

# Die Geschichte ist kein Kontinuum. Marcel Prousts Kunstbegriff im Licht der Laterna magica

De wusste alles  
Die ganzen Geschichten  
Von Genovefa und Graf Golo  
*Hanns Dieter Hüsch, Ditz Atrops*

In den kindlichen Vorstellungshaushalt des Erzählers von Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* gelangten die Motive mittelalterlicher Legenden, die ersten Bilder einer nicht durch Erinnerung, sondern durch Erzählung wiederzugewinnenden Vergangenheit, mit technischer Hilfe, durch einen optischen Apparat. Auf die Lampe im Schlafzimmer des Knaben im Haus der Großtante in Combray wurde regelmäßig eine Laterna magica geschraubt. Ihre Funktionsweise ist das Thema einer der allerersten Episoden des ersten Bandes, die dem Drama des bei der Mutter erpressten Gutenachtkusses unmittelbar vorausgeht. Der Erzähler schildert eine Vorführung, keine bestimmte allerdings, deshalb besser gesagt: die Vorführung der von der Großtante mutmaßlich am häufigsten erzählten Geschichte, einer Geschichte mit Lokalcolorit, der Legende von den Leiden der Genoveva von Brabant, der Ahnherrin der in der Pfarrkirche von Combray begrabenen, vermählten und getauften Herren von Guermantes.

Die Geschichte geht so: Der Gemahl Genovevas zog mit Karl Martell in den Krieg und ließ Genoveva in der Obhut seines Statthalters Golo zurück; Golo begehrte die Gemahlin seines Herrn, die seine Avancen zurückwies; der Versmählte bezichtigte die Keusche des Ehebruchs und verurteilte sie zum Tode; vom Henker heimlich verschont, versteckte sich Genoveva sechs Jahre lang

mit ihrem neugeborenen Sohn in einer Höhle im Wald, ernährt von einer von der Gottesmutter geschickten Hirschkuh; ihr Mann fand sie nach der Rückkehr aus dem Krieg und ließ den untreuen Statthalter hinrichten. Proust erzählt die Geschichte nicht, denn er konnte sie als bekannt voraussetzen. Die meisten seiner Leser dürften tatsächlich schon in der Kindheit mit ihr Bekanntschaft gemacht haben, etwa durch die 1857 bei Hachette verlegten *Légendes pour les enfants* von Paul Boiteau, und nicht erst durch eine Vorstellung der 1859 uraufgeführten Opéra-bouffe von Jacques Offenbach.

Nur den Anfang der häuslich illuminierten Version der Geschichte gibt der Erzähler wieder, die Impressionen, die ein einziges der von der Großtante durch den Rahmen vor der Linse gezogenen Glasbilder erzeugte: Golo reitet zum Schloss Genovevas. „Ruckweise und Schreckliches sinnend kam Golo aus dem dreieckigen Wäldchen herausgeritten“. Ein der Geschichte äußerliches, eigentlich wegzudenkendes, von den technischen Voraussetzungen erzwungenes Moment des Vortrags geht in den Stoff ein und gestaltet ihn um, so dass es geradezu zum bestimmenden Charakteristikum des Protagonisten wird: Das Erste, was an Golo ins Auge fällt, ist seine ruckhafte Fortbewegungsweise, die ihre triviale Ursache darin hat, dass sich die bemalte Glasscheibe nur Stück für Stück weiterbewegen lässt. „Au pas saccadé de son cheval“: Der französische Wortlaut bildet mit der Kette der drei kurzen A-Laute das Staccato von Golos Ankunft lautmalerisch nach.

Von der zerstückelten Bewegung eines Pferdes ist wenige Seiten zuvor schon einmal die Rede gewesen. Der Erzähler berichtet vom mühsamen Einschlafen und nächtlichen Aufwachen, Zustän-

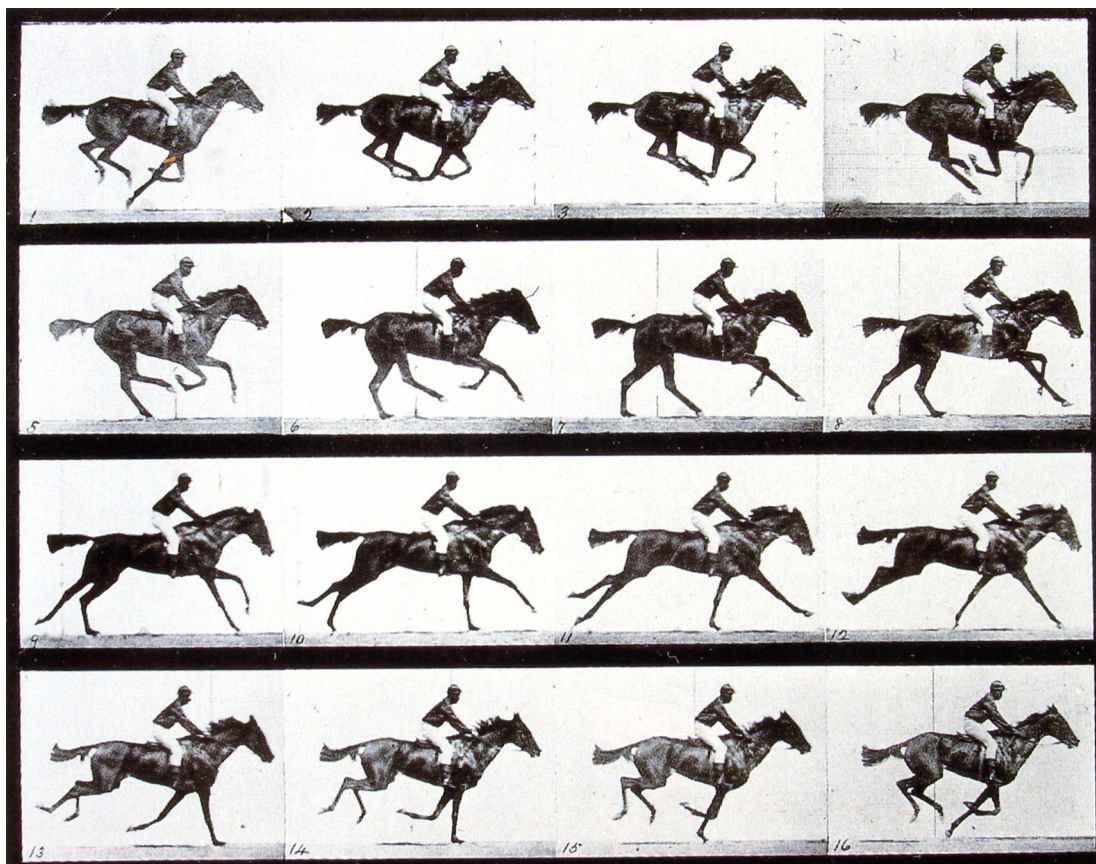


Abb. 1 Eadweard Muybridge, *Human and Animal Locomotion*, Tafel 626: Vollblutstute „Annie G“ im Galopp, 1887. Lichtdruck (Hans Christian Adam [Hg.], Eadweard Muybridge. *The Human and Animal Locomotion Photographs*, Köln 2010, S. 630)

den, in denen die Erinnerungen an die Zimmer, in denen er schon einmal geschlafen oder nicht geschlafen hatte, den Anblick des Zimmers, in dem er tatsächlich lag, überlagerten: Die „kurze Unsicherheit über den Ort, an dem ich mich befand, unterschied ebenso wenig die einzelnen Vermutungen, aus denen sie bestand, wie wir die einander ablösenden Stellungen eines laufenden Pferdes isolieren, die das Kinetoskop uns zeigt“.

### **RUCKHAFTE BEWEGUNGEN UND FRAGMENTIERTE BILDER**

Das Kinetoskop ist ein Guckkasten zur Vorführung bewegter Bilder, den Thomas Alva Edison 1893 auf der Weltausstellung in Chicago präsentierte. Mit dem zugehörigen Aufnahmegerät, dem Kinetographen, ließen sich 46 Aufnahmen pro Sekunde erstellen. Vor dem inneren Auge des Lesers zeichnen sich hinter dem Vergnügungsapparat der Firma Edison die Experimente von Étienne-Jules Ma-

rey und Eadweard Muybridge ab, den Pionieren der Chronofotografie, die 15 Jahre vor Edisons Patent die Bewegung eines galoppierenden Pferdes zerlegten und wieder zusammenfügten (Abb. 1).

In die „verworrenen, ineinanderkreisenden Erinnerungsbilder“ der nächtlichen Exilorte der Kindheit, die „jeweils nur ein paar Sekunden anhielten“, bringt der Erzähler durch den Vergleich mit der Kinematographie Ordnung. Auch von der Filmaufnahme eines Pferdes im Galopp hat man nach ein paar Sekunden schon das Wesentliche gesehen. Die Erfahrung der Desorientierung wird erkenntnistheoretisch gedeutet, als Cluster von Hypothesen, und idealistisch aufgelöst: Könnte man sich im Halbschlaf die Mühe machen, die widerstreitenden „Vermutungen“ über den Ort des momentanen Aufenthalts nebeneinanderzulegen, dann würden sie sich von selbst sortieren, bis die letzte falsifiziert oder verifiziert wäre. Das Kinetoskop ist eine moderne Fortentwicklung der

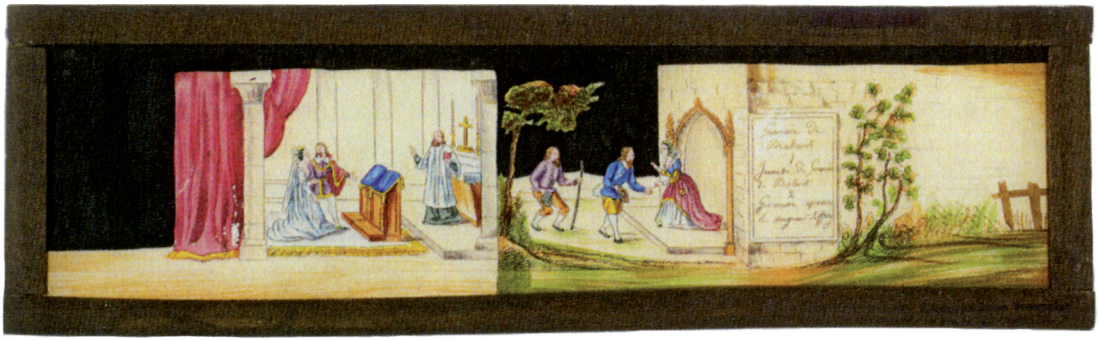


Abb. 2 Geneviève de Brabant, kolorierter Seriendruck für eine Laterna magica, ca. 1860/70 (Sophie Duval/Miren Lacasagne [Hg.], Proust et les „Moyen Âge“, Paris 2015, S. 107, Abb. 16)

Zauberlaterne, deren Bilder nicht mehr per Hand ausgetauscht werden müssen. Der Fortschritt der optischen Technik erzeugt den Eindruck, dass die Analyse von Zeitverläufen die Einheit des Lebens nicht zerstören muss. Die Evokation des Erinnerungskulissenwechsels in der Zeit der Schlaflosigkeit nimmt die magische Wirkung des Glasbilderprojektors vorweg: Direkt vor der Erwähnung des Kinetoskops berichtet der Erzähler, wie schön es ist, bei der Heimkehr schon von weitem das eigene Schlafzimmer zu erkennen, „vom Lichtstrahl der Lampe durchdrungen, dem einzigen Leuchtf Feuer in der Nacht“. Der gesamte Roman besteht gewissermaßen aus einer Folge von Bildern, die vor diese Lichtquelle aus der Kindheit montiert werden.

Wo Edisons Gerät den Zusammenhang der Naturerscheinungen restauriert, stellt sich die Kunst, als sie in Gestalt der Projektionen der Laterna magica ins Leben des Erzählers eintritt, von vorneherein als etwas Zusammengesetztes dar. Eine Geschichte ist kein Kontinuum. Der Betrachter von Golos Ritt kann darüber hinwegsehen, dass die Beine des Pferdes sich nicht bewegen. Aber ihm entgeht nicht, dass der Reiter immer wieder stillsteht und die Fortsetzung seiner Bewegung jedes Mal etwas Plötzliches hat. Gegen das Paradoxon des Zenon von Elea, dass Achilles die Schildkröte nie einholen könne, weil das Tier für jedes vom Helden aufgeholte Stück Weges ein neues Stückchen zurücklege, wandte Henri Bergson ein, jeder der Schritte des Achilles sei eine einfache, unteilbare Handlung – Zenon habe vergessen, dass man eine Handlung nicht teilen könne wie ein Ding. Golos Annäherung an Genoveva scheint Bergson zu widerlegen: Der Ritt teilt sich auf in eine Serie von Bewegungen, die keine Handlungen

sind. Eben weil der Reiter immer wieder anhält, kommt er vom Fleck. „Und nichts vermochte seinen langsamen Ritt aufzuhalten.“ Dem Bösewicht im Lichtspiel gelingt, was dem Helden im Gedankenspiel verwehrt ist.

Die Aktionsmöglichkeiten der gemalten Figur sind allerdings äußerst beschränkt: Golo kann nicht mehr tun als eine Richtung einzuschlagen und ihr zu folgen. Auf der einen Seite reitet er ins Licht hinein, auf der anderen wieder heraus. „Dann entfernte er sich auf die gleiche ruckartige Weise.“ Der „pas saccadé“, der im ersten Satz der Schilderung am Anfang gestanden hat, steht im letzten Satz am Ende. Dieser Chiasmus macht das Bild der Bewegung des Glasbildes zum symmetrischen Tableau. Im realistischen Sinne kommt hier zur Darstellung, welche rührend primitiven Mittel genügen, um vor Kinderaugen eine bewegte Welt erstehen zu lassen. Aber die Urszene der Begegnung mit der Kunst gibt auch Hinweise auf die Poetik des Romans. Zwei Stichworte, die Golos Auftritt, Trott und Abtritt nahelegen, lauten Wiederholung und Schematismus.

Dem Gestückelten der Bewegung entspricht das Fragmentarische der Bilder. Genovevas Schloss „hörte wie abgeschnitten an einer krummen Linie auf, die nichts anderes war als der Rand eines der Glasovale im Rähmchen, das man durch die Führung der Laterne schob“. Der Erzähler sagt nicht, dass man nur einen Teil des Schlosses sah. Für ihn hörte das Schloss tatsächlich mit dem Rand des Bildes auf: Die Bilder zeigen keinen Ausschnitt der Wirklichkeit, sondern bringen eine eigene Wirklichkeit hervor, in der ein Ganzes ist, was anderswo nur ein Teil wäre. „Es war nur eine



Ecke von einem Schloss, und vor ihm lag eine Heide mit der vor sich hin träumenden Genoveva, die einen blauen Gürtel trug.“ Nur eine Ecke oder ein Stück, „un pan de château“, und doch unzweifelhaft ein Schloss. Es ragt nicht geradlinig empor, sondern ist gekrümmt, wirkt auf den ersten Blick gotisch im Sinne von unregelmäßig, gewachsen, nicht geplant. Auf den zweiten Blick passt es exakt in die durch das Glasoval vorgegebene Fassung; die scheinbar irreguläre Linie schließt das Bild zusammen. Das Land der Legende ist in der Erinnerung des Erzählers eine aus einfachen geometrischen Formen in starken Farben komponierte Fläche: am einen Ende das aus dem Oval herausgelöste gelbe Schloss, am anderen Ende das grüne Dreieck des Wäldchens.

#### ABSTRAHIERTE ERINNERUNG UND SCHWANKENDE KIRCHENFENSTER

2009 widmete die Cinémathèque française der *Laterna magica* eine Ausstellung, in der Bilder aus einer zwischen 1860 und 1870 hergestellten Serie mit der Genoveva-Sage zu sehen waren (Abb. 2), die Marcel Proust als Kind zu Gesicht bekommen haben soll: Dort haben die Bäume Blätter, die Säulen Kapitelle, die Torbögen Spitzen. Die Erinnerung abstrahiert: Sie lässt solche Details fort. So gleicht der Erzähler die Laternenbilder den Bildern aus demselben Material an, mit deren Wirkung er den Effekt der Projektionen vergleicht: den Glasmalereien der Kirchen. Wie „die ersten Baumeister und Glasmaler der Gotik“ ersetzte das Vorabendprogramm im Schlafzimmer von Combray die Undurchsichtigkeit („opacité“) der Mauern durch irisierende Erscheinungen, übernatürlich und vielfarbig, als befände sich in der Wand ein schwankendes und nur augenblickweise sichtbar werdendes Kirchenfenster, „un vitrail vacillant et momentané“. In der allegorischen Vergegenwärtigung nimmt die der Verherrlichung des Ewigen dienende mittelalterliche Kunst die schlechthin moderne Qualität der Plötzlichkeit an; das notwendigerweise fest in der Mauer verankerte Fenster beginnt in dieser Vision zu schwanken, als glitte der Erzähler hinüber in den von Giotto gemalten Traum von Papst Innozenz III.

Es dauert nach der Vorführung der *Laterna magica* nicht lange, bis noch früh im ersten Teil des ersten Bandes die Beschreibung der dem heiligen Hilarius geweihten Kirche von Combray folgt. Die Fenster waren so alt, dass „ihr weiches Glasgewebe wie blank und fadenscheinig wirkte“. Das Bild von der „douce tapisserie de verre“ verbindet die Fenster mit den in der Kirche hängenden Tapisserien, welche die Krönung Esthers darstellen. Proust verknüpft die Künste in einem Verweilungszusammenhang wechselseitiger Erläuterung. Das textile Moment der Glasmalerei ist eine formale Feinstruktur, die mit den biblischen Gegenständen nichts zu tun hat. Eine abstrakte Ordnung von Farbflächen sublimiert die von der Technik vorgegebene Gitterform und weckt profane Assoziationen spielerischen Charakters. So war eines der Fenster in Saint-Hilaire „ein hohes Fächerwerk, das aus unzähligen kleinen, rechteckigen, vorwiegend blauen Scheiben bestand und das einem riesigen Kartenspiel glich, wie man es einst für König Karl VI. zu seiner Zerstreuung erfunden hatte“. Der Erzähler beschreibt, wie sich beim Betreten der Kirche mit der Veränderung des Lichts die Erscheinung dieses Fensters veränderte: Nach einer Feuerprobe mit changierenden Rottönen nahmen die Rauten die „tiefe Transparenz“ von symmetrisch angeordneten Saphiren an. Spielkarten verwandeln sich in Edelsteine, wie sie die Tore und Mauern des in der Offenbarung des Johannes beschriebenen neuen Jerusalem schmücken: Die Hingabe an den ästhetischen Genuss der christlichen Kunst führt in diesem Fall zu ihrer Resakralisierung.

1904 veröffentlichte Proust im *Figaro* einen Artikel mit dem Titel „Der Tod der Kathedralen“, mit dem er in die Diskussion über das Gesetz zur Trennung von Kirche und Staat eingriff. Mit langen Zitaten aus dem Buch von Émile Mâle über die religiöse Kunst des dreizehnten Jahrhunderts feierte Proust den katholischen Gottesdienst als Gesamtkunstwerk, wie es selbst in Bayreuth nicht auf die Bühne komme. Im Licht des Fensters von Saint-Hilaire, das unzählige kleine Scheiben zu einem Bild zusammenfügt, verschmelzen die dramatischen Momente zuletzt zur naturgemäßen

Einheit des Kirchenjahrs, an dem sich der immerwährende Kalender der nationalen Heilsgeschichte ausrichtet. In der vorösterlichen Wartezeit tröstete das Sonnenlicht den Erzähler „durch den historischen Frühling aus der Zeit der Nachfolger Ludwigs des Heiligen, den es auf dem goldenleuchtenden und vergissmeinnichtblauen Teppich aus Glas aufblühen ließ“. Der Gang der liturgischen Jahreszeiten wäre der erhabenste Gegenstand für die Chronofotografie.

### **FIAT LUX: DER GESCHICHTS- VERACHTENDE PFARRER**

Doch woher kommt das Licht? Ist es einfach da, pure Emanation der göttlichen Allmacht? Oder ist gerade das die erste optische Täuschung? In der einleitenden Bemerkung zur Schilderung des Feuerwerks im Kircheninnern, das die Spielkarten des blauen Fensters durcheinanderwirbelte, stellt der Erzähler es als offene Frage hin, ob „ein Sonnenstrahl aufgeblitzt war“ oder ob sein eigener Blick „durch seine Bewegung, es abwechselnd entzündend und zum Erlöschen bringend, eine gleitende, köstliche Feuersbrunst über das Fenster hintrug“. Der Pfarrer kann sich, wie später aus dem Protokoll seines Gesprächs mit der Tante des Erzählers hervorgeht, für die Fenster nicht erwärmen. Ihm ist es unangenehm, dass seine alte Basilika „als einzige in der Diözese nicht restauriert worden ist“. An der Vergangenheit ist er durchaus interessiert, er hatte sogar „selbst die Absicht gehabt, ein Buch über die Pfarrei Combray zu schreiben“; was ihn irritiert, ist die Gegenwart des Vergangenen. Das Buch wurde nie geschrieben, weil der Pfarrer sich in etymologischen Forschungen verzettelte. Proust verglich seinen Roman mit einer Kathedrale. Eine der Seitenkapellen ist das ungeschriebene Buch über die Pfarrei Combray. Indem Proust den Positivist im kirchlichen Dienst zur komischen Figur macht, gibt er sich als Jünger John Ruskins zu erkennen, der Restaurierungen verurteilte.

Die Tapisserien der Geschichte von Esther lässt der Pfarrer noch gelten, weil „les connaisseurs“ sie rühmen und einige Details „un véritable esprit d'observation“ bezeugen. „Aber man soll

mir nur nicht mit den Glasmalereien kommen.“ Rhetorisch fragt der Pfarrer, ob es „gesunder Menschenverstand“ sei, „Fenster zu belassen, durch die kein Tageslicht dringt“. In seinen Augen ist die Opazität der Mauern, die im Schlafzimmer des Erzählers von den Bildern der Laterna magica durchbrochen wurde, auf die Fenster übergegangen. Der Zusammenhang zwischen den Lichtverhältnissen vor der Kirche und der Wirkung der Glasmalereien in der Kirche, wie ihn der Erzähler erläutert, widerspricht tatsächlich dem gesunden Menschenverstand: Die „Fenster waren nie farbenprächtiger als an Tagen, da die Sonne nur wenig schien, so dass man, wenn es draußen bedeckt war, sicher sein konnte, in der Kirche werde es schön sein“. Diese Ästhetik des Kontrasteffekts ist Gegenstand einer Reflexion im zweiten Band des Romans: Der Erzähler vermisst aus seiner Kindheitswelt die Kuchenteller mit Motiven aus Tausendundeiner Nacht, nach Ansicht seiner Großmutter „ganz ordinäre Teller irgendwo aus der Gegend“ – doch „im Grau von Combray“ waren „ihre Vignetten vielfarbig eingelassen, wie in der schwarzen Kirche die Glasfenster mit den bewegten Edelsteinen, wie im Dämmerlicht meines Zimmers die Projektionen der Laterna magica“. Die bunten Glasstücke, die wie Edelsteine aussehen, scheinen sich von selbst zu bewegen („mouvantes pierrettes“) und gleichen auch darin den Bildern der Zauberalaterne.

Der Pfarrer beneidet seinen Kollegen in der Nachbargemeinde Roussainville, dessen Kirche „wundervolle Fenster“ hat, „fast alle neu, darunter den großartigen *Einzug Louis-Philippes in Combray*, der eigentlich hier in Combray besser am Platze wäre und den berühmten Glasmalereien von Chartres ebenbürtig sein soll“. Kurios erscheint es dem Pfarrer, dass ein reisender Künstler in der Kirche von Combray und nicht in Roussainville seine Staffelei aufgestellt hat, um eines der Fenster zu kopieren. Dieser Maler bleibt im Roman namenlos, wie die Glasmaler der Gotik anonym geblieben sind. Er ist einer der über den Roman verstreuten Doppelgänger des Autors. Nachdem der Pfarrer dem Maler über die Schulter geschaut hat, sieht er in ihm „un véritable virtuose du

pinceau“, womit er vielleicht wieder den Geist der Beobachtung meint. Proust erweist sich in seinen eigenen Kopien der Fenster als Virtuose einer Ekphrasis des Weglassens.

Der Pfarrer möchte vom Besucher erfahren, warum er sich zum Abmalen ausgerechnet dasjenige Fenster ausgesucht hat, „das an Dunkelheit noch alle übrigen übertrifft“, das mithin die Schwärze, aus der die Malereien hervorleuchten, aufgesogen hat. Die Zeit hat an diesem Fenster ein moralisch sinnfälliges Werk getan, denn das nachgedunkelte Bild hat ein schwarzes Sujet. Es zeigt Gilbert den Bösen, den direkten Nachkommen der Genoveva von Brabant und wie sie Hauptfigur einer Legende. Demnach brannte Gilbert die Kirche von Combray nieder. Er ließ sie wiedererrichten, wurde aber auf den Kirchenstufen von einem zornigen Bürger enthauptet. Louis-Philippe ist mutmaßlich nur einmal in Combray eingezogen, der Pfarrer indes zieht Sonntag für Sonntag in Gilberts neue Kirche, seine alte Basilika, ein, ohne den Fenstern eine Aufmerksamkeit zu schenken, die über Gedanken zum Wetter hinausginge. Es fehlt der gewisse zündende Funke, der nur aus einem sonnenhaften Auge überspringt. Der Erzähler spendet den Fenstern die Feuertaufe.

## **TRAUMPROJEKTIONEN UND IHRE ENTZAUBERUNG**

Wenn er an Gilberts Fenster vorbeispricht, dann schillerte der Finsterling in „wechselnden Schattierungen“, in durchaus appetitlichen Farben von Kohlgrün bis Pflaumenblau. Diese Reminiszenz wirkt der Erzähler in die Wiedergabe der Phantasiebilder ein, die er sich vom Herzog und von der Herzogin von Guermantes gemacht hatte, bevor er die an einem der Spazierwege der Familie in der Umgebung von Combray residierenden Schlossherren zu Gesicht bekam. Manchmal war ein solches Phantombild auch farblos, „völlig ungreifbar“, wie das Bild Genovevas, „das die Laterna magica über meine Fenstervorhänge oder zur Zimmerdecke hinauf hatte gleiten lassen“. Als der Erzähler die Herzogin schließlich zum ersten Mal sieht, sitzt sie in der Kapelle Gilberts des Bösen. Er ist enttäuscht: Sie sieht seinem Bild von ihr nicht

ähnlich, weil er sich „nicht klargemacht hatte“, dass er „sie immer mit den Farben eines Gobelins oder einer Glasmalerei“ vor sich sah, „in einem anderen Jahrhundert also und aus anderem Stoff gemacht als alle anderen Menschen“.

Auch die Verarbeitung der Enttäuschung vollzieht sich allerdings in dem von der Laterna magica aufgeschlossenen Vorstellungsraum – im Raum der durch die Technik des Projektionsapparats eröffneten Vorstellungsmöglichkeiten. Der Erzähler versucht, auf das unerwartete Bild, das Bild einer Frau mit vorspringender Nase und durchdringenden Augen, die Idee zu heften: „Das ist Madame de Guermantes.“ Es gelingt ihm jedoch lediglich, die Idee vor dem Bild hin und her zu bewegen, als wären Idee und Bild „zwei durch einen Zwischenraum getrennte Scheiben“, das heißt: zwei gegeneinander verschobene Glasbilder, das eine ein quasi-fotografisches Porträt, das andere ein Schriftbild. Die Bildlegende will nicht passen, denn zwischen den Buchstaben kommt ein drittes Bild zum Vorschein, die traditionelle Legende.

Der Erzähler muss sich eingestehen, dass die Herzogin seiner Träume ein Produkt seiner aktiven Phantasie war, „willkürlich von mir gestaltet“ („arbitrairement formée par moi“) und beliebig kolorierbar („colorable à volonté“). Dass die echte Madame de Guermantes aus demselben Stoff gemacht ist wie alle anderen Menschen, beweist ein winziger Schönheitsfehler in ihrem Gesicht, „ce petit bouton qui s’enflammait au coin du nez“. Die Hautunreinheit vergleicht der Erzähler mit einem Theatererlebnis, dem Beben des kleinen Fingers der Fee beim Schlussapplaus, das die materielle Anwesenheit einer lebenden Schauspielerin verrät, „wo wir vorher zweifelten, ob wir nicht vielleicht eine bloße Lichtprojektion vor uns hätten“ – „une simple projection lumineuse“, das Trugbild einer Zauberalaterne.

Der kleine Pickel, der sich entzündet hat, entzündet dann auch seinen Entdecker: Die Herzogin gewinnt in ihrem bislang blinden Bewunderer einen zunächst nach wie vor geheimen Verehrer, der sich durch das eingehende Studium des neuen Bildes zu ungekannter Schwärmerei hinreißen lässt. „Als meine Blicke auf ihren blonden Haaren, den

blauen Augen und dem Halsansatz ruhten unter Übergehung aller jener Züge, die mich an andere Gesichter hätten erinnern können, sagte ich mir angesichts dieser bewusst lückenhaften Skizze voller Inbrunst: Wie schön sie ist! Welche Vornehmheit! Die Frau, die ich vor mir habe, ist jeder Zoll eine Guermentes, Nachkommin Genovevas von Brabant!“ Durch Abstraktion gelingt es dem Erzähler doch noch, die Übereinstimmung des Bildes mit dem Urbild zu erweisen. Wie ein analytischer Kubist zerlegt er das Gesicht der Herzogin, um einzelne Züge hervorzuheben und alles fortzulassen, was mit dem konventionellen Menschenbild übereinstimmt.

### VON DER HISTORIE ERBLICKT UND ERMÄCHTIGT

Das Vorbild für den „croquis volontairement incomplet“ liefert der anonyme Meister des Laterna-Magica-Zyklus. Auf dem einzigen Bild, das wir von ihm kennen, steht ja für das Schloss Genovevas ein Stück Schloss, „un pan de château“, dessen gelbe Farbe vorausdeutet auf die berühmteste Bildbeschwörung des Romans, die Suche des sterbenden Schriftstellers Bergotte nach der kleinen gelben Mauerecke auf Jan Vermeers Ansicht von Delft, dem „petit pan de mur jaune“. Das Schloss ist ein Bild der Schlossherrin, ein emblematisches Porträt. Zwischen Schloss und Schlossherrin besteht eine Ähnlichkeit, aber sie ist gemäß den Regeln der Heraldik nicht mimetischer Natur. Diese Wechselbeziehung stellt der Erzähler am Anfang des dritten Bandes her, wo er die Geschichte seiner Bezauberung durch die Guermentes resümiert und „sieben oder acht verschiedene Bilder dieses Namens“ ausfaltet, die er „zeitlich aufeinanderfolgend“ in sich vorfindet. „Und sooft Madame de Guermentes sich wandelte, tat dies auch ihre Wohnstätte, die ebenfalls aus diesem Namen hervorgegangen war.“ Eine der Metamorphosen ihrer Behausung war das paradoxe Phänomen des „donjon sans épassoir“, der „Turmfeste ohne stoffliche Dichte, die eigentlich nur ein breiter Streifen orangefarbenen Lichtes war“.

Im blonden Haar der Herzogin leuchtet das gelbe Schloss wieder auf, in den blauen Augen der

Gürtel Genovevas, den Golo vergeblich zu lösen hoffte. Kann es sein, dass der Erzähler sich falsch erinnert an das Schauspiel der Laterna magica, auf das er wieder und wieder zurückkommt, obwohl es ihm zuerst lästig war, weil es eine fremde Welt in die Schlafzimmerumgebung holte, die er sich gerade erst vertraut gemacht hatte? In der Glasbilderreihe mit der Genoveva-Legende, die Proust aus seiner Kindheit wohl kannte, gibt es die Szene mit dem Ritt Golos nicht. Es gibt keinen Platz für sie in der Legende, denn Golo ist der Statthalter und befindet sich am Anfang der Geschichte schon auf dem Schloss. Wenn er in der Glasbildergeschichte aus Combray ruckartig zum Vorschein kommt, bringt er den bösen Plan im Kopf mit – ohne schon ein Auge auf Genoveva geworfen zu haben.

Dagegen bildet sich der Erzähler ein, dass Madame de Guermentes ihn in der Kirche ermächtigt hat, die Augen zu ihr emporzurichten – indem sie ihm aus ihren blauen Augen den ersten Blick zuwarf. Dem unmittelbaren Eindruck nach eher zufällig: Während die Herzogin in der Kapelle über den Familiengräbern saß, ließ sie ihre Blicke flanieren. Sie „glitten an den Pfeilern empor, ruhten selbst auf mir wie ein flüchtiger Sonnenstrahl, aber ein Sonnenstrahl, der mir in dem Augenblick, da er mich berührte, ein eigenes Bewusstsein zu haben schien“. Wie der Erzähler bei früheren Gottesdienstbesuchen mit seinem feurigen Blick die Glasmalereien zu elementarem Leben erweckt hat, so trifft ihn jetzt der gütige Blitz, als wäre er eine Staffagefigur auf einem der eingetrübten Fenster und hätte ewig auf die fürstliche Visite gewartet. Der Sonnenstrahl mit eigenem Bewusstsein ist ein Symbol für das Schöpferische der Wahrnehmung; den Erzähler streift eine Ahnung von der Abenteuerlust der ästhetischen Intelligenz, die sich auf Abwege führen lässt, wenn er darüber nachgrübelt, ob die Herzogin „le vagabondage de ses regards“ überhaupt zur Kenntnis nimmt.

### GEBROCHENES LICHT, FRAGMENTIERTE ERINNERUNG

Das Licht, das der Erzähler sich auf seine Person gerichtet vorstellt, denkt er sich zugleich als gebrochen. Daher kommt im Zuge der raschen Umfor-

mung der Erinnerung an den schweifenden Blick der Herzogin das Fenster der Familienkapelle ins Bild. Beim Auszug der Herrschaften aus der Kirche erlebt der Erzähler, dass das Lächeln der Herzogin auf ihn fällt. „Da erinnerte ich mich wieder an den Blick, blau wie ein durch das Fenster Gilberts des Bösen filtrierter Sonnenstrahl, den sie während der Messe auf mir hatte ruhen lassen, und ich sagte mir: Ganz sicher bin ich ihr besonders aufgefallen.“

Die Lichtquelle einer *Laterna magica* ist neutral. Diesen Umstand macht sich der Erzähler zunutze, als er dieses Leitbild der immanenten Poetik des Romans im dritten Band wieder aufnimmt, um das Unnachahmliche einer künstlerischen Individualität zu fassen und zugleich dem biographischen oder psychologischen Reduktionismus vorzubeugen. Im Stadtpalais des Herzogs von Guermantes gibt es eine Galerie, die den Gemälden Elstirs vorbehalten ist, der unter den legendären Künstlern des Romans den ins Ungegenständliche vorgedungenen Impressionismus repräsentiert. Der Erzähler ist allein mit den Bildern und hat „die Fragmente dieser Welt mit ihren unbekannten Farben“ vor sich, „die nur die Projektion der ganz besonderen Sehweise des großen Malers waren“. Das Sehen selbst projiziert. Vom Stil oder von der Manier Elstirs, von allem, was Handschrift heißt, muss in dieser modernen idealistischen Ästhetik nicht mehr die Rede sein. Das Flackernde, Groteske und Gespensterhafte der körperlosen Laternefiguren, das die Schlafzimmerszene des Romananfangs schildert, ist aufgegangen in der Selbstobjektivierung absoluter Malerei. Jedes der fugenlos gehängten Bilder ist ein Fragment, aber der Erzähler hebt hervor, dass sie untereinander „homogen“ sind. Die *Laterna magica*, die diese „images lumineuses“ in den Raum geworfen hat, wird als „der Kopf des Künstlers selbst“ bestimmt, „dessen Seltsamkeit man nicht hätte erraten können, solange man nur den Menschen kannte“, das heißt, solange man „nur die auf die Lampe aufgesetzte Laterne ohne ein eingeschobenes buntes Glas sah“.

Der Erzähler kann sich nicht sattsehen an den unbekannten Farben Elstirs. Den Pfarrer dagegen

stören an den Fenstern seiner Kirche Partikel einer Farbe, die er nicht definieren kann, „ces reflets d'une couleur que je ne saurais définir“. Die Fenster verwandeln den Kirchenraum in eine verkehrte Welt. Ausdrücklich erhebt der Pfarrer den Vorwurf der Täuschung: Die Fenster führen mit ihren undefinierbaren Farben das Sehvermögen in die Irre – „*trompent même la vue*“.

Die „brillantes projections“ der *Laterna magica*, die aus merowingischer Vergangenheit hervorzugehen schienen, führten im Haus der Großtante „des reflets d'histoire si anciens“ vor dem Erzähler spazieren. Luzius Keller übersetzt: „Bilder längst vergangener Zeiten“. Bilder erzeugen Bilder: Das ist die Lektion der *Laterna magica*. Das Wort „reflet“ sagt zudem, wie das Bild zustande kommt: durch Spiegelung. Nicht nur die Zeiten der Merowinger sind vergangen, die Bilder selbst sind dem französischen Originaltext zufolge alt oder scheinen alt. Bei Eva Rechel-Mertens stand noch: „Widerschein jener alten Geschichten“. Aber wie kann etwas, das vergangen ist, heute noch einen Widerschein hervorrufen? In einer verworfenen Skizze zum ersten Band der *Recherche du temps perdu* stellt der Erzähler die Überlegung an, was er täte, wenn er das alte Spielzeug wiederfände und die antiken Legenden auf den Wänden seines Zimmers noch einmal rote, blaue und violette Farbe annehmen lassen könnte. Er würde zögern, den Apparat wieder in Betrieb zu nehmen – denn das Gerät stamme aus einer Vergangenheit, die fast so weit entfernt sei wie diejenige der Genoveva von Brabant.

Der Kathedralbau von Prousts Roman ist ein gigantisches *Trompe-l'œil*. Wenn der Erzähler die Wirkung der *Laterna magica* mit dem Werk der „ersten Baumeister und Glasmaler der Gotik“ vergleicht, übernimmt er den Duktus der legendären Historiographie in seine private Kunstgeschichte. Gleich im ersten Versuch soll den gotischen Baumeistern und Glasmalern die Verwandlung der Kathedralmauern in Lichtteppiche gelungen sein, als hätten Fortentwicklung und Verfeinerung ihrer Techniken zur Perpetuierung der Epiphanie sich



von vorneherein erübrigt. Der Roman verbirgt seine Geschichtlichkeit, die doch sein Thema ist. Die Zergliederung der erzählerischen Bewegung steigert die Wucht des großen Bogens. Aber man achte einmal darauf, ob der Erzähler sich womöglich ruckartig fortbewegt. Die verlorene Zeit ist in den Zwischenräumen von Bild und Abbild, Licht und Reflex, Schein und Widerschein zu suchen.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu / Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Deutsche Zitate nach der Überset-

zung von Eva Rechel-Mertens in der von Luzius Keller für die Frankfurter Ausgabe des Suhrkamp Verlags revidierten Fassung (1994–2002), französische Zitate nach der unter der Gesamtherausgeberschaft von Jean-Yves Tadié veranstalteten zweiten Pléiade-Ausgabe (1987–89).

---

**PATRICK BAHNERS, M. A.**  
**Frankfurter Allgemeine Zeitung,**  
**Hellerhofstr. 2–4, 60327 Frankfurt a. M.,**  
**p.bahners@faz.de**

# Avantgarde und Autonomie

---

**Ü**ber Avantgarde zu sprechen, ist so selbstverständlich nicht. Denken wir daran, dass Gestaltung für die Avantgarde ein in die Zukunft gerichtetes offenes Projekt war, während unsere Zeit der Zukunft eher mit Unbehagen und keineswegs hoffnungsfroh entgegensieht. Die Vorbehalte verstärken sich, teilte die Avantgarde doch die Überzeugung, ästhetische Arbeit sei im politischen Sinn Arbeit an der Veränderung der gesellschaftlichen Zustände sozialer Ungleichheit und Unterdrückung. Deshalb lässt sich Avantgarde auf die Gegenwart ein, aber nicht, um sie zu bestätigen, sondern um sie vor den Kopf zu stoßen, sie zu verunsichern und zu überwinden. Eine gegenwartsbezogene Zeit wie die unsere dürfte damit ihre Probleme haben.

Im ersten Teil werde ich mich mit wichtigen Positionen der Avantgarden, der Frage ihrer Ak-

tualität und den Einwänden ihnen gegenüber befassen. Wie umgehen mit diesem historischen künstlerischen Erbe? Gibt es Hinweise auf ein Nachleben der Praktiken und Ziele der Avantgarden, die über ein rein historisch-antiquarisches Interesse hinaus zu weiterreichenden Erkenntnissen über unsere Zeit und womöglich auch über die „Epoche der Avantgarden“ führen könnten? Und wie sinnvoll bzw. hilfreich wäre der Versuch eines erkenntnisoffenen Austauschs zwischen dem von Dada bis Bauhaus reichenden Projekt der historischen Avantgardebewegungen und der an das Ende des 18. Jahrhunderts zurückreichenden Idee einer Kunstautonomie als negative Bezugsgröße avantgardistischer Selbstwahrnehmung? Wie könnte also aus einer ursprünglich konstitutiven Konfrontation ein spannungsreiches, produktives Verhältnis gewonnen werden?

Von der Vertiefung dieser Fragen werde ich im zweiten Teil die Begründung der Aktualität der Avantgarde abhängig machen. Ein nicht ganz risikoloses Unterfangen, bei dem die im Spannungsfeld von Historismus und Moderne/Avantgarde sicherlich umstrittenste ästhetische Figuration, das *Ornament*, im Zentrum meiner Überlegung steht. Vielseitig eingesetzt, verbinden wir mit dem Ornament Geschichte, Lebensfülle, Reichtum, Hand-