

Martin Doll

»Plagiat und Fälschung: Filiationen von Originalität und Autorschaft«

Allgemeine Hinweise

Seitenzahlen der Druckfahne entsprechen nicht zwingend der Buchversion. Außerdem sind geringe Abweichungen und kleinere Fehler möglich.

Literaturnachweis

MartinDoll: »Plagiat und Fälschung: Filiationen von Originalität und Autorschaft«, in: Jochen Bung/Malte-Christian Gruber/Sebastian Kuhn (Hg.), *Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand*, Berlin: trafo-Verlag 2011 (Beiträge zur Rechts-, Gesellschafts- und Kulturkritik 10), S. 35-51

URL des Texts (Permalink)

http://www.mdoll.eu/publikationen_cc/MDoll_Plagiate.pdf

E-Mail:

post@mdoll.eu



Diese(s) Werk bzw. Inhalt von Martin Doll steht unter einer Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz. Um die Lizenz einzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/> oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Plagiat und Fälschung: Filiationen von Originalität und Autorschaft

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich mit der Gegenüberstellung von Fälschung und Plagiat. Ausgehend von einer analytischen Unterscheidung beider Phänomene wird eine signifikante Gemeinsamkeit herausgearbeitet. Bei beiden wird nämlich stillschweigend eine Zweierheit – ein vorgängiges Werk, eine textliche *Autorität* – vorausgesetzt, die zugleich zum Verschwinden gebracht wird. Da in diesem Zusammenhang nicht nur das Fälschen und Plagiiieren als ‚Delikt‘ gilt, sondern auch das Versagen von Experten, dies zu erkennen, werden vor allem die kritischen Effekte, die bei der Aufdeckung angestoßen werden, in den Blick genommen. Um diese kritischen Implikationen vor Augen zu führen, wird ein 1944 unter dem Namen Ern Malley in der Literaturszene Australiens platziertes Gedicht-Fake genauer untersucht. Denn es sollte nicht nur *avant la lettre* den poetologischen Tod des Autors präfigurieren, sondern auch Auswirkungen auf den literarischen Avantgarde-Diskurs Australiens zeitigen, die ein vergleichbares ‚Original‘ nicht gehabt hätte.

I. Dubiose Duplikate

Fälschung und Plagiat werden häufig in einem Atemzug genannt. Verurteilt wird dabei nicht nur die Aneignung und der Missbrauch von Autoritäten und ‚Geistesgütern‘ sondern häufig auch die mangelnde Kennerschaft von Experten, dies rechtzeitig zu erkennen. Obwohl Fälschung und Plagiat dabei nahezu gleich (schlecht) bewertet werden, sollten sie deutlich analytisch voneinander unterschieden werden¹: Während bei dem Plagiat die weitgehende Ähnlichkeit mit einer Vorlage durch eine Anzahl an Modifikationen verborgen werden soll, wird bei der Fälschung die Unähnlichkeit mit einer Vorlage, mit der sie identifiziert wird, durch eine Vielzahl an Ähnlichkeiten zu verdecken versucht. Während also beim Plagiat der Skandal darin besteht, etwas

1 Philipp Theisohn etwa plädiert in seiner äußerst lesenswerten „unoriginellen Literaturgeschichte“ *Plagiat* für das Aufgeben der polaren Entgegensetzung von Plagiat und Fälschung. Obwohl, wie die weiteren Ausführungen zeigen werden, beide ‚Delikte‘ häufig zusammen auftreten, kann Theisohns Zuspitzung „Kein Plagiat ohne Fälschung, keine Fälschung ohne Plagiat“, die er vor dem Hintergrund seines Konzepts von ‚Textpersönlichkeit‘ vornimmt, nicht zugestimmt werden (Theisohn 2009, S. 22).

Übernommenes – ein bereits geschriebenes Gedicht, ein bereits existierendes Produkt – als (gedankliche) Eigenleistung auszugeben, schmückt die Fälschung in der Regel die (gedankliche) Eigenleistung – ein selbst verfasstes Gedicht, ein selbst entwickeltes Produkt – mit einem fremden Namen.

Trotz der genannten Unterschiede zeichnen sich Fälschung und Plagiat aber auch durch eine signifikante Gemeinsamkeit aus, denn bei beiden wird stillschweigend eine Zweiheit vorausgesetzt, die zugleich zum Verschwinden gebracht wird. Dies unterscheidet beide von der Nachahmung und der Kopie. Während nämlich diese dasjenige, was sie verdoppeln, multiplizieren oder ehrfurchtsvoll nachschöpfen, intakt lassen und es dabei implizit eher als komplette Entität aufwerten – eine Ganzheit, von dem sie gleichsam ein defizitärer Schatten sind – setzen sich Fälschung und Plagiat an dessen Stelle. Eine Fälschung oder ein Plagiat repräsentiert somit nicht etwas, verweist nicht auf etwas, sondern unterdrückt oder ersetzt es. Beide sind in gewisser Hinsicht falsche Aneignungen, die, sollte ein ihnen Zugrundeliegendes existieren und gefunden werden, von diesem entlarvt und liquidiert werden (vgl. Assmann/Assmann 2003, S. 149ff). Ein Exemplar der *Nachtwache* von Rembrandt wird spätestens dann zweifelhaft, wenn es in zweifacher Ausführung existiert; eine Passage wird dann als Plagiat auffällig, wenn derselbe Wortlaut bereits an anderer Stelle zu finden ist. Fälschung und Plagiat sind somit Stellvertreter von etwas oder verdecken etwas, das erst bei ihrer Aufdeckung hervortritt. Dass aber beispielsweise eine Textstelle zweimal unter verschiedenen Autornamen existiert, beweist zunächst nur, dass ein Plagiat vorliegt, nicht jedoch, welcher der beiden Texte davon das ‚Original‘ ist; es sei denn es lässt sich jeweils eine klare zeitliche Zuordnung vornehmen. Eine eventuell nachweisbare Vorzeitigkeit steht dann für Originalität.²

Bei jeder Fälschungs- oder Plagiats-Aufdeckung steht daher immer etwas Vorgängiges auf dem Spiel, im Falle der Literatur: das Originale, die Figur des Autors, dessen Werkherrschaft oder eine bestimmte Textpersönlichkeit. D. h., anhand der Aufdeckung oder deren Erzählung lässt sich deutlich machen, vor dem Hintergrund welcher literarischer Konzepte Fälschung und Plagiat ihre Kontur und Skandalträchtigkeit erhalten. Denn im Streitfall muss jeweils nachgewiesen werden, warum das Angeeignete als

2 Pierre Bayard kehrt in seinem Buch *Le plagiat par anticipation* sogar den Zeitpfeil der Plagiatsgeschichte um, indem er von „Plagiat par anticipation“ spricht: „Plagiat par anticipation: Fait de s’inspirer, en le dissimulant, des œuvres d’un écrivain postérieur.“ (Bayard 2009, S. 154). Er macht dies u. a. am Beispiel deutlich, dass uns unsere Kenntnis z. B. von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* als – die Form oder ein bestimmtes Thema betreffend – wichtigerem Text (*texte majeur*) unter Umständen ein vorangegangenes Werk von Maupassant mit gleicher Thematik in einer weniger deutlichen Ausprägung (*texte mineur*) ganz anders erfahren lässt: „[L]e texte de Maupassant [...] est [...] transformé par les échos dont il se charge définitivement, après le passage de l’œuvre de Proust“ (ebd., S. 47f.). D. h., der Eindruck der Präfiguration stellt sich erst im Wissen von Prousts Text ein. Dies führt schließlich dazu, dass Bayard eine chronologisch frühere Stelle von Maupassant, in der von einem durch Gerüche hervorgerufenen unwillkürlichen Erinnern die Rede ist, als „Plagiat par anticipation“ bezeichnet: „Tout conduit donc à supposer que, s’il y a eu plagiat, c’est bien Maupassant qui en est l’auteur“ (ebd., S. 44).

wertvoll erachtet wird, bzw. warum dessen falsche Aneignung – entweder eines Namens (Fälschung) oder eines Textkorpus (Plagiat) – sanktioniert werden muss. In der Analyse der Argumente, mit denen eine Schöpfung überhaupt als streng umgrenztes oder schützenswertes ‚Gut‘ mit eigenen Qualitäten in Schutz genommen wird, lassen sich dann zeitspezifische Konzepte der Autorschaft oder des künstlerischen Schaffens sichtbar machen.

Im Folgenden soll ein Fake betrachtet werden, das nicht nur Fälschung und Plagiat in sich vereint, sondern auch musterhaft vorführt, wie das Aufs-Spiel-Setzen von quasi-evidenten poetologischen Kategorien vonstatten geht und zu Effekten von außerordentlicher Tragweite führen kann.

II. Ern Malley – „A Poet of Tremendous Power“

Die genaueren Umstände sind schnell wiedergegeben: 1943 erhielt Max Harris, einer der Herausgeber der *Angry Penguins*³, der bekanntesten australischen avantgardistischen Literaturzeitschrift, die der Veröffentlichung internationaler modernistischer, surrealistischer und symbolistischer Kunst verpflichtet war, einen Brief. Eine Ethel Malley teilte ihm darin mit, dass sie im Nachlass ihres im Alter von 25 Jahren verstorbenen Bruders, Ern Malley, Lyrik gefunden habe, deren Wert sie nicht einzuschätzen imstande sei und daher diese Aufgabe ihm überlassen wolle. Beigefügt waren drei modernistische Gedichte, die Ern Malley für Harris zu „one of the most remarkable and important poetic figures of this country“ (Harris, zit. n. Heyward 1993, S. 91⁴) werden ließen. Auf Nachfrage erhielt er schließlich in einer zweiten Postsendung den gesamten Korpus der von ‚Malley‘ zum Konvolut *The Darkening Ecliptic* zusammengefassten 17 Gedichte zusammen mit einem poetischen „Statement“ und ausführlichen Lebensdaten des Autors. Die Herausgebergruppe der *Angry Penguins* entschied sich daraufhin, die Herbstausgabe 1944 der Zeitschrift dieser Neuentdeckung zu widmen und Ern Malleys Lyrik zusammen mit einem Kommentar sowohl zu dessen „Preface and Statement“ als auch zu dessen Vita zu veröffentlichen – „to commemorate the Australian poet Ern Malley“, wie es später auf der Titelseite heißt.

3 Der Name ‚Angry Penguins‘ steht sowohl für die Zeitschrift als auch für den avantgardistischen Literatenzirkel um Harris.

4 Die ausführlichste Nachzeichnung der Vorgänge und die umfangreichste Auswertung von Manuskripten, allerdings ohne diese theoretisch zu vertiefen, leistet Michael Heyward in seiner narrativ bis belletristisch angelegten Monographie *The Ern Malley Affair*. Die materialreiche Publikation wird im Folgenden als Steinbruch genutzt, um die verschiedenen von Heyward angeführten Quellen, die zum Teil nur in australischen Archiven verfügbar sind, für die Analyse fruchtbar zu machen (vgl. Heyward 1993).

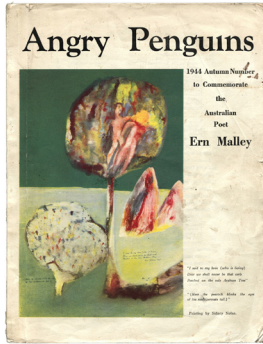


Abb. 1: *Angry Penguins* (Herbst 1944), Cover-Illustration von Sidney Nolan, Heide Museum of Modern Art Archive, Bulleen Victoria (Australien)

Harris und Reed schrieben im Editorial: „Yet I am firmly convinced that this unknown mechanic and insurance peddler is one of the most outstanding poets that we have produced here“ (Harris/Reed 1944, S. 61). Doch bereits kurz nach Erscheinen der Ausgabe enthüllte die Boulevard-Zeitung *Sunday Sun*, dass Ern Malley gar nicht existiert hatte, sondern dass Harris die Gedichte von zwei gegnerischen Literaten, James McAuley und Harold Stewart, in der Absicht untergeschoben worden waren, die mangelnde Urteilskraft der ‚Angry Penguins‘ durch ein „serious literary experiment“ (McAuley/Stewart 1944, S. 4; vgl. a. Anonym 1944b) öffentlich zu diskreditieren.

Es handelte sich dabei also um ein Fake, das als künstlicher Köder austesten sollte, ob Harris die Gedichte von ‚guter Poesie‘ unterscheiden könnte oder aber anbeißen würde. Das Fake setzte sich, genauer gesagt, auf mehreren Ebenen ins Werk, und zwar erstens als Fälschung, d. h. durch die minutiöse textliche Konstruktion einer nicht existenten empirischen Autorperson und dessen Schwester, zweitens als Plagiat durch die Montageästhetik und drittens durch die spezifische Stilik der Gedichte. Im Folgenden sollen vornehmlich die Umstände der Aufdeckung und ihre diskursiven Effekte, die die Diskussion der australischen literarischen Moderne bis heute beherrschen, genauer in den Blick genommen werden. Der Fälschungs-Fall sollte nämlich nicht nur einen poetologischen Streit auf die Titelseite australischer und internationaler Zeitungen bringen, sondern auch den literarischen Diskurs in ‚*Down Under*‘ langfristig in einer Weise affizieren, die den explizit erklärten Absichten der Fälscher sogar regelrecht zuwiderlief.

Die erste bemerkenswerte Reaktion nach Erscheinen von *Angry Penguins* mit den Gedichten Malleys stammt von Brian Elliot, Dozent für australische Literatur an der Universität von Adelaide. Er hatte für die Universitätszeitschrift *On Dit* eine Rezension zu verfassen, reagierte aber in seinem Text – veröffentlicht am 16. Juni 1944, begleitet von einem ‚Aufmacher‘ unter der Schlagzeile: „LOCAL LECTURER CRIES ‚HOAX‘. IS MALLEY, MALLEY OR MALLEY, HARRIS – OR WHO“ (Anonym 1944a)⁵ – mit Zweifeln am empirischen Autor der Gedichte. Elliots ‚Besprechung‘ des Malley-Werks war nämlich in Form einer mit Latinismen übersäten ‚Angry Penguins‘-Gedicht-Persiflage („Batrachic Ode“-) verfasst, welche als Akrostichon die Kurzformel „Max Harris Hoax“ ergab (Elliot 1944).

5 Zur Erklärung dieses frühen Datums sei erwähnt, dass die betreffende Veröffentlichung der *Angry Penguins*, obwohl sie als Herbstaugabe betitelt ist, bereits Anfang Juni erschien (vgl. Lehman 1983, S. 53).

Auf diesen versteckten Hinweis hin setzte eine regelrechte Welle an Nachforschungen ein, denen es nicht um die Qualität der Gedichte zu tun war, sondern einzig um die Frage, ob Ern Malley tatsächlich existiert habe. Selbst Harris beauftragte einen Privatdetektiv, der schließlich den letzten Aufenthalt Malleys in Sydney nicht bestätigen konnte. Bereits am 18. Juni titelte *Fact*, das Sonntags-Supplement der Sydney *Sunday Sun*: „Ern Malley, the Great Poet or the Greatest Hoax?“ (Anonym 1944b) und lieferte ‚Fakten‘ über die Nicht-Existenz Malleys. Am 24. Juni wurden schließlich Harold Stewart und James McAuley im *Daily Telegraph* als tatsächliche Autoren genannt. Bezeichnend an diesen Veröffentlichungen ist, dass ‚Ereignisse‘, die zunächst nur die kleine Diskursgesellschaft der ‚Angry Penguins‘ affiziert hatten, zum Gegenstand des Print-Journalismus sogar über Australien hinaus wurden. In einem Artikel in *Bulletin* wurde den Fälschern als „joint debunkers of Bosh and Blah and Blather“ (Heyward 1993, S. 191) gedankt; in der *New York Times* hieß es: „Australian Plaudits Go To Fictitious Poet“ (Anonym 1944d, S. 6); im *Time Magazine* wurde Harris‘ Einleitung zu den Gedichten als „30-page rhapsody“ –, erfüllt von „deadly and Dadaistic earnestness“ (Anonym 1944e, S. 99), herausgestellt.

Harold Stewart und James McAuley, die das Fake hingegen lanciert hatten, um die poetischen Leitideen der ‚Angry Penguins‘ auf den Prüfstand zu stellen, verabscheuten die Vereinnahmung durch die Yellow Press. Die vorzeitige Aufdeckung des Fakes durch *Fact* und das entfesselte weitere Presse-Echo veranlassten indes die beiden Faker, ihre Absichten in einem offenen Brief zu erklären und damit ihr literarisches Programm zu verlautbaren. Ihren Angaben zufolge war die Abfassung der Gedichte weniger durch die Frage geprägt, ob es für ein Gedicht relevant sei, dass ihr Autor tatsächlich existiert habe, sondern durch die Frage, ob als Voraussetzung für die Hochschätzung von Literatur gewisse handwerklich-poetische Standards erkennbar sein müssten. Die Gedichte der ‚Angry Penguins‘ erschienen ihnen aufgrund ihrer montageartigen Produktionsweise als „collection of garish images without coherent meaning and structure“ (McAuley/Stewart, zit. n. Anonym 1944c, S. 5). Die Malley-Gedichte hätten sie entsprechend nach Maßgabe bestimmter Anti-Gestaltungsregeln verfasst, die ein kohärentes Thema und die Beachtung von Versformen weitgehend verboten:

- 1 There must be no coherent theme, at most, only confused and inconsistent hints at a meaning held out as a bait to the reader.
- 2 No care was taken with verse technique, except occasionally to accentuate its general sloppiness by deliberate crudities.
- 3 In style the poems were to imitate, not Mr. Harris in particular, but the whole literary fashion as we knew it from the works of Dylan Thomas, Henry Treece and others (ebd., S. 6).

Das Fake sollte somit die *Angry Penguins*-Herausgeber testen, ob sie „the real product“ von „consciously and deliberately concocted nonsense“ unterscheiden könnten, d. h. „[i]f Mr Harris proved to have sufficient discrimination to reject the poems“ (ebd., S. 5). McAuley und Stewart bekundeten später, sie hätten die Gedichte an einem Nachmittag unter Zuhilfenahme griffbereiter Bücher – wie u.a. des *Concise Oxford Dictionary*, einer Shakespeare-Werkausgabe, eines Zitate- und eines Reim-Lexikons sowie eines amerikanischen Berichts über Stechmückenbekämpfung – gefertigt. Die Arbeitsweise der Fälscher liest sich in ihren Selbstbeschreibungen wie eine Plagiatserzählung: „We opened books at random, choosing a word or a phrase haphazardly. We made lists of these and wove them into nonsensical sentences“ (ebd.).

Bei den gefälschten Gedichten stand also vonseiten der Urheber vornehmlich nicht der Aspekt ihrer empirischen Verfasserschaft, wie sie die Boulevardpresse zum Thema gemacht hatte, auf dem Spiel, sondern die Frage: „Ist es ein Gedicht oder nicht vielmehr nichts?“ –; d. h. das Problem, ob ein inkohärentes und aus textlichen Versatzstücken arrangiertes Gedicht überhaupt ein Gedicht ist – Harold Stewart sprach später sogar von „anti-poetry“ und „un-poetry“ (Stewart, zit. n. Thompson 1959, S. 176).⁶ Für McAuley und Stewart war diese Frage von vornherein beantwortet, denn damit ihnen zufolge überhaupt von Lyrik gesprochen werden konnte, musste ein Gedicht ein in einer einheitlichen und stimmigen formalen Struktur ausgearbeitetes Thema haben: „[A] poem must have a theme consistently developed“ (ebd., S. 175). Das Fake hatte nach Auskunft der Fälscher zudem zum Ziel, sichtbar werden zu lassen, dass die ‚Angry Penguins‘ einerseits nicht zwischen Sinn und Unsinn, andererseits nicht zwischen „what is beautiful and what is ugly“ (ebd., S. 176) zu unterscheiden vermochten.

Betrachtet man die Gedichte und vor allem die von Stewart und McAuley beschriebene Arbeitsweise bei ihrer Verfertigung, so lässt sich feststellen, dass sie Opfer ihrer eigenen, begrenzten literarischen Kunstauffassung wurden. Die Gedichte erscheinen nämlich nur als Fälschung, wenn man sie von vornherein einer Orthodoxie, einem starren System ‚wahrer‘ oder ‚echter‘ Poesis, unterstellt. Aus dieser Haltung heraus, d. h. in Verachtung des zeitgenössischen avantgardistischen Literaturbetriebs, diagnostizierte Stewart sogar später – in Anspielung auf Shakespeare – gleichsam korrumpierte staatliche Ordnungsprinzipien für Poesie: „[S]omething is rotten in the state of poetry“ (Stewart, zit. n. Thompson 1959, S. 181). Die Kommentare der ‚Fälscher‘ geben so weniger Auskunft über die von ihnen zurückgewiesenen Modelle, sondern eher über ihre eigenen poetischen Leitideen, denen zufolge beim Dichten gewissen literarischen Notwendigkeiten entsprochen werden müsste. Abzulesen ist dies beispielsweise an der von McAuley am jeweils verwendeten Produktionsmodus verankerten Unterscheidung

6 Bei diesem Text handelt es sich um ein Transkript einer einstündigen Radiosendung aus dem Jahr 1959, für die John Thompson Interviews mit den in das Ern Malley-Fake involvierten Personen zusammengetragen hat. Einzelne Aussagen, wenn sie im Folgenden angeführt werden, werden daher mit dem Sprechernamen zitiert.

zwischen „genuine inspiration“, – wenn der Autor bewusst komponiere, und „pseudo-inspiration“, – wenn dieser sich etwa des surrealistischen automatischen Schreibens bediene (McAuley, zit. n. Thompson 1959, S. 178).

Löst man das ‚Opus‘ Malleys aber aus dieser Fixierung in einem scheinbar unbeweglichen Kontext, lässt es sich auch im Lichte avantgardistischer Kunstauffassungen betrachten: McAuley und Stewart bedienten sich nämlich in kritischer Absicht vermeintlich illegitimer literarischer Methoden, die die von ihnen angegriffenen künstlerischen Bewegungen längst als rechtmäßige poetische Praxis profiliert hatten. Diese Diskrepanz ergibt sich dadurch, dass McAuley und Stewart eine binäre Matrix guter ästhetischer Praxis bestätigt wissen wollten, die eben von den Surrealisten⁷, die sie u. a. attackierten, längst für obsolet erklärt worden war. André Breton, ihr Vordenker, schreibt:

Ja gerade aus dem ekelerregenden Gebrodel dieser sinnentleerten Abbilder erwächst und nährt sich das Verlangen, über die unzulängliche Unterscheidung von schön und häßlich, von wahr und falsch, von gut und böse hinauszugelangen (Breton 1930, S. 56).

Die Arbeitsweise der Fälscher, sowohl pseudonymisiert als auch kollektiv zu schreiben, folgte ebenso dem Programm der Surrealisten, etwa dem u. a. im „Zweiten Manifest“ geschilderten Wegwischen des Namens (ebd., S. 92)⁸ oder dem experimentellen literarischen ‚Gesellschaftsspiel‘ zur Erzeugung surrealistischer Texte. Breton erwähnt beispielsweise

Texte, die gleichzeitig von mehreren Personen zu einer bestimmten Zeit im selben Raum geschrieben wurden; Gemeinschaftswerke, bei denen ein Satz oder eine einzige Zeichnung erzielt werden mußte, wozu ein jeder nur ein Element [...] beigesteuert hatte (ebd.).

McAuleys und Stewarts plagiatorische ‚Methode‘ der wahllosen Verwendung von Lexikoneinträgen, Gedichtanthologien und des Berichts über Insektenbekämpfung lässt sich ebenfalls mit einer Stelle aus dem surrealistischen Manifest, an der Breton den Zufall als poetisches Schaffensprinzip ins Spiel bringt, engführen:

7 Da die Analyse hier auf den Surrealismus beschränkt bleiben soll, sei darauf verwiesen, dass Horst Prießnitz einen Vergleich der Malley-Gedichte mit dem Kunstverständnis sowohl der Futuristen, wie es sich u. a. in Marinettis Plädoyer für die Zerstörung der Syntax und die Befreiung der Worte (*Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912)) niederschlägt, als auch der Vortizisten leistet, wie es in ihrem Pamphlet *The Revolution of the Word Proclamation* (1929) verlautbart ist (vgl. Prießnitz 1978, S. 80–82).

8 Auch nicht wenige Dadaisten, z. B. Hans Arp oder George Grosz, anonymisierten gelegentlich ihr Kunstschaffen.

Man darf sogar Gedicht nennen, was man durch eine so zufällig wie möglich gemachte Assemblage erhält [...], und zwar von Titeln und Titelfragmenten, die man aus Zeitungen ausgeschnitten hat (Breton 1923, S. 38).

Ern Malleys Gedichte sind somit – im Gegensatz zur erklärten Absicht der Fälscher – keine satirischen Pastiches, keine Schriften *über* modernistische Dichtung, sondern selbst modernistische Dichtung. Oder mit Foucaults Vokabular gesprochen: Das literarische Experiment, das Ergebnisse *über* den Diskurs zu geben versprach, hatte sich als literarisches ‚Ereignis‘ *im* modernistischen Diskurs selbst realisiert und wurde daher nicht mehr nur als Text zweiten Grades oder als Metatext, sondern als modernistischer Text selbst für diskussionswürdig erachtet. Dieser Lesart entsprechend telegraphierte Herbert Read, einer der europäischen Verfechter der Gedichte, kurz nach der Aufdeckung an Harris: „HOAXER HOISTED BY OWN PETARD“. Später führte er aus: „[T]he hoaxer, if he was a hoaxer, had got so worked up in the process of imitating certain types of modern poetry that he had become a genuine poet“ (Read, zit. n. Thompson 1959, S. 173). Read bekleidet damit die Rolle eines Richters, der paradoxerweise trotz gegenteiliger pragmatischer Bekundungen der Fälscher die Artefakte zu echter Dichtung erklärte: „In poetry, in art generally, it is not the originality of the unit that matters, but the genuineness of the total conception“ (Read 1944, S. 5). Für McAuley und Stewart war ‚Malleys‘ dichterisches Schaffen im Foucault’schen Sinne monströs, d. h. nicht ‚im Wahren‘ literarischer Praxis. Aber innerhalb der Diskursgesellschaft der ‚Angry Penguins‘ galten andere dichterische Vorgehensweisen als akzeptabel, so dass sich die Fälschung vor diesem Hintergrund im buchstäblichen Sinne bewahrheiten sollte. Bezeichnenderweise findet sich mit fast schon prophetischer Weitsicht von Breton im Zusammenhang mit dem Abfassen ‚falscher Romane‘ vorgedacht, was sich im Kontext des Malley-Falls ‚ereignen‘ sollte: „Ihr falscher Roman wird auf wunderbare Weise einen wirklichen nachahmen [...] und man wird sich darüber einig sein, daß ‚etwas in Ihnen steckt‘“ (Breton 1923, S. 31). John Reed, einer der getäuschten Mitherausgeber der *Angry Penguins*, kam zu einer ähnlichen Schlussfolgerung: „It is certainly something new that good poetry is created out of deliberate boguery“ (Reed, zit. n. Heyward 1993, S. 1990).

Durch ihr ‚falsches‘ Spiel mit Ern Malley, d. h. durch die fälschliche Konstruktion einer empirischen Autorperson und durch deren nachträgliche Ausstreichung, haben McAuley und Stewart schließlich eine Rochade in solch einer Vehemenz vorgenommen, dass die traditionelle Figur des Autors letztlich vom Spielfeld gefegt wurde. Den Rezipienten blieben dadurch nur zwei Optionen: Entweder die Gedichte mit dem Verschwinden des Autors für null und nichtig zu erklären, wie es die Boulevardpresse tat⁹,

9 In den meisten Zeitungen, die abfällig über den ‚Skandal‘ berichteten, wurden die Gedichte in ihrem Wortlaut selbst kaum thematisiert (vgl. die Aussage Barrie Reids in: Thompson 1959, S. 169).

oder sie ohne Ansehung eines Urhebers zu bewerten. Obwohl die Person Ern Malleys den Angaben der Verfasser zufolge konstruiert wurde, um mit seiner Nicht-Existenz den gesamten Modernismus zu diskreditieren, sorgte das Fake dafür, diese Nicht-Existenz des Autors schließlich als (Lektüre-)Prinzip zu stärken. McAuley und Stewart haben damit den Leser zu einer Rezeptionshaltung gezwungen, für die Roland Barthes über 20 Jahre später in „La mort de l’auteur“ plädiert, wenn er davon spricht, dass die Schrift (*écriture*) immer schon jede Stimme, jeden Ursprung zerstört hat, und damit die Fundierung von Literatur in der Lektüre sucht: „Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet. [...] Nicht sein Ursprung oder seine Stimme sind der wahre Ort der Schrift, sondern die Lektüre“ (Barthes 2000, S. 189 u. 192).

Keht man noch einmal zum ausdrücklich wahllosen, d. h. intentionslosen, collagierten Kompositionsprinzip Stewarts und McAuleys zurück, so scheint es in diesem Zusammenhang auch *avant la lettre* musterhaft Barthes Annahme anschaulich zu machen, dass ein Text immer ein Gewebe von Zitaten disparater kultureller Provenienzen ist. Unterstellt man den Malley-Gedichten eine gewisse poetische Aussagekraft, wird damit – über die Programmatik der Fälscher hinaus – die poetologische Voraussetzung einer subjektiv je eigenen dichterischen Sprache als nicht mehr haltbar profiliert. Damit wird der Autor (*l’auteur*) zum Schreiber (*l’écrivain*), der unhintergebar – wenn man so will: plagiatorisch – auf eine bereits vorgefundene Sprache und Schrift zurückgreift und sie transformiert, der auf Worte rekurriert, die sich immer nur durch ihre Bezüge zu anderen Worten definieren. Literatur wird damit zu einem Gebilde, das sich nicht auf die Summe seiner sprachlichen Elemente zurückführen lässt, sondern sich wesentlich durch deren Wechselbeziehungen auszeichnet:

[D]er Schreiber [kann] nur eine immer schon vorhergehende, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen (ebd., S. 190; Übersetzung modifiziert).

McAuley und Stewart haben somit nicht nur in besonderer Weise den Autor sterben lassen, sondern in einem Musterbeispiel experimentell für die Lyrik erschlossen, dass ein Text nie rein subjektiv sein kann, sondern stets in intertextuelle Bezüge verstrickt ist und sich durch sie definiert, wie es 1967 Julia Kristeva in ihrer mittlerweile zum Standardtext gewordenen Bachtin-Lektüre „Bakhtine, le mot le dialogue et le roman“ für den Roman formuliert:

[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität (Kristeva 1972, S. 348).

Die ‚Innerlichkeit‘ dichterischer Sprache, die McAuley als produktionsästhetisch orientierte „genuine inspiration“ einforderte, wurde durch die Ern Malley’sche Ablösung der Sprache von ihrem Sprecher im Sinne Kristevas als literarischer Effekt, als Erfahrung *in* der Sprache offengelegt. Denn indem die radikale „Exteriorität des Subjekts gegenüber der Sprache“ an die Oberfläche gebracht wurde, wurde der „Fiktion einer inneren Stimme ein Ende [ge]setzt“ (ebd., S. 348).

McAuleys und Stewarts Offenlegung ihrer collageartigen Arbeitsweise – nämlich dass es sich bei den Ern Malley-Gedichten um Transformationen verschiedener Quellen in ein polyphones, mitunter dissonantes Textgefüge handelt – lässt somit überdeutlich hervortreten, dass eine Schreibweise immer schon Schreiben-Lesen (*écriture-lecture*), d. h. eine „Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus“ (etwa Shakespeares), ist, dass ein Text immer schon „Absorption eines anderen Textes“ und „Antwort auf einen anderen Text“ (etwa modernistische Gedichte von Dylan Thomas, John Keats oder T. S. Eliot) ist (ebd., S. 351; vgl. a. S. 372f.). Insofern ist *The Darkening Ecliptic* nicht ein ‚falsches‘ Double modernistischer Dichtung, sondern eines, das durch die genannten Korrelate wie jede Dichtung die irreduzible Doublizität der poetischen Sprache zu Tage fördert. Die Literarizität der Malley-Texte verhindert so, dass weder sinnvoll von Fälschungen gesprochen werden kann noch sie durch den Aspekt ihres Plagiiertseins restlos entwertet werden. Anders gesagt, Fälschungen scheinen regelrecht der Literatur einen Dienst zu erweisen, indem sie den zu sehr auf ‚faktische Paratexte‘ konzentrierten Leser dazu zwingen, sich auf die Literarizität der poetischen Sprache zu besinnen, sich also auf ihre Eigenrealität zu konzentrieren, anstatt sie auf außersprachliche Para-Phänomene hin zu interpretieren. Denn sie lassen augenfällig werden, dass man sich bei der Berücksichtigung vermeintlich verbriefteter ‚literarischer‘ Fakten, die etwa die empirische Person des Autors oder seine Intention betreffen, auf unsicheres Terrain begibt. Die pauschale Verurteilung als Plagiat indes vergisst den jeweiligen Eigenwert der produktiven Rekontextualisierung von Versatzstücken.

Man mag nun einwenden, dass diese theoretischen Ergebnisse lediglich eine retrospektive Überinterpretation seien. Betrachtet man jedoch die zeitgenössischen Diskurse genauer, so lässt sich deutlich nachweisen, dass diese Neubewertung des Poetischen bereits eine Erfahrung der damaligen Rezeption war. Dabei stand zum einen die Fälschung der Autorschaft, zum anderen das Plagiiere zur Diskussion. Albert Tucker, Maler und einer der Vorreiter des Expressionismus in Australien, kommentierte die Gedichte in dem der Malley-Ausgabe folgenden Heft: „To say that they are [...] a hoax, etc, clutters up the real issue of poetic value by diverting attention to the conditions under which it was produced and attaching judgements formed about these conditions to the poetry itself“ (Tucker 1944, S. 13). Herbert Read plädierte ebenfalls dafür, moralische Standpunkte außer Acht zu lassen und die Qualität des fertigen Texts in den Blick zu nehmen. Dabei kam auch zur Sprache, dass man es bei Texten, die Plagiatsvorwürfen unterliegen, selten

mit einer exakten Kopie eines ganzen Werks zu tun hat, sondern vielmehr mit geschickten Arrangements von Versatzstücken, die dadurch einen literarischen Eigensinn erhalten:

I understand that Ern Malley's poems are full of quotations from obscure prose works. That does not necessarily invalidate them as poems. [...] A good poem might conceivably be composed of bits and pieces from a hundred different sources. [...] In art (and it is what distinguishes art from morals) the end justifies the means (Read 1944, S. 5).

Damit schlug Read vor, die Texte weniger auf die Einzelstimmen hin zu lesen, sondern deren Orchestrierung zu würdigen. Reginal Spencer Ellery bekräftigte diese Perspektive und erklärte, um die Eigenqualität der Zitatkomposition herauszustellen, das Second-Handling von „ready-mades of poetic diction“ sogar zum modernistischen Verfahren schlechthin:

The fact that the Ern Malley poems are compounded from an odd assortment of lines and phrases, unacknowledged plagiarisms and unrelated ideas, is of little moment. Poetry is, among other things, the art of selection. [...] Pre-fabricated poetry may indeed become the medium of modernity (Ellery 1944, S. 10).

Nettie Palmer, Dichterin, Essayistin und eine der führenden zeitgenössischen Literaturkritiker Australiens, führte dabei auch literarische Vorbilder an: „Eliot and others have created the precedent, too, of incorporating great classic fragments into their text, thus giving it a deeper perspective and a subtle nostalgia“ (Palmer 1944, S. 14f.).

III. Restauration oder Revolution der poetischen Sprache? Die Auswirkungen von ‚Ern Malley‘ im literarischen Diskurs Australiens

Wenngleich McAuley und Stewart mit ihrem Fake, im Lichte neuerer Literaturkonzepte betrachtet, langfristig einen Rückschlag erlitten haben, spielten die Vorkommnisse um Ern Malley eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung eines strengeren poetologischen Formationssystems im literarischen Diskurs Australiens (vgl. Wright 1966, S. 202–219). Obwohl er den Gedichten keine besondere Qualität zuschreibt, rekapituliert beispielsweise der australische Dichter und Literaturkritiker Les Murray: „[T]hey did bring about a temporary narrowing and deadening of the arts in Australia, and prolong the life of some pretty lousy anti-artistic attitudes here“ (Murray 1978, S. 189).

Der Skandal hatte zwar zunächst für eine kurzfristige Konjunktur der ‚Angry Penguins‘ gesorgt, so dass nicht nur zum ersten Mal eine gesamte Auflage (insgesamt 900

Stück) der gleichnamigen Zeitschrift verkauft werden konnte, sondern auch die im September 1944 erschienene Buchversion von Malleys *The Darkening Ecliptic* (in einer Auflage von 500 Exemplaren) umgehend restlos vergriffen war (vgl. Clarke 1944, S. 49 u. Heyward 1993, S. 221). Mittelfristig kam es aber zu einer Rekonfiguration des literarischen Diskurses. *Angry Penguins* wurde nach drei weiteren Ausgaben im Juli 1946 eingestellt; der Autorenzirkel um Max Harris – und damit die modernistische Bewegung Australiens *in toto* – löste sich auf, wie Paul Kane schreibt: „It is not just the fact that the hoax and its aftermath was sufficient to demoralize the few it involved, but that those few were all there were“ (Kane 1996, S. 144).

Diese Veränderungen sind jedoch nicht als Ergebnis rigoroser Verbote zu beschreiben, sondern als Transformationen, durch die sich ohne eine ausdrückliche ‚Gesetzgebung‘ eine regelmäßige literarische Praxis herausbildete, in der avantgardistische Experimente keinen Platz mehr hatten, u. a. weil man ‚Einflussangst‘ vor Ern Malley hatte. Kurzfristig kam es daher zur Stärkung eines sozialen Realismus, durch den – im Gegensatz zum depersonalisierten Status der Malley’schen Gedichte – eine monologische Autorinstanz reaktualisiert wurde, die die Wirklichkeit in der Sprache abzubilden hatte. Harris schreibt: „[T]he realist novel, the novel of reportage became the prescribed style in Australia for nearly two decades“ (Harris 1966, S. 25). Barrie Reid blickt 1963 ebenso kritisch auf diese exklusive stilistische Orientierung an politisch-didaktische Widerspiegelungen der gesellschaftlichen Realität zurück und spricht von einem aus heutiger Perspektive ungläublichen Konformismus: „[A] lot of my friends who were writing poems at the time, it did shake *them*. Quite obviously. [...] Some of them became so extremely conformist as to join the Communist Party immediately“ (Reid, zit. n. Thompson 1959, S. 169).¹⁰

Als markanteste Transformation des literarischen Diskurses Australiens, u. a. als Nachwirkung des Ern Malley-Fakes, ist jedoch die noch bis Ende der 1950er Jahre maßgeblich bleibende Rückkehr zu klassisch-traditionellen Formen der Poesie festzuhalten. Reid kommentiert die Reaktionen der Literaten zur damaligen Zeit folgendermaßen: „They began writing in iambic pentameter, or in some other ‚respectable‘ verse form“ (Reid, zit. n. Thompson 1959, S. 169). Damit einher ging eine massive Veränderung der literarischen Produktion und Rezeption Australiens, die sich vor allem in einer Umordnung der Aussagemodalitäten im Feld des Literarischen niederschlug: Sowohl das Schreiben von Literatur als auch das Schreiben über Literatur war schließlich bis in die 1950er Jahre hinein fast ausschließlich auf akademische Kreise beschränkt, und die entsprechenden Texte zirkulierten nahezu exklusiv in den entsprechenden Insti-

10 Um sich diesen ‚Konformismus‘ erklären zu können, ist in Erinnerung zu rufen, dass die ‚Angry Penguins‘, wie ihr europäisches Vorbild André Breton auch, zunächst Mitglieder der Kommunistischen Partei gewesen waren, aber zu ihr unter dem Eindruck des russischen Stalinismus zusehends auf Distanz gingen (vgl. Tregenza 1964, S. 61).

tutionen und Publikationsorganen (vgl. a. Lloyd 1993, S. 95–99). Harris wertet im Nachhinein diese Vorherrschaft als einen inzestuösen poetischen ‚Professionalismus‘ „of a whole generation of meticulous University poets“ (Harris 1966, S. 26, vgl. a. S. 29f); er spricht sogar von einem universitären Monopol der Literaturkritik, das – in den Händen von „a generation of grey, sour, hostile academics, propping up their insecurities with their doctorates“ (Harris 1993, S. 16) – dogmatisch über die handwerkliche Qualität und den elaborierten Umgang mit traditionellen Versformen gewacht habe. Dabei handelte es sich um eine regelrechte diskursive Polizei im Sinne Foucaults, weil der allein wissenschaftliche Umgang mit Poesie Harris zufolge dazu führte, dass vornehmlich ältere Autoren berücksichtigt wurden und damit selbstredend sogenannte „out“ poets in the sense of being unfit subjects for academic critical interest“ (Harris 1966, S. 27) zum Verschwinden gebracht wurden.

Diese Neuordnung der Werte im Dichterischen lässt sich sicherlich nicht monokausal mit dem Ern Malley-Fall erklären, sondern ist auch auf andere Ursachen zurückzuführen, u. a. auf die veränderte politische und soziale Situation der Nachkriegszeit und auf den aufkommenden Kalten Krieg. Nach 1945 stiegen nämlich zum einen die Druckpreise, und es kam zu zahlreichen Streiks in der Druckindustrie, zum anderen wurden die bis dahin geltenden rigorosen Beschränkungen für Buchimporte gelockert, so dass sich das literarische Vakuum mitsamt dem Spielraum für kreative avantgardistische Praktiken verflüchtigte.

Trotz der mittelfristigen Vereinnahmung der Literatur durch die universitär geprägte Literaturkritik, mit dem Ergebnis einer bestimmten Vereinheitlichung des Verständnisses von Dichtung, haben die ‚Angry Penguins‘ – will man das Bild eines Zweikampfes aufrufen – langfristig den Sieg davon getragen. Weil sie nicht ‚im Wahren‘ der zeitgenössischen poetischen Praxis waren, blieben die Ern Malley-Gedichte zusammen mit vielen anderen Dichtungsexperimenten zunächst bis in die 1950er Jahre im literarischen Diskurs unberücksichtigt und unsichtbar. Betrachtet man ihre Rezeption jedoch in einem größeren historischen Zeitraum, so haben sie ihre Wirksamkeit bewahrt. 1953 nannte Harris ein zusammen mit John Reed und Barrie Reid neu aufgelegtes Literaturmagazin trotzig *Ern Malley's Journal* und erklärte: „I still believe in Ern Malley“ (Harris, zit. n. Tregenza 1964, S. 69). Bis zur Einstellung der Zeitschrift 1955 erschien jedoch nur eine weitere Ausgabe. Zu einem ‚Comeback‘ kam es erst ab 1961, als *Ern Malley's Poems* von Harris neu herausgegeben und ihm zufolge zum Bestseller wurden: „The reverberations went further and produced one of the extraordinary pieces of irony which may amuse, and that was, of course, as one would expect, Ern Malley became a best-seller“ (Harris, zit. n. Thompson 1959, S. 182f.). Da das Plagiat/die Fälschung unter dem Namen eines nicht existierenden Autors von dessen ebenfalls nonexistenten Schwester eingereicht worden war, ergab sich zudem eine eigentümliche Urheberrechtssituation: Weil McAuley und Stewart durch die Stimme Ethel Malleys

sämtliche Rechte an *Angry Penguins* abgetreten hatten, wurde die Herausgebergruppe zum alleinigen Nutznießer der Tantiemen, wie Harris verschmitzt kommentiert: „Ever since then, of course, cheques of small and large varieties have been coming through. And whatever agonies one has suffered, the pennies and pounds have come the way of those people who supported the unhappy stricken poet“ (Harris, zit. n. Thompson 1959, S. 183). Nimmt man die weitere Publikationsgeschichte in den Blick, so ist Ern Malley mittlerweile Teil eines Kanons geworden, den es für Stewart und McAuley eigentlich zu diskreditieren galt: Seit 1961 ist es zu etlichen Neuausgaben gekommen, und 1993 hat John Tranter in Zusammenarbeit mit Philip Mead sogar sämtliche Gedichte – allerdings mit dem Autornamen in Anführungszeichen – in die Anthologie *The Penguin Book of Modern Australian Poetry* aufgenommen.¹¹

Ob man nun das Ern Malley-Fake als entscheidenden Motor zunächst des Anti-Modernismus und später einer Wiederbelebung des Modernismus ansieht oder es etwas vorsichtiger als Dokument vielschichtiger Transformationen des literarischen Diskurses in Australien beschreibt – Umwälzungen, an denen es einen entscheidenden Anteil hatte und durch die es mehrfach bezüglich seiner Wertung umpositioniert wurde –, seine nachhaltigen Effekte sind nicht von der Hand zu weisen. Betrachtet man paradigmatisch *The Cambridge Companion to Australian Literature*, zeugen auch aktuelle Diskursivierungen davon, wie sehr es als literarisches Experiment oder ‚Ereignis‘ nachwirkt und dabei *ex post* meist zu Gunsten von Harris gelesen wird: „One of the most positive and enduring legacies of the hoax was to free Australian verse from dogmatic models and create an environment in which eclectic talents could flourish“ (Ackland 2000, S. 91).

IV. Manche Texte sind gleicher

Obwohl der empirische Autor mit dem Malley-Fake spätestens 1944 endgültig gestorben zu sein schien, hält er sich nicht nur hartnäckig im literarischen Expertendiskurs, sondern hat auch auf der ökonomischen Seite im Verlagswesen ein beharrliches Nachleben. Während man aber der Fälschung in diesem Zusammenhang den Vorwurf ma-

11 John Tranter/Philip Mead (Hg.): *The Penguin Book of Modern Australian Poetry*, Ringwood u.a.: Penguin Books 1991, S. 86–100. Anzuführen wären des Weiteren folgende Publikationen: *Ern Malley's Poems*, Melbourne: Landsdowne Press 1961; *The Poems of Ern Malley*, Crows Nest: Allen & Unwin 1971; *Ern Malley's Poems*, Adelaide: Adelaide Festival Special Edition 1974; *The Darkening Ecliptic. Poems by Ern Malley. Paintings by Sidney Nolan*, London: McAlpine 1974; Ern Malley, *The Poems of Ern Malley. Comprising the Complete Poems and Commentaries by Max Harris and Joanna Murray-Smith*, Sydney: Allen & Unwin 1988; Malley 1993 und nicht zuletzt der Wiederabdruck bei Heyward 1993, S. 307–328.

chen kann, sich „mit fremden Federn“ zu schmücken¹² und damit einerseits den Vater anderer berühmter Gedanken seines Rufs und seiner Autorität oder andererseits den Zeugen historisch relevanter Ereignisse seiner Aussagemodalität zu berauben, setzt das Plagiat eher auf die Pseudonymität einer Idee. Denn im Gegensatz zum Fälscher, der sich durch falsche Zuschreibungen autoritativ absichert oder Authentizität verspricht (betrachtet man z. B. die Rezeption von Binjamin Wilkomirskis *Bruchstücke*), stellt ein Plagiator einen gestohlenen Gedanken oder Text zunächst einmal unter seinem eigenen Namen zur Diskussion. Um die damit verbundenen kritischen Implikationen von Plagiaten ins Spiel zu bringen, sei abschließend ein prekärer Fall erwähnt, der diesmal nicht den Eigenwert einer Neukomposition unter Beweis stellt, sondern die Nichtigkeit eines bereits hochgeschätzten Textes, vorausgesetzt, dass er unter einem falschen Namen zirkuliert, experimentell sichtbar macht: 1969 wurde der Roman *Steps* von Jerzy Kosinski mit dem National Book Award ausgezeichnet. Acht Jahre später reichte der unbekannte Autor Chuck Ross den Buchtext in Manuskriptform unter dem sprechenden Namen Erik Demos bei insgesamt 14 Verlagen und 13 Literaturagenten ein, darunter auch dem Verlagshaus von *Steps*, Random House, und dem Verleger von drei anderen Romanen Kosinkis, Houghton Mifflin. Sämtliche Lektoren wiesen den Manuskriptvorschlag u. a. als „too fragmented or dreamlike“ oder als ‚frei von dramatischer Spannung‘ als nicht veröffentlichungswürdig zurück (vgl. Anonym 1979); Random House reagierte mit einer Formabsage und von Houghton Mifflin kam folgende Antwort:

Several of us read your untitled novel here with admiration for writing and style. Jerzy Kosinski come to mind as a point of comparison when reading the stark, chilly episodic incidents you have set down. The drawback to the manuscript, as it stands, is that it doesn't add up to a satisfactory whole. It has some very impressive moments, but gives the impression of sketchiness and incompleteness (zit. n. Ross 1983, S. 52).

Sie hatten dabei nicht nur übersehen, dass es sich bei dem Manuskript um den preisgekrönten Text ihres eigenen Verlagsautors handelte, sondern das Werk erschien ihnen auch ohne bekannten Ursprung wertlos.

12 Gemeinhin wird zwar das Plagiat mit dieser Anschuldigung in Verbindung gebracht. Nimmt man aber die Metapher ernst, so handelt es sich beim ‚Schmücken mit fremden Federn‘ um eine rein äußerliche Kostümierung unter Beibehaltung des eigenen Körpers – ein Vorgang, der eher zur Fälschung passt, bei der u. a. der Eigename eines bekannten Verfassers angenommen wird. Bleibt man im selben Bildfeld, besteht das Plagieren indes eher in der Aneignung und Präsentation eines fremden Korpus im eigenen Federkleid.

Literatur

- Ackland, Michael (2000): „Poetry from the 1890s to 1970“, in: Webby, Elizabeth (Hg.), *The Cambridge Companion to Australian Literature*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press, S. 74–104.
- Anonym (1944a): „LOCAL LECTURER CRIES ‚HOAX‘“, in: *On Dit* (16.6.1944), zit. n. Heyward, Michael (1993), *The Ern Malley Affair*, London: Faber and Faber, S. 150.
- Anonym (1944b): „Ern Malley, the Great Poet, or the Greatest Hoax?“, in: *FACT* (18.6.1944), wiedergegeben in: *Jacket*, Nr. 17, <http://jacketmagazine.com/17/fact1.html>, zuletzt aufgerufen am 12.6.2007.
- Anonym (1944c): „Ern Malley, Poet of Debunk: Full Story from the Two Authors“, in: *FACT* (25.6.1944), wiederabgedruckt in: Malley, Ern (1993), *Collected Poems*, Pymble: Angus & Robertson u. London: HarperCollins, S. 4–7.
- Anonym (1944c): „AUSTRALIAN PLAUDITS GO TO FICTITIOUS POET. Drainage Report Gems Culled in Hoax Called ‚Tremendous‘“, in: *The New York Times* (3.7.1944), S. 6.
- Anonym (1944d): „Angry Penguins“, in: *Time Magazine* (17.7.1944), S. 99.
- Anonym (1979): „Books: Polish Joke“, in: *Time Magazine* (19.2.1979).
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (2003): „Air from Other Planets Blowing. The Logic of Authenticity and the Prophet of the Aura“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Marrinan, Michael (Hg.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford, Calif: Stanford Univ. Press, S. 147–157.
- Barthes, Roland (2000): „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 185–193. Frz. (1994) „La mort de l’auteur“, in: *Oeuvres complètes*, hg. v. Éric Marty, II, Paris: Éd. du Seuil, S. 491–495.
- Bayard, Pierre (2009): *Le plagiat par anticipation*, Paris: Éd. de minuit.
- Breton, André (1923): „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1923), in: ders. (1986), *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. v. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 10–43. Frz. (1923) *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, Paris: Éd. du Sagittaire.
- Breton, André (1930): „Zweites Manifest des Surrealismus“, in: ders. (1986), *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. v. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 50–99. Frz. (1962) „Second manifeste du Surréalisme“, in: ders., *Manifestes du Surréalisme*, Paris: Pauvert, S. 147–221.
- Clarke, L.E. (1944): „Urteilsverkündung“ (5.9.1944), in Teilen wiederabgedruckt in: Malley, Ern (1961), *Ern Malley's Poems. With an Introduction by Max Harris*, Melbourne: Landsdowne Press, S. 45–56.
- Cumpston, A. (1944): „Spring-Cleaning“, in: *Angry Penguins* (Dez. 1944), S. 18.
- Ellery, Reginald] Spencer] (1944): „Ern (Jig Saw) Malley“, in: *Angry Penguins* (Dez. 1944), S. 9–10.
- Elliot, Brian (1944): „Batrachic Ode“, in: *On Dit* (16.6.1944), zit. n. Heyward, Michael (1993), *The Ern Malley Affair*, London: Faber and Faber, S. 152.
- Harris, Max (1966): „Conflicts in Australian Intellectual Life 1940–1964“, in: Semmler, Clement/ Whitelock. Derek (Hg.), *Literary Australia*, Melbourne u.a.: F. W. Cheshire, S. 16–33.
- Harris, Max (1993): „The Hoax“, in: Malley, Ern, *Collected Poems*, Pymble u.a.: Angus & Robertson, S. 1–20.
- Harris, Max/Reed, John (1944): „Editorial“, in: *Angry Penguins* (Herbst 1944), wiederabgedruckt in: Malley, Ern (1993), *Collected Poems*, Pymble u.a.: Angus & Robertson, S. 60–68.
- Heyward, Michael (1993): *The Ern Malley Affair*, London: Faber and Faber.
- Kane, Paul (1996): *Australian Poetry. Romanticism and Negativity*, Cambridge/Melbourne: Cambridge Univ. Press.

- Kristeva, Julia (1972): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Ihwe, Jens (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, III, Frankfurt/M.: Athenäum, S. 345–375. Frz. (1967) „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, in: *Critique*, Vol. 23, S. 438–465.
- Lehman, David (1983): „The Ern Malley Hoax: Australia's ‚National Poet‘“, in: *Shenandoah*, Vol. 34.4, S. 47–73.
- Lloyd, Brian (1993): „Was Australian Modernism Oppositional“, in: *Span*, Vol. 36.1, S. 95–99.
- Malley, Ern (1993): *Collected Poems*, Pymble u.a.: Angus & Robertson.
- McAuley, James/Stewart, Harold (1944), zit. n. Anonym, „Ern Malley, Poet of Debunk: Full Story from the Two Authors“, in: *FACT* (25.6.1944), wiederabgedruckt in: Malley, Ern (1993), *Collected Poems*, Pymble: Angus & Robertson u. London: HarperCollins, S. 4–7.
- Murray, Les (1978): „James McAuley – A Personal Appreciation“, in: ders., *The Peasant Mandarin. Prose Pieces*, St. Lucia: Univ. of Queensland Press, S. 185–190.
- Palmer, Nertie (1944): „All Who Run May Read“, in: *Angry Penguins* (Dez. 1944), S. 14–15.
- Prichard, Katharine Susannah (1945): „Hoax Renders Service to Literature“, in: *Communist Review* (März 1945), S. 456–457.
- Prießnitz, Horst (1978): „Ossian in Australien. Ein Nachtrag zum ‚Ern Malley Hoax‘“, in: *Poetica*, Vol. 10.1, S. 66–87.
- Read, Herbert (1944): „A Cable and Letter“, in: *Angry Penguins* (Dez. 1944), S. 5.
- Ross, Chuck (1983): „Rejecting Published Work: Similar Fate for Fiction“, in: Harnad, Stevan R. (Hg.), *Peer Commentary on Peer Review: A Case Study in Scientific Quality Control*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Theisohn, Philipp (2009): *Plagiat. Eine unoriginnelle Literaturgeschichte*, Stuttgart: Kröner.
- Thompson, John (1959): „The Ern Malley Story. An Australian Broadcasting Commission Feature“, in: Semmler, Clement (1963), *For the Uncanny Man. Essays, Mainly Literary*, London u.a.: Angus & Robertson, S. 160–183.
- Tregenza, John (1964): *Australian Little Magazines 1923–1954. Their Role in Forming and Reflecting Literary Trends*, Adelaide: Libraries Board of South Australia.
- Tucker, Albert (1944): „Clear the Air“, in: *Angry Penguins* (Dez. 1944), S. 13.
- Wright, Judith (1966): *Preoccupations in Australian Poetry*, London u.a.: Oxford Univ. Press.