



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Original oder Fälschung? Probleme multimedialer
Autorschaftskonzepte am Beispiel von Orson Welles „F for
Fake“

verfasst von / submitted by

Alexander Ranft, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 506 510 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) UF Deutsch
UF Geographie und Wirtschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Burkhardt Johannes Wolf, M.A.

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

1. VORWORT	3
2. EINLEITUNG	4
2.1 Fälschungen, Fakes und Unwahrheiten	4
2.2. Forschungsintention	8
2.3. Mediengeschichtliche Einbettung	11
2.3.1. Typologisierung von Mediengeschichte	11
2.3.2. Wahl der Medienperspektive	12
3. FÄLSCHUNG UND FAKE	14
3.1. Orson Welles F for Fake	14
3.2. Fälschungen in der Philosophie	18
3.2.1. Was ist falsch und was ist wahr?	18
3.2.2. Realität und Imaginäres	20
3.2.3. Wahrhaftige und fälschende Erzählhandlung	24
3.2.4. Conclusio	25
3.3. Der Fälschungsbegriff in der Kunst	26
3.3.1. Kunstfälschungen	26
3.3.2. Fake und Fälschung	31
3.3.2.1. Fälschung	31
3.3.2.2. Fake	33
3.3.3. Conclusio	38
3.4. Fälschungen und Fakes in der Literatur	41
3.4.1. Fälschung	41
3.4.2. Das Fake	43
3.4.3. Grauzonen des Fälschens - Ghostwriting	47
3.4.4. Exkurs: Fälschungen aus rechtlicher Perspektive	49
3.4.5. Conclusio	50
3.5. Die Darstellung von Fälschung und Fake in Orson Welles „F for Fake“	52
3.5.1. Orson Welles – eine Kurzbiografie	52
3.5.2. Orson Welles als Fälscher im eigenen Film	57
3.5.3. Clifford Irving – From zero to hero and back	58
3.5.4. Elmy de Hory oder Elemér Hoffmann oder Elmyr Faring Hofman	61
3.6. Conclusio Fälschungen und Fake	64
4. ORIGINALE UND AUTORSCHAFT	66
4.1. Originale	66

4.1.1. Authentizität und Original	66
4.1.2. Exkurs I: Etymologische Definitionen	69
4.1.3. Exkurs II: Originale aus rechtlicher Perspektive	70
4.1.4. Weitere Gedanken und Conclusio Original und Authentizität	71
4.2. Die Autorschaft zwischen den Medien	73
4.2.1. Einleitung	73
4.2.2. Autorschaft in der Literaturwissenschaft	74
4.2.2.1. Grundbegriffe der Autorschaft	74
4.2.2.2. Debatten über die Autorschaft	76
4.2.2.3. Conclusio	79
4.2.3. Der Autor-Künstler – ein kunstwissenschaftlicher Ansatz	80
4.2.4. Künstler und Autorschaft in F for Fake und ein Rückgriff auf Autorschaft in Literatur und Kunst	84
4.3. Conclusio Autorschaft	87
5. DIE GEFÄLSCHTE AUTORSCHAFT – EIN MULTIMEDIALER ANALYSEVERSUCH	88
5.1. Multimedialer Analyseversuch	88
5.1.1. Multimedia	88
5.1.2. Fälschung	89
5.1.3. Fake	92
5.1.4. Original	94
5.1.5. Autorschaft	94
5.2. Authentische und gefälschte Autorschaft – Drei Beispiele	97
5.2.1. Barthes und die Autorschaft	97
5.2.2. Clifford Irving und die Autorschaft	98
5.2.3. Elmyr de Hory und die Autorschaft	99
5.2.4. Conclusio	100
5.3. Ein Ausblick	102
6. LITERATURVERZEICHNIS	104
7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	108
8. ABSTRACT	109
8.1. Deutsch	109
8.2. Englisch	109

1. Vorwort

Was ist wahr und was ist falsch? Vor allem in der heutigen Zeit, in der die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge immer weiter verschwimmen, habe ich festgestellt, dass es ohne Forschung schier unmöglich ist eine klare Antwort auf diese Frage zu finden. Dieser Gedanke sowie das Seminar „Das Wissen (von) der Fälschung“ im Wintersemester 2019 haben mich zum Verfassen dieser Arbeit angeregt.

An dieser Stelle möchte ich meinen aufrichtigen Dank an Herrn Univ.-. Prof. Dr. Burkhardt Johannes Wolf, M.A aussprechen, welcher das oben genannte Seminar geleitet hat. Vor allem bei der Festlegung des Themas war er eine enorme Unterstützung mit seiner Expertise im Bereich der Neueren deutschen Literatur, durch welche er für viele Themengebiete verschiedenste Werke und Autoren zur Vertiefung präsentieren konnte. Auch sein Feedback im Laufe der verschiedenen Stadien der Arbeit war von großer Hilfe.

Darüber hinaus möchte ich mich bei Alice Leong für ihre emotionale und wissenschaftliche Unterstützung bedanken. Vor allem in der Zeit der COVID19 Pandemie waren die lebhaften Diskussionen über die verschiedenen Aspekte dieser Arbeit von enormer Hilfe.

Ein weiterer Dank gilt meinen Eltern Andreas und Simone Ranft, welche mich sowohl emotional wie auch finanziell bei meinem Studium unterstützt haben. Ohne eure Hilfe wäre dieses Studium weitaus stressiger gewesen. Auch möchte ich allen Personen, die mich auf meinem langen Weg zum Abschluss dieser Arbeit und dieses Studiums unterstützt haben, meinen größten Dank aussprechen.

Wien, 1. Juli 2021

Alexander Artur Ranft

2. Einleitung

2.1 Fälschungen, Fakes und Unwahrheiten

Disclaimer

Die in dieser Masterarbeit gewählte Form des generischen Maskulinums wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwendet. Diese Form bezieht sich dabei immer zugleich auf weibliche, männliche und anderweitige Geschlechteridentitäten. Sollte ein einzelnes Geschlecht explizit angesprochen werden, so ist dies im Rahmen einer Fußnote vermerkt.

„Fake News. Leute, die schummeln. Manager, die lügen. Gibt es die Wahrheit überhaupt?“¹ Viele Menschen stellen sich vor allem in der heutigen Zeit, in der die Kommunikation weitestgehend digital stattfindet, diese Frage. Quellen werden nicht oder falsch zitiert, Fakten werden verdreht und Aussagen werden so präsentiert, dass sie möglichst gut in den Kontext passen, ohne dabei die eigentliche Intention ebendieser zu berücksichtigen. Zunehmend sieht ein jeder sich immer mehr mit Fälschungen oder Fakes konfrontiert – sei es nun in den Nachrichten, in der Literatur oder in der Kunst. Vor allem von sogenannten Fake News war in den letzten Jahren immer wieder die Rede. Gemeint werden damit „Falsch- und Fehlinformationen, die häufig durch elektronische Kanäle (vor allem soziale Medien) verbreitet werden.“² Interessanterweise verwendet man hier den Anglizismus Fake News, obwohl fraglich ist, inwiefern die Begriffe Fake und Fälschung vor allem in der deutschen Sprache überhaupt gleichwertig zu behandeln sind. Denn Fälschungen gehen bis in das Jahr 800 n.Chr. zurück, in der die Konstantinische Schenkung – von vielen Wissenschaftlern als die erste

¹ Büren, Regula von: Ist doch alles Fake! <https://www.kalaidos-fh.ch/de-CH/Blog/Posts/Archiv/wp-1160-ist-doch-alles-fake> (1.12.20).

² Bendel, Oliver: Definition: Fake News. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/fake-news-54245/version-369957> (16.2.21).

Fälschung (mit weitreichenden Folgen) betrachtet - stattgefunden hat.³ An diesem Beispiel kann man leicht erkennen, wie folgenreich die Fälschung eines einzelnen Dokuments für die gesamte Geschichte der Menschheit sein kann.

Im Laufe der Geschichte hat es der Mensch immer wieder mit Fälschungen und Fakes zu tun – sei es nun in der Berichterstattung in den Nachrichten (siehe Fake News), in der Kunst (z.B. Han van Meegeren, ein berühmter niederländischer Fälscher welcher in der Nachkriegszeit um 1945 vor allem Werke von Jan Vermeer fälschte), in der Literatur (z.B. James Macphersons *Fragments of ancient poetry, collected in the highlands of Scotland*), im Hörspiel (z.B. Orson Welles *Krieg der Welten*) oder auch im Film (z.B. Mockumentaries wie *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* von William Karel). Die Liste könnte weiter fortgeführt werden, jedoch spricht man in allen Bereichen immer von einer Fälschung bzw. einem Fake aufgrund der Tatsache, dass ein Gegenstand entweder unwillentlich dupliziert wurde (vgl. Kunstfälschungen), mithilfe von Falschinformationen verändert wurde (vgl. Fake News) oder schlichtweg komplett erfunden wurde (vgl. Macpherson^{4,5}).

Bei jedem der genannten Medien stellt sich jedoch die Frage, wo man die Grenze zwischen einem authentischen Werk und einem gefälschten Werk zieht. Wer hat zu bestimmen, ob es sich um eine Fälschung oder vielleicht nur einen unglücklichen Zufall handelt? Der erste Gedanke vieler wäre hier, dass es natürlich der Autor des jeweiligen Werkes ist, welcher zu entscheiden hat,

³ Im Rahmen der Konstantinischen Schenkung wurde die politisch wirksame Oberherrschaft über „das gesamte Erdenrund“ usque in finem saeculi (bis an das Ende der Zeit) an den damaligen Papst Silvester I und dessen zukünftige Nachfolger übertragen. Erst 640 Jahre später wurde die Fälschung dieses Dokuments durch den Humanisten Lorenzo Valla nachgewiesen.

⁴ Macpherson, James: *Fragments of Ancient Poetry*. <https://www.gutenberg.org/files/8161/8161-h/8161-h.htm> (23.6.21).

⁵ Macpherson reiste nach eigener Aussage in verschiedenste Regionen von Schottland und entdeckte während seiner Reise ein gälisches Gedicht, welches im 3. Jahrhundert n. Chr. von einem Barden mit dem Namen Ossian verfasst wurde. Erst nach Macphersons Tod stellt sich heraus, dass, obwohl Macpherson einige legitime Manuskripte für sein Werk verwendete, er diese stark verändert und erweitert hat. Somit wurden die Texte von Macpherson selbst verfasst, nicht jedoch vom Barden Ossian.

ob es sich bei einem Werk, welches dem eigenen ähnelt, um eine Fälschung handelt. Schlägt man ein Wörterbuch auf, so lassen sich sehr vage Definitionen für den Begriff Autor finden wie beispielsweise „der Verfasser eines Textes, der geistige Urheber eines (schriftlichen) Werks, im Unterschied zum Redaktor oder Editor, der nur das Werk eines anderen bearbeitet oder herausgibt.“⁶ Eine weitere Definition wäre: „Als A. (lat.: „Urheber“) definiert sich ein tatsächlich schreibendes und aufschreibendes Ich im Gegensatz und in Abgrenzung zu seinen Erscheinungsformen innerhalb von Texten, wo es als dramatische Rollenrede, als lyrisches oder erzählendes Ich (vgl. Erzähler) auftritt.“⁷ Schon im Jahr 1969 griff Michel Foucault in seinem Werk *Qu'est-ce qu'un auteur?*⁸ die Frage auf, wie eine Autorschaft denn zu definieren sei. Foucault stellt fest, dass sowohl der Autor selbst als auch der Text unwichtig sind, da der Diskurs, zu dem durch den verfassten Text beitragen wird, im Mittelpunkt steht. "Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's wer spricht."⁹

Dadurch bricht das Forschungsfeld nun relativ weit auseinander. Was versteht man jetzt genau unter authentischer bzw. nicht-authentischer (gefälschter) Autorschaft? Wann ist von einem Autor zu sprechen? Um es mit Foucaults Worten auszudrücken: Was ist ein Autor? Wenn man beispielsweise ein Werk eines anderen Autors als Grundlage seines eigenen Werks verwendet, ist man dann Autor seines eigenen Werks?

Auch stellt sich die Frage, wie der Begriff der authentischen bzw. nicht-authentischen (gefälschten) Autorschaft in Bezug auf verschiedene Medien zu definieren ist. Kann man hier einfach spezielle Kriterien festlegen, welche dann entscheiden, ob ein Werk nun authentisch oder gefälscht ist? Eventuell wäre es sogar möglich, für die verschiedenen Medien eine übergreifende Definition

⁶ Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2007. S. 60.

⁷ Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von Horst Brunner u. Rainer Moritz. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt 2006. S. 38.

⁸ Deutsch: Was ist ein Autor?

⁹ Schwens-Harrant, Brigitte: Alle kümmert's, wer spricht. In: Die Furche (23. 12. 2015).

zu bilden. Es ist zu überprüfen, ob ein Unterschied zwischen authentischer und nicht-authentischer (gefälschter) Autorschaft besteht.

Ziel der Arbeit ist es, diese Idee genauer zu untersuchen und möglicherweise eine Definition dafür zu erarbeiten, was man unter authentischer und gefälschter (nicht-authentischer) Autorschaft versteht. Hierfür soll der Film *F for Fake*¹⁰ von Orson Welles als Forschungsgrundlage dienen, um die Thematik und Grenzen von Authentizität und Fälschung auch aus der Perspektive von Autoren verfolgen zu können. Bereits in der Übersetzung des Filmtitels stellt sich die Frage, inwiefern es nun *F wie Fälschung* oder *F wie Fake* im deutschen heißen sollte. Aufgrund der Tatsache, dass eine Differenzierung der Begriffe Fälschung und Fake in der deutschen Sprache erst im Laufe der Arbeit erfolgen soll, wird im weiteren Verlauf der Arbeit der Originaltitel *F for Fake* verwendet. Ein Fokus soll hierbei vor allem auf zwei Arten von Medien gelegt werden:

1. Das Medium der Literatur, welches im Rahmen des Films durch den Biografien Howard Hughes aufgegriffen wird.
2. Das Medium der Kunst, welches im Rahmen des Films durch den Kunstfälscher Elmyr de Hory aufgegriffen wird.

Hierbei ist es notwendig, dass sowohl die Begriffe der Fälschung bzw. des Fakes, des Originals und der Autorschaft wissenschaftlich definiert und für die Bearbeitung der Arbeit entsprechend angepasst werden. Hierfür werden Definitionen ebendieser Begriffe durch verschiedene Experten herangezogen, um einen möglichst tiefgreifenden Einblick in diesen Bereich zu erhalten. Im folgenden Kapitel sollen nun die Forschungsintention für die Arbeit definiert und erklärt werden.

¹⁰ Deutsch: F wie Fälschung

2.2. Forschungsintention

Im Folgenden wird für das in der Einleitung angerissene Thema eine Forschungsintention ausgearbeitet, um den grundlegenden Fokus dieser Arbeit zu umreißen. Das Ziel dieser Arbeit ist es, eine medienübergreifende Definition der Begriffe Fälschung, Fake, Original und Autor zu kreieren, um diese dann zu verwenden, um eine mögliche Definition von gefälschter und authentischer Autorschaft verfassen zu können. Als mediale Grundlage dient hierfür der bereits erwähnte Film *F for Fake* von Orson Welles, denn Welles selbst spielt im Rahmen der Forschung zu Fälschungen eine entscheidende Rolle und bietet mit seinem Film gleichzeitig exzellentes Material, um die theoretischen Definitionen im Rahmen dieser Arbeit mit realen Beispielen verbinden zu können.

Jedoch wird hier ein doch großes Forschungsfeld aufgerissen. Infolgedessen ist es unabdinglich, dass die Erarbeitung der verschiedenen Begriffe und Definitionen strukturiert verlaufen muss. Zunächst einmal ist es nötig, sich mit den Grundbegriffen, welche als Pfeiler dieser Arbeit beschrieben werden können, individuell auseinanderzusetzen: Fälschung, Fake, Original und Autor. Da der Fokus dieser Arbeit nicht ausschließlich auf der literaturwissenschaftlichen Perspektive dieser Begriffe liegt, ist es unabdinglich, die Perspektive der Kunstwissenschaft sowie möglicherweise jene der Philosophie hinzuzuziehen. Die Definitionen sollen dabei auf möglichst vielen Ebenen erfolgen, um ein breites Spektrum an Einblicken zu gewinnen.

Für die Begriffe Fälschung und Fake sollen die Ideen von 3 Wissenschaftlern aufgegriffen werden. Im Bereich der Philosophie ist es Gilles Deleuze, welcher in seinem Werk *Kino 2: Das Zeit-Bild* das Thema der Fälschung aus einer philosophischen Perspektive betrachtet und sich auch kurz mit dem Wahrheitsbegriff auseinandersetzt. Interessant ist hierbei vor allem seine Definition von wahrhafter und fälschender Erzählhandlung. Im Bereich der Kunstwissenschaft wird sich diese Arbeit vor allem auf Stefan Römer und sein

Werk *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung* beziehen. Römer greift hier auch die Unterscheidung zwischen Fälschung und Fake auf, welche im weiteren Verlauf der Arbeit noch von großer Wichtigkeit ist.

Und nicht zuletzt ist es Martin Doll, welcher mit seinem Werk *Fälschung und Fake* die Perspektive der Literaturwissenschaft vertritt. Interessanterweise greift dieser nämlich die Idee von Römer über die Differenzierung von Fälschungen und Fake auf, baut jedoch auf Basis dieser Definition seine eigene, angepasste Form für den Bereich der Literaturwissenschaft. Weiter noch soll sich auch noch im Rahmen zweier kurzer Exkurse mit der Thematik des Ghostwritings sowie der rechtlichen Perspektive auf Fälschungen und Fakes befassen werden. Abschließend soll sich dann mit Orson Welles als Person selbst und natürlich auch mit seinem Film *F for Fake* befassen werden. Denn sowohl *F for Fake* wie auch Welles selbst zeigen eine klare Perspektive auf, was eine Fälschung ist und was nicht.

Bei der Thematik des Originals soll sich einerseits der grundsätzlichen Definition des Wortes an sich zugewandt werden, andererseits wird auch der Diskurs von Sandra Potsch aus ihrem Werk *Literatur sehen* zur Thematik des Originals aufgegriffen. Die Analyse des Begriffs Original wird sich jedoch recht kurzhalten, da diese Definition vor allem eine unterstützende Stellung zu jenen Definitionen aus dem Kapitel Fälschung und Fake einnimmt.

Die Autorschaft soll im Bereich der Literaturwissenschaft vor allem durch das Werk von Jannidis et. Al. unter dem Titel *Rückkehr des Autors* vertreten werden. Jannidis et. Al. geben hier einen breitgefächerten Überblick über den Begriff der Autorschaft, welcher im Rahmen dieser Arbeit nur angerissen werden soll. Im Bereich der Kunstwissenschaft wird es Michael Wetzels sein, welcher mit seinem Werk *Der Autor-Künstler* eine völlig neue und moderne Perspektive auf den Begriff des Autors präsentiert.

Nach der Zusammenfassung der verschiedenen Definitionen soll anschließend ein Syntheseprozess stattfinden. Ziel ist es hierbei, die Begriffe Fälschung, Fake und Autor aus einer multimedialen Perspektive zu definieren. Schlussendlich soll versucht werden, die Begriffe authentische und gefälschte Autorschaft zu definieren und wenn möglich, diese mit verschiedenen Beispielen aus verschiedenen medialen Bereichen zu festigen. Hierbei ist davon auszugehen, dass es sich mehr um einen Definitionsversuch als um eine hieb- und stichfeste Definition des Begriffs handeln wird. Ziel ist es, zu zeigen, dass es möglich ist, die Begriffe Fälschung, Fake und Autor über eine einzelne Wissenschaft hinaus zu definieren.

Dies steht vor allem im Kontext der stetigen Veränderung und Entwicklung der Medien – vor allem im 21. Jahrhundert haben sich Medien so schnell wie noch nie entwickelt. Dies ist vor allem dem Vormarsch von Social Media zu verdanken, da sich über diese Kommunikationskanäle neue Trends, Medien o.Ä. rasant in der Gesellschaft verbreiten können. Römer geht so weit zu sagen, dass beispielsweise der aktuelle Fälschungsbegriff an sich nicht mehr verwendet werden sollte und einer Revision zu unterziehen sei.

„[D]er Begriff der Fälschung [muss] hinsichtlich seiner kulturellen Verwendung einer Revision unterzogen werden einer Revision unterzogen werden [...]. Diese lässt sich mit den Auswirkungen von einschneidenden kulturellen Ereignissen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründen.“¹¹

Diese Arbeit beginnt nach einer Einbindung der Medien in ihren mediengeschichtlichen Kontext mit einem kurzen Einblick in den Film *F for Fake*, um die Relevanz ebendieses Filmes für die Arbeit zu präsentieren. Anschließend folgen jene Begriffsausarbeitungen, welche im Rahmen dieses Kapitels besprochen wurden.

¹¹ Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln: Dumont 2001. S.9.

2.3. Mediengeschichtliche Einbettung

2.3.1. Typologisierung von Mediengeschichte

Der Begriff Medien wurde im Rahmen dieser Arbeit bisher sehr liberal verwendet. Daher soll vor dem Beginn des eigentlichen Forschungsprozesses die Herangehensweise dieser Arbeit, wie Medien zu analysieren sind, aufgezeigt werden. Grundlegend lassen sich 3 Typen von Mediengeschichte unterscheiden:¹²

1. Teleologische Mediengeschichte: Geht davon aus, dass es sich um eine chronologische Entwicklung der Medien handelt. Medien haben in der teleologischen Mediengeschichte (Der Begriff ist abgeleitet vom griechischen télos, was als Ziel oder Zweck übersetzt werden kann) jeweils ein Ziel, dass sie erreichen wollen. Hierbei ist vor allem der technische Fortschritt der treibende Faktor, welcher die Entwicklung der Medien vorantreibt.

2. Genealogischen Mediengeschichte: Blickt von der Moderne aus auf die Entwicklung der Medien zurück und stellt diese in deren Kontext.

„[Die] unvorhersehbare Dynamik von Medienentwicklungen [wird] im Kontext medienübergreifender Techniken, Ausdrucksformen, Rezeptionsweisen und medienkultureller Wirkungszusammenhänge betrachtet. Dabei ist auch die Ausweitung des Blicks von einzelnen medialen Entwicklungsaspekten [...] auf ein breites Spektrum potentieller Bedingungskontexte und Faktoren charakteristisch.“¹³

Hierbei ist zu beachten, dass die genealogische Mediengeschichte historische Entwicklung nicht so darstellt, wie sie geschehen sind, sondern stattdessen rückblickend feststellt, warum Medium A von Medium B abgelöst wurde. In der teleologischen Mediengeschichte wird dies stattdessen als gegeben angesehen.

¹² Vgl. Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Ed. Text + Kritik 2002. S. 20-46.

¹³ Fahlenbrach, Kathrin: Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung in die Mediengeschichte. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2019. S. 7.

3. Medienarchäologie: Eine verallgemeinerte (aber gleichzeitig extremere) Form der genealogischen Mediengeschichte, welche versucht, Medien so wenig wie möglich festzuschreiben. Daher werden Medien im Rahmen dieser Form ausschließlich über die grundlegenden Funktionen des Mediums und deren Wirkungsweisen analysiert. Medien werden hier (ähnlich wie in der Archäologie) gesammelt und anschließend in Bezug auf ihr Format und ihre Funktion untersucht. Zentral in der Medienarchäologie ist hier die Diskursanalyse, welche von Philosophen wie beispielsweise Michel Foucault in seinen Werken *L'Archéologie du savoir* (1969)¹⁴ und *L'ordre du discours* (1970)¹⁵ oder auch Marshall McLuhan in seinem Werk *The Gutenberg Galaxis: The Making of Typographic Man* (1962)¹⁶ aufgegriffen wurde. Foucault, McLuhan und einige andere Philosophen werden daher als grundlegend für den Ansatz der Medienarchäologie angesehen.

2.3.2. Wahl der Medienperspektive

In mediengeschichtlicher Hinsicht werden die im weiteren Verlauf der Arbeit behandelten Medien aus der medienarchäologischen Perspektive bearbeitet. Eine Betrachtung aus der genealogischen Perspektive wäre im Rahmen dieser Arbeit möglich, jedoch steht die historische Entwicklung der bearbeiteten Medien im Rahmen dieser Arbeit nicht im Vordergrund. Aber auch eine vollständige Darstellung der medienarchäologischen Perspektive kann im Rahmen dieser Arbeit nicht im vollen Umfang erfolgen. Medienarchäologie ist eng mit der sogenannten Medienphilosophie „[...] verknüpft, die Denken und Wissen als nicht nur historisch, sondern wesentlich auch medial und medientechnisch bedingt sieht.“¹⁷

Die Wahl der Medienarchäologie fällt dabei relativ leicht, da diese über die Analyse von Einzelmediengeschichten hinausgeht und sich vor allem mit der

¹⁴ Deutsch: Archäologie des Wissens

¹⁵ Deutsch: Die Ordnung des Diskurses

¹⁶ Deutsch: Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters

¹⁷ Fahlenbrach, K.: Medien, Geschichte und Wahrnehmung. S. 8-9.

Heterogenität der zu untersuchenden Medien und deren Kontingenz beschäftigt. Die Medienarchäologie blickt also über den metaphorischen Tellerrand hinaus und versucht, Medien aus einer diskurskritischen Perspektive in verschiedensten Kontexten zu analysieren. Dabei ist sich diese nicht zu schade, auch abseitige oder nebensächliche Perspektiven oder Phänomene eines Mediums zu betrachten. Vielmehr ist genau dies zentral für die Medienarchäologie, da es genau diese Perspektiven und Phänomene sind, welche von genealogischen und teleologischen Ansätzen nicht aufgegriffen werden.¹⁸

Auch im Rahmen dieser Arbeit soll versucht werden, verschiedene Medien aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten, um anschließend eine möglichst kohärente und multimediale Definition der untersuchten Begriffe zu gewährleisten. Daher ist der Ansatz der Medienarchäologie für die weitere Analyse von Medien am besten geeignet.

¹⁸ Vgl. Schröter, Jens: Einführung in die Medienarchäologie. https://www.academia.edu/43624396/Einf%C3%BChrung_in_die_Medienarch%C3%A4ologie. S. 1-3.

3. Fälschung und Fake

3.1. Orson Welles F for Fake

F for Fake wurde erstmals bei einem Filmfestival im Jahr 1974 in San Sebastian, Spanien ausgestrahlt. Auf den ersten Blick mag man glauben, bei diesem Film handelt es sich um nichts anderes als einen Dokumentarfilm über das Thema Fälschung. Bei genauerem Hinsehen stellt sich jedoch schnell heraus, dass es sich um viel mehr als nur einen einfachen Dokumentarfilm handelt. Der Film könnte aufgrund seines Inhalts und seiner Machart schon fast in das Genre Mockumentary eingeordnet werden. Der Regisseur Orson Welles zieht hier eine sehr feine Linie zwischen seriösem Dokumentarfilm und humoristischer Mockumentary. Was ist überhaupt ein Original und was eine Fälschung und wie würden Künstler und Autoren (und auch jene, die von der Gesellschaft als Fälscher angesehen werden) diese Frage beantworten? Im Laufe dieses Films soll nicht nur diese Frage beantwortet werden, sondern auch viele weitere, welche sich die Zuschauer im Themenbereich Fälschungen und Fake stellen würden

„Sixty names. His real name was Elmyr Ferenc Huffman. Then 60 personalities... as much lies and as much real. Well, it sounds very jesuitic. Yes, his world is a world of make-believe. I'm not an actor. - Not an actor? Elmyr? I'm not an actor. [...] He's a leading actor in this movie. His profession, it's true, is painting - painting fakes. Among all fakers, Elmyr is number two. Once I saw a man from Ibiza writing a book on fake, who came to see me to Paris. He said, "I heard you are the first man who bought an Elmyr." And that man's name was - Clifford Irving. The important distinction to make when you're talking about the genuine quality of a painting is not so much whether it's a real painting or a fake. It's whether it's a good fake or a bad fake.“^{19, 20}

¹⁹ Welles, Orson: F für Fälschung. F for Fake. Frankreich 1973. 00:03:46 bis 00:04:57.

²⁰ Deutsch: "Sechzig Namen. Sein richtiger Name war Elmyr Ferenc Huffman. [Dann] 60 Persönlichkeiten ... so viele Lügen wie Echtes. Nun, es klingt sehr jesuitisch. Ja, seine Welt ist eine Welt des Scheines. Ich bin kein Schauspieler - kein Schauspieler? Elmyr? Ich bin kein Schauspieler. [...] Er ist ein Hauptdarsteller in diesem Film. Sein Beruf ist wahrlich das Malen - malen von Fälschungen. Unter allen Fälschern ist Elmyr die Nummer zwei. Einmal sah ich einen Mann aus Ibiza, der ein Buch über Fälschungen schrieb, der mich in Paris besuchte. Er sagte: „Ich habe gehört, Sie sind der erste Mann, der einen Elmyr gekauft hat.“

Mit diesen Worten stellt Orson Welles in seinem Film *F for Fake* die zwei Hauptcharaktere vor. Die erste Figur ist Elmyr Ferenc Huffman, der besser unter dem Namen Elmyr de Hory bekannt ist (kurz: De Hory) – ein weltberühmter Kunstfälscher, der bereits alles von Modigliani bis Picasso gefälscht hat und diese an verschiedenste Kunsthändler und Museen verkaufte.²¹ Die zweite Figur ist Clifford Irving (kurz: Irving) – ein zunächst recht unbekannter amerikanischer Autograph, welcher erst durch die Fälschung einer Biographie über den Milliardär Howard Hughes zweifelhafte Berühmtheit erlangte.²² Der geschulte Leser wird hier sofort folgende Frage stellen: Wie lassen sich ein Literaturfälscher und ein Kunstfälscher miteinander in Verbindung setzen? Welles versucht es bereits in die Einleitung seines Films zu erklären:

„For instance, that the author of Fake!, a book about a faker was himself a faker and the author of a fake to end all fakes - and that he must have been cooking it up when we were filming him.“^{23, 24}

Um es zusammenzufassen: Clifford Irving hat als Nachfolger zu seinem Buch *Fake: The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time* aus dem Jahr 1969 eine Biografie über den Milliardär Howard Hughes verfasst. Jedoch sollte sich später herausstellen, dass es sich bei der Biografie selbst um eine Fälschung handelt und diese als eine der meist diskutiertesten Fälschungen in die Geschichte der Biografien eingehen sollte. Es geht also um einen Autor (Clifford Irving), welcher ein Buch über Fälscher verfasst hat (*Fake*), nur um anschließend selbst eine Fälschung (Biografie über Howard Hughes) zu verfassen.

Und dieser Mann hieß Clifford Irving. Eine wichtige Unterscheidung, wenn man über die Authentizität eines Gemäldes spricht, ist nicht so sehr, ob es sich um ein echtes Gemälde oder eine Fälschung handelt, sondern ob es sich um eine gute oder schlechte Fälschung handelt.“

²¹ Vgl. Thieme, Claudia: "F for fake" and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form. Frankfurt am Main: P. Lang 1997. S.29.

²² Vgl. Ebd.

²³ Welles, O.: F für Fälschung. 1973. 00:10:20 bis 00:10:31

²⁴ Deutsch: So war der Autor von Fake!, einem Buch über Fälscher selbst ein Fälscher und der Autor einer Fälschung welche alle Fälschungen „beenden“ soll – und dieses Buch ist entstanden, als wir ihn gefilmt haben.

Welles greift in seinem Film noch einen dritten Fälscher auf: Pablo Picasso. Vor Beginn der Handlung über De Hory und Irving wird im Rahmen des Filmes ein Modell mit dem Namen Oja Kodar vorgestellt, welche es augenscheinlich weiß, wie man die Blicke aller Männer auf sich zieht. Dies ermöglichte Welles, ebendiese Männer davon abzulenken, dass sie gefilmt wurden. Zum Ende des Films taucht Kodar wieder auf. So soll diese einen Urlaub im selben Dorf verbracht haben, in dem Picasso gelebt hat. Picasso fertige 22 Kunstwerke von Kodar an, jedoch bestand Kodar darauf, dass sie diese behalten dürfe. Später findet Picasso heraus, dass seine Werke in einer Kunstaussstellung ausgestellt wurden. Jedoch stellt sich heraus, dass dies nur Fälschungen seiner Originale waren. Erst als Picasso zu der Ausstellung reiste, fand er heraus, dass es sich um Fälschungen von Kodars Vater handelte. Plötzlich tritt Welles wieder vor die Kamera und erklärt dem Zuschauer, dass die Geschichte frei erfunden sei. Er zitiert Picasso selbst: „„Art,“ he said, „is a lie – a lie that makes us realize the truth.““^{25, 26} Jedoch soll dieser Strang der Handlung im weiteren Verlauf dieser Arbeit außer Acht gelassen werden, da es sich entgegen der Handlung um De Hory und Irving um eine Erfindung von Welles handelt und nicht um eine authentische Geschichte.

„We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand. The artist must know how to convince others of the truthfulness of his lies. If he only shows in his work that he has searched, and re-searched, for the way to put over lies, he would never accomplish anything.“^{27, 28}

²⁵ Welles, O.: F für Fälschung. 1973. 01:27:37 bis 01:27:45

²⁶ Deutsch: „Kunst“ sagte er, „ist eine Lüge – eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt.“

²⁷ Im Jahr 1923 interviewte das Periodikum “The Arts: An Illustrated Monthly Magazine Covering All Phases of Ancient and Modern Art” Pablo Picasso. Im Rahmen dieses Interviews entstand das o.g. Zitat. Zitiert nach: Pablo Picasso: 150 Famous Paintings, Bio & Quotes by Picasso. <https://www.pablocicasso.org/> (2.5.21).

²⁸ Übersetzung: „Wir wissen alle, dass Kunst nicht die Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns Wahrheit erkennen lässt – wenigstens die Wahrheit, die uns zu verstehen gegeben ist. Der Künstler muss verstehen, wie er die anderen von der Wahrhaftigkeit seiner Lüge überzeugen kann. Würde er nur zeigen, dass er nach dem richtigen Weg gesucht und geforscht hat, Lügen zu verbreiten, würde er niemals irgendetwas erreichen.“

„Art is a lie, a lie that makes us realize the truth“^{29,30} – so zitiert Orson Welles am Ende seines Films *F for Fake* den weltberühmten Künstler Pablo Picasso, indem er einen Teil des o.g. Zitates als Magier verkleidet wiedergibt. Nicht zu Unrecht, denn Picasso selbst ist der Meinung, dass ein guter Künstler in der Lage sein muss, den Betrachter der Kunst davon zu überzeugen, dass es sich bei der Lüge des Künstlers um die Wahrheit handelt. Ist also jegliche Kunst eine Lüge und infolgedessen auch eine Fälschung?³¹

Auch in der Literatur sieht es hier ähnlich aus, wenn man sich die Ansichten von Michel Foucault etwas genauer anschaut. Für ihn ist Literatur nur ein Beitrag zu einem Diskurs, Autor und Text sind hierbei zu vernachlässigen. Ist also auch jegliche Literatur nur eine Kopie eines bereits vorhandenen Diskurses und infolgedessen eine Fälschung?

Im folgenden Kapitel sollen hierbei mehrere Perspektiven auf den Begriff der Fälschung und den Begriff des Fakes eröffnet werden. Ziel ist es hierbei einen möglichst breit gefächerten Überblick über die Begriffe selbst zu erhalten und in einige verschiedene Wissenschaftsbereiche Einblick zu erhalten. Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit einem Rückbezug der Definitionen auf Orson Welles *F for Fake* um einige Beispiele für die theoretisch erarbeiteten Aspekte in diesem Kapitel zu präsentieren.

²⁹ Welles, O.: *F für Fälschung*. 01:27:34 bis 01:27:45.

³⁰ Übersetzung: Kunst ist eine Lüge, die uns Wahrheit erkennen lässt.

³¹ Vgl. Keazor, Henry: „Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt.“. Manipulation und Fälschung in der Kunst. In: *Studium Generale* (2018). S. 11–36.

3.2. Fälschungen in der Philosophie

3.2.1. Was ist falsch und was ist wahr?

Gilles Deleuze, ein französischer Philosoph, welcher zu Lebzeiten verschiedenste Schriften in den Bereichen Philosophie, Literatur, Film und Kunst verfasste, beschäftigt sich in seinem Werk *Kino 2: Das Zeit-Bild* unter anderem auch mit dem Fälschungsbegriff. Deleuze spricht hier jedoch nicht direkt von einer Fälschung, sondern von dem Fälschen. Hierbei ist anzumerken, dass der Begriff des Fälschen von Deleuze im Rahmen seines Werkes auf das Medium Film angewandt wird, sich jedoch trotzdem eine allgemeine Definition durch Deleuze erkennen lässt.

Deleuze unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Ordnungen [franz.: *régimes*] des Bildes, die man einander entgegensetzen kann³²:

a) Die organische (oder allgemein: kinetische) Anordnung:

„Die organische Ordnung des Bewegungsbilds, das dem klassischen Film (Hollywoodfilm vor dem Zweiten Weltkrieg) mit seiner linearen Narration und Klischees zugeschrieben ist“³³

b) Die kristalline (oder allgemein: chronische) Anordnung:

„[D]ie kristalline Ordnung des Zeitbilds, das dem modernen Film (Italienischer Neorealismus, Nouvelle Vague, New Hollywood) mit seiner Vielschichtigkeit von Standpunkten und Eröffnung der narrativen Möglichkeiten für die Zuschauer angehört.“³⁴

Deleuze bediente sich hierbei mehrerer anderer theoretischer Ansätze, darunter Henri Bergsons Texte *Materie und Gedächtnis* (1896) und *Schöpferische Evolution* (1907), sowie der Zeichentheorie von Charles S.

³² Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1289). S. 168.

³³ Rogy, Raffaella: Rezension: Metapoietische Filme. Über das Filmemachen 'nach' Deleuze. In: *Medienimpulse* (2016) 54(2). S.3-4.

³⁴ Ebd. S.4.

Peirce. Diese zwei Ordnung können laut Deleuze in mehreren Punkten einander entgegengesetzt werden. Zunächst werden hierbei die Ordnungen an sich betrachtet. Beginnen soll diese Analyse mit dem Ziel, für beide Ordnungen eine genauere Beschreibung zu definieren.

Eine organische Anordnung setzt laut ihrer Beschreibung demnach voraus, dass die Anordnung an sich unabhängig ist. Jedoch ist es irrelevant, ob diese nun wirklich unabhängig ist. Zentral ist, dass die Anordnung (als Beispiel nennt Deleuze hier z.B. eine Dekor- oder Außenaufnahme) unabhängig von der Beschreibung, die durch die Aufnahme des Gegenstandes mithilfe der Kamera entsteht, „hingestellt wird und daß [er] für eine als präexsistent angenommene Wirklichkeit Gültigkeit beansprucht.“³⁵

Eine kristalline Anordnung hingegen ist eine Beschreibung für eine Anordnung, welche ihr eigener Gegenstand ist und ebendiesen Gegenstand ersetzt, erschafft und tilgt. Hierbei ist die Beschreibung nicht unveränderlich, ganz im Gegenteil, es ist davon auszugehen, dass sich diese stetig ändert, widerspricht und ersetzt werden kann. Denn dies ist es, was das Kristalline nach Deleuze ausmacht. Auch kann es durchaus passieren, dass man von der einen Form der Anordnung in die andere Form gelangt.³⁶ Deleuze fasst die Beschreibungen der zwei Anordnungen wie folgt zusammen:

*„Tatsächlich dienen die organischen Beschreibungen, die die Unabhängigkeit einer näher charakterisierten Umwelt voraussetzen, dazu, sensomotorische Situationen zu bestimmen, während die kristallinen Beschreibungen, die ihren eigenen Gegenstand konstituieren, auf rein optische und akustische Situationen verweisen, die von ihrer motorischen Fortsetzung abgelöst sind: ein Kino des Sehenden, nicht des Agierenden.“*³⁷

³⁵ Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S.168.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Ebd. S.168-169.

3.2.2. Realität und Imaginäres

In Bezug auf die Ergebnisse aus dem vorherigen Kapitel stellt sich nun die Frage, welche dieser Beschreibungen als real und welche als imaginär betrachtet werden können.

Bei einer organischen Anordnung lassen sich infolgedessen beide Existenzweisen finden. Einerseits wird die Anordnung durch die Verkettung des Aktuellen („Anordnung lokalisierbarer Beziehungen, aktueller Verkettungen, gesetzmäßiger, kausaler und logischer Verbindungen“³⁸) in die Existenzebene des Realen gebunden. Andererseits wird die Anordnung im Bewusstsein des Menschen anschließend einer Aktualisierung unterzogen (durch die Verbindung mit gegenwärtigen Ereignissen oder Krisen), wodurch eine organische Anordnung auch der Ebene des Imaginären zuzuweisen ist.

39

Bei einer kristallinen Anordnung hingegen ist eine Verschmelzung der beiden Existenzweisen zu beobachten. Hier entsteht eine Art Kreislauf, in dem sowohl das Reale als auch das Imaginäre entweder nacheinander, vertauscht oder komplett indifferenzierbar auftaucht, was eine Unterscheidung unmöglich macht. Nach Deleuze ist es genau das, was das Kristall-Bild ausmacht: die Verschmelzung eines aktuellen (realen) Bildes mit dem virtuellen (imaginären) Bild. Auch hier ist anzumerken, dass die Grenzüberschreitungen vom Organischen zum Kristallinen fließend und unmerklich sind.⁴⁰

Im Rahmen der Erzählhandlungen wird sich nun von den Beschreibungen abgewandt. Die organische Erzählhandlung geht demnach davon aus, dass Personen auf verschiedene Situationen, die ihnen präsentiert werden, reagieren oder je nach Situation versuchen, ebendiese mit Hilfe des eigenen Handelns zu lösen. Die Handlungen der Person streben dabei das Wahre an,

³⁸ Ebd. S. 169.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 169-170.

auch wenn sich das Wahre in der Fiktion befinden sollte. Infolgedessen ist diese Form der Erzählhandlung als wahrhaftig zu beschreiben. Weiter handeln die Personen immer zu einem gewissen Grad nach dem Ökonomieprinzip, sprich das Minimum an Aufwand für das Maximum an Wirkung (z.B. der kürzeste Weg zum Ziel, die wirkungsvollste Rede...) Jedoch ist die Komplexität dieser Handlungen nicht zu unterschätzen, da diese durch Handlungsbrüche, Erinnerungen oder auch Träume beeinflusst werden können.⁴¹

Deleuze verwendet hierbei das Beispiel des sensomotorischen Schemas in Bezug auf den hodologischen Raum nach Lewin und wendet es auf die Erzählhandlung an. Der hodologische Raum nach Lewin ist anders als der hodologische Raum in der Mathematik als endlich anzusehen. Hierbei ist davon auszugehen, dass die zurückgelegte Strecke in einem Raum von A nach B die kürzeste ist. Betrachtet man Abb. 1 so gibt es einen direkten Weg zwischen A und B, welcher jedoch durch das Labyrinth versperrt ist ([R ab] euklidisch). Demnach ist aus einer hodologischen Perspektive die nächstkürzere Strecke [R ab] hodologisch. Beziehen wir uns nun auf die Erzählhandlung zurück so ist festzuhalten, dass die Grenzen dieses Raums als Hindernisse für die handelnde Person angesehen werden (das Labyrinth), dass Ziel jedoch immer noch auf dem kürzesten Weg erreicht werden kann.^{42, 43}

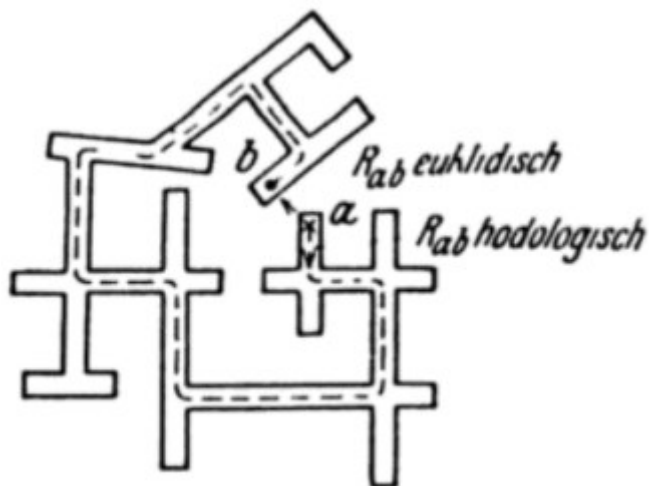


Abbildung 1 (Lewin 1934: 266 - Abb. 21)

⁴¹ Vgl. ebd. S. 170.

⁴² Vgl. Kessl, Fabian u. Christian Reutlinger: Schlüsselwerke der Sozialraumforschung. Traditionslinien in Text und Kontexten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008 (= Sozialraumforschung und Sozialraumarbeit 1).

⁴³ Vgl. Lewin, Kurt: Der Richtungsbegriff in der Psychologie. In: Psychologische Forschung 19 (1934) H. 1. S. 249–299.

Nach Deleuze ist der euklidische Raum als die abstrakte Form des hodologischen Raumes anzusehen, jedoch befinden sich beide weiter im selben sensomotorischen Schema. Nicht zuletzt bleibt der Rahmen der organischen Erzählhandlung daher chronologisch, denn sie ist der Gegenstand von indirekten Repräsentationen, die von Bewegungen im Raum abgeleitet werden können. Man spricht hier von einem indirekten Zeit-Bild, welches sich von der Bewegung der Person im Raum ableitet. So bleibt die Zeit von außen betrachtet (also im Gesamtbild) immer noch chronologisch.⁴⁴

Die kristalline Erzählhandlung hingegen verhält sich vollkommen anders, da sie davon ausgeht, dass jenes Konzept, was im Rahmen der organischen Erzählhandlung zusammengefasst wurde, zusammenbricht. Die klare, ökonomisch kalkulierbare Situation weicht hier einer rein optischen und akustischen Situation, „auf die die Personen, einmal sehend geworden, nicht mehr länger reagieren können oder reagieren wollen, auch wenn sie nicht umhinkönnen, zu „sehen“, was in der Situation gegeben ist.“⁴⁵ Die Konsequenz daraus ist, dass sowohl der erlebte hodologische Raum als auch der repräsentative, euklidische Raum nicht mehr miteinander vereinbar sind und deren Komplementarität zerbricht.

Auch der Faktor der Zeit kann nicht mehr wie bei der organischen Erzählhandlung als chronologisch angesehen werden. Durch das Zerschlagen der Verbindung des hodologischen und euklidischen Raumes ist die Zeit nun nicht mehr von der Bewegung innerhalb des Raumes abzuleiten, man leitet stattdessen nun die Bewegung im Raum von der Zeit ab. Deleuze spricht nun von einem unmittelbaren Zeit-Bild.⁴⁶ Vielmehr ist hier von einer Form der achronischen Zeit die Rede, „die notwendigerweise „abweichende“ und ihrem Wesen nach „falsche“ Bewegungen hervorbringt.“⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S. 170.

⁴⁵ Ebd. S. 171.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 171 -173.

⁴⁷ Ebd. S. 173.

„Das indirekte Zeit-Bild entsteht, gemäß den sensomotorischen Situationen, in der organischen Anordnung, während die beiden unmittelbaren Zeit-Bilder, entsprechend den rein optischen und akustischen Situationen, in der kristallinen Anordnung liegen.“⁴⁸

Als vierten Punkt baut Deleuze auf den vorherigen Ergebnissen auf, um sich dem Wahrheitsbegriff anzunähern. Der Wahrheitsbegriff wurde durch die Zeit wieder und wieder in die Krise geführt und wird dies bis heute wieder und wieder tun. Hierbei geht es explizit nicht um epochale Veränderungen der Wahrheit, vielmehr betrachtet Deleuze im Rahmen dieser Analyse die reine Kraft der Zeit, welche für die Krisen des Wahrheitsbegriffs verantwortlich ist. So lässt sich hier das folgende Beispiel anführen, welches noch bis in die heutige Zeit anwendbar ist, aber schon in derselben Form schon in der Antike aufgefunden werden kann: Es ist davon auszugehen, dass „es **wahr** ist, da[ss] eine Seeschlacht morgen stattfinden **kann**“. Aus dieser Aussage ergeben sich 2 Konsequenzen⁴⁹⁵⁰:

- a) Das Unmögliche entsteht aus dem Möglichen, sprich wenn die Seeschlacht stattfindet, ist es unmöglich, dass sie nicht stattfindet
- b) Die Vergangenheit muss nicht der Wahrheit entsprechen, da sie eventuell nicht stattgefunden hat.

Erst durch Leibniz und dessen Begriff der Inkommensurabilität (welcher davon ausgeht, dass die Seeschlacht in einer Welt stattfindet, in der anderen jedoch nicht – beide Welten können hierbei existieren, jedoch nicht gleichzeitig bzw. gemeinsam.)⁵¹ konnte dieses Paradox gelöst werden. Basierend auf dieser Idee ist anzunehmen, dass mehr als nur zwei Wahrheiten in dieser Situation existieren, so könnten beispielsweise die Kapitäne der Schiffe in der

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. S. 173 - 174.

⁵⁰ Vgl. Trouillard, Jean: Le dominateur et les possibles. (Pierre-Maxime Schuhl). In: Revue des Études Grecques 74 (1961) H. 349. S. 317–319.

⁵¹ Vgl. Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodicee. (Essais de théodicée sur la bonté de dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal). Berlin: Contumax 2011. S. 414 - 416.

Seeschlacht befreundet sein und nur einen Schaukampf austragen oder eines der Schiffe könnte vor der Schlacht von Piraten gekapert worden sein.

Jedoch ist dies nur eine teilweise Lösung der Krise des Wahrheitsbegriffs. Denn es ist möglich, diese verschiedenen Inkommensurablen, welche zuvor definiert wurden, als eine gemeinsame Einheit zu betrachten – also als Teil ein und derselben Welt bzw. Universums.

3.2.3. Wahrhaftige und fälschende Erzählhandlung

Wendet man den zuvor definierten Wahrheitsbegriff nun auf den Begriff der Erzählhandlung an, so lassen sich zwei grundsätzliche Formen der Erzählhandlung in Bezug auf deren Wahrheitsgehalt definieren: die wahrhaftige Erzählhandlung und die fälschende Erzählhandlung.

Die wahrhaftige Erzählhandlung entwickelt sich hierbei in einer organischen Form, in einer chronologischen Form in Bezug auf die Zeit und dem topologischen und euklidischen Raum in Bezug auf den Raum folgend. Dabei ist anzumerken, dass es durchaus passieren kann, dass Vergangenheit und Gegenwart oder das Hier und Dort miteinander in Verbindung treten. Dies jedoch ist nur nötig, um zu beweisen, dass sich die Erzählhandlung auf das Wahre bezieht. Deleuze zieht einen Gerichtsfilm als Beispiel heran, welcher immer einem Urteilssystem folgt. Denn „selbst wenn im Falle des Zweifels Freispruch erfolgt oder der Schuldige allein durch das Schicksal schuldig ist“⁵², ist die Erzählhandlung als Wahr anzusehen.

„Die gerade Linie als Kraft der Zeit, als Labyrinth der Zeit, ist zugleich die Linie, die sich verzweigt und nicht aufhört. Sich zu verzweigen, wenn sie die inkommensurablen Gegenwarten durchläuft und auf die nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten zurückkommt. Daraus entwickelt sich ein neuer Status der Erzählhandlung: sie hört auf, wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, und setzt sich im Wesentlichen als fälschend.“⁵³

⁵² Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. S. 177.

⁵³ Ebd. S. 174.

Die fälschende Erzählung gleicht auf den ersten Blick der kristallinen Beschreibung, da sie von der Gleichzeitigkeit der verschiedenen, inkompossiblen Gegenwarten bzw. der Koexistenz von nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten ausgeht. Deleuze nennt dies eine Macht des Falschen, welche die Form des Wahren substituiert und verdrängt. Kommt man auf das Beispiel des Gerichtsfilms zurück, so wird in diesem Fall das Urteilssystem, welches die Wahrhaftigkeit der wahrhaftigen Erzählhandlung zertifiziert, durch die Macht des Falschen erschüttert. Dies hat zur Konsequenz, dass alle Parteien, sprich sowohl Zeugen als auch Ermittler, aber auch der Schuldige, von der Macht des Falschen betroffen sind.

„Die Erzählhandlung modifiziert sich insgesamt, in jeder ihrer Episoden, nicht gemäß den subjektiven Variationen, sondern gemäß den aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen gelösten Orten und Augenblicken.“⁵⁴

3.2.4. Conclusio

Deleuzes' Perspektive auf den Fälschungsbegriff ist insgesamt als sehr philosophisch und filmisch anzusehen. Hier darf nicht vergessen werden, dass das primäre Medium dieser Arbeit zwar ein Film ist, auch wenn der Fokus dieser Arbeit auf den Fälschungsbegriff in Bezug auf Literatur und Kunst liegen soll. Inwiefern vor allem die Begriffe der wahrhaftigen und gefälschten Erzählhandlung in Bezug auf eine multimediale Definition der Begriffe Original und Fälschung angewandt werden können, bleibt abzuwarten. Im folgenden Kapitel soll nun eine komplett andere Perspektive auf den Fälschungsbegriff gewonnen werden, welche mit der Kunst in Verbindung steht.

⁵⁴ Ebd. S. 177.

3.3. Der Fälschungsbegriff in der Kunst

3.3.1. Kunstfälschungen

Da sich *F for Fake* vor allem mit Kunstfälschungen auseinandersetzt, muss auch der Begriff in Bezug auf die Kunst definiert werden, um schlussendlich einen allgemeinen Fälschungsbegriff für die Arbeit definieren zu können. Hierbei soll vor allem auf den Ansatz von Stefan Römer zurückgegriffen werden. Aus einer wissenschaftlichen Perspektive lassen sich eine Reihe von verschiedenen Formen von Kunstfälschungen definieren, welche aus einer rechtlichen Perspektive alle als Fälschung angesehen werden. Moralisch betrachtet jedoch unterscheidet sich hier oftmals, wie gravierend eine Fälschung ist. Allgemein ist (aus wissenschaftlicher Perspektive) wie folgt zu unterscheiden:^{55, 56}

Exakte Kopie (exact copy)

Hierunter versteht man eine 1:1 Nachbildung eines Originalkunstwerkes, welche sich entweder gar nicht oder nur sehr schwer als eine Kopie erkennen lässt. Im Rahmen der Diskussion zur exakten Kopie stellt sich die Frage, inwiefern es als ein Kunstwerk anzusehen ist, dass ein fälschender Künstler in der Lage ist, ein Werk eines anderen Künstlers so akkurat nachzubilden. Der Wert des Originals ist vor allem in der Kunst durch die Fähigkeiten des ursprünglichen Künstlers zu definieren. So wird ein Werk von Pablo Picasso eher einen hohen Preis erzielen als ein Werk, das ein unbekannter Künstler erstellt hat. Selbiges ist natürlich auch für den Inhalt zu beobachten, jedoch gewinnt vor allem in der Moderne die Form der abstrakten Kunst immer mehr an Popularität, was den physischen Inhalt des Kunstwerks vielfach in den Hintergrund rücken lässt.

⁵⁵ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2011. S. 120 - 122.

⁵⁶ Vgl. Noble, Joseph Veach u. Gerald Bonner: Forgery. <https://www.britannica.com/art/forgery-art> (2.5.21).

Stilistische Kopie (work in the style of an artist or period)

Im Rahmen der stilistischen Kopie macht man sich vor allem die Abwesenheit des ursprünglichen Künstlers zu nutzen, um ein Werk zu kreieren, welche stilistisch jenem eines bestimmten Künstlers (z.B. Pablo Picasso) ähnelt, jedoch nicht von diesem stammt. Da viele Kunstwerke berühmter Künstler bis heute noch als verschollen gelten, ist die Idee, dass ein unbekanntes Kunstwerk eines berühmten Künstlers plötzlich aus dem Nichts auftaucht, an sich nicht unrealistisch. Doch inwiefern sind es auch Kunsthändler, die durch den unwissenden Weiterverkauf von stilistischen Kopien zu der Verbreitung von Fälschungen beitragen?

„[Irving] You're a painter. Why do you want people to do fakes?

[Edith] Because the fakes are as good as the real ones... and there's a market, and there's a demand.

[Irving] If you didn't have an art market, then fakers could not exist.

[Edith] So, the more the better. No?

[Irving] If you say so..."⁵⁷⁵⁸

Auch aus einer moralischen Perspektive ist zu überlegen, inwiefern einzig eine nachträgliche Signierung hier der springende Punkt ist, ab dem ein Kunstwerk, welches stilistisch einem Künstler zuzuordnen ist, als eine Fälschung angesehen werden sollte.

⁵⁷ Welles, O.: F für Fälschung. 00:20:32 bis 00:20:50.

⁵⁸ Deutsch: „[Irving] Sie sind eine Malerin. Warum wollen Sie, dass die Leute Fälschungen erstellen?

[Edith] Weil die Fälschungen genauso gut wie die Originale sind... und es gibt einen Markt und es gibt eine Nachfrage.

[Irving] Wenn es keinen Kunstmarkt gäbe, könnten Fälscher nicht existieren

[Edith] Also, umso mehr umso besser oder nicht?

[Irving] Wenn Sie meinen..."

„[Irving] [...] [I]n order to jail him in France they would have to have two witnesses... who saw him doing the paintings... who saw him signing the paintings as Vlamincks or Derains or Picassos.

[De Hory] I never signed any painting anyway. That's a very important matter. [...]No i never signed any of them. No. Never did. No. Never did.

[Irving] Of course they were signed.

[Welles] Well, whoever did sign them... his paintings are in so many great collections that surely it must be said of Elmyr that he has achieved a certain immortality... under various other signatures. “⁵⁹⁶⁰

Zusammengesetzte Kopie (composite fraud/copy)

Die zusammengesetzte Kopie überschneidet sich mit der Definition der stilistischen Kopie, jedoch werden hier einzelne Elemente des Werkes des originalen Künstlers übernommen und miteinander kombiniert. Aber sollte man hier noch von einer Fälschung sprechen oder bereits von einer Neuschöpfung, da der fälschende Künstler vor allem bei dieser Form der Fälschung oftmals seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten und Ideen mit einbringen muss, wodurch eine zusammengesetzte Kopie ohne eine gewisse Menge an künstlerischem Talent fast unmöglich anzufertigen ist.

Kopien im Rahmen der Restaurierung

In einigen Fällen werden Werke durch Dritte übermalt, um deren Erhaltungszustand aufzuwerten. Diese Methode wird zwar auch von vielen Künstlern angewandt, welche mit ihrem ursprünglichen Werk unzufrieden waren, jedoch soll sich die Übermalung hier primär auf jene im Rahmen von Restaurierungen beziehen. Bei einer vollständigen Übermalung kann man infolgedessen objektiv betrachtet nicht mehr klar von einem Original im Sinne

⁵⁹ Welles, O.: F für Fälschung. 01:04:08 bis 01:05:33.

⁶⁰ Deutsch: „[Irving] Um ihn in Frankreich zu inhaftieren, hätten sie 2 Zeugen haben müssen, die sahen, wie er die Werke gemalt hat... die sahen, wie er die Werke signiert hat als Vlamincks oder Derains oder Picasso.

[De Hory] Ich habe sowieso nie ein Kunstwerk signiert. Nein. Nie gemacht. Nein. Nie gemacht.

[Irving] Natürlich waren sie signiert.

[Welles] Naja, wer auch immer sie signiert hat... seine Kunstwerke sind in so vielen großartigen Sammlungen, sodass man über Elmyr sagen muss, dass er eine gewisse Form der Unsterblichkeit erreicht hat... unter verschiedenen anderen Unterschriften.“

des ursprünglichen Künstlers sprechen. In anderen Fällen spricht man von einer Schöning, wenn ein Werk nur partiell übermalt wurde.

Nachträgliche Signierung

Oftmals werden Werke auch erst nachträglich signiert, was vor allem das Ziel mit sich bringt, diese Werke aufzuwerten. Bei diesen Werken handelt es sich um jene, die entweder keine Signatur aufweisen oder bei denen die ursprüngliche Signatur übermalt und durch eine Signatur eines bedeutenderen Künstlers ersetzt wurde. Ein weiterer Fall ist die nachträgliche Signierung von Kunstwerken, welche durch die Assistenten von namhaften Künstlern auf deren Anweisung hin erstellt wurden, schlussendlich der Öffentlichkeit aber als ein eigenständiges Werk des Künstlers präsentiert wurden.

„Es ist für heutige Künstler nicht mehr anstößig, gut zu verdienen, und ein Heer von Assistenten scheint ein probates Mittel zu sein, um lukrative Großprojekte zu realisieren. [...] Die makellose Oberfläche und der Verzicht auf eine expressive Pinselführung machen die Bilder für die Assistenten leicht reproduzierbar, während sie selbst - anders als noch im Barock - nicht mehr als Ausführende zu identifizieren sind.“⁶¹

Doch steht hier nicht nur der Prozess der Kopie bzw. Fälschung selbst zur Diskussion, sondern auch, welche moralischen Gründe hinter der Erstellung einer Fälschung liegen. Das *Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft* definiert diese zwei Aspekte von Fälschungen folgendermaßen:

„Mit F. verbinden sich vor allem zwei Komponenten: Einerseits eignet ihnen die einen Irrtum begünstigende Faktenlage, derzufolge sie den falschen Eindruck erwecken, es handele sich um ein Kunstwerk eines bestimmten Künstlers bzw. aus einer bestimmten Zeit oder Gegend; andererseits verbinden sich mit ihnen – auf Seiten der Produzenten (und Händler) – merkantile Motivationen (betrügerische Absicht), eine solche Faktenlage zu schaffen oder auszunutzen, in der Regel um den Wert eines Kunstwerks zu steigern und sich so zu bereichern.“⁶²

⁶¹ Vgl. Ackermann, Tim u. Manfred Schwarz: Die Kunst, andere für sich arbeiten zu lassen. In: WELT (12. 7. 2009).

⁶² Rosen, Philipp von: Fälschung und Original. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2011. S. 120–123.

So sind es vor allem heutzutage jene moralischen Beweggründe, die zu einem enormen Anstieg an versuchten Fälschungen führen. Römer stellt bereits zu Beginn seines Sammelbandes *Künstlerische Strategien des Fake* fest, dass sowohl Täuschungen als auch Fälschungen immer von spezifischen moralischen Bewertungskategorien abhängen. Diese bestimmten dann auch den gesellschaftlichen Rahmen für eben diese Fälschungen, also inwiefern etwas aus einer gesellschaftlichen und moralischen Perspektive als eine Fälschung oder eben eine künstlerische Neuschöpfung angesehen werden kann.⁶³ Dabei ist es irrelevant, ob es sich um eine Alltagssituation, politisch wichtige Situation, berühmtes Kunstwerk oder Karikatur eines Laien handelt – das grundsätzliche Ziel einer Fälschung ist in den meisten Fällen die Täuschung einer anderen Person aus verschiedenen gesellschaftlichen und moralischen Beweggründen.

*„Vom Reichstagsbrand bis zu den angeblichen Hitler-Tagebüchern, von der Konstantinischen Schenkung, aus der durch Urkundenfälschung der römischen Kirchenstaat hervorging, bis zum Trojanischen Pferd, das eines der ältesten Beispiele strategischer Täuschung darstellt, impliziert die Unterscheidung zwischen wahr und falsch unmittelbar politische Folgefragen. Neben diesen bedeutungs- und wirkungsvollen historischen Beispielen lassen sich auch sogenannte Alltagssituationen beschreiben.“*⁶⁴

Durch die Verbindung des Begriffs Fälschung mit moralischen Bewertungskategorien, welche sich je nach gesellschaftlicher Entwicklung immer wieder verändern können, ist es natürlich schwer, für den Fälschungsbegriff eine klare, einheitliche Definition zu finden. Vielmehr ist es, wenn überhaupt nur möglich eine Definition für die jeweilige Gesellschaft des hier und jetzt zu erstellen.

⁶³ Vgl. Römer, S.: *Künstlerische Strategien des Fake*. S.9.

⁶⁴ Ebd. S. 9.

3.3.2. Fake und Fälschung

3.3.2.1. Fälschung

So stellt sich bereits bei der grundsätzlichen Definition des englischen Begriffs Fake im Deutschen die Frage, wie dieser Begriff zu übersetzen ist. Schaut man in ein simples Online-Wörterbuch so lassen sich folgende Übersetzungen finden: „falsch, gefälscht, nachgemacht, fingiert, künstlich, vortäuschen, nachmachen, imitieren, vorschwindeln faken [usg.], etw. türken, so tun, als ob uvm.“⁶⁵ Was sich recht schnell feststellen lässt ist, dass es hier nicht nur (wie in der deutschen Sprache) um ein gefälschtes Werk geht, sondern viel mehr auch um das Wie, sprich um den Prozess des Fälschens. Römer fasst dies als den „institutionellen Prozeß des Fälschens“⁶⁶ zusammen. Man merkt, dass in der deutschsprachigen Gesellschaft die Begriffe Fälschung und Fake meistens synonym verwendet werden. Dies lässt sich wunderbar an *F for Fake* feststellen, welcher im Deutschen den Titel *F wie Fälschung* trägt. Infolgedessen scheint eine Trennung der beiden Begriffe in Bezug auf die Thematik der Kunstfälschung notwendig.

Bei einer Fälschung handelt es sich demnach um eine Tätigkeit mit einer klaren Täuschungsabsicht, welche das Ziel des Betrugs mit sich bringt. Diese Tätigkeit kann auch juristisch verfolgt werden – der Fälscher macht sich mit seiner Tat aus juristischer Perspektive strafbar. Römer schlägt vor, vier Analysefragen (auch: traditionelle Analysefragen) zu stellen, um die Fälschung von dem Original abgrenzen zu können.

- Wer ist der Urheber dieses Werkes?
- Was ist der Stil des Werkes?
- Welche Materialien wurden verwendet?
- Wie ist die Geschichte des Werkes belegt?

⁶⁵ Hemetsberger, Paul: fake. <https://www.dict.cc/englisch-deutsch/fake.html> (2.5.21).

⁶⁶ Römer, S.: Künstlerische Strategien des Fake. S. 14.

Im Folgenden sollen diese vier Analysefragen etwas ausführlicher bearbeitet werden:⁶⁷

Wer ist der Urheber dieses Werkes?

Welche Person hat das Werk an sich erstellt, ist auf die Idee der Erstellung gekommen und hat diese infolgedessen auch umgesetzt? Gibt es eine Unterschrift? Wenn ja, wem ist diese zuzuordnen? Gibt es Zeugen, welche belegen können, wer der Urheber des Werkes ist?

Was ist der Stil des Werkes?

Bei der Frage des Stils scheiden sich oft die Geister. Wo ein Laie oftmals keinen Unterschied erkennt, so erkennen Kunstwissenschaftler oftmals kleinste Details, welche es ermöglichen, ein Werk stilistisch einer Epoche oder sogar einem bestimmten Künstler zuzuordnen. Aber auch diese typischen Merkmale können in vielen Fällen durch Fälscher kopiert und übernommen werden. Ein Werk als eine Fälschung zu definieren und sich dabei ausschließlich auf den Stil zu beziehen scheint schwierig, jedoch nicht unmöglich, da wie bereits im Vorfeld erwähnt, die Form der stilistischen Fälschung definitiv existiert.

Welche Materialien wurden verwendet?

Auch das Material des Kunstwerks wird in den meisten Fällen untersucht. Hierbei geht es nicht nur um beispielsweise die Leinwand, sondern auch um die verwendeten Farben, den Rahmen oder auch andere Materialien, die für das Kunstwerk verwendet wurden. Hier stoßen viele Fälscher oftmals an ihre Grenzen, vor allem wenn sie als Ziel haben, Kunstwerke von länger verstorbenen Künstlern zu fälschen.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 15.

Auch ist entscheidend, dass man sich bei der Untersuchung eines Werks mit dessen Geschichte auseinandersetzt. Hierbei ist das Ziel vor allem Ungereimtheiten in der Geschichte des Werkes zu entdecken, welche darauf hinweisen können, dass es sich nicht um ein Original handelt. Jedoch muss auch hier gesagt werden, dass diese Form der Nachverfolgung oftmals schwieriger ist, als sie zunächst erscheint, da viele Künstler nicht über den Verbleib ihrer Werke Buch führen oder diese nach dem Verkauf weiterverfolgen. Eine Recherche zu der Geschichte eines Werkes gestaltet sich infolgedessen in vielen Fällen als schier unmöglich, was Fälscher natürlich zu ihren Gunsten ausnutzen können.

Die Abgrenzung von Original und Fälschung in der Kunst gestaltet sich trotz dieser vier Analysefragen als immer noch recht schwierig. Vor allem in der heutigen Zeit können dank modernster Technik zwar sehr viel Details eines Kunstwerks auf ihre Authentizität überprüft werden, gleichzeitig aber stehen auch den Fälschern immer mehr Werkzeuge zur Verfügung, um eine Fälschung authentisch wirken zu lassen. Zusammenfassend ist also davon auszugehen, dass es sich um eine Fälschung bei einem Kunstwerk handelt, wenn diese nicht als ein Original (also authentisch) beschrieben werden kann. Dies erfolgt als Konsequenz der Anwendung der vier oben genannten Analysefragen sowie dem dadurch folgenden Analyseprozess.

3.3.2.2. Fake

Bei einem Fake handelt es sich nach Römer vielmehr um eine künstlerische Strategie, die der Künstler bewusst und ohne Täuschungsabsicht anwendet. Daher ist auch die juristische Verfolgung (grundsätzlich) irrelevant. Hier müssen daher die oben genannten Fragen angepasst werden, da es sich per Definition nicht um eine Fälschung per se, sondern um ein authentisches, originales Werk handeln soll.⁶⁸

⁶⁸ Ebd.

„Wie und warum stellt ein Fake eine strategische Beziehung zu einem anderen Kunstwerk her?“

Spricht man von einem Fake, so ist zwar eine Verbindung zu einem Originalkunstwerk zu erkennen, jedoch handelt es sich nicht um eine Fälschung. So ist zu hinterfragen, wieso diese Verbindung zu einem anderen Kunstwerk hergestellt wurde und welche strategischen Vorteile diese Verbindung dem Künstler verschafft. Handelt es sich hier nur um eine freundschaftliche Referenz oder einen unwissentlichen Zufall? Oder steckt doch eine andere, täuschende Absicht dahinter und sollte infolgedessen von einer Fälschung gesprochen werden?

„In welcher Formation künstlerischer und theoretischer Diskussion ist diese Praxis zu situieren?“

Natürlich stellt sich hier auch eine Grundlagenfrage, inwiefern man bei einem Fake überhaupt noch von Kunst sprechen kann. Für diese Frage soll das *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* zur Hilfe gezogen werden, welches in seinem Kapitel zum Thema Kunst diese in der heutigen Zeit wie folgt zusammenfasst:

„Die seit den 1970er Jahren verbreitete Formel vom »erweiterten K.-Begriff« (J. Beuys) meint also weniger dessen inhaltliche Lockerung als vielmehr die Möglichkeit, auch Gegenstände jenseits der traditionellen K.-Gattungen unter der Perspektive der K. zu betrachten. Damit hat der Status des Rezipienten an Bedeutung gewonnen, und es hängt wesentlich von ihm ab, inwieweit etwas als K. wahrgenommen wird. Diskussionen über zeitgenössische K. spiegeln deshalb v. a. die Ansprüche des Publikums ihr gegenüber, wobei auffällt, dass die Heilserwartungen und revolutionären Hoffnungen seit den 1960er Jahren insgesamt geschwunden sind. [...] [S]ie soll einen Raum des Zweckfreien konstituieren oder vorherrschende Denkweisen irritieren, um von den Festlegungen der Alltagswelt zu befreien und um in eine kritische Distanz zu dieser zu versetzen. Ferner wird ihr zugetraut, die Einbildungskraft anzuregen, die Sensibilität zu steigern und die Fähigkeit zur Differenzierung zu Schulen.“⁶⁹

⁶⁹ Pfisterer, U.: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. S. 241–242.

Hier festzuhalten ist vor allem die Idee des erweiterten Kunstbegriffs, welcher einräumt, dass auch Gegenstände, welche über das traditionelle Spektrum der Kunst (Literatur, Musik und bildende Kunst) hinausgehen, als Kunst angesehen werden sollten. Infolge dieser Definition könnten Fakes im Rahmen des erweiterten Kunstbegriffs auch als eine Form der Kunst angesehen werden. Weiter noch ist es eben jene kritische Perspektive auf das Original (welche von der Kunst so angestrebt wird), die in vielen Fällen durch das Fake vermittelt werden kann.

Auch ließe sich die Beziehung zwischen Künstler und Umwelt noch genauer untersuchen, da Kunst grundsätzlich die Beziehung zwischen dem Menschen an sich (also dem Künstler) sowie dessen Umwelt darstellt. In Bezug auf Fakes könnte man hier zwei verschiedene Perspektiven verfolgen:

a) Im Rahmen eines Fakes setzt sich der Künstler nicht direkt mit der Umwelt auseinander, sondern mit bereits vorhandenen Kunstwerken, welche durch die Arbeit einer anderen Person (bzw. eines anderen Künstlers) entstanden sind. Infolgedessen sollte man hier nicht von Kunst sprechen.

b) Das durch einen anderen Künstler geschaffene Werk ist ebenfalls als ein Teil der Umwelt zu sehen, infolgedessen ist die Definition eines Fakes als Kunst korrekt.

Diese Denkansätze sollen hier noch mögliche Anknüpfungspunkte für eine Diskussion des Fakes in Bezug auf dessen Position in der Kunst bieten.

„Wie wirkt sich die Negation des künstlerischen Originals auf das
künstlerische Subjekt aus?“

Auch ist zu überlegen, inwiefern ein Fake Einfluss auf das originale Kunstwerk nimmt. Oftmals sind Fakes eine Form der Anerkennung oder des Respekts an den Künstler, jedoch kann ein Fake auch negative Konsequenzen für das Grundmaterial, auf dessen Basis das Fake entstanden ist, mit sich bringen. So könnte das Fake beispielsweise mehr anerkannt werden oder mehr an Popularität gewinnen als das Original, auf dessen Basis es entstanden ist. Inwiefern ist der Künstler des Originals in dieser Situation für den Erfolg des Fakes zu kreditieren?

„Wie entwirft sich die künstlerische Praxis im Verhältnis zu einem implizierten
Betrachter?“

Der implizierte Betrachter nach Wolfgang Kemp meint,

„[...] dass der Standpunkt des Betrachters sowohl gegenüber dem Bild als auch im Bild durch das Bild selbst festgelegt wird. Kemp hat das auf die einprägsame Formulierung gebracht „Der Betrachter ist im Bild.“ Da Bilder direkt mit dem Körper des Betrachters in Verbindung treten, werden mittels der rezeptionsästhetischen Methode Aspekte des Körpersubjekts einerseits analysiert und andererseits auch bestimmte Sinnschichten offengelegt, die das kulturelle Subjekt betreffen.“⁷⁰

Vor allem bei einem Betrachter, welcher sich nicht im tieferen Sinn mit Kunst auseinandersetzt, ist zu vermuten, dass ein Fake oftmals als eine Fälschung erkannt wird oder als ein Werk, das vom Originalkünstler stammt. Inwiefern würde ein Fake infolgedessen aus einer gesellschaftlichen Perspektive die Authentizität der Kunst an sich untergraben, da diese Werke sich nicht mehr klar als ein Picasso oder ein Van Gogh zu erkennen sind, für den Laien jedoch den Eindruck hinterlassen könnten, dass sie genau das seien.

⁷⁰ Penzel, Joachim: Rezeptionsästhetik. Der Betrachter ist im Bild. Ein Angebot des Bereichs Kunst/Gestalten an Grund- und Förderschulen. http://www.integrale-kunstpaedagogik.de/assets/ikp_kwm_3_kwm_rezeptionsaesthetik_2015.pdf (5.2.21).

„Wie lassen sich präzise Abgrenzungen des Fake gegenüber traditionellen Konzepten analysieren, und welche Konsequenzen können daraus für die Kunstgeschichte gezogen werden?“

Eine präzise Abgrenzung des Begriffs ist vor allem heutzutage nur schwer möglich. In Zeiten, wo Themen wie Copyright in der virtuellen Welt zunehmend immer schwieriger zu verfolgen sind, bewegt sich ein Künstler in vielen Fällen auf einem sehr schmalen Grat zwischen Fake und Fälschung.

Ein Beispiel dafür wäre eine neue Form der digitalen Kunst, die aktuell in aller Munde ist – sogenannte NFTs. Hierbei handelt es sich um das Recht an digitalen Werken. Verkauft werden kann hierbei alles. Eins der aktuell berühmtesten Beispiele ist der Verkauf des NFTs des ersten Tweets auf der Social Media Plattform Twitter.⁷¹ Doch was genau versteht man jetzt unter einem NFT? Usman W. Chohan definiert in seinem Paper *Non-Fungible Tokens: Blockchains, Scarcity, and Value* wie folgt:

„For the purposes of definition, a non-fungible token can be seen as a unit of digital information (token) that is stored on a blockchain and is not inherently interchangeable with other digital assets (non-fungible). The term “fungible” derives from the economic and accounting literatures, and is defined as anything that is interchangeable with an identical or similar object.“ ⁷²⁷³

Geht man hier nun einen Schritt weiter und überlegt, was passiert, wenn jemand einen Screenshot von jenem ersten Tweet macht und versucht, diesen ebenfalls zu verkaufen, handelt es sich in diesem Fall um ein Fake oder eine Fälschung? Eine klare Antwort auf diese Frage lässt sich nicht so einfach finden.

⁷¹ Der Gründer der Plattform Jack Dorsey verkaufte den NFT seines ersten Tweets aus dem Jahr 2006 für etwa 2.9 Million US-Dollar an einen Geschäftsmann aus Malaysia. Siehe auch: <https://www.bbc.com/news/business-56492358>

⁷² Chohan, Usman W.: *Non-Fungible Tokens. Blockchains, Scarcity, and Value*. Sydney: UNSW Business School 2021.

⁷³ Deutsch: „Für die Zwecke der Definition kann ein nicht fungibler Token als eine Einheit digitaler Informationen (Token) angesehen werden, die in einer Blockchain gespeichert ist und nicht inhärent mit anderen digitalen Assets austauschbar ist (nicht fungibel). Der Begriff „fungibel“ leitet sich aus der Wirtschafts- und Buchhaltungsliteratur ab und ist definiert als alles, was mit einem identischen oder ähnlichen Objekt austauschbar ist.“

Um auf Römer zurückzukommen, so stellt dieser hier die Frage danach, inwiefern eine Neudefinition der Begriffe Fälschung und Fake auch einen Einfluss auf die Kunstgeschichte und infolgedessen auf den Status verschiedener Kunstwerke haben könnte. Viele Werke, die vielleicht im 18. Jahrhundert noch als eine Fälschung definiert wurden, können durch die Modernisierung des Fälschungsbegriffs stattdessen als Fake eingeordnet werden und dadurch einen komplett anderen gesellschaftlichen und kunsthistorischen Status erlangen.

„In welcher gesellschaftlichen Realität finden diese akademischen Fragen statt?“

Problematisch ist hier vor allem, aus welcher Perspektive man diesen Vergleich anstellen sollte. So könnte man sich beispielsweise auf die negativen und positiven gesellschaftlichen Effekte von Fälschungen und Fakes beziehen, andererseits wäre es jedoch auch möglich, diese Fragen in einen moralischen Kontext zu stellen. (Warum wird gefälscht? Warum gibt es Fakes?)

3.3.3. Conclusio

Durch die Aufbereitung der Fragen von Römer lässt sich der Begriff des Fakes fast als eine Modernisierung des Fälschungsbegriffes definieren. Mehr noch wird doch der Fälschungsbegriff in zwei unterschiedliche Formen aufgespalten. Natürlich ist hierbei nicht zu vergessen, dass es sich nicht bei allem, was nachgemacht ist, sofort um eine Fälschung handelt. Es wird klar, wie schmal der Grat zwischen Fälschung und Fake aus einer objektiven Perspektive ist.

Vor allem in den letzten Jahrzehnten haben künstlerische Fakes (wie sie im Volksmund gerne genannt werden) mehr und mehr Anklang gefunden. Ziel mit dieser neuen Definition soll es demnach nicht sein, etwas aufzuzeigen, dass zwingend passieren muss, sondern zu versuchen, innovative Entwicklungen

im Bereich der Kunst zu verwissenschaftlichen. Es geht um eine Form des positiven Fälschens von Bildern, deren Ziel es ist, durch die Nutzung des Originals beispielsweise eine neue Perspektive auf eben diese Bilder zu schaffen, ohne dabei zu verleugnen, dass die Originalbilder ein Bestandteil des neuen Werkes sind.

Als Grund für diese Neudefinition sind vor allem die gesellschaftlichen Entwicklungen in den letzten 50 Jahren zu verantworten. Bis in die 70er Jahre befand sich die Kunst weitestgehend in einer Ära der Repräsentation, in welcher das Original über allen anderen minderwertigeren Derivaten wie Fälschungen oder Kopien thronte.⁷⁴ Dies jedoch änderte sich im Laufe der 70er Jahre, in denen die postmoderne Dekonstruktion sowie die appropriation art immer mehr gesellschaftlichen Anklang fanden. Weiter noch entwickelte sich in den 80er Jahren eine Bewegung weg von von eindeutigen Referenzen und hin zur Erzeugung von Ambivalenzen. Im Rahmen seines Resümees kommt Römer zu folgendem Schluss, inwiefern das Original, die Fälschung und das Fake zusammenhängen:

„[...] [D]ie Fälschung [erscheint] als das Phantasma des Originals, während das Original selbst nur als Effekt des Fake erscheint. Denn das Fake ist nicht mehr als Derivat des Originals zu betrachten. Das Fake kann eher als Übersetzung verstanden werden [...].“⁷⁵

Es ist festzuhalten, dass nicht alles was einander ähnelt, gleich als eine Fälschung zu definieren ist. Unter einer Fälschung versteht man mehr als nur das Kopieren eines Kunstwerks. Auch die moralische Intention sowie die gesellschaftliche Akzeptanz spielen eine Rolle, inwiefern etwas als ein Fake, eine Fälschung oder eben als ein Original zu betrachten ist. Diese Perspektiven haben sich in den letzten 50 Jahren zunehmend verändert. Und im heutigen digitalen Zeitalter steht die Institution der Kunst selbst einer möglichen Umorientierung in Bezug auf die zeitgenössische Kunstproduktion bevor.

⁷⁴ Vgl. Römer, S.: Künstlerische Strategien des Fake. S. 269.

⁷⁵ Ebd.

Nachdem sich dieses Kapitel nun ausführlich mit der Definition des Fälschungsbegriffs im Bereich der Kunst beschäftigt hat, soll nun ein Blick auf die andere Seite der metaphorischen Medaille geworfen werden, indem sich das folgende Kapitel mit dem Fälschungsbegriff in Bezug auf die Literatur befasst und versucht, diesen in seinen Grundzügen auszuarbeiten.

3.4. Fälschungen und Fakes in der Literatur

3.4.1. Fälschung

„Fälschungen im Allgemeinen sind als Diskursphänomene [...] eigentümliche Kippfiguren [...]“⁷⁶ - so sagt es Martin Doll in seinem Werk *Fälschung und Fake*. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese Aussage Sinn ergibt, da es ja allgemein bekannt ist, dass man klar zwischen einem authentischen Werk und einem gefälschten Werk unterscheiden kann – oder?

Definiert man einen Gegenstand, beispielsweise eine Urkunde, als eine Fälschung, so ist diese per Definition jedoch gleichzeitig wieder als ein authentisches Werk zu betrachten. Denn sie verliert die Funktion der Fälschung dadurch, dass sie als eine solche identifiziert wird. Hierbei ist der Moment der Identifikation der entscheidende, denn bis zu eben diesem Moment ist die Fälschung als eine Fälschung anzusehen, da sie nicht als solch eine identifiziert wurde. Der Moment, in dem sie jedoch identifiziert wird, macht sie zu einem Original – einem authentischen Werk. Im Anschluss an die Identifikation trägt die beispielhaft genannte gefälschte Urkunde ihren Titel Fälschung nur noch ex post – nach geschehener Tat. Eine kuriose Konsequenz, welche sich aus dieser Perspektive ergibt, ist jene, dass eine Fälschung nicht in ihrem Originalzustand in Bezug auf ihre Funktion rekonstruierbar ist. Es lässt sich zwar dieselbe Urkunde erneut fälschen, jedoch ist die Funktion dieser Fälschung nun nicht mehr dieselbe, welche der ersten Fälschung zuzuschreiben ist.⁷⁷

Als Konsequenz ergibt sich für Fälschungen aus der Perspektive der Literaturwissenschaft eine völlig neue Funktion, welche wie folgt zusammengefasst werden kann:

„[...] Fälschungen lassen deutlich hervortreten, welche Kriterien in einem bestimmten geschichtlichen Zeitraum maßgeblich für die Beurteilung und

⁷⁶ Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012 (= Kaleidogramme 78). S.21.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 21–22.

*Akzeptanz von wissenschaftlichen Gegenständen, authentischen oder autorisierten Texten etc. sind. Insofern wird beim Sprechen über Fälschungen immer auch Auskunft über bestimmte allgemeinere Begriffe und Gegenbegriffe gegeben.*⁷⁸

Auch wenn hier Dolls Definition für den Begriff der Fälschung grundlegend erkennbar ist, so stellt sich die Frage, inwieweit man auch im Rahmen der Literatur einen Unterschied zwischen einer Fälschung und einem Fake (ähnlich wie in der Kunst) erkennen kann. Dafür ist eine Differenzierung dieser beiden Begriffe im Kontext der Literaturwissenschaft nötig, da jene Definition, welche im Rahmen der Kunstwissenschaft von Römer ausgearbeitet wurde, hier nur bedingt angewendet werden kann.

Der Begriff Fälschung stammt nicht, wie man aufgrund des Wortstammes zunächst vermuten würde, von dem Wort falsch ab, sondern von dem lateinischen falsificāre, was sich als fälschen oder als falsch erweisen übersetzen lässt. Trotzdem ist nicht zu missachten, dass beide Begriffe schlussendlich demselben semantischen Feld angehören, welches auch noch Begriffe wie beispielsweise des Betrugs, der Verstellung und der Lüge umfasst.⁷⁹

Die Zusammenfassung von Fälschung und Lüge in ein und dasselbe semantische Feld ist zwar auf den ersten Blick korrekt, bei genauerer Betrachtung tun sich hier jedoch einige Differenzen auf, was die Funktion dieser beiden Wörter betrifft. Bei einer Lüge handelt es sich um eine verbale Handlung, welche nicht der Wahrheit entspricht. Bei einer Fälschung hingegen handelt es sich immer um einen Gegenstand, z.B. ein Buch, eine Urkunde oder ein Manuskript. Weiter ist bei einer Lüge die objektiv betrachtete Richtigkeit der Aussage nicht von Relevanz. So entsteht eine Lüge anders als eine Fälschung durch einen Unterschied zwischen dem was eine Person sagt und dem, was eine Person denkt oder glaubt. Der Sprechende lügt daher aufgrund ebendieser Diskrepanz – entgegen der Funktion der Fälschung, bei welcher es entscheidend ist, in welchem gesellschaftlichen Kontext diese

⁷⁸ Ebd. S. 21.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 22.

verwendet wird. Eine Lüge bleibt immer eine Lüge, wohingegen eine Fälschung nur so lange eine Fälschung ist, bis diese als solch eine erkannt wird.⁸⁰

Weiter noch ist auch zwischen einer Fälschung und einer Kopie im grundlegenden Sinne zu unterscheiden. Eine Kopie lässt hierbei das Original bestehen und multipliziert dieses nur. Eine Fälschung hingegen hat das Ziel, das Original zu ersetzen und sich den Status des Originals selbst anzueignen. Das Original soll durch die Fälschung überdeckt oder gänzlich ersetzt werden.⁸¹

3.4.2. Das Fake

Auch Doll setzt sich mit dem Begriff des Fakes auseinander. Interessant ist hierbei, dass auch er den Begriff des Fake im Rahmen der Kunstwissenschaft nach Römer aufgreift, diesen jedoch auf Basis seiner eigenen Untersuchungen weiter ausbaut. Im Rahmen dieses Kapitels sollen die beiden Ansätze nicht verglichen werden, sondern ausschließlich jener Ansatz, welcher von Doll verwendet wird, veranschaulicht werden. Ein Vergleich mit einer möglichen transmedialen Definition durch die Kombination beider Ansätze soll im späteren Verlauf der Arbeit erfolgen.

Auch in der Literaturwissenschaft ist ein klarer Unterschied zwischen dem Begriff der Fälschung und des Anglizismus des Fakes zu erkennen. Der Begriff des Fake hat sich bereits seit einigen Jahren in der deutschen Sprache soweit eingebürgert, dass er Teil der Dudens geworden ist. Interessanterweise wird das Fake mit der Fälschung in vielen Fällen gleichbedeutend gesetzt. Schaut man jedoch in ein englisches Wörterbuch, so stellt sich heraus, dass der englische Begriff des Fakes eher mit den deutschen Begriffen der Fälschung

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 22-24.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 23.

im Sinne des englischen Begriffs *counterfeit* oder jenem der Hochstapelei im Sinne des englischen Begriffs *imposture* zu verwenden ist. Als Beispiele werden hier 2 Phrasen genannt:

„a copy of something that is intended to make people think it is real.“⁸²

Hierbei handelt es sich wie bereits erwähnt um jenes Objekt, welches sich eher als *counterfeit* aus dem englischen übersetzen lassen könnte. Interessant ist hierbei die explizite Nennung der Intention des Täuschens, sowie die Wertung des Gegenstandes.

„not real, but made to look or seem real“⁸³ // „someone who is not what or who they claim to be“⁸⁴

Schaut man weiter in das *Cambridge essential English dictionary*, so ist der zweite Teil der Definition sehr allgemein und lässt sich nicht klar auf etwas beziehen. Wirft man jedoch einen Blick in die (aktuellere) Online-Version des Cambridge Wörterbuchs so lässt sich hier eine interessante Definition finden. Dort bezieht sich das Wort Fake auf einen komplett anderen Definitionsbereich im Deutschen, und zwar jenen der Hochstapelei. Hierbei wird komplett von dem ursprünglichen Objektbezug des Begriffs des Fakes abgewichen, und sich der Handlung eines Menschen zugewandt.

Dreht man sich nun um, und betrachtet die wissenschaftliche Definition des Fakes, so stellt sich heraus, dass es hier um eine Form der Fälschung geht, welche gewollt entdeckt werden soll. Während ein Fälscher bei einer Fälschung versucht, diese möglichst lange zu verstecken, so hat der Ersteller eines Fakes (auch: Faker) das Ziel, den nicht-authentischen Status seines Werks öffentlich zu präsentieren. Ähnlich wie in der Kunstwissenschaft geht

⁸² Cambridge University Press: Cambridge essential English dictionary. 2. Auflage. Cambridge: Cambridge University Press 2011. S. 139.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Cambridge University Press: fake. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/fake> (5.5.21).

es hier also nicht um einen juristisch strafbaren Prozess. Interessanterweise gibt es im englischen Sprachgebrauch auch für diesen Prozess einen Begriff, und zwar jenen des hoax. Jedoch entsteht hier ein weiteres Problem, da genau derselbe Begriff als Anglizismus ebenfalls in der deutschen Sprache Verwendung findet, im Deutschen Wörterbüchern jedoch anders als der ursprüngliche, englische Begriff definiert wird.⁸⁵

Duden: Hoax, der – „in einem sozialen Netzwerk oder durch E-Mail verbreitete Falschmeldung“⁸⁶

Cambridge Dictionary: hoax (noun) – „a plan to deceive someone, such as telling the police there is a bomb somewhere when there is not one, or a trick“⁸⁷

Übersetzt man den englischen Begriff des hoax ins Deutsche so wird dieser als Scherz oder Streich übersetzt. Im Rahmen der Definition des Fake in der Literaturwissenschaft ist hier vor allem jene Definition des hoax aus dem Englischen von entscheidender Bedeutung, da diese dem Prozess, den man im Deutschen als die Erstellung eines Fakes beschreiben würde, am nächsten kommt.

Doll bringt hierfür eine Definition des britischen Mathematikers und Philosophen Charles Babbage ins Spiel, auf welche etwas genauer eingegangen werden soll. Babbage definiert den hoax (bzw. den damit verbundenen Prozess des hoaxing) im Sinne seiner englischen Definition etwas genauer.

„FORGING differs from hoaxing, inasmuch as in the latter the deceit is intended to last for a time, and then be discovered, to the ridicule of those who

⁸⁵ Vgl. Doll, M.: Fälschung und Fake. S.24-25.

⁸⁶ Kunkel, Melanie: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 9., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag 2019. Zitiert nach: <https://bit.ly/3jfQNEe>.

⁸⁷ Cambridge University Press: hoax. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hoax> (5.5.21).

have credited it; whereas the forger is one who, wishing to acquire a reputation for science, records observations which he has never made.^{88, 89}

Babbage greift hier eine andere Perspektive auf den Fake im Sinne des hoaxing auf. Es geht weniger darum, dass sich Vorteile mit der Erstellung des Fakes erschaffen werden, sondern mehr darum jene, welche den Fake als authentisch bezeichnen, bloßzustellen. Auch De Hory in *F for Fake* folgt dieser Definition zu einem gewissen Grad, indem er primär die Experten als jene Figuren darstellt, welche die Fakes als Real dastehen lassen.

„[Welles] [...] Elmyr was a good teacher, if only by example...and his most valuable lesson was this: Don't be spooked by the experts.

[De Hory] My opinion about experts is that it's something far too overestimated. It's a métier which shouldn't even exist.

[Welles] And how right he was!

[De Hory] It should not exist that one single person makes a decision about what's good or what's bad.

[Welles] Sure enough, after much study and analysis the experts on handwriting handed in their verdict. The forgeries were genuine. The proof, and I quote, was "irresistible, unanswerable, and overwhelming." Thus Irving's papers, like Elmyr's paintings... were authenticated.^{90 91}

Anschließend an die oben genannte Szene berichtet Irving darüber, wie er 3 Gemälde von De Hory anfertigen ließ und diese anschließend in das berühmte

⁸⁸ Babbage, Charles: Reflections on the Decline of Science in England. <https://www.gutenberg.org/files/1216/1216-h/1216-h.htm> (5.5.21).

⁸⁹ Deutsch: „FORGING unterscheidet sich von Hoaxing insofern, als das in letzterem die Täuschung eine Zeit lang andauert und dann entdeckt werden soll, um sich über diejenigen lustig zu machen, die sie kreditiert haben. Während der Forger derjenige ist, der sich einen Ruf in der Wissenschaft erarbeiten möchte, zeichnet er Beobachtungen auf, die er nie gemacht hat.“

⁹⁰ Welles, O.: F für Fälschung. 00:34:27 bis 00:35:07.

⁹¹ Deutsch: „[Welles] [...] Elmyr war ein guter Lehrer, wenn auch nur mit gutem Beispiel voranging ... und seine wertvollste Lektion war folgende: Lassen Sie sich nicht von Experten erschrecken.

[De Hory] Meine Meinung zu Experten ist, dass sie viel zu überschätzt sind. Es ist ein Metier, das es gar nicht geben sollte.

[Welles] Und wie richtig er lag!

[De Hory] Es sollte nicht existieren, dass eine einzelne Person eine Entscheidung darüber trifft, was gut oder was schlecht ist.

[Welles] Sicherlich, nach langem Studium und Analyse haben die Experten für Handschrift ihr Urteil abgegeben. Die Fälschungen waren echt. Der Beweis, und ich zitiere, war "unwiderstehlich, unbeantwortbar und überwältigend". So wurden Irvings Papiere, wie Elmyrs Gemälde ... authentifiziert.“

Museum of Modern Arts brachte. Nach zwei Stunden kam das Museum zu dem Schluss, dass alle 3 Gemälde echt und authentisch sind. Es ging so weit, dass die dortigen Experten geschockt waren, dass Irving gewillt war, diese Kunstwerke zu verkaufen.⁹²

Dies ist ein wunderbares Beispiel für jene Form des Fakes, welche Doll nach Babbage für die Literatur verwendet. Ziel ist es nicht, dass der Fälscher selbst den Ruhm und das Ansehen oder die monetären Vorteile durch die Fakes erhält, es geht mehr darum, dass (in diesem Fall) die Experten bloßgestellt werden. „I wanted to find out what it was really like to try and get an expertise on a fake [...]“⁹³⁹⁴ sagt Irving im Rahmen seines Interviews mit De Hory.

In Bezug auf die Definition des Fakes lässt sich festhalten, dass es bei Fakes vor allem um den Prozess der Erstellung des Fakes geht. Diese durchlaufen meist einen Statuswechsel von einem Fake im Sinne des hoaxing hin zu einem Fake, welches (in den meisten Fällen durch den Urheber selbst) ex post als ebendieses aufgedeckt wird. Die Aufdeckung des Fakes soll demnach bereits bei der Veröffentlichung des Werkes mitkalkuliert sein. Ähnlich wie bei Irving, welchem klar war, dass er durch die Veröffentlichung des Films aufzeigt, dass es sich im Fall der von De Hory erstellten Kunstwerke nicht um Fälschungen, sondern Fakes handelt. Sie dienten nur als ein Mittel zum Zweck und nicht dazu, Personen langfristig zu täuschen. Die Täuschung ist im Falle des Fakes demnach temporär und vom Ersteller des Fakes absehbar.

3.4.3. Grauzonen des Fälschens - Ghostwriting

Nicht zuletzt soll noch auch auf einige Grauzonen eingegangen werden, bei welchen es schwierig zu sagen ist, ob es sich um eine Fälschung, ein Fake oder ein authentisches Werk handelt. In vielen Fällen sind die aktuellen rechtlichen Gegebenheiten oder auch gesellschaftlichen Moralvorstellungen

⁹² Welles, O.: F für Fälschung. 00:35:07 bis 00:36:02.

⁹³ Ebd. 00:35:07 bis 00:35:12.

⁹⁴ Deutsch: „Ich wollte herausfinden, wie es wirklich ist, ein Expertise für eine Fälschung zu bekommen.“

für die Einordnung des jeweiligen Werkes entscheidend. Ferner ist eine genauere Definition des Autorschaftsbegriffs nötig, um eine klare Antwort auf diese Frage zu geben.

Unter einem Ghostwriter versteht man grundsätzlich einen „Autor, der für eine andere Person, meist eine bekannte Persönlichkeit, schreibt und nicht als Verfasser genannt wird“⁹⁵ Hierbei lassen sich zwei grobe Kategorien von Ghostwritern beschreiben.

Ghostwriter für wissenschaftliche Arbeiten

Vor allem in der Zeit des Internets ist das Ghostwriting von wissenschaftlichen Arbeiten mittlerweile leider weit verbreitet. Hinzu kommt die Problematik, dass dies in vielen Fällen nur sehr schwer zu erkennen ist. Denn hinter vielen dieser Arbeiten stecken mittlerweile große Firmen, welche speziell Universitätsabsolventen für sich arbeiten und diese wissenschaftliche Arbeiten verfassen lassen. Rechtlich gesehen waschen diese Unternehmen jedoch ihre Hände in Unschuld:

„Die Leute kaufen eine wissenschaftliche Leistung. Was sie damit tun und lassen, können wir nicht beeinflussen. Wir setzen aufs Prinzip Eigenverantwortung. Und wenn einer meint, er muss unser Produkt für etwas anderes einsetzen, muss er selbst damit leben. Wir selbst sind juristisch raus.“⁹⁶

Rechtlich gesehen handelt es sich hier also klar um eine Fälschung, denn der Student gibt an, eine Arbeit selbst verfasst zu haben, welche er bei einem Unternehmen erworben hat. Jedoch stellt sich auch hier die Frage wo genau die Grenze liegt. Im Interview mit Thomas Nehmet, dem Leiter eines Ghostwriting-Unternehmens, stellt dieser selbst die Frage, wie man die Unterstützung von Studenten durch Eltern oder auch die Unterstützung von Professoren durch Assistenten bei wissenschaftlichen Arbeiten handhaben soll. Eine klare Antwort gibt es dafür bis heute noch nicht.⁹⁷

⁹⁵ Kunkel, M.: Duden. Zitiert nach: <https://bit.ly/35SwtRf>.

⁹⁶ Kainrath, Verena: Ghostwriting. "Es gibt auch viele ehrliche Studenten". In: DER STANDARD (29. 6. 2015).

⁹⁷ Vgl. ebd.

Ghostwriting in der Populärliteratur

Nicht zuletzt gibt es auch verschiedene Formen des Ghostwritings in der Populärliteratur. Diese Formen reichen von Autoren, welche Literatur in beispielsweise anderen Genres unter einem Pseudonym verfassen bis hin zu Autoren, welche ganze Werke für sich schreiben lassen. Vor allem bei der zweiten genannten Form des Ghostwritings ist zu überlegen, inwiefern diese Werke noch authentisch sind. In vielen Fällen bringt in diesen Situationen der Autor selbst die Idee, das Werk selbst wird anschließend jedoch von Assistenten oder studentischen Hilfskräften verfasst. Anschließend wiederum wird das Werk mit dem Namen des Autors betitelt und verkauft.

3.4.4. Exkurs: Fälschungen aus rechtlicher Perspektive

Bevor dieses Kapitel abgeschlossen wird, soll noch ein kleiner Exkurs gehalten werden, um die rechtliche Perspektive auf den Begriff der Fälschung etwas genauer zu beleuchten. Es ist vorweg zu sagen, dass der Begriff des Fakes im rechtlichen Bereich nicht genauer aufgegriffen wird, jedoch mehrfach von Appropriation Art gesprochen wird, welche bereits in vorherigen Kapiteln dieser Arbeit als eine Form des Fakes definiert wurde. Infolgedessen wird die von Jehle/Dreier definierte Form der Appropriation Art als eine Form des Fakes aus der Sicht der Kunstwissenschaft definiert.

Die Definition der Fälschung fällt im rechtlichen Sinne etwas anders aus. Denn das, was allgemein als Fälschung bezeichnet wird, ist grundsätzlich erstmal als Original, welches von einem Fälscher angefertigt wurde, anzusehen.

„Entscheidend ist für eine Fälschung die Behauptung eines anderen Entstehungszusammenhangs und – beziehungsweise oder – einer anderen Herkunft eines Artefakts, die so wie behauptet, objektiv nicht bestehen. Es geht bei der Fälschung also nicht um eine ontologische Eigenschaft, sondern um eine unzutreffende Zuschreibung oder allgemeiner um die Andichtung eines mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmenden Narrativs.“⁹⁸

⁹⁸ Original - Kopie - Fälschung. Hrsg. von Thomas Dreier u. Oliver Jehle. Baden-Baden: Nomos 2020 (= Bild und Recht - Studien zur Regulierung des Visuellen 3). S. 22.

Auch die Problematik der Appropriation Art (des Fakes) wird hier aufgegriffen. Denn obwohl aus Sicht der Kunstwissenschaft das Fake ansich nicht als eine direkte Fälschung zu definieren ist, ist das Fake aus der Sicht des Urheberrechts sehr wohl als eine Form der Fälschung anzusehen.

So wird ein Fake aus der Sicht des Urheberrechts als eine Kontamination des ursprünglichen Kunstwerks angesehen, welche das Gesamtwerk des Künstlers verfälscht und infolgedessen die Erwartungen des Erwerbers täuscht. Genau diese Form der Täuschung ist aus der Perspektive des Urheberrechts als strafbar anzusehen. Diese Definition von Fake deckt sich jedoch nicht mit jener, welche im Vorfeld durch die Kunstwissenschaft definiert wurde. Auch gibt es hier wieder rechtliche Grauzonen, in welchen oftmals jeder Fall individuell betrachtet und evaluiert wird. Denn aus rechtlicher Perspektive ist der Erwerb eines Fakes genauso strafbar wie der Erwerb einer Fälschung. Daher ist auch jene Person, welche das Fake erwirbt, strafrechtlich verfolgbar.⁹⁹

Ferner ist auch zu bemerken, dass die Perspektive auf ein Fake (und auch auf Fälschungen) von Land zu Land unterschiedlich ist. In vielen Ländern sind sogar Differenzen in Bezug auf die strafrechtlichen Bewertungen in verschiedenen Bundesländern zu beobachten.

3.4.5. Conclusio

Es ist festzuhalten, dass sich der Begriff des Fakes vor allem im Kontext der Literaturwissenschaft doch von jener Definition in der Kunstwissenschaft unterscheidet. Auch wenn die grundlegende Definition recht ähnlich erscheint, so stellt sich bei genauerer Recherche heraus, dass vor allem der deutsche Begriff des Fakes mehr an jenen Prozess angelehnt ist, den man im englischen als hoaxing bezeichnen würde. Inwiefern diese Differenzierung zwischen hoax und Fake einer multimedialen Definition des Begriffs im Weg

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 22-24.

steht, bleibt abzuwarten. Im folgenden Kapitel soll nun auf den Film F for Fake zurückkommen und die Perspektive von Orson Welles und den im Film dargestellten Personen zum Thema Fälschungen und Fakes untersucht werden. Hierfür soll auch Welles eigene Biografie aufgegriffen werden, welche den Stil seiner Filme maßgeblich beeinflusst hat.

3.5. Die Darstellung von Fälschung und Fake in Orson Welles „F for Fake“

3.5.1. Orson Welles – eine Kurzbiografie

„Remember what he [Irving] learned from the old maestro himself. Elmyr was a good teacher (...) and his most valuable lesson was this: Don't be spooked by the experts.“^{100, 101}

Nach der vorhergehenden Erarbeitung der Definitionen von Fälschung und Fake soll nun ein genauer Blick auf Orson Welles sowie *F for Fake* geworfen mit dem Ziel, die bisher gesammelten Ergebnisse über die Begriffe Fälschung und Fake anhand des Films und Welles Biografie etwas genauer zu analysieren.

Orson Welles wird als Sohn von Richard Head Welles und Beatrice Ives am 6. Mai 1915 in Kenosha im US-amerikanischen Bundesstaat Wisconsin geboren. Sein Vater ist ein wohlhabender Geschäftsmann und als Erfinder für die Automobilindustrie tätig, seine Mutter Beatrice ist eine bekannte Konzertpianistin.^{102, 103} Das sind die genetisch gesehen fast idealen Grundlagen für die Entwicklung einer Person, welche in Zukunft nicht nur filmische Meisterwerke auf die Kinoleinwand bringen wird, sondern diese zugleich auch noch eigenständig verfasst und selbst inszeniert.¹⁰⁴

Bereits in jungen Jahren sprechen Freunde und Bekannte von einem Wunderkind – begabt in den Bereichen Literatur und Musik. Eine öffentliche

¹⁰⁰ Welles, O.: F für Fälschung. 00:34:24 bis 00:34:34.

¹⁰¹ Deutsch: Erinnern wir uns was er [Irving] vom alten Meister selbst gelernt hat. Elmyr war ein guter Lehrer, (...) und seine wertvollste Lektion war folgende: Lassen Sie sich nicht von Experten erschrecken.

¹⁰² Vgl. Buchka, Peter: Orson Welles. München: Hanser 1977 (= Wolfgang Laade Music of Man Archive 239). S. 149.

¹⁰³ Vgl. Broll, Simon: Filmemacher Orson Welles. Zauberhafter Wunderknabe. In: DER SPIEGEL (6. 5. 2015).

¹⁰⁴ Vgl. Weise, Eckhard: Orson Welles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996 (= Rowohlts Monographien 541). S. 12.

Schule jedoch besuchte er nie, wodurch er bis an sein Lebensende mit Schwierigkeiten vor allem in fundamentalen Wissensbereichen wie beispielsweise der Mathematik zu kämpfen hatte. Erst der Besuch einer Eliteschule in Woodstock ermöglicht Welles die Ausbildung in zwei Fächern, welche ihn noch bis an sein Lebensende begleiten werden: Theaterregie und Schauspielkunst. Bereits mit 10 Jahren kreiert er eine eigene Bühnenfassung von Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, wobei er hier (wie auch im weiteren Verlauf seiner Karriere) alles selbst in die Hand nimmt: Angefangen bei der Adaption des Textes bis hin zur Interpretation sämtlicher Charaktere – Welles überlässt nichts dem Zufall. Eben diese Eigenart ist es, welche Welles später zu jenem Genie macht, als das er heutzutage gefeiert wird.¹⁰⁵

Jedoch veränderte sich sein Lebensumfeld rapide, da sich bereits im Jahr 1921 seine Eltern voneinander trennten. Kurze Zeit später verstarb Beatrice Ives an den Folgen der Gelbsucht, sein Vater Richard erleidet einen Drogentod im Jahr 1930. Im Alter von 15 Jahren war Welles nun Vollwaise. Ein Jahr später tritt er eine Studienreise nach Irland an (trotz eines Angebots aus Harvard, dort Theaterwissenschaft zu studieren) mit dem Ziel, Landschaftsmaler zu werden. Das Reisefieber, für welches sein Vater bekannt war, hatte ihn gepackt. Als ihm jedoch das Geld ausging, begann er im Theater in Dublin zu arbeiten. Dort verbrachte er zwei Jahre, anschließend reist Welles zurück nach Amerika und obwohl er sagte: „Ich war gewillt, alles zu tun, um nie mehr eine Schule besuchen zu müssen“¹⁰⁶, kehrte er doch zu seiner Schule in Woodstock zurück, um mit dem dortigen Schulleiter Roger Hill mehrere Spielfassungen von Shakespeare-Stücken herauszugeben. Im Verlauf dieser Zusammenarbeit entwickelt sich Hill immer mehr zu einer Vaterfigur für Welles, da dieser ihn sowohl geistig wie auch sozial unterstützte. In Amerika lernte er auch seine erste von drei Ehefrauen kennen, denn im Jahr

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 12-14.

¹⁰⁶ Welles, Orson u. Peter Bogdanovich: This is Orson Welles. London: Harper Collins 1993. S. 38.

1934 heiratete Welles Virginia Nicolson, von welcher er sich nach einem Kind im Jahr 1940 scheiden lässt.¹⁰⁷¹⁰⁸

Seither nahm Welles Karriere seinen Lauf. Nach seinen unzähligen Auftritten mit seiner 1937 gegründeten Mercury-Theatergruppe, welche das Ziel hatte, Shakespeare-Dramen modernisiert auf die Bühne zu bringen, gelang ihm mit dem Hörspiel *Krieg der Welten* im Jahr 1938 der Sprung nach Hollywood. Welles hatte bereits im Vorfeld parallel zu seiner Arbeit auf der Bühne bei verschiedensten Hörspielen mitgewirkt, jedoch war es das mediale Aufsehen, welches durch *Krieg der Welten* verursacht wurde, dass es Welles ermöglichte, bei seinen Verhandlungen im Hollywood seine künstlerische Freiheit sowie die volle Kontrolle über seine Werke zu behalten. Auch war es keinem Produzenten gestattet, von Welles geschriebene Filme in irgendeiner Weise zu verändern. Er besaß die volle und alleinige Kontrolle – wie bereits im Alter von 10 Jahren bei seiner Bühnenfassung von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.¹⁰⁹¹¹⁰ „Die Gunst der Stunde verschafft dem Vierundzwanzigjährigen also Arbeitsbedingungen, von denen jemand, der sein filmkünstlerisches Vermögen bereits unter Beweis stellen konnte, nur hätte träumen können“¹¹¹

Sein erstes filmisches Werk war *Citizen Kane*, für welches er zusammen mit Herman Mankiewicz seinen ersten und letzten Oscar erhielt. Hierbei ist er, wie für Welles sehr typisch, sowohl Co-Autor des Drehbuchs als auch Hauptdarsteller des Films. Viele Kritiker, darunter auch Bosley Crowther von der New York Times waren von Welles Werk absolut fasziniert:

¹⁰⁷ Vgl. Weise, E.: Orson Welles. S. 18.

¹⁰⁸ Vgl. Broll, S.: Filmemacher Orson Welles.

¹⁰⁹ Vgl. Weise, E.: Orson Welles. S.30-32.

¹¹⁰ Vgl. Broll, S.: Filmemacher Orson Welles.

¹¹¹ Vgl. Weise, E.: Orson Welles. S.34.

„For, in spite of some disconcerting lapses and strange ambiguities in the creation of the principal character, "Citizen Kane" is far and away the most surprising and cinematically exciting motion picture to be seen here in many a moon. As a matter of fact, it comes close to being the most sensational film ever made in Hollywood. Count on Mr. Welles; he doesn't do things by halves. Being a mercurial fellow, with a frightening theatrical flair, he moved right into the movies, grabbed the medium by the ears and began to toss it around with the dexterity of a seasoned veteran. Fact is, he handled it with more verve and inspired ingenuity than any of the elder craftsmen have exhibited in years.“

112113

Auch Francois Truffaut beschreibt *Citizen Kane* in *Die Filme meines Lebens: Aufsätze und Kritiken* noch Jahre später als den „ersten – und einzigen großen radiophonischen Film“¹¹⁴ Trotz des großartigen Feedbacks durch Kritiker zahlte sich der Film finanziell nicht aus. Viele Filmstudios kämpften zu dieser Zeit um die eigene Existenz, und da auch Welles darauffolgender Film *Der Glanz des Hauses Amberson* kein Kassenschlager war, wurde er kurze Zeit darauf aus dem Filmstudio entlassen.¹¹⁵

In den darauffolgenden Jahren verbrachte er die meiste Zeit damit, verschiedensten Tätigkeiten nachzugehen. So arbeitete er beispielsweise im Jahr 1943 als Varietékünstler, bis es ihn 1946, nach dem Ende des 2. Weltkriegs, mit *Die Spur des Fremden* wieder in den Regisseursstuhl schlägt. Ebenfalls im Jahr 1943 heiratet er Rita Hayworth, von welcher er sich nach einem Kind und 4 Jahren Ehe jedoch wieder scheiden lässt. Zur Finanzierung seiner Ideen aus eigener Hand war Welles gewillt, jegliche Rollen in verschiedensten Filmen anzunehmen. So spielt er beispielsweise

¹¹² Crowther, Bosley: Orson Welles's Controversial 'Citizen Kane' Proves a Sensational Film at Palace -- 'That Uncertain Feeling' at Music Hall -- 'Great American Broadcast' at Roxy. In: The New York Times (2. 5. 1941).

¹¹³ Deutsch: Denn trotz einiger beunruhigender Fehler und seltsamer Zweideutigkeiten bei der Schaffung der Hauptfigur ist "Citizen Kane" mit Abstand der überraschendste und filmisch aufregendste Film, der hier seit vielen Monden zu sehen ist. Tatsächlich ist es fast der sensationellste Film, der jemals in Hollywood gedreht wurde. Zählen Sie auf Herrn Welles; Er macht keine halben Sachen. Er ist ein sprunghafter Typ und mit einem erschreckenden theatralischen Flair ging er direkt ins Kino, packte das Medium an den Ohren und begann es mit der Geschicklichkeit eines erfahrenen Veteranen herumzuwerfen. Tatsache ist, dass er mit mehr Elan und inspiriertem Einfallsreichtum damit umging, wie es keiner der älteren „Handwerker“ seit Jahren getan hat.“

¹¹⁴ Truffaut, François: The films in my life. New York: Da Capo Press 1994. S. 282.

¹¹⁵ Vgl. Broll, S.: Filmemacher Orson Welles.

den bekannten Bösewicht El Chiffre in dem im Jahr 1967 erschienen James Bond Film *Casino Royal*.^{116, 117}

Zwischen 1947 und 1956 verbringt er auch einige Zeit in Europa, wo er ebenfalls verschiedenste Rollen zur Finanzierung seiner Filme annimmt sowie zwei Filme (*Othello* und *Mr. Arkadin*) dreht und veröffentlicht. 1955 heiratet er Paola Mori, mit welcher er bis an sein Lebensende zusammenbleibt und ein gemeinsames Kind hat. Ungeachtet dessen verbrachte der die letzten 20 Jahre seines Lebens primär mit der Schauspielerin Odja Kodar.

Es folgen noch etliche weitere Filme unter der Regie von Welles, bis er im Jahr 1973 den Film *F for Fake* fertigstellt. Dies ist sein letzter vollendeter Film. Es folgen noch 3 weitere Filme, welche jedoch nie vor Welles Tod durch einen Herzinfarkt am 10. Oktober 1985 vollendet wurden. Das Material, welches Welles für *The Other Side of the Wind* von 1970-1976 aufgenommen hatte, wurde von Netflix verwendet, um den Film im Jahr 2018 fertigzustellen und zu veröffentlichen.^{118, 119} Das Leben von Welles war sehr turbulent, von vielen Höhen und Tiefen geprägt, doch die eine Konstante in seinem Leben war immer die Bühne. Egal ob Schauspiel oder Film, nie verließ Welles seit dem Beginn seiner Jugend die Bühne.

Mit *F for Fake* hat Welles einen essayistischen Dokumentarfilm erschaffen, welcher den Fokus der Zuschauer mit seiner uneinheitlichen Erzählstruktur aufrecht erhält. Hierbei erlaubt Welles es sich, viele sprunghafte Schnitte in den Film einzufügen, welche es in einigen Situationen schwer machen, der eigentlichen Handlung des Films zu folgen. Zentral ist jedoch vor allem die Verwendung von verschiedenen stilistischen Formen welche Welles in seinem Film verwendet. All dies ist Welles nur möglich, da er die alleinigen Rechte

¹¹⁶ AFI: Orson Welles. <https://catalog.afi.com/Catalog/persondetails/119503> (2.5.21).

¹¹⁷ Vgl. Weise, E.: Orson Welles. S. 50-61.

¹¹⁸ Netflix: *The Other Side of the Wind*. <https://www.netflix.com/at/title/80085566> (2.5.21).

¹¹⁹ Vgl. Weise, E.: Orson Welles. S.139-140.

über Schnitt und Struktur seiner Filme hatte – etwas, worauf er sein Leben lang nie verzichtet hat.¹²⁰

Ziel des Films ist vor allem das Unterrichten der Zuschauer. Bereits zu Beginn des Films stellt Welles sich selbst als ein Magier dar – eine Form eines Fälschers, bzw. eines “Fakers“ nach der englischen Definition des hoaxings. Kurze Zeit später werden die Zuschauer mit den anderen beiden Hauptfiguren Elmyr de Hory und Clifford Irving konfrontiert. Auch wenn Welles sich selbst nicht als Faker darstellt, so werden bereits kurz nach der Präsentation von Irving und De Hory diese als Fälscher entlarvt.

Das zentrale Ziel, welches Welles aufzeigen will, ist vor allem das Warum hinter dem Prozess des Fälschens. Auch hier stellt sich im Laufe des Filmes heraus, dass es sich nicht direkt um eigennützige Motive bei sowohl Irving wie auch De Hory handelt.

3.5.2. Orson Welles als Fälscher im eigenen Film

Orson Welles selbst beschreibt *F for Fake* als einen Film über Lügen. Jedoch verspricht er kurz nach Beginn des Films, dass alles, was in der nächsten Stunde passiere, vollkommen wahr sei und auf Fakten basiere. Hier stellt sich bereits die Frage, wann diese Stunde denn eigentlich begonnen hat. Denn die Länge des gesamten Films beträgt 1 Stunde und 17 Minuten. Wo also ist der Schnitt zwischen Wahrheit und Lüge? Und ist alles nach der von Welles versprochenen Stunde überhaupt eine Lüge? Oder gibt es hier noch Teile der Wahrheit zu finden?

Welles nutzt hier die Rolle des Magiers (eine Hommage an den berühmten Magier Houdini), welche er zu Beginn des Filmes einnimmt. Ähnlich wie bei einer Zaubershow will Welles mit seinem Film zeigen, dass der Zuschauer nur das sieht, was der Regisseur im Film bzw. der Zauberer in der Zaubershow

¹²⁰ Vgl. Thieme, C.: “F for fake” and the growth in complexity of Orson Welles’ documentary form. S. 38-40.

zeigen möchte. Die Zuschauer müssen dem Glauben schenken, was sie sehen und hören und sich darauf verlassen. Hierbei gibt es keine hundertprozentige Sicherheit oder einen Beweis dafür, dass alles der Wahrheit entspricht. Die Zuschauer sind dem Magier bzw. dem Regisseur also praktisch ausgeliefert. Dies ist auch der Grund, warum Welles dem Zuschauer zu Beginn des Films mehrfach versichert (verbal und schriftlich), dass die nächste Stunde nur der Wahrheit entspricht – obwohl er selbst darauf baut, dass die Zuschauer nicht realisieren, dass im Verlauf des Films die von ihm versprochene Stunde abläuft und er anschließend nicht mehr dazu verpflichtet ist, die Wahrheit zu sagen. Auch wenn Welles sagt, dass es sich um einen Film über Lügen und Tricks handelt, ist es schlussendlich trotzdem ein Film und kann daher nur das zeigen, was der Regisseur (in diesem Fall Welles) als Wahrheit empfindet. Welles selbst kann also als ein Fälscher seines eigenen Filmes betrachtet werden.¹²¹

3.5.3. Clifford Irving – From zero to hero and back

Der US-amerikanische Autor Clifford Irving war bis zum Jahr 1970 nicht von großer Bekanntheit. Erst durch die Fälschung einer Autobiografie des zurückgezogen lebenden Milliardär Howard Hughes erlangte er fragwürdigen Ruhm. Aber wie fälscht man eine Autobiografie? Irving und sein Freund Richard Suskind kamen auf die Idee, handschriftliche Briefe von Howard Hughes zu fälschen. Da dieser kein Aufsehen erregen wollte war die Chance, rechtlich verfolgt zu werden gering. Kurz vor der Veröffentlichung der Biografie meldete sich jedoch Hughes selbst zu Wort und entlarvte die Biografie als Fälschung. Er habe Irving vorher noch nie getroffen.^{122, 123}

¹²¹ Vgl. ebd. S. 90-92.

¹²² Vgl. TIME.com: CRIME : The Fabulous Hoax of Clifford Irving. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,905773-6,00.html> (9.5.21).

¹²³ Vgl. TIME.com: INVESTIGATIONS: The Secret Life of Clifford Irving. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,903277,00.html> (9.5.21).

„[Irving] We met when I was broke - when I was writing fiction and wasn't selling it very well.

[Welles] His fiction didn't sell. Elmyr's biographer is a highly gifted writer. Does it say something for this age of ours that he could only make it big by fakery?

[De Hory] Je crois.

[Welles] That a hoax has made him the most famous writer in the world?

[De Hory] La grande surprise.

[Welles] Cliff Irving's caper may well be the hoax of the century but really, this is not, you know, in any way, the century of the hoax. We hanky-panky men have always been with you. That's a fact. What's new are the –

[Irving] The experts.

[Welles] – the experts.

[De Hory] The so-called experts. “ 124125

Im Rahmen dieses Zitats stellen alle drei Hauptpersonen ihre Perspektive auf die Thematik der Fälschung sehr klar dar. Die Fälschung ist es, was Irving in seinem Fall berühmt gemacht hat. Hierbei muss jedoch festgehalten werden, dass Welles selbst sagt, dass es sich bei Irving um einen begnadeten Schriftsteller handelte. Seine Werke jedoch verkauften sich wenig bis gar nicht. Es wird gezeigt, dass im Fall von Irving nur durch eine Fälschung dessen Talent jene Anerkennung erhalten hat, welche er laut Welles eigentlich verdient hätte. ¹²⁶

Für Welles ist vor allem der Gedankengang, welcher hinter dem Prozess des Fälschens steht, von enormer Wichtigkeit. Er selbst sieht beispielsweise in dem Schriftsteller Clifford Irving viel mehr als die Gesellschaft um ihn herum.

¹²⁴ Welles, O.: F für Fälschung. 00:21:35 bis 00:22:11.

¹²⁵ Deutsch: „[Irving] Wir haben uns getroffen, als ich bankrott war - als ich Fiktion schrieb und sie nicht sehr gut verkaufte.

[Welles] Seine Fiktion verkaufte sich nicht. Elmyrs Biograf ist ein hochbegabter Schriftsteller. Sagt es etwas für unser Zeitalter, dass er es nur durch Fälschung groß herauskommen konnte?

[De Hory] Je crois.

[Welles] Dass ein Scherz ihn zum berühmtesten Schriftsteller der Welt gemacht hat?

[De Hory] La grande Überraschung.

[Welles] Cliff Irvings Streich mag der Scherz des Jahrhunderts sein, aber in Wirklichkeit ist dies in keiner Weise das Jahrhundert des Scherzes. Wir „Hakny-Panky“ Männer waren schon immer bei dir. Das ist Fakt. Neu sind die –

[Irving] Die Experten.

[Welles]- die Experten.

[De Hory] Die sogenannten Experten“

¹²⁶ Vgl. Thieme, C.: "F for fake" and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form. S. 83-84.

Welles geht sogar so weit ihn einen der Größten zu nennen – hierbei bezieht er sich jedoch nicht zwangsweise auf seine schriftstellerischen Fähigkeiten, sondern viel mehr auf die Kreativität, über die Irving (und sein Freund Richard Suskind) verfügten, um solch eine Fälschung zu kreieren. Die Idee, komplette Interviews zu fälschen und eine Biografie über eine Person zu verfassen mit der man noch nie zuvor gesprochen hat, war entgegen der Idee der typischen Kunstfälschung eine völlig neue.

Auch die Experten konnten Irving und Suskind damit überzeugen. Als der Verlag, welcher das Buch veröffentlichen sollte, einen Beweis für die Authentizität der Biografie verlangte, sendeten sie einen Brief mit einer Signatur von Howard Hughes, welcher die Biografie als authentisch deklarierte. Der Verlag ging so weit, dass dieser einen Experten für Handschriften engagierte, um die Authentizität des Briefs überprüfen zu lassen.¹²⁷ Jedoch deklarierte auch dieser Experte den Brief als authentisch – seiner Meinung nach war die Chance, dass es sich bei dem Brief um eine Fälschung handele, verschwindend gering. Inwiefern kann man in einem solchen Fall dann den Experten überhaupt noch vertrauen?

Es ist zu beachten, dass es einen spezifischen Grund hat, warum Welles speziell Irving und De Hory für seinen Film auswählte. Denn auch im Fall von Elmyr de Hory handelte es sich um eine ähnliche Erfolgsgeschichte, welche ebenfalls Fälschungen, Experten und große Mengen an Geld beinhaltet.

¹²⁷ Fay, Stephen, Lewis Chester u. Magnus Linklater: Hoax, the inside story of the Howard Hughes - Clifford Irving affair. London: Viking Press 1972.

3.5.4. Elmy de Hory oder Elemér Hoffmann oder Elmyr Faring Hofman

Anknüpfend an das vorherige Kapitel lernt der Zuschauer im Rahmen des Films, dass auch die Geschichte, durch welche Elmyr de Hory zu einem Kunstfälscher wurde, mit gesellschaftlichen Gegebenheiten in Verbindung steht. So stellt De Hory von Anfang an klar, dass es nie seine Intention war Fälschungen¹²⁸ zu erstellen. Vielmehr wird die Lebensgeschichte von De Hory als ein Zufall dargestellt. So zeigt Welles auf, dass eines von De Horys Werken versehentlich als ein Picasso erkannt wurde. Erst durch diesen Zufall erkannte De Hory sein Talent und nutzte die Gunst der Stunde aus. Dies ermöglichte es ihm, endlich von seiner eigenen Kunst zu leben. Denn vor diesem Zufall war De Hory laut eigener Aussage nicht in der Lage, seine eigenen Kunstwerke zu verkaufen. Trotzdem schwört De Hory, dass er niemals ein Kunstwerk falsch signiert habe. Dies ist als eine Lüge anzusehen, was auch Welles im Rahmen des Films erkennt. Doch würde De Hory zugeben, Unterschriften gefälscht zu haben, so würde er sich strafbar machen.¹²⁹

Auch hier stellt Welles erneut klar, dass die Fälschungen nur durch ihre gesellschaftliche Akzeptanz erfolgreich waren. De Horys' Kunstwerke, welche er als seine eigenen zu verkaufen versuchte, kamen in der Gesellschaft nicht an. Wurden eben diese Kunstwerke jedoch als Picassos präsentiert, so verkauften sie sich bestens. Welles stellt hier vor allem die Schuldfrage – wer ist in dieser Situation der Fälscher? Ist es der Künstler selbst, welcher die Werke anfertigt? Wie bereits besprochen handelte es sich laut Welles bei De Horys erster Fälschung nicht um eine absichtliche Fälschung. Es waren die Experten, welche De Horys unsigniertes Kunstwerk als eines von Picasso identifizierten.

De Hory hat per Definition der Kunstwissenschaft keine direkte Kopie von beispielsweise Werken von Picasso erschaffen, wenn überhaupt kann man

¹²⁸ De Hory verwendet den Begriff „Faking“ bzw. „to create fakes“ im Rahmen des Films. Diese Wörter werden für dieses Kapitel mit dem Begriff Fälschung und fälschen ins Deutsche übersetzt.

¹²⁹ Vgl. Thieme, C.: "F for fake" and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form. S. 84–87.

von einer stilistischen Kopie sprechen. De Hory erschuf Kunstwerke im Stil von berühmten Künstlern wie Picasso oder Matisse, welche anschließend von Experten als authentische Kunstwerke von Picasso oder Matisse anerkannt wurden. Die Krux an der Geschichte ist, dass viele von De Horys' Kunstwerken schlussendlich als seine eigenen Kunstwerke berühmt geworden sind. Seine Fälschungen erzielten bis heute auf dem Kunstmarkt Preise von bis zu 12.000€.¹³⁰

„[Welles] It's pretty, but is it Art? Well, how is it valued? The value depends on opinion. Opinion depends on the experts. A faker like Elmyr makes fools of the experts, so who's the expert? Who's the faker?

[Elmyr] I know one thing. I never offered a painting or a drawing to a museum who didn't buy it. They never refused one. Never!“¹³¹¹³²

Welles selbst beantwortet im oben genannten Zitat die Schuldfrage. Der Wert eine Fälschung basiert immer auf einer Meinung. Diese ist meistens die Meinung der Gesellschaft. Jedoch wird diese Meinung durch Experten, welche Kunstwerke bewerten, gestützt. Da De Hory jedoch in der Lage ist, sogar diese Experten zu täuschen stellt sich die Frage, wer in diesem Fall überhaupt der Fälscher ist. Ist es De Hory selbst, oder sind es die Experten, welche die Fälschungen als Originale bzw. authentisch präsentieren und infolgedessen die gesellschaftliche Meinung verfälschen?

Auch zeigt Welles auf, dass jene Personen, die sich als Experten in einem bestimmten Gebiet ausgeben, nicht zwangsläufig solche sind. Trotz moderner Techniken und teilweise unzähligen Originalen, mit denen die Werke von De Hory verglichen werden konnten, war es für die Experten nicht möglich, seine Werke als Fälschungen zu entlarven. Auch ist zu beachten, dass Experten einen enormen Einfluss auf die gesellschaftliche Meinung zu Kunst und

¹³⁰ Siehe auch: <https://www.invaluable.com/artist/hory-elemer-j5uxkwg4zk/sold-at-auction-prices/>

¹³¹ Welles, O.: F für Fälschung. 00:27:19 bis 00:27:46.

¹³² Deutsch: „[Welles] Es ist hübsch, aber ist es Kunst? Nun, wie wird es bewertet? Der Wert hängt von der Meinung ab. Die Meinung hängt von den Experten ab. Ein Fälscher wie Elmyr hält die Experten zum Narren, also wer ist der Experte? Wer ist der Fälscher?

[Elmyr] Ich weiß eins. Ich habe noch nie einem Museum ein Gemälde oder eine Zeichnung angeboten, die es anschließend nicht gekauft hat. Sie haben nie eine abgelehnt. Noch nie!“

Literatur haben, so dass sie teilweise allein darüber entscheiden können, wer Erfolg hat und wer nicht. Auch wenn eine gesellschaftliche Meinung theoretisch vorhanden ist, so wird diese stark durch die Meinung von Experten gelenkt.

3.6. Conclusio Fälschungen und Fake

Zum Abschluss dieses Kapitels sollen alle vier Perspektiven auf den Fälschungsbegriff noch einmal als Vorbereitung auf das folgende Kapitel kurz zusammengefasst werden:

1) Die philosophische Perspektive auf den Fälschungsbegriff ist zwar ein sehr interessanter Ansatz, jedoch ist es schwer, die Perspektive von Deleuze in die Forschung in Bezug auf Kunst und Literatur einzubringen. Deleuze verfolgt eher eine filmische Perspektive des Fälschungsbegriffs. Es könnten nichtsdestotrotz die Grundlagen der Zeit/Bild Definition sowie der gefälschten und wahrhaftigen Erzählhandlung im weiteren Verlauf der Arbeit verwendet werden, um eine multimediale Definition der Begriffe Fälschung und Original zu verfassen.

2) Die kunsthistorische Perspektive auf den Fälschungsbegriff stellt eine klare Trennung der deutschen Begriffe Fake und Fälschung in den Raum. Eine Fälschung beschreibt hierbei eine kriminelle Handlung, wohingegen ein Fake als eine künstlerische Strategie beschrieben wird. Römer stellt auch in den Raum, dass ein Fake anders als eine Fälschung zu definieren sei und verwendet hierfür verschiedene Fragen, um eine klare Unterscheidung von Fake und Fälschung zu ermöglichen. Eine strikte Trennung der beiden Begriffe ist jedoch nicht möglich, da es sich bei den verwendeten Fragen um offene Fragen und keine Ja-Nein Fragen handelt. Es verbleibt eine schwammige Grauzone für Werke, welche nicht klar als Fälschung oder Fake definiert werden können. Auch die Konsequenzen eines Fakes für den Ersteller des Originals können ein Problem darstellen.

3) Die literaturwissenschaftliche Perspektive setzt sich vor allem mit der Unterscheidung des Begriffs Fake im Deutschen auseinander und zieht hier einen engeren Vergleich zum englischen Begriff hoaxing. Hierbei ist der Fake vor allem ein Mittel, welches von Anfang an ein absehbares Ende mit sich bringt, welches die Täuschung des Betroffenen Individuums aufdeckt. Eine

kriminelle Absicht besteht bei einem Fake grundsätzlich nicht. Zentral bleibt hier vor allem a) die gesellschaftliche Perspektive auf das jeweilige Kunstwerk und b) die geplante Dauer der Täuschungsabsicht – ist die zeitlich begrenzt – sprich es handelt sich um ein Fake oder unbegrenzt – sprich es handelt sich um eine Fälschung?

4) Die Perspektive in F for Fake untermalt vor allem den Einfluss von Experten und der Gesellschaft auf die Definition von Fälschung und Original. Was eine Fälschung und was ein Original ist, entscheidet die Gesellschaft und deren Meinung wiederum ist durch Experten beeinflusst. Auch ist es wie bei Elmyr de Hory möglich, dass Fälschungen im Verlauf der Geschichte später als Originale angesehen und verkauft werden.

Es zeigt sich, dass es für die deutschen Begriffe Fälschung und Fake ein recht breites Spektrum an Definitionen in verschiedenen Forschungsbereichen gibt. Jedoch lässt sich festhalten, dass in vielen Definitionen die gesellschaftliche Perspektive auf das jeweilige Objekt eine entscheidende Rolle spielt. Hinzu kommt, dass die andere Seite der Medaille, der Begriff des Originals bzw. des Authentischen noch nicht definiert wurde. Jedoch wurde im Verlauf dieses Kapitels bereits klar, dass eine klare Grenzziehung zwischen einem Original, einem Fake und einer Fälschung sich als äußerst schwierig gestalten wird.

Im folgenden Kapitel sollen nun die Begriffe des Originals sowie der Autorschaft definiert werden. Ziel ist es dabei, durch die Definition beider Seiten des Fälschungsbegriffs eine mögliche Abgrenzung der beiden Begriffe zu erhalten. Auch ist eine genauere Definition des Autorschaftsbegriffs notwendig, um schlussendlich eine Definition des Begriffs der gefälschten Autorschaft zu ermöglichen.

4. Originale und Autorschaft

4.1. Originale

4.1.1. Authentizität und Original

Im Rahmen der Diskussion über Fälschungen und Fakes ist bereits mehrfach der Begriff des Originals gefallen. Vor allem mit den in den vorherigen Kapiteln erarbeiteten Definitionen entsteht hier eine sehr feine Linie. Die Frage, die sich jedoch stellt, ist: Sind Fälschungen und Fakes nicht inhärent authentisch und infolgedessen als ein Original anzusehen? Und wo zieht man die Grenze in dem begrifflichen Dreieck zwischen Original, Fälschung und Fake?

Primär stellt sich die Frage, was man unter den Begriffen Authentizität (von dem sich das Wort authentisch ableitet) und Original versteht. Das *Metzler Lexikon Literatur* definiert Authentizität hier als

„die Echtheit bzw. Zuverlässigkeit einer überlieferten Äußerung oder eines Textes. Inbes. Bezeichnet A[uthentizität] als editionswissenschaftlicher Begriff die Norm, in einer Edition die originale Textgestalt gemäß der Überlieferungssituation bzw. der Autorintention zu präsentieren.“¹³³

Das Original wiederum wird definiert als

„vom Urheber stammende Fassung eines lit. oder künstlerischen Werkes, im Unterschied zur Kopie, Nachbildung, Zweitfassung, Umarbeitung, Fälschung. [...] [Die] authentische Fassung eines Textes in der Ausgangssprache als Vorlage einer Übers[etzung].“¹³⁴

Interessanterweise greift das *Metzler Lexikon Literatur* die in dieser Abhandlung genannten Medien explizit auf: die Literatur und die Kunst. Es ist festzuhalten, dass es sich um moderne Definitionen dieser Begriffe handelt, da bereits im vorherigen Kapitel die gesellschaftlichen und zeitlichen Aspekte der Definition der Begriffe Fälschung und Fake in Betracht gezogen wurden.

¹³³ Burdorf, D., C. Fasbender u. B. Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur. S. 57.

¹³⁴ Ebd. S. 558.

Das *Metzler Lexikon Literatur* spricht bei dem Original von jener Version eines Werkes, welche unmittelbar vom Urheber stammt. Diese Definition des Begriffs Original in Bezug auf die Literatur greift hier zwar speziell die erste Fassung eines Textes auf, jedoch fehlt hierbei eine klare Auseinandersetzung, wie eine Fälschung (welche denselben Inhalt wie das Original enthält) zu handhaben ist. Interessant ist jedoch der spezielle Ansatz der ersten Fassung. In Folge dieser Definition müsste man also davon ausgehen, dass eine weitere Auflage desselben Textes im Prinzip nicht mehr als Original zu definieren ist. Hierbei wird die Grenze schwammig, denn nach dieser Definition wäre der Abdruck eines Textes in einem Buch objektiv betrachtet bereits nicht mehr die erste Fassung. Folgt man diesem Gedankengang nun weiter, so stellt man fest, dass jene Werke, die gesellschaftlich als Originale bezeichnet werden, vor allem in der Literatur diese Beschreibung nicht verdienen. Sandra Potsch beschreibt diese Form des wahren Originals in ihrem Werk *Literatur sehen* wie folgt:

„Die häufig kaum lesbare (Hand-)Schrift widersetzt sich dem gewohnten Umgang mit literarischen Texten. Die Spuren des Schreibers, der Textentstehung und -überlieferung, die sich im Original festsetzen, die materiellen Eigenschaften des Schriftträgers, wie etwa die Farbe und Stärke des Papiers, sein Format sowie die darauf verwendeten Schreibgeräte, wollen gesehen werden.“¹³⁵

Entgegen dem Original aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive, wo eben jene zuvor genannten Aspekte wie die Farbe und Stärke des Papiers (und viele andere) betrachtet werden können, ist dies in der Literatur in den meisten Fällen schlichtweg unmöglich. Die ursprünglichen Manuskripte für einen Großteil der Literatur sind oftmals nicht vorhanden. Und auch bei jenen Texten, welche heutzutage digital verfasst werden, sind es jene chaotischen, mit Kommentaren gespickten Manuskripte des Autors, welche als das wahre Original eines Textes anzusehen sind.

Doch stellt sich die Frage, was genau man in einem wahren Original im Vergleich zu dem, was allgemein als Original bekannt ist, erkennen kann.

¹³⁵ Potsch, Sandra: *Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum*. Bielefeld: transcript 2019 (= Edition Museum 37). S. 11.

Denn wahre Originale sind vor allem in der Literatur in vielen Fällen schlichtweg unlesbar, da sie voller Korrekturen, Ausbesserungen und Anmerkungen sind. Potsch geht in diesem Fall noch einen Schritt weiter und bezeichnet das wahre Original als „Manuskripte, Typoskripte, Entwürfe und Materialien aus dem Umfeld der Textentstehung zusammengefasst, unikale Objekte, an denen ein Autor seine Spuren hinterlassen hat.“¹³⁶ So ist zu überlegen, inwiefern die persönliche Anbindung des Autors an das Original (durch die Einbindung von anderen Materialien) erst das wahre Original zum Vorschein bringt, oder ob es schlichtweg umgekehrt ist und durch eine subjektive Analyse durch eine dritte Person der Text seinen Status als Original verliert. Auf diese Debatte ist vor allem im Rahmen der Diskussion des Autorschaftsbegriffs im späteren Verlauf der Arbeit zurückzukommen. Wirft man einen Blick auf die Kunstwissenschaft, so verhält es sich mit der Definition des Begriffs Original ähnlich:

„Als O. wird in der Regel das von dem Künstler, dem das Werk zugeschrieben wird, mehr oder minder persönlich konzipierte und vor allem auch eigenhändig ausgeführte Kunstwerk angesehen, das also keine Umsetzung seiner künstlerischen Idee durch seine Werkstatt, und somit eine Werkstattreplik, -reproduktion, -paraphrase oder -nachahmung ist.“¹³⁷

Die Perspektive auf den Begriff des Originals in der Literaturwissenschaft erschwert eine genaue Definition dieses Begriffs in einem multimedialen Kontext enorm. Jedoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass es sich nur bei dem, was hier als wahres Original definiert ist, um das Original eines literarischen Werkes handelt. Jedoch muss diese Perspektive aufgrund des vielfach fehlenden Vorhandenseins eben dieser wahren Originale zu einem gewissen Grad vernachlässigt werden.

Es ist festzuhalten, dass es sich bei einem Original in der Literaturwissenschaft um jenen Text handelt, der direkt vom Autor selbst verfasst wurde, insofern dieser öffentlich zugänglich ist. Ist dieser nicht öffentlich zugänglich so ist die erste Auflage ebendieses Textes als die Originalfassung anzusehen.

¹³⁶ Ebd. S. 12.

¹³⁷ Pfisterer, U.: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. S. 120.

4.1.2. Exkurs I: Etymologische Definitionen

Des Weiteren lohnt es sich auch, einen Blick auf die etymologischen Definitionen des Begriffs Original zu werfen. Nach Wolfgang Pfeifers *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* definiert sich der Begriff der Originalität wie folgt:

a) „Originalität f. ‘Ursprünglichkeit, Echtheit, Eigenart, Selbständigkeit’ (2. Hälfte 18. Jh.), latinisiert aus gleichbed. frz. *originalité*.“¹³⁸

Hier wird die grundlegende Definition des Begriffs Original durch den Begriff der Originalität etwas klarer. So sticht hier vor allem der Begriff der Ursprünglichkeit hervor, welche vermuten lässt, dass davon ausgegangen wird, dass es Werke gibt, welche sich infolgedessen als verfälscht (also als nicht-original) bezeichnen lassen. Auch die Definition durch die Begriffe Eigenart und Selbstständigkeit sind hier von Bedeutung, wodurch sich ein Original als etwas definieren lässt, was selbstständig durch den Künstler (oder den Autor) erstellt wurde. Dies gibt eine Antwort auf die unklare Definition des Ghostwritings sowohl von wissenschaftlichen Texten als auch von dramaturgischen Texten im vorherigen Kapitel, welche infolge dieser Definition nicht als ein Original zu definieren wären. Als Konsequenz wären hier beide Formen klar als eine Fälschung anzusehen, da nicht mehr von einem selbstständig erstellten Werk gesprochen werden kann.

Eine weitere Grauzone, die sich infolge dieser Definition ergibt, ist jene von Biografien, welche in vielen Fällen nicht von der behandelten Person selbst, sondern von einem Biografen verfasst werden. Jedoch würde hier die Definition der Ursprünglichkeit greifen: Es handelt sich in diesem Fall immer noch um ein ursprüngliches Werk, welches durch den Biografen nur einem Medienwechsel unterzogen wird. So wird eine Audioaufnahme eines

¹³⁸ Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 8. Aufl., ungekürzte, durchges. Ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005 (= dtv 32511). Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>> (26.05.21).

Gesprächs mit der Person auf welche sich die Biografie bezieht beispielsweise in ein Buch transformiert.

4.1.3. Exkurs II: Originale aus rechtlicher Perspektive

Nicht zuletzt stellt sich auch die Frage, inwiefern der Begriff des Originals aus einer rechtlichen Perspektive betrachtet werden kann. Bereits im vorherigen Kapitel wurde bei einigen Definitionen des Fälschungsbegriffs die juristische Verfolgbarkeit in Betracht gezogen. Hierbei soll der im vorherigen Kapitel genannte Text von Jehle/Dreier verwendet werden, da diese eine gute Grundlage für diese Definition bietet.

So wird davon ausgegangen, dass das Original einerseits klar vom Begriff der Fälschung und der Kopie abgegrenzt werden kann, gleichzeitig aber auch den Bezugspunkt für ebendiese Begriffe darstellt, da eine Fälschung grundsätzlich ein Original voraussetzt. Der zentrale Aspekt des Originals ist hierbei vor allem seine Erstellung in einem engen Zusammenhang mit der Person des Erstellers. Auch beim Verkauf oder der Weitergabe des Werkes ist es vor allem entscheidend, dass es eine lückenlose Aufzeichnung der Geschichte dieses Werkes gibt, welche bis zur Erstellung rückverfolgbar ist. Vor allem ist in vielen Fällen jene Aura relevant, welche dadurch entsteht, dass der ursprüngliche Künstler des Werkes dieses selbst berührt und bearbeitet hat.¹³⁹ Eine ähnliche Situation in Bezug auf diese Auren lässt auch in der heutigen Zeit bei dem Verkauf von banalen Gegenständen von berühmten Personen beobachten (z.B. eine Wasserflasche von einer berühmten Sängerin, welche anschließend für einen hohen Preis verkauft wird, da diese in Kontakt mit besagter Person gekommen ist.)

Jedoch treten auch hier einige unscharfen Grenzen auf, welche bereits in Rahmen der Definition von Fälschung und Fake aufgetaucht sind. Der Fokus liegt hier mehr darauf, von welcher „Art und Intensität die ursprüngliche

¹³⁹ Vgl. Dreier, T. u. O. Jehle: Original - Kopie - Fälschung. S. 19.

Fühlungnahme gewesen sein muss, damit es gerechtfertigt erscheint, von einem Original zu sprechen.“¹⁴⁰ Hier wird vor allem die Kunstgeschichte als klares Beispiel geführt, bei welchem ein Künstler nicht zwangsweise selbst an einem Kunstwerk tätig gewesen sein muss, um dieses als Original anzuerkennen. Die Conclusio ist, dass die Originalität primär in den Ideen der jeweiligen Künstler liegt, welche anschließend nicht zwangsweise von diesen zu einem Kunstwerk verwandelt werden. Insofern bleibt die Originalität erhalten, jedoch nicht in jener intimen Form, welche zuvor beschrieben wurde. Ein weiteres Problem, welches aufgegriffen wird, ist die Gleichstellung von Original und Unikat.

„Originale mögen häufig zugleich Unikate, also physisch nur einmal realisierte Werkexemplare sein. Dennoch werden auch in größerer Zahl angefertigte, sogenannte multiple Kunstwerke wie z.B. Drucke, Güsse und fotografische Abzüge unter bestimmten Umständen als Originale und nicht lediglich als bloße Kopien bzw. Reproduktionen oder Vervielfältigungen angesehen.“¹⁴¹

Nicht zuletzt wird auch hier die Frage des zeitlichen Aspekts und speziell des zeitlichen Kontexts aufgegriffen, in dem ein Kunstwerk angefertigt wird. Als Beispiel lassen sich die Werke von Rembrandt aufzeigen – viele Werke, welche in seinem Umkreis gefertigt wurden, wurden lange Zeit als Originale vom Rembrandt bezeichnet. Erst durch die Arbeit des Rembrandt Research Projects¹⁴² stellte sich heraus, dass viele Originale gar nicht von Rembrandt selbst kreiert wurden, sondern von Künstlern aus seinem Umfeld.¹⁴³

4.1.4. Weitere Gedanken und Conclusio Original und Authentizität

Bevor mit der Definition von Künstlern und Autoren fortgefahren wird, soll im Kontext des Originals noch einmal auf die Definition von Römer zurückgegriffen werden. Es ließ sich feststellen, dass bis in die 70er Jahre eine Ära der Repräsentation herrscht. Römer sagt selbst, dass „das Original über

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd. S. 20.

¹⁴² Für weitere Informationen siehe auch: <http://www.rembrandtresearchproject.org/>

¹⁴³ Vgl. Dreier, T. u. O. Jehle: Original - Kopie - Fälschung. S. 19-20.

seine minderwertigen Derivate wie etwa Fälschung, Kopie und Nachahmungen [regiert][...].“¹⁴⁴ Aufgrund dessen soll davon ausgegangen werden, dass sich die gesellschaftliche Perspektive auf die Begriffe Original, Fälschung und Fake nicht nur im kunstwissenschaftlichen Bereich nach und nach verändert hat, sondern dass sich die gesellschaftliche Perspektive auf diese Begriffe im allgemeinen (also auch beispielsweise in der Literaturwissenschaft) verändert hat. Es bleibt zu sagen, dass die Definition des Begriffs des Originals jene im vorherigen Kapitel gefundenen Grauzonen teilweise einschränkt oder bestätigt. Das nächste Kapitel soll dem letzten Definitionsbereich gewidmet werden – jenem der Autorschaftskonzepte.

¹⁴⁴ Römer, S.: Künstlerische Strategien des Fake. S. 269.

4.2. Die Autorschaft zwischen den Medien

4.2.1. Einleitung

Nun soll auch der Begriff der Autorschaft genauer untersucht werden. Hierbei soll vor allem ein Vergleich der verschiedenen medialen Autorschaftskonzepte entstehen, welche sich vor allem im Bereich der Kunstwissenschaft und Literaturwissenschaft finden lassen. Bereits zu Beginn dieser Arbeit wurde der Begriff des Autors grundlegend durch das *Metzler Lexikon Literatur* definiert als „ein tatsächlich schreibendes und aufschreibendes Ich im Gegensatz und in Abgrenzung zu seinen Erscheinungsformen innerhalb von Texten, wo es als dramatische Rollenrede, als lyrisches oder erzählendes Ich (vgl. Erzähler) auftritt.“¹⁴⁵ Eine weiterführende Definition aus dem *Literaturwissenschaftlichen Lexikon* vertieft die zuvor genannte Definition und fügt folgendes hinzu:

„Der Name des A[utors] verbürgt die Authentizität der Texte; er fördert das Verlangen der Leser, hinter jedem literarischen Werk eine reale Person als den Schöpfer identifizieren zu können.“¹⁴⁶

Weiter geht das *Literaturwissenschaftliche Lexikon* zu einem gewissen Grad auf die Beziehung zwischen Autor und Text ein. Es stellt sich die Frage, inwiefern ein Text, der durch den Autor verfasst wurde, in Bezug auf den Autor selbst möglicherweise anders auf den Leser wirkt als durch den Autor erwünscht. Hier lässt sich zwischen den Begriffen der Textintention und Autor-Intention unterscheiden. In vielen Fällen ist daher zu beachten, dass die Einbindung des Autors in den Leseprozess die Wirkung eines Textes auf den Leser komplett verändern kann. Erwünscht ist dieser Effekt nur in der Situation, in der Leser versuchen, mithilfe des Textes Rückschlüsse auf den Autor zu gewinnen.¹⁴⁷

Jedoch ist es mit der Lexikondefinition in Bezug auf den Begriff der Autorschaft noch lange nicht getan, da es sich bei der Autorschaft um ein weitaus

¹⁴⁵ Burdorf, D., C. Fasbender u. B. Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur*. S. 60.

¹⁴⁶ Brunner, H. u. R. Moritz: *Literaturwissenschaftliches Lexikon*. S. 38.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 38–39.

komplexeres Konstrukt handelt als ein solches, welches man mit einigen Sätzen auch nur im Ansatz zur Gänze definieren könnte.

So ist beispielsweise vielfach auch in der Allgemeinliteratur zu lesen, dass jeder Mensch, der Texte verfasst, zu einem gewissen Grad ein Autor ist. Diese Perspektive findet auch bei einigen Wissenschaftlern Anklang. So sagte Ernst Jünger in seinem Werk *Autor und Autorschaft* zum Beispiel, dass jeder Mensch ein Autor ist, „nur wissen die meisten nichts von ihrem Glück.“¹⁴⁸ Daher soll aufgrund der doch recht weitläufigen Definitionen der Autorschaft etwas weiter zurückgegriffen werden, um die Definition dieses Begriffes präzisieren zu können.

4.2.2. Autorschaft in der Literaturwissenschaft

4.2.2.1. Grundbegriffe der Autorschaft

Im Sammelband *Rückkehr des Autors* von Jannidis et. Al. werden zahlreiche Vorschläge zur Erneuerung des umstrittenen Begriffs des Autors gegeben. Eine Bearbeitung all dieser Definitionen bis ins kleinste Detail würde Rahmen dieser Arbeit als schlichtweg übersteigen. Jedoch sollen einige Grundlagen des Autorschaftsbegriffs aufgegriffen werden, welche im Rahmen des Sammelbandes bearbeitet wurden.

Zunächst gilt es, über die verschiedenen Grundbegriffe zu sprechen, welche fundamental für die Definition des Autorschaftsbegriffs sind. Jannidis et. Al greifen insgesamt 7 Grundbegriffe auf, welche den Autorenbegriff aus einer medienhistorischen Perspektive stark geprägt haben:¹⁴⁹

¹⁴⁸ Jünger, Ernst: *Autor und Autorschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. S. 19.

¹⁴⁹ Vgl. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hrsg. von Fotis Jannidis. Tübingen: Niemeyer 1999 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 71). S. 4-11.

Antike:

Inspiration: Bereits von Platon wurde der Autor (damals Dichter) als ein Medium definiert, welches das göttliche Wort materialisiert, also niederschreibt, wodurch der Geltungsanspruch des Textes nicht beim Autor liegt. So ist die Autorenfigur auch bei der Interpretation der Texte an sich als irrelevant anzusehen.

Kompetenz: Bereits Aristoteles vergleicht die Fähigkeit eines Autors Texte zu verfassen mit jener eines Handwerks – wo der Handwerker ein technisches Wissen für seine Arbeit verwendet, benutzt der Autor sein literarisches Wissen.

Mittelalter – Frühe Neuzeit

Autorität: Auch im Mittelalter wird der Autor als nicht relevant für das geschriebene Wort als lesbarer Text angesehen – auch Texte über die Autorenintention (*intentio auctoris*) finden ausschließlich didaktische Verwendungszwecke.

Stil: Dies ist vor allem im Bereich der Kunstgeschichte wiederzufinden, in welcher bereits im 16. Jahrhundert über individuelle Stile von Künstlern gesprochen wird – ein Kunstwerk wird infolgedessen als ein Teil der eigenen Biografie definiert.¹⁵⁰

Jüngere Neuzeit – Neuste Zeit (Gegenwart)

Individualität: Im Laufe der Geschichte wird die Verbindung von Autorenbiografie und Eigenschaften der Texte immer wieder aufgegriffen, jedoch setzte sich dieser Denkansatz erst wirklich im 18. Jahrhundert durch. Grund dafür war die Zerschlagung der Regelpoetik – im deutschen Raum war es vor allem die Bewegung des Sturm und Drang.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

Intention: Ebenfalls erst ab dem 18. Jahrhundert wird die Intention des Autors untersucht – hierbei wird in der Literaturwissenschaft zwischen grammatischer (Untersuchung von einzelnen Werken, Sätzen, Satzgliedern, Wörtern) und historischer (was hat der Autor gedacht und welche Begriffe hat er infolgedessen verwendet) Interpretation unterschieden.

Copyright: Erst im 18. Jahrhundert findet die Idee von geistigem Eigentum Anklang in der Gesellschaft, wodurch sich neben den Modellen zur Individualität und Intention noch ein juristisches Modell reiht, welches davon ausgeht, dass der Autor verschiedene Rechte in Bezug auf den verfassten Text hat.¹⁵¹

4.2.2.2. Debatten über die Autorschaft

Zusätzlich werden insgesamt 4 Debatten in Bezug auf den Autorschaftsbegriff geführt. Im Folgenden sollen diese kurz aufgegriffen werden, um einen groben Überblick über den Diskussionsrahmen des Autorschaftsbegriffs zu erhalten, da dieser für die später folgende Definition des Autorschaftsbegriffs von Relevanz ist.

Autorintention vs. Textbedeutung

Im Jahr 1946 haben William K Wimsatts und Monroe C. Bredsleys ihren Aufsatz *The Intentional Fallacy* veröffentlicht. Zentrale Aussage des Textes ist jene, dass ein Text nicht in Bezug auf den Autor und dessen Intention interpretiert oder begründet werden sollte.¹⁵² Der Dreh- und Angelpunkt einer Interpretation sollte hierbei immer der Text selbst sein und nicht, was der Autor versucht zu vermitteln. Denn wenn die Vermittlung durch den Text selbst nicht erfolgreich bei der Leserschaft ankommt, so liegt es am Text selbst. Der Grund ist nicht, dass die Leserschaft nicht in der Lage war eine Verbindung zum Autor herzustellen und nur so eine Interpretation des Textes und seiner Intention

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Vgl. Wimsatt, William Kurtz u. Monroe Curtis Beardsley: *The Intentional Fallacy*. In: *The Sewanee Review* 54 (1946) H. 3. S. 468–488.

dem Leser möglich ist. Auch sollten externe Werke wie beispielsweise Kommentare oder nachträgliche Ergänzungen durch den Autor oder durch die Entstehungsumstände (also die Biografie) in denen sich der Autor zum Zeitpunkt der Abfassung des Textes befand, keinen Einfluss auf die Interpretation des Textes an sich haben.¹⁵³ Hierbei ist einzig zu beachten, dass die Autoren des zitierten Textes den Fokus ihrer Debatte auf poetologische Texte gelegt haben. Es ist anzunehmen, dass man diese Überlegungen auch auf nicht-poetologische Texte anwenden kann.

Zentral bleibt jedoch, dass vor allem die Beziehung von Autor und Werk untersucht und hinterfragt werden muss. So sollte man als Leser einen Fokus auf den Text selbst, nicht jedoch auf die Intention des Autors legen. Leider ist dies bis heute noch oft der Fall und kann vor allem in politischen sowie sozialkritischen Texten von beiden Seiten ausgenutzt werden.¹⁵⁴

Autor vs. Erzähler

Die zweite Debatte befasst sich vor allem mit dem Bezug von Autor und jener Person, die den Text erzählt. Hierbei ist es irrelevant, um welche Form von Text es sich handelt, ein jeder Text enthält eine Figur, welche den Text wiedergibt. Diese Diskussion wurde bereits im Jahr 1957 von Wolfgang Kayser in seinem Text *Wer erzählt den Roman?* aufgegriffen. Zentral ist hierbei, dass Kayser eine klare Unterscheidung zwischen der Figur des Autors sowie der Figur des Erzählers trifft. Diese Debatte hatte zur Folge, dass der Sprecher eines Textes nun als eine durch den Autor erfundene Instanz zu betrachten ist.¹⁵⁵

Aus dieser Debatte kristallisiert sich heraus, dass es sich beim Autor um den Verfasser eines Textes handelt, der Erzähler jedoch nur eine vom Autor geschaffene Figur ist. So kann der Erzähler zwar einen Einfluss auf die

¹⁵³ Vgl. Wimsatt, William Kurtz: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry.* Lexington: The University Press of Kentucky 1989. S. 3-18.

¹⁵⁴ Vgl. Jannidis, F.: *Rückkehr des Autors.* S. 11–15.

¹⁵⁵ Kayser, Wolfgang: *Wer erzählt den Roman?* In: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur.* Hrsg. von Wolfgang Kayser. Bern: Francke 1958.

Interpretation eines Textes haben, nicht jedoch der Autor, welche diese Figur geschaffen hat. Auch sind jene Limitationen, welche in der Debatte zur Autorintention vs. Textbedeutung aufgegriffen wurden, hier gültig.¹⁵⁶

Realer Autor vs. Implizierter Autor

Im Rahmen der dritten Debatte führt Wayne C. Booth den Begriff des implizierten Autors ein. Hierbei handelt es sich um eine Form des Autors, welche nur als Teil des Textes angesehen wird, insofern er sich im Text selbst ausdrückt. Einfacher gesagt handelt es sich dabei um jenes Bild des Autors, welches für den Leser durch die Lektüre des Textes entsteht.¹⁵⁷

Tod des Autors

Nicht zuletzt ist es unabdinglich, sich mit der wohl berühmtesten Debatte rund um die Autorschaft zu befassen – dem Tod des Autors. Die drei populärsten Namen im Rahmen dieser Debatte sind einerseits Roland Barthes und sein Text *La mort de l'auteur*¹⁵⁸, Julia Kristeva und ihr Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*¹⁵⁹ sowie Michel Foucault mit seinem Aufsatz *Qu'est-ce qu'un auteur?*¹⁶⁰.

Die zentrale Aussage der Debatte über den Tod des Autors ist, dass ein Werk an sich ein Konstrukt aus Zitaten ist, welche wiederum aus verschiedensten Kulturzentren stammen. Infolgedessen ist es für den Autor unmöglich, etwas Originelles zu erschaffen – die Autoren haben einzig und allein die Fähigkeit, die verschiedenen Zitate miteinander zu verbinden und so ein Konstrukt zu erschaffen, welches sie anschließend als ihr eigenes veröffentlichen. Der Autor gibt somit nur etwas wieder, was bereits von einer anderen Person in einem anderen Kontext gesagt wurde. Kristeva geht so weit zu sagen, dass

¹⁵⁶ Vgl. Jannidis, F.: Rückkehr des Autors. S. 11–15.

¹⁵⁷ Vgl. Booth, Wayne Clayson: The rhetoric of fiction. 2. ed., [Nachdr.]. Chicago: University of Chicago Press 2008. S. 73-74.

¹⁵⁸ Deutsch: Der Tod des Autors

¹⁵⁹ Deutsch: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman

¹⁶⁰ Deutsch: Was ist ein Autor?

der Autor den Text selbst gar nicht produziere, sondern der Text sich selbst als Ergebnis anderer Texte hervorbringe.¹⁶¹

Foucault ist der Meinung, dass der Begriff des Autors selbst in der damaligen Epoche der Moderne als obsolet anzusehen sei. „Er sei eine Funktion, mit dessen Hilfe bestimmte Texte als „Werke“ klassifiziert und mit besonderen Eigenschaften versehen werden können.“¹⁶² Auch behauptet Foucault, dass der Text an sich während des Prozesses des Lesens immer wieder neu entsteht. Wie Kristeva bereits erwähnte, wird angenommen, dass die verschiedenen Bestandteile, aus denen sich ein Text zusammensetzt durch den Leser im Rahmen des Leseprozesses immer wieder neu kombiniert und infolgedessen interpretiert werden. Daher ist die Interpretation des Textes selbst nicht mehr an den Autor, sondern nun an den Leser gebunden. So sieht Foucault die Autorenrolle zwar nicht als vollkommen irrelevant (wie Barthes) an, jedoch ist der Autor als historische Person zu vernachlässigen. Er behauptet, dass das primäre Kennzeichen eines Autors seine Abwesenheit sei.¹⁶³

4.2.2.3. Conclusio

In der Literaturwissenschaft lässt sich bis heute leider keine einheitliche Definition des Autorschaftsbegriffs finden. Auch inwiefern der Autor selbst überhaupt in Bezug zu seinem eigenen Werk steht und seine Werke mit dessen Biografie oder Intention im Hinterkopf gelesen werden sollten, kann bis heute nicht klar beantwortet werden. Generell lässt sich jedoch festhalten, dass der Bezug zwischen Autor und Werk nicht einfach als vorhanden angesehen werden kann.

Schaut man sich die historische Zeitlinie an, so lässt sich festhalten, dass ein Großteil der Debatte vor allem in den 50er, 60er und 70er Jahren entstanden

¹⁶¹ Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: Critique (Paris) (1967) H. 23. S. 107.

¹⁶² Jannidis, F.: Rückkehr des Autors. S. 14.

¹⁶³ Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Schriften. In vier Bänden = Dits et écrits. Hrsg. von Michel Foucault, Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 109–229.

ist. Infolgedessen lässt sich vermuten, dass hier vor allem ein Bezug auf historische Ereignisse sowie gesellschaftliche Bewegungen dieser Zeit zur Entstehung dieser Perspektiven beigetragen haben könnte. Natürlich existierten auch schon vor diesem Zeitraum Debatten zur Funktion des Autors, jedoch waren diese bei weitem nicht so tiefgehend.

Bevor auf diese möglichen Zusammenhänge eingegangen wird, ist im folgenden Kapitel noch die Perspektive der Autorschaft aus der Sicht der Kunstwissenschaften zu betrachten. Hierfür soll ein interessanter Ansatz des Autors Michael Wetzel aufgegriffen werden.

4.2.3. Der Autor-Künstler – ein kunstwissenschaftlicher Ansatz

Eine zentrale Frage, die bereits zu Beginn dieser Arbeit gestellt wurde, ist der Vergleich bzw. der Zusammenhang zwischen literarischen Autoren und Künstlern und inwiefern diese Begriffe nicht in einer intermedialen Form vereinheitlicht werden könnten. Als Grundlage für diese Diskussion bietet sich bereits die etymologische Definition des Wortes Autor an:

„Autor m. ‘Urheber, Verfasser’, entlehnt (2. Hälfte 15. Jh.) aus lat. auctor, autor ‘Förderer, Veranlasser, Urheber’, das von lat. augēre (auctum) ‘vermehrten, vergrößern’ abgeleitet ist; anfangs auch in der Form Auctor, teils mit lat. Flexion (zur Form s. [A]utorität). Die allgemeine Bedeutung ‘Urheber’ bleibt im Dt. lange lebendig und stellt sich in Neuwörtern wie Bildautor wieder ein. Autor wird zunehmend Konkurrenzwort sowohl für Verfasser wie für Schriftsteller. autorisieren Vb. ‘etw. genehmigen, bestätigen, jmdn. ermächtigen’, nach mlat. auctorizare ‘bestätigen, beglaubigen’. Mit Sachobjekt seit der Mitte des 16. Jhs. bezeugt, im Sinne von ‘ermächtigen, mit Vollmacht versehen’ seit der 1. Hälfte des 17. Jhs. verwendet. Oft als Part.adj. in Attribuierungen wie autorisierte Übersetzung, autorisierte Ausgabe ‘vom Verfasser genehmigte, gebilligte Übersetzung, Ausgabe’. Autorschaft f. ‘Urheberschaft, Verfasserschaft’ (Mitte 18. Jh.)“¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Pfeifer, W.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>> (26.05.21).

Zunächst ist hierbei festzuhalten, dass ein Autor grundsätzlich als der Urheber eines Werkes definiert wird, welches in diesem Fall nicht weiter spezifiziert. Das Wörterbuch stellt den Begriff des Autors hier eher als ein Konkurrenzwort zu Verfasser und Schriftsteller dar und nicht wie zu erwarten als ein gleichwertiges Wort. Weitere interessante Aspekte sind hier der Bezug auf das mittellateinische *auctorizare*, was sich als bestätigen oder beglaubigen übersetzen lässt. Hier kommt die bereits im Vorfeld besprochene juristische Form des Autorschaftsbegriffs ins Spiel und sieht den Autor als jene Instanz, welche das bestätigte Recht über ein Werk besitzt.

Jedoch ist vor allem jene Definition des Bildautors, welche im Rahmen der Definition aufgegriffen wird, etwas genauer zu untersuchen. Das *Etymologische Wörterbuch des Deutschen* definiert den Bildautor hier wie folgt: „Fotograf, von dem die einem Buch beigegebenen Bilder stammen.“¹⁶⁵ Hierbei lässt sich zwar keine direkte Verbindung zur Kunstwissenschaft schlagen, jedoch wird vor allem durch diese Definition deutlich, dass der Autorschaftsbegriff nicht ausschließlich an literarische Werke zu binden ist. Die Autorschaft und Urheberschaft stehen vor allem in der modernen deutschen Sprache in einem engen Verhältnis zueinander, weshalb der Literaturwissenschaftler Michael Wetzels in seinem Werk *Der Autor-Künstler* einen Versuch wagt, eine intermediale Definition des Autorschaftsbegriffs zu kreieren, welche sowohl die Literaturwissenschaft wie auch die Kunstwissenschaft umfasst. Im Rahmen dieses Kapitels soll diese Idee näher untersucht werden.

„[...] Immer schon galt, daß kulturelle Artefakte literarischer oder künstlerischer Art sich nicht der Leistung nur von Einzelnen verdanken, sondern von diesen dank des Zusammenspiels von vielfältigen Faktoren der Tradition, Kommunikation und Rezeption geschaffen werden; weil zugleich aber dadurch das unstillbare und unauslöschliche Begehren nach einer individuellen Verkörperung der in diesen immer wieder neuartigen Werken, diesen Erfindungen und Entdeckungen fiktiver oder –wie man heute sagen

¹⁶⁵ Ebd.

würde–virtueller Welten zum Ausdruckkommenden rätselhaften Kraft des Schöpferischen nicht aufgehoben wird.“¹⁶⁶

Bereits zu Beginn seines Werkes sieht Wetzel den Autorenbegriff als weitaus mehr, als nur das Urheberrecht für ein Werk an (sei dieses nun literarisch oder künstlerisch). Er geht im Weiteren vor allem auf den Begriff des Urhebers zurück, denn der Begriff Autorschaft steht wie bereits im vorherigen Kapitel definiert in Verbindung mit jenem Begriff der Autorität, also dem rechtlichen Anspruch auf ein Werk. Hierbei ist jenes Individuum, welches die physische Form des Werkes erschafft, zwar der Urheber, nicht jedoch zwangsweise der Autor dieses Werkes. Jedoch stellt sich hierbei heraus, dass es sich bei dieser Debatte vielmehr um ein gesellschaftliches Problem vor allem in der westlichen Hemisphäre handelt.¹⁶⁷ Wirft man jedoch einen Blick nach Asien, so stellt man sehr schnell fest, dass „[...] Kreativität nicht zwangsläufig an Originalität und Einmaligkeit gebunden ist, sondern durchaus auch im Nachahmen eine Kraft entwickeln kann.“¹⁶⁸

So wird gezeigt, dass Autorschaft und Fälschung sich nicht zwangsweise ausschließen. Auf eine ähnliche Schlussfolgerung ist diese Arbeit bereits bei der Definition des Fakes im Rahmen der Kunstwissenschaft gestoßen. Infolgedessen lassen sich Verbindungen zwischen den Autorenbegriff und dem Begriff des Künstlers ziehen. Wetzel geht im Rahmen seines Textes so weit zu sagen, dass es möglich ist diese beiden Professionen im geschichtlichen Verlauf miteinander zu verflechten.¹⁶⁹ Dabei stellt er diese Verflechtung wie folgt dar:

„Die konzeptualistische Wende der Kunst vom Bild zum Diskurs ließ Künstler auch im klassischen Sinne zu Autoren werden, aber umgekehrt steht dem die Jahrhunderte alte Tradition der s.g. Doppelbegabung gegenüber, die Autoren im Widerstreit zwischen Feder und Pinsel zu bildenden Künstlern werden ließ.“¹⁷⁰

¹⁶⁶ Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Hrsg. von Michael Wetzel. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press 2020 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15). S. 9-10.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 9-12.

¹⁶⁸ Ebd. S.11.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 12-13.

¹⁷⁰ Ebd. S. 13.

Folgt man also diesem Autor-Künstler Konzept, so handelt es sich bei beiden Individuen, die man als Künstler bzw. Autoren bezeichnet zu einem gewissen Grad um dieselbe Profession. Hierbei wird von einer Form der Doppelbegabung eben dieser Personen gesprochen. Denn betrachtet man beispielsweise die Epoche der neuen Sachlichkeit, so hat sich auch die Kunstwissenschaft die Frage gestellt, inwiefern der Künstler denn überhaupt noch von Nöten ist – ähnlich wie es Barthes und Foucault einige Jahrzehnt später in der Literaturwissenschaft in Bezug auf den Autor taten. In seinem Werk *Brauchen wir noch Künstler* stellt sich Sigfried Giedion genau diese Frage, da er der Meinung ist, dass die Künstler ihre Freiheit sowieso schon an die sich immer weiterentwickelnden Medien und ihre dazugehörigen Marktmechanismen abgeben müssen. Jedoch sieht er anders als Foucault und Barthes, welche einen klaren Tod des Künstlers (bzw. Autors) beschreiben, einen Ausweg. Einzig der Fokus und die Rückbesinnung des Künstlers auf sich selbst und die Abwendung von der Zielgruppe (dem Publikum der Kunst) könnte die Rolle des Künstlers laut Giedion noch retten – ein Gedankengang, der doch recht an die Epoche der Romantik erinnert.¹⁷¹

Interessanterweise lassen sich beim Autorschaftsbegriff bereits im Ansatz deutliche Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Künstler erkennen. Vor allem Michael Wetzler greift diese Gemeinsamkeiten hier auf und macht die Verflochtenheit der beiden Begriffe deutlich. Auch historisch lässt sich diese Entwicklung klar verfolgen. Bevor sich der finalen Analyse zugewandt wird, soll nun im letzten Unterkapitel über den Autorenbegriff in Orson Welles *F for Fake* gesprochen werden, da auch Welles, Irving und De Hory eine recht klare Meinung über die Funktion von Autoren und Künstler im Rahmen des Filmes präsentieren.

¹⁷¹ Giedion, Sigfried: Brauchen wir noch Künstler? In: Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926 - 1956. Hrsg. von Dorothee Huber u. Sigfried Giedion. Zürich: Ammann 1987.

4.2.4. Künstler und Autorschaft in F for Fake und ein Rückgriff auf Autorschaft in Literatur und Kunst

„[Irving] I think Elmyr's problem for years and the reason why he could not succeed as a painter in his own right was that the type of life he led ... prohibited him from having a personal vision.[...]

[Welles] „It's pretty but was it Art?“

[Crew Member] Art. Take two.

[Irving] And when an artist has no personal vision what can he communicate onto the canvas?

[De Hory] Et voilà.

[Welles] It's pretty, but is it rare? Lots of oysters, only a few

pearls.[Chuckles] Rarity. The chief cause and encouragement of fakery and phoniness in everything.“^{172 173},

Auch wenn Welles zentraler Aspekt des Films wie bereits im Vorfeld erwähnt die Fälschung selbst ist, so greift er in einigen Passagen auch die Rolle des Autors und des Künstlers auf.

Denn es ist interessanterweise nicht De Hory selbst, sondern Clifford Irving der in dem oben zitierten Absatz sich die Frage stellt, was passiert, wenn ein Künstler keine eigene Vision hat, was er durch eine Leinwand kommuniziert? Hier lässt sich auf die Künstlerdefinition aus dem vorherigen Kapitel zurückgreifen. So sollte es keine persönliche Vision des Künstlers sein, viel mehr wird auf der Leinwand nur etwas wiedergegeben, was in dieser Form bereits existiert. Und genau hier lässt sich wieder ein Rückgriff auf den Fälschungsbegriff ziehen, welcher im Vorfeld in Bezug auf den Film bereits definiert wurde. De Hory fungiert hier nicht als Künstler seines eigenen Werkes, er nimmt sich vielmehr einen vorhandenen Stil heraus und erstellt ein

¹⁷² Welles, O.: F für Fälschung.00:37:02 bis 00:38:02.

¹⁷³ Deutsch: **[Irving]** Ich denke, Elmyrs Problem und der Grund, warum er als Maler jahrelang selbst keinen Erfolg hatte, war, dass sein Lebensstil ihm eine persönliche Vision verbot.[...]

[Welles] "Es ist hübsch, aber war es Kunst?"

[Crewmitglied] Kunst. Zweite Aufnahme.

[Irving] Und wenn ein Künstler keine persönliche Vision hat, was kann er dann durch die Leinwand kommunizieren?

[De Hory] Et voilà.

[Welles] Es ist hübsch, aber ist es selten? Viele Austern, nur ein paar Perlen. [Lacht] Seltenheit. Die Hauptursache und Ermutigung von Fälschung und Unwahrheit in allem. [...]

Kunstwerk, welches den Regeln und Rahmenbedingungen dieses Stils folgt. Dies wurde im Vorfeld als stilistische Kopie definiert. Und genau diese Definition lässt sich nach der Besprechung der verschiedenen Debatten über den Autor mit jener Debatte von Barthes und Foucault über den Tod des Autors bzw. die Frage darum, was ein Autor ist, in Verbindung setzen. So ist es im Rahmen der Kunstwerke von De Hory genau das, was Foucault in seinem Text von 1969 erwähnte: Es werden bereits existierende Zitate, Phrasen, Tatsachen (...) durch den Autor nur in einem Text zusammengefasst, nicht jedoch erstellt der Autor selbst ein völlig neues Werk, er ist nur derjenige der alles umgangssprachlich zusammenbindet.

Genau diese Funktion kann auch auf De Hory angewandt werden. Der Stil des Kunstwerks ist bereits vorhanden, genauso wie die Farben, Stifte und die Leinwand, die er wählt. De Horys' einzige Funktion bei der Erstellung seiner Kunstwerke ist infolgedessen das Verbinden dieser verschiedenen Elemente. Um das Kunstwerk zu verstehen, ist es nicht nötig, die Biografie von De Hory zu kennen, denn jene, welche im weiteren Verlauf der Geschichte versuchen werden, das Kunstwerk zu erkennen, wissen nicht einmal, dass es von De Hory stammt, da die Experten das Kunstwerk einem anderen Künstler zugewiesen haben. Begründen werden sie diese Zuweisung hierbei mit jenen Elementen, die De Hory ausgewählt hat, um sein Kunstwerk zu erstellen.

Jedoch lässt sich dieser Gedankengang auch für die Autorschaft, welche im Rahmen von *F für Fake* durch Orson Welles aufgegriffen wird, anwenden. erinnert man sich zurück an den Anfang der Arbeit, so beschreibt Welles Irvings Autorschaft wie folgt:

„For instance, that the author of Fake!, a book about a faker was himself a faker and the author of a fake to end all fakes - and that he must have been cooking it up when we were filming him.“¹⁷⁴¹⁷⁵

¹⁷⁴ Welles, O.: F für Fälschung. 00:10:20 bis 00:10:31.

¹⁷⁵ Deutsch: So war der Autor von Fake!, einem Buch über Fälscher selbst ein Fälscher und der Autor einer Fälschung welche alle Fälschungen „beenden“ soll – und dieses Buch ist entstanden, als wir ihn gefilmt haben.

Im vorherigen Kontext wurde dieses Zitat ausschließlich zur Beschreibung der Tätigkeit von Irving verwendet, jedoch rückt es nach der Bearbeitung der Themen Autorschaft und Fälschungen in ein ganz anderes Licht. Denn auch bei Irvings Werk *Fake!* müsste infolge der Definition von Autorschaft basierend auf Barthes und Foucault davon auszugehen sein, dass Irving hier bereits existierende Zitate, Phrasen etc. mithilfe seines Buches zusammenfasst. Jedoch ist dies hier nicht ganz so klar wie bei den Werken von De Hory. So ließ sich doch feststellen, dass es sich bei dem Inhalt, welcher von Irving zusammengefasst wurde, um eine Fälschung handelt. Daher stellt sich die Frage inwiefern das Konzept des Todes des Autors bzw. der Funktion des Autors auch auf Werke angewendet werden kann, welche nicht als Original bezeichnet werden können.

4.3. Conclusio Autorschaft

Mit Abschluss dieses Kapitels wurde nun ein umfassender Überblick über die Begriffe des Originals, der Fälschung, des Fakes sowie der Autorschaft in den Bereichen der Kunst- und Literaturwissenschaft vermittelt. Es ist festzuhalten, dass es vor allem beim Autorschaftsbegriff in Bezug auf die Literatur bis heute keine einheitliche Definition erreicht wurde, sobald man über die Grunddefinition des Wortes Autorschaft hinausgeht.

Wetzel liefert mit seinem Konzept des Autor-Künstlers einen interessanten Ansatz einer Definition für multimediale Autorschaft, jedoch ist zu beachten, dass dieser Begriff viele Debatten in Bezug auf den Begriff der Autorschaft in der Literaturwissenschaft entweder nur streift oder schlichtweg vernachlässigt.

Nicht zuletzt war es der Film *F for Fake*, welcher es ermöglichte, eine Verbindung zwischen dem Autorschaftsbegriff in der Kunst- und Literaturwissenschaft herzustellen. Auf Basis dieser Ergebnisse lässt sich im letzten Kapitel nun eine allgemeinere Definition für multimediale Autorschaft und daher auch für gefälschte und authentische Autorschaft entwickeln.

5. Die gefälschte Autorschaft – ein multimedialer Analyseversuch

5.1. Multimedialer Analyseversuch

5.1.1. Multimedia

Bisher wurden im Rahmen dieser Arbeit die verschiedenen Begriffe der Autorschaft aus verschiedensten Perspektiven betrachtet, wobei diese jedoch klar voneinander abgegrenzt wurden. In den meisten Fällen handelte es sich um einen von vier grundlegenden Bereichen: Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie und jene in Orson Welles *F for Fake*.

Im folgenden Kapitel soll mithilfe der vorhandenen Definitionen versucht werden, eine multimediale Form der jeweiligen Begriffe zu definieren. Hierbei werden die im Vorfeld bearbeiteten Aspekte der verschiedenen Begriffe kurz erneut aufgegriffen und anschließend zu einer multimedialen Definition zusammengeführt. So sind unter dem Begriff des Multimedialen jedoch grundsätzlich nur jene Medien zu verstehen, die sich in den Bereich der Literatur – und Kunstwissenschaft einordnen lassen. Vor allem im heutigen digitalen Zeitalter ist diese Definition nicht mehr komplett akkurat (da man unter multimedial mittlerweile weitaus mehr versteht). Beispielsweise fehlt der gesamte Bereich der digitalen Medien, welche zu einem Großteil nur indirekt durch Literatur – und Kunstwissenschaft abgedeckt sind. Daher bezieht sich das Folgende auf die grundlegende Definition des Multimedialen, welches grundsätzlich nicht alle, sondern nur viele Medien zusammenfasst.

5.1.2. Fälschung

Der Begriff der Fälschung war jener Begriff, welcher im Rahmen der Arbeit den meisten Raum in Anspruch genommen hat. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass er gleich im Titel dieser Arbeit zweimal auftaucht: Einmal als Fälschung und einmal als Filmtitel *F for Fake*. Wie sich im Laufe der Arbeit herausgestellt hat, sind diese beiden Begriffe jedoch nicht zwingend als fungibel anzusehen. Daher wird der Begriff des Fakes selbst im nächsten Kapitel bearbeitet.

In Bezug auf die Fälschung hat sich diese Arbeit mit insgesamt vier verschiedenen Perspektiven auseinandergesetzt. Hierbei ist zu sagen, dass es nicht möglich ist, den Fälschungsbegriff in zumindest drei dieser vier Perspektiven in seiner Ganzheit zu beleuchten. Im Folgenden sollen diese Ansätze noch einmal kurz zusammengefasst werden und anschließend einer kurzen Analyse in Bezug auf deren Nutzen im Rahmen der Definition von authentischer und gefälschter Autorschaft unterzogen werden. Abschließend soll der Versuch einer multimedialen Definition des Fälschungsbegriffs erfolgen.

Fälschungen in der Philosophie (Deleuze): Deleuze beschreibt den Fälschungsbegriff in seinem Werk *Kino 2: Das Zeit-Bild* als eine Macht des Fälschen, welche die wahrhaftige Erzählhandlung verdrängt. Er arbeitet hierbei mit verschiedenen, inkompossiblen Gegenwarten, welche durch diese Macht des Fälschen beeinflusst werden. Dieser Ansatz ist insofern problematisch, als dass er weit über jene Medien hinausgeht, welche im Rahmen des für diese Arbeit definierten Multimediabegriffs verwendet werden sollen. Infolgedessen soll für die finale Definition die philosophische Perspektive des Fälschungsbegriffs weitestgehend vernachlässigt werden.

Fälschungen in der Kunstwissenschaft (Römer): Römer unterscheidet in seinem Werk *Künstlerische Strategien des Fake* klar zwischen den Begriffen Fälschung und Fake. Bei einer Fälschung handelt es sich um einen Betrug mit einer klaren Täuschungsabsicht, welche auch juristisch verfolgt werden kann. Eine Fälschung kann vor allem durch die vier Analysefragen von einem Original unterschieden werden. Trotzdem gestaltet sich die Abgrenzung zwischen Original und Fälschung vor allem seit den 60er Jahren als problematisch, weswegen der Begriff des Fakes klar von jenem der Fälschung abzugrenzen ist. Hier tritt erstmals die Idee der Trennung der Begriffe Fälschung und Fake in den Blick dieser Arbeit. Dieser Ansatz ist vor allem aufgrund der Verwendung des Films *F for Fake* ein entscheidend für die abschließende Analyse. Des Weiteren werden auch viele Ansätze zur Differenzierung von Fälschung und Original sowie ein möglicher Lösungsansatz durch die von ihm gestellten Analysefragen in Römers Analyse präsentiert.

Fälschungen in der Literaturwissenschaft (Doll): Auch Römer unterscheidet klar zwischen einem gefälschten Werk und einem Fake. Mehr noch bringt er die Idee der Kopie ins Spiel und wie sich diese von einer Fälschung und von einem Fake unterscheidet. Grundsätzlich hat eine Fälschung das Ziel, jenes Original, welches sie gefälscht hat zu verdrängen und es schlussendlich in seiner Position als Original zu ersetzen und dadurch selbst zum Original zu werden und sich dessen Status anzueignen. Hier kommt ein zweiter wichtiger Ansatz ins Spiel, und zwar die Originalität von Fälschungen an sich. So ist eine Fälschung selbst so lange als ein Original zu betrachten, bis sie als eine Fälschung erkannt und als eine solche definiert wird. Dieser Moment des Entdeckens macht die Fälschung selbst jedoch wieder zu einem Original, denn es ist die einzige Fälschung dieses Originals in dieser Form. Die einzige Ausnahme hier wäre die Anfertigung von mehreren Kopien, aber auch hier ließe sich argumentieren, dass es sich um die erste, zweite, dritte ... Kopie handelt, welche jeweils einzigartig sind.

Fälschungen in F for Fake (Welles): Welles beschäftigt sich im Rahmen seines Films *F for Fake* vor allem mit 2 Aspekten des Fälschens: die Motive, welche die Fälscher verfolgen und den Kontext, wodurch ein Werk als Fälschung oder Original zu definieren ist. Bei den Motiven stellt sich in beiden von Welles angeführten Beispielen heraus, dass es sich nicht direkt um kriminelle Motive handelt. Bei De Hory war es mehr oder weniger ein Zufall, dass sein Stil jenem einiger anderer Künstler glich, er nutzte diesen Zufall zwar aus, wurde dadurch jedoch zunächst nicht berühmt (auch wenn dies in der heutigen Zeit anders betrachtet werden kann.) Bei Irving war die Fälschung der Biografie der Sprung auf der Karriereleiter. Trotz seines enormen Talents blieb sein Erfolg aus. Erst durch die Fälschung der Biografie von Howard Hughes bekam er jene Anerkennung, welche ihm zustand. Ein zweiter, zentraler Aspekt, welcher aufgegriffen wird, ist die Rolle der sogenannten Experten, welche in der Gesellschaft eine zentrale Rolle spielen, wenn es darum geht, herauszufinden, was als ein Original und was als eine Fälschung zu definieren ist. Denn Welles selbst findet heraus, dass Experten in vielen Fällen alles andere als verlässlich sind, wenn es darum geht, Original und Fälschung voneinander zu unterscheiden.

Orson Welles bringt mit seinem Film eine nicht-wissenschaftliche Perspektive in das Bild, welche von entscheidender Bedeutung ist: Die gesellschaftliche bzw. soziale Perspektive. Auch wenn diese von Römer bereits angeschnitten wurde, so ist es Welles, welcher spezifische Beispiele für die Funktion der Gesellschaft (durch die Experten) in Bezug auf die Definition von Fälschungen und Originalen gibt.

Multimediale Definition von Fälschung

Bei einer Fälschung handelt es sich um ein Medium, welches mit einer klaren Täuschungsabsicht erschaffen wurde. In den meisten Fällen ist das Erstellen einer Fälschung eine Straftat, die Fälschungsabsicht an sich muss jedoch nicht zwingenderweise eine kriminelle sein. Anders als bei einem Fake hat eine Fälschung das Ziel, das Original, welches sie zu imitieren versucht, zu ersetzen.

Der Status der Fälschung wird einem Medium in erster Linie durch den Autor des Mediums selbst zugeschrieben, weiter jedoch sind vor allem die Experten, welche die Fälschung anschließend als Original (oder eben als Fälschung) bewerten, die über den Status des Mediums entscheiden. Eine Fälschung so lange als eine solche anzusehen, bis diese als eine Fälschung entlarvt wird, wodurch sie eine Statusänderung zu einem Original durchläuft.

5.1.3. Fake

Fake in der Kunstwissenschaft (Römer): Römers' Idee eines Fake ist jene, dass es sich anders als bei einer Fälschung um ein Medium handelt, welches keine Täuschungsabsicht verfolgt. Infolgedessen ist ein Fake auch nicht direkt juristisch verfolgbar. Jedoch wird eingeräumt, dass die Analysefragen, welche im Rahmen der Fälschung definiert wurden, angepasst werden müssen, da eine klare Abgrenzung des Fakes durch die simplen Forschungsfragen für die Abgrenzung der Fälschung nicht mehr möglich ist. Wie bereits erwähnt ist zur Abgrenzung von Fälschung und Original eine Definition von einem Fake unabdinglich.

Fake in der Literaturwissenschaft (Doll): Doll greift in seinem Werk die Definition von Römer auf, unterzieht diese jedoch einigen Veränderungen, um diese passender für die Literaturwissenschaft zu gestalten. Anders als Römer geht er bei seiner Definition des Fake mehr auf jenen Prozess ein, den man im Englischen als hoaxing bezeichnen würde. Ein Fake hat infolgedessen eine Art Ablaufdatum, welches durch den Autor bereits im Vorfeld bestimmt ist. Anders als bei der Fälschung ist die Täuschung durch ein Fake daher nur als temporär anzusehen, nicht jedoch als ein Versuch, das Original zu ersetzen. Die Prozesshaftigkeit des Fakens ist ein zentraler Aspekt von Dolls Interpretation des Begriffs. Interessant für die finale Analyse ist hierbei vor allem die Intention, welche durch die zeitliche Begrenzung der Täuschungsabsicht entsteht. Anders als Römer ist demnach sehr wohl eine Täuschungsabsicht vorhanden, auch wenn diese nur gewollt als temporär anzusehen ist.

Multimediale Definition von Fake

Bei einem Fake handelt es sich um ein Medium, welches keine (oder eine temporäre, zeitlich begrenzte) Täuschungsabsicht verfolgt. Bei der Erstellung eines Fakes handelt es sich nicht um eine Straftat, insofern sich das Fake klar von einer Fälschung unterscheidet. Ein Fake versucht, anders als eine Fälschung, auf Basis des Originals, auf das es sich bezieht, ein neues Medium zu erschaffen.

Dieses neue Medium hat nicht das Ziel, das Original zu ersetzen, sondern viel mehr eine additive oder auch kommentierende Funktion. Ein Fake entsteht infolgedessen auf der Basis eines bereits vorhandenen Originals, jedoch bringt der Faker eigene Ideen und Konzepte in sein Fake mit ein, um ein neues Medium mit der Hilfe eines vorhandenen Mediums zu erschaffen.

5.1.4. Original

Der Begriff des Originals wurde im Vergleich zur Fälschung und zum Fake nur recht spärlich aufgegriffen, auch wenn dieser ebenfalls von entscheidender Bedeutung ist. Bei der Bearbeitung des Begriffs hat sich herausgestellt, dass es sich bei vielen Werken, welche man als Fälschung bezeichnen könnte, per Definition um ein Original handelt, wie es Doll bereits im Rahmen der Literaturwissenschaft aufgreift.

Daher ist der Begriff des Originals in seiner Grundstruktur zwar als ein Gegenpol zum Fälschungsbegriff anzusehen, bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass es sich auch bei einer Fälschung an sich um ein Original handelt. Jedoch wird aus gesellschaftlicher Perspektive dieser Status nur von Fakes erreicht, also jene Werke, welche ein klares Ablaufdatum haben. Eine Fälschung hingegen wird gesellschaftlich grundsätzlich nicht als Original angesehen.

5.1.5. Autorschaft

Autorschaft in der Literaturwissenschaft (Jannidis et. Al.):

Jannidis et. Al. hat es ermöglicht, einen grundlegenden Einblick in die Thematik der Autorschaft im Rahmen der Literaturwissenschaft zu geben. Hierbei stechen einerseits die historischen Debatten zum Thema hervor, zentral ist jedoch jene Debatte, welche sich kurz vor der Aufnahme von *F for Fake* abspielte: Die Frage, ob es einen Autor überhaupt brauche, und ob dieser nicht tot sei. Barthes und Foucault stellen hier einen Autorenbegriff vor, welcher das bisherige Konzept des Autors vollkommen auf den Kopf stellt. So ist der Autor hier nur noch der Zusammenträger von verschiedenen Informationen, welche bereits existent sind und nicht mehr der Schöpfer eines eigenen Werkes. Vor allem die Idee über den Tod des Autors stellt die Definition von gefälschter Autorschaft vor neue Herausforderungen. Inwiefern

kann es gefälschte und authentische Autorschaft überhaupt geben, wenn die Funktion des Autors an sich in Frage gestellt wird?

Autorschaft in der Kunstwissenschaft (Wetzel): Auch wenn es sich bei dem Werk von Wetzel nicht direkt um eine strikte kunstwissenschaftliche Analyse des Autorschaftsbegriffs handelt, so ist es doch von enormer Wichtigkeit seinen Ansatz für einen Autorschaftsbegriff, der die Grenzen der einzelnen Wissenschaften überschreitet, zu betrachten. So wird davon ausgegangen, dass alle Künstler im Laufe der Zeit gleichzeitig Autoren geworden sind und alle Autoren im Laufe der Zeit gleichzeitig Künstler geworden sind, wodurch eine Trennung der Begriffe Künstler und Autor unnötig erscheint.

Autorschaft in F for Fake (Welles): Auch Welles greift Autorschaft in seinem Film auf, wobei er hier vor allem mit dem Begriff spielt, und überlegt, wann jemand als ein Autor eines Textes oder Künstler eines Kunstwerks anzusehen ist. Diese Problematik lässt sich vor allem bei De Hory und seinen Werken, welche er nicht signiert, erkennen. Aber auch Irving, welcher eine Biografie fälschte, nachdem er ein Buch über Fälscher verfasste, bekommt durch diese Tat eine fragwürdige Form der Autorschaft zugeschrieben. Wie bereits im Kapitel zu dieser Thematik beschrieben, lassen sich die Ideen von Barthes und Foucault wunderbar in Welles Perspektive auf Autorschaft einbinden. Vor allem bei De Hory, sagt Welles selbst, dass dieser bis an sein Lebensende nie wirklich als der Autor seiner eigenen Werke preisgegeben wurde und dementsprechendes Ansehen genoss.

Multimediale Definition von Autorschaft

Unter Autorschaft versteht man jene Funktion eines Autors, welche davon ausgeht, dass er der Urheber eines Mediums ist. Der Begriff des Autors sei hier äquivalent zu jenem Begriff des Autor-Künstlers von Wetzels zu verwenden,¹⁷⁶ welcher davon ausgeht, dass man bei allen Autoren von Literatur von Künstlern sprechen kann und vice versa.

Inwiefern ein Autor jedoch direkt als der Urheber eines Mediums zu bezeichnen ist, ist vor allem von der gesellschaftlichen Perspektive auf den Status des Autors abhängig. Wo bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die Rolle des Autors noch klar mit der des Urhebers verankert war, stellt sich nach Foucault und Barthes die Frage, inwiefern dies überhaupt als korrekt anzusehen ist. Die Intensität der Verbindung zwischen Autor und Medium ist hierbei variabel und wird durch neue Denkanstöße aus den Wissenschaften kontinuierlich beeinflusst.

¹⁷⁶ Vgl. Wetzels, M.: Der Autor-Künstler.

5.2. Authentische und gefälschte Autorschaft – Drei Beispiele

5.2.1. Barthes und die Autorschaft

Abschließend gilt es, sich mit dem zentralen Begriff der Arbeit auseinanderzusetzen: jenem der gefälschten Autorschaft. Als Unterstützung meiner Definition von gefälschter Autorschaft möchte ich zusätzlich den Begriff der multimedialen authentischen Autorschaft definieren. Hierbei ist das Ziel, einen Gegenpol zur gefälschten Autorschaft zu bilden.

Auch wenn es im Verlauf der Arbeit klar geworden ist, was unter Autorschaft an sich zu verstehen ist, so bleibt dennoch die Frage danach, was sie von authentischer Autorschaft unterscheidet. Hierfür sollen als erstes die bereits mehrfach verwendeten Reden von Barthes als ein Beispiel aus der Literatur präsentiert werden. So ergab sich bei diesen Texten das kuriose Problem, dass es sich bei deren Erstveröffentlichungen nicht um Texte, sondern um Reden handelte. Im Zuge der Reden wurden diese von dritten Personen mitgeschrieben und anschließend unter dem Namen von Barthes veröffentlicht. Aber handelt es sich hierbei noch um authentische Autorschaft?

Geht man hier vom allgemeinen Autorschaftsbegriff aus, so handelt es sich um ein Original, da, wie Foucault bereits definiert hat, ein Autor nur Informationen zusammenträgt, die bereits in einer oder anderen Form existieren. Jedoch ist jene dritte Person, welche den Text selbst verfasst, natürlich nicht jene Person, die die Verbindung zwischen den verschiedenen Informationen erschaffen hat – und genau das ist die verbleibende Funktion, welche Foucault selbst dem Autor zuschreibt – nicht mehr und nicht weniger.

Barthes selbst kommentiert diese Situation in einem seiner Werke wie folgt:

„Wir reden, man nimmt uns auf, eifrige Sekretärinnen hören unsere Äußerungen ab, säubern sie, schreiben sie nieder, interpunktieren sie, erstellen daraus ein erstes Skript, das uns vorgelegt wird, damit wir es aufs neue reinigen, bevor es vor der Veröffentlichung, dem Buch, der Ewigkeit überantwortet wird. [...] Wir balsamieren unsere Rede wie eine Mumie ein, um sie zu verewigen. Denn man muß doch wohl seine Stimme ein wenig überdauern; man muß sich doch durch die Verstellung der Schrift irgendwo einschreiben.“¹⁷⁷

Barthes selbst ist sich hier klar bewusst, dass er zwar auf dem Papier Autor dieses Textes ist, aus der Perspektive eines Autors ist er das jedoch nicht. Er selbst ist nicht Teil der Erstellung des Mediums, ihm wird nur eine unterstützende Funktion zugewiesen, bei der er das von einer anderen Person verfasste Skript seiner eigenen Rede bereinigt. Hier findet kein authentischer Prozess der Autorschaft statt, es ist eine gefälschte Autorschaft. Sein Werk, was Barthes in einer anderen medialen Form erschaffen hat, wird durch eine dritte Person in ein anderes Medium übertragen. Hierbei sollte die authentische Autorschaft doch vor allem Aspekte wie „Geltung, Anerkennung, ja Ruhm über den engen Kreis der verhallenden Stimme und der körperlichen Existenz hinaus verleihen.“¹⁷⁸ Jedoch verliert sie durch diesen Prozess genau das - die eine Funktion, die dem Autor verbleibt, wird ihm genommen.

5.2.2. Clifford Irving und die Autorschaft

Geht man weiter zu Clifford Irving stellt sich auch hier die Frage, um was für eine Form der Autorschaft es sich handelt. Irving hat sein Werk selbst verfasst, so waren es nur jene Informationen, welche er für das Werk verwendete, welche keine Originale, sondern Fälschungen waren. Trotzdem lässt sich Irvings Werk als eine Form der authentischen Autorschaft ansehen. Denn auch Irving verfasste sein Werk eigenständig, auch wenn der Inhalt mehr als

¹⁷⁷ Barthes, Roland: Roland Barthes. Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 - 1980. 2. Aufl., dt. Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (= Edition Suhrkamp 2278). S. 9.

¹⁷⁸ Wetzel, M.: Der Autor-Künstler. S. 18.

fragwürdig ist. Jedoch ist es nicht zwingenderweise der Inhalt eines Mediums, welcher zwischen authentischer und gefälschter Autorschaft unterscheidet, es ist doch der Prozess des Erstellens des Mediums selbst, der diese Unterscheidung trifft.

Auch Welles erkannte dies im Rahmen seines Films *F for Fake* – er realisierte, dass es sich bei Irving nicht um einen einfachen Fälscher handelt, sondern um einen authentischen Autor, welcher einzig und allein zu diesen drastischen Mitteln für sein Werk griff, um die gesellschaftliche Anerkennung zu erhalten, die ihm für seine Fähigkeiten als Autor gebührten. Nichtsdestotrotz stellt sich aus einer objektiven Perspektive die Frage nach Irvings Intention hinter dem Buch und ob es nicht auch um jene o.g. Aspekte (Ruhm, Geltung und Anerkennung) geht.

5.2.3. Elmyr de Hory und die Autorschaft

Die Werke von De Hory lassen sich auf den ersten Blick nur schwer einordnen. Denn De Hory selbst erstellt keine Fälschungen im eigentlichen Sinne, nein, vielmehr verwendet er den Stil und jene Aspekte, die Werke von anderen Künstlern berühmt gemacht haben, um seine eigenen Werke zu erstellen.

Jedoch wurden diese Werke mit einer falschen Signatur einem anderen Künstler zugeschrieben – jenem Künstler, der mit dem von De Hory verwendeten Stil berühmt geworden ist. De Hory selbst jedoch bestreitet, jemals ein Werk unterschrieben zu haben – was Welles im Film *F for Fake* natürlich als Unwahrheit enthüllt. Doch als was ist De Horys Autorschaft dann zu bezeichnen, erlangt er durch seine Werke doch keinen Ruhm, Geltung und Anerkennung?

Objektiv betrachtet muss man sagen, dass es sich bei De Hory klar um eine Form der gefälschten Autorschaft handelt. So ist es doch, wie bei Barthes bereits erwähnt, jener Prozess der eigenen Verewigung im eigenen Werk, was die authentische Autorschaft ausmacht. Auch wenn der situative Kontext bei

De Hory hier offensichtlich anders ist, gilt das selbe Konzept, um zwischen authentischer und gefälschter Autorschaft zu unterscheiden. Denn die Werke, die De Hory erstellt, wurden nur durch die Expertise von Experten, welche diese als Originale eines anderen Künstlers einstufen, zu eben diesen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren sie, trotz der Unterschrift eines anderen Künstlers, die De Hory (vermutlich) auf die Werke setzte, Originale aus der Hand von De Hory.

Auch könnte man hier auf den ersten Blick sagen, dass es sich ja um Fakes handelt. Jedoch ist zu argumentieren, dass es einzig und allein der Stil ist, welchen De Hory von anderen Kunstwerken übernimmt. Und genau dieser Stil ist wiederum bereits existent, wodurch De Hory nur seine Funktion als Künstler bzw. Autor nach Foucault verfolgt. Er nimmt etwas, das bereits existiert (den Stil, die Farben und die Materialien, die ein anderer Künstler vor ihm verwendet hat) und erstellt sein eigenes Kunstwerk.

Diese Entwicklung lässt sich vor allem in der Moderne wunderbar verfolgen, da auf dem heutigen Kunstmarkt De Horys Fälschungen als Werke von De Hory versteigert werden. So handelt es sich hier um eine paradoxe Konsequenz, bei der gefälschte Autorschaft sich durch gesellschaftliche Veränderungen schlussendlich zu authentischer Autorschaft entwickelt hat und De Hory ebendiese Aspekte, welche authentische Autorschaft anstrebt (Ruhm, Geltung und Anerkennung), erreicht hat.

5.2.4. Conclusio

Es ist festzuhalten, dass das Konzept der authentischen und gefälschten Autorschaft sich in der Kunst und Literatur sehr stark ähnelt, was eine multimediale Definition möglich gemacht hat. Als Grundlage dafür dient zwar die Perspektive aus der Literaturwissenschaft, jedoch ist zu beachten, dass aufgrund der Neudefinition des Autorenbegriffs im Rahmen dieser Arbeit diese auch für die Kunst anzuwenden ist. Ferner scheint die Definition auch sehr

passend, da sich diese an den gezeigten Beispielen einwandfrei anwenden lassen konnte.

Als Abschluss der Arbeit soll nun ein Ausblick gegeben werden, inwiefern das in der Arbeit behandelte Thema in folgenden Untersuchungen noch ausgeweitet und präzisiert werden könnte.

5.3. Ein Ausblick

Schlussendlich bleibt zu sagen, dass auch nach einer ausführlichen Bearbeitung der verschiedenen Begrifflichkeiten in Bezug auf Original, Fälschung, Fake und Autorschaft noch viele Fragen offenbleiben. Auch wenn es möglich war, im Rahmen dieser Arbeit einen Ansatz einer Definition von multimedialer Autorschaft zu entwickeln, so bedarf es doch weitaus mehr als nur einer einzelnen Arbeit, um dieses Forschungsfeld vollständig auszuschöpfen.

Ziel war es, mit dieser Arbeit einen Ansatz zu schaffen, der, wenn möglich, in der Zukunft weiterverfolgt und bearbeitet werden kann. Auch das Werk von Wetzel dient hier als eine ausgezeichnete Grundlage, vor allem, wenn es um die Beziehung zwischen Autor und Künstler geht und inwiefern diese Profession unter einem Begriff – sei es nun der Autor-Künstler oder schlichtweg Autor – zusammengefasst werden könnte.

In Bezug auf Fälschungen und Fakes konnte im Rahmen dieser Arbeit ein klarer Strich gezogen werden, um diese Begrifflichkeiten voneinander zu unterscheiden. Allerdings ist es vor allem deren Ähnlichkeit in Bezug auf verschiedene Medien, welche zu einem Versuch einer multimedialen Definition dieser Begriffe zusätzlich zu jener der Autorschaft geführt hat.

Ferner könnte man auch die Frage nach einer Neudefinition der oben genannten Begriffe stellen, da sich diese Arbeit zeitlich ja primär in der Mitte des 20. Jahrhunderts bewegt hat. Vor allem das Internet stellt die Grenzen zwischen Original, Fälschung und Fake vor viele neue Herausforderungen, welche mit jenen Definitionen, die in dieser Arbeit erarbeitet wurden, nur noch schwer zu beantworten sind. Als was für eine Form der Medien sind digitale Inhalte wie YouTube-Videos, Memes oder Social-Media-Posts einzuordnen? Sind Begriffe wie Original und Fälschung in der heutigen Zeit überhaupt noch anwendbar?

Hinzuzufügen zu dieser zeitlichen Perspektive auf die Thematik wäre auch ein genauerer Einblick in die historischen Verhältnisse rund um die Veröffentlichung von *F for Fake* und inwiefern diese den Inhalt des Films möglicherweise beeinflusst haben – beispielsweise die 68er-Bewegung.

Ich möchte diese Arbeit mit einem Zitat von Orson Welles abschließen, welches mich während des Schreibprozesses begleitet hat und einer der Gründe war, warum ich mit dem Schreiben dieser Arbeit begonnen habe:

„Reality? It’s the toothbrush waiting at home for you in its glass. A bus ticket, a paycheck and the grave. In the right mood, perhaps, Elmyr has just as few regrets as I have to have been a charlatan. But we’re not so proud, either of us as to lay any superior claim. To being very much worse than the rest of you.

No, what we professional liars hope to server is truth.^{179, 180}

Orson Welles „F for Fake“

¹⁷⁹ Welles, O.: *F für Fälschung*. 01:26:56 bis 01:27:31.

¹⁸⁰ Deutsch: "Realität? Es ist die Zahnbürste, die zu Hause in ihrem Glas auf dich wartet. Ein Busticket, ein Gehaltsscheck und das Grab. In der richtigen Stimmung vielleicht bereut Elmyr genauso wenig, wie ich ein Scharlatan gewesen zu sein. Aber wir sind nicht so stolz, als das wir uns überlegen fühlen würden. Und sehr viel schlimmer zu sein als der Rest von euch. Nein, was wir professionellen Lügner hoffen zu vermitteln, ist die Wahrheit."

6. Literaturverzeichnis

- Ackermann, Tim u. Manfred Schwarz: Die Kunst, andere für sich arbeiten zu lassen. In: WELT (12. 7. 2009).
- AFI: Orson Welles. <https://catalog.afi.com/Catalog/persondetails/119503> (2.5.21).
- Babbage, Charles: Reflections on the Decline of Science in England. <https://www.gutenberg.org/files/1216/1216-h/1216-h.htm> (5.5.21).
- Barthes, Roland: Roland Barthes. Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 - 1980. 2. Aufl., dt. Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (= Edition Suhrkamp 2278).
- Bendel, Oliver: Definition: Fake News. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/fake-news-54245/version-369957> (16.2.21).
- Booth, Wayne Clayson: The rhetoric of fiction. 2. ed., [Nachdr.]. Chicago: University of Chicago Press 2008.
- Broll, Simon: Filmemacher Orson Welles. Zauberhafter Wunderknabe. In: DER SPIEGEL (6. 5. 2015).
- Buchka, Peter: Orson Welles. München: Hanser 1977 (= Wolfgang Laade Music of Man Archive 239).
- Büren, Regula von: Ist doch alles Fake! <https://www.kalaidos-fh.ch/de-CH/Blog/Posts/Archiv/wp-1160-ist-doch-alles-fake> (1.12.20).
- Cambridge University Press: Cambridge essential English dictionary. 2. Auflage. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Cambridge University Press: fake. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/fake> (5.5.21).
- Cambridge University Press: hoax. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hoax> (5.5.21).
- Chohan, Usman W.: Non-Fungible Tokens. Blockchains, Scarcity, and Value. Sydney: UNSW Business School 2021.
- Crowther, Bosley: Orson Welles's Controversial 'Citizen Kane' Proves a Sensational Film at Palace -- 'That Uncertain Feeling' at Music Hall -- 'Great American Broadcast' at Roxy. In: The New York Times (2. 5. 1941).
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1289).
- Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Hrsg. von Michael Wetzel. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press 2020 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15).
- Doll, Martin: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012 (= Kaleidogramme 78).

- Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Ed. Text + Kritik 2002.
- Fahlenbrach, Kathrin: Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung in die Mediengeschichte. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2019.
- Fay, Stephen, Lewis Chester u. Magnus Linklater: Hoax, the inside story of the Howard Hughes - Clifford Irving affair. London: Viking Press 1972.
- Giedion, Sigfried: Brauchen wir noch Künstler? In: Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926 - 1956. Hrsg. von Dorothee Huber u. Sigfried Giedion. Zürich: Ammann 1987.
- Hemetsberger, Paul: fake. <https://www.dict.cc/englisch-deutsch/fake.html> (2.5.21).
- Jünger, Ernst: Autor und Autorschaft. Stuttgart: Klett-Cotta 1984.
- Kainrath, Verena: Ghostwriting. "Es gibt auch viele ehrliche Studenten". In: DER STANDARD (29. 6. 2015).
- Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Hrsg. von Wolfgang Kayser. Bern: Francke 1958.
- Keazor, Henry: „Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt.“. Manipulation und Fälschung in der Kunst. In: Studium Generale (2018). S. 11–36.
- Kessl, Fabian u. Christian Reutlinger: Schlüsselwerke der Sozialraumforschung. Traditionslinien in Text und Kontexten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008 (= Sozialraumforschung und Sozialraumarbeit 1).
- Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: Critique (Paris) (1967) H. 23.
- Kunkel, Melanie: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 9., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag 2019.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodicee. (Essais de théodicée sur la bonté de dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal). Berlin: Contumax 2011.
- Lewin, Kurt: Der Richtungsbegriff in der Psychologie. In: Psychologische Forschung 19 (1934) H. 1. S. 249–299.
- Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von Horst Brunner u. Rainer Moritz. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt 2006.
- Macpherson, James: Fragments of Ancient Poetry. <https://www.gutenberg.org/files/8161/8161-h/8161-h.htm> (23.6.21).
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2011.
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2007.

- Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Schriften. In vier Bänden = Dits et écrits. Hrsg. von Michel Foucault, Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 109–229.
- Netflix: The Other Side of the Wind. <https://www.netflix.com/at/title/80085566> (2.5.21).
- Noble, Joseph Veach u. Gerald Bonner: Forgery. <https://www.britannica.com/art/forgery-art> (2.5.21).
- Original - Kopie - Fälschung. Hrsg. von Thomas Dreier u. Oliver Jehle. Baden-Baden: Nomos 2020 (= Bild und Recht - Studien zur Regulierung des Visuellen 3).
- Pablo Picasso: 150 Famous Paintings, Bio & Quotes by Picasso. <https://www.pablocicasso.org/> (2.5.21).
- Penzel, Joachim: Rezeptionsästhetik. Der Betrachter ist im Bild. Ein Angebot des Bereichs Kunst/Gestalten an Grund- und Förderschulen. http://www.integrale-kunstpaedagogik.de/assets/ikp_kwm_3_kwm_rezeptionsaesthetik_2015.pdf (5.2.21).
- Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Aufl., ungekürzte, durchges. Ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005 (= dtv 32511).
- Potsch, Sandra: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Bielefeld: transcript 2019 (= Edition Museum 37).
- Rogy, Raffaella: Rezension: Metapoietische Filme. Über das Filmemachen 'nach' Deleuze. In: Medienimpulse (2016) 54(2).
- Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln: Dumont 2001.
- Rosen, Philipp von: Fälschung und Original. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2011. S. 120–123.
- Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71).
- Schröter, Jens: Einführung in die Medienarchäologie. https://www.academia.edu/43624396/Einf%C3%BChrung_in_die_Medienarch%C3%A4ologie.
- Schwens-Harrant, Brigitte: Alle kümmert's, wer spricht. In: Die Furche (23. 12. 2015).
- Thieme, Claudia: "F for fake" and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form. Frankfurt am Main: P. Lang 1997.
- TIME.com: CRIME : The Fabulous Hoax of Clifford Irving. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,905773-6,00.html> (9.5.21).
- TIME.com: INVESTIGATIONS: The Secret Life of Clifford Irving. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,903277,00.html> (9.5.21).

- Trouillard, Jean: Le dominateur et les possibles. (Pierre-Maxime Schuhl). In: Revue des Études Grecques 74 (1961) H. 349. S. 317–319.
- Truffaut, François: The films in my life. New York: Da Capo Press 1994.
- Weise, Eckhard: Orson Welles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996 (= Rowohlt's Monographien 541).
- Welles, Orson: F für Fälschung. F for Fake. Frankreich 1973.
- Welles, Orson u. Peter Bogdanovich: This is Orson Welles. London: Harper Collins 1993.
- Wimsatt, William Kurtz: The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: The University Press of Kentucky 1989.
- Wimsatt, William Kurtz u. Monroe Curtis Beardsley: The Intentional Fallacy. In: The Sewanee Review 54 (1946) H. 3. S. 468–488.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lewin, Kurt: Der Richtungsbegriff in der Psychologie. In: Psychologische Forschung 19 (1934) H. 1. S. 249–299. S. 266.

8. Abstract

8.1. Deutsch

Was ist eine Fälschung und was ist ein Original? Und bin ich überhaupt der Autor meiner eigenen Werke? Oder doch nur ein gefälschter Autor? Diese Arbeit befasst sich mit der Frage, was unter Original und Fälschung im Kontext multimedialer Autorschaft zu verstehen ist. Hierbei sollen zentrale Begrifflichkeiten wie Original, Fälschung, Fake und Autor untersucht und aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven analysiert werden. Dies hat zum Ziel, Definitionen zu finden, welche die Perspektive einzelner Wissenschaftsbereiche zugunsten einer multimedialen Perspektive vernachlässigen. In einem weiteren Schritt wird Orson Welles Film *F for Fake* verwendet, um die theoretisch erarbeiteten Begrifflichkeiten kritisch mit realen Beispielen zu hinterfragen. Schlussendlich werden mithilfe des erarbeiteten Vokabulars die Begriffe authentische und gefälschte Autorschaft aus einer multimedialen Perspektive erklärt und definiert, mit dem Ziel, eine kritischere Perspektive auf den Begriff der Autorschaft zu gewinnen.

8.2. Englisch

What is a fake and what is an original? Am I even the author of my own works? Or just a fake author? This thesis is researching the idea of originals and fakes in the context of cross-media authorship. Central terms such as originality, fakes, forgery and authorship are analyzed from different scientific points of view to create definitions, which disregard specific scientific branches in favor of a cross-media perspective. Additionally, the movie *F for Fake* by Orson Welles will be used to connect the theoretical terminology with real world examples. Finally, with the assistance of the previously defined vocabulary, fake and authentic authorship in a cross-media context will be explained and analyzed to create a more critical perspective on the role of authors.