOM DOME NA KHOLME, TC 00:19:36-00:19:44). Diese Ambiguität signalisiert die Serie durch Susies Kleidung, die meist aus Schiebermütze, Lederjacke und Jeans besteht. Ihre Kleidung authentifiziert sie als Managerin, weil sie die maskulin konnotierte geschäftliche Seite der Comedy-Szene für Miriam übernimmt. Während Miriam sich daher erst aus ihrer Scheinwelt kämpfen muss, zeichnet die Serie Susie als bereits authentische und seriöse Persönlichkeit. Gerade in der Kleidung der Figuren drückt sich dieses Spiel zwischen maskulin/authentisch und feminin/inauthentisch aus.

Die hier präsentierten narrativen Strategien zeigen auf, wie gegenderte Kleidung als Inszenierungsmittel Geschlechternormen aufruft und innerhalb von filmischen Erzählungen Figuren in ein Verhältnis zu diesen setzt.

Die genannten Beispiele sind meist eher normativ orientiert und verfolgen gängige Charakterisierungen, die durch gegenderte Kleidung umgesetzt werden. Dabei hat sich die Besprechung ausschließlich auf den Kulturraum des Globalen Nordens beschränkt und kann somit nur über diesen Auskunft geben. Zudem stehen unsere Ausführungen auch im Zusammenhang mit Machtstrukturen, die ebenso durch den Kolonialismus hervorgerufen und systemischen Rassismus gestützt werden. Das sollte nicht vergessen werden. Nur implizit angesprochen wurde, dass sich die Geschlechterordnung durch die Inszenierung qua Kleidung auch unterwandern lässt. Es handelt sich bei den genannten Narrativen letztlich um Spielarten von Kleidungspraktiken, die ein Spannungsfeld der Authentizität eröffnen. Die eigene Performance muss nicht zwangsläufig auf sie zurückgreifen, sondern kann sie ebenso konterkarieren und unterminieren. Maßgeblich ist hier, inwiefern die durch Kleidung aufgerufenen Gendervorstellungen hinterfragt, reflektiert und kritisiert werden. Im abschließenden Teil unserer Auseinandersetzung mit Mode und Gender wollen wir uns diesem Aspekt zuwenden und zugleich Fragen bezüglich einer möglichen Unterwanderung der Geschlechterordnung qua Mode aufwerfen.

Gendercrossing als Schnittstelle zwischen Aneignung und Subversion

Die vorausgegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die vestimentäre Inszenierung von Geschlecht oder Gender nicht nur mit Identität und den entsprechenden Rollenzuschreibungen, sondern auch mit den gesellschaftlichen Machtstrukturen eng verknüpft ist. Dabei können authentische und inauthentische Darstellung sowohl affirmativ als auch subversiv eingesetzt werden. Interessant sind hier insbesondere die Brüche innerhalb einer Inszenierung, denn sie besitzen das Potential, die soziale Wahrnehmung selbst und damit auch die entsprechenden Strukturen zu destabilisieren und zu modifizieren.

Hier zeigt sich eine Parallele zu den Überlegungen Rancières, der diesen Aspekt mit Blick auf die Kunst untersucht, der er ein politisches und emanzipatorisches Potential zuspricht. Entgegen der gängigen Auffassung betrachtet Rancière Kunst und Politik nicht als zwei voneinander getrennte Kategorien, bei denen das Politische der Kunst lediglich darin bestünde, politische Fragestellungen zu thematisieren oder den reflexiven Hintergrund für das Ver-

ständnis künstlerischer Produktion zu bilden, sondern sie »vermischen sich« (Rancière 2008: 85). Kunst wie Politik schreibt er dabei das Potential zu, gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen, aber auch zu durchmischen und aufzubrechen. Grundlage hierfür ist sein zentrales Konzept der »Aufteilung des Sinnlichen«, das – als ein spezielles System der Wahrnehmung und Identifizierung – sowohl der Politik als auch der Kunst zugrunde liegt.

Für die Mode lässt sich eine strukturelle Ähnlichkeit zur Kunst feststellen: Auch sie fungiert als ein Prinzip der Wahrnehmung und Identifikation, das soziale Normen und Strukturen sowie kulturelle und geschlechtliche Zugehörigkeiten aufzeigt, gleichzeitig aber auch das Spiel mit eben diesen Grenzen möglich macht. So ermöglicht auch modisches Handeln *Interventionen*, die gesellschaftliche *Störungen* verursachen, indem sie durch visuell dargestellte, kalkulierte Überschreitungen mit sozialen Interaktionsregeln und – in unserem Fall geschlechtsspezifischen – Normen spielen oder diese gar negieren und umkehren. Solche *Brüche* bedeuten auch immer eine Störung des Wahrnehmungsprozesses, so dass das Gewohnte und die verbindliche Ordnung hinterfragt und neu interpretiert werden kann; darin liegt ihr produktives Potential. Das »Gleiten der Bedeutungen« (Lehnert 2016: 21) verursacht ein *Gleiten* der Grenzen und ermöglicht damit auch ein *Gleiten* der Möglichkeiten. Diese Unbestimmtheit, das Verwischen von Kategorien und Bedeutungen, erzeugt eine produktive Spannung.

Wie Austin es bereits mit Blick auf Sprechakte formuliert hat, sind performative Handlungen stets selbstreferentiell, denn sie bedeuten das, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die Realität aufzeigen, die sie herstellen. Gerade aufgrund dieser Tatsache vermag das Performative eine Dynamik auszulösen, die begriffliche Gegensätze destabilisiert und schlussendlich kollabieren lässt. Für unser kulturelles Verständnis zentrale, als dichotomisch verstandene Begriffspaare wie bspw. Sein und Schein, Authentizität und Inauthentizität oder Mann und Frau verlieren ihre Eindeutigkeit, geraten in Bewegung und beginnen zu oszillieren, bis hin zum möglichen Zusammenbruch (vgl. Fischer-Lichte 2017: 295f.). Das Kollabieren solcher dichotomischen Begriffspaare konstituiert eine Wirklichkeit, »in der das eine zugleich als das andere erscheinen kann, eine Wirklichkeit der Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge, Entgrenzungen« (ebd.: 305). Zwischen den Gegensätzen öffnet sich ein Raum, ein »Zwischenraum« (ebd.; vgl. auch Fischer-Lichte 2001: 290). Dies ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die Fischer-Lichte im Anschluss an Victor Turners Ritualforschung als »Schwellenerfahrung« (Fischer-Lichte 2017: 305) beschreibt. Eine solche Schwellenphase ermöglicht einen Zu-

stand der »Liminalität« als Situation einer »labilen Zwischenexistenz [...] between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial« (ebd.: 305f.) und eröffnet damit »kulturelle Spielräume« für Experimente und Innovationen. »In liminality new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out.« (Ebd.: 306) Liminale Praktiken konfrontieren die gesellschaftliche Wahrnehmung und Ordnung mit neuen, ungewohnten Perspektiven und provozieren uns, nicht in vermeintlichen Festschreibungen, sondern in Möglichkeiten zu sehen und zu denken.

Dennoch müssen Grenzen und Kategorisierungen als notwendige Muster grundsätzlich vorausgesetzt werden, um ihre Überschreitung und Vermischung und damit die Neubefragung von Bedeutung erst sichtbar und möglich zu machen. Wenn Butler mit Blick auf *drag performances* anmerkt, dass Gendercrossing auf nicht unproblematische Weise subversiv sei, dass die Inanspruchnahme geschlechtsspezifischer Symbole, Kleidungsstücke und Praktiken zwar durchaus disruptiv als Teil eines Transformationsprozesses eingesetzt werden könne, gleichzeitig jedoch die Gefahr bestehe, dass hiermit gerade der Glaube an deren »Natürlichkeit« befestigt werde (vgl. Butler 2019: 317), kann der Ansatz Rancières als ein möglicher Lösungsvorschlag hierzu gesehen werden.

Demnach scheinen die Geschlechtergrenzen selbst keineswegs obsolet; statt einer Nivellierung oder Aufhebung gilt es jedoch, sie durchlässig zu machen und damit multiple Lesbarkeiten zu erzeugen. Das Aufeinandertreffen und Vermischen heterogener und unvereinbarer Elemente evoziert einen Dissens, der sich als produktive Zuspitzung zwischen Wirklichkeit und Schein erweist; die geschlechtsspezifischen Symbole werden ihrer »konsensuellen Bestimmung« entzogen und »vieldeutig zur Disposition« gestellt (Rancière 2006: 62). Der Zustand der Liminalität beinhaltet zudem ein fiktionales Moment, denn er evoziert Wahrnehmungen und Verhaltensmöglichkeiten, die nicht dem gewohnten Weltbild entsprechen und die für die tradierte Denkweise eigentlich keine Möglichkeit darstellen.

Fiktionalität bedeutet in diesem Zusammenhang keineswegs das Erzählen erfundener Geschichten. Rancière charakterisiert Fiktionen als »Neuanordnung von Zeichen und Bildern«, die einen neuen Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedeutung herstellen und es so ermöglichen, das »Gegebene der Wirklichkeit« neu zu konfigurieren (ebd.). Diese spezifische »Fiktionalität« entfaltet sich zwischen zwei Polen: zwischen der Bedeutung, die jedem Objekt und jedem Wesen inhärent ist, sowie der Multiplikation der Ausdrucksweisen und Bedeutungsebenen (vgl. ebd.: 59). Auch Nelson Goodman betont den »operativen Charakter« (Iser 2015:

271) der Fiktionen; er betrachtet sie gar als Konstitutionsmodus verschiedenartiger Welten, *als Weisen der Welterzeugung*, »durch die aus Welten andere Versionen von Welt gemacht werden« (ebd., 267; vgl. auch Goodman 2014: 30; 127). Das Fiktive gilt ihm hierbei als »Signatur der Grenzüberschreitung« zwischen den Weltversionen (Iser 2015: 280; vgl. Goodman 2014: 131f.).

Auch wenn der Bruch in der authentischen Inszenierung mittels Kleidung und Accessoires als fiktionalen Ausdruckselementen die Wahrnehmung und Bedeutung von Gender, Geschlechterdifferenz und ihren Zuschreibungen zu irritieren und modifizieren vermag, scheint es fraglich, ob sich dieser Zustand in eine dauerhafte Ordnung überführen lässt, was auf den utopischen Charakter hindeutet. Der Mensch ist demnach ein großer »utopischer Akteur« – Michel Foucault bezeichnet ihn als den Hauptakteur aller Utopien –, der die vielfältigen Utopien nicht nur durch sakrale Kleidung, rituelle Bemalung oder Uniformen, sondern auch durch einen entsprechenden Umgang mit symbolisch aufgeladenen Kleidungsstücken hervortreten lässt. Das Sich-Bekleiden, wie auch das Schminken, Tätowieren oder Maskieren, sind Techniken, durch die der Mensch aus einem Raum austritt und in einen anderen versetzt wird (vgl. Foucault 2017: 31–33). Performative Handlungen und Gesten vermögen in einem komplexen Zusammenspiel von Form und Inhalt, Kontext und Schauplatz einzelne utopische Momente hervorzurufen, die die Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit aufscheinen lassen. Die ästhetische Grenzüberschreitung oder -verwischung mittels Mode ist nicht nur geeignetes Medium, sich alternative Geschlechterrollen bzw. deren Zuschreibungen und Attribute anzueignen, sie ermöglicht es auch, die soziale Alltagsordnung selbst visuell zu verkehren und innerhalb dieser Ordnung alternative Wirklichkeitsbereiche, gesellschaftliche Heterotopien zu konstituieren. Foucault hatte der Utopie als »Nicht-Ort« die Heterotopien entgegengesetzt, die als »Gegenräume« fungieren und bestehende Orte »ersetzen, neutralisieren oder reinigen« (ebd.: 10). Er charakterisiert sie als »wirksame Orte«, in denen »die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind« (Foucault 1991: 39). Das eigentliche Wesen der Heterotopien besteht demnach darin, alle anderen Räume in Frage zu stellen (vgl. Foucault 2017: 19). Dies geschieht häufig, indem sie an einem und demselben Ort mehrere Räume zusammenbringen, die eigentlich unvereinbar sind (vgl. ebd.: 14).

Die narrativen Strategien und Schauplätze für visuelles und subversives Agieren mit der gendergerechten Authentizität sind, wie bereits dargestellt, vielfältig. Sie reichen von künstlerischen Performances wie z.B. Drag oder filmischen Darstellungen bis hin zu den unterschiedlichsten Inszenierungs-

strategien im Alltag. Mit Blick auf deren Potential, kulturell verankerte und vermeintlich naturalisierte Vorstellungen von Geschlecht nicht nur kritisch in Frage zu stellen, sondern ins Wanken zu bringen oder zu modifizieren, lässt sich fragen, welche Bedeutung hier jeweils das Umfeld, der Kontext oder auch die Atmosphäre haben. Ein Kriterium – so die These – scheint eine gewisse ›Alltagsnähe‹ oder vermeintliche ›Natürlichkeit‹ zu sein. Sobald die Darstellung ins Extreme gerät – bspw. eine Drag-Queen, die sowohl im Hinblick auf Kleidung und Accessoires als auch Make-up, Frisur und Gestik sämtliche Merkmale des Weiblichen einsetzt, gar überspitzt –, wird sie als künstlich empfunden und im Bereich des Künstlerischen oder Subkulturellen isoliert. Auch Butler äußert Zweifel daran, dass das »Parodieren der herrschenden Normen« allein hinreicht, um diese zu durchbrechen (Butler 2019: 177). Ein Mann hingegen, der ungeschminkt, mit Kurzhaarfrisur, in Sommerrock oder Pumps gekleidet, über die Straße geht, wird zwar auch deutliche Blicke auf sich ziehen, dennoch ist hier auf längere Sicht durchaus ein Gewöhnungseffekt denkbar, der sich in die Alltagsvorstellung integrieren lässt. Sinnvoll erscheinen insofern eindeutige, aber subtil eingesetzte Elemente.¹ Das Zupfen von Augenbrauen oder das Benutzen von Kajalstiften, das zwischenzeitlich auch beim heterosexuellen Mann nicht mehr als unangemessen oder anstößig, sondern als eine *andere Art von Normalität* betrachtet wird, macht dies deutlich. Ähnliches zeigt sich bspw. beim Boyfriend-Look, der sich dank der ökonomischen Strategien des Modemarktes längst etabliert hat.²

Der Aspekt der Kommerzialisierung spielt in diesem Zusammenhang eine höchst ambivalente Rolle: Zentrales Element in Rancières Ansatz ist die ›produktive Spannung‹, die es aufrechtzuerhalten gilt. Wichtig ist es demzufolge, nicht den neuen Bekleidungsstil, sondern den nonkonformen, vieldeutigen Umgang mit Kleidung selbst zu etablieren und auf Dauer zu stellen. Auf diese

1 Dennoch sind es gerade die extremen Darstellungen von Grenzüberschreitungen, die über die mediale Verbreitung solche Alltagsperformances auch ermöglichen.

2 Das Tragen eindeutig weiblicher Elemente hingegen gestaltet sich für den Mann noch immer schwierig. Eine Seidenbluse bspw. beinhaltet immer auch ein erotisches Moment, was die tradierten Vorstellungen von Männlichkeit auch derzeit noch erheblich provoziert. Erste Tendenzen lassen sich in der zunehmend auch körpernahen Männermode feststellen, die derzeit häufig noch mit Verweiblichung oder homoerotischen Zügen assoziiert wird; jedoch lassen sich auch hier – nicht zuletzt durch die aktuelle Genderdebatte, die auch von der Modeindustrie aufgegriffen und visuell umgesetzt wird – erste Anzeichen für eine Vermischung und Veruneindeutigung feststellen.

Weise können kulturelle und soziale Normen und Zuschreibungen fortwährend hinterfragt und neu organisiert werden. Nun laufen modische, subversive Interventionen zweifellos Gefahr, als Impuls von etwas Neuem, Provozierendem von der Modeindustrie aufgegriffen zu werden und mit der kommerziellen Verbreitung an politischer Emanzipationskraft zu verlieren. Aber gerade hierin liegt auch ein Potential: Die allgegenwärtige Sichtbarkeit bewirkt einen Gewöhnungseffekt, eine Normalisierung, die das vermeintlich Unvorstellbare auf Dauer sichtbar und damit denkbar und möglich macht. So zeigt auch die aktuelle Debatte zur Nonbinarität erste Auswirkungen in der Modewelt. Androgyne oder trans* Models präsentieren die Mode auf dem Laufsteg oder in den Fotostrecken. Das schwedische Label HOPE kennzeichnet jedes Teil der Kollektion sowohl mit der männlichen als auch der weiblichen Konfektionsgröße. Das Vermischen der Gendercodes auf allen Ebenen führt letztlich auch zu einer Veruneindeutigung der Adressat*innen.

Wie kann sich die Tendenz zur Veruneindeutigung auf das Verständnis von Authentizität auswirken? Unter diesen Bedingungen wird auch Authentizität von einer grundlegenden Offenheit und Unbestimmtheit gekennzeichnet sein. Die ›Zitatförmigkeit‹ schwächt sich ab oder entfällt, sodass Symbole allein keine hinreichenden Merkmale für Authentizität mehr darstellen und bspw. Kontext und Auftreten vermehrt an Bedeutung gewinnen. Langfristig ermöglicht das Vermischen unterschiedlicher Kleidernormen möglicherweise das Ausbilden neuer zitierfähiger Kleidungspraxen.

Literatur

- Benthien, Claudia (2003): »Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung«, in: dies./Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln/Weimar: Böhlau, S. 36–59.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004): *Undoing gender*, London: Routledge, online verfügbar unter <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=110587>, abgerufen am 5.7.2024.
- (2007): »Performative Acts and Gender Constitution: An essay in phenomenology and feminist theory«, in: Henry Bial (Hg.): *The Performance Studies Reader*, 2. Aufl., London: Routledge, S. 187–199.

- (2019): *Körper von Gewicht*, 10. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Craik, Jennifer (2005): »Mode als Körpertechnik: Körperarbeit, Modearbeit«, in: Gabriele Mentges (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*, Berlin: Ebersbach, S. 287–304.
- Cremin, Ciara Colin (2017): *Man-made woman: The dialectics of Cross-Dressing*, London: Pluto.
- Davis, Jim (2010): »female impersonation«, in: Dennis Kennedy (Hg.): *Oxford Reference Online. The Oxford companion to theatre and performance*, Oxford: Oxford University Press, online verfügbar unter <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-1308?rskey=n5eGos&result=1309>, abgerufen am 02.05.2024.
- Derrida, Jacques (1976): »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, S. 291–314.
- Feder, Sam (Regie) (2020): *Disclosure: Trans Lives On Screen*, Netflix.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel: Francke.
- (2017): *Ästhetik des Performativen*, 10. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- et al. (Hg.) (2007): *Inszenierung von Authentizität*, 2. überarb. u. akt. Aufl., Tübingen/Basel: Francke.
- Foucault, Michel (1991): »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, 2. Aufl., Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- (2017): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Garber, Marjorie (1992): *Vested interests*, London: Routledge.
- Gaugele, Elke (2005): »Drags, Garçons [sic!] und Samtgranaten: Mode als Medium der Gender(de)konstruktion«, in: Gabriele Mentges (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*, Berlin: Ebersbach, S. 305–319.
- Goodman, Nelson (2014): *Weisen der Welterzeugung*, 8. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Gottgetreu, Sabine (1997): »The Women All Women Want to See? Androgyne Frauen im Film«, in: Andrea Stollm/Verena Wodtke-Werner (Hg.): *Sakko-rausch und Rollentausch*, Berlin: Ebersbach, S. 55–79.
- Iser, Wolfgang (2015): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 6. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Laqueur, Thomas (1996): *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, München: dtv.

- Lehnert, Gertrud (2016): »Queere Mode|Körper. Leigh Bowry und Alexander McQueen«, in: dies./Maria Weilandt (Hg.): *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*, Bielefeld: transcript, 17–36.
- Osterhammer, Franziska (2020): »Mark Bryan – In Bleistiftrock und High Heels«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 26.10.2020, online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/panorama/mark-bryan-crossdressing-mode-instagram-1.5094331>, abgerufen am 02.05.2024.
- Plessner, Helmuth (2015): *Conditio humana*, 2. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: Maria Muhle (Hg.), *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: b_books, S. 75–99.
- (2008): *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve.
- Rousseau, Jean-Jacques (1993): *Emile oder Über die Erziehung* (= UTB, Band 115), 13. Aufl., Paderborn u.a.: Schöningh.
- Schwidlinski, Pierre (2020): *Erlebte Authentizität: Diskursive Herstellung von Authentizität zwischen Performanz und Zuschreibung*, Berlin/Boston, Mass.: De Gruyter.
- Stokoe, Kayte (2020): *Reframing drag: Beyond subversion and the status quo*, London: Routledge.
- Vinken, Barbara (1999): »Frau als Mann als Frau: Mode als Cross-Dressing«, in: *Freiburger Frauenstudien* 5.2, S. 75–90.

Audiovisuelle Medien

- PILOT (2017) (USA, P: Amy Sherman-Palladino; = *The Marvelous Mrs. Maisel*, Folge 1).
- YA SHIVU V BOLSHOM DOME NA KHOLME (2017) (USA, P: Amy Sherman-Palladino; = *The Marvelous Mrs. Maisel*, Folge 2).

Erfahrung von Authentizität als symbolische Handlung: Von Zeichen und Bedeutungen in virtuellen Ausstellungsräumen

Felix Liedel

Einleitung

Im März 2020 hat sich das gesellschaftliche Leben in Deutschland innerhalb kürzester Zeit radikal gewandelt: Die Corona-Pandemie zwang Theater, Konzerthäuser, Kinos und Museen auf der ganzen Welt dazu zu schließen. Über mehrere Wochen stand der gesamte Kulturapparat quasi still.

Eine Erkenntnis der Corona-Pandemie ist, dass die Gesellschaft durchaus in der Lage ist, in überraschender Geschwindigkeit auf Änderungen im System zu reagieren: Bereits nach wenigen Wochen begannen Kulturinstitutionen und Kulturschaffende auf der ganzen Welt damit, neue Wege zu erforschen, Kunst und kulturelle Praxis in die digitale Welt zu tragen. Konzerthäuser öffneten ihre Archive und etablierten spontan einen digitalen Spielplan, Künstler:innen aus der ganzen Welt streamten live Konzerte über YouTube und deutschlandweit öffneten Autokinos ihre Pforten.

Insbesondere für die bildende Kunst ist dabei auch die Frage nach der produktiven Nutzung virtueller Realitäten wieder aktuell geworden. Das Konzept virtueller Ausstellungsräume, das erstmals Anfang der 1990er Jahre diskutiert wurde, bekommt damit eine aktuelle Relevanz. Trotz des offensichtlichen Nutzens – der Inklusivität, Ortsunabhängigkeit und prinzipiellen konzeptionellen Offenheit – erschweren derzeit allerdings noch einige theoretische, technische und methodische Probleme den umfassenden Einsatz virtueller Realitäten für die Zwecke der kulturellen Bildung.

Es gilt nun zu beobachten, ob und inwieweit die VR-Technologie helfen kann, auf gegenwärtige Herausforderungen eine Antwort bereitzustellen. Durch das aktuelle konsumententaugliche Equipment von Oculus VR und

HTC ist die VR immerhin längst mehr als nur eine mediale Utopie. Obwohl die technische Zugangsschwelle noch recht hoch ist, gibt es für Heimanwender durchaus die Möglichkeit, die virtuelle Realität zu betreten und dort vielseitige Angebote zu benutzen. Und in der Tat gibt es auch bereits eine Vielzahl – teils frei zugänglicher – virtueller Ausstellungsräume und Kunstmuseen, die sich mit der VR besuchen lassen. Ihre gegenwärtige Nutzung allerdings bleibt hinter den Erwartungen zurück.

Ein Grund dafür, wenngleich nicht der Einzige, ist die Wahrnehmung der virtuellen Artefakte als »unauthentisch« (Reinhardt/Wolf 2018: 320): Kulturinteressierte suchen in den Artefakten nach dem »Echten« und »Wahrhaftigen«. Die medialen Repräsentationen fungieren als Stellvertreter und werden kulturtheoretisch traditionell oft mit »Verlusterscheinungen« in Verbindung gebracht. Im Folgenden soll dieser Aspekt aus einer medientheoretischen Perspektive in Dialog mit einem symbolisch-interaktionistischen Handlungsmodell genauer untersucht werden.

Erstens geht es um die Frage nach der Zeichenhaftigkeit virtueller Exponate und virtueller Räume und ihren medientheoretischen Implikationen; zweitens um eine tiefere Betrachtung kultureller Objekte als »bedeutungsvolle gesellschaftliche Dinge«, die in virtuellen Räumen Interaktivität zulassen. Es sollen also sowohl die soziale Dimension des Ausstellungsgebrauchs als auch die Anerkennung der spezifischen Eigenschaften des Mediums der virtuellen Realität¹ Berücksichtigung finden.

Die Zusammenführung beider Argumente führt zu einer medientheoretischen Interpretation des *symbolischen Interaktionismus*: Virtuelle Ausstellungsräume können als symbolische Orte begriffen werden, in denen bedeutsame subjektive Erfahrungen durch soziale Interaktion und Interaktivität mit dem Medium entstehen können. Dabei ist zu untersuchen, inwieweit ein authentisches Handeln mit virtuellen Artefakten möglich ist, obwohl ihnen ihre Materialität und damit möglicherweise ihre Einmaligkeit fehlt.

1 Hier unter Rückgriff auf Bryson folgendermaßen definiert: »Virtual Reality is the use of computer technology to create the effect of an interactive three-dimensional world in which the objects have a sense of spatial presence.« (Bryson 1998: 4) Damit grenzen »Interaktivität« und die von Nutzer:innen unabhängigen virtuellen Objekte VR-Räume von z.B. nicht-interaktiven 360°-Filmen ab, die auch gelegentlich mit VR in Verbindung gebracht werden.

Authentizität virtueller Artefakte

Wenn von Authentizität in Hinblick auf digitale oder digitalisierte Artefakte die Rede ist, so ist dies üblicherweise im Sinne einer (zu spezifizierenden) »Echtheit« und »Originalität« gemeint. Ein Symptom dieses Verlangens nach »Authentizität« ist, dass Reproduktionen in Museen üblicherweise lediglich als »Stellvertreter« benutzt werden, sofern ein Original nicht verfügbar ist (Nierwerth 2018: 69).

Kulturtheoretisch lassen sich drei Dimensionen ausmachen, die an dieser Stelle genauer zu untersuchen sind: Erstens sind kulturelle Exponate oft materielle Artefakte, die in der Regel einmalig sind. Zweitens verfügen sie über eine zeichenhafte Dimension, die ein gesellschaftlich vorkonfiguriertes Interpretationsangebot darstellt. Drittens benötigen sie darum aktiv handelnde Rezipierende, um dieses Interpretationsangebot subjektiv bedeutsam zu machen.

Materielle Dimension

Die in der kritischen Kulturtheorie überwiegend mit zeitgebundener Einmaligkeit assoziierten Eigenschaften kultureller Artefakte können als materielle Dimension beschrieben werden. Walter Benjamin hat diese Dimension in seinem Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« besonders hervorgehoben. Durch die technische Reproduktion gehe Kulturgütern etwas verloren, das Benjamin als *Aura* bezeichnet: »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.« (Benjamin 1939: 5)

Zwar seien Kunstwerke schon immer reproduzierbar gewesen, auch Nachahmungen seien kein Phänomen der Moderne, doch die massenhafte industrielle Reproduktion von Kunstwerken, insbesondere durch Fotografie und Film, führe zu einer völlig neuen Qualität des Auraverlusts: Während in vergangenen Jahrhunderten Menschen lange Reisen auf sich genommen hätten, um Werke von kulturellem Wert sehen zu können, ermöglichten die Massenmedien einen Zugang zu jeder Zeit und von jedem Ort. Dies aber widerspreche grundsätzlich dem von Benjamin angenommenen Kunstbegriff: »Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.« (Ebd.: 4)

Denn Kunst, so Benjamin, lebe von Ferne und Sehnsucht: Die Einmaligkeit des Werkes und dessen potenzielle Unerreichbarkeit produzierten das, was von den Menschen als »Aura« wahrgenommen wird: ein Gefühl besonde-

rer Relevanz, das kulturellen Werken oft anhaftet. Die technische Reproduktion, respektive die Massenmedien, zerstörte dies durch endlose industrielle Fließbandarbeit nach den Gesetzen des Kapitalismus. Daraus resultieren für Benjamin eine geringere gesellschaftliche Wertschätzung für die Kunst selbst und die Bevorzugung des Immergleichen vor wirklich neuen und innovativen Ideen: »Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen.« (Ebd.: 20)

Zeichendimension

Auf den ersten Blick widersprüchlich scheint es, dass wir es trotzdem gewohnt sind, Exponate in Museen überwiegend als Bedeutungsträger und entkoppelt von ihrer Materialität zu verstehen (Niewerth 2018: 72). Einerseits stehen Museen für uns für reale Orte, die man besuchen kann, um materielle Artefakte voller »Aura« zu erfahren. Andererseits sind sie aber zugleich Organisationsstrukturen kultureller Zeichen – materielle Dinge haben selbst immer auch eine zeichenhafte Dimension. »Dinge besitzen nicht nur einen praktisch-funktionalen Sach- oder Nutzwert, sondern sie haben auch eine Bedeutung – sie sind oft Zeichen und Medium.« (Hahn/Eggert/Samida 2014: 1)

Wann immer Gegenstände hergestellt werden, werden Zeichenwelten produziert. Dies kann intendiert sein, wenn es sich beispielsweise um religiöse oder kultische Artefakte handelt: Das christliche Kreuz zum Beispiel steht nicht nur für in einem rechten Winkel auf eine bestimmte Art aneinander genagelte Holzstücke, sondern für die Geschichte, den Glauben und den Wertekanon einer Weltreligion. Gleichzeitig kann das gleiche Symbol aber auch sehr individuell und subjektiv mit Bedeutung aufgeladen werden: »Dingen können Erzählungen und Geschichten anhaften, sie sind offen für unterschiedliche Bedeutungsaufloadungen, potenziell kontroverse Inanspruchnahmen und ›Lesarten‹.« (Ebd.: 37)

Dies trifft in gleichem Maße auch auf Räume zu, die mit dem Werkzeug der Kultursemiotik beschrieben werden können. Räume können geschlossene Sinneinheiten aufzeigen: Sie eröffnen Interpretationshorizonte, verweisen auf historische, soziale und pragmatische Kontexte und haben Grenzen. Räume sind zeichenhaft, weil sie zur Interpretation ihrer selbst einladen (vgl. Nies 2018).

Ausstellungsräume sind demnach zeichenhafte Räume, weil sie Interpretationsangebote für die dort ausgestellten Exponate machen: In Museen werden traditionellerweise verschiedene Lesarten kultureller Zeichen aufgezeigt. Im zeichenhaften Ausstellungsraum werden Dinge wiederum als Zeichen erkannt und interpretiert: »Der museale Raum weist die in ihm enthaltenen Dinge überhaupt erst als Träger einer Botschaft aus und gibt uns Anlass zu der Annahme, dass es in seinem Inneren etwas zu verstehen gibt.« (Niewerth 2018: 152)

Diese zeichenhafte Dimension rückt nach Werner Schweibenz insbesondere in der englischsprachigen Museologie seit den 1980er Jahren in den Mittelpunkt des Interesses. In zunehmendem Maße ist seitdem ein »Paradigmenwechsel vom Museumsobjekt zur Museumsinformation« (Schweibenz 2011: 49) zu beobachten: Konkrete, materielle Artefakte verlieren an Bedeutung, stattdessen gerät ihr Informationsgehalt in das Zentrum des Diskurses. Die Information eines Objekts entspricht in etwa einem enkodierten, also mit Bedeutung versehenen Zeichen und schließt insbesondere Fragen nach der (kulturellen) Bewertung von Objekten ein. Museen können als gesellschaftliche Instanz begriffen werden, die genau für diese Einordnung zuständig ist: »Instead of only presenting objects, museums have to create meaning and establish context.« (Schweibenz 1998: 188)

Während die physische Reproduktion eines Artefakts immer eine »Nachahmung« bleiben wird, trifft dies auf die Zeichendimension gerade nicht zu: Zeichen existieren jenseits räumlicher oder zeitlicher Grenzen. Die Vervielfachung, also breite gesellschaftliche Akzeptanz eines Zeichens, führt demnach nicht zu einem Verlust von Authentizität, Echtheit und »Aura«, wie ihn Walter Benjamin vermutete, sondern potenziell zu einer größeren Reichweite von Informationen.

Darum bleibt im Folgenden festzuhalten: Während die materielle Dimension eines Artefakts nicht verlustfrei zu reproduzieren ist, trifft dies auf die Zeichendimension nur eingeschränkt zu. Ein genuin digitales Kunstwerk kann ohne Informationsverlust durch eine Kopie der Datei multipliziert werden. Bei der Digitalisierung eines ursprünglich materiellen Werkes kommt es allerdings zwangsläufig zum vollständigen Verlust der Materialität und zumindest zu einem gewissen Informationsverlust: Selbst modernste Digitalisierungsmethoden sind nicht in der Lage, potenziell unendlich vorhandene Bildpunkte aufzunehmen und zu reproduzieren (Niewerth 2018: 130). Bei schlechten Digitalisierungen können dadurch so viele Bildinformationen verloren gehen, dass auch die Rezeptionspraxis davon beeinflusst werden

kann.² Wenn sich die Qualität der Digitalisierung zu sehr vom Original abhebt, ist im Einzelfall ab einem gewissen Grad der Verfremdung nicht mehr scharf zwischen Abbild und medialer Neuinterpretation eines Werks nicht zu trennen.

Handlungsdimension

Dies führt zu der dritten herauszuarbeitenden Dimension, die an dieser Stelle genauer zu untersuchen ist: der Handlungsdimension. Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass Kunstwerke zwangsläufig aktive Rezipient:innen benötigen: »Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.« (Eco 1977: 30; Hervorh. im Orig.) Rezipient:innen sind damit mehr als bloße Konsument:innen: Kulturelle Artefakte werden erst durch den Vorgang der Rezeption überhaupt bedeutsam. Nur die Rezeption hebt ein bestimmtes Objekt aus der Masse hervor und schreibt ihm eine besondere kulturelle Wertigkeit zu.

Zeichentheoretisch lässt sich diese Beobachtung generalisieren: »Dinge sind Zeichen, wenn sie bei ihrer Verwendung und Wahrnehmung Sinn erlangen und eine spezifische, non-verbale Kommunikation ermöglichen.« (Kienlin/Widura 2014: 31) Ein Zeichen ohne die pragmatische Dimension der Zeichennutzung kann schlicht nicht existieren: Ein Wort beispielsweise bleibt eine referenzlose Strichskizze auf dem Papier, solange es nicht durch die Wortverwendung mit Bedeutung gefüllt wird.

Im Folgenden wird es sich also als produktiv erweisen, Ausstellungsräume als zeichenhafte Räume zu begreifen, in denen ebenfalls zeichenhafte Artefakte durch Besucher:innen interpretiert werden, sodass subjektive und intersubjektive Bedeutungen entstehen. Exponate werden im Ausstellungsraum durch aktive Besucher:innen interpretiert. Der Ausstellungsraum selbst fungiert in diesem Zusammenhang als medialer *Rahmen* im Goffman'schen Sinn (Goffman 1977), wobei sogenannte *Klammern* den Rahmen begrenzen: Symbolische Markierungen zeigen auf, wo ein Interpretationsrahmen beginnt und

2 Werner Schweibenz berichtet in diesem Zusammenhang von der Enttäuschung einiger Ausstellungsbesuchenden des Amsterdamer Rijksmuseums, die die Postkartendrucke von Jan Vermeers *Die Milchmagd* als minderwertig empfanden, weil sie sich an die gelbstichigen (und wesentlich schlechteren) Digitalisierungen auf verschiedenen Internetportalen erinnerten (Schweibenz 2011: 61).

wo er endet. Im Ausstellungsraum fungieren die tradierten Inszenierungsstrategien des Museums als solche Klammern, die den Interpretationsrahmen anzeigen. Im wörtlichen Sinn weist selbst der Bilderrahmen, der dem Exponat eine besondere Bedeutung gibt, eine solche Funktion auf. Ausstellungsexponate werden also in (und »im«) Rahmen sinnhaft: »Die Bedeutung von Dingen erschließt sich in hohem Maße aus ihrer materiellen Umgebung, aus ihrer räumlichen Anordnung und aus dem Handlungs- und Wahrnehmungszusammenhang ihrer Verwendung. Dies hat zur Folge, dass Dinge mehrdeutig bleiben und zu ihrem Verständnis eines Kontextes bedürfen.« (Kienlin/Widura 2014: 34)

Die Handlungsdimension fasst folglich zusammen, wie sich Rezipient:innen in einem bestimmten Rahmen gegenüber bestimmten Exponaten verhalten, wie sie mit ihnen in Interaktion treten, wie sie sie interpretieren und damit Bedeutungen schaffen. Dinge können im materiellen Sinn zwar unabhängig von Individuen existieren, sinnhaft werden sie allerdings erst in der Interaktion. Dies führt zu der spezifischen Perspektive, die in diesem Aufsatz angenommen wird: einer medienkulturwissenschaftlichen Adaption des symbolischen Interaktionismus.

Digital Twins in virtuellen Ausstellungsräumen

Die prinzipielle medientheoretische Nähe ohnehin zeichenhafter Dinge und zeichenhafter Darstellungsweisen kann ein wertvoller Ansatzpunkt für einen genuin virtuell gedachten Ausstellungsraum sein (vgl. Kienlin/Widura 2014; Nies 2018; Niewerth 2018). In virtuellen Ausstellungsräumen werden keine materiell vorhandenen Artefakte gesammelt, zugänglich gemacht und eingeordnet, sondern zeichenhafte Exponate in zeichenhaften Räumen erfahrbar. Das kulturelle Zeichen liegt hier eben nicht in seiner materiellen Form vor, sondern oft in einer digitalisierten Reproduktion, die in einem bestimmten Abbildungsverhältnis zum Original steht. Damit kann es im Sinne Peirce' einem ikonischen Zeichen entsprechen, weil es in einem wahrnehmbaren Verhältnis zu einem Referenzobjekt in der Wirklichkeit steht (Peirce 1983: 64). Diese Zeichenhaftigkeit verlangt von Museumsbesucher:innen allerdings eine bestimmte Interpretationsleistung, da sie das Zeichen erkennen und mit Bedeutung versehen müssen. Wenn in Ausstellungsräumen Exponate zwangsläufig interpretiert, also mit generalisierten gesellschaftlichen, kulturellen und subjektiven Bedeutungen aufgeladen werden, kommt eine

zusätzliche Ebene hinzu, wenn sich diese Zeichen erst einmal auf materiell bereits vorhandene Originale beziehen.

Exponate in VR-Museen werden darum heute in diesem Zusammenhang häufig mit dem Begriff des *Digital Twin* in Verbindung gebracht. In der gegenwärtigen Forschung zur digitalen Medienkultur meint dies meist die digitale Repräsentation eines real verfügbaren Gegenstandes oder Konzepts mit dem Zweck einer Simulation unter quasi-realen Bedingungen. Andreas Lange weist in diesem Zusammenhang auf die Herkunftsgeschichte *digitaler Zwillinge* hin, die eigentlich auf angewandte Forschung der Industrie zurückgeht (Lange 2018: 50): Um eine möglichst akkurate Simulation von Prozessen zu gewährleisten, erstellen Industrieunternehmen solche *Digital Twins* realer Vorgänge, um Prozesse im digitalen Raum möglichst wirklichkeitsnah abbilden und simulieren zu können. Wenn in musealen Zusammenhängen von *Digital Twins* die Rede ist, so geschieht das in der Annahme, dass das digitale Objekt dem realen Objekt im Kern so ähnlich sei, dass im medialen Raum das eine durch das andere ausgetauscht werden könne. Ob dabei mehr als die Materialität des Objekts verloren geht, ist umstritten, wie am Beispiel von Benjamins »Aura«-Begriff und Schweibenz' Einwand bereits gezeigt wurde. Der *Digital Twin* erhält dann eine spezifische kulturelle Sinnhaftigkeit, wenn er für etwas genutzt und mit ihm interagiert wird. Die Datei als Information wird erst im Vorgang der Rezeption im virtuellen Ausstellungsraum mit Bedeutung aufgeladen.

Symbolisch-interaktive Handlungen in virtuellen Ausstellungsräumen

Virtuelle Ausstellungsräume sind zeichenhafte Räume, in denen aktiv handelnde Menschen interaktiv mit dem Medium und über das Medium kommunizieren sowie dadurch Erfahrungen machen. Während die materielle Dimension des Museumsbesuchs zwangsläufig in den Hintergrund rückt, können die zeichentheoretische und die Handlungsdimension zusammengedacht werden. Die sozialwissenschaftliche Tradition des *symbolischen Interaktionismus* bietet hier eine Lesart an, die die Zeichenhaftigkeit menschlichen Handelns und die soziale Natur des Individuums zusammenführt. Er geht davon aus, dass wir uns in zeichenhaften Räumen bewegen, die durch interagierende Individuen interpretiert werden, wodurch Bedeutungen entstehen. Exponate in Ausstellungsräumen sind insofern immer auch soziale Objekte, da sie durch gesellschaftliche Aushandlungsprozesse zwischen einer institu-

tionellen Einordnung und subjektiver Aneignung intersubjektiv bedeutsam werden.

Der *symbolische Interaktionismus* ist eine sozialwissenschaftliche Theorie-tradition, die Herbert Blumer maßgeblich auf dem Werk von George Herbert Mead begründete. Die Kommunikationswissenschaft hat das Potenzial des *symbolischen Interaktionismus* in der Vergangenheit für mediale Räume genutzt. Schließlich findet in einer mediatisierten Gesellschaft menschliches Handeln in zunehmendem Maße mit und in den Medien statt (vgl. Krotz 2001). Gerade weil Mead sich nicht mit Massenmedien beschäftigt hat, ist es notwendig, die spezifischen Veränderungen, die sich durch die Mediatisierung ergeben haben, in eine *symbolisch-interaktionistische* Perspektive mit aufzunehmen. Dies ist in der Theorie insofern angelegt, als der *symbolische Interaktionismus* die Bedeutung von Symbolen für die Kommunikation hervorhebt. Insofern versteht die Kommunikationswissenschaft Ansätze in der Tradition des *symbolischen Interaktionismus* auch als Medientheorie, durch die es möglich wird, menschliches Handeln mit und durch Massenmedien zu beschreiben. Die im *symbolischen Interaktionismus* bereits zeichenhaft gedachten sozialen Räume werden hier als mediale Räume interpretiert.

Durch die Betonung symbolischer Kommunikation wird der *symbolische Interaktionismus* für die Medienforschung also anschlussfähig, da mediale Räume zwangsläufig zeichenhaft sind und insbesondere digitale Medien – im Vergleich mit dem klassischen Kinodispositiv – immer (inter-)aktiv Beteiligte benötigen. Trotz dieser prinzipiellen theoretischen Nähe bleibt eine eigene Rezeption innerhalb der geistes- und kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft bislang weitgehend aus.

Symbole und Handeln im symbolischen Interaktionismus

Ein wesentliches Argument Meads ist, dass sich der Mensch dadurch auszeichnet, Symbole zu interpretieren, in Symbolen zu denken, symbolisch zu handeln und selbst Bedeutungen für Symbole zu schaffen. Um über etwas nachdenken zu können, benötigen wir einen Begriff von der Sache. Dieser Begriff ist ein Symbol, dem eine gewisse Bedeutung beigemessen wird. Der Ausdruck dessen findet sich im System der Sprache, bei dem jedem Wort eine generalisierte Bedeutung zugeschrieben wird. Wir erschließen uns unsere Welt also anhand solcher symbolischer Bedeutungen (ebd.: 188).

Weil diese symbolische Kommunikation grundsätzlich nur unter sozialen Wesen möglich ist, wird die Gesellschaftlichkeit damit für Mead zum zentra-

len Argument: Unser Handeln wird dadurch insofern selbst symbolisch, als wir diese Symbole, beispielsweise die Sprache, nutzen, um zu kommunizieren und Ziele zu erreichen. Wir benutzen diese Symbole, weil wir davon ausgehen, dass sie von anderen Mitgliedern der Gesellschaft verstanden werden. Dadurch entstehen sogenannte »signifikante Symbole«, denen eine intersubjektiv geteilte Bedeutung zugeschrieben wird. Mead beschreibt diesen Vorgang mit dem Begriff der »Rollenübernahme«: In sozialen Interaktionen fühlen wir uns in das Gegenüber ein und antizipieren die Reaktionen, die wir auf unser eigenes Handeln erwarten. Damit sind wir in der Lage, gleichzeitig uns »selbst gegenüber ein anderer« (ebd.: 193) zu sein. Diese Fähigkeit zur Rollenübernahme erlernen wir nach Mead maßgeblich in zwei Phasen des Spiels: dem freien, kreativen Rollenspiel (*Play*) des Kleinkindes und dem regel- und rollengebundenen Gruppenspiel (*Game*). (Ebd.: 194ff.) Im Sinne der kulturellen Bildung kann dem *Spiel* als sozialisierendem Faktor damit kaum genug Bedeutung beigemessen werden. Umso naheliegender ist es, die Implikationen symbolischen Handelns in Konzepte virtueller Ausstellungsräume einzubeziehen.

Blumer formuliert auf Basis dieser Grundlagen in den 1930er Jahren die sozialwissenschaftliche Theorie des *symbolischen Interaktionismus* – ein Appell an die Soziologie seiner Zeit als »Rückkehr zur empirischen sozialen Welt« (Blumer 2013: 106), die durch die Beschreibung konkreter sozialer Situationen abgebildet wird, in denen Individuen aktiv miteinander handeln.

Die bekannteste Systematisierung des *symbolischen Interaktionismus* findet sich in dem Aufsatz »Der Methodologische Standpunkt des symbolischen Interaktionismus«, in dem Blumer beziehend auf Mead als Kern seines Arguments drei Prämissen formuliert:

1. »Die erste Prämisse besagt, dass Menschen Dingen gegenüber auf der Grundlage der Bedeutung handeln, die diese Dinge für sie besitzen.« (Ebd.: 64) Als »Dinge« bezeichnet Blumer umgekehrt alles, was Bedeutung trägt. So können neben physischen Objekten auch gesellschaftliche »Normen« und »Werte« als »Dinge« bezeichnet werden.
2. »Die zweite Prämisse besagt, dass die Bedeutung solcher Dinge von der sozialen Interaktion, die man mit seinen Mitmenschen eingeht, ausgeht oder aus ihr erwächst.« (Ebd.) Das bedeutet, dass Dinge nicht aus sich heraus sinnhaft sind und andererseits auch nicht nur in einem psychischen Vorgang von Individuen für sinnhaft gehalten werden. Vielmehr ist Bedeutung ein Ergebnis aus der Interaktion zwischen Individuen.

3. »Die dritte Prämisse besagt, dass diese Bedeutungen in einem interpretativen Prozess, den die Person in ihrer Auseinandersetzung mit den ihr begegnenden Dingen benutzt, gehandhabt und abgeändert werden.« (Ebd.) Einerseits gibt es also weitestgehend für stabil gehaltene Bedeutungen, die allerdings andererseits mit jedem Interpretationsprozess aktualisiert, angeeignet und weiterentwickelt werden.

Adaptionen für virtuelle Ausstellungsräume

Zwar geht es im *symbolischen Interaktionismus* in der intendierten Auslegung in erster Linie um soziale und nicht mediale Räume, allerdings zeigt er sich hier anschlussfähig: Es ist bereits deutlich geworden, dass virtuelle Ausstellungsräume gleichermaßen mediale wie soziale Räume sind, weil sie zur Beschäftigung mit und Interpretation von zeichenhaften kulturellen Gegenständen anregen.

Mead denkt die Erfahrung von Individuen grundsätzlich gesellschaftlich: Auch wenn wir alleine handeln, tun wir dies ausgerichtet auf gesellschaftliche Bedeutungen – so beobachtbar beispielsweise in der kindlichen *Play*-Phase des Rollenspiels. Dadurch eröffnet sich die Möglichkeit, auch eine medienvermittelte Kunsterfahrung als grundsätzlich gesellschaftlich zu beschreiben: In virtuellen Ausstellungsräumen beschäftigen wir uns mit Artefakten, denen eine gesellschaftliche (symbolische) Bedeutung zugeschrieben wird, auf eine eigene, subjektiv geprägte Art und Weise. Der *symbolische Interaktionismus* ist in der Lage, genau dieses Wechselspiel gesellschaftlicher Bedeutungen und subjektiver Aneignungsleistungen beschreibbar zu machen.

Museen sind oft dafür kritisiert worden, zu sehr um die Vergangenheit zu kreisen, zu wenige Berührungspunkte mit dem Leben der Museumsbesucher:innen zu haben und sich zu sehr aus der Machtposition scheinbarer gesellschaftlicher Eliten zu legitimieren (Baur 2000: 34). Ein kulturpädagogisches Konzept in der Tradition des *symbolischen Interaktionismus* kann darauf eine Antwort bieten, weil es den Fokus weg von einer machtzentrierten Vermittlungsstrategie und hin zu einem im authentischen Handeln der Ausstellungsbesucher:innen begründeten Erfahrungsraum verlagert.

Virtuelle Ausstellungsräume sind symbolische Räume, die in sozialen Interaktionsprozessen zur Interpretation der dort ausgestellten Exponate einladen. Der Raum wie auch die dort ausgestellten Exponate sind insofern im Sinne Meads signifikante Zeichen, weil es sich um Zeichen handelt, die mit der Vorstellung interpretiert werden, dass sie intersubjektiv gleich oder zu-

mindest ähnlich – als kulturelle Zeichen – verstanden werden. Den zeichenhaften Darstellungen von Exponaten im Ausstellungsraum liegt die Annahme zugrunde, dass sie in einem Individuum das Gleiche auslösen, wie in anderen Mitgliedern der Gesellschaft – also als kulturell wertvoll angenommen werden.

Aktive Rezipient:innen erschaffen hier insofern Bedeutungen, als sie die angebotenen Zeichen interpretieren, anwenden und dadurch aktualisieren. Die Bedeutungen der ausgestellten Exponate sind also keine vollständig stabilen Einheiten, sondern viel mehr Aushandlungen zwischen der gesellschaftlichen und institutionellen Einordnung und der subjektiven Interpretation. Gemäß Blumers Prämissen zum *symbolischen Interaktionismus* können wir sagen, dass die im virtuellen Ausstellungsraum ausgestellten Exponate symbolische *Dinge* sind, auf deren Bedeutungen die Ausstellungsbesucher:innen Bezug nehmen. Dadurch, dass sich die Ausstellungsbesucher:innen im virtuellen Raum den Exponaten gegenüber positionieren und verhalten, werden diese bedeutsam. Diese Bedeutungen beziehen sich einerseits auf einigermaßen »stabile« Zuschreibungen aus der Kulturgeschichte, beispielsweise, wenn die ausgestellten *Dinge* sogenannte *Digital Twins* real existenter Artefakte sind. Andererseits werden diese Bedeutungen subjektiv durch die Ausstellungsbesucher:innen interpretiert und aktualisiert.

Von Besucher:innen wird folglich erwartet, symbolisch denken und handeln zu können. Diese beiden Kernkompetenzen werden durch zeichenhafte Räume gefordert und gefördert. Gleichermaßen können auf diese Art und Weise neue kulturelle Erfahrungen entstehen.

Interaktion spielt dabei im doppelten Sinne eine zentrale Rolle: Erstens sind virtuelle Ausstellungsräume immer auch soziale Räume, da sie gesellschaftlich diskutierte Exponate zugänglich machen und damit ihrerseits zum gesellschaftlichen Austausch einladen. Handelt es sich dabei um Co-User-Räume, ist dieser soziale Aushandlungsprozess direkt in die Raumumgebung integriert. Allerdings ist auch eine kulturelle Erfahrung, die alleine gemacht wird, im Sinne des *symbolischen Interaktionismus* grundsätzlich gesellschaftlich, da es sich immer um eine Beschäftigung mit gesellschaftlich geprägten Objekten handelt.

Gleichzeitig sind virtuelle Ausstellungsräume auch im medientheoretischen Sinn *interaktiv*: User:innen haben die Möglichkeiten, die Angebote des Mediums zu nutzen, um sich in ihm zu bewegen, Gestaltungsoptionen zu ergreifen und damit die in dem Raum gemachte Erfahrung nach eigenen Vorstellungen zu beeinflussen. In diesem Sinne bekommt der ursprünglich eher informatisch gedachte Interaktivitätsbegriff auch eine gesellschaftliche

Dimension³: In medialen Umgebungen interagieren wir mit einem und durch ein Medium – mit den medial dargestellten Exponaten ebenso wie mit uns selbst, da wir uns im Sinne des *symbolischen Interaktionismus* die symbolischen Bedeutungen der ausgestellten Exponate erschließen.

Die uns umgebenden Dinge sind nicht aus sich selbst heraus sinnhaft – sie werden es durch soziale Interaktionen. Im Sinne Meads ist damit immer sowohl ein innerer Vorgang eines »Dialogs mit sich selbst« wie auch ein praktischer Vorgang gemeint. Eine Interaktion beginnt für den Menschen dann, wenn er sich die Bedeutung der ihn umgebenden Dinge bewusst macht und diese dementsprechend Grundlage symbolischer Handlungen wird: »Das Ding konstituiert sich [...], wenn die Hände und die Augen kooperieren; wenn die Augen das betrachten, was die Hände ergreifen und wenn die Hände nach dem greifen können, was die Augen erspäht haben.« (Joas 2000: 148)

In Bezug auf virtuelle Ausstellungsräume können wir genau das nachvollziehen: Besucher:innen interpretieren das symbolische Angebot. Durch die Koordination von Hand und Auge im digitalen Raum entsteht ein Gestaltungsraum, der durch praktisches Handeln mit Leben gefüllt wird: Erst durch den interaktiven Vorgang kann der virtuelle Raum überhaupt nur existieren und subjektive Bedeutung entstehen. Dadurch erfüllen solche virtuellen Räume tatsächlich die Bedingungen, die der *symbolische Interaktionismus* für zeichenhafte Räume konstatiert:

Die Situation, aus der Bedeutung entstehen kann, muß [...] eine sein, in der Aufmerksamkeit auf das eigene Handeln – und nicht auf die Gegebenheiten der Umwelt – für den Handelnden funktional ist. Diese Situation ist nur bei der Interaktion von Handelnden gegeben. Nur dort wird das eigene Verhalten von unmittelbaren Reaktionen der Anderen so beantwortet, daß dies zur selbstreflexiven Aufmerksamkeit zwingt. (Ebd.: 104)

-
- 3 Es soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass die Parallelisierung eines soziologischen Interaktions- mit einem medientheoretischen Interaktivitätsbegriff nicht unproblematisch ist. Während Luhmann beispielsweise »Interaktion« in Kontexten zumindest der massenmedialen Kommunikation ausschließt (Luhmann 1996: 11), gibt es unter anderem bei Goertz (2014) und anderen Versuche, soziologische und informatische Argumente im Interaktivitätsbegriff zu vereinen. Auf Grund der Fragestellung dieses Textes ist es nicht möglich, diesen Diskurs an dieser Stelle hinreichend zu vertiefen. Stattdessen möchte ich die Erkenntnis des *symbolischen Interaktionismus* stark machen, dass jede symbolische Handlung immer eine gesellschaftliche Handlung ist, weil sie sich im intersubjektiven Bereich bewegt und zwangsläufig auf gesellschaftlich geprägte Bedeutungen bezieht.

Dies trifft auf virtuelle Ausstellungsräume insoweit zu, da User:innen sich durch den Vorgang der Rezeption zugleich mit dem Raum und den dort ausgestellten Exponaten sowie mit sich selbst und gesellschaftlich zugeschriebenen Bedeutungen beschäftigen. Bedeutsame Erfahrungen entstehen immer im (interaktiven) Austausch, wenn wechselseitige Handlungen sich aufeinander beziehen und sich gegenseitig beeinflussen.

Besucher:innen virtueller Ausstellungsräume wenden ihr Wissen über kulturelle Dinge genauso an wie ihre Erfahrung mit medialen und digitalen Räumen. Symbolisches Denken und Handeln in virtuellen Umgebungen kombiniert Theorie und Praxis der Mediennutzung, schult die Interpretationsfähigkeit von Zeichen und Bedeutung und lädt die Besucher:innen dazu ein, selbst mit den ausgestellten Exponaten interaktiv in Kontakt zu treten.

Symbolische Handlung als Erfahrung von Authentizität

Es wurde darauf hingewiesen, dass Authentizität in Bezug auf virtuelle Exponate unterschiedlich interpretiert werden kann: Erstens kann im materiellen Sinn das Digitalisat eines Artefakts niemals identisch mit dem Artefakt selbst sein. Zweitens können Zeichensysteme reproduziert und ursprünglich-virtuell gedachte Exponate ohne Informationsverlust vervielfältigt werden. Für die Schaffung von intersubjektiven Bedeutungen als Aushandlung zwischen individuellen Aneignungsleistungen und gesellschaftlich generalisierten Zuschreibungen benötigt es drittens zwangsläufig stets (inter-)aktive Rezipient:innen. Der *symbolische Interaktionismus* bietet daran anschließend eine Perspektive an, die Authentizität als symbolische Handlung beschreibbar macht: Ein Artefakt ist dann authentisch, wenn sich Rezipient:innen ihm gegenüber entsprechend verhalten.

Insofern widerspricht der *symbolische Interaktionismus* sowohl radikalen Realisten als auch Konstruktivisten: Kulturelle Artefakte sind weder aus sich selbst heraus sinnhaft noch sind sie bloße subjektive Konstruktionen. In einer *symbolisch-interaktionistischen* Perspektive erhalten Artefakte durch die Handlungen mit ihnen Sinn. Entsprechend pointiert formulieren Heinz Bude und Michael Dellwing: »Es gibt die Objekte nicht objektiv oder abstrakt, sondern immer nur im Kontext einer Interaktion.« (Bude/Dellwing 2013: 8) Das Handeln mit dem Medium folgt hier einer Interpretation von Zeichen, durch die sich User:innen mit dem ausgestellten Material vertraut machen. Dadurch entsteht eine intersubjektive Lesart authentischer Kulturerfahrung: In dieser

Perspektive ist es möglich, dass kulturelle Dinge als (signifikante) Zeichen sowohl gesellschaftliche Produkte als auch individuelle Interpretationen sind.

Eine authentische Handlung in der virtuellen Realität erfordert zunächst, dass Besucher:innen das dort ausgestellte Material als signifikante Zeichen wahrnehmen – also die Zeichen erkennen und einordnen. Entfernt sich die virtuelle Repräsentation dabei zu sehr von ihrem realen Pendant, wird dabei eine Grenze zwischen Repräsentation und (Neu-)Interpretation übertreten.

Ein Beispiel dafür sind die virtuell-begehbaren Kunstwerke in den VR-Anwendungen *Dreams of Dalí* oder *Art Plunge*. Hier haben Nutzer:innen die Möglichkeit, virtuelle Räume zu betreten, die berühmten Werken der Kunstgeschichte nachempfunden sind. In *Dreams of Dalí* können sich Besucher:innen durch eine surrealistische Landschaft bewegen, die versucht, Dalís *Archeological Reminiscence of Millet's »Angelus«* (1935) dreidimensional darzustellen.

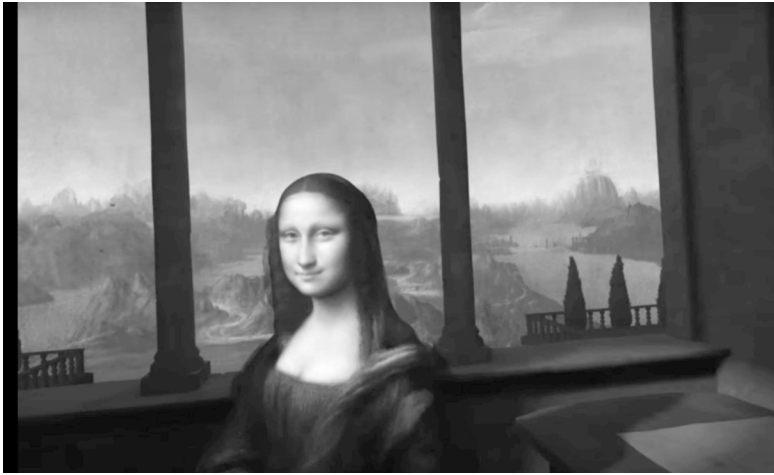
Abb. 1: *Dreams of Dalí*



Quelle: Standbild aus <https://www.youtube.com/watch?v=FieLeIocAcU> (TC: 00:00:38)

Dieser kreative Umgang mit dem Medium bietet eine eigenständige kulturelle Erfahrung, ist aber nicht als authentisch zu beschreiben. Der virtuelle Raum verändert das ausgestellte Werk durch zahlreiche Elemente (Perspektiven, Bewegungen etc.) so weit, dass man eher von einer medialen Adaption als von einer virtuellen Repräsentation sprechen kann. Das Handeln im virtuellen Raum orientiert sich hier an den Gesetzmäßigkeiten der virtuellen Realität und nicht an jenen der Werke, auf die sie sich bezieht.

Abb. 2: Art Plunge



Quelle: Standbild aus <https://www.youtube.com/watch?v=bEp-BmbG6No> (TC: 00:04:20)

Auf der anderen Seite existieren mehrere »traditionell« orientierte virtuelle Ausstellungsräume und Kunstmuseen, die sich »authentisch« nach der Werkintention richten. Das wohl bekannteste und größte verfügbare virtuelle Museum ist THE KREMER COLLECTION VR, eine virtuelle Adaption der gleichnamigen niederländischen Sammlung. Sie zeigt qualitativ hochwertige virtuelle Repräsentationen zahlreicher Gemälde niederländischer und flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts, darunter bekannte Werke von Rembrandt, Aelbert Cuyp, Frans Hals und weiteren. Der Architekt Johan van Lierop wurde eigens mit der virtuellen Museumsarchitektur beauftragt, die als Rahmen für die virtuelle Kunstaussstellung dient.

Abb. 3: *The Kremer Collection VR*



Quelle: Standbild aus <https://www.youtube.com/watch?v=tRuCLhVjXfc> (TC: 00:00:19)

Abb. 4: *VR Museum of Fine Art*



Quelle: VR Museum of Fine Art (Screenshot: Ilona Treml/Hannah Kümmel)

Abb. 5: *The Museum of ThroughView*



Quelle: *The Museum of ThroughView* (Screenshot: Ilona Tremel/Hannah Kümmel)

Abb. 6: *Rougeau Gallery*



Quelle: *Ancient Journey* (Screenshot: Ilona Tremel/Hannah Kümmel)

Umso auffallender ist es, wie konservativ das Ausstellungskonzept des virtuellen Museums gestaltet ist. Die futuristische Architektur des virtuellen Raumes steht insofern im Widerspruch zu der konservativen Didaktik der Ausstellung: *THE KREMER COLLECTION VR* eröffnet lediglich die Möglichkeit, digitale Repräsentationen von Bildern zu bewundern, die an virtuellen Wänden hängen und durch kleine Beschreibungstafeln eingeordnet werden. Besucher:innen haben darüber hinaus lediglich die Möglichkeit, diese Tafeln

auch durch einen Sprecher vorlesen zu lassen, ähnlich einem Audioguide. Von der »Aufhängung an Wänden« über Beleuchtung und Bilderrahmen bis hin zu den Beschreibungstexten ist die Strategie dieser musealen Inszenierung offenbar, den »realen« Museumsbesuch möglichst akkurat wiederzugeben. THE KREMER COLLECTION VR ist mit dieser Strategie kein Einzelfall. Andere Beispiele für diese Form der traditionellen musealen Inszenierung sind THE VR MUSEUM OF FINE ART, ANCIENT JOURNEY, THE MUSEUM OF THROUGH-VIEW und die ROUGEAU GALLERY. Diese Form virtueller Kunsterfahrung ist zwar als authentisch zu beschreiben, weil sich die Museumsbesucher:innen gegenüber den Werken gemäß derer intendierten Beschaffenheit verhalten, allerdings wird das Medium dabei wenig innovativ genutzt und begnügt sich damit, lediglich eine »Ersatzerfahrung« für den »realen« Museumsbesuch darzustellen.

Ein auf Rahmenwechseln basierendes Ausstellungskonzept kann hier einen dritten Weg aufzeigen. Ein solches soll an dieser Stelle in Grundzügen skizziert werden⁴: Es ist möglich, einerseits eine authentische Kunsterfahrung zu schaffen, andererseits das Medium und dessen Eigenschaften ernst zu nehmen. Im Sinne des *symbolischen Interaktionismus* geht es um die Erschaffung und Anwendung kultureller Bedeutungen in einem (VR-)Raum. Besucher:innen des Ausstellungsraums sollen hier in der Lage sein, (zeichenhafte) Artefakte zu interpretieren und durch zwischenmenschliche Interaktionen und Interaktivität mit dem Medium subjektive Bedeutungen zu schaffen. Mit *Bedeutung* ist hier das produktive Zusammenspiel von gesellschaftlicher Einordnung, subjektiver Aneignung und medienvermittelter Erfahrung gemeint, das einen intersubjektiven Umgang mit kulturellen Artefakten schult. In bildungstheoretischen Adaptionen des *symbolischen Interaktionismus* wurde auf das besondere Potenzial der Theorie hingewiesen, verschiedene Deutungsmuster sozialer Situationen aufzuzeigen (Nolda 2008: 37). Dies kann im Folgenden anhand eines konkreten Anwendungsbeispiels nachvollzogen werden.

In der zeitgenössischen Kulturpädagogik wird oft betont, dass die Wahrnehmung und Interpretation unterschiedlicher Objekte stark kontextabhängig ist (Uhlig/Wahner 2012). In der VR haben wir die Möglichkeit, diese Kontexte sichtbar zu machen. Rezipient:innen können so die Wirkung un-

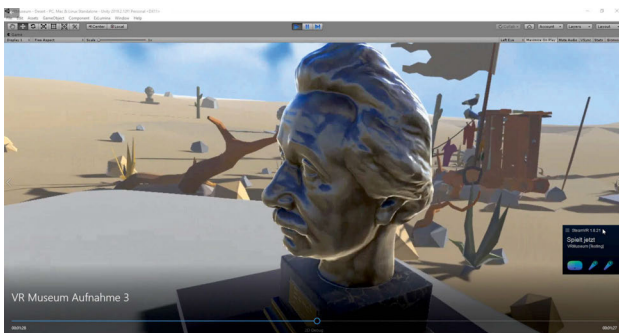
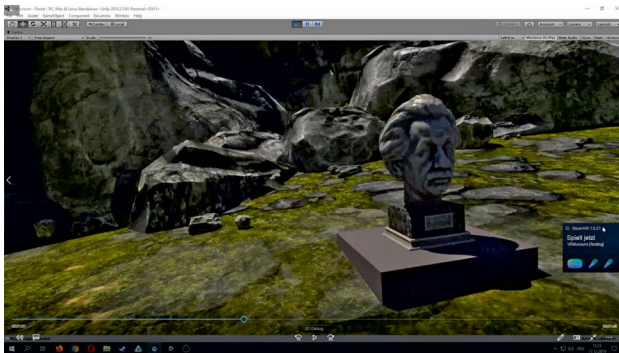
4 Das exemplarische Ausstellungskonzept wurde von Ilona Tremel und Hannah Kümmel mit der Spiele-Engine Unity umgesetzt.

terschiedlicher Objekte in verschiedenen Kontexten selbst überprüfen und virtuelle Artefakte miteinander in Dialog setzen.

Auch wenn das Ziel ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Institution und Rezipient:innen sein sollte, muss im ersten Schritt ein mediales Angebot vorhanden sein, auf das virtuelle Besucher:innen Bezug nehmen können. Dieses Angebot kann im Kern aus einer virtuellen Datenbank unterschiedlicher Objekte und virtueller Räume sowie den dafür vorgesehenen unterschiedlichen Interaktionsoptionen bestehen. Den Ausstellungsbesucher:innen stehen somit mehrere interaktive Funktionen zur Verfügung, um mit den virtuellen Artefakten und Räumen in Kontakt zu treten: Erstens ist es möglich, sich frei durch die unterschiedlichen Umgebungen zu bewegen und die Objekte von allen Seiten anzusehen. Ein großes Potenzial der virtuellen Realität liegt in der Multiperspektivität und in der Prozesshaftigkeit. Beidem wird dadurch entsprechend Rechnung getragen. Die eigentliche Idee dieses virtuellen Ausstellungsraums besteht aber zweitens darin, dass Besucher:innen die Möglichkeit gegeben werden soll, Objekte unterschiedlich zu kontextualisieren und in Dialog zu setzen. Die Zeichenhaftigkeit der virtuellen Artefakte kann so produktiv genutzt werden: Besucher:innen können selbst überprüfen, wie virtuelle Artefakte nebeneinander oder in unterschiedlichen Umgebungen wirken. So können unterschiedliche Interpretationen aus der Kombination verschiedener Elemente geschaffen werden. Dafür stehen verschiedene Mechanismen zur Verfügung.

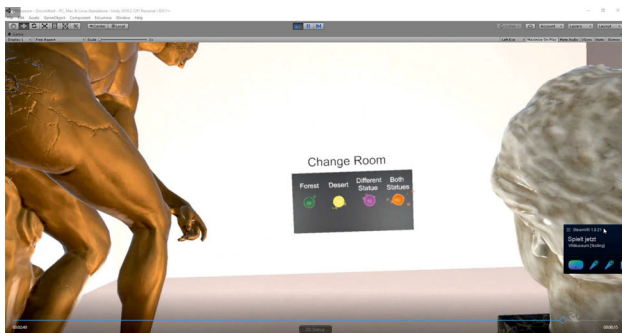
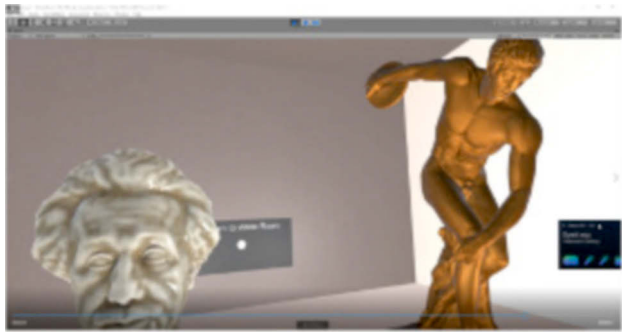
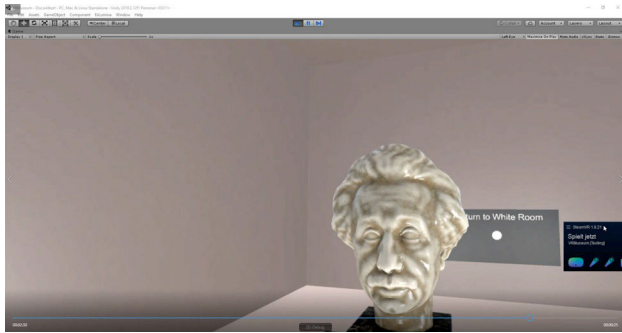
Ein Artefakt kann beispielsweise in unterschiedlichen virtuellen Umgebungen platziert werden, um seine je unterschiedliche Wirkung nachvollziehen zu können. Der reine »White Cube« wird insbesondere in der zeitgenössischen Kunst oft genutzt, um die Einwirkung eines Bedeutung vermittelnden Raumes zu minimieren, wobei subjektiv gesehen auch das »Fehlen« von Bedeutung als bedeutungsvoll empfunden werden kann. Durch die Veränderung der Wandfarben und Umgebungen kann die veränderte Raumwirkung in Dialog mit dem ausgestellten Exponat ausprobiert werden. So kann überprüft werden, inwiefern sich die Wirkung eines Exponats ändert, wenn es der »tradierten« musealen Ausstellungssituation entnommen und stattdessen in andere Kontexte eingebettet wird.

Abb. 7: Statue in verschiedenen virtuellen Umgebungen



Quelle: Ilona Tremml/Hannah Kümmel für GEVAKUB Bayreuth

Abb. 8: Virtueller Ausstellungsraum



Quelle: Ilona Tremel/Hannah Kümmel für GEVAKUB Bayreuth

Darüber hinaus können im virtuellen Ausstellungsraum mehrere Exponate nebeneinander arrangiert werden. So kann spielerisch ausprobiert werden, welche Artefakte auf welche Art und Weise nebeneinander wirken.

Durch die Interaktivität mit den Exponaten erschließen sich jeweils neue Sinnzusammenhänge. Diese Aufgabe übernimmt im traditionellen Museum üblicherweise die kuratierende Institution. Das besondere Potenzial virtueller Ausstellungsräume kann aber sein, hier Besucher:innen direkt an der Zusammenstellung der Ausstellung zu beteiligen. So kann eine aktive Beschäftigung mit kulturellen Artefakten angestoßen und die ästhetische Urteilskraft geschult werden. Im Gegensatz zum traditionellen Museum gibt der virtuelle Ausstellungsraum Besucher:innen die Möglichkeit, die Erfahrung aktiv mitzugestalten und so die Möglichkeiten der virtuellen Realität zu nutzen.

Fazit

In diesem Beitrag sollten in einem ersten Schritt unterschiedliche Dimensionen von Authentizität virtueller Ausstellungsräume aufgezeigt werden. So ist es möglich, »Authentizität« prinzipiell materialgebunden, zeichentheoretisch oder handlungstheoretisch sowie in diversen Kombinationen zu deuten. Der symbolische Interaktionismus bietet eine Perspektive an, um Authentizität als Interaktion zwischen Subjekten und Objekten zu beschreiben: Die Beschäftigung mit einem Artefakt ist dann »authentisch«, wenn sie sich daran orientiert, was das Werk als Handlungsoptionen anbietet. Dadurch eröffnet sich ein grundsätzlich intersubjektiver Zugang, der sowohl die Einordnung einer Institution als auch die subjektive Interpretation als sinnstiftend anerkennt. Anschließend daran wurde ein symbolisch-interaktionistischer Zugang zu virtuellen Ausstellungskonzepten skizziert, der dieser Idee Rechnung trägt. Dabei sollte »Authentizität« als »authentische Handlung« beschrieben werden: Im virtuellen Raum entsteht Bedeutung durch die Interaktion mit gesellschaftlich geprägten Bedeutungen, ausgedrückt und sichtbar gemacht durch die Interaktivität von Medien:nutzerinnen mit dem zeichenhaften Material.

Literatur

- Baur, Joachim (2010): Was ist ein Museum?, Bielefeld: transcript.
- Benjamin, Walter (1939): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20101122072611/http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf>, abgerufen am 26.04.2024.
- Blumer, Herbert (2013): »Der methodologische Standpunkt des symbolischen Interaktionismus«, in: Heinz Bude/Michael Dellwing (Hg.): Symbolischer Interaktionismus. Aufsätze zu einer Wissenschaft der Interpretation, Berlin: Suhrkamp, S. 63–140 [zuerst englisch 1969].
- Bryson, Steve (1998): Virtual Reality: A Definition History – A Personal Essay, online verfügbar unter <http://arxiv.org/abs/1312.4322v1>, abgerufen am 26.04.2024.
- Bude, Heinz/Dellwing, Michael (2013): »Einleitung. Blumers Rebellion 2.0. Eine Wissenschaft der Interpretation«, in: dies. (Hg.): Symbolischer Interaktionismus. Aufsätze zu einer Wissenschaft der Interpretation, Berlin: Suhrkamp, S. 7–26.
- Hahn, Hans Peter/Eggert, Manfred/Samida, Stefanie (2014): »Einleitung: Materielle Kultur in den Geistes- und Sozialwissenschaften«, in: dies. (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 1–12.
- Eco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1977): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goertz, Lutz (2004): »Wie interaktiv sind Medien?«, in: Bieber, Christoph/Leggewie, Claus (Hg.): Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff, Frankfurt/New York: Campus, S. 97–117.
- Joas, Hans (2000): Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von G.H. Mead, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kienlin, Tobias/Widura, Anne (2014): »Dinge als Zeichen«, in: Stefanie Samida/Manfred K.H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 31–38.
- Krotz, Friedrich (2001): Die Mediatisierung des kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lange, Andreas (2018): »Von Prozessen und Schnittstellen. Welchen Nutzen die Übertragung des Konzeptes des Digital Twin in den Kulturbereich speziell bei born-digital Kultur haben kann«, in: Andreas Bienert/Eva Emenlauer-

- Blömers/James R. Hemsley (Hg.): EVA Berlin 2018. Konferenzband, Berlin: Staatliche Museen, S. 49–54.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mead, George Herbert (1968): *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* [engl. 1934], hg. v. George W. Morris, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Nies, Martin (2018): »Einleitung. Raumsemiotik. Zur Kodierung von Räumen und Grenzen«, in: ders. (Hg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*, online verfügbar unter https://www.academia.edu/40675184/Raumsemiotik_R%C3%A4ume_Grenzen_Identit%C3%A4ten_Martin_Nies_Hg_SMKS_Online_No_4_2018, abgerufen am 26.04.2024, S. 7–12.
- Niewerth, Dennis (2018): *Dinge, Nutzer, Netze. Von der Virtualisierung des Museums zur Musealisierung des Virtuellen*, Bielefeld: transcript.
- Nolda, Sigrid (2008): *Einführung in die Theorie der Erwachsenenbildung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Peirce, Charles Sanders (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Reinhardt, Jens/Wolf, Katrin (2018): »Opportunities of Social VR in Digital Museum Twins«, in: Andreas Bienert/Eva Emenlauer-Blömers/James R. Hemsley (Hg.): EVA Berlin 2018. Konferenzband, Berlin: Staatliche Museen, S. 320–328.
- Schweibenz, Werner (1998): »The ›Virtual Museum‹: New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System«, in: Harald Zimmermann/Volker Schramm (Hg.): *Knowledge Management und Kommunikationssysteme*, Konstanz: UVK, S. 185–200.
- Schweibenz, Werner (2011): »Das Museumsobjekt im Zeitalter seiner digitalen Repräsentierbarkeit«, in: Elke Murlasits/Gunther Reisinger (Hg.): *Museum multimedial. Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*, Münster: LIT, S. 47–70.
- Uhlig, Bettina/Wahner, Stephan (2012): *Kunstpädagogische Kunstvermittlung*, online verfügbar unter <https://www.kulturmanagement.net/dafc0c1febacd5f2c9a80d7e47db9eb,ofm.pdf>, abgerufen am 26.04.2024.

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 eingeschlossnen 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 abgeredete 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 *Auspfeyern* 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 Effekthascherei 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/Flachsland, 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.

