

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

46/2017

Produktive Fehler,
konstruktive Missverständnisse

Erreurs productives,
malentendus constructifs

herausgegeben von
Thomas Hunkeler
Sophie Jaussi
Joëlle Légeret

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1249-2
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de

Yvette Sánchez

Fälschungen als Systemfehler oder Faktor künstlerischer Produktivität?

Experimentation with forgeries in art and literature as a deliberate renunciation of authenticity and originality was practiced long before postmodern times. The following article shows a network of literary forgers playing around with apocryphal constructs. It monitors a chain reaction from the pioneer Cervantes in his meta-fictional second part of *Don Quixote* to Jorge Luis Borges' „Pierre Menard“ rewriting one chapter of Cervantes' classic and Umberto Eco's postmodern construction of Borges' invented character Bustos Domecq ending up at Pablo Katchadjian's „Aleph gaining weight“. Radical appropriation between artistic resource and informal practice contributes to dismantled orthodoxy, subverted values, and attacked conventions. Plagiarism loses its harming effect; instead, authors celebrate different types of forgeries by simulation, bluff, lies, manipulation, or camouflage. Ultimately, by these artistic devices, they shed light on the affinity to processes of fictionalization itself.

Auftakt

Das Thema des Scheiterns und des produktiven Fehlers in der Literatur wurde von mir schon früher u. a. in Form von zwei Sammelbänden bearbeitet. Der eine über die Poetiken des Scheiterns (*Poéticas del fracaso*) entstand im spanischsprachigen Kontext, der andere trug den Titel *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*.¹ Der Einstieg in dieses Forschungsfeld erfolgte anlässlich meiner Antrittsvorlesung in St. Gallen unter dem Titel *Scheitern mit Zuschauern* – nach Hans Blumenbergs Geschichte der Schiffbruchmetaphern. Im Vortrag ging es um das Scheitern im literarischen Diskurs und als literarisches Motiv. Anstatt dieses Thema erneut aufzugreifen, möchte ich ein Versprechen einlösen. Die *Fälschung* als Fehler im System der Kunst und des Kunstmarkts sowie der Literatur wurde zwar damals in einem Zwischentitel im Band genannt, aber nicht wirklich abgehandelt.

Zwei weitere Impulse haben mich zu diesem Thema angeregt: Unlängst fragte mich jemand, ob wir denn sicher seien, dass die Plastik von Alberto

1 Yvette Sánchez/Felix Philipp Ingold (Hrsg.). *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*. Göttingen: Wallstein, 2008. – Yvette Sánchez/Roland Spiller (Hrsg.). *Poéticas del fracaso*. Frankfurter Studien zu Iberoromania und Frankophonie, Band 1. Tübingen: Gunter Narr/A. Francke, 2009.

Giacometti an der Universität St. Gallen nicht auch eine der zahlreich existierenden Fälschungen sei. Da *Die Stehende* (1963) als Teil der Kunst-am-Bau-Sammlung der HSG eine enge Zusammenarbeit und auch ein Vertrauensverhältnis zwischen Künstler und Architekt an Ort und Stelle erforderte, dürfen wir sicher sein, in keine Falle getappt zu sein. Giacometti ist zweifelsohne der meist gefälschte Schweizer Künstler. In Spanien trifft es Goya, Picasso oder Dalí, wobei Letzterer selber – deklariert – lustvoll Ideen klaute und Werke fälschte.

Der zweite Impuls stammt von Diana Grobe, Direktorin des Fälschermuseums Wien, die anlässlich ihres Vortrags an der Universität St. Gallen² genüsslich von den Tricks der Fälscher aus der Praxis erzählte. Fasziniert von der subversiven Kraft der Kunstfälscher enthüllte sie – frei von Moralin – die Geschichten, die sich zwischen Gesetzesbruch und einem genuinen Vergnügen am Betrug bewegen, der letztlich immer auch auf das System des Kunstmarktes abzielt.

Fälschungen à discrétion

Die geradezu schockierende Preisexplosion öffnet informellen Praktiken und kriminellen Energien Tür und Tor – nicht nur mit allerlei Typen von Fälschungen, sondern auch mit Geldwäscherei, Steuerbetrug und Zollfreilagern. Alleine im Genfer Zollfreilager, welches wiederholt als „grösstes Museum der Welt“ bezeichnet worden ist, lagern steuerbefreite Luxusgüter, darunter sehr viel Kunst, im Wert von rund 10 Milliarden Franken. Die Ware in den zehn Schweizer Zollfreilagern wird auf insgesamt 100 Milliarden Franken geschätzt. Dort werden beispielsweise echte und wohl auch gefälschte Picassos zu Hunderten oder drei Millionen Flaschen sehr teuren Weins diskret aufbewahrt.³ Die Besitzer dürfen ihre Schätze gar in eigens dafür eingerichteten Showrooms bei einem Aperitif auch ihren Freunden und potenziellen Käufern zeigen. Sammler und Händler oder Galeristen verkaufen dort ihre Kostbarkeiten, ja ganze Sammlungen. Nicht nur gefälschte Kunstwerke, auch Raub- und Fluchtkunst sind in den Zollfreilagern diskret untergebracht. Nach dem Prozess der Aufhebung des Schweizer Bankgeheimnisses hat sich hier eine substanzielle neue Nische des Verschweigens und der Steuerhinterziehung aufgetan.⁴ Der Schwarzhandel mit Kunst

2 Diana Grobe, Vortrag an der Universität St. Gallen, 10.11.2015.

3 Günter Heismann. „Zollfreilager Genf: Trutzburgen für Sammler“. *BILANZ* vom 28.1.2013. <http://www.bilanz.ch/unternehmen/zollfreilager-genf-trutzburgen-fuer-sammler> (abgerufen am 14.7.16).

4 Monika Roth. „Geldwäscherei im Kunsthandel: die richtigen Fragen stellen“. *KUR – Kunst und Recht. Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik* 2,

nimmt, neben demjenigen mit Drogen und Waffen, eine zunehmend prominente Rolle ein.

Die genannten Superlative spiegeln sich durchaus auch in der Menge der auf dem Markt angebotenen Fälschungen. Möglicherweise sind zwischen 10 und 30 % aller Kunstwerke gefälscht. Der Sektor der Luxusprodukte hat mit ähnlichen Zahlen zu kämpfen. Kürzlich wurden Statistiken über die Einfuhr von gefälschten Waren in die EU veröffentlicht. Laut OECD-Bericht und dem Amt für geistiges Eigentum der EU handelt es sich dabei um 5 % gefälschter Premium-Produkte.⁵ Weil sich durch den Internet-Handel das Problem der illegalen Transaktionen verschärft, kann man auch hier von einem höheren Prozentsatz (von mindestens 10 %) ausgehen. 85 % der gefälschten Produkte stammen aus Asien, insbesondere aus China.⁶ Betroffen sind etwa folgende Industrien: Schuhe, Lederwaren, Kleidung, Uhren, Elektronik, Kosmetik, Parfümerie, Medizinaltechnik, Spielzeug und Software.

Andere klassische Fälschungsbereiche sind hinlänglich bekannt: Wahlzettel, Urkunden, Geld, wissenschaftliche Arbeiten, Antiquitäten, Reliquien. Wo viel Geld und Status auf dem Spiel stehen, wird am meisten betrogen. Man ist deshalb versucht zu behaupten, dass die literarische Kunst dieser Betrugsart etwas weniger ausgesetzt ist. Doch nicht nur der geringere monetäre Wert, sondern auch das gesteigerte Risiko der Enttarnung durch die vervielfältigte Distribution und Öffentlichkeit mindern die Versuchung zur Fälschung literarischer Texte.

Absage an die Originalität

In den westlichen Kulturen werden Authentizität und Originalität oft als eng miteinander verknüpfte Werte betrachtet. Der Glaube an Originalität der letzten beiden Jahrhunderte, von der Romantik bis zur Jahrtausendwende, erhält durch die massiv einsetzende Digitalisierung einen empfindlichen Dämpfer. Auch der Begriff der Authentizität, der sich laut Zygmunt Bauman in postmodernen Simulationen zusehends verflüssigt, wird instabil.⁷ Aber bereits im vergangenen Jahrhundert haben drei Theoretiker der Autorschaft,

2016. S. 35-40. – Monika Roth. *Wir betreten den Kunstmarkt. Geldwäscherei/ Zollfreilager – ein zu diskretes Geschäft? / Interessenkonflikte, Manipulationen und Preisabsprachen*. Zürich/St. Gallen: Dike Verlag, 2015.

5 „Los productos falsificados mueven 338.000 millones en todo el mundo“. *El País* vom 18.4.2016

6 Samuel Jaberg. „Chinesische Fälschungen in Topqualität“. *Swissinfo.ch* vom 5.7.2012. http://www.swissinfo.ch/ger/markenuhren_chinesische-faelschungen-in-topqualitaet/33023748 (abgerufen am 15.7.16).

7 Zygmunt Bauman/Keith Tester. *Conversations with Zygmunt Baumann*. Cambridge: Polity Press, 2001.

Roland Barthes, Michel Foucault und Guy Debords, das Verschwinden des Autors (bzw. der Autorität) propagiert, der im Sog intertextueller Polyphonien verschwand. *Der Tod des Autors* (1968), *Was ist ein Autor?* (1969) und *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) sind die einschlägigen Texte. Die Frage „Wer schreibt, wenn ich schreibe?“ behandelt Vincent Kaufmann in seinem Aufsatz über die situationistische Poetik und ihre Vision, ohne Autorschaft, Copyright oder geistiges Eigentum auszukommen.⁸

Die „Originalitätsverweigerung“⁹ der Künstler der Appropriation, die sich bereits Vorhandenes aneignen, es wiederholen, tragen auch dazu bei, es gerade bemessen an der Anzahl der Reproduktionen, aufzuwerten. Die Einmaligkeit und Vollendung eines Werks zu erlangen, wird durch die Digitalisierung erschwert, ist sogar illusorisch. Vielmehr werden die Wandelbarkeit und eine nie abgeschlossene Erweiterung durch Wiederholung und Nachahmung im Netz begünstigt.¹⁰ Der entsprechende juristische Forschungszweig arbeitet gegenwärtig intensiv an den erforderlichen Anpassungen im Urheberrecht.

In den Künsten wurde immer wieder mit Fälschung experimentiert, etwa nach dem Vorbild der Mimikry in der Natur. Nicht die Dichotomie, sondern die Dialektik zwischen „echt“ und „falsch“ genießt Anerkennung. Für die Gattung der Biographie denkt man in der Hispania unweigerlich an Max Aubs Roman *Jusep Torres Campalans*; in der Schreibweise (*écriture*) ist es Jorge Luis Borges' Erzählung „Pierre Menard, Autor des Quijote“. In der internationalen Malerei kommt einem sofort der Kunstfälscher Elmyr de Hory in den Sinn.¹¹ Literatur, Bildende Künste und Industrieprodukte greifen auf die Fälschung als kreatives – so suggestives wie subversives – Prinzip zurück. Bei den Kunstfälschern kommt allerdings eine kriminelle Absicht der unrechtmäßigen Bereicherung dazu. Auf der Gegenseite wird man nicht müde, die Bedeutung des geistigen Eigentums und den Wert des Authentischen zu beanspruchen. Die ganze Bandbreite entfaltet sich deutlich im Film *F for Fake* von Orson Welles, der ständig empirisch-dokumentarische mit erfundenen, für den Zuschauer kaum unterscheidbaren Sequenzen vermischt.

Das digitale Zeitalter bringt unterdessen neue Herausforderungen mit sich, die nicht nur die Praktiken der Produkte-Patentierung betreffen, son-

8 Der Wille, nicht nach Originalität streben zu wollen, erhält mit dem Web 2.0 neuen Aufwind. „Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt impliziert es.“ Christine Haug/Vincent Kaufmann (Hrsg.). *Das Plagiat*, in: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft*, 4, 2014. S. 71.

9 Wolfgang Ullrich. „Originalitätsdämmerung. Der Kult ums Neue und sein mögliches Ende“. Christine Haug/Vincent Kaufmann (Hrsg.). *op.cit.* S. 104.

10 *ibidem.* S. 108-109.

11 Bei den Produktfälschungen wecken die Louis Vuitton-Taschen weiterhin großes Interesse.

dern auch Piraterie und Plagiate von wissenschaftlichen Arbeiten. Diese Debatte im Zusammenhang mit Kunst zu thematisieren verspricht uns, zur Erforschung entsprechender dialektischer Spannungen zwischen Original und Fälschung zu gelangen. Die Fälschung offenbart sich in der Grauzone zwischen künstlerischer Ressource und illegaler Praxis, die immer wieder neue Dimensionen des problematischen Zusammenhangs zwischen Wahrheit und ihrer Verschleierung zum Vorschein bringt.

In der Literatur war das Thema schon immer präsent¹², neuzeitlich etwa seit *Ossians Gesängen* von James Macpherson (ab 1760), und ist im Falle des Plagiats mit dem World Wide Web und dem Cut-and-Paste-Prinzip heute wieder ganz oben auf die Forscheragenda gerückt. Genauso genießt das Thema in der Kunst Hochkonjunktur. Dabei werden immer wieder Typologien erstellt, die zur Klärung und Unterscheidung der Begriffsdefinitionen in Literatur und Kunst beitragen sollen:

- Plagiat (nicht als Zitat gekennzeichnete, rechtswidrige Übernahme fremder Texte und Ideen, kann auch legal nicht immer legitim erfolgen);
- Identfälschung (Kopie eines bestehenden Werks mit Hinweis, es sei das Original)¹³;
- Kopie (der gleiche Fall ohne den falschen, betrügerischen Hinweis);
- Falsifikat (im Stile eines Künstlers gemalt oder Schriftstellers geschrieben, mit dem Hinweis, es sei ein Original des Künstlers)¹⁴.

Die „Kongruenz von Werk und Autorschaft“¹⁵ wird vorausgesetzt:

-
- 12 Der Germanist und Plagiatsforscher Philipp Theisohn hat es in seiner Studie vorgeführt: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart, Alfred Kröner, 2009. Zwei weitere Quellen liefern ebenfalls einen geschichtlichen Abriss: K. Reulecke (Hg.): *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006; Martin Doll: *Fälschung und Fake: Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos, 2012.
 - 13 Nach schweizerischem Recht darf ein Bild erst 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers kopiert werden.
 - 14 Diana Grobe, *op.cit.*, unveröffentlichte Vortragsfolien. Die rechtlichen Implikationen werden in einer Master-Arbeit der Universität St. Gallen sehr informativ dargelegt. Andrea Giger. *Fälschungen in der bildenden Kunst*. https://aleph.unisg.ch/F/IQ7KEE4GR96I4P9JNHG113SF46MJMUFRCSGV2US-6HVIJXGC14B-21637?func=full-set-set&set_number=001382&set_entry=000005&format=999 (abgerufen am 16.7.16). Für den spanischen Kulturraum ist der Sammelband von Lluís Peñuelas i Reixach, Direktor der Stiftung Gala-Salvador-Dalí, höchst empfehlenswert: *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: Ediciones Poligrafía y Funadació Gala-Salvador-Dalí, 2013.
 - 15 David Oels. „Die literarische Fälschung als kleine böse Schwester des Plagiats“. Christine Haug/Vincent Kaufmann (Hrsg.). *op.cit.* S. 56. Ganz auf das Plagiat in Literatur und Wissenschaft konzentrieren sich die Aufsätze in Dietmar

Literarische Fälschungen gelten gemeinhin als Gegensatz zum Plagiat, da dabei ein selbstverfasstes Werk als ein fremdes ausgegeben wird, während beim Plagiat die eigene Urheberschaft eines fremden Werks behauptet wird. Beide beschreiben jedoch eine Störung im Verhältnis von Autor und Werk.¹⁶

Historische Fälschungen

Aus einer ganzen Serie historischer Beispiele im spanischsprachigen Kulturraum, welche die Palette an Fälschungstypen mit schädlichen oder konstruktiven Effekten aufzeigen, seien drei der bekanntesten herausgegriffen: zwei aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, Jorge Luis Borges' „Pierre Menard“ von 1944 sowie Max Aubs *Jusep Torres Campalans* von 1958, und der zweite Teil von Cervantes' *Don Quijote* (1615).

Vor dem 19. Jahrhundert waren Imitation und Mimesis als kulturelle und poetische Modelle gang und gäbe und breit akzeptiert. Autorenrechte gab es nicht, was der Grund für Don Quijotes Tod am Schluss des zweiten Teils von Cervantes' Roman war. Der Autor kündigt dies bereits im Vorwort an:

Ich [übergebe] dir hier einen zweiten Teil des *Don Quijote* [...], der von derselben Meisterhand und aus demselben Stoff geschnitten ist wie der erste [...] und lasse Don Quijote sterben und begraben, damit keiner es mehr wage, ein falsches Zeugnis von ihm abzulegen [...].¹⁷

Cervantes nahm damit dem Plagiator Alonso Fernández de Avellaneda, aber auch sich selbst, die Grundlage für weitere Folgen bzw. Nachahmungen seines Protagonisten, die der Urheber nicht goutierte. Sein Nachahmer hatte Anfang des 17. Jahrhunderts keine gerichtlichen Folgen zu fürchten.¹⁸ Heute könnte man sein Vorgehen, die apokryphe Fortsetzung von 1614¹⁹, durchaus

Goltschnigg/Charlotte Grollegg-Edler/Patrizia Gruber (Hrsg.). *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013. Als besonders lesenswert für unsere Zwecke möchte ich den Aufsatz von Götz Pochat hervorheben: „Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura“. *ibidem*. S. 125-145.

16 David Oels. *op.cit.* S. 51.

17 Miguel de Cervantes Saavedra. *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Zwei Bände, übersetzt von Susanne Lange. München: Carl Hanser, 2008. Band 2, S. 10.

18 K. Kopp. „Zukunft des Urheberrechts: Warum Don Quijote noch leben könnte“ (Mai, 2011). <http://www.digitalrecht.net/2011/05/zukunft-des-urheberrechts-warum-don-quijote-noch-leben-konnte/> (abgerufen am 15.7.16).

19 Es war in jener Epoche durchaus üblich, apokryphe Fortsetzungen erfolgreicher Werke zu schreiben: So gab es welche von *El Lazarillo*, *La Celestina* oder *El Guzmán de Alfarache*.

als Plagiat oder Fälschung bezeichnen, Cervantes aber konnte sich nur mit dem Verfassen seines zweiten Teils schützen. Qualitativ liegt die Imitation deutlich unter dem Original. Avellanedas Figuren können Cervantes' Sancho und Don Quijote das Wasser nicht reichen. Die feine, subtile Ironie geht ihnen ab, sie erscheinen schematisch und stereotyp und folgen den konventionellen Figurentypen der Epoche.

Cervantes' fiktive Original-Figur selbst, Don Quijote, erfährt im zweiten Teil alles über das Plagiat und wehrt sich gegen die Fälschung seiner Person, indem er etwa seine Route ändert und nicht nach Zaragoza, wie sein gefälschtes Alter Ego, sondern nach Barcelona reist. Auch Sancho wird nicht müde, die Fälschung anzuprangern und ständig zu korrigieren. Damit wird Avellaneda meta-fiktional an den Pranger gestellt. In einem schönen Spiel autorreferenzieller Verwirrungen begegnet Don Quijote gar Figuren aus dem apokryphen Roman Avellanedas, die beteuern, dass sie den ersten Teil gelesen haben. Und in einer weiteren, unvergesslichen metaleptischen Pirouette muss Don Quijote gar in der Druckerei in Barcelona zuschauen, wie das Buch seines Nachahmers lektoriert wird, um danach in Druck zu gehen.²⁰ Die Metalepse kann als Verfälschung der Fiktionalitätsebenen umschrieben werden.

Ein ganz anderer Typ literarischer Fälschung ohne juristische Folgen oder aufgebrachte Autoren schuf in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der spanische Schriftsteller Max Aub in seinem mexikanischen Exil. Vielmehr schrieb er als künstlerisches Experiment die absolut glaubhafte Biographie eines erfundenen Avantgarde-Künstlers, Josep Torres Campalans. Aub präsentiert ihn als Mitbegründer des Kubismus, der während des 2. Weltkriegs nach Mexiko flüchtete. Inbegriffen in dieser gefälschten Biographie in Romanform sind unter dem Titel *Tramas* Zeichnungen, Vignetten und Gemälde des fiktiven Malers, in den 50er-Jahren von Max Aub selber erstellt, datiert mit 1913 und gezeichnet mit Torres Campalans. Selbst die Angaben zu den Materialien Öl/Leinwand sind gefälscht. Es handelt sich u. a. um technisch schlechte Nachahmungen z. B. von Jean Arps Werken. Das heißt, Aub ist vielmehr Epigone und nicht Torres Campalans Vorläufer der Abstrakte.²¹

Der Roman enthält ein Werkverzeichnis des Künstlers mit Illustrationen und Fotos, zusammengestellt durch „H. R. Town“ für eine geplante Ausstellung 1942 in der Tate Gallery. Unter dem Bildmaterial im Roman findet sich beispielsweise auch eine Fotomontage, die Torres Campalans neben Picasso

20 Auf der meta-fiktionalen Ebene praktizierte Cervantes im ersten Teil seines Meisterwerks die Herausgeberfiktion (mit dem aufgefundenen Manuskript von Cide Hamete Benengeli), aber die hatte er selbst inszeniert.

21 Zu einem vertiefenden Studium des Werks sei auf Albrecht Buschmanns Buch hingewiesen: *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.

zeigt. Die gefälschte Biographie ist derart glaubhaft gestaltet, dass man den Roman in Bibliotheken noch heute in der Abteilung der Kunstkataloge und Künstlerbiographien eingereiht finden kann.

Die konstruierte Künstlerbiographie als Typ der Fälschung taucht im 20. Jahrhundert wiederholt auf.²² Es sei hier nur an die Erfindung des australischen Lyrikers Ern Malley, 1943, durch James McAuley und Harold Stewart erinnert. Die Gedichtsammlung *The Darkening Ecliptic* zitiert wild kombinierte Einfälle, Wörter, Phrasen aus verschiedenen Lexika absichtlich falsch:

We opened books at random, choosing a word or phrase haphazardly. We made lists of these and wove them in nonsensical sentences. We misquoted and made false allusions. We deliberately perpetrated bad verse, and selected awkward rhymes from a Ripman's Rhyming Dictionary.²³

Nach einem ähnlichen Schema erfand Wolfgang Hildesheimer seinen *Marbot* (1981).²⁴ Auch Hildesheimer macht den Leser glauben, dass er wissenschaftlich, verlässlich, ja akribisch recherchiert hat über den Kunstpsychologen Sir Andrew Marbot, dessen Darstellung authentisch wirkt.

Der Schriftsteller Peter Carey transferiert, angeregt durch die Ern Malley Story, den Prozess gefälschten Dichterlebens auf die fiktive Ebene seines Romans *My life as a fake* (2004).²⁵ Ein Dichter, Christopher Chubb, erfindet einen anderen Dichter, Bob McCorkle, der lebendig wird – wieder eine Metalepse – und seinen Schöpfer umbringen will. Am Schluss sterben beide, der Phantomdichter durch Krankheit und dessen Urheber durch Mord.

22 Philipp Theisohn, *op.cit.*, ordnet die literarischen Fälschungen verschiedenen Kategorien zu: neben den erfundenen Schriftstellern, die Fälschung in der Literatur (Günter Grass, *Die Rättin*, 1986, über den authentischen Fälscher Lothar Malskat der mittelalterlichen Wandmalereien in der Lübecker Marienkirche; Patricia Highsmith, *The Talented Mr Ripley*, 1955) und die Literatur als Fälschung (mit Pia Peras *Diario di Lo* von 1995, in der Nabokovs *Lolita* aus der Perspektive des Mädchens nacherzählt wird; oder mit Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore* von 1979, in der ein Übersetzer, der zugleich Agent, Intrigant und Fälscher ist das Durcheinander eines fragmentarischen und abgebrochenen Plots verursacht). Vgl. auch die ausführliche Studie von Koen Brams (Hrsg.), *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*. Frankfurt a. M.: Die Andere Bibliothek/Eichborn, 2003.

23 Zitiert in: Cameron Lowe. „Text and Paratext: Ern Malley and the Function of the Author“. *Cordite Poetry Review*, 1.12.2010. <http://cordite.org.au/scholarly/text-and-paratext-ern-malley-and-the-function-of-the-author/#fn-12888-5> (abgerufen am 15.7.16). Michael Heyward. *The Ern Malley affair*. London: Faber and Faber, 1993.

24 Wolfgang Hildesheimer. *Marbot*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

25 Peter Carey. *My life as a fake*. London: Faber & Faber, 2003.

Auch Jorge Luis Borges hat 1944 seinen Literaten erfunden, Pierre Menard, und verkündete mit ihm, lange vor Roland Barthes (1968), den Tod des Autors, dessen Platz vom Leser eingenommen wird. Borges' Erzählung ist weniger eine Hommage an Cervantes' *Don Quijote*, als eine Untergrabung der Begriffe des Originals und des Autors. Menard schreibt seine eigene Lektüre des *Quijote* auf, die zwar zu einer wörtlichen Abschrift wird, aber deren Bedeutung so ganz verschieden ausfällt, weil der Text sich mit jeder Epoche und kulturellen Tradition neu konstruiert. Es gibt so viele *Quijotes* wie es Leserinnen und Leser gibt. Das schlussendlich exakt kongruent ausgefallene Zitat rührt von Menards Willen her, Cervantes nicht zu kopieren bzw. mechanisch zu transkribieren, „nicht einen anderen *Quijote* [zu] verfassen, was leicht ist –, sondern den *Quijote*.“²⁶

Fälschungen seit der Postmoderne

Borges ebnete der Postmoderne den Weg, wie auch Umberto Eco mehrfach deutlich machte. Eco seinerseits kreierte den fiktiven Fall rund um Bustos Domecq und führte damit das Streben nach origineller Exklusivität eines Kunstwerks *ad absurdum*: „Die gängige Vorstellung von ‚Fälschung‘ setzt ein ‚echtes‘ Original voraus, mit dem man die Fälschung vergleichen müsste. Es ist aber deutlich geworden, dass alle Kriterien, mittels derer man feststellen kann, ob etwas eine Fälschung eines Originals ist, mit denen zusammenfallen, die es erlauben, festzustellen, ob das Original echt ist. Also kann das Original nicht zum Aufdecken von Fälschungen verwendet werden, es sei denn, man akzeptiert blind, dass das, was als Original präsentiert wird, auch unzweifelhaft das Original ist (aber das würde allen philologischen Grundsätzen widersprechen).“²⁷

Zweifel an der Echtheit des Originals können bei Fälschungen zweiten Grades gleich übersprungen werden. Gewisse Kunstfälschungen erlangen einen derartigen Kultstatus, dass sie wieder gefälscht werden und somit das Original umgehen oder sich von ihm noch deutlicher absetzen. Das Fälschermuseum Wien stellt solche Meta-Fälschungen aus.²⁸

26 Jorge Luis Borges. *Sämtliche Erzählungen. Das Aleph. Fiktionen. Universalgeschichte der Niedertracht*. Verlag: München, Carl Hanser, 1970. S. 165.

27 Umberto Eco. „Nachahmungen und Fälschungen“. *Die Grenzen der Interpretation*. München: dtv, 1999. S. 253.

28 Birger B. Briddat beschreibt Fälschungen als mittlerweile „normalen Bestandteil des Kunstmarktes“, die auch nach der Entlarvung nicht unbedingt entwertet werden. Birger B. Briddat. „Kunstmärkte, Expertise, Fälschungen und Deutungsmacht: über die *post-mortem*-Produktivität von Kunstmärkten“. *Economics of persuasion. Ökonomie zwischen Markt, Kommunikation und Überredung*. Marburg: Metropolis-Verlag, 2015. S. 287.

Wie so oft, rekurriert Umberto Eco auf Jorge Luis Borges, der 1942 zusammen mit Adolfo Bioy Casares eine Kunstfigur namens Bustos Domecq erfunden hatte. Das Pseudonym setzte sich zusammen aus den Nachnamen des Urgroßvaters mütterlicherseits von Borges (Bustos) und Bioys Großmutter väterlicherseits (Domecq). Auf Basis dieser Figur spinnt Eco im unten ausführlich zitierten Text ein ganzes – deklariert imaginiertes – Netz von Fälschern und webt darin alle großen Namen der künstlerischen Apokryphe²⁹ und Heteronyme ein, von Pessoa bis Dalí, und spickt es obendrein mit frei erfundenen Werken. Borges hat zwar nie einen Essay mit dem Titel „El Omega de Pablo“ geschrieben, seine Kunstfigur Domecq aber ist echt. Rückdatierungen, Diebstähle, Kopien, zum Verschwinden gebrachte oder aufgetauchte, apokryphe Originale, ausradierte Identitäten und Kopien von Fälschungen sind Teil dieser schwindelerregenden Kette der Postmoderne. Diese betrachtet die Unterscheidung in Original und Fälschung weniger verkrampft und erachtet sie eher als zweitrangig. Immerhin impliziert das Plagiat eine gewisse Bewunderung gegenüber dem Original. Nun überlassen wir Umberto Ecos Fälscherreigen das Feld:

1921 behauptet Picasso, ein Portrait von Honorio Bustos Domeq [sic.] gemalt zu haben. Fernando Pessoa schreibt, er habe das Bild gesehen, und lobt es als das größte Meisterwerk von allen, die Picasso je gemalt hat. Viele Kritiker suchen nach dem Bild, aber Picasso sagt, es sei gestohlen worden.

1945 erklärt Salvador Dalí, er habe dieses Bild in Perpignan wiederentdeckt. Picasso erkennt es offiziell als sein Originalwerk an. Es wird an das Museum of Modern Art als ‚Pablo Picasso, Porträt des Bustos Domeq‘ verkauft.

1950 schreibt Jorge Luis Borges einen Aufsatz (‚El Omega de Pablo‘), in dem er feststellt:

1. Picasso und Pessoa haben gelogen, weil niemand 1921 ein Portrait von Domeq gemalt hat.
2. Es war in jedem Fall unmöglich, 1921 einen Domeq zu portraituren, weil diese Figur in den vierziger Jahren von Borges und Bioy Casares erfunden worden ist.
3. Picasso hat das Bild 1945 gemalt und auf 1921 rückdatiert.
4. Dalí hat das Bild gestohlen und (perfekt) kopiert. Unmittelbar danach hat er das Original vernichtet.
5. Offensichtlich hat Picasso 1945 seinen eigenen Frühstil perfekt imitiert, und Dalís Kopie war ununterscheidbar vom Original. Sowohl Picasso wie Dalí haben Farben und Leinwand aus dem Jahr 1921 verwendet.

²⁹ Ursprünglich unechte Teile der Bibel, die aber dem Original ähneln.

6. Folglich ist das in New York ausgestellte Bild die bewusste Fälschung einer bewussten Fälschung durch den Autor einer geschichtlichen Fälschung.

1986 wird ein unbekannter Text Raymond Queneaus gefunden, der behauptet:

1. Bustos Domeq hat es tatsächlich gegeben, er heißt aber in Wahrheit Schmidt. Alice Toklas hat ihn 1921 maliziöserweise Braque als Domeq vorgestellt, und Braque porträtierte ihn (gutgläubig) unter diesem Namen, wobei er (in Täuschungsabsicht) Picassos Stil imitierte.

2. Domeq-Schmidt starb bei der Bombardierung Dresdens, wobei alle seine Personalpapiere verloren gingen.

3. Dalí hat das Portrait tatsächlich 1945 entdeckt und es kopiert. Später zerstörte er das Original. Eine Woche später fertigte Picasso eine Kopie von Dalís Kopie an; später wurde Dalís Kopie zerstört. Das ans MOMA verkaufte Bild ist eine von Picasso gemalte Fälschung, die eine von Dalí gemalte Fälschung imitiert, die ihrerseits eine von Braque gemalte Fälschung imitiert.

4. Er (Queneau) hat das alles vom Entdecker der Hitler-Tagebücher erfahren.³⁰

Die lange glaubhafte Abfolge wird zum Schluss mit den gefälschten Hitler-Tagebüchern unzweifelhaft aufgelöst bzw. aufgedeckt. In kompakter Form und mit ganz großen Namen der Literatur und Kunst illustriert das von Eco entworfene Konstrukt die Infragestellung des Begriffsgegensatzes von Originalität und Fälschung, die mit der Postmoderne einen Höhepunkt erreichte. Die Grenzen zwischen Schummeln, Schwindeln und handfestem Betrug werden fließend.

Die Kunst der Täuschung, des Vortäuschens, des Fingierens, der Simulation, der Camouflage, der Lüge, der Manipulation von Zeichen in reproduzierten, imitierten Objekten mit oder ohne vorhandenem Original verweisen immer auch auf das Prinzip der Fiktionalität der Literatur, mit der paradoxerweise Wahrheiten ausgedrückt werden können. Fiktion und Fälschung liegen nah beieinander und zeigen das breite Spektrum zwischen der spielerischen, unbedenklichen, auch künstlerisch aufgeladenen Fälschung, etwa im Apokryph und Heteronym, und der juristisch strafbaren Handlung, etwa im Plagiat. Joaquín Álvarez Barrientos klammert in seiner Geschichte literarischer Fälschungen im hispanischen Sprachraum³¹ den Fall des Plagiats aus und konzentriert sich auf die künstlerischen Fälschungen, spricht denn auch vorwiegend vom Apokryph, dem er gar den Status einer Gattung verleiht.³²

30 Umberto Eco. *op.cit.* S. 251-252.

31 Joaquín Álvarez Barrientos. *El crimen der la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: ABADA, 2014.

32 *ibidem*, S. 11.

Ein literarischer Meisterfälscher in Spanien ist zweifelsohne Enrique Vila-Matas, der seine Leserschaft lustvoll auf falsche Fährten führt. Er spielt auf der Klaviatur der apokryphen Figuren, Räume und Zeiten, das heißt der künstlerisch experimentellen, produktiven Seite der Fälschung. Gegenüber liegt die weniger kreative Seite des absichtlichen oder unbeabsichtigten Epigontums, der betrügerischen Imitation eines angenommenen Originals, welche die Gegner des Open Access und Bewahrer des geistigen Eigentums auf den Plan rufen würden.

Das Apokryph bei Enrique Vila-Matas zeigt sich deutlich im Roman, der mich am meisten mit dem Autor verbindet, *Doktor Pasavento*.³³ Der Ich-Erzähler, der unbedingt verschwinden will, möchte Leser und auch andere Figuren irreführen, indem er mehrere falsche Spuren legt. Heteronyme, Doppelgänger, eine verdrehte Kartographie, erratische Spaziergänge, Strategien der Tarnung und der räumlichen Simulation unterstützen die Auflösung der Grenzen und der Wirklichkeit. In der zeitlichen Dimension trägt der Anachronismus das seine dazu bei. Das Ich in *Doktor Pasavento* kultiviert die Spaltung, indem es beispielsweise einen Artikel liest, als wäre es nicht sein Text, sondern der eines anderen.³⁴ Die Identifikation mit verschiedenen Autoren läuft auf Hochtouren „Ich war Tabucchis Schatten“ oder „Ich stamme aus einem Buch von Álvaro Mutis.“³⁵

Indem er zwischen apokryphen und realen Orts- oder Personennamen hin und her pendelt, ähnlich dem simulierten Aufbau des interaktiven, virtuellen Baukastens *Second Life*, trägt der Erzähler auch zur Anonymität des Heteronyms und schlussendlich zur Auflösung der essentialistischen Identität bei. „Wir sind uns selber zu ähnlich“ und „Ich wollte viele Personen und aus vielen Orten gleichzeitig sein.“³⁶ Unbestimmte, zufällige Reiseabenteuer verlaufen sprunghaft in unregelmäßigen Kurven und labyrinthischen Verzweigungen, die sich der palimpsestische Pasavento teilweise aus den Internet-Suchmaschinen zusammenstellt.

Das Thema der Fälschung erscheint ständig in Vila-Matas' Werk, latent, aber zuweilen auch explizit, etwa im Essay über die ganz erfundenen oder semi-apokryphen Interviews.³⁷ Dort ist die Rede von der Kunst, Persönlichkeiten, die nicht interviewt werden wollen, dennoch zu befragen, ganz einfach indem die Gespräche frei erfunden werden nach Truman Capotes

33 Enrique Vila-Matas. *Doktor Pasavento*. Roman. Zürich: Nagel & Kimche, 2007 [*Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005].

34 Enrique Vila-Matas. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral, 2010. S. 27.

35 Enrique Vila-Matas. *Recuerdos inventados*. Cuentos. Barcelona: Anagrama, 1994. S. 10 und 13 (Übersetzung durch die Verfasserin).

36 Enrique Vila-Matas. „Señas de identidad“. *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 1994. S. 186 (Übersetzung durch die Verfasserin).

37 Enrique Vila-Matas. *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011. S. 170-172.

Vorbild. Dieser hatte vermeintlich Marlon Brando interviewt, wie es auch der Ich-Erzähler bei Vila-Matas durchaus glaubhaft vorgibt: er möchte Marlon Brando und Patricia Highsmith direkt befragt haben.

Echte Fälschungen

Die gefälschten Interviews führen uns zum italienischen Autor Tommaso Debenedetti, der solche tatsächlich im Akkord erfand, bis einer der Interviewten, Philip Roth, ihm auf die Schliche kam. Debenedetti wiederum ist ein Bewunderer des krassesten und lautstärksten Betrügers der italienischen Literatur der letzten Jahre: Der Ingenieur, Schriftsteller, Essayist und Herausgeber von Udine, Fabio Filipuzzi, schrieb 2006-2010 sechs ganze Romane und Essays ungekürzt ab.³⁸

Der Plagiator von echtem Schrot und Korn kopierte in seiner 90-seitigen Novelle *La parola smarrita* vollumfänglich die italienische Übersetzung von Peter Handkes *Nachmittag eines Schriftstellers*, mit Ausnahme der ersten Sätze und einiger Namen. Nicht ohne Humor verwandelte Filipuzzi Alaska in Siberia oder Mosca in Londra. Wie Auktionäre von gefälschten Kunstwerken, beteuerten die Herausgeber, nichts von alledem bemerkt zu haben. Im Roman *La donna di velluto* (2009) vermischte Filipuzzi in einem erstaunlichen Cut-and-Paste-Verfahren Textfragmente verschiedener Autoren, etwa in einem eklektischen Potpourri aus Passagen von Paul Auster und Christopher Isherwood³⁹ sowie aus Schreiblaboraten von tieferem literarischem Niveau einiger Celebrities. Der zwanghafte Fälscher publizierte auch wortwörtlich abgeschriebene Aufsätze aus der Philosophie, der Ästhetik und der Architektur.

Die bewundernden Worte des Interview-Fälschers Debenedetti für Filipuzzi unterstreichen, dass Fälscher sich oft als Systemopfer darstellen und sich so ihrer Schuldgefühle zu entledigen versuchen.

Er ist ein wahres Genie, ein wirklicher Meister der Lüge. Er hat mich entthront. Wir pflegen verschiedene Künste. Ich erfinde, er kuppert ab. So viel und so gut zu kopieren wie er, ist eine Form von Kunst. Ich würde ihn gerne treffen und ihm ein vierhändiges Buch vorschlagen. Fälschungen eines Autors! [...] Wie ich bereits erklärte, als ich gejagt wurde, zeigt dies einmal mehr, dass das italienische Verlagswesen eine Welt bar jeder Wahrheit ist, in der alles

38 Miguel Mora. „El refinado ingeniero que fusilaba novelas“. *El País* vom 26. September 2010, online: http://elpais.com/diario/2010/09/26/domingo/1285473158_850215.html (abgerufen am 2.7.16).

39 Wie in den bildenden Künsten, ist das parasitäre Schreiben in der Literatur einfacher zu handhaben, wenn das Original von berühmten Schriftstellern stammt. Je origineller der Stil, desto öfter werden Werke kopiert.

erlaubt ist. Wie ist es möglich, dass bisher kein Kritiker oder Journalist dies je bemerkt hat?⁴⁰

Im Gegensatz zum Fall Filipuzzi mit einem authentischen Plagiat, weisen Enrique Vila-Matas' apokryphe Kreationen einen künstlerischen Wert auf. Er verwandelt die vermeintliche Dichotomie zwischen Wirklichkeit und Fiktion in eine Dialektik, eine ambivalente Mischung von „wahr“ und „falsch“, anhand derer beide Seiten der Medaille chiasmatisch aufgezeigt werden: „Falso verdadero o verdadero falso?“ lautet der Titel des vierten Kapitels des Interviews, das André Gabastou mit Vila-Matas geführt hat, und das dem vor gut dreißig Jahren publizierten Buch *Impostura* [„Betrügerei“] (1984) gewidmet ist.⁴¹

Die Mechanismen der Autofiktion als Verfahren literarischer Selbstdarstellung folgen derselben Dialektik oder Ambivalenz von Realität und Fiktion oder von Wahrheit und Schwindelei.⁴²

Die Appropriation

Für den Fall von Vila-Matas ist der Appropriationismus aus den visuellen Künsten in seinen literarischen Ausformungen alleine schon wegen dem Dada-Jubiläumsjahr erwähnenswert. Die Aneignung von Alltags- oder Kunstobjekten in einem zufälligen Schaffensprozess, der Normen der jeweiligen Gegenwartskunst ablehnt, schließt Marcel Duchamps Readymades oder Jean Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara y Francis Picabia mit ein. Ihre Plagiate werden in der Folge der kubistischen Avantgarde als Kunst ausgewiesen.

Zur Jahrhunderthälfte folgte die US-amerikanische Pop-Art mit Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Liechtenstein oder Andy Warhol. In den 1980er und 90er sticht die radikalste Appropriationistin heraus, Sherrie Levine, die in ihren Arbeiten ganze Kunstwerke zitiert und damit den die Herrschaft der Originalität und entsprechende Machtbeziehungen hinterfragt. Richard Prince fotografierte Reklamebilder (z.B. Marlboro) und spielte auf die Idee des Spektakels an. Damien Hirst oder Jeff Koons können ebenfalls in diese Gruppe eingereiht werden. Sie alle, Warhol inbegriffen, sahen sich früher oder später einem in den USA sehr restriktiv gehandhabten Gesetz der Autorenrechte gegenüber. Diese hingen vom Grad der

40 Miguel Mora, *op.cit.* (Übersetzung aus dem Spanischen durch die Verfasserin).

41 In: *Fuera de aquí*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. S. 41-49.

42 Vgl. Enrique Vila-Matas. *Y Pasavento ya no estaba*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. S. 111. Die Autorenrechte beschäftigen ihn auch, wenn er etwa feststellt, dass im Buch der Bücher, in der Bibel, keine „intellektuellen Diebstähle“ erfolgen. (*Recuerdos inventados*. S. 175, Übersetzung der Verfasserin).

Umwandlung der Appropriation anstelle der einfachen Substitution oder Verdoppelung des Originals ab. Entsteht ein neues Werk, wenn ein anderer Künstler zitiert wird? Verändert das neue Werk das Original? Wie weit geht die Aneignung, wie weit die Abweichung? Schriftsteller nehmen bereits vorhandene Stile und Formen anderer in Besitz, wenn sie lesen, und arrangieren das gesammelte Material neu, wenn sie schreiben. Vila-Maras kann als ein produktiver Leser-Sammler⁴³ und Appropriationist identifiziert werden.

Das Pastiche

Die kontinuierliche Debatte lässt sich am Text des argentinischen Schriftstellers Pablo Katchadjian *El Aleph Engordado* [„Das gemästete Aleph“] (2009) bestens aufzeigen. In Pierre Menards Réécriture eines Kapitels des *Don Quijote*, Wort für Wort und Komma für Komma, legte Borges selbst den Grundstein zu Katchadjians spielerischem Experiment. Seine Réécriture der Erzählung „El Aleph“, die ebenfalls zum Klassiker der hispanischen Literatur avanciert ist und sich in diesem Sinne dem Quijote annähert, fügt dem ursprünglichen Text von rund 4000 Wörtern weitere 5600 hinzu. Den ‚gemästeten‘ Text veröffentlicht Katchadjian in einer bescheidenen Auflage von 300 Exemplaren in einem unabhängigen Verlag.

Borges' Witwe, María Kodama, strengte im Jahr 2011 eine Klage gegen Katchadjian an und bekam im Juni 2015 recht: Gegen den Autor wurde formell Anklage erhoben wegen Betrugs an geistigem Eigentum, was ihm theoretisch sechs Jahre Gefängnis einbringen könnte. Eine Verurteilung wäre vollkommen absurd und hätte nichts zu tun mit der literarischen Integrität, wenn man die von Borges selbst kultivierte Poetik in Betracht zieht: die Meta-Literatur, die obsessive Haltung gegenüber der Vermehrung und Fortpflanzung sowie gegenüber den Klassikern; weiter die Fälschung selbst, apokryphe Zitate, gefälschte Verweise. Borges sah mit dem „Aleph“ gar das Internet voraus – die Probleme des geistigen Eigentums inbegriffen.⁴⁴ Ich wette, dass der Meister der Persiflage dem Unterfangen Katchadjians mit Humor begegnet wäre, ohne durch das Pastiche im ‚aufgeblasenen Aleph‘ Schaden zu nehmen. Dieses bewegt sich zwischen dem Recycling und der parodistischen Nachahmung des Werks eines Autors des Kanon – ausgeführt mit dem erhabenen Charme der Fälschung und nicht als Werk eines Plagiators, dem es an Originalität mangelt. Borges selbst fälschte sich, indem er im Geheimen nachträgliche Änderungen in sein lyrisches Frühwerk

43 Vgl. Yvette Sánchez. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

44 Die Kurzgeschichte „El Aleph“ wurde unzählige Male im Internet kopiert, legal und illegal. Vgl. Fernando Sdrigotti. „Re-Working Borges is a legitimate experiment, not a crime“. *The Guardian* vom 25.6.15.

einschleuste. Er wollte die frühen Texte seiner späteren Poetik anpassen und sich so von seinen Jugendsünden freisprechen, ohne dass es jemand bemerken sollte.

Das literarische Pastiche als eine Sonderform der – oft ironischen, komischen – *Réécriture* imitiert offen, wobei das Lesepublikum das Zitat nicht unbedingt erkennt. Die parodistische oder satirische Nachahmung geht meist auch mit einem besonderen Respekt gegenüber der Vorlage einher.

Mit fremden Federn geschmückt

Eine Anpassung an seine musikalischen Fähigkeiten nahm der Geiger Fritz Kreisler (1875-1962) vor. Entsprechend der Herausgeberfiktion in der Literatur, beteuerte er, Partituren von Vivaldi und Couperin in verschiedenen Klöstern und Bibliotheken Frankreichs und Italiens gefunden zu haben, die er meisterlich interpretierte. Kurz vor seinem Tod gestand er, dass es sich um Eigenkompositionen handelte, die er sich auf den Leib geschrieben hatte, um mit seinem ureigenen Geigenspiel brillieren zu können – bei Zuhilfenahme großer Namen von Komponisten.⁴⁵

Künstlerische Täuschungsmanöver

Fälschungen und Fakes befinden sich in einer gegenseitigen Abhängigkeit von den Kategorien des Echten und der Wahrheit. Der ästhetische und emotionale Genuss eines gefälschten Kunstwerks ist in der Regel der gleiche, wie bei einem echten Kunstwerk und wird oft erst gestört mit der Aufdeckung des Schwindels. Das Falsche untergräbt Werte, greift Konventionen sowie die Realität an und demontiert das Orthodoxe. Simulation und literarische Fiktion nehmen sich ähnliche Aufgaben vor. Diese beiden Konzepte befinden sich unter einer Serie verwandter Kategorien, um die Bettina Menke das zentrale Gegensatzpaar ergänzt: „Mit den Fälschungen werden ebenso wie die genannten Gegenbegriffe (Original, Echtheit, Authentizität, Urheberschaft) auch ein ganzes Feld von benachbarten Begriffen eröffnet: Nachahmung, Nachstellung, Mimikry, Kopie, Plagiat, Fake, Fiktion, Erfindung, Täuschung, Simulation, Simulakrum usw.“⁴⁶

In der Ära der Simulation in der virtuellen Welt hat das Paradigma der Kopie und des Falschen Hochkonjunktur. Fälscher erlangen Berühmtheit und werden als Kult-Künstler vermehrt ausgestellt.

⁴⁵ Joaquín Álvarez Barrientos. *op.cit.* S. 18.

⁴⁶ Bettina Menke. Kursbeschreibung zum Seminar „Fälschungen“, Sommersemester 2015, Universität Erfurt. https://www.uni-erfurt.de/.../Menke/SoSe2015/Faelschungen_Ank_u_Programm_5 (abgerufen am 20.7.16).

In der Literatur liefert im Rahmen verschiedener intertextueller Verfahren der Paratext wichtige Informationen zur Kategorie eines Werks. Dabei muss er in der Steuerung der Rezeption nicht unbedingt klärend wirken bzw. als Schlüssel Zweifel auflösen, sondern er kann im Gegenteil die Verfahren der Fälschung zusätzlich stützen.

Gerade diese paratextuelle Ambivalenz unterstreicht die Schwierigkeit, die im Titel gestellte Frage zufriedenstellend zu beantworten. Der Rückgriff auf den Systemfehler entlastet die Fälscher und lockert die ethisch-moralische Verantwortung, mindert aber auch den Einfluss und die Entscheidungsfreiheit (*liberum arbitrium*) ihres Tuns. Die subversive Kraft künstlerischer Täuschungsmanöver dagegen ist selten kriminell und vermag weit mehr: Erwartungshaltungen und Originalitätssucht zu entlarven, Hör- und Sehgewohnheiten zu unterlaufen sowie Geistesgegenwart und humorvolle Einsichten zu fördern.