

## **Barbara Potthast (Hg.): Das Spiel mit der Wahrheit - Fälschungen in Literatur, Film und Kunst**

Berlin: LIT 2012 (Kultur und Technik, Bd. 23), 176 S., ISBN 978-3-643-10932-3, € 24,90

Die in diesem Band gesammelten Beiträge der Tagung „Fälschungen – literarisch/medial“ des Internationalen Zentrums für Kultur- und Technikforschung der Universität Stuttgart im Dezember 2009 können in der Perspektivierung ihres Gegenstands vor allem zeigen, dass ‚Fälschungen‘ als Bezeichnungen *einer* Seite einer diskursiven Unterscheidung besonders als Indikatoren dafür geeignet sind, was im Gegensatz zu ihnen historisch je als „wahr“, „echt“ oder „authentisch“ indiziert wird – und genau diese Unterscheidungen zugleich in Frage zu stellen (Fälschung / Original, Kunst / Wissenschaft, Tradition / Moderne etc.). Die damit einhergehende Fragwürdigkeit des (bislang) für wahr Genommenen, so die Herausgeberin in ihrer Einleitung, hat daher denkbar weitreichende Folgen: „Zur Disposition stehen Grundannahmen des Moderne-Konzepts: Wissenschaftlichkeit, Rationalität, Anthropozentrismus, Identität, Fortschritt.“ (S.8) Es geht mithin also um das spezifisch

dekonstruktive Potential der Fälschung, wie es besonders im Rahmen von Film, Kunst und Literatur seit Mitte des 18. Jahrhunderts entfaltet wird.

Anne-Kathrin Reulecke kontextualisiert dabei James Macphersons fingierte Ossian-Gesänge als „Ergebnis einer besonders engen Zusammenarbeit von Fälscher und Philologie“ im Sinne einer „Übererfüllung zeitgenössischer Übersetzungstheorien“ (S.12, 19).

Annette Bühler-Dietrich erläutert Claude Lanzmanns Strategie der Inszenierung der Zeugenschaft in *Shoah* (1985), die als performative ‚Inkarnation‘ in einer Authentizitätsprüfung eher der Gegenwart als der Vergangenheit der Erinnerung besteht und gewissermaßen quer zur Unterscheidung von ‚fiktional‘ / ‚real‘, ‚theatral‘ / ‚wirklich‘ oder ‚objektiv‘ / ‚subjektiv‘ dennoch zwischen ‚wahrer‘ und ‚fälscher Zeugenschaft‘ der figuralen Typen des *acteur* bzw. *cabotin*, des die traumatischen Erinnerung ausagierenden ‚Schauspielers‘ und des nur nachahmenden ‚Schmierenkömödianten‘ differenziert.

Kathrin Ackermann betrachtet anhand einer exemplarischen Lektüre von Italo Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979), Umberto Ecos *Das Foucault'sche Pendel* (1988) und Jean-Hubert Gaillots *L'Hacienda* (2004) die (innerdiegetische!) Fälschung als „(post)postmodernes“ literarisches Motiv, wie es als epidemisches „Symptom einer Krise des Konzeptes der Autorschaft“ (S.43) und entsprechendes Vehikel einer „Transposition literaturtheoretischer Positionen“ (S.51) fungiere.

Peter Gendolla nimmt Daniel F. Galouyes Roman *Simulacron-3* (1964) und dessen Verfilmungen *Welt am Draht* (1973) und *The 13th Floor* (1999) als Bezugspunkte seiner Konjekturen über das ambivalente Verhältnis von Fiktion und Simulation, um die gegenwärtige künstlerische Praxis allgemein als „eine Art mentales oder kognitives *Modelling*“ zu kennzeichnen, welches qua „Einübung, Ausweitung und Intensivierung der ‚Kohabitation‘“ von Mensch und Maschine bzw. menschlicher und künstlicher Intelligenz (S.61ff.) eine zunehmende lebensweltliche Realisierung fiktionaler *science fiction*-Szenarios begleite.

Kay Hoffmann zeigt, wie sich nach der inzwischen fraglos erfolgten Verabschiedung der „Fiktion einer Wirklichkeitsabbildung durch die Kamera“ (S.65) einerseits und dem vermehrten Einzug spielfilmtypischer Inszenierungsstile andererseits ein spezifischer Wirklichkeitsanspruch des Dokumentarfilms mit Roger Odin im Grunde nur noch am Rezeptionsmodus einer

„fiktivisierenden“ bzw. „dokumentarisierenden Lektüre“ (S.70) festmachen lässt.

Gerd Bayer liest in seiner Betrachtung postkolonialer *mockumentaries* „die Geschichte der Dekolonisation [...] als eine Mediengeschichte der Authentizität“ (S.79) und die in Frage stehenden Filme selbst als „performative Chiffre für die Falschheit der Medien“ (S.82), so dass in ihrer dekonstruktiven Kritik der „tradierte[n] Gattungskonvention und d[es] ihr zugrundeliegende[n] wissenschaftliche[n] Erkenntnismodells“ (S.79) die „Fälschung als Tropus zur Darstellung der epistemologischen Gewalt“ fungieren und in dieser Perspektive schließlich „die gesamte Geschichte ethnographischen Filmens als Fälschung“ erscheinen kann (S.91).

Stefan Knödler beschreibt Rudolf Borchardts – mit dessen eigenen Worten – „durch und durch divinatorisch[e] und visionär[e]“ Tätigkeit als (Ver-)Fälscher in Leben und Werk und besonders in Selbstbiographie und Herausgeber-tätigkeit, wie sie als Teil eines nachgerade künstlerischen „Großentwurfs“ (S.109) zu sehen seien, der dem „Zufall der Überlieferung“ und gerade dem „Zusammenbruch der deutschen Überlieferung“ gewissermaßen als Korrektiv und nötigenfalls auch gegen philologische Korrektheit eine „Gerechtigkeit der Geschichte“ natürlich in Borchardts eigener Person beiseite stellen wollte.

Barbara Potthast zeichnet vor dem Hintergrund der vormärzlichen politischen und medienkulturellen Umbruchsphase im Allgemeinen und der theologischen Debatte junghege-

lianischer Bibelkritik im Besonderen (und damit über „die bloße Frage nach der Autorschaft eines Trivialromans“ (S.124) weit hinaus!) den Streit um die „Aechtheit“ von Wilhelm Meinholds Novelle *Bernsteinhexe* nach, in welchem nach Meinholds Selbstanzeige kurioserweise selbst seine Gegner die Authentizität der von ihm erfundenen Quellen behaupten und schließlich Meinholds Projekt einer Desavouierung philologischer Bibelkritik sich selbst unterließ.

Michael Wetzel traciert das Konzept der *fake identity* als vor allem an Marcel Duchamp zurückzubindende und über Andy Warhol bis an Madonna, Robbie Williams und Lady Gaga „inframedial“ selbstrekursivierend durchgereichte Strategie künstlerischer (Selbst-)Inszenierung (und -Vernichtung).

Monika Schmitz-Emans stellt mit der Frage nach der grundsätzlichen „Abgrenzbarkeit von Kunst und Wissenschaft“ anhand mehrerer Beispiele „literarisch-künstlerische[r] Mimikry an wissenschaftliche Diskurse und Darstellungsverfahren“ (S.159) einerseits die zentrale Bedeutung des Imaginären in der Wissenschaft – denn „welche Gegenstände des Wissens bleiben übrig, wenn man die imaginären abzieht?“ (S.159) –, andererseits auch den epistemischen Experimentalcharakter der Kunst heraus; und Thomas Rothschild schließlich feiert Orson Welles' Filmessay *F for Fake* (1973) als „Meisterwerk [...], das die Fälschung als hohe Kunst feiert“ (S.162) – seinerseits mit der medien-

historisch-melancholischen Pointe, dass mit der unbeschränkten Manipulabilität des perfekt photorealistischen Bildes im *digital cinema* inzwischen die filmische „Kunst der Fälschung [...] der perfektionierten Technik zum Opfer gefallen“ sei (S.168).

Eine systematische Theorie der Fälschung synthetisiert sich daraus zwar nicht (falls sich so etwas überhaupt hätte erwarten lassen); dagegen aber belegen die immer interessanten Fallbeispiele und die durchgängig hohe Qualität der Beiträge mit der diskurs- und medienhistorisch variablen Formatierung der Fälschung und ihrer Möglichkeiten den Stellenwert und Vielschichtigkeit und -gesichtigkeit des Phänomens – aus praktisch jedem der Einzelaufsätze ließe sich eine ganze Monographie machen, und diese Mühe würde sich sicherlich lohnen.

Axel Roderich Werner  
(Bochum)