Anne-Kathrin Reulecke

Fälschung und Intermedialität in Georges Perecs Roman »Un cabinet d'amateur«

Daß sich postmoderne Künstler und Schriftsteller eher als Konstrukteure denn als Schöpfer ihrer Kunstwerke verstehen, und daß sie einräumen oder gar propagieren, dabei stets mit den Werken von Vorläufern zu operieren, dies alles hat, so könnte man glauben, zur endgültigen Suspension des Originalgenies geführt. Doch es gehört zur Ironie der jüngeren Kulturgeschichte, daß der Kulturbetrieb – trotz einschlägiger ästhetischer wie theoretischer Interventionen und trotz veränderter Reproduktionsbedingungen – geradezu ungebrochen auf das Phantasma des Originalkünstlers und auf das auratische, »Einmaligkeit und Dauer«[1] verbürgende, Originalkunstwerk setzt.

In seinem letzten Roman *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* aus dem Jahr 1979 bringt der französische Schriftsteller und OuLiPo-Künstler Georges Perec genau dieses Paradox zur Darstellung.[2] Perec macht ein Werk der bildenden Kunst zum Protagonisten seines Romans und inszeniert dabei ein virtuoses Spiel mit den Kategorien Kopie und Original, Abbild und Referent, Schöpfertum und Epigonalität. Das Gemälde mit dem Titel »Un cabinet d'amateur« gehört zur Gattung des Kunstkabinetts, jener Sorte von selbstreferentiellen Gemälden also, die ihrerseits die Gemälde einer Kunstsammlung abbilden. Das Gemälde arbeitet darüber hinaus mit der Technik der *mise en abyme*: Es bildet einen Sammler ab, der seine Sammlung betrachtet, wobei eines der abgebildeten Gemälde wiederum genau diese Szene darstellt und so weiter. Und schließlich, als sei es mit dem Verwirrspiel der Ebenen noch nicht genug, stellt sich das Tableau im Laufe der Romanhandlung auch noch als Fälschung heraus, genauer: als Originalwerk eines gefälschten Künstlers.

Es ist genau diese intermediale Versuchsanordnung, die es nahelegt, Perecs Roman als literarische Intervention in die kulturtheoretischen Diskussionen der 1960er und 1970er Jahre zu lesen, in deren Brennpunkt die *episteme* der Repräsentation steht. Nur stichwortartig sei an Michel Foucaults berühmte Analyse des Velazquez-Bildes »Las Meninas« in *Les mots et les choses* (1966) erinnert, eines Gemäldes, das ebenfalls die Kunst und sogar den Vorgang des Malens selbst zum Thema hat. Foucault weist dort nach, daß sich die Repräsentation als vorherrschende Symbolisierungsweise erst Mitte des 17. Jahrhunderts durchgesetzt hat; daß also die Beziehung zwischen Welt und Zeichen im Modus

der Repräsentation keineswegs ›natürlich‹ ist, sondern das Ergebnis komplizierter symbolischer Konstruktionen.[3] Nur vier Jahre vor Perecs *Un cabinet d'amateur* zeigt Foucault in *Ceci n'est pas une pipe* am Beispiel der Malerei René Magrittes, wie die bildende Kunst der Moderne die Hierarchie von Referent und Abbild, von Original und Kopie selbst zur Disposition stellt und mit der Betonung des Seriellen die Dichotomie von Original und Fälschung außer Kraft setzt.

Ich möchte im folgenden Georges Perecs *Un cabinet d'amateur* als einen Text vorstellen, der – in Korrespondenz zu den skizzierten theoretischen und ästhetischen Positionen – die Kategorien der Repräsentation grundlegend in Frage stellt. Die entscheidende Pointe dabei ist jedoch, daß Perecs Text die (inzwischen wohlfeile und gefällige) Rede von der ›Krise der Repräsentation‹ nicht bloß wiederholt. Der Roman vermag es vielmehr – so meine These –, mit literarischen Mitteln und auf äußerst witzige Weise anschaulich zu machen, wie die kunstwissenschaftlichen und dem Kunstmarkt zuarbeitenden Diskurse, die ein Kunstwerk umschließen – die *Katalogtexte*, *Expertisen* oder *Doktorarbeiten* –, ungeachtet der Herausforderungen durch die modernen Kunstwerke selbst die Repräsentationsbehauptung aufrechterhalten. Perec gelingt es außerdem vorzuführen, daß bestimmte kulturelle Praktiken – von der *Sammlung* über die *Ausstellung* bis zur *Versteigerung* – unverdrossen mit den Kategorien des Originalschöpfers, des Originalkunstwerks und der Echtheit arbeiten – und zwar aller kunsttheoretischen Rede von der Verabschiedung des Originals zum Trotz.

Schließlich soll dargestellt werden, daß Perec das Motiv der Kunstfälschung als prominentes poetologisches Paradigma in Anschlag bringt. In *Un cabinet d'amateur* erscheint der Fälscher als ambivalente Figur: Zwar unterwirft gerade er sich voll und ganz der Kultur des schöpferischen Originals, zwar rekurriert er auf den Wert der Echtheit wie kein anderer (und perpetuiert damit das ökonomische System des Kunstmarktes). Zugleich aber ist der Fälscher auch die Figur, deren Produktionsweise gerade darauf beruht, sich bereits existierende Kunstwerke einzuverleiben, sie äußerst versiert und kunstvoll zu variieren. Damit eignet er sich hervorragend als poetologische Gegenfigur zum klassischen Originalschriftsteller, zum »Original-Scribenten« im Youngschen Sinne[4], der doch aus sich selbst schöpfend, gleichsam *ex nihilo*, Dichtung zu erschaffen meint. Perecs Fälschungs-Roman präsentiert somit Literatur nicht mehr als Neuerfindung, sondern vielmehr als kreative Abweichung, Abwandlung, als Aberration bereits vorgegebener Texte. Allerdings, so ist zu zeigen, postuliert der Autor sein »adieu au genre du roman« (Reggiani) nicht einfach, sondern vollzieht es in der Schreibweise seines eigenen letzten Romans selbst. So ersetzt er konventionelle Erzählstrukturen – wie ausgestaltete Figuren oder Handlungselemente – durch die Gattung der *ekphrasis*, durch das Notationssystem der Liste und nicht zuletzt durch die rhetorische Figur der *enumeratio*.

I. Le cabinet d'amateur - zwischen Sujet, Genre und Topographie. – Der Roman *Un cabinet d'amateur* beginnt damit, daß die deutsche Gemeinde der amerikanischen Stadt Pittsburgh, Pennsylvania, 1913 den fünfundzwanzigsten Jahrestag der Regierung Kaiser Wilhelms II. mit ambitionierten Festakten und einem pompösen Kulturprogramm feiert. Im Rahmen einer Kunstausstellung wird zum ersten Mal ein Gemälde mit dem Titel »Un cabinet d'amateur« des deutschstämmigen Malers Heinrich Kürz der Öffentlichkeit präsentiert. Das Gemälde, das den Besitzer des Bildes und maßgeblichen Mäzen des Festivals, den Brauereibesitzer Hermann Raffke, inmitten seiner Gemäldesammlung vor seinen Lieblingsbildern in einem dunkelgrünen Ledersessel sitzend darstellt, stellt sich schon bald als ›pièce de résistance‹, als Hauptattraktion der gesamten Feierlichkeiten, heraus. Ein vom Erzähler angeführtes anonymes Zitat aus dem Ausstellungskatalog feiert das Gemälde enthusiastisch: »Mehr als hundert Gemälde sind auf diesem einen Bild versammelt, und alle sind sie mit einer solchen Genauigkeit und einer solchen Akkuratesse wiedergegeben, daß es uns ohne weiteres möglich wäre, jedes einzelne präzise zu beschreiben. [. . .]. [Alle] Gattungen und alle Schulen der europäischen Kunst und der jungen amerikanischen Malerei [sind] aufs wunderbarste vertreten [. . .], die religiösen Themen ebenso wie die Genreszenen, die Bildnisse gleichermaßen wie die Stilleben, die Landschaften wie die Seestücke und so weiter. Überlassen wir den Besuchern das Vergnügen, den Longhi oder den Delacroix, den Della Notte oder den Vernet, den Holbein oder den Mattei sowie andere, der größten europäischen Museen würdige Meisterwerke, die der Sammler Raffke, von bedeutenden Experten intelligent beraten, während seiner Reise aufgespürt hat, zu entdecken, wiederzuerkennen, zu identifizieren.« (S. 17)

Georges Perec situiert das Gemälde in einer sprachlich und kulturell hybriden Gesellschaft von Auswanderern mit forciert deutsch klingenden Namen wie »Schellenbube« (S. 10), »Doppelgleisner« (S. 12) oder »Theo Schuppen« (S. 10), die in der Neuen Welt zu Wohlstand gekommen sind. Der nostalgische Blick auf die Alte Welt erklärt die Begeisterung, mit der das Gemälde »Un cabinet d'amateur« aufgenommen wird: Es vermittelt den Auswanderern den Eindruck, auf einem einzigen Bild – gleichsam in panoramatischer Perspektive – die gesamte europäische Malerei mit all ihren originalen Meisterwerken, in all ihren Genres, ja Europa ›tout entier‹, versammelt zu haben. Sie können sich auf diese Weise als Teil einer als ungebrochen und ursprünglich wahrgenommenen Tradition sehen, die sich in der Fremde aufzulösen droht.[5]

Die Komik des Bildes, die sich dem Leser sogleich erschließt, besteht darin, daß sich der neureiche Mäzen Raffke – samt Ohrensessel und Schoßhund – im traditionsreichen Bildgenre des Kunstkabinetts (gallery painting) abbilden läßt, das seine Blütezeit im Holland des 17. Jahrhunderts erlebt hat.[6]

Das Kunstkabinett (gallery painting) bildet gewöhnlich den Maler in einer

Bildergalerie (picture cabinet) ab, umgeben von eigenen Bildern und denen anderer berühmter Maler, um ihn als enzyklopädisch gebildeten und intellektuellen Künstler und nicht mehr als Handwerker in einer Werkstatt zu präsentieren; es zeigt den Sammler im Gespräch mit anderen Kunstkennern oder beim Betrachten seiner Bilder, um ihn als Förderer der Künste mit erlesenem Geschmack in Szene zu setzen.[7] Die Gattung des Kunstkabinetts (gallery painting) stellt somit gleichsam eine Urszene der abendländischen klassischen Kunst dar. Sie präsentiert den neuen Typus des selbstbewußten Malers, der seine Gemälde von nun an nicht mehr nur als ›handwerklich Hergestelltes‹ versteht, sondern auch als ›künstlerische Erfindung‹ betrachtet und daher seine Bilder auch doppelt signiert: mit ›fecit‹ und ›invenit‹.[8] Als Inszenierung der säkularen Kunstsammlung und ihres Besitzers markiert das Kunstkabinett (gallery painting) auch die Anfänge des Kunstmarktes, der den Wert des einzelnen Kunstwerks vor allem nach dessen Einzigartigkeit und Echtheit bemißt. So wie es zur Ironie der Kunstgeschichte gehört, daß zeitgleich mit der Institution des Kunstkabinetts (picture cabinet) und seiner Ausstellung des Originalen die professionelle Fälscherwerkstatt entsteht, so gehört es zur Ironie des Perecschen Romans, daß sich – wie sich später herausstellt – ausgerechnet das Gemälde »Un cabinet d'amateur«, das den Charakter des Originals so sehr betont, auf eine gefälschte Sammlung bezieht.

Das entscheidende formale Merkmal der komplexen Romankonstruktion ist, daß Perec für vier unterschiedliche Ebenen – für den Titel seines *Romans*, den Ausstellungs*raum* in der Erzählung, die zur Debatte stehende Kunst*gattung* und den Titel des Kürzschen *Gemäldes* – ein und dieselbe Bezeichnung gewählt hat: »cabinet d'amateur«. Als Effekt dieser Homonymie entsteht für den Leser ein Vexierbild, das unablässig zwischen Gattung und Exemplar, zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Raum, zwischen literarischem Text und bildender Kunst hin und her kippt.

II. Der Blick in den Abgrund der Repräsentation. – Perecs Roman läßt es also mit der einfachen Spiegelung eines Kunstkabinetts (gallery painting) – eines Gemäldes, das ein Gemälde abbildet – nicht bewenden. Vielmehr stellt sich heraus, daß schon der Maler Kürz das Spiel mit der Verdopplung viel weiter getrieben hat: »[. . .] der Maler hat nämlich sein Gemälde ins Gemälde gesetzt, und der in seinem Kabinett sitzende Sammler sieht auf der Wand im Hintergrund, in der Achse seines Blickes, das Gemälde, das ihn bei der Betrachtung seiner Gemäldesammlung darstellt, und alle Gemälde sind von neuem reproduziert und so fort, ohne daß sie bei der ersten, bei der zweiten, bei der dritten Wiedergabe auch nur das Geringste an Genauigkeit verlieren, bis sie schließlich auf der Leinwand nur noch winzig kleine Spuren von Pinselstrichen sind [. . .].« (S. 20)

In den Mittelpunkt seines Romans stellt Perec somit ein äußerst trickreiches Bild, das nicht nur das Vorstellungsvermögen des Lesers, sondern auch das Ausdrucksvermögen der Literaturwissenschaftlerin auf die Probe stellt. Das Gemälde bedient sich der Technik der *mise en abyme* – des Bildes im Bild eines Bildes –, welche jeden Gegenstand des Gemäldes zugleich als das Ergebnis *und* Ausgangspunkt von Spiegelungen zeigt.[9] Das heißt zum Beispiel, daß »Mariä Heimsuchung« auf Kürz' drei Meter mal zwei Meter großem Gemälde als Abbild eines real existierenden Originals von Bordone erscheint. Zugleich ist sie der Referent für das in Kürz' Gemälde zu erkennende ein Meter mal siebzig Zentimeter große Bild im Bild. Beunruhigend ist diese Variante der Spiegelung, da sie tendenziell unendlich ist und es nur die Grenzen der Darstellbarkeit erfordern, daß mit den »winzig kleinen Spuren von Pinselstrichen« (S. 20) irgendwann ein Punkt gesetzt wird. Hinzu kommt, daß der Ausstellungsraum, in dem das Gemälde von Heinrich Kürz gezeigt wird, – wie später auch seine Grabkammer – der Räumlichkeit des Privatkabinetts des Sammlers Raffke, wie man sie auf dem Gemälde erkennt, nachgebildet ist. In der Mitte der Wand hängt das Gemälde »Un cabinet d'amateur«, umgeben von den auf ihm abgebildeten Originalgemälden. Das heißt, »Mariä Heimsuchung« von Bordone hängt als Original im nachgestellten Pittsburgher Ausstellungsraum an der Stelle, die der Stelle entspricht, die sie auf dem Gemälde einnimmt. Der ›reale‹ Raum erscheint damit als eine Ausstülpung des Gemäldes und als Abbild des Gemäldes.

Mit anderen Worten: Die Bildtechnik des Gemäldes von Kürz wirft grundlegende Fragestellungen danach auf, was eigentlich ein Bild ist, oder wie Abbildung funktioniert. Vor allem stellt sie die Gewißheit über ein ursprüngliches und mit sich selbst identisches Original in Frage. Sie problematisiert die Vorstellung eines gesicherten räumlichen und zeitlichen Ursprungs, die aber für das Funktionieren der Repräsentation konstitutiv ist. Nach Michel Foucault liegt die subversive Kraft solcher selbstreflexiven Kunstwerke – wie er an René Magrittes Gemälde »La représentation« (1962) gezeigt hat – darin, daß sie ein »offenes Netz von Gleichartigkeiten«[10] knüpfen und damit die Relation der Ähnlichkeit gefährden. »Sobald sich auf ein und demselben Gemälde zwei durch Gleichartigkeit aneinandergereihte Bilder befinden, ist die äußere Referenz auf ein Modell – vermittels der Ähnlichkeit – erschüttert, verunsichert, in Frage gestellt. Was ›repräsentiert‹ was?«[11] – »Die Ähnlichkeit hat einen ›Patron‹: ein Original, das von sich aus sämtliche Kopien beherrscht und hierarchisiert, welche man von ihm herstellen kann und welche sich immer weiter von ihm entfernen. Ähnlichsein setzt eine Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert. Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten.«[12] Als genügte die unendliche Spiegelung noch nicht, um den

Konstruktionscharakter der Repräsentation deutlich zu machen, hat der Maler des Gemäldes »Un cabinet d'amateur« auch noch kleine Varianten zwischen den einzelnen Bildebenen eingeführt. Personen und Einzelheiten verschwinden von einer Bildebene zur anderen, oder sie tauchen an anderer Stelle wieder auf. Manchmal werden Bildgegenstände sogar durch andere ersetzt: Die Teekanne auf dem Gemälde des Malers Garten wird zu einer blauen Emaillekaffeekanne; ein Boxchampion, auf der ersten Kopie noch in Siegerpose, bekommt auf der zweiten einen furchtbaren Uppercut und liegt im dritten auf dem Boden (vgl. S. 24).

Auch die Reaktionen der Betrachter im Roman lassen erkennen, daß mit diesen kleinen paradoxen Varianten die Behauptung des Gemäldes, etwas genau zu repräsentieren, unterminiert wird. Mit Juwelierslupen und Webergläsern bewaffnet, so berichtet der Erzähler, versuchen sie unermüdlich, die Details und Unterschiede auszumachen und zu verstehen – allerdings ohne zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Da der normale Ausstellungsbetrieb nicht auf ein solch zeitintensives Sehen vorbereitet ist, kommt es zu Tumulten und Schlägereien. Als schließlich ein Ausstellungsbesucher aus Zorn das Gemälde mit einer Flasche Tusche überschüttet, wird es aus der Ausstellung entfernt. Die kleine Anekdote in Perecs Roman verweist darauf, daß das Gemälde mit seinen darstellungstechnischen Paradoxien und nach Maßgabe der Repräsentationsbehauptung eigentlich nicht zu ›bewältigen‹ ist: Je genauer die Betrachter schauen, ob mit oder ohne Lupe, desto weniger erschließt sich ihnen das Rätsel des Bildes. Daraus, daß das Bild repräsentationslogisch nicht verstanden wird, resultiert folgerichtig der ikonoklastische Akt.

Daß die Öffentlichkeit aber »Un cabinet d'amateur« trotz seiner Provokationen und Ungereimtheiten letztlich doch als Abbild einer real existierenden Original-Sammlung akzeptiert, wird mit der Einbindung des Gemäldes in den kunstwissenschaftlichen Diskurs begründet. So wird im Roman der Aufsatz eines gewissen Lester K. Nowak zitiert, der in der Kunstzeitschrift »Bulletin of the Ohio School of Arts« veröffentlicht worden ist und der die vertrackte Konstruktion des Gemäldes, seine »›Spiegelungen zweiten, dritten, x-ten Grades‹« (S. 31) aufgreift. Dieser Kunstwissenschaftler interpretiert das Bild nun als allegorisches »Abbild vom Tod der Kunst«, als »Spiegelreflexion über diese zur unendlichen Wiederholung ihrer eigenen Modelle verurteilten Welt« (S. 31). Die kleinen Variationen deutet er als Versuch des Künstlers, aus dem Zwang zum bloßen Zitat auszubrechen. Damit aber stellt das provokante Gemälde erneut *etwas* dar und kann in die etablierte Ordnung der Repräsentation reintegriert werden. Oder mit Foucault gesprochen: Es funktioniert erneut wie ein »Zeigefinger, der die Leinwand senkrecht durchstößt, um auf etwas anderes zu verweisen«.[13] Vor allem aber, und das ist für den Fortgang der Fabel wichtig, kann es weiterhin als Abbild der wertvollen Kunstsammlung Raffkes rezipiert werden. Perec führt also vor, wie der kunsttheoretische Diskurs den repräsentationslogischen Zir-

kelschluß, den die moderne Kunst à la Magritte oder Kürz zu sprengen droht, weiterschlägt – und zwar mit Hilfe seiner allegorischen Deutungspraxis.

III. Die Sammlung und die Konstruktion von Originalwerken. – Im zweiten Teil seines Romans inszeniert Georges Perec in Form eines literarischen Pastiches die Diskurse des Kunstbetriebes. Er führt dabei jene Textsorten, Beglaubigungsakte und Rituale vor, die aus einem Bild ein Kunstwerk, ein Sammlerstück, ein Original machen. Von maßgeblicher Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die *postum* veröffentlichte Autobiographie des Sammlers Hermann Raffke, die der Erzähler für den Leser des Romans resümiert. Im Stil jener klassischen Gattung, die die Narration von Lebensgeschichten als Repräsentation von wirklichem Leben behauptet, wird das Leben »eines klassischen Selfmademans« (S. 47) – vom Kellner zum Brauereibesitzer – erzählt. Vor allem wird berichtet, wie Raffke seine Leidenschaft zur Malerei entdeckt, die ersten Bilder erwirbt und schließlich – zu Geld gekommen – eine veritable und international anerkannte Kunstsammlung aufbaut.

Die Autobiographie operiert daher mit langen Listen der Gemälde, aus denen die Sammlung besteht: Menzels »Bahnübergang bei Kissingen« folgt Holbeins »Bildnis des Kaufmanns Martin Baumgarten«, der sich Chardins »Vorbereitungen zum Mittagessen« anschließt. Die Listen sind angereichert mit kurzen Beschreibungen der Gemälde, mit Daten und Preisen, mit Informationen über die früheren Besitzer der Gemälde und über die Umstände ihres Erwerbs in Europa. Wort für Wort werden die Diskussionen mit Händlern und Konsultationen bei Restaurateuren wiedergegeben. Sogar Originaldokumente sind beigefügt: »Notizbuch- und Reisetagebuchseiten [. . .], einschließlich der Eisenbahnfahrpläne, der täglichen Abrechnungen und der Anmerkungen, die zum Beispiel den Erwerb von Rasierklingen oder das Anfertigen von zwölf Batisthemden bei Doucet betrafen.« (S. 52)

Die metonymische und geradezu absurd vollständige Aufzählung aller Dinge und Details, die mit dem Erwerb der Bilder in Berührung stehen, mag den Leser und auch den Erzähler – wie er treulich zugibt – ein wenig ermüden. Doch sie hat eine unverkennbare Funktion: Sie führt dem Leser der Autobiographie innerhalb der fiktiven Romanwelt einen Sammler vor Augen, der die Einzelstücke seiner Sammlung mit Kennerschaft und buchstäblich mit eigenen Händen zusammengetragen hat. Damit dient sie als Beweis dafür, daß die Gemälde über die lückenlose Kette von Besitzer zu Vorbesitzer auf ihren Ursprung, ihre Herkunft von einem Originalkünstler, zurückzuführen sind. Die Autobiographie des Sammlers Raffke erscheint damit wie ein Zertifikat, das für die Echtheit der Sammlerstücke und damit den Wert der Sammlung einstehen soll.

Der andere Text, der von Perecs Erzähler resümiert wird, ist die Dissertation »Heinrich Kürz, an American Artist, 1884–1914« von Lester Nowak. Sie stützt

sich auf den Nachlaß des kurz zuvor bei einem Bahnunglück umgekommenen Künstlers und will dessen Werk, »das gerade in seiner Kürze etwas Einzigartiges und Exemplarisches besitzt« (S. 72), würdigen. In ihrem Zentrum steht die komplizierte Entstehungsgeschichte des *opus magnum* »Un cabinet d'amateur«, die Nowak anhand von »1397 Zeichnungen, Entwürfe[n] und verschiedene[n] Skizzen« (S. 72) und auf dreihundert Seiten rekonstruiert. Unter anderem weist er nach, daß zunächst geplant gewesen ist, die gesamte Familie Raffkes im Gemälde zu porträtieren, wobei der Maler dann schließlich doch der künstlerischen Lösung den Vorzug gegeben hat, einzelne Familienmitglieder in die abgebildeten Gemälde einzufügen: Die Ehefrau des Sammlers erscheint im Porträt Clara Schumanns von Ludwig Steinbrück; sein Neffe Humbert Raffke ist auf dem Gemälde »Mephistopheles« von Larry Gibson abgebildet (vgl. S. 74 f.). Die einzeln nachvollzogenen Vorstufen lassen das Gemälde »Un cabinet d'amateur« als genau durchdachtes und immer wieder überarbeitetes Kunstwerk erscheinen – als *summa* eines einzigartigen künstlerischen Entwurfs, als *inventio* eines genialen Malers.

Vor allem aber weist Nowak mit den Mitteln des (kunst-)wissenschaftlichen Diskurses – mit Zitaten, Fußnoten und Anmerkungsapparat – die Herkunft der Originalgemälde nach, die dem »Cabinet d'amateur« zugrunde liegen. Den Höhepunkt erreicht die wissenschaftliche Recherche in der Zuschreibung des Bildes »Ritter beim Bade«. Bei niemand geringerem als Giorgio Vasari, dem ›Vater der Kunstgeschichte‹, genauer in dessen Sammlung von Künstlerbiographien der Renaissance, den *Vite de' più eccelenti pittori*, findet sich eine Anekdote, die auf frappierende Weise auf das Gemälde »Ritter beim Bade« zuzutreffen scheint. Giorgione – so zitiert der Erzähler Nowak, der seinerseits Vasari zitiert – habe als erster Maler bewiesen, daß man eine Figur von mehreren Seiten gleichzeitig darstellen kann: »[. . .] er zeigte nämlich einen männlichen Akt von hinten, vor dem sich am Boden eine Quelle mit sehr reinem Wasser befand, in dem Giorgione die Spiegelung des männlichen Akts von vorn malte; auf der einen Seite lag eine leichte Ritterrüstung, in der das linke Profil zu sehen war, denn im Glanz des Metalls konnte man alle Einzelheiten ausmachen; auf der anderen Seite gab es einen Spiegel, der die andere Seite des männlichen Akts wiedergab.« (S. 83) Als Nowak auch noch in historischen Versteigerungslisten und Inventarien auf ein Gemälde mit dem Titel »Venus überreicht Äneas die Waffen des Vulkan« aus der Sammlung eines gewissen Nicolo Renieri stößt, das bis ins Detail dem »Ritter beim Bade« entspricht, und als er herausfindet, daß ein anderes Gemälde dieser Sammlung aus einem Nachlaß eines Sammlers stammt, der bewiesenermaßen mehrere Giorgiones besessen hat, gibt es für Nowak keinen Zweifel mehr hinsichtlich der Zuschreibung: Das Ritterbild *ist* ein Giorgione.

Es gehört nun zum Uferlosen des Perecschen Romans, daß auch dieser Verweis, wie jedes andere zitierte Bildsujet und jeder Bildtitel mit der Grundfrage

des Romans – Was ist ein Original? – verknüpft ist. So greift auch die Vasari-Anekdote, die die Effekte spiegelnder Oberflächen zum Inhalt hat, das Thema der *mise en abyme* auf und führt es auf seine Urszene im Narziß-Mythos zurück. Und geht man dieser Spur noch weiter nach, so erfährt man, daß Giorgione von Vasari als der Maler vorgestellt wird, der sich – Zitat Vasari – als allererster nicht mehr an die bloße Abbildung »bekannter antiker oder moderner Gestalten« gehalten und statt dessen »Phantasiegestalten« erfunden hat, die aus dem Bekannten »gut zusammenkomponiert« worden sind.[14] Giorgione ist damit, so kann man sagen, in einer weiteren Verdopplung das Double des Malers Kürz, der schließlich wie ein Double des Autors Perec erscheint.

Doch zurück zur Frage der Zuschreibung der Gemälde. Perec benennt mit seiner fiktiven Sammler-Autobiographie jene Authentifizierungsakte, die nötig sind, um eine Gruppe von Gemälden als kohärente Sammlung von Originalwerken zu präsentieren. Mit der fiktiven Dissertation stellt Perec jene wissenschaftlichen Argumentationsstrategien vor, die nachweisen, daß ein einzelnes Gemälde ein wirkliches Meisterwerk ist, das heißt, daß ihm ein komplexer Masterplan zugrunde liegt und es einem historisch verbürgten Künstler zuzuschreiben ist. Vor allem aber wird eines deutlich: Die Texte, die das Kunstwerk einrahmen, funktionieren wie ein geschlossener Kreislauf. Sie bestätigen einander unablässig gegenseitig: Die Autobiographie bezieht sich auf Expertisen, die Expertisen beziehen sich auf die Dissertation, die Dissertation bezieht sich auf den Katalogtext, Katalogtext verweist wiederum auf Autobiographie u.s.w.: In diesem Kreislauf entsteht das Original.

IV. Die Fälschung einer Sammlung. – Dennoch, Perecs Roman ist weit mehr als eine bloße Re-Inszenierung des Kunstbetriebs und seiner Zuschreibungsmechanismen. Er stellt nicht nur die Opposition ›fiktiv–real‹ in den Raum und damit die Frage, ob einzelne Bilder wie »Das Ladenschild von Gersaint« (S. 29) oder Maler wie »Joos de Mompers« (S. 28) Vorbilder in der ›Wirklichkeit‹ haben. Vielmehr artikuliert sich von der ersten Zeile an eine weitere Opposition: gemeint ist die von ›echt‹ und ›gefälscht‹. Angekündigt wird dies bereits mit den »leicht verfälschten Repliken« (S. 77) (franz. S. 85: »légèrement fausse«) von Kürz, die die Ausstellungsbesucher so in Unruhe versetzt haben; angedeutet wird dies auch, wenn im Katalogtext zu dem Gemälde »Der entwendete Liebesbrief« von Jan Vermeer, das deutliche Poe-Lacansche Anklänge hat, zu lesen ist, daß das Gemälde maßgeblich an der »Wiederentdeckung« Vermeers beteiligt gewesen sei – womit ganz beiläufig an einen der größten Fälschungsskandale des 20. Jahrhunderts, den um Han van Meegeren und seine Jan Vermeer van Delft-Fälschungen, erinnert wird (vgl. S. 70).[15]

Buchstäblich auf den letzten Seiten verkündet ein ›Bekennerschreiben‹ der Öffentlichkeit, daß die Sammlung Raffkes tatsächlich aus lauter Fälschungen

besteht und daß auch der Maler Heinrich Kürz eine Fälschung ist. Sämtliche Gemälde nämlich, die auf dem Gemälde »Un cabinet d'amateur« abgebildet und als sogenannte Originale für absurd hohe Rekordsummen versteigert worden sind, werden als Werke des Neffen Hermann Raffkes, Humbert Raffke enthüllt – jenes Neffen, der auf dem »cabinet d'amateur« als Mephisto abgebildet worden ist. Damit aber erscheinen nun – und zwar rückwirkend – alle Aussagen, die die Gemälde und die Sammlung betreffen aus einer völlig neuen Perspektive: Die Autobiographie des Sammlers Raffke hat mit der Gruppe von Gemälden nicht nur die Sammlung konstituiert, sie hat diese Sammlung überhaupt erst erfunden; wie auch die Dissertation ihren wissenschaftlichen Gegenstand – den Künstler und sein Werk – nicht beschrieben, sondern simuliert hat. Die Diskurse des Kunstbetriebs haben also, indem sie die sanktionierten Schreibweisen auf ein erfundenes Objekt transponiert haben, den Raum für die Fälschung freigemacht. Ausgerechnet die Texte, die die Echtheit der Gemälde beglaubigen sollen, entpuppen sich als die maßgeblichen Vehikel, die den materiellen Fälschungen – den auf alt getrimmten, nachträglich mit Patina und Krakelüren versehenen Gemälden – den nötigen Rahmen zur Verfügung stellen. Damit wird deutlich, daß die Fälschung in erster Linie eine Zuschreibung, ein »propositionaler Akt« ist.[16]

Es gehört allerdings zu den Leistungen des Perecschen Romans, daß er nicht moralisch argumentiert und den Fälscher nicht als betrügerisches Subjekt in den Mittelpunkt stellt. So zeigt er vielmehr, daß in die Diskurse, die üblicherweise die Echtheit und Originalität von Kunstwerken behaupten und beweisen, die Bedrohung der Fälschung strukturell immer schon eingeschrieben ist: als ihr Gegenteil nämlich, als ihr Parasit oder als ihr bösartiger Zwilling – und darum letztlich als ihr Double. Denn die unablässige Betonung des Authentischen, des Echten, des Originalen durch die vorgeführten Kunstdiskurse ermöglicht die Fälschung überhaupt erst, ja, beschwört sie geradezu herauf.

Auch die Autobiographie Raffkes besteht zum größten Teil aus der umfangreichen Korrespondenz des Sammlers mit seinen dreißig Experten, die unablässig die Echtheit der angebotenen Sammlerstücke überprüfen. Sie warnen Raffke vor »glanzvollen«, aber möglicherweise falschen »Signaturen« (S. 60); sie empfehlen, *jenen* gefälschten Renoir keinesfalls zu kaufen, jedoch *diesen* echten Otto Reder unbedingt zu ersteigern. Wobei der Witz darin liegt, daß die gefälschten Experten gerade jene Gemälde für falsch erklären, die als einzige – in der außerliterarischen Welt – als echt gelten. Perec legt damit nahe, daß der Experte und der Fälscher Kollaborateure sind. Sind sie doch beide an der Ausdifferenzierung der Kategorie des Echten beteiligt. Bei Perec ist der Fälscher derjenige, der das System einfach nur beim Wort nimmt und es lediglich mit seinen eigenen Waffen schlägt: Auf die Fetischisierung des Echten antwortet der Fälscher mit der Authentifizierung des Falschen.

V. Schreibweise der Fälschung und Poetologie des prometheischen Prinzips. - Georges Perec stellt in »Un cabinet d'amateur« ebenso unangestrengt wie anschaulich die kulturtheoretisch brisanten Fragestellungen seiner Zeit zur Diskussion: sei es der Nachweis der versteckten Konstruktion in der Repräsentation, sei es die Gleichursprünglichkeit von Original und Fälschung. Doch der Roman greift Repräsentation und Fälschung nicht nur als Motive auf, sondern setzt sie auch in einer spezifischen Schreibweise um und reflektiert sie poetologisch. Wie bereits deutlich geworden ist, ist das auffälligste Merkmal des Romans, daß seine narrativen Elemente auf ein Minimum reduziert sind. So mischt sich die Erzählstimme nur dann ein, wenn es unbedingt nötig ist, um die Handlung der Geschichte nachvollziehbar zu machen. Den größten Teil des Textes nehmen statt dessen die Zitate jener Textformen ein, die den Diskurs der Kunst bestimmen. Die Katalogtexte, die Expertisen und Auktionsprotokolle sind daher die eigentlichen Protagonisten des Romans. Innerhalb dieser Texte wiederum findet sich eine auffällige und – gegen Ende des Romans sich deutlich verstärkende – Tendenz zum Notationssystem der Liste: »›Das Lager des Goldenen Tuchs‹ von Guillaume Rorret, der sich selber als Postraffaeliten bezeichnete; ›Der Tod der Kellnerin‹ von Henry Silverspoon, vor allem bekannt wegen seiner Dekoration des Rauchzimmers im Kristallpalast.« (S. 53) »Chardin: ›Vorbereitung zum Mittagessen‹. Auf dem Stein signiert und datiert: J. S. Chardin 17(32?). Gekauft für sechstausendfünfhundert Francs am 9. Mai 1881 bei der Beurnonville-Versteigerung.« (S. 66) »Leandro Bassano: ›Bildnis eines Botschafters‹. Es handelt sich um Angelo da Campari, Bevollmächtigter der Republik Venedig bei Abbas dem Großen, Schah von Persien, dann beim König von Schweden, Gustav II. Adolf. 1883 für 4000 Francs vom letzten Nachkommen des Modells, dem Dichter Gianbattista Doganieri, gekauft.« (S. 70) Und so weiter.

Der Clou dieser Listen besteht darin, daß die Leser das zugrunde liegende Muster – die Schreibweise von Katalogtexten – kennen, aber durch das geschickte ›Rochieren‹ (Grafton) von historisch verbürgten und falschen Namen und Daten dahingehend verunsichert werden, wie groß der Anteil des Gefälschten in diesen Texten ist. Die Leser sind unablässig dieser Ambivalenz ausgesetzt und geraten unausgesetzt bei jeder Nennung eines Malernamens oder eines Gemäldetitels in Zweifel über dessen Status. So kennt die Kunstgeschichte eben keinen venezianischen Maler mit dem Namen Leandro Bassano, während sich aber die Beschreibung eines verlorengegangenen Giorgione-Bildes tatsächlich bei Vasari findet. Chardin ist verbürgt, aber hat Chardin denn auch ein Genrebild »Vorbereitung zum Mittagessen« gemalt? Und fand die Beurnonville-Versteigerung tatsächlich statt? Wenn ja, war das dann wirklich im Jahr 1881? Die Kunstfertigkeit des Perecschen Schreibweise besteht darin, die Nahtstellen zwischen realen Malern und erfundenen Bildern, zwischen historisch verbürgten Textquellen und erdichteten Texten geradezu unkenntlich werden zu lassen.

Der ›katalogische‹ Stil erlaubt es Perec außerdem, von den einzelnen Nummern der Liste ausgehend und in einer literarischen *mise en abyme* das Erzählgewebe unendlich zu erweitern und die Eckdaten zahlloser weiterer Kleinstgeschichten anzudeuten. Für Perec dienen der Katalog mit seinen Bildbeschreibungen und die mit der Liste verbundene rhetorische Figur der *enumeratio* als formales Gerüst für eine spezifische Schreibweise. Sie geben Raum für ein ganzes – vom Vergessen bedrohtes – Universum von Namen, Daten und Details. Die unendliche Proliferation von potentiellen Geschichten tendiert jedoch zur Aufhebung der *einen* Geschichte. Damit aber sprengt sie letztlich die Gattung des Romans. Dies deutet auch der anonyme Katalogtext zu Raffkes »Un cabinet d'amateur« an: »Allein die Aufzählung der Titel und der Maler«, heißt es, »wäre nicht nur langwierig, sondern würde auch den Rahmen dieser kurzen Darstellung bei weitem sprengen« (S. 16; franz. »dépasser le cadre«, S. 19, über den Rahmen hinausgehen).

So wie Perec mit der Liste die Erzählweise des konventionellen Romans aushöhlt, so weist die Figur des Fälschers alle Merkmale eines neuen Typus von Dichter vor. Dieser wird nicht mehr als schöpferisches Genie angesehen, das göttlich inspiriert, gleichsam aus sich selbst heraus Neues schöpft. Vielmehr ist der Fälscher-Dichter derjenige, der wie ein Handwerker mit dem vorgefundenen Material umgeht, es imitiert, bearbeitet und variiert. Literatur steht damit in struktureller Abhängigkeit von den bereits vorgegebenen narrativen Mustern und kulturellen Ordnungssystemen. Doch die grundlegende Nachträglichkeit des Schreibenden muß nicht zwangsläufig dazu führen, daß der Schriftsteller nur wiederholt oder kopiert. In der Bearbeitung des vorgefundenen Textmaterials – in den kleinen Veränderungen und Varianten – entsteht gerade das Neue. Literatur als Fälschung, so läßt sich mit Perecs Kunsthistoriker Nowak sagen, Literatur als Fälschung ist ein »Prozeß der Einverleibung eines Inbeschlagnehmens: gleichzeitig aber auch Projektion zum anderen hin sowie Diebstahl, im prometheischen Sinne des Wortes« (S. 76). Literarische Produktion als Fälschung ist demnach keine gottgleiche Schöpfung, es ist – dem Mythos von Prometheus zufolge – Enteignung des göttlichen Funkens *für* die menschliche Werkstatt. Dies wäre ohne Zweifel ein versöhnliches poetologisches Schlußwort, wüßte man nicht, daß der, der dies spricht, ein falscher Experte ist; und erklärte der Perecsche Erzähler nicht zudem im letzten Satz, daß »die meisten Einzelheiten dieser fiktiven Erzählung falsch sind, die einzig und allein zum Vergnügen und zum Kitzel des schönen Scheins erdacht worden ist« (S. 109). Aber kann man denn wiederum diesem Erzähler Glauben schenken?

Das allerletzte Wort in dieser intermedialen Liaison soll daher ein Künstler haben. Der Portugiese Pedro Cabrita Reis zitiert in seiner Installation »Cabinet d'Amateur #1« aus dem Jahr 1999 die Gemäldekabinette des 17. Jahrhunderts herbei – allerdings indem er allein durch die Hängung an die Geschichte der

Sammlungen erinnert. Die Gemälde selbst bestehen aus monochromen, mit Acryl versehenen Glasflächen. Die Bildinhalte sind ausgelöscht, was bleibt, ist das Prinzip.

Anmerkungen

1 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, S. 479.

2 Georges Perec: *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* (1979), Paris 1991; Georges Perec: *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*, in der Übersetzung von Eugen Helmlé, Frankfurt/Main 1992. Die folgenden Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe. – Zur Diskussion des Romans vgl. Paul J. Schwartz: *Georges Perec's »Un cabinet d'amateur«. Portrait of the Artist as Iconoclast*, in: *Perspectives on Contemporary Literature*, 13 (1987), S. 11–17; Catherine Ballestero: *Un cabinet d'amateur ou le »testament artistique« de Georges Perec*, in: *Cahiers Georges Perec*, Nr. 6, Paris, November 1996; Dominique Quélen, Jean-Christophe Rebejkow: *Un cabinet d'amateur. Le lecteur ébloui*, in: *Cahiers Georges Perec*, Nr. 6, Paris, November 1996; Manet van Montfrans: *D'un cabinet d'amateur à l'autre*, Kapitel 9 seiner Monographie: *Georges Perec. La contrainte du Réel*, Amsterdam–Atlanta 1999; Christelle Reggiani: *Épuisement du roman et expérience du temps dans »Un Cabinet d'amateur«. Revue Le cabinet d'amateur*, Oktober 2002; (http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani-2/article-reggiani-2.html).

3 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966), 3. Aufl., Frankfurt/Main 1980.

4 Vgl. Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke (Conjectures on Original Composition, 1759). Faksimiledruck der Ausgabe von 1760*, Nachwort und Dokumentation zur Wirkungsgeschichte in Deutschland von Gerhard Sauder, Heidelberg 1977.

5 Die Situierung des Gemäldes in Amerika ist nicht zufällig, sind doch die USA, wie Umberto Eco gezeigt hat, das Land, das aus einem Mangel an Tradition heraus das ›Wahre‹, ›Echte‹ und ›Originale‹ geradezu vergöttert (vgl. Umberto Eco: *Reise ins Reich der Hyperrealität*, in: Eco: *Über Gott und die Welt*, München 1977). Insofern ist mit der fiktiven Emigranten-Gemeinde der ideale Kontext für Fälschungen gegeben.

6 Auch im französischen Original erscheint der Name »Raffke«, der nicht nur auf das deutsche Verb ›raffen‹ (›habgierig Besitz zusammenzutragen‹), sondern auch auf ›raffiniert‹ in der Bedeutung von ›verfeinert, durchtrieben, gerissen‹ verweist.

7 Vgl. Zirka Zaremba Filipczak: *Picturing art in Antwerp. 1550-1700*, Princeton u.a. 1987.

8 Vgl. ebd., S. 31 ff.

9 1967 hat Jean Ricardeau den Begriff *mise en abyme* (deutsch etwa ›In-Abgrund-Setzung‹) in Anlehnung an André Gide geprägt. 1977 weist Lucien Dällenbach in seiner erzähltheoretischen Studie zur *mise en abyme* nach, daß einfache, unendliche und schließlich paradoxe Spiegelungen und Verdopplungen von Erzählebenen zum grundlegenden Handwerkszeug narrativer Texte bereits seit der Romantik gehören (vgl. Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris 1977). Hat Dällenbach die optische Metapher des Spiegels auf

narrative Strukturen übertragen, so stellt Perec poetologische Fragestellungen im Motiv der Malerei und des Gemäldes dar.

10 Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*, mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte und einem Nachwort von Walter Seitter (1973), Frankfurt/Main – Berlin – Wien 1983, S. 43.

11 Ebd., S. 40 f.

12 Ebd., S. 40.

13 Ebd., S. 43.

14 Giorgio Vasari: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* (2. Ausgabe 1568), aus dem Italienischen von Trude Fein, Zürich 2000, S. 343.

15 Ein im Roman zitierter kunsttheoretischer Exkurs verweist sogar explizit darauf, daß das Genre des »Kunstkabinetts« eine »»reflexive Dynamik«« entfaltete, »die ihre Kräfte aus der Malerei der andern schöpfte« (S. 28). – Vgl. zum Fall Vermeer: Ronald Jonkers: *Ein Kampfhahn mit falschen Federn. Der Fall van Meegeren*, in: Karl Corino (Hg.): *Gefälscht! Betrug in Literatur, Kunst, Musik, Wissenschaft und Politik*, Nördlingen 1988.

16 Vgl. Bernhard J. Dotzler: *»Current Topics on Astronoetics«. Zum Verhältnis von Fälschung und Information*, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): *Fälschungen. Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt/Main 2006, S. 78.