

Peter Geimer

### Vorhang, Lampe, Sessel, Uhr. Auf der Suche nach den Dingen der Recherche

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18467>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Geimer, Peter: Vorhang, Lampe, Sessel, Uhr. Auf der Suche nach den Dingen der Recherche. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Offene Objekte, Jg. 2 (2011), Nr. 1, S. 111–125. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18467>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

#### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

---

## Vorhang, Lampe, Sessel, Uhr

### Auf der Suche nach den Dingen der *Recherche*

Peter Geimer

#### 1.

Am Ende der Vorlesung, die Roland Barthes im Studienjahr 1979–80 am Pariser Collège de France hielt, sollte ein Seminar über *Proust und die Photographie* folgen. Was Barthes für sein Seminar vorschwebte, war eine »Ausstellung von Materialien, ohne begriffliche Arbeit«, »eine Art praktischer Arbeit an einem nicht-verbalen Material«, bei der die Stimme des Dozenten ganz hinter der Präsenz der an die Wand projizierten Diapositive zurücktreten sollte.<sup>1</sup> Das »Labormaterial« dieser Demonstration sollten circa sechzig Porträtfotografien Paul Nadars – Sohn des berühmteren Félix Nadar – sein, die Personen aus dem biographischen Umfeld Prousts zeigen. Barthes zeigt sich fasziniert von dem Umstand, dass mit diesen Aufnahmen ein fotografisches Archiv existiert, das die imaginäre Welt in *À la recherche du temps perdu* mit Fetzen des Realen durchsetzt. »Die Photographie«, so heißt es, »– und darin liegt, glaube ich, die Originalität und Neuheit unseres Seminars – lässt den TRAUM, das IMAGINÄRE (bei) der Lektüre, auf das REALE treffen.«<sup>2</sup> Natürlich ist Barthes nicht so naiv, in den Porträtierten, die um 1900 Nadars Pariser Atelier am Boulevard des Italiens betraten, die leibhaftigen »Vorbilder« des Romans zu erkennen. Eine solche »Identifizierung« würde weder den von Nadar Porträtierten noch den Figuren des Romans gerecht. Ob der Marquis de Castellane »tatsächlich« der Robert de Saint-Loup des Romans »ist«, ob mit der umtriebigen und ein wenig intriganten Madame Verdurin des Romans »in Wahrheit« Lydie Aubernon de Nerville gemeint ist, bleibt eine unentscheidbare, vermutlich auch sinnlose Frage. Denn es gibt es keinen entzifferbaren Ort, an dem die imaginären Bewohner einer Romanwelt auf ihre erkenntnisdienlich nachweisbaren Dubletten aus dem wirklichen Leben treffen könnten. Proust, so schreibt Barthes dementsprechend, hatte »ein solches Durcheinander im Kopf [...], eine solche deli-

---

<sup>1</sup> Roland Barthes: *Proust und die Photographie*, in: ders.: *Die Vorbereitung des Romans*. Vorlesung am Collège de France 1978–79 und 1979–1980, hrsg. v. Éric Marty, Frankfurt/M. 2008, S. 457–539, hier S. 463.

<sup>2</sup> Ebd. S. 472.

rierende, wuchernde Kraft, eine solche Mixtur enormer und winziger Merkmale, dass eine *Kryptologie* dieser Welt gegenüber dem realen Einsatz, nämlich der *Lektüre*, ebenso unmöglich wie *unangemessen* wäre.<sup>3</sup>

Gleichwohl entschließt sich Barthes dazu, »an dem Spiel der ›Entschlüsselungen‹ (zurückhaltend) teilzunehmen«.<sup>4</sup> Denn ebenso fragwürdig wie die Rückführung des Romans auf historische Personen und Tatsachen wäre die Annahme, die Welt der *Recherche* sei ein poetologisches Vakuum, ein weltabgewandter und in sich geschlossener Text, der mit dem Paris der Jahrhundertwende, seinen Straßen, Häusern und Bewohnern in keinerlei erkennbarer Verbindung stünde. Der Blick, den Barthes auf die Porträts wirft, richtet sich also auf eine Art Zwischenzone, ein Als-Ob, in dem die Porträtierten zwar nicht einfach die fotografischen Abbilder von Romanfiguren *sind*, sich in der Vorstellung aber doch mit ihnen vermischen und eine dritte Dimension, nämlich das imaginäre Potential der Lektüre selbst, erschließen: »Die Schlüssel verweisen nicht auf Proust, sondern auf den Leser; *die Schlüssel, das Begehren nach Entschlüsselung, die Lust daran, sind ein Symptom der Lektüre*. [...] Die SCHLÜSSEL gehören ins Reich des Trugs, doch liefern diese Trugbilder gleichsam einen Mehrwert (bei) der Lektüre, sie festigen und entwickeln die *imaginäre Bindung an das Werk* [...]«<sup>5</sup> Barthes geht es mithin nicht um eine sachgemäße Dechiffrierung des Romans, sondern um ein »*Begehren nach Entschlüsselung*« und um den Anteil, den die Vorführung historischer Porträtfotografien an diesem Begehren und der »*imaginären Bindung an das Werk*« einnehmen können.

Proust selbst hat sich an verschiedenen Stellen zur Frage der »Schlüssel« oder Vorbilder seines Romans geäußert und ist dabei nicht nur auf die Personen, sondern auch auf die Dinge der *Recherche* – so etwa auf Bodenfliesen oder Kirchenfenster – eingegangen. In der häufig zitierten Widmung eines Exemplars der *Recherche* an Jacques de Lacretelle heißt es: »Es gibt keinen Schlüssel für die Personen dieses Buches, oder aber es gibt deren acht oder zehn für eine einzige; auch für die Kirche von Combray hat mir mein Gedächtnis als Vorbild viele verschiedene Kirchen vorgegeben. Ich kann Ihnen nicht mehr sagen, welche. Ich erinnere mich nicht einmal daran, ob die Fliesen aus Saint-Pierre-sur-Dives oder aus Lisieux stammen. Bei manchen Kirchenfenstern sind die einen sicher aus Évreux, die anderen aus der Saint-Chapelle oder aus Pont-Audemer.«<sup>6</sup> Auch hinsichtlich der im Roman beschriebenen Dinge wäre es einerseits also naiv, sie auf *dieses* oder *jenes* historisch nachweisbare Objekt aus der Lebenswelt Prousts zurückführen zu wollen. Andererseits wäre es aber ebenso fragwürdig, hier jegliche Form der Referenz

<sup>3</sup> Ebd. S. 471.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd. S. 472.

<sup>6</sup> Zit. n. Philippe Michel-Thiriet: *Das Marcel Proust Lexikon*, Frankfurt/M. 1999, S. 284.

in Abrede zu stellen. Proust selbst bestreitet in der zitierten Widmung keineswegs, dass den beschriebenen Objekten Vorbilder zugrunde liegen, sondern spricht davon, dass es jeweils mehrere sind. Es handelt sich um eine zerstreute, nicht zählbare Form der Referenz, um eine äußerst labile und schwer fassbare Bezugnahme auf Dinge. Der folgende Beitrag versucht, eine ähnliche Anordnung wie Barthes sie für die *Personen* der *Recherche* entwirft, für die von Proust beschriebenen *Dinge* zu formulieren. Wo genau befinden diese sich? Im Roman selbstverständlich; aber sind sie darüber hinaus auch noch *an einem anderen Ort* lokalisierbar? Von woher haben sie Eingang in den Roman gefunden? Und vor allem: finden sie jemals wieder aus dem Roman heraus?

Bevor ich jedoch auf die von Proust beschriebenen Dinge eingehe, möchte ich eine andere Klasse von Objekten anführen: Dinge, die Proust besessen, berührt, verwendet oder auch nur gesehen hat und die heute als historische Reste seiner Existenz aufbewahrt und in Sammlungen und Museen öffentlich ausgestellt werden. Wie sich zeigen wird, lassen sich beide Klassen von Objekten – die von Proust beschriebenen und die von ihm verwendeten, berührten oder gesehenen – nicht immer restlos auseinander halten. Es ist aber doch sinnvoll, sie zunächst getrennt zu behandeln.

## 2.

Vor einigen Jahren präsentierte das Frankfurter Museum für Kunsthandwerk im Rahmen einer Ausstellung über den Erinnerungswert und die Bedeutung von Dingen ein gerahmtes Fragment der Korktapete, mit der Marcel Proust seine Wohnung am Pariser Boulevard Haussmann auskleiden ließ, um beim Schreiben im Bett vom Lärm der Stadt verschont zu sein.<sup>7</sup> Anders als die erhaltenen Manuskripte Prousts, die nicht nur betrachtbar, sondern zusätzlich auch *lesbar* sind, ist die historische Korktapete ein ungleich rätselhafteres Ding. Wie die Schreibfeder Prousts im Pariser Musée Carnavalet mag man sie aber immerhin als kulturelles Zeugnis der Schreibtätigkeit des Autors betrachten. Ungleich schwieriger wird es mit folgendem Objekt, von dem Stephen Greenblatt 1991 in seinen Essay *Resonanz und Staunen* berichtet: »Der Höhepunkt einer geradezu grotesk hagiographischen Proust-Ausstellung vor einigen Jahren bestand in einem Schaukasten, der eine kleine, belanglose, zusammengeflackte Vase mit dem Hinweis präsentierte: »Diese

---

<sup>7</sup> Der folgende Abschnitt wurde in einer früheren Fassung bereits publiziert in meinem Aufsatz: Über Reste, in: Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln u.a. 2005.

Vase wurde von Marcel Proust zerbrochen.«<sup>8</sup> Es ist leicht einzusehen, was Greenblatt hier als »grotesk« entlarven will. Eine »kleine, belanglose zusammenflickte« Vase soll in der erwähnten Ausstellung nur deshalb an Wert gewinnen, weil es angeblich Marcel Proust war, der sie zerbrochen hat. Greenblatts Kritik entspricht einem wohl bekannten Muster aufgeklärter Kritik. Ein wertloses Objekt, dem seine angebliche Geschichte nicht anzusehen ist, soll durch die bloße *Zuschreibung* historischer Zeugenschaft gesteigerte Bedeutung erlangen. Gegen diesen Vorgang macht Greenblatt offenbar zwei Einwände geltend: 1. die Zeugenschaft des Objekts lässt sich ohne zusätzliche Nachweise, Dokumente und Urkunden nicht beweisen. Jede beliebige andere, zusammengeflickte Vase ließe sich den Blicken der Ausstellungsbesucher ebenso gut unterschieben. 2. Selbst wenn es sich bei dem Exponat nachweislich um eine von Proust zerbrochene Vase handeln würde, wäre das Ausstellungsstück noch immer »grotesk«, da nicht einzusehen ist, aus welchem Grund eine zerbrochene Vase alleine deshalb von Bedeutung sein soll, weil der berühmte Schriftsteller Marcel Proust sie zerbrochen hat.

Mir scheint allerdings, dass Greenblatts Einordnung dieser Schaustellung als »groteske Hagiographie« dem fraglichen Phänomen nicht gerecht wird. Es ist einfach, solche profanen Reliquien scheinbar zu entlarven, aber ungleich schwieriger, den Mechanismus ihres magischen Funktionierens zu beschreiben. Es handelt sich bei ihnen weder um in Gebrauch befindliche Gegenstände, noch um Abfall – sonst wären sie nicht in einen musealen Kontext gelangt. Sie sind aber auch keine kulturellen Bedeutungsträger. Als Gegenstand der Kulturgeschichte des 19. oder 20. Jahrhunderts wäre eine von Proust zerbrochene Vase ohne Belang. Die Vase ist auch kein lehrreicher Forschungsgegenstand. Was sollte ihr geduldiges historisches Studium zum Vorschein bringen? Das gekittete Porzellan weist nicht über das bloße Ereignis seiner Zerstörung durch Marcel Proust hinaus. Es besagt nicht mehr als den puren Sachverhalt, dass Marcel Proust diese Vase zerbrochen hat. Die Bedeutung des Dings ist hier beinahe tautologisch. Letztlich reduziert sie sich darauf, dass es *diese* Vase ist und keine andere: *diese Vase hier*, auf welcher der Autor der *Suche nach der verlorenen Zeit* eine wie auch immer fragile Signatur hinterlassen haben soll. Für einen inspirierten Leser Prousts kann die zerbrochene Vase dennoch ein Gegenstand des Staunens sein, weil sie – wie vermittelt und labil auch immer – den Anblick eines gegenwärtigen Objekts mit der historischen Existenz des Schriftstellers kurzschließt.

In seinem Essay hat Greenblatt neben der Proustschen Vase auf ähnliche Weise auch einen Hut beschrieben, den der Kardinal Thomas Wolsey im 16. Jahrhundert auf dem Kopf trug und der heute in einer Vitrine des von ihm gegründeten Christ

---

<sup>8</sup> Stephen Greenblatt: Resonanz und Staunen, in: ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern, Frankfurt/M. 1995, S. 7–30, hier S. 17.

Church College in Oxford liegt. Greenblatt erwähnt die Aura dieses Objekts, nennt es im nächsten Satz aber dann ein »belangloses Relikt«: »Und so strahlt er durch seine Glasvitrine noch heute ein Quentchen kultureller Energie aus. Winzig fürwahr – und vielleicht scheint es, ich hätte bereits viel mehr Aufhebens von diesem belanglosen Relikt gemacht, als es verdient. Aber Transmigrationen der soeben skizzierten Art – vom theatralisierten Ritual über die Bühne in die Universitätsbibliothek oder ins Museum – haben mich seit jeher fasziniert, weil sie etwas ganz Entscheidendes über die Textrelikte zu enthüllen scheinen, von denen mein Berufsstand besessen ist [...]«. <sup>9</sup> Greenblatt beginnt also mit Objekten – einer zerbrochenen Vase, einem Hut –, ist dann aber umgehend wieder bei Texten, dem Medium, mit dem er sich auskennt. Was ihn interessiert, ist die Kaskade der Zuschreibungen, der Bedeutungswandel des Objekts im Schein seiner wechselnden Attribute. Die Dinge selbst – Hut oder Vase – erscheinen dabei als bloße Platzhalter, leere Hüllen, in denen sich die ihnen *zugeschriebene*, d.h. *von außen* und durch Sprache eingeprägte Bedeutung zeitweilig niederlässt, je nach Belieben aber auch wieder abgezogen und durch andere Zuschreibungen ersetzen lässt. Gegen diese Sichtweise lässt sich Benjamins Verständnis von Echtheit und historischer Zeugenschaft anführen. »Die Echtheit einer Sache«, schreibt Benjamin, »ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierten«. Neben der materiellen Herkunft und dem physischen Alter eines Werkes ging es Benjamin dabei vor allem um dessen »geschichtliche Zeugenschaft«. <sup>10</sup> »Man erinnere doch nur«, so heißt es im *Passagenwerk*, »von welchem Belang für einen Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebenso wohl die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehört wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Entstehungspreis, Wert, etc. Dies alles, die »sachlichen« Daten wie alle anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das *Schicksal* des Gegenstandes ist.« <sup>11</sup> In diesem Sinne kann auch eine von Proust zerbrochene Vase Teil jener »magischen Enzyklopädie« werden. Auf eine komplizierte Weise scheint die »geschichtliche Zeugenschaft« weder *in* den Dingen zu sein, als deren statische und stabile *Eigenschaft* – noch einfach, wie Greenblatt nahelegt, in der Summe der wechselnden und beliebig austauschbaren Zuschreibungen, mit denen man ihnen zuleibe rückt. Der Ort, an dem sie sich zeigt, ist jedenfalls vor allem auch ein Raum der Imagination. Georges Didi-Huberman hat Benjamins Begriff der Aura deshalb folgendermaßen umschrie-

---

<sup>9</sup> Ebd. S. 8 f.

<sup>10</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963, S. 11 u. S. 13.

<sup>11</sup> Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1982, S. 274.

ben: »Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung *über seine eigene Sichtbarkeit hinaus* das verbreitet, was mit *Vorstellungen* zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen [...].«<sup>12</sup> Die Aura eines historischen Objekts, das Hier und Jetzt seiner geschichtlichen Zeugenschaft, wäre also etwas, das man sich vor allem auch *vorstellen* muss, etwas, das man dem Ding, so die Formulierung Didi-Hubermans, »assoziert«. Die Aura ist mithin weder *in* den Dingen, noch liegt sie *in* der Summe der wechselnden Zuschreibungen. Ihre Sphäre ist eher ein Vorstellungsraum, der zwischen dem Gegenstand und seinen Zuschreibungen vermittelt, und an keinem dieser Pole einfach präsent oder sichtbar vorhanden ist.

Damit komme ich zur zweiten Klasse Proustscher Dinge – zu den Dingen, die Proust in der *Recherche* beschrieben hat und zu der Frage, ob sich eine sinnvolle Verbindung zwischen diesen Dingen der Sprache und bestimmten von Proust tatsächlich besessenen, benutzten und teilweise noch erhaltenen Dingen herstellen lässt.

### 3.

Das 1999 veröffentlichte *Proust-Lexikon* von Philippe Michel-Thiriet umfasst neben zahlreichen biographischen Daten ein »Lexikon der Personen in der Recherche« sowie ein »Lexikon der Orte der Recherche«. Es gibt jedoch kein Lexikon der *Dinge* der *Recherche*: keinen Verweis auf die Möbel im Salon von Madame Verdurin, keine Notiz zur Feindseligkeit der violetten Vorhänge im Grand Hotel in Balbec, zum vergessenen Fächer der Königin von Neapel oder der Hängelampe im Esszimmer von Combray. Gehören diese Dinge – im Unterschied zu den Personen und Orten der *Recherche* – demnach nicht zum Werk dazu? Handelt es sich um Uneigentliches, um Beiwerk oder Requisiten? Oder sind die beschriebenen Dinge eines Romans im Ordnungssystem eines Lexikons nicht sinnvoll adressierbar? Aber warum? Es geht nicht darum, hier ein Desiderat der Forschung zu beklagen und endlich die seit langem schon ausstehende komplette Auflistung aller Möbelstücke der *Recherche* einzufordern oder ein Register sämtlicher im Roman getragener Hüte, Stöcke und Schirme zu erstellen. In Prousts *Recherche* spielen die Dinge aber auf eine Weise mit, die es fraglich erscheinen lässt, sie als potentielle Akteure selbstverständlich auszuschließen und nur die auftretenden Personen und die lokalisierbaren Schauplätze des Romans in Betracht zu ziehen. Im Sinne

---

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 137.

der vorliegenden Ausgabe lassen sich deshalb – neben den genannten Proust-Reliquien – auch die Gegenstände der *Recherche* als »offene Objekte« ansprechen. Kann man demnach also auch die von Proust beschriebenen Dinge – so wie man es mit den Personen der *Recherche* mit großer Selbstverständlichkeit immer getan hat – auf irgendeine Tatsächlichkeit, eine Realität und Außenwelt des Romans beziehen? Gibt es eine sinnvolle Rede über den Ort dieser Dinge, ihre historische Existenz und ihr Überleben?

Mit den im Titel meines Beitrags genannten Objekten – Lampe, Vorhang, Sessel Uhr –, sind in diesem Sinne zunächst keine anonymen Objekte, sondern bestimmte Einzeldinge der *Recherche* gemeint. Die Lampe ist die Lampe aus dem Esszimmer in Combray, dem Ort, in dem der Roman beginnt. Wie jeden Abend fällt ihr Licht auf die Gegenstände im Raum: die im Kreis um den Esstisch versammelten Stühle, die Obstschale, die bemalten Teller an der Wand. Im oberen Stockwerk sitzt zur gleichen Zeit das überängstliche Kind und lässt die farbigen Figuren einer Laterna magica über die Wände seines Zimmers gleiten: König Blaubart tritt auf, der Marschall Golo reitet heran, um die Gunst der Genoveva von Brabant zu erlangen, und sein roter Mantel gleitet mühelos über die Rundung eines Türknaufs hinweg. »Und kaum wurde zum Abendessen geklingelt, rannte ich eiligst ins Esszimmer, wo die schwerfällige Hängelampe nichts von Golo und Blaubart wußte, dafür aber meine Eltern und den Bœuf à la casserole kannte und wie jeden Abend ihr Licht spendete [...].«<sup>13</sup> Die schwerfällige Hängelampe im Esszimmer von Combray wird in der *Recherche* nur dieses eine Mal genannt, aber ihr Licht reicht wohl doch über den Rand dieses Satzes hinaus, in Winkel des Zimmers, die im Roman gar nicht beschrieben werden, durch die Zeit hindurch und bis an das Ende des Romans. Oder leuchtet eine Lampe in einem Roman nur, solange von ihr die Rede ist? Combray läge dann in der Dunkelheit. Die viel zu kurzen Sätze reichten immer nur ein Stück weit in die Finsternis hinaus, und mit jedem Satz würden Personen und Dinge neu entstehen, ein paar Worte lang miteinander existieren und im unauffindbaren Hohlraum zwischen zwei Sätzen, aus dem sie ebenso plötzlich hervorgegangen sind, auch wieder verschwinden. Insofern lässt sich sagen, dass die schwerfällige Hängelampe im Esszimmer von Combray in der Vorstellung des Lesers als ein besonderes Einzelding existiert. Sobald der Name Combray genannt wird, ist – gemeinsam mit dem Kind in seinem Zimmer, dem Kirchturm, der Hausdienerin Françoise, den Eisenstühlen unten im Garten – auch die Lampe im Esszimmer mit gemeint.

Der Vorhang und die Uhr, von denen im Titel die Rede ist, sind diejenigen aus dem Zimmer Marcells im Grandhotel von Balbec. »Unsere Aufmerksamkeit

---

<sup>13</sup> Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1. Unterwegs zu Swann, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M. 1994, S. 17.

füllt ein Zimmer mit Gegenständen an, doch unsere Gewohnheit lässt sie wieder verschwinden und schafft uns selber darin Platz. Platz aber gab es für mich in meinem Zimmer in Balbec (das meines nur dem Namen nach war) nicht; es war voll von Dingen, die mich nicht kannten und mich so misstrauisch anstarrten, wie ich es mit ihnen tat, und, ohne von meinem Dasein irgendwie Kenntnis zu nehmen, mir zu verstehen gaben, dass ich den Lauf des ihren störte. Die Pendeluhr – während ich zu Hause die meine nur ein paar Sekunden in der Woche hörte, nämlich dann, wenn ich aus tiefem Nachdenken auffuhr – hielt keinen Augenblick inne, in einer unbekanntenen Sprache daherzureden und sich offenbar in unfreundlicher Weise über mich zu äußern, denn die großen violetten Vorhänge hörten sie zwar, ohne darauf zu reagieren, aber doch mit der gleichsam achselzuckenden Haltung von Personen an, die dadurch zeigen wollen, dass der Anblick gewisser Dritter sie stört.<sup>14</sup> Der im Titel genannte Sessel schließlich – eigentlich eine »Fußbank« – befindet sich im zweiten Band des Romans im Salon von Madame Swann: »Wenn wir nach Tisch den Mokka im hellen Sonnenlicht der großen Fenster im Salon einnahmen und Madame Swann mich fragte, wie viel Stücke Zucker sie mir in meinen Kaffee tun sollte, so ging nicht nur von der seidenen Fußbank, die sie mir hinschob [...] jene feindliche Haltung aus, die ihre Eltern mir gegenüber eingenommen hatten und die dieses kleine Möbelstück so sehr begriffen und geteilt zu haben schien, dass ich mich unwürdig und ein wenig charakterlos fühlte, weil ich meine Füße auf sein wehrloses Seidenpolster setzte; eine persönliche Seele, verknüpfte es geheimnisvoll mit dem Zwei-Uhr-Licht des Nachmittags, das anders war als sonst irgendwo in dem Golf, in dem es zu unseren Füßen seine goldenen Fluten spielen ließ [...].«<sup>15</sup>

Im Gegensatz zu den handelnden und sprechenden Personen der *Recherche* kommen diese Dinge in der Sekundärliteratur in der Regel nicht vor, obwohl auch sie, wie Proust schreibt, die Personen des Romans »kennen«, etwas »wissen« oder »nicht wissen« und bisweilen auch auf ihre Weise sprechen. Eine Ausnahme bildet die im vergangenen Jahr erschienene *Marcel Proust Enzyklopädie*, eine überarbeitete Neuauflage der französischen Erstausgabe von 1994. Unter den über tausend Einträgen zu Personen, Werken, Orten und Themen, die mit Proust in Zusammenhang stehen, finden sich hier auch vierundzwanzig Dinge. Vornehmlich handelt es sich dabei um Fortbewegungsmittel (»Automobil«, »Eisenbahn«, »Fahrrad«, »Flugzeug«, »Pferdewagen«, »Schiff«) oder aber verschiedene Gerätschaften (»Kaleidoskop«, »Laterna magica«, »Monokel«, »Telephon«). Im Unterschied zu den in der *Enzyklopädie* genannten Personen und Orten tauchen diese Gegenstände jedoch

<sup>14</sup> Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2. Im Schatten junger Mädchenblüte*, hrsg. von Luzius Keller, Frankfurt/M. 1995, S. 344.

<sup>15</sup> Ebd. S. 163 f.

nicht in individualisierter Form – d. h. als bestimmtes, historisches Einzelding – auf, sondern als Stellvertreter oder in Kollektiven. So erscheinen sie entweder gleich im Plural («Kleidung», «optische Geräte») oder – wo sie als Einzelding angesprochen werden – in ihrer *allgemeinen* und *verallgemeinerbaren* Funktion als Bedeutungsträger: Die Laterna magica ist ein »Symbol für Prousts Werk«. Das Aquarium ist ein »Motiv, um zu zeigen wie sehr Welten und Wesen voneinander getrennt sind«. Die Eisenbahn dient Proust als Mittel zur »Gesellschaftssatire«. Das Fahrrad ist ein »Attribut Albertines«. <sup>16</sup> In ihrer Funktion als Symbol, Motiv oder Attribut werden die beschriebenen Dinge – über ihre Einzelexistenz hinaus – also zu Zeichen. Zweitens sind hier – im Unterschied zu den als leibhaftigen Vorbildern des Romans genannten *Personen* – keine realen, historisch nachweisbaren Dinge gemeint, die es tatsächlich gegeben hat und die sich folglich auch *außerhalb des Romans* irgendwo vorfinden lassen müssten. Im Unterschied zu den Personen, die sich (bei aller genannten Problematik dieser Zuschreibung) doch mit einer Summe bestimmter Eigennamen in Verbindung bringen ließen – als Marquis de Castellane oder als Lydie Aubernon de Nerville – scheint es im Fall der Dinge ungleich schwieriger oder auch fragwürdiger zu sein, sie auf tatsächliche Gegenstände aus dem Umfeld Prousts zurück zu führen. Wie sollte eine solche Dingfestmachung auch aussehen? In Analogie zum eingangs erwähnten Vorgehen Barthes' wäre es eine Praxis der Zuschreibung, die – statt auf Personen – auf konkrete Gegenstände zeigen und etwa sagen würde: »Dies ist die Madelaine, die den Anlass zur berühmten Erinnerungs-Episode im ersten Band der *Recherche* gegeben hat.« »Hier sehen Sie die Achatkugel, die Gilberte dem Erzähler im ersten Band der »Recherche« zum Geschenk macht und die er später (im vierten Band) an Albertine weitergibt.« »Dieser Mantel wurde von der Herzogin von Guermantes in einem der glanzvollen Salons des Faubourg Saint-Germain getragen.« Bei näherem Hinsehen finden sich in der Sekundärliteratur zu Proust zahlreiche, gewissermaßen heimliche oder unterschwellige Referenzen dieser Art. Ich möchte zunächst zwei Beispiele aus der erwähnten *Marcel Proust Enzyklopädie* nennen, den Eintrag zu »Telephon« und den Eintrag zu »Pflasterstein«. »Telephon. Das Telefongespräch, das Proust am 20. Oktober 1896 von Fontainebleau aus mit seiner Mutter in Paris führte, hat er [...] wiederholt berichtet und sowohl in *Jean Santueil* (273–276) als auch in der *Recherche* (G. 184–187) verwendet [...].« <sup>17</sup> Wie der Eintrag weiter berichtet, hat Proust das historisch verbürgte Telefonat vom 20. Oktober 1896 vom Hôtel de France et d'Angleterre aus geführt, während seine Mutter in Paris den Telefonapparat eines Händlers in der Nachbarschaft benutzt hat, da die Familie zu diesem Zeitpunkt

<sup>16</sup> Luzius Keller (Hg.): Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung, Hamburg 2009, S. 495, S. 37, S. 223 u. S. 262.

<sup>17</sup> Ebd. S. 853.

noch keinen eigenen Anschluss besaß. Proust hat dieses Telefonat, so der Kommentar, für den Roman »verwendet«. Demnach gäbe es eine Verbindung, die von dem real existierenden Telefonapparat im Hotel de France in Fontainebleau in den dritten Band des Romans führt. Das zweite Beispiel: »Pflasterstein. Zu Beginn der Schluss-Szene der *Recherche* stolpert Marcel im Hof des Palais Guermantes über einen Pflasterstein; da überkommt ihn ein Glücksgefühl, und plötzlich erinnert er sich an Venedig, wo er auf den unebenen Bodenplatten des Baptisteriums, auf dieselbe Weise gestolpert ist. Zwei Einträge im *Carnet I* lassen vermuten, dass die Szene auf eine persönliche Erfahrung des Autors zurückgeht. Proust notiert im Herbst 1908: »Wir glauben, die Vergangenheit sei mittelmäßig, doch das ist nicht die Vergangenheit, sie liegt in den unebenen Bodenplatten des Baptisteriums von San Marco (Photographie aus Repos de St. Marc []), an die wir nie mehr gedacht haben und die uns das blendende Licht der Sonne über dem Kanal zurück bringt.« (*Carnets*, 49).<sup>18</sup> Demnach gäbe es eine Verbindung zwischen den Pflastersteinen des Romans und den Bodenplatten des Baptisteriums von San Marco, eine Verbindung, die sich – wie Barthes Porträtfotografien Nadars – sogar auf einer historischen Fotografie betrachten ließen, die Proust besessen oder gekannt hat.

Luzius Keller, von dem dieser Eintrag stammt, gehört zugleich zu den vehementen Kritikern dieser Art von Korrespondenz zwischen Roman und Realität. In seinem Kommentar zu einigen Fragmenten zur *Recherche* aus dem Nachlass spricht Keller eine unmissverständliche Warnung an alle Interpreten aus: eine »Warnung an jene, die die Topographie der *Recherche* in der Wirklichkeit (beispielsweise in Illiers-Combray) wiederzufinden glauben und die Proust »idolâtres« (Götzendienen) nennt.<sup>19</sup> Mit der Berufung auf die Autorität des Schriftstellers selbst bezeichnet Keller die Suche nach topographischen Vorbildern hier als einen unzulässigen »Götzendienst«. Keller ist zunächst zweifellos Recht zu geben. Zahlreiche Umstände erschweren es, nach Combray zu gelangen. Als 1914 der Krieg in die Welt der *Recherche* einbricht, ändert Proust die Topographie seines Romans. Gilberte, die Tochter Swanns, steigt in den letzten Zug, der Paris in Richtung Combray verlässt, aber Combray, das im Roman bisher mehrere Bände lang südwestlich von Chartres lag, befindet sich jetzt plötzlich weiter im Osten, irgendwo in den umkämpften Gebieten zwischen Reims und Laon. »Ich wußte, daß Mademoiselle Swann oft ein paar Tage in *Chartres* verbrachte«, sagt der Erzähler im ersten Romanmanuskript. »Ich wußte, daß Mademoiselle Swann oft ein paar Tage in *Laon* verbrachte«, notiert er in einer späteren Fassung an derselben Stelle. Mit dem Austauschen eines einzigen Wortes im Manuskript ändert sich die Topographie

<sup>18</sup> Ebd. S. 654.

<sup>19</sup> Luzius Keller: Anmerkungen und Kommentar, in: Marcel Proust: Nachgelassenes und Wiedergefundenes, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt 2007, S. 596.

auf eine Weise, die kein tatsächlicher Raum jemals tragen oder zur Darstellung bringen könnte. Die Figuren im Roman finden sich mit solchen Veränderungen einfach zurecht. Das Verschwinden von Chartres berührt sie nicht. Auch wenn es unlogisch ist, macht es ihnen nichts aus, wenn man sie in Paris einen Zug besteigen lässt, der sie nach einstündiger Fahrt zum Ort ihrer Kindheit bringt, der noch immer derselbe ist, jetzt zugleich aber einhundert Kilometer weiter südöstlich liegt. Sie wundern sich nicht, wenn von einer Seite zur nächsten die Jahreszeit wechselt, sie gehen nicht mit der Zeit oder kehren, nachdem ihr Tod bereits beschrieben wurde, aus Versehen noch einmal in den Roman zurück, um sich, wie Monsieur Cottard, unter die Gäste einer Abendgesellschaft zu mischen. Insofern wird man mit Keller sagen müssen: die Topographie, aber auch die Dinge der *Recherche* sind in der Wirklichkeit nicht wiederzufinden.

Kellers ausgesprochen kenntnisreiche Anmerkungen zur *Recherche* sind jedoch andererseits voll von eben solchen Korrespondenzen. So schwankt der Kommentar zwischen der Warnung vor der unzulässigen Referenzialisierung, Lokalisierung und Dingfestmachung des Romans und der ständigen Übertretung dieser Warnung. Es geht hier keineswegs darum, dieses Schwanken und diese Spannung zu kritisieren. Im Gegenteil: das Schwanken ist produktiv – in dem Sinne vielleicht wie auch Barthes sich mit Blick auf die Personen der *Recherche* dazu entschlossen hat, »an dem Spiel der ›Entschlüsselungen‹ (zurückhaltend) teilzunehmen«. Kellers Unentschiedenheit in diesem Punkt scheint das Symptom einer charakteristischen Unsicherheit dieser Frage nach der dinglichen Referenz des Romans zu sein.

Dazu einige weitere Beispiele aus Kellers Anmerkungsapparat zur *Recherche*. Der Beginn des Romans spielt bekanntlich in Combray, einem von Proust imaginierten Ort, den man allerdings mit der tatsächlichen Ortschaft Illiers in der Nähe von Chartres identifiziert hat. Diese Identifizierung reicht so weit, dass die Gemeinde Illiers sich 1971 in »Illiers-Combray« umbenannte. Statt zu schlafen, hat das nervöse Kind bis tief in die Nacht hinein am Fenster seines Zimmers in Combray gestanden und den Gesprächen der Erwachsenen unten im Garten gelauscht. Als der Gast endlich aufgebrochen ist und alle im Haus zu Bett gehen, wartet das Kind am Treppenabsatz und sieht den Vater durch das nächtliche Treppenhaus heraufkommen. »Alles das liegt jetzt viele Jahre zurück. Die Wand des Treppenhauses, auf dem ich den Schein seiner Kerze immer näher rücken sah, existiert längst nicht mehr.«<sup>20</sup> An dieser Stelle fügt Keller einen Kommentar ein. Die hochgestellte Zwei am Ende des Satzes unterbricht den Fluss der Erzählung, überlässt Combray und seine Bewohner für einen Augenblick sich selbst und führt aus dem nächtlichen Treppenhaus in den Anmerkungsstil am Ende des Romans und von dort in ein Haus in Auteil bei Paris: »Wer in der *Recherche* die Spuren von Prousts Leben

---

<sup>20</sup> Proust: Suche nach der verlorenen Zeit I (wie Anm. 13), S. 55.

sucht, sollte sich hier von Illiers und dem wohlerhaltenen Haus von Tante Léonie lösen. Modell gestanden hat vielmehr das Haus von Prousts Onkel in Auteuil, das 1890 abgerissen wurde.«<sup>21</sup>

In der von Keller genannten Rue La Fontaine Nr. 96 steht heute ein fünfstöckiges Mietshaus. Eine Tafel am Hauseingang erinnert daran, dass hier im Juli 1871 Marcel Proust zur Welt gekommen ist. Im Untergeschoss des Hauses hat sich eine Schnellreinigung eingemietet: *Pressing La Fontaine*. Lösen wir uns also – Keller folgend – von Illiers und »dem wohlerhaltenen Haus von Tante Léonie«. Das Combray des Romans läge vielmehr irgendwo hinter dieser Hauswand in Auteuil verborgen. Hier stand einst das Haus, das Proust, wie Keller schreibt, »Modell gestanden« hat und von dort müsste es also eine Verbindung in den Roman geben, in das nächtliche Treppenhaus, den Garten und das Zimmer des Erzählers in Combray. Was aber bedeutet hier »Modell gestanden«? Wenn ein beschriebenes Haus in einem Roman nicht einfach dingfest gemacht werden kann, wenn sich nicht mit Bestimmtheit sagen lässt, wo genau es sich vor seinem Eintritt in den Roman befunden hat, dann lässt sich ebenso wenig sagen, wo es *nicht* gewesen ist und in welchem Haus man in jedem Fall vergeblich nach Spuren des Romans sucht. Der Anmerkungsapparat verhält sich hier uneindeutig. Er weiß von den Hintergründen des Romans, nennt Zahlen und Orte und kennt die Namen der Vorbilder für Monsieur Swann und den Baron de Charlus. Wenn der Maler Elstir im Gespräch mit Albertine die Modehäuser *Callot* und *Cheruit* erwähnt, weiß die Stimme des Kommentars, wo in Paris diese Häuser zu finden sind. »Callot sœurs lag in der Rue Taitbout. Das Haus war auf Spitzen spezialisiert und liebte Mousselineverzierungen. Cheruit befand sich an der Place Vendôme.«<sup>22</sup> Der Kommentar weiß, was auch die Personen im Roman wissen, aber nicht aussprechen, weil es ihnen nicht wichtig erscheint. Er weiß, dass das bereits erwähnte Telefonat, das Proust im Oktober 1896 im »Hotel de France et d'Angleterre« in Fontainebleau mit seiner Mutter geführt hat, in veränderter Gestalt in den dritten Band des Romans gelangt ist, und er weiß – mein abschließendes Beispiel – wie man die Speisen zubereitet, die im Roman gegessen werden.

Im zweiten Band des Romans wird ein Besuch des Erzählers im Haus von Madame Swann beschrieben. »Jahrelang hatte ich glauben können, daß der Umgang mit Madame Swann ein nebelhafter Wunschtraum sei, den ich nie verwirklichen würde.«<sup>23</sup> Als er später den Salon von Madame Swann betritt, wird aus diesem nebelhaften Wunschtraum die unverhoffte Gewißheit, dass eine Begegnung mit der scheinbar so unerreichbaren Person tatsächlich möglich ist, dass ihre Gegenwart

<sup>21</sup> Keller: Anmerkungen und Kommentar (wie Anm. 19), S. 649

<sup>22</sup> Ebd. S. 831.

<sup>23</sup> Proust: *Suche nach der verlorenen Zeit 2* (wie Anm. 14), S. 160.

real und die Möbel des Salons mit Händen zu greifen sind. Zur Insignie dieses Gefühls von Wirklichkeit wird eine Speise: der Hummer à l'américaine, den man dem Held des Romans anlässlich seines Besuchs serviert. Die Unbestreitbarkeit dieses Hummers macht den Besuch so wirklich, dass die Zeit, in der eine solche Nähe zu Madame Swann noch undenkbar schien, plötzlich gelöscht wird. »Wie hätte ich noch von dem Esszimmer träumen können als von einer unerhörten Stätte, während ich doch im Geist auf Schritt und Tritt auf die Strahlen stieß, die ungebrochen bis ins Unendliche, bis in meine fernste Vergangenheit hinein der Hummer à l'américaine entsandte, den ich noch eben dort gegessen hatte?«<sup>24</sup> An dieser Stelle schaltet sich Kellers Kommentar mit einer Fußnote ein, um den Hummer à l'américaine aus seiner Unendlichkeit in die Welt der annotierbaren Dinge zurück zu holen: »Trotz der Bezeichnung [Hummer à l'américaine] handelt es sich um eine provenzalische Spezialität: der Hummer wird in Butter und Weißwein gekocht und an einer würzigen Tomatensoße serviert.«<sup>25</sup> Der Kommentar weiß also nicht nur, was von den Personen im Roman gegessen wird, er weiß auch, auf welche Weise diese Speisen im Roman zubereitet worden sind und folglich auch außerhalb des Romans jederzeit gegessen werden könnten. An anderer Stelle nennt Keller das Rezept für ein Bœuf mode en gelée, den Françoise, die Haushälterin, im Roman zubereitet oder für die im zweiten Band der *Recherche* verspeisten Œufs à la crème. Keller geht hier einmal mehr über seine Warnung hinaus: Man könnte alle diese Speisen nachkochen.

Proust selbst hat den Lesern seines Romans einige Korrespondenzen dieser Art nahe gelegt. Offenbar gibt es eine Verbindung zwischen Prousts Badezimmer in der Rue Laurent-Pichat in Paris, dessen »tiefrote Tapete mit schwarzen und weißen Blumen« er am 15. Juli 1919 in einem Brief an Jacques Porel erwähnt und dem im zweiten Band der *Recherche* beschriebenen Ankleidekabinett im Hôtel de Flandres in Doncières, das mit »einer tiefroten Tapete« versehen ist, »die mit schwarzen und weißen Blumen übersät war.«<sup>26</sup> Ein Hut mit Kornblumen und Mohn hat sich dem Roman hingegen entzogen, wie Céleste Albaret, Proust langjährige Haushälterin berichtet. Vergeblich macht Proust sich auf die Suche nach diesem Hut, den er in der *Recherche* beschreiben will, da er ihn früher oft bewundert hat, wenn er die Comtesse de Cheigné in der Oper die Treppe hatte hinaufsteigen sehen oder sie an der Ecke Champs-Élysées, Avenue Marigny wo sie in ihrer Kutsche auf dem Weg zum Bois de Boulogne vorbei fuhr. Aber der Hut existiert nicht mehr. »Nach so langer Zeit, wie stellen Sie sich das vor?«, fragt die Comtesse den Schriftsteller,

<sup>24</sup> Ebd. S. 160f.

<sup>25</sup> Keller: Anmerkungen und Kommentar (wie Anm. 19), S. 790.

<sup>26</sup> Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 3. Guermantès, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M. 1996, S. 120 sowie ders.: Brief an Jacques Porel, zit. n. Jean-Yves Tadié: Marcel Proust. Biographie, Frankfurt/M. 2008, S. 821.

der sie eines Abends aufgesucht hatte, um sich den Hut zeigen zu lassen.<sup>27</sup> Eines Tages bittet Proust seine Bekannte Marie Scheikévitch, ihm den selbstgebastelten Zigarettenanzünder, den ihr Bruder im Sommer 1917 als letztes Andenken von der Front geschickt hatte, zum Geschenk zu machen und fügt hinzu: »Sie werden es im Buch wiederfinden«. Tatsächlich findet das aus zwei englischen Münzen und einem Granatsplitter hergestellte Objekt später Erwähnung im Roman: »[...] anstatt ägyptischer Motive, wie sie einst an den Napoleonischen Feldzug erinnern sollten, waren es jetzt Ringe oder Armbänder, die aus Geschößsplittern oder den Führungsringen von Fünfundsiebzig-Granaten hergestellt waren, und Zigarettenanzünder, die aus zwei englischen Pennies bestanden, denen ein Frontsoldat in seinem Unterstand eine so schöne Patina verliehen hatte, dass das Profil der Königin Viktoria darauf wirkte wie von Pisanello gezeichnet.«<sup>28</sup>

Hat Marie Scheikévitch das Geschenk ihres Bruders in dieser Passage des Romans also, wie Proust schreibt, »wiederfinden« können? Ist der Zigarettenanzünder, den sie Proust auf dessen Wunsch hin zum Geschenk gemacht hat, von Proust dann unversehens in den Roman übertragen worden, so dass er dort auch heute noch zu finden ist? Die Frage, ob der beschriebene Zigarettenanzünder tatsächlich mit demjenigen vom Sommer 1917 »identisch« ist, ob der in der *Recherche* beschriebene Anzünder *dieser eine, bestimmte* ist, den Proust von Marie Scheikévitch als Geschenk erhielt, macht in dieser Engführung offenbar keinen Sinn. Ein Ding kann weder in einem Roman »abgelegt«, noch kann es unversehrt aus ihm »herausgeholt« werden. Andererseits wäre es ebenso fragwürdig, jegliche Verbindung zwischen beiden Objekten, dem historisch verbrieften Ding von 1917 und dem ihm Roman beschriebenen, in Abrede zu stellen. Man mag diese Frage für einen akademischen Irrläufer, eine sophistische Fantasie oder den Ausdruck einer fehlgeleiteten Reflexion über die Referenzialität literarischer Texte halten. Sie wird aber vielleicht greifbarer, sobald man die entsprechenden Objekte tatsächlich vor Augen hat. Das ist der Fall an Orten wie Illiers-Combray. So sagen es jedenfalls die Wegweiser in den Straßen von Illiers, die aus verschiedenen Richtungen auf das Haus in der Rue de Saint-Esprit zeigen. Als ihr Ziel geben sie an: »La maison de Tante Léonie«, also nicht das Haus von Prousts Tante Elisabeth Amiot, die hier gelebt hat, sondern das Haus von Tante Léonie: das Haus aus dem Roman. In Illiers-Combray könnte man demnach in den Roman hinein gehen. Prousts *laterna magica*, die dort zu sehen ist, wäre nicht einfach *irgendeine* *laterna magica*, sondern diejenige, an die Proust sich später erinnert und deren Lichtspiel er in der *Recherche* beschrieben hat. Es verhält sich hier ähnlich wie mit den von Green-

<sup>27</sup> Céléste Albaret: *Monsieur Proust*, Frankfurt/M. 2004, S. 355.

<sup>28</sup> Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die wiedergefundene Zeit*, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M. 2004, S. 46.

blatt als »grotesk« bezeichneten Proust-Reliquien: Die Zuschreibung bleibt in der Schwebe. Möglicherweise lässt sich angesichts dieser Dinge eine ähnliche Betrachtung anstellen wie Barthes es mit den fotografischen Porträts aus dem Umfeld von Proust unternommen hat, eine »Art praktischer Arbeit an einem nicht-verbalen Material«, die »den TRAUM, das IMAGINÄRE (bei) der Lektüre, auf das REALE treffen« lässt. »Die SCHLÜSSEL gehören ins Reich des Trugs, doch liefern diese Trugbilder gleichsam einen Mehrwert (bei) der Lektüre, sie festigen und entwickeln die imaginäre Bindung an das Werk [...]«<sup>29</sup>

Über die Abende in Combray heißt es am Beginn der *Recherche*: »Die Abende, da wir, unter dem großen Kastanienbaum vor dem Haus, um den Eisentisch saßen und am anderen Ende des Gartens nicht die übereifrig lärmende Schelle hörten, die beim Eintreten mit ihrem scheppernden, anhaltenden und gleichsam festgefroren Klang jeden Hausbewohner überschüttete und betäubte [...], sondern das zweimalige schüchterne Klingeln der Glocke für die Besucher, so fragten sich alle gleich: ›Besuch? Wer kann denn das sein?‹ Doch wir wußten, daß es nur Swann sein konnte ...«<sup>30</sup> Unter dem Kastanienbaum im Garten des heutigen Musée Marcel Proust in Illiers steht ein Eisentisch, und neben dem Gartentor ist eine kleine Glocke für Besucher zu sehen. Die Frage wäre, an wen genau ein Leser der *Recherche* sich wendet, wenn er hier durch das Läuten der Glocke auf sich aufmerksam macht. »Besuch? Wer kann denn das sein?« All diese Namen und Dinge umkreisen das Haus in der Rue de Saint-Esprit, aber das Haus gibt nicht zu erkennen, ob es diese Zuschreibungen aus dem Roman annimmt oder von sich weist.

---

<sup>29</sup> Barthes: Proust und die Photographie (wie Anm. 2), S. 472.

<sup>30</sup> Proust: Suche nach der verlorenen Zeit I (wie Anm. 13), S. 22.