

ZWISCHEN ECHTEN DINGEN UND ERLEBNIS. AUTHENTIZITÄT ALS WERT FÜR DAS MUSEUM DER GEGENWART: EINE EINFÜHRUNG

Museen schöpfen ihre gesellschaftliche Bedeutung im Wesentlichen daraus, Orte des Sammelns und Bewahrens des »Echten« zu sein. Sie sind Orte des Erlebens von Vergangenheit und zugleich der Begegnung des Gestern mit dem Heute, wie auch des Wir mit dem Anderen – Gottfried Korff nennt es das museale Spiel zwischen dem Fremden und dem Eigenen¹. Die musealen Sammlungen sind materielle Referenzen für unser Verständnis von der heutigen Welt und ihrer Vergangenheit. Als »Ort der Realpräsentationen« in einer »Gesellschaft, auf der das Siegel des Nichtauthentischen liegt«², als »Hort der Materialität in einer virtualisierten Welt«³ wird dem Museum in unverminderter Weise besondere Wertschätzung zugemessen⁴. Besonders in einem Zeitalter, in dem durch die digitale Revolution Information überall und ständig zur Verfügung steht – in Echtzeit, aber auch sich schnell wieder verflüchtigend – sind Museen »sachliches Gedächtnis«⁵ und Instanzen des dauerhaften Bewahrens der Zeugen aus der Vergangenheit. In einer Welt, die wir in erster Linie über verschiedene Geräte und aus unterschiedlichsten Medien kennen, sind sie noch die Bewahrer der »echten« Dinge. In einer Zeit, in der Fakten auch oftmals »alternativ« sein können und die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Lüge schwerfällt, sind sie die Institutionen, in denen die unverfälschten Zeugnisse und objektiven Beweise liegen, offen und zugänglich für jedermann. In diesem Sinne sind Museen unverzichtbare Orte des Authentischen unserer Zeit.

Die nähere Beschäftigung mit dem »catch all concept«⁶ Authentizität jedoch zeigt, dass auch im Museum eine einfache Unterscheidung in »echt« und »unecht«, »Original« und »Nicht-Original«, »richtig« und »falsch« oftmals nicht möglich ist. Soll der Topos Authentizität als Wert zur Orientierung in einer undurchsichtigen Welt Bestand haben, bedarf es eines differenzierten Umgangs mit seiner Bedeutung, gerade in und von den als Instanzen des Authentischen gesellschaftlich allgemein anerkannten Museen. Die Museologie aber auch die Kulturerbe-Forschung beschäftigt sich daher schon seit langer Zeit intensiv mit der »Faszination des Authentischen«⁷. Der Diskurs bewegt sich zumeist zwischen ihrer Bedeutung als Kategorie der Eigenschaften oder zugeschriebenen Eigenschaften von Dingen und Denkmalen und dem »authentischen Erlebnis«⁸.

Der Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität, der HistorikerInnen und Museumsfachleute mit Vertreterinnen und Vertretern verschiedenster anderer Disziplinen vereint und Ausrichter der Tagungen war, aus dem diese Publikation hervorgeht, setzt diesen wissenschaftlichen Diskurs insbesondere in einem eigenen Themenfeld »Ermittlung und Vermittlung von Authentizität in Museen und sammlungsbezogenen Einrichtungen« fort⁹. Der vorliegende Band reflektiert die aktuelle Diskussion und zeigt dabei, wie relativ, relational und manchmal auch paradox die Zuschreibung, Auszeichnung und Behauptung von Authentizität sein kann. Dieser Beitrag zur Einleitung schlägt einen – aus eigener Sichtweise auswählenden und gliedern – Weg vor, sich den Themen und Fragestellungen zu nähern, mit denen sich die Vortragenden sowie Autorinnen und Autoren befasst haben¹⁰.

Obwohl wir sie als Orientierungshilfe oft suchen, scheint Authentizität – und das zeigen die in diesem Band versammelten Beiträge – im Museum wie auch in Bibliotheken und Archiven als objektiv beschreibbares Merkmal nicht zu fassen. Achim Saupe beschreibt sie als »Etikett«¹¹, Ulrich Großmann als »wissenschaftliche

Fiktion«¹², Petra Feuerstein-Herz als »brüchige, problematische, nichtsdestoweniger schwer ersetzbare Leitvorstellung«, als »legitimatorisches Beglaubigungsinstrument«¹³, und in Anlehnung an Immanuel Kant als »regulative Idee«¹⁴. Diesen Gedanken aufgreifend ließe sich Authentizität im Sinne Kants als »regulatives Prinzip« oder als »transcendentale Idee« verstehen¹⁵, als eine Vorstellung, die »sich niemals in concreto denken« lässt¹⁶; oder als eine »ästhetische Idee«, zu verstehen als »Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«¹⁷.

In jeder ihrer Dimensionen – wie der Materialität oder der visuellen Erscheinung, der räumlichen Verortung, der Funktion und der Bedeutung von Objekten und Befunden – kann Authentizität im Museum zugleich wieder relativiert werden¹⁸. Die den Objekten und ihren Botschaften innewohnende oder zugeschriebene Authentizität besteht immer in Abhängigkeit von etwas anderem und verändert sich dabei stets: durch den Lauf der Zeit, wechselnde Kontexte inner- und außerhalb des Museums wie durch sich veränderndes Wissen verschiedener Bearbeiter und Betrachter und deren multiple Perspektiven¹⁹. Egal ob man Authentizität als Eigenschaft der Dinge, als Zuschreibung oder wie Siân Jones und andere als Netzwerk von Beziehungen zwischen Menschen, Orten und Dingen beschreibt²⁰, ist sie doch nur theoretisch erreichbar, da sie immer zugleich begleitet wird von ihrer eigenen Relativierung. Dieser Zustand wird auch als »Authentizitätsparadox« bezeichnet²¹. Für Dimitrios Theodossopoulos führt das zu einer Reihe von Dilemmata, die eine Herausforderung für die Authentizitätsforschung darstellen²². In der praktischen Museumsarbeit zwingen diese Dilemmata immer wieder zu Entscheidungen, z. B. beim Restaurieren, in der Forschung und Referenzierung oder bei der Präsentation in der Ausstellung²³.

Um Authentizität im Museum begreifbar zu machen, lässt sie sich wohl am besten als das Ergebnis vielschichtiger Prozesse beschreiben, an denen viele Akteure beteiligt sind²⁴, oder wie Sharon Macdonald es ausführte: »Authentizität wird durch das Expertenwissen über ein Objekt oder eine Praxis hergestellt«²⁵. Im Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität, sprechen wir von den Praktiken des Authentisierens und Authentifizierens in den Museen²⁶. Museen sind in diesem Sinne nicht nur »Orte des Authentischen« sondern vielmehr auch als »Autoritäten« wahrgenommene Instanzen des Authentisierens. So betrachtet geht es, wie Hannah-Lee Chalk es ausdrückt, eher darum, »wie man etwas macht, als sich darauf zu konzentrieren, was die Dinge sind«²⁷.

Das klingt möglicherweise nach akademischer und für die praktische Museumsarbeit wenig nützlicher Diskussion. Jedoch, erst das Bewusstsein und das Verständnis für die Vorgänge des Authentisierens und Beglaubigens durch alle AkteurInnen, WissenschaftlerInnen und MuseumsmacherInnen gleichermaßen, wie auf der anderen Seite auch für die Prozesse »authentischen« Wahrnehmens durch das Publikum, verleihen den Dingen und den mit ihnen verbundenen Botschaften im Museum ihren vollen gesellschaftlichen Wert. Dieser Gedanke liegt auch dem vom ICOMOS in Verbindung mit dem UNESCO World Heritage Committee 1994 beschlossenen »Nara document on Authenticity« zugrunde²⁸. Erst wenn sie diese Prozesse verstehen, haben die Besucherinnen und Besucher die Möglichkeit, den Wert der Begegnung mit der Vergangenheit – und dazu zählen hier auch die gesammelten Zeugnisse des Naturerbes – und deren Nutzung als »Ressource Vergangenheit« im Museum für sich einzuordnen und in ihrer Glaubwürdigkeit und Plausibilität einzuschätzen²⁹.

Und obwohl wir Authentizität als Eigenschaft der Dinge zunehmend relativieren und dekonstruieren, konstruieren wir sie damit in ähnlicher Weise wie Charles Taylor zugleich wieder als »moralisches Ideal«³⁰ oder in Anlehnung an Jürgen Habermas als »Wertstandard«³¹, als »ethische Kategorie, die Wahrhaftigkeitsansprüche im kommunikativen Handeln betont«³². Insofern bleibt Authentizität ein zentraler Wert in der täglichen Arbeit in Museen und im Umgang mit dem Kulturerbe: als Kriterium der wissenschaftlichen Wahrhaftigkeit, als ethischer Standard im Umgang mit den Objekten und Quellen, sowie als Kommunikationsideal

zwischen Publikum und Museumsmacherinnen und Museumsmachern oder anders ausgedrückt als ein Qualitätsmerkmal musealer Praxis. Die Beschäftigung mit Authentizität ist damit stets auch eine Diskussion über die Bedeutung und das Funktionieren des Museums an sich.

ALLES RELATIV? AUTHENTIZITÄT ZWISCHEN EIGENSCHAFT UND ZUSCHREIBUNG

Der wissenschaftliche Diskurs über das Phänomen »Authentizität« im Museum ist zumeist zugleich einer über die Bedeutung des materiellen Objekts, über die »Relikte der Vergangenheit«, die dort bewahrt werden³³. Die Bandbreite der Betrachtungen reicht von der Beschreibung einer Aura des Originals, wie es bereits Walter Benjamin in seinem vielzitierten Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« getan hat, über den Unterschied, den er zwischen »Spuren« und »Aura« in seinem fragmentarisch gebliebenen »Passagenwerk« macht³⁴, über die »sinnliche Anmutungskraft der Objekte« durch Gottfried Korff³⁵ oder die »Magie der Originale«³⁶ und die Versuche, die Wirkung »authentischer Dinge« beim Besucher oder der Besucherin empirisch nachzuweisen³⁷. über die Bezeichnung der Objekte als »Datenträger« und »Manifestationen von Ideen«³⁸ bis hin zu einer Auffassung von Authentizität als bloße – mitunter kulturell divergierende – Zuschreibung³⁹. Die Archäologin und Sozialanthropologin Siân Jones konstatiert in ihrer 2010 erschienenen, für die jüngere Zeit grundlegenden Arbeit zur Authentizität im Kulturerbe, dass »unser Verständnis von Authentizität in der materiellen Welt von einer problematischen Dichotomie zwischen materialorientierten und konstruktivistischen Perspektiven geprägt ist«⁴⁰. Auf der einen Seite steht der materialorientierte Zugang, »der Authentizität als eine Dimension der Natur behandelt, auf der anderen Seite die konstruktivistische Position, die Authentizität als kulturelles Produkt versteht«⁴¹.

Aus ersterem Ansatz heraus wird Authentizität als »objektive und messbare Eigenschaft verstanden, die dem Material, der Form und Funktion des Objektes innewohnt«⁴². Diese Authentizitätskonzeptionen verbinden mit der Authentizität eines Objektes zumeist dessen Status als Original, die Feststellung einer eindeutigen Urheberschaft und eine weitgehend unveränderte Substanz⁴³. In diesem Sinne besteht eine enge Verbindung zwischen Authentizität, Originalität und Echtheit. W. Benjamin definiert das Original in Abgrenzung zu technisch reproduzierten Dingen: »Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. [...] Das hier und jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus«⁴⁴.

Konstruktivistische Konzepte gehen über die Materialität des Objektes hinaus und verstehen Authentizität als eine Zuschreibung und nicht als Eigenschaft. Sie gehen davon aus, dass Authentizität »vielmehr eine kulturell konstruierte Qualität ist, die sich verändert, je nachdem wer das Objekt anschaut und in welchem Kontext«⁴⁵. So lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen, wie Objekte im Laufe ihres Lebens vor der Musealisierung und im Museum verändert wurden oder ihnen aus verschiedensten Perspektiven unterschiedliche und wechselnde Funktionen und Bedeutungen zugeschrieben wurden. So betrachtet ist Authentizität nichts, das den Objekten *per se* innewohnt und gefunden werden kann. Auch dem 2016 erschienenen Werkstattbericht »Authentisierung im Museum«, an den diese Publikation inhaltlich anschließt, liegt in Fortführung dieses konstruktivistischen Zugangs das Verständnis zugrunde, dass Authentizität nicht als Eigenschaft der Dinge sondern als Zuschreibung zu verstehen ist⁴⁶. Andere Konzepte bemühen sich, die beiden Blickweisen zu verbinden und darüber hinaus zu gehen⁴⁷. S. Jones beispielsweise spricht davon, dass die Erfahrung von »Authentizität« aus einer Beziehung bzw. Netzwerken von Beziehungen zwischen Ob-

jekten, Menschen und Orten resultiert«⁴⁸. In jedem Fall aber können Zustands- und Bedeutungswandel wie Relationalität wohl als immanente Kriterien von Authentizität begriffen werden. Die Provenienzzgeschichte, die Objektbiografie, auch als »kulturelle Biographie« bezeichnet, werden so zu zentralen Methoden Authentizität in ihrer stetigen Veränderlichkeit zu dokumentieren und zu vermitteln⁴⁹. S. Forster, A. Blackwell und M. Goldberg bezeichnen dies treffend als einen Ansatz, der es ermöglicht, »im Gegensatz zur Welt in einhundert Objekten, hundert Welten in einem einzigen Objekt zu entdecken«⁵⁰. Die Beiträge der vorliegenden Publikation schließen an diese Diskussion an.

Für **Ulrich Großmann** verbindet sich »mit dem Begriff der Authentizität kein absolutes, sondern ein relatives Kriterium«⁵¹. In einem übergreifenden Beitrag zu Beginn dieser Publikation befasst er sich in grundsätzlicher Weise damit, was historische Authentizität in Bezug auf das Objekt im Zusammenhang mit dem Museum bedeutet. Anhand zahlreicher Beispiele aus der Kunstgeschichte und Architektur zeigt er, wie relativ augenscheinlich Authentisches sein kann. So führt z. B. der Vergleich eines gut erhaltenen Gipsabdruckes im Museum mit dem schlecht erhaltenen Original zur Frage, welchem der beiden Objekte ein höherer Wert als authentisches Werk zukomme⁵². Den Beobachtungen U. Großmanns zufolge gibt es »unterschiedliche offenkundige Grade und Formen von Authentizität. Wir benötigen also zumindest die Relation, um den Grad der Authentizität beurteilen zu können«⁵³.

Ausgehend vom aktuellen Forschungsdiskurs zum »Topos Authentizität« und mit dem Blick auf Museen, Geschichtsforschung und Cultural Heritage unternimmt der Historiker **Achim Saupe** im zweiten Beitrag dieses Bandes eine aktuelle Bewertung des Konzeptes des Authentischen zwischen subjekt- und objektbezogenen Authentizitäten, zwischen »der festen Wahrheit eines historischen Originals« und einer Authentizität »in Relation zu den Bedürfnissen der Konsumenten«. Im Zusammenhang mit dem Erhalt von Cultural Heritage beschreibt er, wie ein unterschiedliches Verständnis von Authentizität zu Konflikten unter den Akteuren führen kann⁵⁴. Anstatt Authentizität einfach zuzuschreiben oder sie gar als Essenz der Dinge zu begreifen, sollte man sie vielmehr als Dimension kommunikativer Strukturen untersuchen: zu fragen ist, wem, wann und wie Authentizität zugeschrieben wird, genauso wie warum«⁵⁵. Davon ausgehend versteht A. Saupe Fragen nach historischer Authentizität gar als ein »analytical tool« zur Analyse dieser »authentication processes«⁵⁶.

Mehrere Beiträge dieses Bandes befassen sich mit der Bedeutung und dem Charakter von Authentizität im naturwissenschaftlichen Kontext, insbesondere als Kriterium wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit⁵⁷. Im Zusammenhang mit dem in diesem ersten Kapitel beschriebenen Diskurs schlägt **Hannah-Lee Chalk** im Einklang mit anderer aktueller Forschung vor, auch die Authentizität naturwissenschaftlicher Objekte als das Ergebnis ausgewählter Praktiken zu verstehen. Am Beispiel des Sauriers »Stan« im Manchester Museum beschreibt sie diese Prozesse, die sie in Praktiken des Findens und Bewahrens sowie in Praktiken des Ausstellens teilt⁵⁸. »Es gehe eher darum, wie Dinge gemacht werden, als sich darauf zu konzentrieren, was Dinge sind«⁵⁹. Dabei stellt sie eine Skala zur Bewertung der materiellen sowie der visuellen Authentizität der Objekte vor.

KONFLIKTE UND ENTSCHEIDUNGEN:

OBJEKTE ZWISCHEN SICH VERÄNDERNDEN ZUSTÄNDEN UND AUTHENTIZITÄTSIDEALEN

Wie die vorigen Beiträge und Ausführungen zeigen, kann das Authentizitätsideal des Eindeutigen und Unveränderten so gut wie nie erreicht werden. Das wird insbesondere auch aus der materialorientierten Betrachtung auf der Suche nach dem authentischen Zustand der musealen – oder an anderer Stelle bewahrten – Objekte deutlich. Fast nie ist es möglich, den einen – authentischen – Zustand des Objektes zu

benennen. Bereits in der Lebensphase vor seiner Überführung ins Museum ist es durch Alterung betroffen, wurde es möglicherweise verändert, repariert, umgenutzt oder zerstört. Was wäre in diesem Fall der »unveränderte« Zustand, den es zu erhalten gilt? Was wäre der »ursprüngliche«, »authentische« Zustand, der konserviert und sichtbar gemacht werden soll?

Insbesondere schnell vergängliche Materialien und ephemere Kunstwerke sind nicht unverändert zu fassen⁶⁰. So haben beispielsweise archäologische Objekte zwischen ihrer Verwendung und ihrem Auffinden in der Regel eine lange Zeit im Boden gelegen. Sie sind korrodiert, müssen konserviert und restauriert werden. Auch im Museum selbst oder auf dem Weg dorthin war das Objekt möglicherweise Prozessen des »Entauthentisierens« unterworfen. Gemälde wurden retuschiert, Skulpturen mit neuen Podesten versehen, archäologische oder paläontologische Objekte beim Restaurieren verändert oder ergänzt. In all diesen Fällen können mehrere, sich verändernde, »authentische« Zustände benannt werden.

Aber nicht nur die Objekte selbst verändern sich, auch die jeweils zeitgenössischen Vorstellungen und Ideale von Authentizität sowie der Umgang mit dem Material sind Veränderungen unterworfen. Das wird beispielsweise an den sich wandelnden Zugängen beim Restaurieren und Präsentieren im Museum deutlich. Die Restauratorin **Sandra Kaiser** beschreibt in ihrem Beitrag, wie sich die Vorstellungen von Authentizität in der Archäologie im 19. Jahrhundert verändert haben. Am Beispiel der Bedeutung der korrodierten Oberfläche, der Patina, an archäologischen Objekten aus Metall zeigt sie, wie relevante Eigenschaftszuschreibungen wie Echtheit und Alter zunächst an der Oberfläche verhaftet waren und dann in Richtung des wissenschaftlichen Wertes des Kontextes, der nicht mehr auf oder an dem Objekt selbst verortet werden konnte, verschoben wurden.

Robert Skwirblies und **Mareike Vennen** zeigen am Beispiel des bis ins 19. Jahrhundert Raphael zugeschriebenen Altarbildes »Die Anbetung der Könige« von Giovanni di Pietro und dem Skelett des »*Brachiosaurus brancai*« im Berliner Museum für Naturkunde, was im Laufe der Geschichte dieser Objekte als authentisch betrachtet wurde und wie diese Vorstellungen ausverhandelt wurden⁶¹. Die Geschichte der beiden Objekte zeigt, wie materiell (zunächst) schlecht erhaltene museale Objekte – kunsthistorische wie naturkundliche gleichermaßen – in ihrer Bedeutung verändert und in wandelnder Weise präsentiert und rezipiert werden können.

Unterschiedliche Vorstellungen über den Umgang mit dem Dilemma der sich verändernden und der »relativen Authentizität« können dabei zu Konflikten in der musealen Praxis führen. Oftmals entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch nach Bewahrung des Objekts in möglichst unverändertem Zustand und einer zeitgemäßen, besuchergerechten Präsentation im Museum. In all diesen und den oben genannten Fällen müssen Entscheidungen getroffen werden: welcher Zustand, welche Zeitschicht oder welche Funktionalität gilt es auf welche Weise zu konservieren oder zu zeigen. Bestandteil der Prozesse des Restaurierens und Konservierens sollte damit eine ständige Auseinandersetzung mit den ethischen Grundsätzen der Arbeit an Originalen sein, die aber nie stehen bleiben werden. Mehrere Artikel dieses Bandes befassen sich mit diesen Veränderungen, Konflikten und Entscheidungen. **Katharina Steudtner** und **Laura K. Steinmüller** definieren zwei Existenzphasen im Leben eines Objektes: die Zeit der Nutzung und die Phase ab der Auffindung. Sie zeigen, dass antike archäologische Artefakte und Monumente an Ruinenstätten Zeit ihres Lebens, insbesondere auch in der Phase nach ihrer Auffindung, ständigen Transformationen unterliegen. Anhand zweier Beispiele aus der Türkei und dem Irak beschreiben sie dabei auch wie KonservatorInnen, RestauratorInnen und DenkmalpflegerInnen im Umgang mit Artefakten und Monumenten zumeist mit einer langen Geschichte von Eingriffen und Entscheidungen konfrontiert sind⁶².

Gerade für RestauratorInnen und KonservatorInnen bilden Fragen zur Authentizität eines Objektes die Grundlage ihrer Entscheidungen über die Herangehensweise an die Objekte⁶³. **Stavroula Golfomitsou** zeigt, welche Auswirkungen sich verändernde Herausforderungen an den Museen – wie z. B. die Fokus-

verschiebung von der Sammlung zum Publikum, die verstärkte Offenheit, oder die Umsetzung von Inklusion und Partizipation auf den Beruf und die Arbeit der RestauratorInnen und KonservatorInnen haben: ausgehend von einem künstlerischen Beruf hin zu einem wissenschaftlich basierten, der sich immer mehr in ganzheitlicher Weise auch mit wertebasierten Fragen befassen muss. Dabei konstatiert sie, dass »RestauratorInnen ein ganzheitliches Verständnis nicht nur der Sammlung, sondern des Museums an sich entwickeln müssen«⁶⁴.

Gut zu sehen sind diese zu Entscheidungen zwingenden »Authentizitätskonflikte« bei der Behandlung von alten Musikinstrumenten, denen sich mehrere Beiträge in diesem Band widmen. Zeigt sich die Authentizität des Objektes in seiner Form, seinem Material oder seiner dem ursprünglichen Zweck entsprechenden Funktionstüchtigkeit? Ist es besser, ein altes Instrument spielbar zu machen oder so unverändert wie möglich in seinem letzten Zustand zu erhalten? Geht es eher darum, ein authentisches Instrument zu zeigen oder ein möglichst authentisches Musikerlebnis, das als ephemeres Ereignis zudem noch schwer konservierbar ist? Am Beispiel von Musikinstrumenten beschreibt **Judith Dehail**, wie sich die deontologischen Prinzipien zur Konservierung und Restaurierung im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert haben. Sie zeigt, wie sich die Vorstellung von »Authentizität« verschoben hat: von einer Fokussierung auf die Funktionalität, mit dem Ziel authentische Musik wieder zu entdecken, hin zum Fokus auf eine materielle Authentizität, mit dem Ziel die Originalsubstanz zu erhalten. Sie zeigt zudem, welche Konflikte mit der Perspektive der Besucherinnen und Besucher dadurch entstehen können⁶⁵.

Museumsschiffe sind ein weiteres Beispiel für den Konflikt zwischen einem möglichst unveränderten Bewahren der Objeksubstanz und dem Erhalt, bzw. der (Wieder-)herstellung seiner Funktionalität z. B. für eine private oder kommerzielle Nutzung. **Jörn Bohlmann** zeigt anhand mehrerer Beispiele aus der Schifffahrt, wie schwierig es für private Akteure, aber auch für Museen als öffentliche Kultur- und Bildungsinstitutionen sein kann, ethische Richtlinien zur Authentizität einzuhalten. Er verweist dabei auch auf die Chance, Authentizität durch die Verwendung traditioneller Materialien und Handwerkstechniken bei Restaurierung, Reparaturen und Instandsetzungsarbeiten herzustellen und zu bewahren. Solcherart kann auch das Wissen um »vom Aussterben bedrohte« Handwerkstechniken sowie die mit Werkzeugen verbundenen Techniken bewahrt werden. Über den Erhalt des materiellen Kulturerbes hinaus kann so auch ein Beitrag zum Erhalt des immateriellen Kulturerbes geleistet werden⁶⁶.

ORTE, RÄUME UND STRUKTUREN:

AUTHENTIZITÄT ZWISCHEN HISTORISCHER VERORTUNG UND TRANSLOZIERUNG

Die im Zusammenhang mit den Objekten beschriebenen Herausforderungen betreffen in vergleichbarer Weise auch Orte, Räume und Strukturen: historische Gebäude und Orte, archäologische Stätten und Landschaften oder Ensembles, die diese einst bildeten. Sie sind von besonderer Bedeutung für die Ermittlung, Zuschreibung und auch das Erleben von Authentizität: Einerseits ermöglichen sie eine »authentische« Orts- oder Raumerfahrung andererseits bilden sie Kontexte – Räume, Funktionszusammenhänge und Befundsituationen –, aus denen die musealen Objekte stammen.

Der Zusammenhang des Objektes und seiner Provenienz, die Einheit von Fund und Befund, beispielsweise in der archäologischen Forschung, geben dem Objekt erst seine volle Bedeutung. Entnimmt man den Orten die Objekte oder verändert diese, dann resultiert daraus eine veränderte Authentizität auf beiden Seiten. Krzysztof Pomian beschreibt den Übergang zur Musealisierung als regelmäßigen Prozess vom »nützlichen Ding« zum Relikt der Vergangenheit das auf eine »verschwundene Vergangenheit verweist« und damit zu

»einem System von Zeichen mit Symbolcharakter« wird⁶⁷. Er prägt dafür den Begriff des »Semiophor«, zweiseitige Gegenstände mit einem materiellen und einem semiotischen Aspekt⁶⁸. Die Objekte werden nun zum »Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft«⁶⁹.

Orte und Räume erfordern daher eine ganz besondere Betrachtung – auch im Diskurs um das Authentische im Museum⁷⁰. Am Beispiel mehrerer barocker Holzaltäre zeigt **Sílvia Ferreira** in ihrem Beitrag, wie portugiesische Museen mit der Herausforderung umgegangen sind, diese Objekte nach der Auflösung der Klöster im 19. Jahrhundert, in denen sie bisher standen, in neuen musealen Kontexten zu präsentieren. Ein Teil der ursprünglichen Authentizität, der ursprüngliche religiöse Kontext und der damit verbundene Dialog zwischen Raum, Ambiente, Ritualen und Individuen geht verloren und wird durch einen neuen Dialog mit den Perspektiven der KuratorIn, der KunsthistorikerIn und der BesucherInnen ersetzt⁷¹.

Wurden Museen in der Regel auf der Basis einer Sammlung von – wie auch immer zu bewertenden »authentischen« – Objekten begründet, so werden Gedenkstätten, historische Orte, Schlösser und Burgen, Schaubergwerke, Fundstätten, Industriedenkmäler und andere Stätten des kulturellen Erbes durch die – vom Besucher oder der Besucherin in unterschiedlichster Weise erfahrbare – »historische Authentizität« des Ortes in Wert gesetzt. Diese Orte erlauben ein – auch empirisch nachgewiesenes – emotionales Erlebnis, selbst bei kompletter Zerstörung oder Wiederaufbau. Die Frage nach der Aura des Ortes stellt sich damit genauso wie die Frage nach der Aura des originalen Objektes, die für viele Besucherinnen und Besucher dort beispielweise durch »die Spuren des Alters« erfahrbar wird⁷². In ihrem Beitrag zur »Wiederentdeckung« und Institutionalisierung neuer Gedenkstätten an bislang »vergessenen« Orten der NS-Massenverbrechen im Zuge einer neuen Geschichtsbewegung beschreibt **Heidmarie Uhl** anhand mehrerer Beispiele den sich verändernden Umgang mit diesen historischen Orten. Dabei erläutert sie u. a. detailliert die Auseinandersetzung um die Gestaltung der »Topographie des Terrors« in Berlin und der Gedenkstätte Mauthausen als Leitprojekte. Sie zeigt, welche Faszination die historischen Orte des Geschehens und die materiellen Überreste auf die Besucherinnen und Besucher ausüben, und wie die »authentischen« Orte zu Erfahrungsräumen werden, die eine unmittelbare Kommunikation mit der Vergangenheit in Aussicht stellen⁷³.

An einem weiteren Beispiel, der Neukonzeption eines Museums auf der fränkischen Cadolzburg bei Nürnberg, zeigen **Sebastian Karnatz** und **Inga Pelludat**, wie mit der Rekonstruktion weitgehend zerstörter historischer Orte umgegangen werden kann. Da auch die originalen Objekte verloren waren, speist sich das authentische, d. h. einmalige und eindrückliche Museumserlebnis dort nun weniger aus den konkreten Objekten und ihren Ausstellungszusammenhängen, sondern aus der möglichst konkreten Offenlegung der Leerstellen der Objektbasis des Museums. »Das authentische Museumserlebnis vermittelt sich dort gerade in der Offenlegung der wissenschaftlichen Entscheidungen, die im Vorfeld der Ausstellung getroffen wurden«⁷⁴.

Personen- oder biografische Museen bilden eine besondere Gruppe innerhalb der Museen an authentischen Orten. **Gudrun Kruip** demonstriert am Beispiel dieser Häuser, die zumeist die Leistungen Einzelner würdigen, wie der authentische Ort die Rezeption und die Glaubwürdigkeit der musealen Narration verändern. »Das Haus funktioniert wie ein Scharnier zwischen innen und außen, zwischen der Vergangenheit und dem Jetzt. [...] Im besten Fall wird der Besuch eines biografischen Museums zum emotionalen Erlebnis irgendwo zwischen historischem reenactment und intellektuellem Lernen«⁷⁵.

Einen gegensätzlichen Blick auf ihre Authentizität erfordern Gebäude, die zwar in ihrer materiellen Substanz – mehr oder weniger – original sind, aber ihrem ursprünglichen Ortskontext entrissen wurden. **Ulrich Großmann** befasst sich in seinem Beitrag auch mit der Aufgabe, Architektur auszustellen. Vor einer besonderen Herausforderung dieser Art stehen Freilichtmuseen, bei denen es sich vielfach um translozierte Architektur handelt. Die Gebäude wurden zumeist von einem alten an einen neuen Standort verbracht und

oftmals neu und scheinbar authentisch zu neuen Dörfern zusammengeführt. Häufig entstanden dadurch Bilder, die es so niemals gegeben haben kann⁷⁶.

ORDNEN, DEUTEN, INSZENIEREN: AUTHENTIZITÄT DURCH KONTEXTUALISIEREN IM MUSEUM

Die Relationalität und Relativität von Authentizität zeigt sich nicht nur in den einzelnen Objekten und Zusammenhängen, aus denen diese stammen, sondern auch in den Zusammenhängen, Kontexten und räumlichen Gegebenheiten, in denen die Dinge stehen, wenn sie ins Museum gelangen oder dort präsentiert werden. Alte Ensembles oder Fundzusammenhänge und Raumerfahrungen werden zerstört, im Museum neue geschaffen – entweder im Rahmen einer Ordnungslogik der Sammlung oder in der sich immer wieder wandelnden musealen Präsentation. Kontextualisieren ist somit ein wesentlicher Prozess des Konstruierens und Dekonstruierens von Authentizität im Museum.

Mehrere Autorinnen und Autoren in diesem Band befassen sich mit den Ordnungslogiken in Archiven und Sammlungen und zeigen, welche Bedeutung der Sammlungskontext oder die systematische Einordnung für die Authentizität der Objekte hat. Ordnungslogiken, die jeder systematischen Sammlung zugrunde liegen, werden in Systematiken und Thesauri beschrieben und strukturiert. **Michael Farrenkopf** und **Stefan Siemer** zeigen am Beispiel des Informationszentrums für das Erbe des Deutschen Steinkohlenbergbaus, wie im Rahmen eines aktuellen Projektes am Deutschen Bergbau-Museum Bochum eine neue Ordnungslogik unter Einbeziehung zahlreicher Sammlungen und Objektgruppen entsteht. Dabei wurde mittels einer neuen Bergbau-Systematik und eines bergbauspezifischen Objektnamenthesaurus die Erfassung und Dokumentation von Sammlungsgruppen auf eine neue Basis gestellt⁷⁷. **Claus Werner** geht in diesem Zusammenhang der Frage nach, wie sich Klassifikationen und kontrollierte Vokabulare zu einem relativen Authentizitätsbegriff verhalten, wie sie Authentizität erzeugen, aber auch verhindern können. Auch für ihn ist Authentizität im Museum zunehmend relativ zu verstehen. Den Dingen wird ihre Bedeutung und Geschichtlichkeit erst im Nachhinein zugeschrieben. Je nach Betrachter ergeben sich dabei unterschiedliche, möglicherweise sogar widersprüchliche Deutungen. Im Rahmen dieser Multiperspektivität geht es folglich weniger darum, ob etwas authentisch ist, sondern auf welche Weise bzw. für wen.

Die Auswahl, Klassifizierung und Gruppierung von Objekten einer Sammlung kann wissenschaftlich, gesellschaftlich oder politisch motiviert sein. Bei veränderten Wertevorstellungen oder Rahmenbedingungen, wie z. B. einem Regimewechsel können Ordnungslogiken und Systematiken leicht verändert und neu bewertet werden. Am Beispiel der Sammlung historischer Poster beschreibt **Laura Demeter** Veränderungen in der Sammlungsstrategie des Museums für Deutsche Geschichte (DDR) nach der Wende beim Übergang zum Deutschen Historischen Museum Berlin 1989/1990. Objekte der Sammlung des Museums für Deutsche Geschichte vor 1989 wurden nicht aufgrund ihrer eigenen Bedeutung und Authentizität als wichtig erachtet, sondern aufgrund ihrer Zusammenstellung in der Sammlung⁷⁸.

Im Zuge der Ausstellung werden Objekte zumeist nochmals neu kontextualisiert – womit die Prozesse des Authentisierens um eine weitere Stufe erweitert werden. Narrative, didaktische Erläuterungen, gestalterische Akzente und Szenografie bilden einen wesentlichen Teil dessen wie Besucherinnen und Besucher Objekte wahrnehmen – und damit auch was sie als authentisch ansehen und was nicht. Die Deutungshoheit liegt in der Regel beim Kurator oder der Kuratorin bzw. dem Ausstellungsmacher oder der Ausstellungsmacherin, der oder die dabei wiederum vielfältige Entscheidungen treffen muss, z. B. in welcher »authentischen« Bedeutung er oder sie Objekte dem Publikum zeigen möchte. Durch Anordnen, Herausstellen und Inszenieren

schaffen Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher Zusammenhänge und kontextualisieren Objekte in verschiedenster Weise in Raum und Zeit und laden sie mit Bedeutungen auf. Dabei präsentieren sie die Objekte und ihre Deutungen in den unterschiedlichsten Graden der Suggestion oder Objektivität. Diese Vorgänge sind damit die letzte Stufe des Authentisierens im Museum an der Schnittstelle zum Besucher oder der Besucherin, die die Objekte in ihrer materiellen Form unmittelbar einbeziehen. Mit Mixed und Virtual Reality, Social-Media-Angeboten, virtuellen Rundgängen und Onlineausstellungen wird die Dimension des materiellen überschritten, die Fragen nach Authentizität erhalten weitere Facetten⁷⁹. Kontextualisieren und Inszenieren als Prozesse des Authentisierens gelten grundsätzlich aber auch hier.

Uwe R. Brückner und **Linda Greci** zeigen anhand von mehreren Fallbeispielen aus der eigenen Praxis, welche Bedeutung die Szenografie für die Herstellung und Wahrnehmung von Authentizität im Museum haben kann und wie Museen ausgehend vom originalen Objekt zu Orten des authentischen Erlebens werden können. Sie beschreiben »Authentizität« als Zeugniswert von Objekten und als Kategorie ästhetischer Wahrnehmung zugleich⁸⁰. Wie schon G. Korff u. a. konstatieren sie, dass nicht mehr das Objekt an sich auratisch anzusehen sei, sondern seine Wahrnehmung. Durch die zunehmende Erlebnisorientierung gewinnt beim Ausstellungsmachen dabei der sogenannte »performative Raum« zunehmend an Bedeutung.

Ein mögliches Spannungsverhältnis zwischen dem Wunsch »authentische« Objekte zu zeigen und einem auch für den Besucher oder die Besucherin erfüllenden Erlebnis besteht für Museen nicht erst in jüngster Zeit, sondern spätestens seit sich diese an ein breiteres Publikum wenden. Auch der Museumsarchitektur kommt dabei eine wichtige Bedeutung zu⁸¹. Am Beispiel des Naturhistorischen Museums in Wien zeigt **Stefanie Jovanovic-Kruspel** wie Authentizität für das »Storytelling« in Verbindung mit der Museumsarchitektur und Dekoration des 19. Jahrhunderts genutzt wurde. Auf der Basis aktueller Beobachtungen und Quellenauswertungen beschreibt sie in diesem Zusammenhang eine Reihe von heute noch gut sichtbaren Beispielen für den Umgang mit materieller Authentizität, visueller Authentizität und Objektauthentizität der dort »zwischen einem absoluten Bekenntnis zur Wahrheit und einem spielerischen Umgang mit der Erzählung oszilliert«⁸².

Anja Grebe befasst sich mit historischen Präsentationsformen in der modernen musealen Praxis. Am Beispiel der Reinstallation der Kunstkammern im Schloss Ambras und im Kunsthistorischen Museum in Wien beschreibt sie, welche Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien Museen der frühen Neuzeit zugrunde lagen. Sie zeigt, welche Widersprüche und Dilemmata entstehen können, wenn historische Sammlungen und ihre Präsentationen rekonstruiert werden. Selbst wenn sie gut dokumentiert sind, stellen die historisierenden Ausstellungen eher ein Abbild historischer Theorie, als ein Wiedererleben tatsächlicher historischer Präsentationsweisen dar⁸³. Sie schlägt vor, statt historischer Darstellung den Begriff »historically informed redisplay« zu verwenden⁸⁴.

Als Orte des Sammelns und Bewahrens haben im Grunde Archive und Bibliotheken den Museen vergleichbare Aufgaben. Steht bei diesen das »dreidimensionale« Objekt im Zentrum, so ist es bei jenen die schriftliche Überlieferung, die aber als materiell vorhandenes Dokument, Buch oder Zeitschrift in Magazin oder Ausstellung auch zum musealen Ding wird.

Petra Feuerstein-Herz zeigt in ihrem Beitrag, wie »Relativität« und Vielschichtigkeit des Authentizitätsbegriffes bei Büchern und anderen schriftlichen Zeugnissen in besonderer Weise deutlich werden. Sie beschreibt den Doppelcharakter des Mediums Buch als Werk und als Träger von Texten – als Artefakt. Zudem fehle dem Buch seit der Erfindung Johannes Gutenbergs das Charakteristikum des Unikalen. Das digitale Zeitalter mit der beliebigen Reproduzierbarkeit hat eine weitere Wende herbeigeführt. Am Beispiel der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel befasst sich der Beitrag mit der musealen Sammlungspräsentation im Miteinander und Wechselspiel von Werk und Buch.

In diesem Zusammenhang mit der Herausforderung, Literatur auszustellen, präsentieren **Klára Rudas**, **Merse Szeredi** und **Gábor Dobó** das Konzept zu einer Ausstellung über die Avantgarde-Zeitschrift *A Tett* des ungarischen Schriftsellers und Poeten Lajos Kassák. Die Ausstellung experimentierte u. a. damit, komplexe Forschungsergebnisse zu präsentieren.

Eine Zwischenform aus Ausstellung und »narrativloser« Anordnung ist das Schaudépot oder die Depotausstellung. Der Kurator gibt hier seine »institutionelle Autorität« über seine Wissensbestände auf⁸⁵. Der Besucher und die Besucherin haben damit ähnliche Möglichkeiten die Objekte zu kontextualisieren wie der Kurator bzw. die Kuratorin – er oder sie übernehmen so selbst einen Teil der Authentisierungsprozesse im Museum. Vor diesem Hintergrund ergründet **Thomas Thiemeyer** aus kulturwissenschaftlicher Sicht, was das Depot als Metapher, Methode oder Ort für das Museum heute so attraktiv macht.

AKTEURE UND REZIPIENTEN:

VERMITTLUNG UND WAHRNEHMUNG DES AUTHENTISCHEN

Eingangs sprachen wir von der Vorstellung, Authentizität weniger als absolute Eigenschaft von Dingen, sondern als Kategorie für das gesamte »Museumserlebnis« zu verstehen, erzeugt und verhandelt durch ein Netzwerk von kommunikativen Beziehungen zwischen Menschen, Orten und Dingen⁸⁶. **Hendrikje Brüning** befasst sich in ihrem Beitrag mit diesen kommunikativen Beziehungen auch hinsichtlich ihrer Implikationen im praktischen Museumsmanagement. Sie zeigt eine Reihe von Faktoren auf, die wesentlich dafür sind, ob und wie authentisch Museen wahrgenommen werden und wie diese im musealen Wissenstransfer berücksichtigt werden können⁸⁷. Auch **Kiersten F. Latham** beschreibt eine empirisch nachweisbare Bedeutung des »Netzwerkes der Dinge«, die etwas real mache⁸⁸.

Im Zusammenhang mit der Wahrnehmung ist insbesondere auch die Ästhetik der Dinge eine Dimension des Authentischen im Museum. **Ruth Keller** befasst sich mit der Ästhetik der Objekte und deren Wirkung auf die Rezipientinnen und Rezipienten. Ausgehend von Arthur Schopenhauers erkenntnistheoretischem Zugang zum Sehen⁸⁹ beschreibt sie eine sinnliche, intellektuell nicht kontrollierbare Wirkung historischer Materialität. Am Beispiel technik- und industriegeschichtlicher Objekte zeigt sie, welche Wirkung Oberflächen, Farbe, Format und Raum auf den Betrachter haben können, welche Vorgänge in ihm ausgelöst werden und welche Kommunikationsvorgänge daraus entstehen können.

Museen verfolgen zunehmend partizipative Konzepte und Formate zum Zusammenwirken von NichtexpertInnen mit ExpertInnen und zur Einbindung und Beteiligung verschiedenster AkteurInnen mit unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen⁹⁰. **Susannah Eckersley** beschäftigt sich aus einem ganzheitlichen Zugang mit den vielfältigen gleichzeitigen Bedeutungen von Authentizität im Museum – sowohl aus der materialorientierten als auch aus konstruktivistischer Perspektive. Anhand des Fallbeispiels »Multaka: Treffpunkt Museum«, einem Projekt für Geflüchtete in Berlin, beschreibt sie diese multiplen Authentizitäten und ihre Bedeutung. Gleichzeitig setzt sie Multaka in Bezug zur »Kontaktzonentheorie« von Marie Luise Pratt und James Clifford⁹¹.

Ein Erfahrungsbericht aus einem experimentalarchäologischen Forschungsprojekt zu den Mayener Großtöpfereien demonstriert, wie von den beteiligten AkteurInnen auf unterschiedlichen Ebenen Entscheidungen getroffen werden, mit denen wissenschaftliche Authentizität erzeugt bzw. bewertet wird und wie diese wahrgenommen werden. **Michael Herdick** konstatiert, dass durch die Interaktion verschiedenster AkteurInnen, die von unterschiedlichen fachlichen Erfahrungs- und Wissensfundamenten ausgeht, »eine kreative Spannung entsteht, die für Vermittlung und Forschung gleichermaßen Impulse liefern kann«⁹². Von beson-

derer Bedeutung sei dabei das Vermittlungspotenzial, das durch das Zusammenwirken akademischer und nicht-akademischer AkteurInnen in der Experimentellen Archäologie entsteht.

Ein weiteres Beispiel aus der Archäologie zeigt, wie zeitgenössische AkteurInnen und deren Vorstellungen ein Geschichtsbild dauerhaft prägen können. Bis heute werden von den Alpen bis in den hohen Norden Menschen der älteren Bronzezeit fast uniform anmutend dargestellt, die Männer mit Umhang und mehr oder weniger bewaffnet, die Frauen mit übermäßig großem Rock und engem Oberteil, Bronzescheibe und Haarnetz. **Sylvia Crumbach** beschreibt die Entstehung dieser Germanenbilder im ausgehenden 19. Jahrhundert und ihre Rezeption bis in die Zeit des Nationalsozialismus und hinterfragt ihre Authentizität. Sie zeigt, welche Rolle die Archäologie dabei als »Legitimationswissenschaft« eingenommen hat, und dass einmal geprägte Vorstellungen oft unreflektiert tradiert werden⁹³.

Bis hier her befassen sich die Beiträge der AutorInnen in diesem Band vornehmlich mit Vorstellungen von Authentizität aus der Sicht der an den Museen aufgrund ihrer Funktion handelnden Akteurinnen und Akteure. Was aber verbindet die MuseumsbesucherInnen, LeserInnen oder NutzerInnen einer App jedoch tatsächlich mit der immer wieder beschworenen Sehnsucht nach Authentizität⁹⁴? Welche Bedeutung haben für sie die echten Dinge, und ist die häufig beschriebene Aura des Originals, »die sinnliche Anmutungsqualität, die Ausgangspunkt für die faszinierende Wirkung der Objektwelten im Museum ist«⁹⁵, spürbar und empirisch nachweisbar? Seit einigen Jahren befassen sich psychologische und sozialwissenschaftliche Studien und Publikationen der Publikumsforschung, auch aus dem Leibniz-Forschungsverbund, damit, wie Authentizität wahrgenommen wird⁹⁶. Sie beschreiben die »wahrgenommene Authentizität« (perceived authenticity) als kognitiven Faktor oder als Kategorie, die das Museumserlebnis beeinflusst⁹⁷. **Kiersten F. Latham** stellt in diesem Band eine großangelegte Studie an 21 US-amerikanischen Museen vor, die mit einem phänomenologischen Zugang empirisch untersucht, wie Besucherinnen und Besucher »das Echte« im Museum wahrnehmen. Dabei kann sie vier qualitativ unterschiedliche Zugänge zum »Echten« identifizieren: Selbst (»Self«), Beziehung (»Relation«), Gegenwart (»Presence«) und Umgebung (»Surround«)⁹⁸.

Empirische Studien aus dem Umfeld des Forschungsverbundes konstatieren vergleichbare Wahrnehmungsmuster. Einerseits zeigen diese Studien, dass es für die BesucherInnen in vielen Fällen, z. B. wenn es darum geht, die Funktion eines Gegenstandes zu begreifen, keinen Unterschied macht, ob sie/er vor einem sogenannten Original oder z. B. einer Kopie steht. Andererseits gibt es eben doch auch empirisch nachweisbare Faktoren, die für die Besucherin oder den Besucher die Begegnung mit dem Original zu einem besonderen Erlebnis machen, etwas das durch andere Medien, wie Kopien oder Abbilder, zumindest bislang, nicht erreicht werden kann. Eine Befragung von mehr als 800 BesucherInnen der acht Leibniz-Forschungsmuseen erbrachte, dass sich authentische Objekte aus Sicht der BesucherInnen vor allem durch eine enge Verbindung mit der Vergangenheit auszeichnen, aufgrund dessen sie in besonderer Weise Interesse wecken, Verstehen fördern und historische Situationen nacherleben lassen⁹⁹.

Originale ermöglichen – z. B. in archäologischen und historischen Museen – eine Begegnung mit der Vergangenheit, die freilich nicht »unmittelbar« ist, aber doch einen gefühlten Zeitsprung in vergangene Welten erlaubt. Probanden beschreiben beispielsweise die Bedeutung, die z. B. Spuren des Gebrauchs oder Fehlstellen oder die Benutzung durch historische Persönlichkeiten für sie haben¹⁰⁰. Die BesucherInnen werden in ihrer eigenen Vorstellung zu einem Teil des von Siân Jones beschriebenen einzigartigen Netzwerkes aus Objekten, Menschen und Orten, die Erfahrung mit dem historischen Objekt wird zu einer »Art magischer Kommunion«¹⁰¹. Es sind wohl diese immer wieder genannten auch von den Probanden nur schwer beschreibbaren Gefühle und oft singulär erscheinenden Faktoren (wie »Spuren des Gebrauchs«), die eine authentische Erfahrung – in diesem Fall mit der Vergangenheit – ausmachen. Sie wären empirische Belege für die von Gottfried Korff beschworene »sinnliche Anmutungskraft der Dinge«¹⁰² oder die Theorien in Schopenhauers Farbenlehre zur »äußeren, empirischen Anschauung der Gegenstände im Raum, wie sie,

auf Anregung der Empfindung in den Sinnesorganen, durch den Verstand und die ihm beigegebenen übrigen Formen des Intellekts zustande kommt«¹⁰³. Walter Benjamin spricht hier von der Aura, die den Reproduktionen fehle: »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert, das ist seine Aura«.¹⁰⁴

Welchen Anteil die Erscheinung des Objektes selbst, oder aber doch die »Begleitpraktiken« des Authentisierens im Museum, wie die Benennung, die Szenographie oder der räumliche und institutionelle Rahmen, beim Auslösen dieser Gefühle haben, könnte Bestandteil weiterer Untersuchungen sein. Auch hier gibt die oben erwähnte Befragung von BesucherInnen der acht Leibniz-Forschungsmuseen erste Aufschlüsse, denn sie belegt den Wunsch nach einer Kontextualisierung der Objekte nicht nur durch ergänzende faktische Informationen, Modelle und Abbildungen, sondern gleichermaßen auch durch ihre Verknüpfung mit interessanten und anschaulichen Geschichten.

In jedem Fall wäre Authentizität aus wahrnehmungsphänomenaler Sicht dann jedenfalls nicht nur eine Konstruktion, eine »ethische Kategorie«, eine Zuschreibung durch die institutionellen Akteure und Besucher des Museums und anderer Institutionen, sondern ein Wert, der von den MuseumsbesucherInnen im kommunikativen Austausch mit den Dingen zumindest subjektiv wahrgenommen oder gefühlt wird und der für ihn von Bedeutung ist.

REPLIK, REKONSTRUKTION UND FÄLSCHUNG: RELATIVE AUTHENTIZITÄTEN DES UNECHTEN

Neben den sogenannten »Originalen«, die – wie eingangs bereits beschrieben – durch ihre Einzigartigkeit in Materialität, Raum und Zeit und durch das Vorhandensein eines Lebens vor dem Museum definiert werden können¹⁰⁵, gibt es zahlreiche Objekte in den Museen, die diese ersetzen oder ergänzen, sei es, weil das Original verloren gegangen ist oder geschützt werden soll oder aus anderen Gründen nicht zur Verfügung steht¹⁰⁶. Eine Diskussion um Authentizität im Museum ist daher immer auch eine Diskussion über die Rolle von Kopien, Repliken, Rekonstruktionen und ähnlichen Formen der Repräsentation des Originals. Insbesondere die sich rasant weiter entwickelnden Technologien der Digitalisierung bieten neue Möglichkeiten, reale Objekte realitätsnah abzubilden oder sogar zu ersetzen oder zu duplizieren. Bruno Latour und Adam Lowe messen Kopien, wenn sie von guter Qualität sind, eine eigene Bedeutung zu: Sie sind dann Teil der Laufbahn des Originals, dauerhaft verbunden mit dessen Biografie¹⁰⁷. Mehrere Beiträge in diesem Band befassen sich mit der Bedeutung und »Relativität« des »Nichtoriginals«¹⁰⁸.

Mit der Wahl des Tagungsortes Mainz wurde dieses zentrale Thema im Authentizitätsdiskurs auch räumlich verortet. Das Römisch-Germanische Zentralmuseum ist eines der wenigen Museen weltweit, das die Tradition des Kopierens seit seiner Gründung 1852 ungebrochen pflegt. In seinen Ausstellungen befinden sich Originale und Kopien nebeneinander, wissenschaftliche Kopien und Rekonstruktionen werden in den Werkstätten des RGZM hergestellt. Seit mehreren Jahren erfolgt eine intensive Weiterentwicklung dieser Kompetenzen auch mit digitalen Mitteln. Im Rahmen der Tagung in Mainz konnten ausgewählte Techniken des Reproduzierens und Rekonstruierens vor Ort und in den Werkstätten besichtigt und diskutiert werden. Selbst wenn sie diese nicht mehr herstellen, so besitzen doch auch viele andere Museen weltweit heute noch zahlreiche Nachbildungen, Gipsabgüsse und andere Repliken. Insbesondere gilt das für die an den Universitäten für das vergleichende Studium angelegten Sammlungen von Antiken.

Wolfgang Wettengel verdeutlicht am Beispiel der Ausstellung »Tutanchamun – Sein Grab und die Schätze«, die neben didaktischen Medien ausschließlich Replikat zeigt, welche Chancen eine Ausstellung

ganz ohne Originale auch heute noch bietet: Sie schützt die Originale vor Transportschäden und ermöglicht es der Besucherin oder dem Besucher, das erste Mal den Grabschatz und die Anordnung der Grabbeigaben in den verschiedenen Kammern des Grabes in originaler Anordnung gleichsam zu entdecken. Kann diese Ausstellung die einzelnen Objekte zwar nicht in ihrer materiellen Originalität zeigen, so ermöglicht sie dafür Teile ihrer authentischen Kontextualisierung zu sehen.

Weniger ausführlich beschrieben werden in diesem Band bisher Kopien in der bildenden Kunst. In einem übergreifenden Beitrag setzt sich **Annette Tietenberg** in umfassender Weise mit den Begriffen »Original« und »Kopie« in der Kunst auseinander. Am Beispiel der Ausstellungskopie reflektiert sie die Bedeutung von »Werk« und Einzigartigkeit in der Kunst im Gegensatz zum Ersatz, zur Replik oder zur Rekonstruktion. Sie beschreibt Ausstellungskopien, die oft primär dem Zweck dienen, den Verlust zerstörter oder verloren gegangener ästhetischer Bilder auszugleichen, als »spezifische anachronistische Geschichtsmodelle« und als »Bestandteil der künstlerischen Praxis«. Als solche haben sie einen eigenen Wert. Stärker als »Originale« es vermögen, seien Ausstellungskopien in mediale Wechselwirkungen und Narrationsmuster eingebunden, die Authentizitätseffekte erzielen und auf Historisierungsprozesse Einfluss nehmen¹⁰⁹.

Von der besonderen Dimension, um die die »authentischen« Klänge und Musik die »Erfahrung Vergangenheit« bereichern können, und den Authentizitätskonflikten, die dabei möglicherweise entstehen, haben wir oben bereits gesprochen¹¹⁰. Statt alte Musikinstrumente spieltüchtig zu machen und dazu möglicherweise die originale Substanz zu verändern oder zu beschädigen, lassen sich für die Aufführungspraxis auch gut Kopien oder Rekonstruktionen einsetzen. **Panagiotis Pouloupoulos** untersucht Konzepte und Praktiken, die bei der Rekonstruktion historischer Streichinstrumente im Fin de Siècle zum Einsatz kamen und beschreibt die Rolle dieser Nachbildungen als Museumsartefakte und ihren Einfluss auf unsere Wahrnehmung »authentischer« mittelalterlicher Instrumente. Am Beispiel von Fideln u. a. aus dem Deutschen Museum in München zeigt er, welche Bedeutung diese Instrumente in Ermangelung spielbarer Originale für den Instrumentenbau, die Spieltechnik und die Vorstellung von mittelalterlichen Klängen der Zeit hatten. Als »Denkmäler für die Ohren« bezeichnet **Susanne Rühling** Signale, Musik und andere akustische Ereignisse. Sie können unser Verständnis von vergangenen Lebenswelten und Handlungsmustern um eine wichtige Dimension bereichern. Sie zeigt, welche Bedeutung Musikinstrumente, Originale wie Rekonstruktionen, als akustische Dokumente der Vergangenheit haben, z. B. um archäoakustische Experimente durchzuführen¹¹¹, aber auch, welche Herausforderungen an die Authentizität beim »auditive event«, z. B. durch moderne Interpreten oder Hörgewohnheiten bestehen. Im Konzert wird auch ein weiterer authentizitätsbestimmender Aspekt des oben beschriebenen »Kontextes« sicht- bzw. hörbar: Jede MusikerIn weiß, dass ein Instrument in einem anderen Raum unabhängig von unterschiedlichen SpielerInnen anders klingt. Das Beispiel Musikinstrumente zeigt damit auch gut, wie sich »Authentizität« erst im »Netzwerk« von Beziehungen aus Objekt, Raum und AkteurInnen beschreiben lässt.

Besondere Formen von Replikaten oder Kopien sind Fälschungen. Von anderen Replikaten unterscheiden sie sich dadurch, dass sie angefertigt wurden, um zu täuschen. Sie geben vor etwas anderes zu sein als sie sind, sind also nicht authentisch¹¹². Auf der Basis einer Untersuchung von mehr als 70 Ausstellungen zum Thema Kunstfälschung und Authentizität zwischen 1900 und 2015 zeigt **Felicity Strong**, wie sich der Zugang zu diesem im Kunstbetrieb zwiespältig diskutierten Thema in der Forschung und in den Ausstellungskonzepten entwickelt hat. Dabei zeigt sich zunehmend auch eine Beschäftigung mit dem Fälscher als Künstler der Moderne. **Boris Jardine**, **Joshua Nall** und **James Hyslop** stellen ein aktuelles Forschungsprojekt am Whipple Museum der Universität Cambridge vor, das sich mit der Identifikation von Fälschungen unter den frühen wissenschaftlichen Instrumenten befasst. Ausgehend von ihren Untersuchungen zu den sogenannten »Mensing-Fälschungen« zeigen sie, wie wichtig es ist, sich mit der Provenienz eines jeden Objektes zu befassen. Ihre Forschungen zeigen zudem, dass eine schwarz-weiß Unterscheidung in echt-gefälscht hier

nicht vorzunehmen war. Verdächtige Objekte seien in diesen Fällen »Zusammensetzungen, ›aggressive‹ Reparaturen, Imitationen und Fälle von falscher Zuschreibung«¹¹³. »Vollkommene Fälschungen stehen dabei in einem Kontinuum mit Überresten sorgfältigst dokumentierter Provenienz, und in beiden Fällen ist die Lebensgeschichte des Instruments von Interesse«¹¹⁴. Auch **Artemis Yagou** stellt eine Gruppe von Objekten vor, die man als »authentisch« und Fälschungen zugleich beschreiben kann¹¹⁵. In ihrem Beitrag präsentiert sie Ergebnisse einer aktuellen Untersuchung von vier Taschenuhren aus dem Fitzwilliam Museum (Cambridge), die für den ottomanischen Markt bestimmt waren. Sie beschreibt insbesondere, ob und für wen die Authentizität dieser Objekte von Bedeutung war, wer diese Nutzer waren. Dabei wird deutlich, wie auch Fälschungen »authentisches« Image und Status transportieren können.

An diesen zuletzt genannten Beispielen kann man gut sehen, welchen Stellenwert die von Achim Saupe beschriebenen »kommunikativen Strukturen«, die Beziehungen zwischen Objekten, Personen und Orten, für die Zuschreibung von Authentizität neben einer materialorientierten Betrachtung besitzen.

ZWISCHEN SAMMLUNGSINFRASTRUKTUR UND VIRTUELLEN WELTEN – AUTHENTIZITÄT ALS WERT WISSENSCHAFTLICHER WAHRHAFTIGKEIT

Museen sind – und dies betrifft in besonderer Weise natürlich die Forschungsmuseen – auch publikumsstarke Begegnungsräume zwischen Forschung und Gesellschaft. Daher berührt der aktuelle Diskurs auch in grundsätzlicher Weise Fragen, wie im Museum mit Wahrheit, Evidenz, Hypothese, Deutung und Quellenkritik umgegangen wird. Dies ist insbesondere deshalb von großer Relevanz, da die Museen mit ihren Ausstellungen und Vermittlungsprogrammen eine breite Öffentlichkeit erreichen und eine große gesellschaftliche Wirkung entfalten können. Authentizität kann in diesem Zusammenhang auch als Konzept zur Herstellung von Glaubwürdigkeit und als Qualitätsmerkmal wissenschaftlicher Evidenz begriffen werden¹¹⁶.

Dabei spielen die originalen Objekte eine zentrale Rolle. Denn, selbst wenn wir die Authentizität der Objekte als absolute Eigenschaft im aktuellen Diskurs zunehmend dekonstruieren oder zumindest relativieren, so sind die originalen Dinge im Museum doch unsere Quellen. Sie sind die Grundlage für unsere materialbasierten Forschungen und die Evidenz für unsere Erkenntnisse. In der Ausstellung dient das »Original« dazu, Glaubwürdigkeit herzustellen. Es ist der Beleg, mit dem wir den BesucherInnen zeigen, woher unsere Erkenntnis stammt. Die Feststellung und systematische Dokumentation und Vermittlung des »Authentizitätsstatus« eines Objektes und aller mit ihm verbundenen Prozesse ist daher von zentraler Bedeutung. Insbesondere die Forschungsmuseen haben hier eine besondere Aufgabe, denn sie forschen in übergreifender Weise über Objekte und anhand von Objekten. Mehrere AutorInnen befassen sich mit diesen Prozessen.

Till Töpfer beschreibt die Bedeutung von Authentizität in naturkundlichen Sammlungen aus dem Blickwinkel eines Wissenschaftlers und dabei auch eine »hybride Authentizität« biologischer Arten¹¹⁷. In erster Linie dienen Objekte dort als Belege natürlicher Variation in Raum und Zeit¹¹⁸. Biologische Exemplare werden als Stellvertreter der biologischen Realität gesammelt, aber sie dienen ebenso als Ideogramme abstrakter Konzepte wie dem Konzept der Art¹¹⁹.

Biologische Objekte, die in naturwissenschaftlichen Sammlungen hinterlegt sind, stellen Dokumente für das Vorkommen von Arten in Raum und Zeit dar. Aber auch in ihrer Funktion als wissenschaftliche Evidenz sind Objekte Veränderungen und Entwicklungen ausgesetzt. Der sich wandelnde wissenschaftliche Kenntnisstand, insbesondere auch durch neue naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden beispielsweise in

der Genetik und der Materialforschung wie auch die zunehmende Provenienzforschung, kann zu Neubewertungen führen, wie z. B. der Bestimmung von Arten in der Naturkunde oder der Herkunft von Objekten. **Willi E. R. Xylander** zeigt, wie diese z. B. durch Präparation oder bei der Bestimmung verändert werden und so »ihre Natürlichkeit« verlieren¹²⁰. Ihre Authentizität und ihr dokumentarischer Wert basieren dann auf den Resten der in den Sammlungen hinterlegten Individuen sowie auf der zugehörigen Dokumentation. Er zeigt zudem an verschiedenen Beispielen, wie neue Untersuchungsmethoden, z. B. zu DNA-Sequenzen, und neue Sammlungsstrategien (z. B. Gewebeproben oder Film- und Audiodokumentationen) den Blick auf das Objekt verändern.

Einen besonders sorgsamem Umgang mit wissenschaftlicher Validität und Evidenz erfordern die Möglichkeiten der sich rasant entwickelnden digitalen Medientechnologien, insbesondere zur Erstellung dreidimensionaler Abbilder und Rekonstruktionen oder virtueller Welten. Die fast unbegrenzten Möglichkeiten dieser Medien für den Einsatz in Museum und Kulturerbe-Dokumentation führen derzeit zu einer intensiven – auch kritischen – Diskussion bei Museumsverantwortlichen und MediengestalterInnen. Eine Reihe von aktuellen Studien und Publikationen befasst sich mit diesen Herausforderungen¹²¹. Mehrere AutorInnen dieses Bandes beschreiben, inwiefern Konzepte des Authentischen dabei möglicherweise weitergedacht werden müssen als bisher.

Eine besondere Chance der neuen Technologien ist es, museale Exponate leichter und vielfältiger in ihren ursprünglichen oder besser in früheren – aber auch in neuen – Kontexten darzustellen¹²². **Martin Zavesky** und **Ingmar Franke** beschreiben gestalterische Herausforderungen, eine möglichst weitreichende Wahrnehmungskonformität beim Betrachter mit der Realität zu erzielen. Diese bestehen u. a. beim Umgang mit Proportionen und Perspektiven, um eine im Sinne des menschlichen Blickens und Sehens optimierte und damit authentische Visualisierung zu erreichen¹²³.

Digitale Abbilder und Rekonstruktionen können aber auch Vorstellungen vom Objekt an sich verändern. **Ralf H. Schneider** und **Caroline Robertson von Trotha** zeigen anhand zweier Forschungsprojekte, wie durch digitale Verfahren Einfluss auf die Authentizität von Kulturerbe genommen werden kann¹²⁴. Am Beispiel der Jupitergigantensäule aus Ladenburg belegen sie, dass Wissen über ein Kulturgut große Bedeutung auf die Authentizität des Artefakts hat, zugleich aber digitale Verfahren das Wissen und damit die Authentizität beeinflussen¹²⁵. **Andreas Hensen** demonstriert anhand der bewegten Geschichte dieser Säule, wie ein digitales Modell dazu beitragen kann die Authentizität eines Objektes, zumindest in Teilen, wiederherzustellen und welche weiteren Inwertsetzungen sich für das Objekt daraus ergeben¹²⁶.

Die Entwicklung digitaler Rekonstruktionen und Visualisierungen für die museale Praxis führt bei mehreren AutorInnen dieses Bandes zu Überlegungen, wie mit wissenschaftlicher Validität, Plausibilität, Unschärfen und Fehlstellen im Wissen umgegangen werden soll. **Mieke Pfarr-Harfst** beleuchtet in ihrem Beitrag digitale Rekonstruktionen als Wissensmodelle und ihre Authentizität. Sie beschreibt 3D-Modelle »als eine Art digitaler, dreidimensionaler Wissensmodelle [...], in denen das objektbasierte Wissen gesammelt, zusammengefasst, verdichtet und visualisiert wird«¹²⁷. Allerdings gäbe es bislang keine Strategien oder Standards für deren Authentisierung und Plausibilisierung des in ihnen gesammelten Wissens¹²⁸. Auch **Dominik Kimmel**, **Michael Orthwein** und **Stephan Schwan** befassen sich anhand mehrerer Beispiele aus der eigenen Praxis sowie auf der Basis von empirischen Untersuchungen damit, wie beim Einsatz realitätsnaher Darstellungen in der musealen Vermittlung mit dem Spannungsverhältnis zwischen Sicherstellung einer bestmöglichen wissenschaftlichen Validität und den Anforderungen an eine verständliche, den heutigen Sehgewohnheiten entsprechende Visualisierung umgegangen werden kann.

Die Diskussion im Zuge zahlreicher weiterer digitaler Vorhaben an anderen Museen oder Kulturerbestätten zeigt, dass dort vergleichbare Herausforderungen bestehen¹²⁹. Möglicherweise ist es an der Zeit, den »London Charter for the Computer based Visualisierung of Cultural Heritage« aufzugreifen, fortzusetzen

und in Abstimmung mit den Museumsverbänden, »ethische Richtlinien für die Erstellung digitaler Rekonstruktionen« als Guidelines der wichtigsten Prinzipien zu formulieren¹³⁰. In vergleichbarer Weise haben es Konservatorinnen und Konservatoren, Restauratorinnen und Restauratoren in der Denkmalpflege bereits 1964 mit dem »Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites« und den folgenden Konventionen von Nara, Burra und Faro für den Erhalt und die Restaurierung von Kulturerbe vorgemacht¹³¹. Der aktuelle wissenschaftliche Diskurs über das Authentische könnte damit einen weiteren wichtigen Beitrag zum Umgang mit den Dingen im Zeitalter der Digitalisierung leisten.

Anmerkungen

- *) Anmerkungen, die als »Beitrag in diesem Band« gekennzeichnet sind, entstammen folgender Publikation: D. Kimmel / S. Brüggerhoff (Hrsg.), *Museen – Orte des Authentischen?* RGZM – Tagungen 42 (Mainz 2020). DOI: 10.11588/propylaeum.745.
- 1) Korff 1997, 147; vgl. Korff 1992, 141; 2008, 21: »Die Dinge des Museums sind fremde Dinge. Und sie sind dies, weil sie authentisch sind«.
 - 2) Levi-Strauss 1967, 391 (zitiert nach Korff 1992, 142).
 - 3) Rehberg 2012, 17.
 - 4) Vgl. Korff 1992, 141-142.
 - 5) Stranski 1989, 41.
 - 6) Vgl. Beitrag Saupe in diesem Band, S. 37.
 - 7) Korff/Roth 1990, 17.
 - 8) Vgl. u. a. die Tagung des ICOM International Committee for Museology »Originals and Substitutes in Museums«, Zagreb 1985 (ICOM 1985) oder Korff/Roth 1990; Clifford 1990; Pomian 1990; Deneke 1990; Korff 1992; 1997. – Weitere aktuelle Literatur zu Objekten vgl. Fitzenreiter 2014; Thiemeyer 2015; Sabrow/Saupe 2016. – Zum Erlebnis vgl. Macdonald 1997; Pekarik/Doering/Karns 1999; Falk/Dierkin 2018 bes. Kap. 11; Jones 2009; Hohenstein, 2018, besonders 136-169.
 - 9) Einen Überblick zum aktuellen Diskurs über Historische Authentizität bietet: Sabrow/Saupe 2016b, 7-28, mit Literatur zur Themenlinie bes. S. 17-21; Saupe 2017. – Überblick über Bedeutung und Forschungen zum Begriff »Authentizität« vgl. auch Knaller/Müller 2006b; Knaller 2006; 2007; Rössner/Uhl 2012; Saupe 2014; Jones 2010; Jones u. a. 2017.
 - 10) Insbesondere danke ich auch Achim Saupe, Stephan Schwan und Willi Xylander für wertvolle Anregungen.
 - 11) Beitrag Saupe in diesem Band, S. 35.
 - 12) Beitrag Großmann in diesem Band, S. 33.
 - 13) Beitrag Feuerstein-Herz in diesem Band, S. 245.
 - 14) Beitrag Feuerstein-Herz in diesem Band, S. 245.
 - 15) »Es ist ein großer Unterschied, ob etwas meiner Vernunft als ein Gegenstand schlechthin, oder nur als ein Gegenstand in der Idee gegeben wird. In dem ersteren Falle gehen meine Begriffe dahin, den Gegenstand zu bestimmen; im zweiten ist es wirklich nur ein Schema, dem direct kein Gegenstand, auch nicht einmal hypothetisch zugegeben wird, sondern welches nur dazu dient, um andere Gegenstände vermittelt der Beziehung auf diese Idee nach ihrer systematischen Einheit, mithin indirect uns vorzustellen.« (Kant AA III, 442-443 [Kritik der reinen Vernunft, 2. Aufl. 1787, Anhang zur transzendentalen Dialektik]; <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa03/442.html> [16.06.2020]).
 - 16) Kant AA XVI, L 249-251. IX 91-94. 1-5. [537] (Handschriftlicher Nachlass). <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa16/537.html> (16.06.2020).
 - 17) Kant AA V. 313-314 (Kritik der Urteilskraft 1790, §49). <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa05/313.html> (16.06.2020).
 - 18) Zur Relativität von Authentizität vgl. auch Macdonald 2013, bes. 129-136 sowie die Beiträge Großmann (bes. S. 24), Feuerstein-Herz (bes. S. 245) und Grebe (bes. S. 227) in diesem Band.
 - 19) Vgl. Thiemeyer 2015.
 - 20) Jones 2010; Jones/Yarrow 2013; Macdonald 2013, Jones u. a. 2017. – Zu den Beziehungen vgl. Beitrag Herdick in diesem Band.
 - 21) Vgl. z. B. Knaller 2016, 44. – Zum Authentizitätsparadox vgl. auch Knaller 2007; Daur 2013; Saupe 2017; Härle 2017.
 - 22) Theodossopoulos 2013, 338; zur Materialität, Klassifikation und Authentifizierung von Objekten vgl. bes. ebenda 351-352.
 - 23) Vgl. Xylander 2020.
 - 24) Vgl. Jones 2010.
 - 25) Macdonald 2013, 133.
 - 26) Vgl. u. a. Eser u. a. 2017, 3-5.
 - 27) Beitrag Chalk in diesem Band, S. 47-48.
 - 28) ICOMOS 1994, §9: »Conservation of cultural heritage in all its forms and historical periods is rooted in the values attributed to the heritage. Our ability to understand these values depends, in part, on the degree to which information sources about these values may be understood as credible or truthful. Knowledge and understanding of these sources of information, in relation to original and subsequent characteristics of the cultural heritage, and their meaning, is a requisite basis for assessing all aspects of authenticity.« §10: »Authenticity, considered in this way and affirmed in the Charter of Venice, appears as the essential qualifying factor concerning values [...]«. – Zu Authentizität und Welterbe vgl. Röttger 2019, 40-41.
 - 29) Zur Ressource Vergangenheit vgl. auch Schweizer 2014.
 - 30) Taylor 1991, 15-16; Knaller 2007, 29.

- 31) Vgl. Habermas 1981, 36. »Wertstandards haben weder die Allgemeinheit von intersubjektiv anerkannten Normen noch sind sie schlechthin privat.«; weiter u. a. S. 41-42.
- 32) Härle 2014, 9; zur Theorie des Authentizitätsbegriffes vgl. Knaller 2007, 29-36.
- 33) Vgl. u. a. Pomian 1990.
- 34) Benjamin 1963, 13 (ursprünglich auf französisch erschienen in der Zeitschrift für Sozialforschung, 5, 1936, 40-68); 1982, 560: »Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.« (aus: Das Passagenwerk – Aufzeichnungen und Materialien, verfasst 1927-1940).
- 35) Vgl. »Das Museumsobjekt ist uns nach und fern zugleich. Von dieser Doppelseigenschaft gehen Reizwirkungen aus, die die Museumsdinge seit jeher zu Objekten der Faszination gemacht haben.« (Korff 1992, 141). – »Allerdings verfügen Objekte auch über eine Anmutungsqualität, über eine emotionale Wirkkraft, die in der bezeugten, eben akkreditierten Andersheit begründet ist. [...]« (Korff 2008, 21).
- 36) Rehberg 2008, 28.
- 37) Empirische Untersuchungen zur Wirkung des Originals vgl. u. a. Hampp/Schwan 2017, 89-100, vgl. u. a. Kapitel V sowie Anm. 79.
- 38) Vgl. van Mensch 1985, 15. 18.
- 39) Vgl. u. a. Sabrow/Saupe 2016b, 7-14; Deneke 1990, 65.
- 40) Jones 2010, 181.
- 41) Jones 2010, 182.
- 42) Jones 2010, 182.
- 43) Eser u. a. 2017, 1.
- 44) Benjamin 1963, 11-12. – Zur Definition des »Originals« vgl. auch die Beiträge Großmann (bes. S. 32 f.), Tietenberg (S. 339 ff.), Kimmel/Orthwein/Schwan (bes. S. 441 ff.) in diesem Band. – Zur Diskussion vgl. auch: Latour/Loewe 2011; Saupe 2012; Foster/Blackwell/Goldberg 2014; Foster/Curtis 2016.
- 45) Jones 2010, 182.
- 46) Eser u. a. 2017, 1-3.
- 47) Vgl. die Tagung »Making it Real. Historical Authenticity in Museums and Collections in the UK, Germany, and Europe, 03.12.2019 – 05.12.2019 Cambridge« nach: H-Soz-Kult, 14.07.2019. www.hsozkult.de/event/id/termine-40785 (16.06.2020).
- 48) Jones 2010, 187.
- 49) Vgl. Foster u. a. 2014, 1; Hoskins 2006; Latour/Loewe 2011.
- 50) Foster u. a. 2014, 1.
- 51) Beitrag Großmann in diesem Band, S. 23-24.
- 52) Beitrag Großmann in diesem Band, S. 24.
- 53) Beitrag Großmann in diesem Band, S. 24.
- 54) Beitrag Saupe in diesem Band, S. 36; vgl. weiter Tunbridge/Ashworth 1996.
- 55) Beitrag Saupe in diesem Band, S. 40.
- 56) Beitrag Saupe in diesem Band, S. 39-39.
- 57) Bes. die Beiträge Xyländer und Töpfer in diesem Band.
- 58) Beitrag Chalk in diesem Band, S. 48.
- 59) Beitrag Chalk in diesem Band, S. 48. – Vgl. Abram/Lien 2011.
- 60) Vgl. die Tagung »Materielle Authentizität des Ephemereren. Tagung im Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität, München 2017 (Publikation in Vorbereitung).
- 61) Beitrag Skwirblies/Vennen in diesem Band, S. 65-75.
- 62) Beitrag Steudtner/Steinmüller, S. 77.
- 63) Zur Diskussion s. auch Jones/Yarrow 2013, 3-26.
- 64) Beitrag Golfomitsou in diesem Band, S. 94.
- 65) Beitrag Dehail in diesem Band, S. 100-101.
- 66) Beitrag Bohlmann in diesem Band, S. 112.
- 67) Pomian 1990, 42; zum Museumsobjekt vgl. auch Pomian 1988, 14-15.
- 68) Pomian 2013, 50. 84. 95. – Vgl. Korff 1997, 147.
- 69) Pomian 1990, 64.
- 70) Zur Authentizität historischer Orte s. auch die Publikationen im Leibniz-Forschungsverbund: Drecol/Schaarschmidt/Zündoerf 2019; Bernhardt/Sabrow/Saupe 2017.
- 71) Vgl. Beitrag Ferreira in diesem Band, S. 123.
- 72) Dies zeigen Ergebnisse empirischer Besucher, zu Studien vgl. Mangelsen 2014, 63.
- 73) Vgl. Beitrag Uhl in diesem Band, S. 133.
- 74) Beitrag Karnatz/Pelludat in diesem Band, S. 156.
- 75) Beitrag Kruip in diesem Band, S. 163.
- 76) Vgl. Beitrag Großmann in diesem Band, S. 27 ff.
- 77) Beitrag Farrenkopf/Siemer in diesem Band, S. 174 f.
- 78) Beitrag Demeter in diesem Band, S. 195.
- 79) Vgl. Kimmel/Orthwein 2019; Vgl. Beiträge Pfarr-Harfst, Hensen, Schneider/von Trotha, Kimmel/Orthwein/Schwan, Zavesky/Franke in diesem Band.
- 80) Beitrag Brückner/Greci in diesem Band.
- 81) Zur Museumsarchitektur vgl. u. a. Frankenberger 2013.
- 82) Beitrag Jovanovic-Krisper in diesem Band, S. 217.
- 83) Beitrag Grebe in diesem Band, S. 231.
- 84) Beitrag Grebe in diesem Band, S. 232.
- 85) Beitrag Thiemeyer in diesem Band, S. 260.
- 86) Vgl. Jones u. a. 2017, 3; Jones 2010, 189; Jones/Yarrow 2013; Macdonald 2013, 129-131.
- 87) Vgl. Beitrag Brüning in diesem Band, S. 274.
- 88) Beitrag Latham in diesem Band, S. 325.
- 89) Schopenhauer 1854.
- 90) Vgl. z. B. die Ausstellung »Großbaustelle 793: Das Kanalprojekt Karls des Großen zwischen Rhein und Donau« im RGZM 2014-2015 (Kimmel/Mangelsen 2018; vgl. u. a. Simon 2010).
- 91) Vgl. Beitrag Eckersly in diesem Band, S. 291.
- 92) Beitrag Herdik in diesem Band, S. 309.

- 93) Beitrag Crumbach in diesem Band, S. 318.
- 94) Vgl. u. a. Sabrow/Saupe 2016, 7; Rössner/Uhl 2012
- 95) Korff/Roth 1990, 16.
- 96) Vgl. z. B. Hampp/Schwan 2017, 89-100; Mangelsen 2014; S. Schwan / S. Dutz, unveröffentlichte Studie 2018 (Leibniz-Institut für Wissensmedien Tübingen / Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität); weitere Literatur zu besucherbezogenen empirischen Arbeiten vgl. Beitrag Kimmel/Orthwein/Schwan in diesem Band, S. 452 ff.
- 97) Vgl. z. B. Peharik 1999, 155; Golding 2000a, 270; 2000b.
- 98) Beitrag Latham in diesem Band, S. 324.
- 99) Unpublizierte Studie; freundliche Information S. Schwan.
- 100) Vgl. Beitrag Latham in diesem Band, S. 324f.; Mangelsen 2014, 63; Hampp/Schwan 2017.
- 101) Jones 2010, 189.
- 102) Vgl. u. a. Korff 1992; Korff/Roth 1990, 17. – Zu Aura und Besucherinteresse vgl. auch Weindl 2019.
- 103) Schopenhauer 1854, Vorrede zur 2. Auflage. – Vgl. Beitrag Keller in diesem Band, S. 279.
- 104) Benjamin 1963, 13.
- 105) Zur Bedeutung des Originals vgl. hier Anm. 33-34 und 44 sowie Hampp/Schwan 2017, 90; Thiemeyer 2016, 81-90.
- 106) Bereits 1985 befasst sich eine ICOM-Tagung in grundlegender Weise mit der Frage »Original und Ersatz« (ICOFOM 1985).
- 107) Latour/Lowe 2011, 4; zu Kopien vgl. auch Foster u. a. 2014.
- 108) z. B. Beitrag Großmann in diesem Band, S. 24.
- 109) Beitrag Tietenberg in diesem Band, S. 346.
- 110) Vgl. Beitrag Dehail in diesem Band, S. 97.
- 111) Vgl. Beitrag Rühling in diesem Band, S. 361.
- 112) Zur Bedeutung von Fälschungen vgl. u. a. Doll 2012; Reulecke 2016.
- 113) Beitrag Jardine u. a. in diesem Band, S. 381
- 114) Beitrag Jardine u. a. in diesem Band, S. 381.
- 115) Vgl. Beitrag Yagou in diesem Band, S. 385 ff.
- 116) Zur Bedeutung des Evidenzbegriffes aus kulturwissenschaftlicher Sicht vgl. u. a. Lethen/Jäger/Koschorke 2015; Harrasser/Lethen/Timm 2009.
- 117) Vgl. Beitrag Töpfer in diesem Band, S. 397.
- 118) Beitrag Töpfer in diesem Band, S. 395.
- 119) Beitrag Töpfer in diesem Band, S. 398.
- 120) Beitrag Xylander in diesem Band, S. 410.
- 121) Vgl. u. a. Jones u. a. 2017 mit Literatur; Bentkowska-Kafel/Baker/Denar 2012; Xylander 2019. – Zum digitalen Lernen vgl. auch Schwan/Cress 2019.
- 122) Vgl. Beiträge Zavesky/Franke (S. 411) und Kimmel/Orthwein/Schwan (S. 441) in diesem Band.
- 123) Beitrag Zavesky/Franke in diesem Band, S. 413.
- 124) Beitrag Schneider/Trotha in diesem Band, S. 417.
- 125) Beitrag Schneider/Trotha in diesem Band, S. 418.
- 126) Vgl. Beitrag Hensen in diesem Band, S. 421 ff.
- 127) Vgl. Beitrag Pfarr-Harfst in diesem Band, S. 432.
- 128) Vgl. Beitrag Pfarr-Harfst in diesem Band, S. 437.
- 129) U. a. im Workshop 2018 »Virtual, Mixed und Augmented Reality als Mittel der Wissensvermittlung«, im Projekt »Leibniz-Netzwerk musealer Transfer – Vermittlung – Dialog«, gefördert durch den Aktionsplan Leibniz-Forschungsmuseen.
- 130) www.londoncharter.org/; »Farokonvention«: Rahmenkonvention über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft (verabschiedet vom Europarat 2005). Vgl. Bundeskanzleramt 2016; vgl. Denar 2012 mit weiter Literatur.
- 131) Zum Dokument von Nara vgl. Falser 2012, 63; Macdonald 2013 132-134; Jones 2010, 185-186.

Literatur

- Abram/Lien 2011: S. Abram / M. Lien, *Performing Nature at World's Ends*. *Ethnos* 76/1, 2011, 3-18. DOI: 10.1080/00141844.2010.544855.
- Benjamin 1963: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt 1963).
- 1982: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. V, 1-2 »Das Passagen Werk«* (hrsg. von R. Tiedemann) (Frankfurt 1982).
- 2011: W. Benjamin, *Gesammelte Werke* (Frankfurt 2011).
- Bentkowska-Kafel/Baker/Denar 2012: A. Bentkowska-Kafel / D. Baker / H. Denar, *Paradata and Transparency in Virtual Heritage* (London 2012).
- Bernhardt/Sabrow/Saupe 2017: Ch. Bernhardt / M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), *Gebaute Geschichte. Historische Authentizität im Stadtraum* (Göttingen 2017).
- Bundeskanzleramt 2016: Österr. Bundeskanzleramt (Hrsg.), *Rahmenübereinkommen des Europarates über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft. Eine Bestandsaufnahme*, Wien 2016. (www.kulturdokumentation.org).
- Clifford 1990: J. Clifford, *Sich selbst sammeln*. In: Korff/Roth 1990, 87-106.
- Daur 2013: U. Daur (Hrsg.), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes* (Bielefeld 2013).
- Denar 2012: H. Denar, *A New Introduction to The London Charter*. In: Bentkowska-Kafel/Baker/Denar 2012, 57-9. www.londoncharter.org/fileadmin/templates/main/docs/ch6_denard.pdf (16.06.2020).
- Deneke 1990: B. Deneke, *Realität und Konstruktion des Geschichtlichen*. In: Korff/Roth 1990, 65-86.

- Doll 2012: M. Doll, Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. *Kaleidogramme* 78 (Berlin 2012).
- Drecol/Schaarschmidt/Zündoerf 2019: A. Drecoll / Th. Schaarschmidt / I. Zündoerf (Hrsg.), *Authentizität als Kapital historischer Orte. Die Sehnsucht nach dem unmittelbaren Erleben von Geschichte* (Göttingen 2019).
- Eser u.a. 2017a: Th. Eser / M. Farrenkopf / D. Kimmel / A. Saupe / U. Warnke (Hrsg.), *Authentisierung im Museum. Ein Werkstattbericht. RGZM – Tagungen 32* (Mainz 2017). DOI: 10.11588/pro-pylaeum.297.405.
- 2017b: Th. Eser / M. Farrenkopf / D. Kimmel / A. Saupe / U. Warnke, Einleitung. In: Eser u.a. 2017a, 1-10.
- Falser 2012: M. Falser, Von der Charta von Venedig 1964 zum Nara Document on Authenticity 1994: 30 Jahre »Authentizität« im Namen des kulturellen Erbes der Welt. In: Rössner/Uhl 2012, 63-88.
- Falk/Dierkin 2018: J. Falk / L. Dierking, *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning* (Walnut Creek 2018).
- Fitzenreiter 2014: M. Fitzenreiter (Hrsg.), *Authentizität. Artefakt und Versprechen in der Archäologie. Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie 15* (London 2014). <http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes15/index.html> (16.06.2020).
- Foster/Curtis 2016: S. M. Foster / N. G. W. Curtis, *The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter*. *European Journal Arch.* 19/1, 2016, 122-148.
- Foster/Blackwell/Goldberg 2014: S. M. Foster / A. Blackwell / M. Goldberg, *The Legacy of Nineteenth-century Replicas for Object Cultural Biographies: Lessons in Duplication from 1830s Fife*. *Journal of Victorian Culture* 19/2, 2014, 137-160. DOI: 10.1080/13555502.2014.919079.
- Frankenberg 2013: P. von Frankenberg, *Die Internationalisierung der Museumsarchitektur. Voraussetzungen, Strukturen, Tendenzen*. *Berliner Schriften zur Museumsforschung* 31 (Berlin 2013).
- Goulding 2000a: C. Goulding, *The Museum Environment and the Visitor Experience*. *European Journal of Marketing* 34/3-4, 2000, 261-278. DOI: 10.1108/03090560010311849.
- 2000b: C. Goulding, *The Commodification of the Past, Postmodern Pastiche, and the Search for Authentic Experiences at Contemporary Heritage Attractions*. *European Journal of Marketing* 34/7, 2000, 835-853. DOI: 10.1108/03090560010331298.
- Graf/Rodekamp 2012: B. Graf / V. Rodekamp (Hrsg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*. *Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung* (Berlin 2012).
- Habermas 1981: J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns. I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung* (Frankfurt 1981).
- Hampp/Schwan 2017: C. Hampp / S. Schwan, *Authentizität in der Wahrnehmung und Bewertung von Museumsobjekten*. In: Eser u.a. 2017a, 89-100.
- Harrasser/Lethen/Timm 2009: K. Harrasser / H. Lethen / E. Timm (Hrsg.), *Sehnsucht nach Evidenz. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2009/1, 1-122.
- Härle 2014: G. Härle, *Authentizität gibt es nicht – aber sie kann sich ereignen. Ungekürzte Fassung 2014*. www.ph-heidelberg.de/waerle/downloadbereich (16.06.2020); gekürzt: *Theme-Centered Interaction* 28/2, 2014, 23-47.
- Hohenstein/Moussouri 2018: J. Hohenstein / T. Moussouri, *Museum Learning. Theory and Research as Tools for Enhancing Practice* (London, New York 2018).
- Hoskins 2006: J. Hoskins, *Agency, Biography and Objects*. In: C. Tilley / W. Keane / S. Küchler / M. Rowlands / P. Spyer (Hrsg.), *Handbook of Material Culture* (London 2006) 74-84.
- Jones 2009: S. Jones, *Experiencing Authenticity at Heritage Sites: Some Implications for Heritage Management and Conservation*. *Conservation and Management of Archaeological Sites* 11/2, 2009, 133-147. DOI: 10.1179/175355210X12670102063661.
- 2010: S. Jones, *Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity*. *Journal of Material Culture* 15/2, 2010, 181-203. DOI: 10.1177/1359183510364074.
- Jones/Yarrow 2013: S. Jones / Th. Yarrow, *Crafting Authenticity: An Ethnography of Conservation Practice*. *Journal of Material Culture* 18/1, 2013, 3-26. DOI: 10.1177/1359183512474383.
- Jones u.a. 2017: S. Jones / S. Jeffrey / M. Maxwell / A. Hale / C. Jones, *3D Heritage Visualisation and the Negotiation of Authenticity: the ACCORD Project*. *International Journal of Heritage Studies* 24/4, 2017, 333-353. DOI: 10.1080/13527258.2017.1378905.
- ICOFOM 1985: ICOM International Committee for Museology (ICOFOM), *Originals and Substitutes in Museums*. Annual meeting, Zagreb, 1985. *ICOFOM Study Series* 8 (Stockholm 1985).
- ICOMOS 1994: ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity 1994*. <https://whc.unesco.org/archive/nara94.htm> (16.06.2020).
- Kant AA: I. Kant, *Gesammelte Schriften* (Hrsg. Bd. 1-22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin 1900ff. In: *Bonner Kant Corpus*. <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa03/442.html> (16.06.2020).
- Kimmel/Mangelsen 2018: D. Kimmel / F. Mangelsen, *Vermittlung archäologischer Forschung. Konzept und Besucherstudie zur Ausstellung »Großbaustelle 793«*. In: J. Drauschke / E. Kislinger / K. Kühnreiter / Th. Kühnreiter / G. Scharer-Liška / T. Vida (Hrsg.), *Lebenswelten zwischen Archäologie und Geschichte. Festschrift für Falko Daim zu seinem 65. Geburtstag. Monographien des RGZM 150* (Mainz 2018) 199-214.
- Kimmel/Orthwein 2019: D. Kimmel / M. Orthwein, *Unsichtbares sichtbar machen. Das Mixed Reality Lab im Museum für Antike Schifffahrt des RGZM*. *Museumskunde* 84, 2019 Online Erweiterung. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2020/04/final-kimmel-orthwein.pdf> (16.06.2020).
- Kimmel/Schwan in Vorber.: D. Kimmel / S. Schwan, *Vermittlung*. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), *Handbuch Historische Authentizität* (in Vorber.).
- Korff 1992: G. Korff, *Zur Eigenart der Museumsdinge* (1992). In: *Korff 2007*, 140-145.
- 1997: G. Korff, *Fremde (der, die, das) und das Museum* (1997). In: *Korff 2007*, 146-154.
- 2007: G. Korff, *Museumsdinge: deponieren – exponieren* (Köln 2. erw. Aufl. 2007).

- 2008: G. Korff, Sechs Emders Thesen zur Rolle des Museums in der Informationsgesellschaft. *Museumkunde* 73/2, 2008, 19-27.
- Korff/Roth 1990a: G. Korff / M. Roth (Hrsg.), *Das Historische Museum. Labor Schaubühne, Identitätsfabrik* (Frankfurt, New York 1990).
- 1990b: G. Korff / M. Roth, Einleitung. In: Korff/Roth 1990a, 9-27.
- Knaller 2006: S. Knaller, Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs. In: Knaller/Müller 2006, 17-35.
- 2007: S. Knaller, Ein Wort aus der Fremde. *Geschichte und Theorie des Begriffs* (Heidelberg 2007).
- 2016: S. Knaller, Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradox der Moderne. In: Sabrow/Saupe 2016a, 44-61.
- Knaller/Müller 2006a: S. Knaller / H. Müller (Hrsg.), *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München 2006).
- 2006b: S. Knaller / H. Müller, Einleitung. *Authentizität und kein Ende*. In: Knaller/Müller 2006a, 7-16.
- Latour/Lowe 2011: B. Latour / A. Lowe, The Migration of the Aura – or How to Explore the Original Through Its Facsimiles. In: T. Bartscherer / R. Coover (Hrsg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts* (Chicago 2011) 275-297.
- Lethen/Jäger/Koschorke 2015: H. Lethen / L. Jäger / A. Koschorke (Hrsg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader. Schauplätze der Evidenz 2* (Frankfurt, New York 2015).
- Lévi-Strauss 1967: C. Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie* (Frankfurt 1967).
- Macdonald 1997: S. Macdonald, A People's Story: Heritage, Identity and Authenticity. In: Ch. Rojek / J. Urry (Hrsg.), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory* (London, New York 1997) 155-175.
- 2013: S. Macdonald, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today* (London, New York 2013).
- Mangelsen 2014: F. Mangelsen, die Wirkung des (Original-)Objekts bei der Vermittlung im archäologischen Museum [unpubl. Masterarbeit Univ. Mainz 2014].
- Pekarik/Doering/Karns 1999: A. J. Pekarik / Z. D. Doering / D. A. Karns, Exploring Satisfying Experiences in Museums. *Curator* 42, 1999, 152-173. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1999.tb01137.
- Pomian 1990: K. Pomian, Museum und kulturelles Erbe. In: Korff/Roth 1990, 41-64.
- 2013: K. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* (Berlin [1988] 42013).
- Rehberg 2008: K.-S. Rehberg, Zwischen Auratik und Virtualisierung. *Museumkunde* 73/2, 2008, 31-36.
- 2012: K.-S. Rehberg, Hort der Materialität in einer virtualisierten Welt. Überlegungen zu Chancen und Misere einer kulturellen Erfolgseinstitution. In: Graf/Rodekamp 2012, 17-33.
- Rehling/Paulmann 2016: A. Rehling / J. Paulmann, Jenseits von »Original« und »Fälschung«. In: Sabrow/Saupe 2016a, 93-125.
- Reulecke 2016: A.-K. Reulecke, Täuschend ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Künsten und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie (München 2016).
- Rössner/Uhl 2012: M. Rössner / H. Uhl, Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen (Bielefeld 2012).
- Röttger 2019: J. Röttger, Authentizität im UNESCO-Welterbe-Diskurs. Das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. In: Drecol/Schaarschmidt/Zündoerf 2019, 35-55.
- Sabrow/Saupe 2016a: M. Sabrow / A. Saupe, *Historische Authentizität* (Göttingen 2016).
- 2016b: M. Sabrow / A. Saupe, *Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes*. In: Sabrow/Saupe 2016a, 7-28.
- in Vorber.: M. Sabrow / A. Saupe, *Handbuch Historische Authentizität* (in Vorber.).
- Saupe 2014: A. Saupe, Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstruktionen und die Historizität des Authentischen. In: Fitzenreiter 2014, 19-26.
- 2017: A. Saupe, *Historische Authentizität: Individuen und Gesellschaften auf der Suche nach dem Selbst – ein Forschungsbericht*. H-Soz-Kult, 15.08.2017. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2017-08-001> (16.06.2020).
- Schwan/Cress 2017: S. Schwan / U. Cress (Hrsg.), *The Psychology of Digital Learning. Constructing, Exchanging, and Acquiring Knowledge with Digital Media* (Heidelberg 2017).
- Schopenhauer 1854: A. Schopenhauer, Über das Sehn und die Farben (Leipzig 21854). <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/trad/shauer/as1sehfarb.html> (16.06.2020).
- Schweizer 2014: B. Schweizer. Zur Authentizität archäologischer Stätten. *Vergangenheit als Ressource*. In: Fitzenreiter 2014, 123-137.
- Simon 2010: N. Simon, *The Participatory Museum*. www.participatorymuseum.org (16.06.2020).
- Taylor 1991: Ch. Taylor, *The Ethics of Authenticity* (Cambridge MA, London 1991).
- Theodossopoulos 2013: D. Theodossopoulos, Laying Claim to Authenticity. Five Anthropological Dilemmas. *Anthropological Quarterly* 86/2, 2013, 337-360.
- Thiemeyer 2015: Th. Thiemeyer, Work, Specimen, Witness: How Different Perspectives on Museum Objects Alter the Way they are Perceived and the Values Attributed to them. *Museum & Society* 13/3, 2015, 396-412.
- 2016: Th. Thiemeyer, Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: Sabrow/Saupe 2016, 81-90.
- Tunbridge/Ashworth 1996: J. E. Tunbridge / G. J. Ashworth, *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict* (Chichester, New York 1996).
- van Mensch 1985: P. van Mensch, Museums and Authenticities. Provocative Thoughts by Peter van Mensch. In: ICOFOM 1985, 13-20.
- Weindl 2019: R. Weindl, Die »Aura« des Originals im Museum: Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse (Bielefeld 2019).
- Xylander 2019: W. Xylander, Nicht nur weil wir es können. Reflexionen zu Kriterien für den Einsatz von Virtuality in Naturkundemuseen. *Museumkunde* 84, 2019, 148-155.
- in Vorber.: W. Xylander, Art, Typus und die Authentifizierung der biologischen Vielfalt. In: Sabrow/Saupe in Vorber.