

KULTUREN
DES
SAMMELNS
10

*Safford's mit
eifelnadler*



GEFÄLSCHTE PROVENIENZEN IN DER LITERATUR UND IHREN WISSENSCHAFTEN



Herausgegeben
von Madeleine Brook
und Stefanie Hundehege

Wallstein

*Gefälschte Provenienzen
in der Literatur und ihren Wissenschaften*

KULTUREN DES SAMMELNS
Akteure – Objekte – Medien

IO

Herausgegeben von der
Herzog August Bibliothek

Editorial Board

Lucas Burkart (Basel), Thomas Döring (Braunschweig),
Robert Felfe (Hamburg), Ina Heumann (Berlin),
Randolph C. Head (Riverside, CA), Markus Hilgert (Berlin),
Christiane Holm (Halle), Henrike Lähnemann (Oxford),
Reinhard Laube (Weimar), Ulinka Rublack (Cambridge),
Marília dos Santos Lopes (Lissabon), William H. Sherman (London)

H E R Z O G
A U G U S T
B I B L I O
T H E K

GEFÄLSCHTE PROVENIENZEN IN DER LITERATUR UND IHREN WISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von
Madeleine Brook und Stefanie Hundehege



WALLSTEIN VERLAG

Dieser Band und die ihm zugrunde liegende Tagung wurden im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UO1303B gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Herausgeber:innen und Autor:innen.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber:innen.

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

© Autor:innen 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Roboto
Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag
Umschlagabbildung: Vermeintlich von Friedrich Schiller stammende Haarlocken,
Deutsches Literaturarchiv Marbach/Chris Korner

ISBN (Print) 978-3-8353-5776-1
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8084-4
DOI <https://doi.org/10.15499/kds-010>

INHALT

<i>Madeleine Brook</i> • <i>Stefanie Hundebege</i> Mit dem Kredit geborgter Autorität. Zum produktiven und destruktiven Potenzial gefälschter Provenienzen	7
--	---

<i>Malte Herwig</i> Der Tagebuch-Führer	22
--	----

Teil 1: Historische und theoretische Perspektiven

<i>Henry Keazor</i> Aspekte einer Theorie der gefälschten Provenienz	29
---	----

<i>Natalie Maag</i> Provenienzfälschung an der Wiege der abendländischen Bibelüberlieferung. Der Codex Amiatinus	36
--	----

<i>Alexandra Germer</i> Authorship, Provenance, and Provenience in the ›Aryanization‹ of Texts in Nazi Germany	48
--	----

Teil 2: Gefälschte Provenienzen ermitteln

<i>Ulrich von Bülow</i> Drei Schwierigkeiten beim Fälschen von Dokumenten	61
--	----

<i>Wolfgang Mecklenburg</i> »Caveat emptor«. Echt und falsch im Autographenhandel	65
--	----

<i>Gabriele Klunkert</i> Mit fremder Feder. Der gefälschte Schiller	79
--	----

<i>Philipp Zschommler</i> Theater des Grauens. Theresienstadt als vorgetäuschte Provenienz . . .	91
---	----

Klaus-Peter Möller
Mr. X und seine krummen Nummern. Ein Steckbrief aus dem
Theodor-Fontane-Archiv 104

Philip Kraut
Die gefälschten tschechischen Königinhofer und Grünberger
Handschriften und ihre deutsche Rezeption. Zu Goethes
altböhmischem Gedicht *Das Sträußchen* und anderem 121

Carole E. Chaski
Fakery, Forgery, and Forensic Computational Linguistics. 136

Teil 3: Imagination der gefälschten Provenienz

Sarah Gaber
Gefälschte Provenienzen in der (Gegenwarts)Literatur. 149

Alexandra Tischel
Fälschung und Verschwörung. Die *Protokolle der Weisen
von Zion* und ihre literarischen Imaginationen bei Will Eisner und
Umberto Eco 155

Stefanie Hundehege
Falscher Zauber. Original und Fälschung in Stefan Zweigs
Die unsichtbare Sammlung 168

Ian Ellison
Fraudulent Kafkas? Forging Authorship in W. G. Sebald's
Schwindel. Gefühle. and Antonio Muñoz Molina's *Sefarad* 181

Carol Anne Costabile-Heming
The Quest for Literary Celebrity. Ghost Writers in Ulrich Woelk's
Joanna Mandelbrot und ich and Klaus Modick's *Bestseller* 192

Autor:innenbiographien 205

Madeleine Brook • Stefanie Hundehege

MIT DEM KREDIT GEBORGTER AUTORITÄT

ZUM PRODUKTIVEN UND DESTRUKTIVEN POTENZIAL
GEFÄLSCHTER PROVENIENZEN

»Mir ist, als wollten mir die Blätter kichernd zuflüstern:
>Glaubst du, wir sind das, was wir scheinen??<<
Eugen Wolbe, *Spaziergänge im Reiche des Autographen* (1925)

Zwischen 1991 und 1993 fälschte und verkaufte die amerikanische Schriftstellerin und Biographin Lee Israel (1939–2014) Hunderte Briefe von Autor:innen, Kritiker:innen und Schauspieler:innen aus der ›Traumfabrik‹, dem Hollywood der 1960er-Jahre. Zu ihren Lieblingen gehörten Dorothy Parker, Edna Ferber, Louise Brooks und Noël Coward – ebenso schildernde wie streitlustige Persönlichkeiten, deren skandalträchtige Biographien, enorme künstlerische und schriftstellerische Produktivität sowie weitverzweigte Beziehungen unter den Theater- und Filmstars ihrer Zeit reichlich kreativen Spielraum boten; ihr sprachliches Geschick und scharfzüngiger Humor forderten gleichsam auf, es den Meister:innen gleichzutun, vielleicht sie zu übertreffen. In ihren zumeist kurz gehaltenen Briefen ersann Israel Begegnungen, Gespräche, Geschenke, Lektüren, Filmbesuche und -empfehlungen und spickte diese Berichte mit reichlich geistreichen Spitzfindigkeiten. Auf den ersten Blick scheint die relative Belanglosigkeit der Briefinhalte nicht mit gängigen Vorstellungen von Fälschungen übereinzustimmen. Fälschungen, also nachgebildete, manipulierte oder falsch deklarierte Objekte – im Folgenden sind damit insbesondere Buch- oder sonstige Schriftobjekte gemeint – gelten gemeinhin als bedrohlich. Sie verunsichern die Vorstellungen, die sich die Geisteswissenschaft in Benjamin'scher Tradition von Begriffen wie Authentizität, Aura oder Autorität gemacht hat. Sie sind Störungen in unserer Wissensgeschichte und unseren Wissensordnungen, Entstellungen der historischen Realität, Produkte böswilligen Vorsatzes.¹

1 Zur disruptiven Kraft der Fälschung vgl. Umberto Eco: *Falsification and Consensus*, in: *Faith in Fakes. Essays*. Translated from the Italian by William Weaver, London 1986, S. 173–179; vgl. Anne-Kathrin Reulecke: *Täuschend, ähnlich. Fäl-*

Mit dem Kredit² geborgter Autorität³ – »denn ein Titel, ein Briefkopf, ist«, nach Derrida »ein Kapital«⁴ – erheischt die Fälschung die Bewunderung des Kreativ-Neuartigen und künstlerisch-handwerklich Hochwertigen, die die Betrachter:innen meinen, dem Original zuzuschreiben.⁵

Eine mit Täuschungsabsicht angefertigte Fälschung ist gleich in doppelter Weise eine Verletzung anderer, nämlich einerseits derjenigen, die von ihr hinters Licht geführt wurden, und andererseits derjenigen, deren Schriftzüge imitiert wurden. »Die Fälschung [von Autographen] ist ebenso wie die Lüge [...] nur ein Mittel zur Täuschung, zeichnet sich aber vor der letzteren dadurch aus, dass sie [als Fälschung einer Privaturkunde] eine strafbare Handlung oder ein Verbrechen schon an sich ist«,⁶ stellte der Jenaer Privatdozent und Jurist Hermann Ortloff (1828–1920) bereits 1860 fest. Und doch erleben Fälscher:innen⁷ – historisch wie gegenwärtig, real wie fiktiv – in der

schungen und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie, Paderborn 2016, S. 15f.

- 2 Aus dem Französischen »crédit« (Glaube, Vertrauen) oder dem Lateinischen »credittum« (Leihgabe).
- 3 Zum Verhältnis von Fälschung und kultureller Autorität vgl. Reinhold Görling: Kulturelle Autorität und Fälschung: Vom unterbrochenen Kreislauf der Symbole, in: *Autorität der / in Sprache, Literatur, neuen Medien: Vorträge des Bonner Germanistentages 1997* Bd. 2, hg. von Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten und Eva Neuland, Bielefeld 1999, S. 705–723, hier S. 705–713.
- 4 Jacques Derrida: Wenn es Gabe gibt – oder: »Das falsche Geldstück«, in: *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, hg. von Michael Wetzell und Jean-Michel Rabaté, Berlin 1993, S. 93–108, hier S. 108.
- 5 Dies setzt freilich einen stabilen Originalbegriff voraus. Gerade in der Dichtung und Kunst gehörte jedoch die *imitatio* als rhetorisches Übungsprinzip bis ins achtzehnte Jahrhundert zur Tagungsordnung. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde der Begriff des Originals zunächst durch einflussreiche Kunstströmungen (Dada, Surrealismus, Pop Art), die »begannen, den künstlerischen Prozess zumindest teilweise vom handwerklich-dichterischen Können des Künstlers loszulösen und die Werke aus »ready-mades« zusammensetzen« (Editorial, in: *Fälschungen / Faux / Fakes. Variations: Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 5, 2000, hg. von Thomas Honnegger, Thomas Hunkeler und Sylvie Jeanneret, S. 7–10, hier S. 10), sowie durch die Hinwendung der Geisteswissenschaften zum Materiellen der Literatur und durch literaturwissenschaftliche Verfahren wie die *critique génétique* aufgebrochen.
- 6 Hermann Ortloff: Ueber die Fälschung der Autographen, in: *Organ für Autographensammler und Autographenhändler* 1860, Nr. 2, S. 2–27, hier S. 25.
- 7 Eine gendersensible Sprache ist den Herausgeberinnen dieses Bandes wichtig und so wird in diesem Band bei Personenbezeichnungen der Gender-Doppelpunkt verwendet, um alle Geschlechtsidentitäten typographisch sichtbar zu machen. Trotzdem sei eine kurze Bemerkung zur Geschlechterverteilung von Fälscher:innen

Regel eine eher nachsichtige Behandlung. Der britische Shakespeare-Fälscher Henry Ireland (1775–1835) wurde juristisch nie für seine Fälschungen belangt, sondern hatte im Gegenteil Mühe, trotz mehrfacher öffentlicher Geständnisse, Bewunderer der vermeintlichen Shakespeare-Schriften von seiner Urheberschaft zu überzeugen.⁸ Der bibliophile Sammler und Bibliograph Thomas James Wise (1859–1937), der über die Jahre mehr als 1.000 Fälschungen seltener Bücher angefertigt und für hohe Summen verkauft hatte, schwieg sich nach dem Bekanntwerden seiner Vergehen im Jahr 1934 einfach zu den Vorwürfen aus.⁹ Die vom FBI überführte Fälscherin Israel wurde 1993 für sechs Monate unter Hausarrest gestellt und zu fünf Jahren auf Bewährung verurteilt – wohlgermerkt für den Diebstahl von Originalbriefen aus Archiven und Bibliotheken (die sie durch Imitate ersetzte), *nicht* für deren Fälschung. In ihren Memoiren kokettiert Israel zwar mit der Haltung der reuigen Sünderin, doch der augenscheinlich um Vergebung heischende Titel

gestattet. Ähnlich wie in der Kunstwissenschaft sind verhältnismäßig wenig Fälle bekannt, in denen literarische Fälschungen von Frauen verfasst wurden. Neben der hier genannten Fälscherin Lee Israel ist die (Ver-)Fälschung von Handschriften durch Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) und Olga Schnitzler (1882–1970) belegt. In beiden Fällen ging es den Frauen jedoch nicht um finanziellen Gewinn; ihre Handlungen standen im Zusammenhang mit den Nachlässen ihrer Verwandten. Der Nietzsche-Forscher Karl Schlechta konnte 1956, mehr als zwanzig Jahre nach dem Tod der Schwester Nietzsches, nachweisen, dass diese Manuskripte und Briefe ihres Bruders manipuliert (zum Beispiel Briefe umadressiert oder unliebsame Passagen entfernt) hatte. Vgl. Pia Daniele Volz: Der unbekannte Erotiker. Nietzsches fiktive Autobiographie »My Sister and I«, in: Gefälscht. Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, hg. von Karl Corino, Frankfurt am Main 1990, S. 287–304, hier S. 298f. 1938 ließ Olga Schnitzler mithilfe eines Studenten aus Cambridge den Nachlass ihres geschiedenen Mannes Arthur Schnitzler (1862–1931) als Schenkung nach Cambridge bringen, um ihn vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu retten. Nachdem die Bibliothek in Cambridge sich weigerte, der Familie den Nachlass wieder zu übergeben, um ihn weiter in die USA zu überführen, entlieh Olga Schnitzler systematisch maschinengeschriebene und handschriftlich annotierte Manuskripte ihres Mannes aus der Bibliothek und ersetzte diese durch Abschriften. Vgl. Wilhelm Hemecker und David Österle: »so grundfalsch war alles Weitere«: Zur Geschichte des Nachlasses von Arthur Schnitzler. Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 2014, Nr. 58, S. 3–40, hier S. 18–20. Für den Hinweis danken wir Judith Beniston.

8 Vgl. Bernard Grebanier: *The Great Shakespeare Forgery. A New Look at the Career of William Henry Ireland*, London 1965, S. 251–255.

9 Vgl. Joseph Hone: *The Book Forger. The True Story of a Literary Crime that Fooled the World*, London 2024, S. 233–253.

Can you ever forgive me? entpuppt sich bald als Pointe.¹⁰ Selbstbewusst, fast prahlerisch erzählt Israel von ihrer Wandlung von der strauchelnden, von Geldnöten geplagten Biographin zur erfolgreichen Fälscherin, deren Gesamtleistung sich ihrer eigenen Einschätzung zufolge auf 100.000 Wörter beläuft.¹¹ In der Darstellung ihres ›intellektuellen Banditentums‹¹² lässt sie weder ein gutes Haar an Verleger:innen und Buchagent:innen noch an den Antiquar:innen und Wissenschaftler:innen, die ihre Fälschungen zumindest anfänglich erstaunlich unkritisch hinnahmen. Erstere verwehrten Israel, aus ihrer Sicht, den ehrlichen Broterwerb – eine für Fälscher:innenbiographien übrigens sehr typische Schuldzuweisung.¹³ Letztere seien schließlich selber für die Prüfung der Echtheit und der Herkunft ihrer wissenschaftlichen Quellen und Handelsobjekte zuständig, wenn nicht gar gesetzlich verpflichtet. Anfangs habe sie sich, so Israel, zu Verkaufsgesprächen mit detaillierten Geschichten über fiktive Cousins und unerwartete Erbschaften vorbereitet, jedoch habe sie bald festgestellt, dass bereits ihr eigener Name und der Nachglanz ihrer Karriere als erfolgreiche Biographienautorin der 1960er- und 70er-Jahre als Referenz genügte, damit ihre Käufer:innen die Authentizität der angebotenen Briefe nicht weiter hinterfragten.¹⁴

Hier stoßen Israels Memoiren auf Kernfragen der Sammlungsforschung: Die Erwerbsentscheidungen von Kulturgut sammelnden Institutionen basieren in der Regel auf dem Provenienzprinzip: Manuskripte, einzelne Bücher oder ganze Buchsammlungen werden erworben oder ausgestellt, weil ihnen aus ihrer Besitzgeschichte heraus kulturgeschichtliche Relevanz zugesprochen wird, weil sie beispielsweise aus der Autorenbibliothek Goethes stammen oder aus der Autographensammlung Stefan Zweigs. Wie ermitteln Sammlungseinrichtungen also – auch in Zusammenarbeit mit anderen – Provenienzen und deren Wert? Mit welchen analogen sowie digitalen Methoden

10 Israel entnimmt den Titel einem von ihr selbst gefälschten Brief, der angeblich aus der Feder Dorothy Parkers stammen soll. Darin scherzt die für ihre Ausschweifungen bekannte Parker, dass sie überlege, ihren Briefen fortan standardmäßig eine Entschuldigungsfloskel (»Can you ever forgive me?«) anzuhängen, da ihre Fehlritte zu zahlreich seien, um sich all ihrer zu erinnern. Lee Israel: *Can you ever forgive me? Memoirs of a Literary Forger*, New York 2018, S. 65.

11 Vgl. ebd., S. 126.

12 »Coby [Britton] was a Yale graduate and a Fulbright Scholar, and I didn't know how my intellectual banditry would have sat with him.« Ebd., S. 112.

13 Vgl. auch Aviva Briefel: Die »Unschuld« des Fälschers, in: *Fake. Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hg. von Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 27–34, hier S. 30.

14 Vgl. Israel (Anm. 10), S. 39–41.

und Vorgehensweisen lassen sich heute Fälschungen und insbesondere gefälschte Provenienzen aufdecken? Und wie gehen Literaturarchive, -museen, und Bibliotheken schließlich mit ungeklärten oder zweifelhaften Überlieferungszusammenhängen innerhalb ihrer Bestände um?

Der Begriff der Provenienz, dies lässt sich bereits erahnen, wird im Folgenden nicht in dem Sinne verwendet, in dem er in den vergangenen Jahren erneut mit enormer Stoßkraft Einzug in Forschung und Öffentlichkeit gehalten hat, nämlich in erster Linie als Terminus der Kunstwissenschaft, die sich der Erforschung von Kunstobjekten aus kolonialen oder NS-Kontexten widmet.¹⁵ Letztere werden auch in diesem Band adressiert (vor allem in den Beiträgen von Alexandra Germer und Philip Zschommler), doch sie stehen hier neben Fällen gefälschter oder manipulierter Besitz- und Überlieferungsverhältnisse, die sich vom achten Jahrhundert bis in die Gegenwart erstrecken. Denn eigentlich meint Provenienz erst einmal ›nur‹ Materialgeschichte; Provenienzforschung die Untersuchung der Besitzverhältnisse eines Objekts vom Beginn seines Ursprungs bis zur Gegenwart.¹⁶ Schließlich ist es die individuelle Objektgeschichte, die, so bemerkte bereits Walter Benjamin 1935 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, das Original und die Reproduktion (zu der auch die Fälschung gehört) unterscheidet:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag.¹⁷

- 15 Vgl. vor allem Bénédicte Savoy: *Die Provenienz der Kultur: Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Berlin 2018; Christoph Zuschlag: *Einführung in die Provenienzforschung: Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, München 2022.
- 16 Vgl. Caroline Jessen: Editorial, in: Caroline Jessen, Stefan Höppner und Ulrike Trenkmann (Hg.): *Themenschwerpunkt: Der komplexe Faden der Herkunft – Provenienz*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 46/1, 2021, S. 109–321; Sarah Gaber, Stefan Höppner und Stefanie Hundehege: *Provenienzen (be)schreiben. Eine Einleitung*, in: *Provenienz. Materialgeschichte(n) der Literatur*, Wallstein 2024, S. 9–25.
- 17 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften VII 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 352.

Sind Reproduktion und damit Fälschungen also (Benjamin folgend, letztlich aufgrund ihres eigenen Daseins und ihrer Geschichte, kurz ihrer Provenienz) niemals mehr als Scheinbilder, Attrappen, Derivate des Originals? Besitzen sie ausschließlich destruktives Potenzial oder können sie auch ein konstruktives Element enthalten?

Fälschungen gelten als »kreative Formen des Betrugs«. ¹⁸ Ihre Faszination ziehen sie nicht nur aus der darin waltenden kriminellen Energie, sondern auch aus der produktiven Dimension, die der Manipulation innewohnt. ¹⁹ Während der antiquarische Buchhandel seine gewerblichen Interessen nicht verleugnet, werden literarischen Fälscher:innen oft »edlere« Motive unterstellt (oder von ihnen selbst angegeben). Durch widrige Umstände und aus ihrer Liebe zur Kunst heraus, so das gängige Erklärungsmuster, geraten sie schließlich zu »kultivierten Verbrecher:innen«, die Kunstwerke anfertigen, aber gezwungen seien, ihre eigene Identität zu unterdrücken. ²⁰ Gelegentlich erlangen Fälscher:innen selbst Kultstatus und so gelangt ein »echter Gerstenbergk« in die Kollektion eines seriösen Sammlers wie Stefan Zweig (vgl. den Beitrag von Stefanie Hundehäge) oder wird ein »echter Kujau« im Internet für mehrere Tausend Euro gehandelt. In der Literatur, im Film – aber auch im medialen Diskurs um reale Fälle – werden Fälscher:innen oftmals zu Gauklern, Trickstern, zu Eulenspiegelfiguren stilisiert. ²¹ Sie sind subversive, aus der Unterlegenheit agierende Charaktere, die ihre Umgebung durch ihre Bauernschläue zum Narren halten. Narrativisch stehen sie damit in der Tradition zum frühneuzeitlichen Schelmenroman. An dessen Ende steht

18 Thomas Bürger: Original, Kopie, Fälschung. Fluch und Segen technischer Reproduzierbarkeit von Kunst, in: BIS. Das Magazin der Bibliotheken in Sachsen 7 Nr. 1, 2014, S. 16–19, hier S. 16.

19 Selbst Fontane konnte nicht umhin, die Geschicklichkeit, mit der einige »Nachahmekunst« angefertigt war, zu bewundern: »[...] das imitative Talent einzelner moderner Maler will kaum minder bewundernswert erscheinen: Sie kennen und beherrschen ihren Gegenstand vollkommen: Stil, Farbe und Eigentümlichkeiten, charakteristische Fehler und Vorzüge der Meisterwerke, alles ist ihnen gegenwärtig, und es bleibt oftmals zu bedauern, daß ein Talent diese doppelt traurige Fährte traben muß, das imstande wäre, einen eigenen Weg zu gehen.« Theodor Fontane: Ein Sommer in London, Frankfurt am Main 1995, S. 64.

20 Vgl. Aviva (Anm. 13), S. 28–32.

21 Etymologisch sind »Tausch« und »Täuschung« eng verwandt: Das mittelhochdeutsche »tüsche« (»spass, schelmerei, betrug, tausch«) bezeichnet ein öffentlich inszeniertes, auf Verwechslung von Gegenständen ausgelegtes Kunststück der Taschenspieler und Gaukler. Vgl. Urs Urban: Tausch, Täuschung, in: Handbuch Literatur & Ökonomie, hg. von Joseph Vogel und Burkhardt Wolf, Berlin und Boston 2019, S. 292–295, hier S. 292.

häufig – aber nicht immer – die Bekehrung des Schelms und seine Wiedereingliederung in die Gesellschaft. Doch während der Roman endet, geht in der Realität das Leben weiter. Was geschieht nachdem die ›Gaukler‹ entlarvt, ihre Tricks sichtbar gemacht werden? Welchen epistemischen Nutzen können wir ihnen noch abgewinnen?

Als Störfälle unserer Wissenssysteme und -kultur erzählen Fälschungen uns zum einen etwa über die Begehren, die sie beantworten. So weist beispielsweise die seit ihrer Erstveröffentlichung 1760 auch unter deutschen Gelehrten wie Goethe, Bürger, Herder oder Günderröde weit verbreitete und bis ins zwanzigste Jahrhundert anhaltende Rezeption der vermeintlichen Ossian-Dichtungen, die in Wirklichkeit von dem schottischen Fälscher James MacPherson (1736–1796) stammten und deren Echtheit Kritiker wie Samuel Johnson rasch bezweifelt hatten, auf eine starke Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit, nach der Einfachheit, Tugendhaftigkeit, Natürlichkeit der angeblichen altgälischen Verse, hin.²² Ein ähnliches Verlangen – wenngleich in einem stark politisierten Kontext – wird sichtbar in der Debatte um die sogenannte Ura-Linda-Chronik, die 1934 im Zentrum einer an der Berliner Universität öffentlich ausgetragenen Debatte stand.²³ Bei der Chronik (die inzwischen als Fälschung gilt) handelt es sich um ein 1860 bekannt gewordenes, vermeintlich altfriesisches Manuskript über eine untergegangene Kultur, an dessen Authentizität Philolog:innen bereits früh nach dessen Erscheinen Zweifel geäußert hatten. Der niederländische Sprachwissenschaftler und NS-Funktionär Herman Wirth verwarf die Fälschungsvorwürfe in einer 1933 erschienen Untersuchung jedoch als »Fehlurteil«²⁴ und erklärte die Chronik zur »echte[n] Abschrift« einer »Urhandschrift« aus dem neunten Jahrhundert. Wirths »quellenkritische Untersuchung« bediente Bestrebungen nach dem Wiederbeleben eines vorchristlichen, vermeintlich germanischen Erbes aus frühgeschichtlicher Zeit, das gerade in den frühen 1930er-Jahren in nationalsozialistischen Kreisen (und vor allem durch die in der SS betriebene Germanenverehrung) massenwirksam beschworen wurde.²⁵

22 Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: Die erfolgreichste Fälschung: MacPhersons »Ossian«, in: Corino (Hg.) (Anm. 7), S. 184–195, hier S. 184–187.

23 Vgl. Gerd Simenon: Buchfieber: Zur Geschichte des Buches im 3. Reich, Tübingen 2006, S. 13–32.

24 Die Ura Linda Chronik. Textausgabe. Übersetzt von Herman Wirth, Leipzig 1933, S. 3; die folgenden Zitate ebd.

25 Im Vorwort schreibt Wirth beispielsweise: »Es sind jene Fachwissenschaften und das von ihnen geschaffene unhaltbare Zerrbild unseres Ahnenerbes, auf die sich die Kirche Roms in Deutschland durch ihre Bischöfe berufen kann, um dieses Ahnenerbe mit dem Minderwertigkeitskomplex weiter zu belasten. [...] Schon will sich

Zum anderen sagen Fälschungen etwas aus über die Ordnungen, die sie stören, über die Werte, Normen und Rituale der Gesellschaften, die sie verletzen.²⁶ In Bezug auf gefälschte Provenienzen bedeutet dies insbesondere: Im Moment ihres Erscheinens und dem ihrer Enthüllung (die nicht zwangsläufig eng beieinanderliegen müssen) verweisen sie auf »Paradigmen, Konsense, Rituale, Verabredungen, Erwartungshaltungen«²⁷ zu Begriffen wie Autorschaft, Originalität, Ursprung, Besitz, Überlieferung. Fälschungen können zudem neue Wissens- und Praxisformen hervorbringen. Das gilt sowohl für Fälscher:innen, die sich die Stil- beziehungsweise Genrevorgaben des Originals aneignen und perfektionieren müssen, als auch für diejenigen, die auf den Wert des Originals angewiesen sind und somit auch auf Verifizierungspraktiken: Auktionshäuser, Händler:innen und Versicherungen, private und institutionelle Sammler:innen.²⁸ Die interdisziplinäre Verzahnung von Expert:innenwissen aus Wissenschaft und Praxis, auf die jede Provenienzforschung angewiesen ist, deutet sich hier bereits an. Der vorliegende Band versammelt daher Beiträge von Expert:innen aus sammelnden Institutionen, dem antiquarischen Buchhandel, der jüngeren und älteren Literaturwissenschaft, der Kunstwissenschaft, der forensischen Linguistik und aus dem Journalismus.

Dem Band vorangestellt ist ein Aufsatz von Malte Herwig, in dem dieser die psychologische Dimension der Beziehung von Fälscher und Opfer auslotet. **Der Tagebuch-Führer** zeigt dies anhand eines der größten Fälschungsskandale der jüngeren deutschen Mediengeschichte: der Veröffentlichung der Hitler-Tagebücher durch das Nachrichtenmagazin *Stern* im Jahr 1983. Über einen Zeitraum von zwei Jahren hatte der renommierte *Stern*-Reporter Gerd Heidemann die 62 Bände vermeintlich mit der Hilfe eines Stuttgarter

ein neues Geschlecht von ihnen lösen. Und mit ihm heben die Steine in der Heimat an zu sprechen, von dem Ahnenvermächtnis, dem Ahnenerbe, und bezeugen die Wahrheit der Quellen jener Handschrift, in deren Überlieferung wir uns selber wiederfinden.« Ebd., S. 5f.

26 Vgl. Reulecke (Anm. 1), S. 16f. und S. 46–49; vgl. auch Martin Doll: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012.

27 Ebd., S. 17.

28 Anthony Grafton betont den ›Wetlauf‹ zwischen Fälscher:innen und Kritiker:innen: »And forgery has stimulated, both in the forgers who tried to create convincing documents and in the critics who tried to unmask them, the development of a richer sense of what the past was really like. Forgers and critics have been entangled through time like Laocoon and his serpents; the changing nature of their continuous struggle forms a central theme in the development of historical and philological scholarship.« Anthony Grafton: *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, neue Edition, Princeton 2019, S. 6.

Militaria-Händlers, Konrad Kujau, aus der DDR schmuggeln lassen. Innerhalb weniger Wochen nach der Veröffentlichung war klar: Die Tagebücher waren gefälscht. Sie stammten nicht aus der Feder Hitlers, sondern von Kujau selbst, der sich mit der fingierten Geschichte über ihre Herkunft – bei dem heimlichen Transport aus der DDR konnte ja stets etwas schiefgehen – immer wieder Zeit ›erkauft‹ hatte, um den nächsten Band zu produzieren. Anhand von Tonbandaufnahmen der Gespräche zwischen Heidemann und Kujau zeigt Herwig, welche psychologischen Tricks Kujau einsetzte, um Heidemanns Zweifel immer wieder zu beschwichtigen, und wieso Heidemann schließlich zu den Letzten gehörte, die den Betrug als solchen erkannten.

In den ersten Teil **historische und theoretische Perspektiven** leitet Henry Keazor mit Überlegungen zu ›objektiven‹ und ›subjektiven‹ Verfälschungen ein. Erstere beschreiben Manipulationen am Kunstobjekt selbst, während letztere manipulierte ergänzende Dokumente (vermeintliche Echtheitsurkunden, Erwähnungen eines Werks in fingierten Katalogen oder Datenbanken) umfassen. Nicht jede Veränderung am Objekt, so Keazor, ist dabei jedoch gleich zu bewerten, denn ob sie als Täuschungen wahrgenommen werden oder nicht, ist oftmals zeitbedingt. Überschreibungen oder -zeichnungen, die in der Vergangenheit als Korrekturen verstanden wurden, würden heute als Fälschungen gelten.

Korrektur oder Fälschung? Dieser Frage geht Natalie Maag anhand eines frühmittelalterlichen Fallbeispiels nach: der Codex Amiatinus (achtes Jahrhundert), die älteste vollständig erhaltene Bibelhandschrift, die sich heute in der Biblioteca Laurenziana in Florenz befindet. Offensichtliche Materialveränderungen im Widmungsvers stellten die Fachwelt lange Zeit vor ein Rätsel, bis es dem italienischen Archäologen und Epigraphiker Giovanni Battista de Rossi im neunzehnten Jahrhundert gelang, den ursprünglichen Wortlaut – und damit auch den eigentlichen Absender und intendierten Empfänger – zu rekonstruieren. Natalie Maag zeigt, wie kennerschaftliches Wissen in Bezug auf Material, Paläographie und die Metrik der Zuschreibungsverse zusammenkommen müssen, um die manipulierte Provenienz des Codex als Fälschung zu überführen.

Mit eindeutiger Fälschungsabsicht vorgenommen – wenngleich im Unrechtsstaat politisch sanktioniert – wurden hingegen die Zuschreibungsveränderungen, denen sich der Beitrag von Alexandra Germer widmet. Die ›Arisierung‹ weitverbreiteter Publikationen (Kochbücher, Lexika, medizinischer und juristischer Nachschlagewerke) in der Zeit des Nationalsozialismus war verbreitete Praxis. Verleger:innen ersetzten die Namen jüdischer Autor:innen durch ›arisch‹ klingende Pseudonyme und konnten sich so weiter steigender Verkaufszahlen erfreuen, während sich die Urheber:innen den Früchten ihrer

Arbeit beraubt sahen. Alexandra Germer weist auf die langfristigen Schäden dieser zu NS-Zeiten gängigen Praxis hin und diskutiert neuere Versuche, die Opfer derartiger Fälle von Diebstahl geistigen Eigentums zu entschädigen, beispielsweise durch die Restitution von Urheberschaften. Für ›arisierte‹ Autorschaft als Sonderfall der gefälschten Provenienz schlägt Germer vor, den in der Archäologie gebräuchlichen Begriff ›provenience‹ zu verwenden. Dieser beschreibt den Fundort eines Objekts, lässt dabei jedoch die Kette an Vorbesitzer:innen außer Acht und wird so Fällen, in denen nicht der Diebstahl eines Buch-Objektes im Vordergrund steht, sondern von dessen Urheberschaft, besser gerecht.

Ulrich von Bülow stellt dem zweiten, praxisorientierten Teil des Bandes **gefälschte Provenienzen ermitteln** Gedanken zu verschiedenen Schwierigkeitsstufen beim Fälschen von (literarischen) Objekten, mit denen sich sammelnde Institutionen gelegentlich konfrontiert sehen, voran. Das Spektrum reicht hier von irrtümlichen Zuschreibungen – zum Beispiel die nachweislich von verschiedenen Individuen stammenden, aber allesamt mit Echtheitsbekundungen ausgestatteten ›Schiller’schen Haarlocken‹, die die Titelseite dieses Bandes zieren – bis hin zum Fabrizieren vollständig fingierter Schriftstücke oder gar ganzer Bücher. Entsprechend breit gefächert, so von Bülow, muss auch das Repertoire der Expert:innen sein, Eigentums- und Besitzverhältnisse verlässlich zu rekonstruieren und unrichtige Provenienzen – ob wissentlich oder unwissentlich verbreitet – aufzudecken.

Ein Berufsfeld, dem Fälschungen erheblichen reputativen und monetären Schaden zufügen, ist das Antiquariatswesen, denn Antiquariate bürgen in der Regel für die Echtheit der von ihnen angebotenen Stücke. Wolfgang Mecklenburg (J. A. Stargardt) gibt Einblicke in das praktische materialbezogene Wissen und die Vorgehensweisen, die sich unter Antiquar:innen in der Auseinandersetzung mit gefälschten Objekten etabliert haben. Wie lassen sich Tinte, Papier, Handschrift verifizieren und welche Rolle spielt bei der Bewertung von Objekten ihre Provenienz? Wie geht der Handel mit einmal identifizierten Fälschungen um? Daran anschließend erläutert Mecklenburg im Autographenhandel gelegentlich vorkommende Formen, die sich zwischen Original und Fälschung bewegen, wie Fälle von berühmten Namensvetter:innen, historische Faksimiles, mit Signiermaschinen hergestellte Autopen oder auch autorisierte ›falsche‹ Signaturen von Sekretär:innen.

Einen berühmten Fall spart Mecklenburg bewusst aus: den des verurteilten Schillerfälschers Heinrich von Gerstenbergk (1814–1887), der fünfzig Jahre nach dem Tod des Dichters in Weimar für kurze Zeit einen blühenden Handel mit falschen, von ihm selbst hergestellten Schillerautographen betrieb. Gabriele Klunkert erläutert im anschließenden Beitrag die Methoden

Gerstenbergks und mit welchen Mitteln man ihm im Prozess 1856 den Betrug nachwies. Dabei geht sie auf Schillers eigenen Umgang mit seinen Schreibmaterialien sowie auf die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts stark ausgeprägte, beinahe kultische Züge annehmende Schillerverehrung ein und zeigt auf, wie beides die rasche Verbreitung der Gerstenbergk'schen Fälschungen begünstigte.

Doch selbst wenn das Material einer wissenschaftlichen Prüfung standhält, wenn es also nachweislich aus dem angegebenen Zeitraum stammt oder sogar die Autorschaft der Schreibenden eindeutig erwiesen ist, können auf Institutionen und private Buchbesitzer:innen noch unliebsame Überraschungen warten, wenn sich nämlich Provenienzmerkmale wie Stempel oder Nummerierungen als manipuliert herausstellen. Philipp Zschommler deckt in seinem Beitrag eine besonders zynische Form der gefälschten Provenienz im Zusammenhang mit Dokumente und Objekte aus der Zeit des Nationalsozialismus auf, die heute auf Militariaauktionen oder Auktionsportalen begehrte Sammelobjekte darstellen. Diese Nachfrage wissen Fälscher:innen zu bedienen und so kursieren auf Auktionen oder unter online feilgebotenen Büchern auch historische Buchexemplare mit fingierten Stempeln, die suggerieren sollen, dass die Bände ihren Besitzer:innen entzogen und zumindest zwischenzeitlich den Büchereien jüdischer Gettos einverleibt worden waren. Zschommlers Untersuchung der einzelnen Stempелеlemente – die im Schriftzug verwendeten Bezeichnungen, Schriftart, Stempelform und Stempeltinte – entlarven die fraglichen Buchstempel als perfide Fälschungen.

Etwas anders gelagert ist der Fall manipulierter Provenienz, dem Klaus-Peter Möller in seinem Beitrag nachgeht. Auch hier ist das Material (mehrere Konvolute Manuskripte aus der Hand Theodor Fontanes) gesichert authentisch; die Verfälschungen stammen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Infolge der kriegsbedingten Auslagerung von Archivbeständen erlitt das Potsdamer Theodor-Fontane-Archiv in den Wirren der Nachkriegszeit schwerwiegende Bestandsverluste (etwa 75 Prozent der ausgelagerten Originalhandschriften).²⁹ Ein Teil tauchte in den 1950er- und 60er-Jahren auf dem westdeutschen Autographenmarkt oder in anderen öffentlichen Sammlungseinrichtungen wieder auf und konnten in einzelnen Fällen restituiert werden; der größte Teil gilt jedoch weiterhin als vermisst. Während die genauen Umstände der Diebstähle bis heute ungeklärt sind, geht Klaus-Peter Möller handschriftlichen Spuren nach, die auf den zurückgeführten Materialien gesichert wurden: Manipulationen der Seitenzählung auf Manuskripten Fontanes, vermutlich

29 Vgl. Vermisste Bestände des Fontane-Archivs (<https://www.fontanearchiv.de/publikationen/monographien-sammelbaende#c1413>, Zugriff: 11. Juni 2024).

mit dem Ziel, unvollständige Konvolute gegenüber potenziellen Kund:innen umfangreicher erscheinen zu lassen. Klaus-Peter Möller erstellt anhand der gefälschten Seitenzahlen einen Steckbrief.

Doch was, wenn eine Untersuchung des Originalmaterials nicht möglich ist: Lassen sich Fälschungen auch aufgrund rein textbasierter philologischer Argumentation nachweisen? Philip Krauts Beitrag widmet sich der Rezeption der 1817 und 1818 »entdeckten« und bis in die 1860er-Jahre als tschechische nationale Literaturdenkmäler gefeierten Handschriften aus Königinhof und Grünberg (die heute jedoch gesichert als Fälschungen gelten) durch deutsche Gelehrte wie Goethe und Jacob Grimm. Im Zentrum seiner Analyse stehen die unterschiedlichen philologischen Herangehensweisen beider Männer, aufgrund derer sie die Echtheit der Handschriften beurteilten, und schließlich auch die Frage, wie die Autorität dieser Gelehrten wiederum die weitere Diskussion um die Handschriften beeinflusste.

Wie wirkt sich die fortschreitende Entwicklung digitaler Tools auf dieses Feld aus? Zu diesem Zeitpunkt, so lässt sich zumindest vorläufig bilanzieren, existieren kaum frei verfügbare Technologien, die genau für solche Zwecke entwickelt wurden. Wolfgang Mecklenburg verweist in seinem Beitrag auf eine zweckentfremdete App, das heißt eine eigentlich für andere Funktion entwickelte Anwendung, die dennoch bei dem Aufspüren von Fälschungen dienlich sein kann. Das bedeutet jedoch nicht, dass Technologien, die (auch) mit Blick auf Fälschungsprozesse entwickelt werden, nicht existieren – sie tun dies nur eben in einem gewerblichen Rahmen. Die forensische Linguistin Carole E. Chaski, Vorsitzende von ALIAS Technology, zeigt in ihrem Beitrag, dass computerbasierte Auswertungen von Schriftstücken, um Urheberschaft festzustellen oder zu widerlegen, inzwischen (vor allem in gerichtlichen Auseinandersetzungen) international Anwendung und Anerkennung finden.

Gefälschte Provenienzen beschäftigen nicht nur sammelnde Institutionen und den Antiquariatshandel – sie inspirieren auch Schriftsteller:innen, die das Thema in ihren Texten verhandeln. Sarah Gaber führt in den dritten Teil des Bandes ein, in dem sie die **Imagination der gefälschten Provenienz** in ihrem doppelten Sinne adressiert: Einerseits zeigt sie auf, dass Autor:innen das narrative Potenzial von Büchern (als unikale Objekte) und den in ihnen enthalten Provenienzspuren wie Stempel oder Inschriften, aber auch die Faszination von Fälscher:innenfiguren und (literarischen) Fälschungen schon lange für sich entdeckt haben. Andererseits geht sie auch der Frage nach, inwiefern literarischen Fälschungen selbst ein kreatives Element innewohnt, wenn beispielsweise längere Handschriften oder gleich ganze Bücher gefälscht werden und auf den Buchmarkt gelangen.

Alexandra Tischels Beitrag widmet sich zwei Imaginationen des Fälschers der sogenannten *Protokolle der Weisen von Zion* (1903), nämlich zunächst in der Graphic Novel *Das Komplott* (2005) des amerikanischen Comic-Zeichners Will Eisner und dann in Umberto Ecos Roman *Der Friedhof in Prag* (2010). Bei den ›Protokollen‹ handelt es sich um eines der wichtigsten und wirkmächtigsten Dokumente des modernen Antisemitismus – und zugleich um eine Fälschung: Denn was sich als angebliche Mitschrift eines geheimen Treffens auf dem Basler Zionisten-Weltkongress im Jahr 1897 ausgibt, ist ein vermutlich vom russischen Geheimdienst in Auftrag gegebenes Textkonglomerat. Eisner und Eco, so Tischel, imaginieren den Fälscher der ›Protokolle‹ als äußerst problematische Figur – als Verräter, als Psychopath und als Mörder – in der Hoffnung, den Text und seine Wirkmacht zu depotenzieren.

Ebenso von literarischen Fälschungen inspiriert war Stefan Zweig (1881–1942), der nicht nur Schriftsteller, sondern jahrzehntelang auch ein leidenschaftlicher bibliophiler Sammler war. Im Buch- und Autographenhandel bestens vernetzt, korrespondierte Zweig mit anderen Sammlern wie Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und Anton Kippenberg (1874–1950) und veröffentlichte mehrere theoretische Schriften über das Autographensammeln. Stefanie Hundehoges Beitrag geht Fälschungen in der Privatsammlung Zweigs, in seinem theoretischen und literarischen Werk nach. In seiner Novelle *Die unsichtbare Sammlung* (1925) beschwor Zweig beispielsweise die größte Furcht aller Sammler:innen herauf: dass sich aller Vorsicht zum Trotz eine Fälschung unter den geliebten Stücken befinden könnte.

Ein Unterschied zwischen Fälschung und Fiktion liegt, so die gängige Definition, in dem fehlenden Fiktionsvertrag zwischen den beteiligten Parteien, dem stummen Pakt zwischen Autor:innen und Leser:innen am Beginn der Lektüre, dass das nun Folgende ins Reich der Fiktion gehört. Doch selbst wenn der fiktionale Rahmen eines Textes etabliert ist, lauern Unsicherheiten, beispielsweise durch unzuverlässige Erzählinstanzen. Wie nah liegen das Kreative und das Betrügerische beieinander und (wie) können literarische Texte bewusst oder unbewusst an Verfälschungsprozessen mitwirken? Ian Ellison untersucht fiktionale Darstellungen des Prager Schriftstellers Franz Kafkas in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*. (1990) und Antonio Muñoz Molinas *Sefarad* (2001) und diskutiert den Einfluss dieser Fiktionalisierungen auf die Wahrnehmung Kafkas. Gerät der 1924 verstorbene Autor selbst durch den Einfluss literarischer Darstellungen seiner Person immer zur Fälschung?

Wieder anders gelagert ist der Fall in Klaus Modicks Roman *Bestseller* (2006) und Ulrich Woelks *Joanna Mandelbrot und ich* (2008), die im Zentrum des letztens Beitrags dieses Bandes stehen. In ihren Werken prangern Modick und Woelk die übermäßige Konzentration des Literaturbetriebs auf

Marktfähigkeit und finanziellen Gewinn ihrer ›Produkte‹ an. Beide Romane stellen Schriftsteller-Protagonisten vor, die existenzielle Krisen durchleben, als sie dem Druck ihrer Lektor:innen, Verleger:innen und Kritiker:innen, einen Bestseller zu produzieren, nachgeben. In ihrem Streben nach literarischer Berühmtheit und finanziellem Erfolg kehren sie sich von ihren ethischen Grundsätzen ab, beschäftigen Ghostwriter, geben ihre eigenen Geschichten als die anderer und die von anderen als ihre eigenen aus. Im finalen Beitrag dieses Bandes untersucht Carol Anne Costabile-Heming Modicks und Woelks Kritik eines Literaturbetriebs, der mit der Echtheit und Originalität seiner Produkte wirbt und dabei Bedingungen schafft, unter denen eben diese Qualitäten korrumpiert werden.

Fälschungen, so lässt sich abschließend bilanzieren, verschwinden nicht ohne Weiteres und spurlos aus unserem gesellschaftlichen Gedächtnis, aus unserem Wissensdiskurs.³⁰ Ihre anhaltende Wirkungsmacht unterstreicht nicht zuletzt die – um zu dem eingangs erwähnten Fallbeispiel Lee Israels zurückzukehren – hochkarätig besetzte und vielfach ausgezeichnete Verfilmung (2018) von Israels Memoiren. Der Abspann weist – man kann sich des Eindrucks nicht erwehren – mit einer gewissen Schadenfreude darauf hin, dass Israels Fälschungen bis heute in Sammlungen und auf Auktionen zirkulieren, gelegentlich als Originale in Ausstellungen gezeigt und in wissenschaftlichen Werken als Quellen zitiert werden. Fälschungen, selbst solche, die einmal als falsch entlarvt wurden, dies stellen die in diesem Band versammelten Beiträge eindrücklich unter Beweis, erweisen sich gerade dort, wo sie auf vorgefasste Meinungen treffen und diese nähren, als hartnäckige Desinformationen, die mitunter sogar wissenschaftlicher Beweisführungen trotzen. Dies gilt für Einzelfälle – wie Carole Chaskis Erfahrung etwa im Falle der von ihr wissenschaftlich als genuin befundenen Selbstmordnotiz des Nirvana-Frontsängers Kurt Cobain, dessen Authentizität bis heute in einigen Fankreisen angezweifelt wird, zeigt – ebenso wie für Ereignisse, die von nationaler Tragweite sind. Wie Philip Krauts Analyse der Diskussion um die Authentizität der Königinhofer und Grünberger Handschriften belegt, wurde die philologisch-kritische Bewertung durch den Wunsch nach mittelalterlichen Texten, die als Nationalepen gelten konnten, infolge der patriotisch aufgeheizten Stimmung während und nach den Napoleonischen Kriegen beeinflusst. Alexandra Tischels Beitrag führt in diesem Zusammenhang eindrücklich vor Augen, wie gerade ungeklärte Provenienzen zur Langlebigkeit von Fälschungen beitragen können. Obwohl die vermeintlichen *Protokolle der Weisen von Zion* bereits sehr früh als Fälschung erkannt

30 Vgl. Reulecke (Anm. 1), S. 17.

wurden, hat gerade ihre nicht eindeutig einer Person zuordbare Autorschaft zur Verbreitung und Tradierung der ›Protokolle‹ beigetragen – ließ sich der Text doch beliebig bearbeiten und an neue Kontexte anschließen.

Es bleibt abzuwarten, wie sich die fortschreitende Digitalisierung auf das Feld auswirken wird, welche Möglichkeiten digitale Tools und Methoden zukünftig bieten können, Fälschungsprozesse weiter zu verfeinern, aber auch, gefälschte Provenienzen aufzuspüren. Dazu verändern Praktiken des digitalen Lesens und Schreibens unsere Begriffe von Autorschaft und Originalität. Neue Technologien und die rasante Entwicklungen auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz (beispielsweise durch die Einführung von Twitterbots, Übersetzungsprogrammen, ChatGPT)³¹ wirken sich notwendigerweise auf Schreib- und Überarbeitungsprozesse aus. Sie stellen tradierte Vorstellungen von Provenienz infrage – und erinnern zugleich an ihren Wert.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Tagung, die im September 2023 im Deutschen Literaturarchiv Marbach stattgefunden hat. Der Dank der Herausgeberinnen gilt vor allem Sarah Gaber und Stefan Höppner, die als Ko-Organisator:innen der Tagung maßgeblich das inhaltliche Gerüst mitkonzipiert haben, auf dem schließlich auch dieser Band beruht. Britta Storch und Kristin Latzel danken wir für die sorgfältige Redaktion der Beiträge. Dem Bundesministerium für Bildung und Forschung gebührt Dank für die großzügige Finanzierung des Bandes.

31 Vgl. Claus-Michael Schlesinger und Mona Ulrich: Quelltexte in Netzliteratur aus archivarischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive, in: Verschwinden. Vom Umgang mit materialen und medialen Verlusten in Archiv und Bibliothek, hg. von Madeleine Brook, Stefanie Hundehage und Caroline Jessen, Göttingen 2024, S. 25–139; Chatbot des Generative Pre-trained Transformers (OpenIA), veröffentlicht zum Testen am 30. November 2022 auf der Webseite <https://openai.com/blog/chatgpt/>, Zugriff: 6. Juni 2023.

Malte Herwig

DER TAGEBUCH-FÜHRER¹

Die Veröffentlichung der gefälschten Hitler-Tagebücher 1983 war der größte Skandal der deutschen Pressegeschichte. Die Tonbandaufnahmen der Gespräche zwischen Beschaffer und Fälscher geben kuriose Einblicke in den Skandal: »Habe mir etwas Entspannung durch Aktmalerei besorgt«, schreibt Führers Hand ohne Punkt und Komma ins Tagebuch. »Werde sooft es die Zeit erlaubt mit Zeichenblock und Stift arbeiten.«

Die Staatsgeschäfte scheinen Adolf Hitler im Juli 1935 wieder einmal sehr zu fordern. Als Ausgleich widmet er sich nicht etwa trivialem Zeitvertreib – ein Führer spielt kein Golf! –, sondern der anspruchsvollsten, schönsten Gattung der Kunst: der nackten Muse. So schreibt es jedenfalls der Tagebuch-Führer. Wenn das die Eva wüsste, denkt sich der Leser, und erfährt schon im nächsten Absatz, dass die erotischen Schmierereien im Hause Hitler tatsächlich für Ärger sorgten. Da heißt es kleinlaut: »Mit E. hatte ich eine kleine Auseinandersetzung.«

Der große Künstler Adolf Hitler: verkannt nicht nur von der Wiener Kunstakademie, sondern auch von seiner Geliebten. Kein Drehbuchschreiber hätte sich bessere Szenen für diese Tragikomödie ausdenken können als Konrad Kujau, dessen blühende Fantasie zu immer neuen, absurden Höchstleistungen angestachelt wurde. Schließlich gab es ungeduldig wartende Abnehmer: die Journalisten des *Stern*.

Als *Stern*-Reporter Gerd Heidemann am 23. März 1983, vier Wochen vor der geplanten Veröffentlichung der Hitler-Tagebücher, Kujau in seinem Stuttgarter Antiquitätengeschäft besucht, sieht er dort tatsächlich ein Aktgemälde, das eine junge Frau auf grünem Hintergrund zeigt, halb nackt in einen schwarzen Umhang gehüllt. Es ist ein scheußliches Bild: Die Brüste und der Kopf wirken wie aufgeschraubt, und die Frisur gleicht einer Dauerwelle aus den 70er-Jahren. Aber das ist völlig unwichtig, denn das Einzige, was zählt, ist die Signatur rechts unten: »Adolf Hitler«. Kujau deutet auf das Ölgemälde. Den folgenden Dialog hat Heidemann auf Tonband aufgezeichnet.

¹ Dieser Beitrag erschien bereits in ähnlicher Form in einer Sonderausgabe des *Stern*, Heft 39, 2018. Der Abdruck in diesem Band mit freundlicher Genehmigung des *Stern*.

*Ja, vielleicht habe ich für dich
'ne Hiobsbotschaft.*

Das Bild hast du gesehen da?

Ich hab's dem Schulze verkauft!

Wieso denn?

*32 [Tausend] will mein Bruder
von mir ...*

O Gott, schon wieder?

Nee ... Und was ist die Hiobsbot ...

Um Gottes willen, warum denn?

*Ja, warum denn nicht mir? ... Wie
teuer ist es?*

Die Szene zeigt, wie Kujau den Betrug des Jahrhunderts inszenierte und welche psychologischen Tricks der Fälscher benutzte, um seinen besten Kunden, Heidemann und dem *Stern*, immer mehr Geld aus der Tasche zu locken für einen Haufen Führer-Fakes. Kujau warf zuerst den Köder aus: Ich hab da was. Dann zog er die Angel zurück und gab vor, das Stück sei schon – für irgendeinen Fantasiepreis – verkauft. Damit zielte er nicht nur auf den Jagdinstinkt seines Verhandlungspartners Heidemann, sondern trieb die Preise in die Höhe.

Als Heidemann und Kujau sich 1981 über einen Militariasammler in Baden-Württemberg kennenlernten, gab sich »Conni«, wie ihn Heidemann nannte, als gut vernetzter Händler aus, der über einflussreiche Verwandte in der DDR so gut wie alles beschaffen konnte. Es waren nicht nur die berühmterbücherten Tagebücher, die Kujau dem *Stern* verkaufen wollte. Er hatte ein ganzes Füllhorn von Fälschungen im Angebot: Liebesbriefe des jungen Adolf, eine von Hitler komponierte Oper, Hitlers Entwürfe für SA-Uniformen, eine Schrift über »die Judenfrage« und sogar den dritten Band von *Mein Kampf*. So spielte Kujau bei seinem Kunden mit der heimlichen Bewunderung, die hinter jeder Führerfantasie steckt: dieser Hitler – ein echter Tausendsassa, der sich einfach um alles kümmerte!

Das Prinzip Kujau sei so raffiniert wie simpel, erklärt Marc-Oliver Boger: »Er hat eine echte, aber kostengünstige Antiquität genommen, sie mithilfe eines gefälschten Begleitschreibens in der entsprechenden Handschrift einer historischen Persönlichkeit zugeordnet und damit quasi geadelt.« Boger, 41, war schon als Kind fasziniert von Fälschungen und öffnete 2017 in Bietigheim-Bissingen das Kujau-Kabinett, ein privates Kunstmuseum, das sich ausschließlich dem Wirken des Meisterfälschers widmet. In Bogers Museum ist auch Kujaus Fälscherwerkstatt zu besichtigen: Tintenflaschen, Haushaltsmixer, Teebeutel, Aschenbecher – die Mittel waren denkbar einfach, aber effektiv.

Als der *Stern* angebissen hatte, musste Kujau liefern. Er schrieb, malte und bastelte bald rund um die Uhr, um die Nachfrage zu befriedigen. »Mein Mann schreibt sich Tag und Nacht die Finger wund«, klagte seine Lebensgefährtin gegenüber einer Zeugin, die sich gewundert hatte, womit das Paar den teuren Schmuck, Porzellan und Immobilien finanzierte. Kujau war sogar so dreist zu behaupten, er schreibe für den *Stern* eine Geschichte über Hitler – und in dieser Lüge steckt ein Korn Wahrheit. Für den Inhalt der Tagebücher hatte sich Kujau ein simples Prinzip ausgedacht: Jeder Monat begann mit einer Chronologie, die er aus anderen Veröffentlichungen zusammenklaubte. Das war die Pflicht. Am Ende jeden Monats folgte die Kür, der Abschnitt ›Persönliches‹, in dem Kujau seiner Hitler-Fantasie freien Lauf ließ. Inspiration schöpfte der Fälscher aus sich selbst. Nach stundenlanger Nacharbeit war dann nicht nur Kujau erschöpft, sondern auch der Führer: »Gesundheitlich musste ich mir einige Male sagen lassen, ich arbeite zu viel. Brauche auch mehr Ruhe. Kann kaum Schlaf finden.«

Wenn Kujaus Hitler die Arbeit am dritten Band von *Mein Kampf* beginnt, vergisst er die Geschäfte nicht: »Habe mir dieses Buch auch vom Verlag bevorzussen lassen. Da ich das Geld für einige Umbauten und Neuerwerbungen brauche.« Und Kujau lachte sich ins Fäustchen, denn der Vorschuss kam natürlich vom *Stern*, und die Umbauten fanden nicht am Obersalzberg, sondern in Kujaus Wohnort Bietigheim-Bissingen statt. Wie sein Hitler verschafft sich Kujau gelegentlich Entspannung durch Aktmalerei. Als Heidemann den angeblichen Halbakt von Hitler als »nicht groß künstlerisch« bewertet, reagiert Kujau denn auch beleidigt: Was heißt hier nicht groß künstlerisch!?

Mehr als zwei Jahre lang spielen sie dieses Spiel miteinander, und Heidemann, der hartnäckige Reporter und akribische Rechercheur, verfällt Kujau mehr und mehr. Er nimmt die wundersame Vermehrung der Hitler-Reliquien dankbar an: »Der ist voller Überraschungen, der ›Führer‹, nicht?« Wenn »Conni« ihm wieder mal ein Tagebuch im braunen Kuvert übergibt, ist Heidemann glücklich, wenn nicht, klagt er: »Ach, du machst mich schwach!« Bleibt die versprochene Lieferung aus, macht er ihm Vorwürfe. Irgendwann wird der Journalist Heidemann von seiner Quelle abhängig wie ein Junkie von seinem Dealer. Kujau weiß das, er hat es darauf angelegt. Es gibt einen bezeichnenden Moment in der Beziehung der beiden, man könnte ihn als Augenblick der Wahrheit bezeichnen. Kujau berichtet, dass ein anderer Sammler unbedingt Hitlers Aktgemälde von Geli Raubal kaufen wolle: »Das Zeug ist wie Rauschgift! Meine Güte, meine Güte, berauschen sich die Leute da dran, nicht?!«

Es stimmt, dass Heidemann bis zuletzt auch nachfragt, wenn ihm Zweifel kommen. Aber der Wunsch ist mächtiger als die Skepsis, der Reporter lässt

sich von Kujaus Erfindungen willig blenden. Am Ende geht es ihm, der sich beim *Stern* einen Ruf als Spürhund und den Spitznamen ›Hab ich‹ verdient hat, nur noch darum, alles zu haben. Als Heidemann einmal nachfragt, ob Kujau ihm auch alle Dokumente gegeben habe, antwortet der: »Sage mal, ihr seid so misstrauisch! Richtig Journalisten seid ihr!«

Doch statt Kujau durch seine Nachfragen zu verunsichern, liefert Heidemann ihm damit neue Ideen. Als der Reporter aus einer anderen trüben Quelle hört, dass Hitler angeblich Aufzeichnungen über Jesus gemacht habe, verspricht Kujau, er werde mal bei seinem Bruder nachfragen. Der Fälscher fasst solche Fragen als Bestellungen auf, die er in der Werkstatt abarbeitet. Wenige Wochen später meldet er Erfolg: Sein Bruder habe eine Jesus-Akte gefunden, die sechs Siegel trage. Heidemann beißt sofort an: »Die soll er schicken! Wir haben bisher nur zwei Siegel gehabt!«

Einmal klagt Heidemann, die *Stern*-Kolleg:innen hätten gesagt, die Texte seien ja alle so gefühlsarm, »so auf Distanz geschrieben«. Kujau ist empört: »Wieso gefühlsarm? Der war doch nicht gefühlsarm, nicht?«

Zum bitteren Ende hin steigert Kujau die Dosis und bietet Heidemann eine Mappe mit Pornobildern von Geli Raubal und die Urnen mit der Asche von Adolf Hitler und Eva Braun an. »Er hat einen Totengräber in Stuttgart bestochen und Leichenbrand bekommen, den er da reingefüllt hat«, sagt Kujau-Kurator Marc-Oliver Boger.

Doch Heidemann ist nicht der Einzige, der nach dem Hitler-Stoff süchtig ist. Internationale Medien lechzen danach, und Gruner + Jahr verkauft die Rechte in alle Welt. Trotz vieler Zweifel und kritischer Nachfragen stoppt niemand in Verlag und Redaktion die Veröffentlichung der Tagebücher. Sie wird sogar vorgezogen. Dazu trägt auch die Knüller-Mentalität bei, die damals herrscht. »Vermeintliche Sensationen werden oft als ›toll ins Blatt passend‹ akzeptiert, ohne dass ihr Wahrheitsgehalt kritisch geprüft wird«, lautet die Selbstkritik in einem nach dem Skandal verfassten internen Untersuchungsbericht der Redaktion.

Der Rausch ist ansteckend, er setzt alle Abwehrmechanismen außer Kraft und verhilft dem Wunschdenken zur Herrschaft über journalistische Tugenden. Der damalige Verlagsvorstand Manfred Fischer, der das fatale Geschäft mit den Hitler-Tagebüchern abgesegnet hatte, erkennt später: »Es ist das geradezu sinnliche Erlebnis, so ein Ding in der Hand zu haben. Diese Gewissheit, das Tagebuch hat der geschrieben – und jetzt halte ich es in der Hand! Wir alle haben wahrscheinlich einen Blackout gehabt. Schon der Glaube daran war ein Teil der Faszination, das gebe ich zu.«

Nachdem der Skandal aufgefliegen ist, gehen Fälscher und Reporter ins Gefängnis. Heidemann verliert seine Existenz, aber nicht den Glauben. Erst

als ihm ein Wärter in der Untersuchungshaft seine Ernennungsurkunde zum Gefängnisdirektor zeigt, erkennt Heidemann die Wahrheit. Die Urkunde ist von Adolf Hitler unterzeichnet. Und nebenan sitzt Konrad Kujau.

TEIL 1: HISTORISCHE UND THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

Henry Keazor

ASPEKTE EINER THEORIE DER GEFÄLSCHTEN PROVENIENZ

1. Der Wert der Provenienz

Auch in der Kunstgeschichte gehört die Provenienz fest zu den für die Einschätzung eines Werkes relevanten Informationen: Schon im sechzehnten Jahrhundert, bei dem »Ahnvater« der Kunstgeschichte Giorgio Vasari (1511–1574), trifft man wiederholt auf Hinweise zu Auftraggeber:innen und sich daran anschließenden wechselnden Besitzverhältnissen;¹ spätestens aber mit den im achtzehnten Jahrhundert entstehenden Œuvre-Verzeichnissen etablieren sich Angaben zur Provenienz eines Werkes als feste Kategorie der einzelnen Katalogeinträge.² Hintergrund ist, dass der Wert eines Objekts sich in gleich mehrfacher Weise als an seine Provenienz gebunden erweisen kann: Eventuell wird dessen Kostbarkeit alleine schon aus dem Alter heraus begründet, das sich durch die Provenienz belegt findet. Sodann kann sich der Wert auch daraus herleiten, dass das entsprechende Werk zuvor Teil prominenter Sammlungen war. Schließlich aber ist es nicht selten die Provenienz, die überhaupt erst dokumentiert, dass ein fraglicher Gegenstand das ihm zugesprochene Alter tatsächlich auch besitzt beziehungsweise mit einem Werk aus einer berühmten Sammlung identisch ist und sich nicht etwa als Kopie oder gar Fälschung erweist. Freilich ist dies wiederum ein Wissen,

- 1 Vgl. zum Beispiel Giorgio Vasari: Michelangelo Bonarroti fiorentino. Pittore Scultore et Architetto, in: ders.: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florenz (Torrentino), 1550, S. 120 mit den Angaben zu Werken Michelangelos, die dieser Antonio Mini, einem seiner Schüler, schenkte, der sie dann an den König von Frankreich veräußerte: »[...] Antonio Mini fiorentino, la partita del quale molto gli dolse, quando per capriccio se n'andò in Francia; tuttavia remunerò molto i suoi servigi donandogli que' disegni ch'io dissi di sopra, e la Leda che aveva dipinta, la quale è oggi appresso il Re di Francia [...]« – »[...] Antonio Mini, ein Florentiner, dessen Weggang ihn sehr schmerzte, als dieser aus einer Laune heraus nach Frankreich aufbrach; er belohnte jedoch seine Dienste, indem er ihm die oben erwähnten Zeichnungen und die von ihm gemalte Leda schenkte, die sich heute bei dem König von Frankreich befindet [...]«.
- 2 Vgl. dazu zum Beispiel Sophie Raux: *From Mariette to Joullain: Provenance and Value in Eighteenth-Century French Auction Catalogs*, in: *Provenance: An Alternate History of Art*, hg. von Gail Feigenbaum und Inge Reist, Los Angeles 2012, S. 88–105.

über das auch Fälscher:innen verfügen, sodass Provenienzen im Gefüge der wirkungsvollen Inszenierung von Fälschungen oftmals eine sehr wichtige Rolle zukommt – anstatt also dazu beizutragen, Fälschungen zu entlarven, geraten sie, indem sie manipuliert und gefälscht werden, selbst zu Instrumenten der Täuschung.

2. Objektive und subjektive Verfälschung

Dabei lassen sich zwei Hauptstrategien unterscheiden: Bei der »objektiven Verfälschung« wird ein entweder bereits mit oder aber auch zunächst ohne jede Fälschungsabsicht geschaffenes Werk nach seiner Fertigstellung dahingehend verändert, dass ihm irreführende Signaturen, Datierungen oder künstliche Altersspuren hinzugefügt werden, die auf eine in der Geschichte länger rückverfolgbare Existenz verweisen sollen; zuweilen – und hier kommt die gefälschte Provenienz ins Spiel – gehören dazu auch Hinweise auf vermeintliche Aufenthalte in zudem bedeutenden Sammlungen, zum Beispiel, indem entsprechend gefälschte Etiketten angebracht werden.

Dieser auf Täuschung abzielenden Spielart der »objektiven Verfälschung« steht ein legales (wenngleich – zumal aus heutiger Sicht – nicht unbedingt legitimes)³ Pendant gegenüber: So galt es bis in das achtzehnte Jahrhundert als ein akzeptiertes Verfahren, Kunstwerke der Vergangenheit dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen. Im siebzehnten Jahrhundert ließ man zum Beispiel Partien von Albrecht Dürers (1471–1528) nach 1497 entstandenem *Paumgartner Altar* (heute: München, Alte Pinakothek) übermalen: Getilgt wurden die als offenbar nicht maßstabsgetreu empfundenen kleinen Figuren der in der Mitteltafel dargestellten Stifterfamilie, während man demgegenüber die Seitenflügel vergrößerte und die dort dargestellten Ritterfiguren des heiligen Georg und des heiligen Eustachius um Helme, Rüstungen und Pferde ergänzte. Anfang des letzten Jahrhunderts entfernte man diese Eingriffe wieder, da sie als Verfälschung der ursprünglichen künstlerischen Absichten Albrecht Dürers beurteilt wurden.⁴

3 Seit dem neunzehnten Jahrhundert wird diese Art der Anpassung an den eigenen Zeitgeschmack als unzulässige Verfälschung eines historischen Bestandes und damit auch als Verfälschung eines geschichtlichen Zeugnisses angesehen, weshalb man in dieser Zeit zum Beispiel auch damit begann, im Barock veränderte mittelalterliche Kirchen wieder zu ent-barockisieren.

4 Vgl. dazu Gisela Goldberg: Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation, in: *Städel-Jahrbuch*, Ser. NF, Nr. 9, 1983, S. 151–182.



Abb. 1: John Drewe: *The Hanover Gallery* (circa 1993 nachgedruckte Version des ursprünglichen circa 1950 erschienenen originalen Ausstellungskatalogs mit hinzugefügten Einträgen und Illustrationen von John Myatts Fälschungen), London, Victoria and Albert Museum; Foto: Henry Keazor.

Gibt es eine »Objektive Verfälschung«, so muss es auch eine »subjektive Verfälschung« geben. Als ein Paradebeispiel hierfür kann sicherlich der Fall des britischen Betrügers John Drewe (*1948) gelten: Er stahl ab dem Ende der 1980er-Jahre in renommierten kunsthistorischen Referenzbibliotheken, zum Beispiel dem Institute of Contemporary Arts in London sowie der dort ebenfalls ansässigen National Art Library im Victoria and Albert Museum, Galerie- und Ausstellungskataloge der 1940er- und 50er-Jahre. Diesen fügte er Seiten mit Einträgen hinzu, in denen von ihm bei dem Kunstmaler John Myatt (*1945) in Auftrag gegebene Fälschungen als vermeintliche Originale aufgeführt und zuweilen auch abgebildet waren, obwohl beziehungsweise wohl eben, weil die originalen Kataloge nicht illustriert waren. Gelegentlich druckte Drewe sogar ältere Publikationen komplett neu nach, stets ergänzt um die in Wort und Bild präsenten Fälschungen Myatts. Anschließend schmuggelte er die so manipulierten beziehungsweise gefälschten Kataloge zurück in jene Bibliotheken, aus denen er die Originale entwendet hatte. Bot er sodann eine der Fälschungen zum Verkauf an, konnte er auf diese ver-

ziehungsweise gefälschte Dokumentationen verweisen, die für die scheinbare Authentizität der angebotenen Werke bürgten.⁵

Myatts Bilder wurden also nicht, wie bei einer »objektiven Verfälschung«, nachträglich noch einmal verändert, indem sie zum Beispiel mit einem entsprechenden Alter vortäuschenden Erscheinungsbild versehen wurden, sondern es waren die ihnen eine vermeintliche Provenienz verschaffenden gefälschten Dokumentationen, die hier über den wahren Sachverhalt hinwegtäuschten: Indem Drewe interessierten Käufer:innen gegenüber einen irreführenden Zusammenhang zwischen den manipulierten Einträgen und Werken Myatts suggerierte, bediente er sich des Verfahrens der »subjektiven Verfälschung«.

3. Der »Islington Library Prank« als Inspiration?

Man hat sich immer wieder gefragt, wodurch Drewe möglicherweise zu diesem Diebstahl, Manipulation und Rückschmuggel kombinierenden Akt inspiriert wurde. Ein eventuelles Vorbild könnte hierbei der 1962 dank der Medien in der Öffentlichkeit für großes Aufsehen sorgende »Islington Library Prank« gewesen sein: Der britische Dramatiker Joe Orton (1933–1967) und sein Lebenspartner, der britische Schauspieler und Autor Kenneth Halliwell (1926–1967), hatten ab Januar 1959 immer wieder Bücher aus der Stadtbibliothek von Islington entliehen, deren Schutzumschläge sie zu Hause durch neue Klappentexte und Cover-Illustrationen veränderten, ehe sie die manipulierten Bände zurück in die Bibliothek schmuggelten. Als angebliche Motivation für diese Praxis gaben sie später ihre Verärgerung über den schlechten Bestand der Bibliothek an – ein wesentliches Motiv scheint jedoch auch Schadenfreude gewesen zu sein, denn offenbar lauerten sie anderen Benutzer:innen der Bibliothek dabei auf, wie diese die manipulierten Bücher entdeckten und verstört darauf reagierten.⁶ Grund dafür war die Art der von Orton und Halliwell vorgenommenen Eingriffe, bei denen es immer

5 Vgl. dazu Laney Salisbury und Aly Sujo: *Provenance. How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, New York 2010; *Fake: Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hg. von Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 18, 159, 172–174.

6 Vgl. dazu http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Life11.html und http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Life12.html, Zugriff: 29. Dezember 2023; Matthew Franks: *From public library prankster to playwright: Joe Orton and postwar Britain's nanny state*, in: *Book History*, Nr. 20, 2017, S. 394–423 sowie online unter <https://wrap.warwick.ac.uk/100644/7/WRAP-public-library-prankster-playwright-Franks-2017.pdf>, Zugriff: 29. Dezember 2023.

wieder darum ging, unspektakuläre Motive durch entsprechende Collagen zu schockierenden, befremdenden oder leicht anstößigen Darstellungen werden zu lassen: Blickt das Publikum auf dem Cover der 1958 von John Courtenay Trewin (1908–1990) veröffentlichten Biographie des britischen Schauspielers Alec Clunes (1912–1970) dessen Konterfei an, so ersetzen Orton und Halliwell dieses durch die Großaufnahme eines zerlöchernten Totenschädels;⁷ anstatt des eine rotgekleidete Frau vor dem Hintergrund einer Schiffsreling heroisch in seinen Armen tragenden gut gekleideten Dandys erschien nach der Intervention durch die beiden Prankster auf dem Umschlag von Ethel May Dells (1881–1939) 1956 neu aufgelegtem Roman *Storm Drift* von 1931 das Foto einer von Kutschen befahrenen Straße, in welche im Vordergrund ein mit einer Augenbinde geblendeter halbnackter Mann seinen voluminösen Bauch hineinstreckt;⁸ und die Vorderseite der in der Bibliothek verwahrten Ausgabe von Phyllis Hambledons (1891–1967) 1960 vorgelegtem Roman *Queen's Favourite* ersetzten Orton und Halliwell durch eine Collage aus zwei leicht bekleideten Männern, die vor dem Hintergrund eines von Soldaten eingenommenen Meeresstrandes und dem Blick auf die Freitagsmoschee von Herat miteinander ringen,⁹ während auf der Rückseite eine 1894 gefertigte Photographie Zar Nikolaus II. (1868–1918) mit einem lächelnden Frauengesicht überklebt und um einen ihn scheinbar anbetenden halbnackten Jüngling und einen Vogel ergänzt wurde.¹⁰

Natürlich verfolgten die beiden hierbei keine Fälschungsabsichten, sondern sie wollten – ganz im Gegenteil gerade um der Provokation willen –, dass ihre manipulierten Schutzumschläge rasch entdeckt wurden. Auf den damals 14 Jahre alten Drewe, der drei Jahre später seine Hochstapler-Laufbahn

7 Vgl. http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery13.html, Zugriff: 29. Dezember 2023.

8 Vgl. http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery16.html, Zugriff: 11. Juli 2024. Interessanterweise hat just dieses Cover ein ganz eigenes Nachleben gefunden, denn es wurde versehentlich – anstatt des originalen Covers – auf einer Seite der Plattform »Goodreads« unter einer entsprechenden Leseempfehlung hochgeladen – vgl. <https://www.goodreads.com/book/show/6376833-storm-drift>, Zugriff: 11. Juli 2024.

9 http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery23.html, Zugriff: 11. Juli 2024. Zur Identifikation der Motive vgl. Franks (Anm. 6), S. 409 beziehungsweise online S. 34.

10 http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery22.html, Zugriff: 11. Juli 2024. Die Aufnahme des Zaren stammt möglicherweise aus Band IV der von Walter Hutchinson herausgegebenen, seit 1920 zu London in mehreren Auflagen erschienenen, sehr populären »Story of the British Nation.«

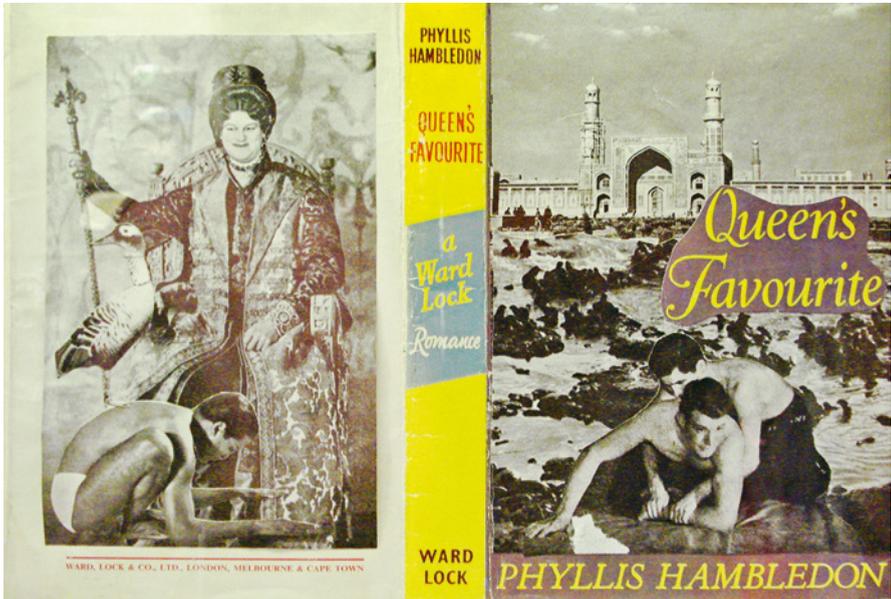


Abb. 2: Joe Orton und Kenneth Halliwell: Collagierte (rechts) Vorder- und (links) Rückseite des Romans *Queen's Favourite* von Phyllis Hambleton, 1960, © Islington Local History Centre.

beginnen sollte,¹¹ könnte das große Aufsehen, das der »Islington Library Prank« erfuhr, jedoch dahingehend inspirierend gewirkt haben, dass er später Ortons und Halliwells Manipulation von Buchumschlägen zur Verfälschung von Provenienzen adaptierte.

4. Die Relevanz einer Theorie und Geschichte gefälschter Provenienzen

Kurioserweise hat der Ausgang des »Islington Library Pranks« Drewe jedoch nicht davor geschützt, den gleichen Fehler zu begehen wie seine möglichen Vorbilder, der schon deren und dann auch Drewes eigene Überführung zur Folge hatte: In beiden Fällen spielten verräterische Schreibmaschinen eine Rolle. Bei Orton und Halliwell schickte die eingeschaltete Polizei den in-

¹¹ Drewe begann damals erstmals, unter seinem falschen Nachnamen zu agieren – eigentlich hieß er John Cockett. Vgl. dazu Salisbury und Sujo (Anm. 5), S. 256.

zwischen bereits Verdächtigten eine fingierte Beschwerde über ein angeblich nicht zugelassenes Fahrzeug ins Haus, auf welche beide mit einer empörten Antwort reagierten, die nachweisbar mit der gleichen Maschine getippt worden war wie auch die neuen Klappentexte.¹² Im April 1962 wurde ihre Wohnung durchsucht und sie sahen sich des Diebstahls sowie der böswilligen Beschädigung von mehr als 70 Büchern angeklagt und zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe und einer Geldbuße von 262 Pfund verurteilt. John Drewe wiederum hatte sowohl unter anderem Namen verfasste Empfehlungsbriefe für sich selbst, mit deren Hilfe er sich Zugang zu den Bibliotheken verschafft hatte, wie auch fingierte Gutachten und Katalogeinträge auf immer der gleichen Schreibmaschine geschrieben, sodass auch er unter anderem anhand dieser Spur überführt werden konnte. Er wurde nach seiner Verhaftung im September 1995 im Februar 1999 wegen Anstiftung zum Betrug, mehrfacher Urkundenfälschung und Diebstahl zu sechs Jahren Haft verurteilt, von denen er zwei Jahre verbüßte.¹³

Drewes Fall zeigt, dass er sich mit den Praktiken kunsthistorischer Forschung intensiv auseinandergesetzt und den Wert der Provenienz bestens verstanden hatte – andere Kunstfälscher, wie der seit den 1980er-Jahren aktive und 2010 verhaftete Wolfgang Beltracchi zielten auf ihre Weise ebenfalls auf diese mögliche Achillesferse in der Authentifizierung von Werken:¹⁴ Vor diesem Hintergrund und auch aus dem Interesse an einer Fälschungsprophylaxe heraus erscheint es als umso dringlicher, sich aus einer wissenschaftlichen Perspektive gründlich der Theorie und Geschichte gefälschter Provenienzen anzunehmen.

¹² Franks (Anm. 6), S. 304 beziehungsweise online S. 10.

¹³ Vgl. dazu Salisbury und Sujo (Anm. 5), S. 348.

¹⁴ Vgl. dazu Effinger und Keazor (Anm. 5), S. 164–168.

Natalie Maag

PROVENIENZFÄLSCHUNG AN DER WIEGE DER ABENDLÄNDISCHEN BIBELÜBERLIEFERUNG

DER CODEX AMIATINUS

Einleitung

Fälschung und Manipulation begleiten die Schrift seit ihrer Entstehung ebenso wie Fehlerhaftigkeit und Korrektur. Den schrifttragenden Artefakten kommt dabei die größte Bedeutung zu, da das Zusammenwirken des Materials und der Schrift sich über die Jahrhunderte zwar verändert, die Relation aber erhalten bleibt und so die Authentizität des Artefakts auch für Außenstehende sichtbar werden kann.

Schrift dient der Kommunikation. Nachrichten können aufgeschrieben und über weite Strecken transportiert, persönliche Reflexion festgehalten werden. Schrift fixiert Rechte und Pflichten, sei es in Gesetzen, Verträgen, Urkunden oder Testamenten. Sie dokumentiert Wissen, historische Ereignisse, politische oder religiöse Texte, die an die nachfolgende Generation weitergegeben werden können. Die Motivation zur Fälschung kann sich auch nach Textsorte oder Wert des schrifttragenden Artefaktes richten.

Um bei einem Meilenstein der frühmittelalterlichen Schriftkultur wie dem Codex Amiatinus zwischen Fälschung oder Korrektur zu unterscheiden, müssen unterschiedliche Teildisziplinen zusammenwirken: Paläographie, Literaturgeschichte, Sprachgeschichte und Überlieferungsgeschichte.¹ Einleitend soll auf die zeittypischen Erscheinungen der frühmittelalterlichen Schriftlichkeit eingegangen werden, um so einen Kontext für aufsetzende Beobachtungen zu schaffen. 1) Schriftgeschichtlich werden paläographische Merkmale fixiert. 2) Formgeschichtlich wird die dahinterstehende Metrik analysiert. 3) Materialgeschichtlich wird der Beschreibstoff, hier das Pergament, die verwendete Tinte und schließlich die eingetragenen Korrekturen oder Manipulationen erfasst. Anschließend soll die Provenienzzgeschichte des Codex Amiatinus aus diesen

1 Ludwig Traube: Einleitung in die Lateinische Philologie des Mittelalters, Bd. 2, hg. von Paul Lehmann, München 1911, S. 5.

drei Perspektiven betrachtet und am Ende zwischen Ergebnissen und Spekulationen unterschieden werden.

2. Voraussetzungen

Im Zentrum der **Paläographie** steht die Vermittlung der Lesekompetenz, dann können Schriftmerkmale extrahiert werden, die durch Vergleiche eine Zuordnung in Raum und Zeit möglich machen. Die Schrift hatte jedoch im Frühmittelalter auch kulturgeschichtliche Bedeutung. Die Informationen zu Rezeption von Literatur und Netzwerken sind nur spärlich, oft kann man nur durch die Schriftzeugnisse selbst eine Verbindung der Skriptorien und Räume herstellen und Aussagen zu Rezeption und Produktion machen – Schriftgeschichte ist auch Kulturgeschichte.²

In der Antike herrschten die sogenannten Majuskelschriften vor, dazu zählen die in der Epigraphik verwendete *Capitalis quadrata*, analog zum lateinischen *Quadrataris*, dem Steinmetz. Darunter steht die für die Buchschriften angepasste schlichtere Ausführung, die *Capitalis rustica*, die ohne die winkelig angesetzten Striche in der Ausführung auskommt.

Eine weitere erfolgreiche Schrift der Spätantike ist die Unziale. Ihr Name leitet sich vom lateinischen *uncia* ab, was sowohl Längen- als auch Gewichtseinheit bedeutet. Der Kirchenvater Hieronymus schreibt in seinem Prolog zum Buch Iob über die *unciales litterae*, also unziale Buchstaben, und meinte damit zollgroße, gewichtige Buchstaben.³ Wie die vorigen Schriften bewegt sich die Unziale im Zweiliniensystem, ist also eine Majuskelschrift. Im Frühmittelalter etabliert sich dann das System, das bis heute gilt. Es ist der Übergang zur Minuskelschrift, also dem Vierliniensystem mit Ober- und Unterlängen.

Für die **Metrik** des Frühmittelalters ist der antike Vers, der sich durch Quantitäten auszeichnet, maßgeblich. Neben den rhythmischen Versen, die vor allem in der Hymnendichtung zum Einsatz kommen, dominierte der daktylische Hexameter das lateinische Mittelalter.⁴ Das elegische Distichon, das neben dem Hexameter auch aus einem Pentameter besteht, hat sich über die folgenden Jahrhunderte erfolgreich behauptet, sodass die Fähigkeit zur Komposition von korrekten Versen bis in die Neuzeit als gesetzt gilt.⁵

2 Natalie Maag: Alemannische Minuskel (744–846 n. Chr.). Frühe Schriftkultur im Bodenseeraum und Voralpenland, Stuttgart 2014, S. 1 f. und 168.

3 Biblia Sacra iuxta vulgatum versionem, Stuttgart 1994, Prol. Iob 48–50, S. 732.

4 Walter Berschin: Einleitung in die Lateinische Philologie des Mittelalters, Heidelberg 2019, S. 137–140.

5 Vgl. Schillers Verse »Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule. Im Penta-

Capitalis Quadrata	A B C D E F G H I L M N O P Q R S T V X Y Z
Capitalis Rustica	A B C D E F G H I L M N O P Q R S T V X T Z
Unziale	Α Δ Ε Η Μ 9 U

Abb. 1: Musteralphabet der Majuskelschriften in Antike und Mittelalter. Bei der Unziale (Z. 3) sind in der Darstellung nur die von der Capitalis abweichenden Buchstaben (Kennbuchstaben) aufgeführt, wie das unziale A und D.

Zur **materialen Dimension** gehört auch immer der Beschreibstoff. Seit dem Frühmittelalter hat sich gegenüber dem Papyrus das Pergament durchgesetzt.⁶ Eine unter aufwendigen Prozessen aufbereitete und unter Spannung getrocknete Tierhaut, der man aufgrund ihrer Verfügbarkeit, Beständigkeit und Strapazierfähigkeit seit dem Frühmittelalter den Vorzug gab. Auf der mechanisch geglätteten Oberfläche der Pergamentseite kann dann das Schreiben beginnen.⁷

Die Korrekturmöglichkeiten im Text waren dabei beschränkt. Als minimalinvasive Korrekturmethode konnte expungiert werden, wobei ein Punkt oft unter einen bereits geschriebenen, jedoch unerwünschten Buchstaben gesetzt werden konnte. Wurde mit kleineren Eingriffen nicht das gewünschte Ergebnis erreicht, gab es Rasuren, wobei die entsprechenden Buchstaben mit dem Messer abgeschabt, also eradiert wurden. Die neuen Buchstaben wurden an die entstandene Leerstelle geschrieben. Durchstreichungen waren für die damaligen Schreiber eher unüblich. Pergament war kostbar, brauchte man doch für die Herstellung einer durchschnittlichen Handschrift bis zu hundert Tierhäute. Der Wert zeigt sich auch in der häufigen Wiederbeschriftung mit sekundären Texten. War das Pergament vorbereitet, konnte die Tinte aufgetragen werden. Bereits in der Antike sind verschiedene Rezepturen (Ruß, Gummi oder Galläpfel und Eisenvitriol) bekannt. Bei den weit verbreiteten Eisengallustinten bestand allerdings unter Feuchtigkeitseinwirkung die Ge-

meter drauf fällt sie melodisch herab«, in Friedrich von Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 1, hg. von Gerhard Fricke, München 1962, S. 251 f.

⁶ Tino Licht: *Halbunziale*, Stuttgart 2018, S. 16.

⁷ In der Schulhandschrift »De nominibus utensilium« von Alexander Neckam aus dem frühen dreizehnten Jahrhundert sind Arbeitsschritte und Werkzeuge aufgeführt. Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 969, fol. 59^v.

fahr des Tintenfraßes, die Mischung der Tinte und die Pergamentaufbereitung waren also essenziell.⁸

3. Der Codex Amiatinus – eine (Ver-)Fälschung?

Der Codex Amiatinus gehört zu den Meilensteinen der frühmittelalterlichen Schriftkultur. Die Bedeutung zeigt sich heute auch dadurch, dass die Handschrift nicht nur eine Signatur, sondern auch einen Eigennamen trägt. Der Codex wiegt 35 Kilogramm, hat ein Format von 53 cm auf 35 cm und misst ganze 24 cm Breite. Er umfasst 1.030 beschriebene Blätter (*folia*) – also über 2.000 Seiten – die sowohl aus Schafs- als auch aus Ziegenpergament hergestellt wurden.⁹ Inzwischen ist die Handschrift zum interdisziplinären Referenzobjekt geworden, an dem sich sowohl kunstgeschichtliche, historische, theologische als auch philologische Forschungsfragen versammeln.¹⁰ Die bekannteste Seite zeigt eine Miniatur mit einem Schreiber mit Nimbus, der ein Schreibrohr (*calamus*) zum Schreiben in einen Codex benutzt. Im Hintergrund sieht man einen Bücherschrank, der mit neun flachgelagerten *volumina* gefüllt ist. Erst die Umschrift macht eine Identifizierung oder Zuschreibung möglich: »Codicibus sacris hostili clade perustis / Ésdra Deo fervens / hoc reparavit opus.« [Als die heiligen Schriften durch feindliche Zerstörung vernichtet waren, hat Esra, in Gott brennend, das Werk wiederhergestellt.]

Esra, Priester und Schriftgelehrter, spielt bei der Neuordnung der jüdischen Gemeinde nach der babylonischen Gefangenschaft eine wichtige Rolle und gilt im Juden- wie im Christentum als »Erneuerer des Gesetzes«. Interessant ist, dass die Rücken der Bücher beschriftet sind und die Abkürzungen für Bücher der Bibel stehen. Die Idee, die Bibel in neun Bände einzuteilen, kam

8 Bernhard Bischoff: Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters, Berlin 2009, S. 32.

9 Vgl. zum Pergament Jiří Vnouček: The Parchment of the Codex Amiatinus in the Context of Manuscript Production in Northumbria Around the End of the Seventh Century. Identification of the Animal Species and Methods of Manufacture of the Parchment as Clues to the Old Narrative?, in: Journal of Paper Conservation 20, 1–4, 2009, S. 179–204, besonders S. 201.

10 So jüngst im Sammelband All Roads Lead to Rome. The Creation, Context and Transmission of the Codex Amiatinus, hg. von Jane Hawkes und Meg Boulton, Turnhout 2019. Vgl. zur Rolle des Codex Amiatinus im Community Building den darin enthaltenen Beitrag von Conor O’Brien: Moses, Aaron, and the Abbey of Wearmouth-Jarrow in 716, S. 105–114, besonders S. 113.

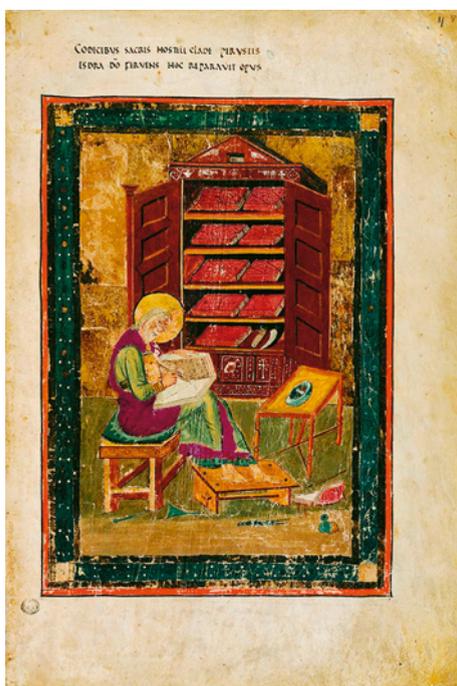


Abb. 2: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatinus 1, fol. 5r.
Die Miniatur zeigt den Gelehrten und Priester Esra beim Schreiben.
Im Hintergrund steht ein Bücherschrank mit neun liegenden Bibelbänden.

ursprünglich von Augustinus († 430). Bekannt ist dies nur durch den spätantiken Schriftsteller und Gelehrten Cassiodor († 583), der diese neunbändige Bibel für sein Kloster hat anfertigen lassen.

Der Codex ist der älteste vollständig erhaltene Bibelpandekt, eine Bibel in einem Band, und entstand in den Jahren vor 716. Der überlieferte Text wurde durch den Kirchenvater Hieronymus († 419/420) ins Lateinische übersetzt beziehungsweise revidiert. Vor und nach Hieronymus gab es verschiedene Versionen oder auch Fassungen der lateinischen Bibel, gegen die sich schließlich seine, die *versio vulgata* – heute nur noch kurz Vulgata – durchgesetzt hat. Den Text des Alten Testaments übersetzte er teils aus dem Hebräischen, was zu neuen Ergebnissen im gewohnten Bibeltext führte. Jonas ruht dann nicht mehr unter dem Schatten einer Kürbisstaude, sondern unter einem Efeu. Was heute unerheblich erscheinen mag, versetzte eine christliche Gemeinde in Nordafrika in Aufruhr. Sie protestierte derart laut gegen die Neu-

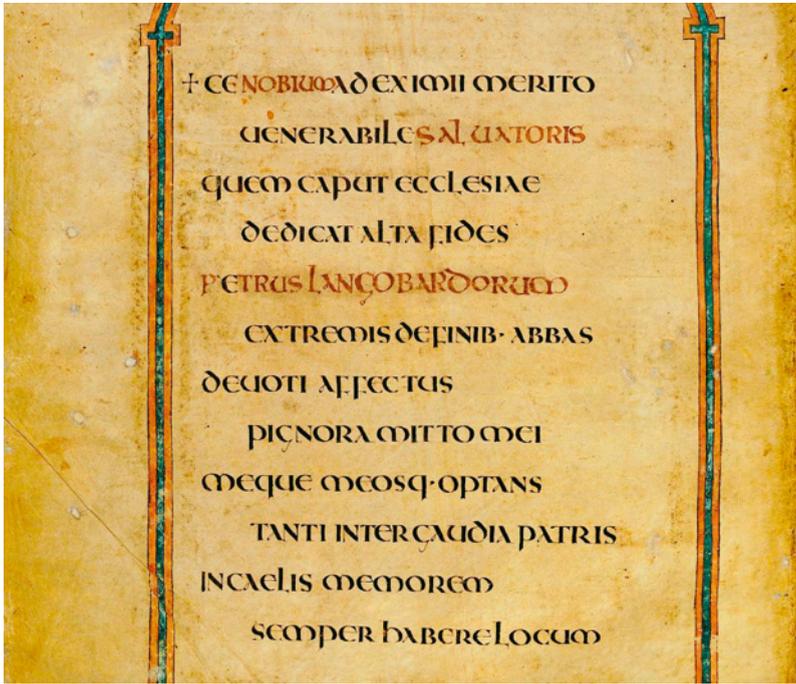


Abb. 3: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatinus 1, fol. 1^v. Das ursprüngliche Widmungsgedicht in schwarzer Tinte wird in Z. 1–2 und Z. 5 in einer helleren, rotbraunen Tinte nach Rasur überschrieben.

übersetzung, dass der Bischof die Lesung im Gottesdienst abbrechen musste und wieder zum alten Text zurückkehrte.¹¹

Fälschungen zeichnen sich in der Neuzeit vielfach dadurch aus, dass sie gut gemacht sind. Hier ist das nicht der Fall, und doch blieb die Fälschung stabil. Obwohl der Eingriff sichtbar war, ließ er sich nicht leicht auflösen. Kann man nun von einer gelungenen Fälschung sprechen? Erst nach einigen Jahrhunderten wissenschaftlicher Arbeit konnte man den genauen Hergang rekonstruieren. Es stellt sich zuerst die Frage, ob der Fälschungsverdacht berechtigt ist, da es sich um eine Korrektur handeln könnte. Korrekturverdacht versus Fälschungsverdacht: Erst wenn die Provenienzzgeschichte möglichst sicher erzählt werden kann, ist der Nachweis erbracht.

11 Walter Berschin: Einleitung in die Lateinische Philologie des Mittelalters, Heidelberg 2019, S. 97f.

Die jüngste Provenienz führt zur Bibliotheksheimat nach Florenz. Eine weitere enthält die Signatur, denn Amiatino verweist auf das Salvatorkloster auf dem Montamiata, welches im Einzugsgebiet von Siena in der Toskana liegt. Diesen Hinweis erhält man im Widmungsgedicht zu Beginn des Codex, die Verse stehen in Unziale. Geschrieben sind vier Distichen und es fallen vier Wortveränderungen im Widmungsgedicht auf, auch die Metrik ist nicht korrekt.

Cenobium ad eximii merito venerabile **salvatoris**
 quem caput ecclesiae dedicat alta fides
Petrus Langobardorum extremis de finibus abbas
 devoti affectus pignora mitto mei
 meque meosque optans tanti inter gaudia patris
 in caelis memorem semper habere locum.

Die veränderten Verse der ersten beiden Distichen haben zu viele Silben für sechs Hebungen. Nach der ersten Silbe des letzten Wortes (*salva-*) wäre der Vers metrisch gemessen zu Ende. Der letzte Teil des Wortes (*-oris*) bleibt also trotz Elisionen übrig. Auch *langobardorum* hat unzulässig zwei Längen, die das Versmaß sprengen. In der ursprünglichen Textanlage kann man von korrekten Versen ausgehen. Ein weiterer Aspekt ist die veränderte Materialität der drei Zeilen. Das Herauskratzen der Buchstaben mit dem Messer hinterlässt einen rauen Pergamentuntergrund. Dadurch lässt sich die rotbraune Tinte nicht mehr so gleichmäßig wie die schwarze Tinte auftragen und bleibt in ihrem Erscheinungsbild uneben und porös. Die neuen Verse klingen in der Übersetzung wie folgt:

Ich, Petrus, Abt aus den äußersten Gebieten der Langobarden, sende an das ehrwürdige Kloster Salvator – des zu Recht herausragenden Erlösers, den tiefer Glaube zum Haupt der Kirche ernannt hat – Geschenke meiner tiefen Zuneigung. Und ich wünsche, dass inmitten der Freuden dieses Vaters ich und die meinen im Himmel allzeit einen Gedenkort haben.

Erster Ansatz ist das Wort *cenobium*, ›das Kloster‹. Der Buchstabe *C* ist ursprünglich, der zweite Buchstabe hat nur noch einen Bogen wie das *C* und einen später hinzugefügten Mittelbalken, der es in ein *E* verwandelt. Betrachtet man die Proportionen der Schrift und will einen minimalen Abstand zum nächsten Wort *AD* einhalten, kann das Wort aus maximal sechs Buchstaben bestehen.

Bereits im achtzehnten Jahrhundert gab es erste Rekonstruktionsver-

suche,¹² doch erst im neunzehnten Jahrhundert gelang dem italienischen Archäologen und Epigraphiker Giovanni Battista de Rossi die entscheidende Rekonstruktion. Er konnte *Petrus Langobardorum* zu *Ceolfridus Britonum* korrigieren, damit ergibt sich eine völlige Veränderung des Absenders und an dieser Stelle ein korrektes Versmaß.¹³ Statt der Langobarden ist *Britonum* nun ein Hinweis auf die äußersten Gebiete der Angelsachsen. Ceolfrid war von 690–716 Abt des nordhumbrischen Doppelklosters Jarrow-Wearmouth. Beda Venerabilis († 735) schreibt in seiner Geschichte der Äbte Folgendes über ihn:

[...] ita ut tres pandectes novae translationis, ad unum vetustae translationis, quem de Roma adtulerat, ipse super adiungeret; quorum unum senex Romam rediens secum inter alia pro munere sumpsit [...]. (Beda, *Historia abbatum* 15)¹⁴

[[...] so dass er drei Pandekten [Vollbibeln] in der neuen Übersetzung zu der alten Übersetzung, die er aus Rom mitgebracht hatte, angefertigt hat, von denen er unter anderem einen, als er als alter Mann nach Rom zurückkehrte, mit sich als Geschenk nahm [...]].

Das ist die erste überlieferte Stelle, an der der Codex Amiatinus Erwähnung findet. In einer weiteren, anonym verfassten Lebensbeschreibung liest man schließlich:

Contigit autem ipso die, quo venerat [scil. Ceolfridus] circa horam x migraret ad Dominum [Langres, 25./26. September 716] ... Sepulto igitur patre, quidam ex fratribus ... dispositum Romam iter peregere, delaturi munera, quae miserat. In quibus videlicet muneribus erat pandectes, ut diximus, interpretatione beati Hieronimi presbiteri ex Hebreo et Greco fonte transfusus, habens in capite scriptos huiusmodi versiculos ...

12 Angelo Maria Bandini: *Dissertazione sull' antichissima Bibbia creduta dei tempi di S. Gregorio PP.*, Venedig 1786, S. 16–19.

13 Giovanni Battista de Rossi: *Al sommo Pontefice Leone XIII. omaggio giubilare della Biblioteca Vaticana*, Rom 1888. Die zusammengefasste Forschungsgeschichte und weitere beteiligte Personen bei Franz Steffens, *Lateinische Paläographie*, Berlin und Leipzig 1929, tab. 21b.

14 *Venerabilis Baedae Historiam ecclesiasticam gentis anglorum, Historiam abbatum, Epistolam ad Ecgberctum una cum Historia abbatum auctore anonymo*, hg. von Charles Plummer, Oxford 1956, S. 379.

Corpus ad eximii merito venerabile Petri,
 dedicat aecclesiae quem caput alta fides,
 Ceolfridus, Anglorum extremis de finibus abbas
 devoti affectus pignora mitto mei,
 meque meosque optans tanti inter gaudia patris
 in caelis memorem semper habere locum. (Anonymus, Vita Ceolfridi)¹⁵

[Am selben Tag aber, an dem er [Ceolfrid] angekommen war, ereignete es sich, dass er zur 10. Stunde zum Herrn übergang [Langres, 25./26. September 716] [...]. Nachdem also der Vater begraben worden war, machten sich einige der Brüder auf den Weg nach Rom, um die Geschenke zu überbringen, die er gesandt hatte. Unter diesen Geschenken befand sich ein Pandekt in der Übersetzung des seligen Presbyters Hieronymus aus dem Hebräischen und Griechischen, der folgende Verse am Anfang hatte: »Ich, Abt Ceolfrid, sende aus den äußersten Gebieten Englands, als Pfand meiner tiefen Hingabe, dem ehrwürdigen Leib des hochverdienten Petrus, den der erhabene Glaube als Haupt der Kirche geweiht hat, Geschenke. Ich wünsche, dass ich und die Meinen immer einen ehrenvollen Platz in den Freuden eines solchen Vaters im Himmel haben werden.«]

Der Leib des Apostels Petrus – Stellvertreter Christi auf Erden – verweist auf den apostolischen Stuhl, Ort ist also der Vatikan. Der Codex Amiatinus war ein Geschenk Ceolfrids an Papst Gregor II. († 731). Ceolfrid starb auf der Reise in Langres, schickte aber die Mönche weiter, die den Codex Amiatinus nach Rom brachten. Dort traf er auch ein, wie oder wann er später ins Salvatorkloster in die Toskana kam, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Im Salvatorkloster wusste man aber durch Text und Ausstattung, wie wertvoll der Codex war, und wollte ihn, einmal dort, behalten. Damit er in der Bibliothek des Salvatorklosters verbleiben konnte, hat man nicht nur den Empfänger, sondern auch den Absender verändert. Sicher auch, um der Frage zu entgehen, wie man an den Codex mit insularer Provenienz gekommen ist.

Auch die Paläographie kann die bisherigen Ergebnisse verifizieren, wenn man die Entwicklung der lateinischen Schrift auf dem Festland und den Inseln verfolgt. England wird erfasst durch die Mission Gregors des Großen († 604). Durch Bedas Kirchengeschichte erfahren wir von der Rückkehr Roms nach Großbritannien im Jahr 597. Diesmal kommen keine Armeen, sondern Geistliche und Mönche, welche die christliche Grundausrüstung im

15 Henry Fros: *Bibliotheca Hagiographica Latina, Novum Supplementum*, Brüssel 1986, Nr. 1726, S. 201.



Abb. 4: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatinus I, fol. 1^v. Die ältere Unziale hat feine Gabelungen, die rechts an den Buchstaben auslaufen, zum Beispiel im Wort *DEDICAT* bei *E* und *T*.

Gepäck haben: Bibelhandschriften, liturgische Bücher zur Feier der Messe oder Heiligenviten. Mit den Büchern wird auch die Handschrift importiert.

Die italienische/römische Schriftkultur des sechsten Jahrhunderts wird im England des siebten Jahrhunderts heimisch. Verzögert kopiert und imitiert wird in England auch die Unziale. Der Paläograph Elias Avery Lowe beobachtet die kulturelle Observanz Englands auch in der Schrift und beschreibt dieses Phänomen in seinem Referenzwerk *English Uncial*.¹⁶ Zwar wurde in der Forschung Kritik am Titel geübt, besonders von Bernhard Bischoff – da das Musteralphabet gleich bleibe, gebe es keine ›englische Unziale‹¹⁷ –, jedoch gibt es ein Merkmal, das als ›englisch‹ bezeichnet werden kann:

Es sind feine Gabelungen rechts am Buchstabenkörper, bei Balken oder Bögen, zu sehen bei den Buchstaben *E*, *T*, *L* und *F*. Sie werden zum durchgängigen Schmuck und sind charakteristisch für die Unzialschrift im England des frühen Mittelalters. Als trotz aller Argumente die These aufkam, es könnten auch italienische Schreiber gewesen sein, die nach England kamen, konnte Lowe mit weiteren insularen Merkmalen kontern. Wichtigste Beobachtung ist eine Kürzung, die ausschließlich in insularer Schrifttradition verwendet wird: die Kürzung für das Wort oder die Silbe *PER*. Ein kleiner Bogen nach dem *P* ist hier entscheidend, insgesamt wird sie im Codex nur drei Mal von den Schreibern verwendet.

Der Codex ist im nordhumbrischen, dem heute englischen Doppelkloster Jarrow/Wearmouth entstanden und sollte eigentlich durch Abt Ceolfrid nach Rom gebracht werden. Dieser starb jedoch bereits auf der Reise im französischen Langres. Der Codex kam im Vatikan an und hier begann die dunkle

¹⁶ Elias Avery Lowe: *English Uncial*, Oxford 1960, S. 6.

¹⁷ Bernhard Bischoff: Anzeige von E.A. Löwe, *English Uncial* (Oxford 1960), in: Bernhard Bischoff: *Mittelalterliche Studien* 2, Stuttgart 1967, S. 328–339.



Abb. 5: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatinus 1, fol. 391^r. Das Wort *SEMP(ER)* wird mit einem angesetzten Bogen bei *P* gekürzt, eine insulare Gewohnheit. Auf dem Festland führt man einen Strich durch den Schaft des *P* um *PER* zu kürzen.

Stelle in der Provenienzgeschichte. Brauchte man dort das Geschenk nicht? Hat man es gleich weitergegeben oder erst einmal in die Bibliothek gestellt, als eines von vielen Büchern? Ist der Codex wegen vermeintlicher Gefahren ausgelagert worden oder hat ein Abt des Salvatorklosters ihn geschenkt bekommen? Die Fragen bleiben ungelöst und die Antworten spekulativ.

Wahrscheinlich ist, dass das Widmungsgedicht zeitnah im Salvatorkloster umgeschrieben wurde. Schaut man auf die neuen Unzialbuchstaben bei *Cenobium*, *salvatoris* und *Petrus Langobardorum*, so zeigen sich in der Mikroskopie klare Unterschiede, die Tendenzen für eine zeitliche Einordnung geben.

Einen *terminus ante quem* bringen die von Michael Gorman publizierten, aber wohl auf Wilhelm Kurze zurückgehenden Beobachtungen. Kurze erarbeitete in fünf Bänden die Urkundenüberlieferung von San Salvatore auf, die zum Teil postum publiziert wurden.¹⁸ Ein montamiatischer Schreiber mit Namen Bonizo imitierte die bereits veränderten Widmungsverse in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts in einem Codex der *Moralia in Iob*.¹⁹

18 Wilhelm Kurze: *Codex diplomaticus Amiatinus: Von den Anfängen bis zum Regierungsantritt Papst Innozenz III. (736–1198)*. Urkundenbuch der Abtei S. Salvatore am Montamiata, 5 Bände, Tübingen 1974–2004.

19 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 573. Vgl. Michael Gorman: *Manuscript books at Monte Amiata in the eleventh century. To the memory of Wilhelm Kurze*, in: *Scriptorium* 56/2, 2002, S. 228 und 254f. Zur späteren Datierung von Bonizos Hand siehe Lila Yawn: *The Italian Giant Bibles and the Codex*

Einen *terminus post quem* kann man nicht benennen, eine Annäherung durch paläographische Beobachtungen ist aber möglich.²⁰ Die nachgetragenen Buchstaben stehen gedrängter als in der ursprünglichen Textschicht, auch dort, wo das Zeilenende offen ist (*salvatoris*). Die Buchstaben zeigen große Unsicherheit in der Ausführung, besonders deutlich sieht man das bei *A*, *M* und *R*, bei denen die Proportionen unstimmig sind. Beispielsweise reicht das tropfenförmige Auge des *A* im Wort *Langobardorum* nicht bis auf die Grundlinie im Vergleich zu den ursprünglichen unzialen *A*. Zwar wird die Schrift von der Imitation der ursprünglichen Textschicht gesteuert, doch sowohl die Platzkalkulation als auch die umgesetzten Buchstaben wirken unsicher. In der Zeit um 800 und auch in den folgenden Jahrzehnten beherrschte das Skriptorium von Montamiata die Unziale auf kalligraphisch sicherem Niveau; das gilt auch für den Codex Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, pal. lat. 165, in dem sie Auszeichnungsschrift ist und der ins ausgehende neunte Jahrhundert datiert.²¹ Es bleibt also ein Zeitraum von etwa 150 Jahren, in dem man die Widmungsverse eingetragen hat und damit die Provenienzzgeschichte grundlegend verändert wurde. Fakt bleibt: Der ursprünglich intendierte Empfänger, der Vertreter Christi auf Erden, hat den Codex nicht mehr, obwohl es die Institution und das Amt noch immer gibt. Restitutionsansprüche sind nicht bekannt – vielleicht auch nicht wahrscheinlich –, könnten sich aber auf eine klare Rekonstruktion stützen.

Amiatinus, in: All roads lead to Rome. The Creation, Context and Transmission of the Codex Amiatinus, hg. von Jane Hawkes und Meg Boulton, Turnhout 2019, S. 143–155, hier S. 148–150.

20 Das bei Christopher de Hameln: Pracht und Anmut. Begegnungen mit zwölf herausragenden Handschriften des Mittelalters. Aus dem Englischen von Michael Müller, München 2018, auf S. 80 erwähnte »Verzeichnis der Reliquien der Abtei aus dem Jahr 1036«, das den Codex Amiatinus aufführt, ist dort nicht nachzuweisen.

21 Zur Datierung des Barb. lat. 165 und seines aus Urkunden zusammengesetzten Materials vgl. Wilhelm Kurze: *Monasteri e nobiltà nel Senese e nella Toscana medievale*, Siena 1989, S. 8. Eine Übersicht der frühen Handschriften gibt Tino Licht: Ein neues Handschriftenfragment der »Montamiata-Gruppe um 800«, in: *Sagaci corde. Studi di filologia classica per Rosa Maria D'Angelo und Antonino Milazzo*, hg. von Orazio Portuese, Rom 2023, S. 51–56.

Alexandra Germer

AUTHORSHIP, PROVENANCE, AND PROVENIENCE IN THE ›ARYANIZATION‹ OF TEXTS IN NAZI GERMANY

A component of the broader economic and financial persecution program enacted during the Nazi regime, the plagiarism of texts by Jewish authors, was perpetrated by both individuals and publishing houses alike. Publishers ceased new commissions of Jewish authors and took existing works of fiction out of print; in some instances, they reprinted reference books and encyclopedias anonymously, or with an ›Aryan‹-sounding and often pseudonymous name. Volumes such as Josef Löbel's *Knaurs Gesundheitslexikon* (1930), Walter Guttman's *Medizinische Terminologie* (1902), Adolf and Max Friedländer's *Kommentar zur Rechtsanwaltsordnung* (1908), Trübners *Deutsches Wörterbuch* (1936–1957), Eduard Engel's *Deutsche Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa* (1911), and Alice Urbach's *So kocht man in Wien!* (1935) were re-released without proper authorial attribution, though the majority of the prewar original texts were copied verbatim into the wartime version. Typically, only subsections that contradicted the Party ideology were removed or rewritten.

These acts of plagiarism mark a particular point of tension in the relationship between authorship, provenance, and their fictions. In literary contexts, the provenance of a book can help determine the date of a manuscript and place of binding.¹ In art historical contexts, demonstrable provenance can verify attribution and authenticate an artwork. For example, a painting whose ownership history can be traced back to the artist's workshop makes a strong cause for its own authenticity. So too can forged provenance raise questions of counterfeits and forgeries. Rather than examining the effect of false provenance on authorship, here, falsified authorship unsettles preconceived notions of provenance. Such instances of ›aryanization‹ of texts by Jewish authors under the Third Reich and their subsequent restitution shed light on how provenance is complicated by false attribution, plagiarism, and intellectual property theft.

1 David Pearson: *Provenance Research in Book History: A Handbook*, new edition, London and New Castle, 2019.

This chapter begins by examining the mechanisms of these acts of textual ›aryanization‹ that occurred between 1933 and 1945. Next, it explores recent attempts to rectify such acts, which raise questions of authenticity, and the role of the copy. Lastly, drawing from across the spectrum of often highly field-specific writing on provenance and provenience, it asks what is to be gained by considering provenance in theory. In so doing, it approaches provenance not as a technical tool, disparately deployed in a variety of contexts, but rather as a pliable set of questions, whose theoretical and conceptual implications need to be carefully considered.

1. ›Aryanization‹ of instructional texts in Nazi Germany

The aryanization of non-fiction books by Jewish authors in Nazi Germany was a manifestation of the opportunism enabled by the ambiguity of the National Socialist party's legal doctrine. Book banning began in 1933 as the Börsenverein der Deutschen Buchhändler (predecessor to the still extant Börsenverein des Deutschen Buchhandels), the Leipzig organization representing publishers' interests, replaced its director, and again in 1934 with Wilhelm Baur, who was later also named a Reich Senator of Culture by Joseph Goebbels.² In 1933 alone, one-hundred publishing houses closed or were aryanized.³ Another seven hundred would move their offices abroad in the years that followed, leaving an industry peopled by those willing to fall into line ideologically. Until the opening of a pre-publication censorship office toward the end of the war, censorship was case-by-case, and often self-enforced.

For example, at the de Gruyter publishing house, ›aryanization‹ of written work was piecemeal. In 1933, director Herbert Cram stated the following unofficial policy, one of moderate discrimination: it was »generally desirable« to »avoid essays by non-Aryan authors in the near future«. ⁴ But:

Personally I am of the opinion that, even if we avoid publishing non-Aryan works in the future, we shouldn't reject every non-Aryan work on principle, but rather be guided by the question of whether the work is valuable or even

2 Klaus G. Saur (ed.): *Verlage im »Dritten Reich«*, Frankfurt am Main 2013, p. 7–11. All translations are the author's own unless stated otherwise.

3 *Ibid.*, p. 7.

4 Angelika Königseder: *Walter de Gruyter. Ein Wissenschaftsverlag im Nationalsozialismus*, Tübingen 2016, p. 66.

indispensable for scholarship, while also taking into account the general political circumstances.⁵

By 1936, the question of what to do with existing manuscripts and printed but unsold copies was at the forefront of the publishers' mind: when asked to clarify de Gruyter's policy department head Gerhard Lütke said: »in the publishing house Walter de Gruyter, the books of Jewish authors will no longer be displayed, but for the time being nothing will stand in the way of the delivery as such«. ⁶ By 1939, a new, hardline stance introduced the corporate policy of ›aryanization‹: non-Aryan books were to be reissued as written by Aryan authors.

Oversight was particularly strict for publishers of encyclopedias and reference books since, argues historian Thomas Kiederling, »encyclopedias largely reflected the historical and social image of their time of origin«. ⁷ For example, Hans Sperber, the Jewish linguist and editor of de Gruyter's *Trübners Deutsches Wörterbuch* (1936–1957), had submitted a preliminary word list of 8,000 entries for the dictionary in August 1932, sent to contributors by March 1933. ⁸ But his contract was written with an escape clause, and when he was forced to emigrate in 1934, he was removed from the project with the excuse of delayed submissions. By some accounts he was offered the chance to continue writing anonymously. The manuscript was changed to reflect Party ideology, with the removal of foreign words, as well as *Demokratie*, *Diktatur*, *Faschismus*, and *Parlament*, and published in 1939. ⁹ Definitions of words like *Brüderlichkeit*, *Blut*, and *Krieg* were revised with a propagandistic tone. After the war, many of these entries remained in print for years in editions produced by philologist and National Socialist Party member Alfred

5 Königseder (fn. 4), p. 66.

6 Ibid, p. 67.

7 Thomas Kiederling: Lexikonarbeit im Nationalsozialismus. Eine vergleichende Untersuchung zu F.A. Brockhaus und dem Bibliographischen Institut, in: Saur (fn. 2), p. 79.

8 Henry A. Lea: Dictionary-Making in the Third Reich: The Case of Trübners Deutsches Wörterbuch, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 45, no. 4 (November 2009), p. 373.

9 Herbert Ernst Wiegand: Prinzipien und Methoden historischer Lexikographie. Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung, ed. by Werner Besch, Oskar Reichmann, and Stefan Sonderegger. First half-volume, Berlin 1984, p. 588. Cited in Lea (fn. 8), p. 370. See also Königseder (fn. 4), p. 66.

Götze; in 1959, Sperber asked the publisher to correctly attribute his entries, but they refused.¹⁰

Similar plagiarism occurred with texts already in circulation: Herbert Volkmann republished a medical encyclopedia by Jewish doctor and writer Josef Löbel, *Knaurs Gesundheitslexikon* (1930), which had been an instant bestseller. In 1940, it was reprinted under the pseudonym Peter Hiron, the year that Löbel fled to Prague. The majority of the text remained the same, with additional entries on hereditary health, race, poison gas intoxication, and without previous sections on homosexuality, prison psychosis, and megalomania.¹¹ A close examination of the first page, which spans »A.« to »aberratio(n)« in the original edition, finds that the entries are almost entirely identical, with differences only in formatting.¹² Volkmann reprinted Walter Guttman's *Medizinische Terminologie* in 1939, a particularly brazen move given that Guttman's volume had been in circulation since 1902 and translated into many languages.

Such cases illustrate a tension: the simultaneous regard for the writing and prejudice against the author. The German-Jewish lawyer Max Friedländer's *Kommentar zur Rechtsanwaltsordnung* was republished by Nazi functionary Erwin Noack at the start of the Third Reich, prefaced by an introduction decrying the negative impact that Jewish lawyers had ostensibly had on the profession, yet with carefully poached plagiarism of Friedländer's ideas.¹³

The plagiarism of such ›universal reference works‹ extended beyond the white-collar world and into the home. Alice Urbach's *So Kocht man in Wien* (1935), a bestselling cookbook, remained in print until the Austrian ›Anschluss‹ forced Urbach to emigrate in October of 1938. The Munich-based Ernst Reinhardt Verlag sent Urbach a ›clarification‹ asking her to release copyright and all publishing rights to the book, which she signed on the eve of her departure. *So Kocht Man in Wien* was reprinted under the ›more Aryan-sounding‹ name Rudolf Rösch, with an additional foreword that carefully recalibrated the characterization of Viennese cuisine as national rather

10 Lea (fn. 8), p. 374.

11 Karina Urbach: *Alice's Book*, London 2023, p. 161.

12 Walter Guttman: *Guttman's medizinische Terminologie; Ableitung und Erklärung der gebräuchlichsten Fachausdrücke aller Zweige der Medizin und ihrer Hilfswissenschaften*, 23rd and 24th edition., Berlin 1930, p. 1; Herbert Volkmann: *Medizinische Terminologie. Ableitung und Erklärung der gebräuchlichsten Fachausdrücke aller Zweige der Medizin und ihrer Hilfswissenschaften*, 31st edition, Berlin and Vienna 1942, p. 1.

13 Urbach (fn. 11), p. 158f.

than international. Urbach's original preface illustrated the »international reputation« of Viennese cuisine, noting it:

is immensely varied because it has been able to draw from the colorful mixture of the people of the former Austro-Hungarian monarchy, a rich reservoir, and has also borrowed from a wider circle. Thus, the strudel and the goulash are a Hungarian invention, the dumplings of Bohemian origin and various of its trifles are taken from French cuisine, even though they have long since become our common property.¹⁴

Rösch removed references to French influence on Viennese cuisine and cites additional Austrian sources, such as the poultry from Styria, and the fresh fish of the Danube:¹⁵

Like the dialect, indeed like the character of the entire population, the cuisine at this meeting place of many nations has also absorbed various ingredients and peculiarities from outside, made them its own, modified and processed them. From Bohemia came the dumplings and many other pastries, from Hungary the strudel and the goulash, Styria was not only the steady purveyor of poultry, but also provided suggestions for its preparation, while the sweet dishes further offered many varieties of ladle cake, the trout of the mountain streams, the carp of the Danube attracted special treatment in the kitchen ...¹⁶

Particular dishes were renamed to underscore this point. The Rothschild sponge and Rothschild omelet, for example, no longer carried the name of the Jewish family. But many of the recipes stayed the same. Traces of the original author are even clearer in *So kocht man in Wien* than other technical volumes because many of the photos displayed Urbach's own hands illustrating cooking techniques; these photos remained in Rösch's edition.

In evaluating the threat posed by the »aryanized« edition, it is worth noting the particular mode of authorship operative in each original text. Each example – a cookbook, legal handbook, medical textbook, and German style guide – is nonfiction, a technical volume. Their purpose is primarily instructional

14 Alice Urbach: *So kocht man in Wien*, Vienna 1936, p. 6.

15 Also at Ernst Reinhardt Verlag, Paul Wessel's series »Reinhardts Naturwissenschaftliche Kompendium« (for which he both wrote volumes and edited), was republished under Frau Dr. Viola Riederer von Paar, a friend of Jungck. See Urbach (fn. 11), p. 169; Hermann Jungck: *75 Jahre Ernst-Reinhardt-Verlag*, München-Basel. Verlagsgeschichte [1899–1974], Munich and Basel 1974, p. 74f.

16 Rudolf Rösch: *So kocht man in Wien*, Vienna 1939, p. 5f.

rather than literary. This might suggest recognition of a model of authorship less reliant on name recognition than one in which the Foucauldian ›author function‹ has »faded away«. ¹⁷ (It is, of course, much harder to recall the author of a dictionary than the author of a novel.) Notably, most copies of *Knaurs Gesundheitslexikon*, *Kommentar zur Rechtsanwaltsordnung*, and *Medizinische Terminologie* were printed without an author's name on the cover – both before and after ›aryanization‹. Michel Foucault categorizes scientific discourse after the seventeenth or eighteenth centuries as one in which the individual author played a diminishing role: the texts were »to be received for themselves, in the anonymity of an established or always redemonstrable truth; their membership in a systematic ensemble, and not the reference to the individual who produced them, stood as their guarantee«. ¹⁸

Not so with literature, where the author-function was alive and well; the rarer attempts of literary plagiarism under the Nazi regime were often discovered and sometimes punished. When Hans Reimer Steffen drew heavily from Jewish author Egon Erwin Kisch's 1913 short story, *Magdalenenheim*, he was first praised for his writing, then later reprimanded for his use of Jewish prose. ¹⁹ Where the hand of the author was more visible, theft of intellectual property became more difficult.

2. After 1945: Circulation and Restitution

Notably, these aryanized non-fiction volumes circulated long after the war ended. In 1956, a flattering spread on the textile merchant and writer Ludwig Reiners was published in *Der Spiegel*, praising the author for having published »a considerable number of books« with an »inexhaustible« range. ²⁰ Yet Reiners had plagiarized the work of the Jewish author Eduard Engel in his book *Deutsche Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa* (1944), rewriting sentences and lifting examples in full.

17 Michel Foucault: What Is an Author?, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. by James D. Faubion, New York 1998, p. 213.

18 Foucault (fn. 17), p. 212f.

19 Urbach (fn. 11), p. 150. See also Ulrike Robeck: Egon Erwin Kischs »Marktplatz der Sensationen«. Ein semiautobiografisches Debüt im Exil, Würzburg 2016, p. 290. By some accounts, he was asked to resign his membership of the Reichsverband der Deutschen Presse.

20 »Zweierlei Garn: Ludwig Reiners«, *Der Spiegel* (21 August 1956) <https://www.spiegel.de/politik/zweierlei-garn-a-28cebc9d-0002-0001-0000-000043063795?con-text=issue>, accessed: 11 July 2024.

This led to the seemingly odd situation in postwar Germany, where two copies of the same title were in circulation with different authors. During the war and thereafter, Urbach copies remained in circulation but not production, alongside Rösch copies, which soon outnumbered Urbach copies. Both editions would have been passed down within families, circulating in German kitchens under the same title, *So kocht man in Wien!*. This came to a head when Urbach's case was taken up by her granddaughter Karina Urbach, a historian of Nazi Germany. In *Das Buch Alice: Wie die Nazis das Kochbuch meiner Großmutter raubten*, Karina Urbach notes that Alice Urbach's postwar attempts to recover her authorial rights were unsuccessful; Rösch copies went unchallenged until 2020, when *Der Spiegel* ran a front-page story by Eva-Maria Schnurr.²¹ In October 2020, Ernst Reinhardt Verlag returned the copyright to Urbach's heirs, with an apology, and offered an e-book copy of the 1935 Urbach edition. The publisher sent physical copies of this edition to every library in Austria and Germany at their own expense.

These gestures might be read within the broader cultural movement of restitution, for example of Nazi-looted art or real estate. ›Restitution of intellectual property‹, if one can use that term, is distinct from restitution of art because the intellectual property rights are distinct from the extant copies in circulation; Urbach's heirs now hold the copyright, but Rösch editions still sit on the shelves of many kitchens.

The restitution of intellectual property would encapsulate a set of rights, usually for a limited time, including the right to copy, distribute, adapt, dependent on jurisdiction. So, too, can they typically carry financial benefits. With the restitution of copyright, Urbach's heirs would be able to enjoy many of these benefits. (Karina Urbach noted that she did not request financial compensation from Ernst Reinhardt Verlag.²²) But the persistence of Rösch editions – irretrievable and misattributed – perhaps offers a reminder of the limits of intellectual property restitution. A crude heuristic for their rarity, the original Urbach editions typically sell online for double or triple the price of a used Rösch edition.

In the Benjaminian sense, reading the Rösch edition as a technical reproduction reveals the specific threat it poses to Urbach's »full authority«.²³ Urbach,

21 Eva-Maria Schnurr: »Wie Nazis einer Jüdin ihren Kochbuch-Bestseller raubten«, *Der Spiegel* (8 October 2020), sec. Geschichte, <https://www.spiegel.de/geschichte/alice-urbach-wie-nazis-einer-juedin-ihren-kochbuch-bestseller-raubten-a-3c9d3c5f-443f-4a9e-97f2-0832c8d8ba8d>, accessed: 11 July 2024.

22 Ibid.

23 Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, in: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other*

who wrote her own recipes from scratch, drew from years of professional experience: she attended culinary school, studied under a French pâtissier, and ran her own prestigious cooking school in Vienna for dozens of years. Rösch, in *So kocht man in Wien!*, is referred to as a »longtime master chef in Vienna«. ²⁴ Publisher Hermann Jungck, in his corporate history of his family's Ernst Reinhardt Verlag, refers to Rösch as an expert in modern nutrition:

After the annexation of Austria, I felt compelled to look for a new author for the cookbook, since Alice Urbach was Jewish and the cookbook could otherwise no longer have been distributed. I found him in Rudolf Rösch, who not only revised the cookbook, but also brought the sometimes very rich dishes of Mrs. Urbach to a modern standard (according to the knowledge about modern nutrition), so that it was in fact his own work – but based on Mrs. Urbach's cookbook. ²⁵

But Karina Urbach, after finding no men named Rudolf Rösch in the Reich Food Agency, nor in the Reich Chamber of Literature, concludes that the name was likely to be a pseudonym. ²⁶ In this way, Jungck appropriates Urbach's authority, and in so doing, undermines it.

Following Benjamin, Urbach's defense against Rösch's challenge lies in the former's »here and now«, or the history of the volume's position in particular environments and contexts, which »underlie[] its authenticity«. ²⁷ The »here and now« is constituted, among other things, by provenance, to which this chapter will now turn.

3. The Status of Provenance in ›Aryanized‹ Texts

Traditionally, art historical provenance begins after the artwork in its current form is completed, and the work first leaves the artist's possession. The first line of provenance of a painting on a museum website, for example, might refer to the artist's estate or the gallery that represents the artist. Such a framing rests on the assumption that the artist transforms materials from raw

Writings on Media, ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, Illustrated edition, Cambridge 2008, p. 21.

²⁴ Rösch (fn. 16), p. 3.

²⁵ Jungck (fn. 15), p. 56.

²⁶ Urbach (fn. 11), p. 172.

²⁷ Benjamin (fn. 23), p. 21.

into worked form, and through that transformation, marks the beginning of the object's biography. In literary contexts, the status of the artist-author for provenance is more contested. Literary scholar Joseph Dane suggests that authorship is »incidental and secondary« to a book's provenance, »important only insofar as they pertain to the history of an individual book-copy«. ²⁸ Dane writes that within the field of provenance research, a book copy »is not an exemplar of forces within printing or editorial history but rather a cultural or economic object with a history of ownership«. ²⁹ Arguably, such distinctions between editorial and ownership history are not neatly drawn when authorship has been faked. That is, periodizing a book's history into early »printing or editorial history« and subsequent »history of ownership« elides the influence the former might pose on the latter. ³⁰ The very act of ownership is problematized when the object in question is not what the owner might understand it to be. In other words, Rösch's name on the front cover of *So kocht man in Wien!* and his fictive perspective in the 1938 text color the relationship between owner and volume.

The role of provenance in understanding ›aryanized‹ texts aligns more closely to the concerns of archival provenance rather than book provenance. The latter turns on the principle of *respect des fonds* and original order: preserving archival documents within the contexts and arrangement of their original purpose, rather than, for example, the interests of the archive's visitors. ³¹

Archival provenance offers an opportunity to zero in on the slippery notion of ›origin‹, for which authorship is an imperfect shorthand. In a sense, each Nazi-era reprinted text, from *Trübners Deutsches Wörterbuch* to *Knaurs Gesundheitslexikon*, was not created, so much as produced within a new ideological system. The publishers appropriated – in the Marxist sense – the original text.

Perhaps the term *provenience*, borrowed from archaeology, better captures the specific intervention of Rösch. ³² Archaeologist Rosemary Joyce notes that while some scholars view provenance and *provenience* as inter-

28 Joseph A. Dane: Marks in Books: Provenance, in: »What Is a Book?« The Study of Early Printed Books, Notre Dame 2012, p. 157.

29 Ibid, p. 157.

30 Ibid, p. 157.

31 Tom Nesmith: Canadian Archival Studies and the Rediscovery of Provenance, Metuchen 1993, p. 2–10; see also Richard H. Lytle and David Bearman: The Power of the Principle of Provenance, in: *Archivaria* 12 (Winter 1985–1986), p. 14–27.

32 *Provenience* in German is best translated as »Fundort«, not to be confused with the word for provenance, »Provenienz«.

changeable, representing British and American English, or art historians and archivists on the one hand, and archaeologists on the other, a key difference necessitates keeping the two terms distinct. Provenience denotes the *find-spot* of an archaeological object, measured in meters from a set point, the *datum point*, and so is a fixed point in space and time, where provenance refers to the broader chain of ownership (or the accumulator and subsequent inheritors of a collection of items, in an archival setting).³³ In the context of literature, thinking with the term *provenience* offers a way to capture the particular threats to notions of authorship that these texts pose.

Traditionally, within archaeology, provenience details only the discovery of the object in the context of an excavation.³⁴ As Joyce argues, in overlooking the object's creation and pre-excavation biography, the term provenience captures only the object's coming into being within modern epistemologies. Provenience routes discussions away from the act of creation and the source of materials; rather, it marks its induction into modern systems of categorization, evaluation, and registration. She writes:

The recovery of the archaeological object is a moment of significant rupture in that history of circulation. It begins with the object's journey through modern institutions that organize, present, and attribute value to it: universities, museums, and academic disciplines.³⁵

In this sense, perhaps *literary provenience* offers a more accurate account of the intervention by Rösch and the other National Socialist plagiarists: namely, a »moment of significant rupture« that blows apart its Nazi-era reprint from its initial creation and first publication.³⁶ In this way, the term captures the fact that the texts' »aryanized« republication was precisely *not* an act of creation, but rather a nefarious re-packaging, one that marks an epistemological break and a new set of ideologies and institutions. In sum, though the continual circulation of the Rösch edition after the 2020 restitution poses a threat to the authority of the Urbach originals, the provenience of the Rösch editions remains markedly, urgently different.

This paper has sought to demonstrate that an interdisciplinary approach to an object's biography can lead to both greater accuracy and a more theoret-

33 Rosemary A. Joyce: From Place to Place: Provenience, Provenance, and Archaeology, in: Provenance: An Alternate History of Art, ed. by Gail Feigenbaum and Inge Jackson Reist, Los Angeles 2012, p. 48f.

34 Joyce (fn. 33), p. 49.

35 Ibid, p. 48.

36 Ibid, p. 48.

ically rigorous understanding of provenance itself. The task remains to continue to interrogate particular moments in literary, archival, archaeological, and art history to apply pressure to the terms *provenance* and *provenience*.

TEIL 2: GEFÄLSCHTE PROVENIENZEN ERMITTELN

DREI SCHWIERIGKEITEN BEIM FÄLSCHEN VON DOKUMENTEN

Wenn von »gefälschten Provenienzen« die Rede ist, bedarf neben dem Begriff der Fälschung besonders der Begriff der Provenienz einer Klärung. Provenienz meint ursprünglich: Herkommen im Sinn der Überlieferungsgeschichte, der Kette der früheren Eigentümer:innen. Im Sprachgebrauch vor allem der Bibliotheken und Museen wird dieser Provenienzbegriff allerdings inzwischen sehr weit gefasst. Gebrauchsspuren von Personen, die nicht Eigentümer:innen waren, fallen ebenso unter den Provenienzbegriff wie Fragen der Urheberschaft. Als kleinsten gemeinsamen Nenner könnte man definieren: Provenienz bezeichnet jegliche nachweisbare Beziehung zwischen einer Person und einem individuellen Gegenstand. All diese Aspekte der Provenienz können gefälscht werden, wobei unter einer Fälschung die wissentliche Herstellung eines unwahren Anscheins zu verstehen ist. Ziel ist es in der Regel, den finanziellen oder kulturellen Wert eines Gegenstands zu erhöhen. Gelegentlich dienen Fälschungen aber auch dazu, das öffentliche Bild von Personen oder Ereignissen zu beeinflussen oder auch zu manipulieren.

Typischerweise lassen sich drei Schwierigkeitsstufen beim Fälschen von Dokumenten unterscheiden, die aufeinander aufbauen, sodass der jeweils höhere Grad den oder die niedrigeren einschließt. Aus der Sicht der Fälscher:innen handelt es sich dementsprechend um drei Stufen der Komplexität von Anforderungen, die erfüllt werden müssen, soll das Unternehmen Erfolg haben. Je komplexer die Fälschung ist und je mehr unterschiedliche Fertigkeiten sie erfordert, desto leichter lässt sie sich aufdecken.

Auf der ersten Stufe geht es darum, Eigentums- und Besitzverhältnisse zu verfälschen. Dazu muss das Objekt nicht unbedingt manipuliert werden, oft genügt eine unrichtige mündliche oder schriftliche Aussage. Da zum Begriff der Fälschung ebenso wie zum Begriff der Lüge das Moment des Wissentlichen gehört, muss, soweit möglich, zwischen gefälschten und irrtümlichen Angaben zur Überlieferungsgeschichte unterschieden werden. Wenn Überlegungen nicht schriftlich dokumentiert wurden und die Beteiligten nicht mehr befragt werden können, ist es einerseits leicht, unwahre Sachverhalte zu behaupten oder auch unwissentlich weiter zu verbreiten, andererseits aber schwer, sie zu überprüfen. Claire Goll übergab dem Deutschen Literatur-

archiv vor vielen Jahren eine Reise-Ikone mit der Behauptung, diese wurde ihr einst von Rilke geschenkt, der sie seinerzeit von Tolstoi bekommen habe. Zweifel sind schon darum angebracht, weil Tolstoi ein erklärter Feind von Ikonen war, aber vollkommen ausschließen lässt sich nicht, dass die Geschichte wahr sein könnte.¹ Anders sieht es mit Schillers Haarlocken aus, die das Marbacher Archiv aus verschiedenen Quellen bekam, meist zusammen mit einer schriftlichen Echtheitsbestätigung.² DNA-Tests erbrachten den überraschenden Befund, dass die Haarbüschel jeweils von unterschiedlichen Menschen stammten; ob einer von ihnen Schiller war, ist bis heute unklar.³

Etwas anspruchsvoller ist das Vortäuschen von unwahren Urheberschaften. Bei diesen Fälschungen im engeren Sinn, die meist die Notwendigkeit nach sich ziehen, plausible Überlieferungsgeschichten zu erfinden, kann man zwei Varianten unterscheiden. Bei der einfacheren von ihnen, die man als zweite Schwierigkeitsstufe bezeichnen kann, werden bekannte Texte oder Kunstwerke imitiert. Gefälscht wird also, um es am Beispiel von Handschriften zu erläutern, nur die Form (die Schriftzüge), der Inhalt (der Text) stammt tatsächlich von den angegebenen Autor:innen. Relativ einfach ist es, wenn Fälscher:innen ein echtes Schriftstück vorliegt, dass dann (auf passendem Papier!) lediglich reproduziert werden muss. Etwas schwieriger wird es, wenn der Text nur in gedruckter Form überliefert ist: Dann müssen die Schriftzüge anhand der Schreibgewohnheiten der Autor:innen fingiert werden. Manche Fälscher:innen wurden enttarnt, weil sie nicht bedachten, dass Editor:innen den Text oft normalisieren, beispielsweise andere Formen von Anführungszeichen oder Auszeichnungen verwenden, als die Autor:innen es handschriftlich taten.

Bei der dritten und anspruchsvollsten Stufe der Fälschungen wird nicht nur die Urheberschaft an der Form (den Schriftzügen), sondern auch am Inhalt (Text) gefälscht. Dies impliziert in der Regel wiederum die beiden anderen Arten der Fälschung: Wer einen selbstverfassten Text als Text anderer Urheber:innen ausgeben möchte, muss in der Regel auch die Schriftzüge und die Überlieferungsgeschichte fälschen. Neben Erfindungsgabe und handwerklichem Geschick bei der Nachahmung von Schriften müssen Fälscher:innen

1 Vgl. Ulrich von Bülow: Das Rätsel der Reise-Ikone. Rilke und Tolstoi, in: Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive, Göttingen 2018, S. 332–344.

2 Vgl. etwa <https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/BI00005019/>, Zugriff: 11. Juli 2024.

3 Vgl. Jonas Maatsch und Christoph Schmälzle (Hg.): Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee, [Begleitband zur Ausstellung »Schillers Schädel – Physiognomie einer fixen Idee«, Schiller-Museum, Weimar, 24. September 2009 bis 31. Januar 2010], Göttingen 2009.

auch über »kongeniale« schriftstellerische Kreativität verfügen. Das macht diese Form für Fälscher:innen besonders heikel, denn der Betrug ist entdeckt, sobald eine dieser (Teil-)Fälschungen entlarvt wird. Zweifel können entstehen, ob der Text inhaltlich und stilistisch zu den behaupteten Autor:innen passt und ob Schrift, Papier und Tinte mit den sonst bekannten hinreichend übereinstimmen, und schließlich muss auch die behauptete Überlieferungsgeschichte einer Überprüfung standhalten.

Fälschungen können die Kriterien eines Straftatbestandes erfüllen und sind meist moralisch verwerflich. Allerdings gibt es Fälle, in denen aus ehrenhaften Motiven gefälscht wurde, etwa wenn es um Dokumente ging, die während der NS-Diktatur vortäuschen sollten, dass ein in Wirklichkeit »jüdisches« Kind »arische« Vorfahr:innen hatte.⁴ Innerhalb von belletristischen Werken, die mit Dokumenten arbeiten, sind die Grenzen zwischen erlaubter Fiktion und bedenklicher Fälschung gelegentlich schwer zu ziehen. W.G. Sebald schloss in seinen Prosabüchern mit seinen Leser:innen einen »autobiographischen Pakt«, den er allerdings selbst unterlief, indem er sich auf manipulierte Quellen nicht nur berief, sondern diese auch zitierte und sogar als angeblich echte Handschriften abbildete. Leser:innen hatten die Wahl, sich betrogen zu fühlen oder die Raffinesse des postmodernen Spiels mit der Authentizität zu bewundern.⁵

Die Rolle von Archiven, Bibliotheken und Museen besteht in der Regel darin, Fälschungen aufzudecken und Provenienzen zu rekonstruieren. Trotzdem mag es hin und wieder vorkommen, dass unrichtige Provenienzen in Verzeichnissen und Datenbanken unwissentlich übernommen und weiterverbreitet werden. Vor allem in früheren Zeiten wurden vereinzelt von Handschriften hochwertige gedruckte Faksimiles hergestellt, ohne sie als solche zu kennzeichnen. Oft erfahren die Besitzer:innen solcher falschen Originale erst, wenn sie sie verkaufen wollen, dass es sich um wertlose Druckerzeugnisse handelt. Den Bereich der Fälschungen berührt auch die Praxis, in Museen Faksimiles zu präsentieren und Betrachter:innen glauben zu machen, es handele sich um Originale.

4 So beispielsweise im komplexen Fall von Käte Müller-Freienfels, der Frau des Philosophen und Psychologen Richard Müller-Freienfels. Diese Information verdanke ich Franziska Heyde (geb. Müller-Freienfels) und ihrer digitalen Privatpublikation: Fanny Birkenruth geb. Freundlich – Wahrheiten entfalten sich, Murnau 2022.

5 Vgl. Ulrich von Bülow: On the Disappearance of the Author in his Work. Some Reflections on W.G. Sebald's Nachlass in the Deutsches Literaturarchiv Marbach, in: Jo Catling, Richard Hibbitt (Hg.), Saturn's Moon. W.G. Sebald – A Handbook, London 2011, S. 247–263.

In den vergangenen Jahrzehnten sieht man so etwas immer seltener. Offenbar ist im Zeitalter einer immer perfekteren technischen Reproduzierbarkeit auch das Problembewusstsein für Fragen des Originals geschärft worden. In Bibliotheken hat man den besonderen Quellenwert von Lese- und Benutzungsspuren erkannt, die ein seriell hergestelltes Buch in ein Unikat verwandeln. Und nicht zuletzt haben auch Forschungen zu politisch motivierten Enteignungen dazu geführt, genauer als früher die Kette der Vorbesitzer:innen eines Kunstwerks oder eines Autographs zu rekonstruieren.

Fälschungen schärfen auf ihre Weise den Begriff des Originals. Bedenkt man die hier nur grob umrissenen Schwierigkeiten, vor denen Fälscher:innen stehen, bekommt man eine Ahnung davon, wie komplex und komponentenreich die Voraussetzungen sind, die gegeben sein müssen, bevor ein Dokument als echt und authentisch gelten kann.

Wolfgang Mecklenburg

»CAVEAT EMPTOR«

ECHT UND FALSCH IM AUTOGRAPHENHANDEL

Wenn es um Fälschungen geht, ist der alte, aus dem römischen Recht stammende Grundsatz »Caveat emptor« – Es hüte sich der Käufer – für diesen einigermaßen beunruhigend, denn er erlegt den Kaufwilligen die Verpflichtung auf zu prüfen, ob mit einem Angebot alles seine Richtigkeit hat. Wir sind heute in Sachen Käufer:innenschutz ein gutes Stück weiter, denn nun sind es die Händler:innen, die für die Korrektheit ihrer Angebote gerade stehen müssen. Dass dies in Sachen Autographen nicht immer leicht ist, soll Gegenstand meines Beitrags sein.

Um den unangenehmen Teil der Sache gleich hinter mich zu bringen: Ja, es gibt gefälschte Autographen. Ja, sie kommen auch im Handel vor. Ja, ich habe schon welche im Haus gehabt. Nein, ich habe sie nicht immer als solche erkannt. Keine seriösen Händler:innen werden behaupten, sich nie geirrt zu haben.

Überall, wo gehandelt wird, wird gefälscht. Das ist eine Binsenweisheit, leider trifft sie auch auf den Autographenhandel zu. Handschriften, insbesondere Urkunden, wurden schon lange vor dem Aufkommen eines nennenswerten Autographenhandels gefälscht. Das klassische Beispiel hierfür ist die Konstantinische Schenkung, eine angeblich um 315 entstandene Kaiserurkunde, gefälscht wohl um 800, die dem Papsttum quasi auf ewig die Weltherrschaft garantieren sollte – im fünfzehnten Jahrhundert wurde sie als Fälschung entlarvt. Im Mittelalter wurden Urkunden zuhauf gefälscht, zum Beispiel um Grundbesitz zu beanspruchen und Schenkungen zu belegen. Besonders aktiv war auf diesem Gebiet die Kirche – zur Frühgeschichte jedes Bistums, Klosters oder Stiftes lässt sich im Regelfall eine ganze Reihe von falschen Urkunden nachweisen, die den rechtmäßigen Stand und Besitz belegen sollen.

Spätestens seit sie gehandelt werden, etwa seit den 1830er-Jahren, kursieren auch gefälschte Autographen. Zum Glück sind sie auf dem etablierten Markt verhältnismäßig selten, denn das Produzieren von vorgeblich wertvollen Handschriften ist keine leichte Sache. Das Schreiben mit der Hand ist immerhin ein hochkomplexer feinmotorischer Vorgang mit einer Vielzahl von bewusst und unbewusst ausgeführten Bewegungen, die auf dem Papier abgebildet werden. Sie in fälscherischer Absicht nachzubilden, ist schwierig,

wie schon so manche Schüler:innen erfahren, die mit der elterlichen Unterschrift experimentieren. Bis heute ist daher der eigenhändige Namenszug ein maßgebliches Instrument zur Identifizierung einer Person, wenn seine Bedeutung auch schwindet gegenüber PIN, Fingerabdruckerkenntung und Face ID.

Fälscher:innen, die sich das schöne Gebiet der Autographen ausgesucht haben, stehen vor einer Vielzahl von Problemen. Wenn sie ihren Zeit- und Arbeitsaufwand in ein sinnvolles Verhältnis zum erhofften Erlös bringen wollen, müssen sie sich um Stücke bemühen, die gutes Geld versprechen – es müssen also in aller Regel große Namen her. Von diesen aber sind die Lebensumstände meist umfassend dokumentiert und damit auch, was sie wann an wen geschrieben haben. Es wäre beispielsweise gar nicht einfach, sich einen Brieftext auszudenken, um ihn Heinrich Heine (1797–1856) unterzuschieben. Adressat, Text und Stil müssten plausibel sein; hier begäbe man sich leicht auf philologisches Glatteis. Schnell der Fälschung verdächtig sind Briefe, die vollständig im Diffusen bleiben: Keine Adresse, unpersönliche Anrede, im Text Allgemeinplätze wie vage Äußerungen zum Zeitgeschehen et cetera. Um dies zu vermeiden, könnte man sich etwa aus der Heine-Briefausgabe einen Text heraussuchen, der nicht im Original überliefert ist, oder man wählt eines seiner Gedichte. Dann folgt die Schwierigkeit der Materialbeschaffung – Papier, Tinte, Schreibgerät müssen passen und vergleichbaren Originalen entsprechen oder zumindest nicht fragwürdig erscheinen. Eine Reihe von Reproduktionen unzweifelhafter Heine-Autographen aus der entsprechenden Zeit müsste als Vorlage dienen. Wenn all dies vorhanden wäre, könnte es immerhin losgehen.

Das Hauptproblem bleibt die Nachahmung der Handschrift. Fälscher:innen stehen letztlich vor der Wahl, entweder gleichmäßig und flüssig zu schreiben – was zwangsläufig auf Kosten der Ähnlichkeit zu den nachgeahmten Schriftzügen geht –, oder die Buchstaben möglichst genau den Vorlagen folgend zu ziehen. In diesem Fall werden die Züge leicht stockend und unnatürlich und sehen aus wie gemalt. Ungünstig ist es, wenn innerhalb eines Wortes ab- und neu angesetzt werden muss. Besonders problematisch sind die Wortanfänge und -schlüsse. Wenn man frei und unbefangen einen Text schreibt, sind Ansatz und Schluss der Worte in aller Regel »fliegend«, soll heißen, die Feder oder der Stift berührt und verlässt das Papier in einer mehr oder weniger schwungvollen, gleichzeitig horizontalen und vertikalen Bewegung. Viele Fälschungen verraten sich dadurch, dass bei genauem Hinsehen ein bewusstes Aufsetzen und Abheben des Schreibgeräts zu erkennen ist. Bei längerem Verweilen einer Feder auf dem Papier ist durch den vermehrten Tintenfluss oft eine Verdickung des Strichs erkennbar.

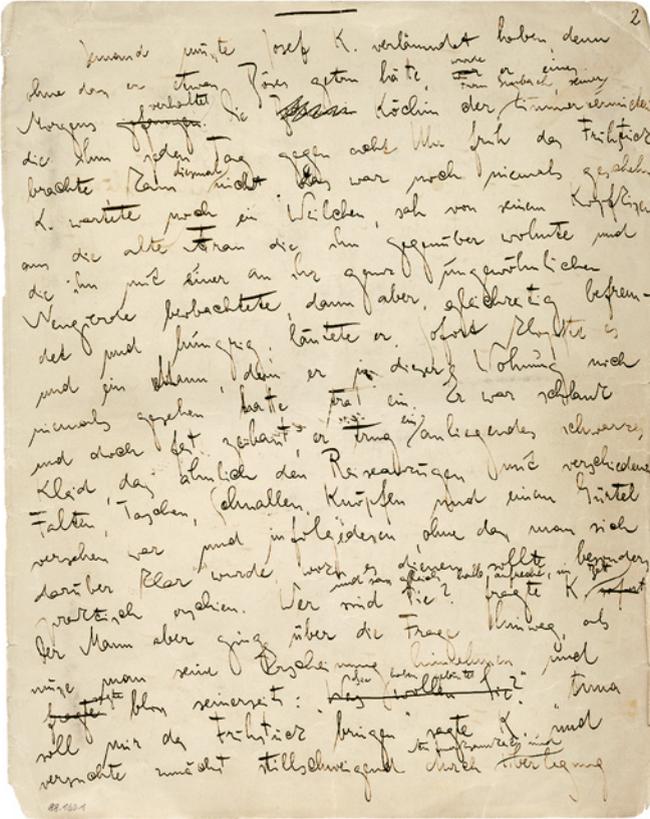


Abb. 1: Erste Seite des Manuskripts von Kafkas Roman *Der Prozess* (1925)
 © Deutsches Literaturarchiv Marbach (A: Kafka, Franz).

Wenn eine gefälschte Handschrift auch Kenner:innen täuschen soll, muss das gesamte Schriftbild überzeugen. Hierzu gehören auch die Neigung der Buchstaben, ihre Höhe und Breite, ihre Verbindung untereinander, Ober- und Unterlängen, die Positionierung von Satzzeichen, I-Punkten, T-Strichen et cetera. Natürlich verändert sich das Schriftbild mit den Jahren, auch können Faktoren wie Gesundheit, Stimmung, die allgemeinen Lebensumstände Einfluss nehmen, doch erhalten sich viele charakteristische Merkmale durch das gesamte Erwachsenenalter.

Jede Handschrift hat ihre eigene Dynamik, ihren eigenen Druckrhythmus. Wird mit einer Feder geschrieben, ist dies, mehr oder weniger deutlich, an der wechselnden Breite der Züge zu erkennen. Ein gutes Beispiel hierfür ist

die Handschrift Franz Kafkas (1883–1924), die in ihren horizontalen Partien, etwa bei den T-Strichen, auffällig breiter läuft als an den übrigen Stellen. Hat der Schreiber Feder oder Stift kräftig geführt, so bildet sich der Druckrhythmus auch im Papier ab.

Auch die richtige Blatteinteilung ist für Fälscher:innen problematisch. Das betrifft nicht nur die Positionierung von Datum, Anrede, Brieftext und Unterschrift, sondern auch Zeilendurchschuss und Wortabstände. Jeder Mensch gewöhnt sich auch hier im Lauf der Jahre mehr oder weniger auffällige Besonderheiten und Eigentümlichkeiten an, die zusätzliche Charakteristika der Handschrift darstellen. Einer Vorlage folgend die richtigen Proportionen zu wahren, ist eine weitere Herausforderung.

Manche Fälscher:innen schreiben den Text zunächst leicht mit Bleistift vor, um die Schriftzüge dann mit der Feder nachzuziehen. Gelegentlich findet man Spuren solcher Vorzeichnungen, weil ein Radieren selbst getrockneter Tinte die Schriftzüge verwischen kann. Eine weitere Methode ist das Abpausen von Faksimiles. Auch hier besteht die Schwierigkeit darin, der Vorlage sowohl genau als auch flüssig zu folgen. Gelegentlich wird übersehen, dass viele Faksimiles das Original verkleinert oder vergrößert wiedergeben.

Das Papier muss, wie schon erwähnt, zur Person und zur gewählten Zeit passen. Alte, unbeschriebene Papiere lassen sich durchaus beschaffen. Trägt das Papier aber Defekte wie kleine Löcher oder Einrisse, besteht die Gefahr, dass die Tinte der Fälscher:innen in diese Schadstellen einläuft und sichtbar wird, dass sie bereits vor der Niederschrift vorhanden waren.

Ein besonders schwieriges Gebiet sind alte Fälschungen. Ein Beispiel: Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert kauften Reiselustige aus England, Frankreich und Deutschland auf ihrer *grand tour* gen Italien gern Autographen der großen Renaissance-Meister:innen, ohne allzu viele Fragen zu stellen. Dies sorgte für einen blühenden Markt, dessen Produkte noch heute auftauchen – oft aus guten alten Sammlungen, manchmal schon in Auktionskatalogen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts nachweisbar.

Auf meinem Schreibtisch lagen noch bis vor wenigen Tagen zwei Quittungen, die Raffael (1483–1520) in den Jahren 1517 und 1518 einer vatikanischen Zahlstelle für seine dortigen Arbeiten ausgestellt haben sollte. Zweifel waren aus den genannten Gründen angebracht, sodass ich einen ausgewiesenen Renaissance-Spezialisten dazu befragte. Er kam schnell zu dem Ergebnis, dass es sich um Fälschungen des neunzehnten Jahrhunderts handelte – man weiß heute, dass Raffael sein Geld nicht in dieser Form von Ratenzahlungen erhielt. In den 1960er-Jahren hatte der Schwiegervater des heutigen Eigentümers die Blätter im einschlägigen Handel erworben. Eine weitere mir kürz-

lich angebotene Raffael-Fälschung, datiert auf 1508, kannte bereits Herman Grimm (1828–1901), der sie 1867 noch für echt hielt. Besondere Vorsicht ist hier also geboten, auch wenn ich das Pauschalurteil meines Großvaters »Alle alten Italiener sind falsch!« für überzogen halte.

Vorsicht ist auch angebracht, wenn plötzlich in größerer Zahl Stücke von Persönlichkeiten auftauchen, deren Autographen bislang sehr selten waren. Möglicherweise ist das ein Indiz für eine Falschproduktion oder für einen Archiv- oder Bibliotheksdiebstahl. So geschehen Mitte der 1990er-Jahre, als meiner Firma nach und nach größere Mengen von Dokumenten der russischen Zarenfamilie angeboten wurden. Eine Rückfrage beim St. Petersburger Staatsarchiv, wo die Sachen tatsächlich gestohlen worden waren, bescherte uns dann freundlichen Besuch der Berliner Polizei. Vor einigen Jahren tauchten in erstaunlicher Zahl amtliche Dokumente der kubanischen Revolutionäre Ché Guevara (1928–1967) und Fidel Castro (1926–2016) auf, später auch Autogramme und Widmungen. Auch hier bestand und besteht der Verdacht, dass nicht alles mit rechten Dingen zugeht.

Wenn Antiquar:innen wertvolle ältere Autographen angeboten werden, ist eine schlüssige, im Idealfall belegbare Provenienz die Ausnahme. Auf unserem Sektor gab und gibt es, anders als auf dem Kunstmarkt, kaum Ausstellungen, deren Kataloge als Nachweis dienen könnten. Zudem lassen sich Autographen in alten, etwa vor 1900 erschienenen Auktions- und Antiquariatskatalogen oft nicht eindeutig identifizieren, denn die Angaben waren knapp, Abbildungen teuer und daher ein rarer Luxus. Nachvollziehbare Erbfolgen sind selten, Provenienzrecherchen enden meist nach ein bis zwei Generationen und sind somit für uns ein schwieriges Gebiet. Alte Geschäftsunterlagen liegen Stargardt erst ab etwa 1947 vor, weil die Firmenräume am Berliner Lützowplatz bei einem Bombenangriff im Januar 1944 vollständig zerstört wurden.

Wo besondere Nachfrage besteht, wird sie früher oder später bedient. Dokumente aus der NS-Zeit sind in bestimmten Sammlerkreisen nach wie vor begehrte Devotionalien, die gern auf Militariaauktionen angeboten werden. Auch auf diesem Sektor sind professionelle Fälscher:innen im Geschäft. Fälscherei ist natürlich immer verwerflich, doch darf man hier mit einer gewissen Genugtuung beobachten, dass die mehr oder weniger braunbewegten Sammler:innen reihenweise betrogen werden.¹

Als unterstützendes Handwerkszeug haben Antiquar:innen unterschiedlich starke Lupen und Mikroskope zur Hand. Verschiedene Beleuchtungen

1 Dank gilt Johannes Tuchel von der Gedenkstätte Deutscher Widerstand in Berlin, der in vielen kritischen Fällen seine einzigartige Expertise für Dokumente aus der NS-Zeit eingesetzt hat.

wie Auflicht, Durchlicht, Streiflicht und UV-Licht werden genutzt. Bei der Begutachtung von Wasserzeichen, die oft eine Datierung des Papiers ermöglichen, ist ein Lichttisch oder eine Leuchtfolie hilfreich. Ich experimentiere gerade mit einer App namens iDStretch, die eigentlich zum Auffinden und Erkennen von frühzeitlichen Felszeichnungen gedacht ist. Schwache oder verblasste Schriftzüge lassen sich damit besser erkennen als mit bloßem Auge. Professionelle Hilfe bei der Datierung verwandter Materialien kann die Bundesanstalt für Materialprüfung in Berlin bieten, wo ein eigener Fachbereich Kunst- und Kulturgutanalysen durchführt.²

Das beinahe wichtigste Handwerkszeug ist für den Antiquar das berühmte ›Bauchgefühl‹, ein schwer zu beschreibender sinnlicher Eindruck angesichts eines Autographs. Wenn man sich ein Blatt vornimmt, geschieht es, dass sich spontan der Gedanke einstellt »Damit stimmt etwas nicht«. Es ist dann meist nicht genau zu sagen, was diesen Eindruck auslöst. Für Händler:innen ist dies Bauchgefühl, das sich erst nach einer Reihe von Jahren der Praxis einstellt, von besonderer Bedeutung, weil man oft ziemlich unmittelbar über gut oder schlecht entscheiden muss, ohne Vergleichsmaterial oder Literatur konsultieren zu können.

Versierte Fälscher:innen machen sich gern spezielle Situationen zunutze. Wenn einem Auktionshaus kurz vor oder gar nach dem Einlieferungsschluss besonders aufregende Stücke angeboten werden, über die schnell entschieden werden muss, ist besondere Vorsicht geboten – auch wenn es schwerfällt, weil man das Stück besonders gern noch in die Auktion aufnehmen würde.

Der beste Schutz vor Fälschungen ist Wissen. Da man bekanntlich nicht alles wissen kann, sind Antiquar:innen immer wieder auf die Hilfe von Expert:innen wie des oben erwähnten Renaissance-Spezialisten angewiesen. Von großer Bedeutung ist auch ein gut funktionierendes Netzwerk von Kolleg:innen im In- und Ausland, die sich in Zweifelsfällen gegenseitig um Rat fragen.

Fälschungen und der Umgang mit ihnen sind generell ein spannendes Thema, auch im Zusammenhang mit Autographen. Aus eigenem Erleben kann ich berichten, dass der aus der Kognitionspsychologie bekannte Rückschaufehler auch für Antiquar:innen eine Gefahr darstellt, der sie sich bewusst sein sollten: Man überschätzt im Rückblick leicht die Möglichkeit, dass man eine Fälschung hätte erkennen können. Nach dem Bekanntwerden einer Fälschungsgeschichte hört man immer wieder: Es ist doch unerklärlich, dass diese plumpen Machwerke so lange als echt gelten konnten! Man erinnere sich an die Initialen ›FH‹ auf den Hitler-Tagebüchern, die sogar

2 <https://www.bam.de/Navigation/DE/Ueber-die-BAM/Organisation/Praesident/Abteilung-4/fachbereich-45/fachbereich45.html>, Zugriff: 28. Mai 2024.

auf der Titelseite des *Stern* abgebildet waren. Nachdem man sich durch eine Fälschung zunächst hat täuschen lassen, überschätzt man leicht die eigene Fähigkeit, eine vergleichbare in Zukunft erkennen zu können.

Für Autographenhändler:innen ist eine sorgfältige Prüfung der von ihnen angebotenen Stücke essenziell, denn das Vertrauen der Kund:innen in ihr Urteil ist Grundlage ihres geschäftlichen Erfolgs. Seriöse Händler:innen garantieren für die Echtheit; falsch beschriebene Stücke werden zurückgenommen.

1. Einige berühmte Fälscher

Im deutschen Sprachgebiet heißen die berühmtesten Autographenfälscher des neunzehnten Jahrhunderts Hermann Kyrieleis (1863–1924) und Heinrich von Gerstenbergk (1814–1887). Über Gerstenbergks Aufstieg und Fall berichtet Gabriele Klunkert in diesem Band ausführlich. Auf Kyrieleis will ich aber gern eingehen. Seiner Martin-Luther-Produktion der 1890er-Jahre entstammen rund 100 fingierte Widmungsexemplare, einige Bücher mit Luthers ›eigenhändigem‹ Herkunftsvermerk sowie eine Reihe von Einzelblättern mit Liedern und Bibelziten. Reformationsdrucke, besonders in lateinischen, späteren Auflagen und defekten Exemplaren, waren im Handel günstig zu haben und mit einer gefälschten Luther-Widmung mit erfreulicher Spanne weiterzuverkaufen. Das perfide in Kyrieleis' Vorgehen bestand darin, nicht selbst als Verkäufer aufzutreten, sondern seine Frau nebst Kindern auszuschieken, die in ärmlicher Kleidung bei Antiquar:innen und Bibliothekar:innen eine rührselige Geschichte erzählte über ihre Abstammung aus einer Humanistenfamilie und von der Not, in die man geraten sei; diese zwinge sie nun, sich von dem wertvollen Erbstück zu trennen.³ 1898 wurde Kyrieleis in Berlin der Prozess gemacht, weil aufgefallen war, dass binnen kurzer Zeit eine Vielzahl solcher bislang sehr seltenen Widmungsexemplare aufgetaucht war. Kyrieleis war zudem so unvorsichtig gewesen, Luther in der Zeit von 1522 bis 1544 immer schablonenhaft gleich unterschreiben zu lassen – das konnte nicht lange unbemerkt bleiben. Überraschenderweise wurden die zu dem Verfahren herangezogenen Falsifikate den Besitzer:innen ungekennzeichnet zurückgegeben, drei Kyrieleis selbst, was dazu führt, dass seine Produkte auch heute noch auftauchen können. Für Gerstenbergk- und Kyrieleis-

3 Stefan Zweig entwirft ein solches Szenario in seiner Novelle *Die unsichtbare Sammlung* (1925), in der die Familie eines erblindeten Autographensammlers aus Geldnot dessen Sammlung veräußert. Vgl. dazu den Beitrag von Stefanie Hundehöhe in diesem Band.

Fälschungen gilt gleichermaßen: Sie sind ihrerseits gesuchte Sammelobjekte geworden. Ein echter falscher Gerstenbergk-Schiller kann heute leicht über 500 Euro kosten. Sowohl Gerstenbergk als auch Kyrieleis wurden Opfer ihres Erfolgs – wenn die Sache gut läuft, werden so manche Fälscher:innen leichtsinnig.

Über die berühmteste Handschriftenfälschung der letzten Jahrzehnte, die von Konrad Kujau (1938–2000) produzierten Hitler-Tagebücher, berichtet in diesem Band der Beitrag von Malte Herwig. Auch 40 Jahre danach werden wir Händler:innen immer wieder auf diesen Skandal angesprochen. Es fällt auf, dass dann zuallermeist der *Stern* und Gerd Heidemann kritisiert werden, sehr viel seltener Konrad Kujau als Urheber. Das findet eine gewisse Parallele im Fall Wolfgang Beltracchi – Fälscher:innen werden in der Öffentlichkeit gern als charmante Trickser:innen gesehen, die es fertigbringen, reiche Deppen über den Tisch zu ziehen. Das Bild changiert zwischen Verachtung und Bewunderung.

Der aufsehenerregendste Fälschungsfall in Frankreich ist als »Affaire Vrain-Lucas« bekannt. Diese Geschichte ist so bizarr, dass der 1870 unter dem Titel »Une fabrique de faux autographes« von Henri Bordier (1817–1888) und Émile Mabille (1828–1874) veröffentlichte Bericht 1998 in amerikanischer Übersetzung neu erschienen ist. Denis Vrain-Lucas (circa 1816–1881) war es in den 1860er-Jahren gelungen, dem berühmten Mathematiker und Mitglied der Akademie der Wissenschaften Michel Chasles (1793–1880) mehr als 27.000 Autographen zu verkaufen, unter denen sich kaum 100 Originale befanden. Vrain-Lucas hat sein Opfer mit Stücken versorgt, die noch heute das Herz jedes Autographensammlers höher schlagen ließen. Da schrieb zum Beispiel Kleopatra an Marcus Antonius, Pontius Pilatus an Kaiser Tiberius und Alexander der Große an Aristoteles. Erstaunlicherweise waren all diese Prachtstücke in fingiertem Altfranzösisch auf Papier notiert. In einem Brief, den angeblich Blaise Pascal (1623–1662) an Isaac Newton (1643–1727) geschrieben hatte, ließ Vrain-Lucas, ganz Patriot, Pascal das Gesetz der Schwerkraft entdecken. Als Chasles mit dieser wissenschaftlichen Sensation an die Öffentlichkeit ging und Fragen und Kritik auslöste, kam die Sache ins Rutschen und Vrain-Lucas' Produktion ans Tageslicht. Die Affäre ist ein Beispiel für haltlose Gutgläubigkeit und alles andere als repräsentativ; sie bestätigt aber, dass besonders gern dort gefälscht wird, wo Besitzgier und mangelnde Vorsicht zusammentreffen.

In Großbritannien widmete sich im späten achtzehnten Jahrhundert ein Fälscher namens William Henry Ireland (1775–1835) seinem Landsmann Shakespeare (1564–1616). Der bedauerliche Mangel an handschriftlichen Zeugnissen des großen Mannes brachte Ireland dazu, Bücher aus Shake-

speares Bibliothek, Zeichnungen und Briefe an seine spätere Frau Anna Hathaway (1556–1623), auch Fragmente aus *Hamlet* und *King Lear* zu fälschen. Auch Ireland war zunächst durchaus erfolgreich, er machte aber den gleichen Fehler wie zum Beispiel Gerstenbergk: Er fühlte sich zu Höherem berufen und schuf ein Schauspiel mit dem Titel *Vortigern and Rowena*, das er Shakespeare unterschob. Die Sache flog auf, als das angeblich neu entdeckte Stück 1796 am Londoner Drury Lane Theatre auf die Bühne gebracht, vom Publikum aber als überraschend simpel abgelehnt wurde. Die Geschichte der Ireland-Fälschungen war im neunzehnten Jahrhundert in England so berühmt, dass verschiedentlich versucht wurde, seine Produkte ebenfalls zu fälschen. Seit Irelands Zeit gab es meines Wissens keine Fälscher:innen, sie sich an Shakespeare-Handschriften versucht hätten. Das Eis ist hier angesichts der Vielzahl biographischer Unsicherheiten einfach zu dünn.

Tobia Nicotra war einer der geschicktesten italienischen Fälscher, in den 1930er-Jahren galt er als der cleverste seiner Zunft. Er fälschte Werke von Torquato Tasso, Händel, Gluck, Kolumbus, da Vinci, Luther und Michelangelo; man vermutet, dass aus seiner Werkstatt etwa 500 bis 600 Stücke stammen. Mit den Einnahmen finanzierte er angeblich sieben Wohnungen in Mailand, jeweils für eine Geliebte. 1934 wurde er zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Die Faschistische Partei sorgte für seine vorzeitige Entlassung, weil man sich seine speziellen Fertigkeiten zunutze machen wollte.

Im August 2022 wurde ein Manuskript von Galileo Galilei (1564–1642) in der Bibliothek der University of Michigan, das als »einer der großen Schätze« ihrer Sammlung beschrieben wurde, durch den Wissenschaftshistoriker Nick Wilding als Nicotra-Fälschung identifiziert. Das Manuskript hatte seit 1938 dort gelegen. Auch die Pierpont Morgan Library in New York besitzt ein von Nicotra gefälschtes Galilei-Autograph von 1607. Das Briefpapier trägt ein Wasserzeichen, das auf eine Entstehung um 1790 in Bergamo verweist.

Ein besonderer Fall ist der eines gefälschten Buches mit vorgeblich eigenhändigen Zeichnungen von Galilei, der vor einigen Jahren auf dem Antiquariatsmarkt – und nicht nur dort – Furore machte. Ein Exemplar von Galileis *Sidereus Nuncius* von 1610, ohnehin selten und wertvoll, tauchte 2005 in New York bei einem Antiquar auf, der seinen Augen nicht trauen wollte: Die fünf normalerweise gedruckten Darstellungen von Mondphasen waren hier mit Tusche gezeichnet, offenbar von Galilei selbst in eine Art Entwurfsexemplar, das für den späteren Druck als Vorlage diente. Zahlreiche Expert:innen bestätigten die Echtheit des sensationellen Fundes. Wiederum war es Nick Wilding, der beweisen konnte, dass es sich um eine extrem aufwendige Fälschung auf Grundlage eines Faksimiles von 1964 handelte; Urheber war der später wegen dieser und anderer Straftaten verurteilte

Antiquar und Bibliothekar Marino Massimo De Caro. Dieser war zudem verantwortlich für die gewerbsmäßige Plünderung der Biblioteca dei Girolamini in Neapel 2012.

Was aber tun mit Stücken, die als Fälschung erkannt wurden? Ich bin hier ziemlich ratlos, weil das Blatt, ob faul oder nicht, ja der Person gehört, die es anbietet; auch ist in der Regel nicht klar, ob es sich dabei um eine:n Fälscher:in oder eine:n gutgläubige:n spätere:n Besitzer:in handelt. Von meinem Urgroßvater Eugen wurde berichtet, dass er solche Blätter vor den Augen seiner entsetzten Besucher:innen zerriss, um weiteren Umlauf zu verhindern. Ich folge ihm in dieser doch ziemlich drastischen Vorgehensweise nicht.

Anbietenden mitzuteilen, dass man ihr schönes Stück für eine Fälschung hält, ist in der Regel keine angenehme Sache. Meist bewegen sich die Reaktionen zwischen Enttäuschung, Zweifel, Widerspruch und wüster Beschimpfung: »Sie haben doch gar keine Ahnung; ich dachte, ich wäre hier bei einem Spezialisten« et cetera. Gern wird dann auf Abbildungen im Internet verwiesen, die die Echtheit doch eindeutig belegen. Dr. Google weiß offenbar auch auf diesem Gebiet glänzend Bescheid.

Wenn gut- oder auch bösgläubige Anbieter:innen dann mit den inkriminierten Stücken ihrer Wege gegangen sind, können Händler:innen die Sache kaum weiter verfolgen; das müssen wir gegebenenfalls der Polizei überlassen. Was wir tun können ist, den Handel auf die Tatsache hinweisen, dass jemand mit falschen Autographen unterwegs ist. Wir können niemanden daran hindern, es mit den Sachen beim nächsten Antiquariat zu versuchen, aber wir können warnen.

Für Autographenhändler:innen und Sammler:innen sind nicht nur veritable Fälschungen gefährlich, sondern einige weitere Kategorien von nicht-originalen Autographen, die ich beschreiben möchte, auch wenn sie streng genommen nicht zum Thema des Bandes gehören.

2. Zeitgenössische Abschriften

Immer wieder werden in gutem Glauben Gedichthandschriften angeboten, die die Unterschrift der Dichter:innen tragen, aber nicht von diesen stammen. Eine zeitgenössische Abschrift eines Herder-Gedichts kann man kaum als Fälschung bezeichnen, selbst wenn der Schreibende in frommer Verehrung Herders (1744–1803) Namen dazugesetzt hat. Solche Abschriften können täuschen, weil sie so harmlos daherkommen.

3. Namensgleichheiten

Das klassische Beispiel hierfür ist der sächsische Kirchenkomponist Franz Anton Schubert (1768–1824), der ebenso Briefe hinterlassen hat wie sein ungleich berühmterer Namensvetter aus Wien. Da diese naturgemäß ebenfalls musikalische Themen behandeln und sich die Lebenszeit beider überschneidet, kann man sich hier böse irren. Übrigens lehnten Breitkopf & Härtel 1817 Schuberts Erlkönig-Komposition ab und sandten das Manuskript irrtümlich nicht nach Wien zurück, sondern nach Dresden. Franz Anton verwehrte sich gegen die vermeintliche Autorschaft an dem Werk.

Es tauchen immer wieder Bücher mit dem Namenszug »Hölderlin« auf dem Vorsatzblatt auf. Diese stammen in aller Regel nicht aus dem Besitz des berühmten Dichters, sondern aus der großen Bibliothek des Ulmer Landgerichtspräsidenten Carl Wilhelm von Hölderlin (1823–1889). 1952 hat der Marbacher Bibliothekar und spätere Direktor der Universitätsbibliothek Stuttgart Manfred Koschlig in einem Stargardt-Katalog über diesen Umstand berichtet. Maximilien de Robespierre (1758–1794) hatte einen jüngeren Bruder, Augustin Bon Joseph (1763–1794), der gleichfalls Mitglied des Konvents war; beide signierten ohne Vornamen. Es ist natürlich eine Selbstverständlichkeit, dass auch die Großen der Welt- und Kulturgeschichte Familien hatten; es gilt nur, auf der Hut zu sein, wenn man solchen zunächst elektrisierenden Namenszügen begegnet.

4. Faksimiles

Faksimiles spielen eine wichtige Rolle. Schon im neunzehnten Jahrhundert wurden Autographen-Reproduktionen von ausgezeichneter Qualität geschaffen, die heute einem ungeübten Auge nicht so leicht als Faksimiles auffallen. Faksimiles erschienen sowohl als Einzelblätter als auch als Sammlungen. Solche Editionen dienten und dienen immer wieder als Fälschungsvorlagen.

Das in unseren Breiten häufigste Faksimile, das für ein wertvolles Autograph gehalten wird, ist die 1859 anlässlich seines 100. Geburtstags erschienene Reproduktion von Schillers (1759–1805) Brief vom 6. November 1782 an seine »Theuerste Schwester« Christophine (1757–1847). Es handelt sich um ein vierseitiges Faksimile im originalen Quartformat, das im Zuge der Schiller-Verehrung massenhaft Verbreitung gefunden und in viele Wohnzimmer als gerahmter Wandschmuck Einzug gehalten hat. Oft wurden Exemplare über Generationen hin weitervererbt, bis »der Brief von Schiller«, der

schon der Stolz der Großmutter gewesen war, als Original galt. Lai:innen werden nicht leicht erkennen, dass das Papier (es gibt grünliche und gelbliche Varianten) nur 160 und nicht 240 Jahre alt ist. Die Schriftzüge sind natürlich völlig in Ordnung, da sie vom Original abgenommen wurden (es liegt im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar). Bei genauerem Hinsehen wird man finden, dass die Schrift flach und unkonturiert wirkt.

Hier kommen wir zu einem wichtigen Punkt: Wenn frische Tinte auf Papier eintrocknet, entsteht eine Räumlichkeit – nicht zwei-, sondern dreidimensional, weil nur ein Teil der Tinte in das Papier eindringt. An jenen Stellen, wo sich Schriftzüge überkreuzen, sind obere und untere Tintenbahn schon mit einem gering vergrößernden Mikroskop zu unterscheiden. Bei älteren Faksimiles fehlt diese Räumlichkeit in aller Regel; sie wirken im Vergleich zu echten Handschriften flach, leblos und zu homogen. Häufig sieht man zudem blasse oder ganz weiße Stellen innerhalb der Züge, nämlich dort, wo der Farbauftrag nicht ganz satt war. Faksimiles sind oft auch daran zu erkennen, dass Einrisse, Falten und Papierränder mitreproduziert wurden.

Weitere häufig vorkommende Faksimiles sind der Abschiedsbrief Robert Blums (1807–1848), geschrieben an seine Frau kurz vor seiner Hinrichtung (das Original ist noch heute im Besitz der Familie), und das Kapitulations schreiben von Napoleon III. (1808–1873) an König Wilhelm I. von Preußen (1797–1888) vom 1. September 1870.

5. Sekretär:innen

In manchen Fällen haben sich die Schreiber:innen von großen Persönlichkeiten über die Jahre angewöhnt, ähnlich zu schreiben wie ihre Auftraggeber:innen – bewusst oder unbewusst. Briefe von solchen Händen können leicht für ganz eigenhändig gehalten werden, obwohl sie lediglich unterschrieben sind.

Ein besonderes Beispiel zu diesem Thema ist die Handschrift von Cosima Liszt (1837–1930), die als junge Frau die Neigung hatte, ähnlich zu schreiben wie ihr Vater Franz (1811–1886). Zur Zeit ihrer Ehe mit Hans von Bülow (1830–1894) nahm sie dessen Schriftzüge an, und während ihrer Verbindung mit Richard Wagner (1813–1883) schrieb sie ähnlich wie dieser. Um das Verwirrspiel auf die Spitze zu treiben, ließ sie im Alter ihre eigenen Briefe gern von ihrer Tochter Eva Chamberlain (1867–1942) schreiben, die sich wiederum die Schrift ihrer Mutter aneignete.

Albert Schweitzer (1875–1965) hatte verschiedene Sekretärinnen, die für ihn sowohl in seiner elsässischen Heimat als auch in Lambaréné die Korrespondenz führten, immer handschriftlich und im Duktus immer sehr ähnlich

wie Schweitzer selbst. Briefe sind von ihm meist nur unterschrieben, auch wenn der Briefftext starke Ähnlichkeit mit seiner Unterschrift hat.

Herbert von Bismarck (1849–1904) eignete sich die Handschrift seines Vaters Otto (1815–1898) an, für den er auch Korrespondenz erledigte. Otto von Bismarck bediente sich übrigens für seine Danksagungen anlässlich von Geburtstagen und Jahreswechselln unpersönlich formulierter faksimilierter Briefe, die heute häufig als Autographen angesehen werden. Das Gleiche gilt für Charles de Gaulle (1890–1970).

Ein weites Feld sind die Sekretärsunterschriften der französischen Könige. Ludwig XI. (1423–1483) führte den Brauch ein, seine Unterschrift von einem Sekretär vollziehen zu lassen. Seine Nachfolger weiteten diese Sitte immer weiter aus. Wenn Lucas, der Sekretär Ludwigs XIII. (1601–1643), abwesend war, blieb die königliche Korrespondenz liegen, weil die Adressat:innen nicht durch die ihnen unbekannt Originalunterschrift des Königs irritiert werden sollten. Unter Ludwig XVI. (1754–1793) nahm die Praxis des »Secrétaire de la main« absurde Ausmaße an. Zahlungsanweisungen mit der Sekretärsunterschrift – die ja immerhin auf Befehl des Königs vollzogen worden war – wurden vom Schatzmeister nicht anerkannt. Auf solchen Dokumenten findet man neben dem »Louis« des Sekretärs ein »bon / Louis« des Königs selbst, der so den Vorgang autorisierte. Auch Königin Marie-Antoinette (1755–1793) musste die von einem Sekretär in ihrem Namen unterschriebenen Zahlungsanweisungen mit einem hinzugefügten »payez / Marie Antoinette« bekräftigen. Spätere Regent:innen, nicht nur in Frankreich, benutzten für alltägliche Dokumente Unterschriften-Stempel, die in der Regel aber leicht von echten Unterschriften unterschieden werden können.

6. Die falsche alte Zuschreibung

Immer wieder begegnen uns Autographen, mit denen sich bereits Antiquar:innen, Sammler:innen, Bibliothekar:innen oder Archivar:innen befasst haben, und deren Erkenntnisse auf einem Beilageblatt oder auf dem Stück selbst notiert sind. Solche Vermerke können durchaus interessant und hilfreich sein, sind aber immer mit Vorsicht zu genießen – auch professionelle Zuschreibungen können in die Irre führen. Ein alter Sammlungsumschlag, der eine gute Provenienz vermuten lässt, kann dazu verleiten, es an der nötigen Skepsis fehlen zu lassen. In einem solchen Umschlag, der mit, sagen wir, »Schiller« beschriftet ist, liegt heute vielleicht nur eine alte Abschrift des Originals.

7. Autopen

Hierbei handelt es sich um Signiermaschinen, derer sich ab Mitte der 1940er-Jahre in erster Linie Politiker:innen bedienten, um ihrer immer umfangreicher werdenden Korrespondenz den Charme des Persönlichen zu erhalten. Die Bewegung eines mit der Maschine verbundenen Stifts wird gespeichert oder die Züge werden in einer Art Mater festgehalten; dann kann die Unterschrift auf untergelegten Blättern beliebig oft reproduziert werden. Das bekannteste Beispiel für den erfolgreichen Einsatz eines Autopen ist John F. Kennedy (1917–1963), der in seinen Kampagnen Tausende von Wählern persönlich anschrub, ohne die Briefe je in der Hand gehabt zu haben. Natürlich sind solche Schreiben keine Fälschungen, denn es sind ja echte Briefe aus seinem Büro – nur eben nicht, wie man leicht meinen kann, von ihm selbst unterschrieben. Auch diesen Unterschriften fehlt das Dynamische eines echten Namenszugs; oftmals ist auch hier das senkrechte Aufsetzen und Abheben des Stifts zu erkennen.

Ein weiteres Beispiel für automatisierte Unterschriften sind die Briefe von Albert Einstein (1879–1955), die er im Namen des Emergency Committee of Atomic Scientists um 1946–1949 schrieb. Durch Vergleiche zahlreicher solcher Briefe hat sich belegen lassen, dass mindestens zwei Autopen-Unterschriften Einsteins benutzt wurden. Auch hier gilt: Es sind keine Fälschungen, aber eben auch keine originalen Namenszüge.

2018 erschien *Can you ever forgive me?*, eine freie Verfilmung des Treibens der Schriftstellerin und späteren Autographenfälscherin Lee Israel (1939–2014) von Marielle Heller mit Melissa McCarthy und Richard E. Grant in den Hauptrollen. Israel verkaufte ihre Produkte direkt an Händler:innen, tauschte solche aber auch in Archiven gegen wertvolle Originale aus; sie hatte also perfiderweise beides – echte und falsche Autographen – im Angebot. Dies ist übrigens eine verbreitete Taktik: Man bietet nicht ausschließlich Fälschungen an, sondern mischt das Angebot mit echten Stücken.

So hat das »Caveat emptor« auch heute noch seine Bewandnis – als Ermahnung an alle, die mit Autographen umgehen, den kritischen Blick nicht zu verlieren und immer für möglich zu halten, dass ein Stück nicht ist, was es zu sein vorgibt.

Gabriele Klunkert

MIT FREMDER FEDER

DER GEFÄLSCHTE SCHILLER

1. Einleitung

»Ist das echt?« – Diese Frage stellen viele Gäste bei Führungen durch das Goethe- und Schiller-Archiv, sobald sie mit historischen Handschriften in Berührung kommen. In der Regel können wir als Archivmitarbeiter:innen dies bejahen und zugleich feststellen, wie sehr die im ältesten deutschen Literaturarchiv verwahrten Quellen das Publikum durch ihre Originalität, Authentizität und somit historische Aussagekraft zu beeindrucken vermögen. Doch tatsächlich gibt es einen überschaubaren Fundus an Fälschungen, der aufgrund eines einzigartigen Kriminalfalles Einzug in die Bestände des Weimarer Literaturarchivs hielt. Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fälschte der Architekt und Geometer Heinrich von Gerstenbergk (1814–1887) Schiller-Handschriften im großen Stil und brachte sie erfolgreich in Umlauf. Der Vertrieb gelang über ein geschickt aufgebautes Netzwerk prominenter Mittelsleute. Zu den ahnungslosen Abnehmer:innen dieser »betrügerisch fabricirten« Schriftstücke gehörten unter anderem die Königliche Bibliothek in Berlin, Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818–1901) sowie Schillers jüngste Tochter, Emilie von Gleichen-Rußwurm (1804–1872).

Heutzutage befinden sich die meisten dieser mit Dreistigkeit produzierten Fälsficate in öffentlichen Einrichtungen, exemplarisch genannt seien das Deutsche Literaturarchiv Marbach, die Staatsbibliothek Berlin, das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main, die Universitätsbibliothek Leipzig und die Handschriftensammlung der Veste Coburg. Die größte Sammlung dieser inzwischen fast schon ikonisch gewordenen Machwerke hat sich allerdings bestandshistorisch bedingt im Goethe- und Schiller-Archiv niedergeschlagen: 240 Manuskripte mit rund 380 Blatt liegen im Weimarer Literaturarchiv. Von Gästen, Nutzer:innen und Kooperationspartner:innen wurde mehrfach der Wunsch geäußert, die Fälschungen einmal in einer Archivausstellung der Öffentlichkeit präsentiert zu sehen. Diesem Anliegen konnte das Archiv an der Ilm nun entsprechen – der historische Krimi wurde erforscht und die Verfasserin kuratierte die Ausstellung »Mit fremder Feder. Der gefälschte Schiller«, die vom 15. September 2023 bis zum 17. März 2024 zahlreiche Gäste in die Klassikerstadt lockte. Hierbei rückte

das Archiv in gewisser Weise ein Ausnahmethema in den Fokus, denn es standen eben nicht – wie sonst im Literaturarchiv üblich – originale und somit authentische Dichterhandschriften im Mittelpunkt, sondern gemeine Fälschungen, die den Autographenhandel und die Sammlerwelt in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich durcheinanderwirbelten. So stellten wir hier einmal nicht die Frage nach dem Reiz des *Echten*, sondern nach der Faszination des *Unechten*.

Ziel der Archivexposition war es dabei, die verschiedenen Dimensionen des spektakulären Kriminalfalles zu beleuchten, der sich rund 45 Jahre nach Schillers Tod in Weimar zugetragen hatte, und anhand der historischen Befunde ganz zentralen Fragen nachzugehen: Wie fälscht man Hunderte Schiller-Handschriften, ohne dass es jemand mitbekommt? Wie führt man namhafte Kenner:innen und Sammler:innen (zumindest für eine Weile) an der Nase herum? Inwiefern überschneiden und überlagern sich hier Wissenschaft und Leidenschaft, Autographenmarkt und Kriminalität? Wie gingen die Behörden bei den Ermittlungen vor, wie gelang schließlich die Beweisführung? Dazu nun der Krimi in Kürze.¹

2. Der große Name: Personen- und Reliquienkult als Voraussetzung für das Fälschungsgeschäft

Damit der Fälscher so erfolgreich agieren konnte, mussten einige Voraussetzungen erfüllt sein. Einen ersten Ausgangspunkt markiert Schillers Tod, denn nur verstorbene Autor:innen können sich nicht mehr gegen üble Fälschungen ihrer Werke wehren. Für eine lukrative Fälschung kommen zudem nur bedeutende Autor:innen infrage, alles andere würde sich finanziell für Fälscher:innen nicht lohnen. Auch dies erfüllte Schiller, der schon zu Lebzeiten äußerst populär war. Nach dem Erscheinen des Dramas *Die Räuber*, das ihn schlagartig berühmt gemacht hatte, wurde er 1781 als »Teutscher Shakespeare«² gefeiert, und sein Freund Christian Gottfried Körner

1 Zur Ausstellung erschien ein reich illustriertes Begleitbuch, das dem hier wiedergegebenen Vortrag in wesentlichen Teilen zugrunde liegt. Auf Einzelverweise wird aus zeichenökonomischen Gründen weitestgehend verzichtet; weiterführende Daten, Fakten und Quellenangaben finden sich im Ausstellungsbuch. Gabriele Klunkert: Mit fremder Feder. Der gefälschte Schiller, Wiesbaden 2023 (Schätze aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Bd. 8).

2 Norbert Oellers: Schiller, Johann Christoph Friedrich von (Reichsadel 1802), in: Neue Deutsche Biographie 22, 2005, S. 759–763. Online unter: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz45355.html>, Zugriff: 25. April 2024.

(1756–1831) bezeichnete ihn 1802 als »Lieblingsdichter der Nation«.³ Viele Zeitgenossen schätzten ihn als einen der bedeutendsten deutschen Dramatiker, Lyriker und Essayisten – dem Volk galt er als »herrlicher«⁴ Dichter. Schon bald nach Schillers Tod setzten Heroisierung und Mythisierung ein. Bereits am Tag nach Schillers Ableben, am 10. Mai 1805, zeichnete der Weimarer Maler Ferdinand Jagemann (1780–1820) den Verstorbenen auf dem Totenbett. Selbst die Reproduktion der Zeichnung, die kurz darauf in Umlauf gelangte, wurde zu einer Ikone der Schillerverehrung.

Eine Besonderheit Schillers im Umgang mit seinen eigenen Papieren und Arbeitsmaterialien spielte im Vorfeld des Kriminalfalles ebenfalls eine wichtige Rolle: Schiller hinterließ – anders als Goethe, der den größten Teil seiner Unterlagen akribisch und voller Umsicht archivierte – kaum Handschriften zu seinen gedruckten Werken, denn in der Regel vernichtete Schiller nach Vollendung und Drucklegung eines Werkes die Vorstufen, weshalb vergleichsweise wenig Werkhandschriften existieren. Zudem erfuhren die ohnehin spärlichen schriftlichen Hinterlassenschaften durch Schillers Nachfahren keine ideale Pflege. Schillers Nachlass fiel zunächst an seine Frau Charlotte, die es noch vermochte, den Bestand beisammenzuhalten und zu hüten. Nach ihrem Tod 1826 wurde der Nachlass unter den gemeinsamen Kindern aufgeteilt, die damit sehr unterschiedlich umgingen. Wie damals üblich, verkaufte oder verschenkte man Handschriften. Um der großen Nachfrage zu entsprechen, wurden etliche Manuskripte, darunter jene zu *Don Carlos*, *Phädra*, *Die Maltheser* und *Wilhelm Tell*, sogar zerschnitten.⁵ Die Jagd nach Schiller-Reliquien erinnert fast schon an Heiligenverehrung: Begehrt waren

3 Brief von Christian Gottfried Körner an Schiller vom 10. Februar 1802, entnommen aus Norbert Oellers: Schiller, Johann Christoph Friedrich von (Reichsadel 1802), in: Neue Deutsche Biographie 22, 2005, S. 759–763. Online unter: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz45355.html>, Zugriff: 25. April 2024.

4 Norbert Oellers (Hg.): Schiller-Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Teil 1: 1782–1859. Frankfurt am Main, 1970, S. 20.

5 An dieser Stelle ein Nachtrag zu Schillers in alle Richtungen verstreutem Nachlass: Erst viele Jahre später sollte Emilie von Gleichen-Rußwurm den Nachlass ihres Vaters wieder mühsam zusammentragen. Die von ihr annähernd wieder vereinten Papiere bilden heute den Grundstock des Schiller-Bestandes im Goethe- und Schiller-Archiv, wo sie sich seit der Verfügung von Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836–1901) und Alexander von Gleichen-Rußwurm (1865–1947) im Jahre 1889 befinden. Mit den wertvollen Originalen kamen damals allerdings auch die Gerstenbergk'schen Fälschungen ins Weimarer Literaturarchiv, denn, wie eingangs bereits erwähnt, hatte auch Emilie, die noch nicht einmal ein Jahr alt war, als ihr Vater starb, später aus dubioser Quelle vermeintliche Manuskripte Schillers erworben.

Andenken wie Schillers Haare, Gebrauchsgegenstände aus seinem Alltagsleben, aber eben auch Handschriften. Es heißt, sie waren die seltensten und zugleich begehrtesten. Das kulturhistorische Phänomen um die Leidenschaft des Autographensammelns war zu jener Zeit längst aus Großbritannien und Frankreich auch nach Deutschland geschwappt, wo sich seit den 1830er-Jahren ein neuer Geschäftszweig des Buchhandels entwickelte, der Handel mit Autographen.

So haben wir es mit Blick auf Schillers Manuskripte auf der einen Seite mit einer dürftigen Überlieferung und auf der anderen Seite mit einer sehr hohen Nachfrage zu tun. Die somit entstandene Marktlücke wusste der Fälscher Gerstenbergk durch sein schändliches Tun geschickt auszunutzen.

3. Das Vertriebssystem

Ab 1851 tauchten plötzlich Schiller-Handschriften, die eigentlich sehr selten waren, in großer Zahl auf. Bei der Untersuchung des Vertriebssystems des Fälschers fallen zwei Personen ganz besonders auf. Eine wichtige Schlüsselfigur war der Weimarer Karl Große (1804–1885), zunächst als Schuhmachermeister und Pfandbewahrer tätig, seit 1851 allerdings als Bibliotheksdienstler an der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar angestellt. Durch diese amtliche Stellung stand er ständig in Kontakt mit den Bibliotheksgästen, darunter häufig Schiller-Verehrer:innen und nicht selten eben auch Handschriftenliebhaber:innen. Offensichtlich erlangte Große bald das Renommee eines Autographenkenners und etablierte sich als Vermittler von Handschriften. Vor allem Schiller-Schriftstücke brachte er erfolgreich an den Mann oder die Frau. Unter seinen Abnehmern finden sich Mitglieder des Fürstenhauses Sachsen-Weimar-Eisenach sowie zahlreiche Sammler:innen und Händler:innen, darunter der Hallenser Buchhändler Johann Friedrich Lippert (1795–1878).

Ab 1851/1852 tritt auch Caroline Riemer (1790–1855) als Wiederverkäuferin der vermeintlichen Schiller-Handschriften auf. Sie war die Witwe des Philologen Friedrich Wilhelm Riemer (1774–1845), der sich seinerzeit in Weimar als Bibliothekar und Sekretär bei Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) einen Namen gemacht hatte. Caroline Riemer galt als solide, gebildete Frau, die zeitweise selbst als Goethes Sekretärin und zudem Gesellschafterin seiner Frau Christiane von Goethe (1765–1816) wirkte. Besagte Witwe Riemer war also ebenfalls in das Vertriebswesen um die Gerstenbergk'schen Fälschungen verstrickt. Sie verkaufte die vermeintlichen Schiller-Handschriften, die sie für Originale hielt, unter anderem an die Königliche Bibliothek in Berlin. Zudem

veräußerte sie weitere Stücke an die Berliner Autographenhandlung Stargardt und den Frankfurter Autographenhändler Anton Bär (1815–1871), die sich kurz darauf als Fälschungen erweisen sollten.

4. Entlarvung, Prozess und Haft

Bald kamen erste Zweifel an der Echtheit der Schriftstücke auf. Der Erste, der sich kritisch äußerte, war Wilhelm Künzel (1819–1896) aus Heilbronn. Als einer der besten Handschriftenkenner betrieb er seit 1844 einen Autographenhandel und übernahm später die Sammlung seines berühmten Onkels, dem ebenfalls in Heilbronn ansässigen Papier- und Autographenhändler Carl Künzel (1808–1877), und führte diese fort. Während eines geschäftlichen Aufenthalts in Weimar traf Wilhelm Künzel im Dezember 1852 sowohl mit der Witwe Riemer als auch mit dem Bibliotheksdieners Große sowie Gerstenbergk selbst zusammen. Die ihm dabei in großer Zahl vorgelegten Schiller-Autographen erklärte er bereits zu diesem Zeitpunkt sämtlich für unecht. Im November 1854 bestätigte auch Professor Theodor Dielitz (1810–1869), Direktor der Königstädtischen Realschule zu Berlin sowie ausgezeichneter Autographenkenner und -sammler aus Berlin, dass es sich um Fälschungen handelte. Im Dezember 1854 erhielten die Großherzogliche Staatsanwaltschaft und die Polizeidirektion Weimar Abschriften der Dielitz'schen Verdachtsäußerungen und es kam zu ersten Vernehmungen. Caroline Riemer und Karl Große erstatteten Anzeige gegen Gerstenbergk. Für die beiden Wiederverkaufenden war dieser Schritt die einzige Möglichkeit, ihren Kopf aus der Schlinge zu ziehen, um nicht selbst unter Anklage zu geraten. Gerstenbergk jedenfalls wurde in Untersuchungshaft genommen und umfangreiche Ermittlungen begannen.

Im Januar 1855 informierte das Weimarer Kreisgericht mit einer in etlichen Tageszeitungen geschalteten Anzeige über die Geschehnisse und rief damit zur Einreichung von im Umlauf befindlichen Fälschungen auf. Dieser Aufruf zeigte großen Erfolg: Das Gericht trug einen stattlichen Fundus von über 400 verdächtigen Manuskripten zusammen, mit deren Untersuchung eine hochkarätige, interdisziplinär zusammengesetzte und in drei Sektionen unterteilte Expertenkommission beauftragt wurde. Die Schiller- und Handschriftenexperten der *ersten Sektion* untersuchten die Dokumente unter ästhetisch-literarhistorischen Aspekten. Vertreten waren der Philologieprofessor Hermann Sauppe (1809–1893), der Direktor der Großherzoglichen Kunstanstalten in Weimar Adolf Schöll (1805–1882) und der Philologe und Historiker Gustav Zeiss (1811–1875). Die *zweite Sektion* sollte durch die Anwendung der ä-

ßeren Quellenkritik das Alter von Papier und Tinte bestimmen. Dieser Kommission gehörten der Mathematiker und Gymnasialprofessor Ludwig Kunze (1805–1890), der Hofapotheker und Bergrat Ludwig Hoffmann (1801–1887) sowie der Kustos der Weimarer Kupferstichsammlung Johann Christian Schuchardt (1799–1870) an. Die *dritte Sektion* schließlich analysierte das Schriftbild. Hier betätigten sich der Staatskanzlei-Registrator K. Knittel (Lebensdaten unbekannt) sowie die beiden Weimarer Kupferstecher Georg Wilhelm Müller (1807–1868) und Carl August Schwerdgeburth (1785–1878).

Die durch diese Expertenkommission zusammengetragene Beweislast war erdrückend, und am 15. Dezember 1855 erhob Staatsanwalt Wilhelm Genast (1822–1887) vor dem Kreisgericht Weimar Anklage gegen Gerstenbergk wegen »Betrugs bei Eingehung von Verträgen«. ⁶ 50 Jahre nach Schillers Tod kam es damit in Weimar zu einem Gerichtsprozess, der die Tragweite der Gerstenbergk'schen Produktion offenbaren sollte. Am Abend des 28. Februar erfolgte vor dem Kreisgericht Gerstenbergks Verurteilung wegen »Betrugs in Vertragsverhältnissen durch den Verkauf falscher Autographen«. ⁷ Schuld-spruch: zwei Jahre Strafarbeitshaus und Entziehung der staatsbürgerlichen Rechte für drei Jahre. ⁸ Der Gerichtsprozess gilt als Präzedenzfall, der in der Rechtsgeschichte einen besonderen Platz einnimmt. Insgesamt versetzte die Sensationsmeldung damals ganz Weimar und die gesamte Fachwelt in helle Aufregung.

5. Aus der Trickkiste des Fälschers

Wie aber war der Täter beim Nachmachen der begehrten Schiller-Handschriften vorgegangen? Damit die gefälschten Handschriften möglichst echt aussahen, verwendete Gerstenbergk als Schreibgrundlage altes Papier, das er zum einen durch das Herausschneiden unbedruckter Blätter aus alten Büchern gewann. Zum anderen kaufte er große Mengen Altpapier bei einem Weimarer Händler. Bei der späteren Vernehmung berichtet dieser: »Gerstenbergk hat seit einigen Jahren sehr oft und sehr viel Papier von alten Acten bei

⁶ Anton Vollert: Der Proceß wegen betrüglicher Anfertigungen Schillerscher Handschriften gegen den Architekten und Geometer Georg Heinrich Karl Jakob Victor von Gerstenbergk zu Weimar, Jena 1856, S. 38. Die äußerst umfangreiche Anklageschrift befindet sich im Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Fürs-tentum Weimar, Rechtspflege B 2883/21/IV, Bl. 9ff.

⁷ Ebd., S. 35.

⁸ Nach einem späteren Berufungsverfahren wurde mittels anwaltlicher Schläue die Haftstrafe auf lediglich ein Jahr reduziert.

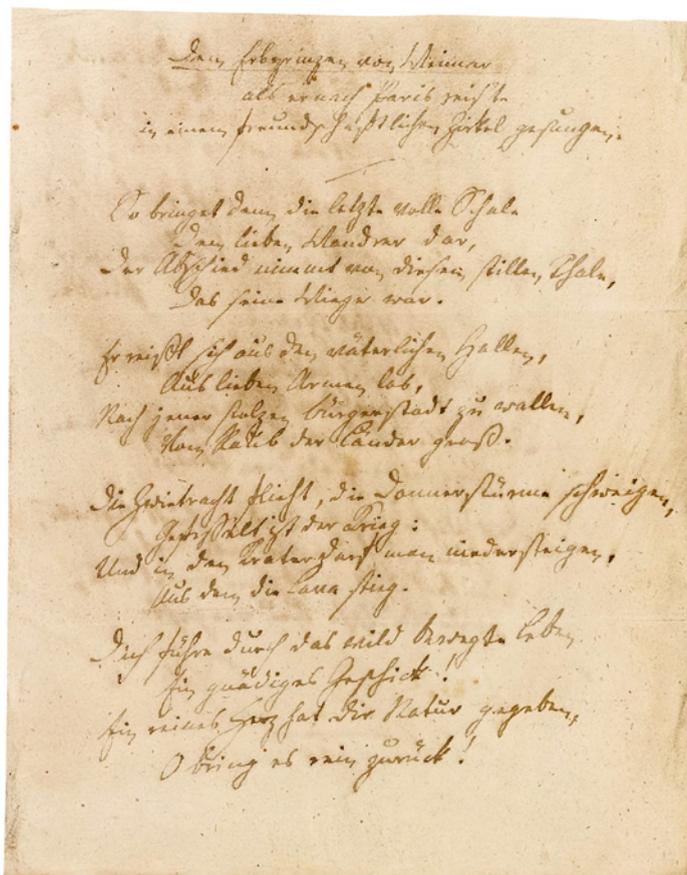


Abb. 1: Gefälschtes Manuskript: Gedicht *Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste*. Gut erkennbar sind die typischen Verwischungen der Tinte.
© Klassik Stiftung Weimar, GSA 83/1500.

mir gekauft.«⁹ Dabei war es dem Fälscher besonders wichtig, dass die Papiere alt, vergilbt und unbeschrieben waren. In Gerstenbergks Wohnung war Besuchern stapelweise vergilbtes Papier aufgefallen. Darauf angesprochen, flunkerte er, er brauche es, um alte Urkunden auszubessern.¹⁰

⁹ Ebd., S. 30.

¹⁰ Vgl. Weimarer Zeitung, 16. März 1856, Nr. 65, S. 259 und Vollert (Anm. 8), S. 30.

Gerstenbergk hatte bei seiner Fabrikation ein regelrechtes Warensortiment geschaffen, das von vollständigen Manuskripten bis hin zu kleinen Bruchstücken reichte. Geschäftstüchtig, wie er war, hatte er Handschriften fast aller Gattungen, in verschiedenen Größen und zu unterschiedlichen Beträgen auf Lager, sodass im Nachhinein ein reichhaltiges Autographenmagazin mit »man-nichfaltiger Scala von Sorten und Preisen«¹¹ rekonstruiert werden konnte. Im Sortiment beispielsweise vertreten: Das gefälschte Manuskript zu Schillers Gedicht *Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste*. Dieses Stück wurde von Karl Große aus Gerstenbergk'scher Herkunft für zehn Taler an Großherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach (1783–1853) verkauft und von diesem anschließend als Geschenk an die Großherzogliche Bibliothek weitergereicht. Es entpuppte sich später als Fälschung. Das Warensortiment enthielt neben Werkhandschriften aber auch gefälschte Bestell- oder Rückgabezettel von Büchern sowie einfache bibliographische Notizen, die für etwa 10 bis 15 Groschen angeboten wurden.

Um seine Produkte glaubhafter erscheinen zu lassen, versah Gerstenbergk sie mit Echtheitsbestätigungen ahnungsloser Zeitgenossen. Der Weimarer Hofbuchhändler Wilhelm Hoffmann (1777–1859) beispielsweise, ein vertrauenswürdiger Mann, der nach eigenen Angaben in stetem Verkehr und Verbindung mit Schiller gestanden hatte und dem dessen Handschrift angeblich bestens vertraut war, bescheinigte 1852 im Alter von 75 Jahren unter anderem die Echtheit einiger Epigramme aus dem *Musen-Almanach* von 1797. Allein im Goethe- und Schiller-Archiv finden sich bei mehr als 20 weiteren Gerstenbergk'schen Fälschungen Echtheitsbeglaubigungen des Hofbuchhändlers. Neben ihm ließen sich auch der Geheime Hofrat Karl Emil Helbig (1777–1855) sowie Goethes ehemaliger Sekretär Theodor Kräuter (1790–1856) und Emilie von Gleichen-Rußwurm zu Echtheitsbestätigungen hinreißen. Während Hoffmann, Helbig und Kräuter Schiller tatsächlich noch erlebt hatten, war Emilie nicht einmal ein Jahr alt, als ihr Vater starb. Dennoch fühlte sie sich – fast 50 Jahre später – zunächst über jeden Zweifel an der Echtheit der Autographen erhaben.

Gerstenbergks kühne und überaus dreiste Fabrikation umfasste nahezu alle Gedichte Schillers sowie die meisten seiner Balladen, darunter *Das Lied von der Glocke* und *Der Handschuh*. Indes fälschte er nicht nur Schillers Werkmanuskripte, sondern erfand obendrein sogar ganze Briefe. Die Empfänger:innen der fingierten Schreiben verschleierte er dabei ganz bewusst. Die ausgedachten Briefe beglaubigten scheinbar die Echtheit der Werkmanuskripte, denn so ließ sich deren Wert nochmals steigern. Meh-

11 Weimarer Zeitung, 9. März 1856, Nr. 59, S. 234.

rere dieser Doppelbefunde sind im Goethe- und Schiller-Archiv überliefert. Beispielsweise konstruierte Gerstenbergk als Begleittext zum gefälschten Gedicht *Die Kraniche des Ibykus* einen auf den 1. Oktober 1797 datierten Brief Schillers, den dieser nie geschrieben hatte. Ganz ungeniert schildert der Fälscher darin den angeblichen Entstehungszusammenhang der Ballade. Spätere gerichtliche Untersuchungen befanden diese erfundenen Texte als »armseliges Gemengsel [und] tief unter Schillers Geist und Sprache«. ¹²

Ein alter Fälscher:innentrick lautet: »Je dreckiger, desto besser«. Auch Gerstenbergk versuchte, seine Machwerke mit gehörig Patina zu würzen und sie somit auf alt zu trimmen. Die Blätter mussten schon vor der Beschriftung stockfleckig gewesen sein und wurden künstlich mit weiteren Flecken versehen. Um das Papier älter erscheinen zu lassen, hatte der Fälscher es auf unterschiedliche Weise gefärbt. Auch die Tinte weckte Verdacht, denn sie wirkte entweder viel zu frisch oder extrem vergilbt und damit älter als die originale Tinte Schillers. Diesen Befund erklärten die Experten damit, dass Gerstenbergk der Tinte Sauerkleesalz, salpetersaures Eisenoxyd, oder Lakritzensaft und Eisenvitriol zugesetzt hatte, um sie zu patinieren. All diese Erkennungsmerkmale fielen bei der gerichtlichen Untersuchung vor allem der interdisziplinär zusammengesetzten Expertenkommission auf. Diese deckte zudem zahlreiche Fehler auf, die dem Fälscher unterlaufen waren. Hierzu gehörte die Besonderheit, dass fast alle Schriftstücke Unterschriften trugen. Selbst die kleinsten Zettelchen mit Xenien, Exzerpten und Gedichtbruchstücken waren mit »Schiller« oder dem Kürzel »S« unterzeichnet, um sie attraktiver zu machen und teurer verkaufen zu können. Tatsächlich war dies ein grober Fehler, hätte doch Schiller all diese Blättchen niemals unterschrieben. Gerade bei den *Xenien* – jenen ironisch-kritischen Versen, die in enger Zusammenarbeit mit Goethe entstanden waren – sollten Leser:innen gerade *nicht* erfahren, wer die einzelnen Gedichte verfasst hatte.

Als Vorlage für seine Fälschungen verwendete Gerstenbergk gedruckte Bücher. Es ist erwiesen, dass er ab 1849 aus der Großherzoglichen Bibliothek Weimar ausschließlich Bücher über Schiller, Schillers Leben und Schillers Werk ausgeliehen hat. Etliche seiner Gedichtfälschungen tarnte er als angebliche Druckvorlagen für das 1798 von August Batsch (1761–1802) herausgegebenes Buch *Lilien der deutschen Dichtung*, indem er die Blätter oben rechts mit einem entsprechenden Aufschrieb als Druckmanuskripte ausgab. Damit beging er erneut einen groben Fehler, denn keines der Gedichte dieser Anthologie ging auf Manuskripte Schillers zurück. Batsch hatte sie stattdessen aus verschiedenen Büchern und Almanachen zusammengetragen. Somit

12 Vollert (Anm. 6), S. 23.

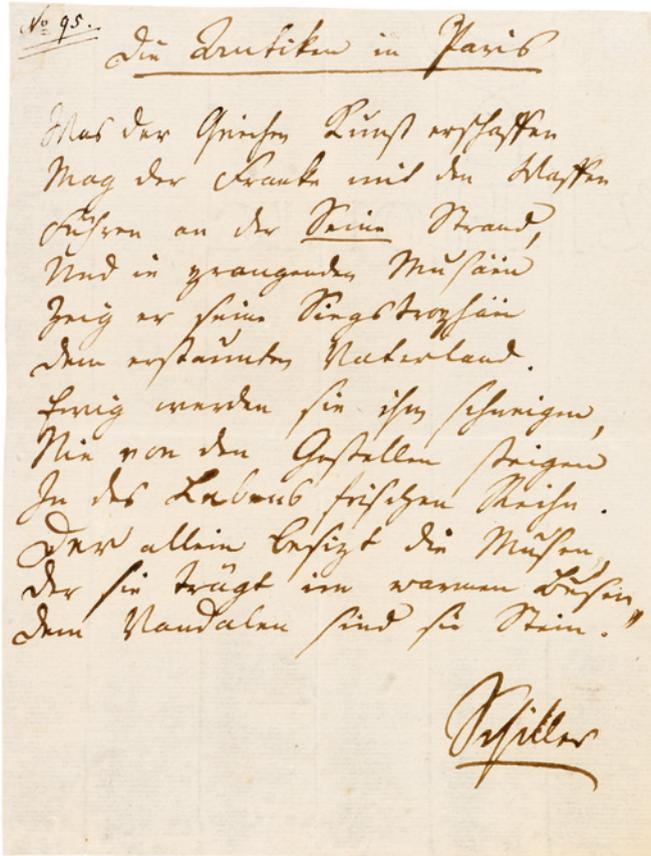


Abb. 2: Friedrich von Schiller: *Die Antiken in Paris*, eigenhändige Reinschrift mit Schillers Unterschrift. Mit diesem Gedicht (entstanden um 1800) prangerte Schiller die französischen Beschlagnahmungen antiker Kunst in Europa an. In der endgültigen und gedruckten Fassung heißt das Gedicht *Die Antiken zu Paris*.

© Klassik Stiftung Weimar, GSA 83/12,1.

wurde Gerstenbergks Kennzeichnung »Für die Lilien der deutschen Dichtung« beispielsweise auf dem Gedicht *Der Sämann* ad absurdum geführt. Das originale Gedicht Schillers *Der Sämann* war bereits 1795 entstanden und ein Jahr später im *Musen-Almanach* erschienen.

In anderen Fällen übernahm Gerstenbergk unwissentlich Druckfehler aus seinen Vorlagen. Dies passierte ihm unter anderem beim Gedicht *Die Geschlechter*, welches er nachweislich den *Lilien der deutschen Dichtung* ent-

Goethe
 11, 330 Die Antiken zu Paris.

Was der Gießer Kunst aufgefaßt,
 Mag der Fräulein mit der Wäpfer,
 Rißfen, auf des Leins Brand,
 Und in zwaugrunder Mäpfer,
 Giegt er feine Ringelbräfen,
 Dem wofstaunder Vaterland.

feinig unvuder, fei ifen pferreiger,
 Nie von der Gießallen feiger,
 In des Leins auf feiner Reife,
 Der allein befittet die Mäpfer,
 Der fei trägt in was von Leins,
 Dem Handal, feid fei Otter.

Abb. 3: Gerstenbergk'sche Fälschung: *Die Antiken zu Paris*
 © Klassik Stiftung Weimar, GSA 83/1499.

nommen hatte. So schrieb er »Sehn wir das zitternde Reh« statt »Scheu wie das zitternde Reh«, wie es in Schillers Gedicht richtig heißt.

Wie bereits erwähnt, entnahm Gerstenbergk die textlichen Inhalte gedruckten Büchern und Editionen. Doch welche handschriftlichen Vorlagen mochten ihm als Muster gedient haben? Immerhin muss er doch einen gewissen Fundus an echten Buchstaben von Schillers Hand als Formenvorbild für seine Autographenfabrikation benötigt haben. Dazu können heute nur

Vermutungen angestellt werden. Vielleicht hat er tatsächlich einige Originale von Schillers Hand in Augenschein nehmen können, vielleicht haben ihm aber auch Faksimileausgaben, die bereits seit circa 1800 in Deutschland erschienen waren, Schillers Handschrift vergegenwärtigt. Eines aber ist gewiss: Gerstenbergk hat Schillers Buchstaben eher schlecht als recht nachgeahmt. Je nach Lebensalter, gesundheitlichem Befinden und sonstigen Umständen, unter denen Schiller ein Schriftstück abfasste, variierte des Dichters Handschrift mehr oder weniger stark. Der Fälscher jedoch fabrizierte seine Handschriften in einem äußerst stereotypen Duktus, denn er war nicht in der Lage, die nachgemachten Schriftzüge in ihrer Form ebenfalls entsprechend zu modifizieren, sodass die imitierten Handschriften, die eigentlich Jahrzehnte hätten auseinanderliegen müssen, in einer ganz gleichmäßigen Schrift erscheinen. So ähnelt sich das gefälschte Schriftbild zum Beispiel bei Stücken aus den Dramen *Die Räuber* und *Wilhelm Tell*, obwohl doch zwischen den originalen Manuskripten 23 Jahre lagen, denn ersteres hatte Schiller als 21-jähriger und letzteres als 44-jähriger Mann geschrieben. Es zeigte sich deutlich, dass der Fälscher während des Schreibvorganges häufiger ab- und neu ansetzen musste, wodurch starke Trennungen selbst im Wortverbund entstanden. Stoisch hielt Gerstenbergk bei seinem Fälscherhandwerk an jenem stereotypen Schriftbild fest, welches er nun einmal eingeübt hatte. Während Schiller bei manchen Buchstaben, zum Beispiel bei ›p‹ und ›t‹, Varianten verwendete, blieb der Fälscher stets bei einer Form. Typische Buchstabenformen Schillers vermochte Gerstenbergk nur schlecht zu imitieren. Bekanntlich sind originale Werkhandschriften bei Schiller sehr rar. Insofern lässt sich nur extrem selten eine originale Werkhandschrift Schillers einer Gerstenbergk'schen Fälschung gegenüberstellen, wie es bei Schillers Gedicht *Die Antiken zu Paris* gelingt. Vergleicht man beispielsweise das große ›M‹ bei Schiller, fällt auf, dass die Bögen nach links hin eine abfallende Linie bilden, während das ›M‹ der gefälschten Schrift eine horizontale Linie formt.

Heute sind die Gerstenbergk'schen Fälschungen in den Datenbanken der Institutionen als solche gekennzeichnet und stehen – ebenso wie die Originale – der Forschung und einem interessierten Publikum zur Verfügung.

Philipp Zschommler

THEATER DES GRAUENS

THERESIENSTADT ALS VORGETÄUSCHTE PROVENIENZ

»Im Ghetto [Theresienstadt] gilt bei den Behörden nur ein Schriftstück, eine Anforderung, eine Meldung, wenn sie einen Stempel aufweist.«¹

1. Einleitung

Die Kulturtechnik des Siegelns und Stempelns reicht in einigen seiner facettenreichen Ausprägungen und Intentionen bereits in die Frühgeschichte der Menschheit zurück. Der im Eingangszitat erwähnte behördliche Vorgang ist dabei nur ein Aspekt, der bis heute Anwendung findet mit dem Ziel, etwa einen Akt zu quittieren beziehungsweise zu autorisieren. Damit dieser Akt seinen Sinn erfüllt, bedarf es selbstverständlich eines Objekts/Objektträgers, beispielsweise eine mit einem Stempelsiegel versehene frühgeschichtliche Amphore oder ein gestempeltes Schriftstück. Des Weiteren bedarf es mindestens zweier Parteien, auf deren Interaktion der besiegelte Sachverhalt regulativ von Bedeutung ist. Zwischen den beiden Parteien herrscht ein Machtgefälle, da in der Regel das jeweilige politische Ordnungssystem oder eine darin legitimierte Institution befugt ist, zu siegeln oder stempeln.

Diesen Anschein einer institutionellen Autorität möchte ein Stempelabdruck vorgeben, der im Folgenden einer Betrachtung unterzogen wird.² Es handelt sich um einen Stempel (Abb. 1 links), der in einigen antiquarisch vermarkteten Büchern enthalten ist und diese als aus der Theresienstädter Ghettozentralbücherei stammend ausgeben soll – was grundsätzlich plausibel ist. Vor der exemplarischen Indizien- und Beweisführung, die zur Entlarvung des Stempels als Fälschung führt, wird die Situation des Lagers Theresienstadt während der Zeit des Nationalsozialismus aufgegriffen. Dieses sogenannte

¹ Aus dem in Theresienstädter Haft verfassten Tatsachenbericht des Philipp Manes, Wiener Holocaust Library London, Philipp Manes Collection, Reference number 1346/1 (MF Doc 001/1), vgl. Ben Barkow und Klaus Leist: *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942–1944*, Berlin 2005, S. 130.

² Der umgangssprachlich gleichgesetzten Verwendung des Begriffes Stempel als Stempel (= Gegenstand, als Negativ) sowie als Stempelabdruck (als Positiv) wird im weiteren Text gefolgt, da eine Differenzierung hier unerheblich ist.



Abb. 1: Gefälschter Stempelabdruck (links) © 2022, R. Altieri; drei Beispiele für Originalstempel (rechts) © 2021, P. Zschommler.

›jüdische Siedlungsgebiet‹ inszenierten die Nationalsozialisten als idyllische Kulisse für ein großangelegtes mörderisches Täuschungsmanöver. Die realen Umstände des Lagers machten sich aber die Fälschenden des Stempels zu Nutze, um das Interesse eines bestimmten Käufer:innenkreises zu wecken.

2. Die Vorgeschichte

Eine Verkettung mehrerer Begebenheiten ist der Grund dafür, dass sich heute in der Bibliothek der Heidelberger Hochschule für Jüdische Studien (HfJS) einige Hundert Bände aus unterschiedlichen Quellen befinden, die seit 1945 aus den Theresienstädter Bibliotheken geborgen worden sind.³ Da die Bücher während des Lagerbetriebs zur Zeit des ›Protektorats Böhmen und Mähren‹ zwangsweise diesen Bibliotheken zugewiesen wurden, ist bereits

3 Dabei handelt es sich mindestens um die Sammlung Emil Davidovič (seit 1988 im Bestand) und eine Sammlung der Jüdischen Gemeinde Frankfurt am Main (seit 2004 im Bestand), die sie vermutlich nach 1945 aus der Tschechoslowakei erhalten hatte. Zur Sammlung Davidovič vgl. Philipp Zschommler: NS-Raubgut an der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg. Die Provenienzen im Nachlass des Rabbiners Emil Davidovič, in: Bibliotheksdienst 54, Heft 10–11, 2020, S. 793–804. Die bearbeiteten Bücher samt ihrer Provenienzhinweise sind in der kollektiven Datenbank »Looted Cultural Assets« gelistet (<https://www.lootedculturalassets.de/>, Zugriff: 11. Juli 2024).

mit Blick auf den Kontext von einem generellen NS-Raubgutverdacht auszugehen. Die intensive Beschäftigung mit einem dieser Bestände bestätigte diese Vermutung. Viele der aufgrund der Provenienzmerkmale identifizierten Eigentümer:innen der Bücher waren selbst Internierte des Lagers. Als Folgeprovenienzen konnten von der HfJS in mehreren Fällen Theresienstädter Bibliotheken ermittelt werden, belegt durch Stempel wie »Ghetto-Bücherei«, »Ghetto-Zentral-Bücherei«, »Zentralbücherei Theresienstadt Volkslesehalle« oder »Jugendfürsorge«. Aufgrund der Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex erreichte die HfJS eine Anfrage seitens des Johanna-Stahl-Zentrums in Würzburg. Die Bildungseinrichtung, die sich der Geschichte des Judentums in Unterfranken widmet, erhielt im Jahr 2020 eine Schenkung von sieben Büchern, die den besagten Stempel aufweisen. Der Leiter des Zentrums, Riccardo Altieri, bezweifelte deren Echtheit und bat um eine Einschätzung seitens der HfJS. Diesem Anliegen kam die HfJS gerne nach, wenn auch unerfahren im Umgang mit Fälschungen, doch motiviert durch die potenziellen Auswirkungen auf die Provenienzforschung zu NS-Raubgut. Gewiss handelt es sich um ein rechtswidriges Verhalten, wenn wissentlich solcherlei Objekte in Umlauf gebracht werden, doch es steht auch die Frage im Raum, inwieweit diese Objekte für die Raubgutforschung schädlich sind. Bisher scheint es sich offensichtlich um einen Einzelfall im Zusammenhang mit während des Nationalsozialismus entzogenen Büchern zu handeln, und es ist zu hoffen, dass es dabei bleibt. Ob der Entzugskontext während des Fälschungsprozesses überhaupt intendiert war, kann angezweifelt werden.

3. Die Inszenierung Theresienstadts

Die verharmlosende Bezeichnung »jüdisches Siedlungsgebiet« oder auch »Ghetto« beziehungsweise »Altersghetto« verschleiert die entsetzlichen Zustände des Lagers, das 1941 von sogenannten Aufbaukommandos, bestehend aus jungen tschechoslowakischen Juden, in der ehemaligen Garnisonsstadt errichtet werden musste.⁴ Es diente als Haftanstalt zunächst für rassistisch verfolgte Tschechoslowak:innen sowie politische Gefangene, die in der sogenannten »kleinen Festung« interniert und auch exekutiert worden waren. Ab Juni 1942 erreichten die ersten Transporte aus dem Deutschen Reich und

4 Wenn im Folgenden von Theresienstadt die Rede ist, beziehen sich die Ausführungen auf den Zeitraum, in dem das nationalsozialistische Regime den Ort als Haft- und Durchgangslager missbrauchte. Einführend dazu vgl. Hans Günther Adler: Theresienstadt (1941–1945). Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft, Göttingen 2020.

anderen Ländern das Lager. Der Weitertransport ›nach Osten‹ bedeutete für die allermeisten Menschen das Todesurteil. In der reichsdeutschen und internationalen Öffentlichkeit sollte Theresienstadt nicht als Zwischenlager, sondern wörtlich als ›Endlager‹ wahrgenommen werden, aber im Sinne eines beschaulichen Altersruhesitzes. Dass dies mitnichten der Fall war, bestätigt nicht nur die extrem hohe Sterberate, die begünstigt war durch Zwangsarbeit, Mangelernährung, enorme psychische Belastungen und katastrophale hygienische Verhältnisse, sondern auch der Status als Durchgangslager.

Ein Mittel, das mit Blick auf das Lager bewusst auf die Täuschung der Öffentlichkeit abzielte, war die Inszenierung eines Propagandafilms, der sich *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* nannte und 1944 vor Ort mit den Häftlingen als Statist:innen produziert worden war. Viele der im Film gezeigten Personen wurden wenige Tage und Wochen nach den Aufnahmen nach Auschwitz deportiert. Über die genauen Beweggründe, diesen Film zu drehen, können nur Mutmaßungen getroffen werden, aber einige liegen auf der Hand: Da viele Prominente Internierte des Lagers waren, um die man sich auch in nichtjüdischen Kreisen eventuell hätte Sorgen machen können, sollte ein sorgenfreies Leben vorgegaukelt werden. Daher wurden als Statist:innen für den Film unter anderem Leo Baeck (1873–1956) und Emil Utitz (1883–1956) herangezogen. Daneben gelangten immer mehr Informationen der tatsächlichen Umstände des Lagers und der Transporte an die Weltöffentlichkeit, die damit widerlegt werden sollten, auch mit Blick auf das Schauspiel, das den Delegierten des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz im Lager am 23. Juni 1944 erfolgreich vorgespielt worden war. Und schließlich konnte mit dem Film die antijüdische Stimmung im Deutschen Reich befördert werden. Gerade auch die internationale Aufmerksamkeit sorgte wohl dafür, dass 1943 die sogenannte Stadtverschönerung initiiert worden war: Die Ghettobücherei wurde in Zentralbücherei umbenannt, die SS-Kommandantur in Dienststelle, die Straßen erhielten klangvolle Namen, auf dem zentralen Platz spielte eine Kapelle, mit der Einführung der Ghettokronen sollte ein normaler Geldverkehr vorgetäuscht werden und ein notdürftig eingerichtetes Café sorgte für eine kurze Zeit für einen entsprechend falschen Eindruck. Der Film zeigt etwa Szenen scheinbarer Erwerbsarbeit im Lager, unbeschwerte Arbeit im Gemüsegarten, junge Männer beim Fußballspiel, Müßiggang unter schattigen Bäumen, einen Konzertbesuch, den Besuch eines öffentlichen Vortrags oder Eindrücke aus der Ghettozentralbücherei. Vor dem Hintergrund der im Deutschen Reich unter dem Krieg leidenden nichtjüdischen Zivilbevölkerung lässt sich leicht erahnen, welche Wirkung mit diesen Szenen erzielt werden sollte. Die Endphase des Krieges verhinderte eine Verbreitung des Filmes und es blieb bei

einigen Aufführungen in ausgewählten Kreisen der nationalsozialistischen Funktionsträger.

In einem reduzierten Maße sollten diese Täuschungsversuche aber auch in das Lager selbst ausstrahlen. Die realen Verhältnisse waren selbstverständlich im täglichen Überlebenskampf spürbar, doch es mag sein, dass sich eine funktionierende Organisationsstruktur mildernd auf die eigene Haftsituation auswirken konnte. Theresienstadt galt als selbstverwaltetes Lager, geleitet vom »Ältestenrat der Juden«. Dieser Ältestenrat erhielt grundlegende Befehle seitens der SS-Kommandantur und hatte auf ihre Entscheidungen keinen nennenswerten Einfluss. Das betrifft vor allem die Anzahl der in das und aus dem Lager verschleppten Menschen. Innerhalb der Festungsmauern jedoch errichteten die Insassen im Wesentlichen selbst einen mächtigen bürokratischen Apparat, bedingt durch die reine Notwendigkeit, für große Menschenmassen ein Zusammenleben zu ermöglichen, aber auch durch die Schaffung von Beschäftigungsmöglichkeiten innerhalb des »Overorganized Ghetto«.⁵ Zu den Einrichtungen, die es vermochten, den Anschein eines freien und funktionierenden Gemeinwesens zu erwecken, gehörten zweifelsohne die erwähnten Bibliotheken. Ihre Entstehung war zunächst dem Umstand erwachsen, dass im Gepäck der Neuankömmlinge unzählige Bücher Theresienstadt erreichten, die in der Regel abgegeben werden mussten. Auf diese Weise war schnell ein Grundstock an Material vorhanden, der die Bedürfnisse nach Zerstreung decken sollte oder zu Zwecken pädagogischer oder wissenschaftlicher Aktivitäten Verwendung fand.

4. Der Stempel

Aus der größten dieser öffentlichen Theresienstädter Bibliotheken soll nun also eine unbekannt Anzahl von Büchern stammen, die seit einigen Jahren auf dem Markt kursiert. Als Garant für die angebliche Authentizität dient der oben gezeigte Stempel. Bereits die im Folgenden angeführte Indizienlage hätte genügt, um diesen Anschein zu entkräften. Erfreulicherweise existiert ein beweiskräftiger und eindeutiger Hinweis, der diese Betrachtung abschließt. Der Text des Stempels lautet folgendermaßen:

»ZENTRALBÜCHEREI KL / Theresienstadt / Böhmen & Mähren / Leiter:
EMIL UTITZ«

5 Vgl. Anna Hájková: *The Last Ghetto. An everyday History of Theresienstadt*, New York 2020, S. 16–58.

a) Kontext

Bisher konnten 28 Bände beziehungsweise Monatsschriften identifiziert werden, die mit diesem Stempel versehen worden sind:

Die folgenden Exemplare befinden sich heute im Johanna-Stahl-Zentrum. Sie wurden circa 2020 über eBay erworben:

1. Züricher Liederbuchanstalt (Hg.): *Sammlung von Volksesängen für gemischten Chor*, ohne Titelblatt (3 Ausgaben)
2. Pierre Véry: *Goupi-Mains Rouges*, Paris 1937
3. Edmond Rostand: *Chantecler*, Paris 1910
4. Alphonse Daudet: *Lettres de Mon Moulin*, Paris, [o.J.]
5. Mémento Larousse. *Encyclopédie & Illustré*, Paris 1927

Die folgenden Exemplare tauchten auf drei Online-Plattformen auf, die unter anderem beziehungsweise ausschließlich mit Militaria handeln:⁶

6. Reinhold Schneider: *Das Vaterunser*, Colmar [1941]
7. *Das neue Universum*, Bd. 32, 1931
8. Jean de la Fontaine: *Fables*, Paris [1929?]

Die folgenden Exemplare erhielt die HfJS im Januar 2024 als Schenkung eines privaten Sammlers:⁷

9. Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*, Berlin u.a. 1926
10. Ludwig Geiger (Hg.): *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig [1902]
11. Gustav Schwab: *Fortunat und seine Söhne*, Breslau [1932]

6 2020 Summer Auction Militaria und 2021 Winter Auction (Nr. 6,7) (<https://www.lot-art.com/>); (Nr. 7) (<https://www.3reich-collector.com/>); (<https://www.invaluable.com/>); 2020 Summer Auction Third Reich Militaria (Nr. 6,8); Zugriff jeweils: 18. September 2023.

7 Im Oktober 2020 erwarb ein Sammler im Rahmen familiengeschichtlicher Recherchen bei eBay diese Bücher und Zeitschriften sowie Photographien, die angeblich namentlich bekannte Opfer des Holocaust zeigten. Der Käufer erkannte den Betrug hinsichtlich der Fotos und es kam zu einem Gerichtsverfahren. Die Täuschungsabsicht der bewusst falsch zugeordneten Bilder wurde vom Gericht bestätigt. Ein Nachweis, dass es sich bei den Stempeln in den Büchern um Fälschungen handelte, konnte dabei nicht erbracht werden, ebenso wenig konnte der Verkäufer eindeutig als Urheber identifiziert werden. Der Sammler fand 2023 in einem in Zeitungsartikel über das Johanna-Stahl-Zentrum einen Hinweis auf den mutmaßlich gefälschten Stempel und bot an, seine Bücher dem Zentrum zu schenken. Schließlich einigte man sich darauf, dass die HfJS ebenso ein geeigneter Ort sei, diese »Belegexemplare« zu Forschungszwecken aufzubewahren.

12. Rudolf Baumbach: *Frau Holde* [1908]
13. August Sauer (Hg.): *Grillparzers Dramen*, Bd. 5, Stuttgart [o.J.]
14. Heinz Erich Keller: *Die soziologische Herkunft des katholischen Pfarrklerus der Diözese Würzburg der Gegenwart*, Würzburg 1939
15. *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Dresden 1899
16. *Rosenhain. Gesandter der göttlichen Liebe. Familien-Monatsschrift im Geiste des heiligen Franz von Sales, der heiligen Gertrud und der heiligen Theresia vom Kinde Jesu, zur Vertiefung und Verinnerlichung des religiösen Lebens im katholischen Volke*, 12. Jg (1928), Heft 1–3; 13. Jg. (1928), Heft 8–10, 12
17. *Unsere Jugend. Herausgegeben vom süddeutschen kath. Jugendsekretariat*, 4. Jg. (1911), Heft 5, 6, 10, 11

Bei der Präsentation der im Internet angebotenen Objekte fällt auf, dass der Fokus nicht auf dem Buchtitel selbst liegt, sondern auf dem Objekt als Dokument des Holocaust, wie im Beispiel *Das Vaterunser*, das mit dem Titel »KL Theresienstadt Library Book with Stamp – Holocaust« beworben wird.⁸ In der weiteren Beschreibung des Artikels werden das Lager Theresienstadt, die Ghettozentralbücherei sowie ihr Leiter Emil Utitz skizziert. Die geringe Priorisierung bei der Angabe von bibliographischen Daten ist allen Objekten gemein. Angaben zur Vorprovenienz fehlen hier erwartungsgemäß.

Weiterhin bemerkenswert ist die Tatsache, dass es sich bei wenigen der Exemplare um Bücher handelt, die man in einem jüdischen Haushalt vermuten würde, wie etwa das christliche Liederhandbuch oder *Das Vaterunser*. Selbstverständlich ist diese Einschätzung mit größter Vorsicht anzuwenden, denn einerseits gab es auch christliche Inhaftierte in Theresienstadt, wenngleich deren Anteil sehr gering war, und andererseits machten die Nationalsozialisten im Zuge ihrer an der nationalsozialistischen ›Rasselehre‹ orientierten Selektionen bekanntermaßen keinen Unterschied, ob sich Inhaftierte vom jüdischen Glauben distanziert hatten oder nicht. Für die Beweisführung hinsichtlich der Frage nach einem Fälschungskontext ist der Blick auf den inhaltlichen Charakter der Bücher zunächst als ein unzulässiges Kriterium zu betrachten. Grundsätzlich ist von einer vielfältigen Auswahl von Büchern im Ghetto auszugehen. Sämtliche Buchbestände, die heute als aus dem Lager stammend angesehen werden können, wurden im Laufe der Jahre konti-

8 Vgl. https://www.lot-art.com/auction-lots/KL-Theresienstadt-Library-Book-with-Stamp-Holocaust/623-kl_theresienstadt-21.2.21-valkyrie, Zugriff: 14. Dezember 2023.

nuierlichen Aussonderungen unterzogen, sodass keine repräsentative und qualitative Beurteilung des inhaltlichen Spektrums mehr möglich ist. Auf der Indizienebene jedoch kann die Spiegelung von Quantität und Qualität der Bücher eine eingeschränkte Anwendung finden.

Bezüglich der übrigen heute identifizierten Buchbestände, für die Theresienstadt als gemeinsame Zwischenprovenienz belegt ist, können anhand statistischer Betrachtungen fundiertere Rückschlüsse gezogen werden.⁹ Der Stempel selbst, so viel vorab, taucht jedenfalls in den Sammlungen, die umfassende und als originär zu bezeichnende Theresienstädter Bestände beherbergen, nicht auf.¹⁰ Bei der Tierfabel *Chantecler* von Rostand sowie beim Sammelband von Daudet fällt zudem auf, dass in beiden Büchern jeweils der Kopfschnitt am Buchblock noch nicht komplett erfolgt ist. Spätestens aufgrund des hohen Theresienstädter Lesebedarfs wären aufgeschnittene Druckbögen zu erwarten. Ein weiterer Hinweis in einem anderen Buch (*Das neue Universum*) trägt ebenfalls zu einer skeptischen Einstellung hinsichtlich seiner vermeintlichen Provenienz bei. Auf der Innenseite des Buchdeckels befindet sich zusätzlich zum Stempel eine Werbemarke der Bücherei von Carl Hanke in Wien, die auch als NSDAP-Parteibuchhandlung fungierte.¹¹ Die Insassen des Lagers Theresienstadt dürften wohl zuvor eher nicht zum Kundenkreis dieses Geschäfts gehört haben.

b) Material

Die Möglichkeit einer naturwissenschaftlichen Analyse der Stempelfarbe wurde anfänglich in Betracht gezogen und später aufgrund der eindeutigen Beweislage verworfen.¹² Die Problematik bei der Identifikation von Tinten/

- 9 Die oben erwähnte in Heidelberg befindliche Sammlung aus Frankfurt am Main (Anm. 3), die offensichtlich Theresienstadt als einendes Element aufweist, enthält zum größten Teil belletristische Werke. Darunter finden sich fast keine französischsprachigen Bände, sodass man annehmen könnte, dass diese in Theresienstadt unterrepräsentiert waren. Doch das gleichzeitige Fehlen von tschechischsprachigen Bänden (die es sehr wohl gegeben haben muss) deutet darauf hin, dass eine spätere Selektion der Bücher stattgefunden hat. Solche Fallstricke gilt es bei der Interpretation zu vermeiden.
- 10 Negativbefunde melden neben Heidelberg das Terezín Memorial (Dank an Tomáš Fedorovič) sowie vor allem die Bibliothek des Jüdischen Museums in Prag (Dank an Michal Bušek).
- 11 Daneben findet sich im Buch die Widmung »Erinnerung an Weihnachten 31. Deine Mama.«. Da der Begriff Weihnachten auch in nichtchristlichen Familien gebräuchlich war, soll dieser Passus nicht in die Beurteilung einfließen.
- 12 Großen Dank an Harald Müller vom Institute for Material Science and Authenticity Testing in Wiesbaden für den konstruktiven Austausch.

Stempelfarben liegt, wie auch in anderen Bereichen der Kunstfälschung, in der Verwendung von Altbeständen beziehungsweise alten Materialien. Flaschen mit Tinte/Stempelfarbe aus den 1940er-Jahren sind heute gelegentlich noch im Handel erhältlich und hätten so eine Anwendung finden können. Doch ist der Einsatz zeitgenössischer Farbe eher unwahrscheinlich. In der Gesamtschau auf das Ergebnis, wie es hier abschließend beurteilt wird, lässt sich eine unzureichende Bemühung der Fälschenden konstatieren, den Stempel zweifelsfrei als Original erscheinen zu lassen. Analog zu den weiteren Inkonsistenzen in Bezug auf Inhalt und Gestaltung des Stempels kann auch bei der Wahl der Farbe eine Umsetzung unterstellt werden, die lediglich einer oberflächlichen Autopsie standhalten sollte. Darüber hinaus wäre der damit einhergehende Aufwand, verglichen mit den recht niedrigen Verkaufspreisen, meines Erachtens nicht im Sinne der Fälschenden.

Wollte man eine Materialanalyse vornehmen, müsste zur Vergleichbarkeit auch eine parallele Analyse der als authentisch eingestuften Stempel vorgenommen werden, da sich aus den Quellen bisher nichts über die Rezeptur der im Lager verwendeten Farben erschließen lässt. Theresienstadt besaß offensichtlich eine eigene Tintenproduktion und im »Protektorat« waren mehrere reichsdeutsche und tschechoslowakische Hersteller:innen von Farben im Handel vertreten.¹³ Unterschiedliche Zusammensetzungen der einzelnen Fabrikate hätten weiterhin die Analyse erschwert, sofern im Falsifikat nicht ohnehin moderne Zusatzstoffe verwendet wurden. Der Abdruck des gefälschten Stempels ist bisher in den Farben Grün und Blau belegt. Beide Farben finden sich auch für tatsächlich in Theresienstadt eingesetzte Stempel. Nachdem eines der Würzburger Bücher geöffnet und der Stempel mehrere Tage dem UV-Licht ausgesetzt war, wurde festgestellt, dass sich der Farbton von Grün nach Grau-Schwarz verändert hat. Nach bisherigen Tests mit authentischen Stempelabdrücken aus dem Lager Theresienstadt, die in der HfJS durchgeführt wurden, konnte die relative Lichtechtheit der Stempel festgestellt werden – eine wesentliche Voraussetzung hochwertiger Stempelfarben. Wie der Versuch in Würzburg zeigte, kam dabei ein Produkt zum Einsatz, das diese Anforderung nicht erfüllt.

13 Zur Tintenherstellung vgl. [Komitee zur Hilfeleistung für die kriegsbedroffene jüdische Bevölkerung] (Hg.): Augenzeugenberichte. Die Judenausrottung in deutschen Lagern, Genf 1945, S. 58; Werbeanzeigen zu Farben und Tinten (zum Beispiel UHU, Geha) zur Zeit der besetzten Tschechoslowakei finden sich unter anderem in: Der Neue Tag. Tageszeitung für Böhmen und Mähren. Amtliches Veröffentlichungsorgan des Deutschen Staatsministers für Böhmen und Mähren und der nachgeordneten deutschen Dienststellen, Prag 1939–1945.

c) Inhaltliche Auffälligkeiten

Zu den inhaltlichen Auffälligkeiten zählt die Bezeichnung »KL« als Kürzel für Konzentrationslager. Das Kürzel kursierte zwar zur Zeit des Nationalsozialismus, jedoch nicht mit Bezug auf Theresienstadt. Die umfunktionierte Garnisonsstadt wurde seitens der deutschen Behörden, aber auch innerhalb des Lagers als »Ghetto«, »Altersghetto« und »jüdisches Siedlungsgebiet« titulierte. Die Kurzform »KL« ignoriert Theresienstadts Sonderstellung und soll vermutlich verkaufsstrategisch in Beziehung zu den strukturell anders gearteten Vernichtungslagern wie Treblinka oder Auschwitz gesetzt werden.

Dass die im Stempel genannte Ghettozentralbücherei mit den Bezeichnungen »Theresienstadt« und »Böhmen & Mähren« genauer lokalisiert wird, scheint ebenso als ein erläuterndes Moment auf die potenzielle Kundschaft abzielen. In einem fast hermetisch abgeriegelten Lager macht es wenig Sinn, Bücher in dieser Art zu kennzeichnen. Der einzige Weg, wie Bücher aus der Ghettozentralbücherei nach außerhalb gelangten, war über die Transporte ›nach Osten‹ (das heißt in Arbeits- und Vernichtungslager), für die man den sogenannten ›Eingereihten‹ zugestand, dass sie sich Bücher mitnahmen.

Ebenso unpassend erscheint die &-Ligatur (das sogenannte ›Kaufmanns-Und‹) in der Wendung »Böhmen & Mähren«. Zur damaligen Zeit war das Zeichen – wie heute auch – bei Firmenbezeichnungen üblich. Im offiziellen Schriftverkehr der NS-Zeit wurde bei der Bezeichnung des ›Protektorats‹ stets »Böhmen *und* Mähren« geschrieben. Es liegt nahe, dass die Anwendung dieser Schreibweise eine internationale Käuferschaft berücksichtigte.

Mit der Nennung des Leiters der Bibliothek konnte möglicherweise eine verifizierende Wirkung erwünscht sein. Der Häftling Emil Utitz stand tatsächlich der Ghettozentralbücherei vor und war drüber hinaus maßgeblich im Bereich der sogenannten Freizeitgestaltung des Lagers aktiv. Vor seiner Beurlaubung im Jahr 1933 durch die Nationalsozialisten lehrte er Philosophie an den Universitäten Rostock und Halle. Ab 1934 konnte er an der Prager Universität seine Tätigkeit fortsetzen, bis er auch hier im Zuge der deutschen Okkupation Berufsverbot erhielt. 1942 wurde er gemeinsam mit seiner Frau nach Theresienstadt deportiert. Er galt als einer der ›Prominenten‹ im Lager und womöglich sollte die Nennung seines Namens im Stempel nicht nur einen Sachverhalt spiegeln, der einer Gegenprüfung standhält, sondern das entsprechende Buch konnte durch die Verknüpfung mit einem persönlichen Schicksal emotional angereichert werden. Auf den bisher bekannten Stempeln Theresienstädter Organisationseinheiten befinden sich keine Nennungen, bei denen diese mit einer zuständigen Person verknüpft sind. Vor dem Hintergrund der stetigen Fluktuation der Internierten/Funktionsträger:innen wäre diese Vorgehensweise wenig pragmatisch gewesen.

d) Gestalterische Auffälligkeiten

Gestalterisch wenig stimmig ist die äußere Form des Stempels mit der kreisförmigen Umrandung. In der Regel verzichtete man auf Umrandungen, möglicherweise um Material zu sparen. Der Gesamteindruck hier wirkt im Gegensatz zu den recht nüchtern gehaltenen originalen Stempeln sehr überladen und auf eine optisch und inhaltlich angereicherte Wirkung abzielend. Die Rundform ist im Lagerkontext wie auch außerhalb typisch für Poststempel.¹⁴ Ab 1943 wurden für den Theresienstädter Postverkehr Zulassungsmarken gedruckt, die heute auch Sammler:innenobjekte darstellen. In philatelistischen Kreisen ist schon länger bekannt, dass Fälschungen dieser Marken kursieren.¹⁵ Man könnte vorsichtig vermuten, dass die Fälschenden in diesem Umfeld agierten. Unterstützt wird diese Vermutung durch eine Google-Bild-Suchabfrage mit der auffälligen Schreibung von »Böhmen & Mähren«. Als Ergebnis erscheinen verhältnismäßig viele Abbildungen von Kaufangeboten aus dem philatelistischen Bereich.

Eine Untersuchung der Typographie des Stempels verdichtet die Fälschungsvermutung und beweist diese letztendlich. Zunächst unterscheidet sich die verwendete Type deutlich von den sonstigen Schriftarten, wie sie in Theresienstadt gebräuchlich waren. Es handelt sich um einen rundgotischen Typus, doch gebrochene Schriften sind auf Theresienstädter Stempeln bisher nicht nachgewiesen. Mit Rücksicht auf regionale Gepflogenheiten sowie auf den ›Führererlass‹ vom Januar 1941 wurde im Lager auf Antiqua-Schriften zurückgegriffen, häufig in Form der serifenlosen Linear-Antiqua.¹⁶ Die Einrichtung des Lagers Theresienstadt, und damit auch die Herstellung von Stempeln, erfolgte erst Ende 1941 und die der dortigen Ghettozentralbücherei erst im November 1942, sodass der ›Führererlass‹ bereits hätte Beachtung finden sollen. Im Übrigen war auch während der vorangegangenen Jahre der Ersten Tschechoslowakischen Republik die Verwendung gebrochener Schriften in Druckerzeugnissen unüblich.

Letztendlich konnte nachgewiesen werden, dass man sich bei der für den verdächtigen Stempel benutzten Type der Schriftart San Marco™ bediente. Dieser Font wurde erst in den Jahren 1990/1991 durch den Schriftdesigner

14 Zum Postwesen in Theresienstadt vgl. Heinz Wewer: *Postalische Zeugnisse zur deutschen Besatzungsherrschaft im Protektorat Böhmen und Mähren*, Berlin 2018; František Beneš und Patricia Tošnerová: *Pošta v ghettu Terezín. 1941–1945*, Prag 1996.

15 Vgl. Wewer (Anm. 14), S. 140; vgl. eine Hilfestellung zum Identifizieren von Fälschungen auf dem Briefmarken-Portal »stampsX«: <https://www.stampsx.com/ratgeber/ratgeber-theresienstadt.php>, Zugriff: 14. Dezember 2023.

16 Vgl. Nicht-öffentliches Rundschreiben von Stabsleiter Martin Bormann, Obersalzberg, den 3. Januar 1941, Bundesarchiv, Sign. NS/334, Fol. 8.

Karlgeorg Hoefler (1914–2000) entwickelt.¹⁷ Welcher Gedanke für die Wahl dieser Schriftart leitend war, bleibt fraglich. Einerseits könnte damit eine Zielgruppe angesprochen werden, für die die gebrochene Schrift eine typische Ausprägung nationalsozialistischer Druckerzeugnisse darstellt.¹⁸ Andererseits schließt die Formgebung dieser Type, gerade in der Großschreibung, einen vagen hebraisierenden Duktus mit ein, mittels dem möglicherweise ein jüdischer Kontext assoziiert werden sollte. Es kann nur gemutmaßt werden, ob derartige Beweggründe leitend bei der Auswahl der Type waren.

5. Die Inszenierung der gestempelten Bücher

In welchen Kontext lassen sich dieser Stempel und die damit verknüpften Bücher nun einbinden? Fest steht, dass die Fälschenden damit Objekte von relativ geringem Marktwert mit einer Prägung des Nationalsozialismus versehen wollen, um kommerziellen Nutzen daraus zu ziehen. Es lassen sich die im Handel befindlichen Gegenstände aus dieser Epoche inhaltlich noch weiter differenzieren – unabhängig von der Frage nach Original oder Fälschung: Neben Antiquitäten zivilen Charakters muss mindestens zwischen Militaria einschließlich sogenannter Nazi-Devotionalien einerseits und Artefakten andererseits, mit deren Hilfe sich die Geschichte der Verfolgung darstellen lässt, unterschieden werden. Sicherlich können die Grenzen zwischen den Objektgruppen fließend sein. Im Falle von Alltagsgegenständen kann die Einordnung anhand einer konkreten Zuschreibung/Erzählung erfolgen, sei sie fundiert oder fingiert.

Mithilfe des fingierten Stempels wollten die Verantwortlichen den entsprechenden Büchern eine Aura der entsetzlichen Verfolgungsumstände andichten, die eine profitable Aufwertung der Bücher verspricht. Somit reihen sich die Bücher ein in ein Sammelsurium von Artefakten, denen das Potenzial innewohnt, historische Verfolgungskontexte greifbarer zu machen. Hierzu gehören beispielsweise Armbinden, Kleidungsstücke, ›Judensterne‹

17 Karlgeorg Hoefler entwarf diesen Font im Auftrag der Lynotype GmbH (heute Monotype GmbH). Ziel war die Gestaltung von PC-tauglichen Typen, die sich an Schriften orientieren sollten, wie sie vor Gutenberg üblich waren. San Marco™ ist Entwürfen des Druckers Nicolas Jenson (gest. 1480 in Venedig) entlehnt.

18 Zum schwierigen Umgang bei der Verwendung gebrochener Schriften nach 1945 siehe Ralf Herrmann: *Moderner Mythos. Wieviel Politik steckt in gebrochenen Schriften?*, in: *typografie.info*, 22. Februar 2022 (<https://www.typografie.info/3/artikel.htm/wissen/moderner-mythos-wie-viel-politik-steckt-in-gebrochenen-schriften-1479/>, Zugriff: 21. Mai 2024).

und Koffer. Letztere besitzen eine besonders plakative Wirkung und werden in Ausstellungen auch bewusst als symbolische ›Repliken‹ eingesetzt, aber es sind ebenso Fälschungen im Handel erhältlich, die einen Verfolgungskontext vergeben.¹⁹ Gedenkstätten und Museen etwa nutzen dieses Potenzial, um Objekte neu zu verwerten und zum Sprechen zu bringen beziehungsweise das zu vermittelnde Narrativ mit ihnen zu untermauern. Es ist anzunehmen, dass Einrichtungen wie diese einen nicht unerheblichen Anteil daran haben, Objekten der Verfolgung zur Marktreife zu verhelfen.²⁰ Zu den Kund:innen zählen jedoch ebenso Privatsammler:innen. Die Nachfrage nach solcherlei Objekten verleitet zur Anfertigung von Fälschungen. Wie beim Sammeln im Allgemeinen scheint auch beim Sammeln von derart bedrückenden Dokumenten oder Zeugnissen der zugrunde liegende Antrieb im privaten Rahmen vielschichtig zu sein. Eine psychologische Annäherung an diesen Sachverhalt vermag eventuell dazu dienlich zu sein, den Blick auf die Ausstellungspraxis öffentlicher Sammlungen zu schärfen.

Wenn wir es mit gefälschten Provenienzen in Druckwerken zu tun haben, handelt es sich meist um vorgetäuschte Angaben von bestimmten Eigentümer:innen oder Widmungsgeber:innen. Mehr oder weniger als innovativ könnte man in dem hier geschilderten Fall den Ansatz beschreiben, den Eigentumsvermerk einem verfolgten Kollektiv zuzuschreiben, wenn davon ausgegangen wird, dass den Fälschenden die ›Erwerbungspraxis‹ der Theresienstädter Ghettozentralbücherei überhaupt bewusst war. Vielleicht war aber auch lediglich die Möglichkeit ausschlaggebend, scheinbar wahllos ausgesuchte Bücher einer Lagersituation zuzuordnen, um sie preissteigernd zu verwerten, allerdings in einer erfreulich mangelhaften Umsetzung.²¹

19 Kurioserweise handelt es sich dabei u. a. um ausgemusterte Requisiten, wie etwa aus dem Film *Schindlers Liste* (USA 1993), bei dessen Dreharbeiten in Krakau unzählige mit Namen beschriftete Koffer zum Einsatz kamen (Dank an Max Polonovski für diesen Hinweis).

20 Vgl. etwa eine als Fälschung identifizierte Armbinde (»Jüdische Ghetto Polizei«) im Deutschen Historischen Museum, Berlin, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/UVS3EQJP4RR44G4OGS6A24EDRK7JIBQF>, Zugriff: 14. Dezember 2023.

21 Vgl. Adolph Donath: *Wie die Kunstfälscher arbeiten*, Prag 1937, S. 13: »Ich möchte drei Arten von Kunstfälschern unterscheiden: Künstler-Fälscher, Durchschnittsfälscher, Stümper.«

MR. X UND SEINE KRUMMEN NUMMERN

EIN STECKBRIEF AUS DEM THEODOR-FONTANE-ARCHIV

Die wissenschaftliche Forschung zu Theodor Fontane ist auf eine besonders zerstreute und fragmentierte Überlieferung verwiesen. Bereits bei der Gründung des Theodor-Fontane-Archivs als öffentliche Institution 1935/1936 konnte nur ein Teil des Nachlasses Fontanes übernommen werden. Aufgrund der Wirren des Zweiten Weltkrieges wurde dieser Bestand noch einmal erheblich dezimiert. Auch andere Sammlungen in öffentlicher Hand erlitten damals beträchtliche Verluste. In dem 1999 von Manfred Horlitz veröffentlichten Band *Vermisste Bestände des Theodor-Fontane-Archivs* sind die Kriegsverluste des Fontane-Archivs in einer 250-seitigen Auflistung der derzeit noch verschollenen Objekte dokumentiert.¹ Von einigen Archivalien konnten seither Teile wieder in den Bestand des Archivs zurückgeführt werden. Von umfangreichen Konvoluten und Sammlungsbeständen fehlt bis heute jegliche Spur.

Zu den Aufgaben des Fontane-Archivs gehört daher die Sammlungsfor- schung, die sich nicht nur dem Bestand, sondern auch verloren gegangenen Material- und Wissenskontexten widmet, der Provenienz und der Rekonstruktion materiell kaum wiederherstellbarer Zusammenhänge. Die Zeit um das Kriegsende, in der die Verluste entstanden, entzieht sich allerdings der Betrachtung. Was zwischen der Auslagerung des Archivs am 26. April 1944 in das Provinzialgut Rotes Luch nördlich von Hoppegarten bei Müncheberg und dem Wiederauftauchen von Teilen der Archivbestände im Autogra- phenhandel und in anderen Sammlungen geschah, wo sich die bis heute verschollenen Objekte befinden und was davon überhaupt noch existiert, ist nicht geklärt, obwohl bereits Joachim Schobeß, der erste Leiter des Archivs nach 1945, Untersuchungen darüber anstrebte² und die Forschungen zu diesem Gegenstand seither nicht abgerissen sind.³

1 Manfred Horlitz: *Vermisste Bestände des Theodor-Fontane-Archivs*. Eine Doku- mentation im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs, Potsdam: Theodor-Fontane- Archiv 1999 (auch online als PDF verfügbar auf der Seite www.fontane-archiv.de).

2 Joachim Schobeß: Die Ereignisse im »Roten Luch« 1945 bis 1946 und der Wie- deraufbau des Theodor-Fontane-Archivs. Ein abschließender Bericht, in: *Fontane Blätter* 12, 1971, S. 276–282.

3 Zuletzt Klaus-Peter Möller und Peer Trilcke: *Das Theodor-Fontane-Archiv 1945 –*

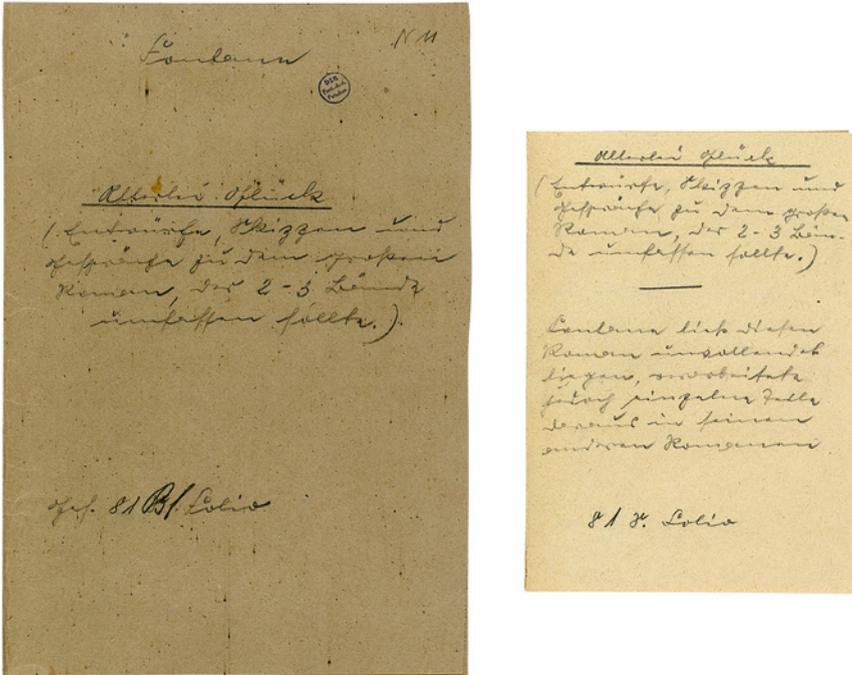


Abb. 1: Umschlag und Inventarzettel zu Theodor-Fontane-Archiv N 11
Allerlei Glück, beschriftet von Mr. X © Theodor-Fontane-Archiv.

Eine der ersten und interessantesten Aufgaben des Archivars im Theodor-Fontane-Archiv, der dort seit 1998 arbeitet, war die Katalogisierung der Bestände. Dabei fiel ihm eine charakteristische Handschrift auf, die wiederholt auftauchte, und zwar auf Konvolut-Umschlägen und begleitenden Inventarzetteln mit Angaben zu Verfasser, Titel, Inhalt, Umfang, Blattformat und Vollständigkeit der betreffenden Manuskripte: eine gleichmäßige, routinierte, etwas ambitioniert wirkende deutsche Schreibschrift, zu der auch eine lateinische Auszeichnungsschrift und ein Satz charakteristischer Ziffern gehören (Abb. 1).

und 75 Jahre danach. Unbekannte Dokumente zur Bestandsgeschichte, in: Fontane-Blätter, Potsdam, Heft 110, 2020, S. 8–23; Anna Busch, Klaus-Peter Möller und Peer Trilcke: Theodor Fontane, in: Provenienz – Materialgeschichte(n) der Literatur, hg. von Sarah Gaber, Stefan Höppner und Stefanie Hundehage, Göttingen 2024, S. 305–320.

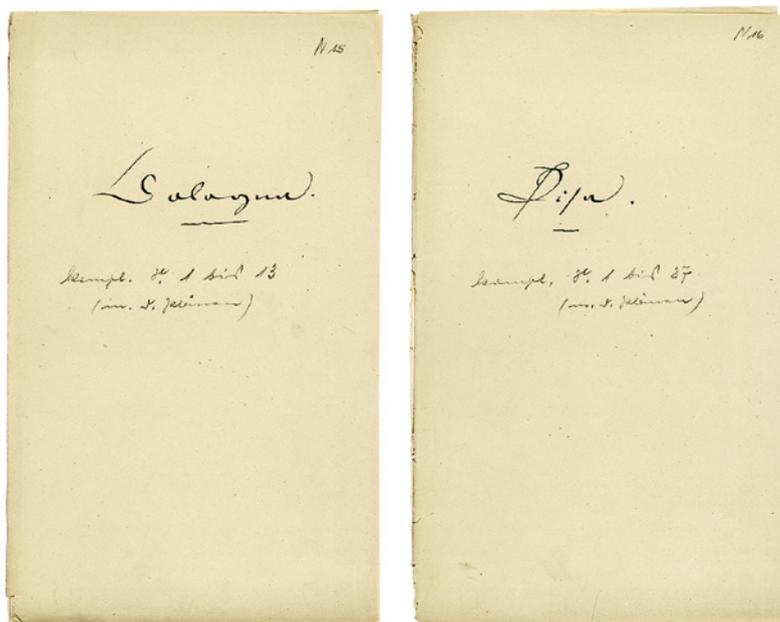


Abb. 2: Umschlagbogen Theodor-Fontane-Archiv N 15 *Bologna* und N 16 *Pisa*, beschriftet von Theodor Fontane, mit Zusätzen von Mr. X
© Theodor-Fontane-Archiv.

Schreibwerkzeug war stets ein weicher Bleistift, der raschen Zug und kräftigen Strich ermöglichte. Auch die Zählung der Konvolute⁴ stammte offensichtlich von dieser Hand, die sich keiner der bekannten Personen wie

4 Gezählt wurden von dem Unbekannten jeweils nur die beschriebenen Seiten, die zu dem (vermeintlich) das Konvolut konstituierenden Text gehörten. Rückseiten mit Fragmenten anderer Texte und leere Blätter wurden nicht berücksichtigt. Eine gewisse Unsicherheit der Begrifflichkeit kommt bereits dadurch zum Ausdruck, dass er mehrfach auf den Umschlagbogen das »S.« für Seite durch »Bl.« überschrieb, überhaupt schwanken seine Angaben zwischen Seite und Blatt, sodass im folgenden Beitrag der allgemeinere Begriff Zählung verwendet wird. Auch die Umfangangaben im Auktionskatalog 35 (1933) von Hellmut Meyer & Ernst sind überall als Seitenzahlen angegeben. Da Fontanes Manuskripte meistens nicht durchgängig foliiert oder paginiert waren, kann man annehmen, dass damit in der Regel Blattzahlen gemeint sind. In vielen Fällen dürften das auch keine genauen Angaben sein, sondern geschätzte Umfangangaben der Manuskriptkonvolute. Dafür spricht auch, dass die Umfangangaben in den frühen Katalogen des Archivs mehrfach von diesen Angaben abweichen.

Friedrich Fontane, Jutta Fürstenau, Joachim Schobeß und anderen zuordnen ließ, deren Bearbeitungsspuren oft im Fontane-Archiv anzutreffen sind. Das Schreibmaterial war ebenfalls auffällig: Umschlagbogen von graubraunem, glänzendem Karton, die unregelmäßig geschnitten oder gerissen und mit circa 30,5 × 21 cm für die enthaltenen Folio-Bogen zu klein waren, sowie Inventarzettel aus gelblichem, rauem Schreibmaschinenpapier im Format A4 beziehungsweise Teilen davon.

In einigen Fällen waren die Angaben direkt auf die Manuskripte aufgetragen. Den von Fontane selbst beschrifteten Umschlagbogen für die Konvolute *Bologna* (N 15) und *Pisa* (N 16) fügte der oder die Unbekannte⁵ die Bemerkung hinzu: »kompl[ett]. S. 1 bis 13« bzw. »S. 1 bis 27«, darunter notierte er in Klammern jeweils den Hinweis: »(m[it]. d[en]. Plänen)« (Abb. 2). Diese beiden Konvolute enthalten eindrucksvolle, von Fontane gezeichnete Lageskizzen. Im Konvolut *Bologna* sind es zwei Skizzen, sorgfältig auf quergelegten Folio-Bogen gezeichnet. Beide hat Fontane mit dem Ortsnamen beschriftet. Die Zählung mit Bleistift, hier groß herausgestellt, stammt von der Hand des Unbekannten (Abb. 3).

Im Konvolut *Pisa* sind es vier Skizzen, ebenfalls jeweils auf quergelegten Folio-Blättern (Abb. 4). Auch hier stammt die Zählung von der Hand des Unbekannten, der allerdings nicht bemerkte, dass nur die von Fontane mit dem Ortsnamen Pisa beschriftete Lageskizze (Bl. 1) wirklich zu diesem Konvolut gehörte, die anderen drei Skizzen (Bl. 2, 3 und 4) einen ganz anderen Ort zeigen, eine Küstenstadt, die sich mit halbrunder Struktur um einen Hafen schmiegt. Es handelt sich um Pläne von Genua, für Fontane als Schauplatz von Schillers republikanischem Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* von Interesse. Deshalb hat er auf einer der Skizzen (Bl. 2, Abb. 4–5) auch eine Stelle im östlich vom Marine-Arsenal gelegenen Kriegshafen mit einem Kreuz markiert, mit »Fiesco« beschriftet und in der Legende unten rechts festgehalten: »An dieser Stelle ertrank Fieschi von Lavagna.«⁶

Diese unbekannte Handschrift, auf Fontanes Skizzen von Pisa, Bologna und Genua durch die Zählung präsent, hielt der Archivar des Fontane-Archivs noch 2019 für die einer der Mitarbeiter:innen des Auktionshauses Hellmut Meyer & Ernst, das Fontanes Nachlass am 9. Oktober 1933 ver-

5 Es könnte, darauf sei hier wenigstens einmal hingewiesen, auch eine Schreiberin gewesen sein, also eine Miss X. Hellmut Meyer lässt sich aufgrund von Schriftproben, die zum Vergleich eingesehen wurden, ausschließen.

6 Theodor Fontane: Skizze von Genua, Legende, irrtümlich überliefert in TFA N 16 *Pisa*, Bl. 2r (Abb. 4–5).

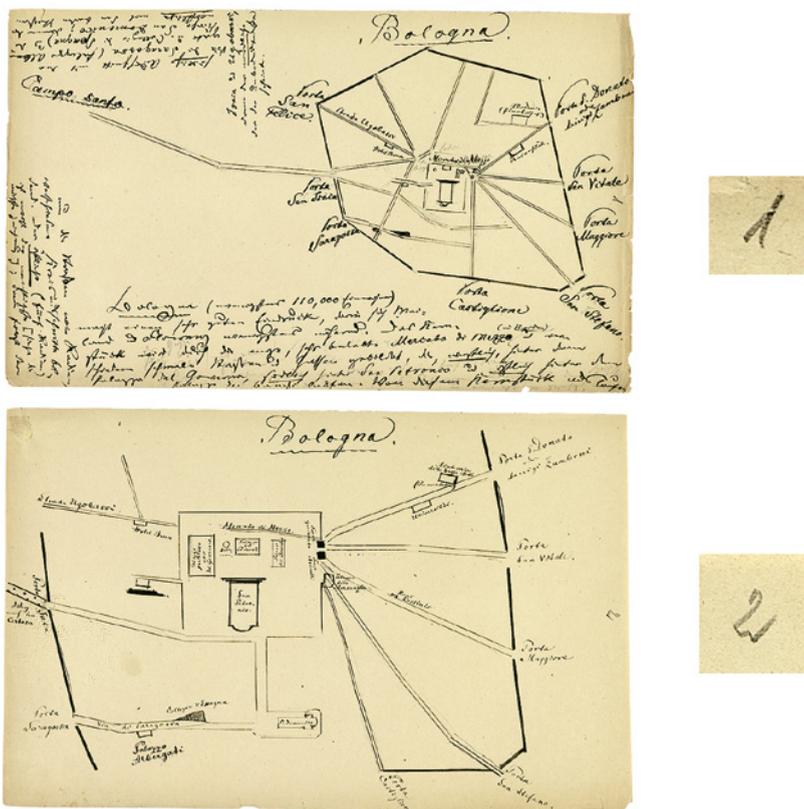


Abb. 3: Theodor-Fontane-Archiv N 15 Bologna, Bl. 1 und 2 mit Lageskizzen Fontanes, groß herausgestellt die Zählung von Mr. X © Theodor-Fontane-Archiv.

steigert hatte.⁷ Leider hat er auch einmal in diesem Sinne Auskunft gegeben, was den Herausgeber der Manuskripte *Bologna* und *Pisa* zu irrtümlichen Schlüssen hinsichtlich der Überlieferungsgeschichte der beiden Konvolute verleitete.⁸ Als er seinen Fehler bemerkte, hat er sich entschuldigt und darum gebeten, den Fehler bei einer neuen Auflage möglichst zu korrigie-

7 Hellmut Meyer & Ernst, *Autographenhandlung und Antiquariat: Theodor Fontane – August von Kotzebue*. Zwei deutsche Dichternachlässe. Manuskripte und Briefe sowie Ausgewählte Autographen. Versteigerung Montag, den 9. Oktober 1933 vormittags ab 11 Uhr und nachmittags ab 4 Uhr [Katalog 35, 1933].

8 Dieter Richter: *Fontane in Italien*. Mit zwei Städtebildern aus Fontanes Nachlass, Berlin 2019.

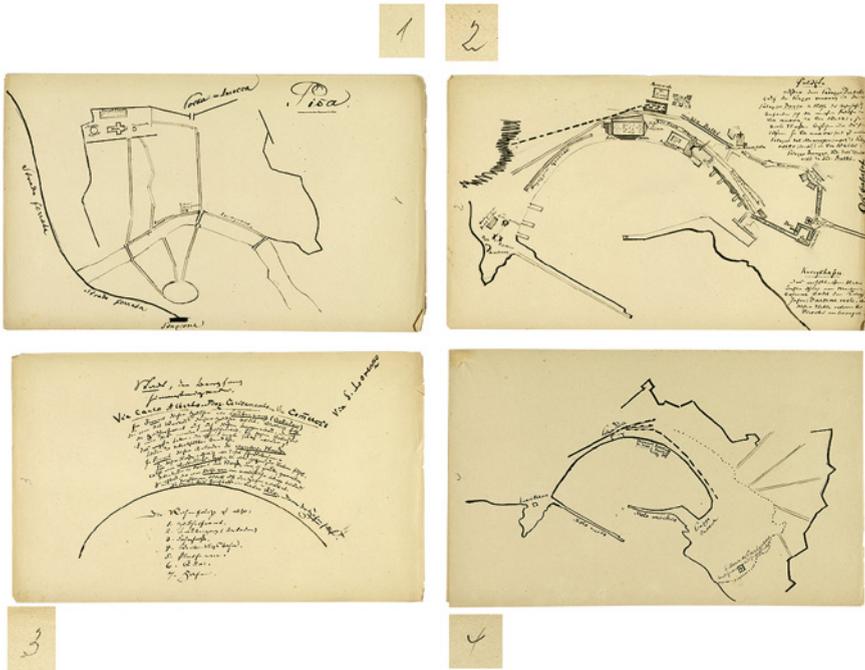


Abb. 4: Theodor-Fontane-Archiv N 16 Pisa, Bl. 1 bis 4 mit Lageskizzen Fontanes, groß herausgestellt die Zählung von Mr. X © Theodor-Fontane-Archiv.

ren. Erst als das Fontane-Archiv im Herbst 2019 ein Splitterkonvolut des Blechen-Manuskripts zurückerhielt, wurde ihm der Zusammenhang klar.⁹ Noch im Angebotsprotokoll über diesen unvermutet aufgetauchten Teil von Fontanes Blechen-Manuskript hatte er im September 2019 festgehalten: »grauer Umschlag, beschriftet vom Auktionshaus Meyer & Ernst für die Auktion 1933 (zu identifizieren an der charakteristischen Handschrift).«¹⁰ Aber weshalb sollten Hellmut Meyer & Ernst diese Blätter 1933 separat mit einem Umschlag versehen und beschrieben haben? Schließlich enthielt auch der Auktionskatalog keinen Hinweis auf dieses Konvolut.

9 Klaus-Peter Möller: Ernst Georg Bardey und Carl Blechen. Zwei faszinierende Objekte zurück im Theodor-Fontane-Archiv, in: Fontane-Blätter 110, 2020, S. 24–38; ders.: Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs, in: Fontane Blätter 111, 2021, S. 204f.

10 TFA, Angebotsprotokolle 296. Es sind elf Blatt. Da eines der Blätter nicht beschrieben ist, gab der unbekannte Bearbeiter den Umfang mit zehn Blatt beziehungsweise Seiten an.

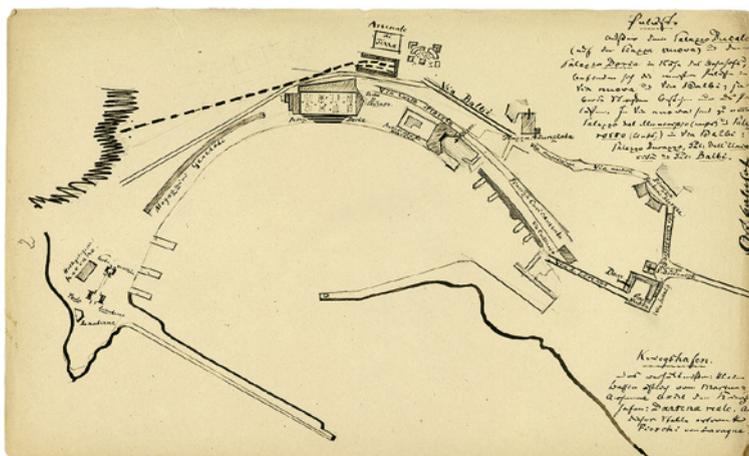


Abb. 5: TFA N 16 Pisa, Bl. 2 mit einer falsch hier eingeordneten Lageskizze von Genua, unten rechts Fontanes Angabe: »Kriegshafen [...] An dieser Stelle ertrank Fieschi von Lavagna.« Groß herausgestellt die Zählung von Mr. X
© Theodor-Fontane-Archiv.

Diese elf Blätter entstammten dem Blechen-Konvolut, das ursprünglich etwa 200 Blatt umfasste, wie sich der Beschreibung im Auktionskatalog von 1933 entnehmen lässt.¹¹ Los 495 gehörte zu den zahlreichen Rückläufern der Auktion. Charlotte Jolles annotierte es daher in ihrem Katalogexemplar mit »z« (zurück). 1936 wurde das Konvolut unverändert vom Theodor-Fontane-Archiv übernommen. Es ist im Bestandsverzeichnis von Jutta Fürstenau¹² sowie in der Bestandsübersicht von Hermann Fricke 1937¹³ verzeichnet. Detailliert beschrieben und ausführlich zitiert wurde es in dem 1941 von Hermann Fricke veröffentlichten Aufsatz *Theodor Fontane über Karl Blechen*.¹⁴ Mithilfe dieser Publikation ließen sich die Blätter, die 2019 ins Fontane-Archiv zurückkehrten, zweifelsfrei identifizieren. Der

11 Hellmut Meyer & Ernst (Anm. 7), Los 495 (Abb. 6).

12 BLHA Pr. Br. Rep. 55/XI, 870, Bl. 17.

13 Hermann Fricke: Das Theodor-Fontane-Archiv der Brandenburgischen Provinzial-Verwaltung, in: ders.: Emilie Fontane, Rathenow 1937, S. 116–144. Hier ist das Blechen-Manuskript mit der Signatur M 1 auf S. 129 verzeichnet.

14 Hermann Fricke: Theodor Fontane über Karl Blechen, in: Heimatkalender für die Niederlausitz, Cottbus 1941, S. 27–36.

Eintrag im *Verzeichnis der vermissten Bestände* von 1999¹⁵ geht ebenfalls auf die Katalogbeschreibung von Hellmut Meyer & Ernst von 1933 zurück. Und auch bei diesem Splitterkonvolut fand sich einer der charakteristischen Umschläge, ein Inventarzettel und die typische Zählung des Unbekannten.

Ein weiterer Splitter des Blechen-Konvoluts von fünf Blatt wurde 1956 bei Karl und Faber in München versteigert, in einem 52 Blatt umfassenden Sammel-Konvolut von eigenhändigen Entwürfen Fontanes, ohne dass dieser Titel in der Beschreibung explizit genannt wurde, und befindet sich heute im DLA Marbach (Inv. Nr. 45.550/30-34). Auch *Ravenna*, ein weiterer Teil des Italien-Manuskripts, wurde damals in München angeboten und gelangte ebenfalls nach Marbach (Abb. 8).

Nichts deutet darauf hin, dass auch diese beiden Lose durch die Hände des Unbekannten gegangen sind, sie scheinen eine andere Provenienz zu haben.

Festzustellen, wo überall im Bestand des Theodor-Fontane-Archivs seine Handschrift auftaucht, war nicht ganz einfach. Schließlich fanden sich zehn Konvolute, sämtlich zu den Beständen des Theodor-Fontane-Archivs gehörend, die dem Archiv 1945 entfremdet wurden, an andere Besitzer:innen gelangten und später an das Archiv zurückgegeben wurden. In der folgenden Tabelle sind die charakteristischen Merkmale dieser zehn Konvolute übersichtsartig zusammengestellt: Signatur, Kurztitel, aktuelle Umfangsangabe, Provenienz, Zugangsnummern, unter denen die betroffenen Handschriften im Nachkriegs-Inventarbuch des Fontane-Archivs registriert sind, Umfang der Manuskripte, zu denen diese Teilkonvolute ursprünglich gehörten (nach Katalog 35, 1933 Hellmut Meyer & Ernst) sowie Art der Beilagen und Annotationen des Unbekannten. Bei sieben der zehn Manuskripte fand sich ein von seiner Hand beschrifteter Umschlag, in drei Fällen zusätzlich ein Inventarzettel, zwei Manuskripte waren direkt auf zugehörigen Teilen beschriftet, acht Manuskripte wurden gezählt. P 31 *Amerikanische Dichter (Bret Harte)* konnte aufgrund der Provenienz und der Zählung zugeordnet werden.

Betroffen waren bisher ausschließlich Werkmanuskripte, keine Briefe oder andere Archivalien. Kürzlich erhielt das Theodor-Fontane-Archiv erstmals auch einen Brief zurück, der eine Beschriftung von Mr. X enthält.¹⁶ Keines der Konvolute war mehr in dem Zustand, in dem es 1933 von Hellmut Meyer

15 Horlitz (Anm. 1), S. 90.

16 Paul Heyse an Emilie Fontane, München, 17. Januar 1890 (TFA: C752; vgl. Horlitz: Vermisste Bestände [Anm. 1], S. 145). Am oberen Rand des ersten Blattes enthält der Brief die Bleistift-Eintragung: »An Emilie Fontane«. Dieser Brief wurde während der Redaktion des Beitrags an das Archiv zurückgegeben und ist deshalb in der Tabelle nicht berücksichtigt.

495 Blechen. Eigh. Kunstaufsatz. Ca. 200 Seiten. Folio.

Als Biographie des Malers Carl Blechen geplant gewesen. Auf Rückseite: Urschriften aus „Fünf Schösser, Abschnitt Liebenberg, einige Notizen über das Magazin f. d. Literatur bes. über E. Engel, Buchkritiken, Urschriften zu Teilen von „Vor dem Sturm“ und „Stine“ etc. Beiliegend: 2 Oeuvre-Kataloge betr. Carl Blechen, Marie v. Parmentier, Adolf Schrödter u. August Bromeis (Ausstellungen in Berlin) 1882.

13

Abb. 6: Hellmut Meyer & Ernst, Katalog 35, 9. Oktober 1933, Los 495, Exemplar mit Vorort-Notizen von Charlotte Jolles, hier »z« für »zurück«
© Theodor-Fontane-Archiv.

beschrieben worden war: *Blechen* – elf Blatt von 200, *Allerlei Glück* – 81 Blatt von 328, *Pisa* und *Bologna* – zwei separierte Kapitel des ehemals 265 Seiten umfassenden Manuskripts der *Italienischen Reise*.¹⁷ Zurückerhalten hat das Fontane-Archiv diese Manuskriptteile 1989 aus der Amerika-Gedenk-Bibliothek Berlin (AGB), 1993 von Henry H.H. Remak und 2019 aus einer privaten Sammlung. Den Brief von Paul Heyse an Emilie Fontane erhielt es 2024 von einem Autographenhändler. Leider ließ sich für keines dieser Objekte die Provenienz klären.

Henry H.H. Remak (1916–2009), Germanistikprofessor an der Indiana University in Bloomington, schenkte die von ihm vermutlich in den 1950er-Jahren erworbenen Autographen dem Fontane-Archiv, nachdem er erfuhr, dass diese zu den dort seit dem Weltkrieg vermissten Beständen gehörten. Bei der Veröffentlichung des Bret-Harte-Manuskripts im Sonderheft 6 der *Fontane Blätter* gab er 1980 an, er habe die Handschrift 1954 auf einer Auktion von Hellmut Meyer & Ernst erworben.¹⁸ Aber die Firma, die 1933 den Nachlass Fontanes versteigerte, hat in den Nachkriegsjahren überhaupt keine Auktionen mehr unternommen, sondern bot antiquarische Objekte nur noch über Lagerkataloge an. Entsprechende Katalogeinträge konnten bisher nicht ermittelt werden.

Über die Erwerbung der Manuskripte *Pisa* und *Bologna* hat sich Remak leider nicht geäußert. Diese beiden Konvolute gehörten ursprünglich zu Fontanes Italien-Manuskript Ein weiterer Teil dieses Manuskripts, das Kapitel *Ravenna* (15 Bl.), wurde 1956 bei Karl und Faber in München angeboten (siehe Abb. 8) und vom DLA Marbach ersteigert (Inventar-Nr. 56/549). Es enthält keine Hinweise auf eine Bearbeitung durch den Unbekannten. Mit *Pisa* (27 Bl.), *Bologna* (13 Bl.) und *Ravenna* (15 Bl.) ist immerhin ein Viertel

¹⁷ Hellmut Meyer & Ernst, Katalog 35, 1933, Los 625, S. 265.

¹⁸ Henry H.H. Remak: Der Weg zur Weltliteratur: Fontanes Bret-Harte-Entwurf. Fontane-Blätter. Sonderheft 6, Potsdam 1980, S. 20.

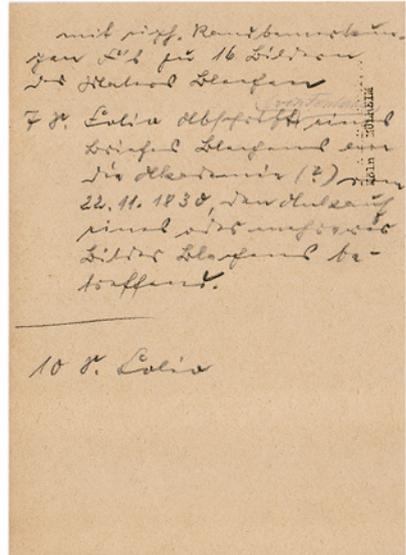
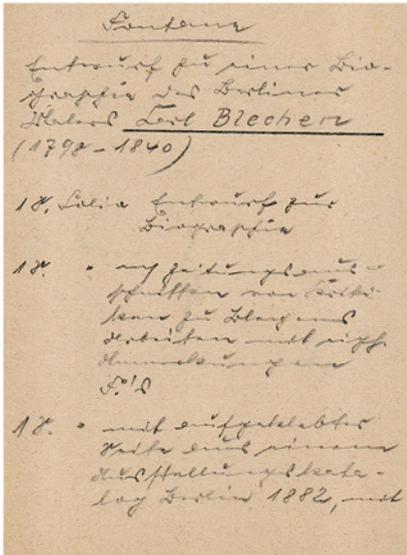
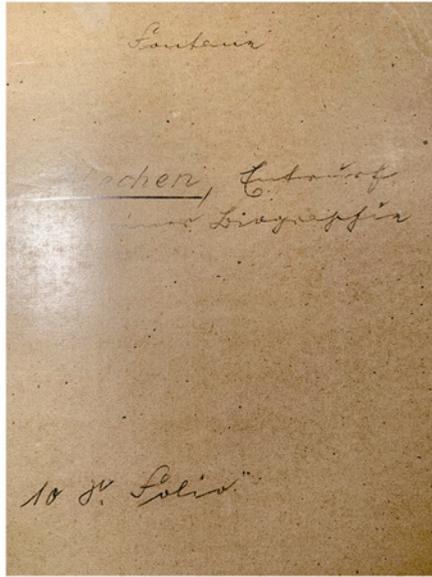


Abb. 7: TFA Kf 24 Blechen-Splitterkonvolut, Umschlag, Inventarzettel, beschriftet von Mr. X © Theodor-Fontane-Archiv.

- 771 **Fontane (Th.)**, Schriftsteller, 1819—1898. E. Ms. „Ravenna“. Fol. 14 einseitig. beschr. Bl. u. 1 Bl. Plan mit Erklärungen. (200.—)
 Nach einer kurzen allgemeinen Beschreibung der Stadt folgen längere Beschreibungen des Baptisteriums und von San Vitale. „... Von den reichen architektonischen Schätzen der Stadt lernte ich nur die beiden Hauptbauten kennen...“. Die letzten beiden Seiten sind der Grabkapelle Dantes und der Rotonda gewidmet.
- 772 — E. Entwürfe, größtenteils zu unveröffentl. Romanen. („Allerlei Glück“, „Grete Minde“, „Burg Friesack“, „Plattdeutsche Wörter u. Wanderungen in der Mark“, „Das Störtebeker-Lied“), teilw. m. Korrekturen u. Streichungen. Fol. u. 8^o. 52 Bl. (360.—)
 Beiliegt: Ders. E. Br. m. U. Bln., 23. X. 1895. 8^o. 1 S. — Brief an einen Herrn, in dem er u. a. schreibt: „Mit meiner Mitarbeiterschaft ist es nichts. Die Jahre geben nichts mehr her.“

Abb. 8: Karl und Faber, Katalog 55, 15.–17. Mai 1956, Lose 771 und 772
 © Theodor-Fontane-Archiv.

des Italien-Manuskripts im Original wieder verfügbar. Vom Rest, immer noch über 200 Blatt, fehlt bis heute jede Spur.

Die elf Blatt aus dem Blechen-Konvolut, die das Fontane-Archiv 2019 zurückerhielt, entstammten einer privaten Sammlung. Ihre Provenienz ließ sich ebenfalls nicht klären. Aber auch dieses Splitterkonvolut ist erst nach 1945 entstanden. Die Beschreibung entsprach offenbar dem Zustand ad hoc. Allerdings nicht ganz. Der Erkenntnis Schub, den dieses Splitterkonvolut mit sich brachte, führte dazu, dass der Archivar des Fontane-Archivs den Schreiber, der bislang nicht mehr als ein Phantom war, fortan Mr. X nannte, zunächst nur für sich und im Kreis der Kolleg:innen, denen er natürlich von dieser merkwürdigen Angelegenheit berichtete. Es handelte sich schließlich um eine Person, die offensichtlich vor mehr als 60 Jahren im Handel mit den gestohlenen Autographen des Fontane-Archivs eine Rolle gespielt hat. Die Tagung über Fälschungen in der Literatur und ihren Wissenschaften bot einen willkommenen Anlass, dem weiteren Kreis von Fachkolleg:innen diese Beobachtungen vorzustellen und sie um Hilfe bei der Identifikation dieser in mehr als einer Hinsicht auffälligen Handschrift zu bitten. Vielleicht finden sich ja Umschläge, Inventarzettel, Beschriftungen oder Zählungen von dieser Hand auch in anderen Einrichtungen.

Umschläge und Inventarzettel, wo sie vorhanden waren, glichen einander vom Material, der Größe und den Gepflogenheiten der Beschriftung her. Auch bei dem 2019 an das Fontane-Archiv zurückgegebenen Splitterkonvolut aus dem Blechen-Manuskript fanden sich einer der typischen Karton-Umschläge sowie ein Inventarzettel, auf dem der Inhalt der zehn Folio-Blätter detailliert beschrieben ist (Abb. 7). Und auch hier hatte der unbekannte Schreiber die Seiten beziehungsweise Blätter mit seiner eigenen Zählung versehen, die mit den Umfangangaben auf dem Umschlag und dem Inventarzettel korrespondiert. Seine Ziffern sind so charakteristisch, dass man seine Hand allein anhand dieser Nummerierungen erkennen kann. Typische Merkmale sind seine

Signatur	Titel	Bll.	Provenienz	Zugang	urspr. Umfang	Mr. X
Kf 21	Liepe	12	AGB Berlin	1990:76	HME 487: 700 Bl.	U, I
Kf 24	Blechen	11	Priv. Slg.	2020:1	HME 495: 200 Bl.	U, I, Z
N 11	Allerlei Glück	81	AGB Berlin	1990:73	HME 464: 328 S.	U, I, Z
N 12	Wiedergefunden	18	AGB Berlin	1990:74	HME 478: 22 S.	U, Z
N 13	Eleonore	15	AGB Berlin	1990:75	HME 466: 140 S.	U, Z
N 15	Bologna	13	Remak USA	1993:11	HME 625: 265 S.	B, Z
N 16	Pisa	27	Remak USA	1993:12		B, Z
P 29	Die gesellschaftl. Stellung	17	AGB Berlin	1990:77	HME 502: 32 S.	U, Z
P 30	Aufzeichn. zur mittelalterl. Lit.	6	AGB Berlin	1990:78	HME 482: 540 S.	U
P 31	Amerikanische Dichter	21	Remak USA	1993:10	HME 496: 460 S.	Z

Tabelle 1: Bearbeitungsspuren von Mr. X im TFA (HME = Hellmut Meyer & Ernst 35, 1933; U = Umschlag, I = Inventarzettel, B = Beschriftung, Z = Zählung)

›Schwanenhals‹-Zwei mit dem ›Füßchen‹¹⁹ oben und der kleinen Welle im Grundstrich, die Drei mit dem ›Füßchen‹ oben und dem Schleifchen unten, die Vier mit dem etwas tiefer ansetzenden, leicht gespreizten ›Querhaken‹, die Fünf mit dem kleinen ›Kringelschleifchen‹ und dem kräftig angesetzten oberen Querstrich, die ›durchgezogene‹ Sechs, die Sieben, die Acht und die Null mit ihren charakteristischen Schleifen. Unter allen nummerierenden Händen im Archiv lässt sich Mr. X zuverlässig anhand der charakteristischen Merkmale dieser Schrift identifizieren, auch wo keine weiteren Beilagen oder Beschriftungen überliefert sind. Zu P 31 *Amerikanische Dichter* (Bret-Harte-Konvolut) ist kein Umschlag und kein Inventarzettel von Mr. X überliefert, und keines der Blätter wurde von ihm mit Notizen beschriftet. Durch die charakteristische Zählung ist seine Hand dennoch zu identifizieren (Abb. 9).

Dass auch die Zählung der zehn Blätter des Blechen-Konvoluts von Mr. X stammt, steht außer Zweifel. Er hat dieses Splitterkonvolut, wie die anderen Fontane-Handschriften, die durch seine Hand gegangen sind, nach buchhändlerischen Gepflogenheiten beschrieben und foliiert beziehungsweise paginiert. Seine Zählung läuft von 1 bis 10. Nimmt man die Blätter inhaltlich wahr, merkt man jedoch, dass hier etwas nicht stimmt. Die Blätter 4 bis 10 enthalten Fontanes eigenhändige Abschrift von Blechens Brief an Peter

19 Zierstrich, Serife.

Beuth vom 22. November 1830. Allerdings fehlt der Anfang des Brieftextes. Die erste Seite dieser Abschrift mit dem fehlenden Text befindet sich heute in Marbach. Sie lässt noch Fontanes Zählung »1« erkennen. Die zweite Seite der Briefabschrift, die bei der Zählung von Mr. X die Nummer 4 erhielt, war ursprünglich an derselben Stelle mit einer »2« bezeichnet, das kann man mit bloßem Auge erkennen. Der Text dieser Seite schließt lückenlos an den Text von Bl. 1 an, das sich in Marbach befindet. Die Blätter des Blechen-Konvoluts waren ursprünglich von Fontane offenbar nicht durchgehend gezählt. Nur einzelne Teile wie die Briefabschrift waren nummeriert. Und Fontanes Zählung begann mit Bl. 1 (heute in Marbach) und lief bis Bl. 8 (heute TFA Kf 24, Bl. 10). Mr. X hat diese Zählung durch seine eigene Zählung ersetzt, indem er die vorgefundene Nummerierung ausradierte und an derselben Stelle überschrieb. Dass in dem betroffenen Konvolut das erste Blatt der Briefabschrift fehlt, hat er dabei entweder nicht bemerkt – oder absichtlich kaschiert. Auch an anderen Stellen lassen sich unter den Ziffern von Mr. X noch Reste von Fontanes früherer Zählung erkennen, die auf allen Seiten gründlich ausradiert ist (Abb. 10–11). Das Blechen-Teilkonvolut sollte offenbar als ein vollständiges Ganzes erscheinen. Wie anders soll man so eine Manipulation bewerten, wenn nicht als bewusste und vorsätzliche Fälschung?

Von der Hand Fontanes lassen sich die Ziffern, die der Handschrift von Mr. X zuzuordnen sind, deutlich unterscheiden. In der Ausschnittsvergrößerung lässt sich die Manipulation deutlich erkennen. Zum Vergleich sind oben und links vergleichbare Ziffern von Mr. X, rechts und unten von Theodor Fontane zusammengestellt (Abb. 11). Auch in anderen Fällen hat Mr. X die Konvolute, die durch seine Hand gegangen sind, ohne Rücksicht auf inhaltliche Gesichtspunkte mit durchlaufenden Zählungen versehen und sie explizit als »komplett« markiert, das Konvolut *Pisa* beispielsweise, das, wie wir gesehen haben, sogar mehr als komplett ist, es enthält zusätzlich drei Planskizzen, die gar nicht zu *Pisa* gehören, sondern zu *Genua*, und die von Mr. X ohne Weiteres mitgezählt wurden. Wo sich der Rest des verschollenen Kapitels *Genua* befindet, ist leider nicht bekannt.

Mit den 1956 vom DLA Marbach erworbenen fünf Blättern und dem 2019 ins Fontane-Archiv zurückgekehrten Splitterkonvolut sind immerhin 15 Blatt des Blechen-Manuskripts wieder im Original verfügbar, 15 von ehemals circa 200. Trotz intensiver Bemühungen konnte bisher nicht geklärt werden, von wem die hier gezeigten Umschläge, Beschreibungen, Beschriftungen und Seitennummerierungen stammen. Der Zusammenhang mit dem Autographenhandel ist offensichtlich. Der unbekannte Schreiber hat eine Reihe von Fontane-Manuskripten routiniert verkauft oder für den Verkauf vorbereitet. Sämtliche Manuskripte, die durch seine Hände gegangen sind,

Ziffernkatalog Mr. X

Bologna	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Pisa	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Allerl. Gl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Wiederegf.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Eleonore	1	2	3	4	5	6				
	1	2	3	4	5	6	7			
	1									
d. g. Stell.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Bret Harte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Blechen	1	2	3	4	5	6	7			10

Abb. 9: Ziffernkatalog Mr. X © Theodor-Fontane-Archiv.

waren unvollständig, es handelt sich um Teile von größeren Konvoluten, die aus dem Zusammenhang gerissen waren, aber von Mr. X auf eine Weise präpariert wurden, als wären sie komplett. Vollständigkeit war offenbar ein wichtiges Verkaufsargument. Keines der Manuskripte scheint in einem Katalog öffentlich angeboten worden zu sein, jedenfalls ist es bisher nicht gelungen, dafür einen Anhaltspunkt zu finden.

Eine Warnung vor den Beschreibungen und Zählungen von Mr. X zu formulieren, ist nach diesen Ausführungen nicht nötig. Fachliche Kompetenz und Seriosität wurden durch seine Beschreibungen zwar suggeriert, wichtiger war ihm aber offenbar der geschäftliche Erfolg. Festzuhalten ist, dass die Überlieferung vielfach gestört ist. Das kann auch dort der Fall sein, wo solche Störungen nicht ohne Weiteres zu erkennen sind oder sogar kaschiert wurden, wie im vorgeführten Fall. Die Herausgeberinnen der Edition der Fragmente Fontanes²⁰ haben die richtige Schlussfolgerung gezogen.

²⁰ Theodor Fontane: Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1–2. Berlin und Boston 2016.

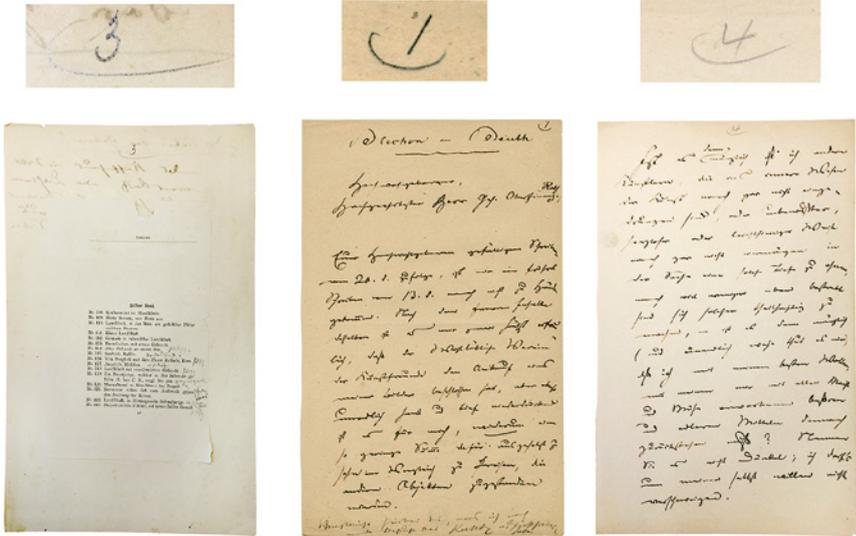


Abb. 10: TFA, Kf 24, Bl. 3 und 4 (nach der Zählung von Mr. X), dazwischen eingeordnet das ursprüngliche Bl. 1 der Briefabschrift, Marbach DLA © Theodor-Fontane-Archiv / DLA Marbach.

Texte, die nicht in der richtigen Ordnung überliefert sind, wurden nicht nach der Blattfolge ediert, sondern im erschlossenen narrativen Zusammenhang. Das trifft auch auf das Fragment *Wiedergefunden* zu, das ebenfalls durch die Hände von Mr. X gegangen ist, von ihm beschrieben und gezählt wurde.

Andere Editor:innen waren in dieser Frage weniger konsequent oder sogar nachlässig. Deshalb wurden in den verschiedenen Ausgaben teilweise stark voneinander abweichende Textfassungen etwa der Fragmente ediert. Teile des Briefromans *Eleonore* wurden 1966 in der Hanser-Ausgabe irrtümlich unter dem Titel *Sommerbriefe aus dem Havelland* veröffentlicht. Auch dieses Fragment war durch die Hände von Mr. X gegangen. Als Illustration zur ersten Edition der Kapitel *Pisa* und *Bologna* wurde noch 2019, wie oben ausgeführt, einer der von Fontane gezeichneten Stadtpläne von Genua abgedruckt, die irrtümlich in dem Manuskript *Pisa* überliefert sind.

Solche fatalen Fehleinschätzungen sind nur durch die Anwendung der historisch-kritischen Methode auf die verschiedenen Zustände der Überlieferung zu vermeiden. Zeigen lässt sich dies etwa an den Konvoluten der

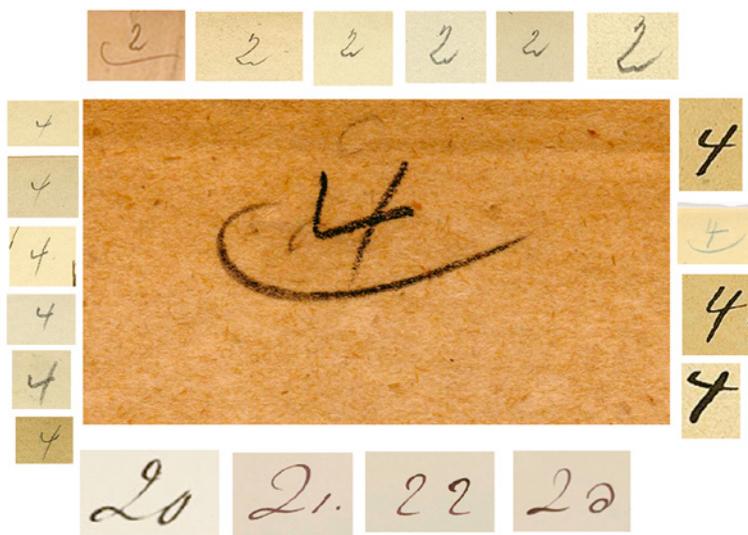


Abb. 11: Durch Mr. X manipulierte Zählung, Fontanes ursprüngliche Ziffer 2 ist ausradiert und mit 4 überschrieben, zum Vergleich Ziffern von Mr. X (oben und links) und Theodor Fontane (unten und rechts) © Theodor-Fontane-Archiv.

Briefabschriften des Fontane-Archivs, die wiederholt umsortiert wurden.²¹ Blätter wurden zu einzelnen Streifen zerschnitten, um die Briefabschriften chronologisch ordnen zu können. Teile der Konvolute wurden makuliert, weil die Briefftexte an anderer Stelle ebenfalls überliefert waren. Die verloren gegangenen Zusammenhänge könnten durch digitale Methoden rekonstruiert werden. Teilweise lassen sich dadurch vermisste Materialien in anderen Zusammenhängen wieder auffinden. Viel schwieriger ist die Sachlage bei den Manuskriptkonvoluten, die mitunter mehrfach neu geordnet und foliiert worden sind, ohne dass ein korrekter Zustand erreicht wurde.²²

Natürlich ist Mr. X nicht selbst Gegenstand des Interesses. Seine Person interessiert lediglich, insoweit sie zur Rekonstruktion der Überlieferungs-

21 Vgl. Klaus-Peter Möller: Blaustift, Schere, Klebepinsel. Die Abschriftenkonvolute im Theodor-Fontane-Archiv historisch-kritisch betrachtet, in: Fontanes Briefe im Kontext, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Andreas Köstler. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs und der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. herausgegeben, Würzburg 2019, S. 91–123, insbesondere S. 97.

22 Vgl. zum Beispiel den Bericht über das Manuskript *Melusine von Cadoudal* (Fontane Blätter 114, 2022, S. 89–134).

geschichte der Fontane-Manuskripte beitragen kann, die durch seine Hand gegangen sind. Es geht heute auch nicht mehr um moralische oder juristische Aufarbeitung. Im glücklichsten Fall führt die Suche nach Mr. X zu einer Provenienzspur, die neue Erkenntnisse über die vermissten Handschriften des Theodor-Fontane-Archivs ermöglicht. Die Konsequenzen für die Forschung und die Editions-Philologie sind offensichtlich: Die Überlieferung muss in jedem Fall historisch-kritisch analysiert werden. Der Wert von Beschriftungen, Inventarangaben und Zählungen ist von der Kompetenz der Bearbeiter:innen und ihrer Motivation abhängig. Das ist zwar eine Binsenweisheit, gerät aber aufgrund der autoritären Destination des Faktischen, mit der solche deskriptiven Elemente von Überlieferung auftreten, mitunter in Vergessenheit. Ein Beispiel für ein solches Missverständnis ist die Bezeichnung der Anordnung und Zählung des Erzählfragments *Wiedergefunden* (TFA N 12) in der Edition von Fontanes Fragmenten als »archivalisch«.²³ Ein Archivar war Mr. X definitiv nicht.

23 Theodor Fontane (Anm. 20), Bd. 2, S. 153; vgl. auch ebd., Bd. 2, S. 67; Christine Hehle: *Wiedergefunden. Textgenetische und narratologische Anmerkungen zu einem Erzählfragment Theodor Fontanes*, in: *Fontane Blätter* 115, 2023, S. 69.

Philip Kraut

DIE GEFÄLSCHTEN TSCHECHISCHEN KÖNIGINHOFER UND GRÜNBERGER HANDSCHRIFTEN UND IHRE DEUTSCHE REZEPTION

ZU GOETHES ALTBÖHMISCHEM GEDICHT
DAS STRÄUSSCHEN UND ANDEREM

Und ein grimmig heisser Kampf beginnt. / Prallen mit den Speeren an
einander, / Sie zersplittern Beiden mit Geprassel. / Jaroslaw, sammt
Ross in Blut gebadet, / Fasst mit seinem Schwert' den Sohn des Kublay,
/ Spaltet von der Schulter quer die Hüfte, / Dass er leblos sinket zu den
Leichen. / Ueber ihm der Köcher dröhnt und Bogen.¹

Im Jahr 1241 standen die Mongolen, oder die Tataren, wie es in einigen
Quellen heißt, vor der mährischen Stadt Olmütz. Nur des Mutes und der
Kraft eines Edlen von Sternberg wegen – von der späteren Historiographie
als Jaroslaw von Sternberg bezeichnet – konnte die Belagerung gesprengt
werden. Böhmen war mit Jaroslaw von Sternberg ein neuer Karl Martell, ein
neuer Retter des Abendlandes, geboren – und das aller Hinzufügungen und
Geschichtsbeugungen der nachfolgenden Überlieferung zum Trotz.²

- ¹ Kralodworsky Rukopis [...]: Königinhofer Handschrift. Sammlung altböhmischer
lyrisch-epischer Gesänge, nebst andern altböhmischen Gedichten, aufgefunden und
hg. von Wenzel Hanka, verteutscht und mit einer hist.-krit. Einl. versehen von Wen-
zel Swoboda, Prag 1829, S. 137; vgl. auch die metrisch weniger bearbeitete deutsche
Fassung in: Königinhofer Handschrift [...], aus dem Altböhmischen metrisch übers.
von Wenzel Swoboda, hg. von Wenzel Hanka, Prag 1819, S. 21. Für Hilfen und
Korrekturen danke ich herzlich Steffen Bodenmiller, Dalibor Dobíáš, Daniel Haas
und Felix Manczak.
- ² Vgl. Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, »Historisch-kritischer Vorbericht«,
S. 23–25; Max Büdinger: Die Königinhofer Handschrift und ihre Schwestern, in:
Historische Zeitschrift 1, 1859, S. 127–152, besonders S. 137–146.

Die Aufregung war groß,³ als der junge Philologe Wenzel Hanka (1791–1861)⁴ im Spätsommer 1817 angeblich in Königinhof an der Elbe im Nordosten Böhmens eine mittelalterliche Handschrift mit sechs kurzen epischen Dichtungen und ein paar kleineren Liedern fand, darunter auch die oben zitierte epische Verherrlichung von Jaroslaws Sieg.⁵ Auch die Datierung der Handschrift auf die Zeitspanne 1290 bis 1310 durch den wichtigsten Slawisten der Zeit, Joseph Dobrowsky (1753–1829), passte zu diesem Fund nationalgeschichtlichen Ausmaßes.⁶

Als Goethe im Sommer 1822 in Marienbad war, erhielt er von dem Theologen und Naturforscher Caspar von Sternberg (1761–1838) die erste deutsche Übersetzung der Königinhofers Handschrift,⁷ wobei Graf Sternberg sich sicherlich bewusst war, dass die ruhmreiche Aitiologie seiner berühmten böhmischen Adelsfamilie als Retter des Abendlandes durch den Neufund nochmals abgesichert wurde.⁸ Sternberg gehörte zu den Hauptfiguren der

- 3 Joseph Dobrowsky: *Geschichte der Böhmisches Sprache und ältern Literatur*, ganz umgearb. Ausg., Prag 1818, S. 385, spricht 1818 in der wohl ersten wissenschaftlichen Erwähnung des Fundes von einer »Sammlung lyrisch-epischer ungeremter Nationalgesänge, die alles übertreffen, was man bisher von alten Gedichten aufgefunden«; Wenzel Swoboda äußerte sich ähnlich euphorisch: »unendlich muß die Freude jedes Böhmen seyn über die Schönheit dieses Werks, unendlich die Sehnsucht es ganz zu besitzen« (ders.: *Nachricht von einem aufgefundenen Überreste altböhmischer Poesie*, in: *Erneuerte vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*. *Chronik der österreichischen Literatur*, Nr. 13 und 14, 1818, *Intelligenzblatt*, S. 52 und 56, hier S. 56).
- 4 Vgl. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Bd. 2, Lfg. 7, 1958, S. 178f., online: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_H/Hanka_Vaclav_1791_1861.xml, Zugriff: Oktober 2023.
- 5 Zum Wissensstand um 1900 siehe auch »*Meyers Großes Konversationslexikon*« (6. Aufl., Leipzig und Wien 1905–1909): »*Königinhofer Handschrift* (Rukopis Kralodvorský oder Královédvorský), am 16. Sept. 1817 von Hanka [...] im Gewölbe des Kirchturms zu Königinhof aufgefunden, [...] besteht aus zwölf zierlich mit kleiner Schrift beschriebenen Blättern und zwei Bruchstücken, die [...] 14 Gedichte und Gedichtfragmente epischer und lyrischer Form enthalten, angeblich aus dem 13. Jahrh.«, und Weiteres zur Rezeption, online: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Meyers&lemid=K06966>, Zugriff: Oktober 2023.
- 6 Vgl. Dobrowsky (Anm. 3), S. 386, zitiert von Swoboda und Hanka (Anm. 1), Ausg. 1819, »*Vorerinnerung*«, ohne Paginierung.
- 7 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Tagebücher*, Bd. 8.1, 1821–1822, Text, hg. von Wolfgang Albrecht, Stuttgart und Weimar 2015, S. 155, mit Komm, in: ebd., Bd. 8.2, S. 617f.
- 8 Vgl. Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. 24 (diese Ausgabe ist Caspar von Sternberg gewidmet); dazu Büdinger (Anm. 2), S. 142–145.

sogenannten tschechischen nationalen Wiedergeburt, die durch die deutsche Romantik beeinflusst wurde; Sternberg war Mitgründer des Nationalmuseums in Prag, zu dem Goethe geistige und materielle Beiträge leistete und wo ebenjener ›Handschriftenentdecker‹ Wenzel Hanka der Chef der Literatursammlung war.⁹ Goethe, noch in Böhmen auf Badereise, arbeitete Sternbergs Geschenk offenbar sofort durch und wurde zu kreativer Umdichtung angeregt. Etwa zwei Wochen später, schon in Eger, schrieb Goethe in sein Tagebuch: »Böhmische Gedichte. Das Sträußchen, durch Umsetzung hergestellt.«¹⁰

Den Rahmen meiner Ausführungen bilden die Beziehungen zwischen der böhmischen und der deutschen Literatur und Philologie in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und die Diskussion um die Echtheit der 1817 und 1818 ›entdeckten‹ tschechischen nationalen Literaturdenkmäler, die heute gesichert als Fälschungen gelten.¹¹ Im Fokus steht zum einen Goethes rekonstruierende Übersetzung des *Sträußchens* aus der Königinhofer Handschrift. Neben Goethe war – zum anderen – Jacob Grimm der prominenteste deutsche Verfechter der Echtheit der tschechischen Fälschungen, zu denen nach heutigem Stand auch die Dichtungen aus der Grünberger Handschrift zählen.¹² Bei der Rekonstruktion dieser deutschsprachigen Rezeption wird von den konkreten literarischen und philologischen Praktiken Goethes und

9 Vgl. Jaromír Loužil: Böhmen, in: Goethe-Handbuch, Bde. 4.1 und 4.2, Personen, Sachen, Begriffe, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart und Weimar 1998, hier Bd. 4.1, S. 131–137, besonders S. 132 und 135.

10 Goethe: Tagebücher, Bd. 8.1, S. 219, mit Komm. in: ebd., Bd. 8.2, S. 735; auch Matthias Murko: Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik [...], Graz 1897, S. 36, 45f.

11 Quellenkundliches in: Die Echtheit der Königinhofer Handschrift, krit. nachgew. von Josef und Hermenegild Jireček, Prag 1862, S. III–VII; Ignaz Johann Hanuš: Das Schriftwesen und Schrifttum der böhmisch-slovenischen Völkerstämme [...], Prag 1867, S. 55–67; Bibliographisches in: Paul Kisch: Der Kampf um die Königinhofer Handschrift [...], Prag 1918, S. 25–36; zentrale Forschung: Manfred Jähnichen: Zwischen Diffamierung und Widerhall. Tschechische Poesie im deutschen Sprachgebiet 1815–1867, Berlin 1967, S. 20–31; Ladislav Nezdářil: Česká poezie v německých překladech [Tschechische Poesie in deutschen Übersetzungen], Prag 1985, S. 320, 329; Dalibor Dobiáš: Die Königinhofer und Grünberger Handschrift [...], in: »Neue Bienen fremder Literaturen« [...], hg. von Gertraud Marinelli-König und Philipp Hofeneder, Wiesbaden 2016, S. 43–52.

12 »[E]ine tschechische, 1818 im Archiv des Schlosses Grünberg bei Nepomuk aufgefundenene Handschrift [...]. Sie besteht aus vier Pergamentblättern, stammt angeblich aus dem 9. Jahrh. und enthält zwei epische Fragmente: ›Der Landtag‹ und ›Libušas Gericht‹«, Meyers (Anm. 5), s.v. Grünberger Handschrift.

Grimms ausgegangen, die zu der affirmierenden Einschätzung der Echtheit der Handschriften führten.¹³

1. Goethes altböhmisches Gedicht *Das Sträusschen*

Goethe beschäftigte sich nach seinen ersten Besuchen in Böhmen systematisch mit dessen Geschichte, las unter anderem in Übersetzung die populäre Chronik von Wenzel Hájek aus dem sechzehnten Jahrhundert. Goethes Interesse war in der tschechischen Oberschicht um 1820 offenbar schon lange bekannt.¹⁴ Der heute als Fälscher vermutete Wenzel Hanka schickte Goethe schon 1819 die Erstausgabe der Königinhofer Handschrift, »den Nachhall unsrer Urväter«,¹⁵ wie Hanka Goethe schrieb, bevor Goethe dann drei Jahre später, 1822, die Übersetzung erhielt. Angefertigt durch den Prager Schriftsteller Wenzel Swoboda (1791–1849),¹⁶ war sie der Ausgangspunkt für Goethes Umdichtung. Swobodas Übertragung des gefälschten altböhmisches Gedichts, unter dem Titel *II. Das Sträusschen*, lautet wie folgt:

Wehet ein Lüftchen / Aus fürstlichen Wäldern, / Da läufet das Mädchen, / Da läuft es zum Bach; / Schöpft in beschlag'ne / Eimer das Wasser. / Am Flusse zum Mädchen / Schwimmt ein Sträusschen, / Ein duftiges Sträusschen / Von Veilchen und Rosen. / Die Dirne versuchet / Das Sträusschen zu fangen, / Da fällt, ach! da fällt sie / In's kühlige Wasser. / Wenn ich, du holdes / Blümchen, es wüsste, / Wer dich gepflanzt / In lockeren Boden, / Wahrlich! dem gäb' ich / Ein goldenes Ringlein. / Wenn ich, du holdes / Sträusschen, es wüsste, / Wer dich mit zartem / Baste gebunden, / Wahrlich! dem gäb' ich / Die Nadel

13 Vgl. Siegfried Scheibe und Dorothea Kuhn: Arbeitsweise, in: Dahnke und Otto (Anm. 9), Bd. 4.1, S. 73–78; Philip Kraut: Die Arbeitsweise der Brüder Grimm, Stuttgart 2023.

14 Er besuchte Böhmen seit 1785, siehe Loužil (Anm. 9), S. 131; auch Christoph Michel: »ein Kontinent mitten im Kontinente«. Goethe in Böhmen, in: Goethe-Jahrbuch 120, 2003, S. 111–122, besonders S. 119f.; Tadeusz Namowicz: Slawische Literaturen, in: Dahnke und Otto (Anm. 9), Bd. 4.2, S. 992–994.

15 Johann Wolfgang von Goethe: Tagebücher, Bd. 7.1, 1819–1820, Text und Register, hg. von Edith Zehm, Sebastian Mangold und Ariane Ludwig, Stuttgart und Weimar 2014, S. 11: »Nach Tische die Königinhofer Handschrift.«, mit Komm, in: ebd., Bd. 7.2, S. 508; ebd. auch das Zitat aus Hankas Brief; Hanka erwähnte zudem, dass Goethe »das Lied auf unser altes Wyschehrad herauszugeben« würdigte (ebd.).

16 Vgl. Václav Petrbock: Svoboda, Václav Alois, in: ÖBL 1815–1950, Bd. 14, Lfg. 63, 2012, S. 76f., online: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S_43/Svoboda_Vaclav-Alois_1791_1849.xml, Zugriff: Oktober 2023.

vom Haare. / Wenn ich, du holdes / Blümchen, es wüsste, / Wer in den kühlen /
 Bach dich geworfen, / Wahrlich, dem gäb' ich / Mein Kränzlein vom Haupte!¹⁷

Das Originalgedicht in Swobodas Übersetzung von 1819, die Goethe als Vorlage nutzte, hat keine Strophenabteilung. Goethe, seit den 1770er-Jahren durch Herders Einfluss mit dem Umgang mit Volksliedern geschult,¹⁸ sah sich vor die Aufgabe gestellt, das Volkslied literarisch-philologisch zu rekonstruieren, indem er von der überlieferten, seiner Meinung nach defektiven, Liedstruktur auf die ursprüngliche Form schloss. Im Tagebuch nannte er seine Methode »Umsetzung«;¹⁹ an Graf Sternberg schrieb er im August 1822, er habe *Das Sträußchen* »mit poetisch-kritischer Kühnheit in seiner sechszeiligen Strophengestalt wieder herzustellen gewagt [...], ohne behaupten zu wollen, daß es dadurch besser geworden«.²⁰

Die unstrophisch fortlaufenden, ungerimten Zweitakter der Vorlage teilte Goethe nun nach inhaltlicher Maßgabe in sechs Strophen auf und dichtete den originalen 32 Versen vier Verse hinzu, um auf 36 Verse, also auf sechs Strophen zu sechs Versen, zu kommen, und passte zwei weitere Verse behutsam an seine Umstellung an. Alle anderen 30 Verse ließ er wortgetreu unverändert.²¹ Goethe empfand die inhaltliche Zweiteilung der Vorlage wohl als einen inneren Riss der Liedform, der konjunktural geheilt werden müsse.²² In der Vorlage steht die komische Pointe – das Ins-Wasser-Fallen des Mädchens – etwa in der Mitte des Liedes. Goethe verschob dieses Motiv an den Schluss, wodurch das Lied mit größerer Konsistenz auf eine Schlusspointe zustrebt: »Und so verfolgt sie / Das eilende Sträuschen, / Sie eilet vorauf ihm, / Versucht es zu fangen: / Da fällt, ach! da fällt sie / In's kühlige Wasser.«²³

Goethes Konjektur kann als Gattungskritik im Sinne August Böckhs, als höhere, poetische Kritik angesehen werden, wie sie zeitgenössisch auch in

17 Swoboda und Hanka (Anm. 1), Ausg. 1819, S. 55f.

18 Vgl. Gonthier-Louis Fink: Volksdichtung, in: Dahnke und Otto (Anm. 9), Bd. 4.2, S. 1105–1111, hier S. 1106f.

19 Goethe (Anm. 7), Bd. 8.1, S. 219.

20 Goethes Briefe, Bd. 36, April 1822–März 1823, Weimar 1907 (Weimarer Ausgabe [WA], Abt. 4, Bd. 36), S. 137, Nr. 102.

21 Siehe auch Arnošt Vilém Kraus: Goethe a Čechy [Goethe und Böhmen], Prag 1896, S. 137–152.

22 Vgl. Richard Maria Werner: Lyrik und Lyriker [...], Hamburg und Leipzig 1890, S. 223.

23 Johann Wolfgang von Goethe: Das Sträuschen. Alt böhmisch, in: ders.: Ueber Kunst und Alterthum 4, 1823, H. 1, S. 73–75, S. 75 (auch in: WA, Abt. 1, Bd. 3, S. 209f., S. 210, Komm. S. 428).

der klassischen Philologie diskutiert wurde.²⁴ Aber nicht alle hielten Goethes ›Umsetzung‹ für geglückt. Heinrich Düntzer schrieb später: »ja fast möchte man den Schluß für eine humoristische Zerstörung des aufgeregten Gefühles in Heinescher Weise halten«,²⁵ und woanders heißt es, Goethe habe den erotischen Ton in einen elegischen geändert.²⁶

Dabei tastete Goethe den Wortlaut des Liedes kaum an. Während die böhmische Handschrift den Text in unabgesetzten Versen überliefert, bietet Hankas diplomatische Edition schon ›wiederhergestellte‹ Verse, denen Swobodas Übersetzung typographisch entspricht.²⁷ Swoboda kleidete der Vorlage gemäß seine deutschen Verse in klassisch-antike zweihebige Adoneen, in stichische adonische Verse, die regelmäßig aus einem Daktylus und einem Trochäus bestehen und Auftakte enthalten können: »Wehet ein Lüftchen / Aus fürstlichen Wäldern«,²⁸ also in Verse, die im Deutschen gut bekannt waren und über die schon Gottsched meinte, sie »klingen in scherzhaften Sachen sehr lieblich«. ²⁹ Aus dem Adoneus bricht das Lied nur an einer einzigen Stelle aus – nämlich im Moment des Ins-Wasser-Fallens, wenn der Vers eine zusätzliche Hebung auf dem »ach!« bekommt: »Da fällt, ach! da fällt sie«.

24 Vgl. August Böckh: Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, hg. von Ernst Bratuschek, 2. Aufl. bes. von Rudolf Klussmann, Leipzig 1886, S. 240–254, besonders S. 242–244.

25 Goethes Werke, T. 3.2, Gedichte, Bd. 3.2, hg. von Heinrich Düntzer, Berlin und Stuttgart o.J., S. 227.

26 Vgl. Wenzel Royt: Die Köninghofer Handschrift und ihre Würdigung in anderen Literaturen, in: Jahresber. über das k.k. Gymnasium zu Znaim, Jg. 1857, S. 3–10, hier S. 8; siehe auch Johann Wolfgang von Goethe: Ästhetische Schriften 1821–1824. Über Kunst und Altertum III–IV, hg. von Stefan Greif und Andrea Ruhlig, Frankfurt am Main 1998, S. 898: »Die letzte Strophe bildete in der Vorlage die dritte, erst auf den Sturz ins Wasser folgte die Rede des Mädchens. Damit verlieh er dem vermeintlichen Volksgesang eine gewisse episierende Dichte [...], die wiederum Rückschlüsse auf die vorangeschrittenen Kultivationsbestrebungen der lange Zeit bevormundeten Böhmen erlauben sollte«.

27 Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. XV, zum fünffüßigen Trochäus der Dichtungen; in der ersten Auflage sei das Original in »rhythmische Zeilen« abgeteilt, ansonsten diplomatisch treu wiedergegeben, in der zweiten Auflage hingegen orthographisch leicht normalisiert worden (ebd., S. XVII f.).

28 Swoboda und Hanka (Anm. 1), Ausg. 1819, S. 55. Hervorhebung des Verfassers, so auch im Folgenden.

29 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [...], 3., verm. Aufl., Leipzig 1742, S. 398.

Indem Goethe die Schlüsselstelle an den Schluss verschiebt, fallen das Erzähl-Ende, der inhaltliche Höhepunkt als auch die metrische Pointe kunstvoll zusammen. Man hat in Goethes ›Umsetzung‹ eine »genial einfache Redaktion«³⁰ sehen wollen. Es fällt aber auf, dass gerade in Goethes hinzuge-dichteten Versen das adonische Versmaß im Gegensatz zu Swoboda nicht rein eingehalten wird: Bei Goethes Hinzufügung »Vorsichtig, bedächtig«³¹ sowie bei »Und só verfolgt sie« weichen Versmaß und natürlicher Sprechrhythmus auffällig voneinander ab. Goethe kannte den Adoneus, er verwendete ihn zum Beispiel in Mephistos Einschläferungslied: »Schwindet, ihr dunkeln / Wölbungen droben!«³²

Die mutmaßlichen Fälscher Hanka und Swoboda imitierten fast perfekt das volkspoetische Programm, das aus der deutschen Romantik in die tschechische Kultur eingedrungen war,³³ und statteten ihre Dichtungen mit gelehrten Kommentaren aus. »Der adonische Versfall im Original ist nicht zu verkennen, aber mit aller Freiheit des Volksdichters behandelt«,³⁴ heißt es in der Erläuterung zum *Sträußchen* in der zweiten Auflage von 1829. Der Beleg, dass auch Böhmen ein klassisches Altertum besitze, war mit dem Nachweis eines Versmaßes wie des Adoneus gewissermaßen erbracht.³⁵ Mit dem heutigen Wissen um die Fälschung wirkt Swobodas folgender Übersetzerkommentar fast schon komödiantisch; zugleich ist er ein verbreiteter Topos des Volkspoediskurses der Zeit: »Wie weit die Übersetzung und selbst die Erneuerung dem Original nachstehe, sieht jeder Kenner der altböh. Sprache ein.«³⁶

Goethes Erstdruck des *Sträußchens* erfolgte in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* 1823, in einem Kontext, in dem es nicht um spätrömische Rekonstruktionen, Imaginationen eines europäischen Altertums ging, sondern in dem Goethe auf seine Literaturprogrammatik der Weltliteratur

30 Loužil (Anm. 9), S. 136.

31 Goethe (Anm. 23), S. 73, das folgende Zitat S. 75.

32 Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Erster Theil, in: WA, Abt. 1, Bd. 14, S. 1–238, hier S. 72. Siehe auch unten, Anm. 42.

33 Vgl. Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. XIX, sprechen von »herrlichen Blumen ächter Poesie« und vom »Gewinn für unser Volk«.

34 Ebd., S. 221 (zur Metrik auch ebd., S. XV).

35 Vgl. Friedrich Crusius: Römische Metrik [...], neu bearb. von Hans Rubenbauer, Hildesheim, Zürich und New York 2011, S. 113f., Nr. 147; vgl. zur Synthese von antiken und modernen lyrischen Formen in der Romantik Mark-Georg Dehrmann: Studierte Dichter [...], Berlin, München und Boston 2015, S. 181–192, besonders S. 185.

36 Swoboda und Hanka (Anm. 1), Ausg. 1819, unpaginierte »Vorerinnerung«.

zusteuerte, zu der er auch die Volksdichtung zählte.³⁷ Im unmittelbaren Umfeld des altböhmischen Gedichts druckte Goethe zum Beispiel auch seine Übersetzung *Neugriechisch-epirotischer Heldenlieder*.³⁸ Goethe hielt bis zu seinem Lebensende die Dichtungen für echt altböhmisch, obwohl schon früh Skeptiker das Wort gegen die Handschriften ergriffen.³⁹

1827 schrieb Goethe im sechsten Band der Zeitschrift nochmals kurz über die Entdeckung der Königinhofer Handschrift, »die uns ganz unschätzbare Reste der ältesten Zeit bekannt machte«. ⁴⁰ In Hankas und Swobodas Neuauflage von 1829 heißt es dann, Goethe habe diese altböhmischen Dichtungen »oft mit warmer Vorliebe«⁴¹ erwähnt; die Herausgeber besprachen in der Neuauflage Goethes ›Umbildung‹ des *Sträußchens* und übernahmen dort tatsächlich dessen sechsgliedrige Strophenaufteilung. Fälschung und ihre Rezeption stützten sich hier gegenseitig.⁴² Spätere Forschung habe dann ergeben, dass »Hankas unsinniges Machwerk auf der ungeschickten, an eigene Reimerei anklingenden Zusammenstoppelung eines tschechischen und

37 Vgl. Goethe (Anm. 23); Fink (Anm. 18), S. 1111; Peter Weber: Nationalliteratur, in: Dahnke und Otto (Anm. 9), Bd. 4.2, S. 754f.; ders.: Weltliteratur, in: ebd., S. 1134–1137.

38 In: Ueber Kunst und Alterthum 4, 1823, H. 1, S. 54–64 (auch in: WA, Abt. 1, Bd. 3, S. 213–220); vgl. auch Nicholas Boyle: Griechischer Befreiungskampf, in: Dahnke und Otto (Anm. 9), Bd. 4.1, S. 446–448.

39 Siehe etwa Goethes späte Erwähnung der Königinhofer Handschrift: ders.: Rez. zur »Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen«, Jg. 1, in: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Jg. 1830, Bd. 1, März, Nr. 58, Sp. 457–480, hier Sp. 478 (auch in: WA, Abt. 1, Bd. 42.1, S. 20–54, hier S. 51); J. Dobrowsky nannte schon 1824 die Grünberger Handschrift einen Betrug; andere Funde hätten dadurch auch verdächtigt werden können; siehe ders.: Literarischer Betrug, in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst 15, 1824, Nr. 46, S. 260 (die Kontroverse ging weiter, siehe etwa ebd., Nr. 79, S. 435).

40 Johann Wolfgang von Goethe: Böhmisches Poesie, in: Ueber Kunst und Alterthum 4, 1827, H. 1, S. 198; weitere kurze Erwähnung ebd. 6, 1827, H. 2, S. 355 (beide auch in: WA, Abt. 1, Bd. 41.2, S. 288f. und S. 329); und oben, Anm. 39.

41 Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. XXI (Zitat zu Goethe), S. 35 (zu Goethes Umstellung), S. 164–167 das nun strophisch abgesetzte Lied.

42 Umbildungen Goethe'scher Lyrik in weiteren böhmischen Fälschungen vermutet Büdinger (Anm. 2), S. 151, Anm. 2 (den Adoneus des Faust'schen Geisterchors habe auch eine weitere böhmische Fälschung; zum Versmaß siehe oben, Anm. 32); zu einem Gedicht Herders als möglichem Vorbild: Jireček und Jireček (Anm. 11), S. 205.

serbischen Volksliedes beruhe«,⁴³ wie Paul Kisch 1918 zur Hundertjahrfeier der Entdeckung der Handschrift schrieb.

2. Grimms Be- und Verwertung der Handschriften

Die echten *serbischen* Volkslieder sind das Bindeglied zwischen Goethe, Jacob Grimm und den böhmischen Fälschungen. Grimm war ein Kenner der slawischen Sprachen und Literaturen und trug erheblich zur Bekanntheit slawischer Volkspoesie im deutschen wissenschaftlichen Diskurs bei.⁴⁴ Grimm anempfahl Goethe seinen serbischen Freund, den Philologen Vuk Karadžić, Herausgeber serbischer Volkslieder. Goethe war begeistert und publizierte 1825 den Aufsatz *Serbische Lieder*.⁴⁵

Jacob Grimm wiederum übersetzte 1824 Karadžićs *Kleine Serbische Grammatik* und zog in seiner Vorrede einen folgenreichen Vergleich zwischen serbischer, böhmischer und russischer Volkspoesie:

Böhmen hat [...] vor Zeiten einen Reichthum von Volksliedern besessen, die nach den neulich aus einer Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts [d.i. die Königinhofer, Ph.K.] geretteten Stücken fast ganz zu Wort und Weise der serbischen Lieder stimmen. Aehnliche lassen sich ohne Zweifel heutzutage in manchen Gegenden Rußlands sammeln [...].⁴⁶

Tschechisch war die erste slawische Sprache, mit der sich Grimm seit etwa 1810, besonders in Korrespondenz mit Dobrowsky, beschäftigte. Seine Publikationen, seine Privatbibliothek geben davon Zeugnis; tschechische Volkslieder arbeitete er im Original durch und heute noch gilt er als »ein sehr

43 Kisch (Anm. 11), S. 12 (tendenziell antislawisches Pamphlet zur Erkenntnis des ›tschechischen Wesens‹; siehe auch die Satire: Allerneueste Königinhofer Handschrift [...], Düsseldorf 1889); auch sein Bruder, Egon Erwin Kisch, schrieb über die Fälschungen: ders.: Der Prozeß Hanka gegen Kuh, in: ders.: Aus Prager Gassen und Nächten [...], Berlin und Weimar 1975, S. 542–551, besonders S. 543 (unwesentlich verändert auch erschienen als *Ein gefälschtes Kulturdokument*).

44 Vgl. Ludwig Denecke: Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm, Stuttgart 1971, S. 171.

45 Vgl. ebd., S. 169–174, besonders S. 173 (zu Hankas Fälschungen); Namowicz (Anm. 14), S. 993.

46 Wuk's Stephanowitsch kleine Serbische Grammatik verdeutscht und mit einer Vorr. von Jacob Grimm. Nebst Bemerkungen [...] von Johann Severin Vater, Leipzig und Berlin 1824, S. XVIII f. (im Zitat Ergänzung des Verfassers in eckigen Klammern; auch in: Kl. Schr. 8 [1890], S. 107f.).

guter Slawist seiner Zeit«.47 Die Privatbibliothek der Brüder Grimm umfasste nicht weniger als vier Publikationen zur Königinhofer Handschrift,48 darunter auch ein ständig benutztes, stark annotiertes Handexemplar von Hankas und Swobodas zweiter Auflage von 1829.49 In der Grimm-Bibliothek sind nur wenig mehr als hundert Werke auf diese aufwendige Weise durchgearbeitet,50 das Handexemplar der böhmischen Fälschungen hatte also einen wichtigen Stand in ihrer Bibliothek.

Jacob Grimm annotierte in der Ausgabe überwiegend die altböhmischen, also die fremdsprachlichen, Texte und auch nur die epischen Dichtungen; nennenswerte Annotationen zu den Liedern konnten bisher nicht identifiziert werden. Sein Interesse war gattungsmäßig diametral von Goethes verschieden: Goethe interessierte sich hier für Lyrik, Grimm für archaische Heldenepik. Schon der Übersetzer Swoboda schrieb in seinem *Historisch-kritischen Vorbericht*: »wichtiger sind die erhabenen Heldenlieder«, die »eine Fundgrube alter Meinungen, Sitten und Gebräuche«51 seien. Die mutmaßlichen Fälscher wussten genau, wie sie sich im altertumskundlichen und philologischen Forschungsdiskurs besonders anschlussfähig positionieren konnten.

Grimm nutzte die Fälschungen für seine altertumskundlichen Studien. Es können Exzerpte nachgewiesen werden, die er in seine *Deutsche Mythologie* von 1835 einarbeitete: »In altböhmischen Liedern ist der *sperber* (krahui, krahuiac) ein heiliger Vogel und wird im Götterhain gehegt«.52 Ähnliche Quellenbelege findet man auch in seiner Akademieabhandlung *Über das Verbrennen der Leichen* oder in seiner *Geschichte der deutschen Sprache* um 1850.53 Dabei verfolgte Grimm die Fälschungsdiskussion genau, wie auch aus

47 Jan Petr: Jacob Grimm und die sprachwissenschaftliche Slawistik, in: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung 38, 1985, S. 693–703, Zitat S. 702.

48 Die Bibliothek der Brüder Grimm. Annotiertes Verzeichnis des festgestellten Bestandes, erarb. von Ludwig Denecke und Irmgard Teitge, hg. von Friedhilde Krause, Weimar 1989, S. 341–344.

49 Vgl. ebd., S. 344, Nr. 4212–4215, das genannte Grimm'sche Exemplar ist Nr. 4214 (in der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Historische Sammlungen, Bücher m. hs. Bem. 14:F8).

50 Vgl. Kraut (Anm. 13), S. 22, 100–104, 317–322.

51 Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. 1 und 2.

52 Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835, S. 388, auf der Folgeseite mit Verweisen auf Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. 72, 80 und 160; Grimms Exemplar siehe oben, Anm. 49.

53 Vgl. Jacob Grimm: *Über das Verbrennen der Leichen*, in: *Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse der Königlichen Akademie der Wissenschaften*

mehreren Notizen auf dem Vorsatzblatt seines Handexemplars hervorgeht.⁵⁴ Über die Grünberger Handschrift und den darin überlieferten Text *Das Gericht der Libussa*⁵⁵ und Beurteilungen der Slawisten Bartholomäus Kopitar (1780–1844) und Dobrowsky notierte er: »p. 166 not. erklärt sich Kopitar (nochmals) mit Dobrowsky gegen die echtheit von Libussas gericht«,⁵⁶ und einem Kollegen schrieb er: »auf den Böhmen und ihren vielen alterthümlichen entdeckungen lastet noch einiger verdacht von forgery.«⁵⁷

Als die bekannten Philologen und Historiker Pavel Josef Šafařík (1795–1861) und František Palacký (1798–1876)⁵⁸ im Jahr 1840 aber eine mus-

zu Berlin 1849 (1851), S. 191–274, hier S. 251 (auch: Separatdruck ebd. 1850; auch in: Kl. Schr. 2 [1865], S. 211–313, hier S. 287); ders.: Geschichte der deutschen Sprache, 2 Bde., Leipzig 1848, hier Bd. 1, S. 95f. (siehe dazu auch Petr, Anm. 47).

54 Vgl. Grimm (Anm. 49); die Notizen ebd. vorne im Band, ohne Paginierung: »rec. von E.D.J. in der Jen. L.Z. 1832. no 210–12. / neue crit. ausg. von Hanka Prag 1843. 120 / beurtheilt von Franz Palacký in den wien. jb. 1829. vol. 48. p. 138–169. / die erste ausg. ist nicht entbehrlich, weil sie den böhm. text diplomatisch getreu liefert. in die gegenwärtige sind zu viel conjecturen aufgenommen. / [...], siehe bei Anm. 56] nach Palacký ist die hs. geschrieben zw. 1280–90« (Virgeln für Zeilenwechsel vom Verfasser); viele weitere Notizen hinten im Band.

55 »Libussa (tschech. Libusa, spr. libuscha), nach der böhm. Sage (etwa um 700) die Gründerin von Prag, die jüngste Tochter Kroks, des Herrn von Wyschehrad. Nach des Vaters Tod wurde L., die sich durch Klugheit auszeichnete, zur Regentin gewählt. Sie heiratete, als das Volk, der Frauenherrschaft müde, verlangte, daß sie einen Gatten wähle, Přemysl [...], den Herrn zu Staditz. Beide sind die sagenhaften Ahnen des Geschlechts, das in Böhmen in männlicher Linie bis 1306 regierte. Ein in seiner Unechtheit erwiesenes Gedicht, die sogen. Grünberger Handschrift [...], führt den Titel: ›Libušin soud‹ (›Libussas Gericht‹) und behandelt als Bruchstück eine Episode aus ihrem Herrscherwalten. Dramatisch behandelten die Geschichte der L. Klemens Brentano in dem Schauspiel ›Die Gründung Prags‹ (1815) und Grillparzer in dem Trauerspiel ›Libussa‹. Vgl. Grigorovitzza, L. in der deutschen Literatur (Berl. 1901)«, Meyers (Anm. 5), s.v. Libussa.

56 Grimm (Anm. 49).

57 Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Johann Martin Lappenberg, nach gemeinsamen Vorarbeiten mit Wilhelm Braun hg. von Berthold Friemel, Vinzenz Hoppe und Philip Kraut, unter Mitarb. von Marcus Böhm, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Johann Martin Lappenberg, Friedrich Lisch und Georg Waitz, im Anschluss an Wilhelm Braun und Ludwig Denecke hg. von Berthold Friemel u.a., Stuttgart 2022, S. 15–422, hier S. 227, Nr. 28 (Brief aus dem Jahr 1837).

58 Vgl. Walter Goldinger und Karel Kučera: Palacký, František, in: ÖBL 1815–1950, Bd. 7, Lfg. 34, 1977, S. 294–296, online: DOI:10.1553/oxo0283873; Martin Svatoš: Šafařík, Pavel Josef, in: ebd., Bd. 9, Lfg. 44, 1987, S. 375f., online: <https://www.>

tergültige⁵⁹ Edition herausbrachten, mit einem Faksimile der Grünberger Handschrift, war Grimm von der Echtheit wenigstens des *Gerichts der Libussa* überzeugt.⁶⁰ Seine leider etwas defektive Argumentation, geschuldet der knappen Form des Privatbriefs, lässt sich in einem Schreiben an seinen Hamburger Kollegen Johann Martin Lappenberg nachvollziehen:

Šafařík und Palacky sind nun endlich mit dem lang verheissnen facsimile von Libussa hervorgetreten, und man wird davon überrascht. Ich selbst verzweifelte lange an des gedichtes echtheit, weil die worte gar zu fliessend und den serbischen liedern zu ähnlich waren. Aber so sehr auch diese schriftzüge mit der vielen majuskel von den lateinischen und deutschen denkmälern abweichen, können sie doch auf keinen fall von einem unwissenden im jahr 1818 erfunden sein, und sehn auch sonst echt genug aus. Sind sie aber echt, so gewinnen diplomatik und geschichte der poesie damit ausserordentlich.⁶¹

Auch Šafařík, einem der Herausgeber, schrieb Grimm begeistert Ähnliches. Jeden »[s]tutzig« gemacht habe zunächst »die seltsame auffindung des bruchstückes, nachdem schon die königinhofer hs. abenteuerlich genug entdeckt worden war«⁶² – er spielt auf die Fundgeschichten an, dass Hanka das zuerst entdeckte Manuskript unter einer Sammlung von Hussitenpfeilen in der Königinhofer Kirche entdeckt habe; der Finder der Grünberger Handschrift sei anonym geblieben.⁶³ Durch das Faksimile seien nun aber »alle zweifel gehoben«, wie Grimm schrieb, und er schließt: »mit ungetrübter freude wollen wir nun vorthteile ziehen aus den gesicherten denkmälern«, der (skeptische) Kollege Kopitar werde »nunmehr nachgeben«.⁶⁴

biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Safarik_Pavel-Josef_1795_1861.xml, Zugriff: Oktober 2023.

59 Siehe etwa Hanuš (Anm. 11), S. 59.

60 Vgl. Die Ältesten Denkmäler der böhmischen Sprache [...], krit. beleuchtet von Pavel Josef Šafařík und František Palacký, Prag 1840, S. 11–102 und Faksimile am Ende des Buches; nicht enthalten in Denecke, Teitge und Krause (Anm. 48) und den Nachträgen.

61 Bw. Grimm–Lappenberg (Anm. 57), S. 299, Nr. 47 (aus dem Jahr 1840); siehe auch Petr (Anm. 47), S. 699, über Grimms »Geschichte der deutschen Sprache« von 1848: »Bei den tschechischen Namen [Monatsnamen, Ph. K.] schöpfte er auch aus V. Hankas Falsifikaten (Könighofer Handschrift, Urteil der Libussa und Glossen der Mater Verborum), die er noch im Jahre 1840 für echt hielt«.

62 Zitiert nach Jireček und Jireček (Anm. 11), S. 208 (Brief vom 10. Oktober 1840).

63 Vgl. Hanka und Swoboda (Anm. 1), Ausg. 1829, S. VIII; zu den »Fundumständen« der Grünberger Handschrift siehe etwa Hanuš (Anm. 11), S. 39–41.

64 Jireček und Jireček (Anm. 11), S. 208.

Šafárik sah damit die böhmischen Dichtungen endgültig, nämlich durch den Erzphilologen Jacob Grimm, geadelt und verlas dessen Brief sofort in der Sitzung der Königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften.⁶⁵ Noch in den 1860er-Jahren wurde der Brief in einer deutschböhmischen Publikation als Autoritätsargument für die Echtheit der Grünberger Handschrift am Schluss der Gesamtdarstellung vollständig publiziert.⁶⁶

3. Goethes und Grimms philologische Fehlschlüsse

»Es ist uns heute schwer verständlich«, polemisierte Paul Kisch 1918, »wie wissenschaftlich gebildete Männer, Deutsche und Tschechen, nicht im Augenblicke alle diese Fälschungen durchschauten.«⁶⁷ Auch wenn Grimm skeptischer als Goethe gegenüber den böhmischen Entdeckungen war, gingen wohl schließlich beide von ihrer Echtheit aus.⁶⁸ Vergleichbar ist die ältere Debatte um MacPhersons angeblich altes schottisches Nationalepos *Ossian*, auf das die böhmischen Herausgeber stolz verwiesen.⁶⁹ Wie auch bei *Ossian*, dessen Originalität schnell bezweifelt wurde (von Samuel Johnson), erhoben sich schon in den 1820er-Jahren kritische Stimmen gegen einzelne böhmische Funde, so etwa von Dobrowsky 1824 gegen die Grünberger Handschrift, die er »offenbar untergeschobene[s] Geschmiere« nannte.⁷⁰ Grimm kannte nachweisbar die Kontroversen, Goethe wahrscheinlich auch.

Beide, Goethe und Grimm, sind vielleicht philologischen Fehlschlüssen erlegen: einem Zirkelbeweis (*petitio principii*) und einem Bestätigungsfehler (*confirmation bias*). Bei Goethe spielte sicherlich mit hinein, dass er die ältere böhmische Geschichte schon aus früheren Lektüren kannte (Hájek's Chronik) und dass diese Vorkenntnisse in den gefälschten Dichtungen bestätigt wurden. Tatsächlich war es so, dass Inhalte aus Hájek für die Anfertigung der

65 Vgl. Abhandlungen der Königlichen Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften, 5. Folge, Bd. 1 von den Jahren 1837–1840 (1841), S. 14 (zur Versammlung der philologischen Sektion am 29. Oktober 1840).

66 Vgl. Jireček und Jireček (Anm. 11), S. 208.

67 Kisch (Anm. 11), S. 6.

68 Siehe aber Grimm (Anm. 53, S. 251) 1849 über die Königinhofer Handschrift: »diese stelle würde man mit vertrauen hierher nehmen, wenn nicht verdacht wider alle dichtungen der handschrift (†) geweckt wäre«, ebd. mit der Anm.: »(†) Gesteigert hat ihn zuletzt Haupts beweis, dass das zwar nicht in ihr enthalte, aber ähnlich klingende minnelied könig Wenzels trug ist [...]«.

69 Siehe dazu etwa Dobiáš (Anm. 11), S. 45 f.

70 Vgl. Dobrowsky (Anm. 39), S. 260.

Fälschungen genutzt wurden.⁷¹ Auch dass Goethe die tschechische Sprache und ihre alte Überlieferung nicht auf wissenschaftlichem Niveau kannte und dass er seinen böhmischen Freunden, allen voran Sternberg, vertraute, mag zu seiner affirmierenden Einschätzung der Fälschungen geführt haben.

Grimm dagegen waren die sprachlichen und wissenschaftlichen Mittel an die Hand gegeben, die Fälschungen als solche erkennen zu können, und seine Skepsis scheint größer als diejenige Goethes gewesen zu sein. Dass die böhmischen Fälschungen den serbischen Volksliedern ähneln, sah er korrekterweise eher als Argument für ihre *Fälschung* als für ihre Echtheit. Dass sein Einblick in ein Faksimile reichte, um ihn von der Echtheit des Grünberger Manuskripts zu überzeugen, überrascht zunächst, zumal Grimm in den 1830er-Jahren eine Vorlesung über Handschriftenkunde hielt.⁷² Doch sollte man bedenken, dass das Editions Wesen im neunzehnten Jahrhundert oftmals nicht auf der Autopsie der Originale beruhte, sondern dass handschriftlich überlieferte Texte manchmal sogar nur anhand von Abschriften Dritter beurteilt wurden.⁷³

Grimm könnte sich bei seinen plötzlich beseitigten Bedenken auch von der suggestiven Kraft eines philologisch zu rekonstruierenden europäischen Altertums geleitet haben lassen.⁷⁴ Er selbst war es ja, der mit seinem Bruder Wilhelm und anderen schon seit etwa 1810 literarische Nationaldenkmäler wie das *Nibelungenlied*, das *Hildebrandslied*, die altnordischen *Edda*-Dichtungen erforschte, edierte und zur Grundlage der Erklärung des germanischen Altertums machte. Besonders alte Überlieferungen schätzte er grundsätzlich mehr als jüngere, auch wenn er methodisch durchaus vorsichtig vorging.⁷⁵

August Böckh führte in seinen methodologischen Vorlesungen die *petitio principii* in der poetischen Kritik als Gefahr für die falsche Aussonderung von eigentlich originalen Textstücken an. Denn es könne ja sein, dass bestimmte Lesarten die falsche metrische Regel überlieferten, aufgrund der man dann eigentlich originale Lesarten als Interpolation aus dem Text ausscheiden würde: Man würde sich durch die Annahme von Interpolationen also zuallererst ebenjene Regel formen, nach der man die Interpolationen

71 Vgl. Büdinger (Anm. 2), S. 137.

72 Vgl. Denecke (Anm. 44), S. 116.

73 Vgl. Kraut (Anm. 13), S. 35–164.

74 Siehe die auf J. Grimm übertragbaren Überlegungen in Philip Kraut: Wilhelm Grimm kritisiert Homer. Literaturhistorische Etymologie am Beispiel der Sage von Polyphem, in: *Wirkendes Wort* 73, 2023, S. 411–436, besonders S. 427–431 zur Rekonstruktionsmethode.

75 Vgl. Kraut (Anm. 13), S. 60f., mit Anm. 255.

bewertet.⁷⁶ Goethe und Grimm invertierten die Böckh'sche philologische *petitio principii* inhaltlich: Das Ergebnis war die falsche Bewahrung des eigentlich Unechten. Einmal als echt angenommen, wurden die Fälschungen durch Goethe und Grimm in den deutschen literarischen und philologischen Diskurs aufgenommen. Die literarisch grundsätzlich geglückte Umdichtung sowie die nützliche Verwendung in altertumskundlichen Studien bestätigten und verstärkten wahrscheinlich Goethes und Grimms Annahme der Echtheit der Fälschungen.

Goethes und Grimms Umgang mit den böhmischen Funden sind Praktiken der Fälschung gewissermaßen auf zweiter Ebene: Sie reproduzierten die Fälschungen und gaben deren Fürsprecher:innen starke Autoritätsargumente an die Hand. Es zeigt sich hier ein reziprokes Verhältnis von Produktion und Rezeption der Fälschungen. Deren ursprünglichem Zweck, also ein von den größeren europäischen Kulturnationen abgegrenztes und eigenständiges tschechisches Altertum zu beweisen, arbeiteten Goethe und Grimm gleichermaßen zu und entgegen. So stabilisierte sich im Zuge ihrer affirmierenden Übernahmen der Fälschungen ein eigenartiges Paradox: Einerseits bestätigten sie den Wert und die Eigenständigkeit mittelalterlicher tschechischer Überlieferungen, andererseits banden sie die tschechische Literatur wiederum eng an die europäische Kulturgemeinschaft. Goethe stellte lyrisch die Ähnlichkeit der böhmischen Poesie zur deutschen Volkspoesie heraus und wertete sie als Weltliteratur, Grimm nutzte die böhmischen Quellen für seine Rekonstruktion eines die modernen Nationen überbrückenden gemeinsamen europäischen Altertums.

Eines tröstet aber über Goethes und Grimms Fehleinschätzungen hinweg: Bei ihnen findet man noch keinen dezidierten Antislawismus wie zum Beispiel später bei Gustav Freytag.⁷⁷ Im Gegenteil: Goethe und Grimm schätzten die slawische Volkspoesie so sehr, dass sie den Königinhofer und Grünberger Handschriften – auch trotz Warnungen Dritter – Vertrauen entgegenbrachten.

⁷⁶ Vgl. Böckh (Anm. 24), S. 244.

⁷⁷ Vgl. Philipp Böttcher: *Gustav Freytag. Konstellationen des Realismus*, Berlin und Boston 2018, S. 26.

Carole E. Chaski

FAKERY, FORGERY, AND FORENSIC COMPUTATIONAL LINGUISTICS

The question of authorship has a long history in literary and historical studies. Some well-known examples of authorship disputes include the Epistles of the New Testament,¹ Shakespeare's plays,² and *The Federalist Letters*.³ Authorship identification can also play a role in the forensic setting, where the authorship of a document has legal consequences. This chapter focuses on fakery, forgery, and a tool for linguistic evidence in the forensic setting. This tool, ALIAS: Automated Linguistic Identification & Assessment System, was developed specifically for authorship identification, later expanded to include other issues such as suicide note authentication, and has been used in both literary and historical disputes as well as legal cases.

1. Overview of ALIAS:

Automated Linguistic Identification & Assessment System

ALIAS is a web-accessed system for providing sophisticated, doctoral-level linguistic analysis to non-linguists, such as law enforcement, human resources professionals or scholars in the social sciences and adjacent fields. ALIAS is

- 1 The Epistles dispute mainly concerns the Letter to the Hebrews, with different views on whether Paul or someone else authored it, a dispute that is documented from Eusebius's Ecclesiastical History (312–324 AD).
- 2 For Edward de Vere's view on the matter, see <https://shakespeareoxfordfellowship.org/discover-shakespeare/>, accessed: 11 July 2024. For the Shakespeare authorship theory, see <https://shakespeareauthorship.com/howdowe.html>, accessed: 11 July 2024.
- 3 For a historical analysis, see Douglass Adair: *The Disputed Federalist Papers*, in: *Fame and the Founding Fathers*, ed. by idem. Indianapolis 1974. This work is based on much earlier work by Adair. For a statistical analysis (which generally follows Adair), see https://en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Mosteller, accessed: 11 July 2024; David L. Wallace, 2012: *Applied Bayesian and Classical Inference: The Case of the Federalist Papers*. https://books.google.de/books?id=LJXaBwAAQBAJ&redir_esc=y, accessed: 11 July 2024. Updated 2nd edition, originally published as *Frederick Mosteller; David L. Wallace: Inference in an Authorship Problem*, in: *Journal of the American Statistical Association* 58.302 (June 1963), pp. 275–309 (<https://www.jstor.org/stable/2283270>, accessed: 11 July 2024).

multi-functional, because it applies forensic methods to the four main areas where language might serve as evidence:

- (1) identification of authorship, language and writing system;
- (2) authenticating text such as suicide notes, threats, or predatory chats;
- (3) textual relationships and similarity; and
- (4) linguistic profiling.

ALIAS is *multi-lingual*, with all algorithms running in English, and with at least one algorithm from each of the four main areas running in many other or all languages. It has multiple *methods of data entry*, including dictating, copy-pasting, uploading text files and email archives, unzipping files, transcribing speech, transcribing handwriting, ingesting social media, and retrieving machine-generated texts from current suppliers. The system has specific processes for handling microtexts (such as tweets) and macrotexts (such as novels and deposition transcripts).

ALIAS consists of three components for the three main functions of text analysis (TATTLER), forensic text analysis (FORTAN), and accounting (ATLAS). ALIAS TATTLER provides a full text analysis toolkit, for example lemmatizing, lexicon, n-gramming, syntax, semantics, discourse, sociolinguistics, phonology, punctuation, c-gramming, and scripts (Roman, Cyrillic, and Arabic). These kinds of analysis can be combined and tested statistically to create methods for forensic linguistic evidence which are then incorporated into ALIAS FORTAN. Currently, ALIAS FORTAN provides forensic text analysis methods such as SynAID (syntactic author identification), SNARE (suicide note authentication), HANDLER (handwriting identification support), and more than a dozen others. ALIAS ATLAS provides time tracking for invoicing, and client and case management.

2. Fakery in the Forensic Setting

Faked documents are *completely invented* and presented as legitimate. Sometimes, faked documents are anonymous or presented with a name of a person who does not exist. In other cases, a faked document is presented with the name of a real person who denies authorship.

On 29 April 1992, a healthy 28-year-old, Michael Hunter, died in his sleep. Blood analysis showed a lethal injection of lidocaine, Benadryl, and Vistaril. Independently, these drugs are benign, but their mixture is deadly. Hunter

had a prestigious college degree and a good job at an educational technology company. He was close to his parents, a devout Christian, and sang in his church choir. He was well-liked, a friendly, witty guy who had been involved with one partner for a long time.

Hunter lived with two roommates. One of them, Gary Walston, his longtime partner, was out of town when Hunter died. The other roommate, Joseph Mannino, had reported the death. A fourth-year medical student, Mannino was only weeks away from completing his medical degree. Mannino was interviewed several times during the investigation of the death. At first, he admitted giving antihistamines to Hunter for a migraine headache. Later, after an autopsy report showed the presence of lidocaine, Mannino denied injecting Hunter with the drug, which can induce central nervous system collapse at specific dosages. He declared that Hunter must have injected the drug himself. Finally, Mannino produced computer disks containing two suicide notes from Hunter, one addressed to Hunter's parents and one to Gary, the roommate with which Hunter had lived for quite a while.

Detective W. Allison Blackman of the Raleigh, North Carolina, Police Department contacted me about the possibility of determining the authorship of the suicide notes on the basis of the language used. Detective Blackman gathered almost 10,000 running words of documents spontaneously written by Hunter, Mannino, and Walston. These included student essays, personal letters, and notes. All of the documents, both the ones with known authorship and the suicide notes of questioned authorship, were analyzed in the same way using the original version of ALIAS SynAID. Syntactic author identification analysis refers to the parsing of sentences into phrases and phrases into words; phrase types can then be categorized into various classes. The syntactic patterns are then counted, with this quantification used in statistical analysis. Likewise, vocabulary and punctuation patterns can be classified, counted, and statistically tested.

SynAID statistically differentiated the three known authors – and the possible candidate authors of the suicide notes – Hunter, Walston, and Mannino. Detective Blackman wanted to know which of the three men who had access to the home computer could have authored the suicide notes. Further, the statistical testing showed that the suicide notes were not authored by Hunter (where the probability of his authorship was about 1 in 10,000), nor by Walston (where the probability of his authorship was about 1 in 100), but most likely authored by Mannino, for whom there was no statistical difference between his known documents and the suicide notes. SynAID statistically excluded Hunter as the author of the notes, Walston as the author of the notes, but included Mannino as the author of the notes. Because each

questioned document is tested individually, the SynAID method could have associated one of the notes to Hunter and the other to Mannino, or any of the possible combinations; instead, SynAID associated both notes to Mannino, and neither note to Hunter or Walston.

On the basis of the linguistic analysis, which provided the legally required probable cause, Mannino was charged with first-degree homicide. Through his attorney, Mannino was willing to accept a plea deal in which he confessed to second-degree homicide, but the prosecutor rejected this offer and trial proceeded with the first-degree homicide charge. On the witness stand, Mannino admitted to having supplied Hunter with lidocaine. He admitted that he had authored the fake suicide notes in order to draw the police attention away from himself.

The medical examiner's toxicology report showed the presence of three drugs, including lidocaine. The combination of lidocaine with Benydril and Vistaril can cause heart failure within two minutes, but this can depend on the amount of lidocaine being administered. Mannino's claim that Hunter injected himself with lidocaine was not credible, but the level of lidocaine became a crucial issue. The bulk of the scientific literature specified lethality at one level, while one article specified another. Based on this one ambiguous test result in the scientific literature and given the level of lidocaine in Hunter's blood, the defense argued that the amount of lidocaine might not have been lethal, and that perhaps Mannino had only ›accidentally‹ killed Hunter. Mannino was then convicted of the lesser charge of involuntary manslaughter (rather than first-degree homicide). In the sentencing phase of the trial, Judge Stephens said, »It's terrible that Michael Hunter died. It's terrible that the defendant unlawfully caused his death. But to give the impression that Michael Hunter took his own life, I find that extremely aggravating in this case«.4 On 29 July 1994, Mannino was sentenced to seven years in prison.

3. Forgery in the Forensic Setting

Forged documents are *submitted under a false name*, authored by someone who is not identified publicly as an author, and the public authors must have to some degree colluded with the forger.

For almost two decades, shareholders of the Yukos Oil Company and the Russian Federation have been in a dispute regarding the legality of Yukos' expropriation by Russia on grounds of tax evasion, which led to the bank-

4 The News and Observer, Raleigh, 28 July 1994.

ruptcy of the company.⁵ Trials or filings related to this case have taken place in the Netherlands, France, Belgium, the United States, the United Kingdom, and India and the Yukos shareholders are planning even more litigation. This dispute was originally negotiated in an international setting in 2007 at the Permanent Court of Arbitration in The Hague, with a mutually-agreed upon Tribunal (Swiss lawyer Charles Poncet, American jurist and international judge Stephen M. Schwebel, and Canadian lawyer and international mediator L. Yves Fortier) who employed a secretary for aid, Martin J. Valasek. In the Court's original decision, the Yukos Oil Company shareholders won a 54-billion-dollar arbitration award against the Russian Federation, which was promptly appealed on several grounds, including jurisdiction and fraud.

On 20 April 2016, on appeal, the decision in favor of the shareholders was overturned by the District Court of the Hague. Again, this decision was appealed, and in February 2020, the Court of Appeal of the Hague reinstated the 54-billion-dollar award to the Yukos shareholders. But on 5 November 2021, the Supreme Court of the Netherlands also struck down the award and referred the case back to the Amsterdam Court of Appeal, this time with a focus on fraud. The Russian Federation based its appeal on an allegation of fraud by the Yukos shareholders. In February 2024, the Amsterdam Court of Appeals »rejected a final ground of appeal filed by Russia alleging fraud by former shareholders. The court said in a written statement that Russia made the claim too late in the proceedings. It added that even if Russia had raised the alleged fraud at an earlier phase of the drawn-out case it would not have altered the outcome.«⁶

One of the issues which the Russian Federation raised in this case is the authorship of the award granting the 54-billion-dollar fine against the Russian Federation. The Russian Federation argued that the Tribunal did not author the award, as expected by arbitrational rules and customs. On this point, in commentary of the Yukos case, New York University law professor Rob Howse quotes from an expert opinion provided by Columbia University law professor George Berman in a proceeding at the District of Columbia Circuit, Washington, DC, United States. Professor Bermann opined:

5 Yukos Universal Limited (Isle of Man) v The Russian Federation, PCA Case No. 2005-04/AA227 (<https://pca-cpa.org/en/cases/61/>, accessed: 11 July 2024).

6 The Associated Press: Dutch court rejects final argument in legal battle over former Russia oil giant Yukos, see: <https://www.bilaterals.org/?dutch-court-rejects-final-argument>, accessed: 24 April 2024.

It is generally viewed as impermissible for arbitral secretaries to produce even a preliminary draft of substantive portions of an award. This is so, irrespective of the degree of care a tribunal brings to its subsequent review of the draft.

Further, Professor Berman explains that there:

exists in international arbitration a powerful consensus that for arbitral secretaries to draft substantive portions of the awards is off limits. The consensus in this respect is especially clear and overwhelming.⁷

Russian Federation attorneys argued that, in contrast to this overwhelming consensus, the award was substantially authored by the secretary, based in part on the inordinate amount of time that Mr Valasek clocked in the case. The Russian Federation attorneys contacted ALIAS Technology to determine if their hypothesis about the awards' authorship was correct. Fortunately, the attorneys did not tell me about the background of the case or the anomalous amount of time that Mr. Valesek spent as a secretary rather than an arbitrator.

In fact, applying ALIAS SynAID to the known writings of the three arbitrators (Poncet, Schwebel, and Fortier) and the secretary Valasek attained a statistical model that differentiated the authors' known documents at close to 100% accuracy. Applying that statistical model to the Awards, 70% of the Awards was assigned to the secretary at 95% or higher likelihood of his authorship. After this analysis was completed, the attorneys contacted computational linguist Walter Daelemans to review the statistical analysis; he concurred with the SynAID conclusion.

During the 2016 trial in the District Court of the Hague, arbitrator Fortier for whom the secretary Valasek worked, testified that »Mr. Valesek did not write the tribunal's *reasoning and conclusions* of the Yukos awards«. ⁸ In an insightful and prescient comment written in 2017, Professor Howse noted that »Arbitrator Fortier's statement avoided a precise answer to the question posed to him, or its substance«⁹ because arbitrator Fortier provided the loophole that was eventually exploited in another ruling four years later. In a 2021 ruling from the Supreme Court in the Netherlands, the issue of authorship was addressed.

7 Rob Howse: The fourth man: an intriguing sub-plot in the Yukos arbitration, in: International Economic Law and Policy Blog, 29 March 2017 (<https://www.bilaterals.org/?the-fourth-man-an-intriguing-sub>, accessed: 11 July 2024).

8 Ibid.

9 Ibid.

2.28. In paras. 6.6.1-6.6.15, the Court of Appeal addressed the Russian Federation's argument that the Yukos Awards should be set aside due to the disproportionate involvement of Martin Valasek, the assistant to the Tribunal, in their drafting (para. 6.6.1). According to the Russian Federation, this involvement violated the principle that arbitrators must personally perform the task assigned to them, meaning that the Tribunal had failed to comply with its mandate (Article 1065(1)(c) DCCP). In addition, Valasek's involvement is said to mean that there effectively had been a »fourth arbitrator«, meaning that the Tribunal's composition was inconsistent with the applicable rules (Article 1065(1)(d) DCCP).

2.29 The Court of Appeal rejected this argument. *Although the Court of Appeal presumed that Valasek had made significant contributions to the drafting of parts of the text (para. 6.6.5), this did not mean that he had independently taken decisions which are part of the essential task of the arbitrators (para. 6.6.10).* The fact that the Final Awards were signed by the three arbitrators implies, that it was they who rendered them, which means there was not an even number of arbitrators (para. 6.6.13). If the Russian Federation's statement that Valasek was only introduced as an assistant and contact person is assumed, by way of presumption, to be correct, it can be concluded that the Tribunal failed to fully inform the parties on this point of the nature of Valasek's work. However, under the circumstances, this does not constitute such a serious violation of the mandate that it should lead to the setting aside of the arbitral awards (para. 6.6.14.2).¹⁰ (italics added, CEC)¹¹

Arbitration specialists Omar Puertas and Borja Álvarez comment on this:

The Court of Appeal's decision did not hinge on weighing the linguistics' expert evidence, but rather on the question of whether proof had been furnished to demonstrate Valasek's actual participation in *the decision-making process*. In illustrative terms, the Court of Appeal reasoned that »it is up to the expertise of Chaski and Daelemans to analyze, using scientific methods, which author most likely wrote a certain text, but not to determine whether that author wrote that

10 Opinion of the Attorney-General at the Supreme Court of the Netherlands, Friday, 23 April 2021 (<https://jusmundi.com/en/document/decision/en-yukos-universal-limited-isle-of-man-v-the-russian-federation-conclusion-of-the-attorney-general-at-the-supreme-court-of-the-netherlands-friday-23rd-april-2021>, accessed: 11 July 2024).

11 See also Omar Puertas and Borja Álvarez: The Yukos Appeal Decision on the Role of Arbitral Tribunal's Secretaries (<https://www.ibanet.org/article/B55CB7F1-01C6-4BDF-9383-90F567C17147>, accessed: 11 July 2024).

text on his own authority or on the instructions and under the responsibility of someone else (para 6.6.6). (Italics added, CEC)

In summary, in this highly complex civil case involving international bilateral treaties and multiple jurisdictions, the Courts have accepted the scientific evidence of authorship of a substantial part of the contested Award, using ALIAS SynAID, but the Attorney General of the Supreme Court of the Netherlands has found a way out of the consequences of the forged authorship by concluding that the authorship of the documents does not entail the decision making – »the reasoning and the conclusions« – in the documents.

4. Suicide Note Authentication

After the Nirvana rock star Kurt Cobain died on 5 April 1994, conspiracy theorists (fostered by pseudo-documentaries and a private detective's theory) speculated that Cobain's wife Courtney Love had killed Cobain – or at least that she had authored part of his suicide note. As part of an investigation for the docudrama *Soaked In Bleach* (2015), ALIAS Technology was asked to authenticate the suicide note using ALIAS SNARE, one of the methods in ALIAS FORTAN. The producers requested confirmation – based on linguistic evidence – of whether the suicide note was a fake or a forgery or authentic.

The remarkable aspect of Cobain's suicide note is that it has two distinct parts, now known as the top and the bottom. The longer top part describes his depression rooted in his disenchantment with the music industry; the shorter bottom part expresses his love for Courtney and his daughter. The top is not as easily recognized as a suicide note by laypersons who have not studied them, while the bottom is closer to stereotypical ideas about suicide notes. Conspiracy theorists claimed that Kurt had authored the top (but that it had not been intended as a suicide note) and that Courtney had authored the bottom (to turn the letter into a fake suicide note).

ALIAS Technology ran three tests. ALIAS SNARE authenticated (i) the entire note, (ii) the top part and (iii) the bottom part as suicide notes, rather than control documents. The ALIAS SNARE method was developed using almost 500 authentic suicide notes, and close to 1,000 control documents which are similar to suicide notes in specific ways. For instance, authentic suicide notes can contain elements once might expect to find for instance in love letters, trauma narratives, or even business letters. The longer the suicide note, the more likely it is that it contains such elements. Shorter

suicide notes are therefore easier to detect because they are not long enough to contain elements that we have learned to associate with love letters et cetera. SNARE differentiates between authentic suicide notes and control documents with 80% accuracy on longer documents and 86% accuracy on shorter documents.¹² Based on the ALIAS SNARE results, I explained what I had found to one of the producers who was in contact with me and was invited to appear in the movie.

I was filmed for *Soaked in Bleach*, a project which represented the views of the private detective, but disregarded the opinions of the experts consulted on the case, which unanimously agreed that Cobain's death was a suicide, as had been determined by the Seattle Police Department. For example, retired New York City Police Detective Vernon J. Geberth posted an article on his *Practical Homicide Investigation* website¹³ and Facebook page,¹⁴ stating that he »was not happy that the producers of *Soaked in Bleach* made it appear that he agreed with their homicide theory«. He stated further that he »made it quite clear that he believed that Kurt Cobain took his own life and backed up his opinion with the facts that he had obtained from the Seattle Police Department's Homicide Division coupled with his own experience with suicide cases«. ¹⁵ Likewise, when I was interviewed on the NBC affiliate House Of Mystery Radio Show after the release of *Soaked in Bleach*, I stated that »my results do not support the conspiracy theory that Courtney Love authored the bottom portion to make it look like a suicide note«. ¹⁶ My discussion of this fact was deleted from the movie since it did not fit the private detective's pet theory, and conspiracy theorists invited me to speak at their conference, until I explained that the portrayal of the forensic computational linguistics in *Soaked in Bleach* was a misrepresentation of the actual results. In actuality, what I had explained about the disputed suicide note was not included in the movie in whole, so that only one part of the facts was excerpted from my interview and cast in a way to support a conspiracy theory against Courtney

12 Carole E. Chaski and Denise Huddle D'Abre: Is This a Real Suicide Note? Authentication Using Statistical Classifiers and Computational Linguistics, in: Proceedings of the American Academy of Forensic Sciences, 2012, p. 439.

13 Quoted from Wikipedia, retrieved on 25 June 2017 (<https://www.practicalhomicide.com/Research/research.htm>, accessed: 24 April 2024).

14 Quoted from Wikipedia, retrieved on 25 June 2017 (<https://www.facebook.com/PracticalHomicideInvestigation/posts/1016939241687918/>, accessed: 24 April 2024).

15 Quoted from Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Soaked_in_Bleach, accessed: 24 April 2024).

16 Quoted from Wikipedia, retrieved on 13 March 2021 (https://en.wikipedia.org/wiki/Soaked_in_Bleach#cite_note-24, accessed: 24 April 2024).

Love. The movie misrepresented the fact that the top note, the bottom note and the whole note were all classified by SNARE as authentic suicide notes, because SNARE is built on data that includes both longer and shorter notes.

Cobain authored two types of suicide notes – a sophisticated one and a stereotypical one. The sophisticated suicide note, the top, would not be recognized as an authentic suicide note by laypersons or private detectives who are not familiar with suicide notes. By suicide note standards, it is long, and as a longer suicide note, it contains elements typically found in love letters, trauma narrative, and business letters. The stereotypical note, the bottom, is what most laypeople think a suicide note should sound like, and it is typical of short notes. What is most interesting about Cobain's note is its structure and the parallel to his actions. He wrote a long note and he wrote a short note. Cobain killed himself in two ways, first by a lethal overdose and then a gunshot to his head. The structure of the two-part note is an eerie linguistic echo of his actions, a dual-method suicide. Even in death, Cobain's command of language echoed his choices in life.

TEIL 3: IMAGINATION DER GEFÄLSCHTEN PROVENIENZ

GEFÄLSCHTE PROVENIENZEN IN DER (GEGENWARTS)LITERATUR

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/1936) schrieb Walter Benjamin (1892–1940), dass »[d]ie Echtheit einer Sache [...] der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren [ist], von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft«. ¹ Ursprünglich zugespißt auf die Möglichkeiten und Grenzen zur Faksimilierung bildender Kunst, treffen Benjamins Zeilen auch einen neuralgischen Punkt der in Literaturwissenschaft, für die jüngerer Zeit eine Öffnung für das Themenfeld Provenienz zu beobachten ist. ² Im Konnex von Authentizitätsdiskursen, materieller Identität und Wertzuschreibungen verdichtet sich diejenige Gemengelage, die man am besten mit einem weiteren Schlagwort aus dem Benjamin'schen Begriffsrepertoire beschwört, demjenigen der ›Aura‹ nämlich. Provenienzspuren eignet in diesem Sinne immer schon ein narratives Potenzial: Widmungen, Einlagen, Stempel oder Lesespuren indizieren, dass Bücher, Handschriften oder Kodizes als gegenständliche Überlieferungsträger Geschichten ›erzählen‹, die über ihre literarischen oder diskursiven Textinhalte hinausweisen. Geschichten darüber, wie sie durch die Zeit gegangen sind, wann und wo sich Subjekt- und Objektbiographien gekreuzt haben oder – im Falle von Handschriften oder Typoskripten – welchen Umständen sie ihre Herkunft zu verdanken haben. Diesen besonderen, auch epistemisch-heuristischen Wert von Handschriften stellte der Autographenkenner Stefan Zweig (1881–1942) bereits 1935 heraus:

So wie der Jäger aus flüchtigster Fußspur den Weg des Wildes erkennen kann, so vermögen wir manchmal dank der Autographen, da sie Lebensspuren, Schaf-

- 1 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Zweite Fassung], in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I. 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 477.
- 2 Vgl. weiterführend die systematischen Annäherungen von Caroline Jessen: Editorial, in: *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur* [Themenschwerpunkt: Der komplexe Faden der Herkunft – Provenienz], 46/1, 2021, S. 109–130; Sarah Gaber, Stefan Höppner und Stefanie Hundehage: Provenienzen (be)schreiben. Eine Einleitung, in: *Provenienz. Materialgeschichte(n) der Literatur*, hg. von dens., Göttingen 2024, S. 9–25.

fensspuren sind, den Prozeß der Gestaltung zu verfolgen, und darum haben sie neben dem Wert der Pietät eine so ungeheure Bedeutung für unsere Erkenntniswelt.³

Die moderne Literaturwissenschaft hat das so beschriebene Potenzial poetischer Entstehungsszenen unlängst erkannt und in bestimmten Tätigkeitsbereichen methodisch institutionalisiert – der empirisch-dokumentierenden Editionsphilologie oder prozessorientierten *critique génétique* etwa.⁴ Mit einer besonderen Aufmerksamkeit für Fragen der materiellen Hermeneutik als epistemischer Praxis trifft sie sich darin mit der objektzentrierten Provenienzforschung, die die Geschichten hinter den Spuren zu interpretieren und einzuordnen versucht.

Was aber, wenn Herkunfts- und Gebrauchsspuren nicht vorgefunden, sondern erfunden werden? Wenn – um im Bilde Zweigs zu bleiben – bewusst falsche Fahrten gelegt werden, indem literarische Objekte manipuliert oder ihnen die eigene Biographie erst noch angedichtet wird? Im Falle gefälschter Provenienzen in der Literatur zeigt sich dann eine merkwürdige Gleichzeitigkeit von destruktivem und produktivem Potenzial, auf das die Forschung wiederholt hingewiesen hat.⁵ Produktiv können Fälschungen etwa dann werden, wenn sie kritisch auf diejenigen (Expert:innen-)Diskurse reflektieren, aus denen sie hervorgegangen sind, in denen sie wirken und die sie – hierin der Hochstapelei artverwandt – verunsichern und entlarven.

Groß war beispielsweise der Skandal im westdeutschen Literaturbetrieb der 1950er-Jahre, als der Diederichs Verlag offenbarte, dass die zugehörige

3 Stefan Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen (1935), in: Stefan Zweigs Welt der Autographen, hg. von Martin Bircher, Zürich 1996, S. 41–44, hier S. 42.

4 Vgl. in diesem Zusammenhang weiterführend die folgenden drei Beiträge in: Provenienz. Materialgeschichte(n) der Literatur, hg. von Sarah Gaber, Stefanie Hundehege und Stefan Höppner, Göttingen 2024; Mirko Nottscheid: Textzeugenermittlung aus Auktionskatalogen, S. 159–174; Andreas Dittrich: Editorische Praxis, S. 175–186; Stefanie Hundehege: Literaturwissenschaftliche Diskurse, S. 201–214.

5 So weist beispielsweise Martin Doll nicht nur auf die titelgebende diskurskritische, sondern auch -transformative (und mitunter gar -stiftende) Dimension hin, die Fälschungen eignen kann. Analog hierzu argumentiert Anne-Kathrin Reulecke dafür, dass Fälschungen als Wissensfiguren produktiv auf die epistemischen Kontexte zurückverweisen, aus denen sie hervorgegangen sind und deren Wirkweisen und Expert:innenwissen sie transparent machen. Vgl. Martin Doll: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Fälschens, Berlin 2012; Anne-Kathrin Reulecke: Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie, Paderborn 2016.

Autorenbiographie des posthum veröffentlichten, vielbeachteten Lyrikbändchens *Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße* (1952) frei erfunden war. Nicht der angeblich verschollene, deutsch-französische Fremdenlegionär George Forestier hatte die Gedichte geschrieben, die sich in einer schmutzigen Kladde – zwischen Verszeilen von Gottfried Benn (1886–1956) – aus einem Indochina-Einsatz überliefert haben sollen, sondern der bei bester Gesundheit befindliche Verlagsangestellte Karl Emerich Krämer (1918–1987).⁶ Nicht nur die allgemeine Leserschaft, sondern auch namenhafte Autor:innen, Kritiker:innen und Philolog:innen wie Benn selbst, Hans Egon Holthusen (1913–1997) oder Benno von Wiese (1903–1987) wurden so um das gebracht, was der Paratext »George Forestier« versprach: einen authentischen Entstehungskontext und eine spektakuläre Nachlassgeschichte – kurz: die der Druckfassung vorgelagerte Aura. Gleichsam bekam der Literaturbetrieb den berühmten Spiegel vorgehalten, denn seine große Resonanz (der Titel erschien bereits 1955 in der sechsten Auflage) erzielte der Band einerseits, weil er sich epigonenhaft an die gängigen Lyrikkonzepte der Zeit schmiegte und andererseits, weil er mit der Kriegsbiographie seines vermeintlichen Autors ein Identifikationspotenzial stiftete, das man unhinterfragt zu akzeptieren bereit war. Dass man sich in den 1950er-Jahren gleichzeitig unausgesprochen darauf verständigt hatte, die Biographien von Autor:innen lieber nicht zu genau nachzuprüfen, mag mentalitätsgeschichtlich sein Übriges getan haben.⁷ Dergestalt kann man aus der Fake-Biographie Forestiers und der erfundenen Überlieferungsgeschichte der Gedichte noch heute viel lernen; über das literarische Feld der Nachkriegszeit, seine tonangebenden Akteure und ihm immanenten Spielregeln.

Produktiv umschlagen können gefälschte Besitz- und Herkunftserzählungen indes auch in einem weiteren Sinne. Nämlich dann, wenn sie auf Motivebene Eingang finden, Erzählanlässe stiften oder zum Gegenstand der Fiktion selbst werden. Anne-Kathrin Reulecke weist darauf hin, dass Fälschungen dann die paradoxe Konstellation hervorrufen, eigenständige (>echte<) künstlerische Leistungen hervorzurufen.⁸ Drastisch deutlich wird dieses Paradox an einem berühmten Beispiel: den gefälschten Hitler-Tagebüchern Konrad Kujaus (1938–2000).⁹ Mit den ihm eigenen Verwicklungen

6 Vgl. hierzu weiterführend Jörg Döring und David Oels: Lüge, Fälschung, Plagiat. Über Formen und Verfahren prekärer Autorschaft, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 67/1, 2014, S. 255–270. Hier zitiert nach der Fassung online: <https://journals.openedition.org/cege/1871>, Zugriff: 1. Februar 2024.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. Reulecke (Anm. 5), S. 17.

9 Vgl. in diesem Band den Beitrag von Malte Herwig.

von krimineller Energie, bundesrepublikanischer Mediengeschichte und Erinnerungskultur erwies sich dieser Fall einer gefälschten Provenienz als besonders anschlussfähig für Nacherzählungen und Weiterverarbeitungen, den satirischen Spielfilm *Schtonk!* (1983) etwa.

Im Falle der fiktionalen Erzählliteratur ist für das Thema gefälschte Provenienz dann in erster Linie nicht mehr die empirisch und archivbasiert arbeitende Provenienz-, sondern die ›klassisch‹ textbasiert arbeitende Literaturwissenschaft zuständig – für die sich qua Fiktionalitätspakt andere Bewertungsmaßstäbe und Leitfragen stellen. So interessiert die Herkunft und Echtheit literarischer Objekte hier in erster Linie mit Blick auf ihre binnenliterarische Funktion. Manuskript- und Herausgeberfiktionen beispielsweise beglaubigen, oft in ostentativer Form, wie die nun vorliegende Textgrundlage aufgefunden wurde und hiernach veröffentlicht worden ist. Dem Geschriebenen wird damit im Benjamin'schen Sinne ein fiktiver Gang durch die Zeit attestiert, der es als besonders wertvoll markiert und zur Lektüre lockt – selbst wenn sich alle Beteiligten über den tatsächlichen ontologischen Status der Textgrundlage bewusst sind.

Ein gleichermaßen spielerisches Bündnis zwischen Verfasser:innen und Leser:innen begründen mehr oder weniger markierte intertextuelle Versatzstücke, die die Idealvorstellungen von Authentizität und Objektidentität in ein Spannungsverhältnis zu produktionsästhetischen Maßgaben der Postmoderne und deren Vorstellungen von poetologischer Meta- und Selbstreferenz setzen. In diesem Sinne gleich doppelt greift Daniel Kehlmanns (*1975) Roman *F* (2013) das Thema auf:¹⁰ Die darin begegnende, nicht nur fiktive, sondern vom Protagonisten Iwan Friedländer erfundene Figur (beziehungsweise Marke) Eulenböck ist eine Allusion auf die literarhistorische Auseinandersetzung mit Kunstfälschungen; ein intertextueller Widergänger aus Ludwig Tiecks (1773–1853) Novelle *Die Gemälde* (1822). Darüber hinaus werden in *F* indes auch gefälschte Provenienzen in einem engeren Sinne handlungstragend, denn in seinem Streben, eine perfekte Fälschung auf dem Kunstmarkt zirkulieren zu lassen, bedient sich Friedländer auch Praktiken, die kunsthistorisch tatsächlich virulent werden, etwa fingierter Kataloge.

Falsifikate, die nicht aus dem Bereich der bildenden Kunst, sondern demjenigen der Schriftkultur stammen, finden vergleichsweise seltener Eingang in belletristische Texte, doch auch hierfür existiert Anschauungsmaterial – der Roman *Weiskerns Nachlass* (2011) zählt dazu. In diesem Werk Christoph

¹⁰ Vgl. weiterführend Thomas Meissner: Eulenböcks Wiederkehr. Über Fälschung, Kunstfrömmigkeit und Ironie bei Daniel Kehlmann und Ludwig Tieck, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 24, 2014, S. 175–184.

Heins (*1944) wähnt sich der Literatur- und Theaterwissenschaftler Rüdiger Stolzenburg am Wendepunkt seiner eher tristen akademischen Existenz, als ihm mit Vorzugsrecht ein Handschriftenkonvolut aus einer Haushaltsauflösung angeboten wird. Die zur Disposition stehenden Briefe stammen dem ersten Anschein nach von der Hand Friedrich Wilhelm Weiskerns (1711–1768), einem tatsächlich existierenden wenngleich heute weitestgehend in Vergessenheit geratenen Bühnenschriftsteller. Weiskern war im Wien des achtzehnten Jahrhunderts vereinzelt am Frühwerk Mozarts (1756–1791) beteiligt, nach seinem Tod zerstreuten sich seine Nachlassfragmente in alle Winde. Heins Protagonist Stolzenburg wiederum arbeitet seit Jahren an einer kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke Weiskerns, für die sich partout kein Verlag finden lässt. Auf die nun feilgebotenen unveröffentlichten Originale, die zudem durch ein Gutachten des Dorotheums verifiziert werden, setzt er demnach die größten Hoffnungen. Umsonst, wie der Roman im weiteren Verlauf weiß:

Stolzenburg lacht auf, nachdem er den Hörer zurückgelegt hat. Die Weiskern-Briefe scheinen ein Phantom zu sein. Ein Betrüger wollte ihm fünfzehntausend Euro für nicht existierende [Handschriften] abnehmen. Vermutlich hätte er ihm Fälschungen übergeben und wäre dann spurlos verschwunden, Fälschungen, die er dann hoffentlich als solche erkannt hätte, denn sonst hätte er sich, im Falle einer Veröffentlichung, grauenvoll blamiert. Er wäre zu einer Witzfigur geworden, von der kein seriöses Blatt, kein Wissenschaftsverlag mehr auch nur einen Aufsatz publizieren würde. Und er wäre bis über beide Ohren verschuldet für ein Bündel nutzlosen, lächerlichen Altpapiers.¹¹

In *Weiskerns Nachlass* zeigt sich die oben erwähnte Gleichzeitigkeit von destruktivem und produktivem Potenzial, das Fälschungen innewohnt, damit abschließend besonders anschaulich. Auf Ebene des *discours* wird die Episode um die Weiskern böseartig falsch zugeschriebenen Briefe zum strukturbildenden Element: Es begründet einen neuen Handlungsstrang mit Anleihen am kriminalistischen Genre und bringt so Spannung und Schwung in den ansonsten etwas schablonenhaften, von Klischees über das akademische Feld geprägten, Handlungsverlauf. Auf Ebene der *histoire* zeigt sich hingegen die Bedrohung, die Fälschungen für Expert:innendiskurse und Disziplinen mit sich bringen können: Wäre Stolzenburg auf das Angebot hereingefallen, ihm wäre nicht nur ein massiver finanzieller Schaden entstanden, sondern auch ein irreversibler Verlust akademischen Kapitals. Seine Glaubwürdigkeit als

11 Christoph Hein: *Weiskerns Nachlass*. Roman, Berlin 2011, S. 162f.

Weiskern-Philologe und seine editorischen Ambitionen wären dahin – so wie man keine:n Schiller-Editor:in ernst nehmen könnte, die oder der ein Gerstenbergk'sches Fabrikat nicht von einem Original unterscheiden kann. Dergestalt ausgestattet mit einem Sitz im Leben, der Problemfelder rund um die Themen Überlieferung, Manuskriptkultur, philologische Kennerschaft sowie nicht zuletzt unrechtmäßige Aneignungen umkreist, demonstriert die Beschäftigung mit gefälschten Provenienzen im Reich der Imagination auch das Potenzial, das in der wechselseitigen Erhellung von objekt- und textzentrierter Forschung liegt: Wenn die Literatur Praktiken und Probleme der Provenienzforschung (implizit) vorwegnimmt,¹² aufgreift und verhandelt, kann die weiterführende Beschäftigung mit einer literaturwissenschaftlichen Provenienzforschung nur lohnend sein.

¹² Vgl. hierzu auch: Stefan Höppner: Literarische Diskurse, in: Provenienz. Materialgeschichte(n) der Literatur, hg. von Sarah Gaber, Stefanie Hundehege und dems. Göttingen 2024, S. 189–200.

Alexandra Tischel

FÄLSCHUNG UND VERSCHWÖRUNG

DIE *PROTOKOLLE DER WEISEN VON ZION*
UND IHRE LITERARISCHEN IMAGINATIONEN BEI
WILL EISNER UND UMBERTO ECO

Verschörungstheorien stellen einen besonderen Typ von Fälschung dar: Sie können als Fälschungen ohne Original angesehen werden. Während nämlich gefälschte Urkunden, Manuskripte oder Kunstwerke vorhandene Originale kopieren oder sich als solche ausgeben, beziehen sich Verschwörungstheorien auf reale Ereignisse sowie deren Ausdeutung und zielen insofern auf die »Fälschung der Welt«¹ schlechthin.

Im Folgenden werden derartige angebliche Theorien zunächst in einem ersten Schritt (I) ontologisch und narratologisch analysiert. Anschließend wird in einem zweiten Schritt (II) auf ein Beispiel, nämlich auf die *Protokolle der Weisen von Zion* und deren problematischen Status als Fälschung, Plagiat und Fiktion, eingegangen. Der dritte Schritt (III) widmet sich dann mit Will Eisner (1917–2005) und Umberto Eco (1932–2016) zwei Autoren, die jüngst den Fälscher der *Protokolle* in aufklärerischer Absicht imaginiert haben.

I. »Borderline-Texte«² –

Zur Ontologie und Narratologie von Verschwörungstheorien

Anders als literarische Fiktionen behaupten Verschwörungstheorien, auf Reales zu referieren. Ihr ontologischer Status wäre gemäß ihrer Eigenbeschrei-

1 Hier übernehme ich die deutschsprachige Übersetzung eines Romantitels von William Gaddis, vgl. ders.: *Die Fälschung der Welt*. Roman, überarbeitete Übersetzung aus dem amerikanischen Englisch von Marcus Ingenday, Nachwort von Dennis Scheck, München 2013.

2 Christian Klein und Matías Martínez: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, in: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hg. von dens., Stuttgart 2009, S. 1–13, hier S. 4.

bung demnach der eines faktualen Textes, der mit dem Wahrheitsanspruch auftritt, eine historiographische »Wirklichkeitserzählung«³ zu sein.

Nun hat sich in den letzten Jahren eine rege literaturwissenschaftliche Debatte entwickelt, die Erzählen (unter anderem evolutionsgeschichtlich,⁴ systemtheoretisch,⁵ anthropologisch⁶) als einen grundlegenden menschlichen Lebensvollzug ansieht, zugleich aber – in Abgrenzung vom poststrukturalistischen »Panfiktionalismus«⁷ – den Grenzbereich von faktuellem und fiktionalem Erzählen auslotet.⁸

Hintergrund dieser Debatte sind Entwicklungen postpostmoderner demokratischer Gesellschaften: Einerseits hat sich in ihnen ein grundsätzlicher Polyperspektivismus etabliert, der diverse Sichtweisen auf die Realität akzeptiert. Andererseits sehen sich diese Gesellschaften durch Mischformen von Fakt und Fiktion (alternative Fakten, Fake News und eben Verschwörungstheorien) herausgefordert und müssen den Grenzbereich zwischen akzeptablen Narrativen und Lügen beziehungsweise Hochstapelei neu diskutieren.

Verschwörungstheorien wurden in der Vergangenheit unter anderem im Vergleich zu anderen Erzählformen – darunter Gerücht und Anekdote,⁹ Folklore und *urban legends*¹⁰ – oder als Mischtypen beschrieben, etwa als

3 Ebd., S. 1.

4 Vgl. Karl Eibl: »Animal Poeta«. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie, Paderborn 2004.

5 Vgl. Klein und Martínez (Anm. 2), S. 11 f.

6 Vgl. Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt am Main 2012, S. 9–25.

7 Klein und Martínez (Anm. 2), S. 7.

8 Vgl. neben Klein und Martínez (Anm. 2) auch: Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven, hg. von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner, Würzburg 2015; Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion, hg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll, Berlin und Boston 2022.

9 Vgl. Nicola Gess: Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit, Berlin 2021, S. 31, 38.

10 Vgl. Michael Barkun: A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America. 2. Aufl., Berkeley u.a. 2013, S. 11.

»historische Mythen«,¹¹ »Verschwörungsglauben«,¹² »Verschwörungsideologie«,¹³ als Pseudosemiotik¹⁴ oder »Halbwahrheiten«. ¹⁵

Aus narratologischer Sicht lassen sie sich mit einem Begriff von Klein und Martínez als »Borderline-Texte[]«¹⁶ bezeichnen, Texte nämlich, die faktual sein wollen, »aber gleichwohl Unwahreres erzählen«. ¹⁷ Sie verwenden einerseits reale Namen, Orte, Ereignisse, beziehen sich also auf eine historische, intersubjektiv geteilte Realität und gehen mit ihren Leser:innen eine Art historiographischen Pakt ein. Andererseits nutzen sie »fiktive[] Inhalte[]« (was Handlungsschema, Figuren sowie die erzählte Welt anbetrifft) und »fiktionalisierende[] Erzählverfahren«¹⁸ (auf der Ebene des *discours*), ohne aber Fiktions-signale zu setzen oder einen Fiktionspakt anzubieten.

Durch ihr Beharren auf kausalen Zusammenhängen und intentionalen Handlungen,¹⁹ durch den Ausschluss von Zufall sowie die Annahme einer deutungsbedürftigen Tiefenstruktur von Ereignissen²⁰ verleihen Verschwörungstheorien ihrer Realität den Status eines (Kunst-)Werks, das einer spezifischen Pseudohermeneutik²¹ bedarf. Verschwörungstheoretiker:innen be-

11 Geoffrey T. Cubitt: Conspiracy Myths and Conspiracy Theories, in: Journal of the Anthropological Society of Oxford 20, 1989, S. 12–26, hier S. 13.

12 Barkun (Anm. 10), S. 3f.

13 Vgl. Armin Pfahl-Traughber: »Bausteine« zu einer Theorie über »Verschwörungstheorien«: Definitionen, Erscheinungsformen, Funktionen und Ursachen, in: Verschwörungstheorien: Theorie – Geschichte – Wirkung, hg. von Helmut Reinalter, Innsbruck 2002, S. 30–44, hier S. 31.

14 Vgl. Umberto Eco: Komplote, Verschwörungen, Konspirationen, in: ders.: Verschwörungen. Eine Suche nach Mustern, aus dem Italienischen von Martina Kempfer und Burkhard Kroeber, 3. Aufl., München 2021, S. 7–34, hier S. 22, wo Eco von »pseudosemiotischen Techniken« spricht.

15 Vgl. Gess (Anm. 9), S. 64–68.

16 Klein und Martínez (Anm. 2), S. 4f., gehen von insgesamt vier verschiedenen derartigen Grenzfällen aus. Auch Gess (Anm. 9), S. 36f., übernimmt den Begriff für ihre Definition der Halbwahrheiten. Anders als Klein und Martínez sowie Gess behalte ich den Begriff »Borderline« im Folgenden ausschließlich den Verschwörungstheorien vor, nicht den anderen drei Grenzfällen.

17 Klein und Martínez (Anm. 2), S. 5.

18 Ebd., S. 5, 4.

19 Vgl. Cubitt (Anm. 11), S. 17, der als Merkmale »intentionalism, dualism, occultism« herausarbeitet.

20 Vgl. Barkun (Anm. 10), S. 3f., der drei Glaubenssätze formuliert, nämlich: »Nothing happens by accident«; »Nothing is as it seems«; »Everything is connected«; Michael Butter: Nichts ist wie es scheint. Über Verschwörungstheorien, Berlin 2018, S. 22–28, der Cubitt und Barkun zusammenführt.

21 In Anlehnung an Eco (Anm. 14), S. 22.

erben und säkularisieren dabei vormoderne Denk- und Erzählmuster, wobei sie die Position der göttlichen Mächte nun mit geheimen Gruppen besetzen, seien es ›die‹ Jesuiten, Freimaurer, Juden, Kommunisten, Politiker, Eliten, Aliens et cetera.

Im Folgenden sollen einige der fiktiven Elemente beziehungsweise fiktionalisierenden Erzählverfahren zumindest angedeutet werden. Wie jeder Roman sind Verschwörungstheorien ereignishaft. Das zentrale fiktive Sujet einer Verschwörungstheorie ist das Komplott, das verschiedene Dimensionen annehmen kann: Mal handelt es sich um ein einzelnes Ereignis (etwa die Ermordung J.F. Kennedys), mal um eine Verkettung von Ereignissen. Je nach Umfang der angenommenen Verschwörung spricht man von Ereignis-, System- oder Superverschwörungstheorien, wobei letztere vor einer ominösen Weltherrschaft der Verschwörer:innen warnen.²²

Die von den Verschwörer:innen angeblich hervorgebrachten Ereignisse werden in der Theorie als »Geheimnis«²³ präsentiert: Unter der Oberfläche der Fakten verbirgt sich eine verdeckt agierende Gruppe oder ein rätselhafter Plan.²⁴ Deren Entlarvung ermöglicht den Theoretiker:innen erzählerische Anleihen bei dem spannungsgetriebenen Handlungsschema der Suche, wie es für Kriminalromane oder Thriller typisch ist.

Auch die Figuren, das heißt die handelnden Personen, teilen den changierenden ontologischen Status des Borderline-Textes. Einerseits sind sie als historische Personen real und benennbar, andererseits erhalten sie fiktive Eigenschaften. Wie in der Schemaliteratur lassen sie sich entlang eines Dualismus von Gut und Böse anordnen. Die Gruppe der Verschwörer:innen besetzt selbstverständlich die Position der Antagonisten, also der Bösen; die Guten verteilen sich auf zwei Gruppen: zum einen auf die ahnungslose Masse, zum anderen auf die Erzählinstanz(en), die in diesem Fall mit den Autor:innen identisch sind und sich als Aufklärer:innen inszenieren. Dabei benötigen zeitgenössische Verschwörungstheorien nicht zwingend personale Urheber:innen, weil das Internet eine gemeinsame »Bastelei«²⁵ ermöglicht und die traditionellen Grenzen zwischen Autor- und Leserschaft auflöst.

Die Funktion solcher Theorien für die Leserschaft kann mit vielfachen Emotionen und Wirkungen beschrieben werden: Sie erzeugen Spannung und Angstlust, aktivieren den Detektionstrieb, bieten Identifikation und einen

22 Vgl. Butter (Anm. 20), S. 34f.

23 Eco (Anm. 14), S. 8.

24 Die Unterscheidung von verschwörer- und planzentrierten Verschwörungstheorien entwickelt Cubbitt (Anm. 11), S. 18–24.

25 Barkun (Anm. 10), S. 11, der von »bricolages« spricht.

›Sündenbock‹ an, vor allem aber schaffen sie eines: Übersicht durch Komplexitätsreduktion. Das gilt auch im erzähltheoretischen und -pragmatischen Sinn, denn die Anhänger:innen der Theorie können eine auktoriale, gleichsam göttliche Position einnehmen und zugleich selbst in sozialen Kontexten und Medien produktiv werden.

All das ist in anthropologischer Sicht hochgradig erfüllend und befriedigend: Ereignisse werden monokausal erklärt, Risiken verortet und/oder in Zukunft vermeidbar. Genau deshalb sind Verschwörungstheorien so gefährlich – was die Rezeption der antisemitischen *Protokolle der Weisen von Zion* durch den Nationalsozialismus auf bitterste Weise belegt. Karl Popper hat das auf den Punkt gebracht: »[...] als Hitler an die Macht kam, der an den Mythos der Verschwörung der Weisen von Zion glaubte, versuchte er sogleich, diese eingebildete Verschwörung mit seiner eigenen, wirklichen Verschwörung zu bekämpfen.«²⁶

2. Die *Protokolle der Weisen von Zion* – eine Fälschung ohne Autor:in und Original

Bei den *Protokollen der Weisen von Zion* handelt es sich um »das weitverbreitetste, zählbarste Dokument des modernen internationalen Antisemitismus«²⁷ – und um eine Fälschung. Denn was sich als »Protokoll«, nämlich als angebliche Mitschrift eines geheimen Treffens auf dem Zionisten-Weltkongress in Basel im Jahr 1897 ausgibt, ist ein – vermutlich vom russischen Geheimdienst – in Auftrag gegebenes Textkonglomerat, das sich der Handlung eines Trivialromans bedient und einen satirischen Text plagiiert.²⁸

Den historischen Hintergrund der *Protokolle* bilden der Antisemitismus des neunzehnten Jahrhunderts und die Reaktion auf ihn, nämlich der Zionismus, den Theodor Herzl (1860–1904) um 1900 propagierte. Die *Protokolle* schließen direkt hier an, indem sie den Zionismus als jüdische Verschwörung deuten und Herzl als Verfasser suggerieren.²⁹ Obwohl die *Protokolle* bereits sehr früh, nämlich 1921, als Fälschung erkannt wurden, hat das an ihrer Ver-

26 Karl Popper: »Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis«, zit. nach Eco (Anm. 14), S. 14.

27 Jeffrey L. Sammons: Einführung, in: »Die Protokolle der Weisen von Zion«. Die Grundlage des modernen Antisemitismus – eine Fälschung. Text und Kommentar, hg. von dems., Göttingen 1998, S. 7–26, hier S. 7.

28 Vgl. die konzise Darstellung bei Wolfgang Benz: »Die Protokolle der Weisen von Zion«. Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung, 3. Aufl., München 2017.

29 Vgl. ebd., S. 24–27.

breitung nichts geändert. Im Gegenteil: Der autorlose Text ließ und lässt sich bis in die Gegenwart beliebig bearbeiten und an neue Kontexte anschließen.³⁰

Hier kommt nun die Forschung ins Spiel. Sie bemüht sich seit Langem, klare Autor:innen- und Urheber:innenschaft(en) zu etablieren, um die *Protokolle* zu historisieren und in einem spezifischen politischen Kontext zu verorten. Wie bei Objektfälschungen bestand die Hoffnung, das Textkonglomerat durch die Ermittlung seiner Provenienz und Urheberschaft, das heißt die Kenntnis des/r Fälschenden, seiner/ihrer Motive beziehungsweise Auftraggeber:innen, zu entauratisieren.

Als Ergebnis steht nunmehr fest, dass die grundlegende Szenerie der *Protokolle*, nämlich das Treffen der Juden und die Äußerung ihrer schlimmen Pläne, dem Trivialroman *Biarritz* (1869) von Herrmann Ottomar Friedrich Goedsche (1815–1878) entnommen ist.³¹ In Goedsches Roman werden Vertreter der zwölf jüdischen Stämme dabei belauscht, wie sie nachts auf dem Prager Judenfriedhof von ihren verschwörerischen Umtrieben und Projekten berichten.³² Dabei amalgamiert Goedsche antisemitische und verschwörungstheoretische Topoi miteinander, um wirtschaftliche und politische Probleme seiner Gegenwart zu erklären.³³ Das gelingt ihm so gut, dass die »fiktive Szene Eigenleben gewinnt, als Realität genommen und in Sonderausgaben kolportiert wird.«³⁴ Der Schritt aus der Fiktion in die Realität ist damit gemacht.

Die zweite wichtige Quelle der *Protokolle* stellt ein französischer Text dar, nämlich die Satire *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu où la politique de Machiavel au XIX siècle, par un contemporain*, die 1864 anonym in Brüssel erschien. Ihr Verfasser ist Maurice Joly (1829–1878). Das Totengespräch der beiden Philosophen diskutiert die Politik Napoleons III., wobei Machiavelli als Verkörperung des von Joly kritisierten Herrschers agiert.³⁵

Die *Protokolle* bestehen zu circa 40 Prozent aus einem Plagiat Jolys,³⁶ wobei die politischen Positionen Machiavellis (beziehungsweise Napole-

30 Benz diskutiert zum Beispiel den Fall von Wolfgang Gedeon, ehemals AfD-Mitglied und von 2016 bis 2021 Abgeordneter im Landtag von Baden-Württemberg, der nicht nur die Fälschung infrage stellt/e, sondern eine jüdische (!) Urheberschaft annimmt, vgl. ebd. S. 45–49.

31 Vgl. ebd., S. 31–43.

32 Goedsche hat diesen unter dem Pseudonym Sir John Retcliffe publiziert, vgl. unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/retcliff/biarrit1/titlepage.html>, Zugriff: 11. Juli 2024.

33 Vgl. Benz (Anm. 28), S. 32.

34 Ebd., S. 32.

35 Vgl. ebd., S. 38–39.

36 Vgl. ebd., S. 39.

ons III.) nun dem jüdischen Sprecher untergeschoben werden und der Dialogcharakter entfällt. Was den oder die Verfasser der *Protokolle* anbetrifft, so sind in der Vergangenheit verschiedene historische Personen diskutiert worden, darunter der russische Adelige Matwej Golowinski (1865–1920).³⁷ In jedem Fall ist der Text um 1898 entstanden und in Russland zur Stützung der zaristischen Herrschaft verbreitet worden.³⁸

Auch was die Textgattung der *Protokolle* anbetrifft, ist sich die Forschung uneinig: Sie werden teils als Fälschung³⁹ (wegen der Dokumentenfälschung als »Protokoll«), als Plagiat⁴⁰ (wegen der wörtlichen Übernahmen aus Joly), als Fiktion⁴¹ (wegen der romanhaften Anteile) und inzwischen sogar als Utopie⁴² (wegen der dort entworfenen Staatsform, allerdings mit Fragezeichen) bezeichnet.

Aber nicht nur die ungeklärte Autorschaft und Textgattung, sondern auch Eigenschaften des Textes selbst tragen zu seiner immer neuen Lektüre und Verbreitung bei. Die *Protokolle* sind nämlich in inhaltlicher, formaler und rhetorischer Hinsicht derart gebaut, dass sie zahlreiche Leerstellen aufweisen. So enthält der Text selbst keine raumzeitlichen Koordinaten, außerdem bleiben sowohl Sprecher als auch Publikum anonym. Die Leser:innen erfahren keine Namen, Altersangaben oder andere Merkmale, außer dass das »Wir« wie seine Zuhörer männlich und Jude ist. Ausgeprägt ist dagegen die Opposition zwischen den bösen Absichten der jüdischen Verschwörer und den ahnungslosen, guten Nichtjuden, das heißt der Dualismus von Gut und Böse. Ein Zitat mag das belegen:

Die Nichtjuden sind eine Hammelherde, wir Juden aber sind die Wölfe. Wissen Sie, meine Herren, was aus den Schafen wird, wenn die Wölfe in ihre Herden einbrechen? ... Sie werden die Augen schließen und schon deshalb stille halten,

37 Vgl. ebd., S. 42.

38 Vgl. ebd., S. 43, S. 67f.

39 Vgl. Sammons (Anm. 27), S. 7.

40 Vgl. Benz (Anm. 28), S. 38f. sowie Philipp Theison: Die »Protokolle der Weisen von Zion« oder Das Plagiat im Denkraum des Faschismus, in: Die Fiktion von der jüdischen Weltverschwörung. Zu Text und Kontext der »Protokolle der Weisen von Zion«, hg. von Eva Horn und Michael Hagemeister, Göttingen 2012, S. 190–207.

41 Vgl. Umberto Eco: Fiktive Protokolle, in: ders.: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, München 1996, S. 157–184; außerdem die Überlegungen von Eva Horn und Michael Hagemeister: Ein Stoff für Bestseller, in: Horn und Hagemeister (Anm. 40), S. VII–XXII.

42 Vgl. Verena Kasper-Marienberg: Die »Protokolle der Weisen« von Zion als klassische Utopie? Eine rhetorische Textanalyse, in: Horn und Hagemeister (Anm. 40), S. 26–50.

weil wir ihnen die Rückgabe aller geraubten Freiheiten versprechen werden, wenn erst alle Friedensfeinde nieder gerungen und alle Parteien überwältigt sind. Brauche ich Ihnen zu sagen, wie lange die Nichtjuden auf die Wiedereinsetzung in ihre Rechte warten werden?⁴³

Das »Wir« dieser monologischen Rede besitzt ein- und ausschließende Dimensionen: Es grenzt die »Juden«, hier als Hobbes' »Wölfe« imaginiert, von den »Nichtjuden«, den »Hammeln«, ab. Zugleich wird durch den Modus der direkten Rede dramatische Unmittelbarkeit geschaffen. Anders aber als die fiktiven Zuhörer des Redners findet sich die reale Leserschaft in der Rolle der Romanfiguren beziehungsweise Leser:innen Goedsches wieder, die die »Juden« belauschen (nicht auf dem romanesken Friedhof in Prag, sondern bei dem Basler Kongress, der tatsächlich stattfand). Diese quasi voyeuristische Position macht sicherlich einen Teil der Faszination der *Protokolle* aus.

Inhaltlich spannt sich die Rede zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es werden reale Ereignisse (in Gestalt von Analepsen) rekapituliert, die die Verschwörer bereits herbeigeführt haben, und zukünftige Pläne beschrieben. Beides ermöglicht neben einfachen Erklärungen für Vergangenheit und Gegenwart (etwa Krieg, Wirtschaftskrisen, Fall des Adels) auch Projektionen in die Zukunft. Die Pläne der »Juden« haben den Charakter von Prolepsen, von denen die Lesenden nicht wissen können, ob sie zukunfts-gewiss oder zukunftsungewiss sind: Wird die säkularisierte Prophezeiung, der Plan, eintreten oder kann man ihn noch verhindern?

Zugleich mutet diese Rede über sich selbst als paradox an. Die Gruppe der Verschwörer will nicht etwa hohe sittliche Güter (Freiheit, Demokratie et cetera) erringen, sondern die Weltherrschaft erobern, und arbeitet erklärtermaßen – Machiavelli lässt grüßen – mit »Verschlagenheit, List, Bosheit, Verstellung«.⁴⁴ So erhält der Text eine doppelte Appellfunktion. Während im Modus der fiktionalisierenden, unmittelbaren Rede ein fiktives Publikum durch Bitten, Einwürfe und rhetorische Fragen zur Identifikation aufgerufen wird,⁴⁵ wirkt der Text auf die faktuale Leserschaft abschreckend, weil sie sich in die Position der bedrohten »Nichtjuden« versetzen.

Form, Inhalt und Rhetorik sowie die unbekannte Autorschaft (und die dadurch möglichen Distributionsformen) wirken demnach zusammen und ermöglichen durch die Füllung der Leerstellen immer neue Rahmungen und

43 Sammons (Anm. 27), S. 66.

44 Ebd., S. 31.

45 Vgl. Kasper-Marienbergs detaillierte Analyse der rhetorischen Figuren, dies. (Anm. 42), S. 40–46, besonders S. 43.

Adaptionen. In dieser Hinsicht – und das ist als Erkenntnis unschön – funktionieren die *Protokolle* wie erfolgreiche Stoffe oder Figuren der Populärkultur, die immer neu aktualisiert werden können; trotz aller Wiederlegungen durch Forschung und Wissenschaft.

3. Imaginierte Fälscher bei Will Eisner und Umberto Eco

Die beiden Autoren, auf die im Folgenden noch kurz eingegangen wird, haben sich ebenfalls Aufklärung über den Borderline-Text zum Ziel genommen, nutzen aber andere Mittel dafür. Will Eisner zeichnet 2005 die Genese und Rezeption der *Protokolle* in einer Graphic Novel, Umberto Eco erzählt 2010 die Fälschung in einem Roman. Beide Autoren füllen die Leerstellen des Textes, indem sie den männlichen Fälscher der *Protokolle* historisch verorten und als äußerst problematische Person/Figur charakterisieren.

Bei Will Eisner (1917–2005) handelt es sich um den Sohn jüdisch-amerikanischer Einwanderer:innen und einen der bekanntesten Comiczeichner überhaupt.⁴⁶ Neben klassischen Comicstrips für Zeitungen hat er Graphic Novels gezeichnet sowie eine Einführung in das graphische Erzählen verfasst, in der er den Begriff Graphic Novel definiert.⁴⁷ In seinem »Vorwort« zu *Das Komplott. Die wahre Geschichte der ›Protokolle der Weisen von Zion‹* schildert Eisner seine autobiographischen Beweggründe und sein Ziel, den *Protokollen* und ihrer »Propaganda auf leicht zugängliche Art und Weise offensiv zu begegnen«,⁴⁸ indem er das »machtvolle Medium[]« der »populäre[n] Literatur« nutzt.

Seine Graphic Novel ist äußerst fakten-, zahlen- und textlastig. Im Gegensatz zum Sujet der Verschwörungstheorie gibt es bei Eisner nämlich allenfalls rudimentäre Plots/Komplotte, auch wechseln die Protagonisten beziehungsweise Antagonisten mehrfach. Eisner beginnt mit einem fabelartigen Proömium,⁴⁹ wechselt dann über zu Maurice Joly, dessen Biographie sowie

46 Das belegt der »Cambridge Companion to the Graphic Novel«, hg. von Stephen E. Tabachnik, Cambridge 2017, der Will Eisner als Zäsur in der Geschichte vom Comic hin zur Graphic Novel ansetzt.

47 Vgl. Will Eisner: *Comics & Sequential Art*, 13. Aufl., Tamarc/Florida 1994, S. 7.

48 Will Eisner: Vorwort, in: ders.: *Das Komplott. Die wahre Geschichte der ›Protokolle der Weisen von Zion‹*, München 2005, S. 9–11, hier S. 11; die folgenden Zitate S. 9 und S. 11.

49 Will Eisner: *Das Komplott. Die wahre Geschichte der ›Protokolle der Weisen von Zion‹*, München 2005, S. 13: »Wann immer eine Gruppe von Menschen dazu gebracht werden soll, eine andere zu hassen, bedient man sich einer Lüge, um den

Abfassung der Satire, springt anschließend nach Russland zu Zar Nikolai, den Aktivitäten der Geheimpolizei und zu Matwej Golowinski, den Eisner auf der Basis der damaligen Forschung für den Fälscher hält.

Danach folgen die Publikation und Rezeption der *Protokolle*, wobei der Blick der Lesenden auf Stationen der politischen Instrumentalisierung, vor allem durch Hitler und den Nationalsozialismus, gelenkt wird. In diese Stationen werden die folgenlosen Aufklärungsversuche eingeschaltet, etwa die Enttarnung der Fälschung durch den *Times*-Journalisten Philip Graves im Jahr 1921. Hier finden sich allein 17 Seiten,⁵⁰ in denen Jolys Text in einer Synopse dem der *Protokolle* gegenübergestellt wird, sodass die Lesenden beide miteinander abgleichen können.

Ansonsten zeichnet Eisner immer wieder faktuale Zeitungsausschnitte und Buchcover.⁵¹ So erzählt er chronologisch linear und gleichsam allwissend ein historisches Panorama, das sich von 1848 bis 2003 erstreckt. Dabei nimmt der Fälscher Golowinski, der bei zahlreichen amoralischen Handlungen gezeigt wird, weniger als ein Viertel des Raumes ein (30 von insgesamt 136 Seiten):⁵² Der russische Adelige bestiehlt bereits als Kind seine Mutter, fälscht dann zunächst in Russland, später in Paris Dokumente für die russische Polizei beziehungsweise den Geheimdienst. Höhepunkt seiner Charakterisierung ist ein Panel, in dem man ihn von hinten sieht, über ihm in einer Sprechblase die Äußerung: »ICH DIENE DEM LOYAL, DER MICH BEZAHLT.«⁵³

Dem Diener aller Herren wird in der Graphic Novel der Autor Will Eisner gegenübergestellt. Gegen Ende hin zeichnet Eisner sich, wie er in einer Bibliothek recherchiert und dem Bibliothekar ankündigt: »ICH SCHREIBE EINE GRAPHIC NOVEL, IN DER ICH DIE WAHRE HERKUNFT DER BERÜCHTIGTEN ›PROTOKOLLE VON ZION‹ AUFDECKE. ICH HOFFE, DAS RÜTTELT ALLE AUF, DIE NICHTS ÜBER DIESE LÜGE WISSEN!!« Worauf der Bibliothekar nur entgegnet: »NA DANN VIEL GLÜCK! SIE HABEN ES DA MIT EINEM ALTEN VAMPIR ZU TUN, DER TROTZ ALLER UNANFECHTBAREN BEWEISE FÜR DIE FÄLSCHUNG EINFACH NICHT STERBEN WILL.«⁵⁴

Hass zu entfachen und ein Komplott zu rechtfertigen« sowie ebd., S. 14: »Das Ziel ist schnell gefunden, denn der Feind ist immer der andere«.

50 Ebd., S. 81–97.

51 Vgl. ebd., S. 99, 106, 121.

52 Ebd., S. 39–68.

53 Ebd., S. 50.

54 Ebd., S. 121. Auf die Details der Zeichnungen sowie der gezeichneten Schrift (»words as graphic art«, Eisner [Anm. 47], S. 10) kann hier leider nicht eingegangen werden.

Der unmoralische, käufliche Fälscher kontrastiert mit dem Autor als moralische Instanz: Während ersterer einen Borderline-Text herstellt, illustriert letzterer faktuale Begebenheiten. Insofern zeichnet Eisner eine »[f]aktuale Erzählung[] mit fiktionalisierenden Erzählverfahren«⁵⁵ (etwa in Gestalt der Dialoge). Diese Verfahren werden durch zahlreiche Paratexte ergänzt,⁵⁶ die ebenfalls dazu dienen, die Rezeption als faktual abzusichern.

Wie Eisner bekennt sich auch Umberto Eco (1932–2016) zu einer populären Absicht, nämlich »durch die Schilderung der Entstehungsgeschichte dieser Fälschung in der unterhaltsamen Form eines Romans vielleicht ein größeres Publikum zu erreichen«.⁵⁷ Als Semiotiker hat sich Eco nicht nur mit Bedeutungsproduktion auseinandergesetzt, sondern auch zu den *Protokollen* recherchiert⁵⁸ und Verschwörungstheorien in zahlreichen seiner Romane verarbeitet.⁵⁹

Anders als Eisner lässt sich Eco nicht darauf ein, den beziehungsweise einen historischen Fälscher zu benennen. In seinem Roman *Der Friedhof in Prag* entwirft Eco eine fiktive Figur, den Notar Simon Simonini, die Testamente und politische Dokumente fälscht und verkauft. Diese Figur besitzt allerdings einen historisch belegten Großvater, dessen Antisemitismus sie übernimmt.⁶⁰ Der Enkel stellt die *Protokolle* in Paris selbstständig her, kompiliert und plagiiert dabei und wird selbst plagiiert (nämlich von Goedsche).⁶¹ Aber das ist nicht alles: Um seinen Verrat während der italienischen Unabhängigkeitskriege sowie seine kriminellen Handlungen als Fälscher, Spitzel und Agent Provocateur zu vertuschen, wird Simonini bei Eco zum mehrfachen Mörder, der unter anderem Maurice Joly tötet und dessen (realen) Selbstmord nur vortäuscht.⁶²

55 Klein und Martínez (Anm. 2), S. 4.

56 Eine »Einführung« von Umberto Eco, Eisners bereits zitiertes »Vorwort«, ein Nachwort des Politologen Stephen Eric Bronner sowie Anmerkungen und eine Bibliographie.

57 Thomas Stauder: »Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten«, Berlin 2012, S. 261.

58 Vgl. Eco (Anm. 41).

59 Vgl. Susanne Kleinert: Art. Verschwörungstheorien, in: Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Erik Schilling, Berlin und Heidelberg 2018, S. 367–369; dies.: Art. Der Friedhof in Prag (Il cimitero di Praga), ebd., S. 206–213.

60 Vgl. Umberto Eco: Unnötige Hintergrundinformationen, in: ders.: »Der Friedhof in Prag«. Roman, Deutsch von Burkhard Kroeber, München 2011 (orig. 2010), S. 513f., hier S. 513.

61 Umberto Eco: »Der Friedhof in Prag«. Roman, Deutsch von Burkhard Kroeber, München 2011 (orig. 2010), S. 256–265.

62 Vgl. ebd., S. 315–319.

Der Ich-Erzähler Simonini ist demnach ein Antagonist, der von Hass und Geldgier geleitet wird. Eco entwirft den Fälscher als gesplante Persönlichkeit, die auf Anregung eines Doktor Froide Tagebuch schreibt, um eine Amnesie zu bearbeiten. Neben Simonini findet sich eine weitere intradiegetische Erzählinstanz in Gestalt des Abbé Dalla Piccola, der als Doppelgänger Simoninis dessen Aufzeichnungen kommentiert und ergänzt. Der Abbé stellt sich als weiteres Mordopfer Simoninis heraus, das zu einem psychisch abgespaltenen Teil des Notars geworden ist. Auf diese Weise wird die Entstehung der *Protokolle* psychopathologisch motiviert.⁶³ Schließlich tritt auch noch ein extradiegetischer »ERZÄHLER« auf, der ebenfalls Informationen beisteuert und als Herausgeber des Tagebuchs agiert.

Der Roman verschlingt verschiedene Zeit-, Handlungs- und Figurenebenen miteinander, erzählt mit mehrfachen Erzählinstanzen sowohl extra- als intradiegetisch und enthält zahlreiche intertextuelle Verweise, insbesondere auf Feuilletonromane des neunzehnten Jahrhunderts. So ist die Figur des fälschenden Notars einem Roman von Eugène Sue entnommen, den auch Simonini eifrig liest.⁶⁴ Zugleich lässt Eco zahlreiche historische Personen auftreten, darunter Giuseppe Garibaldi, Alexandre Dumas sowie die antisemitischen Autoren Herrmann Goedsche und Édouard Drumont. Schließlich statet Eco seinen Text noch mit Romanillustrationen und Zeitschriftentiteln aus dem neunzehnten Jahrhundert aus, was ihn zu einer »Dokufiktion«⁶⁵ macht.

Die Komplexität des Romans wird dabei so groß, dass Eco sich bemüht fühlt, am Textende nicht nur »Unnötige Hintergrundinformationen«, sondern, klassisch narratologisch, eine Synopse von »story und plot«⁶⁶ anzufü-

63 Darin folgt Eco Richard Hofstadters Figur des »Sozialparanoiker[s]«, die Eco an anderer Stelle erläutert, ders. (Anm. 14), S. 20.

64 Vgl. Eugène Sue: »Die Geheimnisse von Paris«. Roman, aus dem Französischen von Bernhard Jolles, mit einem Nachwort von Norbert Miller und Karl Riha, München und Wien 1970. Allerdings nutzt Sues Notar Ferrand zur Verkleidung »grüne[] Brillengläser[]« und ist ein heimlicher Vergewaltiger, während Ecos Simonini sich mit einer »blaugetönte[n] Brille« ausstattet, Sexualität verabscheut, aber der Völlerei frönt. Ebd. S. 280, 266 und Eco (Anm. 61), S. 468, 458–462, 195.

65 Vgl. Monika Schmitz-Emans: Zwischen Fiktion, Dokufiktion und Metafiktion: Umberto Ecos Roman »Il cimitero di Praga« im Kontext seiner Recherchen zu den »Weisen von Zion«, in: »Dokufiktionalität in Literatur und Medien«. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion, hg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll, Berlin und Boston 2022, S. 27–50, bes. S. 45–48.

66 Eco (Anm. 61), S. 513.

gen, die nebeneinander die Romankapitel, die Intrige sowie die historischen Ereignisse und Figuren aufführt.⁶⁷

Eco schreibt demnach einen historischen Roman, das heißt eine »[f]iktionale Erzählung[] mit faktualen Inhalten«,⁶⁸ zugleich aber nutzt er auch »faktualisierende[] Erzählverfahren«⁶⁹ wie das fingierte Tagebuch und die Herausgeberfiktion. Spannend dabei ist, dass Eco – seit *Der Name der Rose* (in deutscher Übersetzung 1982) der postmoderne Autor per se – nun gegen den poststrukturalistischen Panfiktionalismus angeht und sich nicht nur als Intellektueller, sondern auch als Romanautor engagiert. Im Gegensatz dazu ist sein Fälscher ein Paranoiker, der sich im ›Wald‹ seiner Lektüren, Fälschungen und Falschinformationen verläuft.

Beide Werke und Autoren versuchen, die Borderline-Erzählung der *Protokolle* zu heilen, indem sie deren »Fälschung der Welt« historisch-kritisch, aber eben auch mit den Mitteln der Fiktion aufheben. Ob das Eisner und/oder Eco gelungen ist? Diese Frage mit Ja zu beantworten, hieße vermutlich die Wirkung von Literatur zu überschätzen.

67 Vgl. ebd., S. 515–517.

68 Klein und Martínez (Anm. 2), S. 5.

69 Ebd.

Stefanie Hundehege

FALSCHER ZAUBER

ORIGINAL UND FÄLSCHUNG IN STEFAN ZWEIGS
DIE UNSICHTBARE SAMMLUNG

»Ich möchte Sie um ein kostbares Geschenk bitten, um das Manuscript Eines Ihrer Versbücher«, schloss der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig (1881–1942) im Mai 1907 einen zwölfseitigen Brief an den von ihm verehrten Lyriker Rainer Maria Rilke (1875–1926). Er fuhr fort:

Ich bin kein Autografensammler, ab und zu kaufe ich mir die Handschrift eines Gedichtes, das ich liebe. Ein paar Schöne habe ich schon, das kleine »Maylied« von Goethe, den »Cruzifixus« von Lenau, die »Rote Rose Leidenschaft« von Storm. [...] Wie froh wäre ich, dürfte ich von Ihnen ein Werk behüten dürfen: es könnte vielleicht in bessere, kaum aber in sorglichere Hände gelangen. Ich weiß, ich verlange sehr viel, denn ich kenne den Zauber der Schrift, ich weiß, daß man mit der Handschrift eines Buches nicht nur schenkt, sondern auch einem ein Geheimnis verrät. Freilich Eines, das sich nur der Liebe entschleiert.¹

Ob der zu diesem Zeitpunkt 25-jährige Zweig sich in seiner Behauptung, *kein* Autographensammler zu sein, lediglich in Bescheidenheit übte oder ob er zu diesem Zeitpunkt das Sammeln seinem eigenen Verständnis nach noch nicht ernsthaft und systematisch betrieb, um die Bezeichnung zu verdienen, sei zunächst dahingestellt. Immerhin erinnerte sich Zweig in seiner postum veröffentlichten Autobiographie *Die Welt von Gestern* (1942) daran, bereits als Schüler Wiener Sängere:innen, Musike:innen und Schriftsteler:innen um ihre Unterschriften gebeten zu haben.² Welchem Motiv auch immer Zweigs Zurückhaltung letztlich geschuldet war, Rilke kam der Bitte offensichtlich nach und Zweig war bald stolzer Besitzer eines Manuskripts von dessen Frühwerk *Cornet*.³ Rilke war nicht der einzige Zeitgenosse Zweigs, an den

1 Stefan Zweig: Briefe 1897–1914, hg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach, Frankfurt am Main 1995, S. 142.

2 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, hg. von Oliver Matuschek, Frankfurt am Main 2017, S. 372.

3 Vgl. Oliver Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweigs*, Wien 2005, S. 306.

er sich mit der Bitte um ein Schriftstück wandte. Hugo von Hoffmannsthal, Arthur Schnitzler, Romain Rolland und andere sandten ebenfalls Gaben ein.⁴ Dabei war Zweig keineswegs auf Geschenke angewiesen, um seiner Sammelleidenschaft nachzugehen. 1881 in eine wohlhabende jüdische Wiener Unternehmerfamilie hineingeboren, genoss er einen großzügigen Lebensstil. Zweig-Biograph Oliver Matuschek listet bis zu 1.000 Autographen auf, die sich in den kommenden Jahren und Jahrzehnten zeitweilig in Zweigs Besitz befanden. Seine Sammlung zieren Namen wie Beethoven, Goethe, Ibsen, Tolstoi und Verhaeren. Gäste, die Zweig in seiner Salzburger Villa empfing und bei denen er ein Interesse für Handschriften vermuten konnte, kamen häufig in den Genuss, die Autographen präsentiert zu bekommen. Bei der Auswahl und dem Erwerb von Stücken stützte sich Zweig zum einen auf seine weitreichenden Verbindungen zu verschiedenen Antiquitätenhändler:innen. Vertreter:innen der Antiquariate Henrici, Liepmannssohn, Hellmut Meyer, V.H. Heck waren in den 1920er-Jahren häufig gesehene Gäste.⁵ Auch darüber hinaus investierte Zweig persönlich viel Zeit und Energie, um selbst ein angesehenere Experte auf dem Gebiet zu werden, studierte Handbücher zum Autographensammeln sowie alte und neu erscheinende Antiquariatskataloge und besuchte Auktionen im In- und Ausland. »Ich darf wohl sagen«, schrieb Zweig in *Die Welt von Gestern*,

was ich nie im Hinblick auf Literatur oder ein anderes Gebiet des Lebens auszusprechen wagen würde –, daß ich in diesen dreißig oder vierzig Jahren des Sammelns eine erste Autorität auf dem Gebiete der Handschriften geworden war und von jedem bedeutenden Blatte wußte, wo es lag, wem es gehörte und wie es zu seinem Besitzer gewandert war, ein wirklicher Kenner also, der Echtheit auf den ersten Blick bestimmen konnte und in der Bewertung erfahrener als die meisten Professionellen war.⁶

Tatsächlich wurde Zweig gelegentlich von Museen hinsichtlich der Echtheit von Autographen konsultiert.⁷ Dem befreundeten Schweizer Sammler Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) klagte er, dass er mit seiner Expertise

4 Vgl. ebd., S. 12f. und 17f.

5 Vgl. Matuschek (Anm. 3), S. 33.

6 Zweig (Anm. 2), S. 373.

7 Vgl. Oliver Matuschek: »Ich kenne den Zauber der Schrift«. Stefan Zweig als Autographensammler, in: *Aus dem Antiquariat*, 1998, S. A15–A20, hier S. A18; Susanne Buchinger: »Wie sehr das bezaubernde Goethe-Stück mir das Wasser im Munde zusammenlaufen läßt, brauche ich nicht zu sagen [...]«. *Das Thema Autographensammeln als besondere Facette der Autor-Verleger-Beziehung zwischen Stefan*

unfreiwillig den Unmut des Londoner Auktionshauses Sotheby auf sich gezogen habe, der sich darin äußerte, dass Sothebys Kataloge jeweils erst *nach* den darin angekündigten Auktionen bei ihm eintrafen. »[V]ielleicht«, mutmaßte Zweig, »ist er verärgert, weil ich ihm in einer Saison drei Stücke als falsch nachweisen musste.«⁸ Obwohl fraglos Fälschungen auf dem Autographenmarkt kursierten, war Zweig jedoch überzeugt, dass es sich dabei eher um Ausnahmefälle als um die Regel handelte. In seinem Aufsatz »Von echten und falschen Autographen«, der in der Märzausgabe der *Autographen-Rundschau* 1927 erschien, schrieb er:

Immer oder doch zumindest oftmals, wenn ich Gästen ein paar Blätter aus meiner Handschriftensammlung zeige, endet ihre neugierige Ehrfurcht vor den erlauchten Schriftzügen in die Frage: »Aber, sind Sie auch sicher, daß diese Blätter echt sind?« Die Frage ist begreiflich, höchst begreiflich sogar, denn in einer Zeit, wo Bilder, Möbel, Antiquitäten, Antiken in der verwirrendsten Weise nachgeahmt werden, wie sollte es nicht wahrscheinlich sein, etwas so Simples wie ein bloß beschriebenes Papier zu imitieren?⁹

Fälschungen von Autographen, davon war Zweig jedoch überzeugt, seien kein lohnenswertes Geschäft. Materialbeschaffung und Zeitaufwand für kurze Paraphen und bloße Unterschriften stünden in keinem Verhältnis zu den geringen Preisen, die selbst große Namen wie Goethe oder Napoleon erzielten. Die Arbeit des Fälschers »erwiese sich erst als lohnend, vermöchte er Stücke größeren Umfangs und innerer Bedeutsamkeit[] künstlich zu erzeugen.«¹⁰ Gesetzt den Fall, dass eine solche Fälschung durch intensives Studium historischer Quellen sowie dem Persönlichen der vorliegenden Handschrift auf eine Weise gelänge, dass sie die »vollendete Faksimilierung« ebenso vermeide wie die »tölpisch nachzeichnende Laienhand«,¹¹ seien doch die Chancen hoch, dass sie sogleich das Misstrauen der erfahrenen Autographenhändler erregen würde:

Zweig und Anton Kippenberg, in: *Philobiblon* 38, Nr. 1, März 1994, S. 234–252, hier S. 238.

8 Stefan Zweig an Karl Geigy-Hagenbach, 16. Oktober 1930, Universitätsbibliothek Basel (<https://www.e-manuscripta.ch/bau/content/zoom/4098675>, Zugriff: 11. Juli 2024); vgl. auch Matuschek (Anm. 3), S. 31.

9 Stefan Zweig: Von echten und falschen Autographen, in: *Die Autographen-Rundschau* 7, März 1927, H. 8, S. 1 f., hier S. 1.

10 Ebd., S. 1.

11 Ebd., S. 2.

Kostbare Stücke fallen nicht aus dem Himmel herab, sie kommen von dieser Erde und aus irdischen Händen und ich bin überzeugt, jeder würde ein solch plötzlich aufgetauchtes Wertstück als dubios ablehnen. Eben weil er begrenzt, auf engsten Bezirk eingestellt ist, stellt der Autographenhandel ein sehr feinnerwiges Instrument dar, dass jede Oszillation sofort bemerkt.¹²

Es sei gerade die Herkunft eines Autographs, seine Überlieferungsgeschichte und -stationen, die als Maßstab für seine Echtheit fungieren: »Denn beinahe jedes bedeutende Autograph hat seine lebendige Geschichte, seine Biographie und sein Pedigree – nur Wertloses unterliegt da eigentlich der Fälschungsmöglichkeit [...].«¹³

Tatsächlich haben sich gemessen an Zweigs langjähriger Aktivität als Autographensammler und angesichts des Umfangs seiner Sammlung bis heute verhältnismäßig wenige als Fälschungen entpuppt.¹⁴ Ob er ein 1918 angekauftes vermeintliches Schillerautograph – tatsächlich aus der Hand des Schillerfälschers Gerstenbergk (1814–1887) – in gutem Glauben als Schillerhandschrift oder bewusst als Schillerfälschung, als Kuriosum, erstand, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, wohl aber, dass er das Stück auf der Rückseite unmissverständlich als »Gerstenbergische Fälschung!« markierte.¹⁵ Ein angebliches Gedicht Casanovas (1725–1798) – *Dialogue entre Venus et Cupidon* – hatte Zweig im August 1930 aus dem Nachlass der Dichterin Elisa von der Recke (1754–1833) auf einer Londoner Auktion erstanden. Von der Recke hatte in Casanovas letzten beiden Lebensjahren regelmäßig mit diesem korrespondiert; noch auf dem Sterbebett hatte Casanova einen letzten Brief an sie diktiert.¹⁶ Die Quelle schien also gut; trotzdem wurde der Brief 1954 von Günther Mecklenburg (1898–1984), dem Besitzer des auf Autographen spezialisierten Antiquariats J.A. Stargardt, als Fälschung

¹² Ebd., S. 1.

¹³ Ebd., S. 2.

¹⁴ Vgl. Matuschek (Anm. 3), S. 38f.

¹⁵ Vgl. Ulrike Vedder: Autographen und ihre Faszinationsgeschichte: Von Goethe bis Stefan Zweig, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 66, 2022, S. 187–210, hier S. 196. Auf der Vorderseite des Stückes hatte bereits eine unbekannte Person das Stück als »Falsum« ausgewiesen. Stefan Zweig Digital, hg. vom Literaturarchiv Salzburg (<https://stefanzweig.digital/o:szd.autographen/sdef:TEI/get?locale=de#SZDAUT.992>, Zugriff: 19. Januar 2024).

¹⁶ Helmut Watzlawick: Elisa von der Recke und Giacomo Casanova – Miszellen zur Unsterblichkeit der Seele, in: Elisa von der Recke. Aufklärerische Kontexte und lebensweltliche Perspektiven, hg. von Valérie Leyh, Adelheid Müller und Vera Viehöfer, Heidelberg 2018, S. 131–146, S. 146.

identifiziert.¹⁷ Ein Aufsatz des italienischen Renaissance-Biographen Giorgio Vasari (1511–1574) über Luca Signorelli (circa 1441–1523) aus dem Nachlass des britischen Sammlers Alfred Morrison (1821–1897), den Zweig 1923 über das Antiquariat Maggs Brothers erstand, konnte er selbst später als zeitgenössische Abschrift des Originalaufsatzes identifizieren.¹⁸ Zwei Musikhandschriften stellten sich lediglich als Abschriften des Bachschülers Christian Gottlob Meißner (1707–1760) heraus und stammten nicht, wie ursprünglich angenommen, aus der Feder Bachs (1685–1750) selbst, beziehungsweise nicht vollständig. Eine von ihnen war immerhin mit Bachs Korrekturen versehen.¹⁹

Wenn Zweig nach dem Kauf eines Stückes Unregelmäßigkeiten feststellte, ließ er den Kauf stornieren oder das fragliche Stück wieder abstoßen. »[W]o nur der geringste Zweifel herrscht«, betonte er in seiner Korrespondenz mit Geigy-Hagenbach, sei für ihn »jede Freude vorbei«,²⁰ auch wenn er zugestehen musste, dass einige Stücke weder eindeutig der Kategorie des Originals noch der der Fälschung zuzuordnen seien. Im April 1931 berichtete er Geigy-Hagenbach von dem Erwerb eines vierseitigen Beethovenmanuskripts, einer Abschrift von fünf Gedichten aus Herders (1744–1803) *Blumenlese aus morgenländischen Dichtern*:

Auch Beethoven ist endlich eingetroffen, ein herrliches Stück, nur an einigen Stellen verdorben dadurch, dass der Famulus die Bleistiftzüge, um sie vor dem Verschwinden zu retten, grob mit Tinte überzogen hat, so dass man bei einigen Teilen gar nicht mehr weiss, wo Beethoven endet und der Famulus anfängt. In diesem Zustand war das Stück oft in Ausstellungen, die unbedenklich den Tintenüberzug für Beethovens Klaue nahmen. Ich denke darüber strenger und rechne eigentlich nur als von eigener Hand auf diesen vier Folioseiten etwa zwei einhalb, und das andere ist weder echt noch unecht, weder Original noch Fälschung, sondern beides zusammen. Hier beginnt eine Doktorfrage, ob man eine mit Tinte überzogene Bleistiftstelle, wo der Bleistift zum Teil schon verschwunden ist, eigentlich noch Autograf nennen kann. Es ist eigentlich die merkwürdigste Zwischen- und Zwitterstufe, die ja bei Beethoven Musikmanuskripten

17 Vgl. Matuschek (Anm. 3), S. 185.

18 Vgl. ebd., S. 339; The British Library Stefan Zweig Collection. Catalogue of the Literary and Historical Manuscripts, London 2017, S. 138f.

19 Es handelte sich um die Kantate »Herr Gott, dich loben alle wir« und die Choralvorspiele »Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist« und »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend«. Vgl. Matuschek (Anm. 3), S. 354; Arthur Searle: The British Library Stefan Zweig Collection. Catalogue of the Music Manuscripts, London 1999, S. 5–7.

20 Stefan Zweig an Karl Geigy-Hagenbach, 27. Mai 1931, Universitätsbibliothek Basel (<https://www.e-manuscripta.ch/bau/content/pagetext/4098703>, Zugriff: 11. Juli 2024).

oft vorkommt, wo [der gelegentlich als Sekretär agierende Beethoven-Biograph Anton] Schindler, um die halbverwischten und andern unlesbaren Bleistiftzüge Beethovens zu erhalten, sie in frommer Einfalt mit Tinte nachgemalt hat [...].²¹

Zweig, der Autographen als »Lebensspuren«,²² die über den Tod ihrer Urheber:innen auf deren Leben verweisen, oder im Falle von musikalischen oder literarischen Manuskripten als Sichtbarmachung des schöpferischen Moments begriff, knüpft den Begriff des Originals an die federführende Hand. Schindlers (1795–1864) wohlgemeintes Nachziehen der Beethov'schen Bleistiftzüge in Tinte erzeugt insofern einen Widerspruch. Die Worte, Zeichen, Schriftzüge auf dem Papier mögen sich decken und haben doch keine Einheit zur Folge, sondern kreieren ein aus widersprüchlichen Teilen bestehendes ›Zwittergebilde‹, deren Zweigestaltigkeit in Zweigs Augen Kenner:innen unbedingt wahrzunehmen haben.

In seiner 1925 zuerst in der *Wiener Neuen Freien Presse* veröffentlichte Novelle *Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation* bediente Zweig sich eines Kniffs, um zu erklären, wie einem jahrelang erfahrenen Sammler und ›echten‹ Kenner falsche Autographen unterschoben werden konnten – und dies trotz mangelnder Expertise und unter Zunahme einfachster Mittel seitens der Betrügerinnen. Der Spannungsbogen der Erzählung knüpft sich nicht an die Entlarvung einer Fälschung, sondern im Gegenteil daran ob ein nobler Betrug aufrechterhalten werden kann. Der erblindete Autographensammler mit dem sprechenden Namen Herwart – Hüter oder Wächter – in Zweigs Novelle ist nicht beim Ankauf der Stücke (der zu Beginn der Handlung der Novelle bereits Jahrzehnte zurückliegt) Fälschungen aufgesessen, sondern wird Opfer seiner eigenen Familie, seiner Ehefrau und Tochter, die in der Inflationszeit nach dem Ersten Weltkrieg aus Geldnot nach und nach heimlich dessen wertvolle Schriftstücke verkauften und durch »Nachdrucke oder ähnliche Blätter statt der verkauften«²³ ersetzen. Durch das Trauma der modernen Kriegserfahrung im Ersten Weltkrieg

21 Stefan Zweig an Karl Geigy-Hagenbach, 1. April 1931, Universitätsbibliothek Basel (<https://www.e-manuscripta.ch/bau/content/zoom/4098693>, Zugriff: 11. Juli 2024). Zweig behielt das Stück; es befindet sich seit 1987 in der British Library in der Stefan Zweig Collection. Vgl. Matuschek (Anm. 3), S. 358; British Library, MS 15 (https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Zweig_MS_15&index=23, Zugriff: 11. Juli 2024).

22 Ulrike Vedder: Zur Magie der Handschrift. Stefan Zweig als Autographensammler, in: Zweigs England, hg. von Rüdiger Görner und Klemens Renoldner, Würzburg 2014, S. 141–151, hier S. 143.

23 Stefan Zweig: Kleine Chronik: 4 Erzählungen, Leipzig 1929, S. 12.

seines Augenlichts beraubt, nimmt der alte Sammler weder die Entbehrenungen und Nöte seiner engsten Familie noch die ausgetauschten Blätter wahr.²⁴ Die Täuschung droht jedoch aufzufliegen, nachdem ein Berliner Antiquar auf der Suche nach profitablen Stücken, die er bei alten Kunden des Traditionshauses vermutet, dem Sammler einen unerwarteten Besuch erstattet. Hoherfreut über die Gelegenheit, seine vermeintlich prachtvollen Blätter vorzuführen, beginnt eine mehrstündige ›Besichtigung‹ der Mappen, in der der Blinde dem Kunsthändler die ihm vertrauten Autographen bis ins kleinste Detail und inklusive ihrer Herkunftsgeschichten, Sammlernamen und Stempel beschreibt.

Und nun entnahm er mit jener zärtlichen Vorsicht, wie man sonst etwas Zerbrechliches berührt, mit ganz vorsichtig anfassenden schonenden Fingerspitzen der Mappe ein Passepartout, in dem ein leeres vergilbtes Papierblatt eingerahmt lag, und hielt den wertlosen Wisch begeistert vor sich hin. Er sah es an, minutenlang, ohne doch wirklich zu sehen, aber er hielt ekstatisch das leere Blatt mit ausgespreizter Hand in Augenhöhe, sein ganzes Gesicht drückte magisch die angespannte Geste eines Schauenden aus. Und in seine Augen, die starren, mit ihren toten Sternen, kam mit einem Male – schuf dies der Reflex des Papiers oder ein Glanz von innen her? – eine spiegelnde Helligkeit, ein wissendes Licht. [...] ›Wie scharf, wie klar da jedes Detail herauswächst – ich habe das Blatt verglichen mit dem Dresdner Exemplar, aber das wirkte ganz flau und stumpf dagegen. Und dazu der Pedigree! Da‹ – und er wandte das Blatt um und zeigte mit dem Fingernagel auf der Rückseite haargenau auf einzelne Stellen des leeren Blattes, so daß ich unwillkürlich hinsah, ob die Zeichen nicht doch noch da waren – ›da haben Sie den Stempel der Sammlung Nagler, hier den von Remy und Esdaile; die haben auch nicht geahnt, diese illustren Vorbesitzer, daß ihr Blatt einmal hierher in die kleine Stube käme.‹²⁵

Der Zauber der Schrift, auch wenn diese nur in der Erinnerung des alten Mannes existiert, verfehlt nicht seine transzendierende, seine gar wiederbelebende Wirkung. Durch die Ekstase, in die er durch die erinnernde Betrachtung ›seiner‹ Autographen versetzt wird, wird er scheinbar wieder sehend gemacht. Dem blinden Seher der griechischen Mythologie, Teiresias, verliehen die Götter als Wiedergutmachung für seine Blendung die Seherkraft, die Gabe, über die vordergründige Realität hinauszublicken. Auch in Zweigs Er-

24 Vgl. Anne-Kathrin Reulecke: Stefan Zweigs Unsichtbare Sammlung, in: Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen, hg. von Gisela Ecker, Martina Stange und Ulrike Vedder. Königstein/Taunus 2001, S. 143–154, hier S. 146f.

25 Zweig (Anm. 23), S. 14f.

zählung wird der Blick des alten Sammlers wiederholt mit Himmelskörpern (»wieder ging ein Leuchten in den toten Augensternen auf«)²⁶ und damit mit der Sphäre des Göttlichen in Verbindung gebracht. Doch im Gegensatz zu Teiresias sieht er nicht gegenwärtig verborgene Wahrheiten oder gar zukünftige Ereignisse, sondern nostalgische Erinnerungen an vergangene Zeiten, als er aktiv Autographen gesammelt und verborgene Schätze mit kennerhaftem Gespür aufgetan hat.

Die Grenzen zwischen Sehen und Nicht-Sehen, äußerer und innerer Wahrnehmung verschwimmen. Ob die erhellende Transformation des alten Sammlers externen oder internen Ursprungs ist, vermag der Kunsthändler nicht zu entscheiden (»schuf dies der Reflex des Papiers oder ein Glanz von innen her?«), doch sie überträgt sich, sodass er mehrmals überprüfen muss, ob die vom Sammler beschriebenen Striche nicht doch auf dem Papier zu sehen sind. Die leeren Bögen werden, unter der inneren Begeisterung des Sammlers und der stillschweigenden Komplizenschaft der Übrigen zur titelgebenden ›unsichtbaren Sammlung‹. Die Kraft der inneren Überzeugung des alten Sammlers und ihr Potenzial, sich die äußere Realität zu unterwerfen, ist bereits im Titel der Novelle angedeutet: Die prachtvolle Sammlung existiert, sie ist lediglich der äußeren Wahrnehmung entzogen. Um sie erfahrbar zu machen, bedarf es einer Veränderung des inneren Zustands. So wird die Befindlichkeit des alten Sammlers auch wiederholt mit dem eines Schlafwandelnden verglichen, ein Zustand zwischen Schlaf und Wachsein, zwischen Bewusst- und Unbewusstsein. Vor allem aber ist es normalerweise ein vorübergehender Zustand, der hier durch das Zutun der Umstehenden künstlich aufrechterhalten wird.

Nur einmal unterbrach schreckhaft die Gefahr eines Erwachens die somnambule Sicherheit seiner schauenden Begeisterung: er hatte bei der Rembrandtschen ›Antiope‹ (einem Probeabzug, der tatsächlich einen unermesslichen Wert gehabt haben mußte) wieder die Schärfe des Druckes gerühmt, und dabei war sein nervös helllichtiger Finger, liebevoll nachzeichnend, die Linie des Eindruckes nachgefahren, ohne daß aber die geschärften Tastnerven jene Vertiefung auf dem fremden Blatte fanden.²⁷

Zweigs Erzählung spiegelt die Situation der Rembrandt'schen Radierung, die den Göttervater Zeus der griechischen Mythologie zeigt, der sich in Gestalt eines Zephyrs über die schlafende Nymphe Antiope beugt. Im Gegensatz

²⁶ Zweig (Anm. 23), S. 19.

²⁷ Zweig (Anm. 23), S. 16.

zur Antiope, die von Zeus aus dem Schlaf gerissen und von diesem verführt (manchen Überlieferungen zufolge vergewaltigt) wird, wendet der Kunsthändler das Aufschrecken des Sammlers ab, nimmt ihm das Blatt aus der Hand und beginnt, die ihm wohl bekannte Radierung detailliert zu preisen, bis der Verdacht des alten Mannes sich verflüchtigt.

Das Aufrechterhalten der Illusion des blinden Sammlers ist hier als ein Akt der Güte, des Beschützens vor der tristen, ungerechten Realität der Nachkriegs- und Inflationszeit, dargestellt. Der Zauber der Schrift wirkt, auch wenn die Originalblätter der Sammlung längst zerstreut sind. Doch zugleich wird deutlich: Es ist der transzendierende Effekt der Originale, der in den untergeschobenen Blättern fortwirkt. Einmal als Fälschungen gegenüber dem Sammler enttarnt, verlören sie sofort und unwiederbringlich ihre Wirkung. Auch als Geschäftemacher ist für den Berliner Händler die Antwort klar: Er muss unverrichteter Dinge wieder abziehen. Kein kostbarer Dürer, kein exklusiver Rembrandt wartet hier auf ihn in dem kleinbürgerlichen Haushalt in der sächsischen Provinz, lediglich »leere[] Papierfetzen oder schäbige[] Reproduktionen«²⁸ verbergen sich in den alten Passepartouts der »lügenrischen«, der »ausgeraubten Mappen«.²⁹ Trotzdem verlässt er das Haus innerlich bereichert:

[D]a war ich wie der Engel des Märchens in eine Armeleutestube getreten, hatte einen Blinden sehend gemacht für eine Stunde nur dadurch, daß ich einem frommen Betrug Helferdienst bot und unverschämt log, ich, der in Wahrheit doch als ein schäbiger Krämer gekommen war, um ein paar kostbare Stücke jemandem listig abzujagen. Was ich aber mitnahm, war mehr: ich hatte wieder einmal reine Begeisterung lebendig spüren dürfen in dumpfer, freudloser Zeit, eine Art geistig durchleuchteter, ganz auf die Kunst gewandter Ekstase, wie sie unsere Menschen längst verlernt zu haben scheinen.³⁰

Der schöpferische Prozess, so brachte es Zweig in seinem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938) auf den Punkt, »ist ein beständiges Ringen zwischen Unbewußtheit und Bewußtheit«,³¹ über den die schaffende Person selbst rückblickend nur unzureichend Zeugnis ablegen kann, da sie (in den Worten des Kunsthändlers) »ganz auf die Kunst gewandt« in einen

28 Ebd., S. 16.

29 Ebd., S. 17f.

30 Ebd., S. 19.

31 Stefan Zweig: *Das Geheimnis künstlerischen Schaffens*. Vortrag, Amerika 1938, in: ders.: *Zeit und Welt. Gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904–1940*, hg. von Richard Friedenthal, Berlin und Frankfurt am Main 1946, S. 268.

Zustand der Ekstase verfällt. Über den Zustand der Ekstase schrieb Zweig weiter: »In Wirklichkeit ist dem Künstler Produktion doch nur möglich im Zustand eines gewissen *Von-sich-selbst-fortseins*, einer Ekstase –, heißt dieses griechische Wort Ekstase übersetzt doch nichts anderes als ›Außerhalb seiner selbst sein.«³² In der »dumpfen, freudlosen« Nachkriegszeit, so die nostalgischen Reflektionen des Kunsthändlers, besitzen die Menschen jedoch nicht mehr die Fähigkeit dazu. In der Vergangenheit hingegen waren sie wie Kunstwerke einzigartige Originale.³³ So wie seine einstige Kollektion handgearbeitete Kupferstiche und »Radierung[en]«³⁴ enthält, wird auch der alte Sammler, dessen eigenbrötlerische Züge immer wieder betont werden, von Beginn an als ›Original‹ dargestellt, als Repräsentant des »verschollenen Menzel- oder Spitzweg-Deutschen, wie sie sich noch knapp bis in unsere Zeit hinein in kleinen Provinzstädten *als seltene Unika* [Betonung der Autorin] hier und da erhalten haben«.³⁵ Er ist ein Relikt des verflommenen neunzehnten Jahrhunderts. Seine Titel – »Forst- und Ökonomierat a.D., Leutnant a.D., Inhaber des Eisernen Kreuzes erster Klasse«³⁶ – deuten seine Biographie als Verwaltungsbeamter des Deutschen Kaiserreiches und Veteran des Deutsch-Französischen Kriegs der 1870er-Jahre an. Er vertritt die Werte der wilhelminischen Gesellschaft. Seine Korrespondenz ist geprägt von akribischer Genauigkeit und Säuberlichkeit, zeugt aber durch die Verwendung von »abgelösten Respektblättern« anstatt Briefpapiers und von »Sparkuverts«³⁷ auch von äußerster Frugalität.

Doch in dieser *Episode aus der deutschen Inflation*, so der Untertitel von Zweigs Novelle, gelten die Werte, Regeln und Strukturen der Vorkriegszeit nicht mehr. Ehemals Materielles, Sicheres ist nicht länger greifbar – der Wert des Geldes verflüchtigt sich »wie Gas«.³⁸ Früher ehrfürchtig betrachtete Kunst wird zur Ware degradiert. Auch die sozialen Strukturen sind durch die Inflation aus den Fugen geraten:

32 Ebd., S. 257.

33 Vgl. Reulecke (Anm. 24), S. 146.

34 Zweig (Anm. 23), S. 16.

35 Ebd., S. 4.

36 Ebd., S. 5, die folgenden Zitate ebd.

37 Beliebte Sammler:innenstücke im neunzehnten Jahrhundert waren die »Sparkuverts« Kaiser Wilhelms I., der an ihn adressierte Briefkuverts wiederverwendete, indem er »An seine Majestät« hin zu »Von seiner Majestät« änderte und die Anschrift des neuen Adressaten hinzufügte. Eugen Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, Berlin 1923, S. 70.

38 Zweig (Anm. 23), S. 3.

[D]ie neuen Reichen haben plötzlich ihr Herz entdeckt für gotische Madonnen und Inkunabeln und alte Stiche und Bilder; man kann ihnen gar nicht genug herzaubern, ja wehren muß man sich sogar, daß einem nicht Haus und Stube kahl ausgeräumt wird.³⁹

Mit dem ökonomischen geht ein moralischer Werteverfall einher und öffnet Spekulation und Betrug Tor und Tür. Auch Traditionsgeschäfte und lang gehegte Geschäftsbeziehungen werden kompromittiert: Der angesehene Berliner Kunsthändler ist auf der Suche nach alten Kunden, um ihnen vielleicht »ein paar Dubletten wieder abluchsen«⁴⁰ zu können. Doch als er, der selbst ausgezogen war, um andere zu übervorteilen, Zeuge des »frommen Betrugs« der Familie des alten Sammlers wird, erlebt er ihn als unheimlich: »Mir lief es kalt über den Rücken, [...] es war gespenstisch mitanzusehen, [...]. Mir war die Kehle vor Grauen zugeschnürt«.⁴¹ Dass die falschen Blätter hier in die Nähe des Gespenstischen, des Trugbilds gerückt werden sowie die körperliche Angstreaktion des Kunsthändlers verdeutlichen, wie sehr er die leeren Blätter als Bedrohung seiner professionellen Existenz, gar seiner Realität empfindet.

Die Novelle endet mit der Verabschiedung der beiden Protagonisten, halb wehmütig, halb augenzwinkernd mit einem Zitat, dessen eigene Provenienz zweifelhaft ist, einem unbelegten Ausspruchs Goethes (1749–1832):

Unvergeßlich war mir der Anblick: dies frohe Gesicht des weißhaarigen Greises da oben im Fenster, hoch schwebend über all den mürrischen, gehetzten, geschäftigen Menschen der Straße, sanft aufgehoben aus unserer wirklichen widerlichen Welt von der weißen Wolke eines gütigen Wahns. Und ich mußte wieder an das alte wahre Wort denken – ich glaube, Goethe hat es gesagt –: »Sammler sind glückliche Menschen.«⁴²

Mit den letzten Zeilen seiner Novelle erinnert Zweig daran, wie schnell Zuschreibungen sich im kulturellen Gedächtnis verfestigen, auch wenn wir über ihre Herkunft nur mutmaßen können. Zur sprichwörtlichen Verbreitung des »alte[n] wahre[n] Wort[es]« als Goethezitat hat die Novelle zweifellos beigetragen, wenn sie sie nicht gar begründet hat.⁴³

39 Ebd., S. 3.

40 Ebd., S. 4.

41 Ebd., S. 15.

42 Zweig (Anm. 23), S. 20.

43 Burkhard Stenzel: »... gerade gerne in Weimar« Stefan Zweig und die Klassikerstadt: verborgene Verbindungen – werkgeschichtliche Wirkungen, in: Weimar – Jena: Die große Stadt 6/2, 2013, S. 100–113, hier S. 100.

Die unsichtbare Sammlung erschien 1929, vier Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung, in einem Band unter dem Titel *Kleine Chronik* mit drei anderen Novellen Zweigs (*Episode vom Genfer See*, *Leporella* und *Buchmendel*) im Inselverlag, dessen Leiter Anton Kippenberg (1874–1950), ebenfalls ein bibliophiler Sammler, seit Jahren eine herzliche Freundschaft mit Zweig verband. Widerspruch gegen die Glaubwürdigkeit der Täuschung des blinden Sammlers kam von antiquarischer Seite. 1986 bemerkte der Leipziger Buchhändler Erich Carlsohn (1901–1987) in einem Beitrag in der Zeitschrift *Aus dem Antiquariat*, es sei ihm bei aller »Verehrung für den Meister [...] [b]eim Wiederlesen der kleinen Novelle Zweigs [...] aufgefallen, daß sich diese Sammlertragödie so nicht zugetragen haben konnte«.44 Der feinnervige Blinde könne die unterschiedliche Stärke der Papiere von Graphikblättern und die Plattenränder von Kupferstichen erfühlen und sich nicht von den gewöhnlichen, leeren Blättern, mit denen die Familie des Sammlers die wertvollen Originale ersetzte, täuschen lassen. Unverständlich sei ihm, so Carlsohn, dass dieser Denkfehler den renommierten Sammlern Zweig und Kippenberg nicht aufgefallen sei. Tatsächlich bleibt dieser ›Logikfehler‹ in der Korrespondenz zwischen Kippenberg und Zweig im Vorfeld der Veröffentlichung völlig unerwähnt, wohingegen die Titelwahl sowie die Bestellung passenden Papiers für den Band über mehrere Briefe hinweg diskutiert werden.45 Anne-Kathrin Reulecke erinnert in ihrer Analyse der Zweig'schen Novelle jedoch daran, dass das Taktische, das Berühren, dem Besitzen von Gegenständen zugeordnet ist, anders als beispielsweise das Optische, das Betrachten, das flüchtig bleibt und damit keine wirkliche Inbesitznahme eines Objekts bedeutet.46 So gesehen lässt sich das fehlende taktile Gespür des alten Mannes auch als Fingerzeig Zweigs lesen, dass es sich hier um ein gestörtes Besitzverhältnis handelt, dass der blinde Sammler die Stücke, die er zu ertasten meint, nicht (mehr) wirklich besitzt.

Sobald eine Fälschung einmal als solche erkannt ist, hierin bestätigt *Die unsichtbare Sammlung* Zweigs private Äußerungen, ist mit dem Zauber der originalen Handschrift auch die Freude der Sammler:innen dahin, das Forschungsinteresse der Bibliophilen ebenso wie der Preis, den Händler:innen zu ersteigern vermögen. Die Novelle unterstreicht ebenfalls den bedrohlichen Charakter von Fälschungen als beängstigende Störungen unserer Realität

44 Erich Carlsohn: Die ›unsichtbare Sammlung‹ Stefan Zweigs. Anmerkung eines Antiquars, in: *Aus dem Antiquariat* 1986, H. 8, S. A357–A358, hier S. A358.

45 Vgl. Anton Kippenberg: Stefan Zweig. Briefwechsel 1905–1937, hg. von Oliver Matuschek, Berlin 2022, S. 511, 589–592.

46 Vgl. Reulecke (Anm. 24), S. 152.

und dessen, das wir über die Vergangenheit und die Gegenwart zu wissen und zu verstehen glauben. Vor allem aber sind sie als Derivate des wahrhaft einzigartigen Kunstwerks nicht in der Lage, innere ›Ekstase‹ herbeizuführen. Die Magie des echten Autographen, dies zeigt Zweigs Novelle eindrücklich, wirkt auch über das reelle Bestehen der Sammlung heraus. Die Fälschung hingegen ist nur falscher Zauber.

Ian Ellison

FRAUDULENT KAFKAS?

FORGING AUTHORSHIP IN
W. G. SEBALD'S *SCHWINDEL. GEFÜHLE.*
AND ANTONIO MUÑOZ MOLINA'S *SEFARAD*

In a short, satirical opinion piece in the *New York Times* in 2008, the novelist and screenwriter Mark Leyner purported to expose Franz Kafka as a fake. Here is the article reproduced in its entirety:

In a scandal that's sending shock waves through both the publishing industry and academia, the author Franz Kafka has been revealed to be a fraud.

»The *Metamorphosis*« purported to be the fictional account of a man who turns into a large cockroach is actually non-fiction,« according to a statement released by Mr. Kafka's editor, who spoke only on the condition that he be identified as E.

»The story is true. Kafka simply wrote a completely verifiable, journalistic account of a neighbor by the name of Gregor Samsa who, because of some bizarre medical condition, turned into a ›monstrous vermin.« Kafka assured us that he'd made the whole thing up. We now know that to be completely false. The account is 100 percent true.«

The disclosure that Mr. Kafka's work was based on reality has embarrassed editors and scholars. »I've been teaching ›The *Metamorphosis*« for years, said a professor of literature at Princeton, who insisted that he be identified as P. »I've called it one of the most sublime pieces of literature ever written. Elias Canetti called it ›one of the few great and perfect poetic works written during this century.« To find out that it's actually true is devastating.«

The actual condition of Kafka's neighbor, a Prague salesman who didn't return our calls or e-mail messages requesting comment, is known as entomological dysplasia, and is somewhat rare. It results in the development over time of a hard carapace, a segmented body and antennas.

In a telephone interview, Mr. Kafka was contrite and tearful. »I know what I did was wrong,« he said. »I'm very alienated from myself, but that's no excuse to lie. I took someone's life and selfishly turned it into an enigmatic literary parable.«

»I'm not sure how this happened,« said Mr. Kafka's brother, B., of Oxnard, Calif. »My brother is weird, but he doesn't have that good an imagination. A

man who becomes a big bug ... my brother couldn't make that up if his life depended on it. As soon as I read ›The Metamorphosis‹ I knew it was true. Don't they fact-check fiction?«

Mr. Kafka's publishers are now reviewing all his works of fiction stories about singing mice, »hunger artists« and men on trial for crimes they're not aware of having committed to determine whether they too are true.

»We were duped,« said E., Mr. Kafka's editor. »The whole story is pure, unadulterated non-fiction. This guy's a complete con man.«¹

While this column has its tongue wedged firmly in its cheek and is hardly meant to be taken seriously as it jokingly turns on its head Kafka's reputation as a serious, committed writer, it nevertheless does provide a fresh way of considering Kafka's literary legacy, his posthumous authorship, his reception and reputation today, at the remove of just over a century – namely, through the question of forgery. Indeed, as Brian K. Goodman notes in his work on the legacy of Kafka for dissident writers in Prague during the Cold War, »Kafka's imposters are everywhere«.² Such imposters, for Goodman, include not only the »many unofficial translations of Kafka's writings that were circulating underground in Prague in the early fifties«, but also Kafka's far more elusive literary »doppelgängers«, that is to say, fictional characters in other works that purport to be Franz Kafka himself.³

Many works of Kafka reception – perhaps most notably Gilles Deleuze's and Félix Guattari's *Kafka: Toward a Minor Literature* (1975) – are premised on upending traditional readings of Kafka's work. More recently, Pascale Casanova's *Kafka en colère* (2015) develops the hypothesis that the Prague author's stories constitute traps for the unwary reader. His fables and vignettes, as well as his longer prose works, throw their readers off the scent via – among other things – unreliable or deceitful narrators. Kafka is, for Casanova, »the most radical of social critics« who »attempted to pull the wool over our eyes with narratives that are, in fact, subtly deceptive«.⁴ From this perspective at least, one might say that the Kafkaesque and the fraudulent go hand in hand. Cases of Kafka's literary doppelgängers in particular naturally play with the often-employed definition of forgery as a breaking

1 Mark Leyner: A Bug's Life. Really., in: New York Times, 9 March 2008. Available online: <https://www.nytimes.com/2008/03/09/opinion/09leyner.html>, accessed: 11 July 2024.

2 Brian K. Goodman: *The Nonconformists: American and Czech Writers across the Iron Curtain*, MA, Cambridge 2023, p. 59.

3 *Ibid.*, p. 59.

4 Pascale Casanova: *Kafka, Angry Poet*, trans. by Chris Turner, London 2015.

of the fictional pact with the reader. In this sense, forgery is a kind of foul play because it does not signpost to the reader that something is fiction, or rather it signposts to the reader in a work of fiction that something is, in fact, nonfictional.

What kinds of falsified provenance, then, might our ideas and impressions of Kafka today have? This essay will examine two instances of fictionalized versions of Kafka himself, alongside adaptations of his writing, which appear in acclaimed works by W.G. Sebald (*Schwindel. Gefühle.*, 1990) and Antonio Muñoz Molina (*Sefarad*, 2001). By creating literary doppelgängers of Kafka, then adapting Kafka's fiction, correspondence, and diaries in order to construct their own texts, these two contemporary writers offer comparable yet diverging instances of the two primary – and, seemingly, contradictory – valences of the verb ›to forge‹ in English (namely ›to construct‹ and ›to falsify‹)⁵ with relation to world-literary authorship and posthumous literary reception. One ultimate irony of creating new fictionalized – even forged – versions of Kafka is that, in doing so, Sebald and Muñoz Molina frequently shore up established readings of Kafka's life and work, reinforcing dominant strains of his reception history while obscuring others. In this way, the period of modernity evoked in their texts – and modern literature more specifically – brings about not only a Benjaminian sense of lost originality as regards works of art, but also a sense that events, people, and literary characters have become copies, even forgeries.⁶

Although often seen as an ›icon‹ of the literary modernists, Kafka sits uneasily within this heterogeneous, shifting collective. Despite this, in Anglo-German modernist studies, as in the case of the 2014 edited collection *From Kafka to Sebald: Modernism and Narrative Form*, he is posited as an originating pole of the arc of modernism, which culminates with W.G. Sebald.⁷ Moreover, Kafka inhabits the work of Sebald, at times implicitly, at times very explicitly. In the second section of Sebald's first major prose work *Schwindel. Gefühle.*, »All'estero«, the narrator sees an uncanny resemblance to Kafka in twin boys he meets on a bus. In the third section, »Dr. K's Badereise nach Riva« matters become more explicit and Sebald conjures numerous hallucinatory visions of a writer the reader presumes, given many biographical similarities and the eponym »Dr. K«, to be Franz Kafka, Doctor

5 See https://www.oed.com/dictionary/forged_v1, accessed: 11 July 2024.

6 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 7th edition, Frankfurt am Main 1974, pp. 7–63.

7 See Sabine Wilke (ed.): *From Kafka to Sebald: Modernism and Narrative Form*, London 2012.

of Law since 18 June 1906, during a trip to Italy. Not unlike the Sebaldian narrator, this writer lies on his bed, unable to sleep, seeing strange forms in the play of streetlights on the ceiling and disquieted by his displacement beyond his regular haunts:

Am Samstag, dem 6. September 1913, ist der Vicesekretär der Prager Arbeiterversicherungsanstalt, Dr. K., auf dem Weg nach Wien, um an einem Kongreß für Rettungswesen und Hygiene teilzunehmen. Wie von der Qualität des ersten Verbandes auf dem Schlachtfelde das Schicksal des Verwundeten abhängt, liest er in einer Zeitung, die er in Gmünd gekauft hat, so ist die erste Hilfe bei den alltäglichen Unglücksfällen von der größten Bedeutung für die Prognose. Dieser Satz beunruhigt Dr. K. fast ebenso wie der Hinweis auf das Band der gesellschaftlichen Veranstaltungen, das sich um den Kongreß schlingen wird. Draußen bereits der Bahnhof von Heiligenstadt. Ominös, leer, mit leeren Zügen. Lauter letzte Stationen. Dr. K. weiß, daß er den Direktor auf den Knien hätte bitten sollen, ihn nicht mitzunehmen. Aber jetzt ist es natürlich zu spät.⁸

Just like in many of Kafka's texts, it is always too late as the story begins. Sebald's text is a thinly veiled reconstruction of a work trip taken by Kafka in 1913 to Riva for a conference, a city he had visited four years earlier in the company of Max Brod. Crucially, as Uwe Schütte has noted, this particular text is noteworthy in Sebald's oeuvre as it »most expressly demonstrates Sebald's transition from critical to imaginative writing«. ⁹ In fabricating his narrative, Sebald draws liberally on extracts from a letter Kafka sent to Felice Bauer.¹⁰ Moreover, »Dr. K's Badereise nach Riva« is explicitly presented as a speculative narrative constructed by the narrator of the second and fourth sections of *Schwindel. Gefühle.*, suggesting by implication that the first section of text is likewise written under a more fictional aspect. In this way, doubling, copying, reproduction, and potential forgery are encoded into the prose on a structural level throughout the entirety of the text.

In his comprehensive analysis of »Sebald's Kafka«, Brad Prager draws parallels between various instances of doubling in Kafka's and Sebald's work, such as both authors' literary alter egos, as well as the numerous instances of allusions to Kafka in Sebald's oeuvre.¹¹ As Richard Sheppard observes,

8 Winfried Georg Sebald: *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt am Main 1990, p. 163.

9 Uwe Schütte: *W.G. Sebald: Writers and their Work*, Liverpool 2018, p. 50.

10 See *ibid.*, pp. 50–52.

11 Brad Prager: *Sebald's Kafka*, in: *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, ed. by Scott Denham and Mark McCulloh, Berlin 2006, pp. 105–125, p. 105.

»Kafka was probably the foremost of his numerous alter egos«. ¹² Though Kafka is undoubtedly one of Sebald's major literary touchstones, it should also be noted that Sebald nevertheless employs specific versions or ideas of Kafka as a writer for his own ends: »he was hardly exempt from projecting multiple philosophical positions onto that single elusive image«, as Prager notes. ¹³ Prager identifies Sebald's »parallel versions« of Kafka, numerous illicit copyings or doublings of the Prague writer's life and work that retrospectively cast Kafka in certain moulds and are instrumentalized by Sebald in the construction of his own literary worlds, while also at times excessively burnishing particular aspects of Kafka's posthumous reputation. ¹⁴

Sebald's fascination with Kafka combines with Kafka's own inherent elusiveness, particularly the notions of shedding identities and transformation that recur frequently in Kafka's texts just as Sebald's work, too, is replete with characters who desire to transform their identity. Instances of doubling recur throughout *Schwindel. Gefühle.* and, indeed, a *mise en abyme* of repetition becomes the texts leading motif. The Sebaldian narrator feels compelled to repeat Kafka's own journey, just as Kafka's journey in turn partly replicates a journey to Italy taken by Stendhal (1783–1842) a century earlier, which is recounted in the book's opening section. Kafka and Stendhal thus function as the Sebaldian narrator's *doppelgänger*s, not unlike the 1913 silent horror film *The Student of Prague*, which the Sebaldian narrator conjectures that his Kafka may have seen, and in which the protagonist »stellt sich [...] seinem Spiegelbild, und bald tritt dieses zu seinem Entsetzen aus dem Rahmen, um fortan als Gespenst seiner Friedlosigkeit mit ihm umzugehen«. As Prager observes, »Sebald's Kafka repeatedly appears as an emissary of death, sending us messages from beyond the grave«. ¹⁵ To the extent that Sebald's Kafka is dissolved in *Schwindel. Gefühle.*, he is also reforged out of Kafka's own fictions and Sebald's artifice. Sebald explicitly draws the reader's attention by claiming not to know the actions of his characters: »Wie Dr. K. die paar Tage in Venedig wirklich zugebracht hat, wissen wir nicht«. ¹⁶ Reading Sebald's doublings and copyings of Kafka's life and work, it is difficult not to sense the end of an autonomous writer, as he becomes appropriated and reconfigured posthumously. As Sebald contributes to forging (in the sense

12 Richard Sheppard: Dexter – Sinister: Some Observations on Decrypting the Morse Code in the Work of W.G. Sebald, in: *Journal of European Studies* 35, 2005, pp. 419–463, here p. 443.

13 Prager (fn. 11), p. 105.

14 *Ibid.*, p. 106.

15 *Ibid.*, p. 111.

16 Sebald (fn. 8), p. 170.

of creating) Kafka's world-literary reputation, he also creates a fraudulent version of Kafka in his own fiction.

As well as dizziness, one half of the title of *Schwindel. Gefühle*. also means suggestions a swindle, deception, or sleight of hand. Similarly, the German for »spectre« – »das Gespenst« – derives from the Middle High German for illusion, deception, and enticement.¹⁷ Forgery, then, is an act of haunting, and indeed one might say that the Kafka's spectre also rises in the pages of Antonio Muñoz Molina's novel *Sefarad*, published in 2001, the same year as Sebald's final work of prose fiction *Austerlitz*. A polyphonic testament to the marginalized and the persecuted of twentieth-century European history, *Sefarad* slips between times and tenses, its perspective restlessly shifting. Numerous narrative voices are employed in order to connect the memory of the Holocaust, for which the author draws on the testimony of survivors like Jean Améry and Victor Klemperer, to a far longer history of exile and exclusion. While the title *Sefarad* designates Spain in modern Hebrew, it also evokes the expulsion of the Jews from the Iberian Peninsula in the wake of the Reconquest by the Catholic Monarchs, Isabella I of Castile and Ferdinand II of Aragon, which culminated in 1492. The novel's epigraph, moreover, is from Kafka's *Der Process*: »Ja«, sagte der Gerichtsdiener, »es sind Angeklagte, all die Sie hier sehn, sind Angeklagte«. »Wirklich?« sagte K. »Dann sind es ja meine Kollegen«.¹⁸ Right at the outset, *Sefarad* signals its narrative's solidarity with and empathetic imagination of the historical experience of others.

In a recent essay on Kafka's various manifestations in *Sefarad*, Ana Paula de Souza diagnoses three ways in which Muñoz Molina calls up the spirit of the Prague author in his novel. Kafka appears, she argues, either transformed into a fictional character; or through intertextuality established with some of his most significant texts; or, lastly, in a visionary capacity attributed by contemporary writers to Kafka as a privileged thinker of his time.¹⁹ Here arraigned before the reader are, in short, Kafka the icon, Kafka the writer, and Kafka the prophet. Yet, what are these fictional constructs of Kafka if not spectres haunting the pages of *Sefarad*, literary shadows behind the text? At times Kafka even appears to be possessing the narrator himself: »I did not know until this very moment, while I was trying to imagine Franz

17 See <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Gespenst>, accessed: 11 July 2024.

18 Franz Kafka: *Der Process*, ed. by Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1990, p. 93.

19 Ana Paula de Souza: A presença de Kafka no romance contemporâneo: »Sefarad« (2001) de Antonio Muñoz Molina, in: *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ* 30:60 (October 2023), pp. 463–476, here p. 463.

Kafka's journey on a night express,« Muñoz Molina writes, »that I was in fact remembering a journey I myself had made when I was twenty-two, one sleepless night on a train to Madrid.« It is extremely telling that Muñoz Molina himself seems to become confused between his own memories and his literary imagining of Kafka's journey – where, then, do the factual and the fictional begin and end? The literary forger's loss of identity and the ability to clearly distinguish between original and fake recall the unreliable or deceitful narrators that Casanova considers emblematic of Kafka's writing.

In the »Copenhagen« chapter of *Sefarad*, Muñoz Molina introduces a new character into his already populous narrative. Movement and displacement are central to this particular chapter and the unnamed narrator begins by reflecting on how recounting stories to strangers might allow one's imagination a certain freedom. Similarly to how Sebald lifts material from Kafka's work, in this passage, as de Souza notes, Muñoz Molina alludes extensively to Kafka without any reference to indicate that what follows draws on another work:

A thin and serious man with short and very black hair and large dark eyes gets onto the train at the station in Prague and perhaps is trying not to meet the eyes of other passengers coming into the same car, some of whom look him over with suspicion and decide that he must be a Jew. He has long, pale hands and is reading a book or absently staring out the window. From time to time he is shaken by a dry cough and covers his mouth with a white handkerchief he then slips into a pocket, almost furtively. As the train nears the recently invented border between Czechoslovakia and Austria, the man puts away the book and looks for his documents with a certain nervousness. When the train reaches the station of Gmünd, he immediately peers out at the platform, as if expecting to see someone in the solitary darkness of that deep hour of the night. No one knows who he is.²⁰

The irony of this passage is, of course, that the shy, tubercular Jew conjured by Muñoz Molina is Franz Kafka, as the text makes explicit; all readers know who he is. The coincidence of this train's passing through the town of Gmünd, as that of Sebald's Dr. K. also does, is subtly suggestive of boundaries being crossed and blurred, given the town's location on the border between Austria and the Czech Republic. Moreover, the material recounted here is substantially lifted from Kafka's *Letters to Milena*, which were sent

20 Antonio Muñoz Molina: *Sefarad*, trans. by Margaret Sayers Peden, London 2003, p. 23. For the Spanish original, see Antonio Muñoz Molina: *Sefarad*, ed. by Pablo Valdivia, Madrid 2013, pp. 200f.

by the Czech writer to her friend Willy Haas in 1939, just days before the German army entered Prague. Milena's biography, written by her companion in the Ravensbrück concentration camp, Margarete Buber-Neumann (*Milena*, 1963), who also features as a recurring character in Muñoz Molina's *Sefarad*, was a key source for writing about the relationship between the two. Crucially, however, *Sefarad* does not create new fictionalized elements of Kafka's biography, but rather invents details for certain situations Kafka experienced in a similar manner to Sebald: embellishment, as opposed to outright invention.

In the chapter »Eres«, for example, the narrator imagines the unique moment in the life of each of the many characters who populate the narrative of *Sefarad*, many of which are based on historical figures, when they realize that their identity and place in the world is shifting:

A guest in a hotel, you woke up one night with a fit of coughing and spat blood. The newspaper tells of the laws of racial purity newly promulgated in Nuremberg, and you read that you are a Jew and destined to extermination. The smiling nurse appears in the doorway of the waiting room and tells you that the doctor is ready to see you. Gregor Samsa awoke one morning and found himself transformed.²¹

For Muñoz Molina's fictionalized Kafka, this moment will entail the critical discovery of the worsening of his disease: »You are Franz Kafka,« he writes, »discovering with amazement that the warm liquid you are vomiting is blood.«²² In this almost hallucinatory passage Muñoz Molina also recalls the metamorphosis in Kafka's *Die Verwandlung*, likening the verminous experience of Gregor Samsa to the experiences endured by the characters in *Sefarad*: the sudden transformation of the healthy into the sick, for example; the Austrian denationalized into a Jew; the obligation to assimilate new identities. Muñoz Molina makes a point of explicitly describing Kafka himself as a Jew who, at the beginning of the 1920s, felt the exclusionary gaze of European society on his skin.²³ And indeed the intimate, hallucinatory qualities of this passage, particularly through its use of the second person, are suggestive of a sense of false perception. Unlike earlier in the novel, Kafka is clearly

21 Molina: *Sefarad* (fn. 20), p. 298. For the Spanish original, see Molina: *Sefarad* (fn. 20), pp. 614f.

22 Molina: *Sefarad* (fn. 20), p. 299. For the Spanish original, see Molina: *Sefarad* (fn. 20), p. 619.

23 For further discussion of this, see Katja Garloff: *Judaism and Zionism*, in: *Franz Kafka in Context*, ed. by Carolin Duttlinger, Cambridge 2018, pp. 208–215.

signposted by name, while at the same time the reader is aware of the slippage between the words on the page that order them to imagine empathetically that they are Franz Kafka and the very fact that this is not the case.²⁴

From Kafka's fiction and correspondence Muñoz Molina draws out elements of what he portrays as prophetic insight or intuition. In Kafka's *Briefe an Milena*, there are at least half a dozen considerations by Kafka about what it means to be Jewish. He voiced his concerns to Milena about the spread of anti-Semitism and the threats that surrounded Jews, mentioning the danger of being a Jew in Europe at the time. In the chapter »Eres«, then, two of these passages from the Letters, in which Kafka expressed these reflections on Jewishness, are excerpted and cited as material proofs of what Muñoz Molina considers the Czech writer's prophetism: »In a letter to Milena, Kafka forgets for a moment whom he's addressing and writes to himself: *You are, after all, completely Jewish, and you know what fear is.*«²⁵ In this direct quotation extracted from the Letters, Kafka's voice interrupts Muñoz Molina's text, revealing the limits of embellishment or invention in the novel, while at the same time emphasizing – perhaps excessively – what Muñoz Molina values above all for the purposes of his novel: Kafka's quasi supernatural perception of the trajectory of events to come.

In this way, the spectre of Kafka (and Kafka's writing) lurks again behind Muñoz Molina's work. Muñoz Molina reveres Kafka for his purported visionary spirit, drawing inspiration from both the person and the writer. He turns Kafka and Kafka's protagonists into characters in his novel, since they have been subjected to experiences similar to those undergone by his own characters. For Muñoz Molina's purposes in writing his polyphonic novel of memory, his fictional version of Kafka must essentially be constructed as a tragic prophet able, as de Souza notes, to project in fiction an absurd, illogical, but nonetheless possible world that, decades later, would find some correspondence in reality.

Is Muñoz Molina's Kafka, like Sebald's Kafka, another potentially fraudulent or forged Kafka? To a great extent, in a similar way to Sebald's narrator in *Schwindel. Gefühle.*, Kafka in *Sefarad* becomes an inadvertent invention of the narrator, selfishly – to paraphrase the *New York Times* piece quoted at the top of this essay – turning the Prague author into another enigmatic

24 For further discussion of empathetic imagination in »Sefarad«, see Nicola Gilmour: *The Afterlife of Traumatic Memories: The Workings and Uses of Empathy in Antonio Muñoz Molina's »Sefarad«*, in: *Bulletin of Spanish Studies* 88:6, 2011, pp. 839–862.

25 Molina: *Sefarad* (fn. 20), p. 291. For the Spanish original, see Molina: *Sefarad* (fn. 20), p. 601.

literary parable. This necessarily happens by degrees, however. It is notable, for instance, that whereas Sebald refers to his fictionalized version of Kafka, somewhat archly, as Dr. K., in Muñoz Molina he is either simply Franz Kafka or unnamed.

Forgeries (and particularly forged provenances) try to distract from the fact that they are not real, to shift your attention away from their origins, to suggest the existence of connections where there are none. It takes attention to detail to detect them. In her 2022 monograph *Attention and Distraction in Modern German Literature, Thought and Culture*, Carolin Duttlinger argues that

Sebald emulates Kafka's poetics of digression in texts which repeatedly shift between different times and places. The effect of this technique can be vertiginous, but it enables Sebald's narratives to range widely across history, connecting apparently unrelated incidents, particularly of violence and suffering. But there is a flipside to this mental and narrative agility. Time and again, deep, melancholy contemplation stalls the movement of the narrative, in a pattern which reflects a constitutive tension at the heart of Sebald's texts.²⁶

In gradually digressing both from reality and from textual reconstructions of it, both Sebald and Muñoz Molina find themselves caught between attempted verisimilitude and potentially fraudulent overemphasis. In his 2010 book *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J. M. Coetzee, Philip Roth, and W. G. Sebald*, Daniel Medin goes a step further. He reveals Sebald's assertion that he often »tipped his hat« to other writers like Kafka to be a misleading metaphor for an act that »belied the aggression inherent in his approach«. ²⁷ In fact, he argues, Sebald »forcefully bent the voices of Kafka, Walser, Conrad, and others toward that of his narrator, divesting them of their original spirit to reinforce his own thematic emphases« in what he later calls a »pattern of misreading«. ²⁸ In this manner, Sebald (re)forges Kafka to shape his own literary interests and obsessions. The result is a striking division between, on the one hand, the historical and textual record of Kafka's life and work, and, on the other hand, the fabricant Dr. K. required of Sebald in his fiction, as well as the sickly victimized prophet conjured by Muñoz Molina.

²⁶ Carolin Duttlinger: *Attention and Distraction in Modern German Literature, Thought, and Culture*, Oxford 2022, p. 393.

²⁷ Daniel Medin: *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, Philip Roth, and W.G. Sebald*, Evanston 2010, p. 36.

²⁸ *Ibid*, p. 36 and p. 138.

The two case studies discussed in this essay offer comparable yet diverging instances of the forging (that is to say, fabricating) and forging (in the sense of creating) of world-literary authorship in action. Folding together discrete elements of Kafka's biography and of his fictional characters, Sebald and Muñoz Molina create composite – possibly fraudulent – Kafkas in order to serve particular literary goals which in turn feed back into wider cultural memory of Kafka. Kafka and his Huntsman Gracchus, for example, are instrumentalized to signify more than they otherwise would by Sebald and Muñoz Molina, and as a result this burnishes Kafka's world reputation as a writer, a prophet, and a cultural icon. Ultimately, the artifice of Sebald's and Muñoz Molina's textual reality reveals the reality of their textual artifice.

Carol Anne Costabile-Heming

THE QUEST FOR LITERARY CELEBRITY

GHOST WRITERS IN ULRICH WOELK'S

JOANNA MANDELBROT UND ICH

AND KLAUS MODICK'S *BESTSELLER*

»Um wahr zu wirken, muss die Wirklichkeit gefälscht werden.
Das ist das ganze Geheimnis der Literatur.«
Klaus Modick, *Bestseller*

In her analysis of editors as literary figures, Alessandra Goggio claims that authors writing about the German-language literature industry exploit the systems of the publishing world for their own aesthetics, showing that they are not passive victims of the industry's vagaries, but instead active co-creators of it.¹ Ulrich Woelk and Klaus Modick are two authors who interact critically with the literature industry in their novels, *Joanna Mandelbrot und ich* (2008) and *Bestseller* (2006) respectively. They take the literature industry to task for its excessive focus on marketability and profitability over the production and reception of high-quality literature. Both novels introduce writer-protagonists experiencing existential crises as they succumb to pressures from their editors, publishing houses, and literary critics to produce a bestseller.² Though these author-protagonists have achieved moderate success, their books never win prizes or attain bestseller status. In their quest for literary celebrity and monetary success, these protagonists abandon their ethics, pilfer stories, adopt pseudonyms, and turn to ghostwriters and ghost writing.

1 Alessandra Goggio: Der Verleger als literarische Figur. Narrative Konstruktionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2021, p. 70.

2 Since the beginning of the twenty-first century, German-speaking authors have parodied aspects of the literature industry in their prose fiction. See Friedrich Christian Delius, *Der Königsmacher* (2001); Martin Walser, *Tod eines Kritikers* (2002); Bodo Kirchhoff, *Schundroman* (2002); Hanns-Joseph Ortheil, *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005); Wolf Haas, *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006); Thomas Glavinic, *Das bin doch ich* (2007); Marlene Streeruwitz, *Nachkommen* (2014); Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn, *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* (2015); Getraud Klemm, *Hippocampus* (2019).

The use of ghostwriters is a widely accepted practice and not generally considered a form of *Fälschung*. Celebrities, who typically have no formal training in writing as a craft, often employ the help of professional writers. Michelle Obama's *Becoming* (2018) and Prince Harry's *Spare* (2023) were not authored exclusively by them.³ Nevertheless, when reading these books, Obama's and Harry's voices clearly come through. Some writers who desire anonymity write under a pseudonym; others choose pseudonyms for economic reasons. In the case of Steven King, for instance, he convinced his publisher to allow him to write under the name Richard Bachmann in order to sell more books, without oversaturating the market with the King name.⁴ Because the use of ghostwriters and pseudonyms is common practice, readers do not doubt the authenticity of the texts. Ghostwritten texts like *Becoming* and *Spare* have been authorized by the individuals and their ghostwriters in a contractual agreement. Legal documents stipulate copyright, ownership, and royalties, and certify the authenticity of the texts. Nevertheless, authors' use of ghostwriters or adoption of pseudonyms forces readers to contemplate what constitutes an authentic text, what determines a text as a fake, and what authorship entails. In order to explore these questions, this essay analyzes how Woelk and Modick utilize ghostwriters and pseudonyms to create intricate authorial identities that highlight the complexity of literary celebrity in the contemporary German-language literary landscape.

Woelk's and Modick's protagonist-writers confront the day-to-day realities and uncertainties of life as freelance authors, a profession with no guarantees for wealth and fame. Convinced, however, that there is a specific recipe for success, their attempts to outfox readers (consumers) fails to account for the intricacies of the literature industry. French sociologist Pierre Bourdieu's seminal writing on the field of cultural production allows us to understand the contemporary German-language literature industry as a network of interdependent fields operating within specific power structures: it is a singular field comprised of the sum of its parts – production – distribution – consumption. A literary work derives from complex social and institutional frameworks, which authorize and sustain literature and literary practice. Within this literary field, the author produces a product, whose reception is dependent on complex social relations, which at a given historical moment also determine the value of that literary work. The critical

3 Michelle Obama: *Becoming*, New York 2018; Prince Harry: *Spare*, New York 2023.

4 Andrew Housman: *Stephen King's Pseudonym Explained (& Where He Used It)*, in: *screenrant.com*, 29 May 2020 (<https://screenrant.com/stephen-king-pseudonym-richard-bachman-explained/>, accessed: 18 December 2023).

perspective through which Woelk and Modick cast the literature industry accentuates Bourdieu's claim that objective competition within the literature system creates tensions, whereby »the various categories of producers tend to supply products adjusted to the expectations of the various positions in the field of power.«⁵ The assumed authorial identities that Woelk's and Modick's protagonists take on do not adequately account for the expectations of critics and readers, creating unanticipated legal and ethical complications for them. They rely on the whims of their agents and publishers, who, rather than promoting literary quality, opt to focus instead on marketability, in other words, »What sells?« Though they reside in a fictional realm, the economic, moral, and legal dilemmas that these author-protagonists face illuminate for readers the complexities of the contemporary German-language literature industry and raise valid criticisms of the literature industry as a market- and profit-driven one that has forsaken any devotion to aesthetic quality.⁶

1. Ulrich Woelk: *Joana Mandelbrot und ich*

The protagonist of Woelk's *Joana Mandelbrot und ich* is the mathematician, Paul Gremon, a university mathematics professor whose research on Benoit Mandelbrot's investigations of fractal geometry focuses on how seemingly complex structures in nature, such as snowflakes, actually derive from simple rules. Woelk, a trained astrophysicist whose novels often introduce scientists and scientific themes,⁷ allows coincidences to overtake Gremon's life, to which the very first sentence of the novel alludes: »Alles, was mit uns geschieht, ist eine Mischung aus Zufall und Notwendigkeit; aber nur auf den Zufall ist Verlaß.«⁸ When the famous literary critic, Nico E. Arp, sees Gremon leaving his literary agent's office, Arp erroneously assumes that

5 Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, ed. by Randal Johnson, Cambridge 1993, p. 45.

6 As Matthias Schaffrick and Marcus Willand argue, the intentional staging of authorship makes the structures of the literature industry more visible. See Schaffrick and Willand: *Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung*, in: *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, ed. by Schaffrick and Willand, Berlin 2014, pp. 3–148, here p. 99.

7 Woelk wrote his thesis on chaos theory. *Joana* is the third novel of a trilogy about scientists, following *Einstein on the Lake. Eine Sommer-Erzählung* (2005) and *Schrödingers Schlafzimmer* (2006).

8 Ulrich Woelk: *Joana Mandelbrot und ich*, Munich 2008, p. 7.

Gremon is the author hiding behind the pseudonym Leon Zern.⁹ Gremon had met with his agent, Cora, to finalize the contract for a non-fiction book on mathematics for the general public. Focused on his anger at the paltry 5,000 Euro advance offered, he did not immediately react to or deny Arp's assumption. Zern, who never appears in the novel as a character and whose identity is never revealed, is the bestselling author of *Abgezählt*, a crime fiction novel about a serial killer. The crimes in the novel seemingly follow mathematical formulas. As a mathematician, Gremon recognizes that the formulas are nonsensical. Rather than being flattered that a famous literary critic considers him capable of writing a bestseller, Gremon views the assumption as an affront to his professional credibility. For Gremon, the novel is nothing more than »Schund«.¹⁰ Following the encounter with Arp, Gremon pursues his regular Friday evening routine, visiting, Joanna, his mistress who is also the bordello owner.

This simple case of mistaken identity quickly spirals out of control, overtaking all aspects of Gremon's life. The day after the unexpected encounter, Arp exposes Gremon in a leading newspaper as the man behind Zern. Gremon's home and office phones ring incessantly as newspaper editors try to interview him. Unsure how to respond to this misdirected attention, Gremon seeks Cora's help. Here the tale takes a comedic twist: Cora, who is also Zern's agent, proposes that Gremon assume the role of Zern, whose real identity cannot be revealed. Zern is »einer der anerkanntesten Literaten der mittleren Generation. Das sind die Autoren zwischen vierzig und sechzig. Sie leben in der Hauptsache von Preisen und Stipendien. Das literarische Renommee ist ihr wichtigstes Kapital«.¹¹ Cora's statement validates Bourdieu's claim that the »field of cultural production is the site of struggles in which what is at stake is the power to impose the dominant definition of the writer and therefore to delimit the population of those entitled to take part in the struggle to define the writer«.¹² Moreover, she underscores the tension between an author's cultural capital (reputation) and their quest for economic capital (book sales). Here Woelk reproaches the literature industry directly: writers, publishers, and agents like Cora benefit

9 Woelk has stated that the novel reflects his own experiences with the German Feuilleton. Aura Heydenreich and Klaus Mecke: *Romane schreiben wäre eine Lösung. Über die Vernetzung von Naturwissenschaft und Literatur*, in: *Physik und Poetik. Produktionsästhetik und Werkgenese. Autorinnen und Autoren im Dialog*, ed. by Heydenreich and Mecke, Berlin 2015, pp. 262–285, here p. 266.

10 Woelk (fn. 8), p. 18.

11 Ibid, p. 51f.

12 Bourdieu (fn. 5), p. 42.

financially from the success of pulp fiction like *Abgezählt*, which simultaneously can tarnish the author's reputation as a man of letters. Gremon, who, because of the shoddy math employed in the novel, also fears for his own reputation, becomes the fall guy. Nevertheless, Cora's promises of wealth and her assurances that more people will be interested in his non-fiction book if they think it is written by Zern, entice him to assume the role. This role-play complicates our understanding of authorship, raising suspicions of ›Fälschung‹: Gremon is not the real author of *Abgezählt* and Zern is merely a pseudonym. These multiple layers of deception force Gremon to grapple with questions of identity; he receives letters from the readers of *Abgezählt*, addressed in various ways: »Leon Zern-Gremon oder Paul Gremon-Zern, Paul Zern oder Leon Gremon sowie Paul Leon und Leon Paul«. ¹³ Some letters are even addressed to Olven Hohegk, the book's serial killer protagonist. These diverse forms of address highlight readers' wish to equate authors with their protagonists and view novels as largely autobiographical. Over time, Gremon's own identity slips away as he increasingly becomes nothing more than a legal delusion »das nur in Paragraphen und Unterparagraphen von Verträgen existierte«. ¹⁴

The novel takes a second comedic turn, when Joana informs Gremon that she has written a novel about her life as a sex worker and wants him to publish it under Zern's name. Gremon balks, recognizing himself in the main character, a regular customer and mathematics professor, named Manuel Grop, an anagram of Paul Gremon. Though Gremon has no qualms about visiting a bordello in private, he worries that readers will assume he is also Joana's primary client, thus tarnishing his professional reputation and jeopardizing his relationship with his young daughter. Because the story is well-written however, he also thinks it has the potential to become a best-seller. He presents the idea to Cora, and even Zern acquiesces. For Gremon, Joana's novel offers him the opportunity to regain his identity and become »Autor meiner selbst«. ¹⁵

Throughout the novel, Gremon's attempts to maintain a low profile are repeatedly thwarted. The publishing house designs a marketing prospectus with a picture of the book's author, Gremon as Zern. Because of the sexual nature of the book, Gremon does not want to be photographed. He suggests that his doctoral student Fruidhoffs stand in for him, reasoning: »Leon

¹³ Woelk (fn. 8), p. 75.

¹⁴ Ibid, p. 139.

¹⁵ Ibid, p. 120.

Zern besteht jetzt schon aus zwei Personen. Warum also nicht aus drei?«,¹⁶ another layer of deception. The photograph depicts Fruidhoffs in a distorted and sexualized crucifixion scene, and identifies Fruidhoffs by the name Paul Gremon. This unwanted publicity sends Gremon's soon-to-be ex-wife into a frenzy and his desire to stay out of the limelight backfires.

Despite the publishing house's extensive marketing and Zern's popularity, Joana's novel is a critical flop. Critics complain: »Alles in ›Joana‹ sei klischeehaft und holzschnittartig geraten. Statt kraftvoller lebendiger Figuren würden dem Leser nur skizzenhafte Abziehbilder ohne jede Glaubwürdigkeit präsentiert.«¹⁷ Such comments infuriate Gremon, who is insulted that ›his‹ novel is treated so shabbily, even though he is not the real author. Yet, his hands are tied; he cannot rebut any of the critiques without exposing himself as a regular customer of Joana's sexual establishment, nor without revealing that he did not write the novel, or even potentially admitting that he is not Zern. This necessitates a conspiracy of silence, for as Cora remarks: »Der Literaturbetrieb wird sich nicht ungestraft an der Nase herumführen lassen.«¹⁸ Despite the novel's lack of acclaim, it ultimately becomes a successful film with the real Joana in the starring role. Gremon, who had hoped to achieve financial security by playing the role of Zern, must sacrifice his royalties to his ex-wife as alimony.

In publicity materials, the publishing house mischaracterizes Paul's academic interest as chaos theory. His non-fiction book focuses on mathematical principles based on predictability and order. Despite the seeming randomness of a snowflake, for instance, there is an orderly organization to the constellation of crystals. While what happens to Gremon in the plot of *Joana Mandelbrot und ich* appears to be governed by chaos, the sequences of events are actually predictable. And, as Gremon grapples with his own duplicity, he takes increasing interest in mathematicians who also led duplicitous lives, including Felix Hausdorff (1868–1942), who published philosophical and theatrical texts under a pseudonym, and Georg Cantor (1845–1918) who questioned the existence of Shakespeare.

¹⁶ Ibid, p. 128.

¹⁷ Ibid, p. 157.

¹⁸ Ibid, p. 131.

2. Klaus Modick: *Bestseller*

Like Woelk, Modick's *Bestseller* plays with the concepts of authorship and authenticity, though from an even more critical perspective. The protagonist is a moderately successful author named Lukas Domcik, who describes himself as a writer who »seit Jahrzehnten regelmäßig Bücher schreib[t], den Misserfolg des letzten mit dem mäßigen Erfolg des nächsten ausgleich[t],« a predictable author, upon whom the continuity and profile of a publishing house depends.¹⁹ The protagonist's name, an anagram of Modick's own, blurs the line for readers between the author and his protagonist, a practice that emphasizes the author as intentionally constructed.²⁰ Domcik describes his first novel as a »Kritikererfolg [...] wohlwollend besprochen«²¹ in the national Feuilleton, but without the sales numbers to match. Having enjoyed steady, but measured success with his highbrow texts, he now feels slighted by his publisher, Ralf Scholz, who intends to publish Domcik's next novel only as »Autorenpflege«, a euphemism »für jene Bücher, die ein Verlag nicht publizieren will, weil er sich keinen Erfolg davon verspricht, die er aber dennoch publiziert, um den Autor nicht zu vergrätzen und womöglich vom Hof zu treiben«.²² Because Scholz doubts the book's potential to be a bestseller, the publishing house plans to print the novel without any publicity, signaling greater interest in profits than a long-standing relationship with a house author.²³ Though the term *Autorenpflege* suggests the publishing house's loyalty to its established author, Domcik cynically decries the current state of the German publishing landscape: »[Es] gibt zwar immer noch Verlage, aber keine Verleger mehr, sondern nur noch Verlagsmanager, Verlagsleiter, gut geölte Verlagsmaschinen«.²⁴ Here Domcik clearly articulates the twenty-first century trend: the evolution of publishing as attention shifts from

19 Klaus Modick: *Bestseller*, Cologne 2015, p. 65.

20 Schaffrick and Willand suggest that the »Autor als Konstrukt« is central to understanding authorship in the last decade. See Schaffrick and Willand (fn. 6), p. 37.

21 Modick (fn. 19), p. 67.

22 Ibid, p. 71.

23 In »Die geheimen Stunden der Nacht« (2005), Hanns-Josef Ortheil presents the generational transfer of publishing house ownership from a father, who turned his fledgling publishing house into an industry leader, to the eldest son, who is less focused on author relationships and more on profits. Like Modick's *Bestseller*, it describes the literature industry on the cusp of economization, where marketing, profits, and publishing house visibility outweigh the publishing house's historic role as an initiator and facilitator of culture. Hanns-Josef Ortheil: *Die geheimen Stunden der Nacht*, 6th edition, Munich 2007.

24 Modick (fn. 19), p. 72.

managing author relationships to courting markets and profits. Domcik's suspicions are confirmed when Scholz states what types of books he wants to promote: »Wichtig ist aber, was geht und was nicht geht. Was die Leute lesen wollen. Welche Bücher sie kaufen.«²⁵ Scholz allows market forces to dictate how he promotes his authors and their books.²⁶ He encourages Domcik to explore historical fiction, specifically a book about »den absolut krisenfesten Dauerbrenner [...] Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg, Holocaust, Widerstand«;²⁷ »die Aufarbeitung der deutschen Schande [ist] zu einem kulturindustriellen Faktor ersten Ranges geworden, zu einer multimedialen Bonanza.«²⁸ Neither the lack of publicity for his current project nor the idea of pandering to reader interests sits well with Domcik at first. Indeed, he is surprised that his publisher is encouraging him »eine dieser Betrügereien, Hochstapeleien und Fälschungen aus den Fingern [zu] saugen«,²⁹ a bitter commentary about documentary fiction alluded to in the novel that earned authors and publishing houses substantial financial gains.³⁰

Domcik ultimately follows Scholz's suggestion, hatching a scheme he believes will ensure stardom. In good comedic fashion, the plan backfires. Domcik finds inspiration for a docufiction book in the personal papers of a recently deceased distant relative, his aunt Thea. As the sole heir of her estate, Domcik inherits a suitcase filled with a chaotic assortment of papers, her memoirs. Domcik finds them »ekelhaft« but »nicht unbedingt uninteressant, rein historisch jedenfalls.«³¹ They relate Thea's late-life confession, reflecting on her complicity with National Socialism – she was an ardent Nazi. The »Bonanza« Scholz suggested has simply fallen into Domcik's lap. Thea's ac-

25 Ibid, p. 73.

26 Modick ties this pointed criticism of publishers to the case of the fake lyricist and publisher Karl Emerich Krämer, who, publishing under the name Georg Forestier, managed to trick West German publishers, readers, and critics into believing that Forestier was a highly skilled lyricist. For further discussion of the Forestier case, see also Sarah Gaber's chapter in this volume.

27 Modick (fn. 19), p. 75.

28 Ibid, p. 77. Here Modick references Martin Walser's 1998 Friedenspreisrede, in which Walser criticized that the media's constant reminders about the Holocaust were becoming instrumentalized. Rather than promote remembrance, the incessant media reporting seems only to pay lip service to the past.

29 Ibid, p. 97.

30 Birgitta Krumrey reads this as intentionally situating the literature industry »in einem Feld zwischen Fakten und Fiktion«. See Krumrey: Autorschaft in der fiktionalen Autobiographie der Gegenwart: Ein Spiel mit der Leserschaft, in: Schaffrick and Willand (fn. 6), pp. 541–564, here p. 557.

31 Modick (fn. 19), p. 81.

count explains, even legitimizes her Nazi fervor. As he commits to reworking Thea's musings into a historical novel, he bristles at the thought of writing it under his own name and risking his professional reputation: »Als Herausgeber von Tante Theas gesammeltem Schwachsinn müsste ich mir eine Alias-Identität andichten und mich hinter einem Pseudonym verschanzen.«³² Like the author hiding behind Woelk's Leon Zern, Domcik fears tarnishing his cultural capital. Moreover, as the analysis of *Joana Mandelbrot und ich* demonstrated, it is impossible to remain anonymous with a pseudonym in today's literary marketplace because of the active role that the media plays in creating and promoting literary celebrity. Domcik realizes that print books are not sellable without the surrounding »Eventkultur«³³ of readings, talk shows, interviews, et cetera., all of which require the personal appearance of the author.

In order to achieve his dream of a bestseller, Domcik refashions Thea's biography with the help of a young English exchange student, Rachel Bringman, whom he accidentally meets in his favorite pub. She is an aspiring writer, who seeks Domcik's assistance with her fledgling novel *Wilde Nächte*, a series of poorly written and machine-translated stories. Domcik resents the success of emerging women writers, attributing such achievements to the marketability of the person rather than to the literary quality of their books:

Irgendjemand musste Rachel erzählt haben, dass derzeit in Deutschland gutaussehende Mädchen und junge Frauen, die das Abc auswendig konnten und mit

32 Ibid, p. 103. Modick's publisher played with authorship in titling his 1984 novella, Moos: »Der komplette Titel der Erstausgabe lautete übrigens: ›Moos. Die nachgelassenen Papiere des Botanikers Lukas Ohlburg. Herausgegeben von Klaus Modick.‹ Dieser Titelzusatz war seinerzeit eine Idee des Verlegers gewesen, gegen die ich mich vergeblich wehrte. Mir kam das zu pompös vor. Es stimmt zwar, daß der Text mit einer Herausgeberfiktion arbeitet, aber ich kann glaubhaft versichern, daß ich mir das ganze Buch selbst ausgedacht und es auch selbst geschrieben habe, nicht nur das Vorwort des angeblichen Herausgebers. Dieser Zusatz hat dann zu dem Mißverständnis geführt, daß ausgerechnet mein Debüt in manchen Bibliotheken nicht unter meinem Namen katalogisiert wurde, sondern unter ›Ohlburg, Lukas; Nachlaßedition, herausgegeben von Klaus Modick.‹.« As a result, the book sold fewer than 2,000 copies. See Modick: Dichter wollte ich nicht werden. Eine bio-bibliografische Langnotiz, in: Umstrittene Postmoderne. Lektüren, ed. by Andrea Hübner, Jörg Paulus, and Renate Stauff, Heidelberg 2010, pp. 229–241, here p. 234.

33 Modick (fn. 19), p. 157.

der Tastatur eines Computers halbwegs zurechtkamen, in der Riege des literarischen Fräuleinwunders beste Karrierechancen hatten.³⁴

This statement reveals the existential anxieties that moderately successful writers like Domcik experience as they struggle to negotiate the market-driven forces of the literature industry. Despite his reservations about Rachel's talent, Domcik readily recognizes that combining aunt Thea's story with Rachel's good looks would be »der totale Bringer!«³⁵ In order to turn this magic formula into a reality, he presents the idea to Rachel as »eine Mischung aus authentischem, historischem Quellenmaterial und literarischer Aufarbeitung«.³⁶

Domcik and Rachel strike a deal: he will write the text, and she will submit it to his publishing house as her own work under a pseudonym. Drawing from the realms of theatre and television, he describes this arrangement as »Inszenierung« where he serves as »Produzent, Regisseur und Drehbuchautor in Personalunion«.³⁷ Domcik falsifies Thea's biography: in his fictional version, she is Rachel's great-aunt. He transforms the real-life Nazi into a rueful former fellow traveler who redeemed herself helping Jews escape Berlin; after the war, she married one of the men she saved.³⁸ Just as his publisher Scholz suggested, Domcik taps into all the topics that sell: National Socialism, Second World War, Holocaust, and Resistance. His well-orchestrated (and well-written) ruse results in a sensation – the publishing house utilizes its entire marketing capacity: Rachel becomes the star of the Leipziger Buchmesse. When the story takes an unexpected turn – Rachel

34 Ibid, p. 124. This is a direct commentary on the so-called »literarische[s] Fräuleinwunder«. See Volker Hage: Ganz schön abgedreht, in: *Der Spiegel*, 1999, no. 12, 21 March 1999 (<https://www.spiegel.de/kultur/ganz-schoen-abgedreht-a-bf9d1ff9-0002-0001-0000-000010246374>, accessed: 28 Dezember 2023). As Kniesche notes, Domcik feels threatened. See Thomas W. Kniesche: Inszenierte Autorschaft und imaginierte Weiblichkeit in Literaturbetriebsromanen der Gegenwart, in: *German Studies Review* 45.1, 2022, pp. 129–149, here p. 136.

35 Modick (fn. 19), p. 177.

36 Ibid, p. 178.

37 Ibid, p. 199. Here Domcik directly criticizes the eventization of promoting literature. See Kniesche (fn. 34), p. 131.

38 Anne-Kathrin Reulecke cautions that such falsified biographies can damage the trustworthiness of eyewitness documentaries, particularly among a reading public interested in identificatory material. See Reulecke: Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Eine Einleitung, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, ed. by Anne-Kathrin Reulecke, Frankfurt am Main 2005, pp. 7–43, here p. 17f.

excludes him from her contract negotiations with Scholz, Domcik's dream of fame and fortune remains unfilled. Appalled that she had swindled him out of his expected riches, Domcik consults a lawyer. Because he and Rachel never signed a contract, Domcik has no right to compensation. Divulging the truth would expose him as a »Fälscher«³⁹ and subject him to possible legal action by the publishing house, essentially ending his career as a writer. Even more disappointing, because he was preoccupied with finalizing the fake manuscript, he failed to return the proofs of his own novel on time. As a result, his book is displayed at the Frankfurt Book Fair as a *Blindband*, a dummy unavailable for purchase.

Throughout the novel Domcik tries to rationalize his duplicitous approach to writing a bestseller by emphasizing the fictional nature of literature. Equating fiction with *Fälschung*, he suggests that fiction writers walk a fine line between fiction and fate: »Wir flunkern die Wahrheit zusammen«.⁴⁰ While Domcik initially balked at Scholz's suggestion to write documentary fiction, Scholz repeatedly emphasizes the financial success that books about the German Nazi past achieve, particularly one recent volume that Scholz had published: »[das] Tagebuch aus einem sibirischen Straflager für BDM-Führerinnen, veröffentlicht unter Pseudonym«.⁴¹ Though Domcik reminds Scholz that the book was a »Fälschung«,⁴² Scholz's past willingness to publish inauthentic material lends legitimacy to Domcik's reimagining of Thea's life story as a similar fake.

Readers are seemingly unprepared for such a twist, though Modick hints that something untoward is likely to happen from the very outset of the novel, which begins with a confession: »Höchste Zeit, die Wahrheit zu sagen«.⁴³ The first chapter implies that the protagonist will reveal a truth; the subsequent use of the term »Bericht«⁴⁴ to describe the text further fuels readers' expectations for factuality. It is only after reading the entire novel, however, that readers understand the following statement as a confession: »Um wahr zu wirken, muss die Wirklichkeit gefälscht werden. Das ist das ganze Geheimnis der Literatur. Und im Fall meines Bestsellers hat es ja im Grunde auch bestens funktioniert«.⁴⁵

39 Modick (fn. 19), p. 255.

40 Ibid, p. 99.

41 Ibid, p. 76.

42 Ibid, p. 76.

43 Ibid, p. 7.

44 Ibid, p. 9.

45 Ibid, p. 10.

3. Conclusion

The protagonists of Woelk's and Modick's novels try to manipulate the literature industry in order to attain a level of fame and fortune that has not been accorded to them. Though both protagonists also fail miserably, these novels successfully underscore, as Kniesche notes, that the ways in which the contemporary literature industry expects authors to perform authorship can have far-reaching repercussions.⁴⁶ The secondary cast of characters in Woelk's novel, including Gremon's agent Cora and the literary critic Arp, show a side of the industry that typically is not revealed to readers. Cora readily admits her own role in the industry's duplicity: »Leon Zern ist eine Konstruktion. Eine virtuelle Figur. Leon Zern ist ein Trick, um Geld zu verdienen.«⁴⁷ Woelk's novel accentuates the literature industry's quest for profitability, lack of scruples, and willingness to deceive the reading public, all in an effort to make profits, achieve bestseller status, and best other agents, critics, and publishing houses. Modick's *Bestseller* is decidedly more critical than Woelk's novel, particularly in its characterization of the publisher Scholz, who was more interested in betting on a bestseller by an unknown (female) debut writer than supporting a stable house author like Domcik. In its pointedly critical characterization of the publishing industry and its insatiable interest in the German past, *Bestseller*, which at first appears to be a trivial novel, draws readers in to current dialogues, events, and debates, like the controversy surrounding Walser's *Friedenspreisrede*.

Through fictional portrayals these novels reveal the ethical, moral, and legal intricacies that underlie the use of ghostwriters and pseudonyms, circumstances that are normally hidden from the view of readers, the consumers of these novels. By highlighting these entanglements, both Woelk and Modick give readers a peek behind the curtain of the publishing industry, revealing the extent to which profit margins dictate which books actually get promoted and into the hands of readers in the twenty-first century. As Woelk's *Joana Mandelbrot und ich* illustrates, pulp fiction books like Zern's *Abgezählt* fill the pockets of publishers, agents, and authors. The revelation of Zern's identity in the form of Paul Gremon further fueled a frenzy among the reading public, pushing profit margins even higher. Likewise, Modick's *Bestseller* chastises the literature industry for its desire to make profits at all costs. Scholz markets aunt Thea's story as if it were true. His focus is on what sells, not on what is good. Though Domcik ultimately feels remorse

46 Kniesche (fn. 34), p. 131.

47 Woelk (fn. 19), p. 130.

for his deception, it is because he did not attain the riches he had hoped, not because he was party to a successful *Fälschung*. Though both novels highlight the direct affects that the literature industry's quest for profits have on writers, Woelk's novel also considers the relationship between author and reader: »Bücher werden gedruckt, wir lesen, sie, und letztlich glauben wir, daß sie wahr sind«.48 Readers believe that the authors behind the books are real. The use of pseudonyms and unacknowledged ghostwriting breaks the trust between author and reader. In making this visible to readers, Woelk and Modick encourage readers to think seriously about the role that the trappings of the literature industry play in swaying them to buy particular books over others that may be aesthetically even better.

48 Ibid, p. 121.

AUTOR: INNENBIOGRAPHIEN

Madeleine Brook ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und seit 2020 stellvertretende Leitung des Forschungsreferats am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Sie studierte Germanistik und Geschichtswissenschaft in Oxford und München und unterrichtete an verschiedenen Universitäten in London, Oxford und Stuttgart. Sie wurde 2011 mit der Arbeit »Popular history and myth: the depiction of August the Strong in German literature, art, and media« an der University of Oxford promoviert. Zusammen mit Stefanie Hundehege und Caroline Jessen gab sie 2024 den Sammelband *Verschwinden. Vom Umgang mit materialen und medialen Verlusten in Archiv und Bibliothek* heraus.

Ulrich von Bülow studierte Germanistik an der Karl-Marx-Universität Leipzig, war 1988 bis 1991 Lektor im Hinstorff Verlag Rostock und ist seit 1992 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Deutschen Literaturarchiv Marbach, seit 2006 leitet er die Abteilung Archiv. Er veröffentlichte Monographien über Hannah Arendt, Franz Fühmann, Peter Handke, Arthur Schnitzler und W.G. Sebald und gab Texte heraus unter anderem von Hans Blumenberg, Martin Heidegger, Erich Kästner, Karl Löwith, Rainer Maria Rilke, Joachim Ritter. Zuletzt erschienen: *Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive*, Göttingen 2018, *Der Philosoph inmitten der Geschichte. Versuch über Karl Löwith* (Warmbronn 2021).

Carole E. Chaski is a leading forensic linguist. Her PhD dissertation, completed in 1988 in Linguistics at Brown University, laid the foundation for her research on the reliability of variables such as orthography and syntax in forensic analysis. Her research has been implemented in expert testimony in numerous federal and state court cases in the USA and Canada. She is president of ALIAS Technology and executive director of the Institute for Linguistic Evidence, a non-profit-making research institute that specializes in linguistic evidence.

Carol Anne Costabile-Heming completed her PhD in German at Washington University in St. Louis in 1992. She was Associate Dean and Professor at Missouri State University (1997–2008), and subsequently held the Depart-

ment Chair at Northern Kentucky University (2008–2011) as well as in the Department of World Languages, Literatures, and Cultures at the University of North Texas; she was also President of the American Association of Teachers of German. Her research interests lie in contemporary German literature and culture, particularly literature of the GDR and the role of the literature industry in shaping the canon, and has published widely in those fields, including in the *Journal of Contemporary European Studies*, *The German Quarterly*, and *German Life and Letters*. Her most recent monograph, *Taking Stock of German Studies in the United States: The New Millennium*, was published in 2015 with Camden House.

Ian Ellison is the postdoctoral researcher on the AHRC-funded »Kafka's Transformative Communities« project at the University of Oxford, where he is based at Wadham College. He was previously DAAD PRIME post-doctoral researcher at the University of Kent and the Goethe-Universität Frankfurt am Main. His research has appeared in *Oxford German Studies*, the *Modern Language Review*, and *German Life & Letters*, among others. Ian is a regular contributor to the *Times Literary Supplement* and the *Los Angeles Review of Books*. He has also written for the *European Review of Books* and the *Literary Review*. He was longlisted for the 2024 Observer Anthony Burgess Prize for Arts Journalism and in 2023 he was shortlisted for the Peirene-Stevens Translation Prize. His first monograph *Late Europeans and Melancholy Fiction at the Turn of the Millennium* was published in 2022.

Sarah Gaber hat in Dresden, Washington DC und Tübingen Philosophie und Deutsche Literatur studiert. 2024 wurde sie nach Förderung durch die ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, die Stiftung für Bildung und Wissenschaft sowie durch die Studienstiftung des deutschen Volkes an der Universität Tübingen mit der Dissertation »Gottfried Benn und der literarische Nachkrieg« promoviert (erscheint 2025). Weitere Veröffentlichungen liegen unter anderem im *Benn Forum* vor. Im Deutschen Literaturarchiv Marbach war sie von 2022 bis 2024 im Forschungsprojekt »Transatlantischer Bücherverkehr. Migrationswege und Transferrouen vor und nach 1945« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel tätig. Ihre Forschungsinteressen umfassen die literarische Moderne, Kultursoziologie sowie literarische Sammlungsforschung mit dem Schwerpunkt Autor:innenbibliotheken.

Alexandra Germer is a PhD student in Princeton's department of Art and Archaeology. She received a Bachelor's degree, with honors, from Columbia University in Art History and German Literature, and an MPhil with distinc-

tion in Modern European History from the University of Cambridge. Prior to beginning her dissertation at Princeton, she was a Nazi-era provenance researcher at Christie's in London and at the Art Loss Register. Currently, she also works as an independent provenance researcher for lawyers and claimants.

Malte Herwig studierte Literatur, Geschichte und Politikwissenschaften in Mainz, Oxford und Harvard und erhielt für seine Dissertation über Naturwissenschaften im Werk Thomas Manns den Förderpreis der Thomas-Mann-Gesellschaft. Als Autor für das Magazin der *Süddeutschen Zeitung*, *Spiegel* und *Stern* hat er viele bedeutende Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart interviewt und arbeitet heute für das NDR-Fernsehen. Zu seinen Buchveröffentlichungen gehören Biographien über Peter Handke (*Meister der Dämmerung*, Pantheon 2020), Françoise Gilot (*Die Frau, die Nein sagt*, Diogenes 2021), Hitlers Zauberkünstler (*Der große Kalanag*, Penguin 2021) und den Serienmörder und Schriftsteller Jack Unterweger (*Austrian Psycho*, Molden 2024).

Stefanie Hundehege war von 2018 bis 2024 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Deutschen Literaturarchiv Marbach und forschte zuletzt im Projekt »Transatlantischer Bücherverkehr. Migrationswege und Transferrouten vor und nach 1945« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel zu den Autorenbibliotheken von Stefan Zweig und Kurt Pinthus. Sie hat Germanistik und Anglistik in Osnabrück, Duisburg-Essen und Hull studiert und wurde 2017 mit der Dissertation »Writing the Nazi Movement. The Poetry of Baldur von Schirach« an der Universität Kent promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Exilliteratur und Provenienz- und Sammlungsforschung. Sie ist aktuell Sylvia Naish Fellow am Institute of Languages, Cultures and Societies in London.

Henry Keazor ist seit 2012 Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, wo seine Forschungsschwerpunkte die französische und italienische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, Cinquecento-Illustrationen der Entdeckung Amerikas, zeitgenössische Architektur, die Kunst und deren Rezeption in Literatur und Medien, Musikvideos sowie das Phänomen der (Kunst-)Fälschungen sind. In Bezug auf letzteres ist Keazor wiederholt öffentlich vermittelnd aufgetreten, wie beispielsweise in dem Dokumentarfilm *Beltracchi – Die Kunst der Fälschung* (2014) und mit den Ausstellungen *Fake: Fälschungen, wie sie im Buche stehen* (2015) und *Kunst und Fälschung* (2024). Er wirkte zuletzt als Herausgeber, Autor

und Übersetzer an *Giovan Pietro Bellori. Das Leben des Nicolas Poussin* (Göttingen 2023) mit.

Gabriele Klunkert studierte Museumswissenschaft, Geschichte und Archivwissenschaft in Leipzig, Chemnitz und Potsdam. Von 1997 bis 2000 war sie Museums- und Bibliotheksmitarbeiterin in Gatersleben und beim Landesamt für Archäologie beziehungsweise Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte in Halle/Saale engagiert. Von 2001 bis 2008 ist sie für die Mull und Partner Ingenieurgesellschaft mbH im Auftrag der Oberfinanzdirektion Hannover mit dem Schwerpunkt Internationale Archivrecherchen tätig gewesen und leitete die Archivabteilung. 2009 promovierte sie an der TU Chemnitz und ist seitdem wissenschaftliche Archivarin am Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar in der Abteilung Medienbearbeitung und -nutzung, wo ihre Schwerpunkte die vertiefte Erschließung literarischer Bestände, Provenienzforschung, Vermittlungs- und Öffentlichkeitsarbeit und die Leitung des Fachbereichs Bestandserhaltung sowie die stellvertretende Abteilungsleitung sind.

Philip Kraut ist seit 2023 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Schlüsselstellen in der Literatur« am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Zu seinen Forschungsinteressen zählen die deutsche Literatur des achtzehnten bis einundzwanzigsten Jahrhunderts, Literatur- und Interpretationstheorie, digitale Archive und Editionen sowie philologische und linguistische Wissenschaftsgeschichte. 2020 wurde er, nach Studienabschlüssen in Deutscher Literatur, Geschichte, Philosophie und Historischer Linguistik, mit einer Studie über die wissenschaftlichen Arbeitsmaterialien und Praktiken der Brüder Grimm promoviert, die durch das DFG-Graduiertenkolleg »Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen« gefördert wurde. Er ist Mitherausgeber der kritischen Ausgabe des Grimm-Briefwechsels, Mitautor des Digitalen Grimmarchivs und Verfasser von Aufsätzen unter anderem zu Goethe, Heine und den Brüdern Schlegel.

Natalie Maag wurde an der Universität Heidelberg promoviert, wo sie ebenfalls in der Lehre tätig ist. Sie ist Leiterin der Abteilung Bibliothek im Deutschen Literaturarchiv Marbach und forscht schwerpunktmäßig zu Paläographie, Druckgeschichte, der Geschichte literarischer Editionen und Materialität und Bibliotheken als Wissensräume. Zuletzt erschien ihr Aufsatz »Spuren eines Entwurfs: Rilkes ›Bibliotheksfragment‹ zwischen Hoffnung und Scheitern« im *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 67 (2023).

Wolfgang Mecklenburg führt das Antiquariat und Auktionshaus J. A. Stargardt. Es hat seinen Sitz in Berlin, ist auf den Autographenhandel spezialisiert und mit seiner Gründung im Jahr 1830 die weltweit älteste Autographenhandlung. Als Leiter des Unternehmens vertritt er die vierte Generation, in deren Besitz der Handelsbetrieb liegt. Seine Lehrjahre verbrachte er in München und Paris. Wolfgang Mecklenburg war langjähriges Vorstandsmitglied des Verbandes Deutscher Antiquare.

Klaus-Peter Möller, Archivar im Theodor-Fontane-Archiv, lebt und arbeitet in Potsdam. Publikationen zur DDR-Soldatensprache (*Der wahre E*, Berlin 2000), Theodor Fontane (*Der Stechlin*, Hg., Berlin 2001) und Lion Feuchtwanger (*Ein möglichst intensives Leben*, Mitarbeit, Berlin 2018), Transkription von Handschriften (Fallada, Brigitte Reimann, Ferdinand Möhring, online-Edition der Tagebücher). Zuletzt erschienen (gemeinsam mit Lothar Weigert): *Schmalhansküchenmeisterstudien versus Petitionsschriftstellerei. Theodor Fontane und der Berliner Zweigverein der Deutschen Schillerstiftung* (Würzburg 2023).

Alexandra Tischel ist seit 2012 Akademische Oberrätin am Institut für Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart in der Abteilung für Neuere Deutsche Literatur I. 1999 promovierte sie an der LMU München. Seither befasst sie sich in zahlreichen Publikationen mit den Themenschwerpunkten Gender Studies, Wissenschaftsgeschichte, Literarische Anthropologie und Primatologie sowie mit den literarischen Imaginationen Indiens. In Vorbereitung: *Träume von Indien. Eine deutsche Kontakt- und Kulturgeschichte* (Ditzingen 2025).

Philipp Zschommler studierte Judaistik an der Hochschule für Jüdische Studien (HfJS) in Heidelberg und Klassische Archäologie an der Universität Heidelberg. Nach Abschluss seines Studiums war er an Ausgrabungstätigkeiten in Syrien beteiligt und Praktikant am Deutschen Archäologischen Institut Damaskus. Er betreute das Bildarchiv am Lehrstuhl Jüdische Kunst an der HfJS und begleitete mehrere Ausgrabungsprojekte am Landesamt für Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Seit 2019 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im bisher zweiten DZK-geförderten Projekt an der HfJS am Lehrstuhl Geschichte des Jüdischen Volkes (NS-Raubgut in der Hochschulbibliothek).