

Leseprobe

# 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](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1249-2  
ISSN 0179-3780  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Thema

## **PRODUKTIVE FEHLER, KONSTRUKTIVE MISSVERSTÄNDNISSE / ERREURS PRODUCTIVES, MALENTENDUS CONSTRUCTIFS**

|  |     |
|--|-----|
| Thomas Hunkeler  |     |
| Introduction .....   | 9   |
| Yvette Sánchez   |     |
| Fälschungen als Systemfehler oder Faktor künstlerischer<br>Produktivität? .....  | 14  |
| Martine Hennard Dutheil de la Rochère  |     |
| Found in (Mis)translation, or the Magic of Foreign Words .....   | 31  |
| Angela Daiana Langone  |     |
| Anciens malentendus et nouvelles erreurs productives<br>dans la première expérience du théâtre arabe moderne .....                     | 45  |
| Oliver Kohns   |     |
| Weltliteratur und das Missverstehen des Romans.<br>Orhan Pamuks „Masumiyet Müzesi“ .....   | 61  |
| Sophie Jaussi  |     |
| Le contresens – moteur de la création et angle mort du savoir .....  | 77  |
| Vidya Ravi Allemann  |     |
| Translation and Its Failure in the Modern Postcolonial Short Story   | 89  |
| Karl Werner Modler   |     |
| Variationen zum gläsernen Pantoffel .....  | 97  |
| Dimitri Tokarev  |     |
| « Lost in Translation ».<br>Les problèmes linguistiques et conceptuels aux séances<br>du Studio franco-russe à Paris (1929-1931) ..... | 109 |
| Stefanie Heine   |     |
| Fishy Etymologies.<br>Sprachgeschichtliche Irrwege bei Charles Olson .....   | 131 |
| Thomas Vercruyse   |     |
| De la productivité de l'erreur en contexte pédagogique.<br><i>kairos</i> , abduction et poétique du cours .....                        | 145 |

|  |     |
|--|-----|
| Sandro Zanetti   |     |
| Im Kinderland der Mummerehlen und Bachstuben .....   | 157 |
| Transgression : Grenzen überschreiten / Franchir les limites /<br>Crossing borders   |     |
| Sophie Jaussi  |     |
| <i>Transgression</i> : Introduction à la 7 <sup>ème</sup> édition du programme<br>doctoral CRUS en littérature générale et comparée .....              | 167 |
| Valerie Hantzsche  |     |
| Individuelle Grenzerfahrung.<br>Zum Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem<br>aus der Perspektive der Interkulturellen Literaturwissenschaft ..... | 171 |
| Lukas Gloor  |     |
| Robert Walsers Grenzwertigkeit.<br>‘Erzählen-als-Schreiben‘ in <i>Der Spaziergang</i> .....  | 179 |
| Joëlle Légeret   |     |
| Le miroir intermédial.<br><i>Sneewittchen</i> des Grimm et <i>Blancanieves</i> de Pablo Berger<br>en comparaison .....                                 | 187 |
| Tea Jankovic   |     |
| The Brothers Karamazov as a Philosophical Proof.<br>Wittgenstein Reading Dostoevsky .....  | 197 |
| Varia  |     |
| Monika Kasper  |     |
| Im Geheimnis der Begegnung.<br>Poetologische Konstellationen in Celans EINKANTER .....   | 209 |
| Rezensionen – Comptes rendus – Reviews .....   | 225 |
| Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....   | 238 |
| Prospectus   |     |
| Band 47 (2018) .....   | 243 |

Thema

Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse

Erreurs productives, malentendus constructifs



Thomas Hunkeler

## Introduction

Toute forme d'échange et de transfert littéraire, artistique ou culturel implique des erreurs et des malentendus. Longtemps considérés comme un mal inévitable, de tels phénomènes sont aujourd'hui au cœur d'une réflexion extrêmement riche et stimulante sur les mécanismes de la création et de la créativité. Consciemment ou inconsciemment, l'erreur et le malentendu sont en effet souvent à l'origine d'idées prometteuses et de réinterprétations novatrices. Dans cette perspective, l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) a décidé de consacrer son colloque annuel de 2015, sous la forme de deux journées d'études à Fribourg et à Zurich, à l'erreur et au malentendu dans toutes leurs variantes. A l'analyse, les erreurs de transmission, de transcription ou de traduction présentent autant de lieux où se donnent à lire, de façon exemplaire, les stratégies à l'œuvre dans l'interprétation, l'appropriation et l'actualisation des textes et des œuvres du passé. Dans ce contexte, on pense inévitablement aux malentendus ou *mélectures* chères à Harold Bloom, mais aussi à la notion freudienne de *lapsus*, qui ouvrent à chaque fois un espace de créativité propre. Mais de façon plus générale, les erreurs et les malentendus peuvent être considérés comme autant de moments constitutifs d'esthétiques de l'écart, de la variation ou de l'imperfection, voire du faux, qui n'ont pas attendu la modernité pour marquer l'histoire de l'art et de la littérature. A l'instar de Victor Hugo, qui dans sa célèbre préface de *Cromwell* avait fait l'éloge du laid en l'opposant à un beau unique et figé, on pourrait affirmer au sujet de l'erreur et du malentendu que *le vrai n'a qu'un type, et que le faux en a mille*, comme le montrent les diverses contributions à ce numéro.

Le présent volume s'ouvre sur l'article programmatique d'Yvette Sánchez (Saint-Gall), qui se penche ici sur le faux entendu comme *forgerie* ou *tromperie*, tel que l'ont pratiqué à tour de rôle Cervantès, Borges et Max Aub en rappelant les liens étroits que le faux entretient avec la notion de *fictionalisation*. Si la traduction fait depuis plusieurs années l'objet d'une attention accrue de la part des littéraires, Martine Hennard Dutheil de la Rochère (Lausanne) montre dans sa contribution que la poétique traductive d'Angela Carter accorde une place particulièrement riche aux fautes de traduction dans son travail de réécriture des contes de fées de Perrault. Dans une perspective similaire, Angela Daiana Langone (Cagliari) montre que l'émergence du théâtre arabe moderne est jalonnée non seulement de fautes de traduction, mais également d'autres malentendus lorsqu'il s'agit d'adapter les exemples occidentaux, en l'occurrence Molière, à un contexte culturel pour lequel le théâtre est synonyme non seulement de modernité, mais aussi d'émancipation ; un fait

que la contribution d'**Oliver Kohns** (Luxembourg) qui porte sur les enjeux de la modernisation dans la Turquie d'Orhan Pamuk vient illustrer à propos de son célèbre roman *Le Musée de l'innocence*, qui entretient lui aussi une relation marquée par des malentendus productifs avec la littérature occidentale. Que le contresens n'est pas seulement un moteur de la création, mais aussi un indicateur des aléas auxquels est soumis le savoir dès que l'écriture de création s'en saisit fait l'objet de la contribution de **Sophie Jaussi** (Fribourg), consacrée à l'écrivain contemporain Philippe Forest.

Les malentendus sont en effet susceptibles de devenir les instruments de l'expression d'une résistance à toute forme d'hégémonie, que ce soit de la langue ou du pouvoir : telle est la thèse que défend **Vidya Ravi Allemann** (Fribourg) à partir d'une lecture croisée de deux nouvellistes postcoloniales, à savoir Nadine Gordimer et Anita Desai. **Karl-Werner Modler** (Baden) montre dans sa contribution que ce sont souvent des détails d'apparence anodine, comme la pantoufle de verre de la *Cendrillon* de Perrault qui se mue sous la plume de Balzac en une pantoufle de *vair*, qui permettent d'observer le travail d'une logique de substitution qui marque le régime de la littérarité. Dans l'article de **Dimitri Tokarev** (Saint Pétersbourg), ce sont les contacts culturels entre Russes et Français dans les années 1930, en l'occurrence le travail du Studio franco-russe, qui témoignent de la productivité des malentendus lorsqu'il s'agit de réfléchir ensemble sur des notions apparemment aussi universelles que celles d'humanisme ou d'intellectualisme.

Le jeu avec des étymologies souvent fantaisistes et parfois même fausses est au centre de la contribution que **Stefanie Heine** (Zurich) consacre au poète américain Charles Olson et à sa production de *projective verse* qui est censée capter une langue en action qui crée de nouvelles significations. Que l'erreur peut même constituer un aspect essentiel de toute forme d'apprentissage, dans la mesure où il s'agit de transformer l'erreur en une occasion, pour l'enseignant, d'entrer dans la pensée de l'élève, est la thèse que défend **Thomas Vercruysse** (Genève) dans son article consacré au *kairos* en contexte pédagogique. Enfin, le dossier consacré à l'erreur productive se ferme avec la contribution de **Sandro Zanetti** (Zurich), qui évoque à partir de quelques exemples de Walter Benjamin et de Josef Guggenmos la créativité intrinsèque de l'acte d'entendre, puis de lire, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte.

Dans une seconde section, plus courte, le présent numéro de *Colloquium Helveticum* accueille, éditées par Sophie Jaussi, des contributions choisies des journées du programme doctoral suisse en littérature générale et comparée, qui ont eu lieu en novembre 2015. Ces contributions, présentées plus en détail en tête de la seconde section, sont dues à Valérie Hantzsche, Lukas Gloor, Joëlle Légeret et Tea Jankovic. La rubrique « Varia » accueille quant à elle un essai de Monika Kasper, consacré à l'un des derniers poèmes de Celan, *EINKANTER*, qui donne forme à la rencontre entre la peinture de Rembrandt et la poésie de Celan. Enfin, le *Colloquium Helveticum* accueille



désormais une section consacrée à de nouvelles parutions d'intérêt comparatiste. Cette dernière section, qui est appelée à se développer ces prochaines années, est dirigée par Joëlle Légeret.

Il nous reste à remercier de leur soutien, l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales, les Universités de Fribourg et de Zurich, ainsi que l'Institut d'Etudes Avancées de Nantes et le SEFRI qui ont permis d'inviter avec Dimitri Tokarev l'un des *fellows* de l'IEA. Que les membres du comité scientifique de l'ASLGC, qui se sont prêtés à la procédure du *peer review*, ainsi qu'Arnaud Wydler, soient ici très chaleureusement remerciés de leur coopération.



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*.<sup>1</sup> 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 Fälscher-museums Wien, die anlässlich ihres Vortrags an der Universität St. Gallen<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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](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.<sup>8</sup>

Die „Originalitätsverweigerung“<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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 präsent<sup>12</sup>, 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)<sup>13</sup>;
- Kopie (der gleiche Fall ohne den falschen, betrügerischen Hinweis);
- Fälschkat (im Stile eines Künstlers gemalt oder Schriftstellers geschrieben, mit dem Hinweis, es sei ein Original des Künstlers)<sup>14</sup>.

Die „Kongruenz von Werk und Autorschaft“<sup>15</sup> 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](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.<sup>16</sup>

## 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 [...].<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> Heute könnte man sein Vorgehen, die apokryphe Fortsetzung von 1614<sup>19</sup>, 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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 Kunstkatologe und Künstlerbiographien eingereiht finden kann.

Die konstruierte Künstlerbiographie als Typ der Fälschung taucht im 20. Jahrhundert wiederholt auf.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

Nach einem ähnlichen Schema erfand Wolfgang Hildesheimer seinen *Marbot* (1981).<sup>24</sup> 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).<sup>25</sup> 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 Calvino's *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.