Stephanie Müller (Freiburg)

Vom tragischen Fälscher zum heiteren Spieler. Die Malerei und ihre poetologischen Implikationen in Georges Perecs *Le Condottière* und *Un cabinet d'amateur*

George Perec's first narrative and his last one are connected by the topic of art forgery. In doing so, however, a switch occurs from the tragic in *Le Condottière* to the playful in *Un cabinet d'amateur*. Art forger Gaspard Winckler's technical ability knows no bounds, however, behind the layers of the copied masters, his own identity remains a blank canvas. Winckler's attempt to combine the perfect forgery of a *condottiere* with an authentic self-portrait is bound to fail spectacularly. His way out of a 'false' existence is not by means of painting but only by murdering his patron.
This kind of existential problem is foreign to Humbert Raffke, the art forger in *Un cabinet d'amateur*. His subtle machinations blur the distinction between the authentic and the forgery. When he finally admits being the only author of his uncle's art collection, his most important accomplice turns out to be no other than the narrator himself.
The jigsaw puzzle, which characterises the forger's craft and which was discredited in Winckler's eyes, has become for Perec himself a fully-fledged poetic technique, which allows us to appreciate the craftsmanship of a forger not as failed art but as its purest embodiment.

Die Malerei nimmt im Werk des Schriftstellers Georges Perec einen prominenten Platz ein. Um dies zu belegen, bräuchte man lediglich an die Rolle des Malers Valène in *La Vie mode d'emploi* zu erinnern, an die Liste der zehn Gemälde, deren Präsenz in den 99 Kapiteln dieses Romans durch eine komplexe Kombinatorik definiert ist, oder aber an den gemeinsam mit der Photographin Cuchi White realisierten Band *L'œil ébloui*, der sich der *Trompe-l'œil*-Malerei widmet. Es ist darüber hinaus die Malerei in ihrer besonderen Ausprägung als Fälschung, die einen Bogen von Perecs erstem zu seinem letzten Erzähltext spannt. Der bereits in den Jahren 1957–1960 verfasste und erst 2012 postum veröffentlichte Roman *Le Condottière*, der von Perec als "premier roman à peu près abouti" (Perec 1997: 146) eingestuft wurde, und sein letzter Roman, *Un cabinet d'amateur*, widmen sich im ersten Fall vor allem dem Bewusstsein, im letzten Fall dem Werk eines Kunstfälschers. Auch Claude Burgelin hat in seiner *Préface* zum *Condottière* auf die thematische Gemeinsamkeit zwischen den beiden Texten hingewiesen und die Entwicklung, die sich zwischen ihnen vollzieht, folgendermaßen zusammengefasst: "Du premier au dernier roman, on passe du tragique au ludique." (Burgelin

2012: 25). Die folgenden Ausführungen möchten diese knappe Diagnose in der Textanalyse entfalten, den Wechsel vom tragischen Fälscher zum lustvollen Spieler nachvollziehen und darüber hinaus einen Blick auf die Implikationen werfen, die der spezifische Umgang mit der Fälscherthematik für das Kunstverständnis und die Poetik Perecs haben könnte.

Le Condottière

Unmittelbar bevor die Handlung von *Le Condottière* einsetzt, ist der Kunstfälscher Gaspard Winckler bereits zum Mörder geworden. "Madera était lourd" (Perec 2012: 33) lautet der erste Satz des Romans und gibt die Gedanken Wincklers wieder, als er das Mordopfer, seinen Auftraggeber, die Treppe des Hauses hinab bis zu seiner unterirdischen Fälscherwerkstatt zerrt. Wie es dazu gekommen ist, erfährt der Leser nach und nach im weiteren Verlauf des Romans.

Insgesamt zwölf Jahre lang hat Winckler in Maderas Diensten als Fälscher gearbeitet und mehr als hundert falsche Gemälde produziert. Der Text verleiht Wincklers technischer Virtuosität beredt Ausdruck: Er ist der "prince des faussaires […] à la main magique", eine "pinacothèque ambulante" (ebd.: 49f.). Nicht einen Künstler gibt es, den er nicht kopieren könnte. Aber schon die ironische Formel "Gaspard Winckler, faux en tous genres. N'importe quoi de n'importe qui de n'importe quand" (ebd.: 84) ist Ausdruck eines Dilemmas, denn das beeindruckende Können schlägt offenbar in Beliebigkeit um. Als Fälscher verkörpert Gaspard Winckler alle Künstler, als Person ist er niemand, denn hinter den vielen Masken lässt sich keine eigene Identität mehr ausmachen. Diese Problematik spiegelt sich auch im Umgang mit dem Eigennamen wider. Das französisch ausgesprochene Patronym "Winckler" reimt allenfalls schwach auf "faussaire", hat ansonsten aber seine Funktion verloren und wird bei jeder Gelegenheit geopfert, denn Gaspard ist bereit, eine Verbindung mit jedem großen Künstlernamen einzugehen.

> Gaspard Theotokopoulos dit El Greco. Gaspard de Messina. Gaspard Solario, Gaspard Bellini, Gaspard Ghirlandaio. Gaspard de Goya y Lucientes. Gaspard Botticelli. Gaspard Chardin. Gaspard Cranach le Vieux. Gaspard Holbein, Gaspard Memling, Gaspard Metsys. Gaspard Maître de Flemalle. Gaspard Vivarini, Gaspard anonyme de l'École française, Gaspard Corot, Gaspard Van Gogh, Gaspard Raphael Sanzio. Gaspard de Toulouse-Lautrec. Gaspard de Pussio dit Pisanello… (ebd.: 79f.)

So dekliniert der Text gemäß der Perec eigenen Vorliebe für die Form der Liste die lange Serie der künstlerischen Wahlverwandtschaften, die schließlich in

"Gaspard faussaire" gebündelt werden, als würde die 'Berufs'-Bezeichnung 'Fälscher' schließlich zum Eigennamen werden und mit diesem zusammenfallen.

Jenseits des technischen Könnens besteht die Aufgabe eines Fälschers darin, die Leerstellen der Kunstgeschichte zu füllen: "[U]n trou dans la vie de n'importe quel peintre, une date un peu floue, des données un tant soit peu élastiques, et hop, j'enfilais sa défroque." (Ebd.: 143)[1] Überall dort, wo die Überlieferung zu Leben und Werk eines Künstlers Leerstellen aufweist, können Fälschungen entstehen, die als mögliche, wenn nicht gar wahrscheinliche Originale die Aussicht haben, für echt gehalten zu werden. Für den Fälscher folgt daraus das Gesetz seiner Existenz: "J'étais la somme logique de toutes les incertitudes." (Ebd.: 144)

Winckler unterstreicht wiederholt, dass er als Fälscher keinen Zugang zur Wirklichkeit hat. Statt ein eigenes Leben zu leben, bewegt er sich ausschließlich im geschlossenen System der Darstellungstechniken, die die Kunst im Laufe ihrer Geschichte hervorgebracht hat. Daher verwundert es auch nicht, wenn er seine einzige Perspektive in einem nach dem französischen Kunsthistoriker Emmanuel Bénézit (1854–1920) benannten Künstlerlexikon sieht "Tout ce qui me restait c'était d'épuiser le Bénézit […]. Dans l'ordre alphabétique […]." (Ebd.: 139) Nicht etwa aus dem Leben kann der Fälscher bei seiner Arbeit schöpfen, sondern allein aus der Kunst, was mit anderen Worten heißt: Das Leben eines Fälschers hat die Kunstgeschichte immer schon geschrieben.

Winckler und seine (fiktionalen wie realen Vorgänger) produzieren Gemälde, indem sie aus einer Auswahl echter Bilder eines Malers die Elemente gewinnen, die es ihnen erlauben, in einem geduldigen Puzzlespiel ein neues Gemälde entstehen zu lassen. "Je prenais trois ou quatre tableaux de n'importe qui, je choisissais un peu partout des éléments, je remuais bien, et je construisais un puzzle." (Ebd.: 123)

---

[1] Dass der Fälscher Gaspard Winckler seine Existenz aus einem "trou" ableitet, verbindet ihn mit dem autobiographischen Erzähler in *W ou le souvenir d'enfance*, der bereits in der Etymologie seines Namens die Leerstelle angelegt sieht, welche sich durch den Verlust der Eltern in seine Lebensgeschichte einschreibt: "Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire 'trou' [...]." (Perec 1997: 56) Durch eine nicht zu füllende Leerstelle wird schließlich Gaspard Winckler noch als Puzzlehersteller in *La Vie mode d'emploi* seinem Auftraggeber Bartlebooth ein unlösbares Rätsel aufgegeben. Damit schließt sich nicht das "trou", dafür aber das Puzzle zwischen den drei Texten: "[L]e trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W." (Perec 2003: 570)

Als Madera Winckler mit der Fälschung eines wertvollen Gemäldes seiner Wahl beauftragt, entscheidet er sich, dem bekannten *Condottiere* von Antonello da Messina einen zweiten an die Seite zu stellen. Dabei will er nichts Geringeres, als das Paradox eines authentischen Meisterwerks der Vergangenheit zu realisieren ("la création authentique d'un chef d'œuvre du passé", ebd.: 127). Die besondere Herausforderung besteht jedoch darin, dass die bewährte, eben beschriebene Methode des Puzzles am *Condottiere* versagt, denn innerhalb des Gesamtwerks von Antonello da Messina bleibt dieses Porträt unerreicht. Kein zweites oder drittes Gemälde kann Winckler also die Puzzlestücke zu seinem Bild liefern; er muss ein neues Gesicht *erfinden.* Damit wird die Grenze, die der Text zwischen dem Fälscher und dem Künstler zieht, erstmals durchlässig. Winckler beschreibt das Besondere dieser Arbeit mit den Worten: "Je faisais semblant d'être peintre." (Ebd.: 125)

Wincklers Vorhaben könnte seine Probleme auf künstlerischer wie auf existenzieller Ebene lösen. "Je voulais mon visage et je voulais le Condottière […]." (Ebd.: 162) Winckler will also das *eigene* Gesicht im Stil eines Condottiere des Antonello da Messina malen. Damit würde die Fälschung zur ersehnten Erschaffung eines Selbst, dessen jahrelange Verleugnung in der falschen Signatur nun durch die Darstellung des eigenen Antlitzes kompensiert würde. Das Bild wäre damit ein (gefälschter) Antonello und ein Selbstporträt zugleich. Winckler würde das notwendige *incognito* des Fälschers wahren, dabei aber gleichzeitig seine Maske ablegen und zur Existenz gelangen. Dieses Spannungsverhältnis erinnert auf verblüffende Weise an die ambivalente Haltung des autobiographischen Erzählers in *W ou le souvenir d'enfance*, der sich nicht entscheiden kann, was er am meisten wünscht: "rester caché, être découvert" (Perec 1997: 18). Für einen Moment scheint es also, als hätte Winckler eine Möglichkeit gefunden, diese beiden sich ausschließenden Wünsche zu realisieren.

Darüber hinaus vollzieht bereits Antonellos *Condottiere* eine Verschiebung vom darstellenden Maler zur dargestellten Figur, denn statt einer Signatur trägt das Bild die Inschrift "Antonellus Messaneus me pinxit",[2] womit dem porträtierten *Condottiere* das Wort erteilt wird. Seine Stimme scheint aus einer Wirklichkeit jenseits des Bildes zu kommen. Obwohl Winckler also wie gewohnt als Fälscher

[2] Die Formel zieht sich leitmotivartig durch den Text (Perec 2012: 49, 178, 201, 182).

die eigene Identität verbergen müsste, bräuchte er doch lediglich seinem Vorbild zu folgen und das Wort zu ergreifen, um nicht nur in der Darstellung des Söldnerführers präsent zu sein, sondern darüber hinaus in der Ich-Form den Schritt vom Objekt zum Subjekt des Bildes zu vollziehen. Aber wie im Original ist auch Wincklers "Antonellus Messaneus me pinxit" Bestandteil eines gemalten Bilderrahmens und bleibt damit Teil der Repräsentation, die sich als Fiktion erweist. Dies gilt nicht nur in Bezug auf den benannten Urheber des Bildes; derjenige, der selbstbewusst das Wort ergreift, ist auch kein Condottiere. Das Porträt, das Winckler schließlich nach langer mühevoller Arbeit fertigstellt, ist in technischer Hinsicht – wie nicht anders zu erwarten – fehlerfrei, aber weil das authentische Bild eines *Condottiere* nicht nur durch die Maltechnik, sondern vor allem durch ein Gesicht definiert ist, gibt es am Ende zwar ein Selbstporträt, aber das Bild ist dennoch misslungen. "C'était bien mon visage […], mais ce n'était pas le Condottière […]." (Perec 2012: 162)

> [À] la place d'un chef-d'œuvre de la Renaissance, à la place du portrait que j'ai cru pouvoir réussir après douze ans d'efforts, à la place du seul portrait que j'ai vraiment voulu faire, celui de la sérénité, de la force, de l'équilibre, de la maîtrise du monde, un clown déguisé, un pitre dans la force de l'âge, crispé et anxieux, perdu, vaincu, définitivement vaincu. (Ebd.: 126)

Statt eines kraftvollen, aber ausgeglichenen Heerführers, wie er uns auf dem Gemälde von Antonello begegnet, ist ein ärmlicher Hanswurst entstanden. Dies konnte nur passieren, weil Winckler – in seinem unbedingten Wunsch nach Existenz – sein eigenes Gesicht in der Rolle eines Mannes malen wollte, der er nicht ist. Gaspard Winckler kann es zwar mit der Technik jedes Künstlers aufnehmen, aber nicht mit der Realität eines *Condottiere*. Als Fälscher fehlt ihm notwendig die "maîtrise du monde", die den *Condottiere* auszeichnet.

Ein wirklicher Ausbruch aus dem falschen Leben, das das Fälscherleben notwendig nach sich zieht, scheint nur noch durch den Mord an Madera und die Flucht aus der Fälscherwerkstatt möglich, auch wenn es ironischerweise gerade dieser Mord ist, in dem Winckler – wenn auch zu spät – die Kraft und Entschlossenheit beweist, die es ihm vielleicht erlaubt hätte, aus seinem Porträt einen echten *Condottiere* zu machen.

Un cabinet d'amateur

Nahezu zwanzig Jahre später greift Perec 1979 in seinem Erzähltext *Un cabinet d'amateur* die Thematik der Kunstfälschung wieder auf. Das Subjekt des Maler-Fälschers tritt hier allerdings deutlich in den Hintergrund. An die Stelle der Introspektion des Fälschers treten das Werk selber und der Kommentar, der es begleitet.

Wenn Gaspard Winckler im Laufe seines Fälscherdaseins mehr als hundert Gemälde produziert hatte, kommt nun eine ebensolche Anzahl von Bildern allein auf dem *einen* titelgebenden Gemälde *Un cabinet d'amateur* des fiktiven Malers Heinrich Kürz zur Darstellung. Kürz scheint zudem über dieselbe technische Virtuosität zu verfügen wie sein Vorgänger, denn "[t]ous les genres et toutes les écoles de l'art européen et de la jeune peinture américaine" (Perec 1994: 16) sollen auf dem Gemälde, das damit quasi zu einem Museum in Miniaturformat wird, vertreten sein. Dieses *Cabinet d'amateur* bildet das Herzstück der Gemäldesammlung Hermann Raffkes, eines in Amerika zu Reichtum gelangten Brauereibesitzers deutscher Herkunft. Erstmals ausgestellt 1913 in Pittsburgh, wird das Bild zum Publikumserfolg. Es zeigt den Sammler in einem Sessel sitzend bei der Betrachtung seiner Bilder, die die drei sichtbaren Wände seines Kunstkabinetts vollständig bedecken. Nicht allein die Treue der Repräsentation, die es erlaubt, die dargestellten Gemälde zu identifizieren, vor allem die Tatsache, dass Heinrich Kürz in einer *mise en abyme* sein Bild selber ins Bild gesetzt hat, begründet den Ausstellungserfolg von *Un cabinet d'amateur*. Die Besucher werden nicht müde, die von Darstellungsebene zu Darstellungsebene immer kleiner werdenden Wiederholungen der Bilder miteinander zu vergleichen, bis das Gemälde in einem ikonoklastischen Anschlag mit Tinte überschüttet und aus der Ausstellung entfernt wird. Der bald darauf erfolgende Tod Hermann Raffkes entzieht es auf immer den Blicken der Öffentlichkeit, denn dieser hatte verfügt, dass das Gemälde mit ihm beigesetzt wird.

Raffkes prominente Gemäldesammlung, die noch weitaus umfangreicher ist als der durch das Bild *Un cabinet d'amateur* bekannt gewordene Teil, wird im Rahmen zweier Versteigerungen aufgelöst. Nachdem die letzte Versteigerung gerade für bedeutende Werke der europäischen Malerei Rekordsummen erzielt hat, gibt Humbert Raffke, der Neffe und Adoptivsohn des Sammlers, überraschend in einem Schreiben an die Käufer bekannt, dass es sich bei einem Großteil der Bilder

um Fälschungen aus seiner Hand handelt und dass sich auch hinter dem Maler Heinrich Kürz, der mit seinem Bild *Un cabinet d'amateur* erst wesentlich zur Popularität der Sammlung beigetragen hatte, kein anderer verbirgt als er selbst.

Soweit das bescheidene Handlungsgerüst des Textes, der sich zu einem Großteil aus mehr oder weniger langen Listen von Gemälden zusammensetzt, etwa die Liste einzelner Bilder, die im *Cabinet d'amateur* dargestellt sind, oder diejenige der ersten Bilder der Sammlung Raffke, diejenige ihrer wertvollsten Schmuckstücke sowie die der sogenannten Lieblingssünden – wertloser Stücke, die Raffke aus Liebhaberei statt auf Anraten der ihn umgebenden Experten erworben hat –, schließlich die Listen der versteigerten Werke und der Preise, die sie erzielt haben. Nicht selten zitiert oder paraphrasiert der Erzähler dabei die Fachpresse, wissenschaftliche Arbeiten oder Kataloge sowie die postum veröffentlichte Autobiographie Raffkes, sodass eine Fülle von Detailinformationen zu den einzelnen Bildern, ihrer Entstehung und Provenienz zusammenkommt. Es sind vor allem die im Text zitierten Arbeiten eines Kunstwissenschaftlers namens Lester Nowak, die das Werk von Heinrich Kürz im Verhältnis zur Sammlung Raffke erhellen sollen. Nowak versäumt es nicht, das Bild *Un cabinet d'amateur* in die Tradition der gleichnamigen Gattung – zu Deutsch "Kunstkammer" – einzureihen, die ihren Ursprung im 17. Jahrhundert in Antwerpen hatte und den künstlerischen Reichtum der Stadt eindrücklich dokumentiert.[3] Unter den von Lester Nowak zitierten Vertretern des Genres, für die die Literaturwissenschaftlerin Manet van Montfrans nachweisen konnte, dass Perec hier den Ausführungen einer einschlägigen Arbeit von Simone Speth-Holterhoff mit dem Titel *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle* folgt (Montfrans 2000: 107f.), ist vor allem *Das Kunstkabinett des Cornelis van der Geest* (1628) des flämischen Malers Willem van Haecht zu nennen. Dieses Bild stellt nicht nur das in der Forschung am meis-

[3] Kunstkammer-Bilder dienen der "Wiedergabe von Gemälden und Kunstgegenständen in [...] großen Räumen, den 'Kunstkammern', in denen Liebhaber ihre Sammlungen ganz oder teilweise ausstellen. Es handelt sich also um Darstellungen von Interieurs, meist mit einigen Figuren darin, in denen die Kunstschätze die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf sich lenken" (Baudouin 1977: 283). In einem Radio-Interview hat Perec zu verstehen gegeben, dass seine Begeisterung für diese Bildgattung in nicht geringem Maße zur Entstehung seines Textes beigetragen hat: "[D]epuis toujours je suis fasciné par ces tableaux qu'on appelle 'cabinets d'amateur'. […] L'idée d'un tableau qui est en lui-même un musée, qui est l'image, la représentation d'une série de tableaux, et parfois dans ces tableaux il y avait encore une fois un tableau qui est un tableau qui représente une série de tableaux et cetera, ces mises en abyme successives, c'est quelque chose qui me plaisait beaucoup." (Zitiert nach Montfrans 2000: 106)

ten kommentierte Kunstkabinett dar;[4] auch Perec ist mit dem Motiv bis ins kleinste Detail vertraut gewesen, hat er es doch als Puzzle in 3.000 Teilen mit dem Titel *Galeriebesuch* besessen (Ezine 2003: 226f.).

Schon die Anfänge der Kunstkammer-Malerei verdeutlichen ebenso wie Perecs erzählerische Wiederaufnahme der Gattung, dass diese sich *per se* schon immer in der Nähe zur Fälschung bewegt, ist es doch geradezu ihr charakteristisches Merkmal, dass ein Maler, wenn auch im eigenen Namen, die Werke anderer Maler, wenn auch in verkleinertem Maßstab, reproduziert. Perec scheint diese Nähe nicht entgangen zu sein, und folglich ist es kaum verwunderlich, dass das Verhalten der Ausstellungsbesucher in seiner Erzählung dem von Kunstexperten ähnelt, die zwischen Original und Fälschung zu unterscheiden versuchen. Statt sich ganz dem ästhetischen Genuss der Betrachtung des Bildes hinzugeben, rücken sie dem Werk mit diversen optischen Instrumenten zu Leibe, immer auf der Suche nach Unterschieden zwischen den verschiedenen Ebenen des Bildes. Tatsächlich können die maßstabsgetreu verkleinerten Wiederholungen der Bilder in der *mise en abyme* nicht als "lupenreine" Fälschungen gelten. Sie weisen zahlreiche Abweichungen auf, die zu entdecken sich zu einer wahren Manie unter den Ausstellungsbesuchern entwickelt.

Diese akribische Arbeit des Vergleichs scheint also zunächst den kategorialen Unterschied zwischen Urbild und Abbild, zwischen Original und Fälschung zu verteidigen. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass es sich hier um ein vom Maler absichtsvoll inszeniertes Spiel handelt, das ebenso hätte ausbleiben können. "L'on aurait pu penser que le peintre avait eu à cœur d'exécuter des copies aussi fidèles que possibles [...]. Mais l'on ne tarda pas à s'apercevoir qu'il s'était au contraire astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles." (Perec 1994: 21f.) Die Anstrengung des Malers gilt also ausdrücklich nicht der perfekten Kopie, sondern der spezifischen Abweichung, wodurch ein Missverständnis ausgeschlossen wird, demzufolge die differentiellen Wiederholungen unwillkürlich den immer schon defizitären Charakter der Fälschung gegenüber dem unerreichten Original illustrieren würden. Umgekehrt erstaunt vielmehr die Kraft des Identitätsdenkens, denn das Spektrum der Abweichungen reicht von Minimaldifferenzen – "la plume un peu délabrée d'un chapeau, deux rangs de perles au lieu de trois, la

[4] Vgl. insbesondere Baudouin 1977: 283–300; Filipczak 1987: 47–57; Held 1982: 35–50; Speth-Holterhoff 1957: 98–104.

couleur d'un ruban, la forme d'une écuelle, la poignée d'une épée, le dessin d'un lustre" (ebd.: 23) – bis hin zu wahrhaft kühnen Substitutionen – "un tableau représentant des *Eskimos descendant le fleuve Hamilton*, de Schonbraun, était successivement remplacé par *Les Pêcheurs de perles*, de Dietrich Hermannsthal, puis par le *Portrait de la jeune mariée*, de R. Mutt […]." (Ebd.: 22) Auch diese figurieren immer noch unter dem Begriff der "variation minuscule". Die Erwartung der Wiederholung verschließt also offenbar die Augen davor, dass es sich hier um eine Abfolge gänzlich verschiedener Bilder handelt.

Anhand des Bildes *Un cabinet d'amateur* wird nicht nur die Fälschung vom Makel befreit, das bloß defizitäre Abbild eines bereits existierenden Kunstwerks zu sein; es wird vielmehr jede Auffassung von Kunst als nur sekundärer Repräsentation in Frage gestellt, sei es diejenige der Wirklichkeit oder einer bereits im Kunstwerk vermittelten Wirklichkeit.

Schon die *mise en abyme* des Bildes im Bild, die sich bis zur millimeterfeinen Unkenntlichkeit fortsetzt, unterläuft die konventionelle zeitliche Ordnung der Repräsentation, die verlangt, dass das Abgebildete zum Zeitpunkt der Abbildung gegeben ist, macht die *mise en abyme* doch unentscheidbar, ob das Gemälde oder das in ihm wiederholte Gemälde vorgängig ist (vgl. Schmitz-Emans 2002/3: 41). Ein nicht weniger paradoxales "hysteron-proteron" der Darstellung ergibt sich dadurch, dass Heinrich Kürz die Vollendung eines noch in Arbeit befindlichen Bildes in der Repräsentation vorwegnimmt, indem er es als fertiges in das Bild des Kunstkabinetts integriert. Überhaupt kann dem Leser nicht entgehen, dass es immer wieder die Wirklichkeit ist, die bemüht ist, das Gemälde zu kopieren: Vom Saal, in dem *Un cabinet d'amateur* ausgestellt wird, heißt es etwa: "[L]a pièce avait été aménagée de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet de Hermann Raffke." (Perec 1994: 20) Auch wenn hier suggeriert wird, dass es die Kunstkammer selbst ist, die als Vorbild dient, wird doch sogleich präzisiert, dass der Ausstellungssaal in Wirklichkeit nach dem Gemälde gestaltet wird: "[L]es seules autres œuvres exposées dans la salle étaient celles qui provenaient également de la collection de Raffke et elles étaient disposées sur les murs à des emplacements correspondant à ceux qu'elles occupaient sur le tableau de Kürz." (Ebd.) Ähnliches gilt schließlich für die Grabkammer, in der Raffke beigesetzt wird. Auch sie folgt bis zu einem gewissen Grade in Ausstattung und Anordnung

den Vorgaben des Gemäldes.[5] Und selbst in ihren Abweichungen gehorcht diese Grabkammer gewissermaßen noch der Logik des Bildes, können diese doch ihrerseits als die Weiterführung des ironischen Spiels der Transformationen angesehen werden, die der Maler sich im Übergang zwischen den verschiedenen Darstellungsebenen erlaubt hat.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass die Funktion von *Un cabinet d'amateur* kaum darin bestehen kann, einen realen Raum abzubilden; richtiger wäre es zu sagen, dass der reale Raum als Darstellungsmedium des Bildes fungiert; die Wirklichkeit mithin zu einer abgeleiteten Existenzform zweiter Ordnung gegenüber der Kunst wird.

Für die Intrige hat das Gemälde *Un cabinet d'amateur* den Zweck, die Aufmerksamkeit auf die Sammlung zu lenken und diese als eine real existierende Sammlung von Originalen wahrscheinlich werden zu lassen. Das Fälschen der Bilder stellt aber nur einen Teil des Schwindels dar, der Text veranschaulicht darüber hinaus den immensen Aufwand, dessen es bedarf, um die Illusion von Authentizität herzustellen. Die Europareisen Raffkes dienen mitnichten dem Aufbau seiner Gemäldesammlung, sondern dem Sammeln von Echtheitszertifikaten für Gemälde, die Humbert Raffke derweil in Amerika erst herstellt. An keiner Stelle der Erzählung ist die Rede davon, dass die Echtheit der Gemälde an diesen selber untersucht wird. Die Frage "Wer hielt den Pinsel?" lässt sich offenbar nicht anhand eines Bildes beantworten. Daran ändern selbst modernste Möglichkeiten der technisch-chemischen Analyse nichts, die mit Sicherheit allenfalls feststellen können, wer den Pinsel *nicht* hielt. Echtheit, so führt der Text eindrucksvoll vor Augen, ist vielmehr ein Effekt, der durch den Diskurs erst hergestellt wird, etwa die Fachpresse, die wissenschaftlichen Abhandlungen, die Ausstellungs- und Versteigerungskataloge, aus denen der Text ausführlich zitiert. Zur Authentifizierung der Sammlung trägt in erheblichem Maße auch die postum veröffentlichte fingierte Autobiographie Raffkes bei, die akribisch das Zustandekommen der Sammlung dokumentiert und ihre Echtheit zusätzlich untermauert, indem der Kauf der Bilder auf Empfehlungen sachverständiger Berater zurückgeführt wird, die damit gewissermaßen als Garanten für die Sammlung einstehen. Die Intervention dieser Berater ist gerade dort am überzeugendsten, wo sie vom Kauf abraten und damit of-

[5] Vgl. dazu auch Schmitz-Emans: "Der Sammler wird zu einem Abbild des Kunstwerks, die ästhetische Darstellung wird durch die Wirklichkeit nachgeahmt." (Schmitz-Emans 2002/3: 44f.)

fenbar zeigen, dass sie die im Kunsthandel geläufigen Täuschungsmanöver durchschauen, statt ihnen zum Opfer zu fallen. Eine Empfehlung mit dem Wortlaut "Tenez-vous à l'écart de ces enchères et ne vous laissez pas impressionner par ces signatures prestigieuses qui cachent des œuvres à mon sens mineures" (Perec 1994: 48) stellt somit einen geradezu genialen Schachzug im Rahmen der Authentifizierung einer falschen Sammlung dar. Die Komplizenschaft von Experten und Wissenschaftlern ist für das Gelingen des Unternehmens also kaum weniger bedeutsam als Humbert Raffkes Fälschertalent.[6]

Ohne dass dies eigentlich Not täte, gesteht Humbert Raffke auf den letzten Seiten des Textes, der Urheber eines Großteils der Bilder zu sein, und verpasst damit schließlich doch noch dem eigenen Werk die Signatur. Nicht nur aufgrund seines offenbar großen technischen Könnens ist er besser als kein zweiter zum Fälscher berufen; als *Adoptiv*-sohn Raffkes verkörpert er zudem eine Fiktionalität der Deszendenz, die derjenigen vergleichbar ist, in der das gefälschte Kunstwerk durch seine Signatur einem vermeintlichen Urheber zugeschrieben wird. Humbert Raffke ist qua genealogischer Abstammung ein Neffe Hermann Raffkes, zu seinem Sohn wird er erst durch einen willkürlichen Akt der Zuschreibung, der verschleiert, dass Hermann Raffke nicht sein tatsächlicher Erzeuger ist.

Als Motiv für den gigantischen Schwindel wird Rache genannt, denn bevor er zum Betrüger wurde, war Hermann Raffke, wie er bald erfahren musste, selbst ein Betrogener, den die ihn beratenden Experten zum Kauf wertlosen Plunders verleitet haben, so dass sich hier ein unendlicher Regress des Schwindels andeutet. Aber Raffkes Rache erschöpft sich nicht darin, nun seinerseits die Experten und Kunsthändler zu täuschen. Das Ausmaß des Unternehmens und insbesondere das Zusammenspiel zwischen dem Gemälde *Un cabinet d'amateur* und der Sammlung Raffke, führt, wie wir gesehen haben, dazu, dass die Unterscheidung zwischen Original und Fälschung überhaupt *ad absurdum* geführt wird. Die Rache Raffkes trifft also nicht nur die unmittelbar Geschädigten, sie erschüttert vielmehr die Kategorien, die das Funktionieren der Kunstwissenschaft und vor allem des Kunstmarktes überhaupt begründen. Konsequenterweise kann die Auflösung nicht in

[6] Vgl. dazu auch Schmitz-Emans: "Die Gemälde in Raffkes Sammlung sind an sich nichts weiter als im Stil alter Meister bemalte Leinwände. Erst durch ihren in täuschender Absicht verfaßten wissenschaftlichen Paratext, der sie zu Originalen erklärt, verwandeln sie sich von historisierenden Stilübungen zu Fälschungen." (Schmitz-Emans 2002/3: 42) oder Reulecke: "Die Diskurse des Kunstbetriebs haben also, indem sie die sanktionierten Schreibweisen auf ein erfundenes Objekt transponiert haben, den Raum für die Fälschung freigemacht." (Reulecke 2008: 112)

der stigmatisierenden Überführung des Fälschers bestehen. Nach geglückter Rache ist die Selbstanzeige Humbert Raffkes nicht anders zu verstehen als das selbstbewusste Bekenntnis des Spielers zum schönen Produkt seines Spiels, dem auch der Erzähler sich sogleich bereitwillig anschließt: "[L]a 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." (Perec 1994: 85)

Die Täuschung greift also von der Ebene der diegetischen Welt auf die Diegese selbst über, d.h., der erzählte Schwindel wird zum Schwindel des Erzählens, wenn sich der Erzähler selbst plötzlich als der wichtigste Komplize der Raffkes entpuppt, der seinen Leser – genauso wie die Ausstellungsbesucher und die Käufer – an die Echtheit der Sammlung hat glauben lassen. Den gefälschten Produkten der Bildkunst steht die Wortkunst Perecs mit den zahlreichen gefälschten Künstler- und Expertennamen sowie Titeln von Gemälden und den fingierten Geschichten ihrer Entstehung in nichts nach.

Zumindest dem Deutsch-kundigen Leser mag bei Eigennamen wie "Adolphus Kleidrost" (ebd.: 19) oder "Arnold Hosenträger" (ebd.: 68) ein Verdacht gekommen sein, der jedoch erst am Schluss zur Gewissheit werden kann, denn Perec ist geschickt genug, diesen Verdacht immer wieder durch bekannte Künstlernamen zu zerstreuen, denen falsche Bilder zugeschrieben werden.[7] Dies gilt vor allem für die wertvollen Stücke der Sammlung. So erzielt den höchsten Preis bei der Versteigerung ein vermeintlicher Vermeer mit dem Titel *Le billet dérobé*. Ein Maler also, der bekannt ist für die hohen Preise, die er auf dem Kunstmarkt erzielt; ein Sujet, das überaus glaubhaft ist, insofern es sogleich die Erinnerung an bekannte Werke Vermeers wie *Briefleserin am offenen Fenster* oder *Der Liebesbrief* wachruft. Wer nicht nur mit der Geschichte der Kunst, sondern auch mit derjenigen der Kunstfälschung vertraut ist, weiß jedoch, dass seit der Affäre um den genialen niederländischen Fälscher Han van Meegeren[8] jedem Vermeer ein Zweifel inne wohnt. Zu recht, wie sich auch hier zeigt, denn der Hinweis, dass das Bild von der Fondation Edgar A. Perry in Baltimore ersteigert wurde, öffnet uns die Augen dafür, dass wir uns auch in einem *literarischen* Spiel befinden, ist doch Edgar

[7] Vgl. dazu Reulecke: "Die Kunstfertigkeit der Perecschen Schreibweise besteht darin, die Nahstellen zwischen realen Malern und erfundenen Bildern, zwischen historisch verbürgten Textquellen und erdichteten Texten geradezu unkenntlich werden zu lassen." (Reulecke 2008: 113)

[8] Dieser stellt bereits eine ausdrückliche Referenz für die Arbeiten Wincklers dar (Perec 2012: 58).

Allan Poe, der 1849 in Baltimore den Tod gefunden hat (frz.: "péri à Baltimore"!), hinlänglich bekannt als Verfasser einer Erzählung mit dem Titel *Der entwendete Brief*, die den Leser gelehrt hat, dass das wirksamste Versteck dasjenige ist, das sich direkt vor seinem Auge situiert.

*

Auch wenn die Arbeit der fiktiven Kunstfälscher und die des realen Schriftstellers Georges Perec mit Sicherheit nicht gleichzusetzen sind, gibt es zwischen ihnen doch augenfällige Parallelen. Was Perec mit Gaspard Winckler und Humbert Raffke verbindet, ist zunächst ein Problem der Abstammung, denn der Autor wie seine Figuren sind Söhne abwesender Eltern. Dies lässt die Hypothese zu, dass insbesondere dort, wo der Faden der Filiation gerissen ist, die Kunst einsteht. So wie Winckler und Raffke ihre Existenz als Fälscher der Malerei verdanken, verdankt Perec es der ihn umgebenden Literatur, zum Schriftsteller geworden zu sein, hatte er doch bereits in *W ou le souvenir d'enfance* die Gruppe der wieder und wieder von ihm gelesenen Autoren zu seiner "parenté retrouvée" (Perec 1997: 195) erklärt.

Darüber hinaus ist es wohl der Rekurs auf das Puzzlespiel, durch den das Fälscherhandwerk sich am deutlichsten auf die Perecsche Poetik beziehen lässt. Vor allem die *Préambule* zu *La Vie mode d'emploi* sowie diverse paratextuelle Äußerungen des Autors haben dazu geführt, dass kaum eine Untersuchung es unterlässt, die Bedeutung des Puzzlespiels für Perecs Schreiben zu thematisieren. Das Puzzle ist nicht nur ein zentrales Handlungselement in *La Vie mode d'emploi*, es ist mit Bernard Magné gesprochen als "metatextuelle Metapher" anzusehen (Magné 1989: 33–59), die einerseits das Verhältnis zwischen Autor und Leser als eines zwischen "faiseur de puzzle" und "poseur de puzzle" definiert, andererseits die Fabrikation des Einzeltextes ebenso erhellt wie das Verhältnis der verschiedenen Werke Perecs zueinander. Was Perecs Schreiben kennzeichnet, ist der ausgiebige Gebrauch von Zitaten und Anspielungen, die auf so kunstvolle Art mit dem Text verbunden sind, dass ihre Nahtstellen schließlich unsichtbar werden. Darin ähneln sie Puzzlesteinen, die einmal zusammengesetzt eine Evidenz gewinnen, die vergessen lässt, dass ihr Zusammenhalt eben noch ein Rätsel aufgegeben hat. Nicht nur *Un cabinet d'amateur* hat sich vor allem anhand der nachgelassenen Manuskripte als solch ein intertextuelles Puzzle zu erkennen gegeben: Perec verlängert in diesem Text gewissermaßen die Arbeit an seinem kurz zuvor fertig gestellten

Roman *La Vie mode d'emploi*, indem er aus jedem der 99 Kapitel dieses Romans einen Gemäldetitel für sein Kunstkabinett gewinnt (vgl. Chauvin / Hartje / Larrivé / Monk 1996: 128–156). Auch *Le Condottière* ist, wie wir gesehen haben, Teil eines Puzzles, das die verschiedenen Werke Perecs miteinander verbindet.

Wenn Winckler in *Le Condottière* die Kunst des Puzzles noch als ein bloßes Spiel mit Versatzstücken abwertet, hat dieses sich spätestens in *La Vie mode d'emploi* und in *Un cabinet d'amateur* zu einer vollwertigen poetischen Technik entwickelt. Dass der Fälscher aus *Le Condottière* und der Puzzlehersteller aus *La Vie mode d'emploi* denselben Namen – Gaspard Winckler – tragen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen ihnen eine Entwicklung liegt, die Patrizia Molteni als die vom "faussaire, malgré lui" zum "artisan obstiné de la supercherie" beschreibt (Molteni 1996: 56).

Ein solch hartnäckiger Handwerker im Dienste der Täuschung ist auch Humbert Raffke. Die Tatsache, dass er als Fälscher genau wie Winckler im wahrsten Sinne des Wortes den Lückenbüßer für andere Künstler spielt, hat hier ihre tragische Dimension verloren. Der Fälscher – so ließe sich aus *Un cabinet d'amateur* ableiten – ist kein defizitärer Künstler, er ist die extreme Verkörperung desjenigen, der keinem Repräsentationsdogma anhängt, sondern Kunst notwendig aus Kunst entstehen lässt und dabei den handwerklich-technischen Charakter seines Tuns hervorhebt. Von dieser Warte aus ließe sich rückblickend auch *Le Condottière* anders lesen: Das Beispiel Gaspard Wincklers verdeutlicht dann bei aller existentiellen Problematik nämlich, dass der Künstler gar nicht im Widerspruch zum Fälscher steht. Vielmehr ist auch er ein "ouvrier", den Winckler nur als Fälscher zu verkörpern glaubt. Wincklers Scheitern wird damit als das eines Künstlers lesbar, der dem unbedingten, aber in künstlerischer Hinsicht verheerenden Wunsch nachgegeben hat, er selbst sein zu wollen. Dagegen bedarf es nur eines kleinen Umwegs über das Englische, und der Vorbildcharakter der Fälschung für die Kunst wird zum Ergebnis einer simplen Deduktion. Bedenkt man, dass das englische *forger* den Schmied und den Fälscher gleichermaßen bezeichnet und dabei seinerseits auf das lateinische *faber* für Handwerker zurückgeht, erscheint das französische Sprichwort "C'est en forgeant qu'on devient forgeron" in einem neuen Licht. Mit "Übung macht den Meister" übersetzen wir in der Regel, was wörtlich bedeutet „Schmiedend wird man zum Schmied" oder eben "Fälschend wird man zum Fälscher". Und warum nicht "Fälschend wird man zum Schmied", was getreu der

Auffassung eines *poeta faber* wie Perec nichts anderes bedeutet als "Fälschend wird man zum Künstler".

Bibliographie

Burgelin, Claude (2012): "Préface", in: Perec, Georges: *Le Condottière*. Paris: Seuil, 7–26.

Baudouin, Frans (1977): *Pietro Pauolo Rubens*. Königstein: Langewiesche.

Chauvin, Andrée / Hartje, Hans / Larrivé Véronique /Monk, Ian (1996): "Le cahier des charges d'*Un cabinet d'amateur*", in: *Cahiers Georges Perec* 6, 128–156.

Doudart de la Grée, Marie-Louise (1968): *Ich war Vermeer. Die Fälschungen des Han van Meegeren*. Gütersloh: Bertelsmann.

Ezine, Jean-Louis (2003): "Sur la sellette. L'impossible Monsieur Perec" [1978] Interview mit Georges Perec, in: Bertelli, Dominique / Ribière, Mireille (Hg.): *Georges Perec. Entretiens et conférences. Volume I. 1965–1978*. Nantes: Joseph K., 226–227.

Filipczak, Zirka Zaremba (1987): *Picturing Art in Antwerp. 1550–1700*. Princeton: Princeton University Press.

Held, Julius Samuel (1982): *Rubens and his Circle*. Princeton: Princeton University Press.

Magné, Bernard (1989): "Le puzzle mode d'emploi", in: ders.: *Perecollages. 1981–1988*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 33–59.

Molteni, Patrizia (1996): "Faussaire et réaliste: le premier Gaspard de Georges Perec", in: *Cahiers Georges Perec* 6, 56–79.

Montfrans, Manet van (2000): "Perec. Copier/Créer – d'un cabinet d'amateur l'autre", in: Jorgensen, Steen Bille / Sestoft, Carsten (Hg.): *Georges Perec et l'histoire*. Actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, 105–128.

Perec, Georges (1994): *Un cabinet d'amateur*. Paris: Seuil. [1979]

– (1997): *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard (l'imaginaire). [1975]

– (2003): *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette. [1978]

– (2012): *Le Condottière*. Paris: Seuil.

Reulecke, Anne-Kathrin (2008): "Fälschung und Intermedialität in Perecs Roman *Un cabinet d'amateur*", in: *Weimarer Beiträge* LIV, 103–116.

Schmitz-Emans, Monika (2002/3): "Wörter, Bilder und die Macht der Fälschung. Perec, *Un cabinet d'amateur*", in: *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 36–64.

Speth-Holterhoff, Simone (1957): *Les peintres flamands de cabinets d'amateur au XVIIe siècle*. Brüssel: Elsevier.