

Lüge, Fälschung, Plagiat. Über Formen und Verfahren prekärer Autorschaft

Mensonge, falsification, plagiat. Formes et procédés de la paternité littéraire précaire

Lie, falsification, plagiarism. On the form and procedures of precarious authorship

Jörg Döring et David Oels



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1871>

DOI : 10.4000/ceg.1871

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 255-270

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Jörg Döring und David Oels, « Lüge, Fälschung, Plagiat. Über Formen und Verfahren prekärer Autorschaft », *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 67 | 2014, Online erschienen am: 17 Dezember 2017, abgerufen am 06 November 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.1871>

Lüge, Fälschung, Plagiat. Über Formen und Verfahren prekärer Autorschaft

Jörg DÖRING

Universität Siegen

David OELS

Universität Mainz

Alle Dichter lügen. Manchmal. (So wie wir alle). Als Franz Kafka einmal in seiner Berliner Zeit kurz vor seinem Tod im Steglitzer Park ein kleines Mädchen traf, das den Verlust einer geliebten Puppe nicht verwinden konnte, da soll er ihm erzählt haben, dass die Puppe kurzfristig und überraschend für alle zu einer längeren Reise aufgebrochen sei. Diese pädagogische Not- oder Zuwendungslüge musste dann durch weitere Lügen elaboriert werden. Im Namen der Puppe schrieb Kafka dem Mädchen nun Briefe, in denen die Gründe für den überstürzten Aufbruch und der Verlauf der Reise dargelegt wurden. Da das kleine Mädchen noch nicht lesen konnte, musste Kafka ihr die Briefe laut vorlesen. Darin lernt die Puppe einen jungen Mann kennen, verliebt sich, heiratet schließlich und beschließt daher förmlich die Korrespondenz: Sie bitte um Verständnis, unter diesen neuen Umständen nicht weiter Briefe schreiben zu können. „Die Lüge musste also durch die Wahrheit der Fiktion in Wahrheit verwandelt werden“, urteilt Dora Diamant, Kafkas letzte Freundin, die diese Anekdote überliefert hat.¹ (Wenn sie gar nicht wahr sein sollte, ist sie wenigstens schön erfunden.²) Von solcher Kunst der Lüge handelt bekanntlich alle Dichtung. Und so wie für das kleine Mädchen mag es für uns Leser stets gute Gründe geben, an die Wahrheit der Fiktion zu glauben. Und dafür winkt den Dichtern Ruhm und Anerkennung. Was aber, wenn wir noch darum belogen werden? Wenn wir jemand die

¹ Wer sie ganz nachlesen will: Dora DIAMANT, „Mein Leben mit Franz Kafka“, in Hans-Gerd KOCH (Hrsg.) *„Als Kafka mir entgegenkam...“ Erinnerungen an Franz Kafka*, Berlin, Wagenbach, 1995, S. 174-185.

² Bereits Ende der 1950er Jahre wurde in einer Steglitzer Stadtteilzeitung nach dem Mädchen mit der verlorenen Puppe gesucht. Doch leider vergeblich. Auch neuerliche Nachforschungsversuche führten nicht ans Ziel. So müssen Kafkas Puppenbriefe bis auf weiteres als verschollen gelten. Vgl. http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457439 (Stand: 13. März 2014).

schöpferische Leistung der Lüge wohlmeinend und in gutem Glauben zusprechen, der sie gar nicht erbracht hat? Wenn wir uns unter falschem Namen belügen lassen? Um in solcher Weise prekäre Autorschaft soll es im Folgenden gehen. Die literarische Fiktion kann als eine Sonderform der Lüge gelten, die über viele Jahrhunderte stabile Formen und Verfahren ausgebildet hat, um sozial zugelassen, mehr noch: sogar prämiert zu werden. Gelogen wird hier im außermoralischen Sinne. Fälschung und Plagiat hingegen sind die hässlichen bösen Stiefschwestern der literarischen Fiktion: Wer derart lügt, dem glaubt man nur mehr ungern. Und der literarische Fälscher muss auch den sozialen Preis der Lüge entrichten. Obwohl sein Text sich möglicherweise gar nicht verändert hat.

I

Zunächst ein vorläufiger Versuch der begrifflichen Klärung: Das Plagiat gilt als Aneignung einer fremden schöpferischen Leistung, veröffentlicht unter eigenem Namen. Demgegenüber versteht man unter Fälschung, dass die eigene schöpferische Leistung als die eines anderen Urhebers ausgegeben wird.³ Dieser andere Urheber kann ein erfundener sein oder ein berühmter, bekannter, jedenfalls einer, der man selbst nicht ist. Letzteres gilt für einen Großteil der Fälschungen im Bereich der bildenden Kunst.⁴ Der Fall der Erfindung einer Urheberschaft kann Aspekte der Selbststilisierung beinhalten, wenn z.B. der Urheber sich eine andere Vita andichtet, ohne dass damit notwendigerweise gleich eine andere namentliche Identität behauptet würde.⁵ Während von Plagiaten die Texte selbst betroffen sind – sowohl die plagiierten als auch die plagierenden – sind Fälschungen an den Rändern und Rahmungen der Texte, an den Paratexten im Sinne Gérard Genettes, angesiedelt, deren Ensemble erst den Werkzusammenhang stiftet, in dem ein Text vor die Leser tritt.⁶ Auch in juristischem Sinne lassen sich Fälschung

³ Vgl. aus der Fülle an Literatur v.a. Anne Kathrin REULECKE (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2006. Melissa KATSOULIS, *Telling Tales. A History of Literary Hoaxes*, London, Constable, 2009. Philipp THEISON, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, Kröner, 2009. Barbara POTTHAST, *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*, Berlin, Lit, 2012.

⁴ Vgl. zuletzt den Fall des Ehepaars Beltracchi: Helene und Wolfgang BELTRACCI, *Selbstporträt*, Reinbek, Rowohlt, 2014.

⁵ Vgl. zum Beispiel den Fall des DDR-Autors Stephan Hermlin, der es unwidersprochen ließ, dass Kritiker und Literaturwissenschaftler ihn für einen Kämpfer im spanischen Bürgerkrieg und in der französischen Résistance hielten, weil seine Prosasammlung *Abendlicht* (Berlin, Wagenbach, 1979) als autobiographische Selbstmitteilung verstanden wurde. Vgl. dazu Karl CORINO, *Außen Marmor, innen Gips. Die Legenden des Stephan Hermlin*, Düsseldorf, Econ, 1996.

⁶ Gérard GENETTE, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2001. Vgl. auch Georg STANIZEK/ Klaus KREIMEIER (Hrsg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin, Akademie, 2004.

und Plagiat als Gegensätze begreifen. Bei Plagiaten geht es primär um Fragen des geistigen Eigentums, wobei hier das Urheberrecht einschlägig ist. Bei der Fälschung hingegen wird vor Gericht meist um die Frage gestritten, ob und in welchem Sinne es sich dabei um ein Betrugsdelikt handelt. Nicht selten dreht sich ein solcher Prozess um Fragen des Markenrechts, des unlauteren Wettbewerbs oder der Produkthaftung – wie auch im Fall der Autobiographie des Radsportlers Lance Armstrong⁷, von der sich Leser getäuscht fühlten, weil das Buch wohl von der Überwindung einer Krebserkrankung, nicht aber von der (mittlerweile erwiesenen) Einnahme leistungsfördernder, wettbewerbswidriger Substanzen handelte. Umstritten war hier die Ausschnittswahrhaftigkeit einer Lebensdarstellung, mit anderen Worten: die autorseitig zu verantwortende Selektivität bei der Auswahl erzählenswerter biographischer Tatsachen. Juristisch rechtfertigen musste sich Armstrong dafür, dass er (bzw. seine Co-Autorin Sally Jenkins) nur einen Teil seines Lebens erzählt hatte – aus Sicht der Kläger in betrügerischer Absicht. Sie verlangten Schadensersatz (allerdings vergeblich).⁸ Mit der Produkthaftung und dem Wettbewerbsrecht steht der im weiteren Sinne literarische Text auf einer Stufe mit falsch deklarierten Bio-Eiern oder Tiefkühlgerichten, die Pferdefleisch beinhalten. Selbst im renommierten *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* heißt es: „Heute fällt die literar. Fälschung wie jede andere unter den Begriff des Betruges. Ferner verstößt der Fälscher durch Deklaration seiner ‚Ware‘ mit einer falschen Ursprungs- oder Herkunftsbezeichnung gegen das Gesetz betr. unlauteren Wettbewerb“.⁹ Prohehalber ließe sich das Verhältnis von Plagiat und Fälschung mit dem zwischen Produkt- und Markenpiraterie vergleichen: Bei der Produktpiraterie wird das Produkt eines anderen Herstellers unter eigenem Markennamen verwendet (wenn z.B. ein kosmetisches oder pharmazeutisches Produkt mit identischen Inhaltsstoffen unter neuem Produktnamen vertrieben wird). Hier macht man sich in erster Linie das technische oder Entwicklungs-*Know-How* (als Analogon zur eigenschöpferischen Leistung im Bereich des Urheberrechtes) und die Gebrauchswerteigenschaften des kopierten Produktes zunutze. Wenn aber bei einem fliegenden Händler auf dem Markt von Rabat eine nachgeahmte Gucci-Handtasche angeboten wird, bei der die Original-Verpackung und das Gucci-Logo möglichst naturgetreu imitiert werden, soll der Kaufinteressierte um den Entstehungszusammenhang,

⁷ Lance ARMSTRONG (zs. m. Sally JENKINS), *Tour des Lebens. Wie ich den Krebs besiegte und die Tour de France gewann*, Bergisch-Gladbach, Lübbe, 2001.

⁸ Vgl. zum Ausgang des Prozesses: „US-Richter: Armstrong durfte in seinem Buch lügen“, in *Zeit* online vom 11. 9. 2013. <http://www.zeit.de/news/2013-09/11/radsport-us-richter-armstrong-durfte-in-seinem-buch-luegen-11121803> [13.3.2014].

⁹ Elisabeth FRENZEL, „Fälschungen, literarische“, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. v. Paul MERKER, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Klaus Kanzog, Bd 1: A-K, Berlin u.a., de Gruyter, 1958, S. 444-450, hier S. 445.

gleichsam die „Produktionsgeschichte“¹⁰, der angebotenen Ware getäuscht werden. Deren Wert gründet vielleicht weniger in Gebrauchswert- als vielmehr in ästhetischen Eigenschaften, die im Markennamen, also in erster Linie der Produktauszeichnung, zum Ausdruck kommen. (Dabei müssen die verwendeten Materialien bzw. die Verarbeitung des Produktes gar nicht notwendigerweise minderwertig sein, um die Tauschwertdifferenz zwischen einer Gucci-Tasche und ihrem Imitat auf dem Markt von Rabatt zu rechtfertigen.) Übertragen auf den Begriff der literarischen Fälschung: Die Fälschung täuscht über eine bestimmte Produktionsgeschichte des Werkes, insbesondere über die behauptete Kongruenz von Autor und Werk. Jenes hermeneutische Grundvertrauen der Lesenden, dass das Werk ganze auch einer behaupteten und paratextuell beglaubigten Autorschaftsindividualität zurechenbar sei, wird durch die Fälschung (freilich nur im Moment ihrer Entdeckung) empfindlich gestört, auch wenn der Text, jene Folge von Zeichen und Wortkörpern, vollkommen identisch bleibt. Soll diese Kongruenz zwischen Autor und Werk intakt bleiben, beinhaltet der Nachweis der Fälschung auch eine Wertminderung der in Rede stehenden Autorschaftsleistung. „Echte“ Autoren schöpfen ihre Werke auf natürliche Weise, sie empfangen sie von der Muse, tragen sie aus und bringen sie zur Welt. Auch diese unterstellte Geschichte einer Produktion ist Voraussetzung ihrer ästhetischen Wertschätzung. Der Fälscher hingegen konzipiert sein Werk als rationales Fabrikat und berechnet es auf Erfolg, was – im Falle seiner Überführung – unmittelbar sich auswirkt auf das ästhetische Urteil. Am Beispiel der Markenpiraterie verdeutlicht: Die Fälschung stellt in Frage, ob der hohe Tauschwert einer echten Gucci-Tasche durch deren intrinsische Qualitäten gedeckt ist. Auch bei literarischen Fälschungen kann man beobachten, dass ästhetische Bewertungsmaßstäbe für solche literarische Produkte irritiert werden, die sich als einfach zu fälschen erwiesen haben. Dies aber interessanterweise nur kurzfristig. Denn zumeist werden genau diese Bewertungsmaßstäbe bald neuerlich befestigt, in dem man dem gefälschten Text mangelnde literarische Qualität zuschreibt, die von der verlogenen Autorschaft eben doch gänzlich unabhängig sei. Allein im Werk begründet sein sollen die Maßstäbe des ästhetischen Urteils. Ganz so wie Käufer echter Markenprodukte gern auf deren innere Qualitäten verweisen, um deren Wert und Preis zu rechtfertigen. Dieser Revalorisierungsbefund im Umgang mit literarischen Fälschungen soll hier an einer losen Reihe von drei Fallbeispielen aus der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts erörtert werden.

¹⁰ Vgl. Maria REICHER, „Vom wahren Wert des Echten und Fälschen“ in Julian NIDARÜHMELIN/ Jakob STEINBRENNER (Hrsg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, S. 51-70, hier S. 54.

II

Im Jahre 1952 wurde dem westdeutschen Lesepublikum ein bis dato unbekannter Autor mit folgendem Biogramm ans Herz gelegt:

George Forestier

Sohn eines Franzosen und einer Deutschen, wurde 1921 in der Nähe von Kolmar im Elsaß geboren. Nach einer schweren Kindheit, die unter der Zerrissenheit des Elternhauses litt, studierte er in Straßburg und Paris.

Kaum zwanzigjährig, meldete er sich freiwillig und nahm in Rußland an den Kämpfen um Wjasma, Woronesch und Orel teil.

Der Zusammenbruch bringt ihn vorübergehend in amerikanische Gefangenschaft. Er flieht und hält sich einige Zeit unter falschem Namen in Marseille auf, wird von der Polizei gestellt und meldet sich 1948 „freiwillig“ zur Fremdenlegion, die ihn nach Indochina abkommandiert. In der Garnison beginnt er einen Roman; einige Erzählungen entstehen und dazwischen die wenigen Gedichte, die er den Briefen an seine Freunde in Frankreich und Deutschland beilegt. Seine letzten Verse finden sich zwischen Gedicht-blättern Gottfried Benns in einer kleinen schmutzigen Kladde, die er einem Kameraden übergibt, bevor seine Truppe im Herbst 1951 erneut in Marsch gesetzt wird. Seit diesem Zeitpunkt fehlt von ihm und seiner Vorpostengruppe jede Spur.¹¹

Der Lebenslauf ist kunstvoll auf die Vorlieben des westdeutschen Lesepublikums der 1950er Jahre hin konstruiert: Ein Mischlingskind im Zeichen der Erbfeindschaft, die Kriegserfahrung an der Ostfront – „Wjasma, Woronesch und Orel“ als mythische Schlachtorte des Zweiten Weltkriegs zwischen 1941 und 1943; die amerikanische Kriegsgefangenschaft – ästhetisches Kapital nicht zuletzt der Gruppe 47-Autoren wie Hans Werner Richter und Alfred Andersch; der Mythos von der Fremdenlegion (nicht zuletzt als legendäres Auffangbecken ehemaliger SS-Angehöriger¹²). Exakt mit dem „Zusammenbruch“ wechselt der Lebenslauf sein Tempus: vom epischen Präteritum ins Verlebendigungs-Präsens der Nachkriegsgegenwart. Der Krieg in Indochina, in dem insbesondere die deutschen unfreiwillig-Freiwilligen helden- und opferreich den Zweiten Weltkrieg weiterkämpfen, war überaus präsent in der Öffentlichkeit der frühen 1950er Jahre. Dann Gottfried Benn als Hochwertreferenz, der zunächst verfemte, dann glanzvoll rehabilitierte, soeben mit dem Büchner-Preis 1951 geadelte, unbestritten anerkannteste Dichter der westdeutschen Gegenwart als Vorbild; schließlich Forestiers Verschwinden auf dem Vormarsch und die Insinuation eines lyrischen Vermächtnisses: Ein Dichter an der Front, der nun nicht wie Benn in seiner Lieblingekneipe „Dramburg“ Lyrik auf Bierdeckel schrieb, sondern dessen Blut den Dschungelboden tränkte. Die Schreibweise seines

¹¹ Karl Friedrich LEUCHT, „George Forestier“, in George FORESTIER, *Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße*, hrsg. von Karl Friedrich LEUCHT, Düsseldorf, Diederichs, 1952, S. 48.

¹² Vgl. Eckard MICHEL, *Deutsche in der Fremdenlegion 1870-1965. Mythen und Realitäten*, Paderborn, Schöningh, 2006.

Vornamens (George statt dt. Georg oder frz. Georges) zuletzt ein linguistisches Indiz für die Existenz zwischen den Fronten, für die Heimatlosigkeit eines *poète maudit* der 1950er Jahre. Dieses sorgsam komponierte Biogramm findet sich auf der letzten Seite des im Eugen Diederichs Verlag erschienenen Gedichtbandes *Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße*. Das Bändchen hatte bescheidenen Umfang (48 Seiten) und – für Lyrik – einen geradezu schwindelerregenden Erfolg. Bis zum Sommer 1955 sollen in sieben Auflagen angeblich 21 000 Exemplare davon verkauft worden sein.¹³ Auch die Literaturkritik reagierte euphorisch auf diesen „deutschen Rimbaud“ (Stefan Andres). Der *Rheinische Merkur* rühmte, „die erschütternde Deutlichkeit des poetischen Ausdrucks“ sei „dichterisch“ wie Mörike [...] Eliot, Kafka, Valery und Garcia Lorca.“ Auch Vorbild Benn ließ sich vernehmen (in der *Neuen Zeitung*): „Wunderbar zarte, gedämpfte melancholische Verse“. Und brieflich an den Verlag: „Zweifellos stehen wir vor einer dichterischen Begabung.“¹⁴ Und im *Spiegel* – in jener Ausgabe mit dem berühmten Cover der jungen Ingeborg Bachmann als Postergirl – wurde Forestier mit ebendieser Bachmann, mit Paul Celan und Walter Höllerer in eine Reihe der zeitgenössischen Lyrik-Begabungen gestellt.¹⁵ Ein zweiter Gedichtband erschien bei Diederichs: *Stark wie der Tod ist die Nacht, ist die Liebe* (Diederichs 1954). Im gleichen Jahr tauchte Forestier dann erstmals in einer bedeutenden Anthologie auf, Benno von Wiese's *Deutsche Gedichte*. Geadelt wurde der Leichtsinn des verschollenen Autors nun auch durch Ermahnung und Abgrenzung von kulturkonservativer Seite: Kritikerpapst Hans Egon Holthusen schrieb vom „poetische[n] Vagabund und Bänkelsänger, der gelegentlich herrliche Treffer erzielt“, auch wenn er „grundsätzlich von der Strenge des dichterischen Berufes kaum etwas weiß.“¹⁶ Holthusen raunt von der unterstellten Autor-Werk-Kongruenz eines Unbekannten abschließend in prunkenden Genetiv-Metaphern: Forestier habe „in der Unrast und Bitterkeit seines Erdenlebens einige echte Goldkörner der Poesie ans Licht gehoben.“¹⁷ Um den dritten Forestier-Band (*Briefe an eine Unbekannte*) zu publizieren, wurde 1955 gar ein eigener Verlag, der Georg Büchner Verlag, aus der Taufe gehoben. Da der deutsche Rimbaud nach wie vor nicht aus dem indochinesischen Dschungel zurückgekehrt war und neue

¹³ Vgl. zu Forestier und dem Gedichtband Jürgen REULECKE, „*Ich möchte einer werden so wie die...*“. *Männerbünde im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Campus, 2001, S. 233-248; Niels WERBER, „Ein Fall der Hermeneutik. George Forestier – Leben, Werk und Wirkung“, in *komparatistik online* (2010), S. 26-37. <http://www.komparatistik-online.de/2010-1-2> (Stand: 14.3.2014); David OELS, „George Forestier: Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße“, in Elena AGAZZI/ Erhard SCHÜTZ (Hrsg.), *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*, Berlin/ Boston, de Gruyter, 2013, S. 234-237.

¹⁴ Vgl. Christian STURM, „Abrechnung mit einem Pseudonym“, in George FORESTIER *Am Ende der Straßen bleibt jeder allein*, Opladen, Argus, 1974, S. 7-19.

¹⁵ (anonym): „Stenogramm der Zeit“, *Der Spiegel*, Nr. 34 vom 18. August 1954, S. 26-29.

¹⁶ Hans Egon HOLTHUSEN, „Fünf junge Lyriker“, in *Merkur* 74 (1954), S. 378-390, hier S. 382.

¹⁷ *Ibid.*, S. 384.

Werke immer unwahrscheinlicher wurden, publizierte man nun Briefe aus Russland – gewissermaßen aus dem Vorlass des Verschollenen – und bildete auf dem Cover Forestiers Handschrift ab. Erst jetzt, wo der letzte Schritt zur Auratisierung der Autor-Werk-Kongruenz vollzogen schien, ließ Verleger Peter Diederichs die Bombe platzen und bekannte dem Buchhandel, dass es sich bei Forestier um das Pseudonym eines Lebenden handelte, ohne freilich schon den Ghostwriter zu enthüllen. Und nicht ohne List versuchte er bereits präventiv dem zu erwartenden Betrugsvorwurf zu entgegnen:

Der Ruhm einer solchen Leistung [...] ist nicht an das Zufällige des Persönlichen gebunden. Er bleibt auch dann bestehen, wenn sich nun – zu unserer eigenen Überraschung – herausgestellt hat, dass der Name Forestier nur das Symbol für das Werk eines Ungenannten ist.¹⁸

Schnell hatte der *Spiegel* die Geschichte recherchiert: Hinter dem Pseudonym stand Karl Emrich Krämer, ehemals Lektor und Hersteller im Diederichs Verlag, der den Krieg als „Sonderbeauftragter“ im Oberkommando der Wehrmacht überlebt hatte und nach Entlassung aus dem Internierungslager mit Schreibverbot belegt war, 1949 an der Universität Bonn promovierte und der ab 1953 im Düsseldorfer Karl Rauch Verlag als Prokurist einen anderen literarischen Bestseller der westdeutschen Nachkriegszeit zu verbreiten half: Antoine de Saint-Exupéry's *Der kleine Prinz*. Nach seiner Enttarnung veröffentlichte er weiter unter dem Pseudonym George Forestier Gedichtbände, ohne freilich an den Erfolg von *Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße* anknüpfen zu können. Unter seinem Klarnamen schrieb der vermeintliche Fremdenlegionär nur mehr heimatkundliche Bücher über das Bergische Land und Westfalen. Nach seinen Motiven für das literarische Versteckspiel als Forestier befragt, gab Krämer zu verstehen, das von den Alliierten verhängte Schreibverbot sei ein Ausgangspunkt gewesen, verschiedene Pseudonyme und Autorschaftskonstruktionen zu erproben. Provokant verteidigte er die Erfindung seines Biogramms als Gesamtprojekt eines gewieften Autor-Managers, für den es stets darum gehe, wie ein Buch bestmöglich zu verkaufen sei: „Ich gehöre einer Generation an, die genau weiß, was Managertum wert ist. Deshalb Forestier und nicht Förster.“ In den Gedichten sei es ihm darum zu tun gewesen, den „Hemingway-Stil“ in die Lyrik einzuführen, und dafür habe er eigene Texte aus der Schublade dem unterstellten Zeitgeschmack von Publikum und Kritik angepasst und umgeschrieben.¹⁹ Damit hatte der Literaturbetrieb der westdeutschen Nachkriegszeit einen veritablen Skandal, obschon Gerüchte über eine gefälschte Autorschaft schon seit längerem im Umlauf gewesen waren. Instruktiv ist das Diskursprofil dieses Skandals mit seinen spezifischen

¹⁸ Zit. nach: (Anonym) „Hinter einer frischen Leiche“, *Der Spiegel*, Nr. 41 vom 5. Oktober 1955, S. 39-45, hier S. 39.

¹⁹ *Ibid.*, S. 44.

Nachkriegs-Sagbarkeitsregeln und einer für den Umgang mit literarischen Fälschungen typischen Verlaufsform²⁰: Die professionelle Literaturkritik beeilte sich zu versichern, dass der Autor bei der Beurteilung eines literarischen Kunstwerks niemals eine Verstehens- oder gar Bewertungsgröße darstellen dürfe – hier ganz im Sinne der werkimmanenten Interpretation als einer dankbar selbstaufgelegten Kontextabstinenz der Textlektüre, die gerade mit dem *New Criticism* aus den amerikanischen Colleges kulturimportiert worden war. Eine Methode, die insbesondere dazu geeignet schien, die Verstrickung in manche Kontexte zwischen 1933 und 1945 methodisch auszuklammern. Die vorübergehende Forestier-Emphase konnte da zum Gegenstand einer vorsichtigen Selbstkritik werden, gegen die eigenen Grundsätze der Textimmanenz verstoßen zu haben und einer kalt kalkulierten Autor-Werk-Kongruenz leichtfertig zum Opfer gefallen zu sein. Aber auch dafür wollte insbesondere die kulturkonservative Kritik zeitbedingte Gründe ins Feld führen dürfen. So rechtfertigte sich Friedrich Sieburg in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*:

Einen Autor mit einer so drohenden Biographie, die eine einzige Anklage gegen die Zeit darstellt, kritisch unter die Lupe zu nehmen, ist heutzutage eine heikle Sache. Das Schlagwort von der ‚verlorenen Generation‘ lässt jeden Kritiker, der es wagen sollte, unbeirrt sein Amt auszuüben, zum ‚restaurativen‘ Kritiker herabsinken.²¹

Die Angst vor dem Vorwurf der Restauration habe die kleinmütigen Kritiker daran gehindert, ihr Wächteramt im Fall Forestier wahrzunehmen und bewegt, auf die konstruierte Autor-Werk-Kongruenz hereinzufallen. Ungeniert den Vorwurf der Restauration auf sich ziehend, nutzte Sieburg die Gelegenheit, gleich nicht nur mit dem Manager-Dichter Forestier, sondern auch mit dem Literaturbetrieb und den Autoren der jüngeren Generation, hier in Person des Kahlschlag-Poeten Wolfgang Borchert, abzurechnen. Auch bei Borchert sei berechtigte Kritik aus Pietät vor dem früh Verstorbenen voreilig verstummt. In dem Maße, in dem hier die Autor-Werk-Kongruenz diskurspraktisch verabschiedet werden sollte, wurde sie recht eigentlich erst bestätigt. Denn jetzt sollten die Gedichte immer schon schlecht gewesen sein. Ebenso wie die Biographie ihres Autors falsch. Hugo Hartung etwa fragte sich, „ob Leben und Persönlichkeit des Autors bei der Beurteilung seines Werkes in Ansatz zu bringen sind [...] Wir möchten diese Frage ohne langes Zögern verneinen.“ Allerdings sei dies bei Forestier getan worden:

²⁰ Vgl. zum Diskursprofil, den Resonanzkonstellationen und Verlaufsformen von Skandalen v.a. Klaus LAERMANN, „Die grässliche Bescherung. Zur Anatomie des politischen Skandals“, in *Kursbuch* 77 (1984), S. 159-172; Georg BOLLENBECK/ Clemens KNOBLOCH (Hrsg.), *Resonanzkonstellationen. Die illusionäre Autonomie der Kulturwissenschaften*, Heidelberg, Synchron, 2004.

²¹ Friedrich SIEBURG, „In einer kleinen schmutzigen Kladder“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 1. August 1959.

Dem naiven Leser verfließt die Aura des Namens und Schicksals des Autors mit dem künstlerischen Gebilde, und wenn er etwa bei Forestier vom „Schicksalswind“ las, wird er unwillkürlich das Schicksal des verschollenen Legionärs mitgedacht und mitempfunden haben. Es kann also wohl sein, daß er sich nun, da die Mystifikation aufgedeckt ist, ein wenig als das Opfer eines literarischen Betrugs vorkommt. In Wahrheit aber müßte er sich eingestehen, daß seine naive Einstellung erst die Voraussetzung für diesen Betrug geschaffen hat. Er hätte zu begreifen, daß der Legionär auf den Kampffeldern Indochinas immer bedeutungslos war, wenn der literarische Wert seiner Lyrik zur Diskussion stand [...]. Was das Gedicht schuldig bleibt, dafür kann das Leben nicht einstehen.²²

Als *misreading* einer naiven identifikationsbereiten Lektüre der anderen wird hier getadelt, was doch das Problem der Literaturkritik selbst gewesen war. Denn während manche Leser den Wert der Gedichte trotz gefälschter Autorschaftsbehauptung verteidigten, stand für Hartung immer schon fest, dass Forestiers Lyrik „gewiss nicht außerordentlich“ sei.²³ Benno von Wiese entfernte die Gedichte gleich wieder aus seiner Anthologie und bekräftigte damit ebenfalls den Zusammenhang von falschem Autor und unwertem Werk.²⁴

III

Beim renommierten Zsolnay Verlag in Wien erschien 1990 eine kurze Erzählung mit dem Titel *Winterende*. Eingesandt hatte sie eine bis dahin auch beim Verlag völlig unbekannte Autorin mit dem Namen Luciana Glaser. „Mit wachsender Freude und Begeisterung“ sei das unverlangt eingegangene Manuskript gelesen worden, man wollte es sofort herausbringen. Nur 17 Tage nach Einsendung wandte sich die Lektorin Anita Pollak per Telegramm an die unbekannte Autorin, sie möchte bitte „ehebaldigst“ telefonisch mit dem Verlag Kontakt aufnehmen.²⁵ Gewiss nicht allen unverlangt eingesandten Manuskripten wird soviel und so rasch Aufmerksamkeit zuteil. 30 000 österreichische Schilling bekam Glaser als Vorschuss. Die Erzählung war reichlich kurz für eine Separat-Veröffentlichung, aber mit Blocksatz und 14 pt-Schrift brachte man sie auf 88 Seiten. Im Klappentext hieß es dazu:

Vom glücklosen Leben und frühen Ende eines Dichters berichtet eine junge Autorin. Die literarische Indiziengeschichte, die verhüllend die Biographie des früh verstorbenen Südtiroler Lyrikers Norbert C. Kaser enthüllt, ist ein seltenes Beispiel hoher zeitgenössischer Prosakunst und eine literarische Entdeckung.²⁶

²² R[UDOLPH] H[ARTUNG], „Der Legionär und der Dichter“, in *Kritische Blätter* 1 (1955/56) 1, S. 1f.

²³ *Ibid.*, S. 1.

²⁴ Vgl. STURM, „Abrechnung“, S. 14.

²⁵ Zit. n. Willi WINKLER, „Markt der Körper“, *Der Spiegel*, Nr. 27 vom 2. Juli 1990.

²⁶ Luciana GLASER, *Winterende. Erzählung*, Wien, Zsolnay, 1990, U 4.

Das Objekt dieser literarischen Biographie, der Lyriker Norbert C. Kaser (1947-1978), ein entlaufener Mönch, Mittelschullehrer im Vinschgau und Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens, der 1978 an den Folgen einer Leberzirrhose gestorben war (nachdem er sich noch erfolglos in Bad Berka/seinerzeit DDR einer Alkoholentziehungskur unterzogen hatte) und dessen letztes Gedicht den Titel „ich krieg ein kind“ trug, galt zumindest im österreichischen Literaturbetrieb um 1990 als Avantgardist und repräsentativer Vertreter einer kritischen Südtiroler Literatur. Zu Lebzeiten waren seine Gedichte samt und sonders im Selbstverlag erschienen. Erst posthum entdeckte den Außenseiter die österreichische literarische Avantgarde. Man nannte ihn den „Dylan Thomas von Bruneck“. Glasers Stoff jedenfalls war klug gewählt. Zur unbekanntem Autorin vermeldete der Zsolnay-Klappentext nur die dürren objektiven Daten: „Luciana Glaser wurde 1958 in Rovereto als Tochter eines österreichischen Vaters und einer italienischen Mutter geboren. Sie wuchs in Bozen auf und studierte in Wien. *Winterende* ist ihre erste größere Prosaarbeit.“ In der Verlagsvorschau gab es noch den Hinweis, sie lebe so zurückgezogen, dass ein Foto leider nicht zur Verfügung stünde²⁷ Inhalt und Autorinnenbiografie umspielen das Thema Südtirol, das die Verfasserin – als äußerer Beleg für die innere Zerrissenheit – auch in ihrem italienisch-deutschen Namen trägt. Der Text selbst handelt dann von der Karwoche des sterbenden Dichters Kaser, der, von Welt und Mitmensch enttäuscht, hungernd seinem Dasein mit Zigaretten und Alkohol ein Ende macht:

Den Körper zermürbt und endlich zerstört und den Geist mit zerstört, er hatte es nicht wissen können, sie hatten es ihm nicht gesagt, vielmehr indem sie ihm die angestammte Religion beibrachten, ihn vom Gegenteil überzeugt, dass nämlich für die Reinigung und Erhöhung des Geistes (sie sagten SEELE und nannten diese UNSTERBLICH und er hatte das in seine selbstgemachte oder sich heimlich angeeignete Kunst-Religion übersetzt als GEIST, GENIE und dieses war eben wiederum UNSTERBLICH) der Körper nicht nur keine Rolle spiele, sondern es vielmehr notwendig, unabdingbar sei, den Körper zu zerstören, das sündige Gebäud.²⁸

Auch die Verzweiflung am Katholizismus gehört mithin zu den Ingredienzien dieser Figuren-Konstruktion. *Winterende* erhielt daraufhin einige positive Rezensionen im Qualitätsfeuilleton. Die Autorin wurde mit Ingeborg Bachmann, Norbert Gstrein oder Thomas Bernhard, ihr Buch mit

²⁷ Vgl. zum Fall ausführlicher und mit weiteren Literaturhinweisen: Stefanie HOLZER/Walter KLIER, *Luciana Glaser. Eine Karriere. Dokumentation des Experiments „Winterende“*, Innsbruck, Edition Löwenzahn, 1991; David OELS, „Luciana Glaser: Das Fräuleinwunder ohne Fräulein. Weibliche Autorschaft um 1989“, in Christiane CAEMMERER/ Walter DELABAR/ Helga MEISE (Hrsg.), *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., Lang, 2005, S. 213-229.

²⁸ GLASER, *Winterende*, S. 73.

Büchners *Lenz* verglichen.²⁹ Fast übereinstimmend rühmte man die „souveräne“ Sprachbeherrschung dieser „Wortbegnadeten“, erkannte eine Prosa, „die stets über dem Schwerpunkt ihrer formalen und stilistischen Möglichkeiten“ sei.³⁰ Ende März 1990 wurde *Winterende* zum Buch des Monats April der Darmstädter Jury gewählt.³¹

Drei Monate später folgte die Offenlegung der eigentlichen Autorschaft öffentlichkeitswirksam im *Spiegel*. Den Text verfasst und das Pseudonym Luciana Glaser erfunden hatte Walter Klier (beteiligt an der Ausarbeitung war auch Stefanie Holzer), ein regional bekannter Innsbrucker Schriftsteller und Publizist, mithin ein versierter und erfahrener Schreiber, der mit *Winterende* laut eigener Auskunft hatte beweisen wollen, dass es für ihn kein Problem sei, ein erfolgreiches und von der Kritik angenommenes Buch zu schreiben. Den Text bezeichnete der Autor nun als „hochgestochene Trivialität“, die absichtsvoll berechnet gewesen und in einer Woche „hingesülzt“ worden sei: konstruierter Kitsch.³² Der Literaturkritiker Willi Winkler konstatierte daraufhin – ebenfalls im *Spiegel*, dort wo die literarische Fälschung enthüllt worden war – an dem Buch sei kein Wort „echt“, und fügte zur Erläuterung an:

Die Erzählung bietet nichts über das hinaus, was jeder Baukasten für die Literatur unserer Zeit bereithält: ein leidender Künstler, der am eigenen und dem Elend der Welt zugrunde geht, die Einsamkeit der Berge, dazu der Schnee, der jeglichen Tag fällt, eine Prosa, hingetupft von einer sensiblen Autorin, die in ihr Idol fast hineinkriecht.³³

Ein gemachtes, aus Versatzstücken des „Baukastens für die Literatur“ zusammengesetztes Buch, das in der Folge nicht mehr als Literatur gelten gelassen werden konnte. Für große Beunruhigung sorgte der Fall trotzdem nicht, da der Text ja nun sogar vom Autor selbst diskreditiert worden war. Umgehend setzte der Re-Valorisierungsvorgang ein, den wir schon bei dem Fall Forestier beobachten konnten: Da versicherte die seriöse Literaturkritik, beispielsweise Sigrid Löffler, dass nur „ein paar leichtgläubige Kritiker“ das rundweg schlechte Buch („Kitsch as Kitsch can“) gelobt hätten.³⁴ Die Autoren Klier und Holzer jedoch – darauf aus, den Literaturbetrieb, die Kritik und deren leicht zu beliefernde Beuteschemata bloßzustellen, hatten selber

²⁹ Vgl. Brigitte HABERER, „Todeslauf eines Dichters. ‚Winterende‘ - eine Erzählung rätselhafter Herkunft“, in *Süddeutsche Zeitung* vom 19. Mai 1990; K.K. [= Kurt KAHL], „Der Todeslauf eines Dichters“, in *Kurier* vom 12. Februar 1990. Letzteres zitiert nach HOLZER/KLIER, *Karriere*, S. 44. Der Hinweis auf *Lenz* findet sich bereits im Klappentext.

³⁰ Rüdiger GÖMER, „Dichterlegende. Luciana Glasers Erzählung *Winterende*“, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 22. Februar 1990; Gerald SCHMICKL, „Grausame Tiroler Hackordnung. Ein literarischer Ratekrimi aus Österreich: Wer ist Luciana Glaser?“ in *Die Weltwoche*, Nr. 7 vom 15. Februar 1990.

³¹ Vgl. HOLZER/KLIER, *Karriere*, S. 49f.

³² Zit. n. WINKLER, *Markt der Körper*, S. 166.

³³ *Ibid.*, S. 165.

³⁴ Sigrid LÖFFLER, „Kitsch as Kitsch can“, in *Profil*, Nr. 27 vom 9. Juli 1990, S. 83.

eine Bibliografie zur Dokumentation ihres Falles zusammengestellt, aus der hervorging, dass *Winterende* in nicht weniger als 80 Zeitungsartikeln, Pressenotizen und ähnlichem vor der Selbstenthüllung der Fälschung besprochen worden war – allermeist positiv, darunter eine überaus lobreiche und ausführliche Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*.³⁵ Die literarische Fälschung *Winterende* und die Dokumentation ihrer Resonanzgeschichte, so schrieb Hermann Luger, sei ein „überaus gelungenes und aufschlussreiches literatursoziologisches Experiment“, mit dem das Funktionieren des Literaturbetriebs veranschaulicht worden sei.³⁶ Zu dessen Betriebsbedingungen gehörte weiterhin, die Autor-Werk-Kongruenz durch nachträgliche Abwertung des Textes als gefälschtem intakt zu halten.

IV

Was aber, wenn der prekäre Autor einer solchen literarischen Fälschung kein alter Nazi mit Schreibverbot ist und kein Innsbrucker Verstellungsvirtuose, der dem Literaturbetrieb einen Spiegel vorhalten will? Sondern wenn der Fälscher selbst in subjektiver Überzeugung lebt, nicht getäuscht und gelogen, sondern die autobiographische Wahrheit geschrieben zu haben. Das macht den letzten unserer Fälle – die Skandalgeschichte um Benjamin Wilkomirski *Bruchstücke*, die sich zwischen 1995 und 1999 abspielte – ungleich vertrackter. Der Fall und seine Skandalisierung insbesondere in Deutschland gehören diskursgeschichtlich in den Horizont einer besonderen Vorwurfsfigur, die der amerikanische Politikwissenschaftler Norman Finkelstein im Jahr 2000 auf den Begriff brachte (nicht ohne den Vorwurf auf Wilkomirski auszudehnen): die so genannte „Holocaust-Industrie“.³⁷ Das Gedenken an den Holocaust werde von jüdischer und anderer interessierter Seite insbesondere deshalb so leidenschaftlich kultiviert, weil sich mit dem Schuldgefühl der Täternachkommen gutes Geld verdienen lasse. (Mitteilbar war dieser Vorwurf allein deshalb, weil er selber aus jüdischem Munde geäußert wurde). Zum inneren Kontext des Skandals Wilkomirski gehört dann auch die so genannte Walser-Bubis-Debatte: Die Resonanz auf eine Rede Martin Walsers im Oktober 1998 in der Frankfurter Paulskirche, der sich ausgerechnet die Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels zum Anlass genommen hatte, die „Dauerrepräsentation“ der deutschen NS-„Schande“ anzuprangern, hinter der das Motiv der „Instrumentalisierung“ dieser Schande zu je „eignen Zwecken“

³⁵ Vgl. HOLZER/ KLIER, *Karriere*, S. 101-105.

³⁶ Hermann LUGER, „Literaturkritiker, die Zentral-Sonnen der Intelligenz. Polemische Anmerkungen zur Literaturkritik, anlässlich der „Affäre Luciana Glaser“, in HOLZER/ KLIER, *Karriere*, S. 84-100, hier S. 89.

³⁷ Norman FINKELSTEIN, *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, New York, Verso, 2000.

vermutet werden müsse.³⁸ Vordergründig betrachtet, schien der Fall Wilkomirski, dessen Skandalisierung im Sommer 1998 begann, solche Ressentiments zu bestätigen. Was war geschehen?

Der Fall beginnt drei Jahre zuvor. 1995 erschien im zu Suhrkamp gehörenden Jüdischen Verlag das Buch *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* unter dem Autornamen Benjamin Wilkomirski.³⁹ Auf der U4 der Erstausgabe war zu lesen:

Benjamin Wilkomirski weiß nicht, wann genau er geboren ist, er kennt seine Herkunft nicht und hat keinen einzigen Verwandten. Was ihm von seiner Kindheit blieb, sind „Bruchstücke“, Bilder aus Majdanek, aus dem „Kinder- und Frauenfeld“ des Vernichtungslagers, aus dem Waisenhaus in Krakau, aus den ersten Jahren bei schweizerischen Pflegeeltern. Das Kind wuchs unter fremde Namen auf. Heute lebt Benjamin Wilkomirski als Musiker und Instrumentenbauer in der Schweiz. Erst als Fünfzigjähriger gibt der Autor seinen eigentlichen Namen preis. Er fertigt aus dem Gedächtnis Pläne und Zeichnungen der Lager an, reist nach Majdanek und forscht nach den Spuren seiner Kindheit, seiner Herkunft. Die Bilder von Ereignissen, Begegnungen seiner frühen Jahre hat er nun in Prosastücke gefasst [...].⁴⁰

Für den Klappentext der späteren Taschenbuchausgabe wurde ein *blurb* des Historikers Daniel Goldhagen benutzt. Goldhagen selber war von 1996 an Gegenstand öffentlicher Debatten in Deutschland gewesen – wegen seines Buches *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*.⁴¹ Er ließ sich mit folgendem Satz zu *Bruchstücke* zitieren: „Dieses fesselnde Buch belehrt auch jene, die mit der Literatur über den Holocaust vertraut sind. Es wird jeden tief bewegen.“⁴² In dem *blurb* soll im Sinne der Überredungsabsichten des Klappentextes bereits einer gewissen Ermüdung vorgebeugt werden: Auch Zeugnisliteratur-erfahrene Leser würden sich von diesem Text ansprechen lassen. Das Neue – so kann extrapoliert werden – sei hier die Kinderperspektive auf das Lager, eine Erzählposition, die erst dem sprach- und erinnerungslos machenden Trauma abgetrotzt werden musste.⁴³

³⁸ Zu der Rede Walsers mit dem Titel „Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede“ und der heftigen öffentlichen Debatte, die sich daran anschloss vgl. v.a. Frank SCHIRRMACHER, *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2000 u. Salomon KORN, „Als Sekundant im Walser-Bubis-Streit“ in Jörg DÖRING/ Clemens KNOBLOCH/ Rolf SEUBERT (Hrsg.), *Antisemitismus in der Medienkommunikation*, Frankfurt/M., GAFB, 2005, S. 27-50.

³⁹ Benjamin WILKOMIRSKI, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1995.

⁴⁰ *Ibid.*, U4.

⁴¹ Daniel Jonah GOLDHAGEN, *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*, Berlin, Siedler, 1996, (engl. *Hitler's willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, New York, A. A. Knopf, 1996).

⁴² Zit. n. dem Klappentext der Taschenbuch-Erstausgabe von 1998 (st 2801).

⁴³ Noch während die Debatte um das Wilkomirski-Buch tobte, wurde diese Erzählposition dann – mit großem Erfolg beim deutschen Lesepublikum – von dem *Roman eines Schicksallosen* von Imre KERTESZ eingenommen (Reinbek, Rowohlt, 1999). Aus der Perspektive eines pubertierenden Jungen wird darin die Deportation der Budapester Juden nach

Dieses Resonanzkalkül erwies sich zunächst als tragfähig. Zu *Bruchstücke* finden sich mehrere positive Rezensionen. Insbesondere in der *Neuen Zürcher Zeitung* konnte man von einem „schmalen Buch“ lesen, das „das Gewicht dieses Jahrhunderts“ trage. „Ohne literarischen Anspruch, hält es in seiner Dichte, Unabänderlichkeit und Bildkraft dennoch allen literarischen Kriterien stand“.⁴⁴ Das Buch erhielt einige Preise und wurde in mehrere Sprachen übersetzt, der Autor trat – teils mit seiner Klarinette, teils ohne – vor Schulklassen und Opferverbänden auf und stellte sich für Dokumentationen im Fernsehen zur Verfügung. Namentlich mit Zeugnisliteratur befasste Wissenschaftler verschiedener Disziplinen stellten den Wert der *Bruchstücke* heraus. Symbolischer und ökonomischer Erfolg waren also unverkennbar, jedoch keinesfalls so groß, wie später oft unterstellt.⁴⁵ In der *New York Times* wurde beispielsweise gemutmaßt, dass *Bruchstücke* „the biggest global success for a Swiss book since ‚Heidi‘“ gewesen sei. Dabei waren von der deutschsprachigen Ausgabe 1998 gerade einmal 10 000 Exemplare verkauft, mittlerweile sollen es weltweit 67 000 sein.⁴⁶ Im Sommer 1998 erschien dann in der Schweizer *Weltwoche* eine Recherche des Journalisten Daniel Ganzfried, selbst Sohn von Überlebenden des Holocaust, der der Identität Wilkomirskis nachgegangen war und aus der Rezeptionsgeschichte der *Bruchstücke* den Fall und Skandal Wilkomirski machte: Ganzfried konnte belegen, dass die lückenlos dokumentierte Lebensgeschichte Bruno Dössekkers, so der amtliche Name Wilkomirskis, für die in *Bruchstücke* geschilderten Erlebnisse keinen Raum lasse.⁴⁷ Diese Recherche hatte u.a. zur Folge, dass die Zürcher Literaturagentur Liepmann, die den Wilkomirski-Text an den Jüdischen Verlag vermittelt hatte, bei dem Historiker Stefan Mächler ein Gutachten in Auftrag gab, das die Ergebnisse Ganzfrieds im wesentlichen bestätigte. Des weiteren konnte Mächler glaubhaft machen, wie die Erzählung *Bruchstücke* hatte zustande kommen können: Auslösender Impuls könnte eine Therapie nach der Methode der *Recovered-Memory-Therapy* gewesen sein, in der Dössekker verdrängte Kindheitserinnerungen zu reaktualisieren versucht haben soll. Mächler betätigte sich dabei praktisch als Tiefenhermeneut des Wilkomirskischen Traumatextes: Er konnte unter anderem zeigen, dass die Beschreibungen eines Bauernhofs in *Bruchstücke* exakt jenem Schweizer Bauernhof entsprachen, auf dem der kleine Bruno die Zeit vom Juni 1944 bis März 1945 als 4-jähriges Pflegekind zugebracht hatte. Der Traumatext hatte offenbar

Auschwitz und Buchenwald und der Lageralltag geschildert. Beglaubigt wurde die Romanhandlung durch die Biographie des Autors, selber ein Holocaust-Überlebender.

⁴⁴ Taja GUT, „Mit nichts zu verbinden“, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 14. November 1995.

⁴⁵ Vgl. dazu: David OELS, „A real-life Grimm’s fairy tale“, Korrekturen, Nachträge, Ergänzungen zum Fall Wilkomirski“, in *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 14 (2004) H. 2, S. 373-390.

⁴⁶ Doreen CARVAJAL, „A Holocaust Memoir in Doubt. Swiss Records Contradict Book on Childhood Horror“ in *The New York Times* vom 3. November 1998.

⁴⁷ Vgl. Daniel GANZFRIED, „Die geliehene Holocaust-Biographie“ in *Die Weltwoche* vom 27. August 1998.

tatsächlich einen authentischen Erinnerungsort rekonstruiert, ihn allerdings im narrativen Vollzug ortsversetzt, um ihn erzählbar zu machen. Nach diesem Bericht Mächlers nahm der Jüdische Verlag das Buch im Herbst 1999 vom Markt. Im Zuge der Walser-Bubis-Debatte schien der Fall jene Vorwürfe zu bestätigen, dass ein literarischer Fälscher sich eine Holocaust-Biographie andichten könne, um insbesondere jene schuldbereiten Leser mit ihrer Fixierung auf von Deutschen verursachtes Leid zu täuschen – und das gewissermaßen in einer Alice-Miller-Variante: „Der Holocaust-Erinnerungs-Boom hat sich im Fall Wilkomirskis mit Therapiegläubigkeit kurzgeschlossen“, schrieb Ina Hartwig in der *Frankfurter Rundschau*.⁴⁸ Und Thomas Steinfeld in der *FAZ*, der den Vorwurf gleich auf die gesamte (fiktionale) Erinnerungsliteratur der so genannten „zweiten Generation“ ausdehnte:

Nie war Erinnerung redseliger. Plötzlich erinnern sich Zeitgenossen an Dinge, die sie nicht erlebt haben [...] Die fiktive Erinnerung erzeugt Monstren von beklemmender Genauigkeit [...] Wilkomirskis *Bruchstücke* sind auf eine Erinnerungskultur berechnet, die von Erinnerung nicht genug bekommen kann. Der neue historische Roman bringt seine Lügenbarone hervor.⁴⁹

Mit der Münchhausen-Analogie war der Vorwurf einer geradezu leichtsinnig-gefälligen Art der Fälschungserzählung erhoben, mit der hier wohl berechnete Zutaten zu einer Autobiographie zusammengerührt worden seien, die bei einem leichtgläubigen Publikum auf offene Ohren stoßen musste (welches zudem diversen Frageverboten unterworfen zu sein schien). Auch die Tatsache, dass Dössekker im Rahmen seiner Therapie viel Holocaust-Literatur studiert hatte und sogar als Tourist nach Majdanek gereist war, um seine Erinnerungserzählung zu stimulieren, wurde von einer düpierten literarischen Öffentlichkeit als Fälschungsbeleg herangezogen. Dass Dössekker/Wilkomirski von der Aufrichtigkeit seiner Selbstmitteilung nach wie vor überzeugt war, mochte man hier als Entschuldigung keineswegs gelten lassen. Für ihn war die Erfindung einer Holocaust-Opferidentität Ausdruck eines neuen narrativen Selbst, das psychische Beschädigungen aus der eigenen frühen Kindheit im Rahmen einer Deckerzählung mitteilbar gemacht hatte. Er hatte – um es mit den Worten von James E. Young zu sagen – „die Metapher des Holocaust [...]“ zur Darstellung eigenen seelischen Leides genutzt.⁵⁰ Das ist prekäre Autorschaft noch einmal auf einem neuen Niveau. Für die subjektiv empfundene Gelungenheit einer Deckerzählung jedoch wollte das deutsche Lesepublikum seinen Beifall nicht spendet haben. Jetzt war wieder – nach dem uns schon bekannten Re-

⁴⁸ Ina HARTWIG, „Falsches Leben im richtigen. Die heikle Affäre um Benjamin Wilkomirski/Bruno Dössekker“, in *Frankfurter Rundschau* vom 10. September 1998.

⁴⁹ Thomas STEINFELD, „Der bittere Geschmack des Augenblicks. Leibhaftige Zeugen und erfundene Gefährten: Nach sechzig Jahren schreiben Schriftsteller über eine Geschichte, die sie nicht erlebt haben“ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6. Oktober 1998.

⁵⁰ James E. YOUNG, *Beschreiben des Holocaust*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1997, S. 164.

Valorisierungsmuster im Umgang mit literarischen Fälschungen und gestörter Autor-Werk-Kongruenz – mit einem Mal der Text selber immer schon von schlechter Qualität gewesen, was nur eine „denkfaule“ und „politisch überkorrekte Kritik“, „von ästhetischen Kriterien anscheinend vollkommen unberührt“, dafür aber von einer erschütternden Biografie geblendete Literaturkritik übersehen konnte, die *Bruchstücke* mit einer „Flut hymnischer Besprechungen“ zum „Bestseller“ hochgejubelt habe.⁵¹ Nun erst sehe man, womit man es eigentlich zu tun habe: mit „gnadenlose[m]Kitsch“.⁵² Wiederum kann der falsche Autor nur einen schlechten Text fabriziert haben.

Die rechtliche Bewertung dieser literarischen Fälschung fiel differenzierter aus: Die Klage eines Schweizer Lesers im Jahr 2002 auf Entschädigung für entgangene Lebenszeit und Rückerstattung des Kaufpreises von *Bruchstücke* aufgrund von intentionaler Lesertäuschung wurde nicht zur Verhandlung zugelassen. Der Zürcher Bezirksstaatsanwalt teilte mit:

Es haben sich keine Anhaltspunkte finden lassen, wonach Bruno Dössekker mit arglistiger Vorgehensweise darauf hingewirkt hätte, seine amtliche Identität zu verheimlichen oder Abklärungen dazu zu vereiteln. [...] [Wilkomirski/Dössekker] setzte seiner amtlichen Identität seine Erinnerungen entgegen, die er auch zu untermauern suchte.⁵³

Subjektiv aufrichtig habe Dössekker/Wilkomirski erzählt – fast wie die lügenden Dichter. Seit Platon und auch im Schweizer Staat kein Straftatbestand.

⁵¹ Zitate aus: Andreas BREITENSTEIN, „Auschwitz als Therapie?“ in *Neue Zürcher Zeitung* vom 9. September 1998; HARTWIG, *Falsches Leben*; Silke MERTINS, „Von der Sehnsucht Opfer zu sein“ in *Tageszeitung* vom 10. Oktober 1998.

⁵² Jörg LAU, „Lebensroman“, in *Die Zeit* vom 10. September 1998.

⁵³ Lucienne FAUQUEX, Medienmitteilung der Bezirksstaatsanwaltschaft V für den Kanton Zürich vom 12. Dezember 2002.