

Christian Rabl  
Architekturen  
des Inauthentischen  
Eine Apologie

Architekturen

[transcript]

**Aus:**

*Christian Rabl*

## **Architekturen des Inauthentischen**

Eine Apologie

April 2020, 560 S., kart., Klebebindung

55,00 € (DE), 978-3-8376-5273-4

E-Book:

PDF: 54,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5273-8

Eine Architekturästhetik des Inauthentischen richtet sich gegen jenen Authentizitätsbegriff, der in der Architekturtheorie und -publizistik als Zentralkategorie fungiert, um künstlerische Autorschaft, bauliche Materialität und unverfälschten Traditionsbezug zu beglaubigen und zu prämiieren. Mit der Artikulation der Qualitäten architektonischer Inauthentizitätsphänomene, wie sie die stilimitierende Baukunst des Historismus und deklarativ künstliche Themenarchitekturen – etwa in den Stadtästhetiken von Budapest, Tiflis, Baku, Wiesbaden, Atlantic City und Doha – ausbilden, will Christian Rabl mit seinen Architekturen des Inauthentischen die architekturtheoretischen Authentizitätskategorien deplausibilisieren.

**Christian Rabl** (Dr.), geb. 1983, studierte Architektur an der Technischen Universität Wien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5273-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5273-4)

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

Vorbemerkung .....	7
--------------------	---

Einleitung .....	11
------------------	----

## Dimensionen des Authentizitätsbegriffs

<b>1 Zur Begriffsgeschichte des Authentischen .....</b>	<b>39</b>
1.1 Eintritt ins »Zeitalter des Narzissmus« .....	42
1.2 Das »Ideal der Authentizität« .....	53
1.3 Authentizität als ästhetische Kategorie .....	60
<b>2 Architektonische Authentizitätsartikulationen .....</b>	<b>73</b>
2.1 Authentizität als künstlerische Autorschaft .....	77
2.2 Authentizität als Materialwahrheit und -gerechtigkeit .....	91
2.3 Authentizität als Geschichts- und Traditionswahrung .....	107

## Architektonische Brückierungen durch das Inauthentische

<b>3 Das Inauthentische in der Stilimitation des Historismus .....</b>	<b>129</b>
3.1 Narrative des Inauthentischen in den historistischen Stilarchitekturen .....	129
3.2 Repräsentationsmächtkämpfe Geburtsadel vs. Geldadel .....	138
3.3 Die Stilfrage als Nachspiel des Klassizismus .....	145
3.4 Rezyklierungen des Mittelalters .....	158
3.5 Das Prinzip des Stilpluralismus .....	168
3.6 Die Freiheiten und Optionen des Eklektizismus .....	180
3.7 Neunzehnullnull – Der Späthistorismus .....	191
3.8 Die exotistischen Projektionen des Orientalismus .....	198

<b>4</b>	<b>Das Inauthentische in der Traditionswahrung</b> .....	205
4.1	Authentizitätsklassifikationen der Denkmalerfassung.....	205
4.2	Konjunktur der Rekonstruktionsprojekte.....	216
<b>5</b>	<b>Das Inauthentische als Simulation in der Themenarchitektur</b> .....	229
5.1	Zauber der Simulakren – Abweichungen in die architektonische Vielfalt.....	229
5.2	Die Attraktion des Authentischen in der Urlaubsindustrie.....	240
5.3	Duplitecture – Sekundaritäten und Zweitklassigkeiten .....	248

## **Hauptstädte des Inauthentischen**

<b>6</b>	<b>Hauptstädte des Inauthentischen</b> .....	259
<b>7</b>	<b>Budapest</b> .....	267
<b>8</b>	<b>Tiflis</b> .....	319
<b>9</b>	<b>Baku</b> .....	367
<b>10</b>	<b>Wiesbaden</b> .....	411
<b>11</b>	<b>Atlantic City</b> .....	453
<b>12</b>	<b>Doha</b> .....	497
	<b>Schluss: Nach dem Authentischen</b> .....	533
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	537
	Bücher und Buchbeiträge.....	537
	Zeitungs- und Magazinartikel .....	552

## Vorbemerkung

---

Mein Bild einer urteilsfähigen anti-metaphysischen Architekturkritik entwickelt sich aus der Idee der anti-essentialistischen Theorie, im Erleben und Beschreiben von Kontingenz Möglichkeiten eines individuellen wie politischen Freiheitsgewinns zu erblicken, insofern diese Kontingenzeffekte die unvermeidliche Konstruiertheit von essentialistisch restringierenden Weltbildern und Ideologien phosphoreszieren. Ein verfeinertes Kontingenzbewusstsein für gefirnisste Fixierungen des Sozialen ist dementsprechend Telos dieser Politik, mit Richard Rorty »welterschließende« Neubeschreibung von Kontingenz ihr Mittel, ihre demokratische Befreiungsformel.

Allerdings erscheint die Implementationsmacht anti-essentialistischer Theorie in der konkreten Rezeptionsleistung mitunter insofern als einseitig, als sich ein architekturtheoretischer Kritikalitätsgewinn tendenziell eher über den Umweg einer allgemeinen Wahrnehmungsverschiebung im Sinne eines »Metaphernwechsels« einstellt, das heißt über das Hereinbrechen eines »nichtnormalen Diskurses«, wie es Rorty nennt, und weniger über eine spezifische diskursive Wahrnehmungsverschärfung innerhalb der Rechtfertigungskriterien eines herrschenden »normalen Diskurses«. Zu fragen bleibt daher, inwiefern die kulturell abwegig veranlagte »Wahrnehmungsweise« des Inauthentischen und Künstlichen selbst gar keine eigenständigen Erläuterungen ästhetischer Phänomene entwickelt, sondern lediglich bereits zirkulierende Negativattribute der Architekturbeschreibung reaffirmiert – einen »Metaphernwechsel« über »welterschließende« Begriffsverschiebungen und -umkehrungen betreibt, indem sie nicht viel mehr zu tut, als bereits präetablierte Attribute, die Architekturen als Qualitäten und Nicht-Qualitäten zuerkant werden, semantisch umzugruppieren, um dann die Artifizialität und Inauthentizität travestierender Kunst zu bejubeln.

»Wahrnehmungsweisen« muss man zuallererst *erfahren*. Ist man dazu, aus welchen Gründen auch immer, außer Stande, kann man nur versuchen, sie argumentativ nachzuvollziehen. Ein sekundäres Bemühen, dass zwar darin, ästhetisches Empfinden nachträglich zu rationalisieren, nicht grundsätzlich unbefriedigend sein muss, aber dann, wenn man die Inauthentizitätsfaibles für Übertriebenes, Künstliches und Gefälschtes nicht teilt, ausschließlich auf außerarchitektonische Argumente kultureller »Subversivität« rekurrieren muss. Ein Unterfangen, das überdies Gefahr läuft, sich »gesinnungs-ästhetisch« zu versteifen. Als wäre ästhetischer Genuss nur dann unverdächtig, wenn

sich das Ästhetische in den Dienst »subversiver« Wirkungen zwingen lässt. Also wenn sich das Objekt des sinnlichen Begehrens in die theoretische Perspektive und politische Hoffnung einer anti-essentialistischen Rezeptionsweise von befreienden Kontingenzmomenten eingliedern lässt.

So gesehen stehen »Neubeschreibungen« dessen, was sich architekturästhetisch hinter der Chiffre »Inauthentizität« verbirgt, vor einigen möglichen Enervierungsrisiken. Wobei die erste potenzielle Schwierigkeit bereits im »Metaphernwechsel« selbst liegt, denn entgegen dem spröde-theoretischen Eindruck, der sich bei einem anti-essentialistischen Rezeptionsprojekt künstlerischer Kontingenzeffekte vordergründig einstellt, muss es einem erst gelingen, in einen »nichtnormalen Diskurs« hineinzukippen. Um dann, nach einem erfolgreichen Hineinkippen, worin eine zweite Schwierigkeit liegt, nicht vor dem Eindruck zu frustrieren, dass mit dem »Metaphernwechsel« selbst ja eigentlich bereits alles gesagt ist, weil sich aus dem »nichtnormalen« kein produktiver »normaler Diskurs« institutionalisieren will. Aber auch dann mag, und darin ruht eine dritte Schwierigkeit, die Architekturbeschreibung selbst als intellektualistisch gegenüber ihren ästhetisch-sinnlichen Qualitäten erscheinen, wie direkt teleologisch fixiert auf Interpretationen der Politizität einer Kontingenz- und Konstruiertheitsrezeption. Die genussfähige Ästhetizität der der manchmal allürenhaften Künstlichkeiten und Inauthentizitäten, das süß aphrodisierende Sinnendrangsal des Überfeinerten und Übertriebenen verunklart dann hinter einem »gesinnungsästhetischen« Betrachtungsimperativ.

Dieses Buch, das einschlägig Inauthentisches in der Architektur affirmiert, sich ihrer vergifteten Waffen zu bedienen versucht, indem sie die inneren Widersprüche der traditionellen Klassifikation architektonischer Phänomene bewirtschaftet, will leidenschaftliche Kuratierungstätigkeit sein und nicht nur ein anti-essentialistisch teleologischer »Theoretizismus«. Aber ich muss mir eingestehen, dass es meinen Diskussionen architektonischer Inauthentizitäten teilweise nur ungenügend gelingt, frei von dieser Einseitigkeit hin zur »gesinnungsästhetischen« Intellektualisierung zu sein. Das veranschaulicht die Historismus-Interpretation, die zwar natürlich die Kunstbemühungen des 19. Jahrhunderts nicht ausschließlich als unfreiwillig übersteigerte prahlerische Affektiertheiten darstellen will, aber sich in ihrer Würdigung aggressiver Künstlichkeiten und Inauthentizitäten nicht nur die Kritik gefallen lassen muss, die zeitgebundenen bauästhetischen Kriterien der historistischen Architektur zu vernachlässigen, sondern in Verdacht gerät, mit einer kontingenztheoretisch positionierten Verteidigung insgeheim idiosynkratisch-subjektive Geschmackspräferenzen reinzuwaschen.

Denn natürlich ist meine argumentativ ausgebreitete Affirmation der Inauthentizität der historistischen Architektur nur die halbe Wahrheit. Gleichermassen begeistern mich ihre Schönheit und Romantik, der wetteifernde Prunk ihrer überreichen, farbenprächtigen Detaillierungen und Linienführungen, die geschichtsträchtigen Stiltzitate, ihr Pathos, ihre Ambition. Die konservativen Verlockungen des Historismus, die tief in ihm fließenden Sehnsüchte, sind mir nicht fremd, seine Schönheit und Romantik ein mir nicht immer hinlänglich eingestandener Antrieb für das Plädoyer, in einer Welt verfeinerter Kontingenzempfindungen zu leben.

Mein Bedürfnis, das, was mir subjektiv architektonisch lieb ist, nicht nur in einer kunstgeschichtlich inventierenden Tätigkeit zu einem privaten Architekturkanon

des Inauthentischen, des Zitativen, des Theatralischen, des Geschichtslastigen und des Spielerischen zusammenzufügen, sondern über ein kontingenztheoretisches Rezeptionsprojekt zu verteidigen – weil ich dies für philosophisch richtig und politisch notwendig erachte – ist der Antrieb dieser Arbeit. Und weil meine subjektiven architektonischen Präferenzen zu einem guten Teil Baukunst belangen, die sich entweder außerhalb der »legitimen« akademischen Gegenwartsarchitektur befindet oder aber kunstgeschichtliche Materie betrifft (am liebsten in der durch den Historismus rekapitulierten Variante), prägt diese Arbeit ein durchaus absichtliches Nichtverhältnis zur gegenwärtigen Westarchitektur.

Kritisiert wird die »legitime« Gegenwartsarchitektur freilich indirekt, indem die Interpretation der vielgestaltigen Inauthentizitäten im Historismus und in der Themenarchitektur auch diejenigen ästhetischen Qualitäten erfasst, die diese abseits ihrer travestierenden Verpackungstricks grundsätzlich auszeichnen: ihr sinngeladener Ausdruck, ihr Geschichts- und Kunstsinn und ihre repräsentative Schmuckfülle. Dinge, für die nicht nur die zeitgenössische Moderne wenig Feuer zeigt. Generell erscheint mir meine persönliche Modernerezeption, die dieser Kritik zu Grunde liegt, jedoch eigentlich wenig unkonventionell zu sein. Das, was in diesem Buch an Grundunzufriedenheit führt, sind durchaus mehrheitsfähige Malicen eines gängigen Enttäuschungsdiskurses in der architektonischen Fachschriftstellerei: die Ablehnung des Funktionalismus und der Geschichtsfeindlichkeit der Avantgarden, ihrer Manifestationen intellektueller Arroganz; die Zurückweisung des Bauwirtschaftsfunktionalismus mit seiner stadtästhetischen Verdurchschnittlichung dieser Radikalismen; die Beanstandung der Bildpraxis der »Signature Styles«, in der sich die Stararchitekten als Selbststilisierer in neoliberalen Umfeld gefallen.<sup>1</sup>

In die Argumente eines grundsätzlicheren Einwands kann sich dieses Buch allerdings verwickeln. Sein Nichtverhältnis zur Gegenwartsarchitektur bringt ein Nichtverhältnis zu den aktuellen architekturtheoretischen Diskursen mit sich, was man als Eskapismus, als ästhetizistischen Rückzugsgedanken interpretieren kann – und das in einer Zeit, die nach radikalen Antworten auf eine radikale Wirklichkeit verlangt. Gerade die Stadtbeschreibungen mit ihrer kursorisch-essayistischen Attitüde eines Städtereisenden umkreisen uneingestanden zuallererst subjektive ästhetische Befindlichkeiten, Affinitäten. Sie zeigen eine enge *touristische* Perspektive in Zeiten des »Overtourism«, desinteressiert und unpolitisch.

Auch die Auswahl der Städte des Inauthentischen selbst ist erklärungsbedürftig. Weniger die der zweitrangigen themenarchitektonischen Kapitalen Atlantic City und Doha, da diese zwar lächerliche Signifikanten umkreisen und im massenmedialen Ringen städtischer Faszinationsökonomien durch den spektakelurbanistischen Fieberdunst von Las Vegas und Dubai überlagert werden, aber gerade dadurch, über ihre architekturimmanente simulationsästhetische Künstlichkeit hinaus, eine spezifische

---

1 Und umgekehrt sind auch meine subjektiven Hauptidentifikationsfaktoren nicht weiter ausgefallen, auch wenn man an den Einzelsympathien einen allgemeinen Ästhetizismus ausmachen kann. Sie gelten, durch die Pupille eines Retrofuturismus romantisiert, der Spätmoderne der 1960er und 1970er.

Sekundarität (gegenüber Las Vegas und Dubai) ausbilden, die in ihren havarierten Inauthentizitätswirkungen herauspräpariert werden kann.

Umso stärker gilt es allerdings für die vier Städte des Historismus. Auch wenn dieses Buch für sich keinen architekturhistorischen Systematizitätsanspruch reklamiert, bringt die Entscheidung, sich mit Budapest, Tiflis, Baku und Wiesbaden um eine Erzählung historistischer Inauthentizitäten zu bemühen, Paris, Wien, Mailand, Madrid, Bukarest, Buenos Aires, Riga oder Karlsbad und Marienbad aber unbehandelt zu lassen, eine Vereinseitigung mit sich. Diese kann ich nur durch die Absichtsbekundung entspannen, dass ich mich mit dem Historismus, der mich am stärksten im Dämmerchein seiner Spätstile fasziniert, in einem späteren Buch an den Beispielen einiger dieser Städte beschäftigen will.<sup>2</sup>

In Bezug auf die beschreibende Ebene ist weiters noch der allgemeinere Einwand zulässig, dass diese Arbeit den drastischsten kulturellen Inauthentizitätsphänomenen der Gegenwartswelt, den Verhässlichungen der Städte durch einen schamlosen und betrüblichen Kapitalismus, im Verhältnis nur wenig Aufmerksamkeit schenkt und hinterherhinkt. Cursorisch bleibt die Verhandlung etwa der Künstlichkeiten der kapitalistischen Transformationsgesellschaft Chinas mit seinen plagiierten Amerikanismen des Lebensstils, die sich architektonisch in ein halluzinatorisches Durcheinander schein-amerikanischer Skylines, Themenparks, Malls und Suburbs niederschlägt. Die chinesische »duplitecture«, wie die duplizierten Stadtbilder architekturpublizistisch genannt werden, zeichnet in ihrer Artifizialität, ihrem Kitsch, ihrer kapitalen ästhetischen Unwürdigkeit zuallererst eine Inauthentizität im Negativen aus – als anspielungsfreie, gesäuberte Standardisiertheit und Warenförmigkeit.

---

2 Ein gegengleicher Hinweis gilt meiner (unveröffentlichten) Dissertation *Themenarchitektur in einer anti-essentialistischen Neubeschreibung*. Diese Beschäftigung mit Themenarchitektur als Architekturphänomen deklarativer Künstlichkeit umfasst Stadtbeschreibungen von Las Vegas und Dubai. Die Ausführungen in diesem Buch sind der Grund, warum maßgebliche Themenarchitekturen, wie zum Beispiel *The Palace of the Lost City* in Sun City, das *Madonna Inn* in San Luis Obispo, der *Universal City Walk* in Los Angeles oder Opa-Locka in Miami, hier nicht behandelt werden.

## Einleitung

---

Joris-Karl Huysmans, Hauptrepräsentant der Dekadenzliteratur des Fin de Siècle, suchte im Alter die Gnade der Kirche, verstieg sich im Katholizismus und starb als sich in Askese übender Laienbruder in einem Kloster. Davor hatte sich der Mann mit dem widersprüchlichen, verwirrenden Charakter, realitätsflüchtig im Mystizismus und Satanismus versucht. Der Schriftsteller, im Zivilberuf Ministerialbeamter, hatte sich unter »Schwarzmagier« und »unreine Priester« gemischt, die in »gottesmörderischen Messen« Hostien entweihten. In seinem bedeutendsten Werk, dem 1884 veröffentlichten Roman *Gegen den Strich*, exerzierte er einen nicht weniger exzessiven Weg, der Gemeinheit des gewöhnlichen Lebens zu entgehen. Huysmans ließ einen reichen Décadent der Jämmerlichkeit des Alltags und des Üblichen, diesem »schmählichen Schauspiel«, entfliehen, indem dieser in einen fiebrig überspannten Ästhetizismus des Artifiziiellen eintaucht. Dessen »Hang zum Künstlichen, sein Bedürfnis nach Exzentrik« beschreibt er als Ergebnis »überirdischer Verfeinerungen«: »es war im Grunde ein Hintaumeln, ein Anlauf zu einem Ideal, zu einer unbekannten Welt, zu einer fernen Seligkeit, so begehrenswert wie die, die die Heilige Schrift uns verheißt.«<sup>1</sup>

Huysmans' Hauptfigur, der autistische, durch einen inzestuösen Stammbaum geschwächte Adelige Des Esseintes, ist der Banalität und Saturiertheit des Pariser Aristokratenmilieus überdrüssig, erträgt das »schändliche, servile Gewühl des Jahrhunderts«<sup>2</sup> nicht länger und wird ein Apostel der Künstlichkeit, errichtet ihr Altäre, denn diese erscheint ihm »das Erkennungszeichen des menschlichen Genies zu sein [...]. Ihm zufolge hat die Natur ihre Zeit gehabt. Durch die abstoßende Einförmigkeit ihrer Landschaften und Himmel hat sie die Aufmerksamkeit und Geduld der Menschen mit verfeinertem Geschmack endgültig erschöpft. [...] Kein Zweifel, [...] der Augenblick ist gekommen, da man da man sie, wo irgend möglich, durch Künstlichkeit ersetzen muß.«<sup>3</sup> Des Esseintes verschanzte sich in eine exquisite Einsiedelei perverser Kunstgenüsse, bis er schließlich die Verwirrung seiner überreizten Nerven nicht mehr beherrscht und zu tief in die Wirbel seines ästhetisierenden Wahnsinns gerät. Der Keim von Des Esseintes' Verderbnis

---

1 Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*, München: DTV 2003, S. 99

2 Ebd., S. 260

3 Ebd., S. 33

liegt in eben jenem Stilwillen, das Künstliche dem Natürlichen zu favorisieren, »in seinem Haß auf alles Banale und Gängige die wildesten Verrücktheiten, die barockesten Extravaganzen«<sup>4</sup> zu huldigen.

Er vervielfältigt seine Genussfähigkeit, indem er sich »innere Symphonien« aus Spirituosen panscht – jeder Likör der Mundhaut wie der Klang eines Instruments. Indem er sich nuanciertest aromatisierte »Duftakkorde« zu filigranen Parfums verstäubt, und sich schließlich – seiner »Präzision im Künstlichen« halber – mit Hilfe eines Klistiers ernährt. Seinen literarischen Geschmack und seine Beschäftigung mit der Kunst trieb Des Esseintes derweil immer weiter ins Seltene, Esoterische, Obskure, bis sie »sich nur noch auf Werke richteten, die durch das Haarsieb getrieben und von grüblerischen und subtilen Geistern destilliert worden waren«<sup>5</sup>. Als Pflanzenzüchter zieht es den Artisten des Künstlichen wiederum zu Treibhausblumen hin. Zunächst hatte ihn sein »natürlicher Hang zum Künstlichen [...] die echte Blume zugunsten ihres Abbildes verwerfen lassen, das dank der Wunder des Gummis und der Drähte, des Perkalins und des Tafts, des Papiers und des Samtes wirklichkeitsgetreu gefertigt werden konnte«, doch in seiner nervösen Erschöpfung giert er nach der »Zusammenstellung einer anderen Pflanzenwelt. Nach den künstlichen Blumen, die die echten nachäfften, wollte er natürliche Blumen, die falsche nachahmten.«<sup>6</sup>

Huysmans führte Des Esseintes mit seinen ästhetizistischen Liebhabereien an den Rand geistiger Umnachtung, der Taumel der Künstlichkeiten erwies sich als überaus ungesund. – Was er aber nicht sein muss. Künstlichkeit ist weder in sich selbst schlecht noch in sich selbst gut. Die Erfahrung des Artifizialen und Inauthentischen kann, und das macht sie interessant, die Fähigkeit zu intellektueller Differenzierung schärfen, wie sie eine ästhetische Verfeinerung nach sich ziehen kann, die zu demokratischer Helligkeit beisteuert. Sie wird potenziell emanzipatorisch, um den Begriff im weitesten Sinn zu benutzen, wenn ihr Erlebnis zeigt, wie es Richard Shusterman ausdrückt, »wie die Dinge anders sein können [...]. So demonstriert sie, daß das, was gegenwärtig als natürliche soziale Notwendigkeit erscheint, eine historisch hervorgebrachte und somit veränderbare Kontingenz darstellt. Kurz, sie kann wirksam zur Entstehung eines für ausdrücklichere soziale Kritik [...] notwendigen Bewußtseins führen.«<sup>7</sup>

Um die Sache schärfer zu fassen: eine anti-essentialistisch geäderte, substantialitätskritische Praxis, die der Vorstellung folgt, dass »emanzipatorische Politik immer den Anschein einer »natürlichen Ordnung« zerstören und das als notwendig und ausweichlich dargestellte als reine Kontingenz aufdecken«<sup>8</sup> muss, kann aggressive Künstlichkeit und Inauthentizität als durchaus wirksame Waffen einsetzen, um die als Ideologie der Authentizität weiter amtierende abendländische Metaphysik auf die Planke zu führen; um kulturelle »Authentizitätsstrategien« als Machttechniken zu diskreditieren, die mithin dem Ziel dienen, gesellschaftliche Hierarchien zu beschirmen, in dem sie

4 Ebd., S. 222

5 Ebd., S. 107

6 Ebd., S. 108-109

7 Shusterman, Richard: Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1994, S. 71

8 Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, Hamburg: VSA 2013, S. 25

Interessen im Namen eines »authentischen« Ausdrucks als universalisierbar prämiieren.

Aber natürlich will sich diese Fürsprachebemühung für das Inauthentische sich nicht ausschließlich »gesinnungsästhetisch« begründen, über eine Instrumentalisierung ihrer Ästhetizität, um damit gesellschaftliche Wirklichkeiten zu hintertreiben. Sie beabsichtigt nicht, darüber eine Philosophie zu machen. Sicher bezweckt sie eine ontologische Nobilitierung von Kontingenz, und sofern ist sie eine politisch motivierte Position. Doch will sie diese Einsicht in die Entstehungsbedingungen und die Kontingenz spezifisch, vereinzelt, konkret erleben und neu beschreiben, neu konstellieren.

Inauthentizität kann dabei nur relational zum definitionsbedürftigen Begriff der Authentizität erfasst werden. Als instruktives Differenzverhältnis zu den Begriffen der Authentizität, ihren geläufigen Erzählungen, die sich aus den abendländischen Traditionslinien entwickelt haben und die kulturellen Debatten des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts vor sich her treiben. Denn »als semantisches Ereignis hat Authentizität seit längerem Konjunktur. [...] Authentizität mit seiner Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit ist zu einem erfolgreich eingesetzten Markenartikel und Emblem geworden.«<sup>9</sup> Hinter den begrifflichen Zurechtmachungen versammeln sich allerdings ungleichartige Ideologien, Weltwahrnehmungen, Denkmilieus und Kategoriensysteme. Und man muss festhalten, wie dies Susanne Knaller und Harro Müller tun, »daß der extrem schillernde Begriff nicht nur wegen seiner Vielfachverwendung so ubiquitär geworden ist, sondern weil er häufig auf nicht immer aufschlüsselbare Weise empirische, interpretative, evaluative und normative Elemente miteinander verknüpft.«<sup>10</sup>

Die Wirkungsradien der unterschiedlichen Authentizitätsreize kann man lediglich einkreisen: »Unabhängig davon, ob der Begriff der Authentizität politisch, philosophisch, philologisch, psychologisch oder aber ästhetisch definiert wird, weist er in seiner heutigen Ausprägung einen kleinsten gemeinsamen semantischen Nenner auf, der die Bestimmungsmerkmale der Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit, Echtheit und Wahrhaftigkeit enthält. Die Antonyme lauten dementsprechend: Kopie, Inszenierung, Falschheit, Fälschung und Konvention.«<sup>11</sup> Dies betrifft auch die Authentizitätsbeglaubigungen für gelingende Subjektivität – eine über die Wahrhaftigkeit, über die Übereinstimmung zwischen ausgedrückten und wirklichen Gefühlen, hinausgehende Individualität, speziell in der künstlerischen Expression.

Mit Lionel Trilling, der mit der Abhandlung *Das Ende der Aufrichtigkeit* einen der einflussreichsten Beiträge zur kulturtheoretischen Diskussion des Authentizitätsbegriffs verfasst hat, ist die Authentizitätsempphase der Gegenwartsgesellschaften an einen Entwicklungsbruch der westlichen Moderne geknüpft. Er registrierte, dass Authentizität eine »intensivere moralische Erfahrung voraussetzt als Aufrichtigkeit, eine anspruchsvollere Auffassung des Selbst und dessen, was es bedeutet, sich selbst treu zu sein,

9 Knaller, Susanne/Müller, Harro: »Einleitung. Authentizität und kein Ende«, in: dies./ders. (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 7

10 Ebd., S. 8

11 Mecke, Jochen: »Der Prozeß der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 82

eine umfassendere Beziehung auf die Welt und die Stellung des Menschen in ihr und schließlich eine weniger großzügige und weniger freundliche Ansicht von den sozialen Bedingungen des Lebens.«<sup>12</sup> In der Authentizitätserwartung kristallisiert sich die Innersphäre des neuzeitlichen Individuums in seiner Dezentrierungserfahrung. Trilling weiter:

»Es ist ein bedeutungsschweres Wort. Wenn wir mit Bezug auf das menschliche Dasein von Authentizität, Echtheit sprechen, dann verwenden wir das Wort so wie im Museum Fachleute, die prüfen, ob Kunstwerke wirklich sind, was sie zu sein scheinen oder sein sollen [...]. Daß das Wort in den Moraljargon unserer Tage Eingang gefunden hat, weist darauf hin, wie sehr wir unsere Existenz als problematisch empfinden und um die Glaubwürdigkeit unseres individuellen Lebens besorgt sind.«<sup>13</sup>

Das aus einer allgemeinen »Diskrepanz zwischen Schein und Sein« entstandene Authentizitätsverlangen signalisiert zwar nicht zwangsläufig eine Krise der abendländischen Zivilisation. Es macht jedoch deutlich, wie sehr uns die »Dialektik von Schein und Sein [...] [als] spezifische geistige Errungenschaft bzw. Obsession der westlichen Kultur«<sup>14</sup> epistemisch konstituiert. Es zeigt, wie sehr der dialektische Charakter, der unsere Authentizitätsdiskurse befeuert, zugleich jeden Versuch verunmöglicht, diese stillzulegen. Gerade auch, weil sich Authentizitätsbeglaubigungen auf nie mehr stützen können als auf Autorität, wie Helmut Lethen festhält: »Dinge werden authentisch gemacht und, solange die Autorität unbestritten ist, von einem Publikum, das diese Autorität akzeptiert, auch für authentisch gehalten. Dinge, Haltungen und Kunstwerke werden so lange für authentisch gehalten, wie die Autorität ihrer *sozialen Inszenierung* als unproblematisch erscheint.«<sup>15</sup>

Es liegt daher auf der Hand, dass es gleichermaßen einseitig wie unergiebig wäre, aus der Summe an schwer zu greifenden Zuschreibungen, die ein weites semantisches Feld erschließen und entfaltungsträchtige intellektuelle Gespräche angestiftet haben, ein spezielles Authentizitätsverständnis und seine Beglaubigungsinstanzen – etwa den Zentralbegriff in der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos oder das ethische Ideal in der Moralphilosophie Charles Taylors –, zum Nennwert zu nehmen und für eine Begriffsverallgemeinerung einzuspannen. Die Überlegung »Wenn Authentizität die Antwort ist, was ist die Frage?«<sup>16</sup> kann nur schließen: eine Pluralität von Antworten repliziert einer Pluralität von Fragen. Und wie Susanne Knaller schreibt, liegt gerade »in der offenen Applikabilität von Authentizität, das heißt in der Offenheit hinsichtlich

12 Trilling, Lionel: Das Ende der Aufrichtigkeit, Wien: Ullstein 1983, S. 20

13 Ebd., S. 91

14 Assmann, Aleida: »Authentizität – Signatur des abendländischen Sonderwegs?«, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.), Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld: Transcript 2012, S. 30

15 Lethen, Helmut: »Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze«, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 228. Unser Authentizitätsverständnis ruht, so Lethen, auf einer immergleichen »Topographie des Authentischen«: »immer liegt es unter einem modernen Konstrukt, das als Oberfläche begriffen wird, die durchdrungen werden muß.«; ebd. S. 229

16 Schäfer, Robert: Tourismus und Authentizität. Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit, Bielefeld: Transcript 2015, S. 131

ästhetischer und kritischer Relationen, wiederum eine Erklärung für ihre Durchsetzungskraft – vor allem dann, wenn man den Umstand, dass Authentizität die Paradoxa des Subjektiven, Referentiellen und Medialen austrägt, produktiv werden lässt.«<sup>17</sup>

Die durch diese Begriffsapplikabilität begünstigte inflationäre Allgegenwärtigkeit ästhetischer wie nichtästhetischer Authentizitätszuschreibungen hat aber auch einen Ungläubigkeitsreflex institutionalisiert, der sich nicht allein gegen plumpe Instrumentalisierungen des Authentizitätsattribute richtet: »Overuse has utterly debased the term authenticity itself. Anything so called now appears *not* authentic, but contrived to seem so«<sup>18</sup>. Die allen Authentizitätszuschreibungen invariante Aporie, durch die eigene Medialität die intendierte Unmittelbarkeit in Gestalt einer Darstellungstransparenz zwangsläufig zu hintertreiben, weil Echtheit nur als Echtheitseffekt, Präsenz nur als Präsenzeffekt hergestellt werden kann, erzeugt eine reflexive Skepsis.

Jonathan Culler hat dieses Paradox zwischen einer als Darstellungs- oder Ausdruckstransparenz im Sinne einer Darstellungs- oder Ausdrucksunmittelbarkeit, die das, was sie behaupten will, durch die Behauptung in ihrer zwangsläufigen Medialität sabotiert, auf den Punkt gebracht:

»The paradox, the dilemma of authenticity, is that to be experienced as authentic it must be marked as authentic, but when it is marked as authentic it is mediated, a sign of itself, and hence lacks the authenticity of what is truly unspoiled, untouched by mediating cultural codes. [...] The authentic sight requires markers, but our notion of the authentic is the unmarked.«<sup>19</sup>

Authentizitätszuschreibungen bestimmt ein paradoxer Charakter, was bereits Trilling durchschaute, als er fragte: »Wird nicht jede Kunst – und sei ihre Authentizität auch noch so verbürgt und ihre Wahrhaftigkeit noch so erschütternd – das Nicht-Authentische bei denen fördern, die ihre Erfahrung bewußt durch sie sie prägen lassen? Als Nietzsche das furchtbare Wort vom »Bildungsphilister« prägte, dachte er an das in besonderer Weise Nicht-Authentische eines Lebens, das auf die besten Bildungsgüter gebaut ist.«<sup>20</sup>

Zugleich ist aber auch nichts erreicht, wenn man den Authentizitätsbegriff als sekundäre Wirkungsfunktion gewisser Wahrnehmungs- und Autorisierungsroutinen wegrationalisiert, als standpunkts- und interessenabhängige nachträgliche Fiktion, um dann mit der »Authentizität besten falls ironisch als Kriterium zur Unterscheidung verschiedener Grade der Künstlichkeit«<sup>21</sup> zu verfahren. Ein anti-essentialistisches

17 Knaller, Susanne: »Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.), *Historische Authentizität*, Göttingen: Wallstein 2016, S. 61

18 Lowenthal, David: »Authenticity? The Dogma of Self-Delusion«, in: Mark Jones (Hg.), *Why fakes matters. Essays on Problems of Authenticity*, London: British Museum Press 1992, S. 184

19 Culler, Jonathan: »Semiotics of Tourism«, in: *American Journal of Semiotics*, 1/1990; Vgl. Knaller und Müller: »Derjenige, der Authentizität für sich beansprucht, dementiert diese im Akt des Behauptens zugleich. Das gilt auch für den Imperativ: »Sei authentisch!« [...] Man kann also expressive Authentizität allenfalls [...] zeigen; wendet man sich reflexiv auf diesen Akt des Zeigens zurück, ist man aus der Authentizität herausgefallen und redet – auf nichtauthentische Weise – über Authentizität.«; Knaller/Müller: 2006, S. 9

20 Trilling, 1983, S. 100

21 Lethen: 1996, S. 209

Rezeptionsprojekt, das die Kontingenz und das Gewordensein jedweder Wertzuschreibung hervorstreicht, will jene Authentizitätseffekte defunktionalisieren, die Herrschaftsimperative mit sich führen, will die Letztbegründungsfiguren einer Authentizitätsmetaphysik, die mit der Suggestivkraft ihrer Authentisierungsinstanzen Herrschaftsverhältnisse naturalisiert, denaturalisieren. Das heißt aber nicht, Authentizität in einer Generalverurteilung zu einem Leerwort zu degradieren – »not to debunk authenticity as an illusion, nor to reduce it to a secondary phenomenon that can be explained by some other, more primal factor.«<sup>22</sup>

Die unterschiedlichen Authentizitätsverständnisse müssen in ihrer Gemachtheit markiert werden, sie sind aber nur dann zu deplausibilisieren, wenn sie metaphysisch beladen, wenn sie in die Unterdrückungsstrukturen nicht-subjektiver Machtbeziehungen eingeschrieben sind. Denn es ist nicht erstrebenswert, die Authentizitätskategorie zur Gänze fallen zu lassen. Nicht nur, weil »[d]ie Tatsache, dass Unklarheit darüber besteht, was der Authentizitätsbegriff überhaupt bedeutet, [...] nicht als hinreichende Begründung dafür zu akzeptieren [ist], einfach auf ihn zu verzichten«<sup>23</sup>, sondern weil er einen so bedeutenden, von der Kompliziertheit des menschlichen Lebens in den Beschleunigungen der Moderne zeugenden Stellenwert einnimmt, dass ihn nicht zu benutzen heißt, ihn denen zu überlassen, die sich mit ihm der Gunst der Verhältnisse verschreiben.

Der Imperativ der Authentizität hat eine Schlüsselfunktion in den durch die westlichen Gegenwartsgesellschaften schwirrenden Bildern gelingender Individualität, ihren Sinn- und Glücksverständnissen, bis hin zu den am Fäulnis der Ichsucht unterminierten Hyperindividualismus unseres »Zeitalters des Narzissmus«, das viele Menschen mit Unbehagen erfüllt, weil es Innerlichkeit und Subjektivität auf das Charakterbrimborium überheblicher konsumistischer Hedonisten mit verengtem Horizont und fehlender Empathie zu reduzieren scheint. An der Figur dieses in die Trivialitäten seines Ichs getriebenen Narzissten verrät sich zugleich die Schalheit eines Individualismus, der sich darin, einen authentischen Ausdruck unserer geglaubten inneren Natur in einer vom Kapitalismus und den Massenmedien beherrschten Sphäre zu finden, in die bunten Träume der Warenwelt verstrickt, wie auch sein »programmatisch-tyrannisches Gesicht«, wie es Jutta Schlich nennt. Es zeigen sich die psychischen Deformierungen eines gesteigerten Egoismus, der sich eigentlich aus den gesellschaftlichen Emanzipationsbedürfnissen in der »abendländischen erweiterten Kulturlandschaft« entwickelte: »Die Authentizitätsprogrammatik verdankt sich einem Affekt ihrer Apologeten gegen Autoritäten, welche zu einer autonomen anonymen Größe – der Hof, die Gesellschaft, der Staat – substantialisiert werden. Charakteristisch für die Authentizitätsdiskurse ist eine nachhaltige Tendenz zur Verabsolutierung subjektiver Betroffenheit zur absoluten Wahrheit«<sup>24</sup>.

Charles Taylor bezeichnet diese »Kultur der Authentizität« überhaupt als Signum der »neuzeitlichen Identität«. Diese bilde den bestimmenden Horizont des modernen

22 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, Oxford: Blackwell 2008, S. 141

23 Schäfer: 2015, S. 31

24 Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*, Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 138

Individualismus, vor dem es gelte, seine Innerlichkeit in einer originellen Weise expressiv zu verwirklichen. Taylor spricht von einer »Ethik der Authentizität«, die wir uns ins Gedächtnis rufen müssen, um sie gegen die individualistischen Verabsolutierungen eines Narzissmus zu aktivieren, der unsere »von inneren Spannungen erfüllte Kultur« verflachen lässt, da diese »nach einem Ideal lebt das nicht vollständig begriffen wird und das wenn man es richtig verstünde, viele ihrer Praktiken in Frage stellen würde. [...] Die Kultur des Narzißmus lebt einem Ideal gemäß, hinter dem sie systematisch zurückbleibt.«<sup>25</sup>

Wenn wir mit Taylor die Authentizitätsdiskurse als Leitnarrative begreifen, um zu erfassen, was unsere Gesellschaften antreibt, und was gerade alles kulturell passiert, ist eine Differenzierung der unterschiedlichen Authentizitätsbilder unumgänglich. Taylors »Ethik der Authentizität«, die unseren Individualismus ideengeschichtlich fundiert, ist weder gleichbedeutend noch abschließend verantwortlich für die sich auf verdünnte Begriffe stützenden Authentizitätsbegehren unserer »atomistischen« Gegenwartsgesellschaft, in der der Andere »im Licht des Authentizitätsideals instrumentalisiert [wird], insofern er als Hilfsmittel zur eigenen Erfüllung dient.«<sup>26</sup> Das »Ideal der Authentizität« ist keine trübe Kuppel, die uns einfasst und dazu verurteilt, uns mit einer niedergehenden Kultur abzufinden. Aber es hat, vom Ideal abwärts betrachtet, schiefe, verkürzte Authentizitätsartikulationen ausgebildet, in denen sich »der Authentizitätstrubel des neuesten Zeitgeists traurig erklären [lässt]: als Schall und Rauch einer Begräbnisfeier.«<sup>27</sup>

Auf der einen Seite einen gesellschaftlichem »Atomismus« mit seiner Selbstfragmentierung narzisstischer Individuen, der auf Basis einer verfeinerten Mythologie des autonomen Subjekts die Authentizität des Einzelnen ins Prinzipielle stilisiert – sei es in den Höhen der Intellektuellendiskurse in einem nietzscheanischen Zarathustragefühl, oder eben in den Tiefen als selbstbezogen expressiven Konsumhedonismus, den kulturindustriell induziert, allein durch die Gewalt der Affekte zusammengehaltene Authentizitäts- und Intensitätsreklamen einpeitschen, wie es bei Neil Leach heißt: »hijacked by the multinational conglomerates and turned into an empty advertising slogan, claiming its authenticity against its very absence of authenticity, such that ›authenticity‹ becomes a suspect, counterfeit currency in the hypermarket of hyperreality. It's the ›real thing‹, a Coca-Cola world«<sup>28</sup>.

Auf der anderen Seite einen vor- oder gegenmodernen Konservativismus, der, wenn er nicht den Authentizitätsbegriff als Chiffre des Individualismus pauschal ablehnt, einen essentialistischen »Jargon der Eigentlichkeit« entwickelt, wie Theodor W. Adorno die präziösen Wörter der Echtheits- und Eigentlichkeitsrhetoriken bezeichnete, die zur bestimmenden Ideologie eines arroganten Intellektuellen-Mandarinentums in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft wurden. Adorno subsumierte unter diesen »Jargon der Eigentlichkeit« jenes gepflegt Schöngeschriebene im Meisterdenkergestus, das

25 Taylor, Charles: Das Unbehagen an der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 66

26 Breuer, Ingeborg: Charles Taylor zur Einführung, Hamburg: Junius 2000, S. 110

27 Baumgart, Reinhard: »Lionel Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit«, in: Der Spiegel, 29/1981

28 Leach, Neil: The Anaesthetics of Architecture, Cambridge, MA: The MIT Press 1999, S. 3

in seinem sich transzendental setzenden, emphatischen Wahrheitsanspruch ganz philosophisches Durchdrungensein sein will:

»Die Autorität des Absoluten wird gestürzt von verabsolutierter Autorität. Der Faschismus war nicht bloß die Verschwörung, die er auch war, sondern entsprang in einer mächtigen gesellschaftlichen Entwicklungstendenz. Die Sprache gewährt ihm Asyl; in ihr äußert das fortschwellende Unheil sich so, als wäre es das Heil. In Deutschland wird ein Jargon der Eigentlichkeit gesprochen, mehr noch geschrieben, Kennmarke vergesellschafteten Erwähltseins, edel und anheimelnd in eins;«<sup>29</sup>

Während das Authentizitätsideal, das Charles Taylor wiedergewinnen will, im ersten Fall, im Individualitätstaumel des kulturindustriellen Narzissmus zergangen ist, weil, wie er schreibt, »alles, was über das Ich hinausgeht, außer Acht gelassen werden darf: das Abtun der eigenen Vergangenheit als belanglose Nebensache, das Bestreiten der Forderungen, die aus der Zugehörigkeit zu einem Gemeinwesen ergeben, die Leugnung der Solidaritätspflichten«<sup>30</sup>, wird es in der zweiten Verwendung, im zum Ressentiment gegen die Jetztzeit verwendeten Tiefsinnskitsch konservativer Konfidenten des Eigentlichen zu einer Bedrohung, wenn seine im elitären Gestus der Wenigen formulierten essentialistischen »Jargonwörter« im Feld des Politischen kulturelle Zwangsinstanzen und Diskriminierungen aufrechterhalten, indem sie das Gemachte und Hergestellte der Verhältnisse verschleiern. Adorno: »Was in der Kulturindustrie die Pseudo-Individualisierung besorgt, das besorgt bei ihren Verächtern der Jargon. Er ist das deutsche Symptom fortschreitender Halbbildung; wie erfunden für solche, die sich als geschichtlich verurteilt oder wenigstens absinkend empfinden, aber vor ihresgleichen und sich selber als inwendige Elite sich gerieren.«<sup>31</sup>

### **Der Authentizismus des Architekturdiskurses**

Die in den Kulturwissenschaften und in der Philosophie durch eine Vielzahl kritischer Diskurse geschärfte Betrachtungsweise, dass unsere abendländische »Kultur der Authentizität« auf eine diffizile diskursive Aushandlung angewiesen ist, da sie sich iterierend über situationsgebunden präparierte Bezeichnungsakte stabilisiert und jene die »Authentizitätskonzepte stets bestimmende Prozessualität zwischen Beglaubigungs- und Geltungsakte und Inszenierung zeigt, dass dem Begriff Authentizität universale wie individuelle, performative wie [...] referentielle Momente inhärent sind, die gemeinsam einen Komplex bilden, der wiederum legitimierende, begründende, verweisende, kompensatorische wie repräsentative Funktion haben kann«<sup>32</sup>, ist in die Architekturtheorie bisher nur unzureichend eingedrungen.

Die Kriterien der Bewährung der hinsichtlich ihres Begriffsinhalts, -umfangs und -gebrauchs vielschichtigen Authentizitätskategorie bleiben unhinterfragt, da der Begriff des Authentischen selbst, diese mit heißester Kategorie gegenwärtiger Kulturkritik, im

29 Adorno, Theodor W.: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 8-9

30 Taylor: 1995, S. 31

31 Adorno: 1964, S. 19

32 Knaller: 2016, S. 47

architektonischen Feld, wie Andreas Huyssen schreibt, im Dunkel der Inartikuliertheit bleibt, »[i]nteressanterweise [...] im modernen Architekturdiskurs so gut wie gar nicht auf[taucht]. Architekten und Architekturhistoriker sprechen eher von der Wahrheit oder Zeitgemäßheit des Materials und treffen damit eine Unterscheidung von echt und von unecht [...] oder zeitgemäß und unzeitgemäß.«<sup>33</sup>

Die wirklichkeitserschließende Ideologie der Authentizität durchpulst weitestgehend widerspruchsfrei das Selbstverständnis der westlichen Architektur, treibt kriteriell durch unsere Diskurse, stabilisiert den westlichen Kanon. Die Affektbesetzungen des Authentizitätsideals lassen uns architektonische Phänomene des Künstlichen, Inauthentischen als »verächtliche Verletzungen der Wahrheit« anprangern, mit John Ruskin als »unwürdige Vorspiegelung falscher Thaten in Bezug auf Material, Masse und Wert der Arbeit. Einen ebenso strengen Tadel, wie ein schweres moralisches Vergehen, verdient dieser Betrug, [...] von jeher, wo er weitverbreitet und geduldet war, ein Zeichen des Rückgangs in den Künsten;«<sup>34</sup>

Einer Apologie des Inauthentischen im »legitimen« Architekturdiskurs steht die »professionspolitische« Eigendefinition des expressiven Künstlerarchitekten entgegen, da die Authentizitätsartikulation als Kardinaltugend baukünstlerischer Gestaltung firmiert. Die gelingende Authentizität des architektonischen Ausdrucks zeichnet sich gegen all das ab, was wir kritisieren, wenn wir, wie Regina Wenninger schreibt, »Künstlern vorwerfen, sie zielten nur auf billige Effekte ab, ließen sich vom Publikumsgeschmack korrumpieren, schwelgten in bloßen Manierismen, ahmten einen fremden Stil nach oder wiederholten lediglich sich selbst. Weder Fälschung noch Plagiarismus kann man Künstlern in solchen Fällen zur Last legen. Trotzdem scheint es ihrer Kunst in einem gewissen Sinne an Authentizität zu mangeln.«<sup>35</sup>

Angestachelt werden die Authentizitätsimperative der »legitimen« Gegenwartsarchitektur aber auch durch die als anachronistisch empfundenen historischen Anleihen des Neotraditionalismus und das Künstliche der »Hyperrealitäten« simulativer Themenarchitekturen, die Feindbilder stellen, die zur Parteilichkeit verleiten. In beiden Fällen sind es architektonische Brückierungen durch Inauthentisches, die die Echtheits- und Eigentlichkeitsgesten der Moderne motivieren und vor sich her treiben – »[w]o das Authentische der Täuschung entgegengesetzt wird, ist die Versuchung gross, sich auf die Seite des Echten zu schlagen«<sup>36</sup>. Zum einen gegen die unbeabsichtigte Inauthentizität in den Stilimitaten des Neotraditionalismus, seine Geschichtsklitterung. Zum anderen die beabsichtigte Inauthentizität themenarchitektonischer Simulationen, die die Autorität des Authentizitätsideals aufkündigen und unverhüllte Kulissenhaftigkeit als Attraktion veranstalten. Denn die künstlichen »themed environments« setzen rezeptionsseitige Kontingenz- und Fiktionalitätseindrücke als Showeffekte ein, entwickeln bei spezifisch illusionskompetenten Rezipienten ein dementsprechendes Begeh-

33 Huyssen, Andreas: »Zur Authentizität von Ruinen: Zerfallsprodukte der Moderne«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 244

34 Ruskin, John: *Die sieben Leuchter der Baukunst*, München: Harenberg 1999, S. 63

35 Wenninger, Regina: *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 9

36 Bürger, Peter: »Die Echtheit der alten Steine«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.1.2009

ren – *mundus vult decipi, ergo decipatur*. Die kulturelle Authentizitätsempfase wird in diesen Architekturen des Inauthentischen suspendiert, die Konstruiertheit ihrer Fiktionen wird gekennzeichnet, Echtheits- und Eigentlichkeitsvorstellungen werden nicht mehr repristinert.

Architekten und Architekturtheoretiker, die Authentizität einklagen, stützen, sich, gesagt oder ungesagt, dann auf die wirkmächtigen Authentizitätsbilder der abendländischen Kultur, die sich, wie es Taylor darlegt, als »Ideal der Authentizität« verankert haben. Und nicht dieses heißt es zu deplausibilisieren, sondern ihre Zerrformen, die sich zu mehreren eigenständigen, aber sich gegenseitig stabilisierenden Authentizitätserzählungen und Echtheitstropen verdichtet haben. Denn in der Architektur werden mit dem Attribut des Authentischen verschiedene Qualitäten verhandelt: Autorschaft im Sinne einer unkorruptierten Originalität der künstlerischen Expression, bauliche Beschaffenheit im Sinne einer Aufrichtigkeit der Materialität und Funktionalität und schließlich ein baukultureller Traditionsbezug.

Das Unternehmen, den kulturkritischen Diskussionsstand zur Authentizitätskategorie – der nicht zufällig in den Schlüsselphänomenen, mit denen sich die philosophische Kritik beschäftigt, mit diesen drei Authentizitätsdimensionen der Architektur analog ist – in eine Negation architektonischer »Authentizitätsstrategien« zu überführen, verlangt darum nach einer Präzisierung dieser Authentizitätsartikulationen anhand ihrer Gestaltungsintentionen und den diesen zugrundeliegenden Idealen unverfälschter Autorschaft, Materialität und Bezugnahme auf bauliche Tradition.

Dabei hat eine Architekturästhetik des Inauthentischen argumentativ natürlich zwangsläufig mit der Schwierigkeit zu kämpfen, dass sich ihre Inauthentizitätszuschreibungen aus der Nichterfüllung von Authentizitätserwartungen ableiten. Dies zeigt sich speziell bei nicht-intentionalen Symptomen des Inauthentischen, die sämtliche »Authentizitätsstrategien« rezeptionsästhetisch in sich tragen und unbeabsichtigt die Architektur in ihrer Zeitlichkeit, ihrer Gemachtheit, ihrer Künstlichkeit markieren. Denn hier leiten sich die ästhetischen Qualitäten des Inauthentischen aus scheiternden Legitimierungs- und Repräsentationsfiguren in Gestalt architektonisch unplausibler Authentizität ab, die durch die Begrifflichkeiten kulturtheoretischer Kritik, die eine authentizitätskritische Handlungsfähigkeit zu behaupten versucht, sichtbar werden.

Das Interpretationsinteresse einer Ästhetik des Inauthentischen bestimmt sich in ihren Architekturbeschreibungen unumgänglich *parasitär* zu den Authentizitätsimperativen, die sie mit ihrem Wahrnehmungssprung destabilisieren will. Zwar liegt die grundsätzliche Plausibilisierungslast bei der Entwicklung der Authentizitätskategorien selbst und eine Architekturästhetik des Inauthentischen mag es sich dahingehend leicht machen, einfach negatorisch die Widersprüche der Authentizitätsdiskurse zu bespielen und diese zu sabotieren. Auch damit, in der Desavouierung der Authentizitätskategorie als diffuse, inkohärente, ideologische Chimäre, trüge sie das ihre dazu bei, auf metaphysischen Begrifflichkeiten basierende Machtssysteme zu disqualifizieren.

Nur gelänge es ihr damit weder, das auch für das ästhetische Wertsphäre heranziehbar, differenzierte Bild Charles Taylors aufrechtzuerhalten, der dazu rät, das wir unser »Kultur der Authentizität« »so betrachten sollten, als spiegele sie zum Teil ein ethisches Streben, nämlich das Ideal der Authentizität, doch das sei ein Ideal, das die

ichbezogenen Erscheinungsformen dieser Kultur von sich aus nicht zulässt.«<sup>37</sup> Noch trägt die negatorische Herangehensweise dazu bei, Dispositive der Wahrnehmung zu kreieren, mit denen sich die Attraktionen des Inauthentischen in der Architektur argumentativ fassen lassen. Und zwar in einer Weise, in einem architekturtheoretischen Erzählverfahren, das architektonische Inauthentizitätseindrücke nicht einfach nur als Malitätserfahrungen tribunalisiert, sondern mit neuen Bezeichnungen belegt, die der aktuellen Kulturkritik der Authentizität gerecht werden und diese vertiefen.

Der Beitrag, den eine Architekturtheorie hierbei leisten kann, ist zuallererst der nicht geringe, architektonische Macht- und Herrschaftsrepräsentationen in ihrer unhintergehbaren Iterabilität und Partikularität als grundsätzlich resignifizierbar zu durchschauen, und so der politischen Vorstellung der anti-essentialistischen Theorie zu folgen, Kontingenzerlebnisse als Momente einer demokratischen Verfeinerung zu begreifen, sofern diese eine Dezentrierung substantialistischer Kultur- und Identitätskategorien herbeiführen, kulturelle »Substantialisierungen«, die Pluralität und Verschiedenheit wirkmächtig unterdrücken, unterminieren. Die Leistung einer Architekturtheorie, die sich anti-essentialistische Neubeschreibungen und damit eine Deplausibilisierung autoritativer kultureller Identitäten und Traditionen zur Aufgabe macht, liegt darum zum einen in einer allgemeinen Parteinahme für Individualität und Andersheit innerhalb einer politischen und theoriepolitischen Frontstellung; in der Mobilisierung des politischen Horizonts gemeinschaftlich geteilter Werte. Zum anderen aber natürlich auch in einer perspektivischen Bereicherung dieses theoretischen Einbettungskontexts durch einen anti-metaphysischen »Metaphernwechsel« im Architekturdiskurs.

### **Architekturphänomene des Inauthentischen**

Die drastische Schärfeverlagerung der Architekturwahrnehmung in der Frage der Authentizität bildete der Historismus des 19. Jahrhunderts aus. Die Entwicklung des geschichtlichen Denkens, das geistes- und ideengeschichtlich entscheidend durch einen substantiellen kulturellen Erfahrungsverlust und Traditionsbruch, ein Nivellieren der Überlieferung, bedingt wurde, bildete den Kulturuntergrund einer wichtigen architektonischen Zäsur: der Wiederaufnahme geschichtlicher Stilausprägungen im Sinne einer Wählbarkeit. Es »verselbständigt sich die Form, die zum Träger der historischen Assoziation wird«<sup>38</sup>, um die architektonischen Repräsentationsmächtkämpfe der nun rivalisierenden Klassen des Geburts- und Geldadels zu bespielen: der auf Samt aufgewachsenen, müßiggängerischen und starrsinnigen Aristokratie, die ihrem Ende entgegendämmerte, und des reich und einflussreich gewordenen Großbürgertums, dessen ästhetische Prinzipien allerdings in allen Bereichen parvenühafte Künstlichkeit charakterisierte. Denn da

»die Bourgeoisie der Gründerzeit keinen wirklich authentischen Stil entwickeln konnte, imitierte sie Vergangenes. So füllte man die Häuser mit Nachahmungen früherer

37 Taylor: 1995, S. 65

38 Brix, Michael/Steinhauser, Monika: »Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland«, in: ders./dies. (Hg.), »Geschichte allein ist zeitgemäss. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen: Anabas 1978, S. 277

Kunstformen und stopfte Zimmer mit protzigen *objects d'art* verschiedenster Stilperioden voll. Das Überladene wurde dem Einfachen, das Dekorative dem Nützlichen vorgezogen, Räume waren bis zur Unwohnlichkeit geschmacklos eingerichtet.«<sup>39</sup>

Der Historismus als eine Stilarchitektur, deren künstlerisches Wirkungswollen sich in der Stilvielfalt konkurrierender Neo-Stile pluralisierte, ließ die Frage der Authentizität und Inauthentizität des individuellen architektonischen Rückgriffs auf die unterschiedlichen historischen Kunstgüter nicht nur grundsätzlich unumgänglich werden. Die Architekten des Historismus, darunter die nicht unbekanntesten und unauffälligsten, versuchten, als würden sie ihrem historischen Gedächtnis nicht länger glauben, die Geschichtsstile entweder prinzipienpflichtig zu purifizieren oder jedoch eklektizistisch zu übersteigern. In den so freiwillig oder unfreiwillig forcierten stilistischen Zeichenüberreizungen wurden Inauthentizitätswahrnehmungen zur ästhetischen Elementarerfahrung. Nicht von ungefähr ist daher bei den Architekturtheoretikern des 19. Jahrhunderts, bei John Ruskin, Gottfried Semper und Cornelius Gurlitt, ein lauter Authentizitätsanspruch in ihrem Imperativ nach architektonischer Wahrheit artikuliert, nach künstlerischer Auktorialität, nach funktioneller, struktureller, materieller und architekturensymbolischer Angemessenheit. Gegen ihre Zeit gerichtet, gegen eine »Dauerinszenierung von Geschichte [...] – vom Nationaldenkmal bis zum Geschirrschrank«, bei der die Historie unablässig als »als Identitätslieferantin«<sup>40</sup> inszeniert wurde.

Die industrielle Fertigung imitativer Surrogatmaterialien im Kunsthandwerk und in der Architektur leitete neben der neuen Reproduktionstechnik der Fotografie das so bezeichnete Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ein und akzentuierte eine kunsttheoretische Wahrnehmungsverschiebung hin zum Qualitätsmerkmal der Authentizität und Einmaligkeit. Daher hat zwar Ákos Moravánszky Recht, wenn er schreibt, dass die Architektur des Historismus, »indem sie sich dieser Entwicklung unterordnete, zu einem Kettenglied des Produktionsprozesses [wurde], und die einzige ihr mögliche ethische Tat war, daß sie mit exhibitionistischer Aufrichtigkeit ihr eigenes nichtauthentisches Wesen zeigte und Fragmente der in der Vergangenheit geschaffenen Werte zusammensuchte.«<sup>41</sup> Zugleich allerdings ließ dies die allgemeine Authentizitätserwartung steigen, und daher ist es »falsch, ein ganzes Jahrhundert [...] im Irrtum einer Idiosynkrasie gegen das Inauthentische befangen zu sehen. Vielmehr ist umgekehrt in der aufkommenden Reproduktionstechnologie des 19. Jahrhunderts auch gerade eine Begründungsmacht für Authentizität zu sehen«<sup>42</sup>.

Noch deutlicher mobilisierte im 20. Jahrhundert die Moderne gegen den Historismus den Heilshorizont ihrer Echtheits- und Gerechtigkeitsdoktrin der Form und Funktion, die sich auf die tief in unser Kulturbewusstsein eingedrungenen Authentizitätsdiskurse und deren Klassifizierungsmuster stützen konnte. Nicht nur im Funktionalismus-Paradigma seiner architekturdiagnostischen Überwinder wurde der

39 Janik, Allan/Toulmin, Stephen E.: Wittgensteins Wien, München: Piper 1987, S. 53

40 von Müller, Achatz: »Kostümfest im Mantel der Geschichte«, in: Die Zeit, 41/1996

41 Moravánszky, Ákos: Die Architektur der Donaumonarchie 1867–1918, Budapest: Corvina 1988, S. 8

42 Wetzel, Michael: »Artefaktualitäten. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München: Wilhelm Fink 2006, S. 40

Historismus für die Generationen danach weithin zum »Denunziationsbegriff«<sup>43</sup>. An der historistischen Architektur wurde nun kritisiert, dass in ihr die in der kunstgeschichtlichen Kanonisierung und Dekanonisierung verhandelten Authentizitätsgaranten des unverfälschten Kunstbemühens, der unverfälschten Materialbearbeitung und der unverfälschten Traditionsverhaftung nicht oder nur unzureichend verwirklicht wurden. Architekturhistoriker wie Hans Sedlmayr klagten daher, dass »im 19. Jahrhundert [...] im Gebiete der Kunst unendlich vieles ›unaufrichtig‹, unecht, berechnet, vorgeschützt« gewesen sei und am »Überwiegen des Unechten« »bisher noch alle Gesamteutungen der Epoche gescheitert« seien, da diese »eine Methode notwendig [machen würde], die imstande ist, das Echte und das Unechte zu unterscheiden, die Masken zu durchdringen«<sup>44</sup>.

Durch Authentizitätsimperative getragene intellektuelle Ansichten, denen sich in Künstlichkeiten und Inauthentizitäten grundsätzlich eine Schwäche und ein Verfall der Kultur verraten, kritisieren am Historismus dann pauschalisierend das, was auch viele historistische Architekten, die im Traditionsraum der Metaphysik verhaftet waren, in Selbstbezeichnungen als Dilemma des 19. Jahrhunderts verstanden: den »Mangel eines Abstraktums, das laut allgemeinem Konsens nicht existierte, andere Jahrhunderte aber scheinbar mühelos zustande gebracht hatten: einem Epochenstil.«<sup>45</sup> Zwar wird die zitative Stilpluralität des Historismus natürlich in den kanonbestimmenden kunstgeschichtlichen Urteilen als Signum der Architektur des 19. Jahrhunderts ausgemacht, mit der der Historismus seine Geschichts-idee durchscheinen lässt. Die auktoriale Authentizität eines eigenständig bearbeitenden Künstlerarchitekten, die dem Historismus abverlangt wird, wird durch diesen Makel des Sekundaristischen, allerdings als grundsätzlich beschädigt erachtet, mag die einzelne »Stilwiederaufnahme« auch der künstlerischen Behandlung fähig sein.

Die Stilarchitekturen bestimmen sich in ihrem Authentizitätsverständnis sekundaristisch zu geistes- und kunstgeschichtlichen Stilidealen – als ein regelgeleiteter und ein regelverletzender Historismus. Die formstreng perludierende Kopie, der im kunstgeschichtlichen Urteil dann Uneigenständigkeit angelastet wird, und der Eklektizismus, der Neues durch kompositorische Formvermengungen entwickelt, weil dessen Versonnenheit das Eigenartige und Gesetzmäßige der Stilepochen in deren Wertigkeit und Bedeutung verletzen würde. Als sei der Eklektizismus generell eine sich selbst verunmöglichende Position, nichts weiter als ein seichtes, leeres Spiel, das sich das Große und Schöne der Geschichte tief erniedrigt.

Dabei ist die kunstgeschichtliche Stilbetrachtung selbst eben »eine unmittelbare Frucht des methodischen und geschichtlichen Denkens des 19. Jahrhunderts [...]. Um seinen ›Stil-Begriff zu bilden, hat das 19. Jahrhundert erst die Fähigkeit erworben, Architektur und Kunst über den Stil als künstlerisches Ausdrucks- und Anschauungsmit-

---

43 Hardtwig, Wolfgang: »Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs«, in: Michael Brix/Monika Steinhauser (Hg.), ›Geschichte allein ist zeitgemäss‹. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen: Anabas 1978, S. 18

44 Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Berlin: Ullstein 1956, S. 8-9

45 Landwehr, Eva-Maria: Kunst des Historismus, Stuttgart: UTB 2012, S. 182

tel in der Geschichte zu verstehen.«<sup>46</sup> Doch selbst die Entwicklung des geschichtlichen Denkens, die epistemische Vorbedingung des Historismus sowie sein Rezeptionsspezifikum, wird gegen diesen gewendet. Weil bei der historistischen Architektur, indem sie »Stilgewandung, Zweck und Machtansprüche ›geschichtlich‹ legitimiert, [...] sich die Stilverkleidung im doppelten Sinn als Maskierung« verrät, die »nur noch als Verhüllung dient« und damit »ein austauschbarer Bestandteil der Architektur«<sup>47</sup> wird. Generell würde ein Verwenden und Wiederverwenden der Epochenstile den »ursprünglichen Intentionen« des Historismus zuwiderlaufen, wie Wolfgang Pehnt hervorhob: denn den »Zitatoren [ginge] das Bewußtsein der geschichtlichen Bedingtheit ab, aus dem der Historismus entstanden war. Die Einsicht in das Gewordene, in die Einmaligkeit und die Unwiederholbarkeit historischer Situationen, die eigentliche Botschaft des Historismus, hätte die Wiederverwendung zeitgebundener Ergebnisse ausschließen müssen.«<sup>48</sup>

Dabei haben gerade diese historistischen Zitatoren in ihrem Geschichtsverständnis – und darin unterscheidet sich ja der Historismus als Kunstphänomen von den vielen Naissancen und Renaissancen der Architekturvergangenheit – die architektur-symbolischen Gehalte der historischen Stilideale über ihre singuläre kulturelle Situiertheit hinaus als transferierbar und transplantierbar begriffen. Und damit diejenigen Authentizitätskategorien aufgeweicht, die Pehnts Rede erst wiedereinsetzt, wenn die kontingenten Entstehungskontexte der Epochenstile zu ihrer Bedeutungslegitimierung verwendet werden. Zumal eine die kunstgeschichtliche Praxis banalisierende, selbstbeschränkende Auffassung, da eine ausschließliche und abschließende Qualifizierung architekturgeschichtlicher Einzelphänomene über ihre Authentifizierbarkeit grundsätzlich nichts *qualitativ* über diese aussagt und damit auch über eine deklarative Inauthentizitätsanschuldigung hinaus nicht *qualitativ* begründen kann, was beispielsweise die Renaissance und die Neorenaissance unterscheidet. Aber nicht nur das, die Begründungsstruktur sabotiert sich gerade im Fall der Renaissance selbst, da deren ästhetisches Verweisverhältnis zur Antike den Authentizitäts- und Reinheitskriterien selbst nicht entspricht, die am Historismus, der Neorenaissance, kritisiert werden, wie Rolf Linnenkamp mit Recht hervorhebt:

»Woher entspringt eigentlich der engegeistige Anspruch auf ›Reinheit‹ in der Kunst, welcher gegenüber der Gründerzeit erstmals als neues, wenn auch negatives Stilkriterium aufzutreten sich anmaßte? Es mutet doch schizophoren an, daß wir die Renaissance, die vor keinem Plagiat ernsthaft zurückschreckte, als ›rein‹ bezeichnen, jedoch die Gründerzeit, deren Plagiate uns genauso deutlich vortreten, als ›protzig‹ und ›neureich‹ denunzieren.«<sup>49</sup>

46 Klingenburg, Karl-Heinz: »Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus«, in: ders. (Hg.), *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig: E.A. Seemann 1985, S. 20

47 Lemper, Ernst-Heinz: »Historismus als Großstadtarchitektur. Die städtebauliche Legitimierung eines Zeitalters«, in: Karl-Heinz Klingenburg (Hg.), *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig: E.A. Seemann 1985, S. 54

48 Pehnt, Wolfgang: *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert*, Berlin: Siedler 1983, S. 11

49 Linnenkamp, Rolf: *Die Gründerzeit 1835-1918*, München: Heyne 1976, S. 40

Das als Reinheits- und Wahrheitsemphase auftretende Authentizitätskriterium bestimmt auch das disziplinäre Selbstverständnis der Denkmalpflege. Die internationale Karriere des Authentizitätsbegriffs als Klassifikationskriterium von Baudenkmalern, die sich in den Grundsatzpapieren der Disziplin manifestiert, artikulierte sich bei John Ruskin, Alois Riegl oder Georg Dehio bezeichnenderweise ebenfalls gegen den Historismus, dessen unbedarfte und übermütige Restaurationspraxis sich zu purifizierenden Stilrückführungen und -weiterführungen aufschwang, anstatt sich darauf zu beschränken, qualitätswahrend zu erhalten. Gegen die eklektizistischen, neuschöpferischen Rekonstruktionen des 19. Jahrhunderts richtete sich ein »moderner Denkmalkultus«, der die Denkmalwürdigkeit an die materiellen Authentizität einer unverfälscht überlieferten baulichen Substanz knüpft, an die Echtheit des Kunstwerks in seiner geschichtlichen Zeugenschaft.

Eine Architekturästhetik des Inauthentischen hingegen verhält sich zwangsläufig quer zu dieser auf Authentizitätsbeglaubigungen basierenden Baudenkmalpflege. Sie kapriziert sich gerade an den absichtlichen und unabsichtlichen Zuwiderhandlungen ihrer fachlichen Bestimmungskategorien, an Provokationen der Frage »Wo hört die Authentizität auf und fängt die Verunechtung an?«<sup>50</sup> In der Rekonstruktionskontroverse optiert sie, wenngleich aus anderen Intentionen als ihre Bauherren, für den zu »verzeichnenden Boom populärer Rekonstruktions- und Erinnerungsarchitekturen [...], für deren Umsetzung jetzt neue Koalitionen aus Politik und Bürgerschaft auf den Plan getreten sind.«<sup>51</sup> Denn in ihnen zeigen sich die Kontingenzen und Idiosynkrasien der Geschichte, in ihnen zeigt sich, dass die Denkmalauthentizität, wie Rekonstruktionsbefürworter Joachim Fest betonte,

»immer ein Mißverständnis [gewesen sei]. Denn die Architektur ist nicht nur die Kunst der Täuschung schlechthin, sondern unter den Künsten auch diejenige, in der die entschlossene Aneignung des Vergangenen Meisterwerke hervorbringt. Wer Wiederhergerichtetes als nichtauthentisch verwirft, müßte überdies fast den gesamten historischen Baubestand ablehnen, weil er ganz überwiegend der Triumph des Falsifikats ist.«<sup>52</sup>

Eine Architekturapologetik des Inauthentischen, die wahrscheinlich kurzerhand in die Bibliothek der Reaktionäre und Revanchisten geschlichtet wird, affirmiert allerdings nicht darum Inauthentizitäten an dem über die Jahrhunderte Restaurierten, Umgebauten, Wiederaufgebauten der Baudenkmalern, weil zwangsläufig alles Falsifikat sei und das Wissen darüber flüchtig und verflüchtigt, wie dies Fest suggerierte, als er die Frage in den Raum stellte: »Wer empfände vor der Treppenanlage der Würzburger Residenz noch den Mangel an Authentizität?«<sup>53</sup> Sondern weil sie intellektuelles Kapital

50 Schmid, Alfred A.: »Das Authentizitätsproblem«, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 42/1985

51 Falser, Michael S.: Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland, Dresden: Thelem 2008, S. 3

52 Fest, Joachim: »Plädoyer für den Wiederaufbau des Stadtschlusses«, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Michael Mönninger (Hg.), Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt, Stuttgart: Gerd Hatje 1991, S. 78

53 Ebd., S. 79

aus den Künstlichkeitsirritationen historisierender Attrappenbauten schlagen will, wie auch aus den unbeabsichtigten Geschichtsverfälschungen überengagerter Restauratoren, aus der »Beklommenheit angesichts perfekt restaurierter und konservierter Quartiere«, die, wie Reinhard Bentmann es bezeichnet, »die denkmalpflegerische Ambition zu einem Fest des schönen Scheins in einer historisch ausgedünnten Sphäre auseinanderrestauriert hat[.] Man wollte das Beste, und das Resultat ist ein parfümierter Leichnam«<sup>54</sup>.

Als Infernalisierung dieser in simulatorischen »Erinnerungsarchitekturen«, die alte Baudenkmäler wiederaufführen, inkubierten architektonischen Inauthentizität wird die im 20. Jahrhundert vergnügungsindustriell zu einem weltweiten Milliarden-geschäft verselbstständigte Themenarchitektur betrachtet. Die an den Rekonstruktionsprojekten kulturkritisch beklagte Veruneigentlichung der Geschichte radikalisiert sich in den thematischen Simulationsästhetiken zur massenbelustigenden Attraktion. Sie sind der äußerste Punkt in einer Verlaufskurve aufweichender Authentizitätsverständnisse. Weil: »The skill and ease of replication make authenticity all the more elusive today. As fakes and replicas become harder to tell from originals (if not more attractive than them), other traits – uniqueness, symbolic association, historical credibility – gain canonical authentic status.«<sup>55</sup>

Die kommodifzierten Themenwelten entlebendigen nicht nur die Reize ihrer Referenzorte, sie entlebendigen in die Modi eines derb konsumhedonistischen Lebensgenusses entfremdeter Konsumenten. In ihnen zeigt sich mit Guy Debord die »wesentliche[] Bewegung des Spektakels, die darin besteht, alles in sich aufzunehmen, was in der menschlichen Tätigkeit in *flüssigem Zustand* war, um es in geronnenem Zustand als Dinge zu besitzen, die durch die *negative Umformulierung* des erlebten Wertes zum ausschließlichen Wert geworden sind«; und nicht nur Debord erkannte darin seine, »unsere alte Feindin wieder, die so leicht auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding scheint, während sie doch im Gegenteil ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit: *die Ware*.«<sup>56</sup>

Dass die Inauthentizitäten der Themenarchitekturen als Symbol einer kulturell übergreifenden kapitalistischen Unterhaltungsindustrie nicht nur in den verkrampften Mienen der Intelligenzija ein latentes Unbehagen entladen, liegt daher auf der Hand. Die Diskussion dieser syndromhaften Bündelung architektonischer Artifizialitäten allerdings mit Authentizitätsimperativen pauschal zu strangulieren, wie dies eine aversionsbelastete Kultur- und Architekturtheorie tut, bewegt sich jedoch selbst auf einem ziemlich unsicheren Grund. Denn nicht nur kulturdiagnostisch dauerstrapazierte »Hyperrealität« der warenförmigen Simulationsarchitekturen ist »ein sehr vertracktes Ding [...], voll metaphysischer Spitzfindigkeit«, sondern ebenso die Authentizitätskategorie, die man als intellektuelle Reiseapotheke gegen den halluzinatorischen Glanz der »Simulakren« im Gepäck führt.

54 Bentmann, Reinhard: »Die Fälscherzunft. Das Bild des Denkmalpflegers«, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 2/1988

55 Lowenthal: 1992, S. 188

56 Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin: Edition Tiamat 1996, S. 31

Zwar hat Jean Baudrillard, der maßgebliche Begriffsbildner des angeblichen Wirklichkeitswandels hin zu einer »Hyperrealität« selbstbezüglicher Zeichen, klar akzentuiert, dass in der »Wüste des Realen«, die ihm die spätkapitalistische Gegenwart ist, anders als bei der Ideologie, die »lediglich einer Veruntreuung der Realität durch die Zeichen« entspricht, das »Realitätsprinzip« selbst annulliert ist – denn die »Simulation entspricht einem Kurzschluß der Realität und ihrer Verdoppelung durch die Zeichen. [...] [M]an stellt sich ein falsches Problem, wenn man die Wahrheit hinter den Simulakra restituieren will.«<sup>57</sup> Diese Einsicht wird allerdings, auch in unnuancierteren Betrachtungen Baudrillards, meist auf den Objektbereich, den Defektkomplex konsumistisch völlig eingeebneter Medien- und Erlebniswelten begrenzt, um die vorgebliche Referenzlosigkeit der Zeichen in kulturpessimistische Verlustrechnungen zu überführen, die weiterhin auf der ungeschützten Behauptung einer Differenz zwischen »Wahrem« und »Falschen«, zwischen »Realität« und »Fiktion« aufbauen und so einen theoretischen Prohibitivpreis für »Theming« festsetzen.

Ein derartig schief gedachter, um seine Aussagequalität gebrachter Begriff des »Simulakrums« trägt dann nichts mehr dazu bei, das Symptomatische der den Betrachter affizierenden Kulissenhaftigkeit und Künstlichkeit simulativer Themenarchitektur zu fassen. Vielmehr sitzt er selbst dem Wahrnehmungsfehler auf, an der Inauthentizität von Simulationsästhetiken eine diese beschädigende Mangellage auszumachen, indem er dem Publikum künstlicher Architainment-Attraktionen ein naives Wirklichkeitsvertrauen unterstellt, dass dieses nicht hat. Denn selbst beiläufigste Besucher besitzen eine ausgeprägte Fiktionalitätsbewusstheit und erfassen die durch immersive Simulationenwirkungen nie zur Gänze suspendierten Erfahrungen spektakulärer Künstlichkeit als einen wirkungswichtigen Reizcharakter dieser Architekturen:

»[T]he basic question is whether the tourists [...] are looking for authenticity at all, or are they content just to have fun and be fooled. The answer seems to be that the vast majority of tourists clearly differentiate [authentic historic] sites from playful Disneyesque amusement parks or other tourist sites where authenticity is neither demanded nor expected – except by children who really hope to see Mickey Mouse«<sup>58</sup>.

Das Inauthentische ist dem Disney-Publikum ein Attraktions- und Aufmerksamkeitsmittelpunkt, viele Besucher fasziniert gerade der Illusionismus, sie »interessiert vor allem, wie ›die Magie‹ funktioniert.«<sup>59</sup> Mit Odo Marquard, der herausstreicht, dass sich »synchron zur zunehmenden Legierung von Realität und Fiktion [...] auch der Unterschied von Realitätswahrnehmung und Fiktionsbewußtsein« verwischt, lässt sich zwar gerade auch mit Bezug auf Simulationsästhetiken sagen, es sei »gegenwartszentral, daß beide wachsend den Charakter des Halbbewußten annehmen«<sup>60</sup>. Aber diese These einer »handlungsdienliche[n] Eigenverblendung«<sup>61</sup>, die Marquard auf seiner Auffassung

57 Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve 1978, S. 43–44

58 Lindholm: 2008, S. 47

59 Steinkrüger, Jan-Erik: *Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 61

60 Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn: Wilhelm Fink 1989, S. 94

61 Ebd., S. 93

stützt, dass »der Mensch der avancierten Spätkultur«, um die Wandlungsgeschwindigkeit im Bewusstseinsleben des Einzelnen zu verarbeiten, »fiktionspflichtig« wird, »die spätmoderne Beschleunigung [...] die – unbewußte, bewußte oder halb bewußte – Einwilligung in die Selbstentlastung des eigenen Handlungslebens durch Fiktionen – durch halbwillentlich falsches Bewußtsein – unwiderstehlich«<sup>62</sup> macht, ist nicht das gleiche wie die Hyperrealitätsbehauptungen eines verflachten, mit Authentizitätsbedürfnissen belasteten architekturtheoretischen Baudrillard-Diskurses.

Eine hierzu konfligierende anti-essentialistische »Neubeschreibung« vom kommerziell verseichteten Themenwelten teilt Marquards Legierungsthese von Realität und Fiktion. Nicht aufgrund einer empirischen Beweislage, sondern weil sie die Begriffsdivergenz Realität vs. Fiktion nicht mehr in der Weise wichtig nehmen will, wie es die abendländische Philosophie getan hat. Wobei »Neubeschreibung« freilich weder heißt, in ein kontextgleichgültiges, sophistizierend theorieschweres Dekonstruktionsjenseits zu entgleiten, noch eine erfahrungseinseitige Jubelbereitschaft für das Inauthentische zu kultivieren. Sie will einfach einen intellektuellen Gewinn aus den ausgestellten Widersprüchlichkeiten simulativer Themenarchitekturen, ihrer Spannung zwischen Stilisierung und Erfindung ziehen, aus dem Umstand, »[that] [t]he concepts of real and fake, however, are too blunt to capture the subtleties of Disney simulations. [...] [T]hings are not just real or fake but real real, fake real, real fake, and fake fake«<sup>63</sup>. Sie will sich eine Sphäre nichtlegitimer Architektur erschließen, die mit Ausnahme der vereinzelt »populistischen« Gelegenheitsprostitution, die einige prominente Postmodernisten im Feld kommerzieller »themed environments« betrieben, vom Justemilieu der Gegenwartsarchitektur ignoriert wird.

### Kapitalen des Inauthentischen

Eine Architekturästhetik des Inauthentischen entflammt sich an Städten wie Budapest, Tiflis, Baku, Wiesbaden, Atlantic City oder Doha. An Städten, die man wie mit übernächtigten Augen sieht, da einen die Sukzession ihrer architektonischen Kapricen Aufwallungen architektonischer Künstlichkeiten und Inauthentizitäten auffährt, die eine Zerknirschung des Authentizitätsdiskurses bewirken und die (eigenen) Legitimationsideologien des Echten hintertreiben. Diese Städte tragen auf unterschiedliche Art und in unterschiedlichen Aufsummierungen Ballungen des Inauthentischen in sich. Was aber natürlich nicht heißt, dass man ihre Faszination in einer abschließenden Weise mit dieser architekturästhetischen Kategorie diskutieren kann. Denn ihre historisch gewichtigen Stadtarchitekturen sind als geschichtliche Phänomene in ihren zeitprägenden Wirkungen natürlich auch dann *authentifizierbar* im Sinne eines kunstgeschichtlichen Klassifizierungskriteriums (im Sinne ihrer Eigenzeitlichkeit, ihres historischen Eigenwerts), wenn sie sich durch absichtliche und unabsichtliche Brückierungen des Authentischen kennzeichnen, durch Imitation und Simulation, durch Eklektizismus, Kontextfremdheit und nicht- oder teileingelöste Bedeutungsproduktionen.

---

62 Ebd., S. 93

63 Fjellman, Stephen M.: *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, CO: Westview 1992, S. 255

Die Dramatik dieser Städte liegt aber in ihren vielfältigen Inauthentizitäten. Gerade auch weil man sie unter der Gewalt der Authentizitätsdiskurse empfindet. Denn einer die Authentizitätsmythologien deplausibilisierenden Begriffsarbeit, die in Inauthentizitäts- und Künstlichkeitsaffirmationen nicht nur ein intellektuelles Distanzierungsmittel, eine Art Mitleidsapplaus für eine unabsichtliche Über- und Unterfunktion künstlerischen Gelingens sieht, bleibt das Inauthentische eine grundsätzlich parasitische Kategorie, die sich an Authentizitätsideologien abarbeitet und Inauthentizitäts- und Künstlichkeitsphänomene gerade dann als ästhetisch und diskursiv interessante, kulturell subvertierende Taumelzustände wahrnimmt, wenn sie gegen potente Essentialisierungen von Wesens- und Echtheiten reiben, mit aufwieglerischen metaphysikverdächtigen Generalisierungen.

Die ungarische Hauptstadt Budapest besticht mit einem üppigen und machtheischenden späthistoristischen Stadtbild, das keine Anstalten machte, ihre Lust an sinnverwirrender architektonischer Ausschweifung niederzuhalten. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde »[e]in Großteil der Stadt [...] als gigantische Kulisse errichtet, als ein überschwänglicher Ausdruck des Nationalstolzes, und eine deutliche Zurschaustellung neuen Reichtums und wiedergefundener Macht«<sup>64</sup>. Die registerreiche, unharmonikale Pathos- und Imponierkunst der Budapester Stadtarchitektur weist nicht nur die kunstgeschichtliche Ansicht zurück, der Späthistorismus hätte sich, wie es in seinen schwachen Kräften stand, damit begnügen müssen, in lächerlicher Verdünnung Trivialitäten der Stilzitation weiter zu unterbieten. Sie schlägt sich in ästhetischen Erfahrungen nieder, die einen verwackelten Bereich des Inauthentischen umfassen. Die historistischen und jugendstilistischen Prunkfassaden der Donaumetropole, die wie Pfauen wirken, die gleißende Räder schlagen, lassen eine gesteigerte Empfindlichkeit für das Gemachte und das Zeitverankerte an ihnen entwickeln.

Der in der Millenniumsausstellung 1896, der Tausend-Jahr-Feier der »Landnahme« der Magyaren, kulminierende weltstädtische Erwartungstaumel, den Ungarn, ein »Land der Entwicklung, auch ein Land falscher Träume und echter Möglichkeiten«<sup>65</sup>, in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg entfachte, formte nicht nur eine vornehme Metropole der Belle Époque, den opulenten Vorschein eines Besseren im Formenreichtum des Eklektizismus, sondern zugleich ein nationalistisches Tageserwachen, eine sich auf die assoziativen Tiefen eines architektonischen Ungarntums berufende Nationalästhetik. Die Impulse der Nationalromantik, die den Budapester Späthistorismus wie auch die jugendstilistischen Aufbruchsversuche des ungarischen Secessionsstils inspirierten, schürten schicksalserdrückende patriotische Stimmungen, die man in prunkenden späthistoristischen Staatsbauten ausdrückte, die jedoch bei dem politisch eigentlich konservativ eingestellten Secessionisten Ödön Lechner, der Zentralfigur des Magyaros-Stils, ebenso originelle Eigenerfindungen der Geschichte befeuerte – eine »erfundene Tradition«, in Distanzwahrung zum Lager der Traditionalisten.

Die Überspanntheit der ungarischen Jahrhundertwendearchitektur veranschaulicht die innere Realität und äußere Wirklichkeit des späten Habsburgerreichs, einer Kultur

64 Heathcote, Edwin: Budapest. Ein Führer zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln: Könemann 1997, S. 6

65 Jahn, Harald A./Székely, András: Jugendstil in Budapest, München: Harenberg 1999, S. 10

der Scheinhaftigkeit und Inauthentizität, einer Herrschaft von Lüge und Betrug, und sei es nur ästhetisch. Einer Kultur, die »nicht lediglich die Scheinhaftigkeit der realen Welt und die Realität der künstlichen Welt, sondern auch die Relativität von Schein und Wirklichkeit selbst«<sup>66</sup> zeigte. Denn die im Fieber einer Dämmerung liegende habsburgische *Fin de Siécle*-Kultur erfasste mit scharfsichtiger Ironie, mit einem feinen, in seelische Tiefen spürenden Geist, dass sich ein Niedergang ankündigte. Sie begriff, dass »[d]ie gleichen Dinge, die an der Oberfläche sinnenfroher Weltlichkeit Glanz und Gloria aufwiesen, [...] untergründig der Ausdruck des Elends [waren]. Die Labilität der Gesellschaft mit ihrer Freude an Pomp und Aufwand war nur der Ausdruck eines versteinerten Zeremoniells, das kaum das kulturelle Chaos verhüllen konnte«<sup>67</sup>.

Georgiens Hauptstadt Tiflis, diese in ihrer fünfzehnhundertjährigen Historie an Geschichtsträchtigkeit und Kunstwürdigkeit einmalige Stadt, intensiviert ihre vielgestaltigen stadtästhetischen Inauthentizitätserfahrungen erst vor dem Hintergrund ihrer Kultur- und Naturgewaltigkeit. Gegen jene romantisch besetzten und zugleich politisch-ideologisch instrumentalisierten »mythopoetischen« Topoi Georgiens geblendet, die, über die russische Literatur symbolisch aufgeladen, den Blick auf dieses Land bestimmen: der Glorifizierung des stolzen und heißblütigen georgisches Volkes mit seiner eigenständigen, im Mittelalter zur Blüte gebrachten Nationalkultur und der Idealisierung der kaukasischen Landschaften, die im Lichtschleier des Südens, dem »sanft verschmolzenen Farbenspiel eines grusischen Frühlings« eine affektive Naturwahrnehmung stimulieren, in der »[n]irgends [...] das Auge scharfe Umrisse [gewahrt], alles ist weich, so hingehaucht, farbenunbestimmt.«<sup>68</sup>

Die vielfältigen Inauthentizitätswahrnehmungen, die das Tiflis der zaristischen Imperialmacht im 19. Jahrhundert mit seinem importierten, das Hausmannsche Paris nachahmenden Historismus bietet, flackern allerdings nicht nur in ihrer stadtästhetischen Antithetik zu den mittelalterlichen Kuppelkirchen der nationalen Sakralbaukunst und zur pittoresken Tifliser Altstadt auf, in der sich terrassenartig »schiefe, malerische Häuser [stapeln], die mit Balkons überladen und von alten Reben umrankt«<sup>69</sup> sind. Denn die Inauthentizitäten und Künstlichkeiten des Tifliser Historismus sind zuallererst Phänomene überstrapazierter Repräsentations- und Assimilationskapazitäten bei der kulturellen Integration der Stadt in den zaristischen Herrschaftsverband. Sie resultieren aus den ästhetischen Indifferenzen einer gesandtschaftlichen Imitationsarchitektur, mit der gleichermaßen der russische Imperialismus, das damals armenischstämmige Stadtbürgertum und die politisch wie ökonomisch zurückgesetzten Georgier kulturellen Ausdruck suchten; in der sich die in Revolutionsprophetie, Bohème und Jugendstil verdichtende Gewächshausatmosphäre des Tifliser *Fin de Siécle* aufhitzte. In der Gegenwart ins Übermäßige, fast Karikaturale übersteigert durch die in den Nuller-Jahren unter dem aktionistischen Präsidenten Micheil Saakaschwili lancierten,

66 Hanák, Peter: *Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest um 1900*, Wien: Böhlau 1992, S. 132

67 Janik/Toulmin: 1987, S. 45

68 Bodenstedt, Friedrich von: *Tausend und Ein Tag im Orient*, Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag 1992, S. 196

69 Montefiore, Simon Sebag: *Der junge Stalin*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2007, S. 35

von denkmalpflegerischer Umsicht und philologischem Geist befreiten Restaurierungsmissverständnisse: unbeabsichtigt manifestiert sich in dem durch unbedarfte Restaurierungsarbeiten bis zur Unkenntlichkeit verfälschten, seiner Farbe beraubten Tifliser Historismus die genuine Inauthentizität historistischer Architektur aber weit stärker als in den vernachlässigten Gründerzeitvierteln, die in ihrer verwunschenen Ruinenerhabenheit zu einer »authentizistischen« Verfallsmystik verleiten.

Die Inauthentizitätswirkungen der Tifliser Symbolbauten des 20. Jahrhunderts rühren dagegen aus einer überschießenden Paradoxität ihrer ambitionierten Architekturtriumphe in den staatskapitalistischen Mangelverhältnissen der UdSSR. Die Machtpathetik des stalinistischen Klassizismus schuf eine »Fantasiestadt Tiflis«, deren surreal »Traumhaftes« darin lag, »dass sie gebaute Ideologie war. Eigentlich sollten nicht die Menschen der Gegenwart dort leben. Das stalinistische Tiflis war für die ›Neuen Menschen‹ bestimmt«<sup>70</sup>. Ebenso wurde der expressive Fortschrittsheroismus der Sowjetmoderne von den resignativen Realitäten der Diktatur, der Armut, der parteiamtlichen Schlamperei und der institutionalisierten Korruption offen dementiert, ad absurdum geführt wurden. Die Irritation liegt in ihrer faktischen architektonischen Gelungenheit wider und aus der Gleichgültigkeit und Unfähigkeit einer allmächtigen Staatsbürokratie, mit ihren »machtgestützten Lebenslügen«, die an der Spitze der Parteihierarchien als »Zynismus und Paranoia zu einem unauflöshlichen Amalgam zusammen[flossen]«<sup>71</sup>. Und auch das Tiflis des 21. Jahrhunderts unter dem Präsidenten Saakaschwili, dem prowestlichen Reformeiferer, der der Stadt einen naiv aggregierten Futurismus international zugekaufter Landmark-Architekturen als Symbole einer überhasteten, hysterischen Westanbindung aufzwang, entwickelt mit seinen Sci-Fi-Ungetümen dieses Spannungsverhältnis zur übrigen Stadt – in Realitätsprüfungen mit den abblättrenden Gründerzeit- und schäbigen sowjetkommunistischen Plattenbauten ihrer Umgebung.

Auch die aserbajdschanische Hauptstadt Baku, die nicht minder faszinierende zweite Kaukasus-Kapitale, lässt sich in ihrer Vielgestaltigkeit mit der Kategorie des Inauthentischen natürlich nicht auch nur annähernd umfänglich fassen. Und das betrifft nicht allein die geschichtlich gewichtige islamische Altstadt, deren Paläste, Moscheen und Karawansereien nicht anders denn als authentisch in einem historischen Sinn zu betrachten sind, sondern auch die Stadt des Fin de Siècle, »das eigentliche Baku, groß und ein wenig snobistisch. [...] [E]ine auf Bestellung erbaute Stadt, geschaffen für die privaten Händler, die Neureichen, die Erdölkönige von Baku.«<sup>72</sup> Denn auch Bakus Gründerzeitstadt ist im repräsentativen Schwulst und in der stilistischen Vielfalt ihrer Prunkbauten zunächst einmal als der authentische Ausdruck einer architektur- und stadtgeschichtlichen Ära zu begreifen. Ihr Historismus ist zwar importiert, aber er repräsentiert die Baugesinnung des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und den Epochengeist der einstigen Weltmetropole des Petroleums im Besonderen: »in den Straßen der Ölstadt [versammelten sich alle] [...] Raritäten der Baukunst. Alle Stile waren vertreten. Maurische Paläste standen neben gotischen Gebäuden, und die byzantinische

70 Wackwitz, Stephan: »Traumstadt«, in: Merkur, 11/2016

71 Enzensberger, Hans Magnus: Politische Brosamen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 72

72 Kapuściński, Ryszard: Imperium. Sowjetische Streifzüge, Berlin: Die Andere Bibliothek 1993, S. 64

Kuppel erhob sich neben einem Rokokopavillon. Die Paläste waren das Steckpferd der Ölherren und jeder suchte auf andere Weise irgendeinen sonderbaren Traum seiner Seele zu verwirklichen.«<sup>73</sup>

In Anbetracht der immanenten Inauthentizität historistischer Architektur heißt das dann allerdings wiederum: in Bakus gründerzeitlichen Prachtstraßen manifestiert sich geschichtlich authentisch die Inauthentizität des Historismus. Diese sind zwar nicht allein darin inauthentisch, dass sie mit viel Aufwand die Stadtästhetik des Hausmannschen Paris ans Kaspische Meer übertrugen. Dafür aber grundsätzlich, weil es ihre architektonischen Mittel sind. Die historistischen Repräsentationsbauten, mit denen sich der Geldadel Bakus, die Ölbarone, »selbstbewusst aus den Zwängen des von der Aristokratie geprägten ästhetischen Kanons befreit[en] und [...] sich unbekümmert [nahmen], was ihnen an Stilrepertoire gefiel«<sup>74</sup>, sind in ihrer Darstellungswucht, Fülle und Verschiedenartigkeit gebaute Manifeste der Inauthentizität – eine Architektur, die wie im Fieber spricht.

Bakus städtische Entwicklung im 20. Jahrhundert lässt sich auch nicht ausschließlich unter die Kategorie des Inauthentischen subsumieren. Im Unterschied zum Funktionalismus einer vereinzelt mit gehobenen Fertigkeiten umgesetzten Sowjetmoderne durchzieht Bakus nationalistisch gefärbten stalinistischen Klassizismus, der zur Kalmierung der aserbajdschanischen Unabhängigkeitsgefühle instrumentell islamische Stilinsignien aufgriff, aber eine faszinierende Inauthentizität ideologischer Unaufrichtigkeit und materieller wie typologischer Artifizialität. Und auch das stadteschichtlich jüngste Kapitel, die Internationalisierung Bakus unter der Diktatorendynastie Aliyev seit der 1991 erlangten Unabhängigkeit, hat einen Drall ins Inauthentische. Einerseits in Gestalt eines deplatziert wirkenden Zukaufs westlicher Stararchitekten, deren unvermittelte »Signature Styles« zwar in der Medienrezeption ins Weite wirken, die architekturensymbolischen Gelingensbedingungen nationaler Repräsentanz und ihren staatlich verfügbaren Hurra-Patriotismus aber nicht stringent erfüllen. Andererseits in den sauren Ausdünstungen einer Dubai-Bauästhetik, die glänzt, funkelt und dabei teilweise ein Maximum an Hässlichkeit auflädt. Die gegenwärtige Stadt steht »zwischen den Zeiten. Mit einem Bein in der alten Sowjetunion, mit dem zweiten in jenen seltsamen Hybriden der Globalisierung, die wie Dubai [...] aus Islam, märchenhaftem Ölreichtum, westlichem Luxus und orientalischen Regierungsformen zusammengesetzt sind.«<sup>75</sup>

Auch das deutsche Wiesbaden, die Residenzstadt des kleinen Herzogtums Nassau, die im 19. Jahrhundert mit ihrem Spiel- und Bäderbetrieb zur »Weltkurstadt« aufstieg, in der alljährlich die deutschen Kaiser und in- und ausländische Fürstlichkeiten die Saison verbrachten, buchstabierte in ihrer prunkbeladenen, imponiersüchtigen Stadtarchitektur die Varianten und Variantenabweichungen historistischer Stilaneignung aus.

---

73 Bey, Essad: Öl und Blut im Orient. Meine Kindheit in Baku und meine haarsträubende Flucht durch den Kaukasus, Frankfurt a.M.: H.J. Maurer 2008, S. 42

74 Landwehr: 2012, S. 21

75 Wackwitz, Stephan: Die vergessene Mitte der Welt. Unterwegs zwischen Tiflis, Baku, Eriwan, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014, S. 91

Die weltkurstädtische Treibhausluft bewirkte eine erstaunliche Verüppigung der historistischen Stilbaukunst, ein *artificium* der Theatralik und Künstlichkeit, das für alle Anlässe ein aufwendiges Lächeln parat hatte – gespreizt, jedoch gewichtig.

Auf die verhaltene Glut des Klassizismus, den tragenden Stil der ersten Jahrhunderthälfte, der die Kunst der Antike als das Maß der Dinge begriff und mit seinen entfärbten, apollonischen Bauten attische Tage imaginierte, folgte die Romantik, die elegisch in geheimnisvoll ungebrochene Zeiten schweifte. Sei es in mit Deutungsdeutmut rekonstruierenden Exerzitien des »Purifizierens« reiner Formen der Schönheit oder in freventlichen Glossolalien eines gescheiterten und begeisterten Eklektizismus. Bis schließlich der Späthistorismus mit dem Neobarock seine ästhetischen Assoziationen fand, die einerseits die kaiserliche Machtatmosphäre transportierten – das Zeitalter der Pickelhaube, die zum Symbol für den deutschen Militarismus und den imperialen Machtanspruch des Deutschen Kaiserreiches, die überhebliche Reichsglorie der Hohenzoller wurde –, andererseits aber auch die gesättigte freie Innerlichkeit des Geburts- und Geldadels im Wilhelminismus bespielten.

Wiesbadens von Eitelkeiten und Selbstherrlichkeiten angetriebener Späthistorismus, seine repräsentative, auf Herrschaftssymbolen beruhende Architektur, wirkt wie ein Flaggengelübde auf die Wilhelminische Zeit, schuf ein stilistisches Prestissimo, mit dem man sich die schmierige Sympathie des Kaisers erwarb. In großen und groben Reizen und Effekten inszeniert, synoptisch Formen und Motive früherer Zeiten geistreich und geistlos wiederholend, lässt er einen der Illusionen dieser Ära anheimfallen, die versuchte, mit den martialischen Äußerungen und chauvinistischen Winken des eitlen, präpotenten Kaisers Wilhelm II. und den verstiegenen Halluzinationen ihrer Prunkarchitekturen die gesellschaftliche Wirklichkeit zu entkräften.

Das gegenwärtige Wiesbaden, dass sich im 20. Jahrhundert in eine weit weniger epische, weniger weltläufige und weniger elegante Verwaltungsstadt mit Angestelltenmentalität und einer behäbigen spätbürgerlichen Gesellschaftskruste verwandelte, ist stadtästhetisch weiterhin vom nachklingenden Flair der »Weltkurstadt« bestimmt, auch wenn sich längst ein Milieu der Mittelmäßigkeit breitgemacht hat – in Gestalt funktionalistischer Nachkriegsarchitektur mit widriger Ausstrahlung und den bundesrepublikanischen Alltagsästhetiken der spätkapitalistischen Massenkultur. Das Missverhältnis zwischen diesem Kulturzustand, der sein Maß an der Versagung zu haben scheint, und der viel zu prunkenden Stadtarchitektur, die wie in einer Zeitblase gefangen wirkt, schwächt deren Kunstwirkung allerdings nicht, sondern steigert im Gegenteil deren Reize, verstärkt die verblüffenden Unglaubwürdigkeiten, die Theatralik der Bäderstadt.

Die amerikanische Glücksspielstadt Atlantic City dagegen entwickelte ein unverständiges Nichtverhältnis zur eigenen illustren Vergangenheit als »America's Favorite Playground« in den Jahrzehnten vor und nach 1900, als das Seebad an der Südküste von New Jersey, berühmt für seine holzbeplankte Flaniermeile am Strand, den *Boardwalk*, seinen Grandhotels, Vergnügungsspiers und Amüsierbetriebe, als die führende nationale Urlaubsdestination die Unter- und Mittelschicht mit einer glamourösen Suggestion von städtischer Freizügigkeit und architektonischer Extravaganz in Verzückung brachte und erfolgreich der Prohibition trotzte. Atlantic City war

»a temporary suspension of disbelief. Behavior that was exaggerated, even ridiculous, in everyday life was expected at the resort. The rigidities of Victorian life relaxed, permitting contact between strangers and the pursuit of fantasies. The imprimatur of the absurd was upon Atlantic City. [...] The town was a gargantuan masquerade, as visitor deceived visitor, and entrepreneurs fooled them all.«<sup>76</sup>

Mit dem Niedergang der Vergnügungsstadt ab den 1950ern entstanden Abriss-, Zerfalls- oder Trümmerbrachen, die auch das gegenwärtige Stadtbild, nach Jahrzehnten des Abstiegs mit der Glücksspiellegalisierung in Hast und Brachialität ausgebreitet, als angstlüstern machende städtische Tristesse prägen. Denn »Interesse hatten die Bauherren, die zur Zeit des Casinobooms kamen, ohnedies nur an der ersten Häuserreihe hinter der Strandpromenade gezeigt, allenfalls noch der zweiten, um Parkhäuser zu bauen. Dahinter [...] beginnt die amerikanische Version von Obervolta.«<sup>77</sup>

Aber auch die längst angejahrten Fiktionswelten der Casino-Architekturen, die spätestens seit dem Ausbruch der Finanzkrise 2008 mit massiven Umsatzrückgängen und Schließungen kämpfen, bieten abermals Impressionen des Niedergangs – wirtschaftlich und ästhetisch, als kulturindustrieller Trash, die Ersatzwirklichkeit der kapitalistisch Angehängten und Überflüssigen. Ihr in abermaligem Verfall begriffenes Stadtgefüge bietet circensische Spiele architektonischer Inauthentizität und massenkulturellen Kitschs als ein amplitudenstarkes Widerspiel der riesenhaft-insularen Casino-Infrastrukturen (in verschiedenen Stadien freizeit- und unterhaltungsindustriellen Attraktivitätsverlusts) in grässlicher Nachbarschaft zu erbärmlichen urbanen Verfall.

Atlantic Citys Casinobauten sind dabei in dem Maße inauthentisch, wie thematischen Simulationsästhetiken imitativ, illusionistisch und materiell künstlich sind und sie diese Attribute, ihre spektakuläre Artifizialität, intentional als Attraktion verkaufen. Das Charakteristische an den ungünstig aufgetakelten Themenarchitekturen ist allerdings nicht ihre immanente Inauthentizität, es ist ihre in Schande versinkende Hässlichkeit und Plumpheit. Die aufgeblasene Vulgarität ihres schrillen Zampanos, des Immobiliencyoons Donald Trump, diesem Prototyp eines übertreibenden, selbstherrlichen Menschen, der sich, bei seiner protzigen Neureicheneitelkeit mit weiter Kreditlinie gesegnet, an seinem eigenen (empfundenen) Erfolg und Esprit delectiert, spiegelt sich in den Architainment-Bespielungen wieder: sie sind angeberisch, unkultiviert, platt. Voller Präpotenz und Eitelkeit – »this is what Donald Trump's Atlantic City was: gilded and schlocky. [...] He opened casinos that looked like gaudy Epcot pavilions and called them the finest buildings ever made.«<sup>78</sup> Der proletoid exerzierte Ekelreigen ist nicht nur sekundaristisch gegenüber seinen Referenten, sondern zweitklassig gegenüber der kontemporären »Theming«-Konkurrenz.

Was nicht heißt, Atlantic City wäre inauthentisch im Verhältnis zu einem authentischen Las Vegas, auch wenn die Casino-Ungetüme am *Boardwalk* wie ein schaler Ab-

76 Funnell, Charles E.: *By The Beautiful Sea. The Rise and High Time of That Great American Resort, Atlantic City*. New York: Rutgers University Press 1975, S. 37

77 Schwellen, Michael: »Der Mann, der am Himmel kratzte«, in: *Die Zeit*, 35/1990

78 McQuade, Dan: »The Truth About the Rise and Fall of Donald Trump's Atlantic City Empire«, in: *Philadelphia Magazine*, 16.8.2015

klatsch des *Strip* wirken, wie eine »hässliche Schwester von Las Vegas«<sup>79</sup>. Aber dieser zweifache Inferioritätseindruck prägt die Atlantic City-Erfahrung und deklassiert die Stadt zur Zweitklassigkeit: gegenüber den simulationsästhetischen Spektakeln von Las Vegas auf der einen Seite und gegenüber den Heydays der Grand Hotels und Vergnügungspiels auf der anderen Seite – dem lasziven Atlantic City, das, »[l]ike the bathing beauty she was, [...] tiptoed down to the water's edge, looking saucy. [...] Dressed up in a multitude of costumes, she strutted and posed against it, entertaining her audiences, showing her stuff she was tempting, reckless, unpredictable, flamboyant, vulgar, and boy, was she built!«<sup>80</sup>

In ihrer unfreiwilligen Sekundarität, ihrem Simulakrenstatus liegt auch die inauthentische Grazie der pompösen, prosperierenden Golfmetropole Doha, der Hauptstadt Katars, in der die Hyperrealität der weltweit metastasierenden Dubai-Bauästhetik ein architektonisches Champagnerdinner feiert. Das Verdikt der westlichen Intelligenzija über Dubai, ihre gigantomanischen Schaustellungen von Macht und Gegenwärtigkeit würden nur das ästhetisch Verächtliche achten, seien vulgär und unmanierlich – als sei die Stadt eine Verdammnis, zu unserer Prüfung eingerichtet –, lässt sich in allen Anklagepunkten auf Doha übertragen. Schließlich ist auch dem kleinen Wüstenemirat »mit tiefen Taschen«<sup>81</sup> stadtästhetischer Zartsinn unbekannt. Doha inszeniert in einer prahlerischen Prachtliebe die neureiche Morgenbegeisterung der emiratischen *emerging global cities*. Sie bekränzt sich mit dem Juwelenschmuck futuristisch ikonischer Skyscraper-Architekturen. Sie lässt eine künstliche Insel als unvermeidliches Waterfront-Prestigeprojekt in ihren lauen Gewässern dümpeln. Sie imaginiert sich mit scheintraditionalistischen »Heritage«-Hyperrealitäten eine Geschichte, die sie nicht hat. Sie prolongiert eine ebenso nicht selten orientalisches versetzte Eloxal-Postmoderne, die die leichten Rollen spielt. Und sie kauft zur Befriedigung ihres Amerikanisierungsbedürfnisses zudem plakative Themenarchitekturen ein.

Doha empfängt einem im architektonischen Glanz des arabischen Hyperkapitalismus, allerdings beinahe ausschließlich mit nur leicht variierenden, sekundaristischen Nachbildungen der städtischen Eigenvermarktungsstrategien ihres berühmteren, in allen Lüsten der architektonischen Ausschweifung erfahrenen Nachbar Emirats Dubai. Wie dieses fabriziert Doha Simulakren im Sinne Baudrillards: Stadtmanifestationen, die allein einer Zeichenrekurrenz zu dienen scheinen, »sich von vornherein in die rituelle Dechiffrierung und Orchestrierung der Massenmedien einschreiben«<sup>82</sup>. Dabei immer ein Vergleichsverhältnis zu Dubai eingehen.

Einzelne Meisterwerke der »Oil Urbanization«-Moderne und wirkungsstark verschlungene Filigranarbeiten der gegenwärtigen Stararchitekten-Liga, die einen Avantgarde-Futurismus antrailern, erschließen sich architekturkanonisch einer »legiti-

79 Lindner, Roland: »Die hässliche Schwester von Las Vegas«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.6.2007

80 Levi, Vicki Gold/Eisenberg, Lee: Atlantic City. 125 Years of Ocean Madness, New York: Clarkson N. Potter 1979, S. 17

81 Sträter, Andreas: »In Katar spielt die Zukunftsmusik. Die Reichsten unter Reichen«, in: Rheinische Post, 11.11.2012

82 Baudrillard: 1978, S. 38

men« Westrezeption, der eigentliche Reiz Dohas liegt jedoch in einem Sich-Verlustieren an einem Esprit unfreiwilliger Sekundarität.