

Katerina Karakassi (Athen)

Gefälschte Originale und originäre Fälschungen. Thomas Bernhard und George Perec

Abstract

Thomas Bernhard's *Old Masters* (1985) and Georges Perec's *Un Cabinet d'amateur* (1979) are the two texts, that will be the subject of this work in order to address the problematic of imitation in postmodernism, a problematic that focuses, among other things, on questioning the concept of the original, the impossibility distinguishing between "authentic" and "fake", and the recognition that art is developed through the reuse of the past and as a result metafiction, caricature, montage, collage, etc. become fundamental artistic practices. Both texts concern museums. Bernhard's text is set in the Kunsthistorisches Museum in Vienna and focuses on a painting by Jacopo Tintoretto, while Perec's text is about the exhibition of a private collection in Pittsburgh, USA, whose central exhibit is a painting by Heinrich Kürz. Both are using the museum space not only as a place of action, but also as an important frame for the development concerning imitation.

I.

Die Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan drüber hinfliegt. So ist auch die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt. Wer fliegt, sieht nur, wie sich die Straße durch die Landschaft schiebt, ihm rollt sie nach den gleichen Gesetzen ab wie das Terrain, das herum liegt. Nur wer die Straße geht, erfährt von ihrer Herrschaft und wie aus eben jenem Gelände, das für den Flieger nur die aufgerollte Ebene ist, sie Fernen, Belvederes, Lichtungen, Prospekte mit jeder ihrer Wendungen so herauskommandiert, wie der Ruf des Befehlshabers Soldaten aus einer Front. So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser die neuen Ansichten seines Innern nie kennen lernt, wie der Text, jene Straße durch den immer wieder sich verdichtenden inneren Urwald sie bahnt: weil der Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt. Das chinesische Bücherkopieren war daher die unvergleichliche Bürgerschaft literarischer Kultur und die Abschrift ein Schlüssel zu Chinas Rätseln. (Benjamin 2009: 16–17).

Dieser Auszug stammt aus einem kurzen Text mit dem Titel *Chinawaren*, der in einer Sammlung von Essays und Aphorismen von Walter Benjamin (1892–1940) mit dem Titel *Einbahnstraße* enthalten ist und 1928 in Berlin veröffentlicht wurde. In Benjamins Text, in dem das Lesen mit dem Kopieren verknüpft ist, wird das Schreiben an keiner Stelle erwähnt. Dafür ist Literatur als das Ergebnis des Kopierens definiert. Ohne Kopieren von Literatur, so könnte man schließen, gibt es keine Literatur.

Für Benjamin ist diese enge Verknüpfung zwischen dem Kopieren literarischer Werke und der Literatur im Zusammenhang mit der von ihm in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) (Benjamin 1980) entwickelten Theorie vom Verlust der Aura des Kunstwerks zu sehen. Obwohl Benjamin sich in erster Linie mit dem Kino beschäftigt, bietet er im Wesentlichen eine neue Vision des Konzepts des Originals, indem er es an einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit bindet, wobei er es seinen Kopien gegenüberstellt, die von Raum und Zeit losgelöst sind, befreit vom Kontext der Entstehung und Existenz des Originals.

Mit dem problematischen Verhältnis zwischen Original und Kopie, welches Benjamin beschäftigt, wird André Malraux (1901–1976) sich in *Le Musée*

Imaginaire (Das imaginäre Museum, 1947) (Malraux 1987)¹ ebenfalls befassen. Malraux knüpft an Benjamins Gedanken an, indem er die Ungreifbarkeit der Kopien und ihre Bedeutung als Transformationen des Originals betont, das für ihn dennoch das *echte*, das *wahre* Kunstwerk bleibt. Doch bereits 1939 veröffentlicht Jorge Luis Borges (1899–1986) in der argentinischen Zeitschrift *Sur* einen kurzen Essay mit dem Titel *Pierre Menard, Autor des Quijote*, in dem das Konzept von Original und Kopie umgeworfen wird.

Pierre Menard, ein fiktiver französischer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, wird in Borges' Text wie folgt zitiert: "Er wollte nicht einen anderen Quijote verfassen – was leicht ist –, sondern den Quijote. Unnütz hinzuzufügen, daß er keine mechanische Übertragung des Originals ins Auge faßte; einer bloßen Kopie galt nicht sein Vorsatz. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war vielmehr darauf gerichtet, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile - mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten" (Borges 2000). Mit anderen Worten: Menard schreibt den *Don Quijote* in Anlehnung an Cervantes' *Don Quijote* wortgetreu nach und verfasst auf diese Weise *seinen* Don Quijote, welcher mit jenem von *Cervantes* identisch ist. Wie im Text erwähnt, sind der *Don Quijote* von Cervantes und der von Menard "Wort für Wort identisch, aber der zweite ist nahezu unendlich viel reicher. (Zweideutiger, werden seine Verlästerer sagen; aber die Zweideutigkeit ist ein Reichtum)" (ebd.: 127).

Nachdem er die Worte – und damit den Text – von Cervantes reproduziert hat, schreibt Pierre Menard seinen eigenen Don Quijote. Das Ergebnis ist "eine Art Palimpsest", auf dem irgendwann, wie der Erzähler bemerkt, "schwach aber nicht unentzifferbar – die Spuren der 'vorhergehenden' Schrift unseres Freundes durchscheinen müssen" (ebd.: 128f.). Und der Text schließt mit den Worten "Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) durch eine neue Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert" (ebd.: 129). Es handelt sich also nicht nur um ein Pastiche, das paradoxerweise dem Original ähnelt, ohne jedoch auch nur im Entferntesten mit ihm identisch zu sein, sondern auch um ein Beispiel für ein Schreiben, das eine neue Technik des Lesens, der Aneignung und der Rekonstruktion von Sprache voraussetzt, eine Technik, die Benjamin als Kopieren bezeichnet und der die chinesische Literatur seiner Meinung nach ihre Existenz verdankt.

In dieser Hinsicht erörtern Benjamin und Borges ein Thema, das sowohl für die Moderne als auch insbesondere für die Postmoderne von zentraler Bedeutung sein wird, nämlich die Problematik der Mimesis. Dabei handelt es sich um eine Problematik, die sich unter anderem in der Infragestellung des Begriffs des Originals und der Kopie, in der Unmöglichkeit, zwischen dem "Original" und der "Fälschung" zu unterscheiden, in der Erkenntnis, dass sich die Kunst durch die Wiederverwendung von Kunst entwickelt, konzentriert. Diese neue Sichtweise der Nachahmung führt einerseits zur Entdeckung der Intertextualität als grundlegendes Merkmal der Literatur und lässt andererseits die Metafiktion zu einer der wichtigsten künstlerischen Praktiken werden.

Dabei setzt die Diskussion über die Nachahmung mit der Aufwertung der Bedeutung des Originals ein und zwar zu der Zeit, als die mechanische Reproduktion von Texten und Bildern beginnt und sich gegen Ende des 19.

¹ So betont etwa Locher: "Malraux ebenso wie Benjamin gelangen auf unterschiedliche Weise zu einer Relativierung des Unikatbegriffs, selbst wenn sie auf das Kunstwerk als singuläre Schöpfung, als wesentlich auf der Kreativität des Individuums basierendes Medium gesellschaftlicher Reflexion nicht verzichten wollen." (2008: 52).

Jahrhunderts mit der Erfindung der Fotografie und später des Kinos (Locher 2000: 41) intensiviert wird. Das Resultat dieses medialen bzw. poetologischen Paradigmenwechsels ist, dass das 20. Jahrhundert die metaphysische Leere der Idee des Originals hervorhebt und den literarischen Text als ein Netzwerk intertextueller Beziehungen, als einen Palimpsest behandelt. So weist z.B. Julia Kristeva in dem 1966 erstmals erschienenen Aufsatz "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" darauf hin: "[...] das Wort (der Text) ist eine Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. [...] jeder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes" (1978: 347f.), während Gérard Genette die Vorstellung von der Einzigartigkeit des literarischen Textes in Frage stellt, indem er sich auf die verschiedenen Formen intertextueller Beziehungen konzentriert, die Texte zueinander unterhalten (Genette 1993). Doch das, was die Literaturwissenschaft jeweils theoretisch ergründet, wird in der literarischen Praxis oft radikaler in Szene gesetzt.

Beide Texte, mit denen wir uns im Folgenden befassen, sind Auswüchse dieser Problematik, die sich um die Mimesis dreht und die Existenz von Unikaten in Frage stellt. Es handelt sich um Thomas Bernhards *Alte Meister* (1985) (Thomas Bernhard, 1931–1989) und Georges Perecs *Un Cabinet d'amateur* (1979) (Georges Perec, 1936–1982) (Perec 1994; Perec 1989). In beiden Fällen geht es sowohl um die Beziehung zwischen Original und Kopie als auch um Museen.

Sind nach Michel Foucault Museen sowie auch Bibliotheken "Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind", d.h. sie fungieren als "Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind" (Foucault 1990: 39), so sind sie zugleich auf der Ebene der Sprache beunruhigend, da sie sich als Erzählstörungen bzw. als Aufrütteln von herrschenden Ordnungen und gängigen Denkmustern bemerkbar machen:

[...] wahrscheinlich, weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im Voraus die *Syntax* zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) *zusammenhalten* läßt. Deshalb gestatten die Utopien Fabeln und Diskurse; sie sind in der richtigen Linie der Sprache befindlich, in der fundamentalen Dimension der *fabula*. Die Heterotopien (wie man sie so oft bei Borges finden) trocken das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik. (Foucault 1974: 20).

Ist somit unter Heterotopie "ein Bedeutungsraum, oder ein Raum der gestörten Bedeutungen, in dem die Bezeichnungen und die bezeichneten Begriffe oder Sachen auseinandertreten" (Tafazoli / Gray 2012: 10) zu verstehen, so zeichnet dieses *Austrocknen des Sprechens*, dieses Erschüttern von etablierten Ordnungen sowohl Thomas Bernhards *Alte Meister* als auch Georges Perecs *Un Cabinet d'amateur* aus. Beide entfalten sich, indem sie anhand von Gemälden Fragen, die die Mimesis aufwirft, erörtern, ohne sie unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen, ja ohne sie eindeutig zu beantworten. Dabei beziehen sie sich gleichzeitig auf die Literatur, wobei sie das Mittel der für sie charakteristischen Transversalität nutzen. Bernhards Text ist im Kunsthistorischen Museum in Wien angesiedelt und stellt ein Gemälde von Jacopo Tintoretto (1518–1594) in den Mittelpunkt, während Perecs Text die Ausstellung einer Privatsammlung in Pittsburgh, USA, zum Thema hat und den Fokus auf ein Gemälde von Heinrich Kürz richtet.

II.

Perec 1979 erschienener Roman *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* wurde 1989 unter dem Titel *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes* von Eugen Helmlé aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Kunstsammlung des deutsch-amerikanischen Bierbrauereibesitzers Hermann Raffke. Der Titel des Romans *Ein Kunstkabinett* ist auch der Titel eines der Gemälde in dieser Sammlung. Es handelt sich um ein Gemälde, das der Brauer bei dem jungen Maler Heinrich Kürz in Auftrag gegeben hatte und das den Sammler in seinem Wohnzimmer zwischen den Werken seiner Sammlung zeigt. Dieses Gemälde mit dem Titel *Ein Kunstkabinett* wurde erstmals 1913 "im Rahmen kultureller Darbietungen, die die deutsche Gemeinde der Stadt anlässlich des fünfundzwanzigsten Jahrestages der Regierung Kaiser Wilhelms II"² der Öffentlichkeit vorgestellt, zusammen mit den anderen rund 100 Werken der Sammlung, die wie bereits erwähnt genau so angeordnet waren, wie sie auf eben diesem Gemälde zu sehen waren.

Die Ausstellung war ein großer Erfolg und, wie im Text erwähnt, gab es keinen einzigen Besucher, der sich nicht einem ausführlichen Vergleich der Originale mit den Miniaturen von Kürz hingab. Mit anderen Worten: Das Gemälde zwang seine Betrachter, die Richtigkeit der Wiedergabe der Bilder auf dem Gemälde zu überprüfen. Diese spiralförmige und stetige Bewegung des Blicks, der dem Bild im Bild folgt und zum Original und wieder zum Bild im Bild zurückkehrt, macht das Gemälde zu einer Maschine für die ständige Reproduktion von Bildern. Interessant ist jedoch nicht so sehr dies, sondern die Tatsache, dass die Gemälde im *Kunstkabinett* keine exakten Kopien sind, sondern sich in einigen Punkten von den "Originalen" unterscheiden.

Es sind oft kleine Details, geringfügige Variationen, die der Kunstkritiker Lester K. Nowak, der nach dem Tod des Brauers eine Dissertation über Kürz schreibt, als das schmale Feld eines jeden künstlerischen Vorgangs interpretiert, "dessen höchste Entfaltung nur das Schweigen sein kann, jenes freiwillige und selbstzerstörerische Schweigen, das Kürz [...] auferlegt hat".³ Die Gemälde der Sammlung, die im Roman ausführlich beschrieben werden, werden versteigert, und vor allem in der zweiten Auktion werden sie nicht nur von Privatpersonen, sondern auch von Museen gekauft und erzielen besonders hohe Preise. Einige Jahre später teilt der Neffe des Brauers den Käufern mit, dass es sich um gefälschte Werke handelt, die er selbst geschaffen hat. Kürz war also in Wirklichkeit ein Pseudonym des Neffen des Sammlers Raffke. Das Gemälde *Ein Kunstkabinett* war in dieser Hinsicht der Höhepunkt der vorgetäuschten Authentizität und zugleich das einzig "wahre"

² "Un cabinet d'amateur, [] fut montré au public pour la première fois en 1913, à Pittsburgh, Pennsylvanie, dans le cadre de la série de manifestations culturelles organisée par la communauté allemande de la ville à l'occasion des vingt-cinq ans de règne de l'empereur Guillaume II." (Perec 1994: 11; Perec 1989: 9).

³ "et dont le développement ultime ne peut être que le Silence, ce silence volontaire et autodestructeur que Kürz s'est imposé après avoir achevé cette œuvre." (Perec 1994: 57; Perec 1989: 77). Vgl. dazu das Kommentar von Paul Schwartz: "The painting's circular returns upon itself, no longer seen as a futile exercise in self-reanimation, but rather as a conscious assumption of the history and substance of art, symbolize the artist's decision to carry with him on his search for new territory the heavy heritage of the past. This heritage establishes the limits of art, tracing the narrow boundaries of creativity, whose ultimate development, in an increasingly rarefied realm of possibilities, is silence. The artist's silence is distinguished from the passive death of art evoked in the earlier article; it is a voluntary and significant act of self-destruction. The creator of images becomes iconoclastic." (1987: 15).

Gemälde, obschon die Gemälde der Sammlung auch dort – wie im Text vermerkt – "Kopien, Nachahmungen und Repliken"⁴ waren.

Und Perecs Text schließt mit diesem Satz: "Eiligst vorgenommene Echtheitsprüfungen ergaben sehr bald schon, dass die meisten Gemälde der Sammlung Raffke tatsächlich falsch waren, so wie auch die meisten Einzelheiten dieser fiktiven Erzählung falsch sind, die einzig und allein zum Vergnügen und zum Kitzel des schönen Scheins erdacht worden ist."⁵

III.

Der gleiche *Kitzel des schönen Scheins* findet sich in Thomas Bernhards Roman *Alte Meister*, der den Untertitel *Komödie* trägt. Wie bereits erwähnt, spielt der Roman im Kunsthistorischen Museum in Wien, im Bordone-Saal innerhalb weniger als eines Tages und handelt von der Begegnung Atzbachers mit dem zweiundachtzigjährigen Musikkritiker Reger, der auch der Protagonist des Werkes ist, auf der Bank vor Tintoretts Gemälde *Weißbärtiger Mann*.

Seit mehr als dreißig Jahren besucht Reger das Museum, wo er, auf der Bank im Bordone-Saal sitzend, den Blick auf das Gemälde von Tintoretto gerichtet, über die Kunst, die Welt und den Menschen nachdenkt, und diese oft sarkastischen und bitteren, fast böartigen Überlegungen sind im Wesentlichen das Thema des Romans. Seine ungestörte Betrachtung des Gemäldes verdankt er dem dritten Helden der Geschichte, dem Museumswärter Irrsigler. Atzbacher, der Haupterzähler, ist eine Stunde zu früh zu ihrer ungewöhnlichen Verabredung erschienen – sie haben vereinbart, sich nie zwei Tage hintereinander zu treffen, was am Tag des im Roman beschriebenen Treffens geschieht.

Als Atzbacher endlich die Gelegenheit, hat Reger in aller Ruhe zu beobachten, während er Tintoretts Gemälde zu betrachtet, verlangsamt sich die Erzählzeit.⁶ Rund 160 Seiten nimmt die Beobachtung des älteren Musikkritikers durch seinen Freund ein. Der statische Charakter der Erzählung simuliert auf diese Weise die Betrachtung eines Gemäldes (ebd.: 311. Vgl. Zechner 2020: 212).⁷ Aber es ist

⁴ Im Original werden sie als "copies", "pastiche" und "répliques" bezeichnet. (Perec 1994: 79; Perec 1989: 108).

⁵ "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." (Perec 1989: 80 ; Perec 1994: 109). Dazu siehe die Bemerkung von Priya Wadhwa: "Par la déclaration finale du narrateur, le texte devient une réflexion sur l'acte littéraire, et plus généralement artistique, dans le sens où la copie fait inévitablement partie de la création. Reste que deux perspectives divergentes sont articulées dans le texte : la copie en tant qu'éternel retour, et la copie en image de la mort. On peut se demander si ces deux visions sont totalement opposées, s'il y en a une à retenir, ou si elles sont conciliables, tout simplement. La réponse est à chercher dans le brouillard qui couvre les copies souvent jusqu'à en obscurcir leur source." (2012: 852).

⁶ Wie Gabriela Catalano bemerkt: "Atzbacher beobachtet Reger, der das Bild betrachtet, und wiederholt seine Worte. Es ist dabei anzumerken, dass die Symmetrie der Handlungen ein sinnstiftendes Assimilationsverfahren zwischen Menschen und Gegenständen vollzogen hat: Es hat den Anschein, als würde Reger – vor dem Bild posierend – selbst zu einem Bild." (2007/2008: 205).

⁷ "Der Museumsaufenthalt des Protagonisten ist nicht reduzierbar auf die faszinierende Vollkommenheit des Tintoretto-Bilds; umgekehrt erscheint das Bild fast zur Funktion der Sitzbank degradiert, die Regers eigene Stelle markiert. Bernhards literarischer Eingriff besteht unter anderem darin, dem trivialen Objekt oberste Priorität einzuräumen und von der elementaren Stellung der Bordone-Saal-Sitzbank her einen Anschlag auf ästhetische Diskurse zu führen, die auf die Schönheit des Kunstwerks abstellen. Was Reger anzieht, ist nicht das Schöne am Kunstwerk, sondern das Ideale der gegenüberliegenden Sitzbank. Dies entspricht einer durchdringenden Vulgarisierung und Invertierung ästhetischer Werturteile, da dem Kunstwerk dadurch die Möglichkeit genommen ist,

weniger das, was Atzbacher sieht bzw. was sich vor den Augen des Lesers entfaltet, als vielmehr das, was Reger in früheren Gesprächen mit Atzbacher oder mit dem Museumswärter Irrsigler, der – wie es im Text heißt – ebenso wie Atzbacher ein Sprachrohr Regers (Bernhard 1985: 12) ist, sagt und gesagt hat.

Auch als der Zeitpunkt des Treffens gekommen ist und Atzbacher im zweiten Teil des Romans, den man als *das Treffen* bezeichnen könnte, neben Reger sitzt, ändert der Text seinen Stil nicht, d.h. er vermittelt weiterhin Regers Gedanken zur Kunst, Literatur, Musik und Malerei, wobei er oft zu seiner verlorenen Frau zurückkehrt und natürlich zu seinem Tintoretto-Gemälde, das ihm erlaubt, über die Welt und die Kunst nachzudenken, zu urteilen und zu spotten. Am Ende des Textes wird der Grund für dieses "irreguläre" Treffen zwischen den beiden enthüllt, der nichts weiter ist als Regers Einladung an Atzbacher, ins Theater zu gehen, um Kleists *Zerbrochenen Krug* zu sehen. Der letzte Satz des Romans lautet: "Tatsächlich bin ich am Abend mit Reger in das Burgtheater und in den Zerbrochenen Krug gegangen", so Atzbacher. "Die Vorstellung war entsetzlich".⁸

IV.

Betrachtet man Kunst als einen Akt der Kommunikation, so steht bei Bernhard nicht der Absender, der Künstler, im Mittelpunkt, sondern der Empfänger der Botschaft in seinem paradoxen und ambivalenten Verhältnis zur Botschaft, in seinem Versuch, die Faszination und Macht, die sie auf ihn ausübt, rückgängig zu machen, das Scheitern des Absenders durch die Fehler der Botschaft zu demonstrieren und sie gleichzeitig zu fragmentieren. "Um sie ertragen zu können, suche ich in und an jedem einen so genannten schweren Fehler, ein Verfahren, das immer zu dem Ziel geführt hat, aus jedem dieser so genannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen" (Bernhard 1985: 42).

Voraussetzung für die Zerstörung der *Aura* von Kunstwerken, um sie in Fragmente und Karikaturen zu verwandeln, ist die totale Fixierung auf sie. "Weil ich alles immer total angeschaut habe, immer alles total gehört habe, immer alles total gelesen habe, [...], habe ich mir schließlich und endlich alles vergraut" (ebd.: 69),

von sich aus zu wirken – seine Valenz leitet sich stattdessen aus dem Banalen jener Stelle ab, von der aus es betrachtet wird."

⁸ Siehe dazu die Bemerkung von Dominik Zechner in Bezug auf den Schlusssatz des Romans und "im Zusammenhang mit Werner Hamachers Begriff des Afformativs [...], dass ein Setzungsakt und also das Herstellen von Positionen notwendig mit dem Geschehen ihrer Entsetzung einhergehen." Zechner gibt dabei zu bedenken: "Dass die Vorstellung entsetzlich gewesen sei, kann entsprechend dieser Terminologie also auch bedeuten, dass bei der Verrückung der Positionen aus dem Museum hinaus das Wesen der Setzung – im Sinne sowohl der Stellenzuweisung innerhalb eines Positionengeflechts als auch eines thetischen Stillstellens im Museum – selbst auf dem Spiel steht. *Die Vorstellung war entsetzlich* heißt dann vor allem, dass die von Bernhard entworfene Stellenkonstellation eben nicht standhält, sondern sich durch Entsetzbarkeit auszeichnet. Dass Positionen sich entsetzen lassen, das heißt in ihrem Gesetztsein bestreiten und verändern lassen, betont der Roman an seinem Ende mit der inszenierten Stellenverrückung, mit dem Hinaustreten aus der musealen Konstellation. Weniger wird dadurch ein Wechsel vom Thetischen (Museum) zum Performativen (Theater) vorgeschlagen, als dem performativen Prozess thetischer Handlungen seine affirmative Dimension im Sinne Hamachers eingeräumt. Während der Text zuvor über lange Strecken vorführt, dass das Museum thetisch funktioniert - als Streuung von Setzungen und deren Konstellierung in einen Positionsbereich -, so wird am Ende die Entsetzbarkeit der Stellen als diesen wesentlich eingeschrieben vorgestellt. Denn das Museum, so Hamacher, ist gerade deshalb Museum, weil es noch das Ausstellen selber ausstellt, das Setzen als entsetzbar, die Stellen als verrückbar, das Positionengeflecht als prekäres ausweist." (2020: 216).

so Reger (vgl. Markwardt 2012: 398).⁹ Dem vollständigen Kunstwerk steht der musternde Blick des Betrachters gegenüber, und dieser prüfende Blick, der die Fehler aufdeckt, entlarvt die Lüge der Kunst: "Jeder noch so geniale Pinselstrich dieser sogenannten Alten Meister ist eine Lüge" (Bernhard 1985: 49), stellt Reger aphoristisch fest. Und diese Lüge ist eine universelle Lüge, die sogar die Echtheit des Kunstwerks berührt. In der berühmtesten Passage des Textes heißt es: "Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung" (ebd.: 118). Insofern ist es kein Zufall, dass das Gemälde, dem Reger gegenübersteht, das *Porträt eines Mannes mit weißem Bart* von Tintoretto ist, dessen Vaterschaft umstritten ist (Bannasch 1999: 106). Es wird vermutet, dass das Gemälde das Werk von Tintoretto's Sohn Domenico ist. Selbst 1994, als Experten das Gemälde konservierten, konnten sie nicht mit Sicherheit feststellen, wer von den beiden es gemalt hatte. Wichtiger als diese Information, die im Text nicht erwähnt wird, ist jedoch eine Episode, in der es um ein Gemälde geht, das mit dem Tintoretto-Gemälde identisch ist – vielleicht der einzige Punkt in der Erzählung, an dem etwas innerhalb des Romans *geschieht*, der ansonsten aus Regers Aphorismen und Betrachtungen besteht.

Ein identisches Gemälde hat nach eigenen Angaben ein Engländer in seinem Schlafzimmer hängen. Der Engländer, der eines Tages als einziger auf der von Irrsigler, dem Museumswärter, eigens für Reger aufgestellten Bank sitzt, stellt fest, dass eines der beiden Gemälde eine Fälschung sein muss. Reger, der nicht im Geringsten überrascht ist und nicht einmal die Tatsache kommentiert, dass die Möglichkeit besteht, dass er all die Jahre vor einem gefälschten Gemälde gesessen hat, erklärt später: "Wie die Sache ausgegangen ist, weiß ich nicht, sagte Reger, ich habe mich nicht darum gekümmert. Jedenfalls der Engländer war derjenige, so Reger, der einmal auf der Bordone-Saal-Sitzbank gesessen ist..." (Bernhard 1985: 160).

Und diese Gleichgültigkeit ist ein weiterer Beweis dafür, dass im Kontext des Textes das Original, das Authentische keine Rolle spielt. Schließlich ist Reger in gewisser Weise auch Teil des Porträts, er ist die Widerspiegelung des Mannes mit dem weißen Bart, und diese Position im Text wird in der ersten Hälfte betont, wo Atzbacher Reger beim Betrachten des Tintoretto-Gemäldes beobachtet, wie er genau das tut, was Reger beim Betrachten des Gemäldes tut, nämlich es zum Anlass zu nehmen nachzudenken, sich zu erinnern, zu sprechen... Aber auch Regers *Vervielfältigung* durch seine Sprachrohre Atzbacher und den Museumswärter Irrsigler dient genau dieser Poetik der Fälschung, die den Text durchdringt. Ich gebe ein kurzes Beispiel: "Alle diese Gemälde sind großartig, aber kein einziges ist vollkommen, so Irrsigler nach Reger" (ebd.: 13), und dies wird von Atzbacher erzählt, der gleichzeitig Reger beim Betrachten des Bildes beobachtet.

Diese Poetik der Unauthentizität wird auch durch bestimmte Details unterstützt, die als das fungieren, was Perec als Vortäuschung bezeichnet, ein Spiel zwischen Wahrheit und Falschheit, zwischen Authentizität und Imitation, wie etwa die Tatsache, dass es im Wiener Museum keinen Bordone-Saal gibt, obwohl die beschriebenen Gemälde sich generell im Museum befinden. Aber sogar der Engländer, der ein identisches Bild mit dem "typischen Engländergesicht" besitzt, stammt aus Wales, ist aber wie ein Schotte gekleidet. Auf diese Weise artikuliert

⁹ "Das (lebens-)zerstörerische Potential des kunstabsolutistischen Imperativs ästhetischer Perfektion, an dem Bernhards frühere Protagonisten stets zu Grunde gegangen sind, wird hier gewissermaßen umgekehrt und nun gegen die Kunst selbst angewandt – sie wird ihrer eigentlichen Lächerlichkeit preisgegeben."

Bernhard eine Poetik, die die *Aura* des Originals leugnet, die Kopie und die Fälschung als Strukturmerkmal der Kunst zelebriert. Wie Nils Markwardt zurecht bemerkt: "Bilanziert man [...] diese ästhetischen Überlegungen und deren performative Vorführung innerhalb des Romans *Alte Meister*, so wird deutlich, dass Bernhard hier ein vorder- wie hintergründiges, in jedem Fall komplexes poetologisches Programm der (Ver-)Fälschung exekutiert" (Markwardt 2012: 206). Mehr noch: Durch dieses anti-mimetische Programm, das jede unikale Meisterleistung in Frage stellt, rebelliert Bernhard zugleich gegen die Tyrannei der alten Meister, d.h. der Tradition. Hinzukommt es, dass er das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger umkehrt und den Rezipienten zum privilegierten Kurator und Richter und letztlich zum alleinigen Schöpfer und Zerstörer der Kunst macht.

V.

Wenn Bernhard ein Gemälde von zweifelhafter Herkunft und zweifelhafter Authentizität in den Mittelpunkt der Erzählung stellt, so macht Perec, der ebenfalls auf eine literarische Umsetzung einer Poetik der Fälschung oder vielmehr auf eine Infragestellung der Originalität abzielt, eine Poetik der Nachahmung, die zugleich den Begriff der Mimesis untergräbt, etwas Unterschiedliches. Im Zentrum des Interesses von Percs Text steht ein Gemälde, das aus Repliken gefälschter Gemälde besteht, während die Handlung in einer kulturell und sprachlich hybriden Gesellschaft angesiedelt ist, die mit der Nostalgie für die europäische Tradition lebt und selbst eine Replik dieser Gesellschaft darstellt, die für sie nostalgisch ist.

Doch so wie die Tradition, an die sich die Gesellschaft, in der das Gemälde gezeigt wird, halten will, ist auch die Sammlung des neureichen Einwanderers eine Fälschung. Er ist ein Sammler, der sich der Erzählungen bedient, mithilfe derer er die Echtheit, die Authentizität seiner Sammlung nachweist und es so schafft, gefälschte Gemälde zu verkaufen, auch an Museen. Unterstützt wird er dabei von seinem Neffen, aber auch von anderen, die an dem Betrug beteiligt sind. So mussten zunächst zwei Bücher veröffentlicht werden, Raffkes Autobiografie, die nach seinem Tod erschien und von seinen Söhnen (!) verfasst wurde, und Lester Nowaks Dissertation über Heinrich Kürz, damit die Werke in der Sammlung als authentisch anerkannt werden konnten. Das folgende Beispiel aus Raffkes Autobiografie veranschaulicht die erzählerische Taktik, mit der die Authentizität des betreffenden Gemäldes sichergestellt wird:

Degas: *Tänzerinnen*. Im Januar 1896 für 60.000 Francs vom Künstler verkauft. Die Begegnung zwischen dem Maler und dem Kunstliebhaber kam durch die Vermittlung des Generalkonsuls der Vereinigten Staaten in Paris, Mr Gawdy, zustande. Die Herren Gawdy und Raffke fanden sich gegen elf Uhr morgens in der Rue Victor Massé 37 ein, besichtigten das Atelier und nahmen dann Degas mit zu Dorée, um einige Colchester-Austern zu essen.¹⁰

Es sind diese Details, die im Text über den Kauf der Gemälde enthalten sind, wie z.B. die Austern, zusammen mit ihren kurzen oder ausführlicheren Beschreibungen, die dem Erwerb der Gemälde die Aura der Glaubwürdigkeit verleihen, die sowohl die Käufer der Gemälde als auch die Leser der Erzählung davon überzeugen, dass sie es mit echten Werken zu tun haben. Und in dieser Hinsicht ist es der narrative

¹⁰ "Degas: *Danseuses*. Acheté à l'artiste 60 000 francs en janvier 1896. La rencontre entre le peintre et l'amateur fut organisée par le consul général des Etats-Unis à Paris, Mr Gawdy. MM. Gawdy et Raffke arrivèrent au 37 de la rue Victor-Mace vers onze heures du matin, visitèrent l'atelier, et emmenèrent ensuite Degas manger quelques huitres de Colchester à la Maison Dorée." (Perec 1994: 53; Perec 1989: 70f.).

Kontext, oder besser gesagt, der homo narrans, der in erster Linie daran beteiligt ist, und das Spiel zwischen Authentizität und Fälschung lenkt mit dem Ziel, den transzendentalen Gehalt des Begriffs des Authentischen, des Einzigartigen, des Echten zu untergraben.

Andererseits haben wir ein einziges Originalgemälde im Text, das aus Variationen der gefälschten Gemälde in der Sammlung "*Kunstkabinett*" besteht. Das *Kunstkabinett* im Text hat mehrere Bedeutungen: Es ist der Titel und das Thema des Werks, ebenso wie der Titel des Gemäldes und sein Thema, und sowohl der Text als auch das Gemälde beziehen sich nicht nur auf die Gemälde, sondern auch auf den Sammler, und zwar auf die Beziehung zwischen Sammler und Kabinett. Auf diese Weise entsteht jedoch ein narratives *mise en abyme*, d.h. eine Widerspiegelung einer narrativen Mikrostruktur durch eine größere, die wiederum die Bilder und den sie umgebenden Diskurs ersetzt, wodurch ein Text entsteht, der den Leser zwingt, ihn wie zwischen Spiegeln (Reulecke 2008: 107) zu lesen. Aber Perec belässt es nicht dabei.

Indem das einzige *Originalgemälde* des Werks im selben dreidimensionalen Raum, den das Gemälde darstellt, präsentiert und dann auf Wunsch des Sammlers vergraben wird, stellt Perec die Grenzen der Darstellung in Frage. So steht im Text über die erste Ausstellung des Gemäldes: "Als zusätzliches Raffinement hatte man den Raum so eingerichtet, dass er wahrheitsgetreu das Kabinett Hermann Raffkes nachbildete. Ein *Kunstkabinett* nahm die ganze hintere Wand ein [...] die einzigen darüber hinaus im Raum ausgestellten Werke stammten ebenfalls aus der Sammlung Raffkes und hingen an den Wänden jeweils an den Stellen, die sie auf Kürz' Gemälde einnahmen."¹¹ Im Salon stand in der rechten Ecke eine Staffelei, genau wie im Gemälde, auf dem das Porträt von Bildnis des Bronco McGinnis abgebildet war, des Mannes mit den meisten Tätowierungen der Welt, über den im Text vermerkt ist, dass sich nach seinem Tod herausstellte, dass er Le Marech' hieß, aus der Bretagne stammte und dass "nur die Tätowierungen auf seiner Brust echt waren".¹² In dem für die Ausstellung eingerichteten Salon fehlte natürlich der Sammler Raffke selbst, der sich jedoch in dem Gemälde mit dem Titel *Kunstkabinett* wiederfand.

Als Raffke stirbt, wird der Salon in einem Kellerraum in kleinerem Maßstab nachgebildet, der Tote wird vorne und in genau der gleichen Position wie auf dem Gemälde platziert, während hinter ihm das Gemälde *Kunstkabinett* mit den Werken seiner Sammlung steht. Die Gemälde der Sammlung, die die Ausstellung schmückten, fehlen, sie sind nur auf dem Gemälde abgebildet, während die Staffelei in der rechten Ecke des Raums ein Porträt von Raffke zu der Zeit zeigt, als er in Ägypten lebte. Es handelt sich um eine Zeit, über die der Text nicht nur keine weiteren Informationen gibt, sondern uns vielmehr vermuten lässt, dass es sich um eine falsche Angabe handelt, da bereits die Autobiografie des Sammlers vorliegt, in der Ägypten überhaupt nicht erwähnt wird. Das Gemälde auf der Staffelei an der Stelle des Mannes mit den meisten Tattoos der Welt stellt nun den Bierbrauer vor dem Hintergrund einer Oase dar, der einen weißen Anzug trägt.

¹¹ "Par un raffinement supplémentaire, la pièce avait été aménagée de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet de Hermann Raffke. [...] les 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." (Perec 1994: 19; Perec 1989: 21f.).

¹² "[...] après sa mort, en 1902, on apprit que c'était un Breton nommé Le Marech'et que seuls les tatouages de sa poitrine étaient authentiques." (Perec 1994: 18; Perec 1989: 19).

Der Text beinhaltet also neben den nahezu erschöpfenden Beschreibungen verschiedener Gemälde zwei ähnliche Bilder, die an die geringfügigen Abweichungen zwischen den ursprünglichen gefälschten Gemälden und ihren Darstellungen in den Gemälden des *Kunstkabinetts* erinnern. Beide erzählenden Bilder zeigen denselben Schauplatz, den Salon des Sammlers, der im Kellerraum lediglich verkleinert erscheint, eine Methode, die auch bei den Gemälden der Raffke-Sammlung angewandt wurde, die im Kürz-Gemälde wiedergegeben sind. Und diese beiden erzählenden Bilder oder Bilderzählungen, die einander ähneln, ohne identisch zu sein, sind der Schlüssel zur Interpretation dieses letztlich kaleidoskopischen Textes (vgl. Ballesterro 1996: 164–172).

Auf dem ersten Bild ist der Sammler abgebildet, d.h. als Teil eines Gemäldes, das mit leichten Abweichungen die fiktiven Gemälde seiner Sammlung darstellt. Gleichzeitig werden dem Betrachter und damit dem Leser in demselben Raum, der auf dem Gemälde dargestellt ist, nämlich in Raffkes Salon, die gefälschten Gemälde präsentiert, die sich in der auf dem Gemälde abgebildeten Position befinden. In diesem Zusammenhang wird auch das Porträt des *Mannes mit Tätowierungen* erwähnt, d.h. eines Mannes, der mit Bildern bedeckt ist, die – wie der Text offenbart – größtenteils gefälscht sind. Das zweite Mal, als im Text ein ähnliches Bild beschrieben wird, umfasst die Miniaturkulisse auch den toten Körper des Sammlers in seinem Salon, in genau der Position, die auf dem Gemälde dargestellt ist, dem Gemälde, das mit leichten Variationen die gefälschten Gemälde in seiner Sammlung darstellt, und ein Porträt des Sammlers in Ägypten in einer Oase.

Der interessanteste Unterschied zwischen den beiden Bildern scheint darin zu bestehen, dass der tote Körper die gefälschten Gemälde in der Sammlung ersetzt, die nicht mit dem Sammler begraben werden, damit sie später verkauft werden können und ihre Fälschung aufgedeckt wird. Wichtiger ist jedoch, dass sich der Mann mit den falschen Tattoos als der Sammler Raffke selbst entpuppt, der sich, nun, frei von den gefälschten Bildern, weiß gekleidet in einer Oase wiederfindet. Aber an diesem Punkt, wenn man dem Text Glauben schenken darf, bekommt das Gemälde von Kürz, das den Mann mit den Tätowierungen im *Kunstkabinett* und nicht das Porträt des Bierbrauers in der Oase zeigt, irgendwie einen Fehler, hört auf, mit leichten Variationen die Nachahmung der gefälschten Realität wiederzugeben und schafft etwas Neues.

VI.

Aber welche Funktion hat die Malerei bei Kürz, genauer gesagt bei Raffkes Neffen, einem Amateurmalers, der "bei dieser Gelegenheit seine großartigen Talente als Kopist erkennen ließ",¹³ wie es im Text heißt, wenn nicht allein die Demonstration der Falschheit der Kunst, die Nachahmung der Nachahmung als Kunst, wenn nicht die Darstellung als eine sich ständig wiederholende *fata morgana*, die sogar das ursprüngliche Bild verzerren und verschwinden lassen kann? Aber gibt es wiederum überhaupt ein Originalbild?

Für die Poetik der Moderne und mehr noch für die Poetik der Postmoderne lautet die Antwort auf diese nicht-rhetorische Frage: nein. Und dieses Nein schließt sowohl das ein, was Bernhard schon 1971 behauptet hatte, dass nämlich alles, was gesagt wird, nichts anderes ist als Zitate, Worte, Phrasen, die schon artikuliert wurden (1971: 22), sowie das, was Perec beschwört, wenn er erklärt: "Ich habe nie zwei gleiche Bücher geschrieben, mein schriftstellerischer Ehrgeiz ist es, die

¹³ "[...] qui révéla à cette occasion ses prodigieux talents de pasticheur." (Perec 1994: 79; Perec 1989: 99f.).

gesamte Literatur meiner Zeit zu durchlaufen, ohne jemals das Gefühl zu haben, dass ich mich wiederhole oder in meine eigenen Fußstapfen trete."¹⁴

Sowohl Bernhard als auch Perec thematisieren die Tyrannei der alten Meister, die Tyrannei der Nachahmung der Nachahmung, die Tyrannei des Bewusstseins, dass alles, was man schreibt, bereits geschrieben wurde, und sie widersetzen sich gleichzeitig der Tradition durch die Wahl ihrer Themen und durch ihren Stil. Perecs Leidenschaft für Listen ähnelt Bernhards Vorliebe für absatzlose Texte, für übergroße Sätze, die nicht enden zu wollen scheinen... Beide Texte spiegeln andere Texte wider und stehen im Dialog mit ihnen, und so spiegelt Perecs *Kunstkabinett* nicht nur *Das Leben Gebrauchsanweisung* wider, sondern auch literarische Texte, in deren Mittelpunkt Gemälde stehen (Montfrans 2000: 107f.), während Bernhards *Alte Meister* sich mit nahezu dem gesamten abendländischen Literaturkanon und der europäischen Maltradition auseinandersetzt (Hens 1999: 160).

Für beide sind die Museen jedoch die Orte, die mit Nachdruck sowohl die Fälschung als auch die Inszenierung der Kunst als ein nicht zu übertreffendes Unikat verdichten, nicht nur, weil sie die Originale bewahren und durch sie gedeihen, indem sie alles Unauthentische verwerfen, sondern auch, weil sie Orte der Erinnerung sind, die an alles erinnern, was gewesen ist, das schwere Erbe der alten Meister. Und das Gewicht dieses Erbes, das oft niederschmetternd ist und kaum abgeschüttelt werden kann, spiegelt sich in der Aggression Bernhards wider, dessen Held Reger sich als "aus Natur aus ein Musemshasser" (Bernhard 1985: 37) erklärt, aber auch bei Perec, der den Kunstkritiker Lester K. Nowak erklären lässt: "Jedes Werk ist der Spiegel eines anderen"¹⁵. Diese grimmige und zugleich spielerische Unterminierung des Originals, die vordergründig auf die Infragestellung der Hierarchie zwischen Urbild bzw. Urschrift und Kopie hinauszielt, lässt jedoch eine Kippfigur entstehen, die sowohl das Authentische als auch seine Repliken umfasst und miteinander verwebt oder wie es Gabriella Catalano formuliert: "Werden Kopien und Fälschungen zum neuen Paradigma der Kunst, so existiert das Kunstwerk nicht mehr außerhalb dieses neuen Erwartungshorizonts, der das Kriterium der Einmaligkeit dementiert. Bei näherem Hinsehen ist aber auch damit das Problem der Repräsentation des Kunstwerks nicht ein für alle Mal aufgehoben. Die negative Funktion der Kopie als Zerstörung der Kunstaura verweist auf eine positive Aneignungsform der Kunst durch die Kopie." (2007/2008: 208).

Bibliographie

Ballestero, Catherine (1996): "Un cabinet d'amateur ou le testament artistique de George Perec", in: *Cahiers Georges Perec* 6, 164–172.

Bannasch, Bettina (1999): "Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire* und Bernhards *Alte Meister*", in: Hoell, Joachim / Luehrs-Kaiser, Kai (Hg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanden*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 95–110.

¹⁴ "Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures." (1985 : 11).

¹⁵ "Toute œuvre est le miroir d'une autre." (Perec 1994: 23; Perec 1989: 26). Vgl. dazu die Feststellung von Else Jongeneel: "c'est surtout à travers la thématique du miroir que Perec essaie de mettre en relief la crise de l'authenticité que traverse l'art du XX. siècle. Toute œuvre d'art est emprunt, une réplique d'autres répliques, de sorte que la recherche du modèle est vouée à l'échec." (1995: 33).

- Benjamin, Walter (2009): *Einbahnstraße*, hg. von Schöttker, Detlev / Haug, Steffen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band I, Werkausgabe, Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 431–469.
- Bernhard, Thomas (1971): *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1985): *Alte Meister: Komödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Borges, Jorge Luis (2000): "Pierre Menard Autor des Quijote", in: Borges, Jorge Luis (Hg.): *Erzählungen. 1: Universalgeschichte der Niedertracht*. München / Wien: Hanser 2000, 119–136.
- Catalano, Gabriela (2007/2008): "Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung. Zu Thomas Bernhards *Alte Meister*", in: Huber, Martin / Judex, Bernhard / Schmidt-Dengler, Wendelin / Mittermayer, Manfred (Hg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008*. Wien: Böhlau, 203–214.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Michel Foucault: "Andere Räume", in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1990, 34–46.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hens, Gregor (1999): *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfallen, Alte Meister*. Rochester NY: Camden House.
- Jongeneel, Else (1995): "Le Musée En Trompe-l'œil : Un Cabinet d'amateur de Georges Perec", in: *Dalhousie French Studies* 31, 28–38.
- Kristeva, Julia (1978): "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. München: Athenäum, 345–375.
- Locher, Hubert (2000): "Reproduktionen: Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter", in: Bruhn, Matthias / Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: Transcript Verlag, 39–53.
- Malraux, Andre (1987): *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Aus dem Französischen von Jan Lauts. (Hamburg 1957, mit "Enzyklopädischem Stichwort" zum Begriff "Museum" von Ernesto Grassi). Frankfurt am Main: Campus.
- Markwardt, Nils (2012): "Mit der Kunst leben: Thomas Bernhards Poetik der (Ver-)Fälschung im Roman *Alte Meister*", in: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 58, 394–410.
- 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 Tusulanum Press, 105–128.

Perec, Georges (1985): *Penser, classer*. Paris: Balland.

Perec, Georges (1989): *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. München / Wien: Hanser.

Perec, Georges (1994): *Un cabinet d'amateur: histoire d'un tableau*. Paris: Balland.

Reulecke, Anne-Kathrin (2008): "Fälschung und Intermedialität in Georges Perecs Roman *Un cabinet d'amateur*", in: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 54, 103–116.

Schwartz, Paul J. (1987): "George Perec's *Un cabinet d'amateur*: Portrait of the Artist as Iconoclast", in: Hershberg, David (Hg.): *Perspectives on Contemporary Literature: Literature and the Other Arts*. Lexington: The University Press of Kentucky 1987, 11–17.

Tafazoli, Hamid / Gray, Richard T. (2012): "Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft", in: Tafazoli, Hamid / Gray, Richard T. (Hg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum Heterotopien in Kultur und Gesellschaft External Space – Co-Space – Internal Space Heterotopias in Culture and Society*. Bielefeld: Aisthesis, 7–34.

Wadhera, Priya (2012): "Fêter La Copie, Brouiller l'original: L'esthétique Postmoderne de Perec et de Warhol." in: *MLN* 127, 846–864.

Zechner, Dominik (2020): "Ausstellen, Entsetzen. Thomas Bernhards Museumsroman *Alte Meister*", in: Stapelfeldt, Johanna / Vedder, Ulrike / Wiehl, Klaus (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*. Paderborn: Brill / Fink, 203–222.