

Figuren des Anderen

Zur Chardin-Rezeption bei Marcel Proust

Von der Philosophischen Fakultät
der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover

zur Erlangung des Grades

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von

Sylvia Kindlein, M.A.

2023

Referent: Prof. Dr. Hans Sanders
Korreferentin: Prof. Dr. Barbara Vinken, Ph.D.
Korreferentin: Prof. Dr. Andrea Frisch
Tag der Promotion: 17. Juni 2019

Abstract

Marcel Proust schreibt sich 1895 mit einem Essay über das Werk Jean Siméon Chardins (1699-1779) in die vor allem durch Diderot und die Brüder Goncourt geprägte Chardin-Rezeption ein. Die Arbeit verfolgt das Ziel, sowohl die Nachwirkungen dieser Betrachtung und Beschreibung der Gemälde Chardins als auch die Auseinandersetzung mit der Tradition der Chardin-Rezeption in Prousts siebenbändigem Roman *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) nachzuzeichnen. Ausgehend von den diskreten Hinweisen auf der Textoberfläche werden die verdeckten Ein- und Umschreibungen der Figurengemälde Chardins im Roman deutlich, die sich zu einer ästhetischen Praxis und Poetik des „refaire“ Chardin verdichten.

With an essay on the work of Jean Siméon Chardin (1699-1779), Marcel Proust inscribed himself in 1895 in the Chardin reception, which was primarily shaped by Diderot and the Goncourt brothers. The study aims to trace both the repercussions of this contemplation and description of Chardin's paintings and the engagement with the tradition of Chardin reception in Proust's seven-volume novel *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Starting from the discrete clues on the surface of the text, this study shows how the concealed inscriptions and rewritings of Chardin's figure paintings in the novel become clear, condensing into an aesthetic practice and poetics of the „refaire“ Chardin.

Schlagworte

À la recherche du temps perdu, Genreszenen, Alterität

In Search of Lost Time, genre scenes, alterity

Vorliegende Arbeit stellt eine überarbeitete Fassung der 2019 angenommenen Dissertation dar.

Inhalt

Einleitung: „comme Elstir Chardin“	6
Elstir, Chardin, Proust: Chardin in den poetologischen Reflexionen der <i>Recherche</i> (9) – Vom Chardin-Essay zur <i>Recherche</i> . Forschungsüberblick (14) – Chardins Figurengemälde (21) – <i>François le Champi</i> , <i>Les Mille et Une Nuits</i> und die Genreszenen Chardins (25) – Figuren des Anderen: Prousts Romanfiguren (29) – Figuren des Anderen: Bildfiguren in Prousts Roman (32) – „refaire“ Chardin: Gang der Untersuchung (40)	
1 Prousts Chardin im Traditionszusammenhang der Chardin-Rezeption	43
1.1 Salonbesprechung, Wiederentdeckung und zeitgenössische Kunstkritik	44
1.1.1 Denis Diderot: Die <i>nature vivante</i> der Stillleben und die „nature basse, commune et domestique“ der Genreszenen	46
1.1.2 Edmond und Jules de Goncourt: Der bürgerliche Maler der bürgerlichen Intimität	54
1.1.3 Henry de Chennevières: „peintre des peintres français“	61
1.2 Kunstphilosophie und Bildbeschreibung: Prousts Chardin-Studie von 1895	65
1.2.1 Kunstphilosophie: Die Kunst als <i>enseignement</i>	65
1.2.2 Bildbeschreibung: <i>La Mère laborieuse</i> und <i>Le Bénédicité</i>	68
1.2.3 Die Alterität der Bilder – Chardins Kippfiguren	79
2 <i>Tableaux cachés</i> – Chardins Genreszenen in Combray und Paris	88
2.1 Bild-Schreibung: Figuren des Anderen	89
2.1.1 „Je dînais avant tout le monde“: <i>Le Bénédicité</i> im <i>drame du coucher</i>	90
2.1.2 „Sale bête!“: Chardins <i>La Pourvoyeuse</i> und Prousts <i>Françoise</i>	95
2.1.3 <i>Le petit détail qui tue</i> : Bild, Betrachter, Text	102
2.2 „plus qu’un objet et peut-être aussi qu’une personne“ – Chardins Zimmer	108
2.2.1 <i>chambre-chausson</i> : Das Zimmer der Tante Léonie	110
2.2.2 <i>protozoaires</i> und <i>tourbillons</i>	114
2.2.3 „le pianola sur les pédales duquel elle appuyait ses mules d’or“: Albertine und <i>La Mère laborieuse</i>	119

3	Pastiche und Pendant – Chardins Dinge und die Dinge des Anderen bei Proust	131
3.1	Proust pastichiert: <i>Gilberte à la bêche</i>	133
3.1.1	Das Bild von Gilberte mit dem Spaten	135
3.1.2	<i>La méthode du pasticheur</i> : Federball und Spaten – von Chardin zu Proust	140
3.1.3	Unlesbare Dinge, die Fremdheit des Anderen und die „littérature de notations“	152
3.2	Die Photographie der Großmutter mit Hut als Pendant zu Chardins Selbstportrait	163
3.2.1	Chardins Selbstbildnisse und das fehlende Pendant	165
3.2.2	Bilder von der Großmutter	174
3.2.3	„le magnifique chapeau de ma grand-mère“ – Zeichen lesen im Angesicht des Todes	181
	Schluss	189
	Bibliographie	194
	Abbildungsverzeichnis	212

Einleitung: „comme Elstir Chardin“

Zu Beginn des Jahres 1920 erreicht Marcel Proust über seinen Freund Jean-Louis Vaudoier eine an Künstler, Schriftsteller und Kunstliebhaber gerichtete Umfrage der Zeitschrift *L'Opinion*. Erbeten werden Vorschläge für eine französische Entsprechung der im Musée du Louvre kurz zuvor eingerichteten *Tribune* italienischer Malerei, ein an die *Tribuna* der Uffizien erinnerndes Kabinett italienischer Meisterwerke:

Voudriez-vous nous adresser une liste de huit tableaux français, choisis parmi les toiles que possède le Louvre, sans limitation d'époque, qui pourraient, selon vous, trouver place dans cette tribune idéale? Nous vous serions très reconnaissants de nous indiquer non d'immenses toiles décoratives [...] en tenant d'avantage compte de vos goûts personnels que de la réputation et de la célébrité des tableaux à designer?¹

In seiner in einem Brief an Vaudoier formulierten Antwort wählt Marcel Proust unter den acht zu nennenden Gemälden drei von Jean Siméon Chardin (1699-1779) aus, mit denen er seine Aufzählung beginnt: „*Portrait de Chardin*, par lui-même; *Portrait de Mme Chardin*, par Chardin; *Nature morte* de Chardin [...].“ (CSB, 601)

Bemerkenswert an Prousts Auslese ist zum einen die überproportionale Präsenz der Chardin-Gemälde. Andere Künstler werden entweder mit nur einem Gemälde aufgeführt oder eine doppelte Nennung ist – wie im Falle Watteaus („*L'Indifférent* de Watteau, ou *L'Embarquement*“, CSB, 601) – als ein Entweder-oder zu verstehen. Auffällig ist zum anderen die prominente Position der Chardins am Beginn der Aufzählung. Während Proust sich unsicher ist, ob „un Renoir ou *La Barque du Dante* [de Delacroix; S.K.], ou *La Cathédrale de Chartres* de Corot“ (ebd.) Teil der Auswahl werden sollte, ist die Eröffnung mit der chardinschen Gemälde-Trias ein ostentatives Bekenntnis.

¹ Der Wortlaut der Umfrage ist in den Anmerkungen zu Prousts Antwort abgedruckt, die dieser Anfang Februar 1920 in einem an Vaudoier adressierten Brief gibt. Marcel Proust: „Une Tribune française au Louvre?“ In: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1971, 601, hier 947 (Anm. 1). Alle Zitate aus diesem Band werden im Folgenden unter Verwendung der Sigle CSB und Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen. Der Brief ist in Band XIX des Briefwerks zu finden (Marcel Proust: *Correspondance*. Hg. von Philip Kolb. 21 Bände. Paris: Plon 1970-1993, hier Band XIX, Brief 36, 107-109). Über den Umbau des Louvre und die Innovation eines durch schwere Vorhänge halbgeschlossen Séparées, das unabhängig von einer chronologischen Reihung die konzentrierte Betrachtung der italienischen *opera magna* erlaubt, vgl. den Artikel von Paul Ginisty: „Avant la visite présidentielle. Les nouveaux aménagements du musée du Louvre“. In: *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* 15663 vom 16. Januar 1920, 1f. [online] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k604172s.item> [29.10.2017].

Prousts knapp drei Jahre vor seinem Tod dokumentierte Wertschätzung Chardins weist zurück auf einen vermutlich im Herbst 1895 verfassten Essay. Ursprünglich wollte Proust dem Text über das Werk Jean Siméon Chardins noch einen zweiten Teil hinzufügen, in dem er sich mit Rembrandt befasst. Dieser zweite Teil des unter dem Titel „Chardin et Rembrandt“² bekannten Essays blieb jedoch unvollendet. Dem Chardin-Essay gingen 1890/91 zwei Ausstellungsbesprechungen Prousts in *Le Mensuel*³ voraus und die im Juni 1895 in *Le Gaulois* unter dem Titel „Portraits de peintres“ veröffentlichten (und 1896 in *Les Plaisirs et les jours* wiederaufgenommenen) Gedichte, die den Malern Cuyp, Potter, Watteau und van Dyck gewidmet sind.

Diese sehr unterschiedlichen, aber im weiteren Sinne kunstkritischen Texte in Form von Rezension, Gedicht und Essay bilden den Auftakt für Prousts Beschäftigung mit Werken der bildenden Kunst in seinem Œuvre – vom 1895 begonnenen und unvollendet gebliebenen Roman *Jean Santeuil* über die um 1899 entstandenen Entwürfe zu Rembrandt, Watteau, Moreau und Manet, seine Artikel und Essays über Ruskin mit den Übertragungen ins Französische von *The Bible of Amiens* (1885/1904) und *Sesame and Lilies* (1865/1906) bis zum aus dem Projekt *Contre Sainte-Beuve* (1908/09) entstandenen Roman *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). In der siebenbändigen *Recherche* faltet Proust ein kunsthistorisches Panorama aus, das alle Gattungen der bildenden Kunst von Architektur, Bildhauerei, Malerei, über Graphik bis zu den angewandten Künsten umfasst, sich von der Antike bis zu den Avantgarden erstreckt, Kirchenbaukunst und die Glasbilder der Laterna Magica ebenso einbezieht wie Fresko und Aquarell, Portraits neben Landschaftsbilder stellt und Künstler von Giotto bis Monet aufruft.⁴

² Das zu Prousts Lebzeiten unveröffentlichte Manuskript wird am 27. März 1954 mit dem Titel „Chardin, ou le Cœur des choses“ in *Le Figaro littéraire* (vgl. Proust: *Correspondance* I, 447) veröffentlicht, im selben Jahr in die *Nouveaux Mélanges* der von Bernard de Fallois herausgegebenen Ausgabe des *Contre Sainte-Beuve*, dann in *Essais et articles* (CSB, 372-382) aufgenommen. Zuerst hergestellt hat die Beziehung zwischen Prousts Antworten im Rahmen der Umfrage und dem frühen Chardin-Essay Kyuichiro Inoue: „Proust et Chardin“. In: *Études de langue et littérature françaises* 1 (1962), 1-15.

³ Die beiden unter einem Pseudonym erschienenen Texte „Exposition internationale de peinture“ und „Impressions de Salons“ sind nachlesbar in Marcel Proust: *Écrits sur l'art*. Hg. von Jérôme Picon, Paris: Flammarion 1999, 39-41 und 54-58.

⁴ Eine Übersicht vermitteln Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, die entsprechenden Einträge im *Dictionnaire Marcel Proust* (hg. von Annick Bouillaguet/Brian G. Rogers. Paris: Honoré Champion 2014) und Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2004. Zur Rolle der Malerei vgl. Maïthé Vallès-Bled (Hg.): *Proust et les peintres*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée de Chartres 1991. Chartres: Musée de Chartres 1991, außerdem die frühe Studie von Juliette Monnin-Hornung: *Proust et la peinture*. Genève: Droz 1951 und die Arbeiten von Bertho (den Sammelband Sophie Bertho (Hg.): *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000 sowie zahlreiche Aufsätze, von denen hier genannt sei Sophie Bertho: „Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne“. In: *Littérature* 103 (1996), 94-112), Keller (zahlreiche Beiträge, z. B. Luzius

Chardin bleibt in der *Recherche*⁵ beinahe unerwähnt. Lediglich in vier Passagen, die über mehr als dreitausend Seiten verstreut sind, kommt Proust namentlich auf Chardin zu sprechen.⁶ Diese diskrete Präsenz bildet einen auffälligen Kontrast nicht nur zur affizierten Wertschätzung Chardins in Prousts „tribune idéale“, sondern auch zur gegensätzlichen Praxis Prousts mit anderen Lieblingsmalern wie Vermeer oder Carpaccio.⁷ Es lässt sich einwenden, dass ein indexhaftes Erfassen des Vorkommens eines Malernamens in einem Roman wenig bis nichts über das Wesen des Rezeptionsverhältnisses auszusagen vermag. Allerdings ist auch keines von Chardins Gemälden so sichtbar in den Text und die Handlung des Romans eingeschrieben, so offenbar mit einer Figur in Beziehung gesetzt wie Vermeers *Ansicht von Delft* (1660/61), die dem Schriftsteller Bergotte zum Modell einer *écriture idéale* und Sinnbild seines Scheiterns wird und der sein Leben vis-à-vis dem Gemälde hingibt (vgl. III, 692f.). Oder wie Carpaccios *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* (1494), das Albertines Anziehungskraft aktualisiert und beinahe die

Keller: „Ekphrasis, Prosopopöie und Pastiche. Zur Rhetorik der Bildbeschreibung bei Marcel Proust“. In: Dieter Ingenschay/Helmut Pfeiffer (Hg.): *Werk und Diskurs*. Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag. München: Fink 1999, 343-351) und Kazuyoshi Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*. Paris: Honoré Champion 2010. Da die Beziehung Prousts zur Malerei die Proust-Forschung seit Jahrzehnten beschäftigt, ist an dieser Stelle nur eine kleine Auswahl an Publikationen aufgeführt. Weitere Hinweise können der Bibliographie der vorliegenden Arbeit entnommen werden.

⁵ Alle Zitate aus der *Recherche* beziehen sich auf die vierbändige Pléiade-Ausgabe (Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié. 4 Bände. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1987-1989) und werden im Folgenden in Form der Band- und Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

⁶ II, 10 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*); II, 713 (*Le Côté de Guermantes*); IV, 205 (*Albertine disparue*); IV, 620 (*Le Temps retrouvé*). Diese Textstellen werden im Folgenden thematisiert. Es kommen abgesehen vom Chardin-Essay und Prousts Antwort auf die Louvre-Umfrage noch vier weitere Nennungen Chardins in den *Essais et articles* der Pléiade-Ausgabe hinzu, die von der Arbeit an *Jean Santeuil* (seit 1895) bis 1920 datieren und den Erwähnungen in den Romanpassagen ähneln: CSB, 418f. („La poésie ou les lois mystérieuses“, o. D.); CSB, 475 („Portrait du prince Léon Radziwill“, 1903/04); CSB, 582 („Préface“ zu Jacques-Émile Blanches *Propos de peintre – De David à Degas*, ca. 1919); CSB, 604 (Prousts Antwort auf die Umfrage „Si vous étiez obligé, pour une raison quelconque, d'exercer un métier manuel, lequel choisirez-vous, selon vos goûts, vos aptitudes et vos capacités?“; o. D.).

⁷ Vgl. das Personenverzeichnis der Pléiade-Ausgabe, das den Namen Vermeer auf fünfzehn Seiten dokumentiert (IV, 1637); Proust bezeichnet ihn 1921 in einem Brief an Vaudoayer als „mon peintre préféré depuis l'âge de vingt ans“ (Proust: *Correspondance* XX, 263). Carpaccio wird auf dreizehn Seiten teilweise mehrmals erwähnt (vgl. IV, 1540).

Liebe wiederbelebt, als Marcel⁸ auf dem Gemälde Albertines Fortuny-Mantel wiederzuerkennen glaubt.⁹

Wenn Proust jedoch Anfang 1920 die gut 24 Jahre zuvor in einem Essay artikulierte Bewunderung Chardins im Rahmen seiner Auswahl für die „tribune idéale“ erneuert, darf man daraus schließen, dass Proust Chardin sein Leben lang geschätzt hat. Die vorliegende Arbeit macht es sich daher zum Ziel, im Rahmen einer Spurensuche die Faszination Prousts für Chardins Werk und die in die Textoberfläche der *Recherche* subtil eingetragene Präsenz Chardins in Form von verdeckten Bild-Text-Verhältnissen und ihrem komplexen Bedeutungspotential für den Roman sichtbar zu machen.

In der Einleitung werde ich zunächst einen Blick auf die expliziten Erwähnungen Chardins werfen und ihre Funktion im Rahmen der poetologischen Reflexionen der *Recherche* untersuchen. In einem zweiten Schritt geht es darum, den im Roman hergestellten Verweisungszusammenhang zwischen dem Chardin-Essay und der *Recherche* in Form eines Forschungsüberblicks zu reflektieren. Daran anknüpfend schlage ich eine Neuperspektivierung der intermedialen Beziehung zwischen Proust und Chardin vor und komme zum Kern meiner Untersuchung, die sich den in diesem Zusammenhang bisher kaum beachteten Figurengemälden Chardins, seinen Genreszenen und Portraits widmet. Abschließend wird erläutert, wie die dieser Arbeit als Titel dienende Rede von den *Figures des Anderen* für die Analyse der Ein- und Umschreibungen der Bilder Chardins in den Text der *Recherche* fruchtbar gemacht werden kann.

Elstir, Chardin, Proust: Chardin in den poetologischen Reflexionen der *Recherche*

In den vereinzelt Erwähnungen Chardins in der *Recherche* sind in die Fiktion hinübergespielte Spiegelungen von Prousts Faszination für die Malerei Chardins zu erkennen,

⁸ Im Sinne einer besseren Lesbarkeit nenne ich den Erzähler der *Recherche* im Folgenden „Marcel“ und folge damit der überwiegenden Praxis in der Proust-Forschung. Nicht vergessen ist dabei die im Roman nur andeutungsweise ins Spiel gebrachte Möglichkeit, der Protagonist könne Marcel heißen (vgl. III, 583 und 663), die Komplexität der proustschen Ich-Perspektive und nicht zuletzt die Distanz zwischen „Marcel“ und einem autobiographischen Ich des Autors. Vgl. zur Diskussion dieses Themas Achim Hölter: „Wie heißt Prousts Erzähler? Versuch der Analyse eines Problems“. In: *Poetiva* 31, Heft 3/4 (1999), 502-518, und Françoise Leriche: „Pour en finir avec ‚Marcel‘ et ‚le narrateur‘: questions de narratologie proustienne“. In: Bernard Brun (Hg.): *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne 1*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard 2000, 13-42.

⁹ Vgl. IV, 225f. und die weiteren Ausführungen in dieser Einleitung. Das Gemälde ist ebenfalls unter dem von Proust verwendeten Titel *Il Patriarca di Grado esorcizza un indemoniato (Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé)* (vgl. IV, 225) bekannt.

die um das Thema des Rezeptionsverhältnisses kreisen. Sie sind zum einen Teil der Künstlergeschichte um Elstir, zum anderen in die Berufungsgeschichte Marceles eingeschrieben. In *Le Côté de Guermantes* wird zum ersten Mal eine Affinität zwischen Elstir und Chardin postuliert in Gestalt ihrer „tentatives du même genre“ (II, 713), die Dinge in ihrer sichtbaren Erscheinung als Ergebnis von Wahrnehmungsempfindungen zu malen anstatt sie gemäß ihrer verstandesmäßigen Bedeutung zu repräsentieren. Die Art des Rezeptionsverhältnisses wird nicht als ästhetisches Einflussmodell vorgestellt, sondern chronologisch umgekehrt, indem Elstir „des sortes de fragments anticipés d'œuvres de lui“ (ebd.) bei Chardin erkennt. Die Hierarchie zwischen Original und Kopie ist aufgehoben, die Originalität des Späteren nicht in Zweifel gezogen. Im Sinne einer überzeitlichen Verwandtschaft wird Elstir gleichsam zum Chardin seiner Zeit.¹⁰

Auch in *Le Temps retrouvé* wird Elstir als Chardin-Bewunderer eingesetzt (vgl. IV, 620), als der Erzähler auf den letzten Seiten der *Recherche* über das zu schreibende Buch nachdenkt. Von diesem skizziert er eine wenig konkrete Vorstellung, deren Herzstück die Prämisse ist, sich von prägenden Lektüreerfahrungen loszusagen, um paradoxerweise genau diese Werke dann wiedererschaffen zu können. Der Bezug zu Elstirs Chardin-Rezeption wird sogleich hergestellt:

Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, *Les Mille et Une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux. Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. [...] Ce serait un livre aussi long que *Les Mille et une Nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a

¹⁰ Das Konzept der *affinité élective* als unbedingte Unabhängigkeit von Vorbildern erscheint bei Proust immer wieder als Originalitätsgarant. Schopenhauers extensive Zitationsarbeit wird in „Journées de lecture“ (1905) nicht als Ergebnis bewusster Rezeption vorgestellt, die zitierten Texte fungieren als „[...] exemples, des allusions inconscientes et anticipées, où il aime à retrouver quelques traits de sa propre pensée, mais qui l'ont nullement inspirée.“ (CSB, 160-194, hier 185; es handelt sich um das Vorwort zu Prousts Ruskin-Übersetzung *Sésame et les lys* (1906), das unter dem Titel „Sur la lecture“ im Juni 1905 in der Zeitschrift *La Renaissance latine* vorabgedruckt und 1919 unter dem Titel „Journées de lecture“ in die *Pastiches et mélanges* aufgenommen wurde.) In den *Cabiers* aus dem Umkreis des Sainte-Beuve-Projekts formuliert Proust programmatisch: „Les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides [...]“ (CSB, 311). Das Auffinden von „réminiscences anticipées“ (ebd.) wird auch hier nicht als Einfluss, sondern als Zeugnis „d'une valeur plus universelle“ (ebd.) gewertet. Entgegen der nachdrücklich behaupteten ästhetischen Autonomie hat sich die Forschung der verschwiegenen oder kaschierten literarischen Vorbilder in der *Recherche* angenommen. Vgl. in dieser Hinsicht Michèle M. Magill: „Les grands absents d'*A la recherche du temps perdu*“. In: *Romanic Notes* 29 (1988/89), 15-20, die die scheinbare Abwesenheit von Montaigne und Rousseau in Prousts Roman untersucht. Zu den „grand absents“ zählt bekanntlich auch Flaubert (vgl. Annick Bouillaguet: *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*. Paris: Champion 2000 und Mireille Naturel: *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*. Amsterdam-New York: Rodopi 2007).

abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les „Contes arabes“ ou les „*Mémoires* de Saint-Simon“ d’une autre époque. (IV, 620f.)

Einander entgegengesetzt werden zwei Strategien der Imitatio: „refaire“ und eine Art der Nachahmung, die durch die Einsicht „on ne peut refaire ce qu’on aime qu’en le renonçant“ bestimmt wird. Während der Erzähler nicht näher erläutert, was „refaire“ als Strategie der produktiven Rezeption sein könnte, und sich auch nicht über ihr Ergebnis im Klaren zu sein scheint („en quoi que ce fût“), wird zumindest deutlich, dass es sich um eine vollkommene Nachahmung („tout pareil“) handeln muss. Stattdessen soll aber idealerweise etwas entstehen, das „tout autre“ ist, und am Vorbild von Elstirs Reaktion auf Chardins Gemälde ins Spiel gebracht wird. Diese Strategie wird nicht nur von der Imitatio des „refaire“ unterschieden, sondern auch vom Konzept der Affinität, das in *Le Côté de Guermantes* noch als Erklärung für die Ähnlichkeit zwischen den Werken beider Maler gegolten hat.

Das Ergebnis ist identisch – der Spätere entdeckt in seinem Werk Übereinstimmungen mit dem/der Früheren und hat eine Transposition „d’une autre époque“ hervorgebracht –, doch wird im Unterschied zum unabhängigen Schaffen beider im Rahmen einer ursprünglichen Ähnlichkeit beim „Wiedererschaffen durch Entsagung“ das später zu opfernde Vorbild zuerst im subjektiven Lebenszusammenhang individueller Erfahrung rezipiert. Dieses Rezeptionsverhältnis wird dann *in actu* nicht als bewusstes intertextuelles Verweisen vorgestellt, sondern als ein sich unbewusst aus dem Verdrängten und Vergessen in das Werk Einschreibende. Es steht ganz im Kontext der in *Le Temps retrouvé* entwickelten Poetik der unwillkürlichen Erinnerung, in den am Ende des Romans auch Elstirs Chardin-Rezeption gestellt wird.

Der Name Chardin erscheint indessen nicht zufällig in einer Passage, in der es um prägende Lektüreerfahrungen geht. Mit Saint-Simon, der in der Reihe der Bücher der Kindheit – hier ist neben den *Mille et Une Nuits* zuerst an *François le Champi* zu denken, der wenige Zeilen später thematisiert wird – fehl am Platz erscheint, da er keine Lieblingslektüre Marcells in der *Recherche* ist, wird eine weitere Rezeptionsstrategie aufgerufen: das Pastiche. Proust hat zwei Saint-Simon-Pastiches verfasst¹¹ und schreibt im Jahr der

¹¹ Aus einer Überarbeitung des ersten mit dem Titel „Fête chez Montesquiou à Neuilly (Extrait des *Mémoires* de Saint-Simon)“ (erschienen 1904 in *Le Figaro*) geht das zweite hervor, das 1919 als neuntes Pastiche unter dem Titel „L’affaire Lemoine dans les *Mémoires* de Saint-Simon“ (CSB, 38-59) in den *Pastiches et mélanges* veröffentlicht wird (vgl. Jean Milly: „Un pastiche de Proust: L’affaire Lemoine dans les *Mémoires* de Saint-Simon““. In: *Cahiers Saint-Simon* 5 (1977), 17-22, hier 17).

Veröffentlichung seiner *Pastiches et mélanges* an Ramon Fernandez Folgendes über die Tätigkeit des Pastichierens:

Le tout était pour moi affaire d'hygiène; il faut se purger du vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet et du Goncourt en signant (ici les noms de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans.¹²

Die Verwandtschaft des Pastichierens und des „Wiedererschaffens durch Entsagung“ im gemeinsamen Ziel, von der Faszination für die Vorbilder frei zu werden, zeigt sich in den beide Strategien verbindenden religiösen Konnotationen der den Vorgang des Lossagens beschreibenden Verben („sacrifier“ (IV, 621) und „se purger du vice“ (s. o.)). Allerdings stellt die bewusste Auseinandersetzung mit Vorbildern als reinigende Kur einen Gegensatz zum Vergessen dar, das die Wiederauferstehung eben jener Vorbilder im Kunstwerk ermöglichen soll.

Die auffällige Präsenz Saint-Simons in der Reihe der kindlichen Lektüreerfahrungen des Erzählers markiert eine weitere Rezeptionsstrategie und verweist mit dieser gleichzeitig auf die auch im Brief an Fernandez erwähnten Brüder Goncourt, die nicht nur Gegenstand zweier Pastiches¹³, sondern in Gestalt ihrer einflussreichen Monographie *L'Art du XVIII^e siècle* auch Teil der Chardin-Rezeption Marcel Prousts sind.¹⁴ Die vorgestellten Rezeptionsstrategien thematisieren also nicht nur Zusammenhänge zwischen Texten (das Romanprojekt des Erzählers und seine Lieblingslektüren) und zwischen Bildern (Elstir und Chardin), sondern verweisen auch auf Beziehungen zwischen Texten und Bildern (Goncourt und Chardin) und zwischen Texten und Texten über Bilder (Proust und Goncourt). Damit deutet sich ebenso die intertextuelle Kommunikation Prousts mit der kunstkritischen Lektüre an wie die Frage nach Prousts Rolle innerhalb der Chardin-Rezeption.

Während über den Umweg via Saint-Simon Prousts eigene Auseinandersetzung mit Chardin ins Spiel kommt, hat die Venedig-Episode bereits offenbart, dass der von Marcel geschätzte Chardin-Bewunderer Elstir im Roman nur eine Deckfigur für Marcells eigene Faszination für Chardin ist. Auf den letzten Seiten der *Recherche* scheint diese

¹² Proust: *Correspondance* XVIII, 380.

¹³ Es handelt sich um „L'affaire Lemoine dans le ‚Journal des Goncourt‘“ in den *Pastiches et mélanges* (CSB, 24-27) und die Passage aus einem unveröffentlichten Band des *Journal* der Goncourts am Anfang von *Le Temps retrouvé* (IV, 287-295).

¹⁴ Vgl. dazu die folgenden Ausführungen in dieser Einleitung sowie ausführlich das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit.

Konstellation noch durch die ungewöhnliche Grammatik der formelhaften Verdichtung „comme Elstir Chardin“ (IV, 621) hindurch, welche die Namen des fiktiven und des realen Künstlers ohne trennendes Satzzeichen oder Wort neben- und beinahe übereinandertreten lässt.¹⁵ Indem der Erzähler in Venedig auf die „utile leçon de Chardin, reçue autrefois“ (IV, 205) zu sprechen kommt, die die familiäre Intimität Combrays dem durch Veronese vertretenen Prunk Venedigs entgegenstellt, enttarnt er sich nicht nur als Bewunderer Chardins. Mit der Erkenntnislehre bezieht er sich außerdem auf einen Text außerhalb der Fiktion der *Recherche*, den Chardin-Essay des Autors Marcel Proust, in dem Chardins Malerei einem „enseignement“ (CSB, 374) verglichen wird, der die Schönheit des alltäglichen Lebens vermittelt.

Ich möchte an dieser Stelle weder auf diesen quasi-autobiographischen Hinweis eingehen noch Prousts *Recherche* mit dem Romanprojekt ihres Erzählers gleichsetzen,¹⁶ aber festhalten, dass die beziehungsreiche Inszenierung von Prousts Chardin-Verhältnis folgende Parallelisierung zulässt: Die Bücher der Kindheit sollen für das künftige Werk des Erzählers vergessen werden, sind jedoch als mehr oder weniger explizite Intertexte in Prousts *Recherche* eingewoben und bilden eine Klammer um die sieben Bände des Romans.¹⁷

¹⁵ Als *alter ego* Chardins lässt sich Elstir hingegen nicht oder nicht in jeder Hinsicht bezeichnen, da er sowohl bezüglich seiner Persönlichkeit als auch seines Werks Ähnlichkeiten mit Turner, Whistler, Monet, Helleu und anderen aufweist. Elstir ist das, was Dirk Kocks als „komposite[n] Gestalt“ bezeichnet: „Er ist der ‚peintre moderne par excellence‘, der stilistisch und inhaltlich in seinem Werk dermaßen schillert, daß sich ohne Frage in ihm zahlreiche Künstler der Vergangenheit wie der Gegenwart Prousts vereint haben.“ (Dirk Kocks: „Proust und die Bildenden Künste“. In: Reiner Speck (Hg.): *Marcel Proust. Werke und Wirkung*. Frankfurt/M.: Insel 1982, 124-143, hier 134.) Auch Jean Roudaut („Par qui nos yeux sont décloés‘ ou La vie profonde des ‚natures mortes‘“. In: *L'Arc* 47 (1971), 27-31) betont Elstirs Facettenreichtum, der sich nicht auf ein reales Vorbild reduzieren lässt, sondern als „multiplicité d'intercesseurs, un combinat de médiations“ (ebd., 31) anzusehen sei.

¹⁶ Dazu eindringlich Luzius Keller: „Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werk Marcel Prousts“. In: Edgar Mass/Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*. Frankfurt/M.: Insel 1983, 153-169.

¹⁷ *Tausendundeine Nacht* und George Sands Roman *François le Champi* umschließen die *Recherche* von den Desserttellern mit Motiven der arabischen Erzählungen (vgl. I, 56) und dem Vorlesen von *François le Champi* durch die Mutter (vgl. I, 41f.) in Combray bis zur Erinnerung an die faszinierenden Lektüren der Kindheit in *Le Temps retrouvé*. Volker Roloff sieht zwischen den beiden Büchern eine enge Beziehung, die er als „eine für die *Recherche* grundlegende Konfiguration“ (Volker Roloff: *Proust und Tausendundeine Nacht. Marceles Lieblingslektüre und der Orientalismus in der „Recherche“*. Köln: Marcel Proust Gesellschaft 2009 (Sur la lecture IX), 18) bezeichnet, in der er besonders die Verknüpfung der Anspielungen auf die *Mille et Une Nuits* im Gewebe des Romans und ihre Rolle für dessen Ästhetik analysiert. Während Roloff die Bedeutung Saint-Simons in diesem Zusammenhang anzweifelt, da Saint-Simon im Roman zu Swanns und Charlus' Lektüren zählt und nicht zu denen Marceles (vgl. ebd. 18-23), hält Jean Rousset sowohl die arabischen Erzählungen als auch die *Mémoires* für „[l]es deux grands livres modèles“ (Jean Rousset: *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti 1973, 163) der *Recherche* und sieht Saint-Simon „partout présent en filigrane“ (ebd.). Vgl. im Anschluss an Rousset auch Dominique Jullien: *Proust et ses modèles – les ‚Mille et Une Nuits‘ et les ‚Mémoires‘ de Saint-Simon*. Paris: José Corti 1989 und Roderich Billermann: „Sprache, Selbst, Geschichte. Madame de Sévigné und der Duc de Saint-Simon in *À la recherche du temps perdu*“. In: Patricia Oster/Karlheinz Stierle (Hg.): *Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2007, 136-182. Billermann ordnet Prousts Saint-Simon-Rezeption wie folgt ein: „Prousts Umgang mit den *Mémoires* ist ein Versuch, das Kontingente der Geschichte, das bei Saint-Simon als ein Staccato von Porträts

Wenn Elstir wiederum Chardin vergessen musste, um sein eigenes Werk zu schaffen, und Elstirs Bewunderung für Chardin nur diejenige Marcells maskiert, kann daraus geschlossen werden, dass auch die namentlichen Erwähnungen Chardins auf der Textoberfläche Hinweise auf seine noch näher zu definierende Präsenz in den Tiefenschichten der *Recherche* darstellen. Ein leicht zu identifizierendes Beispiel, das diese Schlussfolgerung stützt, ist Marcells Betrachtung des noch nicht abgedeckten Tisches im Speisesaal des Grand Hotels von Balbec. In der Beschreibung der Wahrnehmung Marcells zitiert Proust seinen Essay von 1895, in dem er Chardins Gemälde *Le Buffet* beschreibt (vgl. II, 224 und CSB, 375). Hinter der versteckten Bildbeschreibung ist Prousts Chardin-Rezeption verborgen. Geschrieben ist Prousts Roman nicht nur nach den Lieblingslektüren seines Erzählers, sondern – was noch ausführlich zu beweisen wäre – auch nach der bildenden Kunst, der Malerei Chardins.

Mit dem Rückgriff auf die „utile leçon de Chardin“ und der zitierten Gemäldebeschreibung schlägt Proust eine Brücke von der *Recherche* zu seinem frühen Text von 1895, schafft einen Verweisungszusammenhang zwischen Essay und Roman. Bevor der Essay im ersten Kapitel dieser Arbeit Gegenstand einer genauen Lektüre sein wird, sei er hier kurz vorgestellt, um die Perspektiven seiner bisherigen Deutung und eine neue von ihm ausgehende Lesart der proustschen Chardin-Rezeption anschließen zu können.

Vom Chardin-Essay zur *Recherche*. Forschungsüberblick

„Chardin et Rembrandt“ erzählt in Form einer knappen Rahmenhandlung die Geschichte eines jungen Mannes mit künstlerischem Geschmack, der unter der Diskrepanz zwischen seiner durch Kunst und Natur erfüllten Imagination und der lebensweltlichen Erfahrung einer als schal, ja abstoßend empfundenen Alltäglichkeit leidet (vgl. CSB, 372-382). Die Grundstimmung des *ennui* wird veranschaulicht anhand der Situation eines beendeten Mittagessens mit einem noch nicht abgedeckten Tisch und den sich darauf befindlichen Resten der Mahlzeit inmitten eines als gewöhnlich wahrgenommenen Interieurs. Um sich zu kurieren, sucht der junge Mann dann im Louvre „des visions de palais à la Véronèse, de princes à la Van Dyck, de ports à la Claude Lorrain“ (CSB, 373) und setzt dem *dégoût* das Schöne, die ästhetische Erfahrung der Kunst entgegen. Das

in Erscheinung tritt, zu ‚übersetzen‘ in die ewige Wahrheit und in die Kontinuität des Kunstwerks, es aufzunehmen und es gleichzeitig zu überholen.“ (Ebd., 157.)

Sprecher-Ich des Textes tritt in diesem Moment hervor und bietet sich im Modus des *conditionnel* hypothetisch als Führer durch das Museum an:

Si je connaissais ce jeune homme, je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt; mais le menant dans la galerie Lacaze et dans la galerie des peintres français du XVIII^e siècle, ou dans telle autre galerie française, je l'arrêteraï devant les Chardin. (CSB, 373)

Im Rahmen dieser als Möglichkeit formulierten Situation spricht das Ich des Textes den jungen Mann direkt an (z. B. „Vous êtes heureux?“ (CSB, 373)), bis dessen Präsenz und damit die der Rahmenhandlung im Laufe des Textes schwinden und nicht mehr aufgenommen werden. Adressat wird nunmehr der Leser¹⁸ und somit Passagier eines „voyage d'initiation“ (CSB 380), der ihn vor einige Stillleben (*Le Buffet*, 1728, und *La Raie*, 1728), Portraits (*Autoportrait aux bésoles*, 1771, und *Autoportrait à l'abat-jour*, 1775) und Genreszenen Chardins (*La Mère laborieuse*, 1740, und *Le Bénédicité*, 1740) führt. Mit Staunen und Respekt beschreibt der Betrachter die Selbstportraits des alten Malers. Die Genreszenen werden zum Fluchtpunkt von Chardins Schaffens erklärt: „Chardin va plus loin encore en réunissant objets et personnes dans ces chambres qui sont plus qu'un objet et peut-être aussi qu'une personne [...]“. (CSB, 379) Als Garanten der Heilung vom Weltekel werden die *natures mortes* eingesetzt, die den Betrachter in die Schönheit der alltäglichen Dinge einweihen:

La nature morte deviendra surtout la nature vivante. [...] [L]a vie de tous les jours vous charmera, si pendant quelques jours vous avez écouté sa peinture comme un enseignement; et pour avoir compris la vie de sa peinture vous aurez conquis la beauté de la vie. (CSB, 374)

Ein erster Blick auf Prousts Essay lässt bereits deutlich werden, dass Prousts Chardin-Rezeption erstens in einem Traditionszusammenhang steht, dessen wichtigste Etappen zunächst mit Chardins Zeitgenossen Diderot und dann den Goncourt-Brüdern markiert sind, die den in Vergessenheit geratenen Künstler Mitte des 19. Jahrhunderts wiederentdecken und nobilitieren. Proust nimmt mit der rhetorischen Organisation seines Textes als Gang durch die Galerien die Form der diderotischen Salonbesprechung¹⁹ wieder auf und schließt an die Begeisterung der Goncourts für Chardin an, die dem Maler 1863 und

¹⁸ Der sich durch das Personalpronomen „vous“ bald angesprochen, durch Imperative aufgefordert (z. B. „Maintenant venez jusqu'à la cuisine [...]“ (CSB, 375)) sowie durch das Sprecher und Adressat umfassende „nous“ eingeschlossen fühlt (z. B. „Dans le portrait dont nous venons de parler [...]“ (CSB, 377)).

¹⁹ Vgl. Abschnitt 1.1.1 der vorliegenden Arbeit.

1864 einen zweiteiligen Artikel in der *Gazette des beaux-arts*²⁰ widmen und diesen später in ihr Buch *L'Art du XVIII^e siècle* aufnehmen. Zweitens weist Prousts Chardin-Rezeption mit dem Essay als Geschichte einer Initiation durch die Kunst in die *Recherche* und drittens stellt sie die *natures mortes* als ästhetische Heilmittel in den Mittelpunkt. Entlang dieser Perspektiven wurde das Verhältnis zwischen Chardin und Proust bereits mit den im Folgenden diskutierten Ergebnissen analysiert.

Dass Prousts Manuskript zunächst unveröffentlicht blieb, obwohl er es im November 1895 dem Herausgeber der *Revue hebdomadaire* in einem Brief zur Veröffentlichung angeboten hatte,²¹ lässt seinen Autor zum letzten Glied der Reihe einer kunstkritischen Vorläuferschaft werden, der er scheinbar nichts Neues hinzuzufügen vermochte. Luzius Keller sieht Proust in der Tradition von Diderot, Gautier, Baudelaire, Fromentin und den Brüdern Goncourt²² und attestiert ihm übereinstimmend mit Henry²³ wenig Originalität bezüglich der gewählten Künstler. Proust halte sich mit Chardin und Rembrandt an „Althergebrachtes“²⁴. Während Keller zwischen den Goncourts und Proust „einige[r] koinzidierende[r] Motive“²⁵ ausmacht, erkennt Henry über einem kunstphilosophischen Unterfutter nur „la paraphrase et la contamination stylistique“²⁶, welche sie auch für die präsupponierte Ablehnung des Textes durch Mainguet verantwortlich macht.²⁷ Proust habe sich bei den kunstkritischen Anteilen seines Textes auf die Fachkenntnisse der

²⁰ Vgl. Edmond und Jules de Goncourt: „Chardin“. In: *Gazette des beaux-arts* 15 (1863), 514-533, und 16 (1864), 144-167.

²¹ Vgl. Proust: *Correspondance* I, 446f.

²² Vgl. Luzius Keller: *Proust lesen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, 124.

²³ Vgl. ebd., 125, und Anne Henry: *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck 1981, 67.

²⁴ Keller: *Proust lesen*, 125.

²⁵ Vgl. ebd., 126; Keller unterscheidet grundsätzlich das den Goncourt-Text prägende „kunstkritische und technische Element“ (ebd.) von der Aufwertung des Poetischen bei Proust (vgl. ebd.).

²⁶ Henry: *Théories pour une esthétique*, 70. Vgl. zum kunstphilosophischen Bezug des Textes Abschnitt 1.2.1 der vorliegenden Arbeit.

²⁷ Vgl. ebd., 66f. Henrys Schlussfolgerung ist jedoch spekulativ, da unklar ist, ob der Text von Mainguet überhaupt (und mit welcher Begründung) abgelehnt oder von Proust nie fertiggestellt wurde. Mit Henry nehmen Keller (vgl. „Marcel Proust: une critique d'art en action“. In: Uwe Fleckner/Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*. Berlin: Akademie-Verlag 1999, 199-226, hier 201) und Sophie Bertho (vgl. „Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne“, 98) an, dass Prousts Manuskript aufgrund des bereits von den Goncourt-Brüdern behandelten Sujets abgelehnt wurde, ohne jedoch Belege anzuführen. Dem Kommentar von Philip Kolb lässt sich entnehmen, dass der zweite im Brief an Mainguet angekündigte Artikel vermutlich abgelehnt und daraufhin von seinem Verfasser im Januar 1896 an die *Revue blanche* geschickt und dort später veröffentlicht wurde (vgl. Proust: *Correspondance* I, 447). Dass Proust einen solchen Weg nicht auch für den Chardin-Text wählt, lässt die Vermutung zu, dass er möglicherweise den Rembrandt-Teil, von dem im Brief keine Rede ist, noch hinzufügen wollte und nie zum Abschluss gebracht hat. Der Kommentar der Pléiade-Ausgabe (vgl. CSB, 885), Antoine Compagnon (vgl. „Proust au musée“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, 67-79, hier 70) und Isabelle Zuber (vgl. *Tableaux littéraires: les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*. Bern u. a.: Peter Lang 1998, 48f.) gehen davon aus, dass Proust den Artikel niemals beendet und eingereicht hat.

Goncourts verlassen, beschreibe dieselben Bilder wie diese und mache zu offenkundig sowohl inhaltliche als auch stilistische Anleihen.²⁸

In einem zweiteiligen Artikel von 1888/89 in der *Gazette des beaux-arts* von Henry de Chennevières mit dem Titel „Chardin au musée du Louvre“ macht Helen Osterman Borowitz eine weitere unmarkierte Quelle Prousts aus, derer er sich nicht nur in Form der von Chennevières kreierten Situation eines fiktionalen Museumsbesuchs, sondern auch der jenen einleitenden Formulierung („Prenez un jeune homme...“) bediene.²⁹ Darüber hinaus beobachtet Jonathan Paul Murphy Sprachlosigkeit angesichts der Gemälde Chardins in Diderots Salonbesprechungen von 1765 und 1767 sowie Chennevières‘ Artikel, die bei Diderot wiederholt in die Feststellung der magischen und naturwahren Malweise Chardins münde, welche sich wiederum auch bei den Goncourts wiederfinde und bei Proust im „mysterious process“³⁰, den der junge Museumsbesucher durchlaufe, widerhülle.³¹ Angesichts dieser grob hergestellten Koinzidenzen zieht Murphy den Kurzschluss: „ ‚Chardin et Rembrandt‘ is clearly written in the same tradition.“³² Gegen die Annahme einer nachahmenden *réécriture* möglicher Vorbilder wendet Isabelle Zuber ein, dass Prousts narrativ gerahmte Annäherung an Chardin „moins traditionnelle“³³ sei, er sich eines von der sukzessiven Bilderfolge der *Salons* abweichenden Modus‘ der Bildbeschreibung bediene³⁴ und anstatt eine an Werkgenese und Biographie orientierte

²⁸ Vgl. Henry: *Théories pour une esthétique*, 68f. Ähnlich Bertho: „Ruskin contre Sainte-Beuve“, 98: „[...] Proust reprenait fidèlement les idées des Goncourt qui insistent sur la miraculeuse métamorphose du réel opérée par l’art de Chardin.“ Und Pouilloux konstatiert, ohne jedoch einen Textbeweis zu erbringen: „[...] l’article de Proust subit l’influence des Goncourt, et du fascicule ‚Chardin‘ dans *L’Art du XVIII^e siècle*, influence si précise et marquée qu’on pourrait aisément montrer que Proust récrit Goncourt.“ (Jean-Yves Pouilloux: „Proust devant Chardin“. In: *Poésie* 64 (1993), 117-127, hier 119.)

²⁹ Vgl. Helen Osterman Borowitz: „The Watteau and Chardin of Marcel Proust“. In: Dies.: *The Impact of Art on French Literature. From Scudéry to Proust*. Newark u. a.: University of Delaware Press u. a. 1985, 166-189, hier 181-183. (zuerst in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 19 (1982), 18-35.) Die Parallele zu Chennevières‘ Artikel stellt auch Murphy her und sieht eher in diesen „rather uncomfortable similarities“ als in möglichen Anlehnungen an die Goncourts einen Grund, warum der Artikel nicht publiziert wurde (vgl. Jonathan Paul Murphy: *Proust’s Art. Painting, Sculpture and Writing in ‚A la recherche du temps perdu‘*. Oxford u. a.: Peter Lang 2001, 159).

³⁰ Ebd., 161.

³¹ Vgl. ebd.

³² Ebd. Vgl. auch Nathalie Aubert: „Le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé*“. In: Catherine Dousteyssier-Khoze und Floriane Place-Verghnes (Hg.): *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Oxford u. a.: Peter Lang 2006, 189-200, hier 197, die von Prousts Chardin-Studie ausgeht als „un texte qui est clairement une réécriture de celui des Goncourt, et aussi, mais dans une mesure moindre, de celui de Diderot (dont il semble éprouver les mêmes hésitations)“ und im Gegensatz zum *journal* der Goncourts in der *Recherche* hier keine Absicht zu pastichieren erkennt (vgl. ebd., 193).

³³ Zuber: *Tableaux littéraires*, 49.

³⁴ Vgl. ebd., 53, und die Ausführungen in Abschnitt 1.2.1.

Darstellung im Stil der Goncourts zu verfassen, „la vision du monde de l'artiste“³⁵ wiedergeben wolle.

Resümierend lässt sich sagen, dass die intertextuellen Relationen zwischen Prousts Text und denen seiner Vorläufer bisher größtenteils zu einseitig im Sinne einer bloßen Paraphrase kommentiert und noch nicht differenziert untersucht worden sind. Die Frage, mit welchem Ziel und welchen Verfahren Proust die Texte der Brüder Goncourt, Diderots und ggf. auch Chennevières' wiederschreibt, bleibt ebenso offen wie Prousts Rolle innerhalb der Chardin-Rezeption mit diesem Text, der sich in der Spannung zwischen Erzählung und akademischem Impetus und der einfach zu identifizierbaren Moral von seinen Vorläufern unterscheidet.

Neben dem rückwärtigen Bezug auf fremde Texte hat die Forschung Prousts Chardin-Studie auch als Vorprägung seines späteren Romans *À la recherche du temps perdu* gelesen. Keller sieht im narrativen Gerüst der Chardin-Studie bereits die *histoire* des zukünftigen Romans präfiguriert:

Man erkennt die Grundstruktur jener Geschichte, die Proust dem Handlungsgefüge seines Romans zugrunde legen wird, nämlich der Geschichte Marcells, der die Welt und sein Leben vorerst als verlorene Zeit erfährt, dank der Kunst aber schließlich sowohl die Welt als auch sein Leben wiedergewinnen kann.³⁶

Auch die Verarbeitung von Prousts Vorliebe für Chardin auf der Figurenebene ist thematisiert worden. Laut Backus spiegelt sich zum einen Prousts eigene Bewunderung für Chardin in jener Elstirs.³⁷ Zum anderen konstituiere Chardin einen Schlüssel für die Figur Elstirs: aus den Gemälden Chardins würden im Roman die Aquarelle Elstirs, aus dem *jeune homme* der Protagonist der *Recherche*.³⁸ Schließlich stellen Keller, Pouilloux, Valazza und Juliette Frølich eine Verbindung zwischen der Wahrnehmung und Beschreibung der

³⁵ Ebd., 49. Zuber bezieht sich hier auf Borowitz' Befund, Proust habe sich nicht mit Chardins Maltechnik befasst, sondern „rather, with the artist's vision of the world around him“ (Borowitz: „The Watteau and Chardin of Marcel Proust, 180). Monnin-Hornung formuliert bereits 1951, Prousts ekphrastische Imagination beziehe sich auf „la vision de l'artiste, l'image du monde particulier dans lequel il vit“ (Monnin-Hornung: *Proust et la peinture*, 24f.).

³⁶ Keller: *Proust lesen*, 125. Ähnlich beurteilt Valazza die erbauliche Geschichte als „parcours initiatique – préfigurant celui de la Recherche“ (Nicolas Valazza: *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*. Paris: Classiques Garnier 2013, 287).

³⁷ Vgl. David Backus: „La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin“. In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* 32 (1982), 535-539, hier 536.

³⁸ Ebd., 537. Ähnlich auch Pouilloux: „Proust devant Chardin“, 120: „[...] le jeune homme de son apologue ressemble comme un frère à un autre jeune homme qu'on voit apprendre à regarder les objets du monde à l'école d'un peintre: c'est ce qui se produit dans la vie du narrateur au contact d'Elstir [...]“. Zur Vielgestalt Elstirs im Gegensatz zu seiner Funktion als *alter ego* Chardins s. Anmerkung 15.

von Chardin dargestellten Innenräume und dem Zimmer als Topos der proustschen Ästhetik, wie sie sich in der *Recherche* entfalten wird, her.³⁹ Diese grob skizzierten Relationen zwischen dem Chardin-Artikel und dem späteren Roman lassen einen Zusammenhang beider Texte erkennen, der jedoch bisher nur andeutungsweise formuliert wurde.

Im Unterschied dazu hat sich die Forschung schließlich ausführlich mit Text-Bild-Bezügen zwischen Prousts Chardin-Essay, dem Roman *À la recherche du temps perdu* und Chardins Gemälden beschäftigt. Dabei werden die von Proust explizit zur ästhetischen Erziehung eingesetzten *natures mortes* als beherrschendes Thema des Essays wahrgenommen.⁴⁰ In diesem Rahmen werden gedanklich und terminologisch unterschiedlich präzise gefasste Entsprechungen festgehalten zwischen der Beschreibung des ungedeckten Tisches aus dem Chardin-Text und der bereits angeführten Passage aus *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, deren Gegenstand der Tisch mit den Überresten des Abendessens in Balbec ist (vgl. II, 224). Für David Backus ergibt sich aus „identités“ zwischen beiden Beschreibungen das Vorgehen, „quelques tableaux qui restaient présents à l'esprit de l'écrivain quand il a rédigé son roman“⁴¹ aufgrund übereinstimmender Motive zu identifizieren, zu denen dann *La Raie* und *Le Buffet* zählen⁴². Auch Valazza schlussfolgert anhand von Kongruenz zwischen den auf Chardins Gemälden dargestellten Gegenständen und jenen von Proust in der genannten Passage beschriebenen, dass „les objets représentés dans ses *natures mortes* [les *natures mortes* de Chardin, S.K.] ne cesseront de hanter sa mémoire, en s'installant harmonieusement dans le récit“⁴³. Thierry Laget geht von einem Verhältnis der Hypertextualität aus, das er jedoch nur vage zu fassen vermag: „[...] la description du *Buffet* [...] sera en effet réemployée, dans les *Jeunes filles*, pour l'évocation des *natures mortes* d'Elstir.“⁴⁴ Yoshikawa bezeichnet die Beschreibung des Tisches nach dem Abendessen in Balbec als „tableau caché“⁴⁵, der ohne Nennung von Künstler und

³⁹ Vgl. Keller: *Proust lesen*, 125; Pouilloux: „Proust devant Chardin“, 125; Valazza: *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, 291 sowie Juliette Frölich: *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 1997, 156-160, die Prousts Beschreibung der *chambres* im Essay mit dem Zimmer Tante Léonies in Combray assoziiert. An diese Beobachtungen werde ich im Teilkapitel 2.2 mit weiterführenden Überlegungen anknüpfen.

⁴⁰ Vgl. z. B. Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*, 95; Valazza: *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, 287: „Cet essai est donc consacré au genre de la nature morte [...].“

⁴¹ Backus: „La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin“, 537.

⁴² Ebd., 537f.

⁴³ Valazza: *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, 293.

⁴⁴ Thierry Laget: „Le vernis d'un autre maître. Proust et la peinture ancienne“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust: L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 1999, 23-31, hier 27.

⁴⁵ Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*, 264.

Gemälde auf eine „transposition littéraire d’une nature morte de Chardin“⁴⁶ im Text von 1895 zurückgehe. Unter „transposition littéraire“ versteht Yoshikawa eine mit Vergleichen und Metaphern durchsetzte Beschreibung eines Gemäldes.⁴⁷ Yoshikawas Terminologie⁴⁸ hat sich in der Proust-Forschung weitgehend durchgesetzt, obwohl die Rede von einem *tableau caché* das Verhältnis zwischen Bild und Text nur unscharf zu erfassen vermag. Mit seiner historisch-biographischen Methode und den Mitteln der Textgenetik kann Yoshikawa präzise darlegen, wann Proust wo und wie welche Gemälde oder Reproduktionen gesehen hat und wie diese Begegnungen in den Roman eingegangen sind. Allerdings bleibt zumeist im Dunkeln, welche zusätzliche Sinnebene sich durch das Erkennen eines Gemäldes im Romantext erschließt.

Ganz neue Sinnebenen machen hingegen Lucien Dällenbach, Mieke Bal und Rebekka Schnell aus, die gegen die Lesart einer gelingenden ästhetischen Initiation komplexere Zusammenhänge zwischen Chardins Stilleben *La Raie* und Prousts Texten herstellen. Dällenbach weist die periodisch flackernde Präsenz des Rochens bis in den fünften Band der *Recherche* nach⁴⁹ und erklärt ihn aufgrund der anspielungsreichen, auf das weibliche Geschlecht als Quelle des Lebens verweisenden Beschreibung zu einem Ursprungsort des Romans und einem Analogon der „Petite Madeleine“ *avant la lettre*⁵⁰. Mieke Bal versteht die Beziehung zwischen Bildern und Texten als wechselseitige („Chardin reads Proust“ und „Proust reads Chardin“⁵¹) und legt in ihrer Analyse das Abgründige der Rochen-Beschreibung („[t]he painting that dominates the whole text“⁵²) frei als eine von sadistischem Verlangen getriebene Kampfszene, die um das abgebildete Messer und die

⁴⁶ Ebd., 262.

⁴⁷ Vgl. ebd., 266.

⁴⁸ Yoshikawa unterscheidet weiter zwischen *tableaux désignés* (markierte Bildbeschreibungen unter Nennung des Titels wie bei den genannten Beispielen von Vermeer und Carpaccio) und *tableaux suggérés* (Anspielungen auf ein Gemälde oder einen Maler in Form einer „projection sur la narration d’une culture artistique commune à l’écrivain et au lecteur“ (ebd., 260).

⁴⁹ Ohne hier alle von Dällenbach aufgerufenen Verflechtungen zwischen Rochen und *Recherche* darstellen zu können, sei auf die Szene der „Cris de Paris“ in *La Prisonnière* verwiesen, in der die von Proust in ihrer Doppelsinnigkeit inszenierten Rufe der Straßenverkäufer Albertine Appetit machen: „À la barque, les huitres, à la barque.“ – Oh! Des huitres, j’en ai si envie! [...] À la crevette, à la bonne crevette, j’ai de la raie toute en vie, toute en vie. – [...] À la moule fraîche et bonne, à la moule!“ (III, 633) Das Finale des Rochens als dann von Albertine gewünschte „raie au beurre noir“ (III, 634f.) interpretiert Dällenbach als „triomphe de l’agressivité anale et profanatoire qui met l’œuvre tout entière dans une lumière inattendue – ‚noire‘ [...]“ (Lucien Dällenbach: „A l’origine de la *La Recherche* ou ‚la raie du jour‘“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust contemporain*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1994, 51-59, hier 58).

⁵⁰ Vgl. ebd., 56f.

⁵¹ Vgl. die so betitelten Kapitel in Mieke Bal: *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford University Press 1997, 31-65.

⁵² Ebd., 52.

phallisch-gewaltsame Öffnung des Fisches kreist.⁵³ Rebekka Schnell zeigt unter Verwendung einer an Blumenberg anschließenden Terminologie, dass Prousts ästhetische Rezeption von *La Raie* („Arbeit am Bild“⁵⁴) immer schon affiziert ist vom Nachleben des Stillebens in phantasmatischer Form („Arbeit des Bildes“⁵⁵) im Text der *Recherche* in Gestalt von „Spuren, Interferenzen und Kontaminationen“⁵⁶.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Lektüren von Prousts Chardin-Studie bestimmt werden durch den Topos der Paraphrase, die Konzentration auf die Stilleben und die produktive Verknüpfung zwischen Chardins *La Raie* und Prousts Texten. Der Status des Essays innerhalb von Prousts Gesamtwerk ist durch die notwendig ausschnitthaften Lesarten nur vage bestimmt und seine ästhetisch-poetologische Bedeutung nicht ausgeschöpft, so dass die 1993 formulierte Einschätzung Jean-Yves Pouilloux‘ immer noch Gültigkeit besitzt: „L’article ‚Chardin‘ se tient dans une position non clairement définie encore – et justement pour cette raison il vaut qu’on y lise les interrogations qu’il porte déjà.“⁵⁷ In der vorliegenden Arbeit folge ich nicht der von Proust vorgeschlagenen Lesart seiner Chardin-Rezeption, die den *enseignement* durch die *natures mortes* als Inhalt und Ziel ausgibt, sondern werde zeigen, dass Proust fasziniert ist von den Figuren Chardins. Dafür gibt es drei Anlässe: die rhetorische Struktur des Chardin-Essays, Prousts Auswahl für die „tribune idéale“ im Louvre und die vierte namentliche Erwähnung Chardins in der *Recherche*.

Chardins Figurengemälde

Obwohl der Chardin-Essay ästhetische Heilung durch die Stilleben verspricht, präsentiert Proust die Genreszenen Chardins rhetorisch als Höhepunkt seines Textes und produktionsästhetisch als Höhepunkt des chardinschen Œuvres. Diese Textorganisation stellt nicht nur die vorgetragene Funktion und Bedeutung der Stilleben in Frage, sie de-rangiert auch die chronologische Ordnung von Chardins Schaffensphasen. Mit den

⁵³ „What we see at play in this well-behaved episode of the apprentice who learns his lesson, under the cover of a noble simplicity, which is slightly too clearly proclaimed, is, in fact, the battle between the knife and ‚flatness,‘ a fight to the death to determine whether the body is to be penetrated or not.“ (Ebd., 50.)

⁵⁴ Rebekka Schnell: *Natures mortes. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W. G. Sebald und Claude Simon*. Paderborn: Fink 2016, 73-96, hier 73.

⁵⁵ Vgl. zum Begriffspaar ebd. sowie zum von der „Arbeit des Bildes“ veränderten Vorstellungsbild des Rochens ebd., 77-80.

⁵⁶ Ebd., 74.

⁵⁷ Pouilloux: „Proust devant Chardin“, 119.

Aufnahmestücken *La Raie* und *Le Buffet* wird Chardin 1728 die Mitgliedschaft in der Académie royale de peinture et de sculpture gewährt. Bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts malt der als *Peintre dans le talent des animaux et des fruits* akzeptierte Chardin *natures mortes*, die in der Gattungshierarchie der Akademie den letzten Rang einnahmen.⁵⁸ Zu Beginn der dreißiger Jahre wendet sich Chardin der Genremalerei zu, die alltägliche, familiär-anekdotische Szenen mit anonymen Figuren unterer Gesellschaftsschichten behandelt und ebenso wie das Stilleben in der Rangfolge der Gattungen der Historienmalerei und den allegorischen Darstellungen untergeordnet ist.⁵⁹ Besonders die Genremalerei findet jedoch beim der traditionellen Gattungen überdrüssigen Publikum großen Anklang.⁶⁰ Nachdem Chardin ab den fünfziger Jahren zum Stilleben zurückkehrt, widmet er sich in seinem Alterswerk ab etwa 1770 dem Portrait in Pastelltechnik.⁶¹

Zwei dieser Portraits in Pastelltechnik nennt Proust in seiner Beantwortung der Umfrage zu den Meisterwerken der französischen Kunst neben einer nicht näher bezeichneten *nature morte*. Prousts Auswahl ist mit dem Selbstbildnis Chardins und dem Portrait von Madame Chardin, die in die letzte Schaffensphase eines Künstlers fallen, der sich ein halbes Jahrhundert lang einzig Stilleben und Genreszenen widmet, nicht repräsentativ

⁵⁸ Vgl. Marianne Roland Michel: „Die Seele und die Augen“ – „Die Ausführung und die Idee“. Chardin und die Gattungen der Malerei“. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werk – Herkunft – Wirkung*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, 13-22, hier 13. 1668 formuliert André Félibien, *historiographe des bâtiments du roi* und mit der Redaktion der Sitzungsberichte der Akademie betraut, eine in Aristoteles' Bestimmung der Gattungen der Dichtkunst wurzelnde Rangordnung der Malereigattungen. Diese bis ins 19. Jahrhundert hinein wirksame Doktrin bemisst die Darstellungswürdigkeit nach der Beseeltheit des Dargestellten, dem handwerklichen Schwierigkeitsgrad und dem inhaltlichen Anspruch: „Ainsi celuy qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & sans mouvement; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celuy qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. [...] Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire & la fable; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreables comme les Poëtes; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mystères les plus relevez.“ (André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, préface*. Paris: Frédéric Léonard 1669, 14f.)

⁵⁹ Begrifflich ist die Genremalerei bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts keine eigene Gattung (vgl. die Einleitung von Barbara Gaethgens in Dies. (Hg.): *Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Band 4. Berlin: Reimer 2002, 16f.). Auch Félibien kommt nicht explizit auf sie zu sprechen: „Sie erscheint bei ihm noch als Teil der Menschendarstellungen, allerdings auf einer niedrigen Stufe, da sie keine moralisch vorbildhaften Aussagen macht.“ (Ebd., 168.)

⁶⁰ Vgl. Kronbichler-Skacha: „Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit“. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 33 (1980), 137-161, hier 143f. und Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*. Hildesheim u. a.: Olms 1989, 148.

⁶¹ Vgl. den lebens- und werkgeschichtlichen Abriss in Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werk – Herkunft – Wirkung*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, 77-80.

für Chardins Werk. Proust scheint auf den in der Umfrage angegebenen Maßstab für die Beantwortung, seine „goûts personnels“ (CSB, 947), zu rekurrieren, die Werken mit figürlichem Bildgegenstand den Vorrang geben.

Ein weiterer Hinweis auf ein Portrait findet sich im zweiten Teil von *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, der zugleich die erste namentliche Erwähnung Chardins und die einzige Anspielung auf eines seiner Gemälde darstellt. Unmittelbar vor der Abreise nach Balbec, die ganz im Zeichen der Trennung von der Mutter steht, bewundert diese Françoises Reisekostüm:

Puis maman cherchait à me distraire, elle me demandait ce que je commanderais pour dîner, elle admirait Françoise, lui faisait compliment d'un chapeau et d'un manteau qu'elle ne reconnaissait pas, bien qu'ils eussent jadis excité son horreur quand elle les avait vus neufs sur ma grand-tante, l'un avec l'immense oiseau qui le surmontait, l'autre surchargé de dessins affreux et de jais. Mais le manteau étant hors d'usage, Françoise l'avait fait retourner et exhibait un envers de drap uni d'un beau ton. Quant à l'oiseau, il y avait longtemps que, cassé, il avait été mis au rancart. Et, de même qu'il est quelquefois troublant de rencontrer les raffinements vers lesquels les artistes les plus conscients s'efforcent, dans une chanson populaire, à la façade de quelque maison de paysan qui fait épanouir au-dessus de la porte une rose blanche ou soufrée juste à la place qu'il fallait – de même le nœud de velours, la coque de ruban qui eussent ravi dans un portrait de Chardin ou de Whistler, Françoise les avait placés avec un goût infailible et naïf sur le chapeau devenu charmant. (II, 10)

Françoises Geschick und Geschmack erlauben es ihr, einen alten Hut der Großtante so umzugestalten, dass er an einen ebensolchen auf einem Portrait Chardins oder Whistlers erinnert. Genau genommen gibt es kein Portrait von Chardin, auf dem die abgebildete Person einen solcherart verzierten Hut trägt. Allerdings ist nicht nur Madame Chardins weiße Haube auf ihrem Portrait mit einer blauen Schleife versehen, sondern vor allem ist an den Kopfbedeckungen Chardins auf seinen beiden von Proust im Chardin-Essay kommentierten Selbstportraits *Autoportrait aux béquilles* und *Autoportrait à l'abat-jour* eine blaue bzw. rosafarbene Schleife angebracht, von denen Proust Letztere („ces nœuds roses“, CSB, 377) auch explizit erwähnt. Während die Schleife Madame Chardins nicht heraussticht, sind die um den Kopfputz Chardins gewundenen Bänder – ähnlich wie bei Françoise – als raffinierter Effekt erkennbar. Was jedoch bei Françoise angesichts ihres „goût infailible et naïf“ (ebd.) Entzücken auslöst, erzeugt bei Chardin einen ambivalenten Eindruck, auf den ich im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit zurückkommen werde.

Die Erwähnung von „le nœud de velours, la coque de ruban“ (II, 10) verweist jedoch auch auf die Kopfbedeckungen der von Chardin dargestellten Frauengestalten auf seinen

Genrebildern und markiert Françoise damit als chardinsche Figur, deren weiße Haube ihr Erkennungsmerkmal wird.⁶² Chardins Genrebilder zeigen Frauen einfachen und bürgerlichen Standes mit weißen, oft mit Schleifen verzierten oder mit Bändern verschlossenen Hauben, die zum einen das Haar bei den alltäglichen häuslichen Verrichtungen schützen und zum anderen ihre Tugendhaftigkeit anzeigen: Frauen, die in der Küche ihren Verpflichtungen nachgehen (*La Fontaine*, 1733), die Wäsche besorgen (*La Blanchisseuse*, 1733), bei der Handarbeit (*La Brodeuse*, 1733); Bedienstete, die Gemüse putzen (*La Ratisseuse*, 1738), vom Einkaufen zurückkehren (*La Pourvoyeuse*, 1739), den Tisch für die Mahlzeit vorbereiten (*Le Bénédicité*, 1740); Mütter mit ihren Kindern (*La Mère laborieuse*, 1740). Die von den Goncourts konstatierte Allgegenwärtigkeit der Mutterfiguren („cette mère, à laquelle revient toujours Chardin“⁶³) lässt Chardins Genreszenen ebenso wie Prousts Combray als „monde de femmes“⁶⁴ erscheinen.

Auch die kindlichen Lektüreerfahrungen, mit denen Chardin auf den letzten Seiten von *Le Temps retrouvé* in einem Atemzug genannt wird, sind alle mit den Mutterfiguren der *Recherche* verbunden: *François le Champi* ist ein Geschenk der Großmutter (vgl. I, 39), wird von der Mutter vorgelesen (vgl. I, 41f.) und lässt Françoise in einer *Cahier*-Notiz aus eben diesem Buch entsteigen.⁶⁵ *Les Mille et Une Nuits* sind ebenso mit der Mutter verknüpft, die dem Sohn in *Sodome et Gomorrhe* zwei unterschiedliche französische Übersetzungen schenkt (vgl. III, 230), wie mit Tante Léonie, die Gefallen an den mit Motiven der arabischen Erzählungen verzierten Tellern findet (vgl. I, 56). Darüber hinaus verweist die

⁶² Vgl. Abschnitt 2.1.2. Der Hut stellt das in der Öffentlichkeit getragene Pendant zur Haube dar, auf die Françoises Hut also auch als ihr Gegenstück verweist. Zur Haube als „Symbol häuslicher Gebundenheit“ vgl. Erika Thiel: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: Henschel 2010, 301. Auf die „Stofflichkeit“ der Malerei Chardins weist Charles Blanc in seiner *Histoire des peintres* hin: „Ce n'est pas un peintre, c'est comme un fabricant d'étoffes, de rubans, de dentelles, de draps toute sorte et dans la plus belle qualité du monde.“ (Charles Blanc: „J.-B. Siméon Chardin“. In: Ders.: *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Band 2: *École Française*. Paris: Renouard 1865, 1-16, hier 8 [online] <https://doi.org/10.11588/diglit.63680#0177> [20.05.2020].

⁶³ Edmond und Jules de Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*. Band I. Hg. von Jean-Louis Cabanès. Tusson, Charente: Du Lerot, 96.

⁶⁴ Raymonde Coudert: *Proust au féminin*. Paris: Grasset 1998, 18.

⁶⁵ In einer von Volker Roloff zitierten Notiz aus dem *Cahier* 57, f. 6 r heißt es: „[...] Françoise qui le [le livre; S.K.] remettait soigneusement en place quand ma mère l'avait lue et qui me la faisait paraître, en cela du moins, comme un personnage au dialecte amicalement noté de George Sand, tenant dans sa main l'œuvre dont elle est sortie [...]“ (Volker Roloff: *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*. Frankfurt/M.: Insel 1984, 182.) Roloff interpretiert diese Bemerkung wie folgt: „Die Figur der Françoise wird hier als ein Produkt der Lektüre von G. Sands *François le Champi* (l'œuvre dont elle est sortie) dargestellt, ein Hinweis, der sowohl die besondere Tragweite der *Champi*-Lektüre in der *Recherche* unterstreicht als auch den grundlegenden Zusammenhang von dargestellter Lektüre und Werkkonzeption erkennen lässt.“ (Ebd., 182f.) Hinzuzufügen ist angesichts der Anspielung, dass Françoise mit ihrem Hut einem Portrait Chardins entstiegen sein könnte, dass sie ebenso ein Produkt der Malerei Chardins ist, was wiederum den Zusammenhang von dargestellter Literatur und Werkkonzeption um den der evozierten Gemälde erweitert.

hergestellte Nähe von Lektüre und Bildbetrachtung in den poetologischen Reflexionen am Ende des Romans auf die Wirkung von Texten und Bildern auf ihre Leser und Betrachter, auf das imaginative Potential von Literatur und Malerei. Combray erscheint als heile Bilderwelt, die aber von Beginn an brüchig ist.

***François le Champi, Les Mille et Une Nuits* und die Genreszenen Chardins**

In *Le Temps retrouvé* erscheinen die Lieblingslektüren im Licht der „naïveté d'enfant“ (IV, 620). Als Marcel in der Bibliothek des Prinzen von Guermantes den roten Einband von *François le Champi* erkennt, evoziert dessen Anblick die Eindrücke und das Ich der ersten Lektüre:

C'était une impression bien ancienne, où mes souvenirs d'enfance et de famille étaient tendrement mêlés et que je n'avais pas reconnue tout de suite. Je m'étais au premier instant demandé avec colère quel était l'étranger qui venait me faire mal. Cet étranger, c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais alors, que le livre venait de susciter en moi, car de moi ne connaissant que cet enfant, c'est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite, ne voulant être regardé que par ses yeux, aimé que par son cœur, et ne parler qu'à lui. Aussi ce livre que ma mère m'avait lu haut à Combray presque jusqu'au matin, avait-il gardé pour moi tout le charme de cette nuit-là. (IV, 462f.)

Der Zauber jener Nacht verdankt sich der Erlösung von der Verlustangst durch die gemeinsam mit der vorlesenden Mutter verbrachten Zeit, der Zauber der Lektüre liegt im unbekannt-verheißungsvollen Namen *Champi* und dessen „couleur vive, empourprée et charmante“ (I, 41), die das Vorstellungsbild bestimmt. Die Farbe des Fremden fügt sich ebenso harmonisch in die Tonalität des Alltäglichen ein wie die von der Laterna Magica und den Buntglasfenstern erzeugten optischen Eindrücke und die Motive der „assiettes à petits fours“ aus *Tausendundeiner Nacht*:

[...] dans le gris et champenois Combray, leurs vignettes s'encadraient multicolores, comme dans la noire Église les vitraux aux mouvantes pierreries, comme dans le crépuscule de ma chambre les projections de la lanterne magique, comme devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, comme la collection de vieux Chine de ma grand-tante dans sa sombre demeure de vieille dame de province. (II, 258)

Doch der Zauber der Lektüre von *François le Champi* und der zunächst noch nicht als Text auftretenden *Mille et Une Nuits* ist von Beginn an brüchig, da er Produkt einer Auslassung ist. Die Mutter spart bei der Lektüre des Romans alle Liebesszenen aus, so dass die Entwicklung der Beziehung zwischen dem Findelkind und seiner verheirateten Adoptivmutter für Marcel so unergründlich bleibt wie der klangvolle Name *Champi*. Eingeschrieben

ist in die „douceur de cette nuit où j’avais ma mère auprès de moi“ (I, 42) eine Marceles ungewöhnliche Mutterliebe doppelnde Geschichte des unerlaubten, schuldhaften Begehrens ebenso wie die Vorläufigkeit der Erlösung von der unerträglichen Verlustangst: „Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là.“ (I, 42)⁶⁶

Dass auch die Lektüre der *Mille et Une Nuits* eine naive, auf Auslassungen beruhende Lektüre ist, wird durch die zwei unterschiedlichen Übersetzungen von Galand und Mardrus ins Spiel gebracht. Die „lectrice infidèle“ von George Sands Roman überreicht dem Sohn beide Versionen, möchte ihn jedoch vor der „immoralité du sujet et la crudité de l’expression“ (III, 230) der neueren von Mardrus bewahren und hofft auf die Lektüre der älteren. Volker Roloff erläutert, dass die von Joseph Charles Victor Mardrus besorgte sechsbändige Übersetzung (1899 – 1904) sich als erste wörtliche und vollständige Übersetzung der *Mille et Une Nuits* versteht und erotische und homoerotische Prägungen der Handlung explizit ausdeutet, die bei Galland ausgespart sind oder nur andeutungsweise zur Sprache kommen.⁶⁷ Wie schon in *François le Champi* ist auch in die *Mille et Une Nuits* von Beginn an ihre Ambiguität eingetragen. Als die arabischen Erzählungen im Roman in Form der verzierten Teller auftreten, wird an folgenden Beispielen das Vergnügen der die Teller betrachtenden Léonie illustriert:

C’étaient les seules [assiettes plates; S.K.] qui fussent ornées de sujets, et ma tante s’amusait à chaque repas à lire la légende de celle qu’on lui servait ce jour-là. Elle mettait ses lunettes, déchiffrait: Ali-Baba et les quarante voleurs, Aladin ou la Lampe merveilleuse, et disait en souriant: ‚Très bien, très bien‘ (I, 56)

Später ist das kolorierte Geschirr der Kindheit nicht mehr auffindbar (vgl. II, 258) und mit dem Sesam-Öffne-Dich-Motiv aus der Erzählung von „Ali Baba et les quarante voleurs“ wird eine *parole magique* wirkmächtig, die nicht mehr Combray verzaubert, sondern Abgründe enthüllt, Geheimnisse verrät und schmerzhaftes Erinnerungen auslöst.

⁶⁶ Vgl. Ulrike Sprenger: *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts ‚A la recherche du temps perdu‘*. Tübingen: Gunter Narr 1995, 28: „Die von der Lektüre verheißene Erlösung ist immer schon gebrochen durch neues Begehren, das unerfüllbar bleibt und eine Form von Angst und Leid hervorruft, die bereits auf den ‚roman d’Albertine‘ vorausweist.“

⁶⁷ Vgl. Roloff: *Proust und Tausendundeine Nacht*, 45. Roloff (ebd., 46) merkt an, dass diese Wahrnehmung der beiden Übersetzungen in der Forschung mittlerweile als überholt gilt und die Explizitheit der Übertragung von Mardrus weniger der Vorlage als der Phantasie ihres Übersetzers entspricht. Vgl. dazu auch Heinz Grotzfeld: „Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa. 1001 Nacht in geteiltem Besitz von Orient und Okzident“. In: Anke Osigus (Hg.): *Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa*. Ein Begleitheft zur Ausstellung in Münster, Tübingen und Gotha. Münster: LIT 2005, 9-30, hier 29, der die Nähe der Übersetzung Mardrus‘ zur Literatur des Fin de Siècle hervorhebt. Es geht Proust allerdings auch nicht um einen Vergleich beider Übersetzungen, sondern – und darauf weist zu Recht auch Roloff hin – um „die Erinnerung an das kindliche Lesen“ (47) und, ich füge hinzu, um die Brüchigkeit dieser naiven Lektüre.

Mit dem in Ketten gelegten, sich auspeitschen lassenden Charlus im Männer-Bordell Jupiens (vgl. IV, 394) oder der Enthüllung von Albertines Verbindung zur lesbischen Mlle Vinteuil verweist die *Sésame*-Formel auf die prinzipielle Unerkennbarkeit und Fremdheit des Anderen.⁶⁸

Die Wirkung der Gemälde Chardins auf einen Betrachter hat Proust in *Combray* nicht explizit ausformuliert, aber ihren Anteil am Zauber des Alltäglichen, dessen Inbegriff *Combray* darstellt,⁶⁹ in seinem Chardin-Essay betont: „la vie de tous les jours vous charmera, si pendant quelques jours vous avez écouté sa peinture comme un enseignement“ (CSB, 374). Und weiter heißt es: „Dans [ces] chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et le reflet de votre ennui, Chardin entre comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur [...]“ (Ebd.) So wie von der Lektüre von *François le Champi* ihr purpurfarbener Charme ausgeht und die Motive aus den *Mille et Une Nuits* in *Combray* vielfarbig schimmern, erstrahlen die Dinge in der ihnen eigenen Farbigkeit durch die Malerei Chardins.

Die Affinität der chardinschen Bilder und des proustschen Textes, die beide das Alltägliche, sich Wiederholende, das häuslich-familiäre Interieur mit seinen weiblichen Protagonistinnen darstellen, wurde in der Forschung bereits angedeutet. Juliette Frølich interpretiert Prousts *Combray* als literarische Genreszenen chardinscher Art:

S'il y a un monde peint sur le mode de Chardin dans la *Recherche*, il existe de toute évidence du côté de chez Swann et du monde de l'enfance, à Combray. [...] Or, de toute évidence, Proust recréera les femmes de Chardin à travers les personnages féminins, familiaux quotidiens qui lentement circulent et soigneusement accomplissent leur ouvrage dans la maison ou dans le jardin de *Combray*: la grand-mère, les grands-tantes, Françoise, la fille de cuisine... Autre histoire à écrire.⁷⁰

⁶⁸ Die verborgene Wahrheit der Freundschaft zwischen Albertine und Mlle Vinteuil wird durch folgende Bemerkung aufgedeckt: „Mais les mots: ‚Cette amie, c'est Mlle Vinteuil‘ avaient été le Sésame, que j'eusse été incapable de trouver moi-même, qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré.“ (III, 512) Das Wort „Chaumont“ erweckt nach dem Tod Albertines den schmerzhaften Verdacht wieder zum Leben: „D'ailleurs un mot n'avait même pas besoin, comme Chaumont [...] de se rapporter à un soupçon pour qu'il le réveillât, pour être le mot de passe, le magique Sésame entrouvrant un passé dont on ne tenait plus compte [...]“ (IV, 118) Roloff weist auf die Herkunft der *Sésame*-Formel aus Prousts Vorwort zu seiner Übersetzung von Ruskins *Sesame and Lilies* und ihre Deutung als Allegorie der Lektüre hin (vgl. Roloff: *Proust und Tausendundeine Nacht*, 24-31).

⁶⁹ Vgl. zu den sich ständig wiederholenden Vorgängen des alltäglichen Lebens in *Combray* Gérard Genette: „Discours du récit“. In: Ders.: *Figures III*. Paris 1972, 65-274, hier 149: „[...] le texte de *Combray* raconte, à l'imparfait de répétition, non ce qui s'est passé, mais ce qui se passait à Combray, régulièrement, rituellement, tous les jours, ou tous les dimanches, ou tous les samedis, etc.“

⁷⁰ Frølich: *Des hommes, des femmes et des choses*, 156f. J. M. Cocking assoziiert bereits die literarische Darstellungsweise in *Jean Santeuil* mit der von Proust geschätzten holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts und jener Chardins und bezeichnet sie als „literary genre-painting“ (J. M. Cocking: „Proust and Painting“. In:

Und Luzius Keller zählt im Unterschied zu den bereits identifizierten „tableaux réels du musée imaginaire de Proust“⁷¹ Folgendes zu den „tableaux composés par Proust“⁷²: „une journée à Combray amenant le tableau de genre à la Chardin de la cuisine de Françoise“⁷³. Frølichs und Kellers metaphorische Rede von der „monde peint“ Combrays und den von Proust hergestellten „tableaux“ verweist zum einen auf ähnliche Sujets der Genreszenen und Prousts *Combray* und zum anderen auf eine gemeinsame Art und Weise der Darstellung, die als Manier Chardins („sur le mode de Chardin“ bei Frølich, „à la Chardin“ bei Keller) bei Proust zum Vorschein kommt. Nach der Kunst geschrieben, im Modus der Malerei Chardins, als literarische Transposition der Genreszenen Chardins erscheint Prousts *Combray*, wobei besonders die weiblichen Figuren Prousts die Frauenfiguren Chardins in Erinnerung rufen, ihnen nachempfunden sind. Wie Proust die Malerei Chardins in *Combray* evoziert, wird Gegenstand des zweiten Kapitels dieser Arbeit sein. Festzuhalten ist an dieser Stelle jedoch, dass Frølich und Keller eher den beschaulichen Aspekt der chardinschen *douceur du foyer* im Blick haben, wie sie im Chardin-Essay von 1895 vermittelt wird.

Wenn man diese frühe Chardin-Rezeption in Analogie zu den kindlichen Lektüren als naive Betrachtung ansieht, müssten sich auch im Essay bereits Risse zeigen. Beobachtbar sind diese an den Portraits, die in Prousts Beschreibung ambivalent werden, in eine Mehr- oder Uneindeutigkeit umschlagen: „Mais en regardant mieux dans ce pastel la figure de Chardin vous hésitez, et dans l'incertitude de l'expression de cette figure vous vous troublez [...]“ (CSB, 378) Die Figuren der Genrebilder werden hingegen kaum erwähnt – auch hier lässt sich eine Parallele zur lückenhaften Lektüre der arabischen Erzählungen und George Sands Roman herstellen. Es liegt der Verdacht nahe, dass auch die *douceur du foyer* der chardinschen Genreszenen so brüchig ist wie die Erlösung durch die Lektüre von *François le Champi* und der Zauber der *Mille et Une Nuits*. Den Genrebildern Chardins ist ebenso wie den beiden Lektüren der Stachel der Alterität des Anderen schon inhärent. Die „utile leçon“ ist nicht die der Schönheit der einfachen Dinge, sondern verkehrt sich, so ließe sich vorläufig formulieren, zur schmerzhaften Einsicht in die

Ders.: *Proust. Collected Essays on the Writer and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 130-163, hier 131).

⁷¹ Keller: „Marcel Proust: une critique d'art en action“, 224. Vgl. in dieser Hinsicht die nicht immer überzeugenden Ergebnisse bei Yann le Pichon (Hg.): *Le musée retrouvé de Marcel Proust*. Paris: Stock 1990, und Eric Karpeles: *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of Lost Time'*. London: Thames & Hudson 2008.

⁷² Keller: „Marcel Proust: une critique d'art en action“, 224.

⁷³ Ebd.

Opazität und Entzogenheit des Anderen.⁷⁴ Die Figuren Chardins werden, so meine These, mit und gegen Chardin zu den Figuren des Anderen in Prousts Roman.

Diese in den folgenden Kapiteln ausführlich zu belegende These soll an dieser Stelle erläutert und zum Titel der vorliegenden Arbeit in Beziehung gesetzt werden. Der Titel *Figuren des Anderen* fasst drei Aspekte zusammen, die in der These das Verhältnis von Chardins Malerei und Prousts Roman umschreiben. Unter *Figuren des Anderen* verstehe ich erstens die Bildfiguren Chardins, die ich im ersten Kapitel anhand der Genreszenen als „Kippfiguren“ vorstellen werde. Zweitens beziehe ich mich damit auf die Figuren des proustschen Romans als Figuren der Alterität. Und drittens beschreibt *Figuren des Anderen* als intermediale Beziehung die Existenz von Figuren des anderen Mediums der Malerei im Text von *À la recherche du temps perdu*.

Figuren des Anderen: Prousts Romanfiguren

Die Frage, wer oder was der Andere ist, durchzieht Prousts Werk und besonders seinen Roman *À la recherche du temps perdu* in immer neuen Varianten. Ob und wie ein Erkennen überhaupt möglich ist, wird in einer Reihe maximenhaft-pessimistischer Reflexionen verneint („Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever.“ (I, 84)); die Darstellung des Anderen im Text als Figur des Fremden, Undurchschaubaren, Bruchstückhaften, Flüchtigen und Unverfügbaren erscheint als „une certaine manière de ne pas faire de portrait“⁷⁵ und lässt offenbar werden, „daß die Charaktere keine sind“⁷⁶.

⁷⁴ Vgl. zur misslingenden ästhetischen Sublimierung der Stilleben Chardins und zu ihrem subversiven Potential in Prousts Roman die überzeugende Darstellung von Rebekka Schnell (Schnell: *Natures mortes*, 73-96).

⁷⁵ Jean-Yves Tadié: *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans „À la recherche du temps perdu“*. Paris: Gallimard 1986, 81. Vgl. auch: Roland Galle: „Deformierte Porträts. Proust – Sartre – Bacon“. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg 1995, 39-57.

⁷⁶ Theodor W. Adorno: „Kleine Proust-Kommentare“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 11: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, 203-215, hier 206. Vgl. zur Unerkennbarkeit des Anderen bei Proust in unterschiedlicher Perspektive: Erika Fülöp: *Proust, The One, and the Many. Identity and Difference in „À la recherche du temps perdu“*. London: Legenda 2012; Hermann Doetsch: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*. Tübingen: Gunter Narr 2004; Valérie Dupuy: „L'écriture de l'incompréhensible autrui dans *À la recherche du temps perdu*“. In: Marie-Thérèse Mathet (Hg.): *L'incompréhensible: littérature, réel, visuel*. Paris u. a.: L'Harmattan 2003, 235-257; Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München-Wien: Carl Hanser 1986, 51-103 („Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit – Das Epos von der Unerkennbarkeit der Person“); Alain de Lattre: *Le personnage proustien*. Paris: José Corti 1984. Vgl. zur Gegenstrebigkeit und den inneren Spannungen der *Recherche*, die als moderner Roman mit einer ebensolchen Figurenkonzeption auch in der Tradition des

Proust beantwortet die ontologische Frage nach Identität und die epistemologische nach Erkenntnismöglichkeit des Anderen mit der Auflösung der Figurenzeichnung in der Linie des traditionellen Romans in eine narrative Inszenierung des Anderen als unab-schließbare Reihe von Ansichten. Dies trifft in besonderem Maße zu auf die weiblichen Figuren und ihr unergründliches Begehren⁷⁷ und ganz besonders auf Albertine als „série indéfinie d'Albertines imaginées“ (II, 213)⁷⁸. Adorno hat Prousts Demontage des „Charakters“ als Bildwerdung beschrieben:

Diese Auflösung jedoch ist gar nicht so sehr psychologisch als eine Flucht der Bilder. [...] Was an den Menschen sich ändert, entfremdet wird bis zur Unkenntlichkeit, und wie in musikalischer Reprise wiederkehrt, sind die imagines, in die wir sie versetzen. Proust weiß, daß es ein An sich der Menschen, jenseits dieser Bilderwelt, nicht gibt [...].⁷⁹

Mit der Versetzung ins Bild formuliert Adorno eine zentrale Strategie der Beschreibbarkeit des Anderen im proustschen Roman. Proust entwirft durch seinen Erzähler Visionen der Romanfiguren, konstruiert sie auf wahrnehmungsästhetischem Wege, spielt und bricht mit unterschiedlichen traditionellen Wahrnehmungsdispositiven, medialen Sehweisen und Wahrnehmungsmustern. Am Beispiel einer der meistkommentierten Passagen der *Recherche*, dem Erscheinen der kleinen Schar am Strand von Balbec, lässt sich zeigen, wie Proust die „etablierten Sehdispositive[n] abendländischer Tradition“⁸⁰ der topischen Liebesbegegnung und des Mythos zitiert und desavouiert⁸¹ und gleichzeitig

Gesellschaftsromans des 19. Jahrhunderts und Racines steht, Antoine Compagnon: *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil 1989.

⁷⁷ Vgl. Ulrike Sprenger/Barbara Vinken (Hg.): *Proust und die Frauen*. Berlin: Insel 2019 und Coudert: *Proust au féminin*. Zu den im Roman und besonders Marcel opak erscheinenden männlichen Figuren Saint-Loup und Charlus vgl. Gregor Schuhen: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust*. Heidelberg: Winter 2007 und Sylvia Kindlein: „Der Augenblick des Anderen. Die erste Begegnung mit dem Baron de Charlus in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*“. In: Ekkehard Eggs/Hans Sanders (Hg.): *Text- und Sinnstrukturen in Erzählungen. Von Boccaccio bis Echenoz*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2008, 107-128.

⁷⁸ Die Romanfigur Albertine als Inbegriff des Themas des sich entziehenden Sinns betrachtet Luzius Keller im Licht der textkritischen Lektüre der *Avant-textes* (Luzius Keller: „Annäherungen an Albertine“. In: Rainer Warning (Hg.): *Schreiben ohne Ende*. Frankfurt/M.-Leipzig 1994, 27-44). In der Einleitung zu diesem Band stellt Rainer Warning einen Zusammenhang zwischen Albertines Alterität und dem titelgebenden unendlichem Schreiben her, das nur durch den Tod des Autors ein Ende findet: „Der roman d'Albertine enthält mit dieser Thematik irreduzibler Alterität das strukturelle Merkmal der Unabschließbarkeit.“ (Rainer Warning: „Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung“. In: Ders. (Hg.): *Schreiben ohne Ende*. Frankfurt/M.-Leipzig 1994, 7-26, hier 21.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch Rainer Warning: „Supplementäre Individualität: ‚Albertine endormie‘“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 77-107, der die supplementäre Individualisierung als „Akt bildnerischer Belehnung“ (ebd., 85) vorstellt.

⁷⁹ Adorno: „Kleine Proust-Kommentare“, 207.

⁸⁰ Uta Felten: „Codierungen des Eros: Zur Fraktalität der Gender- und Sehdispositive bei Marcel Proust“. In: Ursula Link-Heer/Ursula Hennigfeld/Fernand Hörner (Hg.): *Literarische Gendertheorie. Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*. Bielefeld: transcript 2006, 237-244, hier 238.

⁸¹ Rebekka Schnell interpretiert die *jeunes filles* als Montage von Antike und Moderne wie in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas: „In ihrem Bilderreigen entfaltet sich derart eine ganze Reihe ikonographischer

eine Reihe neuer medialer Sehdispositive zur Betrachtung des Anderen – von der impressionistischen Malerei⁸² über die Choreographien der Ballets Russes⁸³ bis zu stereoskopischem Blick, Nahaufnahme und Serialisierung⁸⁴ – einsetzt. Prousts Modernität zeigt sich in dieser „écriture du Désir“⁸⁵. Weitere Beispiele für die narrative Modellierung der proustschen Figuren mittels heterogener visueller Dispositive bieten die erste Begegnung Marcells mit der Herzogin von Guermantes⁸⁶ oder mit dem als Wahrnehmungsphänomen inszenierten Saint-Loup⁸⁷ sowie die Vervielfältigung der eifersüchtig begehrten und niemals fassbaren Albertine in zahllose photographische Momentaufnahmen⁸⁸ und ihre Verwandlung in Kunstwerke wie in Giottos *Idolâtrie (Infidelitas)*.⁸⁹ Durch die Überlagerung, Durchkreuzung, Kombination und Deformation unterschiedlicher Wahr-

Vorbilder: die Friese der Antike, die Grazien, Nymphen und Mänaden der Renaissance, die ätherischen Nymphen des *fin de siècle* und schließlich die sportlich-burschikosen Ikonen weiblicher Emanzipation.“ (Schnell: *Natures mortes*, 103.)

- ⁸² Vgl. Thomas Klinkert: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr 1996, 61, der aufgrund der verschwommenen Ansicht und des starken Farbeindrucks auf die Ähnlichkeit hinweist, die die Erscheinung der „petite bande“ „mit einem impressionistischen Gemälde aufweist“ (ebd.). Ähnlich spricht auch Doetsch: *Flüchtigkeit*, 302, von einer „quasi impressionistische[n] Wahrnehmung“, in die jedoch schon das traumatische Begehren eingetragen sei.
- ⁸³ Vgl. Francine Goujon: „Proust et les ballets russes: l’empreinte de Giselle“. In: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 121, Heft 2 (2021), 331-344, hier vor allem zum Sprung Andrées 342-344, und Hannah Freed-Thall: „Proust on the Beach“. In: *Paragraph* 45, Heft 1 (2022), 112-131. Freed-Thall erscheint die Mädchenschar durch den Wahrnehmungsfilter des Balletts *Le Train bleu* beschrieben, dessen Libretto von Prousts Freund Cocteau geschrieben wurde und das – allerdings erst 1924 – von den Ballets Russes aufgeführt wurde.
- ⁸⁴ Vgl. Felten: „Codierungen des Eros“, 241-244.
- ⁸⁵ Roland Barthes: „(Sur Proust)“. In: Ders.: *Marcel Proust. Mélanges*. Hg. von Bernard Comment. Paris: Seuil/INA 2022, 179f., hier 179.
- ⁸⁶ Vgl. I, 72-176. Auch hier durchkreuzt Proust das traditionelle Sehdispositiv in Form der Grußszene in Dantes *Vita nuova* und kombiniert es u. a. mit der photographischen Sehweise und dem Laterna-Magica-Dispositiv (vgl. Sylvia Kindlein: „Donna apparve a me“ – von der ‚Ursituation‘ der Grußszene zur Begegnung als performativem Akt des Begehrens bei Proust“. In: Dagmar Schmelzer u. a. (Hg.): *Handeln und Verhandeln*. Beiträge zum 22. Forum Junge Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 2007, 113-130).
- ⁸⁷ Vgl. II, 88. Mieke Bal analysiert den einen Satz umfassenden ersten Auftritt Saint-Loups als Beispiel für einen „Bild-Satz“, also einen Satz, der ein Bild herstellt: „Gleichwohl möchte ich betonen, daß der Bild-Satz ein gleichermaßen extremes wie repräsentatives Beispiel für die Macht der Bilder in einem eminent literarischen Text abgibt. [...] Die Macht der Bilder beruht auf der *mise en scène* der visuellen Situation. Wie also wird der visuelle *take* inszeniert?“ (Mieke Bal: „Akte des Schauens. Proust und die visuelle Kultur“. In: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M. 2004, 90-111, hier 95.) Vgl. außerdem Gregor Schuhen: *Erotische Maskeraden*, 177-184, der die Dispositive der Theaterbühne, der Camera obscura und vor allem der Malerei in Form von Botticellis *Geburt der Venus* thematisiert.
- ⁸⁸ Vgl. III, 655: „Car je ne possédais dans ma mémoire que des séries d’Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés; aussi ma jalousie se confinait-elle à une expression discontinue, à la fois fugitive et fixée [...]“. Zur photographischen Momentaufnahme vgl. Mieke Bal: „Instantanés“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust contemporain*. Amsterdam-Atlanta 1994, 117-130. Zur photographischen Sehweise und zur Serialisierung außerdem Irene Albers: „Proust und die Kunst der Photographie“. In: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M. 2004, 205-239.
- ⁸⁹ Vgl. II, 241. Diese und andere Bildwerdungen Albertines und mit Albertine in Verbindung stehende Gemälde analysiert Sophie Bertho: „Le roman pictural d’Albertine“. In: *Littérature* 123 (2001), 101-118.

nehmungsmuster, Sehweisen und Bildmedien entsteht ein „intermediales *palimpseste*“⁹⁰ und die Figur des Anderen erscheint als multiple Figur.

Figuren des Anderen: Bildfiguren in Prousts Roman

Mit der „Verwandlung“ Albertines in Kunstwerke ist die dritte Bedeutung des Titels der vorliegenden Arbeit angesprochen: *Figuren des Anderen* als Präsenz von Bildfiguren im Text der *Recherche*. Bevor ich mich der Transposition der Figurengemälde Chardins in Prousts Roman widme, werde ich zunächst anhand von zwei exemplarischen Beispielen – Botticellis Fresko *Prove di Mosè* (1481-1482) und Carpaccios bereits genanntes Gemälde *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* (1494) – erläutern, wie Bildfiguren im Text evoziert werden. Damit soll die Betrachtung der chardinschen Figuren in den größeren Kontext von Prousts intermedialer Praxis gestellt werden, die wiederum als Folie für die Analyse der spezifischen Beziehung zwischen Chardins Figurengemälden und Prousts Romanfiguren dient.

Bei beiden Kunstwerken handelt es sich um großformatige Darstellungen mit zahlreichen Bildfiguren, von denen jeweils eine aus dem Sinnzusammenhang des Gemäldes herausgelöst wird. Die Geste des HerauslöSENS erlaubt eine Abstraktion vom religiösen Kontext des Bildes und macht die Figur der Imagination des Betrachters verfügbar. Motiviert wird diese Geste durch eine plötzlich festgestellte Ähnlichkeit, jener Albertines oder genauer gesagt des Mantels, den Albertine am letzten Abend vor ihrem Verschwinden trug, mit dem Mantel eines jungen Mannes der Calza-Bruderschaft (vgl. IV, 226) und der Odettes mit Zippora, eine Tochter Jitros und zukünftige Frau Moses, wie diese in einer der acht Episoden aus dem Leben des Mose dargestellt ist. Ich beginne mit Odette, deren Ähnlichkeit mit der Bildfigur vielfältig über ihre Kleidung, die Frisur, die Körperhaltung und den Gesichtsausdruck hergestellt wird, als sie sich mit ihrem müden Blick über eine von Swann mitgebrachte Gravur beugt:

Elle était un peu souffrante; elle le reçut en peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée. Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne

⁹⁰ So bezeichnet Felten Prousts *écriture* im Vorwort zu Uta Felten/Volker Roloff (Hg.): *Proust und die Medien*. München: Fink 2005, 7-9, hier 8.

s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. (I, 219)

Wenn man das Fresko Botticellis betrachtet, wird deutlich, dass die Beschreibung Odettes eine Bildbeschreibung ist. In einem Aufsatz über die Struktur des durch Bilder vermittelten Begehrens bei Proust, der die beiden hier untersuchten Beispiele zum Gegenstand hat, kommt hingegen Felten im Anschluss an Bertho zu dem Schluss, dass bei Proust „die klassische Ekphrasis keine Rolle mehr spielt“⁹¹. Auch wenn die Serie von Botticelli-Figuren, mit denen Swann Odette im Fortgang ihrer Beziehung belehnt, keine weiteren detailreichen Beschreibungen hervorbringt,⁹² halte ich diese Einschätzung für diskussionswürdig, da sie die Funktion der Ekphrasis bei Proust verkennt. Ich nehme deshalb Felten's Bemerkung zum Anlass, im Folgenden – ebenfalls ausgehend von Bertho – den Begriff der Ekphrasis zu umreißen und diese als grundlegende Strategie Prousts bei der Evokation von Figurengemälden im Text darzustellen.

Sophie Bertho definiert Ekphrasis als „description détaillée d'une œuvre picturale“⁹³, die zum einen an die Kategorie der Anschaulichkeit der Rede und zum anderen an die Autonomie der Beschreibung gebunden ist. Bertho bezieht sich mit diesem Begriffsverständnis auf die antike Rhetorik und leitet die Funktion einer vom Kontext der Erzählung unabhängigen Beschreibung – „faire admirer au lecteur la beauté d'une œuvre d'art“⁹⁴ – von Goethe ab.⁹⁵ Diese traditionelle Begriffsinterpretation ist sowohl als Distanznahme

⁹¹ Uta Felten: „Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust“. In: *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 1 (2018), 33-42, hier 41 [online] <https://doi.org/10.15460/apropos.1.1256> [17.04.2020].

⁹² Swann versucht die sich dieser Stilisierung beständig entziehende Odette zu überzeugen, einen blauen und rosafarbenen Schal zu tragen, „qu'il avait achetée parce que c'était exactement celle de la Vierge du *Magnificat*“ (I, 607). Kurz darauf vergleicht er eine ihrer Handbewegungen mit jener der Maria Botticellis (vgl. ebd.). Ebenso wie Odettes Ähnlichkeit mit der *Madonna del Magnificat* wird auch die Analogie mit einer Figur aus Botticellis *Primavera* über die Kleidung hergestellt: „Une seule fois seulement elle [Mme Swann; S.K.] laissa son mari lui commander une toilette toute criblée de pâquerettes, de bluets, de mysostis et de campanules d'après la Primavera du *Printemps*.“ (Ebd.)

⁹³ Sophie Bertho: „Proust, peinture, modernité“. In: Sophie Bertho/Thomas Klinkert (Hg.): *Proust in der Konstellation der Moderne / Proust dans la constellation des modernes*. Berlin: Erich Schmidt 2013, 167-176, hier 167.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd., 168-172. In der griechischen Rhetorik bezeichnet Ekphrasis (*ékphrazēin*: aussprechen; Verstärkung von *phrazēin*: sprechen, zeigen) jede Art von Beschreibung z. B. von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten oder Ereignissen, die sich durch eine ausgeprägte Anschaulichkeit (*enargeia/ eidentia*) auszeichnet (vgl. Fritz Graf: „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink 1995, 143-155, hier 143-145). Zur Bezeichnung einer Bildbeschreibung wird der Begriff zuerst in der Spätantike von Philostrat d. J. in der Einleitung seiner *Eikones* verwendet, als dieser sich auf das gleichnamige Werk Philostrats d. Ä. bezieht (vgl. Wolfgang Brassat/Michael Squire: „Die Gattung der Ekphrasis“. In: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin-Boston: de Gruyter 2017, 63-87, hier 64). Die Ausweitung der Begriffsverwendung auf nachantike Literatur nimmt Leo Spitzer im Anschluss an Gautier vor und definiert Ekphrasis als „poetic description of a pictorial or sculptural work of art“ (Leo Spitzer: „The ‚Ode on a Grecian Urn‘, or, Content vs. Metagrammar“. In: Ders.: *Essays on English and American*

von besonders im Zuge des *pictorial turn* formulierten entgrenzenden Definitionen⁹⁶ als auch von der nicht-literarischen Bildbeschreibung der Kunstwissenschaft zu verstehen. Mit dem K.-o.-Kriterium der Autonomie der Beschreibung wird die Definition jedoch so stark eingeschränkt, dass Prousts Bildbeschreibungen dieser nicht entsprechen. Zwar ermittelt Bertho einige ausführliche Bildbeschreibungen, zu denen sie auch die beiden hier thematisierten Beispiele zählt, stellt jedoch fest:

Ces descriptions détaillées de tableaux sont entièrement soumises au récit proustien; les tableaux sont détournés de leur fonction première: être vus, admirés. Ils servent l'intrigue, sont employés à la caractérisation des personnages, ou sont transformés en éléments narratifs [...].⁹⁷

Die Konzentration auf eine „fonction première“, verstanden als „Ausstellung“ des Bildes im Text um seiner selbst willen, und die gleichzeitige Ausblendung der Ekphrasis der Kunstwissenschaft und Kunstkritik⁹⁸ verstellt den Blick darauf, dass das Kunstwerk bei Proust ein immer schon Gesehenes ist. Die Betrachtung und Beschreibung der Bilder im Roman weisen auf den Diskurs über das Kunstwerk hin, der der Betrachtung vorangeht und in die Beschreibung eingetragen ist. Die Kunstbeschreibung in Wissenschaft und Kritik ist von der literarischen Beschreibungskunst nicht zu trennen, Proust benutzt Versatzstücke der Ersteren für die Bildbeschreibungen in seinem Roman. Für den kranken Bergotte stellt ein kunstkritischer Artikel den Anlass dar, eine Ausstellung holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts zu besuchen und nach jenem „petit pan de mur jaune“ (III, 692) in Vermeers *Ansicht von Delft* Ausschau zu halten, den der Kritiker beschreibt.⁹⁹ Marcells Betrachtung der Kunstwerke Giottos und Carpaccios in Venedig ist durch die

Literature. Hg. von Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press 1962, 67-97, hier 72; zuerst in: *Comparative Literature* 7 (1955), 203-225).

⁹⁶ Damit ist vor allem Heffernans vielzitierte formelhafte Bestimmung von Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“ (James A. W. Heffernan: *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press 1993, 3) gemeint. Ein noch weiteres Begriffsverständnis („the sought-for-equivalent in words of any visual image, in or out of art“) vertritt Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1992, 9. Einen Überblick über die Geschichte des Begriffs und seine Verwendung in der Forschung geben Christina Schaefer/Stefanie Rentsch: „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: *ZfSL* 114 (2004), S. 132–165; zur Kritik an Heffernans Vorstellung einer Doppelung von Repräsentation vgl. ebd., 141-143.

⁹⁷ Bertho: „Proust, peinture, modernité“, 174.

⁹⁸ Vgl. ebd., 169. Schaefer/Rentsch verstehen hingegen die literarische und die kunstwissenschaftliche Ekphrasis lediglich als zwei unterschiedliche Realisationsmodi. Vgl. auch Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink 1995.

⁹⁹ Als Vorbild für jenen Artikel hat Yoshikawa eine Serie von drei Artikeln mit dem Titel „Le mystérieux Vermeer“ ausgemacht, die Jean-Louis Vaudoyer 1921 in *L'Opinion* veröffentlicht hatte (vgl. Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*, 88). Proust hat zwar das kleine gelbe Mauerstück erfunden, das Vaudoyer nicht erwähnt, entlehnt dem Artikel jedoch andere Beschreibungen (vgl. ebd., 89f.).

Lektüre Ruskins vorbereitet. Renate Brosch hat auf die Produktivität aufmerksam gemacht, die in der literarischen Bezugnahme auf die Deutungstradition realer Kunstwerke liegt:

[D]ort tritt die Beschreibung in Konkurrenz zu den schematisierten Ansichten bekannter Kunstwerke, die durch mannigfaltige Diskurse und visuelle Zitate und Bezüge bereits zum Mythos geworden sind. Ekphrasis bietet hier die Möglichkeit, sich zu den mittransportierten, im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Annahmen vom Bild ins Verhältnis zu setzen, diese zu transformieren, zu hinterfragen oder zu unterminieren. Daß dadurch wiederum die Auffassung von Kunst geprägt wird, zeigen viele berühmte Beispiele, die die populäre wie auch die kunstwissenschaftliche Rezeption nachhaltig geprägt haben, wie z. B. Walter Paters Besprechung der Mona Lisa oder W. H. Audens „Musée des Beaux Arts“, die beide den Status und die Bedeutung des Gemäldes überformten.¹⁰⁰

In Anbetracht dieser Konstellation geht Uta Feltens Einschätzung, dass „die Proustsche Wahrnehmung der Malerei nicht mehr an die Ekphrasis, den klassischen Bildkommentar gebunden [ist], sondern [...] einzig und allein dem subjektiven Begehren Swanns“¹⁰¹ dient, an der Originalität Prousts vorbei.

Swanns Begehren ist kein subjektives Begehren oder weniger ein subjektives als ein historisch bedingtes, kulturell codiertes und medial vermitteltes Begehren. Swann sieht Odette, wie Horst Bredekamp und Sabine Meinberger dargestellt haben,¹⁰² als Botticelli-Figur in der präraffaelitischen Deutung des späteren 19. Jahrhunderts. Die vor allem durch Ruskin und Walter Pater initiierte Aufwertung der Frührenaissance kultiviert eine bestimmte Vorstellung von den Frauenfiguren Botticellis:

Durch sein Buch *The Renaissance* von 1870 vermochte Walter Pater diese Wertschätzung zu einem wahren Botticelli-Kult zu steigern. Vor allem in den Frauengestalten sah man Bilder

¹⁰⁰ Renate Brosch: „Die ‚gute‘ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation“. In: Dies. (Hg.): *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: trafo 2004, 61-78, hier 72f. Feltens Annahme – „Die Entstehungskontexte und Deutungstraditionen der zitierten Gemälde spielen bei ihm [Proust; S.K.] keine Rolle“ (Felten: „Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust“, 34) – ist in diesem Zusammenhang nicht nachvollziehbar, vor allem nicht, weil sie selbst fortfährt: „Im Gegenteil: Sie werden willentlich ausgeblendet, deformiert, recodifiziert und – dies gilt vor allem für die religiösen Deutungsmuster – profaniert.“ (Ebd.) Ohne den Bezug auf die Deutungstradition ist ihre Durchkreuzung nicht denkbar. Vgl. dazu auch Klaus Dirscherl: „Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text“. In: Ders. (Hg.): *Bild und Text im Dialog*. Passau: Wiss.-Verl. Rothe 1993, 15-26, hier 24, der die Lebendigkeit der Tradition „in der spielerischen Zerstörung“ betont.

¹⁰¹ Felten: „Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust“, 39.

¹⁰² Vgl. Horst Bredekamp: „Berenson, Horne, Warburg & Co. Die Geschichte der Kunstgeschichte in Marcel Prousts ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘“. In: Uwe Fleckner/Martin Schieder/Michael F. Zimmermann (Hg.): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Band III: Dialog der Avantgarden*. Köln: DuMont 2000, 71-82, und Sabine Meinberger: „Vom Bilderdienst zur Kunstwissenschaft. Zu Proust und Warburg. Mit einem Umweg über die Einfühlungstheorie“. In: Hans Aurenhammer/Regine Prange (Hg.): *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin: Gebr. Mann 2016, 207-226.

einer distanzierten Schwermut, die sich den vordergründigen Zwecken des industriekapitalistischen Zeitgeistes zu widersetzen schien.¹⁰³

Ganz im Zeichen dieses Botticelli-Kults erscheint Odette ihren Vorbildern besonders ähnlich, wenn sie Swann „d’un air maussade“ (I, 234) anblickt oder tiefbetrübt erscheint:



Abb. 1: John Ruskin, *Zipporah*

Elle rappelait ainsi plus encore qu’il ne le trouvait d’habitude, les figures de femmes du peintre de la Primavera. Elle avait en ce moment leur visage abattu et navré qui semble succomber sous les poids d’une douleur trop lourde pour elles, simplement quand elles laissent l’enfant Jésus jouer avec une grenade ou regardent Moïse verser de l’eau dans une auge. (I, 276)

Kurz gesagt sieht Swann Odette als *cliché* und als solches steht sie auch in Gestalt einer Reproduktion der Zippora auf seinem Schreibtisch (vgl. I, 221). Aus dem Fresko gelöst wurde sie nicht durch das subjektive Begehren Swanns, als *cliché* war sie schon vorher verfügbar. Diese Reproduktion geht auf John Ruskin zurück. Dem 1906 erschienenen Band XXIII von *The Works of John Ruskin* dient die Schwarz-Weiß-Reproduktion eines von Ruskin angefertigten Aquarells der Zippora als Frontispiz.¹⁰⁴ Swanns Vision von Odette ist also eine doppelt vermittelte als *cliché* eines *clichés*: Die Photogravure in Ruskins Werk reproduziert seine Aquarellzeichnung, die wiederum seinen Blick auf Botticellis Fresko reproduziert.¹⁰⁵

¹⁰³ Bredekamp: „Berenson, Horne, Warburg & Co“, 75. Swann selbst spielt auf „l’idée banale et fausse qui s’en [de l’œuvre véritable de Botticelli; S.K.] est vulgarisée“ (I, 220) an. Zur Rezeption Botticellis zwischen 1860 und 1915 vgl. die Dissertation von Jeremy Norman Melius: *Art History and the Invention of Botticelli*. Berkeley: UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations 2010 [online] <https://escholarship.org/uc/item/98r1q0mq> [17.04.2020]. Melius rekonstruiert die „Erfindung“ Botticellis durch die präraffaelitischen Künstler und die Schriften Ruskins und Paters und verfolgt dann die Rezeption über die Kunstkritiker Morelli und Berenson weiter bis zur Ablehnung des Botticelli-Kults bei Aby Warburg und Herbert Horne. Bredekamp interpretiert die unterschiedlichen Stadien, die Swanns Liebe zu Odette durchläuft, als Spiegelung der „Etappen kunsthistorischer Methodologie“ (Bredekamp: „Berenson, Horne, Warburg & Co“, 79), von der Idolatrie (Ruskin und Pater) über die kritische Händescheidung (Morelli und Berenson) bis zur quellenkritischen Kunstgeschichte (Warburg, Mesnil, Horne). Kritisch dazu Meinberger: „Vom Bilderdienst zur Kunstwissenschaft“, 208f.

¹⁰⁴ Vgl. Bredekamp: „Berenson, Horne, Warburg & Co“, 75. Siehe dazu auch Cynthia Gamble: „Zipporah: a Ruskinian enigma appropriated by Marcel Proust“. In: *Word & Image*, 15, Heft 4 (1999), 381-394.

¹⁰⁵ Dass dieser Blick seinerseits kein unschuldiger ist, sondern ein vom Begehren gezeichneter, zeigt Graham Smith: „Proust, Ruskin, and Botticelli“. In: *Notes in the History of Art* 25, Heft 1 (2005), 10-14. Smith macht

Als Zippora wird Odette Gegenstand von Swanns Idolatrie, er integriert sie in eine „esthétique certaine“ (I, 221), die seine eigene Kultiviertheit und Finesse bestätigt. Odettes Bildwerdung ist eigentlich ein selbstbezogener Akt, in dem das Ich sich an sich selbst berauscht. Die Fremd- und Selbststilisierung wird im Text vielfach unterlaufen, ironisiert und karikiert. Nicht nur dass Odette sich der Verwandlung ins Kunstwerk widersetzt und sich selbst eine neue Silhouette gibt (vgl. I, 607f.),¹⁰⁶ Swanns ständige Beglückwünschung seiner selbst zu seinem guten Geschmack (z. B. I, 221) macht ihn lächerlich. Und wenn Swann die Reproduktion ganz nah an sich heranführt und der Text kommentiert „il croyait serrer Odette contre son cœur“ (I, 222), macht er ihn zur Karikatur. Die Bildfigur wird im Text also sehr wohl mittels einer Ekphrasis evoziert, es handelt sich jedoch nicht um eine „einfache“ Ekphrasis, sondern um eine komplexe Bildbeschreibung, die in ihrer Verschachtelung ein Bild-Betrachter-Verhältnis enthüllt, das als ungebrochene Selbststilisierung des Betrachters vom Text entlarvend kommentiert wird. Auch im zweiten Beispiel – und damit komme ich abschließend kurz auf Carpaccio zu sprechen – wird eine Bildfigur zum Gegenstand eines phantasmatischen Begehrens. Die Beschreibung von Carpaccios *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, das auch unter dem von Proust nicht zufällig verwendeten Titel *Il Patriarca di Grado esorcizza un indemoniato* (*Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*) bekannt ist, spart eine Erwähnung der titelgebenden Szene aus. Stattdessen lässt der Betrachter seinen Blick über das Gemälde schweifen, dessen Evokation im Text als eine aus unterschiedlichen, aus der Erfahrung des Betrachters hervorgehenden Wahrnehmungsfiltren zusammengesetzte Ekphrase erscheint.¹⁰⁷ Gesehen vor allem durch die impressionistische Kunst Whistlers¹⁰⁸ und die Carpaccio-Monographie von Gabrielle und Léon Rosenthal¹⁰⁹

auf Ruskins Obsession bezüglich einiger weiblicher Bildfiguren aufmerksam, darunter Botticellis Zippora, die ihm als Surrogat für die unerfüllt Begehrte Rose La Touche (vgl. ebd., 13) gilt. Auch in dieser Hinsicht, die Proust wahrscheinlich nicht impliziert, erscheint Swanns Begehren als Imitation. Weitere ausführliche Hinweise zu Ruskins Reproduktionspraxis und der „sexual dimension of copying“ gibt Jeremy Melius: „Ruskin’s Copies“. In: *Critical Inquiry* 42, Heft 1 (2015), 61-96, hier 82.

¹⁰⁶ Vgl. Mainberger: „Vom Bilderdienst zur Kunstwissenschaft?“, 221f., die Odettes modische Veränderung in den Kontext der Bewegung und Bewegtheit der Jahrhundertwende stellt und damit auch als Signum einer neuen Botticelli-Deutung interpretiert, wie sie vor allem Aby Warburg angestoßen hat.

¹⁰⁷ Vgl. Ulrich Ernst: „Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* und die Tradition des Ikonozentrischen Romans. Befunde und Thesen im Kontext der Gattungsprofile“. In: Matei Chihaiia/Ursula Hennigfeld (Hg.): *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochenschwelle*. München: Fink 2014, 33-91, hier 78-81, der in der Beschreibung fünf unterschiedliche Typen von Ekphrasen unterscheidet.

¹⁰⁸ „Je regardais l’admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évasée et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler.“ (IV, 225)

¹⁰⁹ Vgl. Gabrielle und Léon Rosenthal: *Carpaccio. Biographie critique*. Paris: Henri Laurens 1907, 47-51. Proust übernimmt nicht nur Formulierungen, sondern auch eine fehlerhafte Beschreibung von den Rosenthals und macht damit auf seinen Intertext aufmerksam, wie Annick Bouillaguet: „Entre Proust et Carpaccio,

erscheint das Bild stillgestellt, Gegenstand einer selbstgewissen Interpretation ganz im Zeichen jener Wiedergeburt für und durch die Kunst, die sich in Venedig ereignen soll.¹¹⁰



Abb. 2: Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* (1494)

In die Beschreibung von allerlei en passant wahrgenommenen Figuren – „le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocarts“ (IV, 226) – bricht durch ein scheinbar unbedeutendes Detail ein schockhaftes Wiedererkennen ein, das eine Bildfigur aus dem Kontext der Szene löst:

l'intertexte des livres d'art“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000, 95-101, gezeigt hat.

¹¹⁰ Durch die Assoziation des Gemäldes mit der Ausstattung einer Aufführung von *La Légende de Joseph* durch die Ballets Russes, die sich am Venedig des Cinquecento orientierte, kommt das Motiv des Mantels als erotisch besetztes Kleidungsstück ins Spiel. Vgl. Boris Roman Gibhardt: *Das Auge der Sprache. Ornament und Lineatur bei Marcel Proust*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag 2011, 103.

[...] quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza [...] je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi. [...] J'avais tout reconnu, et un instant le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie. (IV, 226)

Marcel erkennt das Vorbild für jenen Fortuny-Mantel, den Albertine vor ihrem Verschwinden trug, an einem der „compagnons de la Calza“ (IV, 226) im Bildvordergrund.¹¹¹ Die entdeckte Ähnlichkeit führt nicht wie bei Swann zu ästhetischer Selbstbestätigung, sondern ist als „morsure“ (ebd.) nicht nur ein verletzender, sondern auch ein erotisch konnotierter Biss, wie er Marcel als Liebespraktik Albertines mit der kleinen Wäscherin zugetragen wurde.¹¹² Albertines Anziehungskraft wird durch die Androgynität der männlichen Bildfigur erneuert und lässt Schmerz, Verlust und Begehren wiederkehren. Die in Venedig erhoffte und im Titel des Gemäldes angekündigte *conversio* misslingt – weder konnte Marcel Albertine das vermutete lesbische Begehren austreiben¹¹³ noch die Begehrte aus ihm selbst. Im Text kehrt sie wieder als unerkennbare Bildfigur, die dem Betrachter den Rücken zuwendet, als Fragment und als Teil einer „joyeuse confrérie“ (ebd.), eines unbekanntes Begehrens.

An dieser Stelle kann ich weder näher auf die Deutung der Bildbeschreibung im Kontext des Venedig-Aufenthaltes eingehen noch auf die Verzweigungen des Fortuny-Motivs im *roman d'Albertine*.¹¹⁴ Für die Betrachtung der Bild-Text-Verhältnisse zwischen Chardins Figurengemälden und Prousts Text bleibt jedoch Folgendes festzuhalten: Die beiden Beispiele haben deutlich gemacht, dass das Bild zum Gegenstand des imaginierenden Textes wird, indem das Verhältnis zwischen Bildfigur und Romanfigur durch Ähnlichkeit hergestellt und die Bildfigur als Fragment aus dem Gesamtzusammenhang des Gemäldes/Freskos gelöst wird. Die Beschreibung des Fragments (Botticelli) oder des Gemäldes

¹¹¹ Vgl. Gérard Macé: *Le manteau de Fortuny*. Paris: Le Bruit du temps 2014.

¹¹² Aimé berichtet Marcel in einem Brief von seinen Nachforschungen über Albertine: „Elle [la blanchisseuse; S.K.] m'a demandé si je voulais qu'elle me fit ce qu'elle faisait à Mlle Albertine quand celle-ci était son costume de bain. Et elle m'a dit: (Si vous aviez vu comme elle frétillait, cette demoiselle, elle me disait: (Ah! Tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu'elle ne pouvait s'empêcher de me mordre.) J'ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse.“ (IV, 106; Kursivierung im Original.)

¹¹³ Diese Relation stellt auch Gibhardt: *Das Auge der Sprache*, 105, her.

¹¹⁴ Ich verweise an dieser Stelle auf folgende Anschlusslektüren: Rebekka Schnell: „Das Schillern der Figuren. Prousts ‚Venise tout encombrée d'Orient‘“. In: Barbara Vinken (Hg.): *Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne*. München: Fink 2015, 243-264; Doetsch: *Flüchtigkeit*, 357-378; Gibhardt: *Das Auge der Sprache*, 101-109.

(Carpaccio) lässt kaum Interesse an malerischen Aspekten erkennen und erscheint als Ekphrasis in Form eines subjektiven oder kollektiven Gedächtnisses, mit dem Deutungstraditionen, Intertexte und unterschiedliche Wahrnehmungsfiter aufgerufen werden. Diese werden zitiert und durch den kommentierenden Text oder das phantasmatische Begehren des Betrachters desavouiert, unterlaufen, deformiert. Das einzelne Bild wird sowohl bei Botticelli als auch bei Carpaccio in einen thematischen Zusammenhang (der Frauentypus bei Botticelli, der Erlösung versprechende Venedig-Aufenthalt für Carpaccio) mit anderen Bildern desselben Malers gestellt.

Im Unterschied zu Botticelli und Carpaccio sind die Vor-Bilder Chardins auf der Textoberfläche nicht in Form von Ekphrasen präsent, die ich als mehr oder weniger ausführliche Beschreibung eines Kunstwerks definiere und von der Erwähnung eines Malers oder Gemäldes wie von der Anspielung auf einen Maler oder ein Gemälde abgrenze. Im Falle Chardins dienen diese im Rahmen der Einleitung thematisierten Erwähnungen und Anspielungen jedoch als Markierungen, die auf *tableaux cachés* in der Tiefenstruktur des Textes hinweisen. Die im Folgenden zu klärende Frage, was „refaire“ Chardin bedeuten könnte, zielt darauf ab, verdeckte Bild-Text-Verhältnisse sichtbar zu machen und zu zeigen, wie die Figuren Chardins zu den Figuren des Anderen in Prousts Roman werden. Dabei geht es weniger um die Vergegenwärtigung von Gemälden im Medium Literatur als – wie die hier auf Chardin umgemünzte Formulierung aus den poetologischen Reflexionen in *Le Temps retrouvé* anzeigt – um die Funktion der in den Text eingeschriebenen Gemälde für Prousts eigene Romankonzeption.

„refaire“ Chardin: Gang der Untersuchung

Um zu zeigen, dass das Unternehmen „refaire“ Chardin in einem Traditionszusammenhang steht, der zum einen durch die Vermittlung der kunstkritischen Lektüre Prousts eigene Chardin-Rezeption lenkt und zum anderen als Bestandteil der Rezeptionsgeschichte der Gemälde Chardins diese in Form von Deutungsmustern und Wahrnehmungsweisen umgibt, werden im ersten Kapitel die wesentlichen Etappen der Chardin-Rezeption nachgezeichnet. Die Betrachtung der chardinschen Gemälde in Diderots Salonkritiken, dem Chardin-Kapitel in *L'Art du XVIII^e siècle* der Goncourts und, stellvertretend für die zeitgenössische Interpretation, Henry de Chennevières' Artikel „Chardin au musée du Louvre“ wird mit Prousts Essay von 1895 in Beziehung gesetzt. Die

Goncourts werden Proust zur Folie des eigenen Schreibens, das sich mit und gegen sie konstituiert und den lebensweltlichen Entwurf eines taktilen Weltbezugs zwischen Lebewesen und Dingen hervorbringt, den Proust *amitié* nennt. Fluchtpunkt der Lektüre ist jedoch die unbestimmte Semantik der Genrebilder mit ihren unlesbaren Figuren, die Proust in seinen Bildbeschreibungen im Essay ausspart.

Das zweite Kapitel widmet sich ausgehend von „Chardin et Rembrandt“ den Einschreibungen der Genreszenen in die *Recherche*. Wie Carpaccio für Venedig wird Chardin für Combray und seine variierte Wiederauflage in *La Prisonnière* zur zentralen piktorialen Referenz. Im ersten Teil wird untersucht, wie die produktive Dynamik der Genreszenen mit den chardinschen Kippfiguren und den insistierenden Bilddetails den *espace heureux*¹¹⁵ durchkreuzt und damit die Semantik der Deutungstradition der Chardin-Rezeption und Prousts eigene Lektüre Chardins im Essay von 1895 unterläuft. Mit den nicht mehr in der Kategorie der Ekphrasis aufgehenden Bildschreibungen der Genreszenen in *Combray* offenbart sich die Unerkennbarkeit, Ambiguität und Abgründigkeit der Figuren in Bild und Text. Der zweite Teil geht der Frage nach, wie die Beschreibung der Genrebilder Chardins als Subtext die Beschreibung der proustschen *chambre* grundiert. Ausgehend von den beiden Zimmern Tante Léonies in Combray verfolgt die Analyse die Einschreibung Chardins in den Roman bis in die Pariser Wohnung, in der Marcel Albertine als ins Bild versetzte *La Mère laborieuse* gefangenhält.

An die im Chardin-Essay formulierte Beziehung zwischen der Person und ihren Dingen knüpft das dritte Kapitel mit der Betrachtung von Chardins portraitähnlichen Kinderdarstellungen und Selbstportraits an und zeigt, wie die fremden, opaken oder mehrdeutigen Dinge als Scharnier zwischen Bild und Text fungieren. Dabei geht es zum einen um das Gedächtnisbild von Gilberte mit dem Spaten umrahmt von der Weißdornhecke in Combray, das als Pastiche von Chardins *La Fillette au volant* „refaire“ Chardin als produktive Nachahmung mit „défaire“ Goncourt verbindet, indem *Gilberte à la bêche* als Gegenentwurf zur positivistischen Chardin-Rezeption und zum mimetischen Prämissen folgenden Literaturbegriff der Goncourts modelliert ist. Zum anderen werden abschließend die chardinschen Portraits, die Proust für die „tribune idéal“ im Louvre empfiehlt, Gegenstand der Untersuchung. Während Proust das von ihm vorgeschlagene *Portrait de Mme Chardin*, das 1775 als Pendant zum *Autoportrait à l'abat-jour* zu sehen war, in „Chardin et

¹¹⁵ Diese Formulierung geht zurück auf Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France 1989, 17.

Rembrandt“ mit keinem Wort erwähnt, beschreibt er ausführlich Chardins Selbstportraits, die den Maler mit einer ungewöhnlichen Kopfbedeckung zeigen. Die Frage nach dem Verbleib des Portraits von Madame Chardin bringt zutage, dass dieses in der *Recherche* durch die von Saint-Loup gemachte Photographie der Großmutter ersetzt wird, die diese mit einem rätselhaft pompösen Hut zeigt und die Proust als spiegelverkehrtes Pendant zu Chardins Selbstbildnis entwirft.

1 Prousts Chardin im Traditionszusammenhang der Chardin-Rezeption

Prousts Essay über Chardin gibt sich mit seiner Rahmenhandlung als Erzählung eines Museumsbesuchs aus und mutet in Anbetracht von Prousts beinahe täglichen Besuchen des Louvre vom Ende der 1880er Jahre bis zum Anfang der 1890er Jahre¹ wie ein scheinbar direkter Niederschlag der unmittelbaren Betrachtung der Gemälde Chardins an. Die Installierung eines Betrachters vor dem Bild im Text geht jedoch nicht nur auf eine lebensweltliche Erfahrung und die geschmacksbildende Funktion des Louvre zurück, sondern fungiert auch als Einschreibung in die Tradition der Kunstkritik und damit in die Rezeptionsgeschichte der chardinschen Gemälde.

Die folgende Darstellung konzentriert sich im ersten Teil auf eine sowohl diachrone als auch synchrone Kontextualisierung von Prousts Chardin-Essay, indem sie relevante Vorläufer und zeitgleiche Betrachtungen Chardins in den Blick nimmt. Die Analyse des Essays im zweiten Teil folgt zunächst der von ihrem Verfasser intendierten kunstphilosophischen Lesart, der sie durch Inbezugsetzung des proustschen Textes mit Diderot und den Goncourts eine zweite entgegensetzt. In dieser neuen Perspektive tritt zum einen das konfliktuöse Verhältnis Prousts zu den Goncourts hervor, das auch die Einschreibung Chardins in die *Recherche* bestimmen wird. Proust schreibt seinen Chardin mit und gegen die Goncourts. Zum anderen wird deutlich, dass die Betrachtung der Genre-szenen das Zentrum von Prousts Essay bildet, von dem aus sich zwischen Betrachtung und Beschreibung von *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* die Alterität der Bilder offenbart.

¹ Vgl. Compagnon: „Proust au musée“, 68.

1.1 Salonbesprechung, Wiederentdeckung und zeitgenössische Kunstkritik

Im Katalog zur großen Chardin-Ausstellung 1979 im Grand Palais zeichnet Pierre Rosenberg die Chardin-Rezeption in ihren verschiedenen Epochen und Konjunkturen von der Wiedereröffnung der Salons 1737 bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts nach.² Mit den Salonbesprechungen des 18. Jahrhunderts und der Wiederentdeckung Chardins im 19. Jahrhundert sind die beiden wesentlichen Etappen der Chardin-Rezeption markiert. Verbunden sind diese beiden Etappen vor allem mit Diderot und den Goncourts.

Diderot ist einer der ersten Bewunderer Chardins und widmet ihm in seinen ab 1759 verfassten neun Salonkritiken mit einem Umfang von über dreihundert Seiten wiederholt kürzere Texte.³ Die ursprünglich nur dem kleinen Kreis der Abonnenten der *Correspondance littéraire, philosophique et critique* zugänglichen Rezensionen werden mit ihrer Veröffentlichung Ende des 18. Jahrhunderts prägend für das Genre und bestimmen die Betrachtung der Malerei Chardins bis heute. Obwohl es keine expliziten Hinweise gibt, dass Proust Diderots *Salons* gelesen hat, ist davon auszugehen, dass er die zu den bekanntesten Schriften eines Dichters über Malerei zählenden Texte im Rahmen seiner Beschäftigung mit Chardin nicht ignoriert haben kann, zumal sich alle Diderot Nachfolgenden auf ihn beziehen.

Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichen die Goncourts, wie bereits erwähnt, über Chardin einen viel beachteten zweiteiligen Artikel in der *Gazette des beaux-arts*,⁴ der später Teil ihres *L'Art du XVIII^e siècle* wird. Sie haben damit einen maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung Chardins im 19. Jahrhundert; ihr Text über Chardin gilt lange Zeit als

² Vgl. Pierre Rosenberg in dem von ihm herausgegebenen Katalog: *Chardin 1699-1779*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Grand Palais, Paris, 1979. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 1979, 79-95.

³ Vgl. Denis Diderot: *Œuvres complètes de Diderot*. Hg. von Jules Assézat und Maurice Tourneux. Bände 10-12. Nendeln (Liechtenstein): Kraus 1966 (Reprint Paris: Garnier 1876). Im Folgenden werden alle Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe des jeweiligen *Salons*, der Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen. Weitere Besprechungen der Gemälde Chardins durch seine Zeitgenossen sind auszugsweise bei Rosenberg nachzulesen (vgl. Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 79-83), der Diderot eine Sonderstellung in dieser ersten Rezeptionsperiode zuerkennt, die ihn von anderen Rezensenten, die „répétitifs dans le vocabulaire“ (ebd., 79) seien, unterscheidet.

⁴ Vgl. Edmond und Jules de Goncourt: „Chardin“. In: *Gazette des beaux-arts* 15 (1863), 514-533, und 16 (1864), 144-167.

Standardwerk.⁵ Prousts Beschäftigung mit den Brüdern Goncourt in Form des Pastiches bezieht sich nicht auf die Kunstkritik, sondern bekanntlich auf den *Journal* (vgl. CSB, 24-27, und IV, 286-301). Eine Bemerkung in seinem Text über Watteau legt jedoch ebenso nahe, dass er *L'Art du XVIII^e siècle* kannte⁶ wie die Verwendung des seltenen Begriffs „masulipatan“ (CSB, 377) für das Halstuch Chardins auf einem Selbstportrait. Diese Bezeichnung findet sich in gleicher Funktion und abweichender Schreibweise („mazulipatam“⁷) bei den Goncourts. Ohnehin ist die Auseinandersetzung mit den Goncourts bei Proust, wie ich im Folgenden zeigen werde, nicht zu überlesen.

Ergänzt wird die Betrachtung der beiden einflussreichen Texte durch Henry de Chennevières' Artikel „Chardin au musée du Louvre“, der sechs Jahre vor Prousts Beschäftigung mit Chardin in der *Gazette des beaux-arts*⁸ veröffentlicht wird. Zwar erscheint Chennevières als Prousts offensichtlichste Quelle, sie illustriert aber eher beispielhaft seine Lektürepraxis zeitgenössischer Veröffentlichungen, als einen wichtigen Bezugspunkt darzustellen.

In den sich anschließenden Abschnitten wird anstatt eines Herausgreifens punktueller Referenzen ein Überblick über die genannten Etappen der Chardin-Rezeption gegeben, der von folgenden Fragen geleitet ist: Mit welcher Intention schreiben die Verfasser über Chardin? Welches Bild zeichnen sie von seinem Werk? Für welche Gemälde interessieren sich die Betrachter jeweils und wie werden diese Gemälde in den Texten evoziert? Das so entstehende Gesamtbild erlaubt eine fundierte Einordnung Prousts in die Tradition der Chardin-Rezeption und lässt anhand der Kontinuitäten und Brüche eine Beurteilung

⁵ Vgl. Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 89. Dass die Wiederentdeckung Chardins und der Kunst des 18. Jahrhunderts nicht allein den Goncourts zugeschrieben werden kann, ihre Texte und ihre Beteiligung an öffentlichen Ereignissen wie der Ausstellung zur Kunst des 18. Jahrhunderts 1860 in der Galerie Martinet jedoch die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums auf sich zogen, erläutert Astrid Engström: *L'Art du dix-huitième siècle d'Edmond et Jules de Goncourt*. Mémoire d'étude. École du Louvre 2013, 18-23 [online] http://www.academia.edu/9754698/LArt_du_XVIIIe_si%C3%A8cle_dEdmond_et_Jules_de_Goncourt [20.03.2018]. Siehe auch Kronbichler-Skacha: „Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit“, 151-153, und die Anmerkungen von Cabanès in *Goncourt: L'Art du XVIII^e siècle*, 343. Vgl. zu weiteren Kritikern, die zur Wiederentdeckung Chardins beigetragen haben, wie v. a. Thoré, Pierre Hédouin, Théophile Gautier und Charles Blanc Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 85-88.

⁶ Proust kommt auf die inspirierende Lektüre von „La vie d'Antoine Watteau“ des Comte de Caylus zu sprechen, jenen Text, den die Goncourts im ersten Band von *L'Art du XVIII^e siècle* direkt vor dem Chardin-Kapitel abdrucken: „Je trouve dans la vie de Caylus, découverte chez un libraire par le grand artiste qui a dérobé à Watteau, pour le peindre, les secrets les plus merveilleux de sa peinture, M. de Goncourt, un trait qui montre sa simplicité.“ (CSB, 666)

⁷ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 108. Bei Diderot ist ebenfalls, jedoch ohne eindeutigen Bezug auf das Portrait, vom „Masulipatam de Chardin“ (Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 338) die Rede.

⁸ Henry de Chennevières: „Chardin au musée du Louvre“. In: *Gazette des beaux-arts* 2. Pér. 38 (1888), 54-61, und 3. Pér. 1 (1889), 121-130.

seiner Originalität zu, die schließlich den Stellenwert der Chardin-Studie in Prousts Werk neu bestimmt.

1.1.1 Denis Diderot: Die *nature vivante* der Stilleben und die „*nature basse, commune et domestique*“ der Genreszenen

Auf Bitten seines Freundes Friedrich Melchior Grimm, der die Zeitschrift *Correspondance littéraire, philosophique et critique* herausgibt, verfasst Diderot zwischen 1759 und 1781 kunstkritische Besprechungen der Gemäldeausstellungen der Académie royale de peinture et de sculpture und kommt in acht der neun *comptes rendus* auf Chardin zu sprechen.⁹ Ihre Funktion besteht vor allem darin, den Abonnenten der Zeitschrift einen Eindruck der ausgestellten Bilder zu verschaffen. In der an Grimm adressierten Vorrede zum *Salon* von 1765 zeigt sich Diderot diesbezüglich zuversichtlich: „Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu’avec un peu d’imagination et de goût on les réalisera dans l’espace, et qu’on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile [...]“¹⁰

Diderot entwickelt zum einen ekphrastische Schemata, mit Hilfe derer sich die unterschiedlichsten Gemälde vor Augen stellen lassen. Ernst Osterkamp unterscheidet im Anschluss an August Langen vor allem zwei Verfahren: den „Weg der natürlichen Apperzeption“¹¹, der vom Augenfälligen (wie etwa der Hauptfigur) zum weniger Be-

⁹ Es handelt sich um die *Salons* von 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771 und 1775; 1779 stirbt Chardin und ist deshalb auf der Akademieausstellung von 1781 nicht mehr vertreten. Die Akademieausstellungen fanden ab 1725 im Salon carré des Louvre statt und wurden seit 1751 im zweijährigen Rhythmus ausgerichtet (vgl. Stéphane Lojkin: *L’œil révolté. Les ‚Salons‘ de Diderot*. Arles: Actes Sud, Éditions Jacqueline Chambon 2007, 30).

¹⁰ Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 236. Auf die Rolle der weiteren Adressaten Diderots (Grimm, an den einige Rezensionen in Briefform gerichtet sind, und die besprochenen Künstler selbst) sowie die Funktion der *Salons* als ästhetische Theorie, moderne Kunstkritik und nicht zuletzt Literatur weist Gasse-Houle hin (vgl. Magali Gasse-Houle: „Les natures mortes de Chardin: l’échec de l’écriture dans les *Salons* de Diderot“. In: *Études françaises* 40, Heft 3 (2004), 151-165, hier 151f.). Zur Rolle Grimms vgl. auch Lojkin: *L’œil révolté*, 59-71.

¹¹ August Langen: „Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‚Salons‘“. In: *Romanische Forschungen* 61 (1948), 324-387, hier 338.

deutsamen fortschreitet, und den „Weg der naturwissenschaftlich exakten Bestandsaufnahme“¹², der ausgehend von einer Bildecke eine systematische Beschreibung des Dargestellten verfolgt.¹³ Zum anderen erprobt Diderot vielfältige Strategien der Kunstkritik und Bildbeschreibung:

Tous ses contemporains en conviennent, Diderot est un bavard, un narrateur intarissable, un causeur jamais à court de paradoxes et d'idées neuves. Il l'est à l'écrit comme à l'oral. [...] La peinture aussi l'inspire, qui constitue un défi permanent pour l'écrivain, sommé de montrer ses propres tableaux avec autant de force que l'artiste, un défi permanent pour le philosophe, sommé d'expliquer l'efficacité de cet art. Elle lui fait inventer un véritable genre littéraire, le *salon*, qui existe sans doute avant lui mais se cherche jusqu'à ce qu'il transforme en livres les comptes rendus des expositions de toiles nouvelles [...]. Il y mêle descriptions des toiles accrochées, reproches et suggestions aux peintres, linéaments d'une esthétique, anecdotes et digressions.¹⁴

Doch vor den Gemälden Chardins wandelt sich Diderots Beredtheit in Sprachlosigkeit, die von der Unübersetzbarkeit des Bildes in Worte zeugt. Paradigmatisch für diese Erfahrung der unüberbrückbaren Mediendifferenz ist die von Diderot im *Salon* von 1763 erzählte Anekdote über Greuze: „On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire [*La Raie*; S.K.], le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.“¹⁵ Die Sprachlosigkeit Diderots meint jedoch nicht einen völligen Beschreibungsverzicht, sondern erscheint, wie René Démoris konkretisiert, erstens im Missverhältnis zwischen Diderots Wertschätzung Chardins und dem übersichtlichen Umfang der diesem gewidmeten Besprechungen, zweitens in tautologischen Nomenklaturen des Abgebildeten und

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler 1991, 22-26. Langen bemerkt, dass Diderot hauptsächlich die zweite Methode anwendet (vgl. Langen: „Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‚Salons‘“, 338), allerdings bei Stillleben aufgrund des kleinen Bildraums kein strukturiertes Vorgehen wählt (vgl. ebd., 347).

¹⁴ Michel Delon: „L'étrangeté de Chardin et la gêne de Diderot“. In: *RZLG* 25 (2001), 295-308, hier 295. Vgl. zu Diderots Repertoire an Bildbeschreibungsstrategien, auf das noch zurückzukommen sein wird, Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 59-87, sowie Stefan Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München: Fink 1998, 222-256.

¹⁵ Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 195. Während Diderot im Laufe der *Salons* zunehmend an den Möglichkeiten, Gemälde mit sprachlichen Mitteln zu evozieren, zweifelt (vgl. Osterkamp: *Im Buchstabenbilde*, 23 und bereits Langen: „Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‚Salons‘“, 326-333), schließlich beigefügte Reproduktionen fordert und sich in Beschreibungsabstinenz übt (vgl. ebd., 333), liegt im Fall von Chardins Genreszenen dem Verzicht keine Sprachskepsis zugrunde. Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, findet Diderot zu den Genreszenen keinen Zugang und keinen Ansatz für eine Bildbeschreibung.

drittens in der weitestgehenden Ausklammerung der Genreszenen¹⁶, die Proust als Höhepunkt der Kunst Chardins präsentieren wird.

Das Unbeschreibbare hinterlässt seine Spuren jedoch in den Versuchen der sprachlichen Veranschaulichung der Stilleben, denen Diderots Interesse fast ausschließlich gilt.¹⁷ Wiederholt stellt er zwei Aspekte heraus: *imitation de la nature* und *harmonie*. Leitmotivisch begleitet Diderots Bildbeschreibungen die Wertschätzung der Kunst Chardins als Nachahmung, für die er auch den Begriff *vérité* verwendet.¹⁸ Die Nachahmung ist so perfekt, dass sie die Natur selbst darzustellen scheint:

C'est la nature même; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. [...] L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté. [...] C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.¹⁹

Diderot verzichtet in seiner Beschreibung des Gemäldes auf jegliche Evokation der malerischen Repräsentation und verortet die dargestellten Gegenstände gar nicht im Kunstwerk („les objets sont hors de la toile“), sondern setzt dieses außer Kraft, um – unterstützt durch die tautologische Beschreibung – der vermeintlichen Entsprechung von Referent und Repräsentation Ausdruck zu verleihen. Dem „grand magicien“²⁰ Chardin gelingt – obwohl er keine mimetische Darstellung im Stil eines Trompe-l'œil

¹⁶ Vgl. René Démoris: „Diderot et Chardin: la voie du silence“. In: *Fabula / Les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des 'Salons' de Diderot*, 2007, Absatz 1, 2 und 4 [online] <http://www.fabula.org/colloques/document635.php> [20.03.2018]. Als Beispiel für Diderots Tautologien führt Démoris aus dem *Salon de 1769* an: „Qu'est-ce que cette perdrix? Ne voyez-vous pas? C'est une perdrix. Et celle-là? C'en est une encore.“ (Ebd., Absatz 2, und Diderot: OC 11, 411.)

¹⁷ Vgl. etwa die ausführlicheren Rezensionen von 1763, die sich vor allem auf *Le Bocal d'olives* und *La Raie* bezieht, von 1765 und 1767.

¹⁸ Diderot formuliert zur Kunst als Nachahmung eindrücklich: „Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature; il faut que je puisse dire: Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est.“ (Denis Diderot: „Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons“. In: Ders.: OC 12, 73-133, hier 88f.) In den *Salons* heißt es dann beispielsweise über Chardin und seine Werke: „une imitation très-fidèle de la nature“ (Diderot: *Salon de 1761*; OC 10, 129), „Chardin et si vrai, si vrai“ (Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 299), „de la plus grande vérité“ (Diderot: *Salon de 1767*; OC 11, 97), „un si vigoureux imitateur de nature“ (Diderot: *Salon de 1769*; OC 11, 410).

¹⁹ Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 194.

²⁰ Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 299.

verfolgt²¹ – die perfekte Illusion, die beim Betrachter das Begehren auslöst, sich der dargestellten Dinge zu bemächtigen.²² Aus den „Verschmelzungen von Kunstraum und Lebensraum“²³ in der Beschreibung Diderots lässt sich der Schluss ziehen, dass die Wahrnehmung der von Chardin gemalten Gegenstände jener der realen Gegenstände ähnelt.²⁴ Es ist von der Forschung schon verschiedentlich angemerkt worden, dass Diderot Chardin in dieser Hinsicht einem *peintre-démiurge* annähert.²⁵ Im Anschluss an die tautologische Evokation von *Le Bocal d'olives* ruft er den Künstler an:

O Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette: c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.²⁶

Hier und deutlicher im folgenden *Salon* beschreibt Diderot den Stillebenmaler Chardin als gottähnlichen Schöpfer, macht ihn damit einem Historienmaler ebenbürtig und stellt

²¹ Diderot verweist auf die unscharfen Konturen im Bereich der Nahsicht, die erst mit Abstand das Abgebildete hervortreten lassen: „Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.“ (Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 195.)

²² Kate E. Tunstall stellt dar, dass Diderot in dieser Bildbeschreibung zum einen nicht bei der *imitatio* stehen bleibt, sondern sich mit der Ausblendung der künstlerischen Repräsentation als „metteur en scène“ der *compositio* annähert (vgl. „Diderot, Chardin et la matière sensible“. In: *Dix-huitième siècle* 39 (2007), 577-593, hier 585). Zum anderen zeigt sie, wie Diderot ausdrücklich mit Bezug auf die von Plinius dem Älteren in seiner *Naturalis historia* erzählte Geschichte über den Wettstreit der Maler Parrhasius und Zeuxis (vgl. Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 195) der schönsten Mimesis nicht zuletzt mit dem „ *crescendo* de verbes: prendre, ouvrir, presser, peler, percer“ (Tunstall: „Diderot, Chardin et la matière sensible“, 585) das Begehren nach Berührung einschreibt. Annette Geiger hingegen erscheint Diderots Rhetorik als Vorprägung der Bildtechnik der Fotografie. In problematischer Gleichsetzung formuliert sie: „Er [Diderot; S.K.] praktiziert die Wiedergabe des Gesehenen durch ein sprachliches Abschildern im fotografischen Sinne.“ (Annette Geiger: *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2004, 106.) Dabei charakterisiert sie Diderots Art der Beschreibung als „[...] eine Art Polizeiprotokoll, das den Tathergang seines Sehens nüchtern und emotionslos rekonstruiert.“ (Ebd.)

²³ Beate Söntgen: „Distanz und Leidenschaft. Diderots Auftritte vor dem Bild“. In: Lena Bader/Georges Didi-Huberman/Johannes Grave (Hg.): *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2014, 33-50, hier 43.

²⁴ Auch Anita Hosseini: *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*. Paderborn: Fink 2017, 268, weist darauf hin, dass die Wirkung von Chardins Malerei nicht auf einer naturgetreuen Darstellung der wirklichen Gegenstände, sondern im Auslösen der gleichen Empfindung besteht, die auch von den realen Referenten ausgeht. Vgl. auch Johannes Grave: „C'est la substance même des objets“. Kritische Überbietungen des Topos von den Trauben des Zeuxis bei Diderot und Kleist“. In: Isabelle Jansen/Friederike Kitschen (Hg.): *Dialog und Differenzen. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789-1870*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag 2010, 79-92, der betont, dass für Diderot die täuschend echte Imitation Chardins nicht mit einer Verleugnung der malerischen Mittel einhergeht, sondern im Gegenteil „[...] die Steigerung der Aufmerksamkeit für die Darstellungsmittel den Wirklichkeitseffekt des Bildes zu intensivieren vermag.“ (Ebd., 83.)

²⁵ Vgl. Démoris: „Diderot et Chardin: la voie du silence“, 11, sowie Tunstall: „Diderot, Chardin et la matière sensible“, 585f.

²⁶ Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 195.

implizit die Gattungshierarchie in Frage.²⁷ Démoris und andere haben in diesem Zusammenhang der Bildbeschreibung der *Raie d pouill e* (wie Diderot das Gemälde betitelt) eine Schlüsselstellung zuerkannt. Diderot beschreibe den Rochen zum einen mit „chair“, „peau“ und „sang“ im Register der Historienmalerei.²⁸ Zum anderen entferne er sich vom Ideal der *imitation*, indem er das abstoßende Objekt verwandele, es mit metaphysischen, theologischen und erotischen Konnotationen versehe²⁹ sowie die materielle Textur des Gemäldes rhetorisch als lebendigen Körper inszeniere³⁰. Proust wird an Diderots Verfahren anschließen.

Der zweite von Diderot an Chardins Kunst hervorgehobene Aspekt *harmonie* oder das Adjektiv *harmonieux* kommen in den Chardin gewidmeten Passagen der *Salons* vierzehnmal vor. Es fällt auf, dass *harmonie/harmonieux* häufig in einen Zusammenhang mit *vérité* und *couleur* gebracht wird. Sorgt die Farbtechnik für den Eindruck der Naturwahrheit, so sind es ebenfalls die Farben, die den Betrachter Harmonie wahrnehmen lassen. Zum einen kenne Chardin „guère de couleurs amies, de couleurs ennemies“³¹ und vermag durch

²⁷ Diderot fragt im *Salon de 1765*: „S’il est vrai, comme le disent les philosophes, qu’il n’y a de réel que nos sensations; que ni le vide de l’espace, ni la solidité même des corps n’ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons; qu’ils m’apprennent ces philosophes, quelle différence il y a pour eux,  quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi.“ (OC 10, 299) Im *Salon de 1769* relativiert Diderot: „Chardin n’est pas un peintre d’histoire, mais c’est un grand homme.“ (OC 11, 408) Zum *va-et-vient* der diderotschen Kategorisierungen siehe Nadège Langbour: „Diderot, Chardin et le paradoxe de la nature morte“. In: *Cahiers ERTA* 6 (2014), 11-21, hier 13-17.

²⁸ Vgl. Démoris: „Diderot et Chardin: la voie du silence“, 4, und Diderots Beschreibung des Rochens im *Salon de 1763*; OC 10, 195.

²⁹ Ausführlich dazu Kate E. Tunstall: „Text, image, intertext: Diderot, Chardin and Pliny“. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12 (2006), 345-357, hier 352-357.

³⁰ Vgl. ausführlich ebd., 355-357. Tunstall resümiert: „Diderot’s description is remarkable: it suggests that Chardin’s painting is both an illusionistic still life and a kind of Rococo erotic fantasy.“ (Ebd., 357) Mit dieser Beschreibung hebt Diderot wiederum den Gegensatz zwischen den „*peintres de genre*, les imitateurs de la nature brute et morte“ und den „*peintres d’histoire*, les imitateurs de la nature sensible et vivante“ (Denis Diderot: „Essai sur la peinture“. In: Ders.: OC 10, 455-520, hier 508) auf. Tunstall zufolge legt Diderots Beschreibung von *La Raie* nahe, „that Chardin’s paint saves the object, transforming it from being disgusting into an object of beauty“ (Tunstall: „Text, image, intertext“, 355). Delon: „L’ tranget  de Chardin et la g ne de Diderot“, 298f., betont mit Démoris die christologischen Konnotationen der Rochenbeschreibung und Söntgen: „Distanz und Leidenschaft“, 45, deutet die Funktion der christologischen Figur des Gekreuzigten als „körperliche Adressierung“ (ebd.), die eine affektive Reaktion des Betrachters hervorrufen soll. Zur Verlebendigung der *nature morte* Chardins bei Diderot vgl. auch Günter Brucher: *Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2006, 48f.

³¹ Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 299.

einen bestimmten Farbauftrag die unterschiedlichsten Töne zusammenstimmen zu lassen.³² Zum anderen praktiziere Chardin eine Technik der Reflexe – „l’harmonie des couleurs et des reflets“³³ heißt es 1763, „comme les objets y reflètent les uns sur les autres“³⁴ konstatiert Diderot 1769 und beschreibt die „entente des reflets“³⁵ –, bei der die Farbe eines Objekts oder Details in anderen wiederaufgenommen wird.³⁶ Chardins spezielle Farbverwendung vermag dem Betrachter trotz der Vielzahl der dargestellten Gegenstände den Eindruck von Chaos zu ersparen und ihn die Mannigfaltigkeit genießen lassen: „Combien d’objets! quelle diversité de formes et de couleurs! Et cependant quelle harmonie! quel repos!“³⁷

Die Porträts in Pastelltechnik streift Diderot lediglich mit einer Bemerkung im *Salon de 1775*,³⁸ für die Genreszenen hat er nichts übrig. Im *Salon* von 1761 nennt er in einem Atemzug mit zwei weiteren Gemälden das auch von Proust beschriebene *Le Bénédicité* und lobt die „imitation très-fidèle de la nature“, die jedoch „une nature basse, commune et domestique“³⁹ zu ihrem Vorbild nehme. In den folgenden Kritiken kommt er lediglich auf zwei weitere Genrebilder (*L’Écureuse* und *La Pourvoyeuse*) zu sprechen und hebt jeweils in wenigen Zeilen auf die bekannten Qualitäten Chardins – *vérité* und *harmonie* der Darstellung – ab.⁴⁰ Angesichts der ebenfalls von Proust in seinem Text evozierten *Pourvoyeuse*

³² „[...] ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l’œil par l’accord le plus parfait.“ (Ebd., 302) Kohle spricht in diesem Zusammenhang von einer Farbverwendung, die auf die „bildliche Verschleifung der Objekte“ (*Ut pictura poesis non erit*, 153) aus ist.

³³ Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 195.

³⁴ Diderot: *Salon de 1769*; OC 11, 408.

³⁵ Ebd., 409.

³⁶ Vgl. Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 154: „Kein Farbeindruck steht allein da, er wird in vielfachen Echos reflektiert. Jedes Objekt baut eine Farbaure um sich auf, bleibt nie isoliert, sondern immer mit der Bildfläche verschmolzen.“ Das Interesse für die Farbverwendung lässt sich in einen Zusammenhang bringen mit der immer größeren Bedeutung, die Diderot den „malerischen bzw. allgemeiner herstellungsgebundenen Qualitäten“ (ebd., 101) beimisst.

³⁷ Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 302.

³⁸ „Voilà des *Études* de Chardin qui ont de la sensibilité, la couleur en est un peu maniérée. En général, j’aime mieux ses tableaux de genre.“ (Diderot: *Salon de 1775*; OC 12, 13) Die *peinture du genre* versteht Diderot noch allgemein im Unterschied zur Historienmalerei: „On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s’occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique [...]“ (Diderot: „Essai sur la peinture“; OC 10, 508). Vgl. zur Begriffsgeschichte und zur Verwendung des Begriffs bei Diderot Laurence Marie: „La scène du genre dans les *Salons* de Diderot“. In: *Labyrinthe* 3 (1999), 79-98, hier 79f.

³⁹ Diderot: *Salon de 1761*; OC 10, 129.

⁴⁰ Den Hinweis auf *L’Écureuse*, die Diderot 1765 unter Auslassung des Titels im Rahmen der Besprechung eines Gemäldes von Bachelier beschreibt, gibt Marie („La scène de genre dans les *Salons* de Diderot“, 4f.) und macht in Ergänzung zu den von mir genannten Aspekten auf die „sensualité voilée“ (ebd., 5) der Beschreibung aufmerksam. Vgl. Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 295.

äußert sich Diderot der Malweise Chardins überdrüssig, kritisiert die figürliche Darstellung und widerspricht seiner eigenen Eloge auf „chair“, „peau“ und „sang“⁴¹ des Rochen:

Cette cuisinière qui revient du marché est encore la redite d'un morceau peint il y a quarante ans. C'est une belle petite chose que ce tableau. [...] Il est ici également harmonieux; c'est la même entente des reflets, la même vérité d'effets [...]. C'est dommage que Chardin mette sa manière à tout, et qu'en passant d'un objet à un autre elle devienne quelquefois lourde et pesante. Elle se conciliera à merveille avec l'opaque, le mat, le solide des objets inanimés; elle jurera avec le vivant, la délicatesse des objets sensibles. Voyez-la, ici, dans un réchaud, des pains et autres accessoires, et jugez si elle fait également bien au visage et aux bras de cette servante, qui me paraît d'ailleurs un peu colossale de proportion et maniérée d'attitude.⁴²

Die magere Beschaffenheit des Kommentars tritt noch deutlicher im Vergleich mit der Evokation der Genreszenen Jean-Baptiste Greuzes hervor, wo dem Beschreibungsverzicht vor den Chardins etwa angesichts *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort* im *Salon* von 1765 ein ganzer „roman d'une défloration“⁴³ (Démoris) entgegengesetzt wird. Auf die einleitenden Worte der Rezension, die bereits das Gemälde nicht als Bild, sondern als literarischen Text vorstellen („La jolie élégie! le charmant poëme!“⁴⁴), folgt ein den Bildinhalt und die seelische Verfassung der Figur resümierendes Lob der Darstellung. An diese knüpft Diderot dann eine lange Ansprache an das gemalte Mädchen, in der er sich als vertrauenswürdiger Freund („Je ne suis pas père; je ne suis ni indiscret ni sévère...“⁴⁵) inszeniert und auch das Mädchen selbst zum Sprechen bringt.⁴⁶ In eingeschobenen Wendungen an Grimm offenbart er sich jedoch als alter Lüstling (z. B. „Ah! mon ami, qu'elle était belle! ah! si vous l'aviez vue sourire et pleurer!“⁴⁷), der eine Vorgeschichte des Bildes imaginiert, in der das Mädchen sich in Abwesenheit seiner Mutter mit einem flüchtigen Liebhaber eingelassen hat. Der emotionale Nachhall des Geschehenen, in den sich Sorge um die Treue des Liebhabers mischt, und eine Unterhaltung mit der ahnungslosen Mutter lassen das Mädchen vergessen, den vom Liebhaber als Geschenk erhaltenen Vogel zu versorgen, der so für sie zum unheilvollen „présage“⁴⁸ und für den Leser zum Sinnbild

⁴¹ Vgl. Diderot: *Salon de 1763*; OC 10, 195.

⁴² Diderot: *Salon de 1769*; OC 11, 409f.

⁴³ Démoris: „Diderot et Chardin: la voie du silence“, 1.

⁴⁴ Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 343.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Es ist nicht ganz eindeutig, ob das Mädchen selbst spricht (z. B. „Et mon oiseau?“ (Ebd., 344), „Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage! ... Que ferais-je? que deviendrais-je?“ (Ebd., 345)) oder Diderot dies, ihre Worte antizipierend, in seinen Monolog einfügt.

⁴⁷ Ebd., 344.

⁴⁸ Ebd., 345.

der Entjungferung durch den Untreuen wird. Diderot schließt seine fabulierende Rezension mit einer pedantischen Kritik an der künstlerischen Darstellungstechnik in Form einer fingierten Konversation mit Grimm.⁴⁹ Monika Schmitz-Emans resümiert: „Auf verschiedenen Ebenen und unter Verwendung verschiedenster imaginärer Stimmen umgibt Diderot das Greuze-Bild mit Sprache.“⁵⁰ Nur vordergründig seien diese und andere Beschreibungen des Bildes, die sich von einer Schilderung des Sichtbaren entfernen, Resultat seiner Unbeschreibbarkeit, vielmehr

demonstrieren sie auf ihre Weise hintergründig immer wieder die Macht der Sprache über das Bild: eine Macht, die sich unter anderem darin ausdrückt, daß der Text zeigt, wie gut er sich auf die Erzeugung imaginärer Alternativbilder versteht, [...] eine Macht, die den sichtbaren Bildern aber nicht Gewalt antut, sondern sie verführt: dazu, das zu sagen, was der Text ihnen einflüstert. Diderots vielfältige literarische Strategien der Thematisierung von Bildern dienen insgesamt der Durchdringung des Sichtbaren mit Sprache.⁵¹

Die Suggestion der Erzählung wird besonders deutlich durch die von Diderot gewählte Form der Ansprache, die dem Bild in Gestalt des jungen Mädchens ihre Version der Geschichte einzureden scheint. In dieser Perspektive wird nicht nur Diderots literarisches Selbstverständnis deutlich, das die Bilder verändert aus ihrer sprachlichen Thematisierung hervorgehen lassen will (was sich als manipulierende Aneignung durch Sprache oder sprachliche Ermächtigung des wortlosen Bildes auslegen lässt⁵²), sondern auch, dass

⁴⁹ Vgl. ebd., 343-346.

⁵⁰ Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, 76. Schmitz-Emans konkretisiert jenes im Titel ihrer Untersuchung erwähnte Unsichtbare, das Diderot hinter dem Sichtbaren entdeckt, als „Seelisches, Vergangenes, räumlich Entferntes oder Hypothetisches“ (ebd.). Zu einer ausführlichen Analyse des diderotischen Bildkommentars vgl. ebd., 68-78.

⁵¹ Ebd., 87. Zu einem entgegengesetzten Befund kommt Greif, der Diderots Greuze-Rezension als „Persiflage auf die Mitte des 18. Jahrhunderts diskutierte Poetizität des im Bild angehaltenen Augenblicks“ (*Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben*, 241) und als „ironische Variante der populären Forderung nach einer kongenialen Rezeptionsleistung“ (ebd., 255) liest. Die Beschreibung affiziere nicht das Kunstwerk, sondern mache gerade mit der vom Sichtbaren stark abweichenden Ekphrase darauf aufmerksam, „[...] daß Worte nicht Gemälde werden können, auch wenn sich die Einbildungskraft redlich um eine Visualisierung der Schilderung bemüht.“ (Ebd.) In Greifs Argumentation spielt eine entscheidende Rolle, dass der Betrachter diese Differenz zwischen vorgängiger Beschreibung und dem eigenen Bilderleben wahrnimmt: „Seine [Diderots; S.K.] ausführlichen Beschreibungen nehmen das pathetische Bilderlebnis des Lesers vorweg, auch wenn der Ekphrast in seinen Texten eine moralische Idealwelt imaginiert, die das Bild nicht einlösen kann oder soll. In allen Fällen zwingt er sein Publikum, von der mitgebrachten Erwartungshaltung abzusehen, sobald das Kunstwerk in Augenschein genommen wird.“ (Ebd.) Diese Konstruktion erscheint nicht ganz schlüssig, da von Greif stillschweigend einkalkuliert wird, dass die Leser der *Salons*, die diese aufgrund der räumlichen Entfernung zur Ausstellung abonnieren, in naher Zukunft der Gemälde ansichtig werden.

⁵² Vgl. Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, 77f.

Diderot zu diesem Zweck Gemälde bevorzugt, mit denen sich Geschichten erzählen lassen.⁵³ Söntgen geht davon aus, dass Diderot Chardins Genreszenen in diesem Punkt defizitär erscheinen:

Dargestellt sind meist Kinder und Hausangestellte, und diese züchtig und ganz dem Dienste der Erziehung hingegeben. Obwohl es sich um das neue, von Diderot beförderte Genre des bürgerlichen Alltagslebens handelt, fehlt es Chardins Darstellungen an dramatischem wie an moralisierendem Potential.⁵⁴

Auf diesen Befund wird im Zusammenhang mit Prousts Betrachtung der Genreszenen, die das Beunruhigende und Abgründige der bürgerlichen Ordnung freilegt, zurückzukommen sein.

1.1.2 Edmond und Jules de Goncourt: Der bürgerliche Maler der bürgerlichen Intimität

Diderots Befunde vor den Gemälden Chardins dienen einhundert Jahre später den Goncourts als Ausgangspunkt ihres Unternehmens, den vergessenen Künstler wieder ins französische Bewusstsein zu rücken. Die Einleitung ihrer Künstlermonographie thematisiert die Intention, Chardin als „grand peintre“⁵⁵ und ureigenen französischen Meister angesichts eines zeitgenössischen Geschmacks zu rehabilitieren, der als „excès d’ingratitude et l’insolence de mépris d’une première postérité pour le grand siècle d’art de Louis XV“⁵⁶ skandalisiert wird. Darauf folgen elf Kapitel von der Geburt bis zum Tod des Malers, in denen die Lebensbeschreibung durch zahlreiche Bildbeschreibungen und Elogien auf den Künstler unterbrochen wird.⁵⁷ Die chronologische Darstellung diktiert die Reihenfolge,

⁵³ Vgl. dazu Norman Bryson: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press 1981, 185f.: „The tendency to reduce an image to a core text is marked in all the early *Salons* (1759, 1761 and 1763): Diderot not only takes pleasure in the verbal reductions [...]; he clearly thinks that the capacity of an image to be distilled into a core-text is itself a mark of excellence; an excellence he finds in abundance in Greuze.“ Und nochmals Schmitz-Emans: „Diderot nimmt Bilder als virtuelle Literatur wahr; nur so vermag er sie überhaupt zu sehen. Seine ‚Salons‘ betreiben die (Rück-)Übersetzung der Bilder ins literarische Medium.“ (*Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, 87.)

⁵⁴ Söntgen: „Distanz und Leidenschaft“, 42.

⁵⁵ Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 82. Die hier verwendete Ausgabe basiert auf jener vierten, die zwischen 1881 und 1884 bei Charpentier erschienen ist. Vgl. zur Editions-geschichte die Anmerkungen von Cabanès in eben dieser Ausgabe (*L’Art du XVIII^e siècle*, 29).

⁵⁶ Ebd., 81.

⁵⁷ Cabanès spricht von einer „discontinuité narrative“, die in den anderen zwölf Monographien des Bandes durch z. B. das Einfügen von Dokumenten noch stärker zum Tragen komme (vgl. Jean-Louis Cabanès:

in welcher die von Chardin ausgeführten Genres behandelt werden: Stilleben, Genreszenen, Portraits. Im letzten Kapitel resümieren die Autoren, was ihnen an Chardin bemerkenswert erscheint: sein „faire unique“⁵⁸, der sich in „ces échos continus“⁵⁹ der Farbverwendung, seiner „technique admirable“⁶⁰ und der „représentation inexplicable de la nature“⁶¹ äußere.

Damit schließen die Goncourts zunächst an Diderot an und formulieren z. B. hinsichtlich der Farbverwendung in beinahe wortwörtlicher Wiederholung „il n’admet pas le préjugé des couleurs amies ou ennemies“⁶², um mit emotionaler Tönung zu präzisieren:

Mais s’il ne mêle pas ses couleurs, il les lie, les assemble, les corrige, les caresse avec un travail systématique de reflets, qui, tout en laissant la franchise à ses tons posés, semble envelopper chaque chose de la teinte et de la lumière de tout ce qui l’avoisine.⁶³

In ihrer Aufmerksamkeit für die Materialität des Kunstwerks und seine Herstellung sowie die „vérité d’effet“⁶⁴ der Stilleben überschreiten die Goncourts jedoch in dieser Hinsicht Diderot. Beides wurzelt in der im *Journal* wiederholt geäußerten Überzeugung, dem Gemälde keine über seine Materialität hinausweisende Dimension zuzugestehen: „Un tableau donne-t-il jamais à un être organisé pour apprécier la peinture, une sensation intellectuelle, spirituelle, jamais! il lui donne la joie matérielle de l’œil, voilà tout.“⁶⁵ In diesem Sinne bedienen sich die Goncourts eines differenzierten Fachvokabulars für die Malweise Chardins, das nicht nur die sichtbare Farbschicht auf der Leinwand beschreibt, sondern mit „des égrenures raboteuses du pinceau“⁶⁶ oder „les tournants de son pinceau

„L’art du dix-huitième siècle: histoire et esthétique“. In: *Cahier Edmond et Jules de Goncourt* 23 (2016), 27-38, hier 27). Vgl. zum Genre der Künstlermonographie Engström: *L’Art du dix-huitième siècle d’Edmond et Jules de Goncourt*, 16: „La monographie est une forme biographique caractéristique de l’œuvre entier des Goncourt, historique aussi bien que romanesque. Ils s’intéressent particulièrement aux individus comme représentants de types humains. Plutôt que d’aborder un ensemble, puis de mettre en valeur quelques personnalités au cours de l’étude, les frères inversent en quelque sorte le procédé: c’est grâce aux nombreuses études individuelles qu’ils définissent les caractéristiques d’une époque et d’une société.“

⁵⁸ Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 113.

⁵⁹ Ebd., 114.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., 113.

⁶² Ebd., 114.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., 86.

⁶⁵ Edmond und Jules de Goncourt: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. Band 7 (1885-1888). Paris: Charpentier 1894, 125. An anderer Stelle heißt es: „Il y’a en peinture que la tonalité et la beauté de la pâte.“ (Edmond und Jules de Goncourt: *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Band 8 (1889-1991). Paris: Charpentier 1895, 250.)

⁶⁶ Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 98.

gras dans la pleine pâte⁶⁷ die Malweise Chardins im Moment ihrer Ausführung evoziert.⁶⁸ In dieser Hinsicht tragen die Brüder auf der einen Seite zur Entmystifizierung der legendenumwobenen Arbeitsweise Chardins⁶⁹ bei, stilisieren ihn jedoch auf der anderen Seite unter Verwendung topischer Elemente unterschiedlicher Künstlermythen zu einer heterogenen Geniefigur.⁷⁰

Die Wahrhaftigkeit der Stilleben Chardins beschreiben die Goncourts ähnlich wie Diderot mittels Auslassung der Ebene der Repräsentation (vgl. etwa „Chardin verse les assiettes d’un dessert“⁷¹) und schreiben ihrer Darstellung die Art und Weise der Wahrnehmung ein. Durch die Substantivierung von Adjektiven, die wiederum ergänzt werden durch ein weiteres Adjektiv oder ein Substantiv, wird der sinnliche Eindruck differenziert, die Wahrnehmung der Dinge mittels der Nahesinne (Geruch, Geschmack, Tastsinn) und im Zusammenspiel mit Licht und Luft („[t]out cela est là devant vous, dans le jour, dans l’air“⁷²) in den Vordergrund gerückt: „[...] voici le velours pelucheux de la pêche, la transparence d’ambre du raisin blanc, le givre de sucre de la prune, la pourpre

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. zum Interesse der Goncourts am Entstehungsprozess des Gemäldes Dominique Pety: „La peinture de Chardin dans les *Salons* de Diderot et dans *L’Art du XVIII^e siècle* des frères Goncourt“. In: Jean-Louis Cabanès (Hg.): *Les frères Goncourt: art et écriture*. Talence: Presses universitaires de Bordeaux 1997, 377-389, hier 384, im Anschluss an Jean-Louis Cabanès: „Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de *L’Art du XVIII^e siècle*“. In: *Romantisme* 71 (1991), 85-92, hier 87.

⁶⁹ Vgl. z. B. Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 113: „Ils [les contemporains; S.K.] acceptaient la légende que Chardin se servait, pour peindre, plus souvent de son pouce que de son pinceau.“

⁷⁰ Pety’s Einschätzung, die Goncourts beschrieben Chardin „avec le mythe dix-neuviémiste de l’artiste souffrant ou inspiré“ (Pety: „La peinture de Chardin“, 385), markiert einen wichtigen Bestandteil, übersieht jedoch die Komplexität dieser Konstruktion. Die Basis der Stilisierung bildet der Mythos des Autodidakten („Il était dans sa destinée de tout s’apprendre à lui-même, de se former seul, de ne rien devoir à l’éducation.“ (Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 83)), an den zum einen der von Pety genannte Künstlertypus des 19. Jahrhunderts angeschlossen wird (sichtbar etwa in „le douloureux enfantement de ses œuvres“ (ebd., 113) und dem Moment der Inspiration als „moment d’illumination, une minute, un éclair“ (ebd., 113f.)). Gleichzeitig erscheint Chardin als Künstler zwischen Reflexion und Technik: „La conscience et la science, – voilà tous les procédés, tout le secret et tout le talent de Chardin. Sa technique admirable s’appuie sur les plus profondes connaissances théoriques, résultat de longues et solitaires méditations. [...] Il y a, en un mot, un grand théoricien sous le grand exécutant.“ (Ebd., 114) Mit Claudia Denk lässt sich dieses Künstlerbild mit Diderots Neubestimmung des Geniebegriffs zusammenbringen, in dem dieser der wohlüberlegten technischen Ausführung einen neuen Stellenwert einräumt: „Damit verstand Diderot unter *technique* nicht mehr einen in erster Linie mechanisch-handwerklich routinierten Vorgang, sondern das äußerst komplexe, von einem hohen intellektuellen Anteil bestimmte Verfahren der malerischen Übersetzung der Naturobjekte ins Gemälde. Seine Aufwertung des technischen Aspekts kulminierte in der Bestimmung des *génie du technique*.“ (Claudia Denk: *Artiste, citoyen, philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Fink 1998, 172.) Vgl. dazu auch die jenen Prozess der Übersetzung veranschaulichende Beschreibung der „matinées de luttés avec le modèle et la nature“ (ebd., 113) und Hosseini: *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase*, 285-287, die Chardins Malweise mit der Tätigkeit eines Experimentators vergleicht.

⁷¹ Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 86.

⁷² Ebd., 88.

humide des fraises [...]“⁷³. In dieser Aufzählung zeigt sich ein charakteristisches Verfahren der Goncourts, die Gemälde Chardins zu evozieren, indem sie hier kein einzelnes Gemälde beschreiben, sondern verschiedene Motive synthetisieren.⁷⁴

Im Gegensatz zu Diderot und bereits auf Prousts Wertschätzung vorausdeutend, schenken die Goncourts den Genreszenen Chardins auf fast vierzehn Seiten die meiste Aufmerksamkeit und sehen die Hinwendung zu „son vrai genre“⁷⁵ mit der Darstellung menschlicher Figuren als Erweiterung seiner Fähigkeiten an.⁷⁶ Der Textteil behandelt die Gemälde chronologisch nach ihrer Ausstellung in den Salons und reproduziert die Reaktionen des begeisterten Betrachters vor dem Gemälde. Erwähnt wird die Vielzahl und Plastizität der dargestellten Dinge unterschiedlichster Verwendungsweisen, deren Hervorbringung die Goncourts zur Verdeutlichung der „intensité de réalité“⁷⁷ gleichzeitig als malerische und real-lebensweltliche Handlung lesbar machen: „Il étouffe le sac à ouvrage, il fait saillir les côtes de la cruche pansue, il assied l’armoire dans sa massivité [...]“⁷⁸ Ebenso wie die Früchte auf den Stilleben direkt vom Baum ins Bild gefallen zu sein scheinen, wirken die Kinder in ihrer ungestellten Wahrhaftigkeit „presque recueilli dans un coin d’appartement“⁷⁹. Die Vielzahl und Homogenität der Kinderdarstellungen betonend, stellen die Goncourts die in ihre jeweiligen Beschäftigungen vertieften Kinder in einer Aufzählung vor:

[...] l’une laisse retomber la lourde raquette du temps; l’autre passe toute fière, son tambour pendu en bandoulière, et traîne un petit moulin à vent, découpé dans un jeu de cartes; celle-ci, grave sur sa chaise de bois, un panier et une grosse tartine devant elle, fait un jeu de passe-passe avec les cerises de son déjeuner. [...] Comme il les fait attentifs, se haussant sur la pointe du pied, retenant leur souffle devant l’échafaudage d’un château de cartes! [...] De quelle émotion il emplit ce petit monde penché sur un jeu d’oie, l’oreille et l’âme au bruit du cornet d’où vont tomber les dés!⁸⁰

Die durchgängige Engführung von Lebenswelt und Kunstwerk deutet schon auf das Schlüsselwort hinaus, das an die Stelle jener Diderots Text markierenden Begriffe *imitation*

⁷³ Ebd., 86. Vgl. zu diesem Verfahren Bernard Vouilloux: *L’art des Goncourt. Une esthétique du style*. Paris: L’Harmattan 1997, 75-77, und Pety: „La peinture de Chardin“, 380f., die von einer „valorisation sensorielle de l’imitation“ (381) und einem „érotisme latent“ (ebd.) im Vergleich zu Diderot spricht.

⁷⁴ Vgl. die Anmerkung 23 von Cabanès in Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 345.

⁷⁵ Ebd., 91.

⁷⁶ Vgl. ebd., 89.

⁷⁷ Ebd., 92.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., 92f.

und *harmonie* tritt: *intimité* bzw. das Adjektiv *intime*. Das Adjektiv und seine Substantivierung weisen etymologisch auf den Superlativ des lateinischen Adverbs *intus* („innen“, „im Inneren“) bzw. den Komparativ *interior* zurück⁸¹ und werden im Text mit zwei unterschiedlichen Bezugspunkten verwendet. Zum einen ist die Rede von „son intimité“, der Sphäre des Privaten Chardins; zum anderen geht es um Sujets, die Chardin in der *intimité* der zeitgenössischen Sitten darzustellen vermag,⁸² also mit einem unverstellten Blick auf die sozialen Praktiken der Epoche. *Intimité* verweist ebenso als Gegenstand wie als Modus der Darstellung auf das für gewöhnlich Unzugängliche, das verborgen Wesenhafte.⁸³ Zunächst sei der erste Aspekt betrachtet. Die in den Gemälden Chardins dargestellte Welt wird von den Goncourts unmittelbar mit der realen Lebenswelt Chardins identifiziert:

Il enferme sa peinture dans cet humble monde dont il est, et où sont ses habitudes, ses pensées, ses affections, ses entrailles. Il ne cherche point au-delà de lui-même, ni plus haut que son regard: il s'en tient au spectacle et à la représentation des scènes qui l'avoisinent et le touchent. L'accessoire même chez lui est pour ainsi dire de sa familiarité et de son intimité: il mettra dans ses tableaux sa fontaine, son doguin, les êtres et les choses accoutumées de son intérieur personnel.⁸⁴

Der Kurzschluss von Kunst und Leben wird durch die Chardin unterstellte Intention, sich seinem Publikum zeigen zu wollen, legitimiert. „Il enferme“ heißt es im obigen Zitat, später wird deutlicher formuliert „[i]l se raconte et s'ouvre familièrement à vous“⁸⁵, um zu dem Schluss zu kommen: „L'œuvre de Chardin dit l'homme qu'il fut. On le devine, on le retrouve dans sa peinture.“⁸⁶ Den Gemälden wird durch die Brüder Goncourt ein Aussagewert über die Person Chardin zugesprochen, sie avancieren zu authentischen

⁸¹ Vgl. *Le Grand Robert de la langue française*. Hg. von Alain Rey, Band 4. Paris: Le Robert 2001, 319.

⁸² Im Zusammenhang mit den ersten Genrebildern, die Chardin für den Salon von 1773 eingereicht hatte, kommentieren die Goncourts, dass der französische Geschmack lange habe verzichten müssen auf „[...] sujets naïfs, familiers, saisis dans la simplicité du vrai, dans le négligé des habitudes du temps et l'intimité de ses mœurs.“ (Ebd., 92) Später heißt es bezüglich der Darstellung des Bürgertums und seiner Lebenswelt unter Verwendung des Adjektivs: „Chardin est le seul qui, dans son genre, donne cette impression d'intime vérité.“ (Ebd., 97.)

⁸³ Eine Definition des Begriffs nimmt Daniel Madelénat vor: *L'intimisme*. Paris: PUF 1989, 24: „*Intime* et *intimité* désignent d'abord une dimension interne, profonde, qu'ignorent l'observation, l'analyse logique, l'esprit de géométrie: l'incommunicabilité de l'existence ou de l'expérience individuelles, la particularité de la vie domestique, la singularité ultime d'une personne (ou, par analogie, d'une chose); puis par extension, l'art qui représente la vie intérieure et privée, ou, par métonymie l'atmosphère qui en favorise l'épanouissement.“ Vgl. zur Begriffsgeschichte und zum Bedeutungswandel hin zur etymologischen Wurzel, in deren Sinne auch die Goncourts den Begriff benutzen, ausführlich Véronique Montémont: „Dans le jungle de l'intime: enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008)“. In: Anne Coudreuse/Françoise Simonet-Tenant (Hg.): *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan 2009, 15-38.

⁸⁴ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 95.

⁸⁵ Ebd., 109.

⁸⁶ Ebd.

Dokumenten.⁸⁷ Dieses Vorgehen schließt an Verfahren der *Portraits intimes du dix-huitième siècle* (1857/58)⁸⁸ an und verdeutlicht die Nähe der in *L'Art du XVIII^e siècle* versammelten Texte zu Sainte-Beuves Künstlerporträts sowie das Verständnis der Goncourts von einer kunsthistorischen Darstellung.⁸⁹

Wird *intimité* auf der einen Seite zum Synonym für die insinuierte Selbstthematizierung des Künstlers, kennzeichnet der Begriff auf der anderen Seite die Darstellungsweise. Die zeitgenössischen Sitten in ihrer Intimität und das Milieu des Dritten Standes in seiner „intime vérité“ vermag nur darzustellen, wer Einblick erhält in die private, wahrhaft ungestellte und sonst verschlossene häusliche Lebenswelt des Kleinbürgertums. Diese erscheint den Goncourts bei Chardin als einträchtige Idylle: „Paix des choses, accord, harmonie, lumière calme, c'est le secret et la force de Chardin, sa grâce, sa familière et rare poésie.“⁹⁰ Chardin wird von den Goncourts als „peintre bourgeois de la bourgeoisie“⁹¹ inszeniert, der als allgegenwärtiger Beobachter die Frauen als „ménagère“⁹² und „mère“⁹³ inmitten ihrer alltäglichen Verrichtungen unmittelbar auf die Leinwand bannt:

Et comment la femme du tiers état ne se fût-elle pas reconnue dans ces tableaux tout pleins d'elle? [...] Il la fait se mouvoir dans le décor et les actes de sa vie ordinaire et quotidienne. Il la représente dans le travail domestique, dans ces occupations ouvrières que la petite bourgeoise garde du peuple. Il la peint à la cuisine, épluchant les gros herbages de la soupe. Il la surprend au retour du marché avec le gigot dans la serviette. Il la fait voir lessivant, savonnant.⁹⁴

⁸⁷ Zur Bedeutung historischer Dokumente (Geburts-, Heirats-, Sterbeurkunden und vor allem Briefe) im Rahmen der anderen Künstlermonographien des Bandes, an deren Stelle aus Mangel an Material im Falle Chardins die Lektüre der Gemälde tritt, vgl. Dominique Pety: „La quête de l'intime dans *L'Art du XVIII^e siècle*“. In: *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt* 7 (2000), 105-121, hier 108-111.

⁸⁸ Im Vorwort der *Portraits intimes* heißt es: „Nous tentons de reconstruire avec la lettre autographe, figure à figure, un siècle que nous aimons. Nous essayons de ranimer ces hommes et ces femmes [...]. Nous voulons seulement ajouter aux recherches connues, aux documents publiés, l'inconnu et l'inédit, nous réservant de raconter d'un bout à l'autre, de peindre en pied, les personnages *oubliés ou dédaignés* par l'histoire.“ (Edmond und Jules de Goncourt: *Portraits intimes du dix-huitième siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*. Paris: Fasquelle 1903, Vf.; Hervorhebung im Original.)

⁸⁹ Vgl. Sainte-Beuves Vorgehen, wie er es im Portrait über Diderot beschreibt, als Studium der Korrespondenz, der Gespräche, der Biographie etc. mit dem Ziel, am Ende sagen zu können „on a trouvé l'homme“ (Charles-Augustin Sainte-Beuve: *Œuvres*. Band 4: *Portraits littéraires*. Paris: Gallimard 1949, 867). Zu übereinstimmenden Merkmalen der goncourtschen Monographien und der Portraits Sainte-Beuves vgl. auch Pety: „La quête de l'intime dans *L'Art du XVIII^e siècle*“, 106f., Fußnote 5.

⁹⁰ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 97.

⁹¹ Ebd., 95.

⁹² Ebd., 96.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

Mit der hier wiederholten Annullierung sowohl der Dauer der *exécution* des Kunstwerks als auch jeglicher Vorbereitung wird die Authentizität der Darstellungen Chardins bezeugt und der Künstler als „historien“ und „témoin“⁹⁵ eingesetzt. In dieser Funktion verweist er nicht zuletzt auf das sozialgeschichtliche Projekt der Goncourts selbst, das 18. Jahrhundert zu rehabilitieren, seine Gesellschaft wiederzubeleben.⁹⁶

Inmitten der Aufzählung der alltäglichen Verrichtungen der „femme du tiers état“⁹⁷ kommen die Goncourts zum ersten Mal auf die beiden Gemälde zu sprechen, die auch Gegenstand des Proust-Textes sein werden. Knapp wird das Sujet von *La Mère laborieuse* aufgerufen (mit der *ménagère* „reprenant en grondant la tapisserie d’une petite fille“⁹⁸), *Le Bénédicité* ist ebenfalls nur Gegenstand einer kurzen Beschreibung des Dargestellten:

Ici, c’est une mère qui d’une main prenant une assiette, de l’autre plongeant la cuiller dans la soupière d’étain, d’où s’envole la fumée chaude de la soupe, fait dire le *bénédicté* à une petite fille qui, les yeux sur ses yeux, les mains jointes, dépêche en marmottant sa petite prière.⁹⁹

Am Ende des Abschnitts über die Genremalerei kommen die Autoren unter Nennung der Gemäldetitel auf die beiden Bilder zurück, um eine gewisse Abschleifung der Ausdrucksqualitäten Chardins festzustellen.¹⁰⁰

Auch wenn die Goncourts den Genrebildern den meisten Raum geben, kann im Umkehrschluss nicht von ihrem bevorzugten Genre die Rede sein. Gilt ihnen das Stilleben als „spécialité du génie de Chardin“¹⁰¹ und der Künstler als „maître de premier ordre dans les natures mortes“¹⁰², wird er in einem Atemzug auch als „égalant les meilleurs Flamands dans les scènes domestiques“¹⁰³ beschrieben und erreicht mit den abschließend auf knapp zwei Seiten besprochenen Portraits in Pastelltechnik „le soir de son talent, la chaleur de son dernier rayonnement“¹⁰⁴. Unter diesen Portraits befindet sich das als Chardins *chef-*

⁹⁵ Ebd., 98.

⁹⁶ Vgl. zu den Parallelen zwischen Chardins Kunst und dem Anspruch der Goncourts als Historiker Pety: „La peinture de Chardin“, 383.

⁹⁷ Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 96.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ „Revenons maintenant aux deux toiles du Louvre, LE BÉNÉDICTÉ et LA MÈRE LABORIEUSE: c’est encore la même touche, la même fonte; mais ici le fini semble avoir refroidi la main de Chardin. Le feu manque à cette peinture un peu plate et endormie qui a perdu, sous la peine du travail, la verve de ces esquisses où les amateurs vont de préférence chercher, surprendre et goûter Chardin.“ (Ebd., 99; Hervorhebung im Original.)

¹⁰¹ Ebd., 86.

¹⁰² Ebd., 101.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., 108.

d'œuvre vorgestellte Portrait seiner Frau, deren „teint semblable à un fruit sur lequel l'hiver a passé“¹⁰⁵ an die Stilleben erinnert, sowie zwei Selbstportraits, die im Hinblick auf die Farb- und Maltechnik und ihre Art der ungeschönten Selbstdarstellung beschrieben werden.¹⁰⁶ Damit kommen die Goncourts wiederum auf zwei der für sie zentralen Aspekte der Kunst Chardins zu sprechen – die Materialität des Kunstwerks und die Selbstoffenbarung Chardins –, die neben der Wiederbelebung des 18. Jahrhunderts thematisch den Text beherrschen.

1.1.3 Henry de Chennevières: „peintre des peintres français“

Henry de Chennevières' zweiteiliger Artikel „Chardin au musée du Louvre“ (1888/89) dramatisiert das von den Goncourts entworfene Szenario jener die Kunst des 18. Jahrhunderts verschmähenden Franzosen und stellt unumwunden fest: „[...] le Français n'aime pas la peinture“¹⁰⁷. Die Intention Chennevières' besteht darin, Chardin ins rechte Licht zu setzen, ihn als „peintre des peintres français“¹⁰⁸, als mustergültigen Repräsentanten der französischen Nationalkunst zu würdigen. Um die Wirkung Chardins zu veranschaulichen, bedient sich der Autor eines kurzen narrativen Einschubs:

Prenez un jeune homme indifférent ou même hostile aux choses de la peinture, faites-lui parcourir, salle La Caze, la réunion des Chardin et laissez-le aux effets de cette confrontation. Vous le surprendrez le lendemain, sur la route du Louvre, et il n'aura pas honte de vous avouer le pourquoi de son invraisemblable revêchez-y. Chardin l'aura touché, l'aura dessillé, à la manière d'une révélation, sans plus tenir compte de ses dernières défenses bourgeoises.¹⁰⁹

Auch wenn Proust seinen Text mit den Worten „Prenez un jeune homme“ (CSB, 372) beginnt, dieser den Louvre besucht und die Gemälde Chardins für den fiktiven jungen Mann eine ähnliche Offenbarung darstellen, konstruiert Chennevières doch eine ganz andere Ausgangssituation. Sein junger Mann steht der Kunst gleichgültig oder ablehnend

¹⁰⁵ Ebd., 109.

¹⁰⁶ Wieder stellen die Goncourts dem Leser die Malweise Chardins vor Augen mit „[c]e travail violent et emporté, les écrasés, les martelages, les tapotages, les balafures, les empâtements de crayon [...]“ (Ebd., 108) Vgl. zur uneitlen Selbstdarstellung: „Allez à ces deux portraits du Louvre, où il s'est représenté, comme le vieux grand-père de son Œuvre, sans coquetterie, dans le déshabillé bourgeois, familier, abandonné d'un septuagénaire [...]“ (Ebd.)

¹⁰⁷ Chennevières: „Chardin au musée du Louvre“, 55.

¹⁰⁸ Ebd., 54.

¹⁰⁹ Ebd., 55.

gegenüber und wird durch Chardin für sie begeistert. Es geht also um die Kunst. Prousts junger Mann ist der Kunst zugetan, jedoch abgestoßen von seiner alltäglichen Lebenswelt, deren Schönheit ihm die Kunst Chardins enthüllt. Es geht also auch um das Leben. Nicht nur ist Prousts fiktive Konstruktion komplexer, sie verwebt durchgängig künstlerische und lebensweltliche Erfahrung miteinander. Gemäß diesem Programm treten Kunst und Welt durch die proustsche Schreibung im Chardin-Text immer wieder übereinander und bereits die erste Schilderung des faden Interieurs, dem der junge Mann zu entfliehen sucht, ist als Beschreibung eines Chardin-Gemäldes lesbar.¹¹⁰ Bei Chennevières beschränkt sich die Miniaturfabel auf die zitierten Sätze und wird nicht wieder aufgenommen.

Im Folgenden präsentiert Chennevières die vom Musée du Louvre, wo er seit 1888 als Kurator für Zeichnungen und Kupferstiche tätig ist,¹¹¹ erworbenen dreißig Gemälde Chardins in der Reihenfolge ihrer Akzession beginnend mit dem Akademieaufnahmestück *La Raie*. Dabei stellt er kein Genre in den Mittelpunkt und befasst sich in zweierlei Hinsicht mit Chardin. Erstens erläutert er die Umstände des Erwerbs der Gemälde, flankiert von Hinweisen zum Kaufpreis, zur Hängung und den Bildmaßen. Zweitens interessiert er sich für die malerischen Qualitäten und fällt folgendes Urteil: „[...] soit dans les natures mortes, soit dans les scènes d'intérieur, les qualités techniques de Chardin sont toujours les mêmes.“¹¹² Dementsprechend präsentiert Chennevières unter Nennung des Bildtitels die entsprechenden Informationen¹¹³ oder erläutert ausgehend von einer kurzen und nüchternen Darstellung des Bildinhalts die Technik des Malers. Sein ausführlicherer Kommentar zu *La Pourvoyeuse* erinnert dabei an Diderot, indem er die Unmöglichkeit einer adäquaten Beschreibung aufruft und in Form von Ausrufen den ästhetischen Eindruck wiederzugeben versucht:

Voilà toute la description possible, car comment rendre avec des mots les blancs laiteux de la jupe de la femme, l'aspect unique des bleus passés de son tablier! [...] Et les deux bouteilles à

¹¹⁰ So sind mit „un dernier couteau [...] sur la nappe à demi relevée qui pend jusqu'à terre, à côté d'une reste de côtelette saignante et fade“ (CSB, 372) bereits Elemente der später folgenden Bildbeschreibung von *Le Buffet* identifizierbar: „Sur ce buffet où, depuis le plis rapides de la nappe à demi relevée jusqu'au couteau posé de côté [...]“ (CSB, 375) Und in chiastischer Manier formuliert Proust: „Si en regardant un Chardin vous pouvez vous dire: cela est intime, est confortable, est vivant comme une cuisine, en vous promenant dans une cuisine vous vous direz: cela est curieux, cela est grand, cela est beau comme un Chardin.“ (CSB, 374) Vgl. auch Pouilloux: „Proust devant Chardin“, 120.

¹¹¹ Vgl. *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts*. Band 10. Hg. von Marcelin Berthelot /Ferdinand-Camille Dreyfus u. a. 31 Bände, 1885-1902. Paris: Lamirault o. J., 1078.

¹¹² Chennevières: „Chardin au musée du Louvre“, 56.

¹¹³ Und kommt in diesem Sinne auch auf *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* zu sprechen (vgl. ebd., 58).

terre, et le cachet rouge de l'une d'elles faisant rappel avec le ruban du relève-manches! Et le jaune-orange du costume de la soubrette répondant aux tons de la huche!¹¹⁴

Auf das hier beobachtete Verfahren der *rappels*, der Entsprechung von Farbtönen unterschiedlicher Bildelemente, kommt Chenevières im zweiten Teil seines Artikels am Beispiel von *Le Bénédicite*¹¹⁵ und einiger Stilleben zurück. Und ergänzt es anhand von *Bocal d'olives* um jenes der *reflets*, das bereits Diderot hervorgehoben hat: „Sur tout objet peint de telle ou telle couleur [...] l'artiste mettait toujours un peu du ton ou de la lumière des objets environnants.“¹¹⁶ Bei der Bildbeschreibung überlässt Chenevières mit einem langen Zitat Diderot das Wort, der im ganzen Text neben dem Sammler Eudoxe Marcille als Gewährsmann fungiert¹¹⁷ und über den er in seinem Urteil nicht hinausgeht.

Prousts Umgang mit Chenevières ist exemplarisch für seine Lektürepraxis, deren Gegenstand sowohl Zeitschriftenartikel als auch zeitgenössische Monographien sind wie die von Henri Laurens herausgegebenen Reihe *Les Grands Artistes*, die er für seine Beschäftigung mit Carpaccio, Mantegna und Watteau konsultiert¹¹⁸ und die auch den von Gaston Schéfer verfassten Band über Chardin hervorgebracht hat.¹¹⁹ Dass Proust den erst 1904 erschienenen Band zumindest nicht als Quelle für seinen Essay benutzt hat, ist ebenso offensichtlich wie seine Verwendung von Chenevières' Artikel, dem er die Einsteigspphrase seines Essays entlehnt. Durch die Freundschaft zu ihrem Herausgeber Charles Ephrussi hatte Proust Zugang zur Bibliothek der *Gazette des beaux-arts*,¹²⁰ war über

¹¹⁴ Ebd., 61.

¹¹⁵ „Les *rappels* sont en nombre presque identique: le rouge pâle de la coiffure et de la robe de la petite fille du premier plan se trouve, reproduit par le ton du fourneau de terre, et le bleu du bonnet de l'autre fillette se miroite dans le bleu du tambour et le bleu du tablier de la mère.“ (Ebd., 123; Hervorhebung im Original.) Chenevières bezieht sich auf verschiedene Versionen des Gemäldes, von denen zwei im Besitz des Louvre waren, ausgestellt in den Salons von 1740 und 1761, und eine im Besitz des Sammlers Eudoxe Marcille (vgl. ebd., 122).

¹¹⁶ Ebd., 126.

¹¹⁷ Vgl. z. B. auch den Diderot paraphrasierenden Kommentar zu *Panier de Pêches et les Raisins* (ebd., 128).

¹¹⁸ Vgl. zu den wörtlichen Übernahmen aus Léon und Gabrielle Rosenthal: *Carpaccio. Biographie critique*. Paris: Henri Laurens 1907 die Ausführungen in der Einleitung und Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*, 26f.; zu Mantegna hat Proust den 1911 erschienen Band von André Blum konsultiert (vgl. Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*, 74) und zu Watteau den 1901 erschienen Band von Gabriel Séailles (vgl. Yoshikawa: *Proust et l'art pictural*, 251). Dass Proust die Reihe kannte und schätzte, unterstreicht auch Gabrielle Townsend: *Proust's Imaginary Museum. Reproductions and Reproduction in „À la recherche du temps perdu“*. Oxford u. a.: Lang 2008, 33. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die von Townsend zitierte Bemerkung Prousts über „cette excellente collection Laurens“ (CSB, 524f.) in seiner Rezension zu dem in dieser Reihe erschienenen Band über Gainsborough von Gabriel Mourey.

¹¹⁹ Vgl. Gaston Schéfer: *Chardin. Biographie critique*. Paris: Henri Laurens 1904.

¹²⁰ Vgl. Osterman Borowitz: „The Watteau and Chardin of Marcel Proust“, 221, die darauf hinweist, dass Proust im Vorwort zu seiner Ruskin-Übersetzung *La Bible d'Amiens* angibt, die Bibliothek der Zeitschrift zu nutzen. (Vgl. Marcel Proust: „Avant-propos“. In: John Ruskin: *La Bible d'Amiens*. Übersetzt von Marcel Proust. Paris: Mercure de France 1910, 9-14, hier 14.)

Veröffentlichungen, die von ihm favorisierte Künstler betrafen, durch regelmäßige Lektüre vor allem der kunsthistorisch orientierten *Gazette* und ihrer aktuelle Ausstellungen aufgreifenden Beilage *Chronique des arts et de la curiosité* auf dem Laufenden.¹²¹ Für seine Essays über Rembrandt und Moreau ließ er sich, wie für den Chardin-Essay, von in der *Gazette* erschienenen Artikeln inspirieren.¹²²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Chennevières' Artikel von 1888/89 den anhaltenden Einfluss Diderots in der Betrachtung der Gemälde Chardins und besonders bei der Beschreibung der harmonisierenden Farbverwendung deutlich macht. In dieser Hinsicht hat er eine vermittelnde Funktion für Proust eingenommen. Chennevières' fachliche Hinweise zum Gemäldeerwerb dürften ihn weniger interessiert haben. Dies trifft sicher auch auf die biographischen Einzelheiten des Goncourt-Textes zu, der ganz um die Person des Künstlers und den dokumentarischen Charakter seiner Gemälde zentriert ist. Jedoch stellt das Kapitel der Goncourts das Werk Chardins in seiner Gesamtheit und Vielfalt vor und gibt den Genreszenen den meisten Raum.

Im Folgenden soll es darum gehen, nach Prousts Bezugnahmen auf das Vorgegebene zu fragen und zu zeigen, wie er im Dialog mit Texten und Bildern ein Kernstück seiner eigenen Ästhetik formuliert. Dabei wird deutlich werden, dass die Betrachtung der Gemälde Chardins mit der Chardin-Studie von 1895 nicht abgeschlossen ist, sondern diese einen Ausgangspunkt bildet, von dem aus sich die Nachwirkungen Chardins bis in die *Recherche* verfolgen lassen.

¹²¹ Vgl. zu Prousts Rezeption von Kunstliteratur und zeitgenössischen Zeitschriften, u. a. der *Gazette des beaux-arts*, Françoise Leriche: „Bouillon de culture... Le rôle des salons et de la médiation mondaine dans la diffusion des savoirs: discours des historiens et représentation proustienne“. In: Annick Bouillaguet (Hg.): *Proust et les moyens de la connaissance*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2009, 183-194, hier 184-186.

¹²² Vgl. Luzius Keller: „Proust und die Kunstsammler“. In: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marvel Proust und die Künste*. Frankfurt/M.-Leipzig 2004, 292-317, hier 294.

1.2 Kunstphilosophie und Bildbeschreibung: Prousts Chardin-Studie von 1895

1.2.1 Kunstphilosophie: Die Kunst als *enseignement*

Betrachtet man Prousts Text über Chardin in der Reihe seiner Vorläufer, lässt sich nicht übersehen, dass dieser gegen die Tradition der Chardin-Rezeption und vor allem als *Contre Goncourt* angelegt ist. Zunächst hebt Proust die chronologische Ordnung auf, im Rahmen derer Diderot, die Brüder Goncourt und Chennevières das Werk Chardins wahrnehmen. Zwar nimmt er ebenso wie die Goncourts eine Dreiteilung des Werks nach den behandelten Genres vor, modifiziert jedoch deren Abfolge. Der Bruch mit einer der Logik der Kunstgeschichte verpflichteten Darstellung verbindet sich außerdem mit einer Distanznahme vom monographischen Ansatz der Goncourts: „C’est l’œuvre de Chardin que je prends dans cette étude comme exemple [...]“¹²³ heißt es in dem bereits zitierten Brief an Pierre Mainguet. Chardin fungiert also nur als Beispiel in einer „petite étude de philosophie de l’art“¹²⁴, wie Proust im ersten Satz desselben Briefes seinen Text bezeichnet. Damit grenzt er diesen wiederum nicht nur von jenen seiner Vorgänger ab, sondern auch von den Ergebnissen seiner bisherigen eigenen Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst¹²⁵ und gibt sich affiziert akademisch, tönt dies jedoch mit der sogleich formulierten Einschränkung „si le terme n’est pas trop prétentieux“¹²⁶ ab.

Anne Henry nimmt Prousts Genrebezeichnung zum Anlass, die Chardin-Studie als „exemplification d’un modèle théorique“¹²⁷ zu lesen, nämlich Schopenhauers ästhetischer oder interesseloser Kontemplation, wie er sie in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) beschreibt.¹²⁸ Das faltenfreie Übereinanderlegen Schopenhauers und Prousts, das den Proust-Text zu einer methodischen Übersetzung eines philosophischen Modells

¹²³ Proust: *Correspondance* I, 446.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. S. 7 der vorliegenden Arbeit.

¹²⁶ Proust: *Correspondance* I, 446.

¹²⁷ Henry: *Marvel Proust – théories pour une esthétique*, 67.

¹²⁸ „Le jeune homme las de son entourage bourgeois représente l’état si souvent décrit par Schopenhauer, du Vouloir souffrant c’est-à-dire divisé, ennuyé, qui, par la grâce de l’art s’élève jusqu’à une contemplation désintéressée du monde qui procure seule le bonheur sans qu’il lui faille se détourner de l’univers.“ (Ebd., 70.)

macht („Proust épelle donc Schopenhauer dans tout son essai [...]“¹²⁹, heißt es bei Henry), klammert zum einen die produktive Verflechtung aus, die sich aus den Gemälden Chardins, ihrer Transposition in einen Text und das Weiterleben beider in Prousts Roman ergibt. Zum anderen ignoriert diese Lesart, dass Proust mit dem Hinweis auf das Genre seine Studie nicht auf eine vorgängige Theorie hin transparent machen möchte, sondern grundsätzliche Fragen zum Status des Kunstwerks, der Beziehung zwischen Kunst und Welt im Sinn hat.

Diese Beziehung ist für Proust keine einseitige im Sinne der Nachahmungslehre, und er fasst die Kunst Chardins auch nicht wie die Brüder Goncourt als Spiegel einer vergangenen Epoche und als referentielles Kontinuum zwischen der Privatheit des Künstlers und seiner Kunst auf. Für Proust besitzt die Kunst eine „transformative[n] Dynamik“¹³⁰, sie öffnet den Blick auf die Welt und lehrt eine neue, von der konventionellen Sicht abweichende Wahrnehmung. Im Brief an Mainguet macht Proust seine Intention deutlich:

¹²⁹ Ebd., 72. Ob Proust möglicherweise Bezüge zu Schopenhauer herstellt, kann hier nicht entschieden werden. Eine allein den philosophischen Gehalt des Textes fokussierende Lektüre erscheint jedoch weder zwingend noch überzeugend. So sucht der Leser etwa das interesselose Subjekt Schopenhauers, das Henry mit einem sehr langen Schopenhauer-Zitat und einem sehr kurzen Proust-Pendant nachzuweisen versucht, bei Proust vergeblich. Henry zitiert Schopenhauer über dreißig Zeilen; ich verkürze hier: „[...] du moment qu'on se perd (verliert) dans cet objet, c'est-à-dire *du moment qu'on oublie son individu, sa volonté, qu'on ne subsiste que comme sujet pur, comme clair miroir de l'objet, de telle façon que tout se passe comme si l'objet existait seul [...] qu'il soit impossible de distinguer le sujet de l'intuition elle-même et que celle-ci comme celui-là se confondent en un seul être [...]*; à ce degré par suite ce qui est ravi dans cette contemplation ce n'est plus un individu (car l'individu s'est anéanti dans cette contemplation même), *c'est le sujet connaissant pur, affranchi de la volonté, de la douleur et du temps*“¹²⁹. Und sie fügt hinzu: „[...] et Proust de reprendre en écho dans son propre article ‚dégagé de l'instant, approfondi, éternisé‘“ (Henry: *Marvel Proust – théories pour une esthétique*, 71; Hervorhebungen im Original.) Vgl. dazu die bereits zitierte Arbeit von Schnell, die am Beispiel der Bildbeschreibung von *La Raie* zeigt, dass diese den lebensweltlichen Ekel vor dem Dargestellten nicht in eine interessellos-ästhetische Kontemplation verwandeln kann (vgl. Schnell: *Natures mortes*, 74-80). Schnell verfolgt damit ausdrücklich eine andere Lesart: „Gegen die Idee einer Theorie als unbeteiligter Betrachtung impliziert die Figur der Arbeit eine Verstrickung des Betrachters in das, was bearbeitet, betrachtet und rezipiert wird.“ (Ebd., 26) Auch Murphy kommt am Ende einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Henrys Interpretation zu dem Schluss: „[...] while Proust may well have set out to paraphrase Schopenhauer, the enterprise was doomed to failure from the start. [...] [T]he manner of the execution betrays a basic opposition between his own way of looking and that ‚disinterested‘ contemplation recommended by Schopenhauer. [...] The interrogation of vision, rather than revealing an objective essence, results instead in a subjective point of view.“ (Murphy: *Proust's Art*, 166f.) Vgl. zur Komplexität der philosophischen Einflussforschung umfassend Luc Fraisse: *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Paris: PUPS 2013, hier vor allem Kapitel XIV „Du côté de Schopenhauer?“¹²⁹, 735-845.

¹³⁰ Stefan Deines: „Über die Funktion der Kunst und die Relevanz der Kunstphilosophie“. In: Juliane Rebentisch (Hg.): *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, 2017, 1-9, hier 8f. [online] http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_deines.pdf [20.05.2018]. Deines unterscheidet zwischen einem die Autonomie der Kunst betonenden Kunstverständnis und dem Relationalismus, nach dem die Sicht auf die Welt durch ästhetische Wahrnehmung geprägt sei, was Deines als „das welterschließende Potential der Kunst“ (ebd., 7) beschreibt.

[...] j'essaye de montrer comment les grands peintres nous initient à la connaissance et à l'amour du monde extérieur, comment ils sont ceux „par qui nos yeux sont décloés“ et ouverts en effet sur le monde. C'est l'œuvre de Chardin que je prends dans cette étude comme exemple et j'essaye de montrer son influence sur notre vie, quel charme et quelle sagesse elle répand sur nos plus humbles journées en nous initiant à la vie de la nature morte.¹³¹

Der sich zunächst in der Wahl des Textgenres zeigende Akademismus tritt auch in der die Intention des Autors thematisierenden Briefstelle mit der wiederholten Formulierung „j'essaye de montrer“ hervor. Dieser demonstrative Impetus des Entwurfs kehrt dann nicht nur in der Formulierung „Prenez un jeune homme“ wieder, die den Text im Stil einer Versuchsbeschreibung¹³² einleitet, sondern verleiht durch den durchgehend häufigen Imperativgebrauch dem ganzen Text einen didaktischen Charakter. Die Imperative haben im Rahmen des fiktiven Museumsbesuchs nicht nur eine deiktische Funktion, sondern geben eine Lesart des Textes vor, die diesen analog zu den Gemälden Chardins zu einem *enseignement* macht, zur Demonstration eines ästhetischen Gesetzes.

Durchgeführt wird die Demonstration in Form eines Dreischritts, indem der zehn Seiten umfassende Text der Pléiade-Ausgabe zunächst die Stillleben (374-376) behandelt, dann die Portraits in Pastelltechnik (376-379) und schließlich die Genrebilder (379-380).¹³³ Zum narrativen Rahmen und didaktischen Impetus tritt mit den Bildbeschreibungen ein deskriptives Moment hinzu.¹³⁴ Zwar lassen sich Übereinstimmungen bezüglich der gewählten Gemälde mit Diderot (etwa *La Raie*) und den Goncourts feststellen (vor allem die Selbstportraits), es lässt sich jedoch nicht behaupten, dass Proust dieselben Bilder beschreibt. Seine Auswahl scheint weniger mit jener seiner Vorgänger als mit der strengen Konstruktion seines Textes, die paarweise Gemälde jeweils einer Gattung aufruft, und die ihn bestimmende Szenerie zusammenzuhängen, einem Besuch des Louvre, der alle im Text erwähnten Gemälde Chardins beherbergt. Indem Proust seinen Text rhetorisch als Gang durch die Galerien organisiert, rekurriert er auf die Tradition der Salonbesprechung.¹³⁵ So lässt er am Anfang einzelne Bildmotive mit den Titeln in Klammern

¹³¹ Proust: *Correspondance* I, 446.

¹³² Pouilloux („Proust devant Chardin“, 119) assoziiert hier eine „expérience de physique amusante“.

¹³³ Auch Pouilloux erkennt in diesem Aufbau „quelque chose de l'exercice scolaire“ (ebd.), eine „architecture académique“ (ebd.).

¹³⁴ Ich übernehme hier im Großen und Ganzen die Terminologie von Keller (*Proust lesen*, 124), der „narrative, deskriptive und demonstrative Elemente“ ausmacht.

¹³⁵ Vgl. den einleitenden Satz des hypothetischen Museumsbesuchs, der den Parcours vorzeichnet: „Si je connaissais ce jeune homme, je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt; mais le menant dans la galerie Lacaze et dans la galerie des peintres français du XVIII^e siècle, ou dans telle autre galerie française, je l'arrêteraïs devant les Chardin.“ (CSB, 373) Sophie Bertho sieht Proust mit seinem „itinéraire précis“ durch die Galerie Lacaze und die Salle Daru in der Tradition von Philostrats Beschreibung

eines nach dem anderen Revue passieren,¹³⁶ löst diese Praxis im Fortgang des Textes jedoch auf und nimmt detaillierte Bildbeschreibungen unter Auslassung der Titel vor, bei denen unterschiedliche Gemälde ineinandergleiten.¹³⁷

Ein erster Blick auf Prousts Chardin-Studie scheint deutlich werden zu lassen, dass diese nur oberflächliche Berührungen – wie die Organisation des Textes als Ausstellungsbesuch oder die nicht ausgewiesene Übernahme einer Formulierung – mit den „Vortexten“ der Chardin-Rezeption aufweist und sich bezüglich Genre, Intention, Textaufbau und dem Status der Kunst Chardins dezidiert unterscheidet. Auch die Mutmaßung, Proust habe sich bei den Goncourts die fehlende eigene Kunstexpertise verschafft,¹³⁸ ist leicht zu entkräften, da Proust, wie im Folgenden zu sehen sein wird, malerisch-technische Aspekte der Gemälde Chardins außer Acht lässt und sich nicht unter ästhetisch-formalen Kriterien im Sinne einer Beschreibung, Analyse und Bewertung mit den Kunstwerken beschäftigt. Dennoch ist Prousts Auseinandersetzung mit den Gemälden Chardins nicht nur ein intermediales, sondern auch ein intertextuelles Phänomen. Prousts Betrachtung von *La Raie* lässt sich als Erneuerung der und gleichzeitig Antwort auf die diderotische Irritation lesen.¹³⁹ Und von den Goncourts übernimmt Proust eine rhetorische Strategie zur Beschreibung der Stilleben und Portraits, die er zu einer Idee entwickelt, die sich – zusätzlich zur im Brief an Mainguet plakativ vorgetragenen und im Chardin-Text wiederholten von der Kunst als „enseignement“ (CSB, 374) – im Essay verfolgen lässt und sich auf Chardins Genreszenen bezieht.

1.2.2 Bildbeschreibung: *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité*

Die Goncourts bedienen sich unterschiedlicher Verfahren, um die von Chardin dargestellte Welt als über die Grenzen des einzelnen Gemäldes hinaus zusammenhängende

einer Gemäldegalerie (vgl. Sophie Bertho: „Proust, Monet et le débâcle de l'ekphrasis“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.): *Proust und die Medien*. München: Fink 2005, 21-30, hier 22).

¹³⁶ Vgl. CSB, 373.

¹³⁷ Siehe dazu im Folgenden die Beschreibung der Genrebilder (CSB, 379f.).

¹³⁸ Vgl. etwa Henry: *Marcel Proust – théories pour une esthétique*, 70.

¹³⁹ Die Idee einer Reihe, die sich angesichts der Herausforderung durch die Stilleben Chardins etabliert, entwirft Valazza (*Crise de plume et souveraineté de pinceau*, 289, Anmerkung 1): „Ce même problème, après qu'il s'était posé à Diderot, aux Goncourt, à Proust parmi d'autres, sera de nouveau soulevé par F. Ponge au moment d'envisager les natures mortes de Chardin dans son *Atelier contemporain* [...]“.

und in sich geschlossene Lebenswelt darzustellen. Wie bereits erläutert, gehört dazu ihr Hinweis, dass Chardin immer wieder seine privaten Gegenstände abbilde, sowie die subtile Inbezugsetzung der einzelnen Genres, indem z. B. in der Beschreibung der Goncourts die reifen Äpfel in das Stilleben-Gemälde fallen und die bürgerlichen Kinder direkt aus dem bürgerlichen Interieur heraus für das Genrebild geerntet werden. Im Sinne dieser Strategie evozieren die Goncourts auch die Früchte auf den Stilleben mit Begriffen, die sich sowohl auf deren reife Schale als auch auf die gealterte menschliche Haut beziehen lassen. Von „les rides et le verruqueux de la peau d’orange“¹⁴⁰ und der „couperose des vieilles pommes“¹⁴¹ ist die Rede. In umgekehrter Manier heißt es dann über das Portrait von Mme Chardin: „[...] ce teint semblable à un fruit sur lequel l’hiver a passé“¹⁴².

Proust greift diese von den Goncourts hergestellten Bezüge auf und präsentiert die Pfrische im Rahmen seiner Bildbeschreibung von *Le Buffet* als „[...] pêches joufflues et roses comme des chérubins, inaccessibles et souriantes comme des immortels“ (CSB, 375). Und vergleicht im Folgenden bei der Betrachtung der Selbstportraits die müden Lider Chardins und seine reife Haut mit ausgedienten Dingen: „Mais les paupières fatiguées comme un fermail qui a trop servi sont rouges au bord. Comme le vieil habit qui enveloppe son corps, sa peau elle aussi a durci et passé [...]. Et l’usure de l’une rappelle à tous moments les tons de l’usure de l’autre [...].“ (CSB, 377) Während Proust zunächst mit der Anthropomorphisierung der Dinge und Verdinglichung der Person die Rhetorik des goncourtschen Textes kopiert, führt er dann die rhetorisch bereits in Berührung gebrachten Sphären der Menschen und Dinge im dritten Teil in Form einer Synthese zusammen:

Vous avez vu les objets et fruits vivants comme des personnes, et la figure des personnes, d’une peau, d’un duvet, d’une couleur curieuse à considérer comme des fruits. Chardin va plus loin encore en réunissant objets et personnes dans ces chambres qui sont plus qu’un objet et peut-être aussi qu’une personne [...]. (CSB, 379)

Angekündigt werden hier Chardins Genreszenen, die Proust im Gegensatz zu den Stilleben und den Portraits nicht als Gattung benennt, jedoch rhetorisch als Höhepunkt des

¹⁴⁰ Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 86.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd., 109.

Textes¹⁴³ und produktionsästhetisch als Höhepunkt des chardinschen Œuvres präsentiert. Dieser Höhepunkt wird hier nicht verstanden im Sinne der Darstellung, also einer Vervollkommnung der malerischen Techniken Chardins,¹⁴⁴ sondern bezieht sich auf die Ebene des Dargestellten als Zusammenführung der zuvor getrennten Seinsbereiche *individu* und *monde* und der Wahrnehmung jenes Bedeutungsüberschusses, der in ihrer Beziehung liegt.

Ort dieser Zusammenführung ist die *chambre*. Proust verwendet diese Bezeichnung für die von Chardin dargestellten Räume auffallend häufig und auch für jene Zimmer, die eigentlich keine Privaträume im engeren Sinne darstellen,¹⁴⁵ jedoch in ihrer Abgeschlossenheit erlauben, dass die Figuren für sich sind. Diderot hingegen macht im Zusammenhang mit Chardin keinen Gebrauch von diesem Begriff, bei den Goncourts ist lediglich an zwei Stellen von *chambre* die Rede, die jedoch nicht exponiert oder mit einer bestimmten Bedeutungszuschreibung verbunden ist.¹⁴⁶ Proust führt mit der starken Präsenz der bei seinen Vorläufern unterrepräsentierten *chambre* einen Kristallisationspunkt seiner eigenen Ästhetik in der Chardin-Studie ein¹⁴⁷ und lässt die Zugehörigkeit der von ihm betrachteten Bilder zu einer Subgattung der Genremalerei, der Interieurmalerei, erkennen. Wolfgang Kemp hat diese gattungspoetologisch zu bestimmen versucht:

Die Art oder Subgattung Interieur ist der Gattung der Genremalerei unterzuordnen. Wie diese hat sie die Welt des Alltäglichen und Privaten, des Gegenständlichen und Zuständlichen zum Thema. Im besonderen [sic] aber bearbeitet sie diese Thematik unter den Bedingungen des Innenräumlichen, die sie zu einer eigenen Weise des In-der-Welt-Seins steigert [...].¹⁴⁸

¹⁴³ Keller spricht in diesem Zusammenhang von einer „ästhetische[n] Demonstration am Schluß des Chardin-Teils“ (*Proust lesen*, 131).

¹⁴⁴ So sehen die Goncourts die Entwicklung von den Stilleben hin zu den Genreszenen als Steigerung der Kunstfertigkeit: „Chardin peignit longtemps des natures mortes, sans oser s’élever plus haut, s’attaquer à la peinture des personnages et des sujets vivants.“ (Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 89.)

¹⁴⁵ Es lassen sich sieben Stellen zählen und Proust subsummiert unter den Begriff *chambre* z. B. auch den auf dem Bild *Le Bénédicité* dargestellten Raum, der eigentlich eine *salle à manger* darstellt (vgl. CSB, 379).

¹⁴⁶ Zum einen ist im Rahmen einer Bildbeschreibung, die Cabanès keinem Gemälde Chardins zuordnen kann (vgl. Goncourt: *L’Art du XVIII^e siècle*, 347, Anmerkung 38), von einem kleinen Mädchen „assise dans un coin de chambre“ (ebd., 91) die Rede. Zum anderen formulieren die Goncourts im Kontext der Genreszenen: „Quel régal il donne à l’œil avec ces chambres simples, ces scènes tranquilles, ces personnages modestes!“ (Ebd., 98.)

¹⁴⁷ Die Markierung der *chambre* durch die Verwendung des Begriffs für alle Arten von Zimmern wird auch im Vergleich mit Charles Blanc deutlich, der bei der Beschreibung der Innenräume Chardins zwischen „chambre de travail“, „salle à manger“, „salon“ und „antichambre“ unterscheidet (Blanc: „J.-B. Siméon Chardin“, 6). Vgl. zur proustschen *chambre* im Folgenden die Überlegungen in Kapitel 2.

¹⁴⁸ Wolfgang Kemp: „Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs“. In: Sabine Schulze (Hg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*. Ostfildern-Ruit: Hatje 1998, 17-29, hier 17.

Das In-der-Welt-Sein auf den Gemälden Chardins markiert Proust in seiner Beschreibung durch die Präposition *entre*, welche die Innigkeit des vertraulichen Zusammenseins von Lebewesen und Dingen anzeigt:

Comme entre êtres et choses qui vivent depuis longtemps ensemble avec simplicité, ayant besoin les uns des autres, goûtant aussi des plaisirs obscurs à se trouver les uns avec les autres, tout ici est amitié. [...] Regardez *La Mère laborieuse* ou *Le Bénédicité*. C'est l'amitié qui règne entre cette pelote et le vieux chien qui vient tous les jours, à la place accoutumée, dans une pose habituelle, adosser contre sa molle étoffe rembourrée son dos paresseux et douillet. C'est l'amitié qui porte si naturellement vers le vieux rouet, où ils seront si bien, les pieds mignons de cette femme distraite, dont le corps obéit ainsi, sans qu'elle le sache, à des habitudes et à des affinités qu'elle ignore et qu'elle subit. Amitié encore, ou mariage, entre les couleurs du devant de feu et les couleurs de la pelote et de l'écheveau de laine, – entre le corps penché, les mains heureuses de la femme qui prépare la table, la nappe antique et les assiettes encore intactes dont depuis tant d'années elle sent la fermeté douce résister toujours à la même place entre ses mains soigneuses, – entre cette nappe et la lumière qui lui donne, en souvenir de ses visites de chaque jour, la douceur de crème ou d'une toile de Flandres, – entre la lumière et toute cette chambre qu'elle caresse, où elle s'endort, où tantôt elle se promène lentement, tantôt elle entre gaiement à l'improviste, si tendrement depuis tant d'années, – entre la chaleur et les étoffes, – entre les êtres et les choses, – entre le passé et la vie, – entre le clair et l'obscur. (CSB 379f.)

Anhand von *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* wird ein Ensemble entworfen aus Lebewesen und Dingen, die mittels wiederkehrender Verrichtungen verbunden sind in einer Mechanik des Alltags („les pieds mignons de cette femme distraite, *dont le corps obéit ainsi, sans qu'elle le sache*, à des habitudes et à des affinités qu'elle ignore et qu'elle subit“, CSB, 380; eigene Hervorhebung), einer Organik sich wiederholender Handlungen und Wahrnehmungen („les mains heureuses de la femme qui prépare la table, la nappe antique et les assiettes encore intactes dont depuis tant d'années elle sent la fermeté douce résister toujours à la même place entre ses mains soigneuses“, ebd.).¹⁴⁹ Die beständige Interaktion („qui vivent depuis longtemps ensemble“, ebd., 379) setzt sich als Spur des Gebrauchs an den alltäglichen Dingen wie den alten Tellern, die dennoch unversehrt sind, ab und schreibt sich den Menschen als habitualisierte Geste oder Haltung („le corps penché“, ebd., 380) ein. Das gewohnt-tagtägliches Miteinander lässt eine harmonische Verbunden-

¹⁴⁹ Mit dem Begriff „Ensemble“ knüpfe ich an Pouilloux an, der im Kontext von Prousts Beschreibung der Genreszenen Chardins die *chambre* als „ensemble“ (Pouilloux: „Proust devant Chardin“, 125) bezeichnet. Jenes konstituiert sich durch ein „réseau de relations“ (ebd.), das im Gegensatz zu einer Ansammlung von Einzeldingen und Figuren stehe. Die Natur und das Verhältnis dieser Dinge zu den Figuren versuche ich hier näher zu bestimmen. Keller interpretiert dieses Verhältnis vor dem Hintergrund der romantischen Philosophie und Baudelaires Gedicht „Correspondances“, jedoch ohne Bezug auf den Bildinhalt der Genrebilder Chardins, die Proust hier beschreibt, und ermittelt die „[...] Idee des Künstlers, der die Einheit der Welt erkennt und durch sein Werk sichtbar werden lässt.“ (Keller: *Proust lesen*, 134.)

heit von Lebewesen, Dingen, Farben und Licht entstehen, die sich in Prousts Beschreibung im Ineinandergleiten zweier Gemälde Chardins spiegelt, die wiederum mit dem Verzicht auf die Kennzeichnung der malerischen Repräsentation hinübergespielt werden können in eine lebensweltliche Situation.

Proust stellt in seiner Beschreibung die Wahrnehmung der Dinge in den Vordergrund, vom Körper her entsteht mittels taktile Erfahrungen die Beziehung zur Welt.¹⁵⁰ Diese Beziehung geht jedoch nicht nur vom Subjekt aus; den nützlichen und dienstbaren Dingen werden menschliche Gefühlszustände angesonnen, und die gegenseitige Zuneigung zwischen Subjekt und Objekten wird sprachlich als *amitié* und *mariage* inszeniert.¹⁵¹ Proust recurriert hier nicht auf den von den Goncourts verwendeten Begriff der *intimité*, der die wechselseitige Zugehörigkeit von Menschen und Dingen ebenfalls treffend umschriebe, sondern verwendet zwei affektiv stark besetzte und die Symmetrie betonende Verhältnismischreibungen, die eigentlich zwischenmenschlichen Beziehungen vorbehalten sind. Die im Register der Zärtlichkeit formulierte Passage¹⁵² steht in einem Spannungsverhältnis zum Textmodell des Versuchsberichts: Setzt jener einen distanziert-objektiven Beobachter voraus, verweist der empathische Gefühlston auf einen den Betrachter involvierenden Rezeptionsvorgang, der sich mit Michael Fried als „absorption“ beschreiben lässt. Fried füllt die wirkungsästhetische Dimension der französischen Genremalerei zwischen 1750 und 1781 mit der Kategorie der Versunkenheit, die zunächst das Vertieftsein der bei Chardin, Greuze u. a. abgebildeten Figuren in ihre jeweilige Tätigkeit meint.¹⁵³

¹⁵⁰ Bryson: *Word and Image*, 117, betont ebenfalls die taktile Verbindung zur Welt in den Genreszenen Chardins: „All the objects have been sanctified by contact with the body, and the space seems charged with tactility: surfaces are polished, floors swept, linen is starched and carefully ironed; furnishings are restricted to those objects that have been hallowed by repeated use, and more exactly by touch.“ Zum Zusammenhang zwischen dem Tastsinn im Werk Chardins und der Rolle des Taktile in zeitgenössischen philosophischen und wissenschaftlichen Diskursen vgl. Vieillard: *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2010.

¹⁵¹ Die sich hier bei Proust andeutende Auflösung der eingeschliffenen Dichotomie von Subjekt und Objekt führt Merleau-Ponty mit der *sensation* als Wahrnehmungskategorie, die den Gegensatz von aktivem Subjekt und passivem Objekt überwindet, fort. Die *sensation* geht gleichermaßen vom Subjekt wie vom Objekt aus: „C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur et le mou, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre.“ (Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard 1945, 265.) Pouilloux erkennt eine Konstellation „où sont abolies les frontières entre les genres animé et inanimé [...]“. („Proust devant Chardin“, 125.)

¹⁵² Pouilloux spricht von einer „tonalité affective“: „Il peut même arriver que nous éprouvions une certaine gêne devant ce qui risque de nous paraître mièvre, ou même ‚kitsch‘ – ou tout simplement conventionnel et daté [...]“. („Proust devant Chardin“, 124.)

¹⁵³ Fried beobachtet selbst bei den spielerischen oder nur dem Amusement dienenden Arten des Zeitvertreibs: „[...] Chardin appears to have been struck precisely by the depth of absorption which those activities tended

Diese Privatheit schlieÙe den Rezipienten aus und setze ihn paradoxerweise gleichzeitig als heimlichen Beobachter ein.¹⁵⁴ Seine Position lasse die gänzliche Inanspruchnahme durch das Kunstwerk zu, das seine Aufmerksamkeit bündele.¹⁵⁵ Prousts empathische Diktion lässt sich jedoch nicht nur auf eine seinen Rezipienten emotional adressierende Qualität des Kunstwerks zurückführen, sondern erscheint auch als Produkt einer intertextuellen Beziehung.

Sowohl Inhalt (die Farbverwandtschaft zwischen dem Kaminschirm und dem Wollknäuel, vgl. CSB, 380) als auch Vokabular lassen in der zitierten Passage ein Echo von Diderots Ausruf „C'est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies!“¹⁵⁶ und seiner Beobachtung der Technik der *reflets* hören, die auch von den

naturally to elicit from those engaged in them. At any rate, he appears to have done all he could to make that depth of absorption manifest to the beholder, most importantly by singling out in each picture at least one salient detail that functions as a sign of the figure's obliviousness to everything but the operation he or she is intent upon performing.“ (Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley u. a.: University of California Press 1980, 47.) Bereits in seiner Chardin-Monographie von 1904 beobachtet Gaston Schéfer die Absorption der Figuren in ihre Tätigkeit und formuliert mit Bezug auf *La Mère laborieuse*: „Il [le problème; S.K.] les absorbe tout entiers; ils sont là pour eux-mêmes et non pour nous [...].“ (Schéfer: *Chardin*, 69.)

¹⁵⁴ Die Negierung des Betrachters verbindet Fried mit dem in Diderots Theaterschriften formulierten Modell der vierten Wand als imaginierter Begrenzung zwischen Bühne und Zuschauerraum (vgl. ebd. und das Kapitel XI „De l'Intérêt“ in Diderot: „De la poésie dramatique“. In: *Œuvres complètes de Diderot*. Hg. von Jules Assézat. Band 7. Nendeln (Liechtenstein): Kraus 1966 (Reprint Paris: Garnier 1875), 299-394, hier 345).

¹⁵⁵ Vgl. ebd., 108. Die Absorption der Figuren und des Betrachters ergänzt Fried durch jene des Künstlers im Malakt (vgl. ebd., 51). Vgl. auch das frühere Konzept des „Mitlebens“ von Jacob Burckhardt, das die Wiederholung der intensiven Partizipation des Künstlers an der von ihm gemalten Szene als emotionale Affizierung des Betrachters betont. 1874 formuliert Burckhardt in seinem Vortrag „Über die niederländische Genremalerei“: „Dem Künstler ist der Anblick zur Vision geworden, und diese wirkt dann als Stimmung auf die Stimmung des Beschauers. Man empfindet die ausgezeichnetern dieser Bilder als Notwendigkeiten. Die Vergegenwärtigung des jedesmaligen Zustandes ist eine wahrhaft zwingende; der höchste Wille dieser Malerei ist das Mitlebenmachen. Und dies ist nur möglich, wenn der Maler selber seine Szene im höchsten Sinne mitlebt, wenn jene oben erwähnte völlige Intimität zwischen ihm und seiner Schöpfung eintritt. [...] Jenes Mitlebenmachen geschieht jedoch unbewußt; unmerklich, durch alle leisen Zauber der Kunst muß der Beschauer in dies Mitleben des Dargestellten hineingezogen werden. [...] Vor allem aber dient zu jenem Zauber das meist nur ganz mäßige Geschehen, der möglichst wenig dramatische Inhalt; denn das Mitleben stellt sich am leichtesten ein, wenn ein unmerklich vorübergehender, bescheidener Moment dargestellt wird, der sich kaum über einen bloßen Zustand erhebt.“ (Jacob Burckhardt: „Über die niederländische Genremalerei“. In: Ders.: *Vorträge 1844-1887*. Hg. von Emil Dürr. Basel: Benno Schwabe & Co. 1918, 60-102, hier 79f.) Die „absorption“ oder das „Mitleben“ des Künstlers lassen sich mit der „intimité“ der Darstellung Chardins bei den Goncourts verbinden. Der Frage, wie die Darstellungen selbstvergessener Versunkenheit ihre Betrachter adressieren, geht Beate Söntgen nach: „Chardin: Inwardness – Emotion – Communication“. In: Rüdiger Campe und Julia Weber (Hg.): *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*. Berlin-Boston: De Gruyter 2014, 101-133.

¹⁵⁶ Diderot: *Salon de 1765*; OC 10, 299. Indem Proust die Farbverwendung Chardins für den harmonischen Zustand mitverantwortlich macht, markiert er die Bedeutung der malerischen Mittel für die Absorption des Betrachters, die auch Kohle, der Fried eine Überbetonung des inhaltlichen Aspekts vorwirft, hervorhebt (vgl. Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 159f.). Bei Proust spielt der malerisch-technische Aspekt jedoch eine untergeordnete Rolle. Zu *Le Bénédicité* führt Kohle aus: „Wie wird nun im *Tischgebet* der in sich abgeschlossene, den Betrachter zurückweisende und ihn doch gleichzeitig so fesselnde Charakter des Bildaufbaus mit

Goncourts bemerkt wird als zwischen den dargestellten Dingen mittels der Farbgestaltung Bezüge schaffender Modus. Im Text der Goncourts ist das Register der Zärtlichkeit noch deutlicher vorgeprägt mit „ces audaces qui marient des tons immariables“¹⁵⁷ und der im Schlussteil evozierten Praxis des zärtlichen Umgangs mit den Farben.¹⁵⁸ Proust steigert die bei seinen Vorgängern vorgefundene farbliche Verflechtung der Dinge in einen affektiv aufgeladenen lebensweltlichen Entwurf, der einen harmonischen Zustand zwischen Dingen und Lebewesen beschreibt, die ein alltägliches Kollektiv bilden.

Das emphatische Schlussbild des Chardin-Textes entwirft einen Zustand, der, wie bereits in der Einleitung ausgeführt, konstitutiv für das Weltverhältnis in *Combray* in *À la recherche du temps perdu* werden wird, jedoch bereits im Text von 1895 Bruchlinien aufweist. Die Bildbeschreibung mit geliehenen Worten als Umschrift der Chardin-Rezeption steht dem didaktischen Programm einer authentisch-individuellen Erfahrung des Betrachters vor den Gemälden Chardins entgegen. Die zitierende Bildbeschreibung weist auf das Gemachtsein des Textes hin und lenkt damit den Blick auf das Verhältnis zwischen Bild und Text, das Proust als unzuverlässigen Ekphrasten ausweist. Erstens lassen sich Inkonsistenzen zwischen Bildinhalt und Bildbeschreibung auf der einen Seite und Bildinhalt und Bildtitel auf der anderen Seite ausmachen. Zweitens verschweigt Proust, dass die beiden Gemälde einen Moment der Unterbrechung und die Interaktion mit einer bzw. zwei weiteren Figuren zeigen und formuliert eine auf Auslassungen beruhende Beschreibung.

Proust liest im Sinne der *amitié* einen sich mit seinem Rücken an ein gut gepolstertes Nadelkissen schmiegenden Hund in *La Mère laborieuse* hinein. Der hinter dem Hund positionierte Handarbeitskasten verfügt zwar auf seinem Deckel über ein rotes Kissen, an das sich jedoch aufgrund seiner Lage nicht angelehnt werden kann und in dem außerdem fünf Nadeln stecken. Entgegen der Idee eines kooperierenden Ineinandergreifens von Lebewesen und Dingen konturiert sich hier die Unverfügbarkeit der Dinge, die das harmonische Zusammenleben stört. Das Bild zeigt außerdem eine weibliche Figur, die,

malerischen Mitteln unterstützt? [...] Chardin tendiert zu ‚schmutzigen‘, gebrochenen Farben, die dem Inventar alles Aufdringlich-Repräsentative nehmen. Er trägt die Farbe breitflächig und strukturbetont auf, gleicht sie der jeweiligen Umgebung an und beschränkt ihr Spektrum auf wenige Grundakkorde, die die verschiedenen Gegenstände miteinander verschleifen und sie zu innerlichen Flächengebilden machen.“ (Ebd., 160.)

¹⁵⁷ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 108.

¹⁵⁸ „Mais s'il ne mêle pas ses couleurs, il les lie, les assemble, les corrige, les caresse [...]“ (ebd., 114). Vgl. auch jenes Urteil der Goncourts über Chardins Genrebilder, das mit der in ein ruhiges Licht getauchten Einträchtigkeit der Dinge an Prousts Evokation der *chambre* erinnert: „Paix des choses, accord, harmonie, lumière calme, c'est le secret et la force de Chardin, sa grâce, sa familière et rare poésie.“ (Ebd., 97.)

entgegen ihrer im Bildtitel suggerierten Tätigkeit, überhaupt nicht *laborieuse* ist, sondern mit ihren lang ausgestreckten Beinen und den überkreuzten Füßen zu weit weg von ihrem Arbeitsgerät platziert ist, als dass sie dieses betätigen könnte. Mit der Haspel verbindet sie nur ein sehr loser Garnfaden, der verschlungen auf ihrem weißen Rock aufliegt.



Abb. 3: Jean Siméon Chardin, *La Mère laborieuse* (1740)

niziert mit den auffallend modisch-koketten Schuhen der Frau, die durch die überkreuzte Fußhaltung hervorgehoben werden.¹⁶⁰ Mit den extravagant beschuhten und träumerisch übereinandergelegten Füßen wird ebenfalls ein Widerspruch zur häuslichen Arbeit, die als wenig freudvolle Gewohnheit, „qu'elle ignore et qu'elle subit“ (CSB, 380), beschrieben wird, aufgebaut und auf ein *ailleurs* verwiesen. Dieses lugt in Gestalt der Schuhe hervor unter der weißen Kleidung der Figur, die mit der unter dem Kinn zusammengebundenen Haube, die nur ihr Gesicht sehen lässt, und dem das Dekolleté verdeckenden

Proust deutet diese Spannung an, ohne sie als solche zu benennen, indem er die Berührung der Füße mit der Haspel als zukünftige formuliert: „C'est l'amitié qui porte si naturellement vers le vieux rouet, où ils seront si bien, les pieds mignons de cette femme distraite [...]“.“ (CSB, 380)¹⁵⁹ Der von Proust festgehaltene Eindruck der fehlenden Aufmerksamkeit der Figur, ihre pflichtvergessene Geistesabwesenheit, die in einem Spannungsverhältnis zur zu verrichtenden Arbeit der *Mère laborieuse* steht, kommuniziert

¹⁵⁹ Scheinbar deutet Proust die Haspel (*dévidoir*) hier als Spinnrad (*rouet*), das mit dem Fuß bewegt wird. Vgl. dazu die Überlegungen in Abschnitt 2.2.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁶⁰ Auf den Widerspruch zwischen der nicht ausgeführten, aber titelgebenden mühsamen Tätigkeit der Figur und ihrer Körperhaltung und den „riveting pink mules“ weist auch Paula Radisich: *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects. Looking Smart*. Newark: University of Delaware Press 2013, 112, hin.

Brusttuch¹⁶¹ ihre Tugendhaftigkeit betont. Die Schuhe verweisen auf ein Außerhalb der häuslichen Sphäre und auf das Begehren.

Zu den aufgezeigten Unstimmigkeiten zwischen Bild und Text kommt hinzu, dass *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* gerade nicht oder nicht nur die Versunkenheit in die Routinen der alltäglichen Handlungen darstellen, wie Proust im Chardin-Essay nahelegt, sondern einen Moment der Unterbrechung.¹⁶² Diese Unterbrechung ist motiviert durch die Interaktion mit einer anderen Figur, deren Existenz Prousts Beschreibung auslöst, und im Falle der *Mère laborieuse* ist sie noch gedoppelt durch die bereits vorher durch eine Träumerei unterbrochene Arbeit.

Neben Hund und Nähkästchen, „vieux rouet“ (CSB, 380) und „pieds mignons“ (ebd.), die sich in Prousts Beschreibung nicht zu einer Erzählung fügen, stellt Chardin in seinem Gemälde *La Mère laborieuse* vor allem eine Mutter mit ihrer Tochter dar. Die auf einem Stuhl sitzende Mutter unterbricht ihre Arbeit (oder die diese bereits unterbrechende Träumerei), um sich das Stickwerk ihrer Tochter anzusehen, die neben ihr steht. Beide Figuren halten die Handarbeit in den Händen und sind auf diese Weise und durch die sich auf einer Höhe befindlichen Köpfe zueinander in Beziehung gebracht. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist die Mutter auf eine Stelle im Stoff, vielleicht auf einen Fehler, was die Tochter mit gesenktem Kopf zur Kenntnis nimmt. Die Kopfhaltung zeigt möglicherweise nicht nur die Blickrichtung auf das Handarbeitsstück, sondern auch die Gemütsverfassung an. Am wenig ausdrucksvollen Blick der Mutter lässt sich nicht ablesen, was dieser signalisiert.

Auch das zweite von Proust beschriebene Gemälde, *Le Bénédicité*, zeigt nicht eigentlich eine Frau, „qui prépare la table“ (CSB, 380), sondern eine Mutter oder Bedienstete an einem weißgedeckten Tisch mit zwei Kindern, deren Suppenteller sie füllt (Abb. 4). Wie der Titel des Bildes und die Handhaltung des jüngeren Kindes, das auf einem kleinen Stuhl, leicht abgerückt vom Tisch sitzt, nahelegen, handelt es sich bei der dargestellten Situation um das Tischgebet vor einer Mahlzeit. Das Spielzeug des jüngeren Kindes (eine

¹⁶¹ Vgl. zum bürgerlichen Brusttuch Thiel: *Geschichte des Kostüms*, 272.

¹⁶² Vgl. Vieillard: *Chardin*, 28: „Dans les scènes de genre, l'action est rien moins que spectaculaire: elle est relative aux menues occupations de la vie quotidienne: remplir une cruche d'eau, récurer une poêle, étendre du linge. En outre, les personnages sont souvent saisis au moment où ils suspendent leur activité [...]“

Trommel, die an der Rückenlehne des Stuhles hängt, während der Schlegel auf dem Bo-



Abb. 4: Jean Siméon Chardin, *Le Bénédicité* (1740)

scheint ebenfalls zu dem jüngeren herunterzusehen. Da dieses auf dem kleinen Kinderstuhl sitzend sein Essen nicht einnehmen kann, ist davon auszugehen, dass es nach dem

den liegt), das gemäß der Konvention das Tischgebet spricht,¹⁶³ ist beiseitegelegt. Die Trommel lässt den Schluss zu, dass es sich um einen kleinen Jungen handelt, der seinem Alter entsprechend ein Kleid trägt.¹⁶⁴ Der Betrachter kann das Gesicht des von ihm abgewendeten und die Frau anblickenden Jungen nicht sehen. Jedoch das Gesicht der Frau, die in ihrer Bewegung innehält und das Kind mit einem schwer zu deutenden Blick ansieht. Das auf einem Stuhl für Erwachsene sitzende ältere Kind

¹⁶³ Vgl. Philippe Ariès: *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil 1973, 244-247. Ariès weist das Sprechen des Gebets durch das jüngste Kind am Tisch als Regel des guten Benehmens seit dem 16. Jahrhundert nach, macht jedoch auch darauf aufmerksam, dass die anhaltende ikonographische Gestaltung des Themas „[...] évoquait et associait en une synthèse, trois puissances affectives: la piété, le sentiment de l'enfance (le plus petit enfant), le sentiment de la famille (la réunion à table).“ (Ebd., 246.)

¹⁶⁴ Gruschka erläutert, dass das Kind im Vordergrund von vielen Betrachtern aufgrund der ihm attributiv zugeordneten Trommel für einen Jungen gehalten wird (vgl. Andreas Gruschka: *Bestimmte Unbestimmtheit – Chardins pädagogische Lektionen*. Wetzlar: Büchse der Pandora 1999, 100). Dietmar Lüdke vermutet in seinem Kommentar zum Gemälde, dass es sich bei dem Kind um einen Jungen von vier oder fünf Jahren handelt, der „wie es für sein Alter üblich ist, einen Fallhut und ein Mädchenkleid trägt“ (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 127). Auch Démoris hält das vermutlich jüngere Kind für einen Jungen (vgl. René Démoris: *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Éditions Olbia 1999, 96). Vgl. zu dieser Frage auch das Kapitel „L'habit de l'enfant“ in Ariès: *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 75-89, bes. 85f. Ariès erläutert, dass es mit der Neigung zur Verweiblichung der Jungen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts unmöglich wurde, „de distinguer un petit garçon d'une petite fille avant quatre ou cinq ans et cette coutume se fixe d'une manière définitive pour environ deux siècles“ (ebd., 85f.). Erst nach dem Ersten Weltkrieg verschwinde die Verweiblichung der Jungen (vgl. ebd., 86).

Gebet auf dem zweiten gepolsterten Stuhl am Tisch Platz nehmen wird.¹⁶⁵ Den Kindern wird also wahrscheinlich von einer Hausangestellten eine Mahlzeit serviert, die sie dann – die Existenz von lediglich zwei Tellern zeugt davon – allein einnehmen werden.

Proust spart nicht nur die Gegenwart einer oder mehrerer anderer Figuren aus, sondern auch die soziale Rolle der in seiner Beschreibung allein in ihre Tätigkeit vertieften Person. Démoris hat im Unterschied zu Proust neben der Beziehung zwischen einem Subjekt und den Dingen auf die im Rahmen der Genrebilder verhandelte Beziehung zwischen den Figuren hingewiesen,¹⁶⁶ in deren Zentrum die Figur der Mutter steht. Auch Bryson beschreibt die dargestellten Interieurs als weibliche Räume, in denen der Mann abwesend ist.¹⁶⁷ An anderer Stelle zeigt sich, dass Proust die Beziehung der Figuren zueinander und eine sich in der Interaktion andeutende Geschichte auf Chardins Genrebild nicht ignoriert. Zu Beginn des fiktiven Museumsbesuchs lässt das Sprecher-Ich des Textes einige Sujets Chardins Revue passieren: „Pourtant qu’avez-vous vu là qu’une bourgeoise aisée montrant à sa fille les fautes qu’elles a faites dans sa tapisserie (*La Mère laborieuse*) [...].“ (CSB, 373)¹⁶⁸ Proust abstrahiert also im Rahmen der ausführlicheren Beschreibung im Part über die Genremalerei von den in eine Handlung eingebundenen und durch die Bildkomposition zueinander in Beziehung gesetzten Figuren, um stattdessen die scheinbar harmonische, aber schon poröse Interaktion einer Figur mit den sie umgebenden Gegenständen des Gebrauchs zu evozieren. Erzählen die Gemälde Chardins eine Geschichte, die Proust nicht erzählen will? Wie lässt sich der Sinngehalt der Genreszenen bestimmen?

¹⁶⁵ Diese Lesart verfolgt auch Gruschka: *Bestimmte Unbestimmtheit*, 103.

¹⁶⁶ Vgl. Démoris: *Chardin, la chair et l’objet*, 139.

¹⁶⁷ Vgl. den Exkurs zu den Genreszenen in Norman Bryson: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life and Painting*. London: Reaktion Books 1990, 159f.

¹⁶⁸ Proust kommt noch einmal in seinen einleitenden Sätzen zu den Portraits auf das Bild zu sprechen und thematisiert den Gegensatz von Erfahrung und Naivität in der Paarkonstellation mit „les yeux pleins de passé de l’une qui sait, qui calcule et qui prévoit, les yeux ignorants de l’autre“ (CSB, 376). Um so erstaunlicher, dass er diese „abgeschlossene Sinneinheit mit wechselseitigen Spannungen“ (Dorit Hempelmann über *La Mère laborieuse* in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 200) in seiner Beschreibung der Genreszenen nicht erwähnt.

1.2.3 Die Alterität der Bilder – Chardins Kippfiguren

Die Genreszenen Chardins lassen sich einem eindeutig bestimmbareren Sinngehalt nicht verfügbar machen, weil die Figuren als Kippfiguren und mit ihnen die Gemälde als Kippbilder auf ein Sowohl-als-auch verweisen. Ich werde im Folgenden zunächst das Konzept der „Kippfigur“ erläutern und daran anschließend die vereindeutigenden Lektüren der chardinschen Figuren in der Chardin-Rezeption vor Proust nachzeichnen, um dann mit René Démoris die Unlesbarkeit der Figuren Chardins zu erläutern, als die sie Proust auch in seinen Roman einschreibt.

Die Interpretation der chardinschen Figuren als „Kippfiguren“, die wie der bekannte Hasen-Enten-Kopf oder die Rubinsche Vase durch einen abrupten Wechsel des Wahrgenommenen unterschiedliche Ansichten zulassen, verweist auf einen Gegenstand der Gestalttheorie.¹⁶⁹ Als Konzept ist die „Kippfigur“ interessant und disziplinenübergreifend anschlussfähig, weil sie zum einen auf die Ambivalenz von Bedeutungen und zum anderen auf den Moment des Umschlags, den Kippmoment und damit den Wahrnehmungswchsel hinweist.¹⁷⁰ Das Umschlagpotential der Figuren Chardins liegt in ihrem Blick, den vor allem René Démoris als Ausdruck einer „illisibilité ou ambiguïté de

¹⁶⁹ Es werden drei unterschiedliche Arten von Kippfiguren (auch Kippbild, Inversions-, Reversions- oder Umschlagfigur genannt) unterschieden: 1. Umkehrung von Figur und Grund, 2. Ambivalenz von Bedeutung und 3. Mehrdeutigkeit perspektivischer Darstellungen (vgl. den Eintrag „Kippbild“ in: *Glossar der Bildphilosophie*. Hg. von Jörg R. J. Schirra/Dimitri Liebsch/Mark A. Halawa [online] <https://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Kippbild&oldid=28223> [01.05.2020]. Die durch den dänischen Psychologen Edgar Rubin bekannt gewordene „Rubinsche Vase“ stellt ein Beispiel für eine *Vertauschbarkeit von Figur und Grund* dar; entweder ist eine Vase oder sind zwei einander zugewandte Gesichter im Profil erkennbar. Bei Bildern in der Kategorie der *Ambivalenz von Bedeutung* treten in der Wahrnehmung unterschiedliche Gesichter oder Körper (z. B. der „Hasen-Enten-Kopf“) hervor. Ein Beispiel für die *Mehrdeutigkeit perspektivischer Darstellungen* ist der nach dem Schweizer Geologen und Kristallographen benannte dreidimensionale „Necker-Würfel“, bei dessen Betrachtung die Wahrnehmungsperspektive zwischen zwei Ansichten wechselt (vgl. ebd.).

¹⁷⁰ Vgl. dazu folgende Arbeiten, die sich auf das Konzept der Kippfigur beziehen: Katja Holweck: „Kippfiguren. Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes“. In: *Grabbe-Jahrbuch* 39 (2020), 7-26; Kay Junge/Werner Binder/Marco Gerster/Kim-Claude Meyer (Hg.): *Kippfiguren. Ambivalenz in Bewegung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2013; Hans-Georg Arburg/Marie Theres Stauffer (Hg.): *Kippfiguren/Figures réversibles*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau 2012 (*figurationen* 13, Heft 2); Svenja Flaßpöhler/Tobias Rausch/Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2007.

l'affect“¹⁷¹ gekennzeichnet hat. Damit kommt es wie bei der Kippfigur zu einem „Oszillieren zwischen mehreren Modi und Bedeutungen“¹⁷², die jeweils die Bildaussage im Blick des Betrachters verändern. Da bei einer Kippfigur nicht beide Ansichten gleichzeitig wahrnehmbar sind, wird das Konzept in einem erweiterten Sinn verwendet:

Ästhetisch gesehen rebelliert die Kippfigur [...] gegen die Doktrin der Deutungsoffenheit. Denn *entweder* sehen wir in der Zeichnung einen Hasen *oder* eine Ente: *tertium non datur* – hin und her, aber nicht darüber hinaus! [...] Obwohl Kippfiguren im engeren Sinn also momenthaft immer nur eine Interpretation privilegieren, provozieren sie durch das jähe Zusammenspiel mit alternativen Interpretationen trotzdem eine Pluralität von Deutungen. Eben das macht sie zur Herausforderung für das ästhetische Denken.¹⁷³

Die alternativen Sinnoptionen im Sinne eines Sowohl-als-auch machen die schillernde Ambivalenz der Figuren Chardins aus. Ihr Oszillieren zwischen unterschiedlichen Bedeutungen bezieht sich auf die erzählte Geschichte, den emblematischen Gehalt des Dargestellten und die Affekte der Figuren. In der Chardin-Rezeption vor Proust hat die Irritation angesichts der Genrebilder zu einer jeweiligen Lesbarmachung geführt, die immer nur eine Ansicht der Kippbilder sichtbar macht und damit die Bedeutungsvielfalt einebnet. Um die unterschiedlichen Lesbarmachungen nachvollziehbar zu machen, schlage ich vor, die Betrachtung und Beschreibung der Genreszenen Chardins im Folgenden im Sinne einer Reihe zu denken. Diese Reihe beschreibt einen Prozess, in dem von der zeitgenössischen Rezeption über die Goncourts bis zu Proust die Irritation angesichts der Genremalerei Chardins jeweils erneuert wird und die sich daraus ergebende beschreibende Auseinandersetzung von den nachfolgenden Texten aufgegriffen, überwunden und damit zum Ausgangspunkt erneuten Anknüpfens gemacht wird.¹⁷⁴

¹⁷¹ Démoris: *Chardin, la chair et l'objet*, 140. Weitere Impulse verdankt diese Arbeit Andreas Gruschkas bereits genannter Studie *Bestimmte Unbestimmtheit – Chardins pädagogische Lektionen*, an deren Befunde ich im Folgenden anknüpfen werde.

¹⁷² Hans-Georg von Arburg/Marie Theres Stauffer: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Kippfiguren/Figures réversibles*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau 2012 (*figurationen* 13, Heft 2), 7-12, hier 10.

¹⁷³ Ebd., 8; Hervorhebungen im Original.

¹⁷⁴ Diese Denkfigur orientiert sich zum einen am bereits zitierten Vorschlag Valazzas, die Betrachtung und Beschreibung von *La Raie* als Reihe der Rezeption von Diderot, über die Goncourts und Proust bis zu Ponge zu fassen (vgl. *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, 289, Fußnote 1). Zum anderen geht sie auf Jauß zurück und versucht, seine im Rahmen rezeptionsästhetischer Überlegungen entstandene Forderung, „das einzelne Werk in seine literarische Reihe einzurücken“ (Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz 1967, 51; Kursivierung im Original), für die Beschreibungen der chardinschen Genreszenen produktiv zu machen. Jauß beschreibt Literaturgeschichte als „ein[en] Prozeß, in dem sich die passive Rezeption des Lesers und Kritikers in die aktive Rezeption und neue Produktion des Autors umsetzt oder in dem – anders gesehen – das nächste Werk formale und moralische Probleme, die das letzte Werk hinterließ, lösen und nieder neue Probleme aufgeben kann.“ (Ebd.; Kursivierung im Original.)

Die zeitgenössische Kunstkritik erkennt in Chardins Genreszenen weder einen nennenswerten Sinn noch Ansätze einer zu erzählenden Geschichte und erwähnt keinerlei Figurenkonstellation. So lautet die Einschätzung in der Salonkritik von 1746:

J'aurois du parler du sieur Chardin dans le rang des peintres compositeurs, & originaux. On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, & singulièrement naïf, certains momens dans les actions de la vie nullement intéressans, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, & dont quelques-uns n'étoient dignes ni du choix de l'auteur, ni des beautés qu'on y admire [...].¹⁷⁵

La Font de Saint-Yenne urteilt hier vor dem Hintergrund der Gattungshierarchie, an de-



Abb. 5: Jean-Baptiste Greuze, *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort* (1765)

ren Spitze mit der Historienmalerei eine Gattung steht, die bedeutsame Momente und Personen präsentiert, die sich transparent machen lassen auf Mythos, Bibel oder Geschichte. Die Lesbarkeit dieser sich auf einen vorgängigen Text beziehenden Momente erklärt auch Diderots *Faible* für Historienbilder,¹⁷⁶ wo es keinen vorgängigen Text gibt, erfindet Diderot einen, der im Falle von Greuzes *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort* aus einem toten Vogel eine Allegorie macht.

Zum allegorischen Potential eines dargestellten Gegenstandes bei Greuze kommt eine Momenthaftigkeit, in der die Figur portraitiert wird. Diese Momenthaftigkeit kommt einer erzählerischen Intention entgegen, da sie ein sentimentales Sujet für die Imagination anschlussfähig präsentiert. Bei Chardin hingegen wird kein besonderer oder entscheidender Moment dargestellt, die Figuren werden nicht im Rahmen eines Wende- oder Höhepunkts einer möglichen Handlung gezeigt, sondern in einem scheinbar unbedeutenden,

¹⁷⁵ Étienne La Font de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*. La Haye: Jean Neaulme 1747, 109.

¹⁷⁶ Vgl. Osterkamp: *Im Buchstabenbilde*, 25.

kaum als Moment auszumachenden Augenblick portraitiert,¹⁷⁷ der dem Betrachter eine „ascèse affective“¹⁷⁸ aufzuerlegen scheint. Eine „systemkritische Position“¹⁷⁹ Diderots, die Stefan Greif angesichts der ausfallenden Beschreibung erkennt und als Rettung des Bildes vor dem „spröde[n], vereinnahmende[n] und ordnende[n] Bestimmtheitsdenken“¹⁸⁰ der Sprache versteht, vermögen Diderots Kommentare nicht aufzuzeigen. Die Nachlässigkeit, mit der Diderot Chardins Genreszenen behandelt, verweist vor allem auf sein Desinteresse.

Weder La Font de Saint-Yenne noch Diderot rekurren in ihren Kommentaren auf eine emblematische Lesart der Gemälde. Hubertus Kohle gesteht den typisch emblematischen Gegenständen bei Chardin, wie sie vor allem in den Kinderdarstellungen hervortreten, hauptsächlich einen ästhetischen Wert zu, da sie zu leicht zu entschlüsseln seien und die in den holländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts gültige *obscuritas* nicht mehr beachtet werde.¹⁸¹ Sie seien „[...] zu reinen Accessoires reduziert, da der moralisierende Inhalt praktisch nur noch über zwischenmenschliche Beziehungsgeflechte vermittelt erscheint, also in psychologischen Kategorien geleistet wird.“¹⁸² Anhand von *La Mère laborieuse* lässt sich zeigen, dass ebenfalls emblematisch lesbare Gegenstände dargestellt sind

¹⁷⁷ Vgl. Bryson: *Word and Image*, 192: „Obviously there is no question of peripateia [sic] in Chardin, whose serenity is based on a preclusion of any form of emotional or experiential ‘peak’. [...] And so far as we can tell, Diderot had no sense at all of Chardin’s legibility.“ An anderer Stelle betont Bryson die Rolle der Bildkomposition für die erschwerte Lesbarkeit des Bildes, indem „Chardin presents everything as evenly out of focus“ (ebd., 119). Kohle weist darauf hin, dass die Genreszenen bildkompositorisch den Stillleben nahestehen und deshalb möglicherweise die Figurenkonstellation nicht von den Rezipienten hervorgehoben wird. Sowohl bei den Genreszenen als auch den Stillleben werde „die menschliche Figur zum integralen Bestandteil des Bildes [...]. Dies bedeutet keine Reduzierung des Lebendigen auf das Gefühllos-Unbelebte, sondern zeigt umgekehrt an, daß die Aussage – eben gerade auch des Genrebildes – von der Organisation des Gesamtbildes geleistet wird und nicht mehr von der Bedeutsamkeit einzelner Teile, wobei die Darstellung des Menschen natürlich einen höheren Grad an Sinnhaftigkeit besäße.“ (Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 158.)

¹⁷⁸ Vieillard: *Chardin*, 29.

¹⁷⁹ Stefan Greif: „Die Einschreibung des Unbestimmten. Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Bildbeschreibung“. In: Matthias Bruhn/Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2008, 179-187, hier 186.

¹⁸⁰ Ebd., 187.

¹⁸¹ Vgl. Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 158. Gegen eine emblematische Lesart der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zugunsten ihres beschreibenden Aspekts hat sich bekanntlich Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press 1984 geäußert. Zum Verhältnis zwischen der französischen und holländischen Genremalerei vgl. Colin B. Bailey: „Das Genre in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Überblick“. In: Colin B. Bailey/Philip Conisbee/Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 2003/2004 in der National Gallery of Canada (Ottawa), der National Gallery of Art (Washington, D. C.) und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, im Alten Museum. Berlin-Köln: DuMont 2004, 2-39, hier 18-21.

¹⁸² Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 156.

– der Hund steht für Häuslichkeit und Treue, die Schere am Rock der Mutter, die Haspel und die Handarbeit sind traditionelle Embleme weiblicher Häuslichkeit und Tugend –, die Figuren jedoch ähnlich wie in *Le Bénédicité* nicht als Trägerinnen von überindividuellen Werten oder ethischen Qualitäten erscheinen, die zudem durch andere Bildgegenstände, hier die frivolen Schuhe, in Zweifel gezogen und unterlaufen werden. Die Figuren sind in einem privaten Moment portraitiert, der ihre Beziehung zueinander umspielt,¹⁸³ und die dargestellten Gegenstände erscheinen gleichzeitig in ihrer materiellen Präsenz.

Um die Ambivalenz der Bedeutungen von Chardins Genreszenen einzuhegen, werden den im 18. Jahrhundert in der französischen Öffentlichkeit verbreiteten Reproduktionsstichen der Gemälde Chardins Bildunterschriften beigegefügt. François-Bernard Lépiciés Stich von *La Mère laborieuse* (1740) wird von folgenden Versen begleitet:

Un rien vous amuse ma fille,
Hier ce feuillage étoit fait,
Je vois par chaque point d'éguille,
Combien votre esprit est distrait.
Croiez moi, fuiez la paresse,
Et gouttez cette vérité,
Que le travail et la sagesse,
Valent les biens et la beauté.¹⁸⁴

Die im Text hervortretende Interpretation des Gemäldes dient der Moralvermittlung, die ihre Wurzeln einerseits wiederum in der emblematischen Tradition hat und sich andererseits auf die bürgerlichen Tugenden der zeitgenössischen Wirklichkeit bezieht. Die offensichtlich von Lépicié selbst verfassten Verse¹⁸⁵ verleihen den Bildern Worte, fügen ihnen

¹⁸³ Kohles Einschätzung, „der Eindruck von innerer Harmonie überwiegt den der Auseinandersetzung“ (Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 159), lässt sich indes an Chardins Gemälde nicht eindeutig nachvollziehen. Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

¹⁸⁴ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 200.

¹⁸⁵ Vgl. Katie Scott: „Chardin reproduziert“. In: Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Chardin*. Katalog zur Ausstellung in Paris (Galeries nationales du Grand Palais), Düsseldorf (Kunstmuseum und Kunsthalle im Ehrenhof), London (Royal Academy of Arts), New York (The Metropolitan Museum of Art), 1999-2000. Köln: Dumont 1999, 61-75, hier 68, die die Bildunterschriften zwar als persönliche Interpretation Lépiciés deutet, jedoch auch im erwähnten Traditionszusammenhang sieht. Der Aufsatz bietet einen Überblick zur unklaren Beziehung zwischen den Gemälden und den Reproduktionsstichen sowie zwischen Chardin und den Kupferstechern.

teilweise auch das Gemälde wenig erhellenden Text hinzu,¹⁸⁶ konstruieren eine Geschichte um die dargestellte Szene, an der die Figuren teilhaben, und stellen nicht zuletzt eine Beziehung zu den zeitgenössischen Rezipienten her¹⁸⁷. *Le Bénédicité* wird 1744 im Sinne einer kurzen, heiteren Erzählung interpretiert:

La Sœur, en tapinois, se rit du petit frere,
Qui bégaie son oraison,
Lui, sans s'inquiéter, dépêche sa priere,
Son apétit fait sa raison.¹⁸⁸

Entgegen der narrativen Semantisierung durch die Bildunterschriften der Stiche interpretieren die Brüder Goncourt im 19. Jahrhundert die Genreszenen Chardins als ungefilterte Darstellungen zeitgenössischer Alltäglichkeit, als Sittengemälde der Epoche und authentische Dokumente. Ihre Verklärung des weiblichen Personals der Gemälde macht diese zu Vertreterinnen der bürgerlichen Tugenden des 18. Jahrhunderts. Kronbichler-Skacha bestimmt diese im Anschluss an Snoep-Reitsma wie folgt: „[...] Einfachheit, Natürlichkeit, Tugend und Moral; die Frau im besonderen begann nun, ein neues Ansehen zu genießen, und wurde als tugendhafte Hüterin des Heimes und liebevolle Erzieherin der Kinder gesehen.“¹⁸⁹ In diesem Sinne wird der Eindruck eines durch mütterliche Zuneigung, Nachsicht, Vertrautheit, Frömmigkeit und Zärtlichkeit geprägten familiären Zusammenlebens zur Dominante der Bildinterpretation, welche die sich andeutenden Spannungen im Verhältnis der Figuren überspült.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Vgl. etwa die Bildunterschrift zu *La Pourvoyeuse* von Lépicié: „A votre air j'estime et je pense, / Ma chere enfant, sans calculer, / Que vous prenez sur la dépense / Ce qu'il faut pour vous habiller.“ (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 196) Vgl. zu einer plausiblen Interpretation der Verse Radisich: *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects*, 75-77.

¹⁸⁷ Vgl. Katie Scott: „Kinderspiel“. In: Colin B. Bailey/Philip Conisbee/Thomas W. Gaechtens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, 90-105, hier 93.

¹⁸⁸ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 201. Vgl. auch die auf den zu den Stichen hinzugefügten Versen basierende Analyse der Genreszenen Chardins von Ella Snoep-Reitsma: „Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time“ In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973), 147-243, zum programmatischen Ansatz besonders 165 und 229.

¹⁸⁹ Kronbichler-Skacha: „Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit“, 145. Snoep-Reitsma: „Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time“, 156, nennt explizit *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* als Beispiele für die Darstellung dieses neuen Ideals der Mütterlichkeit.

¹⁹⁰ Ich zitiere aus dem Katalog der Kunsthalle Karlsruhe die Beschreibung von *Le Bénédicité*, die ebenfalls noch diese Lesart verfolgt: „Es stellt eine häusliche Szene dar, ein einfaches, natürliches und behutsames Zusammenleben von einer Mutter und Kindern. [...] Was Chardin vergegenwärtigt, ist letztlich nicht mit Gewißheit zu beschreiben. So hat er nicht wie Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) etwa hungrige und flehentlich

Besonders René Démoris und später Andreas Gruschka beschäftigt – wie, was noch zu zeigen sein wird, vor ihnen Proust – die Unlesbarkeit der chardinschen Figuren. Démoris hebt die Irritation hervor, die sich aufgrund der „illisibilité ou ambiguïté de l’affect“¹⁹¹ der Mutterfigur¹⁹² des *Tischgebets* beim Betrachter einstellt und erläutert:

Dans le visage inexpressif de la mère du *Bénédicté*, le regard qui se pose sur l’enfant est tout aussi énigmatique, comme si la femme découvrait à l’instant l’existence de l’enfant, comme si elle ne l’avait jamais vu. Autrement dit, il se produit un écart entre la situation que suggère le rapport des corps et qui ne prête à aucune ambiguïté et la manière dont le personnage regardant reste en somme extérieur à l’affect que comporte la situation [...].¹⁹³

Auch der Blick der *Mère laborieuse* ist bedeutungsoffen und lässt sie als Kippfigur erscheinen. Einerseits scheint sie der Tochter, mit der sie über das gemeinsame Stück Handarbeit, das beide mit ihren Händen berühren, verbunden ist, zugewandt zu sein, andererseits ist nicht lesbar, ob ihr Blick Nachsicht, Lob oder Tadel ausdrückt. Einerseits ist sie mit ihrer Arbeit beschäftigt, andererseits lassen ihre Haltung und ihr Blick sie auf eine unbestimmte Weise fern erscheinen, was Ewa Lajer-Burchharth als „elusive presence of Chardin’s figures, in a visual and a subjective sense“¹⁹⁴ bezeichnet hat. Die Figur oszilliert zwischen häuslicher Tugend und Begehren, zwischen mütterlicher Zugewandtheit und Abwesenheit, zwischen emblematischer Lesbarkeit und unlesbarer Oberfläche. Das Umschlagpotential liegt, wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit angesprochen, im ambivalenten Blick.

Auch Andreas Gruschka sieht in seiner Studie mit dem programmatischen Titel *Bestimmte Unbestimmtheit*¹⁹⁵ in der Uneindeutigkeit der Bildaussage, die sich besonders durch die

nach Essen verlangende Kinder, schlechte Eßmanieren, aufkommenden Futterneid, erzieherisch eingreifende Mütter, vehemente Handlungen oder sentimentale Mienen dargestellt [...]. Stattdessen verbindet der Betrachter mit der Szene bei Chardin Stille und Innehalten, ruhiges Zuhören, vertrauensvolles Gewährenlassen und gegenseitiges Anschauen. In Haltung und Miene der Mutter äußern sich Geduld, Zartgefühl, Zuneigung, Ergriffenheit und tiefempfundener Dank für die tägliche Mahlzeit.“ (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werke – Herkunft – Wirkung*, 127) Vgl. auch Dorothy Johnson, die Chardin im Kontext progressiver Konzepte von Kindheit und Erziehung sieht und besonders auf die Vorbildfunktion der tugendhaften Mutterfiguren eingeht („Picturing Pedagogy: Education and the Child in the Paintings of Chardin“. In: *Eighteenth-Century Studies* 24 (1990), 47-68).

¹⁹¹ Démoris: *Chardin, la chair et l’objet*, 140.

¹⁹² Viele Bildbetrachter sind sich unsicher, ob es sich um die Mutter der Kinder oder eine Hausangestellte handelt. Démoris verwendet in anderen Zusammenhängen für diese Figuren den Begriff „personnage ‚maternant‘“ (Démoris: *Chardin, la chair et l’objet*, 101).

¹⁹³ Ebd., 139f. Vgl. zu den Blicken als „stärkste[m] Bedeutungsträger“ Gruschka: *Bestimmte Unbestimmtheit*, 144f.

¹⁹⁴ Ewa Lajer-Burchharth: *The Painter’s Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton-Oxford: Princeton University Press 2018, 129.

¹⁹⁵ Gruschka befragt eine Auswahl von Chardins Gemälden hinsichtlich ihrer Darstellung pädagogischer Praxis und ihrer Reflexion pädagogischen Wissens und schreibt ihnen eine erkenntnisfördernde Funktion zu: „Die

ambivalenten Blicke vermittele,¹⁹⁶ die spezifische Qualität Chardins. Der im Bild jeweils dargestellte Augenblick hat für Gruschka eine harmoniezersetzende Funktion.¹⁹⁷ *Le Bénédicité* zeuge von einem Ereignis, das den Blick der Mutter auslöse (z. B. könnte das ungeduldige Kind zu früh mit dem Gebet begonnen oder es fehlerhaft aufgesagt haben), und hebe die Position des jüngeren Kindes auf dem kleinen Stuhl hervor, die Gruschka als Zeichen der „Instrumentalisierung des Akts zur Einstimmung des Kindes auf den Platz eines Erwachsenen“¹⁹⁸ liest. Er kommt zu dem Schluss: „Mit dieser mehrdeutigen Exposition gelingt es Chardin, eine alltägliche Situation mit möglichen Affekten und darauf bezogenen sozialen Bedeutungen aufzuladen.“¹⁹⁹ Die alltäglichen Situationen, denen „eine Grammatik der Konflikte und Ambivalenzen, die mit der bürgerlichen Erziehung einhergehen“²⁰⁰, innewohne, gelte es in ihrem „[...] Bedeutungsgehalt auszubuchstabieren.“²⁰¹

Die Unbestimmtheit des Bedeutungsgehalts der Genreszenen und ihrer Figuren bildet den Rahmen für die zweiten Versionen von Prousts Beschreibungen von *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité*, die das zuvor Ausgelassene in *À la recherche du temps perdu* wieder einholen oder die umgekehrt vom Ausgelassenen eingeholt werden. Die sprachliche Vergegenwärtigung der beiden Gemälde vermittelt jedoch weder eine anschauliche Vorstellung des Dargestellten noch wird sie explizit als Bildbeschreibung der Genreszenen

große Kunstfertigkeit Chardins besteht darin, eine an sich triviale Konstellation so in der Darstellung eines Augenblicks zu pointieren, daß wir uns bei der Versenkung in die Situation mit unterschiedlichen Lesarten beschäftigen und für sie anschließend Belege im Bild suchen.“ (Gruschka: *Bestimmte Unbestimmtheit*, 143.)

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 144-146. Vgl. auch Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 159: „Dabei wird der Gehalt [der *Fleißigen Mutter* und des *Tischgebets*; S.K.] eigentlich nicht von mimischen Anzeichen, geschweige denn einer überdeutlichen ‚expression des passions‘ in der Art LeBrun getragen.“ Söntgen: „Chardin: Inwardness – Emotion – Communication“, 130, sieht hingegen die Blicke (und Hände) in *La Mère laborieuse* vor allem auf die gemeinsame Handarbeit gerichtet und darin ein stilles, emotionales Einvernehmen: „It is instead a form of indirect communication that creates mutual understanding in looking together, in shared contemplation of a *representation*, a piece of patterned needlework, and in touching together, touching the same piece of fabric. Within the picture, a representation is the medium of a form of contact, a horizontal and quiet form of affectivity the scene imparts to its beholder as well. The interior space as established by Chardin is the appropriate framework for this mode of communication, for muted, inward-directed forms of mutual emotional understanding.“ Gegensätzlich dazu Lajer-Burcharth: *The Painter's Touch*, 127: „What I find striking is the sense of disconnection that consistently defines these maternal figures' relation to their tasks and to children [...].“ Meines Erachtens liegt die Berechtigung beider Interpretation in der Unentscheidbarkeit der Deutung der ambivalenten Kippfiguren Chardins, die jedoch nicht zu einer Seite aufgelöst werden kann.

¹⁹⁷ Vgl. Gruschka: *Bestimmte Unbestimmtheit*, 143.

¹⁹⁸ Ebd., 103.

¹⁹⁹ Ebd. Vgl. zu Gruschkas Deutung von *La Mère laborieuse*, die eine Akzentuierung des Fehlers mit sozio-ökonomischen Zwängen des aufstrebenden Bürgertums zusammenbringt, ebd., 93-98.

²⁰⁰ Ebd., 72.

²⁰¹ Ebd., 105.

Chardins im Text vorgestellt. Mit einer radikal subjektiven Aktualisierung der Gemälde Chardins innerhalb einer fiktionalen Autobiographie bringt Proust eine neue Beziehung zwischen Bild und Betrachter sowie zwischen Bild und Text in die als Reihe gedachte Rezeption Chardins ein.

2 *Tableaux cachés* – Chardins Genreszenen in Combray und Paris

In *Jean Santeuil* und vor allem in *À la recherche du temps perdu* buchstabiert Proust seine Geschichte der Genrebilder Chardins aus. Dabei lassen sich die Betrachtung der Gemälde in der Chardin-Studie und ihr verborgenes Nachleben in den späteren Texten als Ergebnis zweier unterschiedlicher Rezeptionsweisen markieren. Die in der Chardin-Studie vorgenommene Sinnproduktion, die die harmonische Zuständigkeit der Genreszenen hervorgebracht hat, wird in der *Recherche* von einer anderen Beziehung zwischen Bild und Betrachter durchkreuzt, die aus einem Bilddetail den imaginierenden Text entstehen lässt.

Auf andere Art und Weise knüpft Proust mit dem Motiv der *chambre* an die harmonischen Interieurs Chardins an, die er mit den sprechenden Dingen des Hôtel de Flandre in Doncières aufruft oder mit den Zimmern seines Protagonisten zitiert, dem die Dinge der nächsten Lebenswelt zu Organen seines Körpers werden, sowie nicht zuletzt in *Combray* in die *chambres de province* verwandelt. Anhand des Zimmers der Tante Léonie werde ich darlegen, wie Proust nicht nur das Verhältnis der *amitié* zwischen Dingen und Lebewesen in die „mille odeurs“ (I, 49) der *chambre* übersetzt, sondern eine Aufmerksamkeit für ephemere Wahrnehmungseffekte, die um 1900 in der Luft liegen und diskutiert werden, in den Text einschreibt. Das zuerst monadisch erscheinende Zimmer öffnet sich auf andere Räume und Erfahrungen der Alterität bis zu Albertine als *Mère laborieuse* in der elterlichen Wohnung in Paris.

2.1 Bild-Schreibung: Figuren des Anderen

In der Einleitung ist bereits angeklungen, dass Chardins Genreszenen mit Prousts *Combray* die Darstellung des Alltäglichen und des häuslich-familiären Interieurs mitsamt seinen weiblichen Figuren teilen und dass *Combray* im Modus der Malerei Chardins geschrieben, als literarische Transposition der Genreszenen erscheint. Im Folgenden werde ich zeigen, wie die in *Combray* dargestellte Welt des proustschen Romans die Genreszenen Chardins als referentielle fiktive Welt evoziert.¹ Dabei wird es zum einen darum gehen, wie Françoise als chardinsche Figur im Text auftritt, und zum anderen um die Rolle, die Chardins Gemälde *Le Bénédicité* im *drame du coucher* spielt. Während Françoise im Roman explizit mit einer Bildfigur Chardins verglichen wird (vgl. II, 10), ist der Zusammenhang zwischen dem *drame du coucher* und Chardin auf der Textoberfläche nur angedeutet. Als der Erzähler in Venedig die „utile leçon de Chardin, reçue autrefois“ (IV, 205) erwähnt, setzt er als *pars pro toto* für Combray die Holztreppe ein, die zu seinem Zimmer hinauf führte. Sie fungiert als Gegenstück zu den Marmorfliesen der venezianischen Innenräume, deren Kühle im Unterschied zur sommerlichen Hitze draußen er mit einer analogen Erfahrung in Combray vergleicht:

Et pour aller chercher maman qui avait quitté la fenêtre, j'avais bien en laissant la chaleur du plein air cette sensation de fraîcheur jadis éprouvée à Combray quand je montais dans ma chambre; mais à Venise c'était un courant d'air marin qui l'entretenait, non plus dans un petit escalier de bois aux marches rapprochées, mais sur les nobles surfaces de degrés de marbre élaboussées à tout moment d'un éclair de soleil glauque, et qui à l'utile leçon de Chardin, reçue autrefois, ajoutaient celle de Véronèse. (IV, 205)

Mit der „utile leçon de Chardin“ wird hier also nicht auf den Zauber des Alltäglichen und die ästhetische Heilung durch die Stillleben angespielt, sondern auf eine traumatische Erfahrung verwiesen. Als „escalier détesté“ (I, 27) erscheint jene Treppe, die für die allabendliche Trennung von der Mutter steht und die vor der Erweckung Combrays durch die *mémoire involontaire* als „l'escalier, si cruel à monter, qui, constituait à lui seul le tronc

¹ In der von Irina O. Rajewsky vorgenommenen Systematisierung intermedialer Beziehungen entspräche der hier dargestellte Bezug Prousts auf Chardin der Systemerwähnung qua Transposition in Form von Evokation zur „Herbeiführung einer Illusion, eines ‚Als ob‘“ (Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen-Basel: A. Francke 2002, 114). Dabei geht die Inbezugsetzung über die „bloße Thematisierung des Bezugssystems bzw. bestimmter Komponenten desselben hinaus“ (ebd.), so dass der Leser das Literarische als scheinbar Malerisches aufnehmen kann. Das „Als ob“ kann „je nach Textgestaltung deutlich hervorgehoben oder verschleiert werden“ (ebd.). Bei Proust ist das „Als ob“ verschleiert, da die Gemälde Chardins als *tableaux cachés* in den Text eingeschrieben sind.

fort étroit de cette pyramide irrégulière“ (I, 43) und „mince escalier“ (ebd.) erinnert wird. Sowohl in diesem Erinnerungsbild als auch im Wiederaufrufen der Treppe in Venedig dominieren Adjektive die Beschreibung, die das Bedrückende der Erfahrung, die Enge des Herzens evozieren: „étroit“, „mince“, „aux marches rapprochées“.

Die sichtbaren Markierungen auf der Textoberfläche verweisen auf die in den Romantext eingeschriebenen Spuren der Gemälde. Aus der Bildbetrachtung im Chardin-Essay entstehen neue Bild-Text-Beziehungen, die als Bild-Schreibungen² das Beunruhigende der chardinschen Figuren zum Vorschein bringen.

2.1.1 „Je dinaïs avant tout le monde“: *Le Bénédicité* im *drame du coucher*

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit ist deutlich geworden, dass Proust in der Beschreibung von *Le Bénédicité* im Chardin-Essay davon absieht, die Interaktion der Bildfiguren zugunsten einer Konzentration auf den Zustand der *amitié* zwischen Mensch und Dingen zu veranschaulichen. Während die Reproduktionsstiche des 18. Jahrhunderts die uneindeutige Bildaussage der dargestellten Szene mit einer heiteren Bildunterschrift in eine harmlose Anekdote auflösen, wendet Proust in der *Recherche* die mit *Le Bénédicité* ins (Kipp-)Bild gesetzte bürgerliche Erziehung ins Dysphorische.

Das Erziehungsthema ist bei Proust dominiert von der symbiotischen Beziehung zur Mutter, die im *drame du coucher* zur Tragödie stilisiert wird. Die erzieherische Absicht des am Bett verweigerten Mutterkusses, wenn abendlicher Besuch empfangen wird, leitet schon in *Jean Santeuil* das Drama ein, das zu den ältesten Textteilen der *Recherche* gehört. Jeans Mutter antwortet auf die Frage Professor Surlandes, der bei den Santeuils zu Gast ist, ob er sie nicht vom Sohn fernhalte:

² Ich verwende hier einen Begriff von Gabriele Brandstetter, um eine das ursprüngliche Bild weit überschreitende narrative Transposition des Bildes in den Erzähltext von seiner Beschreibung im engeren Sinne zu unterscheiden. Vgl. Gabriele Brandstetter: „Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal“. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Homo pictor*. München-Leipzig: K. G. Saur 2001, 353-372, hier 356.

Oh! non, s'écria Mme Santeuil, nous ne voulons pas qu'il garde ses habitudes de petite fille. Trop longtemps sa mauvaise santé nous a obligés à des ménagements qui lui rendraient plus tard la vie impossible, et nous voulons, mon mari et moi, l'élever virilement.³

Der verwehrte Kuss steht nicht nur für eine Trennung der Sphäre des Gefühls im Privaten von einer emotionalen Impulskontrolle in der Öffentlichkeit, sondern dient der Erziehung zur Männlichkeit. Jean erscheint zum Unmut seiner Eltern wiederkehrend im Garten, um seiner Mutter gute Nacht zu sagen und erhält keine Zärtlichkeiten seitens der Mutter (vgl. JS, 202). Auch Marcel muss vor Gästen auf die körperliche Nähe der Mutter verzichten: „[...] maman ne me laisserait pas l'embrasser à plusieurs reprises devant le monde, comme si ç'avait été dans ma chambre.“ (I, 27)⁴

Norman Brysons Beobachtungen zur Genremalerei Chardins lesen sich in dieser Hinsicht wie ein Kommentar zu Proust. Chardins häusliche Szenen deutet Bryson aufgrund der Darstellung fast ausschließlich weiblicher Figuren als Sphäre des Mütterlichen, die es zur Identitätskonstitution zu verlassen gelte: „In the case of the male, what must be repressed and discarded if gender identity is to be secured, are the ties with the world of nourishment and creaturely dependence that centre on the mother.“⁵ Ich habe auf die von den Goncourts ebenfalls konstatierte Allgegenwärtigkeit der Mutter bei Chardin bereits in der Einleitung hingewiesen und eine Parallele zu Prousts *Combray* gezogen, dessen prägende Figuren Mutterfiguren sind: vor allem die Großmutter, die Mutter und Françoise. Serge Gaubert hat im Kontext dieser auffällig als weiblich konzipierten fiktiven Welt die Entwicklung der Familie des jeweiligen Protagonisten von *Jean Santeuil* zur *Recherche* untersucht und darauf hingewiesen, dass zum einen durch die Verdoppelung der Mutterfigur in Mutter und Großmutter Bathilde in der *Recherche* diese zunehmend durch

³ Marcel Proust: *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1971, 202; alle weiteren Zitate aus diesem Band werden im Folgenden in Form der Sigle JS und der Seitenzahl in Klammern direkt im Text nachgewiesen.

⁴ Das persönliche Drama lässt sich auch transparent machen auf die Beziehung zwischen Eltern und Kindern im ausgehenden 19. Jahrhundert, die Michelle Perrot als „évolution contradictoire“ (Philippe Ariès/Georges Duby (Hg.): *Histoire de la vie privée*. Band 4: *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil 1987, 157) beschrieben hat: „D'une part, le contrôle sur le corps et l'expression des émotions s'y renforce; [...] D'autre part, les échanges de tendresse entre parents et enfants, dans la famille bourgeoise du moins, sont tolérés, voire recherchés.“ (Ebd.) Gruschka sieht bereits in den Genreszenen Chardins die bei Proust ins Private gewendete bedrückende Auswirkung der bürgerlichen Erziehung: „Die Beherrschung innerer und äußerer Natur und die Inkorporierung einer an Konventionen gebundenen Zivilisiertheit des Bürgers/der Bürgerin mit den aus ihnen folgenden sozialen Funktionserwartungen (Habitus) führen zu einer besonderen Form der Unterdrückung und Umgestaltung der ‚Natur im Kinde‘.“ (Gruschka: *Bestimmte Unbestimmtheit*, 106.)

⁵ Bryson: *Looking at the Overlooked*, 170.

weibliche Figuren dominiert ist.⁶ Zum anderen vervielfacht Proust die weiblichen Figuren – „La grand-mère est flanquée de deux sœurs: Céline et Flora qui, avec la grand'tante, la tante Léonie, Françoise et Eulalie, constituent un chœur féminin nombreux et divers“⁷ – und drängt die männlichen in den Hintergrund.

Chardins *Le Bénédicité* erscheint nun auf den ersten Blick wie eine exemplarische Verbildlichung jener Sphäre des Mütterlichen, in der eine nährenden Mutterfigur⁸ die Vorbereitung für eine gemeinsame Mahlzeit mit den Kindern vornimmt. Ein zweiter genauere Blick offenbart dem Betrachter jedoch, dass nur zwei Teller für die Suppe bereitstehen und die Kinder die aufgetischte Mahlzeit alleine einnehmen werden. In dieser Perspektive lässt sich eine Verbindung herstellen zwischen dem Sujet von *Le Bénédicité* und einem Moment des *drame du coucher* in der *Recherche*. Als Marcel die traumatische Nebenwirkung der Besuche Swanns erläutert, heißt es:

Mais le seul d'entre nous pour qui la venue de Swann devint l'objet d'une préoccupation douloureuse, ce fut moi. C'est que les soirs où des étrangers, ou seulement M. Swann, étaient là, maman ne montait pas dans ma chambre. Je dînais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table, jusqu'à huit heures où il était convenu que je devais monter; ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais [...]. (I, 23; eigene Hervorhebung)

⁶ Vgl. Serge Gaubert: „*Cette erreur qui est la vie*“ – *Proust et la représentation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2000, 147f. Die Verbindung zu den beiden stärksten Mutterfiguren ist gleichermaßen symbiotisch-existential: „L'enfant, le jeune homme aussi [...] n'existe que par ces deux êtres.“ (Ebd., 148) Während Proust die Großmutter der *Recherche* zunächst mit Zügen der Mutter aus *Jean Santeuil* ausstattet, wird die Tochter der Mutter am Ende zum Verwechseln ähnlich (vgl. III, 513). Vgl. auch Coudert: *Proust au féminin*, 18f.

⁷ Serge Gaubert: *Proust ou le roman de la différence*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1980, 374, Anmerkung 30.

⁸ Ich habe in Abschnitt 1.2.3 des vorangegangenen Kapitels bereits darauf hingewiesen, dass die soziale Rolle der servierenden weiblichen Figur nicht einheitlich gedeutet wird. Überwiegend bezeichnen die Kommentatoren des Bildes die Figur als Mutter. Colin B. Bailey macht mit Bezug auf Audigers 1692 erschienenes Handbuch *La maison réglée* auf die unterschiedlichen Aufgaben von Mutter, Gouvernante und Dienstmädchen aufmerksam (vgl. Bailey: „Das Genre in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts“, 28). Im Anschluss an Marie-Catherine Sahut identifiziert er die weibliche Figur als Dienstmädchen, die das Essen aufträgt, sich aber nicht mit den Kindern des Hauses an einen Tisch setzt (vgl. ebd. und Marie-Catherine Sahut: *Chardin et les enfants*. Paris: Flammarion 1999, 110). Ich bezeichne im Folgenden in Anlehnung an Démoris die Figur als Mutterfigur.



Abb. 6: Jean Siméon Chardin, *Le Bénédicité* (1740)
– Detail

Proust markiert einen Aspekt des Gemäldes, der bei Chardin die Bildaussage nicht dominiert: der fehlende dritte Teller (Abb. 6). Dieser bei Chardin für den Betrachter nicht kommentierte Umstand erscheint bei Proust dramatisiert, indem auch die Gesellschaft des Geschwisterkindes gestrichen wird.

Im Kontext des *drame du coucher* wird die subtile Evokation des Gemäldes („Je dînais avant tout le monde [...]“⁹) eingebunden in eine diachrone Folge. Es wird ein Vorher und Nachher erzählt; die im Chardin-Essay noch eindeutige Bildaussage schlägt durch das ausgelassene Detail um und wird im Rahmen des Dramas lesbar als Vorbote der Einsamkeit im Zimmer ohne die Mutter. Die Chronologie des Ablaufs – das einsame Abendessen, die kurze Teilhabe am abendlichen Tischgeschehen, der vorgezogene eilige Abschied vor aller Augen und der verordnete Rückzug ins eigene Zimmer – stellt die Anspielung auf das Chardin-Gemälde als erstes Glied einer Kette dar, die in den Entwürfen der Szene zunächst nicht angelegt war.

In *Jean Santeuil* ist keine Rede von einem einsamen Abendessen vor der Familienmahlzeit (vgl. JS, 202-211), der Entwurf des *drame du coucher* in *Cabier 4* (*Esquisse VIII*) macht dieses nicht explizit, sondern betont die Ausnahme⁹. In *Cabier 6* (*Esquisse X*) wird ebenfalls das solitäre Abendessen nicht erwähnt (vgl. I, 673-679), in *Cabier 8* (*Esquisse XII*) heißt es dann mit einer Akzentverschiebung von der Vorzeitigkeit des Abendessens hin zur räumlichen Trennung von der Familie: „Je ne dînais pas à table, je venais après dîner au jardin et à neuf heures je disais bonsoir et je montais me coucher.“ (I, 687)

Ulrike Sprenger hat gezeigt, dass die Szene des täglichen Zubettgehens durch die Textüberarbeitungen von den frühen Schriften bis zur *Recherche* stetig an dramatischer Intensität gewinnt.¹⁰ Es ist hinzuzufügen, dass ein Teil der Dramatisierungsstrategie jenes sich im Laufe der Überarbeitungen akzentuierende Moment des vorgezogenen Abendessens Marceles ist, dessen unausgesprochene Wirkung durch den Vergleich mit einer

⁹ Vgl. I, 666: „Mais à ce point de vue les soirs où M. Swann venait dîner étaient encore plus cruels que ceux où l'on avait été du côté de Garmantes parce que même si on me laissait dîner à table, ce qui arrivait quelquefois, il fallait que je disparaisse aussitôt le dîner fini sans dire bonsoir, et je devais donc embrasser Maman longtemps d'avance avant l'arrivée de M. Swann.“ (eigene Hervorhebung)

¹⁰ Vgl. Sprenger: *Stimme und Schrift*, 17-29, v. a. 20-22.

Schilderung des gemeinsamen Familienessens deutlich wird. Die *salle à manger* erscheint Marcel unter dem Eindruck der beunruhigenden Projektionen der *Laterna Magica* als Ort des allabendlichen Rituals, der Familienbande und Mutterliebe:

Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules. (I, 10)

Jean-Pierre Richard stellt den *bœuf à la casserole* in den Mittelpunkt der Szene, der für eine „clôture heureuse du foyer“¹¹ Sorge und um sich herum „le cercle protecteur de la famille“¹² formiere. Die Einschreibung von *Le Bénédicité* in Form eines Gegenentwurfs zur gemeinsamen Tischmahlzeit in das Drama des Zubettgehens macht hier auch die in den poetologischen Reflexionen in *Le Temps retrouvé* hergestellte Konfiguration¹³ von *François le Champi*, *Les Mille et Une Nuits* und Chardins Genreszenen sichtbar, die *Combray* und die *Recherche* insgesamt wesentlich bestimmt. Auf das Drama folgt die Lektüre und gegessen wird üblicherweise vom kolorierten Tafelservice, den „assiettes des *Mille et Une Nuits*“ (I, 70).

Wie brüchig die Erlösung durch die Lektüre von *François le Champi* und der Zauber der *Mille et Une Nuits* sind, habe ich in der Einleitung dargestellt. Und auch die im Chardin-Essay aus den Genreszenen extrapolierte *douceur du foyer* verkehrt sich hier ins Dysphorische. Ausgeschlossen vom gemeinsamen Abendessen und dem sonst zumindest „si court et furtif“ (I, 27) ausfallenden Kuss auf einmal ganz beraubt, bleibt Marcel „sans viatique“ (ebd.) in der Einsamkeit der Nacht doppelt hungrig. Die nährenden Mutter wird bei Proust mit Chardin zur Kippfigur, zur sich entziehenden Figur des Anderen. Ihre schmerzlichen erfahrene Unverfügbarkeit hinterlässt einen unstillbaren Mangel, der weitere Beziehungen vorstrukturiert und auf spätere Teile des Romans, vor allem den *Albertine*-Zyklus, hinausweist.¹⁴

¹¹ Jean-Pierre Richard: *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil 1974, 18.

¹² Ebd. Zum Zusammenhang der *Laterna-Magica*-Projektionen mit Marceles libidinös besetzter Beziehung zur Mutter, die hier als Gegenstand der Gewissenserforschung ins Spiel kommt, vgl. Kazuyoshi Yoshikawa: „Geneviève de Brabant. Réseaux thématiques contextuels“. In: Sophie Duval/Miren Lacassagne (Hg.): *Proust et les „Moyen Âge“*. Paris: Hermann 2015, 105-115, v. a. 108-110.

¹³ Ich übernehme den Begriff von Roloff: *Proust und Tausendundeine Nacht*, 18.

¹⁴ In *Sodome et Gomorrhe* verbindet sich jener „terrible besoin d'un être à Combray“ (III, 130) mit einer neueren schmerzlichen Sehnsucht nach *Albertine*, die eine abendliche Verabredung absagt. Im mit *Albertine* bewohnten Pariser Appartement parallelisiert Marcel beide Empfindungen: „Qui m'eût dit à Combray, quand j'attendais le bonsoir de ma mère avec tant de tristesse, que ces anxiétés guériraient, puis renaîtraient un jour

2.1.2 „Sale bête!“: Chardins *La Pourvoyeuse* und Prousts *Françoise*

In der Reihe der narrativen Evokationen von Chardins Genrebildern in der *Recherche* muss noch ein weiteres Gemälde erwähnt werden, das Proust im Chardin-Essay nur *en passant* streift: *La Pourvoyeuse* (Abb. 7). Proust nennt dieses Bild gleich zu Beginn der Chardin-



Abb. 7: Jean Siméon Chardin, *La Pourvoyeuse* (1739)

Studie in einer Aufzählung verschiedener Motive des Malers: „[...] une femme qui porte des pains (*La Pourvoyeuse*)“ (CSB, 373) heißt es knapp im Text. Das Bild zeigt eine Köchin oder andere Bedienstete, die vom Einkauf zurückkehrend zwei Brotlaibe auf einer Anrichte, vermutlich in der Küche, ablegt, die sie unter dem linken Arm getragen hat. In der Hand des rechten Armes hält sie ein an den Enden zusammengenommenes weißes Tuch, aus dem eine Keule oder zwei Geflügelbeine ragen. Ihr leicht nach rechts geneigter Kopf weist auf den Hofausschnitt im Hintergrund, der eine junge Frau im Gespräch mit einem kaum erkennbaren Mann zeigt. Vom dunklen Interieur und schwach erhellten Hof heben sich die weißen Kleidungsstücke der weiblichen Figuren (Rock, Schürze und Häubchen

non pour ma mère, mais pour une jeune fille [...] ? Oui, c'est le bonsoir, le baiser d'une telle étrangère pour lequel je devais, au bout de quelques années, souffrir autant qu'en enfant quand ma mère ne devait pas venir me voir.“ (IV, 82f.) Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 2.2.3 der vorliegenden Arbeit.

der Figur im Hof; Bluse und Häubchen der *Pourvoyeuse* in der Küche) ab. Ebenso wie kein eindeutiger erzählender Bildinhalt auszumachen ist, erscheint der Gesichtsausdruck der Figur unlesbar.

René Démoris kommentiert das Bild folgendermaßen: „Cette scène célèbre aussi le rituel quotidien de l'entrée de la nourriture dans la maison [...] et les objets y rappellent les natures mortes antérieures (le pain, le gigot pudiquement drapé dans un linge, mais le rouge se retrouve au cachet d'une bouteille).“¹⁵ Auch hier beschreibt Proust, wenn man die Minimalschilderung überhaupt so nennen kann, ausschnitthaft, erwähnt das Brot und verschweigt unter anderem die Keule, die Démoris als „signe d'une certaine horreur“¹⁶ wertet. Das unerwähnte Detail macht Proust zum Umschlagpunkt des Gemäldes, um narrativ dessen „Rückseite“ zu entwerfen. Bringt bei Chardin eine Bedienstete ein bereits getötetes Tier ins Haus, wird bei Proust eines von Françoise geschlachtet:

Quand je fus en bas, elle [Françoise; S.K.] était en train, dans l'arrière-cuisine qui donnait sur la basse-cour, de tuer un poulet qui, par sa résistance désespérée et bien naturelle, mais accompagnée par Françoise hors d'elle, tandis qu'elle cherchait à lui fendre le cou sous l'oreille, des cris de ‚sale bête! sale bête!‘, mettait la sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière qu'il n'eût fait, au dîner du lendemain, par sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire. Quand il fut mort, Françoise recueillit le sang qui coulait sans noyer sa rancune, eut encore un sursaut de colère, et regardant le cadavre de son ennemi, dit une dernière fois: ‚Sale bête! Je remontai tout tremblant [...]. (I, 120)

So wie die *arrière-cuisine* als Vorratsraum (vgl. I, 71) die Rückseite der Küche darstellt, bildet der Akt der Tiertötung die Kehrseite des zum Verzehr besorgten Fleisches bei Chardin und zeigt das narrative Gemälde der Hühnenschlachtung die Kehrseite der Person.¹⁷ Marcel enthüllt sich mit dieser Szene eine bisher ungekannte, grausame Seite von Françoise, deren Tugendhaftigkeit und Sanftheit sich scheinbar nicht mit ihrer „dureté singulière“ (ebd.) vereinbaren lassen. Der Françoise-Figur ist die Dualität bereits

¹⁵ Démoris: *Chardin, la chair et l'objet*, 95. Diderot erwähnt in seiner kurzen Beschreibung des Gemäldes auch nur „des pains et autres accessoires“ (*Salon de 1769*; OC 11, 410). Die Goncourts hingegen heben in einer Aufzählung verschiedener Gemälde, die die Frau des dritten Standes portraitierten, auf die Keule als charakteristisches Beiwerk ab: „Il la surprind au retour du marché avec le gigot dans la serviette.“ (Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 96.)

¹⁶ Démoris: *Chardin, la chair et l'objet*, 125f.

¹⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang zu einer Lektüre dieser Szene als Sündenfall Gerhard Neumann: „Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie“. In: Walter Strolz (Hg.): *Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte*. Freiburg u. a.: Herder 1986, 94-150, hier 94f., und an Neumann anschließend Schnell: *Natures mortes*, 90-92.

in *Jean Santeuil* eingeschrieben, den Proust im gleichen Jahr beginnt, in dem er seine Chardin-Studie verfasst.¹⁸

Es ist vor allem die weiße Haube Françaises, die sie als chardinsche Figur markiert und die bei einem ihrer ersten Auftritte in der *Recherche* in den Vordergrund rückt, da sie noch vor der Person erkennbar ist. Marcel betritt mit seiner Mutter die Zimmer von Tante Léonie und im dunklen *antichambre* erstrahlt Françaises weiße Haube ebenso wie sich jene der *Pourvoyeuse* vom farblich gedämpften Bildhintergrund abhebt:

À peine arrivions-nous dans l'obscur antichambre de ma tante que nous apercevions dans l'ombre, sous les tuyaux d'un bonnet éblouissant, raide et fragile comme s'il avait été de sucre filé, les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé. C'était Françoise, immobile et debout dans l'encadrement de la petite porte du corridor comme une statue de sainte dans sa niche. (I, 52)

Françoise wird als Bild wahrgenommen, eingerahmt durch die kleine Tür erscheint sie als Heiligenstatue, später heißt es – im unmittelbaren Anschluss an die Feststellung, dass sie einem Chardin-Portrait entstiegen sein könnte –, ihr Anblick erinnere an eine Abbildung aus dem Stundenbuch von Anne de Bretagne.¹⁹ Die Anverwandlung in ein Heiligenbild wird durch Françaises „modestie et l'honnêteté“ (II, 10) motiviert, sie erscheint als Exemplum der Dienerin „qui sait ,tenir son rang et garder sa place“ (ebd.). Sichtbares Zeichen dieser pflichtbewussten Vorbildhaftigkeit ist ihre weiße Haube, die sie stolz als Zeichen ihrer Klasse in makelloser Reinheit auf dem Kopf trägt: „aussi belle dès cinq heures du matin dans sa cuisine, sous son bonnet dont le tuyautage éclatant et fixe avait l'air d'être en biscuit, que pour aller à la grand-messe“ (I, 53), heißt es in einer Eloge auf Françaises Qualitäten.

¹⁸ In *Jean Santeuil* heißt die Vorgängerin von Françoise Ernestine oder Félicie. Zur Schlachtung der „bête“, die hier jedoch noch nicht explizit als Akt Ernestines und nicht aus der direkten Beobachterperspektive beschrieben wird (vgl. die unpersönliche Formulierung „il avait fallu épouvanter une bête“ (JS, 282)) siehe ebd. In den Entwurfsheften zu *Contre Sainte-Beuve* entwickelt Proust in *Cahier 8* (1909) das Thema erneut und schreibt eindeutig Françoise den Tötungsakt zu, bei dem der Erzähler sie überrascht. Vgl. dazu Mireille Naturel: *Proust et Flaubert: un secret d'écriture*, 232-238.

¹⁹ Der Kommentar der Pléiade-Ausgabe weist darauf hin, dass es sich wahrscheinlich um eine Anspielung auf die von Jean Bourdichon illustrierte Ausgabe von *Les Heures d'Anne de Bretagne* von 1508 handelt (vgl. II, 1343, Anmerkung 2).

Cornelia Wild macht auf die mit Süßem – *sucre filé* und *biscuit* – assoziierte Haube in ihrer Verwandtheit zur Madeleine aufmerksam und liest sie im Sinne einer auf den Kopf gestellten Poetik.²⁰ Die mit der Haube verknüpfte Essbarkeit und strahlend weiße Farbe ruft aber auch die Deutungstradition der Chardin-Rezeption auf:

Rappelons ce bonnet, ce casaquin blanc, cette serviette, ce tablier bleu montant jusqu'au cou, ce fichu moucheté de fleurettes, ces bas d'un rose violet, cette femme rayonnante, des souliers au bonnet, dans une clarté blanche, et pour ainsi dire crémeuse [...].²¹

Die Beschreibung von *La Pourvoyeuse* durch die Goncourts basiert fast gänzlich auf einer Vergegenwärtigung der unterschiedlichen Farben, wobei das strahlende Weiß betont und seine schaumig-pastose Konsistenz einer Essbarkeit assoziiert wird. In der Wahrnehmung von Françoises Haube als süß-luftigem Biskuit und Zuckerwatte hallt die einer lockeren *crème* assoziierte Beschaffenheit nach und erinnert im Zusammenhang mit der in der Szene der Hühnchenschlachtung aufgerufenen „sainte douceur et l'onction“ (I, 120) Françoises an *le saint chrême*, dessen sakramentale Symbolik durch den unbarmherzigen Tötungsakt konterkariert wird. Der Sakralisierung des Kulinarischen und der Auralisierung der Figur ist schon ihr Gegenteil eingeschrieben. Die von Françoise sonntags als Dessert servierte *crème*, die „fugitive et légère comme une œuvre de circonstance“ (I, 70) der Beschreibung ihrer Haube ähnelt, ist nicht weiß, sondern eine dunkle, das Abgründige antizipierende „*crème au chocolat*“ (ebd.).

Die Beziehung zwischen Chardins *Pourvoyeuse* und Prousts Françoise wird im Laufe des Romans noch einige Male gestiftet, wenn z. B. – gleich einer erzählerischen Explizierung des Gemäldes – davon die Rede ist, dass Françoise der Qualität der Zutaten ihrer Gerichte die größte Bedeutung beimisst und „allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck, de jarret de bœuf, de pied de veau“ (I, 437). Im Zusammenhang mit dem sonntäglichen Mittagessen tritt sie als perfekte *pourvoyeuse* auf und liefert zu den von ihr besorgten Waren deren Erwerb und Auswahl flankierende Geschichten gleich mit.²² Auch erlaubt die Präsenz der beiden Figuren im Hintergrund des Bildes,

²⁰ Vgl. Cornelia Wild: „Poetik auf dem Kopf. Das Häubchen von Françoise“. In: Ulrike Sprenger/Barbara Vinken (Hg.): *Marcel Proust und die Frauen*. Berlin: Insel 2019, 197-209, hier v. a. 202-206. Vgl. zu Françoise außerdem Astrid Winter: *Die Figur der Françoise in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. Eine motiungeschichtliche Untersuchung*. Marburg: Tectum 2003.

²¹ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 98.

²² Siehe I, 70: „Car, au fond permanent d'œufs, de côtelettes, de pommes de terre, de confitures, de biscuits, qu'elle ne nous annonçait même plus, Françoise ajoutait – selon les travaux des champs et des vergers, le fruit de la marée, les hasards du commerce, les politesses des voisins et son propre génie, et si bien que

auf die der zur Seite gerichtete Blick der *Pourvoyeuse* aufmerksam macht, eine Parallelisierung mit Prousts Roman. In der jungen Frau, die ebenfalls ihre Arbeitskleidung und ein Häubchen trägt und sich mit einem Mann unterhält, ließe sich die als Resultat einer Liaison schwangere Küchenhilfe erkennen, die ebenso wie das Hühnchen zum Opfer von Françaises Grausamkeit wird.²³ In dieser für Marcel schockierenden Szene enthüllt sich ihm eine ganz andere Françoise als jene, die er bisher zu kennen glaubte. Aus der Figur mit dem unlesbaren Gesichtsausdruck auf Chardins Gemälde entsteht mit der Aufmerksamkeit für das Detail der aus dem Tuch ragenden blutigen Keule im imaginierenden Text Françoise als Kippfigur zwischen „sainte douceur“ und Sadismus.

Diese erste Erfahrung der Undurchschaubarkeit und Ambivalenz des Anderen wird später im Roman mit einer ähnlichen verbunden, die jene erste doppelt. In *Le Côté de Guermantes* stellt der Erzähler Françoise in den Mittelpunkt der Alltagsszenen in der neuen Stadtwohnung in Paris. Er erfährt, dass Françoise, von der er sich geliebt und geachtet fühlt, schlecht über ihn geredet hat. Diese Enttäuschung führt zu Überlegungen genereller Natur und zu jener maximenhaften Reflexion über die Unmöglichkeit, den Anderen zu kennen:

Et ainsi ce fut elle qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille), mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer avec autant de vraisemblance que brillent la haine et l'amour. (II, 367)

Vorgestellt werden hier zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmuster. Entlarvt wird auf der einen Seite der illusionäre Entwurf der Erkennbarkeit des Anderen in seinen äußerlich unsichtbaren Eigenschaften und Absichten („ses qualités, ses défauts, ses projets, ses

notre menu, comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^e siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et des épisodes de la vie: une barbue parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti parce que le grand air creuse et qu'il avait bien le temps de descendre d'ici sept heures, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, des groseilles parce que dans quinze jours il n'y en aurait plus, des framboises que M. Swann avait apportées exprès, des cerises, les premières qui vissent du cerisier du jardin après deux ans qu'il n'en donnait plus, du fromage à la crème que j'aimais bien autrefois, un gâteau aux amandes parce qu'elle l'avait commandé la veille, une brioche parce que c'était notre tour de l'offrir.“

²³ Auch diese asymmetrische Beziehung besteht bereits in *Jean Santeuil* (vgl. JS, 282).

intentions“) aufgrund einer spezifischen Konstellation, die den Betrachteten unbeweglich („immobile“) dem ungetrübteindeutigen („claire“) Blick des Betrachters verfügbar macht. Diese Wahrnehmung wird als geordnete, den Anderen einhegende Gegenüberständigkeit gedacht und der visuellen Perzeption durch ein Gitter- oder Gartentor („à travers une grille“) verglichen, das den Durchblick ermöglicht auf wohlgeordnet angelegte Gartenbeete, die Welt in Aus- und Abschnitte unterteilt. Sie entspricht dem Blick auf Françoise als durch den Türrahmen kadrierte Heilige in Tante Léonies Zimmer.

Für gültig erklärt wird stattdessen eine Form der Wahrnehmung, die aus der beobachtbaren Gegenüberständigkeit ein chimärenhaftes Gegenüber macht („une ombre“), das sich der „connaissance directe“, die hier als physisches und vergebliches Ein- und Durchdringen („pénétrer“) vorgestellt wird, entzieht bzw. an dessen Substanzlosigkeit jeglicher Versuch des Durchdringens zwecks Erkenntnisgewinn scheitern muss. Der Betrachter ist auf Hilfskonstruktionen aus Worten und Taten verwiesen, die jedoch ein widersprüchliches Bild ergeben und in immer neuen Ansätzen („tour à tour“) nur Stoff für neue Mutmaßungen sind. Die erkenntniskritische Einsicht dementiert nicht nur die Möglichkeit einer der Beobachtung und Ratio verpflichteten Wahrheitsfindung anhand eines zur Erkenntnis unfähigen, affizierten, durch „renseignements insuffisants et d’ailleurs contradictoires“ überforderten Betrachters. Sie ruft mit den Eigenschaften, die dem Erkenntnisobjekt außerhalb der Wahrnehmung durch die *grille* per Rückschluss zugewiesen werden können – Flüchtigkeit, Unschärfe und Unzugänglichkeit des Inneren –, zentrale Kategorien der Unerkennbarkeit des Anderen auf.

Die Wahrnehmung durch das Gartentor als isolierendes und die Vielfalt der Erscheinungen reduzierendes und stillstellendes Ausschnittsehen entspricht strukturell der Rahmenschau, die August Langen als besonders durch Guckkasten und Camera obscura repräsentiertes und dem Rationalismus zugeordnetes Wahrnehmungsmuster für die bildende Kunst und Literatur des 18. Jahrhunderts expliziert hat. Langen unterscheidet in Anlehnung an die Darstellungsmodi der Malerei drei Charakteristika der Rahmenschau:

1. Umrahmung: Die Absonderung und Einrahmung des Erkenntnisobjektes, sein Herausheben aus der Fülle der in den Gesichtskreis fallenden Dinge, ist die erste entscheidende Eigenschaft des Prinzips der Bildschau. Erst der Rahmen ermöglicht die Deutlichkeit der Aufnahme.
2. Bewegungslosigkeit: Bewegungslosigkeit des Gegenstandes ist Voraussetzung klaren, eindeutigen Erfassens und darum ein weiteres Grundprinzip rationalistischen Sehens.

Dieses sucht den Gegenstand im Zustand der Ruhe zu erfassen (Porträt, Gemälde), oder aber den bewegten zur Starrheit zu verfestigen (Situation).

3. Zusammenschau: Das konzentrierte, gleichzeitige Übersehen des an sich Verstreuten im Rahmen hat gegenüber der sukzessiven Aufnahme den pädagogischen Vorteil der ungleich leichteren Faßlichkeit, der unmittelbaren Evidenz.²⁴

Was in Gestalt der erkenntniskritischen Reflexion des Erzählers als Auftakt eines Lernprozesses deklariert wird, ist in Prousts Roman längst wirksam als Auflösung des festen Beobachterstandpunktes eines selbstgewissen Subjekts in die Mannigfaltigkeit der Blicke, imaginären Hervorbringungen und visuellen Dispositive und Verfahren. Dabei spielen auch Transpositionen von Prousts bildhaftem Landschaftserlebnis durch die *grille* eine Rolle, wie etwa der Blick auf die Photographie der Duchesse de Guermantes²⁵ oder jener auf eine *blanchisseuse/boulangère/laitière*²⁶ durch die Rahmung des Fensters im Pariser Appartement. Wird bereits hier der rationale Blick der Rahmenschau zur begehrenden Wahrnehmung, löst sich der feste Betrachterstandpunkt auf im Wahrnehmungsmuster des bewegten Sehens, das Marcel die Passantinnen aus dem Wagen von Mme de Villeparisis so anziehend erscheinen lässt.²⁷ Die Bewegungslosigkeit des Erkenntnisobjekts lässt sich bei den *êtres de fuite* in Gestalt der jungen Mädchen in Balbec nicht mehr erreichen und die Zusammenschau zerfällt in die *instantanés* von Albertine.²⁸ Und zuallererst verweist auf das Scheitern der Rahmenschau Prousts Betrachtung der Gemälde Chardins, dessen Figuren „*claire et immobile devant nous*“ zu stehen scheinen, jedoch statt Erkennbarkeit nur die Alterität des Anderen offenbaren.

Es ist deutlich geworden, dass sich Prousts Auseinandersetzung mit den Genrebildern Chardins nicht auf den Chardin-Essay beschränkt. Die sprachliche Evokation der Genreszenen im frühen Essay resultiert aus dem Modus einer empathischen Kontemplation der Beziehungen zwischen Dingen und Lebewesen, die mit einer harmonisierenden

²⁴ August Langen: *Anschaunungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (Nachdruck Jena 1934), 8f.

²⁵ Vgl. zur Photographie der Herzogin die gerahmte, die Stillstellung der Betrachteten und Zusammenschau aller Details betonende Wahrnehmung: „[...] cette photographie c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes; bien mieux, une rencontre prolongée, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance de souvenir); et leur contemplation, autant que celle de la gorge, et des bras d'une femme que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur.“ (II, 379)

²⁶ Vgl. III, 537 und Abschnitt 2.2.3 der vorliegenden Arbeit.

²⁷ Vgl. zu den Passantinnen II, 71-74, und Doetsch: *Flüchtigkeit*, 263-298.

²⁸ Vgl. zu den „Photographien“ Albertines Anmerkung 88 in der Einleitung zu dieser Arbeit.

Amalgamierungsbewegung des Einzelnen die Bildaussage zu interpretieren versucht. Die das ursprüngliche Gemälde überschreitenden Bild-Schreibungen in der *Recherche* präsentieren das zuvor nicht zur Sprache Gebrachte. Aus den in der ersten Beschreibung ausgelassenen Details des fehlenden Tellers und der blutigen Keule entfaltet sich im Roman mit und gegen Chardin eine andere Geschichte. Juliette Monnin-Hornung hat bereits 1951 in ihrer wegweisenden Monographie *Proust et la peinture* auf die Unbeständigkeit des Gemäldes in Prousts Beschreibung aufmerksam gemacht, die sie von der einen intersubjektiv nachvollziehbaren Gesamteindruck erzielenden Beschreibung seiner Vorgänger abgrenzt:

Chez Balzac, les Goncourt, Huysmans, Gautier, les descriptions, sommaires ou détaillées, sont énumératives, analytiques; le tableau est considéré comme une chose douée d'une existence objective que l'écrivain s'efforce de définir avec le plus d'exactitude possible. Il s'attache, suivant sa sensibilité, à en évoquer les lignes, les couleurs caractéristiques, à en donner une vue d'ensemble. Tout au contraire, une toile décrite par Proust ne semble pas avoir une existence stable d'objet. L'accent est mis moins sur l'œuvre elle-même, dans son aspect physique, que sur sa signification spirituelle, sur les résonances intellectuelles et affectives que telle partie éveille chez le spectateur.²⁹

An diese Überlegungen anschließend werde ich mich im folgenden Abschnitt mit dem Unterschied zwischen der intellektuellen Betrachtungsweise eines Gemäldes bei Proust im Gegensatz zu ihrem affektiven Nachhall und dem Zusammenhang beider beschäftigen. Der Betrachterbewegung in das Bild hinein im Modus der Kontemplation im Chardin-Essay wird eine umgekehrte Bewegung entgegengesetzt, die mit fehlendem Teller und Keule als Nachwirkung einer starken affektiven Besetzung dieser Details lesbar wird, aus dem Bild hinausweist und den Betrachter adressiert.

2.1.3 *Le petit détail qui tue: Bild, Betrachter, Text*

Diese Differenzierung zweier unterschiedlicher Relationen zwischen Bild und Betrachter bei Proust weist deutliche Parallelen auf zu Roland Barthes' Unterscheidung von *studium* und *punctum* als zwei ungleichen Aneignungsweisen des photographischen Bildes. Gegen diese Annäherung lässt sich berechtigterweise einwenden, dass Barthes mit dem Begriffspaar gerade das Wesen der Photographie von anderen Bildern abzugrenzen versucht und

²⁹ Monnin-Hornung: *Proust et la peinture*, 211f.

diesbezüglich ihr einmaliges Verhältnis zu einem außerbildlichen Referenten – „le référent adhère“³⁰ – ausmacht, das der Malerei in diesem Maße nicht inhärent ist. Im Anschluss an die als Nachruf auf Roland Barthes veröffentlichte Lektüre Derridas von *La chambre claire*, in dem dieser nicht nur „un concept naïf du Référent“³¹ verabschiedet, sondern auch vom *punctum* des barthesschen Textes getroffen wird, beziehe ich im Folgenden Barthes' Konzept des *studium/punctum* auf Prousts Betrachtung der Gemälde Chardins, um die Beziehung zwischen Betrachter und Bild sowie daran anschließend zwischen Bild und Text zu präzisieren.

Barthes stellt *studium* und *punctum* als zwei Formen der subjektiven Wahrnehmung von photographischen Bildern dar, die zwar gleichzeitig auftreten, sich jedoch hinsichtlich ihrer Intentionalität, der Möglich- und Zeitlichkeit ihrer Versprachlichung sowie ihres Affektpotentials unterscheiden. Eine vom Betrachter ausgehende subjektive, aber kulturell codierte Auseinandersetzung, die im unmittelbaren zeitlichen Bezug zur Bildbetrachtung Ausdruck einer gewissen Involvierung in mittlerer Gefühlslage ist, nennt Barthes *studium*.

Des milliers de photos sont faites [...], et pour ces photos je puis, certes, éprouver une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain; mais en latin, ce mot, je crois, existe: c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, 'étude', mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière.³²

Prousts empathische Bildbeschreibung in der Chardin-Studie, die ich in der Einleitung dieser Arbeit in Analogie zu den Lieblingslektüren der Kindheit vorläufig als naive Lektüre bezeichnet habe und die eine (wenn auch brüchig gewordene) Rezeptionshaltung der Versunkenheit erkennen ließ, kann mit Barthes als Ergebnis des *studium* gefasst

³⁰ Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil 1980, 18; Hervorhebungen im Original.

³¹ Jacques Derrida: „Les morts de Roland Barthes“. In: *Poétique* 12, Heft 47 (1981), 269-292, hier 279. Derrida hält die Existenz des *punctum* außerhalb der Photographie für möglich und erläutert: „L'adhérence du ‚référent photographique‘ sur laquelle il [Barthes; S.K.] insiste, et justement: elle ne rapporte pas à un présent, ni à un réel, mais autrement à l'autre, et chaque fois différemment selon le type d'‚image‘ [() photographique ou non, et toutes les précautions différentielles étant prises, ce ne sera pas réduire ce qu'il dit de spécifique quant à la photographie que de le supposer pertinent ailleurs: je dirai même partout.“ (Ebd.) Vgl. zu diesem Zusammenhang Jürgen Stöhr: *Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Brötje*. München: Fink 2016, 134.

³² Barthes: *La chambre claire*, 47f.; Hervorhebungen im Original.

werden.³³ Die Einkleidung eines „affect moyen“ in die fremden Worte der bisherigen Chardin-Rezeption verweist auf die kulturelle Filterung des subjektiven Ausdrucks; die alles, was den harmonischen Eindruck der *amitié* stören könnte, ausblendende Beschreibung ist die sprachliche Spur der „homogenisierende[n] und mithin verdrängende[n] Dynamik des kulturellen Gedächtnisses“³⁴.

Das *punctum* durchkreuzt die Sinnproduktion des *studium*. Barthes beschreibt das *punctum* als eine vom Bild ausgehende Aktivität, die den Betrachter trifft, betrifft, verwundet:

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour designer cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).³⁵

Im Gegensatz zum *studium* ist das *punctum* von einem starken Affekt geprägt, lässt sich jedoch zunächst nicht bezeichnen.³⁶ „[I] est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même“³⁷, führt Barthes weiter aus und ergänzt, dass sich jenes *punctum* oft erst im Nachhinein bestimmen lasse. Dabei handelt es sich nicht um ein ikonographisch bedeutsames Moment, sondern um ein Detail, das durch die individuelle Involvierung eines Betrachters erst hervortritt: „[...] c'est un supplément: c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*.“³⁸ Fehlender Teller und Keule bei Chardin verwunden den

³³ Damit intendiere ich nicht, Frieds Konzept der *absorption* mit Barthes' Konzept des *studium* gleichzusetzen. Vielmehr scheint mir die Versunkenheit der Figuren sowie die aus dieser resultierende Versunkenheit des Betrachters bei den untersuchten Chardin-Gemälden nicht schlüssig. Barthes' *studium/punctum* vermag diese brüchige Rezeptionshaltung zu kontextualisieren. Fried selbst hat jedoch Barthes' Photographietheorie mit seiner eigenen Theorie der Theatralität in Verbindung gebracht (vgl. Michael Fried: „Barthes's *Punctum*“. In: *Critical Inquiry* 31, Heft 3 (2005), 539-574). Vgl. zu geistesgeschichtlichen Analogien der barthesschen Begriffe Judith Kasper: *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*. München: Fink 2003, 276-283, die *studium/punctum* mit Kants interesselosem Wohlgefallen zusammenbringt. Und den durch die Präsenz Nietzsches in *La chambre claire* motivierten Hinweis auf das Begriffspaar Apollinisch-Dionysisch bei Jan Gerstner: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2013, 38.

³⁴ Kasper: *Sprachen des Vergessens*, 278.

³⁵ Barthes: *La chambre claire*, 48f.; Hervorhebungen im Original.

³⁶ Vgl. ebd., 84.

³⁷ Ebd., 87.

³⁸ Ebd., 89; Hervorhebung im Original.

Betrachter nicht als Details des Gemäldes, sondern als Details, die eine sensible Disposition des Betrachters oder vulnerable Konstellation berühren.³⁹ In den Bildbeschreibungen der Chardin-Studie bleiben sie eine Leerstelle, werden jedoch zum *générateur* einer narrativen Transposition der Gemälde im Text der *Recherche*, die eine Beschreibung der ursprünglichen Gemälde hinter sich lässt. Mit einer ähnlichen Bewegung charakterisiert Jan Gerstner Barthes' *punctum*: „Durch die supplementäre Struktur bedingt geht das *punctum* über das einzelne Bild hinaus und stößt [...] Textprozesse an, die sich jenseits einer genauen Beschreibung der einzelnen Fotografie bewegen.“⁴⁰

Die Dynamik von *studium* und *punctum* wird in der *Recherche* in Venedig anhand der Betrachtung von Carpaccios *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* transparent, aus dem das *punctum* herauschießt, sich als „morsure“ (IV, 226) bemerkbar macht und mit dem Bilddetail der androgynen Figur im Fortuny-Mantel Schmerz, Verlust und Begehren wiederkehren lässt.⁴¹ Das *punctum* bricht hier in das *studium* ein, wohingegen sich das Verhältnis von *studium* und *punctum* im Falle von Prousts Chardin erst im Zusammenlesen zweier Texte, dem Chardin-Essay und dem ersten Teil der *Recherche*, offenbart. Die Wiederkehr des in der Chardin-Studie zugunsten der harmonischen Alltäglichkeit Verdrängten in der *Recherche* kann als *Nachleben* bezeichnet werden, wobei dieser Begriff nicht in der antiintentionalistischen Prägung Aby Warburgs gebraucht wird, sondern gerade in seiner Mehrdeutigkeit zwischen einer unbewusst sich entfaltenden Dynamik der Bilder und ihrer bewussten Rezeption und Transposition in den Erzähltext.⁴² Prousts Bildschreibungen der Genreszenen Chardins in der *Recherche* überschreiten dabei das ursprüngliche Bild hin zu radikal subjektiven Sinnzuschreibungen. Während Diderot bereits in seinen Salonkritiken die Gemälde mit einer erzählerischen Fiktion umgibt, bei der

³⁹ Vgl. Kasper: *Sprachen des Vergessens*, 289: „Das *punctum* selbst ist kein Trauma, wohl aber seine verschobene Wiederholung auf der Ebene lesender oder schauender Wahrnehmung als schockartiger Affekt im Sinne einer Intensität, auf die der psychische Mechanismus keine adäquate Antwort findet und durch die also Sprache ausgesetzt wird.“

⁴⁰ Gerstner: *Das andere Gedächtnis*, 39.

⁴¹ Vgl. IV, 226, und die Ausführungen in der Einleitung der vorliegenden Arbeit im Abschnitt „Figuren des Anderen: Bildfiguren in Prousts Roman“.

⁴² Vgl. zum Begriff des Nachlebens Ernst Müller und Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016, 640-653, sowie Georges Didi-Huberman: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit 2002. Warburgs Interesse gilt dem Nachleben antiker Ausdrucksformen in der Kunst der Neuzeit, das eine gespensterhafte Form der Existenz darstellt, die von der Ratio nicht vollständig ergründet werden kann. Didi-Huberman deutet im dritten Teil seines Buches Warburgs Ansatz im Sinne Freuds als Wiederkehr des Verdrängten aus. Eine an Warburg und Didi-Huberman anschließende Analyse von Chardins *La Raie* und seinem Nachleben in Prousts Roman unternimmt Rebekka Schnell (vgl. *Natures mortes*, 73-96).

das Bild jedoch immer sichtbar bleibt, ist für Proust das Bild ein Inzitant, das im Erzähltext kaum noch erkennbar ist. Proust macht keinen Text hinter dem Bild sichtbar, sondern fügt sowohl seinem Romantext durch die Einschreibung des Bildes als auch dem Bild durch dessen individuelle Anverwandlung in einen Text eine neue Sinnebene hinzu. Mit der Ausdeutung der chardinschen Figuren als Kippfiguren oszilliert der Sinngehalt der Bilder und schlägt ins Dysphorische um und/oder inszeniert die Ambivalenz der Figur. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels werde ich mit Albertine als *Mère laborieuse* an diese Befunde anknüpfen.

Der Zusammenhang zwischen der Bildbeschreibung im Chardin-Essay, den Gemälden Chardins und ihrer Evokation im Text der *Recherche* ist weniger offensichtlich als der Bezug der *Recherche* auf die in der Einleitung als Beispiel herangezogenen Bilder von Botticelli und Carpaccio. Allerdings lassen sich Prousts Verfahren hinsichtlich Chardin an die anhand der genannten Beispiele herausgearbeiteten Strategien anschließen: Ähnlichkeit zwischen Bildfigur und Romanfigur (Chardins *La Pourvoyeuse* und Prousts Françoise), Herauslösung eines Fragments oder Details aus dem Gesamtzusammenhang des Bildes (bei Chardin nicht der Figur, die ohnehin den hauptsächlichsten Bildinhalt ausmacht, sondern von ikonographisch unauffälligen Details, die das in der uneindeutigen Figur angelegte Umschlagpotential freisetzen), Zitieren und Desavouieren der Deutungstradition (die *douceur du foyer* wird durchkreuzt durch das Beunruhigende und Abgründige). Ähnlich wie im Falle Botticellis und Carpaccios wird im Text nicht nur ein einzelnes Gemälde Chardins evoziert, sondern werden weitere Figuren des Malers aufgerufen (wie z. B. die Heilige Ursula bei Carpaccio (vgl. IV, 225) oder weitere Frauenfiguren Botticellis (vgl. I, 607)). Während jedoch der diese Gemälde verbindende thematische Zusammenhang – Swanns Frauentypus und der Venedig-Aufenthalt – die Evokation der Gemälde Carpaccios und Botticellis in diesem begrenzt, bilden die *tableaux cachés* Chardins, wie noch zu zeigen sein wird, ein weitgespanntes Netz von Figuren des Anderen.

Die in diesem Kapitel zunächst mit *Le Bénédicité* und *La Pourvoyeuse* verbundenen Textpassagen in der *Recherche* kreisen um die Thematik des Anderen in seiner Unverfügbarkeit und Unerkennbarkeit und sind außerdem eingelassen in Episoden, die die Poetik des Romans thematisieren. Mit dem *drame du coucher* verknüpft ist die literarische Initiation durch die Lektüre von *François le Champi*, die auf die am Ende entfaltete Erinnerungspoesie vorausweist, in der jener rote Einband des Buches eine hervorgehobene Rolle

spielt.⁴³ Françoises Grausamkeit im kulinarischen Schöpfungsakt präfiguriert die Grausamkeit Marceles im künftigen literarischen Schaffensprozess gegenüber anderen und sich selbst.⁴⁴ Mit der Einschreibung der Gemälde in den Text der *Recherche* ist also der Poetik des proustschen Romans von Anfang an eine Poetik des Anderen eingeschrieben.

Doch auch der euphorische Entwurf eines harmonischen, gegenseitigen Bezogenseins zwischen einem Subjekt und den es umgebenden Dingen seiner Lebenswelt in der *chambre*, den Proust aus *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* herausliest, wird zu einem integralen Bestandteil des Romans. Jener „utopian aspect“⁴⁵ der Genreszenen Chardins, der den Weltbezug des proustschen Protagonisten grundiert, ist Gegenstand des folgenden Teilkapitels.

⁴³ Vgl. IV, 465.

⁴⁴ Vgl. Klinkert: *Bewahren und löschen*, 99-106.

⁴⁵ Bryson: *Word and Image*, 118.

2.2 „plus qu’un objet et peut-être aussi qu’une personne“ – Chardins Zimmer

Mit der Evokation einer Serie von *chambres*, die mit der *mémoire du corps* aus der Gewohnheit des Tastsinns hervorgeht, knüpft Proust in der Exposition von *À la recherche du temps perdu* an die Interieurs der Chardin-Studie an. Beim nächtlichen Erwachen gelingt dem Verstand nicht, die das Ich in der Dunkelheit umkreisenden Dinge, Zeiten und Räume auf ein aktuelles Hier und Jetzt zu reduzieren. Der Körper jedoch verfügt über ein taktiles Gedächtnis:

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d’après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu’autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l’existence d’un couloir, avec la pensée que j’avais en m’y endormant et que je retrouvais au réveil. Mon côté ankylose, cherchant à deviner son orientation, s’imaginait, par exemple, allongé face au mur dans un grand lit à baldaquin et aussitôt je me disais: „Tiens, j’ai fini par m’endormir quoique maman ne soit pas venue me dire bonsoir“, j’étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis des années; et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d’un passé que mon esprit n’aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême, en forme d’urne, suspendue au plafond par des chaînettes, la cheminée en marbre de Sienne, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains qu’en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement et que je reverrais mieux tout à l’heure quand je serais tout à fait éveillé. (I, 6)

Dem Ich glückt mittels der Erinnerung einzelner Körperteile an Haltungen und Formen „de s’annexer une chambre“⁴⁶, die den Auftakt einer Reihe anderer Zimmer bildet. Abgelöst wird das zuerst erinnerte Zimmer des Heranwachsenden in Combray von jenem in Tansonville bei Mme de Saint-Loup, es folgen „chambres d’hiver“ (I, 7) und „chambres d’été“ (ebd.), dann „la chambre Louis XVI“ (I, 8) in Doncières und schließlich – „petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide“ (ebd.) – das Hotelzimmer

⁴⁶ Janet G. Altman: „La chambre noire de Marcel Proust“. In: *French Forum* 4 (1979), 17-31, hier 17. Zum Körpergedächtnis vgl. Harald Weinrich: „Memoria corporis – mit Blick auf Proust“. In: Hanspeter Plocher/Till R. Kuhnle/Bernadette Malinowski (Hg.): *Esprit civique und Engagement*. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag. Tübingen: Stauffenburg 2003, 693-698.

im Grand-Hôtel von Balbec.⁴⁷ Bis auf den letztgenannten sind alle diese Räume narrative „images de l'espace heureux“⁴⁸, deren Urbild Proust in seiner emphatischen Ankündigung der Genreszenen in der Chardin-Studie von 1895 zeichnet:

Chardin va plus loin encore en réunissant objets et personnes dans ces chambres qui sont plus qu'un objet et peut-être aussi qu'une personne, qui sont le lieu de leur vie, la loi de leurs affinités ou de leurs contrastes, le parfum flottant et contenu de leur charme, confident silencieux et pourtant indiscret de leur âme, le sanctuaire de leur passé. (CSB, 379)

Die Bedeutung der bereits in der Exposition des Romans zum Dreh- und Angelpunkt der Erzählung gemachten *chambre*, die Erich Köhler schon 1958 nicht in einem „bloßen Leitmotiv“⁴⁹ aufgehen lassen will und stattdessen als „konzentrischen Erlebnisort“⁵⁰ auszeichnet, gehört zum Grundwissen der Proust-Forschung.⁵¹ Jean-Pierre Richard sieht den Roman aus jenem ersten Zimmer hervorgehen:

Un premier lieu alors, lieu séminal, éclate ainsi, ou germine en d'autres lieux que nous retrouverons dans toutes les grandes parties du roman. [...] Le roman proustien glisse ainsi de chambre en chambre, il ne cesse de manifester le choix d'une sorte de claustration domestique, d'un enfermement, à la fois protecteur et créateur, d'une *arche de Noé*, comme le disait un texte de jeunesse, à partir de laquelle regarder et comprendre le monde.⁵²

Weniger in den Vordergrund getreten sind im Kontext der proustischen *chambres* bisher Überlegungen zur Beziehung zwischen den Zimmern der Chardin-Studie und jenen der *Recherche*, obwohl diese zuweilen Gegenstand verstreuter Bemerkungen ist. Luzius Keller z. B. deutet an, dass sich das Bedeutungspotential des Zimmers bei Proust ausgehend

⁴⁷ Vgl. zur Identifikation der genannten Zimmer Michel Butor: „Les sept femmes de Gilbert le Mauvais“. In: Ders.: *Œuvres complètes de Michel Butor*. Band 3: *Répertoire II*. Hg. von Mireille Calle-Gruber. Paris: Éditions de la Différence 2006, 329-353, hier 329-334.

⁴⁸ Bachelard: *La poétique de l'espace*, 17; Kursivierung im Original. Vgl. zur Unterscheidung von „chambre hostile“ und „chambre accueillante“ Jean-Michel Nectoux: „Portrait de l'artiste dans sa chambre“. In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* 22 (1972), 1406-1422, hier 1408.

⁴⁹ Erich Köhler: *Marcel Proust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, 24.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. auch Altman: „La chambre noire de Marcel Proust“, 17, die von einer „figure obsédante“ spricht sowie Werner Jost: *Räume der Einsamkeit bei Marcel Proust*. Frankfurt/M.-Bern: Peter Lang 1982, 34-40, der den älteren Forschungsstand zusammenfasst. Außerdem die Analyse des einundfünfzig Zeilen umfassenden und von Proust vielfach überarbeiteten Satzes, der die Winter- und Sommerzimmer sowie die Hotelzimmer in Doncières und Balbec aufruft, aus textgenetischer Sicht von Jean Milly: „Étude génétique de la rêverie des chambres dans l'ouverture de la Recherche“. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 10 (1979), 9-22, und 11 (1980), 9-29.

⁵² Jean-Pierre Richard: „Proust et la demeure“. In: *Littérature* 164 (2011), 83-92, hier 83; Hervorhebung im Original.

von den Beschreibungen der chardinschen Räume in der *Recherche* entfaltet. Proust erschaffe im Text von 1895 eine „inszenatorisch-narrative Struktur“⁵³, die sich um die „multivalente Funktion des Zimmers“⁵⁴ bilde, „des Zimmers als Raum und Rahmen, in dem und von dem aus sich Erzählung, Beschreibung und Reflexion konstituieren können und organisieren lassen“⁵⁵. Nicolas Valazza sieht die *chambre* als „lieu topique de l'esthétique proustienne“⁵⁶ aus dem „espace domestique“⁵⁷ bei Chardin hervorgehen. Die folgende Lektüre widmet sich jenem *espace heureux* in Prousts Roman und wird zunächst den Zusammenhang zwischen Prousts Beschreibung der chardinschen Interieurs der Genreszenen am Beispiel einer *chambre* der *Recherche* explizieren. Dabei wird es darum gehen, wie das Zimmer Tante Léonies in Combray im Roman aus der Chardin-Studie hervorgeht, die Motive der Chardin-Studie dann weiterentwickelt und mit anderen Themen der *Recherche* in ein Resonanzverhältnis gebracht werden. Schließlich bildet die aus den Genreszenen extrahierte *chambre* den Rahmen für eine nach der Malerei Chardins geschriebene Albertine in *La Prisonnière*.

2.2.1 *chambre-chausson*: Das Zimmer der Tante Léonie

In Combray verbringt Marcel mit seiner Familie die Ferien im Haus von Tante Léonie, deren unmittelbare Lebenswelt sich nach dem Tod ihres Mannes kontinuierlich verkleinert hat, indem sie

[...] n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne ‚descendait‘ plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion. (I, 48)

Genaugenommen bewohnt Léonie zwei zusammenhängende Zimmer („restant l'après-midi dans l'une pendant qu'on aérail l'autre“ (ebd.)), die nacheinander im Text beschrieben werden. Im zweiten Zimmer hält sie sich in ihrem Bett auf, und dort spielt sich auch wiederholt eine Szene ab, die in ihrer Gewöhnlichkeit jenen „certains moments dans les actions de la vie nullement intéressants, qui ne méritent par eux-mêmes aucune

⁵³ Keller: *Proust lesen*, 125.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Valazza: *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, 291.

⁵⁷ Ebd.

attention⁵⁸ der Genrebilder Chardins in nichts nachsteht. Hinter der kunstvollen Beschreibung der getrockneten Lindenblüten⁵⁹ verschwindet fast die Schilderung jener Gewohnheit, die zum epiphanischen Erlebnis der Erinnerung und zur Urszene der Romanpoetik wird:

Bientôt ma tante pouvait tremper dans l'infusion bouillante dont elle savourait le goût de feuille morte ou de fleur fanée une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli. (I, 51)

Der unscheinbare Vorgang etabliert als wiederkehrende Handlung und Wahrnehmung eine Berührung zwischen Ich und Welt, die ähnlich dem Verhältnis der *amitié*, das aus der Betrachtung der chardinschen Genreszenen destilliert wird, der Geste des Ich Dingliches anlagert und das Ding mit dem Ich umgibt.⁶⁰ Während Proust in der Chardin-Studie bei

⁵⁸ Vgl. zu dieser bereits zitierten Formulierung Abschnitt 1.2.3 (Étienne La Font de Saint-Yenne: *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*. La Haye: Jean Neaulme 1747, 109).

⁵⁹ Vgl. zu dieser Beschreibung und ihrer Interpretation als Stilleben Schnell: *Natures mortes*, 50-55.

⁶⁰ Im Text herrscht zunächst Unklarheit über die Herkunft von „tout Combray“ (I, 47), das für Marcel wenige Seiten vor der Schilderung der Zimmer von Tante Léonie aus der Erfahrung der unwillkürlichen Erinnerung auferstanden ist und die Erzählung ermöglicht. Zunächst wird im Text explizit formuliert, dass Combray aus der Teetasse aufsteigt (vgl. I, 47); später heißt es, dass es sich im Geschmack des in den Tee eingetauchten Gebäcks verbarg (vgl. IV, 452), und auch im Ich wird der Ursprung vermutet: „Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui [le breuvage; S.K.], mais en moi.“ (I,45) Am Ende des Romans macht der Erzähler deutlich, dass die *essence*, die dem Ich in den Erinnerungserlebnissen zuteil wird, aus der Schnittstelle, der Berührung zwischen Ich und den Dingen stammt und durch erneute Berührung freigesetzt wird. So heißt es über die unbedeutendsten Gesten: „[...] le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes [...]“ (IV, 448) Und über die Dinge: „C'est que les choses [...] sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles.“ (IV, 463) Während die Dinge der Genreszenen Chardins anthropomorphisiert auftreten und Spuren des Gebrauchs speichern, entsteigt die Madeleine ihrer konkreten Dinglichkeit. Vgl. dazu Gibhardt: *Das Auge der Sprache*, 34-45, hier 41: „In Anlehnung an Gaston Bachelard ließe sich sagen, dass Proust die Madeleine, dieses Eröffnungsbild seines Romans, aus dem harten Kern der ersten Idee, etwa dem kargen ‚pain grillé‘, so lange, intensiv und so dauerhaft herausgearbeitet hat wie das Weichtier auf dem Grund des Meeres, dass [sic] sich allmählich mit einer Muschel umgibt [...]. Prousts Madeleine in ihrer vielgestaltigen Bildlichkeit entspricht dem, was Bachelard ‚un excès de l'imagination‘ nennt.“ Wenn auch zuzustimmen ist, dass die Madeleine „zum im Text zentrifugal Bedeutung stiftenden ‚ikonotextuellen‘ Monstrum“ (ebd., 40) stilisiert wird, lässt sich daraus nicht schließen, dass die „Objektwelt‘ der *Recherche* [...] tatsächlich eine Konstellation vernetzter Bilder und ihrer konnotierten Gehalte“ (ebd., 43) ist. Dieses Verdikt trägt jenen in ihrer Materialität widerständigen Dingen in Prousts Roman, die nicht in einer Bildlichkeit aufgehen, keine Rechnung. Vgl. dazu Kapitel 3 dieser Arbeit. Die Rolle der Madeleine innerhalb einer alimentären Poetik betrachtet Christine Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München: Fink 2011, 384-394. Ebd., 385f. findet sich auch eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zur „petite madeleine“.

einer durch *amitié* geprägten alltäglichen Lebenswelt stehenbleibt, zieht er in der *Recherche* weitreichende Konsequenzen aus dieser Konstellation.⁶¹

Wenngleich Mario Praz die Zimmer Tante Léonies als „un prodotto da una natura morta di Chardin“⁶² ansieht und sich damit auf den ersten Teil der Beschreibung bezieht, in dem der Erzähler „una ricca mescolanza di cose ordinarie vividamente sentite“⁶³ evoziere, zitiert die durch „mille odeurs“ (I, 48) imprägnierte Atmosphäre der Zimmer bei genauerer Lektüre weniger die Stilleben als die proustsche Beschreibung der Genreszenen Chardins. Mit einem langen Satz wird in *Combray* die Beschreibung der Zimmer Léonies eingeleitet:

C'étaient de ces chambres de province qui – de même qu'en certains pays des parties entières de l'air ou de la mer sont illuminées ou parfumées par des myriades de protozoaires que nous ne voyons pas – nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens; odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine, mais déjà casanières, humaines et renfermées, gelée exquise industrielle et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire; saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu. (I, 48f.)

Die als Verhältnis der *amitié* ausgezeichnete Beziehung zwischen Lebewesen und Dingen im Chardin-Essay wird hier transponiert in ein Amalgam aus unterschiedlichsten Düften. Diese Düfte sind zum einen unsichtbarer Niederschlag einer „vie secrète“ (I, 49), die sich mit Tugenden, Weisheit und Gewohnheiten der menschlichen Sphäre, genauer gesagt

⁶¹ Proust ist mit seiner Erinnerungskonzeption, die zuvor unvermittelt nebeneinanderstehende Einzelempfindungen, unbewusste und vergessene Impressionen in ihrer individuell lebensgeschichtlichen Prägung erfahrbar macht, Teil und moderne Figuration einer Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzenden Entwicklung, die Günter Oesterle als „Depotenzierung der Memoria und Ermächtigung der Erinnerung“ (Günter Oesterle: „Erinnerung in der Romantik. Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, 7-23, hier 7) beschrieben hat. Prousts Erzähler positioniert sich selbst in dieser Tradition und nennt u. a. Nerval sowie Chateaubriand als Ahnherren seiner Erinnerungspoesie. Die Rolle dieses romantischen Konzepts in einem modernen Roman sieht Jauß als Versuch an, „die Defizienz der *connaissance* in der Alltagswelt durch eine neue, ästhetische Erfahrung der *reconnaissance* zu überwinden“ (Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, 161). Zur Einlösung und Dekonstruktion der Poetik der *mémoire involontaire* durch Erfahrungen, die diese unterlaufen, vgl. Rainer Warning: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in der *Recherche*“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 141-177, und an ihn anschließend Klinkert: *Bewahren und löschen*.

⁶² Mario Praz: „Gli interni di Proust“. In: Ders.: *La casa della fama*. Milano-Napoli: Ricciardi 1952, 267-283, hier 269.

⁶³ Ebd.

der Innerlichkeit der Bewohnenden zuschlagen lässt. Zum anderen setzen sie sich zusammen aus Gerüchen, die der Natur entstammen und die von den Jahreszeiten, der Witterung und der ländlichen Landschaft geprägt sind. Innen und Außen stehen sich jedoch nicht fremd gegenüber, denn die ländlichen Gerüche sind bereits häuslich geworden, gar „humaines“ (ebd.), sie verbinden sich zu einem Gelee aus allen Früchten des Jahres, das aufgehoben ist im Vorratsschrank. Schließlich kommen Gerüche hinzu, die sich auf die äußere häusliche und weibliche Routine aus Brotbacken, Wäschewaschen, Frühaufstehen und Frömmigkeit beziehen. Dem olfaktorischen Ensemble des prosaischen Alltags, das dem Fremden als überreicher Ort der Poesie erscheint, sind aber auch negative Aspekte eingepreßt, die bedrückend erscheinen („une paix qui apporte qu’un surcroît d’anxiété“, ebd.).

Der synästhetische Eindruck einer „silence si nourricier, si succulent“ (ebd.) leitet dann die Metamorphose des olfaktiven Konglomerats ein. Das Feuer im Ofen des ersten Zimmers verwandelt dieses in „un de ces grands ‚devants de four‘ de campagne“ (ebd.) und backt die „appétissantes odeurs“ (ebd.) wie einen Teig. Die eigentlich unsichtbaren Düfte verdichten sich synästhetisch zu einem „invisible et palpable gâteau provincial, un immense ‚chausson‘“ (ebd.). Sowohl im Gelee aus allen Früchten des Jahres als auch im ländlichen Kuchen lässt sich das Heterogene mittels der gustativen Metaphorik vereinen zu jener „intimité bienheureuse“⁶⁴ der kleinen Welt von Combray, die sich in Tante Léonies Zimmer kristallisiert.⁶⁵ Christine Ott sieht in der Essbarkeit der Welt, wie sie dem Protagonisten der *Recherche* in Combray erscheint, „ein naives Vertrauen in die Güte und Verfügbarkeit der Realität“⁶⁶, wohingegen Philippe Lejeune die *chambre-chausson* als Verbildlichung interpretiert der „[...] deux aspects principaux de la mère: son aspect enveloppant (séparation d’avec le dehors, chaleur) et son aspect nutritif (nourriture dans laquelle on baigne).“⁶⁷ Die Eigenschaften des Zimmers lassen es Lejeune zur Gebärmutter werden, in die „l’enfant rêve de se ré-engluer“⁶⁸. Während die schützende und nährende Funktion der *chambre* im Text deutlich hervortritt, gibt Lejeune den Text jedoch ungenau im Zusammenhang mit seiner Assoziation eines pränatalen Zustands wieder.

⁶⁴ René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset 1961, 221.

⁶⁵ Frölich: *Les hommes, les femmes et les choses*, 158, stellt ebenfalls eine Beziehung zwischen Prousts Beschreibung der Genreszenen Chardins und jener des Zimmers von Tante Léonie her und beschreibt die Amalgamierung der Düfte als „harmonie des consonances“ (ebd., 159).

⁶⁶ Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*, 344.

⁶⁷ Philippe Lejeune: „Écriture et sexualité“. In: *Europe* 49 (1971), 113-143, hier 122.

⁶⁸ Ebd.

Die von ihm zitierte Stelle bezieht sich nicht auf den Wunsch nach einer Verbindung mit einem nährenden Medium, sondern auf das Begehren, sich hineinziehen zu lassen in einen unverdaulichen Geruch, der vom Bettüberwurf ausströmt: „[...] je revenais toujours avec une convoitise inavouée m’engluer dans l’odeur médiane poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs.“ (I, 49f.)⁶⁹ Dieser Wunsch lässt zusammen mit dem zuvor erwähnten „surcroît d’anxiété“ deutliche Misstöne im *espace heureux* laut werden.

2.2.2 *protozoaires und tourbillons*

Ähnlich „unverdaulich“ wie der Geruch des geblühten Überwurfs im Zimmer Léonies wirkt im poetischen Register der Beschreibung der Einschub, der im ersten Satz der Evokation des Zimmers einen irritierenden Vergleich herstellt. Die verzaubernde Wirkung der „mille odeurs“ (I, 49) der ländlichen Stuben wird verglichen mit „certains pays“ (ebd.), in denen „des parties entières de l’air ou de la mer sont illuminées ou parfumées par des myriades de protozoaires que nous ne voyons pas“ (ebd., 49f.). Der *Trésor de la langue française* verzeichnet unter *protozoaire* Folgendes:

A. – ZOOLOGIE

1. *Au plur.* Embranchement du règne animal le moins évolué comprenant des animaux à une seule cellule et qu’on peut diviser en plusieurs groupes: les Flagellés, les Rhizopodes, les Radiolaires, les Sporozoaires, les Infusoires ou Ciliés. (d’apr. *Animaux* 1981).⁷⁰

Während für Nicola Luckhurst in ihrem Buch zu Prousts Verhältnis zur Wissenschaft die Erwähnung des biologischen Terminus keinerlei Reibung mit der Intimität des Zimmers in Combray erzeugt,⁷¹ weist das Wörterbuch neben der wörtlichen Bedeutung eine übertragene aus, deren Verwendung mit einem Proust-Zitat belegt wird:

⁶⁹ Interpretationsansätze vor allem aus soziologischer und anthropologischer Perspektive zum Rätsel der „odeur médiane“ finden sich bei Joël Candau: „Une odeur déconcertante chez tante Léonie“. In: *Marvel Proust aujourd’hui* 13 (2016), 142-157.

⁷⁰ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Hg. von Paul Imbs. Band 13. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1988, 1387; Kursivierung im Original.

⁷¹ Vgl. Nicola Luckhurst: *Science and Structure in Proust’s ‘A la recherche du temps perdu’*. Oxford: Clarendon Press 2000, 242, über die zu den Protozoen zählenden Infusorien: „Proust’s *infusoires* metaphor is key to understanding these patterns of connection between self and world and, as it were, the infusion of the particular and the general in *A la recherche*.“ Und mit direktem Bezug auf die Passage über die Zimmer in Combray: „In this characteristically Proustian movement between the particular and the general, the

B. – *P. anal.* Personne sans véritable personnalité, qui ne se définit que par référence au milieu dans lequel elle vit. [...]

... je sentais heureusement mon être dissous au milieu d'eux [les spectateurs], quand, au moment où en vertu des lois de la réfraction vint sans doute se peindre dans le courant impassible des deux yeux bleus [de la duchesse de Guermantes] la forme confuse du *protozoaire* dépourvu d'existence individuelle que j'étais, je vis une clarté les illuminer... PROUST, *Guermantes I*, 1920, p. 58.⁷²

Die „myriades de protozoaires“ (I, 49) fallen mit dem Registerwechsel nicht nur sprachlich aus dem Rahmen, sondern weisen mit ihrem Vorkommen in „certains pays“ (I, 48) aus dem Zimmer in eine unbestimmte Welt und konkret in die als Meereswelt imaginierte der Pariser Oper hinaus, in der jene im *Trésor* zitierte Grußszene stattfindet (vgl. II, 357f.). Der Kommentar der Pléiade-Ausgabe (vgl. I, 1125) macht darauf aufmerksam, dass Proust mit den leuchtenden Einzellern auf Michelets *La Mer* anspielt. Im Kapitel „Fécondité“ beschreibt Michelet mikroskopisch kleine Tiere:

Là pullulent les animalcules lumineux qui, par moments attirés à la surface, y apparaissent en traînées, en serpents de feu, en guirlandes étincelantes. La mer dans son épaisseur transparente, doit en être, ici et là, fortuitement illuminée.⁷³

Die Anspielung auf das fruchtbare und nährnde Meer fügt sich in den Kontext der *chambre-chausson*, gleichzeitig weist der Intertext aber bereits aus dem ländlichen Zimmer in Combray hinaus. Mit dem Echo des *protozoaire* als „protozoaire dépourvu d'existence individuelle“ (I, 357) in der Pariser Oper öffnet sich die Geborgenheit der *chambre-chausson* der immerwährenden Suche nach der Anerkennung durch den Anderen, um die vakante Ich-Identität des „Einzellers“ zu besetzen. Möglicherweise verweisen *air* und *mer* der unbestimmten Orte bereits auf Balbec, das ganz im Zeichen dieses ursprünglichen Mangels steht.⁷⁴

infusoires are used to suggest that the seemingly insignificant or ‚microscopic‘ life can hold all human passions (‚mille odeurs‘, ‚toute une vie‘) [...].“ (Ebd.)

⁷² *Trésor de la langue française*, Band 13, 1387; Hervorhebungen im Original.

⁷³ Jules Michelet: *La Mer*. Paris: Hachette 1861, 107.

⁷⁴ Vgl. z. B. jene in der Bemächtigungsphantasie des Herzergreifens gipfelnde Phantasie zur Stillung des Anerkennungsbedürfnisses: „[...] et pourtant [...] dès que son individualité, âme vague, volonté inconnue de moi, se peignait en une petite image prodigieusement réduite, mais complète, au fond de son regard distrait, aussitôt, mystérieuse réplique des pollens tout préparés pour les pistils, je sentais saillir en moi l'embryon aussi vague, aussi minuscule, du désir de ne pas laisser passer cette fille sans que sa pensée prît conscience de ma personne, sans que j'empêchasse ses désirs d'aller à quelqu'un d'autre, sans que je vinsse me fixer dans sa rêverie et saisir son cœur.“ (II, 72)

Im Chardin-Essay ist genau am gleichen Ort, unmittelbar vor der Beschreibung der beiden Zimmer, die auf den Gemälden *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* dargestellt sind, eine Parallelstelle zu finden. So wie die unsichtbaren Myriaden von Einzellern mit den ebenso unsichtbaren miteinander korrelierten tausend Düften in den Zimmern Tante Léonies verglichen werden, versucht Proust die unsichtbaren freundschaftlichen Verbindungen zwischen den Lebewesen und den Dingen zu verbildlichen:

Combien d'amitiés particulières nous apprendrons à connaître dans une chambre en apparence monotone, comme dans un courant d'air qui passe ou qui dort à côté de nous on peut distinguer, si le soleil le traverse, d'infinis tourbillons vivants! (CSB, 379)

Die „amitiés particulières“ werden hier verglichen mit „infinis tourbillons vivants“, die nur durch einfallendes Sonnenlicht in der Luft sichtbar werden. Mit dem Bild des Wirbels ruft Proust eines seiner Lieblingszitate auf, das er nicht nur am 25. Juni 1884 in den kürzlich bekannt gewordenen ersten von ihm ausgefüllten Fragebogen einträgt,⁷⁵ sondern auch in *Jean Santeuil* als Motto, das Jean seinem Buch voranstellen will:

La vie antique est faite inépuisablement

Du tourbillon sans fin des apparences vaines (JS, 237)

Das Schlüsselwort *tourbillon* verweist aber nicht nur auf die letzten beiden Verse von Leconte de Lisle's Gedicht „La Maya“ aus den *Poèmes tragiques*⁷⁶, sondern auch auf das, was Walburga Hülk als „Faszinationsmuster *Bewegung*“⁷⁷ beschrieben hat, das sich um 1900 in der Moderne konturiert. Es handelt sich dabei um

⁷⁵ Vgl. Sophie Pujas: „Marcel Proust: son premier questionnaire dévoilé au Grand Palais“. [online] https://www.lepoint.fr/culture/marcel-proust-son-premier-questionnaire-devoile-au-grand-palais-13-04-2018-2210435_3.php [20.09.2018].

⁷⁶ Vgl. zur Rolle Leconte de Lisle's in der Entstehung der *Recherche* Yasué Kato: „La poésie et la genèse de *À la recherche du temps perdu*: l'évolution de la critique proustienne de Leconte de Lisle“. In: *Stella* 29 (2010), 121-138. Kato stellt dar, dass Proust's jugendlicher Enthusiasmus für Leconte de Lisle mit der Zeit abnimmt. Davon zeugt auch Proust's Bemerkung in „À propos de Baudelaire“, wo er abermals seine Lieblingsverse zitiert und hinzufügt: „Cet idéalisme subjectif nous ennuie un peu.“ (CSB, 618-639, hier 636)

⁷⁷ Walburga Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld: transcript 2012, 7. Gerhard Neumann weist darauf hin, dass sich dieses Bewegungsmuster bereits als Vorstellung im Schöpfungskonzept der Antike bspw. bei Lukrez findet „[...] und die dann eine in die Wissenskrise geratende Naturwissenschaft, wie der genannte Henri Poincaré, erneut in die Auseinandersetzung mit dem Problem der Thermodynamik berufen hat.“ (Gerhard Neumann: „Tourbillon“. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry“. In: *Études Germaniques* 53 (1998), 397-424, hier 401.) Zu Wirbeltheorien der Hydro- und Aerodynamik um 1900 vgl. Daniela Hahn: *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*. Freiburg/Br.-Berlin-Wien: Rombach 2015, 221f.

[...] Bewegungsmuster [...], die sich in Künsten, Medien und Wissenschaften entfalteten und behaupteten, als Schwung und Wirbel, Elastizität und Elan begrifflich und metaphorisch, stilistisch und formal in Erscheinung traten. Es sind intellektuelle und ästhetische Bewegungsmuster, die wesentliche Grundbegriffe unserer Kultur – Identität, Gedächtnis, Imaginäres – und Prinzipien unseres Kunstverständnisses – Gattung, Form, Schönheit – in Frage stellen [...].⁷⁸

Gerhard Neumann definiert in seinem grundlegenden Aufsatz zum Bild des Wirbels diesen als „[...] ‚bewegtes Leben‘, das sich dem wissenschaftlichen Konzept einer Aufklärung, die Verstehen der Natur sein will, verweigert“⁷⁹ und auf einer wesentlichen Erfahrung basiert:

[...] ein Muster kultureller Wahrnehmung, das Zweierlei und Widersprüchliches leistet. Denn in einer solchen wirbelnden Bewegung, in ihrer von Rausch und kreiselndem Sog bestimmten Struktur, vollzieht sich einerseits die irreparable, chaotische Auflösung aller konzeptualisierbaren Wahrnehmung; andererseits aber äußert sich in ihr die Chance einer ganz neuen und unerhörten Form von Weltwahrnehmung und Weltdarstellung.⁸⁰

Proust setzt das Bild des *tourbillon* im Kontext jener Erfahrungen ein, die mit den von Hülk benannten Grundbegriffen umschrieben werden können. Im Rahmen der ersten Erfahrung der *mémoire involontaire* wird das noch undeutliche Erinnerungsbild als „le reflet neutre où se confond l’insaisissable tourbillon des couleurs remuées“ (I, 46) beschrieben. Die Identität des geliebten Anderen beruht auf

[...] le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu’à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l’idée que nous nous faisons d’eux depuis toujours [...]. (II, 438f.)

Bereits in der Exposition des Romans wird das Bild vom *tourbillon* mit der *chambre* in Beziehung gesetzt. Die ungeordnete Abfolge verschiedener Zimmer ganz verschiedener Zeiten im Gedächtnis des Erwachenden lässt den Raum beweglich werden. Um ihn herum, heißt es im Text, „[...] les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.“ (I, 6) Kurz darauf vergleicht der Erzähler die durcheinanderwirbelnden Eindrücke mit der menschlichen visuellen Wahrnehmung, die eine kontinuierliche Bewegung nicht in einzelne Bilder zu zerlegen vermag wie „les positions successives“ (I, 7) eines galoppierenden Pferdes, „que nous montre le kinéscope“ (ebd.). Der Erzähler kommt an dieser Stelle auf ein Phänomen zu sprechen,

⁷⁸ Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne*, 7.

⁷⁹ Neumann: „Tourbillon“, 401f.

⁸⁰ Ebd., 402.

das – ähnlich wie die *protozoaires* im Zimmer Léonies und die *tourbillons* in den Interieurs Chardins – mit bloßem Auge unsichtbar ist. Proust spielt hier auf die Serien-Momentaufnahmen Eadweard Muybridges an, die den Bewegungsablauf eines Pferdes im gestreckten Galopp dokumentierten⁸¹ und die Étienne-Jules Marey anregten, mittels der Chronophotographie flüchtige Verwirbelungen zu visualisieren⁸². Die Zimmer Chardins und jenes von Tante Léonie in Combray zeugen von Prousts Interesse am ästhetischen Moment der Wahrnehmungseffekte, die das für gewöhnlich unsichtbare bewegte Leben hervorbringen und die bei Chardin und in Combray noch im *espace heureux* aufgehen. Wiesen die *protozoaires* bereits in die Pariser Oper hinaus, so kommunizieren die *tourbillons* mit Albertines Hotelzimmer in Balbec. Als Marcel von Albertine auf deren Zimmer eingeladen wird, erhofft er sich, den zuvor versprochenen Kuss erlangen zu können und imaginiert ihr Zimmer als „cette chambre où était renfermée la substance précieuse de ce corps rose“ (II, 284) ganz im Sinne des essbaren *chambre-chausson*. Als Marcel sich voller Begehren der im Bett liegenden Albertine nähert, verwandelt sich ihr Gesicht:

[...] dans l'état d'exaltation où j'étais, le visage rond d'Albertine, éclairé d'un feu intérieur comme par une veilleuse, prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon. (II, 286)

Dem begehrenden Blick Marcells entgleitet der „fruit rose et inconnu“ (ebd.), den Albertines Körper darstellt, in das stillgestellte Bild eines schwindelerregenden Wirbels, das in der Szene des verpassten Kusses bereits jene des später im Pariser Zimmer gewährten

⁸¹ In Frankreich wurde Muybridges Arbeit durch einen Artikel von Tissandier, der in der Zeitschrift *La Nature* vom Dezember 1878 erschien, bekannt. Muybridge hatte durch eine Konstruktion von Reihenkameras mit extrem kurzen Belichtungszeiten die Bewegung in ihre einzelnen Phasen zerlegt. Die Aufnahme wurde zunächst mechanisch, dann über Stromkreise und schließlich gesteuert durch ein Uhrwerk ausgelöst: „Das Sehen wurde in dieser Versuchsanordnung ersetzt durch das maschinelle Registrieren eines elektrischen Impulses.“ (Werner Oeder: „Momentbilder. Über die fotografische Synchronisation von Zeit, Bild und Geschwindigkeit“. In: Bernd Busch (Hg.): *Fotovision – Projekt Fotografie nach 150 Jahren*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Sprengel Museum Hannover 1988, im Kunstraum im Messepalast Wien 1989 und im Museum für Gestaltung Zürich 1989. Hannover: Sprengel Museum 1988, 204-210, hier 206.) Die verschiedenen Positionen des Pferdes konnten in einer Bilderserie dargestellt werden, die deutlich erkennen ließ, dass sich während einer Phase des Galopps alle Füße des Pferdes unter seinem Bauch in der Luft befanden – was allen bisherigen Vorstellungen von der Bewegung eines Pferdes im gestreckten Galopp widersprach.

⁸² Vgl. dazu Hahn: *Epistemologien des Flüchtigen*, 219-230. Zu der Apparatur und den Experimenten Mareys vgl. außerdem Laurent Mannoni: „Marey Aéronaute. De la méthode graphique à la soufflerie aérodynamique“. In: Laurent Mannoni/Georges Didi-Huberman: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée d'Orsay, Paris, 2004/2005. Paris: Gallimard 2004, 5-86.

ankündigt, in der Albertine während der Annäherung Marcells an ihr Gesicht zur faszinierend-unerkennbaren „déesse à plusieurs têtes“ (II, 660)⁸³ wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Text mit den bildlichen Wahrnehmungseffekten der *infinis tourbillons vivants* und *myriades de protozoaires* jene Bewegung des *glissement* (Richard) ausführt, die die *chambres* subtil miteinander verbindet. Die proustschen Intérieurs à la Chardin bilden nicht nur einen *monde clos*, sondern setzen auch Wahrnehmungserfahrungen ins Bild, die aus ihnen hinausweisen. Während Proust aus ikonographisch unbedeutenden Details der Genreszenen Chardins Erfahrungen der Alterität des Anderen herausliest, schreibt er in die narrativen Transpositionen der Zimmer Chardins in der *Recherche* die Alterität des Anderen ein und kombiniert schließlich mit Albertine als *Mère laborieuse* in *La Prisonnière* beide Verfahren.

2.2.3 „le pianola sur les pédales duquel elle appuyait ses mules d’or“: Albertine und *La Mère laborieuse*

Die Spur der *chambre* von Tante Léonie in Combray lässt sich über Balbec bis ins sich in einem Flügel des Palais der Herzogin von Guermantes befindliche Appartement in Paris verfolgen, das zum Schauplatz einer Reprise von Combray wird. Damit wird jene Konfiguration aus *Les Mille et Une Nuits*, *François le Champi* und den Genreszenen Chardins wieder aufgerufen, aus der sich schon Combray zusammensetzte. In Paris ist in Abwesenheit der Eltern Albertine heimlich bei Marcel eingezogen und geheim – „cachée à tout le monde“ (III, 520) – soll ihre Anwesenheit auch bleiben. Neben den Topoi des Serails aus den arabischen Erzählungen⁸⁴ reaktiviert die Beziehung zu Albertine auch die quasi-inzestuöse Liaison aus *François le Champi*:

Quand je pense maintenant que mon amie était venue à notre retour de Balbec habiter à Paris sous le même toit que moi, qu’elle avait renoncé à l’idée d’aller faire une croisière, qu’elle avait sa chambre à vingt pas de la mienne, au bout du couloir, dans le cabinet à tapisseries de mon père, et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue,

⁸³ Vgl. zum *baiser donné* als photographisches Wahrnehmungsexperiment Albers: „Proust und die Kunst der Photographie“, 220-230.

⁸⁴ Vgl. Emily Eells-Ogée: „Proust et le sérail“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Études proustiennes V (Cahiers Marcel Proust nouvelle série 12)*. Paris: Gallimard 1984, 127-181, die darstellt, wie sich Prousts Serail aus Motiven der orientalistischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts (Racine, Montesquieu, Hugo, Nerval, Loti) zusammensetzt und als „image inverse“ (ebd., 150) in *La Prisonnière* zutage tritt. Vgl. an Eells-Ogée anschließend auch Roloff: *Proust und Tausendundeine Nacht*, 92-105.

comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison, ce n'est pas la nuit que le capitaine de Borodino me permit de passer au quartier [...], mais celle où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. (III, 520)

Die ehemals unerreichbare Albertine wird in einer erneuernden Variation des *drame du coucher* zur Mutter, deren nährender Kuss mit den gleichen religiösen Konnotationen versehen ist wie in Combray und an die Nacht der Lektüre erinnert.⁸⁵ Und nicht zuletzt, wenn auch nicht explizit ausgesprochen, ist *La Prisonnière* nach der Malerei Chardins geschrieben, dessen Rochen, wie Lucien Dällenbach gezeigt hat, durch die Rufe der Straßenhändler in die Wohnung dringt und durch den vorletzten Band der *Recherche* geistert⁸⁶ und dessen Genrefiguren auf den Pariser Straßen beobachtet werden können. Marcells Wahrnehmung der jungen Mädchen in Form des Fensterblicks wird als bildhafte vorgestellt und ruft mit der blauen Schürze der *boulangère* und den weißen Blusenärmeln der *laitière* Chardins *Pourvoyeuse* auf:

Aussi, si sortant de mon lit, j'allais écartier un instant le rideau de ma fenêtre, ce n'était pas seulement comme un musicien ouvre un instant son piano et pour vérifier si sur le balcon et dans la rue la lumière du soleil était exactement au même diapason que dans mon souvenir, c'était aussi pour apercevoir quelque blanchisseuse portant son panier à linge, une boulangère à tablier bleu, une laitière en bavette et manches de toile blanche tenant le crochet où sont suspendues les carafes de lait, quelque fière jeune fille blonde suivant son institutrice, une image enfin que les différences de lignes peut-être quantitativement insignifiantes suffisaient à faire aussi différente de toute autre que pour une phrase musicale la différence de deux notes, et sans la vision de laquelle j'aurais appauvri la journée des buts qu'elle pouvait proposer à mes désirs de bonheur. (III, 537)

In *La Prisonnière* treten aber nicht nur Paris und Combray sowie Albertine und die Mutter übereinander, sondern auch Marcel und Swann. Ähnlich wie Odette ist Albertine im

⁸⁵ Diese hier als beglückend empfundene Wiederbelebung der symbiotischen Beziehung zur Mutter ist indes eine ebenso fragile Konstruktion wie der Serail. Wie schon in Combray kann die Verlustangst nur vorläufig beruhigt werden: „N'importe, j'étais bien heureux, l'après-midi finissant, que ne tardât pas l'heure où j'allais pouvoir demander à la présence d'Albertine l'apaisement dont j'avais besoin. Malheureusement, la soirée qui vint fut une de celles où cet apaisement ne m'était pas apporté, où le baiser qu'Albertine me donnerait en me quittant, bien différent du baiser habituel, ne me calmerait pas plus qu'autrefois celui de ma mère quand elle était fâchée, et où je n'osais pas la rappeler, mais où je sentais que je ne pourrais pas m'endormir. Ces soirées-là, c'étaient maintenant celles où Albertine avait formé pour le lendemain quelque projet qu'elle ne voulait pas que je connusse.“ (III, 595) Vgl. in diesem Zusammenhang Alexandra Schamel: *Die ästhetische Schwelle. Räume der Allegorie bei Baudelaire und Proust*. Paderborn: Fink 2015, 189, die von „allegorischen Neuauflagen des *drame de mon coucher*“ spricht, in die Albertine in ihrer Gefangenschaft verwickelt wird. Zur Überlagerung von Mutter, Großmutter und Albertine im „Gefühlsparadigma“ der Trennungsangst vgl. Inge Crosman Wimmers: „Die Rolle der Gefühle in *A la recherche du temps perdu*“. In: Ursula Link-Heer/Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust und die Philosophie*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 1997, 45-69.

⁸⁶ Vgl. den Forschungsüberblick in der Einleitung zu vorliegender Arbeit sowie insbesondere Anmerkung 49.

Auge des Betrachters nicht die Schönste – „une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre“ (I, 375), stellt Swann fest, und Marcel muss zugeben: „cette brune n'était pas celle qui me plaisait le plus“ (II, 153). Odette und Albertine werden folglich kompensatorisch im Laufe der Liaison und der Erzählung immer wieder im Modus der bildenden Kunst wahrgenommen, einem ästhetisierenden Blick unterworfen. Albertine erscheint Marcel von Anfang an als Bild, als er sie zum ersten Mal herausgelöst aus der kleinen Schar vom Strand von Balbec gerahmt durch Elstirs Atelierfenster (vgl. II, 199) erkennt. Die Gefangene in der Pariser Wohnung verliert für Marcel jeden Tag mehr ihre Anziehungskraft (vgl. III, 537), so dass nur das Begehren, das sie anderen einflößen könnte (vgl. ebd.), und ihre Verwandlung in Kunstwerke in ihm noch Gefühle zu wecken vermögen:

Je me trouvais tout d'un coup, et pour un instant, pouvoir éprouver pour la fastidieuse jeune fille, des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art. (III, 565)

Wenn Albertine nicht zufällig die Gestalt eines Werks von Elstir oder Bergotte annimmt, wird sie in der Wahrnehmung Marceles zu einer Infantin Velasquez' (vgl. III, 874) oder verblüfft durch ihre Ähnlichkeit mit einem Portrait von La Tour (vgl. III, 851). Im Modus ästhetischer Bildlichkeit wird das Prestige des Liebesobjekts und damit das seines Betrachters gesteigert, der es hervorbringt und gleichzeitig im Bild stillstellt.

Albertine als *prisonnière* wird im Text aber vor allem konstituiert durch ihre Anverwandlung in Chardins *La Mère laborieuse*. Als *tableau caché* in den Text eingeschrieben, wird das Vor-Bild, nach dem Albertine und das Zusammenleben modelliert werden, nicht genannt, aber auf unterschiedliche Weise evoziert. Die Ähnlichkeit zwischen Albertine und Chardins Bildfigur stellt Marcel nicht wie Swann zufällig fest, sondern selber her. Ebenso wie Swanns Zippora ist *La Mère laborieuse* das Produkt einer bestimmten Deutungstradition. Chardins Gemälde erscheint als Darstellung der tugendhaften Hausfrau, als Inbild der bürgerlichen *douceur du foyer*, als das es noch die Goncourts verstehen. Damit tritt auch das Ziel Marceles hervor, denn er will aus Albertine im bürgerlichen Interieur eine ans Haus gebundene, tugendhaften Beschäftigungen nachgehende Bourgeoise machen und ihr vor allem das Begehren nach anderen und anderem austreiben. Als *Mère laborieuse* soll sie zum Gegenteil jener Albertine werden, die er in Balbec kennengelernt hat. Einem für

ihn undurchsichtigen Milieu entstammend, einer unerkennbaren, aber offensichtlich zügellosen Sexualität frönend, dem Sport und der Geschwindigkeit zugetan, ist Albertine für Marcel Faszinosum und Rätsel zugleich, dessen Lösung zunächst in der Vermutung gipfelt, die Mädchen seien „les très jeunes maîtresses de coureurs cyclistes“ (II, 151).⁸⁷ Albertines Zimmer im Pariser Appartement ist der „cabinet à tapisseries“ (III, 520) des Vaters, der als Raum der Abgeschlossenheit markiert ist. Die textilen Wandbespannungen heben seine Funktion als *espace clos* hervor, ähnlich wie der Paravent, der auf Chardins Gemälde die geöffnete Tür verbirgt und die Geschlossenheit des fensterlosen Raumes akzentuiert. Albertine hält sich häufig in ihrem Zimmer auf, geht vorbildlichen Beschäftigungen nach, wie sie auch die weiblichen Figuren der Genrebilder Chardins verfolgen: Sie spielt eine Partie Dame mit Marcel (vgl. III, 575), zeichnet, übt sich im Ziselieren (vgl. III, 576), wobei ausdrücklich ihre Tugendhaftigkeit betont wird: „Elle n’était pas frivole, du reste, lisait beaucoup quand elle était seule et me faisait la lecture quand elle était avec moi.“ (III, 572) Der Plan, das Beunruhigende und Abgründige zu pazifizieren, scheint aufzugehen:

Tout en écoutant les pas d’Albertine avec le plaisir confortable de penser qu’elle ne ressortirait plus ce soir, j’admirais que pour cette jeune fille dont j’avais cru autrefois ne pouvoir jamais faire la connaissance, rentrer chaque jour chez elle, ce fût précisément rentrer chez moi. Le plaisir fait de mystère et de sensualité que j’avais éprouvé, fugitif et fragmentaire, à Balbec le soir où elle était venue coucher à l’hôtel, s’était complété, stabilisé, remplissait ma demeure jadis vide d’une permanente provision de douceur domestique, presque familiale, rayonnant jusque dans les couloirs, et dans laquelle tous mes sens, tantôt effectivement, tantôt, dans les moments où j’étais seul, en imagination et par l’attente du retour, se nourrissaient paisiblement. (III, 567)

Zu schön, um wahr zu sein, erscheint diese Heilsvision des häuslichen Glücks und lässt fast vergessen, dass das Bild, nach dem sie geschrieben ist, seinerseits schon eine korruptierte Version der *douceur du foyer* zeigt. Auf Chardins Gemälde steht die geschlossene Welt des häuslichen Interieurs mit der tugendhaft gekleideten weiblichen Figur in einem Spannungsverhältnis mit den beinahe lasziv wirkenden Schuhen, die zwar nicht durch die Geste des Rockhebens sichtbar werden, aber doch durch jene die Arbeit unterbrechende Körperhaltung unter dem Rock hervorschauen. Chardin zitiert, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit im Rahmen der Bildinterpretation erläutert, mit Haspel, Handarbeit und Hund die emblematische Tradition, um sie zugunsten der vormals emblematisch

⁸⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang ausführlich die soziologische Lektüre von Jacques Dubois: *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris: Seuil 1997.

dechiffrierbaren Dinge in Frage zu stellen und die Figur zur Kippfigur zu machen – zwischen Tugend und Begehren, zwischen Fleiß und Pflichtvergessenheit, zwischen Präsenz und einem Anderswo. Auch Albertine ist eine Kippfigur, deren Augen ebenso „immobiles et passifs“ (III, 599) erscheinen wie jene unlesbaren der chardinschen Bildfigur, und in der noch am Kaminfeuer in Paris das Anderswo in Form von Balbec persistiert:

Dans le charme qu'avait Albertine à Paris, au coin de mon feu, vivait encore le désir que m'avait inspiré le cortège insolent et fleuri qui se déroulait le long de la plage et [...] en cette Albertine cloîtrée dans ma maison, loin de Balbec, d'où je l'avais précipitamment emmenée, subsistaient l'émoi, le désarroi social, la vanité inquiète, les désirs errants de la vie de bains de mer. (II, 576)

Der Topos des geschlossenen Raumes, die erwähnten tugendhaften Beschäftigungen und die Markierung Albertines als Kippfigur bilden den Rahmen für die Anverwandlung Albertines in Chardins *La Mère laborieuse* über die Dinge. Albertine ist von Beginn an mit zwei Attributen ausgestattet, die sie zunächst aus der Mädchenschar von Balbec hervortreten lassen und dann zu ihren Erkennungszeichen werden: *polo noir* und *bicyclette*. Beide stehen für einen Bruch mit der traditionellen Geschlechterordnung, wie sie Chardins Genreszenen noch präsentieren, und nähren die Imagination Marcells.

Die schwarze Polomütze stellt keine typisch weibliche Bekleidung dar und ist in dieser Hinsicht das Gegenstück zur weißen Haube der *Mère laborieuse*. Steht diese für Häuslichkeit und Tugendhaftigkeit, verweist jene auf Androgynität und sportliche Aktivitäten im Freien⁸⁸. Tief ins Gesicht gezogen,⁸⁹ wird das Erkennungszeichen zum Zeichen der Unerkennbarkeit der Person und ihres unzugänglichen Bewusstseins, das nur noch Spekulationen zulässt über

[...] les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît – pelouses des hippodromes, sable des chemins où, pédalant à travers champs et bois, m'eût entraîné cette petite Péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan –, les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu'elle forme ou qu'on a formés pour

⁸⁸ Albertine nimmt an allen möglichen Sportereignissen und sportlichen Aktivitäten teil, die Balbec zu bieten hat, wie sie Marcel in ihrer ersten gemeinsamen Unterhaltung wissen lässt: „On ne vous voit jamais au golf, aux bals du Casino; vous ne montez pas à cheval non plus. Comme vous devez vous raser! [...] Je vois que vous n'êtes pas comme moi, j'adore tous les sports! Vous n'étiez pas aux courses de la Sogne? Nous y sommes allés par le tram et je comprends que ça ne vous amuse pas de prendre un tacot pareil! Nous avons mis deux heures! J'aurais fait trois fois l'aller et retour avec ma bécane.“ (II, 231)

⁸⁹ Der Text insistiert auf dieser Art, die Mütze zu tragen, vgl. z. B. „cette jeune fille coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front“ (II, 152) oder „la jeune cycliste de la petite bande avec, sur ses cheveux noirs, son polo abaissé vers ses grosses joues“ (II, 199).

elle; et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté. (II, 152)

Die Vorstellung von der Person als „ombre“ ist mit den „noires ombres des idées“ und der „obscure et incessante volonté“ hier deutlich zum Abgründigen und Beunruhigenden hin akzentuiert.

Das Fahrrad spielt in dieser Vorstellung eine zentrale Rolle, da es jene Ubiquität garantiert – „pédalant à travers champs et bois“ –, die die traditionelle soziale und moralische Ordnung modifiziert. Anne-Marie Clais verweist darauf, dass das Fahrrad die bisher durch drei Einheiten bestimmte *condition féminine* ins Plurale auflöst.⁹⁰ Die Einheit des Raumes der häuslichen Sphäre, jene der Zeit des alltäglichen Tagesablaufs und die der Handlung in Form der häuslichen Verrichtungen – bei Chardin durch die Haspel der *Mère laborieuse* versinnbildlicht – werden durch den offenen Raum, Bewegung und Vergnügungen ersetzt.⁹¹ Im Bild von Albertine als „bacchante à bicyclette“ (II, 228) ist verdichtet, was das erotische Imaginäre Marceles obsessiv beschäftigt: ihre ausschweifende und vermutet lesbische Sexualität, der sie überall und jederzeit nachgehen kann.⁹²

Als *prisonnière* muss Albertine die Polomütze gegen allerlei Kleidungsstücke und Accessoires eintauschen, die dem vestimentären Code der bürgerlichen Frau zugehörig sind und die Marcel die *douceur du foyer* garantieren sollen:

[...] [J]e trouvais d'habitude dans l'antichambre son chapeau, son manteau, son ombrelle qu'elle y avait laissés à tout hasard. Dès qu'en entrant je les apercevais, l'atmosphère de la maison devenait respirable. Je sentais qu'au lieu d'un air raréfié, le bonheur la remplissait. J'étais

⁹⁰ Vgl. Anne-Marie Clais: „Portrait de femmes en cyclistes ou l'invention du féminin pluriel“. In: *Cahiers de médiologie* 5 (1998), 69-79, hier 70 [online] <https://doi.org/10.3917/cdm.005.0069> [17.10.2019].

⁹¹ Vgl. ebd., 70.

⁹² In die formelhafte Verbindung von Fahrrad und weiblicher Sexualität bei Proust ist der Diskurs über radfahrende Frauen und ihre Sittlichkeit seit der Demokratisierung des Fahrrads um 1830 bis ins 20. Jahrhundert eingeschrieben. Vgl. dazu Christopher Thompson: „Corps, sexe et bicyclette“. In: *Cahiers de médiologie* 5 (1998), 59-67, hier 65-67 [online] <https://doi.org/10.3917/cdm.005.0059> [17.10.2019]. Clais: „Portrait de femmes en cycliste“, 71-74, verweist in dieser Hinsicht auf die Diskussion um die Kleidung der radfahrenden Frau. Zum Fahrrad bei Proust vor allem im Zusammenhang mit Albertine vgl. Marie-Agnès Barathieu: *Les mobiles de Marcel Proust: Une sémantique du déplacement*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2002, 125-155 [online] <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.50460> [17.04.2020]. Den Begriff des erotischen Imaginären habe ich Ina Hartwig entliehen, die zwischen dem sexuellen Wissen des proustschen Erzählers, das sich auf die männliche Homosexualität bezieht, seiner heterosexuellen (wenn auch im Roman nicht erzählten) Praxis und seiner sexuellen Imagination, die sich auf die weibliche, im gesamten Roman imaginär bleibende, Homosexualität richtet (vgl. Ina Hartwig: „Weibliche Homosexualität bei Marcel Proust“. In: *Proustiana* XIV/XV (1994), 3-10, hier 4).

sauvé de ma tristesse, la vue de ces riens me faisait posséder Albertine, je courais vers elle. (III, 564)

Vor allem aber wird Albertine mit einer Reihe von *robes de chambre* und *mules* ausgestattet, die für die Sphäre des Häuslichen gemacht sind. Erstere stilisieren Albertine zur Mutterfigur, erinnern aber als Hauskleider von Fortuny und „peignoirs en crêpe de Chine ou des robes japonaises“ (III, 571) nicht an die *robe de chambre* aus einfachem Perkalstoff der Großmutter. Wurde diese in ihrer „blouse de servante et de garde“ (II, 28) zur Inkarnation der Caritas,⁹³ evozieren die Hauskleider von Fortuny Venedig und das sich entziehende Begehren⁹⁴. Die *mules* scheinen die ihnen angedachte Funktion zu erfüllen, Albertines Anwesenheit zu garantieren, und zeichenhaft auf ihre Zugehörigkeit zur häuslichen Sphäre der Pariser Wohnung zu verweisen:

Albertine avait aux pieds des souliers noirs ornés de brillants, que Françoise appelait rageusement des socques, pareils à ceux que par la fenêtre du salon elle avait aperçu que Mme de Guermantes portait chez elle le soir, de même qu'un peu plus tard Albertine eut des mules, certaines en chevreau doré, d'autres en chinchilla, et dont la vue m'était douce parce qu'elles étaient les unes et les autres comme les signes (que d'autres souliers n'eussent pas été) qu'elle habitait chez moi. (III, 571)

Gleichzeitig sind die Pantoletten aber auch Zeichen der ausgehaltenen Frau und – darauf weist Christel Krauß hin – entstammen dem „[...] traditionellen Requisitenkasten der Kurtisanenausstattung und komplettieren die *Négligé-Existenz*, die Albertine im Hause ihres eifersüchtigen Freiers führt.“⁹⁵ Die neuen Attribute, die Albertines Konversion besorgen und versinnbildlichen sollen, sind hinsichtlich dieser Funktion nicht eindeutig lesbar, sondern verweisen in ihrer Ambiguität auf die koketten Schuhe der *Mère laborieuse*. Das Fahrrad schließlich tauscht Albertine gegen ein Pianola ein, dessen Tretmechanismus sie bedient, um Marcel Klavierstücke vorzuspielen.⁹⁶ Albertines Anblick wird für Marcel in seinem karg dekorierten Zimmer zur Bildbetrachtung, sie selbst zum „œuvre d'art plus précieuse“ (III, 884):

⁹³ Vgl. dazu Christel Krauß: „A la recherche du shoe perdu. Zur Schuhsymbolik in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*“. In: *RZLG* 22 (1998), 345-367, hier 347-351.

⁹⁴ Vgl. in dieser Hinsicht zur *robe de chambre* mit den beiden Vögeln, die Albertine am letzten Abend vor ihrem Verschwinden trägt, Doetsch: *Flüchtigkeit*, 366-368. Außerdem Coudert: *Proust au féminin*, 137-143, und Christel Krauß: „Mode als Mythos. *Le vêtement écrit* in Prousts *A la recherche du temps perdu*“. In: *RZLG* 20 (1996), 365-395, hier 384-394.

⁹⁵ Krauß: „A la recherche du shoe perdu“, 352.

⁹⁶ Zu Entwicklung, Verbreitung und Technik des Selbstspielklaviers vgl. Jürgen Hocker: „Von der Klangwolke zur Tonkaskade. Akustische Möglichkeiten des Selbstspielklaviers“. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. Göttingen: Steidl 1994, 401-421.

Je la regardais. C'était étrange pour moi de penser que c'était elle, elle que j'avais crue si longtemps impossible même à connaître, qui aujourd'hui, bête sauvage domestiquée, rosier à qui j'avais fourni le tuteur, le cadre, l'espalier de sa vie, était ainsi assise, chaque jour, chez elle, près de moi, devant le pianola, adossée à ma bibliothèque. Ses épaules, que j'avais vues baissées et sournoises quand elle rapportait les clubs de golf, s'appuyaient à mes livres. Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette, montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola, où Albertine, devenue d'une élégance qui me la faisait sentir plus à moi, parce que c'était de moi qu'elle lui venait, posait ses souliers en toile d'or. (Ebd.)

Marie-Agnès Barathieu interpretiert das Bild von Albertine am Pianola als „surimpression des deux portraits“⁹⁷, die zustande kommt, indem über das Bild der radfahrenden Bacchantin das der elegant-kultivierten Pianolaspielderin gelegt wird. Meines Erachtens besteht die Ansicht von Albertine hier aus drei sich überlagernden Bildern, denn auch das Vor-Bild für ihre Metamorphose in die *prisonnière*, Chardins *La Mère laborieuse*, ist in den Text eingeschrieben. Im Folgenden werde ich zunächst die Überlagerung der beiden offensichtlichen Bilder im Text in den Blick nehmen, um dann zu zeigen, wie die Mitbetrachtung des dritten, versteckt eingeschriebenen Bildes die mit den beiden ersten Bildern suggerierte Lesart des „Gemäldes“ von Albertine unterläuft.

Die pianolaspieldende Albertine wird in Form eines Wahrnehmungsbildes des sie betrachtenden Marcel vorgestellt. Dieses Bild überlagert das eines imaginativ überformten Erinnerungsbildes, das sich aus früheren Wahrnehmungen („Ses épaules, que j'avais vues baissées et sournoises quand elle rapportait les clubs de golf“) und Vorstellungen des Begehrenden („Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette“) zusammensetzt. Die Überlagerung des früheren Bildes durch das neue wird als Akkulturation vorgestellt und durch Bilder der Domestizierung von Fauna („bête sauvage“) und Kultivierung von Flora („rosier“) illustriert. Albertines verwegene und sich entziehende Art ist einer neuen Zugewandtheit gewichen, seit sie Sport („golf“) gegen Bildung („mes livres“) getauscht hat, Exterieur gegen Interieur. Ihre neugewonnene elegante Erscheinung verdankt sie allein Marcel – alles läuft darauf hinaus, dass er sie als sein Werk betrachtet.

Marcel schreibt sich zu, dass jenes durch das Fahrrad versinnbildlichte sapphische Begehren scheinbar sublimiert werden konnte in die bürgerliche Praxis des Pianolaspieldens.⁹⁸ Das Ich berauscht sich wie einst Swann, der Odette zum Gegenstand seiner

⁹⁷ Barathieu: *Les mobiles de Marcel Proust*, Absatz 37.

⁹⁸ Marcel hegt dennoch berechtigte Zweifel an Albertine Versicherungen, „que sa vie préférée était la vie chez moi, le repos, la lecture, la solitude, la haine des amours saphiques“ (III, 849).

Idolatrie macht, an sich selbst und formt Albertine in einem Akt gleichzeitiger Sakralisierung und Profanierung zur heiligen Cäcilia mit ihrer Orgel⁹⁹ und zur Vision eines musizierenden Engels:

[...] [L]e pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose. (III, 885)

Die in der phantasmatisch überformten Ansicht suggerierte Verfügbarkeit Albertines wird durch die Evokation der „substance précieuse rose“, zu der Marcel sich schon in Balbec in Albertines Zimmer vergeblich Zugang verschaffen wollte, bereits demontiert.¹⁰⁰ Und Marcells Distanzierung von Swanns Idolatrie (vgl. ebd.) wird sogleich durch die kopierte Geste der Selbstbeglückwünschung („quand je commençais à regarder Albertine comme un ange musicien merveilleusement patiné et que je me félicitais de posséder“ (ebd.)) desavouiert.

Durchkreuzt wird die Inszenierung des Selbst und des Anderen aber auch durch das dritte Bild, das in die Vision von Albertine am Pianola eingeschrieben ist. Vor-Bild für die Parallelisierung von Fahrrad und Pianola ist das Spinnrad, der *rouet*, den Proust im Chardin-Essay in *La Mère laborieuse* hineinliest:

⁹⁹ Cäcilia von Rom wird als Märtyrerin und Jungfrau verehrt. Nach der *Legenda aurea* sang Cäcilia während ihres Hochzeitsfests, als die Musiker ihre Instrumente erklingen ließen, in ihrem Herzen zu Gott, er möge sie unbefleckt bleiben lassen; ihrem Mann Valerius erklärte sie, dass ein Engel sie beschütze und er sie nicht berühren dürfe (vgl. Sabine Poeschl: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Darmstadt: Philipp von Zabern 2016, 225). Cäcilias Attribute sind Rosen als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit, sie wird in einem goldenen Gewand und seit dem 15. Jahrhundert mit Musikinstrumenten, vor allem mit der Orgel, dargestellt (vgl. ebd., 226). Der Überlagerung von zwei Bildern wird hier also noch ein weiteres hinzugefügt mit der goldbeschuhten Albertine am Pianola als goldgewandete Cäcilia an der Orgel. Mit dem Bild von Albertine als zur Berührung freigegebene Jungfrau schließt der Text an die Verfügbarmachung des Unberührten in Form der „bête sauvage domestiquée“ und der Rose an. Vgl. zur Interpretation der Pianola-Szene auch Rainer Warning: „Gefängnismusik: Feste des Bösen in *La Prisonnière*“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 109-140, hier 132: „Albertine ist bloßes Requisit. Einer Puppe gleich, wird sie, die Marcel dereinst in Balbec als ‚bacchante à bicyclette‘ erschienen war, nunmehr ans Pianola gesetzt, ihre Füße können nicht mehr ein Fahrrad in Bewegung bringen, sondern sie gehorchen dem monotonen Auf und Ab der Pedale des Instruments, und ihre Finger, ‚jadis familiers du guidon, se posaient maintenant sur les touches comme ceux d’une sainte Cécile‘. Man darf die ganze Hinterhältigkeit eines solchen Satzes nicht überlesen, das Ineinander von Hingabe und Besitzenwollen, von Verklärung und ‚leerer Profanation‘, von Erhöhung und Transgression. Denn auch diese Finger sind ja, wie die Füße und der Körper insgesamt, ihrer Freiheit beraubt. Indem sie lediglich der automatischen Tastatur des Pianolas folgen, stehen sie metonymisch für die Demütigung, die Erniedrigung, die Vergewaltigung als dem wahren Modus dieser Auratisierung der Geliebten zur Heiligen.“

¹⁰⁰ Marcel stellt sich Albertines Zimmer als „cette chambre où était renfermée la substance précieuse de ce corps rose“ (II, 284) vor und erhält den erhofften Kuss nicht. Vgl. den vorangegangenen Abschnitt 2.2.2.

C'est l'amitié qui porte si naturellement vers le vieux rouet, où ils seront si bien, les pieds mignons de cette femme distraite, dont le corps obéit ainsi, sans qu'elle le sache, à des habitudes et à des affinités qu'elle ignore et qu'elle subit. (CSB, 380)

Auf dem Bild ist kein Spinnrad zu sehen, sondern eine Haspel, die nicht mit den Füßen bedient wird. Mit dem Pianola schließt Proust in *La Prisonnière* an diese unzuverlässige Beschreibung an, die schon im Zeichen des Imaginären steht und die Haspel zum Spinnrad überformt, dem Sinnbild weiblichen Handwerks und der Tugend. Die „pieds mignons“ verweisen auf die koketten *mules* des chardinschen Gemäldes, die als „souliers en toile d'or“ (III, 884) in der Pianola-Szene wiederkehren. Der sinnbildlich zu lesende Körper der Bildfigur Chardins, der „obéit [...], sans qu'elle le sache, à des habitudes et à des affinités qu'elle ignore et qu'elle subit“, wird zu Albertines Beinen, die als Zeichen ihrer Gefangenschaft „montaient et descendaient tour à tour sur celles [les pédales; S.K.] du pianola“ (III, 884). Die Pianola-Szene zeigt eine doppelte Kippfigur mit Albertine als domestizierte Pianolaspielerin/bacchantische Zyklistin und der *Mère laborieuse* als Sinnbild tugendhafter Häuslichkeit/frivolem Begehren.

Die Präsenz des Chardin-Gemäldes ist nun vor allem interessant im Hinblick auf die das Zimmer, in dem Albertine Marcel vorspielt, ebenfalls beherbergende Bibliothek, auf die der Erzähler insistierend zurückkommt: „Je restais dans mon lit et elle allait s'asseoir au bout de la chambre devant le pianola, entre les portants de la bibliothèque“ (III, 874); „[...] c'était elle [...] ainsi assise, chaque jour, chez elle, près de moi, devant le pianola, adossée à ma bibliothèque“ (III, 884); „le pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien“ (III, 885). Die Präsenz der Bücher bietet das geeignete Setting nicht nur für die eingeschobenen literarischen Reflexionen (vgl. III, 877-883), sondern, so scheint es, vor allem für Albertine als Werk Marcells, ihrer vorgeblichen Kultivierung und Vervollkommnung. So erscheint es Marcel noch nach Albertines Verschwinden:

Mais j'admirai aussi comme la cycliste, la golfeuse de Balbec, qui n'avait rien lu qu'*Esther* avant de me connaître, était douée et combien j'avais eu raison de trouver qu'elle s'était chez moi enrichie de qualités nouvelles qui la faisaient différente et plus complète. (IV, 51)

Im Zusammenhang mit der Spinnrad-Pianola verweisen die Bücher aber auch auf die handarbeitenden Frauen der Mythologie – Arachne und Minerva¹⁰¹ sowie Penelope – und damit auf die Analogie von Textilherstellung (lat. *textere* – weben, flechten) und Dichtkunst. Mit Homers Penelope teilt Albertine am Spinnrad-Pianola das „So-tun-als-ob“. Albertine bedient ein Selbstspielklavier, mit dem sie so tut, als ob sie Klavier spielt.¹⁰² Penelope tut so, als ob sie ein Leinentuch für Odysseus‘ Vater Laertes webt, um sich gegen zahlreiche Freier zur Wehr zu setzen, die sie angesichts des totgeglaubten Odysseus bedrängen und ihre Tugend bedrohen. Sie verspricht unter ihnen ein Gatten zu wählen, sobald das Tuch fertig gestellt ist. Nachts trennt Penelope das am Tag Gewebte wieder auf und es gelingt ihr, die Männer drei Jahre lang fernzuhalten.¹⁰³ Dem Weben als So-tun-als-ob und dem daraus entstehenden Gewebten als Täuschung entspricht die von Penelope mit Worten gewobene, erfundene Lügengeschichte. Aus dieser Perspektive erscheint die das Pianola umrahmende Bibliothek in einem anderen Licht und Albertine nicht als Marcells Werk, sondern als Produzentin eines Lügengewebes,¹⁰⁴ das sie zu einer Figur des Anderen, nie Erreichbaren macht.¹⁰⁵

¹⁰¹ Im sechsten Buch der *Metamorphosen* (VI, 1-145) erzählt Ovid vom Wettstreit der Göttin Minerva und der Weberin Arachne (vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch-deutsch*. Hg. von Erich Rösch. Berlin-Boston: de Gruyter 1992, 197-205). Jede webt einen Teppich mit Motiven aus alten Mythen, auf dem Geschichten erzählt werden. Arachne beweist ihre meisterhaften Fertigkeiten und geht als Siegerin aus dem Wettbewerb hervor. Um sie für ihre Hybris zu bestrafen, verwandelt Minerva Arachne in eine Spinne, die fortan Spinnennetze weben wird, indem sie sich den Faden aus dem eigenen Leib zieht. Vgl. zur Beziehung zwischen Web- und Wortkunst Monika Schmitz-Emans: „Arachne im Wettstreit. Ovids Metamorphosen als poetologischer Text“. In: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink 2010, 250-271, und Gianpiero Rosati: „Form in Motion. Weaving the Text in the *Metamorphoses*“. In: Peter E. Knox (Hg.): *Oxford Readings in Ovid*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2006, 334-350.

¹⁰² Und auch Chardins *Mère laborieuse* scheint nur so zu tun, als ob sie sich für die Handarbeit ihrer Tochter und das Haspeln interessiert oder gar dem Haspeln nachgeht.

¹⁰³ Vgl. Homer: *Odyssee. Griechisch-deutsch*. Hg. von Anton Weiher. Berlin-Boston: de Gruyter 2014, 519-521.

¹⁰⁴ Vgl. dazu Kathrin Fehring: *Textil und Raum. Visuelle Poetologien in Gustave Flauberts „Madame Bovary“*. Bielefeld: transcript 2017, 142-150, die ohne Bezug zu Proust ebenfalls die genannten Zusammenhänge herstellt und sich dabei auf die eher eigenwillige Homer-Übersetzung von Karl Ferdinand Lempp bezieht. Den Begriff des „Lügengewebes“ übernehme ich von Fehring (ebd., 142).

¹⁰⁵ Vgl. dazu folgende Reflexion Marcells zu Albertines Lügen: „Ses mensonges, ses aveux, me laissaient à achever la tâche d’éclaircir la vérité. Ses mensonges si nombreux, parce qu’elle ne se contentait pas de mentir comme tout être qui se croit aimé, mais parce que par nature elle était, en dehors de cela, menteuse, et si changeante d’ailleurs que même en me disant chaque fois la vérité sur ce que, par exemple, elle pensait des gens, elle eût dit chaque fois des choses différentes; ses aveux, parce que si rares, arrêtés si court, ils laissaient entre eux, en tant qu’ils concernaient le passé, de grands intervalles tout en blanc et sur toute la longueur desquels il me fallait retracer, et pour cela d’abord apprendre, sa vie. Quant au présent, pour autant que je pouvais interpréter les paroles sibyllines de Françoise, ce n’était pas que sur les points particuliers, c’était sur tout un ensemble qu’Albertine me mentait, et je verrais, tout par un beau jour, ce que Françoise faisait semblant de savoir, ce qu’elle ne voulait pas me dire, ce que je n’osais pas lui demander.“ (III, 605f.) Zum Zusammenhang von Albertine als Figur des Anderen und dem unendlichen Schreiben Prousts vgl. Anmerkung 78 in der Einleitung vorliegender Arbeit und Luzius Kellers Kommentar in der Frankfurter Ausgabe:

Im vorletzten Band erscheint Chardins *La Mère laborieuse* zum letzten Mal im Text der *Recherche*. Als Albertine fort ist, versucht der Verlassene in seinem Zimmer die Wahrnehmung von ihren Dingen abzulenken:

Je me remis donc sur mes jambes; je n'avançais dans la chambre qu'avec une prudence infinie, je me plaçais de façon à ne pas apercevoir la chaise d'Albertine, le pianola sur le pédales duquel elle appuyait ses mules d'or, un seul des objets dont elle avait usé et qui tous, dans le langage particulier que leur avaient enseigné mes souvenirs, semblaient vouloir me donner une traduction, une version différente, m'annoncer une seconde fois la nouvelle de son départ. (IV, 13f.)

Der mit „le pianola sur les pédales duquel elle appuyait ses mules d'or“ zitierte „vieux rouet, où ils seront si bien, les pieds mignons“ (CSB, 380) evoziert das Gemälde als Bild einer Abwesenheit. Die Genreszene wird zum Stilleben, das Albertines Verschwinden ratifiziert. Dieser *tableau caché* ist ein Kommentar zu Chardins Gemälde der abwesend anwesenden *Mère laborieuse* und zur früheren eigenen Bildbeschreibung im Chardin-Essay. Proust lässt die harmonische Verbindung der Person mit den ihr zugehörigen Dingen ins Dysphorische umschlagen. Die Dinge verweisen nur noch schmerzhaft auf die Abwesenheit der Person. Mit dem Gedächtnisbild von Gilberte hinter der Weißdornhecke in Combray und der Photographie der Großmutter werden die Dinge zu den fremden Dingen des Anderen. Wie Proust die Frage nach ihrer Lesbarkeit und der Erkennbarkeit der Person mit Chardins Kinderdarstellungen und Portraits stellt, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

„Wie Marcells Eifersucht, die ständig neue Realitäten erfindet, zeigen die Lügen Albertines, die der Realität ständig neue Formen verleihen, die Triebkräfte, die der Dichtkunst zugrunde liegen.“ (Luzius Keller: „Nachwort des Herausgebers“. In: Marcel Proust: *Die Gefangene*. Werke II, Band 5. Hg. von Luzius Keller. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 597-619, hier 600.)

3 Pastiche und Pendant – Chardins Dinge und die Dinge des Anderen bei Proust

In *L'Art du XVIII^e siècle* zeigen sich Edmond und Jules de Goncourt fasziniert von der Vielzahl und Plastizität der einzelnen Gebrauchsgegenstände bei Chardin, die sie dem Leser wiederholt mittels Aufzählungen vor Augen führen. Chardins zu den Genreszenen zählende Kinderdarstellungen evozieren sie als Abfolge von Figuren, die mit einem bestimmten Gegenstand beschäftigt sind:

[...] l'une laisse retomber la lourde raquette du temps; l'autre passe toute fière, son tambour pendu en bandoulière, et traîne un petit moulin à vent, découpé dans un jeu de cartes; celle-ci, grave sur sa chaise de bois, un panier et une grosse tartine devant elle, fait un jeu de passe-passe avec les cerises de son déjeuner.¹

Und mit einer Reihe von Dingen ist auch Chardin auf seinen Selbstportraits abgebildet: „[...] en bonnet de nuit, l'abat-jour au front, les besicles au nez, le *mazulipatam* au cou: quelles surprenantes images!“²

Während Prousts Aufmerksamkeit bei der Betrachtung der Genreszenen in seinem 1895 entstandenen Essay ganz auf jene *amitié* gerichtet ist, die Lebewesen und Dinge harmonisch amalgamiert, und mit den *tourbillons* Ephemerer, jedoch weniger Materiales und Singuläres im Blick hat, knüpft er in der *Recherche* an die Faszination der Goncourts für die einzelnen Dinge Chardins an. In einer doppelten Gegenbewegung – gegen die goncourtsche Interpretation dieser Dinge als mimetisch abgebildete Repräsentanten einer biographistisch gelesenen Alltagsrealität und gegen seine eigene Beschreibung, in der die Dinge der Genrebilder in vertraute Praktiken involviert sind, – werden die Dinge Chardins in Prousts Roman zu den fremden Dingen des Anderen.

Proust schreibt *À la recherche du temps perdu* mit dem Gedächtnisbild von Gilberte und der Photographie, die Saint-Loup von der Großmutter macht, zwei Bilder ein, deren besonderer Status in der Erzählung sich mit der irritierenden Präsenz eines Gegenstandes verbindet. Das Bild von Gilberte hinter der Weißdornhecke in Combray mit einem Spaten

¹ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 92.

² Ebd., 108; Kursivierung im Original.

in der Hand, das sich Marcel im ersten Band der *Recherche* einprägt und das ihm am Ende von *Albertine disparue* wieder in den Sinn kommt, setzt nicht nur einen Schlusspunkt hinter den vorletzten Band der *Recherche*, sondern scheinbar auch hinter eine lange Zeit der Ungewissheit bezüglich jener in Blick und Geste Gilbertes verborgenen Absichten. Die Photographie der Großmutter, die diese mit einem ungewöhnlich pompösen Hut zeigt, stellt die einzige Photographie im Roman dar, die ein Familienmitglied des Protagonisten abbildet. Sowohl das Gedächtnisbild als auch die Photographie verknüpfen die Frage nach der Lesbarkeit der Dinge mit der Frage nach der Lesbarkeit der Person. Und beide Bilder haben ihren Ursprung in Prousts Auseinandersetzung mit Chardin.

Im Folgenden werde ich zeigen, dass Gilberte mit dem Spaten ein Pastiche von Chardins *La Fillette au volant* darstellt und die Photographie der Großmutter als Pendant zu Chardins *Autoportrait à l'abat-jour* angelegt ist. Mit diesen beiden Verfahren schreibt Proust sein Projekt – „refaire“ Chardin – mit anderen Mitteln fort. Dabei geht es nicht mehr um den mit Chardin modellierten *espace heureux* und sein Umschlagen ins Dysphorische, sondern, anschließend an *Albertine* als *Mère laborieuse*,³ um die den Romanfiguren zugehörigen Dinge. Im Unterschied zu ihrer Funktion im traditionellen Roman garantieren diese Dinge nicht mehr die Erkennbarkeit der Person. Sie verweisen vielmehr ausgehend von Prousts Betrachtung der chardinschen Kinderdarstellungen und Selbstportraits und den aus ihnen entstandenen Bildern von Gilberte und der Großmutter in der *Recherche* als unerkennbare, uneindeutige oder falsch interpretierte Dinge auf den Anderen in seiner Alterität.

³ Vgl. dazu die Ausführungen im vorangegangenen Kapitel.

3.1 Proust pastichiert: *Gilberte à la bêche*

Im vorletzten Band des Romans begibt sich Marcel nach Tansonville, um jene Gilberte zu besuchen, der er genau dort als Heranwachsender zum ersten Mal begegnet ist. Erzählt wird diese erste Begegnung in *Du côté de chez Swann*: Eines Tages kommt der Großvater auf die Idee, mit Sohn und Enkel die Abwesenheit der Familie Swann für einen ungestörten Spaziergang Richtung Méséglise entlang des swannschen Anwesens Tansonville zu nutzen. Während Marcel auf ein Wunder hofft, die vorweggeträumte, mit dem bewunderten Schriftsteller Bergotte Kathedralen besichtigende Mlle Swann kennenzulernen, erscheint sie tatsächlich hinter der blühenden Dornhecke im Park und starrt ihn mit schwarzen Augen aus einem sommersprossenübersäten Gesicht an. Die sprachlose Begegnung auf Distanz löst bei Marcel Besitzwünsche aus, gerät dann aber zur Dechiffrierungsarbeit hinsichtlich der rätselhaften Blicke und einer Geste Gilbertes, bis das Mädchen schließlich von seiner Mutter fortgerufen wird. (Vgl. I, 134-141)

Über zweitausendfünfhundert Seiten später ist die Liebe längst erloschen, Gilberte kaum wiederzuerkennen und Combray bedeutungslos geworden. Als Marcel sich mit Gilberte die gemeinsamen früheren Begegnungen in Erinnerung ruft, steht sie ihm plötzlich bildhaft vor Augen, genau so, wie er sie bei der ersten Begegnung wahrgenommen hat:

Je revis Gilberte dans ma mémoire. J'aurais pu dessiner le quadrilatère de lumière que le soleil faisait sous les aubépines, la bêche que la petite fille tenait à la main, le long regard qui s'attachait à moi. (IV, 271)

Die Aktualisierung der Impression jener ersten Begegnung erscheint hier als Gedächtnisbild, das sich zeichnen ließe und das im Lichtspiel der Sonne durch die Weißdornhecke ein kleines Mädchen mit einem Spaten in der Hand und einem sein Gegenüber fixierenden Blick zeigt. In der Frankfurter Ausgabe wird „bêche“ mit „Schaufel“ übersetzt und damit nahtlos in den Kontext eines sich im Garten aufhaltenden jungen Mädchens eingefügt.⁴ Im *Trésor de la langue française* enthält der Eintrag *bêche* folgende Erläuterung: „Instrument composé d'une large lame de fer aplatie et tranchante adaptée à un long

⁴ Vgl. Marcel Proust: *Die Flüchtige*. Werke II, Band 6. Hg. von Luzius Keller. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 412.

manche de bois, et qui sert à retourner la terre.“⁵ Ein Spaten stellt ein wenig übliches Utensil für ein kleines Mädchen dar, der Text verweist jedoch insistierend auf diesen Gegenstand, ohne eine Erklärung für sein Vorhandensein zu liefern.

Es ist kein Zufall, dass sich die Evokation des Gedächtnisbildes in unmittelbarer Nähe zu Marcells Lektüre eines von Gilberte geborgten unveröffentlichten Bandes des in Teilen zwischen 1885 und 1896 von Edmond herausgebrachten Tagebuchs der Goncourt-Brüder ereignet.⁶ Nicht nur der in die *Recherche* eingelassene Auszug aus dem *Journal* ist ein Pastiche, sondern auch das Bild von Gilberte mit dem Spaten. Ziel der sich anschließenden Überlegungen ist es, das Gedächtnisbild von Gilberte als verstecktes Chardin-Pastiche sichtbar zu machen und seine Funktion zu erläutern sowie die angedeutete Beziehung zwischen dem Chardin- und dem Goncourt-Pastiche zu konkretisieren.

Im Folgenden werde ich zunächst die Bedeutung der *bêche* im Sinnzusammenhang des Romans und unter Berücksichtigung bereits vorliegender Deutungen zu erhellen versuchen, um zu zeigen, dass die Existenz des Gilberte attributiv zugeordneten und in Marcells Gedächtnis persistierenden Gegenstandes auf diese Weise nicht hinreichend erklärt werden kann. Daran anschließend werde ich verdeutlichen, dass Proust mit *Gilberte à la bêche* auf Chardins Kinderdarstellungen und im Besonderen auf *La Fillette au volant* rekurriert. In Form eines Pastiches führt Proust sowohl mit der als auch gegen die Semantik des chardinschen Gemäldes das Entgleiten der Lesbarkeit der Dinge und die Auflösung eines Verweisungszusammenhangs zwischen der Person und ihren Dingen vor. Gilberte als Figur des Anderen ist Produkt der Ästhetik des „refaire“ und stellt einen expliziten Gegenentwurf gleichermaßen zu der „littérature de notations“ (IV, 473) des

⁵ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*. Hg. von Paul Imbs. Band 4. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1975, 341. Eva Sabine Wagner: „Die Dynamik des Imaginären in *À la recherche du temps perdu*.“ In: Matei Chihaia/Katharina Münchberg (Hg.): *Marcel Proust: Bewegendes und Bewegtes*. Paderborn: Fink 2013, 99-111, hier 109f., weist ebenfalls auf die im Zeichen kontextueller Einebnung stehende Übersetzung von Eva Rechel-Mertens hin. Auch Caroline Torra-Mattenklott übersetzt „bêche“ mit „Spaten“ (vgl. *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016, 298). Auf die Befunde beider komme ich im Folgenden zurück.

⁶ Vgl. IV, 287-295. Bis zu seinem Tod 1896 publizierte Edmond de Goncourt die ersten 9 Bände des seit 1851 zunächst mit seinem Bruder zusammen geführten Tagebuchs unter dem Titel *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Nach dem Tod Jules' 1870 schrieb Edmond allein weiter und verfügte, dass die noch nicht erschienenen Bände aufgrund ihres indiskreten Inhalts nach seinem eigenen Ableben zwanzig Jahre lang von der Académie Goncourt aufbewahrt werden müssen, ehe sie erscheinen dürfen. (Vgl. Annick Bouillaguet: „Goncourt (les)“. In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Hg. von Annick Bouillaguet und Brian G. Rogers. Paris: Honoré Champion 2014, 425-428, hier 425.) Eine vollständige Ausgabe des *Journal* erscheint erst 1956-1959: Jules und Edmond de Goncourt: *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*. Hg. von Robert Ricatte. 22 Bände. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco 1956-1959.

Journal und der positivistischen Chardin-Rezeption der Goncourts in *L'Art du XVIII^e siècle* dar.

3.1.1 Das Bild von Gilberte mit dem Spaten

Allein im Rahmen der Szene der ersten Begegnung mit Gilberte erwähnt Prousts Erzähler dreimal den Spaten. Zunächst heißt es beim ersten Anblick des Mädchens: „Une fillette d'un blond roux qui avait l'air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait [...]“ (I, 139) Hier wird durch die den Status einer Erklärung annehmende Vermutung, das Mädchen kehre gerade von einem Spaziergang zurück, die Bedeutung des Spatens eher verdunkelt als erhellt. Nochmals erscheint die *bêche*, als Gilberte von ihrer Mutter gerufen wird („la jeune fille prit sa bêche et s'éloigna“ (I, 140)), bis sie schließlich als den Status eines Attributs annehmendes Accessoire im subjektiven Sinnbild eines unerreichbaren Glücks verewigt wird:

Cependant je m'éloignais, emportant pour toujours, comme premier type d'un bonheur inaccessible aux enfants de mon espèce de par des lois naturelles impossibles à transgresser, l'image d'une petite fille rousse, à la peau semée de taches roses, qui tenait une bêche et qui riait en laissant filer sur moi de longs regards sournois et inexpressifs. (I, 141)

In der Erinnerung erscheint dieses Bild in *Albertine disparue* um die roten Haare, die Sommersprossen und die Qualifizierung des Blicks geschmälert,⁷ unverändert ist aber die Erwähnung der *bêche*, die neben dem langen Blick zum wichtigsten Charakterisierungsmerkmal des Mädchens wird (vgl. IV, 271). Bevor ich im folgenden Abschnitt den Spaten als Chardin-Referenz sichtbar machen werde, ordne ich diese Deutung zunächst in den Kontext bereits vorgenommener intertextueller, textgenetischer und sinnbildlicher Lektüren der *bêche* ein und mache die Plausibilität einer intermedialen Lektüre deutlich.

Mireille Naturel hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Spaten in den Vortexten mit anderen Gegenständen konkurriert. In *Cahier 14* erblickt Marcel Gilberte mit „un livre à la main“ (I, 849), dann mit einer Gießkanne, die Naturel als *emprunt flaubertien* identifiziert.⁸

⁷ Vgl. dazu die Ausführungen in den folgenden Abschnitten.

⁸ Vgl. Naturel: *Proust et Flaubert*, 140.

Naturel legt überzeugend die intertextuelle Beziehung zwischen Frédéric's erster Begegnung mit Louise Roque in *L'Éducation sentimentale* und Marcel's Begegnung mit Gilberte in der *Recherche* dar und macht auch anhand weiterer Referenzen die Einschreibung Flauberts in die weiblichen Figuren des proustschen Romans deutlich.⁹ Während Louise wie Gilberte rote Haare und Sommersprossen hat, Frédéric sie wie Marcel getrennt durch eine Hecke in einem Garten wahrnimmt, liefert der Blick auf den Hypotext keine Erklärung für das Vorhandensein des Spatens.¹⁰ In *Cabier* 68 schwankt Proust zwischen den Varianten, Gilberte mit einer Botanisiertrommel, einem Spaten oder beidem auszustatten („tenait une *bé* boîte verte pour herboriser et une bêche“¹¹). Naturel kommentiert den Austausch von *arrosoir* gegen *bêche* nicht, die Existenz der *bêche* gewinnt jedoch im Verbund mit dem anderen Gegenstand an Plausibilität: Spaten oder Pflanzenstecher und Botanisiertrommel gehören zur Grundausstattung einer Botanikerin,¹² als die Gilberte hier auf den Spuren ihres Vaters auftritt, den die Entwürfe nicht nur als Kunst-, sondern auch als

⁹ Vgl. Mireille Naturel: „Proust et Flaubert: l'emprunt féminin, reflet d'une esthétique“. In: *Marcel Proust* 3 (2001), 147-165, besonders 150f. Zu intertextuellen Bezügen zwischen der Begegnung Marcel's mit Gilberte und jener Frédéric's mit Mme Arnoux außerdem Bouillaguet: *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, 178-180, sowie Jean Rousset: *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris: Corti 21984, bes. 124f. Und nicht zuletzt Edi Zollinger: *Proust – Flaubert – Ovid. Der Stoff, aus dem Erinnerungen sind*. München: Fink 2013, 167-173, der zu dem Schluss kommt: „In ihre objektiven Bestandteile zerlegt, ist die erste Beschreibung von Gilberte ein Patchwork aus Elementen, die Proust aus Flauberts ersten Portraits von Emma Bovary, Mme Arnoux und Louise Roque gelöst hat – um sie nach Arachnes Vorbild zum eigenen Wörteerteppich zusammensetzen.“ (Ebd., 173.)

¹⁰ Naturel ebnet den Unterschied zwischen den beiden Garten-Utensilien Spaten und Gießkanne ein: „La bêche [...] me semble trouver sa justification dans un souci d'imitation d'une situation flaubertienne: Louise tient un arrosoir à la main.“ (Naturel: „Proust et Flaubert: l'emprunt féminin, reflet d'une esthétique“, 150.) Überzeugender scheint mir die sich anschließende Bemerkung zur Verwandlung der Gießkanne Louises bei Proust: In der letzten Version der Begegnungsszene mit Gilberte wird der „arrosoir“ in den „long tuyau d'arrosage peint en vert“ (I, 138), der zwei Seiten später zum „arrosoir vert“ (I, 140) wird, überführt (vgl. Naturel: „Proust et Flaubert: l'emprunt féminin, reflet d'une esthétique“, 150f.).

¹¹ Mireille Naturel: *Proust et Flaubert*, 140; Hervorhebung von Naturel.

¹² Vgl. den Eintrag „herbier“ in Pierre Auguste Joseph Drapiez: *Dictionnaire classique des sciences naturelles. Présentant la définition, l'analyse et l'histoire de tous les êtres qui composent les trois règnes, leur application générale aux arts, à l'agriculture, à la médecine, à l'économie domestique etc.* Band 5. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie 1839, 393. Sowie Ernst Gilg/P. N. Schürhoff: *Grundzüge der Botanik für den Hochschulunterricht*. Siebente, umgearbeitete Auflage der *Grundzüge der Botanik für Pharmazeuten*. Berlin: Julius Springer 1931, 359, die zur Ausrüstung ein Taschenmesser sowie eine Pflanzengitterpresse oder Botanisiertrommel hinzufügen (vgl. ebd.) und zum Gebrauch des Spatens präzisieren: „Bei Krautgewächsen [...] empfiehlt es sich, wenn die Exemplare nicht gar zu groß sind, diese möglichst mit der Wurzel zu sammeln; denn oft ist das Vorhandensein der Wurzel zum Bestimmen der Pflanzen unerlässlich. [...] Ist das Erdreich hart oder die Wurzel leicht zerbrechlich, oder hat man Zwiebelgewächse vor sich, so bedarf man des Spatens oder Pflanzenstechers [...], mit welchem man vorsichtig das Erdreich in kleinem Umkreis um die Pflanze herum absticht; man kann jene dann leicht ausheben und den Wurzelstock von der noch anhängenden Erde befreien.“ (Ebd.)

Pflanzensammler vorstellen.¹³ Während er Swann dann ausschließlich der Kunst verschreibt, belässt Proust Gilberte den Spaten, der losgelöst von der Tätigkeit des Botanisierens unlösbar mit ihr verbunden bleibt. Es hat den Anschein, dass Proust im Zuge seiner Überarbeitungen die Lesbarkeit des Gilberte zugedachten Gegenstandes immer mehr abschwächt.

Den Versuch, diesen Gegenstand einer sinnbildlichen Lektüre zu unterziehen, unternimmt Caroline Torra-Mattenklott, indem sie die allegorische Dimension der Spiele in *À la recherche du temps perdu* hinsichtlich ihres Präfigurationscharakters für die Liebesgeschichten, in die sie verwickelt sind, untersucht.¹⁴ Dabei stellt sie dem Spaten zwei weitere Gegenstände zur Seite. Zum einen jene „ligne dont le bouchon flottait sur l'eau“ (I, 135), die Marcel im Vorfeld der ersten Begegnung in Tansonville zusammen mit einem Deckelkorb als Zeichen der möglichen Anwesenheit Gilbertes interpretiert. Zum anderen den Federball, mit dem er Gilberte alias „la blonde joueuse de volant (qui ne s'arrêta de le lancer et de le rattraper que quand une institutrice à plumet bleu l'eût appelée) [...]“ (I, 387f.) im Rahmen der zweiten Begegnung in den Anlagen der Champs-Élysées antrifft. Die *bêche* interpretiert Torra-Mattenklott mit Hilfe der Doppeldeutigkeit des Verbs *bêcher* als Zeichen für Gilbertes später offenbar werdenden Snobismus.¹⁵ Im Dunkeln bleibt jedoch, warum sich der Spaten in Marcells Gedächtnis festsetzt. Gilbertes Dingen gesteht Torra-Mattenklott alles in allem nur eine vorbereitende Funktion im Hinblick auf Albertine zu und lässt sie in deren Diabolo, mit dem diese in Balbec erscheint, aufgehen.¹⁶ Auch stellt sie im Falle Gilbertes keinen Bezug her zu dem von ihr einleitend annoncierten Rückgriff der Spiele Prousts auf „Elemente aus ikonographischen Traditionen“¹⁷, die dieser mit der assoziativen Verknüpfung seines Protagonisten zwischen der Diabolo spielenden Albertine mit Giotto's *Idolâtrie* für diese Szene selbst explizit macht.¹⁸

¹³ In *Cahier 4* heißt es in einer früheren Version des Portraits von Swann über dessen Zuhause in Paris: „[...] une ravissante vieille maison où étaient logés dans les étages qu'il n'occupait pas lui-même ses tableaux et ses collections botaniques [...]“ (I, 670). Und die Großtante adressiert den Gast: „Hé bien Swann, vous habitez toujours près du jardin des Plantes, vous vous occupez toujours de vieilles giroflées.“ (Ebd.)

¹⁴ Torra-Mattenklott beschäftigt sich im Kapitel „Präfiguration und Variation: Die Serie der Liebesspiele in der *Recherche*“ mit Albertines Diabolo und dem *jeu de furet* der kleinen Schar in Balbec, mit Gilbertes Angel und Spaten in Combray sowie ihrem Federballspiel und dem *jeu de barres* im Park der Champs-Élysées, mit Charlus am Kartenspieltisch und beim sadomasochistischen Spiel des Ausgepeitschtwerdens (vgl. *Poetik der Figur*, 290-311).

¹⁵ Vgl. ebd., 298.

¹⁶ Vgl. ebd., 297-299.

¹⁷ Ebd., 291.

¹⁸ Vgl. II, 241: „[...] je faisais quelques pas avec Albertine que j'avais aperçue, élevant au bout d'un cordonnet un attribut bizarre qui la faisait ressembler à l'*Idolâtrie* de Giotto; il s'appelle d'ailleurs un 'diabolo' et est

Eine größere Bedeutung räumt Eva Sabine Wagner der *bêche* ein, indem sie den Gegenstand im Symbolischen aufgehen lässt und bezugnehmend auf die Bodenmetaphorik der Recherche deutet als „[...] Symbol seines [Marcel's; S.K.] lebenslangen Versuchs, zu den verschütteten, verborgenen Wahrheiten seines Lebens vorzudringen, sie aus der Dunkelheit des Vergangenen auszugraben und ans Licht des Bewusstseins zu bringen.“¹⁹ Zusammen mit dem enigmatischen, zur Lektüre auffordernden Blick führe Gilberte Marcel die „Symbole seines zukünftigen Lebens“²⁰ vor Augen. Mir scheint, dass die verdeutlichenden Lesarten von Torra-Mattenklott und Wagner hinter die Avanciertheit der Szene zurückgehen, die die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung aufruft, in Frage stellt, variiert und desavouiert. Dieses Verfahren der Destabilisierung der Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung und zwischen der Person und ihren Dingen übernimmt Proust, wie ich im Folgenden zeigen werde, von Chardin.

In dieser Hinsicht lässt sich an den Hinweis Torra-Mattenklotts, Gilberte sei Teil einer Serie, anknüpfen. Gilberte mit dem Spaten in der Hand fungiert nämlich nicht nur bezüglich der „Liebesspiele“, von denen sie eingerahmt ist, sondern mindestens in einer weiteren Hinsicht als Element einer Serie.²¹ Eingeschrieben ist diese Szene auch in die Reihe der ersten Begegnungen in der *Recherche*, innerhalb der die Wahrnehmung des Anderen bevorzugt im Modus der bildenden Kunst stattfindet und jene den Figuren attributiv zugeordneten Dinge neben ihrer materialen Präsenz sinnbildlichen Charakter haben. So erscheint dem im Speisesaal des Grand Hotels von Balbec sitzenden Marcel gerahmt im Zwischenraum der Vorhänge Saint-Loup als impressionistisches *tableau vivant* oder meergeborene Venus.²² Und die jungen Mädchen der *petite bande* werden in der begreifenden Wahrnehmung Marcel's zu Bildern, die unterschiedliche ikonographische

tellement tombé en désuétude que devant le portrait d'une jeune fille en tenant un, les commentateurs de l'avenir pourront disserter comme devant telle figure allégorique de l'Arena, sur ce qu'elle a dans la main.“ Torra-Mattenklott führt in einer doppelten Deutung aus, dass die eigentlich von Giotto als *Infidelitas* benannte Allegorie zum einen Albertine's spätere vermutete *infidélité* präfiguriere (vgl. Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur*, 293) und zum anderen im Sinne des aus der Ruskin-Lektüre hervorgegangenen Idolatrie-Begriffs Proust's die „Grundstruktur des ästhetisch-erotischen Beziehungsgefüges“ (ebd., 295) der *Recherche* illustriert, indem Marcel's Interesse für Albertine dadurch geweckt werde, dass sie ihm als fleischgewordenes Fresko erscheine (vgl. ebd.).

¹⁹ Wagner: „Die Dynamik des Imaginären in *À la recherche du temps perdu*“, 110.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. zum Prinzip der Serialisierung in der *Recherche* Rainer Warning: „Wahrnehmungsresonanzen bei Proust“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsethische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink 2008, 19-31.

²² Am Ende der Szene heißt es explizit: „Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied, comme dans certains portraits où des peintres prétendent, sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle, mais en choisissant

Vorbilder aufrufen: „[...] die Friese der Antike, die Grazien, Nymphen und Mänaden der Renaissance, die ätherischen Nymphen des *fin de siècle* und schließlich die sportlich-burshikosen Ikonen weiblicher Emanzipation.“²³ Albertines Fahrrad dient, wie im vorangegangenen Kapitel deutlich geworden ist, als ständiges Fortbewegungsmittel und wird zum Sinnbild ihrer Flüchtigkeit (vgl. II, 151); Saint-Loups Monokel, als elegant-viriles Accessoire und Sehhilfe, wird zum Zeichen der Ambivalenz und *duplicité*.²⁴ Im Unterschied zu diesen Dingen, deren konkrete sowie sinnbildliche Bedeutungen leicht lesbar sind und vom proustschen Erzähler thematisiert werden, bleibt die Existenz der *bêche* fragwürdig und unkommentiert.

Dennoch lassen sich ausgehend von der durch den Erzähler des Romans als Bild gekennzeichneten Impression von Gilberte mit der Beziehung der Spiele zur ikonographischen Tradition, auf die Torra-Mattenklotz aufmerksam macht, und der bildhaften Wahrnehmung des Anderen in der Reihe der ersten Begegnungen gute Gründe finden, um nach einer ikonographischen Referenz zu fragen, die Proust mit „Gilberte mit dem Spaten“ aufruft. Der entscheidende Hinweis findet sich in der Szene der zweiten Begegnung in den Anlagen der Champs-Élysées, die mit jener ersten in Combray über die wiederholte Nennung des Namens „Gilberte“ und seiner explosiven Kraft²⁵ verbunden ist. Marcells Aufmerksamkeit für eine zunächst nicht als Gilberte erkannte „fillette à cheveux roux qui jouait au volant“ (I, 387) lässt in der Knappheit der Beschreibung beinahe wörtlich Chardins Gemälde *La Fillette au volant* anklingen. Schläger und Federball, die Gilberte in

pour leur modèle un cadre approprié, pelouse de polo, de golf, champ de courses, pont de yacht, donner un équivalent moderne de ces toiles où les primitifs faisaient apparaître la figure humaine au premier plan d'un paysage.“ (II, 89) Vgl. in diesem Zusammenhang Sprenger, die Saint-Loups Erscheinung als impressionistisches Gemälde liest, das zu einem modernen Repräsentationsgemälde mutiert (Sprenger: *Stimme und Schrift*, 46-53). Ebenso, wie bereits in dieser Hinsicht in der Einleitung vorliegender Arbeit erwähnt, Schuhen: *Erotische Maskeraden*, 176-184, der intermediale Bezüge zu Botticellis *Geburt der Venus* aufdeckt. Zu dem eine bildliche Wahrnehmung ermöglichenden Verfahren der Rahmung vgl. außerdem Raymonde Coudert: „Cadres proustiens“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000, 7-16.

²³ Rebekka Schnell: *Natures mortes*, 103. Vgl. hinsichtlich weiterer ikonographischer Referenzen und Sehdispositive die Ausführungen im Abschnitt „Figuren des Anderen: Prousts Romanfiguren“ in der Einleitung zu vorliegender Arbeit.

²⁴ Vgl. II, 89, und II, 474, sowie ausführlich André Benhaïm: *Panim. Visages de Proust*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2006, 30-41.

²⁵ Manfred Schneider beschreibt Namen als „[...] Potenziale, Energie- und Phantasmenspeicher, die bisweilen explodieren können wie der Name Gilbertes.“ („Gilberte, Gilberte, Gilberte...“ Erotik und Noetik des Namens“. In: Friedrich Balke/Volker Roloff (Hg.): *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*. München: Fink 2003, 50-62, hier 55.) Vgl. dazu I, 140, und I, 387f.

der Hand halten muss, bleiben jedoch in der Beschreibung unmarkiert. Ganz im Gegensatz zum Spaten der ersten Begegnung, der durch den Zusammenhang beider Szenen in einen ikonographischen Kontext gerückt wird, so dass Prousts *Gilberte à la bêche* als Produkt einer noch näher zu explizierenden Auseinandersetzung mit Chardins Gemälde erscheint. Dass Proust die Referenz nachreicht, folgt dabei dem Strukturschema der Gilberte-Episode. Auch der die Person bezeichnende Name „Gilberte“ ertönt erst verspätet am Ende der ersten Begegnung, als das Mädchen von der Mutter bei seinem Namen gerufen wird (vgl. I, 140); die Bedeutung der von Gilberte ausgeführten „geste indécent“ (ebd.) wird erst Jahre später im Rahmen des Wiedersehens in Tansonville enthüllt (oder zumindest scheinbar enthüllt – worauf noch zurückzukommen sein wird). Bevor das Gemälde als Gegenstand von Prousts kreativer Nachahmung näher betrachtet wird, gehe ich zuerst auf die zentralen Elemente der intertextuellen Pastiche-Praxis Prousts ein, um auf dieser Folie das intermediale Chardin-Pastiche sichtbar zu machen.

3.1.2 *La méthode du pasticheur*: Federball und Spaten – von Chardin zu Proust

Das Verfahren des Pastiche wird – wie in der Einleitung umrissen – in den poetologischen Reflexionen in *Le Temps retrouvé*, in denen Nachahmung als Modell literarischer Fiktion verhandelt wird, zwischen den Zeilen thematisiert. Die Erwähnung Saint-Simons (vgl. IV, 620f.) verweist ebenso auf die Prousts Schreiben von Beginn an inhärente Aktivität des Pastichierens, die das 1904 in *Le Figaro* erscheinende Pastiche „Fête chez Montesquiou à Neuilly (Extrait des *Mémoires* de Saint-Simon)“ hervorbringt, wie auf Prousts Pastiches zur Lemoine-Affaire, unter denen sich ein Saint-Simon-Pastiche befindet.²⁶ Ein Goncourt-Pastiche wiederum verbindet die Sammlung zur Lemoine-Affaire mit der *Recherche*, die mit dem Auszug aus dem *Journal* ein Pastiche enthält, das in einem

²⁶ Vgl. zu Saint-Simon Anmerkung 11 in der Einleitung zu vorliegender Arbeit. Einen Überblick über Prousts Aktivität als Pasticheur sowie eine Verortung im literarischen Feld nimmt Paul Aron vor: „Sur les pastiches de Proust“. In: *COntEXTES* 1 (2006) [online] <http://journals.openedition.org/contextes/59> [22.12.2019]. Prousts Pastiches der *L’Affaire Lemoine* analysiert ausführlich Jean Milly: *Les pastiches de Proust*. Paris: Colin 1970. Vgl. außerdem den historisch-systematischen Überblick zum Pastiche in unterschiedlichen ästhetischen Medien von Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press 2001, die wiederholt die Relevanz von Prousts Pastiches für die zeitgenössische Kunst herausstellt.

Zusammenhang mit dem Chardin-Pastiche in Form des Gedächtnisbildes von Gilberte steht.²⁷

Als imitative Praxis ist das Ergebnis des Pastichierens im Sinne eines „refaire“ (IV, 620) nicht „tout pareil“ (ebd., 621), sondern mit Genette als Produkt einer spielerischen, kreativen Nachahmung²⁸ auch etwas Neues: „un pastiche n’est pas un centon, il doit procéder d’un effort d’imitation, c’est-à-dire de création.“²⁹ Als Voraussetzung für diesen Akt der nachahmenden Neuschaffung bestimmt Jean Milly die genaue Kenntnis der nachzunehmenden Modelle und eine gewisse Geistesverwandtschaft:

Proust n’a pas choisi ses modèles sans intention. Ce sont des écrivains qu’il connaît bien, et avec la plupart desquels il se sent des affinités très fortes: il est nourri de Balzac, de Flaubert, de Saint-Simon; selon sa propre expression, il se „retrouve“ en Régnier; s’il est perpétuellement hostile à Sainte-Beuve, c’est pour une bonne part qu’il se reconnaît à lui-même, au moins à l’état de fortes tendances, les défauts qu’il lui reproche; il connaît aussi, comme les Goncourt et Ruskin, la tentation du dilettantisme esthétique et du raffinement verbal.³⁰

²⁷ Auf diesen Zusammenhang gehe ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels ein. Neben dem Goncourt-Pastiche sind in der *Recherche* zwei weitere, deutlich erkennbare Pastiches zu finden: Gisèles *composition française* zum Thema „Sophocle écrit des Enfers à Racine pour le consoler de l’insuccès d’Athalie“ (vgl. II, 264-268) und Prousts Auto-Pastiche in Form von Albertines Monolog über unterschiedliche Eissorten und ihre Lust beim Eisessen (vgl. III, 636f.). Vgl. dazu Annick Bouillaguet: „Les Jeunes filles en fleurs de Marcel Proust et l’exercice scolaire de la ‚dissertation‘“. In: Véronique Schlitz (Hg.): *De Samarcande à Istanbul: étapes orientales. Hommages à Pierre Chuvin – II*. Paris: CNRS Éditions 2015, 437-444 [online] <https://books.openedition.org/editions-cnrs/25407> [20.12.2019] und Emily Eells: „Proust à sa manière“. In: *Littérature* 46 (1982), 105-123. Milly weist darauf hin, dass neben diesen hervorgehobenen Pastiches auch die Rede einiger Figuren wie jene der Großmutter, Charlus, Legrandins und Blochs mit Pastiches gespickt ist (vgl. Milly: „Pastiche“. In: *Dictionnaire Marcel Proust*, 729-731, hier 731).

²⁸ Genette beschäftigt sich in seinem Buch *Palimpsestes* mit der Hypertextualität als einem der von ihm bestimmten fünf Typen der Transtextualität: 1. Intertextualität wie z. B. Zitat, Plagiat, Anspielung, 2. Paratextualität in Form von Vorworten, Fußnoten, Anmerkungen etc., 3. Metatextualität im Sinne eines Kommentars, 5. Architextualität als Beziehung eines Textes zu einer Gattung oder Textsorte (vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil 1992, 7-12). Als Hypertextualität bezeichnet Genette das Verhältnis zwischen einem Hypotext, der von einem Hypertext überlagert wird, ohne diesen vollkommen zu überdecken (vgl. ebd., 13). Eine Form der Hypertextualität stellt das Pastiche dar, das Genette nach den Aspekten Register und Beziehung von anderen hypertextuellen Verfahren abgrenzt (vgl. ebd., 45).

²⁹ Ebd., 102. Auf den spielerischen Aspekt verweist Milly (vgl. Milly: *Les pastiches de Proust*, 44) ebenso wie auf „la présence de l’élément créateur dans les pastiches“ (ebd., 50).

³⁰ Ebd., 37. Milly bezieht sich auf die acht 1908 und 1909 erschienenen Pastiches im Stil von Balzac, Faguet, Michelet, Goncourt, Flaubert, Sainte-Beuve, Renan und Régnier, die 1919 in den *Pastiches et mélanges* zusammengefasst und um das überarbeitete Saint-Simon-Pastiche von 1904 ergänzt wurden. Im Nachlass wurden Entwürfe für vier weitere Pastiches (Ruskin, Maeterlinck, Chateaubriand und Sainte-Beuve) gefunden (vgl. Jean Milly: „Pastiche“, 730). Auch Genette stellt eine Nähe Prousts zu den nachgeahmten Autoren fest, die jedoch stark variiere und dementsprechend Pastiches im Modus „du plus satirique au plus admiratif“ (Genette: *Palimpsestes*, 132) hervorbringe. Er betont ferner, dass die Nachahmungen nie einer Verurteilung oder Kritik gleichkämen (vgl. ebd.), sondern eine „valorisation de la singularité“ (ebd., 142; Hervorhebung im Original) seien. Vgl. in dieser Hinsicht auch Barthes, der auf der Karteikarte „Souverain Bien / § la générosité de Proust“ unter „Proust: Pastiches“ notiert: „Preuve de la générosité de Proust: des pastiches ne rapetissent pas, ne moquent pas: il crée le diamant (il ne le déprécie pas): précisément à propos de

Im Unterschied zu einem empathischen Schreiben aus der Affinität erfordert die Herstellung eines Pastiches jedoch zunächst eine Distanznahme, um die typische Manier³¹ eines Autors erkennen zu können, wie sie sich in seinem Stil zeigt. Genette versteht unter Stil die Einheit der Form von Ausdruck und Inhalt³² (Milly spricht von „structures de contenu et d’expression“³³) oder, mit Prousts Beschreibung des flaubertschen Stils, das Ineinander von Schreibweise und *vision du monde*: „Le style individuel est ici, assez strictement, une singularité d’écriture, une manière singulière d’écrire qui exprime en principe une manière singulière de voir.“³⁴

Die der „méthode du pasticheur“³⁵ eigene Bewegung von analysierender Deutung³⁶ und nachfolgender Imitation bezeichnet Milly als „démontage-remontage“³⁷, wobei die „remontage“ die herauspräparierten Charakteristika des Stils nicht unverändert zu einem neuen Text zusammensetzt, sondern mittels Verfahren der „concentration“, zu denen Milly die Übertreibung und Bündelung von Stilmerkmalen zählt, und „décalage“, im Sinne einer Substitution durch Ähnliches oder Gegensätzliches, modifiziert.³⁸ Durch die

Lemoine. Pastiches: ce ne sont pas des mises en boîte, ce sont des *Imitations*.“ (Barthes: *Marcel Proust. Mélanges*, Karteikarte 127; Hervorhebungen im Original.)

³¹ Vgl. Genette: *Palimpsestes*, 16.

³² Vgl. ebd., 139.

³³ Milly: „Pastiche“, 731, der unter den „formes de contenu“ versteht: „thèmes, personnages, organisation esthétique“ (Milly: *Les pastiches de Proust*, 29).

³⁴ Genette: *Palimpsestes*, 141. Vgl. Marcel Proust: „À propos du ‚style‘ de Flaubert“. In: CSB, 586-600. Genette zitiert Prousts Wertschätzung des flaubertschen Grammatik-Gebrauchs: „Ces singularités grammaticales traduisant en effet une vision nouvelle, que d’application ne fallait-il pas pour bien fixer cette vision, pour la faire passer de l’inconscient dans le conscient, pour l’incorporer enfin aux diverses parties du discours!“ (Ebd., 592 und Genette: *Palimpsestes*, 156.)

³⁵ Milly: *Les pastiches de Proust*, 23.

³⁶ Proust beschreibt diese Filterung jener der typischen Manier eines Autors zugrundeliegenden sprachlichen Eigenheiten nicht als rational-bewussten Akt, sondern als intuitives Verständnis: „Le pastiche volontaire c’est de façon toute spontanée qu’on le fait; on pense bien que quand j’ai écrit jadis un pastiche, détestable d’ailleurs, de Flaubert, je ne m’étais pas demandé si le chant que j’entendais en moi tenait à la répétition des imparfaits ou des participes présents. Sans cela je n’aurais jamais pu le transcrire.“ (CSB, 594f.) Genette betont, dass die Erstellung eines „modèle de compétence qu’est l’idiolecte stylistique à ‚imiter‘“ (Genette: *Palimpsestes*, 138) Voraussetzung für das Verfassen eines Pastiches sei und zweifelt die Möglichkeit einer spontan-unbewussten Nachahmung an (vgl. ebd., 137f.).

³⁷ Vgl. Milly: *Les pastiches de Proust*, 35. An anderer Stelle heißt es terminologisch etwas abweichend: „Pasticher un style, le décomposer et le recomposer, le faire éclater en ses éléments, rendre ceux-ci ‚utilisables‘ à volonté [...]“. (Ebd., 37.)

³⁸ Vgl. ebd., 32f. Mit seiner Unterscheidung dieser beiden Verfahren bezieht sich Milly auf Jakobsons Verständnis von Metonymie und Metapher (vgl. ebd., 33). Er betont, dass beide Verfahren miteinander kombiniert werden können (vgl. ebd.), sieht jedoch bei Proust in den Pastiches von Balzac, Sainte-Beuve, den Goncourts, Michelet, Faguet und Saint-Simon die *concentration* von stilistischen Merkmalen als vorherrschend an, wohingegen das „metaphorische“ Verfahren der Substitution stärker bei den Nachahmungen Flauberts, Régniers und Renans zu finden sei. Als Beispiel nennt Milly hier eine Disparität zwischen Vokabular und Thema: „descriptions, chez Régnier, d’une maison et d’un jardin en piteux état à l’aide de termes et avec une emphase convenant à un château et à un parc [...]“. (Ebd.)

Verfahren der Verdichtung und Ersetzung ist das Pastiche immer Fremdes und Eigenes zugleich.³⁹ In dieser Hinsicht stellt Genette am Beispiel des Flaubert-Pastiches dar, dass es sich bei Prousts Nachahmungspraxis nicht mehr um eine kathartische Reinigung von Vorbildern⁴⁰ oder um eine stilistische Übung handelt, sondern um „[...] l’une des voies privilégiées – et à vrai dire obligées – de son rapport au monde et à l’art.“⁴¹ Proust selbst bezeichnet seine Pastiches 1908 in einem Brief als „critique littéraire ‚en action‘“⁴² und stellt sein Vermögen, „sous les paroles l’air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu’il est chez tous les autres“⁴³ erkennen zu können, auf eine Stufe mit jenem, Ähnlichkeiten wahrzunehmen und hervorzubringen:

Et je pense que le garçon qui en moi s’amuse à cela [aux pastiches; S.K.] doit être le même que celui qui a aussi l’oreille fine et juste pour sentir entre deux impressions, entre deux idées, une harmonie très fine que tous ne sentent pas.⁴⁴

Mit diesen Überlegungen hebt Proust neben der Erinnerungskonzeption und der Theorie der Metapher die Bedeutung der intertextuellen und – wie ich im Folgenden zeigen werde – intermedialen *écriture* für seine Ästhetik hervor. Damit bin ich bei Chardins *La Fillette au volant* angekommen und werde im Folgenden, an diese Vorüberlegungen anknüpfend, darlegen, dass Prousts Chardin-Pastiche sowohl einen originellen Kommentar zu Chardins Gemälde darstellt als auch eine erneuernde Modifizierung des Vor-Bilds, mit der die Figur Chardins zur Figur des Anderen bei Proust wird.

Chardins vermutlich 1737 entstandenes Gemälde *La Fillette au volant*⁴⁵ (Abb. 8) zeigt ein heranwachsendes Mädchen im Viertelprofil, das eine weiße, mit Blumen bestickte Haube und ein Kleid mit einem auffallend bauschigen weißen Rock trägt. Von diesem hebt sich ein blaues Band ab, an dem eine Schere und ein Nadelkissen befestigt sind. In der rechten Hand hält das Mädchen einen Federballschläger und in der linken Hand, die halb auf

³⁹ Siehe ebd., 30: „[...] le lecteur perçoit, simultanément ou successivement, une ressemblance et une différence avec le modèle.“

⁴⁰ Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung im Abschnitt „Elstir, Chardin, Proust: Chardin in den poetologischen Reflexionen der *Recherche*“.

⁴¹ Genette: *Palimpsestes*, 160.

⁴² Die Formulierung stammt aus einem Brief an Robert Dreyfus vom 17. März 1908 (Proust: *Correspondance* VIII, 62).

⁴³ Marcel Proust: „[Notes sur la littérature et la critique]“. In: CSB, 303-312, hier 303. Diese Bemerkungen entstammen den *Cahiers*, die mit ästhetischen Fragen der Entwürfe zum *Contre Sainte-Beuve* in Zusammenhang stehen (vgl. CSB, 862).

⁴⁴ Ebd., 304.

⁴⁵ Das unter dem Titel *La Fillette au volant* bekannte Gemälde wurde zuerst 1737 im Salon ausgestellt und in dessen *livret* als *Une petite fille jouant au volant* beschrieben. Es entstand vermutlich – das Entstehungsdatum ist nicht eindeutig zu entziffern – im selben Jahr. Vgl. Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 234.

dem Knauf der Rückenlehne eines braunen Holzstuhls aufliegt, einen mit vielfarbigen Federn ausgestatteten Federball.



Abb. 8: Jean Siméon Chardin, *La Fillette au volant* (1737)

Obwohl die Kinderdarstellungen Chardins zu den Genreszenen gezählt werden, ist das dargestellte Interieur auf die genannten Bildgegenstände reduziert und die einen Großteil des Bildraumes einnehmende Figur hervorgehoben. Das Gemälde hat die Anmutung eines Portraits, das die Figur als Kniestück vor einem dunklen, einförmigen Hintergrund präsentiert. Sie erscheint vollkommen unbewegt und lässt keinerlei mimischen Ausdruck erkennen. Da sie sich

zusätzlich vom Betrachter abwendet, richtet sich dessen Aufmerksamkeit auf die Dinge, die ihm dargeboten werden.

Im Unterschied zum *Journal*-Pastiche, das im Text als das benannt wird, was es nicht ist – ein Auszug aus dem Tagebuch der Goncourt-Brüder –, wird das Bild von Gilberte nicht als Chardin-Gemälde bezeichnet. Markiert wird der Pseudo-Chardin über die Inszenierung Gilbertes als Federballspielerin in der zweiten Begegnungsszene. Sowohl Genette als auch Milly gehen allerdings davon aus, dass ein Pastiche sich als spielerische Imitation eines Genres oder Autors weniger auf einen Einzeltext als auf mehrere Texte bezieht, in denen der nachzuahmende Stil hervortritt. Für das *Journal*-Pastiche hat Jean Milly bereits festgehalten, dass Proust nicht nur auf die von Edmond de Goncourt allein verfassten Bände VI bis IX des Tagebuchs rekurriert, sondern unausgesprochen auf das

gesamte Werk der Goncourts.⁴⁶ Gleichwohl ist für Proust, wie ich noch erläutern werde, besonders das Tagebuch durch den typischen Stil und die *vision du monde* der Goncourts gekennzeichnet. Ebenso bezieht sich Proust mit dem Chardin-Pastiche auf das gesamte Sub-Genre der Kinderdarstellungen, mit denen Chardin jeweils eine Figur eines heranwachsenden Jungen oder Mädchens mit einem ihr attributiv zugeordneten Gegenstand präsentiert. Die im Folgenden noch herauszuarbeitende „typische Manier“ kommt bei *La Fillette au volant* – ähnlich wie im goncourtschen *Journal* – in besonders pointierter Weise zum Ausdruck. Proust bezieht sich mit seinem Chardin-Pastiche also sowohl auf das Gemäldekollektiv der Kinderdarstellungen als auch auf eine einzelne Realisierung, deren individuelle Ausprägung er kreativ nachahmt und damit nicht zuletzt das implizite Pastiche erkennbar macht. Bevor ich die „typische Manier“ der chardinschen Kinderdarstellungen und die singuläre Qualität von *La Fillette au volant* herausarbeite, gehe ich mit der Frage nach Prousts Kenntnis des Gemäldes zunächst auf die Voraussetzung für die Nachahmung ein.

Obwohl Proust weder in seiner Chardin-Studie noch an anderer Stelle explizit auf Chardins *Federballspielerin* verweist, ist es sehr wahrscheinlich, dass er dieses Gemälde und andere Kinderdarstellungen Chardins kannte. Als unwahrscheinlich ist jedoch anzusehen, dass er es jemals im Original gesehen hat. Im Besitz des Louvre hat sich *La Fillette au volant* nie befunden,⁴⁷ und als es im Juni/Juli 1907 in der Galerie Georges Petit im Rahmen der *Exposition Chardin et Fragonard*⁴⁸ zu sehen war, hatte Proust sein Bett schon lange nicht mehr verlassen.⁴⁹ Im Louvre war jedoch zu der Zeit von Prousts häufigen Besuchen eine der insgesamt vier Versionen von *Le Château de cartes* ausgestellt.⁵⁰ Die sich heute in der National Gallery of Art in Washington befindliche Version des Kartenhauses hat Chardin 1737 als Pendant zu *La Fillette au volant* im Salon gezeigt.⁵¹

⁴⁶ Vgl. Jean Milly: „Le pastiche Goncourt dans ‚Le temps retrouvé‘“. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 71 (1971), 815-835, hier 826f.

⁴⁷ Vgl. zur Provenienz des Gemäldes Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 234.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Den Besuch einer Ausstellung scheint Prousts Gesundheitszustand nicht mehr zugelassen zu haben. An Edouard Rod schreibt Proust Ende Juni 1907: „Je ne quitte plus mon lit depuis des années. Je me lève lundi prochain 1^{er} juillet pour revoir quelques amis et reprendrai ma vie alitée ensuite.“ (Proust: *Correspondance* VII, 204.)

⁵⁰ Vgl. Chennevières: „Chardin au musée du Louvre“, 123.

⁵¹ Vgl. Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 237.

Das Gemälde (Abb. 9) stellt vor einem neutralen Hintergrund einen Jungen im Profil dar, der an einem viereckigen Tisch sitzend konzentriert ein Kartenhaus baut, und präsentiert,



Abb. 9: Jean Siméon Chardin, *Le Château de cartes* (1737)

ebenso wie sein Pendant, mit dem Spielgegenstand des Kindes ein Vanitas-Symbol.⁵² Vom durchgängigen Prinzip der Kinderdarstellungen, die Figuren mit einem ihnen zugeordneten Spielgegenstand zu zeigen, zeugt auch die über die Stuhllehne gehängte Trommel des Jungen in *Le Bénédicité*.⁵³ Dieses Prinzips konnte Proust in Gaston Schéfers Chardin-Monographie in der von Henri Laurens herausgegebenen Reihe *Les Grands Artistes* gewahr werden, un-

ter deren 24 Abbildungen sich auch mehrere Genreszenen befinden, die Kinder darstellen.⁵⁴ Valérie Sueur weist auf die herausragende Rolle von Künstlermonographien für Prousts Beschäftigung mit der Malerei hin und zitiert diesen mit einer Bemerkung über Vermeer, die sich auch auf Chardin ummünzen ließe:

L'étude de la correspondance est précieuse pour se faire une idée de la manière dont Proust utilise l'iconographie à sa disposition. La multiplicité des reproductions au sein d'une même

⁵² Vgl. dazu den Kommentar in Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 119f., und die folgenden Ausführungen.

⁵³ Vgl. Abbildung 4 in Abschnitt 1.2.2 vorliegender Arbeit. Im Salon von 1737 stellte Chardin auch ein nicht mehr erhaltenes Gemälde, das einen Jungen mit einer Blechtrommel und einer Windmühle zeigt, unter dem Titel *Petit enfant avec les attributs de l'enfance* aus (vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 166f.). Einen Überblick über die Kinderdarstellungen Chardins gibt Sahut: *Chardin et les enfants*.

⁵⁴ Zu nennen sind etwa *Le Château de cartes*, *Le Toton* oder *La Gouvernante* (vgl. Schéfer: *Chardin*). Eine Reproduktion von *La Fillette au volant* enthält der Band nicht. Allerdings nennt Schéfer das Gemälde in einer Aufzählung der acht Exponate des *Salons* von 1737, die großen Anklang fanden und Chardin als Genremaler etablierten (vgl. ebd., 55f.).

unité bibliographique, qui caractérise les publications monographiques illustrées, lui fournit l'occasion d'avoir sous les yeux l'ensemble de l'œuvre d'un artiste. C'est ainsi que l'ouvrage de Gustave Vanzype sur Vermeer lui permet de faire des rapprochements entre les œuvres et „de reconnaître dans des tableaux différents des accessoires identiques“.⁵⁵

Das in Schéfers Buch reproduzierte Gemälde *La Gouvernante* zeugt von der Möglichkeit, auch im Werk Chardins identische Gegenstände auf unterschiedlichen Bildern wiederzuerkennen: Als achtlos hingeworfene Spielgegenstände sind Spielkarten sowie Federball und Federballschläger auf dem Boden zu sehen.

Möglicherweise befand sich Chardins *Federballspielerin* auch in Prousts umfangreicher Sammlung von Reproduktionen; Stiche, Photographien und Postkarten dienten ihm nicht nur als Gedächtnisstütze, sondern nährten vor allem seine Imagination.⁵⁶ Sein Bildwissen bezog Proust außerdem aus populärwissenschaftlichen Publikationen, zeitgenössischen Zeitschriften⁵⁷ und Ausstellungskatalogen. 1908 erschien im Anschluss an die Ausstellung des Vorjahres eine mit 213 Abbildungen versehene Publikation zum Werk Chardins und Fragonards, in der die achte Abbildung *La Fillette au volant* zeigt.⁵⁸ Nicht zuletzt bot seine Goncourt-Lektüre Proust eine weitere Möglichkeit, auf Chardins Kinderbilder aufmerksam zu werden, die die Brüder bezugnehmend auf den Salon von 1737 begeistert evozieren und dabei auch die *Federballspielerin* in einer Reihe mit anderen Gemälden nennen.⁵⁹

⁵⁵ Valérie Sueur: „Impressions et réimpressions: Proust et l'image multiple“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, 89-101, hier 93. Das Proust-Zitat entstammt einem Brief an Jean-Louis Vaudoayer aus dem Jahr 1922 (vgl. Proust: *Correspondance* XXI, 292).

⁵⁶ Vgl. dazu Jérôme Picon: „Un degré d'art de plus“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, 81-87. Picon beschreibt die Funktion von Reproduktionen von Kunstwerken, die Proust entweder bereits selbst gesehen oder noch nie im Original vor Augen hatte, als „source de connaissance, un soutien pour la mémoire, mais aussi un matériau romanesque“ (ebd., 81). Siehe zu Prousts Bildwissen über die in der *Recherche* genannten Gemälde via Reproduktionen auch Eric Karpeles: *Paintings in Proust*, 13, sowie das Kapitel „Proust's reliance on the reproduced image“ in Townsend: *Proust's Imaginary Museum*, 27-38.

⁵⁷ Vgl. Leriche: „Bouillon de culture... Le rôle des salons et de la médiation mondaine dans la diffusion des savoirs: discours des historiens et représentation proustienne“, 184-186.

⁵⁸ Vgl. Armand Dayot (Hg.): *L'Œuvre de J.-B.-S. Chardin et de J.-H. Fragonard*. Deux cent treize reproductions. Introduction par Armand Dayot. Notes par Léandre Vaillat. Paris: Gittler 1908 (ohne Seitenangaben). Es ist nicht bekannt, ob Proust diesen Katalog besaß. Von der ersten Moreau-Retrospektive, die im Mai 1906 ebenfalls in der Galerie Georges Petit stattfand, erwarb er allerdings den Ausstellungskatalog (vgl. Kazuyoshi Yoshikawa: „Proust aux expositions“. In: Annick Bouillaguet (Hg.): *Proust et les moyens de la connaissance*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2009, 207-218, hier 212).

⁵⁹ Vgl. Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 92, und die folgenden Ausführungen.

Wie bereits in der Beschreibung von *La Fillette au volant* erwähnt, zeichnet sich dieses Gemälde – ebenso wie die anderen zwischen 1733 und 1738 gemalten Kinderdarstellungen Chardins – durch eine auffällige generische Ambiguität aus. Ewa Lajer-Burcharth weist darauf hin, dass Chardins Kinderbilder sich nicht in die narrativ geprägte Gattung der Genrebilder fügen,⁶⁰ „[u]northodox as portraits“⁶¹ sind, sich von der ikonographischen Tradition der Kinderspiele ebenso abheben wie von der zeitgenössischen Darstellung von Kindern, die als Teil einer Erzählung oder in einem diskursiven Kontext rezipiert werden können, wie etwa bei Greuze⁶². Die im Hinblick auf das Genre festgestellte Ambiguität betrifft auch die Deutung der beiden auffälligsten Gestaltungsmerkmale der chardinschen Kinderdarstellungen, die ich im Folgenden hauptsächlich anhand von *La Fillette au volant* herausstellen werde: die mit einem statischen Gesichtsausdruck und undeutbarem Blick gemalte Figur und die ostentative Präsentation der Spielgegenstände.

Die Bedeutung der den Portraitierten attributiv zugeordneten Utensilien wirft die Frage nach der emblematischen Dimension der Kinderbilder auf. Inwieweit diese die Bildausage dominiert, für den zeitgenössischen und spätere Betrachter noch Gültigkeit besitzt oder die emblematischen Attribute wie Kreisel, Kartenhaus, Federball oder Seifenblasen in Chardins Genreszenen „tatsächlich nur noch als banale Alltagsgegenstände“⁶³ auftreten oder vor allem auf „das Ephemere und Ziellose“⁶⁴ verweisen, wurde mehrfach diskutiert.⁶⁵ Am Beispiel von *La Fillette au volant* lässt sich zeigen, dass der Sinngehalt des

⁶⁰ Vgl. Lajer-Burcharth: *The Painter's Touch*, 142.

⁶¹ Ebd., 140. Lajer-Burcharth erläutert, dass die chardinschen Kinderdarstellungen gegen die traditionelle Frontalansicht des Portraits verstoßen und die Figuren den Betrachter weder anblicken noch sich durch dessen Blick gestört fühlen (vgl. ebd.).

⁶² Vgl. ebd., 140-142. Vgl. zum Verhältnis Chardins zur Tradition der *jeux d'enfants* ausführlich Scott: „Kinderspiel“, die aufzeigt, dass in der Druckgraphik und der dekorativen Kunst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts stets eine Vielzahl an unterschiedlichen Spielen und Kindern abgebildet waren (vgl. ebd., 95f.). Chardins Kinderdarstellungen (Scott bezieht sich auf die vielfach reproduzierten Druckgraphiken) erscheinen in dieser Hinsicht als Bruch mit der Tradition: „In Chardins Werk sind Einzelfiguren nicht mit anderen verbunden, sie sind keine Bindeglieder, sondern nur einzelne Figuren. Damit soll nicht bestritten werden, daß die Drucke in Folge gesammelt oder paarweise reproduziert wurden, vielmehr soll der Vorrang betont werden, den sie der Rhetorik der Einzelfigur einräumen. Überdies läßt die Art, wie das oft einsame Kind thematisch als in eine Sache vertieft oder in sich versunken geschildert wird, sowie die Art, in der es formal vor neutralem Hintergrund, wie ein Prachtexemplar auf einer einzelnen Seite, eingefangen wird, vermuten, daß der Maler konventionelle Erzählstrategien umkehrte.“ (Ebd., 96.)

⁶³ Geiger: *Urbild und fotografischer Blick*, 81.

⁶⁴ Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 158.

⁶⁵ Vgl. zu einer emblematischen Lesart der Kinderdarstellungen Donat de Chapeaurouge: „Chardins Kinderbilder und die Emblemantik“. In: György Rózsa (Hg.): *Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. Band 2. Budapest: Akadémiai

Gemäldes sich nicht in einem Entweder-oder erschöpft, sondern Chardin eine emblematische Darstellung zitierend affirmiert, um ihre Lesbarkeit zur Disposition zu stellen.

Im Rahmen einer emblematischen Lektüre des Gemäldes verweist das Federballspiel als Vanitas-Symbol auf „die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und den Wankelmut des Lebensglücks [...]: [...] der Federball ist [...] abhängig von der unbeständigen, unvorhersagbaren Macht des Windes und verliert dementsprechend leicht die anvisierte Bahn.“⁶⁶ Auch lässt sich der Federball auf das unsichere Glück der launenhaften Liebe beziehen.⁶⁷ René Démoris hebt in seiner Analyse der Kinderdarstellungen Chardins die offensichtliche Selbsteinschreibung in die ikonographische Tradition hervor, deren überlebte Sinnzuschreibungen eine Distanznahme von einer moralisierenden Botschaft erkennen lassen:

Chardin [...] n'hésite pas ici à utiliser un certain nombre d'objets et de situations typiques: bulles, château de cartes, osselets, raquette, volant, etc. Éléments porteurs d'un discours, mais d'un discours usé, en quelque sorte [...], qui ne se donne pas comme objectif essentiel de l'œuvre (par l'absence notamment de redondance dans le propos). Chardin se range dans une tradition, ouvertement, mais sans qu'on puisse lui attribuer l'intention de tenir un propos moralisant.⁶⁸

Indem sich mit *La Fillette au volant* eine moralisierende Absicht, die zitiert wird im Gegensatz von Spielgerät für den unnützen Zeitvertreib auf der einen Seite und Nadelkissen und Schere, die als Repräsentanten der Pflicht am Rock des Mädchens befestigt sind, auf

Kiadó 1972, 51-56. Und die bereits genannte einschlägige Analyse von Snoep-Reitsma mit dem Titel „Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time“, die die emblematische Lesbarkeit anhand der Reproduktionsstiche und der sie begleitenden Verse zu verdeutlichen versucht. Dieses Vorgehen ist problematisch, da von der bedeutungsgenerierenden Funktion der Verse nicht auf Chardins Absichten geschlossen werden kann. Zwar berücksichtigt Snoep-Reitsma die Interpretationsleistung der Stecher („they invented ‚meanings‘ for the paintings“ (Snoep-Reitsma: „Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time“, 165)), beurteilt sie jedoch als Sinngebung im Sinne Chardins, da viele Reproduktionskünstler mit Chardin befreundet waren und seine Werke schätzten (vgl. ebd.). Kohle kritisiert Snoep-Reitsmas Methode, da die spezifische Ausstrahlung der Gemälde unberücksichtigt bleibe (vgl. Kohle: *Ut pictura poesis non erit*, 149). Kohle zufolge ist ein lehrhafter Inhalt der Genrebilder vorhanden, die emblematischen Gegenstände bei Chardin jedoch so leicht zu entschlüsseln, dass ihre Vordergründigkeit gerade ihre Geltungskraft einschränke (vgl. ebd., 158). Anita Hosseini hat allerdings jüngst anhand von Chardins *Les bulles de savon* (1733/34) gezeigt, wie sich das Gemälde als Verschränkung des emblematischen Vanitasgedankens mit der Bedeutung der spielerischen Wissensaneignung innerhalb einer neuen pädagogischen Programmatik lesen lässt (vgl. Hosseini: *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase*, 33-63).

⁶⁶ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699 – 1779: Werk – Herkunft – Wirkung*, 119.

⁶⁷ Vgl. den Kommentar von Philip Conisbee in Bailey/Conisbee/Gaachtgens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei*, 200.

⁶⁸ Démoris: *Chardin, la chair et l'objet*, 84.

der anderen Seite, nicht aufdrängt,⁶⁹ tritt umso mehr die Präsenz der abgebildeten Gegenstände als Dinge in ihrer Materialität hervor.⁷⁰ Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Bewegungslosigkeit des Mädchens, das Schläger und Federball gedankenverloren in den Händen hält und damit außerhalb ihres eigentlichen Verwendungszusammenhangs des aktiven Spiels passiv ausstellt.

Mit der Infragestellung der sinnbildlichen Lesbarkeit der Dinge geht die Unlesbarkeit der Person einher. Diese zeigt sich bei Chardin im rätselhaft starren Blick des Mädchens, dessen puppenartiges Gesicht, ähnlich den Figuren der Genreszenen, die Proust in seiner Chardin-Studie behandelt, keinerlei Affekt erahnen lässt.⁷¹ Der Blick scheint ins Leere oder auf etwas außerhalb des Bildes sich Befindliches gerichtet zu sein. In diesem Aspekt unterscheidet sich die *Federballspielerin* von allen anderen von Chardin dargestellten Kindern, die – bis auf drei Ausnahmen, die den Betrachter anblicken, – stets den Blick auf ihren jeweiligen Beschäftigungsgegenstand gelenkt haben.⁷² Philip Conisbee schlägt ausgehend von der Paarkonstellatation mit dem *Kartenhaus* vor, den Blick des Mädchens als Ansatz einer Erzählung zu lesen:

Der Blick des Mädchens scheint wehmütig auf dasselbe Objekt gerichtet zu sein, [sic] wie der des Jungen. Es hat den Anschein, als habe Chardin ihre Resignation eingefangen: Sie muss geduldig warten, während ihr möglicher Spielkamerad seine einsame Beschäftigung zu Ende führt. Sie muss aber auch ihre Haltung bewahren und zu jeder Zeit bereit sein, seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken; mit ihrem Schläger und ihrem Federball wird sie ihm jeden Moment einladend zuwinken.⁷³

Conisbee macht im Kontext dieser Interpretation auch darauf aufmerksam, dass sich in der Pendant-Verknüpfung beider Gemälde – mit dem auf den Jungen gerichteten Blick des Mädchens und der Herzbuben-Spielkarte, die dem Betrachter von *Le Château de cartes*

⁶⁹ Vgl. ähnlich auch Conisbee in Bailey/Conisbee/Gaechtens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei*, 200.

⁷⁰ Auf diesen Aspekt weist auch Paula Radisich: *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects*, 64f., hin und stuft „the detail of the gleaming wooden racket and the materiality of the ravishing shuttlecock with its multicolored feathers“ (ebd., 64) als malerische Innovation ein.

⁷¹ Radisich erkennt in *La Fillette au volant* aufgrund der ausdruckslosen Mimik, Schönheit und modischen Erscheinung des Mädchens im Rahmen ihres Projekts, Chardins Genrebilder als von zeitgenössischer *galanterie* und Mode imprägnierte Repräsentationen zu lesen, eine „enlarged fashion-print figure“ (ebd., 65).

⁷² Vgl. Sahut: *Chardin et les enfants*. Lediglich die Figuren der Gemälde *Petit enfant avec les attributs de l'enfance* (ebd., 49, unter dem Titel *Le jeune soldat*), *L'inclination de l'âge* (ebd., 77) und *Le jeune homme au violon* (ebd., 78) blicken den Betrachter an.

⁷³ Philip Conisbee in seinem Kommentar zum *Kartenhaus* in: Bailey/Conisbee/Gaechtens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei*, 200. Die Beziehung zwischen beiden Gemälden betont auch Vieillard: *Chardin*, 142.

zugewandt präsentiert wird, – möglicherweise „die ersten Regeungen des Verlangens“⁷⁴ lesen lassen. Dass es sich bei den Kindern genau genommen um Heranwachsende handelt und den Gemälden latent ein Begehren eingeschrieben ist, betont René Démoris, der auf die Spannung zwischen den Körpern der Heranwachsenden und ihren spielerischen Beschäftigungen hinweist:

Nous sont présentés des personnages qui se savent objets de regard tout en gardant la possibilité de jouir d'eux-mêmes. C'est en quoi ces adolescents répètent et prolongent le plaisir de vrais enfants qu'ils ne sont déjà plus et préludent à d'autres jeux, dont l'objet ne serait plus une bulle ou un toton.⁷⁵

In dieser Hinsicht erschließen sich dem Betrachter die Bauschigkeit des voluminösen Rocks, aus dem der Oberkörper des Mädchens hervorzukommen scheint, und die Anordnung der sich nach oben hin öffnenden vielfarbigen Federn des Federballs als Gesten des Aufblühens. So versteht auch Bertrand Vieillard *Die Federballspielerin* als konkret-metaphorisches Doppelwesen:

[...] l'opposition des deux parties de la figure féminine n'empêche pas la partie supérieure du corps de paraître plantée dans la partie inférieure, comme la tige d'une fleur dans son oignon. La métaphore florale vaut alors pour l'ensemble de la figure: fille-statue ou fille-fleur, la fillette au volant symbolise quelque chose comme une naissance ou un déploiement originel.⁷⁶

Mit der *fille-fleur* lässt sich nahtlos an Proust anschließen, der in seinem Chardin-Pastiche die in diesem Abschnitt herausgearbeiteten Gestaltungsmerkmale von *La Fillette au volant* in Form von zur Unerkennbarkeit und zum Begehren hin akzentuierten Ähnlichkeiten hervorbringt. Die bei Chardin in ihrer Plastizität in Erscheinung tretenden Utensilien Federball und Federballschläger, die im Symbolischen nicht mehr restlos aufgehen, überzeichnet Proust in die Sperrigkeit des Spatens. Damit löst er die schon bei Chardin abgegriffene allegorische Lesbarkeit eines tradierten Symbols auf und ersetzt es durch ein

⁷⁴ Conisbees Kommentar zum *Kartenhaus* in: Bailey/Conisbee/Gaachtgens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei*, 200.

⁷⁵ Ebd., 86. Den latenten Bildinhalt des Begehrens sieht Démoris häufig in den Versen der Druckgraphiken versprachlicht. Bezüglich des begleitenden Texts zu *La Fillette au volant* – „Sans souci, sans chagrin, tranquille en mes désirs / Une raquette et un volant forment tous me plaisirs.“ – kommentiert er: „Faire rimer plaisirs et désirs pour conclure que ce corps-ci n'a rien à voir avec la sexualité (et du coup y ramener la pensée du lecteur) est au moins amusant...“ (Ebd., 88f.) Ebenfalls auf die Dimension des Begehrens abhebend Vieillard: *Chardin*, 142-151.

⁷⁶ Ebd., 143. Auch Lajer-Burcharth sieht *La Fillette au volant* in Verbindung mit der „idea of libidinal self-discovery“ (Lajer-Burcharth: *The Painter's Touch*, 145) und interpretiert den Federballschläger als symbolische Darstellung der Fortpflanzungsorgane, die einerseits mit dem Gegenstand präsentiert, andererseits aber auch unter dem bauschigen Rock verborgen werden (vgl. ebd., 147).

irritierendes Objekt. Den unerkennbaren und scheinbar ortlosen Blick der *fillette* lenkt Proust – wie es in Chardins Gemälde im Kontext seines Pendants bereits angelegt ist – auf eine andere Person, den Protagonisten seines Romans. Und etabliert damit nicht nur eine die gesamte *Recherche* durchziehende beunruhigende Frage nach der Bedeutung des Blicks für die Identität des Anderen, sondern auch das zwingende Bedürfnis nach der Existenz in Blick und Bewusstsein des Anderen („[...] de la forcer à faire attention à moi, à me connaître!“ (I, 139) lautet dann die Agenda Marcells in Tansonville). Die *fillette* Chardins platziert Proust in einem Garten hinter einer blühenden Weißdomhecke und verstärkt das der *fillette* latent eingeschriebene Begehren in seiner *remontage* zum sensuell konnotierten *rousse* der Haare und den *taches roses* der Haut Gilbertes sowie der *sournoisie* des Blicks (vgl. I, 141), die als erotische Kategorie nachträglich enthüllt wird. In der chronologisch eigentlich vorgeordneten Liebesgeschichte zwischen Swann und Gilbertes Mutter Odette ist es jene „volonté fugace, insaisissable et sournoise“ (I, 287), die Swanns Begehren entfacht.

Die Begegnungsszene mit Gilberte kulminiert in dem Gedächtnisbild in Form eines Chardin-Pastiches, mit dem Proust die Infragestellung der Lesbarkeit des Attributs und der Person im Zeichen des Begehrens zuspitzt. Strukturiert ist die Begegnungsszene durch die Evokation unterschiedlicher Dispositive und den mit ihnen verbundenen Semantiken, die etabliert und gleichzeitig unterlaufen werden und damit das Mehrdeutige zum Unerkennbaren werden lassen. Aufgerufen und wieder verworfen werden aber nicht nur unterschiedliche Interpretationen des Anderen, sondern auch die goncourtsche Deutung des chardinschen Gemäldes, die mit dem vorgeblichen *Journal*-Auszug zitiert und mit Prousts Chardin-Pastiche desavouiert wird.

3.1.3 Unlesbare Dinge, die Fremdheit des Anderen und die „littérature de notations“

Die Begegnung mit Gilberte in Tansonville evoziert durch den Schauplatzwechsel von Chardins Interieur in einen frühlingshaften Garten ebenso den Liebesgarten des *Roman*

*de la Rose*⁷⁷ wie den „décor pritanier de l'innamoramento des sonnettistes, de Pétrarque à Ronsard“⁷⁸ und den marianischen *hortus conclusus*⁷⁹, der hier von einer Weißdornhecke umfriedet ist. Ganz im Sinne der Lesbarkeit, die die Modellierung der Szene mittels traditioneller Wahrnehmungsdispositive suggeriert, erscheint Gilberte in den Entwürfen in *Cabier* 14, auf die Ikonographie der Darstellungen der Verkündigung an Maria verweisend, „assise sur un banc sous une charmille de noisetiers un livre à la main“ (I, 849)⁸⁰, und steht die Episode in einem Fragment aus *Cabier* 12 im Zeichen des Weltschrifttopos⁸¹. Der in diesem Fragment noch mittelalterliche Park muss erst entziffert werden,⁸² wobei Gilberte die Rolle der Déchiffreuse zugeordnet ist, die im Vorstellungsbild, das Marcel sich von der ihm zunächst nur vom Hörensagen bekannten Mlle Swann ausmalt, in der letzten Fassung des Textes noch präsent ist:

⁷⁷ Zu den intertextuellen Verbindungen zwischen Prousts *Recherche* und *Le Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meun inklusive einer homoerotischen Lektüre der *aubépines* vgl. Zollinger: *Proust – Flaubert – Ovid*, 153-166.

⁷⁸ Jean Rousset: „Les premières rencontres“. In: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.): *Recherche de Proust*. Paris: Seuil 1980, 40-54, hier 42. Zu Garten, Park und Wald als Orte erotischer Initiation in *Les Plaisirs et les jours* vgl. Mechthild Albert: „Auf der Schwelle – Intérieur und Außenwelt in *Les plaisirs et les jours*“. In: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): *Marcel Proust. Orte und Räume*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2003, 45-63, hier 61.

⁷⁹ Vgl. zum *hortus conclusus* in der bildenden Kunst und in der Mariensymbolik Esther Meier: „Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draußen“. In: Nele Ströbel/Walter Zahner (Hg.): *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, 15-31.

⁸⁰ Vgl. zur lesenden Maria Werner Sollors: *Schrift in bildender Kunst. Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen*. Bielefeld: transcript 2020, vor allem 37-73, der erläutert, dass Maria nach dem Proto-Evangelium des Jakobus in der Verkündigungsszene zunächst beim Spinnen gezeigt wird (vgl. ebd., 38f.), seit dem 9. Jahrhundert jedoch mit einem Buch dargestellt ist, „[...] das geschlossen oder auch offen sein kann, das auf einem Lesepult oder Marias Schoß liegen mag, das sie in der Hand hält oder manchmal auch konzentriert zu lesen scheint.“ (Ebd., 39) Sollors nennt zahlreiche Darstellungen von Maria mit einem Buch von Giotto's Freskenzyklus (1305) in der Arena-Kapelle in Padua über Fra Angelico's Altarbild *Annunciazione di Cortona* (1433-34) bis zu Veroneses Deckengemälde der Verkündigung in der Rosenkranzkapelle der Basilika Santi Giovanni e Paolo in Venedig (1558) und Carpaccio's lesender Jungfrau Maria (1505). Zur Frage, warum Maria lesend dargestellt wird, vgl. auch Klaus Schreiner: „Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von ‚Mariä Verkündigung‘“. In: *Frühmittelalterliche Studien* 24 (1990), 314-368.

⁸¹ Vgl. zur Metapher der Welt als Buch Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986 und zu dieser Thematik bei Proust Volker Roloff: „Lesen als ‚déchiffrement‘ – zur Buchmetaphorik und Hermeneutik bei Novalis und Proust“. In: Edgar Mass/Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*. Frankfurt/M.: Insel 1983, 186-205. Die textgenetische Entwicklung der Begegnungsszene mit Gilberte untersucht Akio Wada: „La création romanesque de Proust: étude génétique sur la première apparition de Gilberte“. In: *Études de langue et littérature françaises* 54 (1989), 126-140.

⁸² Vgl. I, 843f.: „[...] puis je revenais à la haie du parc Swann, émerveillé de ce portail qui portait des emblèmes que je ne connaissais pas, tout ce monde mystérieux de la Bible et du Moyen Âge <que> quelques mots de Le Grandin avaient couronné pour moi d'une grandeur et d'une beauté indicibles sans que je pusse même comprendre ce que tout cela pouvait signifier, de quoi parlaient ces innombrables figures, à quelles villes fabuleuses (les villes qu'on avait promis <à> Mlle Swann de lui faire visiter) cela se rattachait.“

Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale, m'expliquant la signification des statues, et, avec un sourire qui disait du bien de moi, me présentant comme son ami, à Bergotte. (I, 99)

In den Entwürfen geht die Entschlüsselung der Welt durch Gilberte mit deren eigener Lesbarkeit einher. Die erste Version der Begegnungsszene ist in der von der Pléiade-Ausgabe so bezeichneten *Esquisse* LIII aus *Cabier* 4 zugänglich, in der Mlle Swanns Äußerem keine Beschreibung zuteil, der Blickkontakt jedoch ausführlich beschrieben wird. Gilberte erscheint noch nicht als Sinnbild idealer Weiblichkeit, sondern wird von Marcel als profane Geliebte wahrgenommen. Der Blick des Betrachters wird erwidert und das Gesicht scheint „tout un bonheur nouveau“ (I, 808) zu verheißen, die Augen erwecken den Eindruck, als versprächen sie: „Mais si vous voulez ce sera pour vous“⁸³. (Ebd.) In *Cabier* 12 sind Gilbertes Augen blau wie die Vergissmeinnicht, die sie gerade gepflückt hat (vgl. I, 819), und sie scheinen Bände zu sprechen – ich gebe an dieser Stelle nur einen Bruchteil wieder: „[...] mon plaisir serait d'aller avec toi. [...] Si tu étais seul et si j'étais libre comme nous nous aimerions. [...] Tu ne savais pas que tu pouvais être l'objet d'une préférence, le but d'un rêve. Hé bien, tu le sais maintenant [...]“ (I, 819).

Intratextuell kommuniziert die Begegnung mit Gilberte im swannschen Garten mit zwei Szenen der *Recherche*, die das Thema Wahrnehmung und Erkenntnis umkreisen und der Lesbarkeit der Welt und des Anderen eine Absage erteilen. Es handelt sich dabei erstens um die Lektüresituation im Garten des Hauses von Tante Léonie und zweitens um das im Zusammenhang mit der Unerkennbarkeit des Anderen vorgestellte Wahrnehmungsmuster der Rahmenschau. Im Combrayschen Garten verortet Marcel den Grund für das Scheitern einer intimen Kenntnis der Dinge im Akt der Wahrnehmung selbst:

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. (I, 83)

Verhindert bereits die Existenz des Bewusstseins den unmittelbaren Kontakt mit den Dingen, kommt noch hinzu, dass auch diese selbst sich verschlossen zeigen. Marcells Wunsch, unter der sinnlichen Erscheinung verborgen liegende Wahrheiten freizulegen,⁸³ wird anhand des Weißdorns exemplifiziert. In die Begegnung mit Gilberte eingefügt und

⁸³ Vgl. Gilles Deleuze: *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France 1964.

diese ankündigend,⁸⁴ zeugen die vergeblichen Bemühungen des Protagonisten, zur *vérité* des Weißdorns vorzudringen (zu den Strategien zählen „m’unir au rythme“ (I, 136), „approfondir“ (ebd.), „descendre plus avant dans leur secret“ (ebd.)), von dessen Unbegreifbarkeit. Eine kompensatorische Funktion erfüllt die Vorstellung der Verzehrbarkeit, die durch die Analogie von rosafarbenem Dornenstrauch und rosafarbenen Keksen bzw. Rahmfrischkäse mit zerdrückten Erdbeeren (vgl. I, 138) aufgerufen wird. Die nicht nur ins Kulinarische, sondern auch ins Erotische gleitende Bildlichkeit kündigt den unerkennbaren Anderen an, gleichsam *en miniature* eingelassen in die Dinge. Bereits bei ihrem ersten Erscheinen im Zeichen des Sakralen während der Maiandacht in der Kirche von Balbec wandeln sich die Weißdornblüten zu lebhaft-unbesonnenen Mädchen in Weiß, die aus schmalen Pupillen kokette Blicke aussenden (vgl. I, 111).⁸⁵

Die *aubépines* spielen auch in der nach dem Wahrnehmungsmuster der Rahmenschau modellierten Begegnungsszene mit Gilberte eine Rolle. Denn Marcel erblickt Gilberte nicht durch die *grille* eines Gartentors, die das klare und deutliche Ausschnittsehen ermöglicht, sondern durch die Hecke aus weißem und rosafarbenem Dorn hindurch,⁸⁶ die bereits mit dem begehrenden Blick assoziiert ist. Während der Blick durch den Rahmen eigentlich Erkenntnis und Lesbarkeit nach Art eines Bildes garantieren sollte, affiziert die blühende Umrahmung das durch sie hindurch Wahrgenommene: Marcel erblickt im Marienmonat Mai keine unbefleckte Jungfrau im *hortus conclusus* und auch nicht die weißdornumrankte *vierge dorée* der Kathedrale von Amiens,⁸⁷ sondern ein Mädchen mit rotem Haar und einem

⁸⁴ Es sind insgesamt vier Textstellen, die den Weißdorn thematisieren: die Weißdornzweige als Altarschmuck in der Kirche von Combray (I, 110-112), die Swanns Anwesen Tansonville säumende Weißdornhecke (I, 136-138), der *adieu aux aubépines* anlässlich der Rückkehr nach Paris (I, 143) und eine letzte Begegnung an der Steilküste nahe Balbec (III, 181f.).

⁸⁵ Vgl. zum Zusammenhang von Sakralem und Erotischem Rainer Warning: „Befleckter Weißdorn: Zum Imaginären der *Recherche*“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 179-211, und das Proust-Kapitel in Horst Dieter Rauh: *Epiphanien. Das Heilige und die Kunst*. Berlin: Matthes & Seitz 2004, 137-164.

⁸⁶ Vgl. in diesem Kontext auch die Formulierung von Michel Butor: „Les ‚moments‘ de Marcel Proust“. In: Ders.: *Œuvres complètes de Michel Butor*. Band 2: *Répertoire I*. Hg. von Mireille Calle-Gruber. Paris: Éditions de la Différence 2006, 159-167, hier 160: „Aperçu au travers de ce grillage [...]“. Zum Wahrnehmungsmuster der Rahmenschau vgl. das vorangegangene Kapitel.

⁸⁷ Prousts von Ruskin beeinflusste Vorstellung von der Heiligen Jungfrau des Marienportals der Kathedrale von Amiens lässt sich in seinem 1900 im *Mercure de France* erschienen Artikel „Ruskin à Notre-Dame d’Amiens“ (wiederabgedruckt in CSB, 69-105) nachlesen. Vgl. dazu Yasué Kato: „La vierge dorée d’Amiens et sa haie d’aubépines“. In: *Bulletin Marcel Proust* 65 (2015), 51-64, sowie Cynthia J. Gamble: „À l’ombre de vierge dorée de la cathédrale d’Amiens: Ruskin et l’imaginaire proustien“. In: *Gazette des beaux-arts* (Mai – Juni 1995), 313-322. Gamble legt überzeugend dar, wie sich Prousts *vierge dorée* aus einer imaginativen Überformung ihrer Beschreibung bei Ruskin und Mâle sowie einer Photographie formt, und stellt über die Weißdornumrankung hinaus weitere Übereinstimmungen zwischen dem Lächeln und einer Geste der Heiligen Jungfrau und Gilberte fest, die die *vierge dorée* zu „en quelque sorte un prototype de Gilberte“ (ebd.

von „taches roses“ (I, 139) übersäten Gesicht.⁸⁸ Das von Marcel wahrgenommene Bild von Gilberte dementiert die anzitierte Sakralisierung und problematisiert durch seinen auf die erotische Imagination verweisenden Rahmen bereits die Lesbarkeit der Eingrahnten:

Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier. Une fillette d'un blond roux qui avait l'air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant son visage semé de taches roses. Ses yeux noir brillaient et comme je ne savais pas alors, ni ne l'ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n'avais pas, ainsi qu'on dit, assez „d'esprit d'observation“ pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde: de sorte que, peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait – je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus. (I, 139)

Der mit einer guten Beobachtungsgabe ausgestattete Leser sieht die marianische Figur durch eine flaubertsche überlagert,⁸⁹ die mit dem neuen Dispositiv verbundenen Semantiken werden jedoch durch den fremden Gegenstand der *bêche* und die schwarzen Augen, die beide auf Chardin verweisen, wieder unterlaufen. Die schlechte Beobachtungsgabe, die Marcel sich selbst attestiert, lässt ihn einen paradoxen Schluss ziehen, und seine Paralyse resultiert in einem langen, starrenden Blick, der im Folgenden versucht, der „air indifférent et dédaigneux“ (I, 139), den „regards [...] sans expression particulière“ (ebd.) und einer im Text nicht beschriebenen Geste eine Bedeutung zuzuschreiben.

316) machen. In den Entwürfen nennt Proust Amiens explizit als Destination Gilbertes: „Elle devait aller à Amiens pour voir „la plus prodigieuse des cathédrales““ (I, 844).

⁸⁸ Raymonde Debray-Genette: „Thème, figure, épisode: genèse des aubépines“. In: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.): *Recherche de Proust*. Paris: Seuil 1980, 105-141, spricht von „migration d'un objet à un être“ (ebd., 137): „Il n'est que trop facile de constater le glissement de couleur de la fleur à la fille, à la fois métonymique et métaphorique. On peut, à la limite, dire que l'objet du regard s'épuise pour renaître sujet, mais un sujet à nouveau inconnaisable.“ (Ebd.) Auf die Wiederkehr von „souriant“, „brillant“ und „fixe“ aus der Beschreibung des Weißdorns im Portrait Gilbertes mit ihren „yeux brillants“ und der „fixité et un sourire dissimulé“ verweist Ginette Michaux: „Les aubépines dans la recherche proustienne“. In: *Lettres Romanes* 39 (1985), 59-72, hier 66.

⁸⁹ Vgl. Zollinger: *Proust – Flaubert – Ovid*, 167-173, der nicht nur die Vision Gilbertes mit der Erscheinung Mme Arnoux' in *L'Éducation sentimentale* in Beziehung setzt, sondern auch – entgegen der hier verfolgten chardinschen Interpretation – das Rätsel der Augenfarbe intertextuell aufzulösen weiß. Zur Wahrnehmung und Beschreibung Mme Arnoux' in der Begegnungsszene als (Marien-)Bild vgl. Barbara Vinken: „Effekte des Realen: Bildmedien und Literatur im Realismus (G. Flaubert: *L'Éducation sentimentale*)“. In: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin-Boston: De Gruyter 2014, 393-407.

Mit Aleida Assmann lässt sich eine solche Wahrnehmung als „wilde Semiose“⁹⁰ bezeichnen. Diesem Blick gelingt es nicht auf Anhieb, die materiellen Erscheinungen als Signifikanten zu Signifikaten im Sinne eines „Anzeichenlesens“⁹¹ ins Verhältnis zu setzen. Im Unterschied zum schnellen Blick des Lesens fällt dem „langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag“⁹², das Starren zu. Für den faszinierten Blick ist die Welt „unselbstverständlich“⁹³, formuliert Assmann, und für Prousts Protagonisten ließe sich ergänzen, dass die Kluft zwischen Sehen und Verstehen durch das Begehren entsteht, den begrenzten Erfahrungshorizont und die Unzugänglichkeit der Dinge selbst. Dem aus der Konventionalität der Zeichen ausbrechenden Spaten in Gilbertes Hand wird eine Sinnzuschreibung vom wahrnehmenden Subjekt gar nicht erst angetragen.⁹⁴

Die Beziehung zwischen Gilberte und dem Spaten erscheint ebenso undurchsichtig wie der Zusammenhang zwischen dem Mädchen und der Angel, die Marcel vor der Begegnung im Gras entdeckt. Wird in den Entwürfen dieser Zusammenhang noch explizit hergestellt – in *Cahier* 14 bemerkt Marcel „Or je savais que Mlle Swann aimait beaucoup

⁹⁰ Aleida Assmann: „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, 237-251, hier 237.

⁹¹ Ebd., 240: „Die verschiedenen Techniken des Anzeichenlesens lassen sich unter dem Begriff der Physiognomik zusammenfassen. In einem spezifischen Ausschnitt erscheint die Welt als Text, der statt in Schrift in konkreter Gegenständlichkeit kodiert ist. Für das Lesen selbst macht das wenig Unterschied: ebenso wie die Buchstaben-Signifikanten werden die gegenständlichen Signifikanten transzendiert und überwunden, sobald die richtige Deutung erreicht ist.“

⁹² Ebd., 240f.

⁹³ Ebd., 237.

⁹⁴ Zur Frage, ob Dinge überhaupt als Zeichen gelesen werden können vgl. Roland Barthes: „Sémantique de l'objet“. In: Ders.: *Ceuvres complètes II. 1962-1967*. Hg. von Éric Marty. Paris: Seuil 2002, 817-827, der Dinge als semiotische Phänomene auffasst, ihre eindeutige Lesbarkeit jedoch ablehnt: „En effet, l'objet est polysémique, c'est-à-dire qu'il s'offre facilement à plusieurs lectures qui sont possibles, et cela non seulement, d'un lecteur à l'autre, mais aussi, quelquefois, à l'intérieur d'un même lecteur.“ (Ebd., 825) Im Anschluss an Barthes wendet sich aus der Perspektive der materiellen Kultur Hans Peter Hahn gegen die Lesbarkeit von faktualen Dingen im Sinne eines Textes und markiert die Relation zwischen Objekt und Bedeutung als „unscharfe, variable und immer wieder neu zu bestimmende Beziehung“ (Hans Peter Hahn: „Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung“. In: Ulrich Veit u. a. (Hg.): *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann 2003, 29-51, hier 29). Hahn simplifiziert jedoch die Lesbarkeit von Texten, wenn er ihren Zeichen eine „präzise[n] Beziehung zu bestimmten Bedeutungen“ (ebd.) unterstellt. Prousts involviert seinen Protagonisten allerdings gar nicht in einen Semiotisierungsprozess hinsichtlich der *bébe* und belässt dabei nicht nur den Gegenstand in seiner Fremdheit, sondern überlässt auch die Deutung des Gegenstandes dem Leser. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Dorothee Kimmich: „Der Fremde und seine Dinge. Bemerkungen zur Funktion fremder Dinge in der Literatur der Moderne“. In: José Brunner (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein 2015, 177-188, hier 182: „Die Fremdheit der Dinge ist in der Literatur grundsätzlich eine Infragestellung von Wahrnehmung, Bezeichnung, Begrifflichkeit und Begreifbarkeit, die nicht nur auf das Ding, sondern immer auch auf das wahrnehmende – und damit auch das lesende – Subjekt zielt.“

la pêche.“ (I, 850) –, wird in der letzten Textversion hingegen das Auseinandertreten von Zeichen und Bedeutung an- und der Verweisungscharakter der Dinge im Hinblick auf den Anderen aufgekündigt:

[...] j'aperçus sur l'herbe, comme un signe de sa présence possible, un couffin oublié à côté d'une ligne dont le bouchon flottait sur l'eau [...]. D'ailleurs Swann nous ayant dit que c'était mal à lui de s'absenter, car il avait pour le moment de la famille à demeure, la ligne pouvait appartenir à quelque invité. (I, 135)

Die Gegenstände als Zeichen der möglichen Anwesenheit von Mlle Swann schließen auch deren Abwesenheit nicht aus, die Angel vermag ebenso gut Gilberte wie einem von Swanns Gästen zu gehören, die Beziehung zwischen der Person und den Gegenständen besteht nur hypothetisch.

Das „Anzeichenlesen“ Marcells ist also von Beginn an als eine möglicherweise ins Leere laufende Suche nach Sinn und Bedeutung markiert. Proust imitiert mit der Figur des Anderen als Produkt der Überlagerung unterschiedlicher aufgerufener und wieder zur Disposition gestellten Wahrnehmungsmuster von der lyrischen Liebesbegegnung über die Auratisierung als marianische Figur bis zu den Begegnungsszenen bei Flaubert Chardins Verfahren und modelliert Gilberte am Ende in Form des sich einprägenden Gedächtnisbildes als unerkennbare Figur Chardins. Ganz im Vertrauen auf die Welt als Text übersetzt Marcel jedoch eine von Gilberte ausgeführte Geste mit dem verinnerlichten „petit dictionnaire de civilité“ (I, 140) im Sinne einer Unverschämtheit. Obwohl Gilberte beim späteren Besuch in Tansonville erklärt, dass sie damals in Marcel verliebt gewesen sei und ihn „d'une façon tellement crue“ (IV, 269) mit der Geste zu erotischen Spielen in den Ruinen des Turms von Roussainville einladen wollte, wird die eigentliche Geste nie konkretisiert.⁹⁵ Sie bleibt als Zeichen im Roman unsichtbar. Im Gegensatz zu der *bêche*, die als materielles Zeichen ohne präzise Bedeutung im Hinblick auf die Person im Text persistiert. Ihr Vorhandensein wird nie erklärt, sie erscheint als fragwürdiger und möglicherweise zufälliger Gegenstand.⁹⁶

⁹⁵ Elisabeth Ladenson: „Gilberte's indecent gesture“. In: Armine Kotin Mortimer/Katherine Kolb (Hg.): *Proust in Perspective. Visions and Revisions*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2002, 147-156, verfolgt die Repräsentation der Geste in den visuellen Medien Comic und Film und besteht auf ihrer „essential unknowability“ (ebd., 156). Ladenson kommt zu dem Schluss: „[...] what we may feel invited to visualize as penetration figures instead impenetrability.“ (Ebd.)

⁹⁶ Während sie sich in dieser Hinsicht von den Attributen Saint-Loups und Albertines unterscheidet, die leicht lesbar sind und deren sinnbildliche Dimension im Text explizit gemacht wird, deutet sie auf die „cravate bouffante en soie mauve, lisse, neuve et brillante“ (I, 172) der Herzogin von Guermantes voraus. Das irritierende Accessoire geht mit seiner Trägerin eine ähnlich zweifelhafte Verbindung ein wie der Spaten in

Es bleibt abschließend zu erläutern, in welchem Bezug die plötzliche Wiederbelebung des Chardin-Pastiches in Form des Gedächtnisbildes von Gilberte (IV, 271) zum in auffälliger Nähe dazu in den Roman inkorporierten Goncourt-Pastiche in *Le Temps retrouvé* (IV, 287-295) steht. Bei dem als Auszug aus einem unveröffentlichten Band des Tagebuchs der Goncourts vorgestellten Pastiche handelt es sich um die Schilderung eines Abendessens bei den Verdurins im Besonderen im Stil des *Journal* und im Allgemeinen im Stil des gesamten Werks der Goncourts, das Proust – davon zeugt die auffällige und kontinuierliche Präsenz der Goncourts in seinen Briefen und den Pastiches⁹⁷ – sehr gut kannte.

Das ambivalente Verhältnis zu den Goncourts manifestiert sich einerseits im Rückgriff Prousts auf Beschreibungsstrategien, Vokabular und Stil der Goncourts z. B. im Chardin-Essay und andererseits in seiner Ablehnung ihrer „Ästhetik der Oberfläche“ und der *écriture artiste*, die Proust beispielhaft mit der detaillierten Beschreibung des „défilé d’assiettes“ (IV, 289) im vorgeblichen Tagebuch-Auszug pastichiert.⁹⁸ In den aus der Lektüre des Pseudo-*Journals* hervorgehenden Überlegungen wird die „littérature de notations“ (IV, 473)⁹⁹ zur Negativfolie der offiziellen Poetik der Tiefe und der Erinnerung

Gilbertes Hand, obwohl seine Lesbarkeit nicht in Frage gestellt ist. Seine Beschreibung als „neuve“ und „lisse“ konnotiert das Vulgäre des Neuen, das Gewöhnliche und Bürgerliche. Mit „une cravate mauve comme Mme Sazerat“ (ebd.) wird das durch die Projektionen der Laterna Magica genährte Vorstellungsbild von der Herzogin als Nachfahrin Genevièves de Brabant in Frage gestellt. Was nicht ins Bild passt, wird getilgt, das vulgäre Zeichen des ersten Portraits muss weichen und hat auf dem folgenden „croquis volontairement incomplet“ (I, 174), der die idealisierte Gestalt wieder ins Bild setzt, keinen Platz mehr. Der Spaten hingegen bleibt im Bild, wird sogar zum integralen Bestandteil der *image* von Gilberte und in seiner Fremdheit der Sinnggebung durch den Leser überlassen.

⁹⁷ Vgl. den Index der *Correspondance* und Annick Bouillaguet „Goncourt (les)“. In: *Dictionnaire Marcel Proust*, 425-427.

⁹⁸ Zur *écriture artiste* vgl. Milly: „Le pastiche Goncourt dans ‚Le temps retrouvé‘“, 828-830, und mit Bezug auf das Tafelservice Milly: *Les pastiches de Proust*, 44. Milly gibt zahlreiche Beispiele zum Gebrauch seltener Wörter, unkonventioneller Derivationen und Substantivierungen, Archaismen, akkumulativer Reihungen mit unerwarteten Satzabbrüchen etc. Vgl. zum *Journal*-Pastiche außerdem die ausführliche Untersuchung von Annick Bouillaguet: *Proust et les Goncourt – le pastiche du ‚Journal‘ dans ‚Le Temps retrouvé‘*. Paris: Lettres Modernes 1996. Sowie Richard Anthony Sayce: „The Goncourt Pastiche in *Le temps retrouvé*“. In: Larkin B. Price (Hg.): *Marcel Proust: A Critical Panorama*. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press 1973, 102-123, der zum einen betont, dass Proust „the deep structure“ (ebd., 109) des goncourtschen Stils ermittelt und mit den Mitteln der Konzentration und Übertreibung (vgl. ebd., 110) nachahmt. Zum anderen stellt Sayce heraus, wie Proust in Form einer gegenseitigen Durchlässigkeit das Eigene mit dem Fremden verbindet: „[...] the pastiche shows us a continuous interplay between the world of Goncourt and the world of Proust.“ (Ebd., 121.)

⁹⁹ Als „notation“ bezeichnet Édmond selbst im Vorwort des *Journal* die Schreibweise der Goncourts (Edmond und Jules de Goncourt: *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Band 1 (1851-1861). Paris: Charpentier 1887, VI).

der *Recherche*. Die Methode der bloß aufzeichnenden Literatur, als deren Inkarnation ihm Edmond de Goncourt erscheint, beschreibt Proust 1922 wie folgt:

Chez la princesse Mathilde, le méfiant dédain inspiré par la personne de M. de Goncourt était quelque chose d'affligeant. J'ai vu là des femmes, même intelligentes, se livrer à des manèges pour éviter de lui dire leur „jour“. „Il écoute, il répète, il fait ses Mémoires sur nous.“ Cette subordination de tous les devoirs, mondains, affectueux, familiaux, au devoir d'être le serviteur du vrai, aurait pu faire la grandeur de M. de Goncourt, s'il avait pris le mot de vrai dans un sens plus profond et plus large, s'il avait créé plus d'êtres vivants dans la description desquels le carnet du croquis oublié de la mémoire vous apporte sans qu'on le veuille un trait différent, extensif et complémentaire. Malheureusement, au lieu de cela, il observait, prenait des notes, rédigeait un journal, ce qui n'est pas d'un grand artiste, d'un créateur.¹⁰⁰

Der von Proust skizzierte Dreischritt von Beobachtung, Aufzeichnung und Abschrift¹⁰¹ bildet nicht nur eine Antithese zur offiziellen Poetik der *Recherche*, sondern auch zum Chardin-Pastiche *Gilberte à la bêche*, das der unmittelbaren Aufzeichnung einer selbstverständlichen und lesbaren Welt eine schlechte Beobachtungsgabe, die Fremdheit der Dinge und die Alterität des Anderen entgegensetzt. Das Chardin-Pastiche ist aber ein doppelter Gegenentwurf, nicht nur zur „littérature de notations“, sondern auch zur Chardin-Rezeption der Goncourts, auf die im *Journal*-Pastiche angespielt wird. Mme Verdurin rühmt sich, Elstir, der hier abermals Chardin maskiert, den Rat gegeben zu haben, Mme Cottard auf einem Familienportrait „non pas en représentation mais surprise dans l'intime de sa vie de tous les jours“ (IV, 293) zu malen. Proust zitiert hier mit „intime“ nicht nur das Schlüsselwort der goncourtschen Chardin-Interpretation, sondern auch die Beschreibung Chardins in *L'Art du XVIII^e siècle*, der als „témoin“¹⁰² einen unverstellten Blick auf die Intimität des bürgerlichen Alltags hat. In der Vorstellung der Goncourts überrascht Chardin die von ihm Portraitierten und bannt das Beobachtete, Dinge, Frauen, Kinder, sogleich auf die Leinwand¹⁰³ – Methode und Modus der Darstellung ähneln auffällig denen der Diaristen Édmond und Jules de Goncourt.

¹⁰⁰ Marcel Proust: „Les Goncourt devant leurs cadets: M. Marcel Proust“. In: CSB, 641-643, hier 642. Der Text stellt die Antwort Prousts auf eine an drei Autoren (Proust, Bizet, Giraudoux) gerichtete Frage bezüglich ihrer Einschätzung des goncourtschen Werks und dessen Einfluss dar.

¹⁰¹ Im Vorwort des *Journal* charakterisiert Édmond die Arbeitsweise der Diaristen als „sténographie ardente d'une conversation“ (Goncourt: *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Band 1 (1851-1861), VI) und das Tagebuch als „ce travail jeté à la hâte sur le papier et qui n'a pas été toujours relu“ (ebd., VII).

¹⁰² Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 98. Vgl. hierzu Abschnitt 1.1.2 der vorliegenden Arbeit. Vgl. auch die ähnlichen Formulierungen „sa vie de tous les jours“ (Goncourt-Pastiche; IV, 293) und „sa vie ordinaire et quotidienne“ (Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 96).

¹⁰³ „Il la surprend au retour du marché avec le gigot dans la serviette“ (ebd.), heißt es zum Beispiel auf *La Pourvoyeuse* anspielend.

So erscheinen den Goncourts weder die unmittelbar beobachteten Dinge noch die Figuren Chardins der Unlesbarkeit verdächtig. Sie betonen in ihren Beschreibungen, dass bei Chardin die Materialität des Gegenstandes hervortritt, und konstatieren in einer Aufzählung der von Chardin dargestellten Gegenstände:

Fontaines, fourneaux, poêlons, réchauds, brocs, dévidoirs, pelotes à épingles, écrans, paravents, encoignures, jusqu'aux raquettes et aux quilles des enfants, tout a dans ses tableaux une consistance et comme une intensité de réalité. Tout prend sous sa main, sous son dessin nouveau et ressenti, je ne sais quelle solidité, quelle ampleur turgescence. [...] [E]t par le gras du contour, par la carrure des lignes, par une sorte d'épaisseur robuste et de grandeur naturelle, les choses dans ses tableaux à personnages arrivent à un style.¹⁰⁴

Ebenso durchsichtige Repräsentanten der Alltagsrealität wie die Dinge sind auch die Figuren. Unverstellt, natürlich, naiv, außer Atem und „surpris par le peintre“¹⁰⁵, also alles in allem transparent in ihrem So-Sein dargestellt, charakterisieren die Goncourts die Kindebilder Chardins im Rahmen ihres Projekts der Wiederbelebung des 18. Jahrhunderts:

Trois de ces tableaux ne représentaient que des enfants surpris par le peintre, dans le sans-
façon de leur pose, dans leur grâce naturelle, animés, et pour ainsi dire, encore essoufflés par leurs jeux. Mais quelle réjouissance, pour les visiteurs de Salon, que ces aimables petites joufflues, bien portantes, riantes de santé et de la joie de leur âge! [...] Chardin reproduit les enfants naïvement, au naturel, en les observant dans leur physionomie, dans leur air, dans leurs poses d'instinct.¹⁰⁶

Die Beschreibung der Goncourts, die auch *La Fillette au volant* in einer Reihe mit anderen Gemälden nennen,¹⁰⁷ liest sich wie eine euphorische Version von Marcells ambivalentem Schlussbild von Gilberte: „et cessant brusquement de sourire, la jeune fille prit sa bêche et s'éloigna sans se retourner de mon côté, d'un air docile, impénétrable et sournois.“ (I, 140)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Proust sich mit seinem Pastiche von Chardins *Federballspielerin* wie schon in seiner Betrachtung der Genrebilder in der Chardin-Studie von 1895 für das Verhältnis zwischen den Dingen und der Person interessiert. Im

¹⁰⁴ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 92.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd. Die Beschreibung lässt sich kaum mit den Gemälden in Einklang bringen, die gut angezogene, sorgsam frisierte Kinder in überwiegend statischen Posen zeigen. Vgl. auch Démoris: *Chardin, la chair et l'objet*, 85: „Vêtement, posture, coiffure, tout cela est très maîtrisé [...]“. Der Blick eines Betrachters ist den Portraitierten bereits eingeschrieben: „Le moins que l'on puisse dire est ce que ces enfants surpris dans leur jeu sont d'une extrême correction, qui va jusqu'à l'élégance, sous les armes, prêts à affronter le regard des autres, déjà en représentation.“ (Ebd.)

¹⁰⁷ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 92.

Gegensatz zum fraglos gegebenen Zusammenhang der *amitié* lockert sich hier sowohl die Beziehung zwischen Ding und Person als auch die Verweiskraft des Attributs bis zur Unkenntlichkeit beider. Während in Chardins *La Fillette au volant* noch eine emblematische und eine literale Lesart angelegt sind, wird bei Proust mit *Gilberte à la bêche* die Beziehung zwischen den Zeichen und ihrer Bedeutung unselbstverständlich und verweist ebenso auf die Fremdheit der Dinge und des Anderen wie auf die Infragestellung der Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung. Damit reflektiert Proust mit dem Pastiche nicht nur seine Chardin-Rezeption, sondern auch seine literarische Position und versteht beide als Gegenentwurf zu den Goncourts.

3.2 Die Photographie der Großmutter mit Hut als Pendant zu Chardins Selbstportrait

Gilberte mit dem Spaten ist nicht das einzige Bild in Prousts Roman, das eine Figur mit einem irritierenden Gegenstand portraitiert. Während des ersten Aufenthalts in Balbec lässt sich die Großmutter des Protagonisten von Saint-Loup photographieren, um – wie erst später zu erfahren ist – Marcel angesichts ihres vorausgeahnten Todes ein Bild von sich zu hinterlassen. Der Text berichtet zunächst von den Vorbereitungen der geplanten Aufnahme, die den Enkel fern geglaupte Wesensmerkmale an der Großmutter feststellen lässt:

Quand quelques jours après le dîner chez les Bloch, ma grand-mère me dit d'un air joyeux que Saint-Loup venait de lui demander si avant qu'il quittât Balbec elle ne voulait pas qu'il la photographiât, et quand je vis qu'elle avait mis pour cela sa plus belle toilette et hésitait entre diverses coiffures, je me sentis un peu irrité de cet enfantillage qui m'étonnait tellement de sa part. J'en arrivais même à me demander si je ne m'étais pas trompé sur ma grand-mère, si je ne la plaçais pas trop haut, si elle était aussi détachée que j'avais toujours cru de ce qui concernait sa personne, si elle n'avait pas ce que je croyais lui être le plus étranger, de la coquetterie. (II, 144)

Als Krönung dieser scheinbar eitlen Selbstbezogenheit erscheint Marcel jener Hut, auf den schließlich die Wahl fällt und der das Glanzstück der Garderobe bildet: „[...] je fus contraint de voir le magnifique chapeau de ma grand-mère“ (II, 145). Ein „magnifique chapeau“ will nicht zur fürsorglich-selbstlosen Mme Amédée passen, die nie herausgeputzt auftritt und deren vestimentäres Markenzeichen ein schlichtes Hauskleid ist. In diesem ist sie erst einige Seiten zuvor Marcel als erlösender Engel erschienen, als er (groß)mutterseelenallein im fremden Hotelzimmer in Balbec Seelenqualen leidet:

Elle portait une robe de chambre de percale qu'elle revêtait à la maison chaque fois que l'un de nous était malade [...], et qui était pour nous soigner, pour nous veiller, sa blouse de servante et de garde, son habit de religieuse. (II, 28)¹⁰⁸

Doch der auffällige Hut der Großmutter ist kein Zeichen von Koketterie, sondern – wie Marcel später von Françoise zugetragen wird – das Herzstück einer List. Zuerst habe sich

¹⁰⁸ Christel Krauß: „A la recherche du shoe perdu. Zur Schuhsymbolik in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*“. In: *RZLG* 22 (1998), 345-368, hier 348, macht auf die Schlichtheit des einfachen Perkalstoffs aufmerksam, der damit einen Gegensatz zu den extravaganten Roben der mondänen Gesellschaft bilde.

Madame Amédée aufgrund einer erneuten Verschlechterung ihres Zustandes, der sich auf dem Abbild kaum verbergen ließe, gar nicht mehr photographieren lassen wollen:

Mais comme elle n'était pas bête, elle finit par s'arranger si bien en mettant un grand chapeau rabattu, qu'il n'y paraissait plus quand elle n'était pas au grand jour. Elle en était bien contente de sa photographie, parce qu'en ce moment-là elle ne croyait pas qu'elle reviendrait de Balbec. (III, 173)

Neben der „plus belle toilette“ (II, 144) ist es vor allem der große Hut mit breiter Krempe, der den Betrachter der Photographie vom Unübersehbaren ablenken und das von der Krankheit gezeichnete Gesicht verschatten soll.

Der List auf der Figurenebene, mit der die Großmutter die Obszönität der entstellenden Krankheit kaschieren will, entspricht eine komplementäre List auf der Textebene, die sich der idealistischen Ästhetik der Großmutter bedient, um die Vulgarität der mechanischen Reproduktion abzumildern. Das Erinnerungsbild von der Großmutter wird im Roman nicht als bloße Photographie sichtbar, sondern als Pendant zu Chardins *Autoportrait à l'abat-jour* (1775), den Proust zusammen mit einem zweiten Selbstbildnis in seinem Essay von 1895 beschreibt. Motiviert wird diese Konstellation durch die proustsche Wahrnehmung des Künstlers mit einer Nachthaube – und damit mit einer ebenso auffälligen wie ungewöhnlichen Kopfbeckung bekleidet wie die Großmutter auf ihrer Photographie – und die im Essay deklarierte Heilung vom Banalen, Abstoßenden und Vulgären durch die Kunst Chardins. Das photographische Pendant im Roman erscheint mithin als Produkt jener von der Großmutter praktizierten Nobilitierung des Trivialen durch ästhetische Schichtenbildung:

Elle [La grand-mère; S.K.] eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs „épaisseurs“ d'art: au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. (I, 39f.)

Während die Hut-List misslingt und die Pendant-Bilder am Ende auseinanderdriften und damit das Entgleiten der Erkennbarkeit des Anderen und letztlich sein Verschwinden anzeigen, legt Proust in der *Recherche* mehrere Schichten von Kunst übereinander und

schreibt die Bildfiguren Chardins in seinen Roman ein. Die versteckte Pendant-Konstruktion kombiniert mit dem malerischen und dem photographischen Portrait unterschiedliche Bildmedien und ihre ästhetischen Konzepte im diese Bilder ausstellenden Text-Raum. Prousts Ästhetik des A-Mimetischen, die Bewegung seiner intermedialen *écriture* als ein „Weiter- und Wiederschreiben, Widerschreiben und Umschreiben“¹⁰⁹ soll in den folgenden Abschnitten von Prousts Betrachtung der Selbstportraits in der Chardin-Studie bis zur Betrachtung der Photographie der Großmutter während des zweiten Balbec-Aufenthalts in *Sodome et Gomorrhe* herausgearbeitet werden.

3.2.1 Chardins Selbstbildnisse und das fehlende Pendant

In seinen Siebzigern wandte sich Chardin aufgrund eines durch die Pigmente und Bindemittel der Ölfarbe ausgelösten Augenleidens der Pastellmalerei und dem Genre der Portraitkunst zu.¹¹⁰ 1771 stellte er drei Pastelle im Salon aus, weitere folgten in den kommenden Akademieausstellungen bis zu seinem Tod 1779.¹¹¹ Zwei Selbstbildnisse werden Gegenstand von Prousts Bildbeschreibung im Chardin-Essay: *Autoportrait aux béésicles* (1771) und *Autoportrait à l'abat-jour*, Letzteres war 1775 zusammen mit dem *Portrait de Madame Chardin* im Salon zu sehen.¹¹² Angesichts der Portraits des alten und kranken Chardin formuliert Proust eine Erfahrung der Fremdheit, die das Gesicht, die Kleidung und nicht zuletzt die Kopfbedeckung des Portraitierten zu den Fixpunkten der Bildbetrachtung macht.

Im Unterschied zu seinen Thematisierungen der Stilleben (*Le Buffet* und *La Raie*) und der Genrebilder (*La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité*), bei denen Proust jeweils die Pendant-

¹⁰⁹ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, 38. Ich erweitere die Anwendung dieser nicht deutlich voneinander zu scheidenden, sondern gemeinsam auftretenden Verfahren, mit denen Renate Lachmann ihre drei Modelle der Intertextualität (Partizipation, Tropik und Transformation) beschreibt (vgl. ebd., 38f.), um die intermediale Konstellation, wie sie „refaire“ Chardin im proustschen Roman darstellt.

¹¹⁰ Vgl. Rosenberg: *Chardin 1699-1779*, 364, der ebd. außerdem vermutet, dass der immer noch als Meister des Stillebens verehrte Chardin sich am Ende seiner Karriere in einem in der Gattungshierarchie höher angesehenen Genre Anerkennung verschaffen wollte.

¹¹¹ Vgl. ebd., 361.

¹¹² Vgl. ebd., 367. Das Portrait von Chardins zweiter Ehefrau gilt als Pendant des *Autoportrait à l'abat-jour* (vgl. Louvre: „Portrait de Françoise Marguerite Pouget, deuxième femme de l'artiste (1707-1791)“ [online] <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020011336> [25.06.2020]); ausgestellt wurden beide zusammen mit einem dritten Pastell ungeklärter Identität (vgl. ebd.).

Gemälde der Salons von 1728 und 1740 zusammen zum Gegenstand der Beschreibung macht, lässt er bei den Portraits das Pendant des 1775 ausgestellten Selbstbildnisses aus. Bevor ich zeigen werde, dass Proust das von ihm hochgeschätzte Portrait von Madame Chardin¹¹³ in *À la recherche du temps perdu* durch die Portraitphotographie der Großmutter ersetzt, gehe ich in diesem Abschnitt zunächst auf die Beschreibung der chardinschen Selbstportraits im Essay sowie anschließend auf das System und die Funktion der Pendanhängung ein, auf die sich Prousts paarige Bild-Konstellation bezieht.

Prousts Betrachtung der beiden Pastelle im Chardin-Essay steht zunächst vollständig im Zeichen der den ganzen Text motivierenden Suche nach der Schönheit in der Malerei, die als Augenöffner fungieren und die Schönheit im alltäglichen Leben wahrnehmbar machen soll. In diesem Sinne leitet er von den Stilleben zu den Portraits über:

Comme les objets coutumiers, les visages habituels ont leur charme. [...] Vous n'aimez pas voir les vieilles gens qui n'ont pas une certaine régularité de traits pompeuse ou fine, les vieilles gens que la vieillesse a rongés et rougis comme une rouille. Allez voir, dans la galerie des Pastels, les portraits que Chardin fit de lui-même, à soixante-dix ans. (CSB, 376)

Die Evokation von alten Menschen, die wie von Rost angegriffen und gerötet sind, bildet mit dem wiederholten r-Anlaut der Alliteration „rongés et rougis comme une rouille“ die aggressive Zersetzung des vormals Intakten ab. Mit der rhetorischen Figur deutet sich jedoch schon die Ästhetisierung der metaphorischen Korrosion an, die zwei zentrale Aspekte enthält, die in der Beschreibung der Selbstbildnisse Chardins wiederkehren werden: Die rote Farbe, die besonders die Gesichter der Alten färbt,¹¹⁴ und der Vergleich des Alterungsprozesses des menschlichen Körpers mit anderen natürlichen Vorgängen des Verschleißes und Vergehens wie hier der Verwitterung von Eisen oder Stahl.

¹¹³ Vgl. Prousts Antwort auf die in der vorliegenden Arbeit eingangs erwähnte Umfrage der Zeitschrift *L'Opinion*.

¹¹⁴ Aude Le Roux-Kieken macht darauf aufmerksam, dass die rote Färbung der Haut der Alten neben ihrer Assoziierung mit dem Vorgang des Rostens bei Proust auf die Rotfärbung des Weinlaubs zurückgeht (vgl. Le Roux-Kieken: *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion 2005, 200f.) und nennt weitere Vergleichsbereiche, die das Rot motivieren: „[...] la rougeur des reliques ou des statues polychromes; la rougeur des métaux qui s'altèrent au contact de l'humidité; la rougeur des ruines qui, recouvertes de vigne vierge s'habillent de pourpre; la rougeur des fruits qui mûrissent et se flétrissent; celle enfin des végétaux qui se fanent, ou qui, atteints de maladie ,rouillent' eux aussi, perclus de taches recouvrant leurs feuilles et leurs tiges.“ (Ebd., 407) Vgl. in diesem Zusammenhang auch folgende Passage aus *Jean Santeuil*: „Et c'était comme si la nature avait pris la place de l'homme pour orner l'église et, usant de son architecture propre et de son coloris changeant, faisait sortir du mur, épanchait le long des murs, tout en semblant comprendre la nécessité de respecter les intervalles et de tourner aux cintres, des flots délicatement ouvragés mais d'année en année plus envahissants, verts l'été, vert rouge à l'automne, tout rouges à l'entrée de l'hiver, d'interminable vigne vierge.“ (JS, 513f.)

Ganz im Sinne der einleitenden Ankündigung beschreibt Proust zunächst anhand von Chardins *Autoportrait aux béquilles* (Abb. 10) die Züge des Portraitierten, in die sich die Spuren des Alters und der Krankheit eingegraben haben. Besonders die Augen stehen – im scharfen Kontrast zu den „deux disques de verre tout neufs“ (CSB, 377) der Brille – im Zeichen der Abnutzung, Ermüdung und des Erlöschens: „des yeux éteints“ (ebd.), „les prunelles usées“ (ebd.), „les paupières fatiguées comme un fermoir qui a trop servi sont rouges au bord“ (ebd.). Mit der Haut, die ebenso patiniert und welk ist wie der „vieil habit qui enveloppe son corps“ (ebd.), weist Proust auf das enge Verhältnis voraus, das Dinge



Abb. 10: Jean Siméon Chardin, *Autoportrait aux béquilles* (1771)

und Lebewesen in den Passagen über die Genremalerei in der Mechanik der alltäglichen Handlungen eingehen werden: „[...] l’usure de l’une rappelle à tous moments les tons de l’usure de l’autre“ (ebd.). Diese Abnutzung kommt jedoch nicht einer Reduktion gleich, sondern erscheint im Falle der Haut als Veredelung durch eine sich anlagernde perlmuttartige Schicht (ebd.), die als Vertiefung des Ausdrucks vorgestellt wird. Gleichzeitig eröffnet Proust hier den Vergleichsbereich

alles Irdischen, in dem auch der Mensch dahingeht, und markiert diesen Vorgang als ästhetischen Prozess: „[...] comme les tons de toutes les choses finissantes, depuis les tisons qui meurent, les feuilles qui pourrissent, les soleils [qui] se couchent, les habits qui s’usent et les hommes qui passent, infiniment délicats, riches et doux.“ (Ebd.) Das Gesicht Chardins erscheint Proust lesbar als Ausdruck einer schonungslosen, doch gelassenen Selbstoffenbarung, die erloschenen Augen zeugen von einem erfüllten Leben

und machen den Eindruck, in einem „ton fanfaron et attendri“ (ebd.) zu sagen: „,Hé bien oui, je suis vieux!“ (Ebd.)

Neben der uneitlen Darstellung des Gesichts bemerkt Proust die „négligence du déshabillé de Chardin“ (ebd.) und interpretiert dessen Kopfbedeckung als „bonnet de nuit“ (ebd.), was wiederum ein unmarkiertes Goncourt-Zitat darstellt. In *L'Art du XVIII^e siècle* ist über Chardin zu lesen:

Allez à ces deux portraits du Louvre, où il s'est représenté, comme le vieux grand-père de son Œuvre, sans coquetterie, dans le déshabillé bourgeois, familial, abandonné d'un septuagénaire, en bonnet de nuit [...].¹¹⁵

Während sich die Goncourts im Folgenden vor allem für jene *manière heurtée* der Malweise interessieren, mit der Chardin an La Tours innovativen Farbauftrag anschließt,¹¹⁶ und kaum für den dargestellten Chardin und seine Dinge, beginnt Prousts anfänglich entschiedene Beschreibung ins Wanken zu geraten. Die Identifizierung der Kopfbedeckung als Nachthaube scheint Proust umstandslos zu übernehmen, obwohl diese in einem Künstlerselbstbildnis fragwürdig erscheinen muss. In keinem anderen Kommentar zu den beiden Gemälden findet sich die Bezeichnung des in der Art eines Turbans um den Kopf geschlungenen Tuchs als Nachthaube. Claudia Denk weist darauf hin, dass Chardins Selbstportraits den Künstler als „homme d'atelier“¹¹⁷ zeigen und sich damit von den Künstlerportraits der *académiciens* absetzen, die als Repräsentationsgemälde in glanzvoller Pose den sozialen Status zur Schau stellen.¹¹⁸ Als Vorbilder für den neuen Künst-

¹¹⁵ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 108.

¹¹⁶ Vgl. Denk: *Artiste, citoyen & philosophe*, 175, die jene *manière heurtée* in der Art eines „skizzenhaften Farbauftrags“ (ebd.) beschreibt. Die Goncourts charakterisieren Chardins Malweise folgendermaßen: „Ce travail violent et emporté, les écrasis, les martelages, les tapotages, les balafures, les empâtements de crayon, ces touches semées, franches et rudes [...]“ (Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 108).

¹¹⁷ Claudia Denk: „Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme.“ Les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin“. In: Thomas W. Gaetgens/Christian Michel/Daniel Rabreau/Martin Schieder (Hg.): *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2001, 279-297, hier 280.

¹¹⁸ Denk führt diese bis ins späte 18. Jahrhundert wirksame Portraittradition zum einen auf Roger de Piles' die selbsterhöhende Inszenierung verordnendes Werk *Sur la manière de faire les portraits* zurück (vgl. ebd., 281 und 294) sowie auf die Sitte innerhalb der Akademie, jeweils zwei emeritierte Lehrer von den in der Portraitklasse neu Aufgenommenen darstellen zu lassen (ebd., 181f.). Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts habe sich jedoch eine moderne Portraitkunst etabliert, die sich auch Chardin zum Vorbild nehme (ebd. 281). Vgl. zu diesem, dem neuen Portraittypus und Künstlerideal entsprechenden Bild sowie zur Entwicklung des Künstlerportraits Cathrin Klingsöhr-Leroy: *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“*. München: Fink 2002, 115. Zur Geschichte des Portraits siehe auch Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*. München: Hirmer 2002 sowie Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Band 2. Berlin: Reimer 1999.

lertypus und die neue Art des Portraits sowohl für Chardin als auch für La Tour macht Denk Rembrandt aus, dessen *Selbstportrait vor der Staffelei* den Maler mit einer ähnlichen Kopfbedeckung wie Chardin zeigt, die Denk als „coiffe de lin“¹¹⁹ bezeichnet. Auch das von La Tour gemalte *Portrait de Louis de Silvestre* stellt den Maler mit einem ähnlichen Turban – „pour se protéger de la couleur et de la poussière de l’atelier“¹²⁰ – dar. Mit der irritierenden Beschreibung der Kopfbedeckung, die anstatt als Teil des *habit de travail* als Nachtmütze durchgeht, wird das Portrait von Chardin mehrdeutig.¹²¹

Durch die Nachthaube ähnelt er in Prousts Beschreibung einer alten Frau, mit seinem Aufzug im zweiten Selbstportrait (Abb. 11) bescheinigt Proust Chardin „l’étrangeté cocasse d’un vieux touriste anglais“ (CSB, 377). Ebenso wie die Kopfbedeckung lässt sich auch der Augenschirm leicht als Teil der Arbeitskleidung identifizieren,¹²² Prousts Vergleich entfernt sich jedoch auch hier vom Wahrscheinlichen und macht auf die Fremdheit der Erscheinung Chardins aufmerksam.¹²³

¹¹⁹ Denk: „Chardin n’est pas un peintre d’histoire, mais c’est un grand homme“ „, 285.

¹²⁰ Ebd. Radisich: *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin’s Genre Subjects*, 26, sieht in der professionellen Kopfbedeckung „also a signifier of leisure and the man of quality“. Dieses könnte angesichts der Schleifen, die das Tuch zusammenhalten und zieren, zutreffend sein. Gleichzeitig ist die Kopfbedeckung aber durch die Schleifen auffällig feminin konnotiert und verbindet Chardin mit den weiblichen Figuren seiner Genrebilder.

¹²¹ Auf die Brille, mit der Chardin auf beiden Pastellen zu sehen ist, geht Proust bezeichnenderweise nicht ein. Klingsöhr-Leroy: *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle*, 181, sieht die Brille als in der Tradition des Humanismus stehendes Attribut der Selbsterkenntnis und als unabdingbares Utensil des exakt beobachtenden Malers. Denk: *Artiste, citoyen & philosophe*, 165, verweist auf die hervorgehobene Darstellung der Brille bei Chardin. Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, 248, sieht in der Brille das Augenleiden angezeigt sowie im Pastell selbst dessen Bezwingung.

¹²² Sybille Ebert-Schifferer: „Mit dem Alter schreitet die Aufklärung fort. Chardin, Mengs und Graff im Selbstporträt“. In: Hildegard Wiegel (Hg.): *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*. München u. a.: Deutscher Kunstverlag 2004, 81-94, hier 87, geht davon aus, dass der Schirm vor Blendung schützt und scharfes Sehen ermöglicht. Im Katalog zur Chardin-Ausstellung von 1999/2000 wird darauf hingewiesen, dass der Schirm als Augenschutz dient (vgl. Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Chardin*. Katalog zur Ausstellung in Paris (Galeries nationales du Grand Palais), Düsseldorf (Kunstmuseum und Kunsthalle im Ehrenhof), London (Royal Academy of Arts), New York (The Metropolitan Museum of Art), 1999-2000. Köln: DuMont 1999, 328).

¹²³ Elizabeth Liebman: „A Commonwealth of Connoisseurs: British Humanism in the Art and Science of the Ancien Régime“. In: Kathleen Hardesty Doig/Dorothy Medlin (Hg.): *British-French Exchanges in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2007, 253-273, hier 254-256, erkennt in Prousts „attribution of English eccentricity to Chardin’s self-portrait“ (ebd., 256) einen Nachhall der französischen Vorstellung ausgeprägter Individualität von der englischen Kunst und Wissenschaft des 18. Jahrhunderts. Diese Interpretation lässt sich jedoch nicht mit der Gesamtanlage des Textes vereinbaren, die für Liebman allerdings auch in der Perspektive ihrer Fragestellung nicht von Interesse ist.



Abb. 11: Jean Siméon Chardin, *Autoportrait à l'abat-jour* (1775)

nachvollziehbaren Zweck der Garderobe als Nachtgewand („tout armée pour la nuit“ (ebd.)), vermag jedoch die Widersprüche noch produktiv aufzulösen, indem er bei Chardin eine Verweigerung der vestimentären Korrektheit gepaart mit Geschmack vermutet. Erläutert wird dies anhand der subtilen Wiederkehr der Farben – einem Topos der Chardin-Rezeption – die sich im Widerschein der rosafarbenen und gelben Schleifen auf der „peau jaunie et rosée“ (ebd.) findet oder der ähnlichen Tönung von Brille und Augenschirm. Das Erstaunen weicht der Wertschätzung der Unkonventionalität, der Aristokratie des Geschmacks inmitten des zunächst willkürlich wirkenden Aufzugs. Ganz

Im Folgenden ziehen die Details wie der Augenschirm, die Kopfbedeckung und das als „masulipatan“ (CSB, 377)¹²⁴ bezeichnete Halstuch Prousts Aufmerksamkeit auf sich, und die Beschreibung beginnt, sich in Widersprüche zu verstricken: Chardin erscheint gleichzeitig „si intelligent, si fou“ (ebd.), dann ist von „chaque détail de cette toilette formidable et négligée“ (ebd.) die Rede.¹²⁵ Proust beharrt nach wie vor auf dem wenig

¹²⁴ Hier handelt es sich, wie bereits bemerkt, sowohl um eine Diderot- als auch um eine Goncourt-Referenz (vgl. Kapitel 1 vorliegender Arbeit).

¹²⁵ Pouilloux: „Proust devant Chardin“, 123, sieht in den beinahe als Oxymora zu bezeichnenden Adjektiven „le signe d’une incertitude essentielle (plus que d’une préciosité), incertitude qui affecte la capacité à identifier et nommer ce qu’on voit, à décider de ce qui est beau et de ce qui ne l’est pas [...]“. Es bleibt hinzuzufügen, dass in den widersprüchlichen Eindrücken auch Baudelaires Gedicht *Les petites vieilles* als intertextueller und ästhetischer Bezugspunkt erkennbar wird. Das wird noch deutlicher an den „vieux et charmants fous“ (CSB, 378), die Baudelaires „êtres singuliers, décrépits et charmants“ (Charles Baudelaire: *Œuvres complètes I*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1975, 89) aufrufen. Vgl. dazu Aude Le Roux-Kieken; „Représentation baudelairienne et proustienne de la vieillesse“. In: *Bulletin Marcel Proust* 53 (2003), 125-138.

im Sinne der Idee, die Schönheit der Greise in der Kunst entdecken zu wollen, erkennt der Betrachter „la noble hiérarchie des couleurs précieuses, l'ordre des lois de la beauté“ (ebd., 378).

Im Fortgang des Textes steht das Gesicht von Chardin im Fokus der Betrachtung. Sein Anblick ruft zunächst ein Zögern hervor; die „incertitude de l'expression“ (ebd.) beunruhigt, löst widersprüchliche Reaktionen aus und lässt Chardin endgültig zur Kippfigur werden. Proust spricht den Leser nun an, der beim Anblick des Pastells perplex ist, „n'osant ni sourire, ni vous justifier, ni pleurer“ (ebd.). Die Gewissheit des Anfangs, als die Mimik des alten Chardin noch lesbar war – Proust rekurriert explizit auf die Schriftmetaphorik des Gesichts, indem er die Falten, Linien und feinen Adern als Übersetzungen vorstellt, die „le caractère, la vie, l'émotion présente“ (ebd.) eingeschrieben haben und die sich physio- und pathognomisch entziffern lassen¹²⁶ –, verkehrt sich in eine hermeneutische Pattsituation, die der Betrachter mit dem Leser („nous“) teilt:

Chardin nous regarde-t-il ici avec la fanfaronnade d'un vieillard qui ne se prend pas au sérieux, exagérant, pour nous amuser ou montrer qu'il n'en est pas dupe, la gaillardise de sa bonne santé encore alerte, de son humeur encore brouillonne: „Ah! Vous croyez qu'il n'y a que vous autres jeunes?“ Ou bien notre jeunesse a-t-elle blessé son impuissance, se révolte-t-il dans un défi passionné, inutile et qui fait mal à voir? (Ebd., 378)

¹²⁶ Vgl. auch das Spiel mit der Doppelbedeutung von *caractère* als Person in ihrer Wesenhaftigkeit einerseits und Schriftzeichen andererseits in der Formulierung „ces caractères usés qui, si vous savez les déchiffrer, vous diront infiniment plus de choses [...] que les plus vénérables manuscrits“ (CSB, 377). Mit der Lesbarkeit des Gesichts zitiert Proust die Erkenntnismöglichkeiten der Physio- und Pathognomik, um sie im Anschluss in Frage zu stellen. Physiognomik wird zum einen als „Oberbegriff für Körpersemiotiken überhaupt“ (Christian Begemann: „Physiognomik“ In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart-Weimar: Metzler 2013, 188-195, hier 188) eingesetzt, zum anderen bezieht sich der Begriff auf einen Teilbereich, der die festen Teile des Gesichts wie z. B. den Knochenbau umfasst (vgl. ebd.). „Physiognomik“, formuliert Johann Caspar Lavater 1772, ist „die Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Äußerlichen zu erkennen [...]“ (Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik*. Leipzig: bey Weidmanns Erben und Reich 1772, 7 [online] <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10255295> [08.10.2019]). Als Teilbereich wird die Physiognomik von der Pathognomik unterschieden, deren Gegenstand die weich-beweglichen mimischen Bestandteile des Gesichts bilden (vgl. Begemann: „Physiognomik“, 188), die Proust in der Bildbeschreibung in Form der in sie eingeschriebenen Veränderungen durch die Zeit besonders interessieren. Vgl. zum physiognomischen Wissen auch Gerhard Kurz: *Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation*. Berlin: J. B. Metzler 2020, 138-155, David Le Breton: *Des Visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Métailié 1992, 53-103, sowie zu Proust Thérèse Lynn Ballet: „Proust physiognomoniste“. In: *Europe* 48 (1970), 129-140, die auf Balzac als Vermittler der physiognomischen Lehre hinweist. Zur Modernität der Unerkennbarkeit des multiplen und unlesbaren Gesichts in Prousts *Recherche* in Abgrenzung von der Physiognomik in der Linie Lavaters vgl. Galle: „Deformierte Porträts“, 44f.

Mit diesen nicht zu beantwortenden Fragen wendet sich Proust am Ende wieder den körperlichen Anzeichen des Alters zu, die er nochmals in das Bild der sich ob des häufigen Gebrauchs lockernden Mechanik („la bouche dont les ressorts sont usés ne s’ouvre plus sous l’effort du sourire, ou ferme mal quand le sérieux est rentré“, ebd.) und der herbstliche Röte („les joues ne rougissent plus, ou bien, stagnantes comme un lac de pourpre, rougissent trop“, ebd., 378f.) übersetzt. Die verlorene Adäquatheit des physiognomischen Ausdrucks – „la figure ne traduisant plus exactement par une expression appropriée chaque pensée, chaque émotion de l’âme“ (ebd., 379) – übergibt dessen Interpretation „à notre inquiétude, à nos commentaires, à notre rêverie“ (ebd.).

Es zeigt sich, dass Proust ähnlich wie im auf die Portraits folgenden Teil über die Genreszenen an der Beziehung zwischen der Person und ihren Gegenständen interessiert ist. Nähern sich Ding und Person einerseits im Laufe ihrer intimen Beziehung einander bis zur gegenseitigen Ersetzbarkeit an, erzeugt ihre zuweilen fragwürdige Beziehung den Eindruck von Fremdheit nicht nur des Gegenstandes, sondern auch des Anderen. Dieser Fremdheit zuträglich ist jedoch auch die vergehende Zeit, die den Anderen in seiner bizarren Schönheit des Verschleißes und der Dysfunktion bis zur Unerkennbarkeit verändert.

Wie in den einleitenden Bemerkungen zu diesem Abschnitt angekündigt, soll abschließend darauf eingegangen werden, dass es sich bei Chardins *Autoportrait à l’abat-jour* nicht nur um ein Einzelbild, sondern auch um einen Teil eines Ensembles, bestehend aus dem Selbstportrait und dem Portrait von Madame Chardin als Pendantpaar, handelt. Felix Thürlemann beschreibt das Pendantsystem als „[...] das syntagmatische Schema, das die Präsentation der Bilder in Galerien und Museen seit dem 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert

dominierte.¹²⁷ Als Pendantpaar nachträglich verbunden oder als solches produziert wurden Werke nach formalen, gattungsmäßigen und inhaltlichen Kategorien,¹²⁸ so dass durch die hergestellte Konstellation neue Sinnpotentiale entstehen können, die in den Einzelbildern noch nicht angelegt waren oder nicht sichtbar geworden sind. Thürlemann spricht in diesem Zusammenhang vom Pendantsystem als einem Dispositiv und einem „Instrument der praktischen Hermeneutik“¹²⁹, dem zwei unterschiedliche Arten der Wahrnehmung zueigen sind: das „naive“ oder „einfühlende Sehen“ des Einzelbildes und das „vergleichende Sehen“ als eine die Beziehung zwischen den zum Paar formierten Einzelbildern fokussierende Betrachtung, die neue Sinnebenen zutage fördert,¹³⁰ zur „Bildung von inhaltlichen und ästhetischen Kategorien“¹³¹ motiviert und die Wahrnehmung der Bilder verändert.

Vergleichbar der Betrachtung des Pendantpaars der Genrebilder *Le Bénédicité* und *La Mère laborieuse* im Chardin-Essay, die Proust wie ein einziges Bild beschreibt und die Einzelbilder hinsichtlich ihrer formalen Ähnlichkeit und inhaltlichen Komplementarität wahrnimmt, geht Proust bei der Herstellung des Portrait-Bildpaares aus dem Selbstportrait Chardins und der Photographie der Großmutter zunächst auch von einer Beziehung der Ähnlichkeit aus. Diese Ähnlichkeit speist sich aus dem motivischen Fundus, den Proust mit der Beschreibung der chardinschen Selbstportraits im Essay angelegt hat und aus dem er in der Evokation der *vieillesse* in *À la recherche du temps perdu* schöpfen wird.¹³²

¹²⁷ Felix Thürlemann: „Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik“. In: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin: Reimer 2012, 23-44, hier 26. Vgl. zur Verortung der Pendants in einer „Sammelkultur, in der dem Plural der Bilder ein besonderer Stellenwert zukam“ seit dem frühen 17. Jahrhundert David Ganz/Felix Thürlemann: „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“. In: Dies. (Hg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin: Reimer 2010, 7-38, hier 23f. Vgl. auch Colin B. Bailey, der im Hinblick auf die Gattung der Genreszenen anmerkt: „Die paarweise Hängung von Bildern – als Pendants eines Künstlers, als Pendants verschiedener Künstler oder als Pendants eines lebenden Künstlers und eines Alten Meisters – war so verbreitet, dass die doppelte (oder vierfache) Ausführung von Genregemälden kaum verwunderlich ist. Als Einzelwerke waren sie weit weniger interessant für Sammlungen, deren Präsentation rigoros symmetrisch konzipiert war.“ (Bailey: „Das Genre in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Überblick“, 19.)

¹²⁸ Vgl. Thürlemann: „Vom Einzelbild zum *hyperimage*“, 31.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. ebd., 28. Thürlemann merkt an, dass das einfühlende Sehen vor allem dem Kultbild eigen ist, jedoch auch den jeweiligen Einzelbildern eines Pendants mit dieser Wahrnehmungsstrategie begegnet werden kann, die mit dem vergleichenden Sehen kombinierbar ist (vgl. ebd.). Zum vergleichenden Sehen siehe auch Felix Thürlemann: „Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens“. In: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin: Reimer 2012, 391-401.

¹³¹ Ganz/Thürlemann: „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“, 23.

¹³² Auf einen Zusammenhang beider Texte hat bereits 1957 Gita May: „Chardin vu par Diderot et par Proust“. In: *PMLA* 72, Heft 3 (1957), 403-418, hier 413, hingewiesen: „Cette recherche subtile dans le domaine

Mit der folgenden Lektüre werde ich zunächst sowohl diese im Romantext hergestellte Beziehung der Ähnlichkeit als auch die Einprägung der Mediendifferenzen in die bildlichen Darstellungen des Anderen deutlich machen, um im Anschluss die Pendants „nebeinanderzuhängen“ und zu zeigen, dass die Photographie der Großmutter als spiegelverkehrtes Pendant zu Chardins Portrait fungiert.

3.2.2 Bilder von der Großmutter

Anders als die „Nachthaube“ Chardins wird der Hut der Großmutter zunächst nicht als auffälliges Bilddetail beschrieben, sondern im Rahmen der Vorbereitungen, welche die Großmutter für die Aufnahme der Photographie trifft.¹³³ Als materielles Bild wird die Photographie erst während des zweiten Aufenthalts in Balbec nach dem Tod der Großmutter Gegenstand der Erzählung, und erst dann offenbart sich sowohl Marcel als auch dem Leser ihre Funktion. Françoise enthüllt die wahre Motivation für die scheinbar einer bisher ungekannten Eitelkeit geschuldeten Aufnahme:

[...] ce jour que le marquis l'a photographiée, elle avait été bien malade, elle s'était deux fois trouvée mal. „Surtout, Françoise, qu'elle m'avait dit, il ne faut pas que mon petit-fils le sache.“ [...] Et puis elle me dit comme ça: „Si jamais il m'arrivait quelque chose, il faudrait qu'il ait un portrait de moi. Je n'en ai jamais fait faire un seul.“ (III, 173)

Damit lassen sich bereits Gemeinsamkeiten zwischen Chardins Selbstportrait und der Photographie der Großmutter ausmachen, die eine Inbezugsetzung beider als Pendant nahelegen. Beide Bilder entstehen zu einem Zeitpunkt, als der/die Abgebildete vom Alter und einer Krankheit gezeichnet ist und beiden Bildern ist von den Abgebildeten die Funktion eines Erinnerungsbildes zugedacht. Diese Funktion liest Proust auch explizit in Chardins Selbstportraits hinein, indem er vom *Autoportrait à l'abat-jour* als „l'autre pastel

graphique de ce qui le fascine déjà et de ce qui l'obsédera bientôt est profondément significative, car on y sent cet accent mis sur la fragilité attristante de la personne devant les forces aveugles de la Durée; accent qui deviendra l'essence de son œuvre romanesque monumentale et la base de son esthétique.“ May deutet jedoch vor allem Parallelen mit Passagen des letzten Bandes *Le Temps retrouvé* an (vgl. ebd.), ohne diese weiter zu verfolgen. Weitere Hinweise zum Verhältnis von Chardin-Studie und Prousts späterem Roman, auf die ich im Folgenden zurückkommen werde, liefert Le Roux-Kieken: *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*.

¹³³ Vgl. zu den autobiographischen Bezügen der Episode Brassai: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard 1997, 92. Brassai berichtet, dass Prousts Mutter nach einem Schlaganfall während ihres Kuraufenthaltes in Evian ihre Freundin Mme Catusse bat, ein Erinnerungsfoto von ihr zu machen.

que Chardin nous a laissé de lui“ (CSB, 377) spricht. Und der Betrachter ist jeweils von einem irritierenden Gegenstand angezogen, den er missinterpretiert. Proust identifiziert Chardins Kopfbedeckung fragwürdigerweise als Nachthaube und sein Protagonist deutet den auffälligen Hut der Großmutter irrtümlich als Zeichen von Koketterie.

Während im Falle des Pastells die Fehldeutung Chardin nur eine gewisse Extravaganz verleiht, wird der Hut zum Stachel, der das Vergnügen, das die Großmutter scheinbar an der bevorstehenden Aufnahme zu haben scheint, dem Enkel so unerträglich macht, dass er es durch spitze Bemerkungen verderben will: „[...] de sorte que si je fus contraint de voir le magnifique chapeau de ma grand-mère, je réussis du moins à faire disparaître de son visage cette expression joyeuse“ (II, 145). Der eitle Hut wird für Marcel zum Symbol eines verspürten Rückzugs der Großmutter („une indifférence si nouvelle de sa part“ (ebd.)), den der Enkel nicht im Kontext der ihm noch unbekanntem Krankheit deutet, sondern als Aufkündigung ihrer symbiotischen Beziehung versteht (vgl. ebd.).¹³⁴

Der Hut wird im Rahmen der Krankheit der Großmutter zu einem Zeichen, das Protagonist und Leser langsam zu deuten lernen.¹³⁵ Als die Großmutter einen Schlaganfall in

¹³⁴ Im Gegensatz zu der von mir postulierten Beziehung zwischen Chardins Selbstportrait und der Photographie der Großmutter nähert Jérôme Thélot die geplante Portraitphotographie des kleinen Marcel am Ende eines Combrayschen Sommers kurz vor der Abreise nach Paris (vgl. I, 143) jener der Großmutter in Balbec kurz vor der Abreise Saint-Loups und dem von der Großmutter vorausgeahnten eigenem Lebensende an (vgl. Jérôme Thélot: *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France 2003, 200f.). Den Kontakt beider Bilder sieht Thélot durch den Zwang zur Pose motiviert: „À Balbec sur le modèle de Combray, la pose ravive la panique de l'abandon [...] dans la terreur d'un départ. Or cette fois le ressentiment s'exaspère de ce que le départ sera la mort. L'inversion et le transfert d'un texte à l'autre [...] attestent que le deuxième texte *développe* le premier conformément au modèle stéréoscopique de la composition proustienne. La deuxième pose après le coup de la première livre le sens de celle-ci. La loi qui se trahissait à Combray dans la réclamation maternelle d'une apparence conforme aux intentions familiales, c'était la loi euphémisée de la mort, c'était l'inaptitude de l'ordre familial à approuver le désir [...]. La pose est toujours comme la mort, elle donne en lieu et place de l'être cher une relique déshabillée du désir, une absence à soi de l'individu qui s'aliène à son apparence.“ (Ebd.) Thélots Interpretation verdeutlicht den Zusammenhang von Pose und Hut, die beide auf Selbstentfremdung und letztlich den Tod hinweisen. Die Szene des ungewollten Portraits in Combray stellt im Übrigen auch den eigens für dieses aufgesetzten Hut („un chapeau que je n'avais encore jamais mis“ (I, 143)) in den Vordergrund, der von Marcel wütend vom Kopf gerissen und zertrampelt wird (vgl. ebd.). Die von Thélot ins Spiel gebrachte Photographie verweist auf die Vernetzung und gegenseitige Erhellung der Bilder im Text der *Recherche*. Zum Zusammenhang von Pose, Hut (bzw. Kostüm) und Entfremdung in der Portraitphotographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. Benjamins Bemerkungen über eine Kinderaufnahme Franz Kafkas (Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften II, 1*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, 368-385, hier 375). Saint-Loup ist allerdings in der *Recherche* ein Amateurphotograph, bei der von ihm verwendeten Kamera handelt es sich um die berühmte Kodak (vgl. II, 514), eine von George Eastman 1888 erstmals vorgestellte Rollfilmkamera, die den Besuch eines professionellen Photoateliers obsolet machte. Vgl. dazu Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979, 97f.

¹³⁵ Laut Christel Krauß: „Zutat – Beiwerk – Parergon? Das modische Accessoire in Prousts *A la recherche du temps perdu*“. In: *RZLG* 23 (1999), 385-407, „entwickelt das Hutmotiv eine ungewöhnliche erzählerische

den Anlagen der Champs-Élysées erleidet, zeigt der schief auf dem Kopf sitzende Hut an, dass nichts mehr ist, wie es war:

Son chapeau était de travers, son manteau sale, elle avait l'aspect désordonné et mécontent, la figure rouge et préoccupée d'une personne qui vient d'être bousculée par une voiture ou qu'on a retirée d'un fossé. (II, 607)

Neben dem schiefen Hut leitet auch die aus dem Chardin-Essay bekannte rote Gesichtsfarbe hier die Passion der Großmutter ein.¹³⁶ Schon vor dem Spaziergang erscheint sie „rouge et distraite“ (III, 604), und mit ebendieser Gesichtsfarbe findet der Enkel sie auch vor, als er von einem längeren Aufenthalt in Doncières bei Saint-Loup heimkehrt. Diese vielkommentierte Szene¹³⁷ stellt eine weitere Etappe in der Fremdwerdung der Großmutter dar, die zudem in einem engen Zusammenhang mit der photographischen Portraitierung im Grand Hotel steht. Ist in Balbec Saint-Loup der Photograph,¹³⁸ der ein vorteilhaftes Bild der Großmutter aufzunehmen versucht, wird in Paris Marcel zum Photographen, der gnadenlos die ungeschönte Realität der Person dokumentiert. Nach einem beunruhigenden Telefonat mit der Großmutter, das durch die dem Medium inhärente Trennung von Präsenz und Stimme zur Antizipation der Trennung durch den Tod wird

Dynamik“ (ebd., 393) und wird vom *parergon* zum *ergon* (vgl. ebd. und die folgenden Ausführungen im vorliegenden Kapitel).

¹³⁶ Le Roux-Kicken macht auf einen weiteren Rückgriff auf den Fundus des Chardin-Essays aufmerksam. Das Bild der ausgedienten Federn, die den Mechanismus der Mundbewegungen stören („la bouche dont les ressorts sont usés ne s'ouvre plus sous l'effort du sourire, ou ferme mal quand le sérieux est rentré“ (CSB, 378, und Le Roux-Kicken: *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, 47)), aus dem Essay kehrt in einer Formulierung im Zeichen des Schuldbewusstseins des Enkels in *Cahier 14* wieder: „C'était elle, telle qu'elle était dans le portrait qui chez mon oncle, comme au jour de ses fiançailles, avec un visage de pureté et de soumission, mais aussi une espérance et un désir de bonheur que la vie avait déçus avant même que je la connaisse, et dont j'avais brisé les derniers ressorts.“ (Ebd. und II, 1210) Ähnlich auch die „paupières fatiguées comme un fermail qui a trop servi“ (CSB, 377), die die Augenlider der agonisierenden Großmutter präfigurieren: „Les paupières étaient closes et c'est parce qu'elles fermaient mal plutôt que parce qu'elles s'ouvraient qu'elles laissaient voir un coin de prune, voilé, chassieux, reflétant l'obscurité d'une vision organique et d'une souffrance interne.“ (II, 632)

¹³⁷ Vgl. u. a. Marie Miguet: „Fonction romanesque de quelques photographies dans la Recherche“. In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* 36 (1986), 505-515; Mieke Bal: „L'identification et l'apprentissage de la compassion: Proust et la photographie“. In: Suzanne van Dijk/Christa Stevens (Hg.): *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise Rossum-Gnyon*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1994, 241-256; Irene Albers: „Prousts photographisches Gedächtnis“. In: *Z/SL* 111 (2001), 19-56.

¹³⁸ Vgl. zur Rolle Saint-Loups, der in der Dunkelkammer des Grand Hotels die Photographie der Großmutter profaniert, indem er sich dort an den ihm assistierenden Liftboy heranmacht, Áine Larkin: *Proust Writing Photography. Fixing the Fugitive in „À la recherche du temps perdu“*. London: Legenda 2011, 41-43 und 46f. Obwohl dieser Aspekt der Szene in der Erzählung kaum hervortritt (vgl. IV, 259f.), markiert der Text durch die wiederkehrende Betitelung der Aufnahme als „photographie par Saint-Loup“ den Urheber und verschweigt die Abgebildete.

und die geliebte Großmutter zu einer geisterhaften Erscheinung macht,¹³⁹ eilt der Enkel nach Hause. Doch er erblickt im Salon nicht die Großmutter, sondern eine fremde, alte und kranke Frau:

[...] j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas. (II, 440)

Vom Gesicht der Großmutter werden keine Details überliefert. Rot ist es, die Augen erscheinen etwas verrückt, von den Wangen und der Stirn, die dem Enkel „ce qu'il y avait de plus délicat et de plus permanent dans son esprit“ (II, 439) sind, ist nicht die Rede. Der Blick auf das rote Gesicht wird hier nicht wie angesichts der Selbstportraits Chardins aufgrund einer intendierten Selbstoffenbarung möglich, sondern entspricht einer zufälligen Momentaufnahme, die eine Wahrheit des Anderen entlarvt, die dieser nie zeigen wollte. Inszeniert wird dieser Blick als photographischer und sein Ergebnis mit einer Photographie verglichen:

J'étais-là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, ce fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. (II, 438)

In dieser Schilderung der Wahrnehmungssituation wird nicht das Kameraobjektiv dem Auge entgegengesetzt, sondern die photographische Platte („au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé“ (II, 439) heißt es später), auf der sich der visuelle Eindruck manifestiert. Der Vorgang der Erfassung

¹³⁹ Vgl. II, 431-435. Zur Interpretation der Szene siehe Hans Sanders: „Literatur/Kunst als (Zeit) Rahmen. Mit einem Interpretationsbeispiel“. In: *RZLG* 27 (2003), 189-208, der das Telefongespräch im Kontext einer neuen Verfügung über den Raum, die eine „tiefste Angst auslösende Unverfügbarkeit der Zeit“ (ebd., 206) hervorbringt, liest, als „[...] Zeit des Lebens, das damit in die Perspektive eines mit gnadenloser Strenge sich vollziehenden Vorlaufens zum Tode gestellt wird.“ (Ebd.) Außerdem Hermann Doetsch: „*À la recherche du temps perdu* als Telefon-Buch – Zu den medialen Grundlagen der Literatur im 20. Jahrhundert“. In: Matei Chihaia/Ursula Hennigfeld (Hg.): *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochenschwelle*. München: Fink 2014, 207-235, der diese und andere Telephonepisoden des Romans im Licht der Paradoxa moderner Kommunikation betrachtet. Und schließlich untersucht Emily Eells: „Proust et Woolf ‚devant le téléphone‘: Une poétique de la modernité“. In: Sophie Bertho/Thomas Klinkert (Hg.): *Proust in der Konstellation der Moderne/Proust dans la constellation des modernes*. Berlin: Erich Schmidt 2013, 83-101, die affektive Besetzung und diskursive Funktion des Telefongesprächs.

des Objekts wird zusammengeschaltet mit seiner Verstofflichung. Diese Verdichtung unterstreicht den maschinellen Charakter des Prozesses, den Geschwindigkeit und unmittelbare Weiterverarbeitung des Eindrucks zu einem Bild auszeichnen. Bevor der zärtliche Blick der Liebe intervenieren kann, der „avant de laisser les images que nous présente leur visage [des êtres chéris; S.K.] arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours“ (II, 438f.), hat der unbestechliche Apparat sein Bild aufgezeichnet, das nur „Rohmaterial“¹⁴⁰ ist und die Bedeutung der Großmutter für den Enkel nicht zu transfigurieren vermag.¹⁴¹ Wenn dem Protagonisten durch „quelque cruelle ruse du hasard“ (II, 493) ein emotionaler Schock widerfährt, droht ihm, für den die Großmutter ein Teil seiner selbst („encore moi-même“ (II, 439)) ist, auch der Selbstverlust, der durch die Investierung des Blicks als photographischer pariert wird.¹⁴² Dieser lässt die Großmutter aber auch als eine zum Tode Verurteilte erscheinen, im Salon, „qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du Temps“ (II, 439):

All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.¹⁴³

¹⁴⁰ Ich beziehe mich hier auf den Kommentar von Siegfried Kracauer zu dieser „Photographie“ der Großmutter: „Fotografien übermitteln, Proust zufolge, Rohmaterial, ohne es zu definieren.“ (Siegfried Kracauer: *Schriften*. Band 3: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, 47.) Vgl. auch Schneider: *Die erkaltete Herzesschrift*, 97: „Die Photographie ist die kontextlose Wahrnehmung par excellence.“

¹⁴¹ Walter Benjamin hat einen solchen Vorgang als „Zertrümmerung der Aura“ charakterisiert: „Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“ (Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, 379.) Einen entscheidenden Anteil am Verfall der Aura hat, so Benjamin, die Photographie bzw. ihr Vorläufer: „Was an der Daguerrotypie als das Unmenschliche, man könnte sagen Tödliche mußte empfunden werden, war das (übrigens anhaltende) Hereinblicken in den Apparat, da doch der Apparat das Bild des Menschen aufnimmt, ohne ihm dessen Blick zurückzugeben. Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belohnen, den Blick aufzuschlagen.“ (Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“. In: *Gesammelte Schriften I*, 2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, 605-654, hier 646f.)

¹⁴² Vgl. Renate Hörisch-Hellgrath: „Das deutende Auge: Technischer Fortschritt und Wahrnehmungsweise in der *Recherche*“. In: Edgar Mass (Hg.): *Marcel Proust. Motiv und Verfahren*. Frankfurt/M.: Insel 1986, 14-30, hier 15: „Um diese schockartige Erfahrung zu verarbeiten und plausibel zu machen, sucht der Erzähler Zuflucht bei der Photographie.“ Vgl. zum sich andeutenden Selbstverlust Albers: „Prousts photographisches Gedächtnis“, 44f.

¹⁴³ Susan Sontag: *On Photography*. New York: Doubleday 1977, 15.

Als Prousts Protagonist dieses Bild der Großmutter aufnimmt, ist die von Saint-Loup gemachte Photographie mit Hut im Text immer noch nicht sichtbar geworden. Bis es soweit ist, wird zuerst das qualvolle Sterben der Großmutter erzählt, deren Gesicht sich im Laufe ihrer Agonie so entstellt, „[...] que sans doute, si elle eût eu la force de sortir, on ne l'eût reconnue qu'à la plume de son chapeau.“ (II, 620) Der „grand chapeau rabbatu“ (III, 173) wird erst zum schief sitzenden Ausgehut, als die Person, die schließlich immer weniger wird, aus den Fugen gerät, bis schließlich vom Hut nur die Feder übrigbleibt. Die Reduzierung des Hutaccessoires, die das Schwinden der Person anzeigt, geht einher mit deren Versteinerung: „[...] si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci.“ (II, 620) Die lebendige Petrifikation ist ebenfalls ein bereits aus der Chardin-Studie bekanntes Verfahren. Vor dem *Autoportrait aux bésoles* nimmt Proust eine Transformation der Haut wahr, auf der sich in der Art eines Sediments eine Schicht goldenen Perlmutter angelagert hat:

Comme le vieil habit qui enveloppe son corps, sa peau elle aussi a durci et passé. Comme l'étoffe elle a gardé, presque avivé ses tons roses et par endroits s'est enduite d'une sorte de nacre dorée. (CSB, 377)

Während den Betrachter des Gemäldes die Verhärtung der Haut als ästhetisches Phänomen fasziniert, affiziert der *durcissement* der Großmutter seinen Betrachter. Der physischen Versteinerung der Großmutter entspricht die Versteinerung des vor Schmerz erstarrten Enkels, der in der präzisen und scheinbar emotionslosen Schilderung ihrer Agonie verharrt.¹⁴⁴

Nach ihrem Tod scheint die Großmutter von ihrem Enkel völlig vergessen, um während dessen erneuten Aufenthalts in Balbec im Rahmen der *intermittences du cœur* wiederaufzuerstehen:

¹⁴⁴ In dieser Deutung stimme ich mit Anna Magdalena Elsner: *Mourning and Creativity in Proust*. New York: Palgrave Macmillan 2017, 68, überein. Elsner wendet sich gegen die von Katja Haustein eingeführte These, dass Momente affektiver Distanz, die Haustein als „emotional cavities“ (Katja Haustein: „Proust's Emotional Cavities: Vision and Affect in *A la recherche du temps perdu*“. In: *French Studies* 113 (2009), 161-173) bezeichnet, auf eine völlige Abwesenheit emotionaler Involvierung schließen lassen. Mit dem Verweis auf die mythologische Tradition und die mythologische Durchdrungenheit der Episode vor allem in Gestalt des Medusa-Motivs stellt Elsner fest: „The narrator's seeming emotional absence indubitably highlights an emerging modernist discourse, but it also takes up the classical motif of petrification as symbolizing an overwhelming grief.“ (Elsner: *Mourning and Creativity in Proust*, 68.) Vgl. zum Motiv der Versteinerung in der *Recherche* ausführlich das Kapitel „Aperçus du monde minéral: sémiotique du durcissement“ in Le Roux-Kicken: *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, 339-443. Einen kurzen Überblick über die Varianz der Texturen und Farben der Haut in der *Recherche* gibt Geneviève Henrot in ihrem Proust-Kapitel in: *Peaux d'âme*. Paris: Champion 2009, 197-216, besonders 199-203.

Bouleversement de toute ma personne. Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi [...]. (III, 152f.)¹⁴⁵

Aus einer den Erlebnissen der unwillkürlichen Erinnerung analogen Erfahrung steigt, unmittelbar bevor die von Saint-Loup gemachte Photographie endlich Gegenstand der Erzählung wird, während sich Marcel seine Schuhe auszieht, das Bild der Großmutter auf:

Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée; le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. (III, 153)

Mit deutlichem Bezug auf die Bilder der Entfremdung wird hier im Gedächtnisbild das Gesicht der Großmutter wiederhergestellt. Wie Chardin auf seinen Selbstbildnissen trägt sie ein ihr zugehöriges und einem Symbol angenähertes Kleidungsstück: die *robe de chambre* (vgl. II, 154), die dem Enkel als „vêtement approprié, au point d'en devenir presque symbolique, aux fatigues, malsaines sans doute, mais douces aussi, qu'elle prenait pour moi“ (III, 155) erscheint.¹⁴⁶ Zwischen Kleidungsstück und Trägerin besteht eine so enge Verbindung, dass die *robe de chambre* zur Reliquie wird, mittels derer sich die Mutter nach dem Tod der Großmutter der Verstorbenen immer mehr anähnt.¹⁴⁷ Im Unterschied zu den Erfahrungen der *mémoire involontaire* ist das Glückserlebnis der wiederauferstandenen Großmutter jedoch durchkreuzt durch die Einsicht in ihre endgültige Abwesenheit:

¹⁴⁵ Vgl. dazu Christian Rößner: „Kardiokapriolen. Prousts Phänomenologie der ‚Intermittences du cœur‘“. In: Matei Chihaiia/Katharina Münchberg (Hg.): *Marcel Proust. Bewegendes und Bewegtes*. München: Fink 2013, 241-258.

¹⁴⁶ Christel Krauß deutet ausgehend von der „Symbolhandlung des Schuhlösens als Zusammenfassung und Kristallisation des Wirkens vollständig sich entäußernder Selbsthingabe“ („A la recherche du shoe perdu“, 347) und der zum demütigen Dienst am Anderen angelegten *robe de chambre* (vgl. ebd. 347f.) die Großmutter als Verkörperung der biblischen *humilitas*.

¹⁴⁷ Vgl. III, 513: „Ses cheveux en désordre où les mèches grises n'étaient point cachées et serpentaient autour de ses yeux inquiets, de ses joues vieilles, la robe de chambre même de ma grand-mère qu'elle portait, tout m'avait pendant une seconde empêché de la reconnaître et fait hésiter si je dormais ou si ma grand-mère était ressuscitée.“ Zur Funktion der Dinge der Großmutter für die trauernde Tochter vgl. Christel Krauß: „Mode als Mythos. *Le vêtement écrit* in Prousts ‚A la recherche du temps perdu‘“, 377f.

Et maintenant que ce même besoin [de l'embrasser; S.K.] renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. (III, 154f.)¹⁴⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Motive aus dem Reservoir, das der Chardin-Text von 1895 darstellt, im Rahmen der Bilder und Auftritte der Großmutter intermittierend aktualisiert werden, bis schließlich im Text das materielle Bild der Großmutter in Form der von Saint-Loup aufgenommenen Photographie zum Vorschein kommt, die im Folgenden als Pendant zu Chardins Selbstportrait betrachtet werden soll. Die gemeinsame Betrachtung der beiden Portraits exploriert nicht nur die Vernetzung der Bilder in Prousts Werk, sondern legt auch die weitreichenden Konsequenzen von Prousts Betrachtung der Gemälde Chardins frei. Proust schreibt Chardin wieder und weiter, die Relation der Ähnlichkeit, die das Pendantpaar verbindet, zeigt jedoch bereits Auflösungserscheinungen. Die schon bei der Betrachtung der chardinschen Selbstportraits offenbar werdende Ambiguität und Fremdheit, die noch durch die ästhetische Wahrnehmung pariert wurde, erscheint angesichts der todgeweihten Großmutter dramatisiert. Das Weiterschreiben Chardins wird zum Schreiben zum Tode und die Großmutter zur Figur des unwiederbringlich Anderen.

3.2.3 „le magnifique chapeau de ma grand-mère“ – Zeichen lesen im Angesicht des Todes

Im Gegensatz zum Portrait Chardins, das in Prousts Essay unmittelbar als Bild evoziert und beschrieben wird, wird das Erscheinen der Photographie der Großmutter im Roman lange aufgeschoben. Der Leser „sieht“ das Bild erst, als Marcel sich zum zweiten Mal in Balbec aufhält, sechs Jahre nach der ersten Reise, während der das Photo gemacht wurde, und ein Jahr nach dem Tod der Großmutter. Zunächst erinnert sich Marcel an die Aufnahmesituation (vgl. III, 155f.) und der Leser erfährt, dass Marcel die Photographie bei sich trägt (vgl. III, 156), bis sie dann im Text sichtbar (III, 172) und von Marcel betrachtet

¹⁴⁸ Vgl. zum Ineinander von Euphorie und Dysphorie und der damit einhergehenden Infragestellung der Erinnerungspoetik Thomas Klinkert: *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*. Köln: Marcel Proust Gesellschaft 1998 (Sur la lecture IV), 53-66.

wird. Während der Status des Bildes von Chardin unzweifelhaft ist – es handelt sich um ein Selbstportrait, das Chardin abbildet –, wird der Status des Bildes der Großmutter in Zweifel gezogen. Das Gedenkbild zeigt paradoxerweise eine Fremde: „Cette étrangère, j'étais en train d'en regarder la photographie par Saint-Loup.“ (III, 172) Die Malerei ist das Medium der Ähnlichkeit, während die die personale Identität des Referenten garantierende Photographie zum Medium der Unähnlichkeit avanciert.¹⁴⁹

Der Status des Bildes hängt dabei mit seinem Betrachter zusammen. Im Falle Chardins ist der Bildbetrachter nicht emotional involviert, Chardin ist ein Fremder für ihn. Seine Intention besteht darin, die Schönheit im Hässlichen zu finden, sein Blick ist jener der ästhetischen Wahrnehmung. Das Bild der Großmutter soll den Enkel an die abgebildete Person erinnern. Allerdings nicht an jene im Zeichen der nachlassenden Kräfte, sondern an die, die sie war, bevor die Krankheit sich in ihr Gesicht eingeschrieben hat. Eine Photographie, welche die Spuren des Verfalls abbildete, empfindet die Großmutter als „pire encore [...] que pas de photographie du tout“ (III, 173). Und auch der Enkel ist bestrebt, das Andenken an die „wahre“ Großmutter zu bewahren. Kurz bevor er einen Blick auf ihr Bild wirft, kommen ihm folgende Gedanken: „Puis les doux souvenirs me revenaient. Elle était ma grand-mère et j'étais son petit-fils. Les expressions de son visage semblaient écrites dans une langue qui n'était que pour moi [...].“ (III, 172) Emphatisch beschwört der Enkel die Verbundenheit mit der Großmutter als in ihr Antlitz eingeschriebene Geheimsprache, welche die Photographie aus Balbec aufgrund des kaschierten Gesichts kaum wiederzugeben vermag.

Diese Photographie ist das Gegenteil jener *image juste*, auf die Roland Barthes nach dem Tod seiner Mutter stößt und die er bezeichnenderweise nicht mit dem proustschen Gedenkbild der Großmutter aus Balbec vergleicht, sondern mit dem Erinnerungsbild der *intermittences du cœur*:

„Pas une image juste, juste une image“, dit Godard. Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse: juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver. Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable,

¹⁴⁹ Vgl. zur Beziehung der Ähnlichkeit zwischen dem malerischen Portrait und seinem Referenten: „Wie gut oder wie schlecht – oder auch gar nicht – der Dargestellte in ihr [der Zeichnung; S.K.] erkennbar sein mag, die wie immer geartete Beziehung zwischen ihm und seinem Bild ist keine interpretierende Leistung des Betrachters. Sie ist das Ergebnis der Intention des Porträtisten.“ (Rudolf Preimesberger: „Einleitung“. In: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Band 2. Berlin: Reimer 1999, 13-64, hier 17.)

„dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante“.¹⁵⁰

Das Photo der Mutter hat einen epiphanischen Charakter, es ist „une photo surrogatoire, qui tenait plus que ce que l'être technique de la photographie peut raisonnablement promettre [...], qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort [...]“.¹⁵¹ Das Photo zeigt nicht nur das wahre Wesen der Mutter, sondern stimmt auch mit der Intention seines Betrachters überein, der sich im Kummer des Verlusts als trauernder Blick dem Bild zuwendet.¹⁵² Diesem Blick entspricht das von Saint-Loup aufgenommene Bild der Großmutter nicht, es ist eine jener „photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui“ (IV, 464).

Was ist auf dem Bild zu sehen? Prousts Erzähler beschreibt zunächst nicht die Photographie, sondern evoziert jenen Tag der Aufnahme, von dem er die Koketterie der Großmutter erinnert, „qu'elle mettait à poser, avec son chapeau à grands bords, dans un demi-jour seyant“ (III, 156). In dieser Beschreibung wird die spiegelverkehrte Anlage dieser Photographie im Verhältnis zu ihrem Pendant, dem Selbstportraits Chardins, deutlich: Während das Gemälde in selbstoffenbarer Weise das Gesicht Chardins präsentiert und es dem ästhetisch-sezierenden Blick des Betrachters zur Verfügung stellt sowie Chardin in nachlässiger Kleidung mit einer wenig präntiösen Kopfbedeckung zeigt („sans coquetterie“¹⁵³, wie die Goncourts betonen), stellt die Photographie eine *dissimulation* nicht nur der Krankheit, sondern der Person dar, die ihr Gesicht vor dem trauernden Blick des Enkels verbirgt. Erzeugt wird die Täuschung durch den pompösen Hut und „sa plus belle toilette“ (II, 144), die nicht zur Großmutter passen wollen und

¹⁵⁰ Barthes: *La chambre claire*, 109.

¹⁵¹ Ebd., 110.

¹⁵² Barthes verwendet hier ebenso wie Proust nicht den Begriff *deuil*, sondern den uneindeutigeren, offeneren, den Prozess weniger definierenden Begriff *chagrin*. Am 5. Juli 1978 notiert Barthes nach dem Tod seiner Mutter: „Deuil/Chagrin / (Mort de la Mère) / Proust parle de *chagrin*, non de *deuil* (mot nouveau, psychanalytique, qui défigure).“ (Roland Barthes: *Journal de deuil*. Paris: Seuil/Imec 2009, 168.) Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Elsner: *Mourning and Creativity in Proust*, 33f. Elsner gibt an, dass Proust *deuil* für formale Anteile oder äußere Anzeichen der Trauer (wie in der Bezeichnung *toilette de deuil*) verwende (ebd.). Vgl. zum Wintergartenbild der Mutter Barthes' Iris Därmann: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink 1995, 468-473. Zur Präsenz Prousts in Barthes' *La chambre claire* vgl. Kathrin Yacavone: „Barthes et Proust: La Recherche comme aventure photographique“. In: *Fabula LHT, Littérature, Histoire, Théorie* 4 (2008) [online] <http://www.fabula.org/lht/4/Yacavone.html> [08.09.2018]. Yacavone beschäftigt sich (ebenso wie Barthes selbst) weniger mit der Photographie der Großmutter und nähert stattdessen das Wintergartenphoto den Funden der *mémoire involontaire* an.

¹⁵³ Goncourt: *L'Art du XVIII^e siècle*, 108.

explizit als „coquetterie“ (II, 144) missgedeutet werden. Das vergleichende Sehen der Pendantbilder macht deutlich, dass aus der ursprünglichen Relation der Ähnlichkeit ein spielverkehrtes Bildpaar geworden ist, das auseinanderdriftet.

Spiegelverkehrt oder gegensätzlich verläuft auch die Bewegung des Textes. Die Beschreibung des Chardin-Portraits löst sich ausgehend von der Intention einer ästhetischen Wahrnehmung des Alterns in Widersprüche auf und endet in Unlesbarkeit und Verunsicherung eines kollektiven Blicks („nous“ (CSB, 378)). Der trauernde Enkel sieht sich anfänglich ebenfalls widersprüchlichen Gefühlen ausgeliefert. Denkt er einerseits an die symbiotische Beziehung zur Großmutter zurück („Elle était ma grand-mère et j'étais son petit-fils.“ (III, 172)), zweifelt er angesichts ihrer nun endgültigen Abwesenheit andererseits an der gegenseitigen Verbundenheit:

[...] mais non, nos rapports ont été trop fugitifs pour n'avoir pas été accidentels. Elle ne me connaît plus, je ne la reverrai jamais. Nous n'avions pas été créés uniquement l'un pour l'autre, c'était une étrangère. (Ebd.)

Beim Anblick der Photographie löst sich der innere Widerstreit vorerst in Gewissheit auf: „Cette étrangère, j'étais en train d'en regarder la photographie par Saint-Loup.“ (Ebd.) Nachdem Marcel seinen Blick danach starr auf das Bild richtet, kommt es jedoch plötzlich zu einem Wiedererkennen, das der Erzähler nicht einer Anagnorisis vergleicht, sondern dem selbstbezüglichen Akt eines „amnésique [qui; S.K.] retrouve son nom“ (ebd.): „C'est grand-mère, je suis son petit-fils“ (Ebd.) Es wird deutlich, dass hier das *va-et-vient* der Trauer nachvollzogen wird, die eigene Dynamik des *chagrin* hier vor allem mit Selbstverlust verbunden ist, der zunächst noch pariert werden kann.

An dieser Stelle wird der Blick des Betrachters im Text gedoppelt durch den Blick Françoises, die Marcel nicht nur über die Hintergründe der Aufnahme aufklärt, sondern auch einen Blick auf das Bild wirft: „Pauvre Madame, c'est bien elle, jusqu'à son bouton de beauté sur la joue [...]“ (III, 172f.) Für Françoise stellt das Bild offensichtlich eine *image juste* dar, die sie sogar ein Detail erkennen lässt, das die ganze Person erschließt.

Den Enkel lässt die Photographie nicht ruhen. So wenig sie zuvor im Text präsent war, um so insistierender erscheint jetzt seine Beschäftigung mit ihr: „Certes, je souffris toute la journée en restant devant la photographie de ma grand-mère. Elle me torturait.“ (III, 174) Am Ende scheint die Strategie der Großmutter doch noch aufzugehen:

Quelques jours plus tard la photographie qu'avait faite Saint-Loup m'était douce à regarder; elle ne réveillait pas le souvenir de ce que m'avait dit Françoise parce qu'il ne m'avait plus

quitté et je m'habituais à lui. Mais en regard de l'idée que je me faisais de son état si grave, si douloureux ce jour-là, la photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand-mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciant, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. (III, 176)

Die verspätete Auseinandersetzung mit der Photographie, die der verspäteten Trauer um die Großmutter entspricht, scheint versöhnlich zu enden. Der Text gibt dem Leser jedoch keine Hinweise, wie es zu dem Umschwung der Gefühle kommt und was genau Marcel bei der obsessiven Betrachtung des Bildes leiden lässt, ihn quält. Ariane Eissen hat darauf hingewiesen, dass sich in den Entwürfen zum Roman ausführliche Formulierungen der Trauererfahrung finden, die wie direkte Versprachlichungen des Affekts wirken und in asyndetischen Reihungen das Nicht-Verstehbare ungeordnet und das Gegensätzliche auseinanderklaffend stehen lassen.¹⁵⁴ Das trauernde Text-Ich nimmt immer wieder Bezug auf das, was Eissen den „rapport spéculaire“¹⁵⁵ nennt; in Formulierungen wie „Sa vie est en moi, ma vie est en elle“¹⁵⁶ tritt die symbiotische Beziehung zwischen Großmutter und Enkel hervor.

Ich möchte mit der Lektüre der *Esquisses* auf einen weiteren Aspekt aufmerksam machen, der auf den Prätext der Portraitbeschreibung Chardins verweist: die Schriftmetaphorik des Gesichts. Auch hier wird die spiegelbildliche Beziehung inszeniert, indem der Enkel sich in die Gesichtszüge der Großmutter einschreibt:

C'était un être qui était rempli de moi et l'expression de ses traits était comme une robe à qui la pensée perpétuelle de ce que je faisais, de ce que je serais un jour, aurait donné la forme et tous ses plis gracieux et graves. En elle je ne retrouvais que moi, je pénétrais comme dans ma patrie, je lisais chaque impression faite par moi, écrite par moi dans notre langue natale qui n'était que pour nous deux. (III, 1040f.)

Und umgekehrt einen Verweis auf sich selbst aus ihnen herausliest: „Je lisais mon nom dans sa bouche, dans son menton, dans ses épaules, dans sa tête levée.“¹⁵⁷ Die Ausschließlichkeit der Beziehung, die gegenseitige Bezogenheit wird als Verschlungenheit von Schriftzeichen in Form der Namen und Signaturen von Enkel und Großmutter im

¹⁵⁴ Vgl. Ariane Eissen: „La photographie de la grand-mère. Présence imaginaire du mort et travail du deuil“. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 18 (1987), 61-65, hier 62f. Eissen bezeichnet als Quelle der von ihr konsultierten Texte den *Cahier Querquville*, der weitestgehend mit der sich aus den *Cahiers* 48 und 50 zusammensetzenden *Esquisse XIII* in der Pléiade-Ausgabe übereinstimmt (vgl. III, 1032-1048).

¹⁵⁵ Ebd., 62.

¹⁵⁶ Ebd., 63.

¹⁵⁷ Ebd., 62. Diese bei Eissen zitierte Stelle lässt sich in der *Esquisse XIII* nicht finden.

Gesicht der Großmutter gedacht.¹⁵⁸ Durch die Lektüre der Entwürfe wird deutlich, was der Hut – der in den Vortexten hier und da noch von einem Schleier begleitet wird (vgl. III, 1048) – verdeckt: Das eigene Ich im Gesicht des Anderen. Und es tritt hervor, dass die Großmutter mit ihrer Hut-List verhindern wollte, dass der Enkel die Einschreibung seines Ichs in ihr Gesicht ersetzt sieht durch die von der Krankheit entstellten Züge.¹⁵⁹ Die Herkunft der Schriftmetaphorik des Gesichts aus der Beschreibung der Selbstportraits Chardins verdeutlicht nochmals die Unterschiede zwischen den Bildern und ihren Betrachtern. Während in der *Recherche* das Gesicht des *alter ego* eine geheime Inschrift trägt, die nur vom *ego* entzifferbar ist und deren Auslöschung Selbstverlust bedeutet, versucht sich der ästhetische Blick angesichts der Pastelle an der Entzifferung von *vie*, *caractère* und *moment*, ohne jedoch in Gefahr zu sein. Vom verschwundenen Gesicht der toten Großmutter bleibt hingegen nur noch eine im Schnee ausgelöschte Spur: „Et puis son visage n’était plus qu’un nom effacé sur la neige, rien, et la neige qui ne sait pas ce qu’elle tient et sur qui on marque aussi bien n’importe quel trait sans signification [...]“ (III, 1043)¹⁶⁰

Der das Gesicht verschattende Hut verhindert also, dem Selbstverlust in den Zügen der Großmutter ins Gesicht sehen zu müssen. Außerdem, das wird wiederum in den Entwürfen explizit gemacht, ist Marcel gerne bereit, sich täuschen zu lassen, um sich von den Schuldgefühlen zu befreien, die ihn, der ihr zeitlebens so viel Kummer durch sein egoistisches Verhalten bereitet hat, seit ihrem Tod plagen:

À l’hôtel, la vue de la photographie de ma grand-mère que je tirai de la malle, malgré le souvenir de ma dureté qu’elle me rendait mais qui me faisait moins mal parce qu’il m’était resté presque tout le temps présent depuis la veille, me fit plaisir. Car sous son joli voile, avec ce beau sourire, elle avait l’air moins fatigué, moins triste que je n’avais craint et cet air de fête et de santé me donna quelque douceur et m’ôta un peu de remords. (III, 1047f.)¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. III, 1040: „[...] son regard à quelque moment qu’on la surprit portait comme le vitrage bressan nos deux noms entrelacés“ und „[...] chaque regard <chaque pensée> portait [sic] nos signatures confondues“ (Eissen: „La photographie de la grand-mère. Présence imaginaire du mort et travail du deuil“, 62).

¹⁵⁹ Den Selbstverlust betont auch Eissen: „Donc le rapport à l’autre est un rapport spéculaire. Ainsi la photographie du mort propose à nouveau l’image au miroir, l’image de l’autre, dont la perte prive moins le sujet d’un être cher que de sa propre image, et donc sa possibilité d’être.“ (Ebd., 63.)

¹⁶⁰ Albers: „Prousts photographisches Gedächtnis“, 47f. zitiert eine andere, ähnliche Stelle aus der alten *Pléiade*-Ausgabe.

¹⁶¹ Vgl. auch Krauß: „Zutat – Beiwerk – Parergon?“, die in dem Bedürfnis nach „Stabilität und Authentizität“ (ebd., 395) „die Versenkung ins Erinnerungsphoto, das eine wohlbefindliche und gutgekleidete Großmutter ‚verewigt‘“ (ebd.), begründet sieht.

Eissen zitiert einen Entwurf, in dem Marcel außerdem die Photographie als letzten auf ihn bezogenen Akt der Großmutter interpretiert, und sie schlussfolgert: „Ainsi le sens essentiel de la photographie ne vient pas de sa valeur mimétique. La photographie est, avant tout, un acte: l'image vaut d'abord, ici, par l'intention de la grand-mère, qui fait de la photographie un gage d'amour et un pacte au-delà de la mort.“¹⁶²

Doch der Text führt nach Marcel und Françoise noch eine dritte Betrachterin der Photographie ein, die sieht, was der Hut nicht ganz verdecken kann:

Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamnée à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la malaise de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère. (III, 176)

Die Mutter will das Bild ebenso wenig betrachten,¹⁶³ wie sie sich dem maßlosen Trauerkult hingibt. Die Existenz dieser dritten Lesart lässt die Photographie, die durch den Hut die Kaschierung der tödlichen Wahrheit als von der Großmutter intendierte Illusion ins Bild setzt, als kaum gelungenen Akt der Selbsttäuschung Marceles erscheinen. Sehr genau beschrieben wird das, was der Wahrnehmung angeblich entgeht. Die vom Sinn getragene essentialistische Schrift wird durch das aufzeichnende Medium ausgelöscht und gleichzeitig durch die Vorankündigungen des Todes ersetzt. Die List auf der Textebene, mehrere Schichten von Kunst übereinanderzulegen – die Photographie als Pendant eines Gemäldes, das in einem Essay mit Bezugnahmen auf vorgängige Deutungen beschrieben wird – scheitert. Die intendierte Nobilitierung des Trivialen, das Austricksen der Kontingenz und Mechanik der photographischen Aufnahme gerät zur erbarmungslosen Schau

¹⁶² Eissen: „La photographie de la grand-mère. Présence imaginaire du mort et travail du deuil“, 64.

¹⁶³ Vgl. zur Weigerung der Mutter, das entstellte Gesicht ihrer Mutter zu betrachten, auch die Parallelstelle nach dem Schlaganfall der Großmutter: „Je ne voulais pas que ma mère remarquât trop l'altération du visage, la déviation de la bouche; ma précaution était inutile: ma mère s'approcha de grand-mère, embrassa sa main comme celle de son Dieu, la soutint, la souleva jusqu'à l'ascenseur, avec des précautions infinies où il y avait, avec la peur de n'être pas adroite et de lui faire mal, l'humilité de qui se sent indigne de toucher ce qu'il connaît de plus précieux; mais pas une fois elle ne leva les yeux et ne regarda le visage de la malade. Peut-être fut-ce pour que celle-ci ne s'attristât pas en pensant que sa vue avait pu inquiéter sa fille. Peut-être par crainte d'une douleur trop forte qu'elle n'osa pas affronter. Peut-être par respect, parce qu'elle ne croyait pas qu'il lui fût permis sans impiété de constater la trace de quelque affaiblissement intellectuel dans le visage vénéré. Peut-être pour mieux garder plus tard intacte l'image du vrai visage de sa mère, rayonnant d'esprit et de bonté. Ainsi montèrent-elles l'une à côté de l'autre, ma grand-mère à demi cachée dans sa mantille, ma mère détournant les yeux.“ (II, 615)

des Grotesken, Vulgären und Endgültigen – die Pathographie wird zur Thanatographie.¹⁶⁴

Eine die in Prousts Werk weit auseinanderliegenden Pendants parallelisierende Lektüre hat gezeigt, dass Proust mit der Photographie der Großmutter ein Thema und Motive aus der frühen Chardin-Studie in der *Recherche* aktualisiert und dramatisiert. Der Perplexität des Betrachters von Chardins *Autoportrait à l'abat-jour* steht die Übersetzung der Betrachterstrategien in den „parcours capricieux d'un douloureux travail de deuil“¹⁶⁵ gegenüber. Proust macht nicht nur die Medieneigenschaften der Photographie als Akt und Spur des Gewesenen produktiv,¹⁶⁶ sondern lässt aus der irritierenden Kopfbedeckung Chardins und der Großmutter die Dynamik des Textes entstehen. Lässt die Nachthaube bei Chardin die Beschreibung zur Beschreibung einer unlesbaren Fremdheit werden, wird der Hut der Großmutter vom Zeichen der egoistischen Selbstbezüglichkeit zum Zeichen der sorgenden Selbstlosigkeit. Während damit die Fremdheit des „chapeau à grands bords“ aufgehoben scheint, besiegelt seine Existenz die endgültige Fremdheit und Abwesenheit des Anderen.

¹⁶⁴ Vgl. zur Photographie als Thanatographie Philippe Dubois: *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan 1990, 160-165. Vgl. auch Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, 100f., der die Photographie als vorträgliche Mortifikation kennzeichnet.

¹⁶⁵ Eissen: „La photographie de la grand-mère. Présence imaginaire du mort et travail du deuil“, 65.

¹⁶⁶ Dass die mit der Photographie verbundene Verlusterfahrung nicht als Photographiekritik zu verstehen ist, erläutert Albers: „Prousts photographisches Gedächtnis“, 48.

Schluss

Mit Chardins Portraits weist das letzte Kapitel auf eine Beobachtung zurück, die den Ausgangspunkt vorliegender Arbeit markierte: Prousts 1920 im Rahmen einer Umfrage der Zeitschrift *L'Opinion* demonstrativ geäußerte Wertschätzung der chardinschen Portraits, die zusammen mit dem 1895 verfassten Essay „Chardin et Rembrandt“ im Kontrast steht zu der scheinbar zu vernachlässigenden Präsenz Chardins in Prousts Gesamtwerk und vor allem in seinem siebenbändigen Roman *À la recherche du temps perdu*, der nicht weniger als eine ganze Kunstgeschichte enthält.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, ausgehend von den in die Textoberfläche der *Recherche* eingetragenen expliziten Erwähnungen Chardins, die ästhetischen und poetologischen Konsequenzen von Prousts Auseinandersetzung mit den Figurengemälden Chardins aus den proustschen Erzähltexten herauszupräparieren, die Ein- und Umschreibung der Bilder in die Texte unter der Oberfläche in den Details, den in ihrer Bedeutung oszillierenden Dingen und vor allem der undurchschaubaren Andersheit der Figuren sichtbar zu machen. Die der Arbeit als Titel dienende Rede von den *Figuren des Anderen* zeigt den Leitgedanken dieser Untersuchung an – die Neuperspektivierung der proustschen Chardin-Rezeption als eine auf die bisher wenig beachteten Figurengemälde, Chardins Genreszenen und Portraits, gerichtete – und fasst drei Aspekte zusammen: die Betrachtung der chardinschen Bildfiguren als mehrdeutige Kippfiguren, die Konstitution von Prousts Romanfiguren als Figuren der Alterität und die a-mimetische Ästhetik Prousts, dessen Figuren nach der bildenden Kunst, den Figuren des anderen Mediums, der Malerei Chardins geschrieben sind.

Im ersten Kapitel ist die intertextuelle Konstellation von Prousts Reflexion und literarischer Verarbeitung der Gemälde Chardins deutlich geworden. Die Detaillektüre von Diderots Salonkritiken und des Chardin-Kapitels in *L'Art du XVIII^e siècle* der Brüder Goncourt entlarvt das Etikett der Paraphrase, das Prousts Auseinandersetzung mit der Deutungstradition Chardins anhaftet, als *cliché*, das es angesichts vielfältiger Bezugnahmen Prousts auf die prominenten Texte der Chardin-Rezeption zu ersetzen gilt. Die bisher im Zusammenhang mit Prousts Chardin-Lektüre weniger beachteten Bemerkungen

Diderots dienen Proust zunächst als Folie für die äußere Organisation und Rhetorik seiner Chardin-Studie als Ausstellungsbesuch. Diderot zeigt sich jedoch unempfindlich und desinteressiert angesichts der chardinschen Figuren und den an Höhe- oder Wendepunkten armen Bildinhalten, führt jedoch anhand anderer Künstler des 18. Jahrhunderts wie z. B. Jean-Baptiste Greuze Möglichkeiten vor, Bilder mit Sprache zu umgeben. Bei Diderot erfährt Proust, was zum Grundgedanken der Chardin-Rezeption avanciert: wie Chardin unterschiedlichste Töne zusammenstimmen und die Farben in der Manier von Echos sich gegenseitig reflektieren lässt. In diesem Kontext nimmt Henry de Chennevières' Artikel aus der *Gazette de beaux-arts* neben seiner Bedeutung als Quelle für Prousts Auftaktphrase „Prenez un jeune homme“ eine Vermittlerfunktion ein.

Prousts Bezug auf den Chardin-Text der Goncourts scheint hingegen zunächst negativer Natur zu sein. Nicht nur setzt sich Proust deutlich von der chronologischen und monographischen Architektur des Textes ab, er weist ebenso den dokumentarischen Charakter der Kunst zurück und bringt kein Interesse für die Materialität des Kunstwerks, seine Herstellung und die Malweise Chardins auf. Was sich jedoch vordergründig als ausgeprägte Haltung *contre Goncourt* manifestiert, weist in entscheidenden Aspekten auch Anknüpfungspunkte auf. Die Aufmerksamkeit der Goncourts für die Genreszenen Chardins vermittelt Proust einen Eindruck von deren Umfang, Inhalten und Themen und der Präsenz der Dinge in ihrer Vielzahl und Materialität. Außerdem orientiert sich Proust nicht nur am goncourtschen Verfahren der Bildbeschreibung, motivisch ähnliche Gemälde unmarkiert ineinandergleiten zu lassen, sondern er übernimmt vor allem die Idee, eine Verbindung zwischen den von Chardin ausgeführten Genres herzustellen.

Entgegen der von Proust selbst formulierten Intention seines Essays, am Beispiel von Chardin und den *natures mortes* die kurative Funktion der Kunst demonstrieren zu wollen, ihren Betrachtern die Schönheit des alltäglichen Lebens zu offenbaren und damit wiederum einen Gemeinplatz der Chardin-Rezeption aufzurufen, zeichnen sich als rhetorischer Höhepunkt des Textes die Genreszenen ab. In einem Betrachtermodus, der mit Roland Barthes als *studium* bezeichnet werden kann, überführt Proust *La Mère laborieuse* und *Le Bénédicité* in den lebensweltlichen Entwurf eines taktilen Weltbezugs zwischen Lebewesen und Dingen, den er *amitié* nennt und der bis in seinen späteren Roman ausstrahlt. Diese Rezeptionshaltung ist mit Barthes gesprochen Ausdruck eines *affect moyen*, der die subjektive Wahrnehmung mit der Goncourt-Lektüre in eine kulturell codierte Sinnzuschreibung einfasst. Die glättende Betrachtung ignoriert die unlesbaren Affekte

und die mehrdeutige Konstellation der von Chardin in einem scheinbar unbedeutenden Moment dargestellten Figuren.

Wie die empathische Kontemplation des *studium* durch die chardinschen Kippfiguren und das *punctum* durchkreuzt wird – das ausgehend von ikonographisch unbedeutenden Details des Bildes Textprozesse initiiert und zum *générateur* einer narrativen Transposition der Bilder wird – war Gegenstand des ersten Teils des zweiten Kapitels. In Form einer radikal subjektiven Aktualisierung sind Chardins Genrebilder *Le Bénédicité* und *La Pourvoyeuse* in Prousts *Recherche* eingeschrieben und modellieren in Form von *tableaux cachés* mit der Unerkennbarkeit, Ambiguität und Abgründigkeit der Figuren zentrale Aspekte der Alterität des Anderen. Ort dieser Einschreibung sind Szenen, die die Poetik der *Recherche* thematisieren, in die damit von Beginn an eine Poetik des Anderen eingetragen ist.

Der zweite Teil des zweiten Kapitels geht der Frage nach, wie die in der *Recherche* evozierten Zimmer auf den *espace heureux* der Beschreibung der Genreszenen im Chardin-Essay zurückverweisen. Im Zimmer von Tante Léonie wird die *amitié* zwischen Dingen und Lebewesen in die *mille odeurs* übersetzt, in denen das Heterogene homogenisiert und zu einem übergroßen Kuchen stilisiert wird. Der Vergleich des Konglomerats an Düften mit einer Myriade von umherschwirrenden Einzellern in Meer und Luft knüpft an die „infinis tourbillons vivants“ der Chardin-Studie an und an einen Wahrnehmungsdiskurs um 1900, der von Bewegung und Bewegtheit fasziniert ist. Ausgehend von den Zimmern in Combray verfolgt die Analyse die Einschreibung Chardins in den Roman über Balbec, wo sich im Hotelzimmer Albertines Gesicht von einer rosigen Frucht in das Bild eines stillgestellten Wirbels auflöst, bis in die Pariser Wohnung, in der Marcel Albertine gefangen hält. Nach der Manier Swanns soll die Anverwandlung in ein Kunstwerk der Geliebten ästhetischen Wert verleihen und gleichzeitig den sie verwandelnden Blick des Betrachters nobilitieren. Die Anverwandlung Albertines in *La Mère laborieuse* soll zudem die Domestizierung der ubiquitären Bacchantin sicherstellen: Der Austausch der ihr attributiv zugeordneten Dinge – schwarze Polomütze und Fahrrad gegen *robe de chambre*, *mules* und Pianola – rekurriert auf das Vorbild, dessen Ambiguität jedoch die Stillstellung im Bild unterläuft. Die Wiedergänger *mules* und Pianola verweisen auf die koketten Schuhe und den unbetätigten *rouet* des Chardin-Gemäldes und damit nicht nur auf Häuslichkeit und Tugend. In *La Prisonnière* versinnbildlichen sie Albertines Lügengewebe und ihr Begehren, das sich auf ein Anderswo und ein Anderes richtet.

Das dritte Kapitel widmete sich mit dem Gedächtnisbild von Gilberte und der in Balbec aufgenommenen Photographie der Großmutter zwei Bildern, die die Frage nach der Lesbarkeit der Dinge und der Person aufwerfen. Beide Bilder portraituren eine Person mit einem irritierenden Gegenstand und verweisen auf Vor-Bilder: während Gilberte mit dem Spaten in der Hand ein Pastiche von Chardins *La Fillette au volant* darstellt, ist die Photographie der Großmutter mit Hut als Pendant zu Chardins spätem *Autoportrait à l'abat-jour* angelegt.

Die zwischen Genrebild und Portrait einzuordnenden Kinderdarstellungen Chardins zitieren affirmierend die emblematische Tradition, um sie zugunsten einer Darstellung der vormals emblematisch dechiffrierbaren Dinge in ihrer Materialität zur Disposition zu stellen. Die Infragestellung des sinnbildlichen Deutungshorizonts und einer moralisierenden Intention geht einher mit der Unlesbarkeit der Person, die wie die Figuren der von Proust in seiner Chardin-Studie behandelten Gemälde keinerlei Affekt erkennen lässt. Prousts Gilberte als Pastiche von Chardins Gemälde lässt mit ihrem undurchdringlichen Blick und dem deutungsabstinenten Gegenstand die Semiose ins Leere laufen und stellt eine dysphorische Antwort auf die positivistische Betrachtung der Kinderdarstellungen und die „littérature de notations“ als Aufzeichnung eines dem Betrachter verfügbaren Gewesenen der Goncourts dar.

Dem Spaten in seiner Widerständigkeit gegen eine eindeutige Lesbarkeit steht mit dem Hut der Großmutter auf ihrer Portraitphotographie ein Objekt gegenüber, dem als irritierendes Accessoire eine falsche Deutung durch seinen Betrachter zukommt. Die ungewöhnliche Kopfbedeckung evoziert jedoch nicht nur eine irrtümliche Interpretation, sondern im Sinne einer Überlagerung von „plusieurs épaisseurs d'art“ auch die Beschreibung der Selbstportraits Chardins, in denen Proust die Kopfbedeckung des Künstlers als Nachthaube identifiziert. Die in dieser Arbeit verfolgte Lektüre konnte zeigen, dass Proust das Portrait der Großmutter in der *Recherche* als Pendant zu Chardins Selbstbildnis von 1775 entwirft. Ähneln Chardin zunächst einer Frau, dann einem alten englischen Touristen, verstrickt sich die Ekphrasis im Folgenden in Oxymora und weicht die Lesbarkeit des Gesichts als Ausdruck von Charakter, Leben und Gefühl der Beunruhigung. Die Inbezugsetzung des Chardin-Portraits mit dem photographischen Portrait der Großmutter präsentiert Letzteres als spiegelverkehrtes Pendant: der selbstoffenbarenden Manier Chardins in nachlässiger Kleidung und Kopfbedeckung steht die *dissimulation* der

Krankheit und der Person mit einem pompösen Hut und ausgesuchter Garderobe gegenüber. Während sich der Betrachter des Künstlerbildnisses in Widersprüche verstrickt und am Ende jeglicher Gewissheit beraubt ist, bildet die Betrachtung der Photographie der Großmutter den Parcours der Trauer ab und lässt am Ende die List der Großmutter, mit dem Hut die Vulgarität der todbringenden Krankheit zu verdecken, und die List des Textes, die Abbildung des entstellten Gesichts auf einer Photographie durch die Pendant-Konstruktion mit Chardins Selbstportrait zu ästhetisieren, scheitern.

Die Erkenntnisse bündelnd lässt sich sagen, dass die vorliegende Arbeit nicht nur Prousts Rolle innerhalb der Chardin-Rezeption und die Rolle des Essays „Chardin et Rembrandt“ im proustschen Gesamtwerk neu definiert, indem sie den Topos der Paraphrase durch die Sichtbarmachung einer subtilen intertextuellen Kommunikation ersetzt und die weitreichenden Verflechtungen der Studie von 1895 in die nachfolgenden Texte verfolgt. In Prousts Texten entfaltet sich die produktive Dynamik der Figurengemälde Chardins in Form von unterschiedlichen Strategien des Betrachters und Verfahren der Einschreibung, die neue Bild-Text-Verhältnisse erschafft. Der Chardin, den Proust in der *Recherche* zutage fördert, lässt sich nicht mehr mit jenem der kurativen Stillleben und der *douceur du foyer* der Genreszenen verrechnen. Vor allem konnte die vorgenommene Lektüre Prousts Poetik und ästhetische Praxis des „refaire“ als ein Schreiben nach der Kunst Chardins sichtbar machen. Mit der Aufmerksamkeit für das Einzelne im überstrukturierten Text der *Recherche* ist eine dem Roman eingeschriebene Konstellation von mehrdeutig-unerkennbaren, zur Kenntlichkeit entstellten und abgründigen chardinschen (Mutter-)Figuren sichtbar geworden, die sich zu einem Subtext der *Recherche* verdichtet. Die Überlagerung unterschiedlicher Dispositive, wie sie im Rahmen dieser Arbeit besonders an der Wahrnehmung Albertines und Gilbertes in immer neuen Konfigurationen deutlich geworden ist, macht als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, als Verfügen über Texte, Stile, Moden und Bilder Prousts Modernität aus. Vorliegende Untersuchung zu Proust und Chardin kann sich also nur als Bruchstück einer Erkenntnis über Prousts Figuren als Figuren des Anderen verstehen.

Bibliographie

Primärliteratur

Marcel Proust

- PROUST, Marcel: „Avant-propos“. In: John Ruskin: *La Bible d'Amiens*. Übersetzt von Marcel Proust. Paris: Mercure de France 1910.
- : *Correspondance*. Hg. von Philip Kolb. 21 Bände. Paris: Plon 1970-1993.
- : *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1971. (= JS)
- : *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1971. (= CSB)
- : *À la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié. 4 Bände. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1987-1989.
- : „Exposition internationale de peinture“. In: Marcel Proust: *Écrits sur l'art*. Hg. von Jérôme Picon. Paris: Flammarion 1999, 39-41.
- : „Impressions de Salons“. In: Marcel Proust: *Écrits sur l'art*. Hg. von Jérôme Picon, Paris: Flammarion 1999, 54-58.
- : *Die Flüchtige*. Werke II, Band 6. Hg. von Luzius Keller. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

Andere

- BAUDELAIRE, Charles: *Œuvres complètes* I. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1975.
- BLANC, Charles: „J.-B. Siméon Chardin“. In: Ders.: *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Band 2: *École française*. Paris: Renouard 1865, 1-16 [online] <https://doi.org/10.11588/diglit.63680#0177> [20.05.2020].
- CHENNEVIÈRES, Henry de: „Chardin au musée du Louvre“. In: *Gazette des beaux-arts* 2. Pér. 38 (1888), 54-61 und 3. Pér. 1 (1889), 121-130.
- DIDEROT, Denis: „De la poésie dramatique“. In: Ders.: *Œuvres complètes de Diderot*. Band 7. Hg. von Jules Assézat. Nendeln (Liechtenstein): Kraus 1966 (Reprint Paris: Garnier 1875), 299-394.
- : *Œuvres complètes de Diderot*. Bände 10-12. Hg. von Jules Assézat und Maurice Tourneux. Nendeln (Liechtenstein): Kraus 1966 (Reprint Paris: Garnier 1876).
- FÉLIBIEN, André: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, préface*. Paris: Frédéric Léonard 1669.
- GONCOURT, Edmond und Jules de: „Chardin“. In: *Gazette des beaux-arts* 15 (1863), 514-533, und 16 (1864), 144-167.
- : *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Band 1 (1851-1861). Paris: Charpentier 1887.

- : *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. Band 7 (1885-1888). Paris: Charpentier 1894.
- : *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Band 8 (1889-1891). Paris: Charpentier 1895.
- : *Portraits intimes du dix-huitième siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*. Paris: Fasquelle 1903.
- : *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*. Hg. von Robert Ricatte. 22 Bände. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco 1956-1959.
- : *L'Art du XVIII^e siècle*. Band I. Hg. von Jean-Louis Cabanès. Tusson, Charente: Du Lérot 2007.
- HOMER: *Odysee. Griechisch-deutsch*. Hg. von Anton Weiher. Berlin-Boston: de Gruyter 2014.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne: *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*. La Haye: Jean Neaulme 1747.
- LAVATER, Johann Caspar: *Von der Physiognomik*. Leipzig: bey Weidmanns Erben und Reich 1772 [online] <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10255295> [08.10.2019].
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard 1945.
- MICHELET, Jules: *La Mer*. Paris: Hachette 1861.
- OVIDIUS NASO, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch-deutsch*. Hg. von Erich Rösch. Berlin-Boston: de Gruyter 1992.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin: *Œuvres*. Band 4: *Portraits littéraires*. Paris: Gallimard 1949.

Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W.: „Kleine Proust-Kommentare“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 11: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, 203-215.
- ALBERS, Irene: „Prousts photographisches Gedächtnis“. In: *ZfLS* 111 (2001), 19-56.
- : „Proust und die Kunst der Photographie“. In: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2004, 205-239.
- ALBERT, Mechthild: „„Auf der Schwelle“ – Intérieur und Außenwelt in *Les plaisirs et les jours*“. In: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): *Marcel Proust. Orte und Räume*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2003, 45-63.
- ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press 1984.
- ALTMAN, Janet G.: „La chambre noire de Marcel Proust“. In: *French Forum* 4 (1979), 17-31.
- ARBURG, Hans-Georg/Marie Theres Stauffer (Hg.): *Kippfiguren/Figures réversibles*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau 2012 (*figurationen* 13, Heft 2).
- ARIÈS, Philippe/Georges Duby (Hg.): *Histoire de la vie privée*. Band 4: *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil 1987.
- ARIÈS, Philippe: *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil 1973.
- ARON, Paul: „Sur les pastiches de Proust“. In: *CONTEXTES* 1 (2006) [online] <http://journals.openedition.org/contextes/59> [22.12.2019].

- ASSMANN, Aleida: „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, 237-251.
- AUBERT, Nathalie: „Le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé*“. In: Catherine Dousteysier-Khoze und Floriane Place-Verghnes (Hg.): *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Oxford u. a.: Peter Lang 2006, 189-200.
- BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France 1989.
- BACKUS, David: „La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin“. In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* 32 (1982), 535-539.
- BAILEY, Colin B.: „Das Genre in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Überblick“. In: Colin B. Bailey/Philip Conisbee/Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 2003/2004 in der National Gallery of Canada (Ottawa), der National Gallery of Art (Washington, D. C.) und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, im Alten Museum. Berlin-Köln: DuMont 2004, 2-39.
- BAL, Mieke: „L'identification et l'apprentissage de la compassion: Proust et la photographie“. In: Suzanne van Dijk/ Christa Stevens (Hg.): *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise Rossum-Guyon*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1994, 241-256.
- : „Instantanés“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust contemporain*. Amsterdam-Atlanta 1994, 117-130.
- : *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford University Press 1997.
- : „Akte des Schauens. Proust und die visuelle Kultur“. In: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2004, 90-111.
- BALLET, Thérèse Lynn: „Proust physiognomoniste“. In: *Europe* 48 (1970), 129-140.
- BARATHIEU, Marie-Agnès: *Les mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2002 [online] <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.50460> [17.04.2020].
- BARTHES, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil 1980.
- : „Sémantique de l'objet“. In: Ders.: *Œuvres complètes II. 1962-1967*. Hg. von Éric Marty. Paris: Seuil 2002, 817-827.
- : *Journal de deuil*. Paris: Seuil/Imec 2009.
- : „(Sur Proust)“. In: Ders.: *Marcel Proust. Mélanges*. Hg. von Bernard Comment. Paris: Seuil/INA 2022, 179f.
- : „Souverain Bien / § la générosité de Proust“. In: Ders.: *Marcel Proust. Mélanges*. Hg. von Bernard Comment. Paris: Seuil/INA 2022, Karteikarte 127.
- BEGEMANN, Christian: „Physiognomik“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart-Weimar: Metzler 2013, 188-195.
- BENHAÏM, André: *Panım. Visages de Proust*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2006.
- BENJAMIN, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“. In: *Gesammelte Schriften I, 2*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, 605-654.
- : „Kleine Geschichte der Photographie“. In: *Gesammelte Schriften II, 1*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, 368-385.

- BERTHO, Sophie: „Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne“. In: *Littérature* 103 (1996), 94-112.
- : (Hg.): *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000.
- : „Le roman pictural d'Albertine“. In: *Littérature* 123 (2001), 101-118.
- : „Proust, Monet et le débâcle de l'ekphrasis“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.): *Proust und die Medien*. München: Fink 2005, 21-30.
- : „Proust, peinture, modernité“. In: Sophie Bertho/Thomas Klinkert (Hg.): *Proust in der Konstellation der Moderne / Proust dans la constellation des modernes*. Berlin: Erich Schmidt 2013, 167-176.
- BEYER, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*. München: Hirmer 2002.
- BILLERMANN, Roderich: „Sprache, Selbst, Geschichte. Madame de Sévigné und der Duc de Saint-Simon in *À la recherche du temps perdu*“. In: Patricia Oster/Karlheinz Stierle (Hg.): *Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2007, 136-182.
- BLUMENBERG, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- BOEHM, Gottfried/Helmut Pfotenbauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink 1995.
- BOUILLAGUET, Annick: *Proust et les Goncourt. Le pastiche du 'Journal' dans 'Le temps retrouvé'*. Paris: Minard 1996.
- : *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*. Paris: Champion 2000.
- : „Entre Proust et Carpaccio, l'intertexte des livres d'art“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000, 95-101.
- : „Les Jeunes filles en fleurs de Marcel Proust et l'exercice scolaire de la ‚dissertation‘“. In: Véronique Schlitz (Hg.): *De Samarcande à Istanbul: étapes orientales. Hommages à Pierre Chuvin – II*. Paris: CNRS Éditions 2015, 437-444 [online] <https://books.openedition.org/editions-cnrs/25407> [20.12.2019].
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narrative Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal“. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Homo pictor*. München-Leipzig: K. G. Saur 2001, 353-372.
- BRASSAÏ: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard 1997.
- BRASSAT, Wolfgang/Michael Squire: „Die Gattung der Ekphrasis“. In: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin-Boston: de Gruyter 2017, 63-87.
- BREDEKAMP, Horst: „Berenson, Horne, Warburg & Co. Die Geschichte der Kunstgeschichte in Marcel Prousts ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘“. In: Uwe Fleckner/Martin Schieder/Michael F. Zimmermann (Hg.): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Band III: *Dialog der Avantgarden*. Köln: DuMont 2000, 71-82.
- BROSCH, Renate: „Die ‚gute‘ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation“. In: Dies. (Hg.): *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: trafo 2004, 61-78.
- BRUCHER, Günter: *Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2006.
- BRYSON, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press 1981.
- : *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life and Painting*. London: Reaktion Books 1990.
- BURCKHARDT, Jacob: „Über die niederländische Genremalerei“. In: Ders.: *Vorträge 1844-1887*. Hg. von Emil Dürr. Basel: Benno Schwabe & Co. 1918, 60-102.

- BUTOR, Michel: „Les ‚moments‘ de Marcel Proust“. In: Ders.: *Œuvres complètes de Michel Butor*. Band 2: *Répertoire I*. Hg. von Mireille Calle-Gruber. Paris: Éditions de la Différence 2006, 159-167.
- : „Les sept femmes de Gilbert le Mauvais“. In: Ders.: *Œuvres complètes de Michel Butor*. Band 3: *Répertoire II*. Hg. von Mireille Calle-Gruber. Paris: Éditions de la Différence 2006, 329-353.
- CABANÈS, Jean-Louis: „Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de *L'Art du XVIII^e siècle*“. In: *Romantisme* 71 (1991), 85-92.
- : „L'art du dix-huitième siècle: histoire et esthétique“. In: *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 23 (2016), 27-38.
- CANDAU, Joël: „Une odeur déconcertante chez tante Léonie“. In: *Marcel Proust aujourd'hui* 13 (2016), 142-157.
- CHAPEAUROUGE, Donat de: „Chardins Kinderbilder und die Emblematisik“. In: György Rózsa (Hg.): *Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. Band 2. Budapest: Akadémiai Kiadó 1972, 51-56.
- CLAIS, Anne-Marie: „Portrait de femmes en cyclistes ou l'invention du féminin pluriel“. In: *Cahiers de médiologie* 5 (1998), 69-79 [online] <https://doi.org/10.3917/cdm.005.0069> [17.10.2019].
- COCKING, J. M.: „Proust and Painting“. In: Ders.: *Proust. Collected Essays on the Writer and His Art*. Cambridge: Cambridge University Press 1982, 130-163.
- COMPAGNON, Antoine: *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil 1989.
- : „Proust au musée“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, 67-79.
- COUDERT, Raymonde: *Proust au féminin*. Paris: Grasset 1998.
- : „Cadres proustiens“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000, 7-16.
- CROSMAN WIMMERS, Inge: „Die Rolle der Gefühle in *A la recherche du temps perdu*“. In: Ursula Link-Heer/Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust und die Philosophie*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 1997, 45-69.
- DÄLLENBACH, Lucien: „A l'origine de la *La Recherche* ou ‚la raie du jour‘“. In: Sophie Bertho (Hg.): *Proust contemporain*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1994, 51-59.
- DÄRMANN, Iris: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink 1995.
- DAYOT, Armand (Hg.): *L'Œuvre de J.-B.-S. Chardin et de J.-H. Fragonard*. Deux cent treize reproductions. Introduction par Armand Dayot. Notes par Léandre Vaillat. Paris: Gittler 1908.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde: „Thème, figure, épisode: genèse des aubépines“. In: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.): *Recherche de Proust*. Paris: Seuil 1980, 105-141.
- DEINES, Stefan: „Über die Funktion der Kunst und die Relevanz der Kunstphilosophie“. In: Juliane Rebentisch (Hg.): *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, 2017, 1-9 [online] http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_deines.pdf [20.05.2018].
- DELEUZE, Gilles: *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France 1964.

- DELON, Michel: „L'étrangeté de Chardin et la gêne de Diderot“. In: RZLG 25 (2001), 295-308.
- DÉMORIS, René: *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Éditions Olbia 1999.
- : „Diderot et Chardin: la voie du silence“. In: *Fabula / Les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIIIe siècle, autour des ‚Salons‘ de Diderot*, 2007 [online] <http://www.fabula.org/colloques/document635.php> [20.03.2018].
- DENK, Claudia: *Artiste, citoyen, philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Fink 1998.
- : „Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme. Les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin“. In: Thomas W. Gaetgens/Christian Michel/Daniel Rabreau/Martin Schieder (Hg.): *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2001, 279-297.
- DERRIDA, Jacques: „Les morts de Roland Barthes“. In: *Poétique* 12, Heft 47 (1981), 269-292.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit 2002.
- DIRSCHERL, Klaus: „Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text“. In: Ders. (Hg.): *Bild und Text im Dialog*. Passau: Wiss.-Verl. Rothe 1993, 15-26.
- DOETSCH, Hermann: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*. Tübingen: Narr 2004.
- : „À la recherche du temps perdu als Telefon-Buch – Zu den medialen Grundlagen der Literatur im 20. Jahrhundert“. In: Matei Chihaiia/Ursula Hennigfeld (Hg.): *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochenschwelle*. München: Fink 2014, 207-235.
- DUBOIS, Jacques: *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris: Seuil 1997.
- DUBOIS, Philippe: *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan 1990.
- DUPUY, Valérie: „L'écriture de l'incompréhensible autrui dans *À la recherche du temps perdu*“. In: Marie-Thérèse Mathet (Hg.): *L'incompréhensible: littérature, réel, visuel*. Paris u. a.: L'Harmattan 2003, 235-257.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille: „Mit dem Alter schreitet die Aufklärung fort. Chardin, Mengs und Graff im Selbstporträt“. In: Hildegard Wiegel (Hg.): *Italiensehnsucht. Kunst-historische Aspekte eines Topos*. München u. a.: Deutscher Kunstverlag 2004, 81-94.
- EELLS, Emily: „Proust à sa manière“. In: *Littérature* 46 (1982), 105-123.
- : „Proust et Woolf ‚devant le téléphone‘: Une poétique de la modernité“. In: Sophie Bertho/Thomas Klinkert (Hg.): *Proust in der Konstellation der Moderne/Proust dans la constellation des modernes*. Berlin: Erich Schmidt 2013, 83-101.
- EELLS-OGÉE, Emily: „Proust et le sérail“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Études proustiennes V (Cahiers Marcel Proust nouvelle série 12)*. Paris: Gallimard 1984, 127-181.
- EISSEN, Ariane: „La photographie de la grand-mère. Présence imaginaire du mort et travail du deuil“. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 18 (1987), 61-65.
- ELSNER, Anna Magdalena: *Mourning and Creativity in Proust*. New York: Palgrave Macmillan 2017.
- ENGSTRÖM, Astrid: *L'Art du dix-huitième siècle d'Edmond et Jules de Goncourt*. Mémoire d'étude. École du Louvre 2013 [online] http://www.academia.edu/9754698/LArt_du_XVIIIe_si%C3%A8cle_dEdmond_et_Jules_de_Goncourt [20.03.2018].
- ERNST, Ulrich: „Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* und die Tradition des Ikonozentrischen Romans. Befunde und Thesen im Kontext der Gattungsprofile“.

- In: Matei Chihaiia/Ursula Hennigfeld (Hg.): *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochenchwelle*. München: Fink 2014, 33-91.
- FEHRINGER, Kathrin: *Textil und Raum. Visuelle Poetologien in Gustave Flauberts „Madame Bovary“*. Bielefeld: transcript 2017.
- FELTEN, Uta: „Vorwort“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.): *Proust und die Medien*. München: Fink 2005, 7-9.
- : „Codierungen des Eros: Zur Fraktalität der Gender- und Sehdispositive bei Marcel Proust“. In: Ursula Link-Heer/Ursula Hennigfeld/Fernand Hörner (Hg.): *Literarische Gendertheorie. Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*. Bielefeld: transcript 2006, 237-244.
- : „Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust“. In: *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 1 (2018), 33-42 [online] <https://doi.org/10.15460/apropos.1.1256> [17.04.2020].
- FLASSPÖHLER, Svenja/Tobias Rausch/Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2007.
- FRAISSE, Luc: *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Paris: PUPS 2013.
- FREED-THALL, Hannah: „Proust on the Beach“. In: *Paragraph* 45, Heft 1 (2022), 112-131.
- FREUND, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979.
- FRIED, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press 1980.
- : „Barthes's *Punctum*“. In: *Critical Inquiry* 31, Heft 3 (2005), 539-574.
- FRÖLICH, Juliette: *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 1997.
- FÜLÖP, Erika: *Proust, The One, and the Many. Identity and Difference in „A la recherche du temps perdu“*. London: Legenda 2012.
- GAETHGENS, Barbara (Hg.): *Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Band 4. Berlin: Reimer 2002.
- GALLE, Roland: „Deformierte Porträts. Proust – Sartre – Bacon“. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg 1995, 39-57.
- GAMBLE, Cynthia: „À l'ombre de vierge dorée de la cathédrale d'Amiens: Ruskin et l'imaginaire proustien“. In: *Gazette des beaux-arts* (Mai – Juni 1995), 313-322.
- : „Zipporah: a Ruskinian enigma appropriated by Marcel Proust“. In: *Word & Image*, 15, Heft 4 (1999), 381-394.
- GANZ, David/Felix Thürlemann: „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“. In: Dies. (Hg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin: Reimer 2010, 7-38.
- GASSE-HOULE, Magali: „Les natures mortes de Chardin: l'échec de l'écriture dans les Salons de Diderot“. In: *Études françaises* 40, Heft 3 (2004), 151-165.
- GAUBERT, Serge: *Proust ou le roman de la différence*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1980.
- : „*Cette erreur qui est la vie*“ – *Proust et la représentation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2000.

- GEIGER, Annette: *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2004.
- GENETTE, Gérard: „Discours du récit“. In: Ders.: *Figures III*. Paris 1972, 65-274.
—: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil 1992.
- GERSTNER, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2013.
- GIBHARDT, Boris Roman: *Das Auge der Sprache. Ornament und Lineatur bei Marcel Proust*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag 2011.
- GILG, Ernst/Schürhoff, P. N.: *Grundzüge der Botanik für den Hochschulunterricht*. Siebente, umgearbeitete Auflage der *Grundzüge der Botanik für Pharmazeuten*. Berlin: Julius Springer 1931.
- GINISTY, Paul: „Avant la visite présidentielle. Les nouveaux aménagements du musée du Louvre“. In: *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* 15663 vom 16. Januar 1920, 1f. [online] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k604172s.item> [29.10.2017].
- GIRARD, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset 1961.
- GOUJON, Francine: „Proust et les ballets russes: l’empreinte de Giselle“. In: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 121, Heft 2 (2021), 331-344.
- GRAF, Fritz: „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink 1995, 143-155.
- GRAVE, Johannes: „C’est la substance même des objets‘. Kritische Überbietungen des Topos von den Trauben des Zeuxis bei Diderot und Kleist“. In: Isabelle Jansen/Friederike Kitschen (Hg.): *Dialog und Differenzen. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789-1870*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag 2010, 79-92.
- GREIF, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München: Fink 1998.
—: „Die Einschreibung des Unbestimmten. Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Bildbeschreibung“. In: Matthias Bruhn/Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2008, 179-187.
- GROTZFELD, Heinz: „Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa. 1001 Nacht in geteiltem Besitz von Orient und Okzident“. In: Anke Osigus (Hg.): *Dreihundert Jahre 1001 Nacht in Europa*. Ein Begleitheft zur Ausstellung in Münster, Tübingen und Gotha. Münster: LIT 2005, 9-30.
- GRUSCHKA, Andreas: *Bestimmte Unbestimmtheit. Chardins pädagogische Lektionen*. Münster: Büchse der Pandora 1999.
- HAHN, Daniela: *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*. Freiburg/Br.-Berlin-Wien: Rombach 2015.
- HAHN, Hans Peter: „Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung“. In: Ulrich Veit/Tobias L. Kienlin/Christoph Kümmel/Sascha Schmidt (Hg.): *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann 2003, 29-51.
- HARTWIG, Ina: „Weibliche Homosexualität bei Marcel Proust“. In: *Proustiana XIV/XV* (1994), 3-10.
- HAUSTEIN, Katja: „Proust’s Emotional Cavities: Vision and Affect in *A la recherche du temps perdu*“. In: *French Studies* 113 (2009), 161-173.
- HEFFERNAN, James A. W.: *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press 1993.
- HENROT, Geneviève: *Peaux d’âme*. Paris: Champion 2009.
- HENRY, Anne: *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck 1981.

- HOCKER, Jürgen: „Von der Klangwolke zur Tonkaskade. Akustische Möglichkeiten des Selbstspielklaviers“. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. Göttingen: Steidl 1994, 401-421.
- HÖLTER, Achim: „Wie heißt Prousts Erzähler? Versuch der Analyse eines Problems“. In: *Poetica* 31, Heft 3/4 (1999), 502-518.
- HOESTEREY, Ingeborg: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press 2001.
- HOLWECK, Katja: „Kippfiguren. Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes“. In: *Grabbe-Jahrbuch* 39 (2020), 7-26.
- HÖRISCH-HELLIGRATH, Renate: „Das deutende Auge: Technischer Fortschritt und Wahrnehmungsweise in der *Recherche*“. In: Edgar Mass (Hg.): *Marcel Proust. Motiv und Verfahren*. Frankfurt/M.: Insel 1986, 14-30.
- HOSSEINI, Anita: *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*. Paderborn: Fink 2017.
- HÜLK, Walburg: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld: transcript 2012.
- INOUE, Kyuichiro: „Proust et Chardin“. In: *Études de langue et littérature françaises* 1 (1962), 1-15.
- JAUß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz 1967.
- : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- JOHNSON, Dorothy: „Picturing Pedagogy: Education and the Child in the Paintings of Chardin“. In: *Eighteenth-Century Studies* 24 (1990), 47-68.
- JOST, Werner: *Räume der Einsamkeit bei Marcel Proust*. Frankfurt/M.-Bern: Peter Lang 1982.
- JULLIEN, Dominique: *Proust et ses modèles – les ‚Mille et Une Nuits‘ et les ‚Mémoires‘ de Saint-Simon*. Paris: José Corti 1989.
- JUNGE, Kay/Werner Binder/Marco Gerster/Kim-Claude Meyer (Hg.): *Kippfiguren. Ambivalenz in Bewegung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2013.
- KARPELES, Eric: *Paintings in Proust. A Visual Companion to ‚In Search of Lost Time‘*. London: Thames & Hudson 2008.
- KASPER, Judith: *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*. München: Fink 2003.
- KATO, Yasué: „La poésie et la genèse d’*À la recherche du temps perdu*: l’évolution de la critique proustienne de Leconte de Lisle“. In: *Stella* 29 (2010), 121-138.
- : „La vierge dorée d’Amiens et sa haie d’aubépines“. In: *Bulletin Marcel Proust* 65 (2015), 51-64.
- KELLER, Luzius: „Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werk Marcel Prousts“. In: Edgar Mass/Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*. Frankfurt/M.: Insel 1983, 153-169.
- : *Proust lesen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- : „Annäherungen an Albertine“. In: Rainer Warning (Hg.): *Schreiben ohne Ende*. Frankfurt/M.-Leipzig 1994, 27-44.

- : „Ekphrasis, Prosopopöie und Pastiche. Zur Rhetorik der Bildbeschreibung bei Marcel Proust“. In: Dieter Ingenschay/Helmut Pfeiffer (Hg.): *Werk und Diskurs*. Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag. München: Fink 1999, 343-351.
- : „Marcel Proust: une critique d'art en action“. In: Uwe Fleckner/Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*. Berlin: Akademie-Verlag 1999, 199-226.
- : „Proust und die Kunstsammler“. In: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M.-Leipzig 2004, 292-317.
- : „Nachwort des Herausgebers“. In: Marcel Proust: *Die Gefangene*. Werke II, Band 5. Hg. von Luzius Keller. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 597-619.
- KEMP, Wolfgang: „Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs“. In: Sabine Schulze (Hg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*. Ostfildern-Ruit: Hatje 1998, 17-29.
- KIMMICH, Dorothee: „Der Fremde und seine Dinge. Bemerkungen zur Funktion fremder Dinge in der Literatur der Moderne“. In: José Brunner (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein 2015, 177-188.
- KINDLEIN, Sylvia: „ ‚Donna apparve a me‘ – von der ‚Ursituation‘ der Grußszene zur Begegnung als performativem Akt des Begehrens bei Proust“. In: Dagmar Schmelzer/Marina Ortrud M. Hertrampf/Johanna Wolf/Antonia Kienberger/Elisabeth Bauer (Hg.): *Handeln und Verhandeln*. Beiträge zum 22. Forum Junge Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag 2007, 113-130.
- : „Der Augenblick des Anderen. Die erste Begegnung mit dem Baron de Charlus in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*“. In: Ekkehard Eggs/Hans Sanders (Hg.): *Text- und Sinnstrukturen in Erzählungen. Von Boccaccio bis Echenoz*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2008, 107-128.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom ‚Noble Peintre‘ zum ‚Pictor Doctus‘*. München: Fink 2002.
- KLINKERT, Thomas: *Bewahren und löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr 1996.
- : *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*. Köln: Marcel Proust Gesellschaft 1998 (Sur la lecture IV).
- KOCKS, Dirk: „Proust und die Bildenden Künste“. In: Reiner Speck (Hg.): *Marcel Proust. Werk und Wirkung*. Frankfurt/M.: Insel 1982, 124-143.
- KÖHLER, Erich: *Marcel Proust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967.
- KOEHLE, Hubertus: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*. Hildesheim u. a.: Olms 1989.
- KRACAUER, Siegfried: *Schriften*. Band 3: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- KRAUß, Christel: „Mode als Mythos. *Le vêtement écrit* in Prousts ‚A la recherche du temps perdu‘“. In: *RZLG* 20 (1996), 365-395.
- : „A la recherche du shoe perdu. Zur Schuhsymbolik in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*“. In: *RZLG* 22 (1998), 345-368.
- : „Zutat – Beiwerk – Parergon? Das modische Accessoire in Prousts *A la recherche du temps perdu*“. In: *RZLG* 23 (1999), 385-407.
- KRIEGER, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1992.

- KRONBICHLER-SKACHA, Susanne: „Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit“. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 33 (1980), 137-161.
- KUNSTHALLE DÜSSELDORF (Hg.): *Chardin*. Katalog zur Ausstellung in Paris (Galeries nationales du Grand Palais), Düsseldorf (Kunstmuseum und Kunsthalle im Ehrenhof), London (Royal Academy of Arts), New York (The Metropolitan Museum of Art), 1999-2000. Köln: DuMont 1999.
- KURZ, Gerhard: *Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation*. Berlin: J. B. Metzler 2020.
- LACHMANN, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- LADENSON, Elisabeth: „Gilberte’s indecent gesture“. In: Armine Kotin Mortimer/Katherine Kolb (Hg.): *Proust in Perspective. Visions and Revisions*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2002, 147-156.
- LAGET, Thierry: „Le vernis d’un autre maître. Proust et la peinture ancienne“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L’écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 1999, 23-31.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa: *The Painter’s Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton-Oxford: Princeton University Press 2018.
- LANGBOUR, Nadège: „Diderot, Chardin et le paradoxe de la nature morte“. In: *Cahiers ERTA* 6 (2014), 11-21.
- LANGEN, August: *Anschaunungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (Nachdruck Jena 1934).
- : „Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‚Salons‘“. In: *Romanische Forschungen* 61 (1948), 324-387.
- LARKIN, Aine: *Proust Writing Photography. Fixing the Fugitive in „À la recherche du temps perdu“*. London: Legenda 2011.
- LATTRE, Alain de: *Le personnage proustien*. Paris: José Corti 1984.
- LE BRETON, David: *Des Visages. Essai d’anthropologie*. Paris: Métailié 1992.
- LE PICHON, Yann (Hg.): *Le musée retrouvé de Marcel Proust*. Paris: Stock 1990.
- LE ROUX-KIEKEN, Aude: „Représentation baudelairienne et proustienne de la vieillesse“. In: *Bulletin Marcel Proust* 53 (2003), 125-138.
- : *Imaginaire et écriture de la mort dans l’œuvre de Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion 2005.
- LEJEUNE, Philippe: „Écriture et sexualité“. In: *Europe* 49 (1971), 113-143.
- LERICHE, Françoise: „Pour en finir avec ‚Marcel‘ et ‚le narrateur‘: questions de narratologie proustienne“. In: Bernard Brun (Hg.): *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne 1*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard 2000, 13-42.
- : „Bouillon de culture... Le rôle des salons et de la médiation mondaine dans la diffusion des savoirs: discours des historiens et représentation proustienne“. In: Annick Bouillaguet (Hg.): *Proust et les moyens de la connaissance*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2009, 183-194.
- LIEBMAN, Elizabeth: „A Commonwealth of Connoisseurs: British Humanism in the Art and Science of the Ancien Régime“. In: Kathleen Hardesty Doig/Dorothy Medlin (Hg.): *British-French Exchanges in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2007, 253-273.
- LOJKINE, Stéphane: *L’œil révolté. Les ‚Salons‘ de Diderot*. Arles: Actes Sud, Éditions Jacqueline Chambon 2007.

- LOUVRE: „Portrait de Françoise Marguerite Pouget, deuxième femme de l'artiste (1707-1791)“ [online] <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020011336> [25.06.2020].
- LUCKHURST, Nicola: *Science and Structure in Proust's ‚A la recherche du temps perdu‘*. Oxford: Clarendon Press 2000.
- MACÉ, Gérard: *Le manteau de Fortunio*. Paris: Le Bruit du temps 2014.
- MADELÉNAT, Daniel: *L'intimisme*. Paris: PUF 1989.
- MAGILL, Michèle M.: „Les grands absents d'‚A la recherche du temps perdu‘“. In: *Romance Notes* 29 (1988/89), 15-20.
- MANNONI, Laurent: „Marey Aéronaute. De la méthode graphique à la soufflerie aérodynamique“. In: Laurent Mannoni/Georges Didi-Huberman: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée d'Orsay, Paris, 2004/2005. Paris: Gallimard 2004, 5-86.
- MARIE, Laurence: „La scène du genre dans les Salons de Diderot“. In: *Labyrinthe* 3 (1999), 79-98.
- MAY, Gita: „Chardin vu par Diderot et par Proust“. In: *PMLA* 72, Heft 3 (1957), 403-418.
- MEINBERGER, Sabine: „Vom Bilderdienst zur Kunstwissenschaft. Zu Proust und Warburg. Mit einem Umweg über die Einfühlungstheorie“. In: Hans Aurenhammer/Regine Prange (Hg.): *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin: Gebr. Mann 2016, 207-226.
- MEIER, Esther: „Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draußen“. In: Nele Ströbel/Walter Zahner (Hg.): *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, 15-31.
- MELIUS, Jeremy Norman: *Art History and the Invention of Botticelli*. Berkeley: UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations 2010 [online] <https://escholarship.org/uc/item/98r1q0mq> [17.04.2020].
- : „Ruskin's Copies“. In: *Critical Inquiry* 42, Heft 1 (2015), 61-96.
- MICHAUX, Ginette: „Les aubépines dans la recherche proustienne“. In: *Lettres Romanes* 39 (1985), 59-72.
- MIGUET, Marie: „Fonction romanesque de quelques photographies dans la Recherche“. In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* 36 (1986), 505-515.
- MILLY, Jean: *Les pastiches de Proust*. Paris: Colin 1970.
- : „Le pastiche Goncourt dans ‚Le temps retrouvé‘“. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 71 (1971), 815-835.
- : „Un pastiche de Proust: L'affaire Lemoine dans les Mémoires de Saint-Simon“. In: *Cahiers Saint-Simon* 5 (1977), 17-22.
- : „Étude génétique de la rêverie des chambres dans l'ouverture de la Recherche“. In: *Bulletin d'informations proustiennes* 10 (1979), 9-22 und 11 (1980), 9-29.
- MONNIN-HORNUNG, Juliette: *Proust et la peinture*. Genève: Droz 1951.
- MONTÉMONT, Véronique: „Dans le jungle de l'intime: enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008)“. In: Anne Coudreuse/Françoise Simonet-Tenant (Hg.): *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan 2009, 15-38.
- MÜLLER, Ernst/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016.
- MURPHY, Jonathan Paul: *Proust's Art. Painting, Sculpture and Writing in ‚A la recherche du temps perdu‘*. Oxford u. a.: Peter Lang 2001.

- NATUREL, Mireille: „Proust et Flaubert: l'emprunt féminin, reflet d'une esthétique“. In: *Marcel Proust* 3 (2001), 174-165.
- : *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*. Amsterdam-New York: Rodopi 2007.
- NECTOUX, Jean-Michel: „Portrait de l'artiste dans sa chambre“. In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* 22 (1972), 1406-1422.
- NEUMANN, Gerhard: „Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie“. In: Walter Strolz (Hg.): *Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte*. Freiburg u. a.: Herder 1986, 94-150.
- : „Tourbillon“. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry“. In: *Études Germaniques* 53 (1998), 397-424.
- NITSCH, Wolfgang/Rainer Zaiser (Hg.): *Marcel Proust und die Künste*. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2004.
- OEDER, Werner: „Momentbilder. Über die fotografische Synchronisation von Zeit, Bild und Geschwindigkeit“. In: Bernd Busch (Hg.): *Fotovision – Projekt Fotografie nach 150 Jahren*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Sprengel Museum Hannover 1988, im Kunstraum im Messepalast Wien 1989 und im Museum für Gestaltung Zürich 1989. Hannover: Sprengel Museum 1988, 204-210.
- OESTERLE, Günter: „Erinnerung in der Romantik. Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, 7-23.
- OSTERKAMP, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler 1991.
- OSTERMAN BOROWITZ, Helen: „The Watteau and Chardin of Marcel Proust“. In: Dies.: *The Impact of Art on French Literature. From Scudéry to Proust*. Newark u. a.: University of Delaware Press u. a. 1985, 166-189 (zuerst in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 19 (1982), 18-35).
- OTT, Christine: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München: Fink 2011.
- PETY, Dominique: „La peinture de Chardin dans les Salons de Diderot et dans L'Art du XVIII^e siècle des frères Goncourt“. In: Jean-Louis Cabanès (Hg.): *Les frères Goncourt: art et écriture*. Talence: Presses universitaires de Bordeaux 1997, 377-389.
- : „La quête de l'intime dans L'Art du XVIII^e siècle“. In: *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt* 7 (2000), 105-121.
- PICON, Jérôme: „Un degré d'art de plus“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, 81-87.
- POUILLOUX, Jean-Yves: „Proust devant Chardin“. In: *Poésie* 64 (1993), 117-127.
- PRAZ, Mario: „Gli interni di Proust“. In: Ders.: *La casa della fama*. Milano-Napoli: Ricciardi 1952, 267-283.
- PREIMESBERGER, Rudolf/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Band 2. Berlin: Reimer 1999.
- PUJAS, Sophie: „Marcel Proust: son premier questionnaire dévoilé au Grand Palais“. [online] https://www.lepoint.fr/culture/marcel-proust-son-premier-questionnaire-devoile-au-grand-palais-13-04-2018-2210435_3.php [20.09.2018].

- RADISICH, Paula: *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects. Looking Smart*. Newark: University of Delaware Press 2013.
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen-Basel: A. Francke 2002.
- RAUH, Horst Dieter: *Epiphanien. Das Heilige und die Kunst*. Berlin: Matthes & Seitz 2004.
- RICHARD, Jean-Pierre: *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil 1974.
- : „Proust et la demeure“. In: *Littérature* 164 (2011), 83-92.
- RÖßNER, Christian: „Kardiokapriolen. Prousts Phänomenologie der ‚Intermittences du cœur‘“. In: Matei Chihaiia/Katharina Münchberg (Hg.): *Marcel Proust. Bewegendes und Bewegtes*. München: Fink 2013, 241-258.
- ROLAND MICHEL, Marianne: „Die Seele und die Augen‘ – ‚Die Ausführung und die Idee‘. Chardin und die Gattungen der Malerei“. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werk – Herkunft – Wirkung*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, 13-22.
- ROLOFF, Volker: „Lesen als ‚déchiffrement‘ – zur Buchmetaphorik und Hermeneutik bei Novalis und Proust“. In: Edgar Mass/Volker Roloff (Hg.): *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*. Frankfurt/M.: Insel 1983, 186-205.
- : *Werk und Lektüre. Zur Literarästhetik von Marcel Proust*. Frankfurt/M. 1984.
- : *Proust und Tausendundeine Nacht. Marceles Lieblingslektüre und der Orientalismus in der „Recherche“*. Köln: Marcel Proust Gesellschaft 2009 (Sur la lecture IX).
- ROSATI, Gianpiero: „Form in Motion. Weaving the Text in the *Metamorphoses*“. In: Peter E. Knox (Hg.): *Oxford Readings in ‚Ovid‘*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2006, 334-350.
- ROSENBERG, Pierre: *Chardin. 1699-1779*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Grand Palais, Paris, 1979. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 1979.
- ROSENTHAL, Gabrielle und Léon: *Carpaccio. Biographie critique*. Paris: Henri Laurens 1907.
- ROUDAUT, Jean: „Par qui nos yeux sont décloés ou La vie profonde des ‚natures mortes‘“. In: *L'Arc* 47 (1971), 27-31.
- ROUSSET, Jean: *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti 1973.
- : „Les premières rencontres“. In: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.): *Recherche de Proust*. Paris: Seuil 1980, 40-54.
- : *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris: Corti 1984.
- SAHUT, Marie-Catherine: *Chardin et les enfants*. Paris: Flammarion 1999.
- SANDERS, Hans: „Literatur/Kunst als (Zeit) Rahmen. Mit einem Interpretationsbeispiel“. In: *RZLG* 27 (2003), 189-208.
- SAYCE, Richard Anthony: „The Goncourt Pastiche in *Le temps retrouvé*“. In: Larkin B. Price (Hg.): *Marcel Proust: A Critical Panorama*. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press 1973, 102-123.
- SCHAEFER, Christina/Stefanie Rentsch: „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: *ZfSL* 114 (2004), S. 132–165.
- SCHAMEL, Alexandra: *Die ästhetische Schwelle. Räume der Allegorie bei Baudelaire und Proust*. Paderborn: Fink 2015.
- SCHÉFER, Gaston: *Chardin. Biographie critique*. Paris: Henri Laurens 1904.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

- : „Arachne im Wettstreit. Ovids Metamorphosen als poetologischer Text“. In: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink 2010, 250-271.
- SCHNEIDER, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München-Wien: Hanser 1986.
- : „Gilberte, Gilberte, Gilberte...‘ Erotik und Noetik des Namens“. In: Friedrich Balke/Volker Roloff (Hg.): *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*. München: Fink 2003, 50-62.
- SCHNELL, Rebekka: „Das Schillern der Figuren. Prousts ‚Venise tout encombrée d’Orient‘“. In: Barbara Vinken (Hg.): *Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne*. München: Fink 2015, 243-264.
- : *Natures mortes. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W. G. Sebald und Claude Simon*. Paderborn: Fink 2016.
- SCHREINER, Klaus: „Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von ‚Mariä Verkündigung‘“. In: *Frühmittelalterliche Studien* 24 (1990), 314-368.
- SCHUHEN, Gregor: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust*. Heidelberg: Winter 2007.
- SCOTT, Katie: „Chardin reproduziert“. In: Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Chardin*. Katalog zur Ausstellung in Paris (Galeries nationales du Grand Palais), Düsseldorf (Kunstmuseum und Kunsthalle im Ehrenhof), London (Royal Academy of Arts), New York (The Metropolitan Museum of Art), 1999-2000. Köln: DuMont 1999, 61-75.
- : „Kinderspiel“. In: Colin B. Bailey/Philip Conisbee/Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 2003/2004 in der National Gallery of Canada (Ottawa), der National Gallery of Art (Washington, D. C.) und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, im Alten Museum. Berlin-Köln: DuMont 2004, 90-105.
- SMITH, Graham: „Proust, Ruskin, and Botticelli“. In: *Notes in the History of Art* 25, Heft 1 (2005), 10-14.
- SNOEP-REITSMA, Ella: „Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time“. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973), 147-243.
- SÖNTGEN, Beate: „Distanz und Leidenschaft. Diderots Auftritte vor dem Bild“. In: Lena Bader/Georges Didi-Huberman/Johannes Grave (Hg.): *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2014, 33-50.
- : „Chardin: Inwardness – Emotion – Communication“. In: Rüdiger Campe/Julia Weber (Hg.): *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*. Berlin-Boston: De Gruyter 2014, 101-133.
- SOLLORS, Werner: *Schrift in bildender Kunst. Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen*. Bielefeld: transcript 2020.
- SONTAG, Susan: *On Photography*. New York: Doubleday 1977.
- SPITZER, Leo: „The ‚Ode on a Grecian Urn‘, or, Content vs. Metagrammar“. In: Ders.: *Essays on English and American Literature*. Hg. von Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press 1962, 67-97 (zuerst in: *Comparative Literature* 7 (1955), 203-225).
- SPRENGER, Ulrike: *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts ‚A la recherche du temps perdu‘*. Tübingen: Gunter Narr 1995.
- /Barbara Vinken (Hg.): *Proust und die Frauen*. Berlin: Insel 2019.

- STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE (Hg.): *Jean-Siméon Chardin 1699-1779. Werk – Herkunft – Wirkung*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999.
- STÖHR, Jürgen: *Die Sorge um die Theorie. Bildanschauungen und Blickoperationen mit Martin Heidegger und Michael Brötje*. München: Fink 2016.
- SUEUR, Valérie: „Impressions et réimpressions“: Proust et l’image multiple“. In: Jean-Yves Tadié (Hg.): *Marcel Proust. L’écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000, 89-101.
- TADIÉ, Jean-Yves: *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans „À la recherche du temps perdu“*. Paris: Gallimard 1986.
- : (Hg.): *Marcel Proust. L’écriture et les arts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France 1999/2000. Paris: Gallimard 2000.
- THÉLOT, Jérôme: *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France 2003.
- THIEL, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: Henschel 2010.
- THOMPSON, Christopher: „Corps, sexe et bicyclette“. In: *Cahiers de médiologie* 5 (1998), 59-67 [online] <https://doi.org/10.3917/cdm.005.0059> [17.10.2019].
- THÜRLEMANN, Felix: „Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens“. In: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin: Reimer 2012, 391-401.
- : „Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik“. In: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin: Reimer 2012, 23-44.
- TORRA-MATTENKLOTT, Caroline: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016.
- TOWNSEND, Gabrielle: *Proust’s Imaginary Museum. Reproductions and Reproduction in „À la recherche du temps perdu“*. Oxford u. a.: Lang 2008.
- TUNSTALL, Kate E.: „Text, image, intertext: Diderot, Chardin and Pliny“. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12 (2006), 345-357.
- : „Diderot, Chardin et la matière sensible“. In: *Dix-huitième siècle* 39 (2007), 577-593.
- VALAZZA, Nicolas: *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*. Paris: Classiques Garnier 2013.
- VALLÈS-BLED, Maïthé: *Proust et les peintres*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée de Chartres 1991. Chartres: Musée de Chartres 1991.
- VIEILLARD, Bertrand: *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2010.
- VINKEN, Barbara: „Effekte des Realen: Bildmedien und Literatur im Realismus (G. Flaubert: *L’Éducation sentimentale*)“. In: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin-Boston: De Gruyter 2014, 393-407.
- VOUILLOUX, Bernard: *L’art des Goncourt. Une esthétique du style*. Paris: L’Harmattan 1997.
- WADA, Akio: „La création romanesque de Proust: étude génétique sur la première apparition de Gilberte“. In: *Études de langue et littérature françaises* 54 (1989), 126-140.

- WAGNER, Eva Sabine: „Die Dynamik des Imaginären in *À la recherche du temps perdu*.“ In: Matei Chihaiia/Katharina Münchberg (Hg.): *Marcel Proust: Bewegendes und Bewegtes*. Paderborn: Fink 2013, 99-111.
- WARNING, Rainer: „Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung“. In: Ders. (Hg.): *Schreiben ohne Ende*. Frankfurt/M.-Leipzig 1994, 7-26.
- : „Supplementäre Individualität: ‚Albertine endormie‘“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 77-107.
- : „Gefängnismusik: Feste des Bösen in *La Prisonnière*“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 109-140.
- : „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in der *Recherche*“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 141-177.
- : „Befleckter Weißdorn: Zum Imaginären der *Recherche*“. In: Ders.: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, 179-211.
- : „Wahrnehmungsresonanzen bei Proust“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink 2008, 19-31.
- WEINRICH, Harald: „Memoria corporis – mit Blick auf Proust“. In: Hanspeter Plocher/Till R. Kuhnle/Bernadette Malinowski (Hg.): *Esprit civique und Engagement*. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag. Tübingen: Stauffenburg 2003, 693-698.
- WILD, Cornelia: „Poetik auf dem Kopf. Das Häubchen von Françoise“. In: Ulrike Sprenger/Barbara Vinken (Hg.): *Marcel Proust und die Frauen*. Berlin: Insel 2019, 197-209.
- WINTER, Astrid: *Die Figur der Françoise in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. Eine motivingeschichtliche Untersuchung*. Marburg: Tectum 2003.
- YACAVONE, Kathrin: „Barthes et Proust: La *Recherche* comme aventure photographique“. In: *Fabula LHT, Littérature, Histoire, Théorie* 4 (2008) [online] <http://www.fabula.org/lht/4/Yacavone.html> [08.09.2018].
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi: „Proust aux expositions“. In: Annick Bouillaguet (Hg.): *Proust et les moyens de la connaissance*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2009, 207-218.
- : *Proust et l'art pictural*. Paris: Honoré Champion 2010.
- : „Geneviève de Brabant. Réseaux thématiques contextuels“. In: Sophie Duval/Miren Lacassagne (Hg.): *Proust et les ‚Moyen Âge‘*. Paris: Hermann 2015, 105-115.
- ZOLLINGER, Edi: *Proust – Flaubert – Ovid. Der Stoff, aus dem Erinnerungen sind*. München: Fink 2013.
- ZUBER, Isabelle: *Tableaux littéraires: les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*. Bern u. a.: Peter Lang 1998.

Nachschlagewerke

Dictionnaire Marcel Proust. Hg. von Annick Bouillaguet/Brian G. Rogers. Paris: Honoré Champion 2014.

- DRAPIEZ, Pierre Auguste Joseph: *Dictionnaire classique des sciences naturelles. Présentant la définition, l'analyse et l'histoire de tous les êtres qui composent les trois règnes, leur application générale aux arts, à l'agriculture, à la médecine, à l'économie domestique etc.* 10 Bände. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie 1837-1853.
- Glossar der Bildphilosophie.* Hg. von Jörg R. J. Schirra/Dimitri Liebsch/Mark A. Halawa [online] <https://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Kippbild&oldid=28223> [01.05.2020].
- La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts.* Hg. von Marcelin Berthelot/Ferdinand-Camille Dreyfus u. a. 31 Bände. Paris: Lamirault 1885-1902.
- Le Grand Robert de la langue française.* Hg. von Alain Rey. 6 Bände. Paris: Le Robert 2001.
- POESCHL, Sabine: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst.* Darmstadt: Philipp von Zabern 2016.
- Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960).* Hg. von Paul Imbs. 16 Bände. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1971-1994.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: John Ruskin, *Zipporah*, Photogravure nach einer Zeichnung von Ruskin nach Sandro Botticelli
Aus: John Ruskin: *The Works of John Ruskin XXIII. Val D'Arno, The Schools Of Florence, Mornings In Florence, The Shepherd's Tower*. Hg. von E. T. Cook/Alexander Wedderburn. London: George Allen 1906, Frontispiz.
- Abb. 2: Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, 1494, Tempera auf Leinwand, 371 cm x 392 cm, Gallerie dell'Accademia di Venezia
Online-Sammlung, 566
<https://www.gallerieaccademia.it/miracolo-della-reliquia-della-croce-al-ponte-di-rialto#&gid=1&pid=1> [17.04.2018]
- Abb. 3: Jean Siméon Chardin, *La Mère laborieuse*, 1740, Öl auf Leinwand, 49 cm x 39 cm, Musée du Louvre, Paris
Online-Sammlung, INV 3201
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060535> [17.04.2018]
© 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Stéphane Maréchalle
- Abb. 4: Jean Siméon Chardin, *Le Bénédicité*, 1740, Öl auf Leinwand, 49 cm x 38 cm, Musée du Louvre, Paris
Online-Sammlung, INV 3202
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066860> [17.04.2018]
© 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Stéphane Maréchalle
- Abb. 5: Jean-Baptiste Greuze, *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, 1765, Öl auf Leinwand, 53,3 cm x 46 cm (oval), Scottish National Gallery, Edinburgh
Online-Sammlung, NG 435
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4985/girl-dead-canary> [17.04.2018]
- Abb. 6: Jean Siméon Chardin, *Le Bénédicité*, 1740, 49 cm x 38 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris (Detail)
Online-Sammlung, INV 3202
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066860> [17.04.2018]
© 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Stéphane Maréchalle
- Abb. 7: Jean Siméon Chardin, *La Pourvoyeuse*, Öl auf Leinwand, 1739, 47 cm x 38 cm, Musée du Louvre, Paris
Online-Sammlung, MI 720
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059178> [17.04.2018]
© 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojéda

- Abb. 8: Jean Siméon Chardin, *La Fillette au volant*, 1737, Öl auf Leinwand, 81 cm x 65 cm, Privatsammlung, Paris
Aus: Marie-Catherine Sahut: *Chardin et les enfants*. Paris: Flammarion 1999, 69.
- Abb. 9: Jean Siméon Chardin, *Le Château de cartes*, 1737, Öl auf Leinwand, 82,2 cm x 66 cm, National Gallery of Art, Washington
Online-Sammlung, 1937.1.90
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.97.html> [25.06.2018]
- Abb. 10: Jean Siméon Chardin, *Autoportrait aux bésicles*, 1771, Pastell auf grau-blauem Papier, 46 cm x 38 cm, Musée du Louvre, Paris
Online-Sammlung, INV 25206
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020011334> [01.05.2018]
© 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado
- Abb. 11: Jean Siméon Chardin, *Autoportrait à l'abat-jour*, 1775, Pastell auf grau-bläulichem Papier, 46 cm x 38 cm, Musée du Louvre, Paris
Online-Sammlung, INV 25207
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020011335> [01.05.2018]
© 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado