

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019



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.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Kathrin Ackermann

Kunstfälschung und Kunstpolemik in Romanen von William Gaddis, Georges Perec und Sergio Kokis

Fälschung als Polemik gegen die Kunst

Das Gemälde *Christus und die Jünger von Emmaus* von Jan Vermeer war 1937 die große Sensation in der Kunstwelt: Der renommierte Kunsthistoriker Abraham Bredius rühmte es in den höchsten Tönen als Krönung von Vermeers Werk: „Es strahlt eine emotionale Tiefe aus, die keinem anderen seiner Werke eigen ist. Als mir dieses Meisterwerk gezeigt wurde, hatte ich Mühe, meine Gefühle zu beherrschen“.¹ Aufgrund von Bredius' Expertise wurde das Gemälde noch im selben Jahr von der Rembrandt-Vereinigung für eine Summe erworben, die heute mehreren Millionen Euro entsprechen würde.²

Acht Jahre später mussten sich die Bewunderer dieses Gemäldes eingestehen, dass sie einer Fälschung aufgesessen waren. Der Schöpfer des Bildes war Han van Meegeren, ein erfolgloser Maler, der sich auf das Fälschen niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts verlegt hatte. Die besondere Pointe dieses Falls besteht indes nicht allein in der sowohl finanziell als auch symbolisch exorbitanten Fallhöhe, sondern in den Motiven für die Aufdeckung der Fälschung. Es war nämlich van Meegeren selbst, der sich als der Maler des Bildes zu erkennen gab. Er sah sich dazu gezwungen, nachdem ans Licht gekommen war, dass er am Verkauf eines weiteren gefälschten Vermeers an Hermann Göring beteiligt war, so dass er wegen Kollaboration mit den Nationalsozialisten angeklagt wurde. Um sich vor der Todesstrafe zu retten, erklärte er, dass er selbst das Bild gemalt hatte. Niemand glaubte ihm. Van Meegeren musste vor Gericht beweisen, dass er in der Lage war, einen niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts so überzeugend nachzuahmen, dass er die bedeutendsten Experten seiner Zeit täuschen konnte – und mit ihnen alle Betrachter, die noch kurz zuvor ehrfürchtig, in quasi religiöser Verehrung, vor seinen gefälschten Vermeers gestanden hatten.

Fälschungen haben offenbar das Potential, die Institution der Kunst anzugreifen: Indem ein einhellig bewundertes Kunstwerk als Fälschung entlarvt wird, wird nicht nur die Autorität derer, die ihm Echtheit beschieden haben, in Frage gestellt, sondern der Kunstbetrieb als Ganzer. Man kann Fälschungen somit einen kunstpolemischen Charakter zusprechen.

1 Zit. nach Edward Dolnick. *Der Nazi und der Kunstfälscher. Die wahre Geschichte über Vermeer, Göring und den größten Kunstbetrug des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Parthas, 2014. S. 176.

2 Henry Keazor. *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung.* Darmstadt: Theiss, 2015. S. 205.

Fälschungen haben alle Eigenschaften, die zu einer Polemik gehören. Da wäre zunächst der persönliche Charakter:³ Fälscher haben oft eine ganz bestimmte Person im Visier, an der sie sich rächen wollen (van Meegeren z. B. hatte es gezielt auf Bredius abgesehen); diese Person wollen sie vernichten – und was gibt es Vernichtenderes, als wenn ein Kunstexperte, von dessen Urteil Millionensummen abhängen, vor aller Augen als Stümper bloßgestellt wird? Bei Fälschungen steht ferner etwas auf dem Spiel, sie sind begleitet von „Provokation, Empörung und Skandalisierung, Agonalität, Aggression und Destruktion“⁴, also all jenen Eigenschaften, die charakteristisch für Kunstpolemiken sind. Fälschungen haben aufgrund ihrer Dialektik von Verborgenen-Sein und Aufgedeckt-Werden einen performativen, nicht wiederholbaren Charakter, und sie fordern die ungeschriebenen Gesetze der zeitgenössischen Kunst provokativ heraus, indem sie in einer Zeit, in der Innovation ein unbedingtes Postulat ist, Nachahmung und Wiederholung zur Grundlage ihres Erfolgs machen.

Die polemische Kraft von Fälschungen liegt weiterhin darin begründet, dass sie „Kippfiguren“⁵ sind: Sie lösen einen Schock aus, der sie mit einem Schlag in einem anderen Licht erscheinen lässt. Diese Auslösung von Schock und Skandal ist eine Eigenschaft von Fälschungen, die sie in pointierter Weise zur Kunst der Moderne schlechthin machen, wie der amerikanische Konzeptkünstler Jonathon Keats in seinem Buch *Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age* erklärt. Wenn es, so argumentiert Keats, ein Merkmal moderner Kunst sei, Angst und Schock nicht nur darzustellen, sondern auch auszulösen, dann könne man mit Fug und Recht behaupten, dass ein gefälschtes Kunstwerk wie kaum ein anderes in der Lage sei, Fragen aufzuwerfen, die die Grundfesten unserer Überzeugungen vom Verhältnis zwischen Kunst und Welt, Autor und Werk, Original und Kopie, Einmaligkeit und Wiederholung ins Wanken bringen⁶ – und dies nicht nur in den elitären Zirkeln der Kunstkenner, sondern in der breiten Öffentlichkeit, die nach der Entlarvung einer Fälschung durch die mediale Skandalisierungsmaschinerie mobilisiert wird. Ein Schönheitsfehler an der These von der Fälschung als der wahren Kunst unserer Zeit ist freilich die Tatsache, dass die meisten modernen Kunstfälscher in den Werken, die sie mit ihrem eigenen Namen signieren, einen eher traditionellen Stil pflegen, so wie es auch bei van Meegeren der Fall ist.

Betrachtet man Fälschungen nicht vom moralischen oder ästhetischen Standpunkt aus, sondern als Diskursphänomen, kann man feststellen, dass sie in besonderer Weise die diskursiven Regeln anschaulich machen, die zu ihrer Akzeptanz als echte Werke führen. Im Moment der Aufdeckung der Fälschung

3 Vgl. Sigurd Paul Scheichl. Art. „Polemik“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: de Gruyter, 2003. S. 117-120.

4 <https://www.w-k.sbg.ac.at/de/kunstpolemik-polemikkunst/forschung.html> [letzter Zugriff: 31.10.2018].

5 Martin Doll. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos, 2012. S. 21.

6 Jonathon Keats. *Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age*. Oxford [u. a.]: Oxford Univ. Press, 2013. S. 23.

wird deutlich, dass das, was bisher als eine Eigenschaft des Werkes betrachtet wurde, auf einer Zuschreibung beruht. Fälschungen sind, wie Martin Doll schreibt, nicht Objekte, die „von vorneherein aus dem Umfeld gängiger diskursiver Ordnungen herausfallen, [...] sondern [...] Elemente, die buchstäblich als Ausnahmen die Regel bestätigen und so ein betroffenes Feld an impliziten Normen oder Konventionen dechiffrierbar machen“.⁷

An den Reaktionen auf Fälschungen lassen sich daher zeit- und diskursspezifische Gegenentwürfe ablesen, welche um Begriffe kreisen wie Wahrheit, Authentizität und Originalität.⁸ Sie sind „eine Art Attrappenversuch [...], der zum Vorschein bringt, welche zentralen Eigenschaften und Kontexte eines Artefakts [...] zur seiner Akzeptanz *in toto* führen“⁹ und fungieren insofern als praktisch-immanente Diskurskritik, weil sie „das reibungslose Funktionieren bestimmter Wissensgebiete, institutioneller Bereiche oder Kommunikationsordnungen von innen heraus“ stören.¹⁰

Tatsächlich können sie, vor allem dann, wenn sie an bestimmten historischen Schwellen situiert sind, „kritische, transformatorische Effekte nach sich ziehen“, wie Doll an verschiedenen Beispielen gezeigt hat, u. a. den Würzburger Lügensteinen, den Ossian-Fälschungen Macphersons oder dem Piltown-Man, und sie können zur Ausdifferenzierung oder gar zum Verschwinden von Disziplinen führen. Dass dies allerdings nicht der Regelfall ist, zeigt die Tatsache, dass gerade der Kunstmarkt besonders immun gegen eine mögliche Neuformierung zu sein scheint. Hier entsteht im Gegenteil der Eindruck, dass die Entlarvung von Fälschungen die Illusion von der Existenz von originalen, authentischen Werken geradezu unterstützt.¹¹ Die Fälschung fungiert insofern, mit den Worten von Hans Zitko,

als negativer Indikator, der es Kennern, Händlern und Käufern möglich macht, die fiktive Vorstellung von einer wahren und authentischen Kunst und damit nicht zuletzt deren exorbitante Preise aufrecht zu erhalten [sic].¹²

Der folgende Beitrag beschäftigt sich jedoch nicht mit realen Kunstfälschungen, sondern mit der Darstellung von Kunstfälschungen in der Literatur. Es wird um mehrere Beispiele für Erzählungen über Kunstfälscher gehen, ein Sujet, das besonders seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auffallend häufig für die Auseinandersetzung mit Kunst funktionalisiert wird¹³ und nicht so sehr zur

7 Doll, *Fälschung und Fake* (wie Anm. 5), S. 69.

8 Ebd.

9 Ebd. S. 419.

10 Ebd. S. 12.

11 Hans Zitko, „Höhentheater. Anmerkungen zum öffentlichen Diskurs über Kunstfälschungen“. *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*. Hg. Henry Keazor/Tina Öcal. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2014. S. 197-205, hier S. 204.

12 Ebd.

13 Siehe Kathrin Ackermann, *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 1992; Anne-Kathrin Reulecke, *Täuschend, ähnlich*.

Diskreditierung einer unlauteren Praxis, sieht man einmal von Kriminalerzählungen über Kunstfälschungen ab, in denen diese nur eine Variante des Betrugs im Allgemeinen sind.

Welcher Art auch immer solche Erzählungen sind – einschließlich der erwähnten Kriminalgeschichten sowie der journalistischen Erzählungen berühmter Fälle von Kunstfälschungen –, sie folgen stets einem bestimmten narrativen Programm. Thierry Lenain hat, gemäß dem Aktanten-Schema von Algirdas Greimas, folgende notwendigen Elemente identifiziert: Auf Seiten des Fälschers stehen der Initiator, also diejenige Person, die die Idee für die Fälschung hat und diese in Gang bringt; der *pilot* (Lotse, Strippenzieher), der die Fälschung kontrolliert und lenkt (und häufig mit dem Initiator identisch ist); ferner das Objekt selbst, also das gefälschte Kunstwerk, sowie der Präsentator, welcher das gefälschte Werk in Umlauf bringt. Erstaunlich ist dabei, dass die Rolle des *maker* (Herstellers), also derjenigen Person, die für die materielle Herstellung der Fälschung verantwortlich ist und die wir normalerweise als den Fälscher bezeichnen, von Lenain nicht als notwendig betrachtet wird, da man auch als Fälscher agieren könne, ohne eigens ein neues Objekt anzufertigen, indem lediglich die Signatur gefälscht wird. Auf Seiten des *dupe* (Opfers) schließlich stehen der nicht in die Fälschung eingeweihte *certifier* (Zertifikant) und der Käufer des gefälschten Werkes.¹⁴

Lenain sieht es, in Abweichung von Greimas, als eine Besonderheit von Fälschergeschichten an, dass die Rolle des Opponenten verzichtbar sei. Da Fälschungen in den meisten Fällen durch Zufall aufgedeckt würden, gebe es keinen Kampf zwischen dem Fälscher und einem Gegenspieler, gegen den jener sich durchsetzen müsse.¹⁵ Wird die Geschichte aber aus der Perspektive des Fälschers erzählt, ist die Rolle des Opponenten sehr wohl besetzt, zwar nicht unbedingt von einem einzelnen Akteur oder einer bestimmten Gruppe individualisierter Akteure, sondern durch die Gesamtheit aller kritischen Experten, die der Fälschung möglicherweise auf die Schliche kommen können, indem sie belastende Dokumente finden oder wissenschaftliche Überprüfungsmethoden anwenden. Eine weitere Besonderheit von Fälschungserzählungen ist nach Lenain, dass sie nur nach dem Scheitern des Fälschers erzählt werden können. Damit bezieht er sich auf das Gros der journalistischen Berichte über Fälschungen, die in der Tat erst durch die Aufdeckung möglich werden.

In den literarischen Fälschungserzählungen ist aber genau das Gegenteil der Fall. Wie aus den vier im Folgenden dargestellten Romanen von William Gaddis, Sergio Kokis und Georges Perec hervorgeht, interessieren sich diese weniger für die durch die Aufdeckung bewirkten Effekte der Bloßstellung oder des Schocks, sondern erzählen die Geschichte *ab ovo*, aus der Perspektive des

Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Künsten und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie. Paderborn: Fink, 2016.

14 Thierry Lenain. „The Narrative Structure of Forgery Tales“. *Cultural Property Crime. An Overview and Analysis of Contemporary Perspectives and Trends.* Hg. Joris D. Kila/Marc Balcells. Leyden: Brill, 2015. S. 39-60.

15 Ebd. S. 51.

Fälschers (*maker*). Diese Funktion ist hier, neben der des Objekts, immer besetzt, die anderen an der Fälschung beteiligten Aktanten hingegen (Initiator, Lotse, Präsentator, Zertifikant) agieren meistens nur im Hintergrund. Die Aufdeckung hat, sofern sie überhaupt erzählt wird, in vielen Fällen lediglich die Funktion, den Eindruck der narrativen Abgeschlossenheit zu erzeugen.

William Gaddis

William Gaddis' 1000 Seiten umfassender Roman *The Recognitions* (deutscher Titel: *Die Fälschung der Welt*) gilt, nach seiner bis auf wenige Verrisse weitgehend folgenlos gebliebenen Erstveröffentlichung im Jahr 1955, mittlerweile als eines der Hauptwerke der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Er wird von der Literaturwissenschaft sehr kontrovers eingeordnet und je nachdem der Spätmoderne, der Antimoderne oder der Postmoderne zugeordnet. Das Buch wird häufig mit Joyces *Ulysses* verglichen, u. a. wegen des ähnlichen hypertextuellen Verfahrens, einen antiken Text als narrative Folie zu verwenden. Im Fall von Gaddis handelt es sich freilich nicht um eine der *bekanntesten* mythologischen Erzählungen der Antike, sondern um ein heute weitgehend vergessenes Werk des 3./4. Jahrhunderts, nämlich die Bischof Clemens von Rom zugeschriebenen *Recognitiones*, die auch als erster christlicher Roman gelten. Gaddis' *Recognitions* verbinden gelehrte Anspielungen und kunsttheoretische Diskussionen mit satirischer Gesellschaftskritik und Elementen der Verwechslungskomödie. Charakteristisch für die Erzähltechnik des Romans ist, dass über weite Strecken rein dialogisch erzählt wird, sodass der Leser aus den Repliken selbst erschließen muss, von wem sie geäußert werden. Über lange Passagen besteht der Roman aus der Beschreibung von Partys, Begegnungen in Bars oder Restaurants und privaten Gesprächen zwischen einer Gruppe von Personen, überwiegend Künstlern, die sich in den angesagten Milieus in New York bewegen. Ihr gemeinsamer Nenner ist, dass sie ein ambivalentes Verhältnis zu den Konzepten der Originalität, der Authentizität und der Autorschaft haben. Diese Figuren demonstrieren fortlaufend, wie es zu einer Zirkulation von Worten, Wendungen, Gesten, Texten und Verhaltensweisen kommt, von denen kein Ursprung mehr auszumachen ist.

Den narrativen Faden bildet die Geschichte von Wyatt Gwyon, eines Malers, der sich zu den flandrischen Künstlern des 15. Jahrhunderts hingezogen fühlt. Nachdem er anfangs mehr oder weniger erfolglos eigene Werke gemalt hat, geht er auf das Angebot ein, unter dem Deckmantel der Restaurierung alte Meister zu fälschen. Als Initiator agiert der reiche Kunsthändler Reckall Brown, der Mephistopheles, dem Wyatt seine Seele verkauft, gemäß einem zweiten Subtext des Romans, Goethes *Faust*. Flankiert wird Brown von dem Kunstexperten Basil Valentine, dem die Rolle des Lotsen und Präsentators zukommt.

Die Künstler, in deren Kreisen sich Wyatt bewegt, lassen sich als Ausdehnungen seiner eigenen Person verstehen.¹⁶ Dadurch, dass sie sich Wyatts Worte,

16 Vgl. David Koenig. „The Writing of *The Recognitions*“. In *Recognition of William Gaddis*. Hg. John Richard Kuehl/Steven Moore. Syracuse: Syracuse UP, 1984. S. 20-31, hier S. 30.

Gesten, Ticks und Verhaltensweisen aneignen, bringen sie diese in Umlauf und problematisieren auf diese Weise das Konzept der Individualität, des ganz persönlichen, unteilbaren, einzigartigen Kerns des Subjekts. Dabei lässt sich unterscheiden zwischen Personen, denen Aufrichtigkeit beschieden wird, auch wenn sie vom Standpunkt des Copyrights und der künstlerischen Originalität aus einen eher problematischen Umgang mit dem geistigen Eigentum anderer pflegen: Neben Wyatt selbst sind dies der Komponist Stanley, der sich ebenfalls der Kunst der Vergangenheit verschrieben hat – seine Vorbilder sind Bach, Palestrina und Gabrieli – und die Dichterin Esme. Von ihr heißt es in einer der selteneren Passagen, in der die ansonsten meist personale Erzählperspektive einer auktorialen weicht:

The words which the tradition of her art offered her were by now in chaos, coerced through the contexts of a million inanities, the printed page everywhere opiate, row upon row of compelling idiocies disposed to induce stupor, coma, necrotic convulsion [...].¹⁷

Auf der anderen Seite stehen aufgeblasene Narzissten wie Otto, der schamlos alles plagiiert und unter eigenem Namen herausgibt, was ihm zur Ausstattung seines Egos dienlich erscheint, oder der Maler Max, welcher die Auffassung vertritt, dass es heutzutage nicht mehr darauf ankomme, wer etwas macht oder gemacht hat¹⁸, und welcher wiederum Otto als „part of a series of an original that never existed“¹⁹ bezeichnet.

Dass Wyatt zum Fälscher wird, ist nicht allein seiner kommerziellen Erfolglosigkeit geschuldet, erst recht nicht einem Hang zum Betrug, sondern hat seine Ursache in dem puritanischen Milieu, in dem er aufgewachsen ist. Als Sohn eines Pfarrers, der sich, zum wachsenden Entsetzen seiner strenggläubigen Gemeinde, für Katholizismus, Mithraismus und verschiedenste Formen heidnischer Kulte interessiert, wird er in die Obhut seiner bigotten Tante May übergeben. Diese bläut ihm das Bilderverbot so nachhaltig ein, dass es der künstlerisch begabte Junge nicht wagt, eigene Bilder zu malen. Stattdessen verlegt er sich auf die einzige in den Augen seiner Tante legitime Form von Kunst, das Kopieren religiöser Motive. Sein ikonographisches Inventar ist früh geprägt durch die Höllenphantasien eines Brueghel oder eines Hieronymus Bosch, die er heimlich in einer präzisen, detailversessenen Maltechnik kopiert.

In seinen späteren Auftragsarbeiten für Brown geht es Wyatt nicht um Geld, sondern darum, sich als Künstler treu sein. Für ihn spielt deshalb auch der häufigste Erfolgsgarant für Fälschungen keine Rolle, nämlich dass Fälschungen immer dann besonders erfolgreich sind, wenn sie auf eine bestimmte ‚Lücke‘ abzielen, auf eine Erwartungshaltung von Seiten der Experten, die nach dem Auftauchen des gefälschten Artefakts umso bereitwilliger sind, dessen Authentizität

17 William Gaddis. *The Recognitions. A Novel*. New York: Elisabeth Sifton Books, 1985. S. 299.

18 Ebd. S. 464.

19 Ebd. S. 534.

ungeprüft zu lassen, als sie dadurch ihre Hypothesen beweisen können. Deshalb lehnt es Wyatt ab, Hubert van Eyck zu fälschen, einen Bruder Jan van Eycks, dessen Existenz zwar als gesichert gilt, von dem aber nicht nachgewiesen wurde, dass er selbst als Künstler tätig war. Wyatt sucht aber nicht die Anerkennung von Seiten der Experten, sondern die Anerkennung durch das Bild selbst.²⁰ Er identifiziert sich mit den Meistern des 15. Jahrhunderts, deren religiöse Grundierung seiner eigenen Auffassung vom Kunstwerk als Ausdruck einer unausweichlichen Notwendigkeit entspricht.²¹ Zu seinem künstlerischen Credo gehört die Überzeugung, dass „in the painting every detail reflects... God's concern with the most insignificant object in life, with everything, because God did not relax for an instant then“.²² Er versteht sich als ein Maler der flandrischen Gilde²³ und fühlt sich daher verpflichtet, nach deren Regeln zu arbeiten, also z. B. immer nur absolut reines Gold zu verwenden. Er verachtet das romantische Konzept der Originalität als Krankheit, als Eingeständnis künstlerischer Unfähigkeit,²⁴ stattdessen zieht er das „demütige, materiell desinteressierte Kopieren ‚im Geist‘ einer sich religiös legitimierenden Kunst“²⁵ vor.

Doch in dem Maß, wie Wyatt in der Rolle eines spätmittelalterlichen Künstlers aufgeht, verschwindet er als Person mehr und mehr, oder vielmehr er existiert nur noch durch die Gedanken, Gesten und Redewendungen, die er in Umlauf gebracht hat und die von anderen angeeignet wurden.²⁶ Nach etwa dem ersten Drittel des Romans wird sein Name nicht mehr genannt. Der Leser kann Wyatts Präsenz nur noch erschließen, bis er ihn am Ende ganz aus den Augen verliert.

Interessant ist, dass die mögliche Aufdeckung der Fälschungen zwar immer wieder thematisiert wird, dass es dazu aber nicht kommt. Wyatt hat Beweise für seine Fälschungen gesichert und droht seinen Auftraggebern, diese publik zu machen, aber nicht um damit Experten zu düpieren oder den Kunstmarkt als ein korruptes System zu entlarven, auch nicht so sehr, um die Anerkennung zu bekommen, die ihm seiner Meinung nach als Künstler zusteht, sondern um seine Fälschungen als die einzig wahrhaft echten, authentischen Kunstwerke zu reklamieren. In einer Welt jedoch, in der alles aus zweiter Hand ist, in der sich das Subjekt aus Versatzstücken von Rollenbildern, Erzählungen, medial vermittelten Identitätsangeboten, Distinktions- und Abgrenzungsmechanismen konstituiert, in einer Welt, die geprägt ist von Klischees, Reklame, Kommerzialisierung und Selbstoptimierung, in der sich der Wert eines Kunstwerks nicht anders definiert als der von Zahnpasta oder Abführmittel²⁷, hat Wyatts Konzept von Authentizität und Echtheit keinen Platz.

20 Ebd. S. 362.

21 Ebd. S. 144.

22 Ebd. S. 251.

23 Ebd. S. 250.

24 Ebd. S. 89.

25 Paul Ingendaay. *Die Romane von William Gaddis*. Trier: WVT, 1993. S. 3.

26 Ebd. S. 20.

27 Der Vergleich stammt von Basil Valentine. Gaddis. *The Recognitions* (wie Anm. 17). S. 244.

Lesen wir *The Recognitions* als Bildungsroman, genauer gesagt als „Rückbildungsroman“²⁸ wie Kevin Attell vorgeschlagen hat, dann ist Wyatt ein idealistischer Künstler, der sich angesichts einer korrupten Kunstwelt nach Erlösung sehnt. Sein Glaube, dass die alten Meister in einer Welt der spirituellen Fülle lebten, wird von Valentine brutal zerstört, indem dieser, in der sicherlich polemischsten Passage des Romans, Wyatt darauf hinweist, dass „these fine altarpieces, do you think they glorified anyone but the vulgar men who commissioned them?“²⁹ Die Detailgenauigkeit jener Bilder rühre nicht aus dem Bewusstsein heraus, von Gott angeschaut zu werden, sondern:

Fear, fear, pessimism and fear and depression everywhere [...], that's why your pictures are so cluttered with detail [...]. Because maybe God isn't watching. [...] Is there a moment of faith in any of their works, in one centimeter of canvas? or is it vanity and fear, the same decadence that surrounds us now. [sic]³⁰

Kurz darauf ersticht Wyatt Valentine, nimmt dessen Pistole und Brieftasche an sich und verbrennt jenes echte Tafelbild von Hieronymus Bosch mit der Darstellung der Sieben Todsünden, das sein Vater einst aus Europa mitgebracht hatte. Dies war im Übrigen nur möglich gewesen, weil Wyatts Vater es als Kopie ausgegeben hatte – und möglicherweise entspricht das sogar der Wahrheit, denn es ist nicht sicher, ob dieses Tafelbild nicht vielleicht doch eine jener Kopien war, die der Sammler,³¹ von dem er es gekauft hatte, hatte anfertigen lassen, um die Originale weiterhin behalten zu können. Das bis zum Schluss nicht aufgelöste Verwirrspiel um dieses Gemälde ist nur ein Beispiel für das ständige Oszillieren zwischen wahr und falsch, zwischen authentischem und gefälschtem Werk, welches für Gaddis' gesamten Roman charakteristisch ist.

Durch Wyatts dreifaches Sakrileg – Mord, Diebstahl und Kunstzerstörung – verabschiedet er sich endgültig von seiner Illusion, in einer korrumpierten Welt ein wahrhafter, authentischer Künstler sein zu können. Von da an führt er auch in seiner materiellen Existenz das Leben eines Diebes und Mörders. Und auch seine Arbeit als Künstler verändert sich. Statt der Detailversessenheit der flandrischen Maler des Spätmittelalters verschreibt er sich nun der flächigen Malweise von Tizian, der sich nicht mehr in Details verloren habe.³² Diese Zuwendung zu Tizian zeigt, wie sehr ihn Valentines Worte erschüttert haben, denn nun sieht er in der mittelalterlichen Malerei mit ihrer Liebe zum Detail den Beginn der Zerstückelung, die die Moderne prägt:

28 Kevin Attell. „The Last Christian Novel: William Gaddis's *The Recognitions*“. *Contemporary Literature* 53, 2 (2012): S. 261-291, hier S. 288.

29 Gaddis. *The Recognitions* (wie Anm. 17). S. 690.

30 Ebd.

31 Der Name dieses Sammlers, des Conte di Brescia, ist angelehnt an den Geldfälscher Adamo da Brescia aus Dantes *Divina commedia*, Inf., XXX, 46-90.

32 Gaddis. *The Recognitions* (wie Anm. 17). S. 872.

In the Middle Ages when everything was in pieces and gilding the pieces, yes, to insure their separation for fear that there was no God... [...] Everything vain, asserting itself... every vain detail, for fear... for fear...³³

Am Ende der Szene sieht man Wyatt nicht mehr Farbe auf Leinwand auftragen, sondern abkratzen, bis er schließlich, nachdem er zuvor noch einen anderen Namen, Stephen Ashe, angenommen hat, ganz aus der Erzählung verschwindet. Es wird darüber hinaus suggeriert, dass nicht nur die Farbe auf dem Bild ausgelöscht wird, sondern dass die erzählten Ereignisse selbst ausgelöscht werden, nämlich dadurch, dass Wyatt mit seinem Messer Details auf dem Bild abschabt, die sich auch in dem Raum befinden, in dem sich die Szene abspielt.³⁴ Die auto-reflexive Aussage dieser Tilgung wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass der Name des Künstlers, Juan Fernández Navarrete, ein Anagramm von *narrative* ist.

Die anderen ‚authentischen‘ Künstler sterben am Schluss des Romans: Esme wird wahnsinnig und stirbt an einer Staphylokokken-Infektion, die sie sich beim Kuss einer Heiligenstatue zuzog, Stanley wird von der (fiktiven) Kathedrale von Finestrula (die sich im Übrigen als schäbige Dorfkirche entpuppt) erschlagen, nachdem er auf der Orgel einen Tritonus gespielt hat, der die auffälligen Mauern zum Einsturz bringt. Otto und Max hingegen, die skrupellosen Plagiatoren, leben weiter.

Sergio Kokis

Es ist vielleicht kein Zufall, dass der brasilianisch-frankokanadische Schriftsteller und Maler Sergio Kokis der Hauptfigur seines Romans *L'art du maquillage* (1997) den Namen Max gibt, also den des schamlosen Plagiators aus *The Recognitions*.³⁵ Er erzählt darin in der Rückschau die Geschichte einer Fälscherkarriere. Und wie bei Gaddis ist auch hier die Keimzelle für die spätere Tätigkeit als Fälscher in einer bestimmten Disposition zu suchen. Bei Kokis' Protagonisten Max besteht sie darin, das Äußere einer Person von innen heraus zu erschließen, indem sich seine Aufmerksamkeit auf die anatomischen Strukturen richtet, die unter der Haut liegen. Wie Wyatt hat er eine Vorliebe für künstlerische Techniken, die der Vergangenheit angehören – in seinem Fall ist es die Liebe zu anatomischen Zeichnungen, für die es, wie ihm sein Künstlerkollege Jan sagt, auf dem heutigen Kunstmarkt keine Nachfrage mehr gebe. Jan stellt der Perfektion von Max' Zeichnungen die Attribute der modernen Kunst gegenüber, die er als „laid, dur, mal fait, ruiné, violé et sale“³⁶ charakterisiert. Der moderne Künstler sei kein Philosoph mehr, sondern ein Boxer, der seinen Gegner niederstrecken will.³⁷

33 Ebd. S. 875.

34 Vgl. Attell. *The Last Christian Novel* (wie Anm. 28). S. 287.

35 Der Name einer von Max' Geliebten, Valentine (alias Vera [!]), verweist ebenfalls auf *The Recognitions*.

36 Sergio Kokis. *L'art du maquillage*. Montréal: XYZ, 1997. S. 120.

37 Ebd. S. 121.

Zum Fälscher wird Max, als er eines Tages entdeckt, dass er in der Lage ist, Landschaften in der Art der kanadischen Paysagisten Marc-Aurèle Fortin und René Richard zu malen, weil er die Landschaft mit deren Augen wahrnehmen kann. Eher aus Jux und Abenteuerlust verkauft er einige seiner Fälschungen an den New Yorker Kunsthändler Sammy Rosenberg, der den Schwindel ahnt und Max dazu überredet, in Zukunft für ihn zu arbeiten. Max nimmt das Angebot an, weil er instinktiv erkennt, dass das Fälschen seiner künstlerischen Grundüberzeugung entgegenkommt. Die äußere Schönheit war ihm schon immer als trügerischer Schleier erschienen, als Maske, als Schminke, hinter denen er eine verborgene Wahrheit suchte.³⁸ Er ist daher fasziniert von Masken und Verkleidungen, und genau dieses Spiel mit Masken, das Sich-Verbergen hinter einer anderen Identität, wird ihm durch das Malen von Bildern im Namen eines anderen ermöglicht.

Rosenberg schickt Max nach Europa, wo dieser bei Lukas Guderius, einem Spezialisten für die materiellen Träger der Fälschungen, in die Lehre geht. Als erste Probe seines Könnens muss der angehende Fälscher Guderius und seine Frau im Stil eines flandrischen Meisters des 15. Jahrhunderts porträtieren.³⁹ Mit der Zeit fühlt sich Max aber von seinen Fälschungen immer mehr angewidert, weil er die Erfahrung macht, dass das Spiel mit den Masken die Gefahr birgt, sich zu verlieren: „Le masque qui me dissimule, en simulant un „je“ qui n'est pas moi, me condamne alors à être l'esclave de ses propres artifices, à me perdre en lui par peur de me retrouver.“⁴⁰ Er sucht schließlich einen Weg, um aus dem Fälschermilieu auszusteigen. Es gelingt ihm, seine Auftraggeber auszuspielen und zwei von ihm gefälschte Rothkos auf einer Auktion in London zu entlarven.

In *L'art du maquillage* findet man das gesamte Arsenal an Diskursen um und über die Fälschung. So werden z. B. die Grundregeln für das Gelingen einer Fälschung genannt, für die zwei Möglichkeiten angegeben werden: Entweder wird zuerst eine Nachfrage geschaffen, die anschließend befriedigt wird; dabei sollen die gefälschten Werke den bereits bekannten, authentischen möglichst ähnlich sein. Oder das gefälschte Werk füllt eine Lücke und belegt eine bislang nur hypothetisch geäußerte These, sodass deren Urheber jegliche Vorsichtsmaßnahmen fallen lassen und ohne allzu genaue Überprüfung Echtheitszertifikate ausstellen kann. Vor allem letztere Strategie steht in *L'art du maquillage* im Mittelpunkt, geht es Kokis doch u. a. darum zu zeigen, inwiefern nicht nur eine Fälschung, sondern jedes Kunstwerk eine Form der Verführung darstellt, einer Verführung durch den Blick, dessen prägende Kraft für das Kunstwerk das zentrale Thema des Romans ist.

Die Rechtfertigungen, die Max für seine Fälschertätigkeit angibt, entsprechen denen, die man in den Darstellungen von Fälscherviten üblicherweise findet. So argumentiert Max, dass er, wenn er die Landschaft so sehe wie Fortin und sie anschließend genau so male, ein Original erschaffe; auch sei es nicht seine Schuld, wenn seine Übertragung dieses Blicks auf menschliche Körper Bilder

38 Ebd. S. 184.

39 Ebd. S. 210.

40 Ebd. S. 137.

hervorbringe, die denjenigen von Egon Schiele zum Verwechseln ähnlich seien. Er sieht seine Arbeit als Fälscher als legitimen Wettstreit mit den Experten, deren Sachverstand er testen möchte.⁴¹ Weitere Argumente sind, dass die eigentlichen Betrüger die Händler seien, die seine Bilder veräußern; dass er nichts anderes mache als ein Schauspieler, der, indem er einen Text rezitiere, ihn zu seinem eigenen mache; und dass er wie ein Künstler aus einer Zeit agiere, in der die Grenzen zwischen Originalkunstwerk und Werkstattarbeit, zwischen einem Modell und seinen Wiederholungen fließend waren, wie z. B. bei den Ikonenmalern.

Die Aufdeckung der Fälschung hingegen spielt auch hier nur eine untergeordnete Rolle. Sie wird in wenigen Sätzen in dem nur drei Seiten umfassenden Epilog abgehandelt:

Selon l'habitude des affaires touchant la grande finance, le scandal a été de courte durée. [...] Guderius racontait avec plaisir les mouvements de panique dans le milieu des arts de diverses villes européennes.⁴²

Zwar wird hier das Motiv der Rache an den Kunsthändlern und -experten durchaus in Anschlag gebracht, es wird aber nicht dem Ich-Erzähler Max zugeordnet, sondern Guderius, dem Urheber der Idee, somit dem Initiator nach der Terminologie von Lenain.

Und auch hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Rolle der Fälschung für die künstlerische Entwicklung. Anders als Wyatt geht es Max aber nicht um die weitgehende Identifizierung mit einem von ihm gefälschten Maler. Er versetzt sich nicht freiwillig in eine andere Epoche mit einem anderen ästhetischen Kanon, sondern wird dazu gezwungen, sich durch seine Auftragsarbeiten in die jeweiligen Künstler hineinzusetzen. Dabei kommt ihm aber nicht nur sein Ich abhanden, sondern es leiden darunter seine eigenen künstlerischen Arbeiten, sie werden hässlich, grotesk und missgestaltet, wodurch sie sich ironischerweise der modernen Kunst annähern, so wie sie von seinem Freund Jan charakterisiert wurde.

Max hat außerdem ein moralisches Problem mit seinen Fälschungen. Es hat allerdings nicht damit zu tun, dass er Kunstwerke schafft, die als das Werk eines anderen Künstlers ausgegeben werden, sondern damit, dass er durch seine Auftraggeber bisweilen gezwungen ist, schlechte Kunstwerke herzustellen, so z. B. wenn er auf das Spätwerk von Georg Grosz angesetzt wird und jene pornographischen Zeichnungen liefern muss, die Grosz für den amerikanischen Markt angefertigt hatte:

Jusqu'alors, j'avais tenté d'enrichir l'œuvre des artistes en n'apportant que des éléments positifs, ou en suivant le fil de leurs meilleures œuvres. [...] Avec ces dessins obscènes, caricaturaux et en si grande quantité, j'allais corrompre ouvertement l'œuvre de quelqu'un d'autre.⁴³

41 „j'étais tiraillé par l'envie de me mesurer à ces experts, pour tester la qualité de mon travail et revivre la tension que j'avais ressentie au moment de la vente à Montréal.“
Ebd. S. 151.

42 Ebd. S. 367f.

43 Ebd. S. 240.

Kokis wiederum respektiert die kulturellen Konventionen und Wertzuschreibungen, die in unserer Gesellschaft mit dem Konzept der Autorschaft verbunden sind. Auf den Vorsatzseiten der Erstausgabe sind zwei Zeichnungen in der Art von Egon Schiele abgedruckt. Die erste davon ist sogar mit dem Namen „Egon Schiele“ signiert, allerdings mit dem Zusatz „1970“, so dass Schiele allein schon aufgrund der Datierung nicht der Autor des Bildes sein kann; zudem wird Kokis im Impressum explizit als Urheber angegeben.⁴⁴ Die abgebildete junge Frau trägt den Namen einer der Figuren des Romans, Annette, eines magersüchtigen Mädchens, das von Max überredet wird, ihm Modell zu stehen. Wir haben es somit mit dem realen Bild einer fiktiven Figur zu tun, deren Posen beim fiktiven Zeichner dazu führen, dass er sich mit jenem realen Künstler identifiziert, als dessen Werk die Zeichnung, angesiedelt im liminalen Raum zwischen dem Reich des Realen und des Fiktiven, ausgegeben wird; Kokis imitiert damit seine Figur, Max, die ihrerseits Schiele imitiert.⁴⁵

Zu den paratextuellen Elementen des Romans gehört auch die Abbildung auf dem Buchcover: Sie zeigt ein autoreferentiell höchst aufschlussreiches Selbstporträt von Kokis. Der Maler steht frontal zum Betrachter mit einem in die Ferne gerichteten Blick neben einer Leinwand, auf der eine nackte Frau abgebildet ist. Ihr Geschlecht und ihre Bauchmuskeln sind stark hervorgehoben; sie trägt eine Sonnenbrille, sodass ihre Augen verborgen sind, und sie ist stark geschminkt, eine Anspielung auf den Titel des Romans, *L'art du maquillage*. In spiegelbildlicher Position zu der porträtierten Frau⁴⁶ – und damit suggerierend, dass es sich um ein Abbild handelt – steht, hinter dem Maler, ein mit einem Mantel bekleidetes Skelett, das mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Bild weist, so als wolle es die Entsprechung zwischen dem toten und dem gemalten Körper unterstreichen. Der Maler hält in der knöchigen, der des Skeletts nicht unähnlichen, rechten Hand einen Pinsel, in einer merkwürdig verkrampften Haltung, die nicht zum Malen geeignet scheint.⁴⁷ Zudem wird er durch den rechten Arm des Skeletts am Malen gehindert.

Das Bild ist somit die visuelle Umsetzung einer zentralen poetologischen Passage des Romans und lässt sich als eine zweifache Allegorie lesen. Die erste allegorische Ebene betrifft das Verhältnis zwischen dem Porträtierten und seinem Abbild. Das Porträt einer Person, ihre erstarrte Physiognomie, heißt es dort, ist eine Lüge, eine Maske:

44 „Dessins des pages de garde, à la manière de Egon Schiele par Sergio Kokis“. Ebd. S. [vi].

45 Vgl. Kirsty Bell. „Le Corps et la contrefaçon: Tromperie et vérité dans *L'Art du maquillage* de Sergio Kokis“. *Artful Deceptions. Verbal and Visual Trickery in French Culture*. Hg. Catherine Emerson/Maria Scott. Bern: Peter Lang, 2006. S. 281-298, hier S. 287.

46 Vgl. Kokis, *L'art du maquillage* (wie Anm. 36). S. 140: „Annette les [planches de Schiele] trouvait très attirantes, et son rapport avec les dessins ressemblait à celui d'une femme devant un miroir“

47 Vgl. Emily Dee Hayter. *Le rôle du regard dans L'art du maquillage de Sergio Kokis*. Thèse soumise au Département d'Études françaises pour l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts. Université Queen's, Kingston, 2008. S. 9.

Le portrait, le simulacre de l'être humain qui se donne à voir, est d'une nature extrêmement ambivalente : il contient dans sa matière inerte – geste, personnage, peinture, maquillage ou déguisement – à la fois la personne vivante et l'idéal mythique de cette même personne, telle qu'elle voudrait qu'on la perçoive. Un portrait accepté par le sujet qui pose n'est jamais son portrait réel. Un portrait qui plaît est nécessairement le portrait de ce que le sujet voudrait être, son projet figé, son masque pour le public, ce qu'il simule pour mieux se dissimuler. Donc, c'est le portrait de ce qu'il n'est pas. Ce portrait ne donne que le visage menteur du personnage, l'identité contrefaite qu'il persiste à proclamer, sa vaine tentative de rompre avec celui-là même qui l'empêche d'être ce qu'il souhaiterait devenir. C'est son masque, qu'il offre volontiers pour séduire et convaincre, et ainsi pour commander le regard d'autrui.⁴⁸

Die unbelebte Materie des Bildes zeige gleichzeitig die lebendige Person und das mythische Ideal, das die Person von sich vermitteln möchte. Indem die porträtierte Person ein bestimmtes Bild von sich präsentiert, mit dem sie wahrgenommen werden wolle, setze sie sich eine Maske auf. Gleichzeitig verspüre sie aber die Neigung, diese Maske abzunehmen. Es entsteht so ein Wechselspiel zwischen Sich-Verbergen und Sich-Zeigen, zwischen *simulation* und *dissimulation*, zwischen Tiefe und Oberfläche. Dieses Versteckspiel bezeichnet Kokis aber als eine Falle, weil es zu einer Erstarrung des Lebens führe, eben dadurch, dass die lebendige Person im fertigen Kunstwerk fixiert wird.⁴⁹

Dies lässt sich in einer zweiten allegorischen Ebene auf Max' Fälschertätigkeit übertragen: Indem er gefälschte Bilder malt, setzt er sich eine Maske auf; dies gilt insbesondere dann, wenn er eine besondere Affinität zu dem gefälschten Künstler verspürt, wie es bei seinen Bildern in der Art von Schiele der Fall ist. Dabei verspürt er das Bedürfnis, seine Maske zu lüften, aber nicht um persönlichen Ruhm zu ernten, sondern um sich selbst zu finden.

Diese kunsttheoretische Passage ist in einer weitgehend auktorialen Erzählperspektive geschrieben. Sie bezieht sich zunächst auf die porträtierte Person und die Art und Weise, wie sie sich präsentieren möchte. Doch dann kommt es zu einer plötzlichen Verschiebung der Perspektive: An die Stelle der dritten Person Singular tritt zunächst die erste Person Plural und etwas später die erste Person Singular.⁵⁰ Damit ändert sich der Fokus von der Maske, den sich die porträtierte Person aufsetzt, zu der Maske, die sich der Maler aufsetzt, indem er fälscht. Thematisiert werden nun die Zwänge, denen sich der Fälscher unterwirft – dieser hat aber gleichzeitig das Bedürfnis, sich zu erkennen zu geben.

Wie schon bei Gaddis geht es Kokis mit der Thematik der Kunstfälschung nicht um Kunstpolemik, sondern um das Problem der nicht nur künstlerischen, sondern personalen Identität, um die Frage, wie diese durch den Blick anderer definiert wird.

48 Kokis. *L'art du maquillage* (wie Anm. 36). S. 136-137.

49 Ebd. S. 137.

50 „Ce corps-acteur est en fait le champ de *nos* artifices [...] Le masque qui *me* dissimule“ (ebd.).

Georges Perec

Georges Perec gilt spätestens seit seinem Hauptwerk, dem umfangreichen Roman *La vie mode d'emploi* (1973), als einer der wichtigsten und innovativsten französischen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er entwickelt seine Poetik vor allem durch die Auseinandersetzung mit den Verfahrensweisen der 1960 gegründeten Gruppe Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Deren Leitgedanke ist, dass schriftstellerische Kreativität nicht etwa durch die Befreiung von Regeln und Vorschriften entsteht, sondern durch die strenge Beachtung formaler Zwänge (*contraintes*). Perec verfasst seine Werke ab Ende der 1960er Jahre in unterschiedlichem Ausmaß auf der Grundlage verschiedenster Arten der *contrainte*, am exzessivsten in *La vie mode d'emploi*. Obwohl auch dieser Roman eine Poetik der Dichtung als Fälschung enthält, tritt die Kunstfälschungsthematik noch zentraler in zwei kleineren Werken zutage, dem erst 30 Jahre nach Perecs Tod veröffentlichten Erstlingsroman *Le condottière* und einem seiner letzten Werke, der 1979 erschienenen Erzählung *Un cabinet d'amateur*.

Le condottière erzählt die Geschichte des begabten Kunstfälschers Gaspard Winckler (der später zu einer der wichtigsten Figuren in *La vie mode d'emploi* wird). Winckler tritt im Gegensatz zu den anderen Fälscherfiguren nicht zuerst selbst als Künstler auf,⁵¹ sondern wird bereits im Alter von 17 Jahren von einem Fälscherring angeworben. Wie der Maler Max bei Kokis versucht aber auch er später, sich als Künstler zu emanzipieren. Er nimmt sich daher vor, ein Selbstporträt im Stil von Antonello da Messina zu malen. Als das Bild jedoch vollendet ist, erkennt er, dass es gescheitert ist: Es zeigt nicht den stolzen Blick eines Mannes, der die Welt beherrscht, sondern die groteske Fratze eines Clowns: „le Condottière n'était qu'un pleutre, un chevalier désarmé, un triste hobereau sans force“.⁵² Damit verliert das Leben für Winckler seinen Sinn: „Cette vie qu'un instant il avait cru pouvoir tenir entre ses mains, ces souvenirs regroupés, cette quête, cette somme compacte et résistante, s'était brisée en millions d'éclats.“⁵³

Wie Wyatt tötet Winckler einen seiner Auftraggeber; dieser Mord stellt den Beginn *in ultimas res* dar, von dem aus in der Rückschau erzählt wird. Dabei ändert Perec immer wieder die Personalpronomina: Winckler erscheint mal in der ersten, mal in der zweiten und mal in der dritten Person. Manche Abschnitte bestehen aus einem zwischen Interview und psychoanalytischem Gespräch changierenden Dialog mit einer Figur namens Streten, in dem nach und nach Licht in die anfangs sehr verwirrend in einer Art *stream of consciousness* erzählten Ereignisse gebracht wird.

Ob Perec *The Recognitions* kannte, kann ich nicht nachweisen. Die Ähnlichkeiten sind jedenfalls frappierend: Beide Hauptfiguren, Wyatt Gwyon (W. G.) und Gaspard Winckler (G. W.) haben das christologische Alter von 33 Jahren, sie fälschen Bilder von flandrischen Malern des 15. Jahrhunderts bzw. ihrer

51 Winckler ist überzeugt, dass er keine eigenen Bilder hätte malen können. Georges Perec. *Le condottière*. Roman. Paris: Seuil, 2012. S. 126.

52 Ebd. S. 90f.

53 Ebd. S. 94.

Schüler und fertigen ein Selbstporträt in diesem Stil an. Sowohl Wyatt als auch Winckler werden von ihren Lebenspartnerinnen mit dem Vorwurf konfrontiert, nichts geben zu können, und verfallen zunehmend dem Alkohol; in beiden Romanen spielt der Berg Jungfrau eine Rolle.⁵⁴ Nicht zuletzt haben beide Protagonisten eine unsichere narratologische Identität, die sich in Bezug auf Winckler im Wechsel der Personalpronomina ausdrückt, bei Wyatt hingegen durch deren Wegfall, bedingt durch das allmähliche Verschwinden seiner Person aus der Erzählung.⁵⁵

Le condottière ist Perecs erstes Zeugnis für seine Poetik der Fälschung, die auch hier nichts mit Duplicierung der Kunstwelt oder Denunzierung heuchlerischer Praktiken zu tun hat. Vielmehr ist sie ein – allerdings am Ende gescheiterter – Akt der Selbstermächtigung und eine erste Auseinandersetzung mit dem Verfahren der *contrainte*, denn was ist eine Fälschung anderes als eine Form des Regelzwangs, dem sich der Maler unterwerfen muss? „On n’a rien devant soi, sauf cet ensemble de lois qui vous contraignent, que l’on ne peut pas transgresser. Il faut d’abord les comprendre, d’un bout à l’autre, entièrement.“⁵⁶

In keinem der drei Werke spielt die Eigenschaft von Fälschungen, „Kippfiguren“ zu sein, eine Rolle. Auch Perec interessiert sich in *Le condottière* nur marginal für die Folgen der Aufdeckung von Wincklers Fälschungen. Zwar werden auch hier eine ganze Reihe von Regeln genannt, die für das Funktionieren des Kunstmarktes relevant sind, aber sie liefern lediglich die narrativen Versatzstücke eines Plots, der nur fragmentarisch und diskontinuierlich erzählt wird. Winckler will niemanden provozieren, er will keinen Skandal herbeiführen, er will ein authentisches Kunstwerk schaffen – und dies gelingt ihm nicht. Der Roman ist somit die Geschichte eines Scheiterns im doppelten Sinne, denn auch Perec ist mit seinem Manuskript, das von keinem Verlag angenommen wurde, gescheitert.

20 Jahre später gelingt ihm mit der Erzählung *Un cabinet d’amateur*, was er mit *Le condottière* angedeutet hatte. Aus der tragischen Fälschung ist ein heiteres Spiel geworden.⁵⁷ Im Unterschied zu den bisher behandelten Romanen ist

54 Weitere Gemeinsamkeit: Winckler versucht den Condottiere in einer Rüstung zu malen; er fühlt sich wie von einer Rüstung erdrückt – Reckall Brown stirbt, nachdem er sich in eine Ritterrüstung gezwängt hat; Perec referiert die Legende, dass Antonello da Messina bei Jan van Eyck in die Lehre gegangen sein soll, also bei einem Maler jener Schule, der sich Wyatt besonders nahe fühlt.

55 Nicht zuletzt könnte Perec durch *The Recognitions* eine Anregung zum Plot von *La vie mode d’emploi* bekommen haben. Dieser Roman endet damit, dass der reiche Kunstliebhaber Bartlebooth tot über einem Puzzle liegt, das der Kunsthandwerker Gaspard Winckler für ihn angefertigt hat: In seiner Hand hält er ein Teil in Form eines X, während die letzte leere Stelle des Puzzles diejenige eines W hat. Bei Gaddis fragt sich eine Figur, die Literaturagentin Agnes Deigh, „whether she has correctly reassembled the parts he had spread out before her, as when a novice dismantles a machine, and putting it back together finds a number of parts left over, each curiously shaped to some definite purpose.“ (*The Recognitions*, S. 294).

56 Perec. *Le condottière* (wie Anm. 51). S. 136.

57 Vgl. Stephanie Müller. „Vom tragischen Fälscher zum heiteren Spieler. Die Malerei und ihre poetologischen Implikationen in Georges Perecs *Le Condottière* und *Un cabinet d’amateur*“. *PhiN* 8 (2014): S. 53-68.

sie eine der wenigen literarischen Fälschergeschichten, die mit dem Moment der Überraschung arbeiten und die Fälschung damit als Kippfigur installieren. Erzählt wird – soweit hier der Ausdruck „erzählen“ angebracht ist, denn es wird eher beschrieben, pastichiert, parodiert und aufgezählt – die Geschichte eines Gemäldes, das denselben Titel trägt wie die Erzählung selbst, *Un cabinet d'amateur*. Es stellt im Stil der Kunstkammer-Gemälde des 17. Jahrhunderts den amerikanischen Kunstsammler Hermann Raffke inmitten seiner Gemäldesammlung dar. Unter diesen Bildern befindet sich auch *Un cabinet d'amateur* selbst, sodass sich in einer *mise en abyme* die Einzelheiten des Bildes auf jeder Ebene, entsprechend verkleinert, wiederholen. Bei der Ausstellung des Bildes in Pittsburgh im Jahr 1913 hat es einen überwältigenden Erfolg, nicht zuletzt deshalb, weil der Maler des Bildes, Heinrich Kürz, die Gemälde auf der nächsten Verkleinerungsstufe nicht einfach kopierte, sondern verschiedene, z. T. kaum bemerkbare Modifikationen einbaute. Daher drängen sich die Zuschauer vor dem Bild, um diese winzigen Abweichungen zu identifizieren. Nach Raffkes Tod wird das Bild in einer weiteren *mise en abyme* in einer Grabkammer aufgehängt, die genau den auf dem Bild dargestellten Raum reproduziert.

Im weiteren Verlauf des Textes erfährt man von den kunstwissenschaftlichen Untersuchungen zu *Un cabinet d'amateur* sowie von der Versteigerung von Raffkes Nachlass, bei der die Öffentlichkeit zum ersten Mal die Originale der auf dem Bild reproduzierten Gemälde zu sehen bekommt. Erst auf der vorletzten Seite enthüllt der Erzähler das wahre Motiv für die Entstehung des Bildes: Fast alle Gemälde aus Raffkes Sammlung sind Fälschungen, die von seinem Neffen Humbert angefertigt wurden. Der Auftraggeber Hermann Raffke wollte sich auf diese Weise dafür rächen, dass ihm selbst seinerzeit gefälschte Bilder angedreht wurden. Mit Hilfe einiger Eingeweihter, allen voran seines Neffen Humbert, alias Heinrich Kürz, und Lester Nowak, der eine gefakte Abhandlung über die Gemälde verfasste, produzierte er nach und nach jene Sammlung, deren scheinbar getreue Abbildung auf *Un cabinet d'amateur* suggerierte, dass es sich nur um die Abbildung von Originalen handeln konnte.

Dadurch, dass hier die Enthüllung der Fälschungen jenes für diese charakteristische Kippen verursacht, wohnt ihr auch ein polemisches Potential inne. Es besteht allerdings nicht, wie in den journalistischen und populärliterarischen Fälschergeschichten, in der Brüskierung von Kunstexperten, auch wenn dieser Aspekt in der Erzählung durch Hermann Raffkes späte Rache an den Kunsthändlern durchaus eine Rolle spielt. Die eigentliche Intention enthüllt der Erzähler erst im letzten Satz des Textes:

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant.⁵⁸

58 Georges Perec. *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*. Paris: Balland, 1979. S. 90.

Die Erzählung ist somit ein Plädoyer für eine Kunst, die dem Kult des Originalwerkes, der absoluten Kreativität, dem Schöpfergenie abschwört und stattdessen, gemäß der Poetik von Oulipo, die Kreativität in den winzigen, manchmal unmerklichen Abweichungen sieht.

Schluss

Warum haben die literarischen Fälschergeschichten die Tendenz, die Fälschung von Kunstwerken zu legitimieren? Reproduzieren sie damit lediglich die populäre Sicht auf Fälschungsskandale, in der man in der Regel eine geheime Komplizenschaft mit den ‚Meisterfälschern‘ findet, die den Großen ein Schnippchen schlagen? Bilden sie jene Rollenzuweisungen ab, nach der unser System der Kunst aufgeteilt wird einerseits „in eine hehre Sphäre, in welcher selbstlose und idealistische Kreative nur für ihre Arbeit leben und daher keine verbrecherischen und geldgierigen Absichten haben können“ und andererseits „die allzu irdischen Niederungen des Kunstmarktes [...], der von bösen Händlern bevölkert wird, welche die nur für ihre hehren Ideale lebenden Künstler gefügig machen und sie ausnutzen“⁵⁹?

Eine Vermutung könnte sein, dass der Medientransfer von der Malerei zur Literatur dazu führt, dass Schriftsteller und Schriftstellerinnen dazu neigen, die Akzente von Fälschungsgeschichten zu verschieben.⁶⁰ Literarische Erzählungen von Kunstfälschungen beinhalten immer auch eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium, der Literatur. Wenn ein konstitutives Merkmal einer Kunstfälschung die Nachahmung des Werkes eines anderen ist, die dann mit dessen Namen signiert wird, dann sind die Implikationen unterschiedlich, je nachdem, ob wir es mit einem Werk der Bildenden Kunst oder der Literatur zu tun haben. Im Medium der Schrift erfordert die Übernahme von Worten, Wortverbindungen, Sätzen und Texten kein besonderes Können, in der Bildenden Kunst dagegen sehr wohl, da diese, nach Nelson Goodman autographisch ist, im Gegensatz zur Literatur, die eine allographische Kunst ist.⁶¹ Gleichzeitig ist für den Schriftsteller die Übernahme der Worte anderer eine Selbstverständlichkeit, kann er doch die Sprache nicht neu erfinden. Aus diesem Grund überkommt ihn dabei möglicherweise ein stärkeres Unbehagen. In dem Maße, wie das eigentlich legitime Verwenden vorgefundenen Materials die Substanz des eigenen Textes ist, stellt sich nicht nur die berühmte Angst vor dem Einfluss, die

59 Keazor. *Täuschend echt!* (wie Anm. 2). S. 24.

60 Zum Unterschied zwischen Kopie in der Literatur und in der Bildenden Kunst s. Anne-Kathrin Reulecke. *Täuschend, ähnlich* (wie Anm. 13). S. 34f.

61 Nelson Goodman entwickelt diese beiden Begriffe, indem er danach fragt, welchen Status die exakte Verdoppelung eines Originals hat: Die Verdoppelung eines autographischen Werkes (z. B. eines Gemäldes) kann nicht mehr als das Original bezeichnet werden; sie ist entweder ein Duplikat oder eine Fälschung. Die Verdoppelung eines allographischen Werkes (z. B. eines Romans) dagegen ist immer noch das Original. Nelson Goodman. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. S. 113.

Bloom'sche *anxiety of influence* ein, sondern auch die Angst, ein Fälscher zu sein. Dies wiederum könnte ein Grund dafür sein, dass Schriftsteller, wenn sie über Kunstfälscher sprechen, eher geneigt sind, deren Tun als eine legitime Praxis zu verstehen.

Dies ist aber vielleicht nur eine vordergründige Erklärung. Gerade weil die Fälschung der unvermeidbare Begleiter des authentischen Werks ist, weil sie, wie zu Beginn gezeigt wurde, geradezu benötigt wird, um das für den Kunstmarkt essentielle Konzept des Echten, Authentischen, Eigenen aufrechtzuerhalten, eignet sie sich als literarischer Gegenstand, um die diskursiven Bedingungen dieser Konzepte zu thematisieren. Es gehört zu den Eigenschaften von Literatur, dass sie in der Lage ist, die der Sprache eingeschriebenen Formationsregeln, kulturellen Codes und diskursiven Annahmen transparent zu machen und auf diese Weise Dichotomien aufzubrechen, wie eben jene von Original und Kopie, von echt und gefälscht.

Wenn literarische Fälschungsgeschichten also polemisch sind, dann in einem anderen Sinne als die Erzählungen von realen Fällen von Fälschung. Es geht ihnen nicht darum, das Falsche zugunsten des Echten aufzudecken und zu eliminieren, sondern darum, erkennbar zu machen, dass das Gefälschte, Unechte, Nicht-Authentische für den Begriff des Echten und Authentischen konstitutiv ist. Und das kann man durchaus auch polemisch finden.