

## Kapitel 3

### „un petit pan de mur jaune“:

#### Eine Kurzgeschichte in der *Recherche* (Proust)

Innerhalb der *Recherche* findet sich eine kurze Geschichte, die von einem Mauerstück handelt, „un petit pan de mur jaune“, das Proust in Vermeers *Ansicht von Delft* verortet. Die achtfache Konfiguration des „pan de mur jaune“ faltet den achten Band der *Recherche* in sich selbst zu einer *scène en abîme*, in der die Schriftsteller-Figur Bergotte stirbt, doch seine zu dreien angeordneten Bücherden Anschein einer Auferstehung erwecken. Nicht das Wort wird Fleisch, sondern umgekehrt, bei Proust wird das Fleisch, wenn es in Stücke zerfällt, Wort. Mit der Auferstehungsszene des *Neuen Testaments*, die als Erfüllung der Prophezeiung des *Alten Testaments* zu den Präfigurationen *par excellence* zählt, thematisiert Proust die Technik der Präfiguration<sup>1</sup> – im Licht der Antizipation seines eigenen Todes.

Im Jahre 1921 hat Proust selbst in dem Jeu de Paume Museum in Paris eine Ausstellung von Vermeer-Gemälden besucht. Dort konnte er noch einmal das ihm wichtigste Gemälde Vermeers sehen, die *Ansicht von Delft*, die er zwanzig Jahre

---

<sup>1</sup> Hayden White verdeutlicht die Rolle der Präfiguraion und ihrer Erfüllung im literarischen Text bei Auerbach, der seinerseits in *Mimesis* immer wieder auf Beispiele aus der *Recherche* eingegangen ist: „In other words, it is not a matter of an author having an experience, of a historical milieu and then representing it, in a figurative way, in his text. On the contrary, the experience is already a figure and, insofar as it will serve as a content or referent of a further representation, it is a prefiguration that is fulfilled only in a literary text.“ (White: *Figural Realism*, a.a.O., S.93.)

zuvor bei einem Besuch des Hague im Jahr 1902 bewundert hat. Céleste erinnert den Besuch wie folgt:

Durant l'année 1921, sa seule sortie mémorable fut pour aller visiter, en compagnie de l'écrivain Jean-Louis Vaudoyer, qu'il aimait bien, l'exposition de peinture hollandaise qui se tint au Jeu de paume, ce printemps-là... et ce fut surtout pour y revoir les tableaux de son cher Vermeer, et notamment le petit pan de mur jaune. Jean-Louis Vaudoyer était venu le prendre sur le coup de onze heures du matin. Autant qu'il m'en souviens, il rentra vers le début de la soirée, épuisé, il avait eu des vertiges pendant la visite de l'exposition.<sup>2</sup>

Im Jahr darauf, am 18. November 1922, ist Proust gestorben, wenige Wochen nach der Veröffentlichung von *La Prisonnière*. Wie Bergotte stirbt auch der schwerkranke Proust erst, nachdem er das Vermeer-Gemälde gesehen hat. Die zwanzig Jahre, die zwischen den Museumsbesuchen liegen, in denen Proust Vermeers *Ansicht von Delft* aufsucht, konfigurieren im achten Band der *Recherche* den Zeitraum, in dem der Schriftsteller Bergotte abstirbt, der seit zwanzig Jahren nicht mehr geschrieben habe, nur mehr eingehüllt in Decken dasitze, an ständiger Unterkühlung leidend. Im Todesjahr Bergottes liegt die Dreyfus-Affäre zwei Jahre zurück, doch für zwanzig Jahre werde sie noch diskutiert: „(l'affaire Dreyfus était pourtant terminée depuis longtemps, mais vingt ans après on en parlait encore, et elle ne l'était que depuis deux ans)<sup>3</sup>. In *La Prisonnière* wird das sich durch das gesamte Werk Prousts ziehende Thema der Dreyfus-Affäre<sup>4</sup> akut. Zwei ausgiebige Diskussionen der Dreyfus-Affäre rahmen den achten Band der *Recherche*, in dessen Zentrum Bergottes Fokus auf das „petit pan de mur jaune“ steht, dem im Licht der Dreyfus-Affäre die emblematische Gewalt gelber Stigmata zukommt. Proust, der seinen ersten Roman in der Nachfolge

---

<sup>2</sup> Zitiert nach: Proust. *Ecrits sur l'art*, hg. v. Jerome Picon, Paris 1999, S.10.

<sup>3</sup> Proust: *La Prisonnière*, hg. v. Pierre-Edmond Robert, Paris 1988, S.32.

<sup>4</sup> „While the narrator is clearly more reserved in his Dreyfusard sympathies than Proust himself was. It is apparent from the first detailed accounts of the affair, which occur during the Doncieres episode in *Le Coté de Guermantes*, that the Dreyfus case is to be privileged site for political and moral discussion, a place where the hidden underworld of political commitment may be studied in laboratory conditions.“ (Malcolm Bowie: *Proust among the Stars*, New York 1998, S.137.)

von Zolas Anklage-Schrift *J'accuse* geschrieben hat, schreitet in *La Prisonnière* die Atmosphäre der vergangenen zwei sowie bevorstehenden zwanzig Jahre der Diskussion der Dreyfus-Affäre aus, die den Maßstab für jede andere Diskussion setze:

Cette charmante invasion, contre les séductions de la laquelle ne protestèrent que les critiques dénuées de goût, amena à Paris, on le sait, une fièvre de curiosité moins âpre, plus purement esthétique, mais peut-être aussi vive que l'affaire Dreyfus.<sup>5</sup>

Rigide Zahlenkonstellationen gehören zu den Stilmitteln, mit Hilfe derer Proust atmosphärische Effekte erzeugt, ohne impressionistische Techniken zu adoptieren, die in *La Prisonnière* vielmehr zum Gegenstand der Kritik werden. In der vernichtenden Kritik, die Marcelan dem Impressionisten Elstir formuliert, dem Pendant zu der Schriftsteller-Figur Bergotte im Bereich der bildenden Kunst, legt Proust die Emphase auf einen Momentanismus, der in der Performanz des doppelten Schlaganfalls Bergottes kulminiert.

Die von Proust geschilderte Welt ist als a priori eine solche, in der die Kontinuität der Zeit nur in der Summe von ‚Augenblicken‘ des Sichtbaren gewährleistet ist. Die Rigidität, mit der das wahre Wirkliche nur im allerintimsten Bruchstück des ‚Hier und Jetzt‘ gesucht wird, bewahrt diese Methode vor dem Missverständnis, es handele sich um Impressionismus.<sup>6</sup>

Der Momentanismus ist in *La Prisonnière* an die emblematische Gewalt des Gelben gekoppelt. Die Angst des sterbenden Bergotte davor, zur Sensation der Abendzeitung zu werden, bringt die Zeitlichkeit des Skandalons zwischen den Schlaganfällen auf den Punkt - sowie das Schlagwort des sensationellen Journalismus, der *yellow press*, mit sich. Das achtfache Arrangement des ‚pan de mur jaune‘ figuriert vor dem ikonographischen Hintergrund der *Ansicht von Delft*, dem Gemälde, in dem Vermeer Sichtweisen in dem Nebeneinander von Alt und Neu, Licht und Schatten,

---

<sup>5</sup> *La Prisonnière*, S. 225.

<sup>6</sup> Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, a.a.O., S.188.

Nahaufnahme und Teleskopie inszeniert. Das fokale Zentrum der sich verschiebenden Fluchtpunkte bildet die illuminierte *Neue Kirche*, die als eine reformierte Kirche im Zeichen der Aufklärung (*Les Lumières*) steht, während Vermeer einen Schatten auf die *Alte Kirche* wirft. Die neuen und alten Teile der Stadt, verbunden durch Brücken und Wasserwege, erscheinen hinter einer vorbeiziehenden Wolkenfront; fliehende Momente von Licht und Schatten, die sich im Meer spiegeln, und die Bewegung durch die Zeit atmosphärisch aufladen. In der *Ansicht von Delft* entwickelt Vermeer die Technik eines Multiperspektivismus, die er in dem Titel *Ansicht von Delft* selbst hervorhebt. Die Technik der Konfiguration von Ansichten und Fluchtpunkten liefert Proust das Metanarrativ, das er in den Ekphrasen von Sichtweisen, perspektiviert durch die Gelbfärbung des Mauerstücks, ausstellt. Die Renaissance gelber Stigmata im Fin de siècle figuriert vor dem Hintergrund antagonistischer Zeitläufe, die wir in der *Ansicht von Delft* thematisiert finden. Bergotte gibt uns in seiner *Ansicht von Delft* Sichtweisen und Standpunkte zu sehen, die Proust im Laufe des achten Bandes namentlich ausweist. Zola, Balzac und Dostojewskij gehören zu den Namen, die in der Kritik an der impressionistischen Technik an prominenter Stelle stehen, und den Weg zu einem Realismus bahnen, der sakrale Züge annimmt, wenn von einem „modernen Gomorra“ („la Gomorrhe moderne“<sup>7</sup>) die Rede sein wird. Zudem suggeriert die achtfache Wiederholung der Phrase „pan der mur jaune“, die gebetshaften Charakter annimmt, im Licht der Dreyfus-Affäre die Konfiguration des jüdischen Emblems der Menora, und zwar ähnlich wie schon in Baudelaires Prosagedicht „Les Sept Vieillards“ durch die Sonderstellung des achten Lichts, hier des achten Mauerstücks. Der zahlenmäßigen Konfiguration eines siebenfachen kleinen Stücks, das beim achten Mal, nach dem Tod Bergottes, nur mehr als ein

---

<sup>7</sup> *La Prisonnière*, S.81.

gelbes Mauerstück bezeichnet wird, steht das Arrangement der zu dreien („trois par trois“<sup>8</sup>) angeordneten Bücher gegenüber, das den Eindruck einer Auferstehungsszene erwecke. Während letztere auf das christliche Motiv der Dreieinigkeit anspielen, scheint der achtfachen Konstellation der Verweis auf das jüdische Fest Chanukka inne zu wohnen, bei dem sieben Lichter durch das achte erleuchtet werden. Das Nebeneinander der Zahlenkonstellationen, die einerseits in Richtung Chanukka weisen, andererseits auf das Osterfest des Christentums anspielen, markiert den Spalt zwischen beiden Religionen – seit der Abspaltung des Christentums. In dem Moment der Illumination fügen sich die Teile der Szene nicht etwa zu einem Ganzen, im Gegenteil, dem Anschein des Symbolischen („semblaient [...] le symbole de sa resurrection“<sup>9</sup>) wohnt die Sprengkraft des Ganzen inne. Das Nebeneinander von christlicher und jüdischer Zahlensymbolik markiert den Spalt, der sich auftut, den Abgrund, den Proust in der Todesszene des Schriftstellers vor Augen führt. Illuminiert wird in der Dimension des Gelben, die der achtfache Fokus auf das „pan de mur jaune“ öffnet, die Wiederkehr mittelalterlicher Techniken der Illumination wie des Stigmatisierens.

Wir wollen die Todes-Szene Bergottes der Länge nach zitieren, um die achtfache Konfiguration der Phrase „petit pan de mur jaune“ vor Augen zu führen, die auch als ein Stück über die Farbe Gelb gelesen werden könnte<sup>10</sup>.

Il mourut dans les circonstances suivantes: une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft de Ver Meer* (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, (1) *un petit pan de mur jaune* (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Des les premières marches qu'il eut à gravir, il

<sup>8</sup> *La Prisonnière*, S. 177.

<sup>9</sup> *La Prisonnière*, S. 177.

<sup>10</sup> Die Phrase „pan de mur jaune“ haben wir in kursiv hervorgehoben sowie nummeriert.

fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison en bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin (2) *la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune*. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un *papillon jaune* qu'il veut saisir, au (3) *précieux petit pan de mur*. « C'est ainsi que j'aurais du écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce (4) *petit pan de mur jaune*. » Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait (5) *le petit pan de mur si bien peint en jaune*. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. « Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. » Il se répétait : « (6) *Petit pan de mur jaune* avec un auvent, (7) *petit pan de mur jaune*. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : « C'est un simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. » Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes, les expériences spiritistes pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contactées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raisons dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obliges à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme (8) *le pan de mur jaune* que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. [...] On l'enterra, mais tout la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.<sup>11</sup>

Nicht das romantische *Cliché* des Nachruhmes, so kommentiert René Girard, erfülle sich in der Auferstehungsszene, ebenso wenig wie der Realismus Prousts durch die religiöse Terminologie irritiert werde.

La mort et la résurrection de Bergotte préfigurent la mort et la résurrection du romancier lui-même, la seconde naissance d'ou jaillit *A la Recherche du temps*

---

<sup>11</sup> *La Prisonnière*, S.176f.

*perdu*. C'est à l'attente de cette résurrection qui donne à la phrase que nous venons de citer sa résonance véritable.<sup>12</sup>

Als Präfiguration der Auferstehung des Schriftstellers Marceles, die sich im letzten Band der *Recherche* dann ereignet, wohnt der Auferstehungsszene der Realismus inne, in den Proust die Figuren der *Recherche* verwickelt. Auch das „petit pan de mur jaune“, das eine Debatte darüber ausgelöst hat, ob es in der *Ansicht von Delft* zu sehen sei oder nicht, figuriert erst in der Dimension eines Nachfolge-Werks Vermeers, der *Goldwägerin*, das Proust nicht benennt, sondern in einer Ekphrase vor Augen führt.

## 1. Auf der Goldwaage: Das *particolare*

Es gäbe keinen Zweifel daran, so hat Mieke Bal die Diskussion um das „pan de mur jaune“ zusammengefasst, dass das „petit pan de mur jaune“, auf das der Schriftsteller Bergotte den Blick richte, nirgendwo in der *Ansicht von Delft* zu sehen sei. Bal argumentiert, dass Proust lediglich auf einen kleinen Flecken Licht auf der äußeren rechten Seite des Bildes Bezug nehmen könnte, doch dass genau diese Mauer alles andere als eine kleine Mauer, sondern eine „quite robust looking wall“<sup>13</sup> sei. So verkürzt sie die Phrase des „petit pan de mur jaune“ zunächst auf die Mauer und schließt damit die Möglichkeit einer sprachlichen Figuration von vornherein aus. Den Ton der Anbetung und Bewunderung, mit dem Bergotte die Phrase vom „petit pan de mur jaune“ sieben Mal wiederholt, übergeht Bal, wenn sie davon ausgeht, dass

---

<sup>12</sup> René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961, S.350.

<sup>13</sup> “It is generally agreed that this little patch of wall is nowhere to be seen in the painting at La Haye. [...] Whether it is a wall or an awning, what we see in the painting-referent is not a patch. There are two alternatives available here: either, it is a patch, in which case it has no referential existence or the narrator/Bergotte effectively “sees” the wall at the extreme right of the painting, in which case, far from being a “little wall,” it is a quite robust looking wall.” Mieke Bal: *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford 1997, S.260.

Bergotte an dem gelben Mauerstück gestorben sei. Der Text legt jedoch lediglich nahe, dass Bergotte im Anblick des „petit pan de mur jaune“ stirbt. Die auffällig unterschiedlichen Einschätzungen der Todesursache scheinen vielmehr auf das Ineinander von Pathos und Pathologie zu verweisen, das Proust, eingebettet in die Dramatik der Todesstunde, als ebenso existentiell wie ungewollt vorstellt. Die siebenfache Emphase der Größe des Mauerstücks lenkt die Aufmerksamkeit auf das Ausmaß der Wirkung des „Kleinen“. Nur aus der Ferne gesehen wird der Zusammenstoß der Welten, die die *Alte* und die *Neue Kirche* in der *Ansicht von Delft* präsentieren, sichtbar. Das „teleskopische Gesetz“<sup>14</sup>, das Deleuze in der *Recherche* am Werke sieht, beherrscht „die Fragmente disparater Welten“<sup>15</sup>. Dem Kleinen kommt die Rolle eines *particolare*<sup>16</sup> zu, das Georges Didi-Huberman vom Detail

---

<sup>14</sup> Deleuze: *Proust und die Zeichen*, aus dem Französischen übersetzt von Henriette Beese, Berlin 1993, S.115. In der Figuralstruktur der *Recherche* sieht Deleuze die Technik des Teleskops am Werk: „Das Instrument der *Recherche* ist das Teleskop, nicht das Mikroskop, weil die infinitesimalen Anziehungen, immer von infiniten Entfernungen umspannt werden, und weil das Motiv des Teleskops die drei Proustschen Figuren vereint: das, was man aus der Ferne sieht, der Zusammenstoß zwischen den Welten, das Ineinandergefaltete der Teile.“ (Ebd., S.114).

<sup>15</sup> Deleuze: *Proust und die Zeichen*, a.a.O., S.115.

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman dient Prousts Fokus auf das „pan de mur jaune“ zum Ausgangspunkt einer Theorie über das Stück, in der er das *particolare* eines Gemäldes von einem Detail abgrenzt. Den traditionellen Weg sich einem Gemälde wie der *Ansicht von Delft* zu nähern, sieht Didi-Huberman durch eine Kunsthistorikerin wie Svetlana Alpers vertreten, deren Interesse dem mimetischen Aspekt des Bildes gelte, den Fragen der Korrespondenz zwischen Bild und Realität: Abbilden bedeute („Peindre égale dépeindre“). Dagegen stelle Proust Bergottes Betrachtung des Gemäldes als ein selbstreflexives Moment dar („peindre est le contraire de depeindre“, Vgl. Didi-Huberman: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, S.291.). Für eine Kunsthistorikerin wie Alpers wäre das „pan de mur jaune“ ein Detail des ganzen Gemäldes, das die Stadt Delft darstellt. Bergotte dagegen sieht kein Detail, sondern was Didi-Huberman ein *particolare* des Gemäldes nennt: Das Stück ist nicht Teil eines größeren Ganzen, sondern markiert eine signifikante Zone des Gemäldes. In Alpers Lesart müsste sich das Adjektiv auf die Wand selbst beziehen und damit auf die Welt. Die Wand wäre das Subjekt einer realistischen Repräsentation. Didi-Huberman argumentiert dagegen (und macht sich Bergottes Sichtweise zu nutze), dass sich „gelb“ auf das Stück bezieht, dessen Kostbarkeit Proust herausstellt:

« Pour quelqu'un, au contraire, qui regarde le tableau, par exemple quelqu'un, comme Bergotte, qui y 'attacherait' son œil au point de s'y méduser – jusqu'à y mourir, ainsi que Proust l'imagine –, pour ce quelqu'un-la, c'est le 'pan' qui est jaune : c'est un *particolare* du tableau, tout simplement, mais efficace, électivement et énigmatiquement efficace ; non pas 'rincé de toute matière', mais au contraire envisagé comme 'précieuse matière', et comme 'couche' ; non pas suscité par un 'arrêt photographique' du temps passé, mais suscitant un ébranlement du temps présent, quelque chose qui agit tout à coup, et qui 'écroule' le corps du regardant, Bergotte. Pour ce quelqu'un-là, le jaune du tableau de Vermeer, en tant que couleur, est un pan, une zone bouleversante de la peinture, la peinture considérée en tant que 'précieuse' et traumatique cause matérielle. » (Georges Didi-Huberman: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, a.a.O., S.293f.)



unterscheidet. Während das Detail ein Teil eines ganzen Gemäldes darstelle, das repräsentiert, markiere das *particolare* „une zone bouleversante de la peinture“<sup>17</sup>. Die Beweglichkeit des Mauerstücks sieht Didi-Huberman in der Phrase „petit pan de mur jaune“ dadurch verwirklicht, dass sie ebenso auf das Stück einer gelben Mauer sowie das gelbe Mauerstück einer ansonsten andersfarbigen Mauer verweisen könnte. Die Ekphrasen Bergottes begründet in ihrer Beweglichkeit die Dynamik, die das Fundament der Theorie des Stücks legt, in der Didi-Huberman die Empase auf den Akt des Malens lege, den das *particolare* bewege.

Didi-Huberman bricht die Diskussion des „petit pan de mur jaune“ genau an der Stelle ab, an der sie in der Todesszene Bergottes zum Stillstand gebracht wird, nämlich in dem Moment der achtfachen Konfiguration. Auf die kontinuierliche Wiederholung der Phrase „petit pan de mur jaune“ geht Didi-Huberman sowenig wie Bal ein. Im Fokus auf das Gemälde Vermeers geht das, was das sprachliche Konstrukt „petit pan de mur jaune“, das Proust dem Schriftsteller in den Mund legt, ausmacht, verloren. Dazu gehört die untrennbare Verbindung von Größe und Färbung die Fragen des Maßstabs sowie der Wertschätzung aufwirft, die in dem Moment in der Szene selbst thematisch werden, wenn der sterbende Bergotte sein Werk gegen das „petit pan de mur jaune“ aufwiegt. Das Abwägen von schriftstellerischem und malerischem Werk liefert die Plattform für den alten Streit über die Wirkung von Literatur und Malerei, der durch die Schlaganfänge Bergottes gleichsam unterbrochen wird. Der Verlust des Gleichgewichts bringt vielmehr das *particolare* des Gemäldes zur Performanz, das Vermeer in seinem Gemälde der

---

Auch wenn Didi-Huberman der Farbe Gelb keine Signifikanz an sich zuschreibt, finden wir in seiner Theorie des Stücks die These unterstützt, dass Gelb nicht repräsentiert, sondern figuriert. Die Figuration der „zone bouleversante de la peinture“ ist bei Proust gerade durch die Farbe Gelb motiviert, so unsere These, mit der wir Gelb als das *particolare* des „pan de mur jaune“ vorstellen wollen.  
<sup>17</sup> Ebd., S.294.

*Goldwägerin*, das zwei Jahre nach der *Ansicht von Delft* entstanden ist, ins Bild gesetzt hat, nämlich die Materialität des gelben Pigments. Erst in der Verschiebung auf die nachfolgenden Werke wird das „petit pan de mur jaune“ als das *particolare* der *Ansicht von Delft* in der Retrospektive erkennbar. Die Verschiebung auf die Ekphrase der *Goldwägerin* reduziert Proust, wie Hayden White an anderer Stelle in der *Recherche* gezeigt hat<sup>18</sup>, auf die Materialität, die in diesem Fall die Materialität des Gelben ist. Das Gelbe stellt das *particolare* der Phrase des „petit pan de mur jaune“ dar, das als Indiz einer Kostbarkeit fungiert. Der aus dem Gleichgewicht geratene Schriftsteller führt das Gewicht des gelben Mauerstücks vor Augen.

Waage, Messlatte, Globus und Landkarte gehören zu dem Repertoire der Malerei Vermeers, das in seiner *Allegorie der Malerei* am prominentesten figuriert. Die Frage nach Distanz, Maß-Stab und Gleichgewicht ist dabei im Werk Vermeers ebenso politisch wie moralisch und religiös aufgeladen, wie wir in der *Ansicht von Delft* bereits gesehen haben. Das luminöse Zentrum der Stadtansicht, die *Neue Kirche*, wird in dem *Goldwägerin* betitelten Werk zwei Jahre später hinsichtlich der Leuchtkraft und des Werts des gelben Pigments thematisch. Proust führt uns eine Topographie des Gelben ausgehend vom Werk Vermeers vor Augen. Die Materialität des Gelben, die golden wirkt ohne Gold zu sein, wirft Fragen der Wertschätzung auf, die die Todesstunde Bergottes bestimmen. Angefangen mit der Zeitungsnotiz des Kunstkritikers über Bergottes eigene Einschätzung der Kunst bis zu seiner Angst davor, zur Sensation der Abendzeitung zu werden, bewegt uns Proust durch das Wertesystem der hohen und niederen Künste. Bergottes Angst vor dem „gelben Journalismus“ gleitet in die Vertikale ab, wenn der zweite Schlaganfall Bergotte

---

<sup>18</sup> White: “Narrative, Description, and Tropology in Proust”, in: *Figural Realism*, a.a.O., S.133.

hinstreckt, der dann von dem Rundsofa („canapé circulaire“) zu Boden fällt. Die Komposition der gelben Mauerstücke bewegt sich mit dem doppelten Schlaganfall des Schriftstellers Bergotte in eine Vertikale, in der Proust selbst das „petit pan de mur jaune“ unter einem Dachvorsprung („Petit pan de mur jaune a vec un auvent, petit pan de mur jaune.“<sup>19</sup>) verortet, das Philippe Boyer deshalb auch als ein vertikales Mauerstück („un pan de mur vertical“<sup>20</sup>) bezeichnet. Die Perspektive ist zwischen Abgrund und Himmel durch das Bild aufgerissen, das der aus dem Gleichgewicht geratene Bergotte vor seinen Augen sieht, nämlich eine himmlische Waage („une céleste balance“<sup>21</sup>), mit der Proust die Ekphrase der *Goldwägerin* Vermeers auf den Plan ruft<sup>22</sup>.

Der sterbende Bergotte evoziert das Bild einer Schwangeren, der *Goldwägerin*, die damit beschäftigt ist, Perlen abzuwägen. Geburt und Sterben bilden die äußersten Pole des Balance-Aktes, den Proust zwischen dem Gemälde der *Goldwägerin* und dem Text vom doppelten Schlaganfall Bergottes ins Bild setzt. Durch den übergewichtigen Körper der Schwangeren bewegt Vermeer den Blick des Betrachters auf den Finger der *Goldwägerin* zu, von dort auf den erhobenen Zeigefinger, der auf dem Bild an der

---

<sup>19</sup> *La Prisonnière*, S.176.

<sup>20</sup> Philippe Boyer: *Le petit pan de mur jaune sur Proust*, Paris 1987, S.21.

<sup>21</sup> *La Prisonnière*, S.176.

<sup>22</sup> Chantal Schmidt versteht die Szene allegorisch: „Das Bild Vermeers wird in dem Augenblick ausgeschaltet, in dem Bergotte nicht mehr richtig sehen kann. Die kleine gelbe Mauer scheint aus dem Gemälde her auszutreten, sie ruht in einer der Schalen der himmlischen Waage, Bergottes Leben in der anderen. Die Erzählung gerät in die Allegorie.“ Chantal Schmidt: *Marcel Proust. Die Semantik der Farben in seinem Werk A la recherche du temps perdu*, Bonn 1977, S.32.) Obgleich Proust hier auf die Allegorie *Justitia* anspielt, wechselt die Erzählung selbst nicht in den allegorischen Modus, sondern liefert an dieser Stelle eindeutig eine Ekphrase der Waagschalen in der *Goldwägerin* Vermeers. Das Mauerstück selbst versteht Chantal Schmidt dann eher „konnotativ“, es werde für Proust „zum Symbol des künstlerischen Niveaus, das er selbst erreichen möchte.“ (Ebd., S.33) Die unmittelbaren Bezüge, die Chantal Schmidt zu der Biographie Prousts herstellt, setzen sich in konkreten Verweisen auf politische wie ästhetische Zusammenhänge fort, die sich dem Modus des Symbolischen wie Allegorischen gerade verweigern. Die konstante Entsprechung von „doux“ und „jaune“ (ebd., S.32), die Schmidt im Kontext des gelben Mauerstücks betont, ist besonders hinsichtlich unserer Namensanalyse von „Bergotte“ (Bergamotte) und Albertines Passion für Zitroneneis interessant, in der wir auf den Kontrapunkt zu dem Süßen und Fettigen, nämlich auf saure und ätzende Substanzen eingehen werden.

Wand des Raumes sichtbar wird, das eine Darstellung des *Jüngsten Gerichts* zeigt. Aus dem horizontalen Balance-Akt wird der Fluchtpunkt in die Vertikale verschoben, von der Goldwaage auf die himmlische Waage, die Proust Bergotte sehen lässt. Proust setzt den Fokus damit auf die religiösen Implikationen, die Michel Serres in seiner Deutung des Bildes hervorhebt, wenn er darauf verweist, dass die Hand des Malers selbst in dem Bild verschwinde.

Das Bild funktioniert ganz aus sich heraus. Die Hand lastet nicht mehr auf dem Waagbalken, sie überlässt die Gewichte ihrem eigenen Drang. Vermeers Hand hat sich für immer zurückgezogen. Die Ausdehnung tritt ganz von selbst wieder hervor. Der Raum ist das Wiedererscheinen seiner selbst. Der Teil löst sich vom Ganzen, und ist die Menge von der Teilmenge. Der Menschensohn ist in der Frau. Er ist über ihrem Kopf.<sup>23</sup>

Die Darstellung des *Jüngsten Gerichts* an der Wand der *Goldwägerin* weitet das Moment des Abwägens auf den gesamten Bildaufbau aus. Der irdische Wert der Goldperlen wird zugleich gegen religiöse und moralische Werte abgewogen. Das Abwägen der Goldperlen ist eine irdische Tätigkeit, auf die wir in den Nachfolgewerken Vermeers immer wieder stoßen, wenn Vermeer die Jacken der Buhlerinnen und Betrügerinnen in eben dem Gelbton einfärbt, der auch den Farbton der Perlen bestimmt. Ähnlich wie in der *Ansicht von Delft* verschieben sich die Fluchtpunkte. Der Quadrant, den Serres als die gesetzgebende Figur des Bildes herausarbeitet, sowie das Bild als „Träger des Gesetzes des Quadranten“ wirksam werde, impliziert ein selbstregulatives Moment, das genauer als ein Balance-Akt zwischen den ambivalenten Werten beschrieben werden kann. Die Farbe, die Vermeer dabei für die Perlen verwandt hat, kann als der eigentliche Gegenstand des Balanceaktes verstanden werden. Zwei Jahre nach der *Ansicht von Delft* taucht das

---

<sup>23</sup> Michel Serres: *Über Malerei: Vermeer – La Tour – Turner*, übersetzt von Michael Bischoff, Berlin 1992, S.18/19.

Pigment „Monghir Piuri“<sup>24</sup>, Indischgelb, auf, das sich zuerst in Vermeers *Goldwägerin* nachweisen lässt. Nach hundert Jahren verschwindet es wieder, und zwar durch obrigkeitliches Verbot, denn Indischgelb wurde dadurch gewonnen, dass indische Kühe mit Mangoblättern gefüttert wurden, die pathologische Stoffwechselforgänge auslösten. Nur der Harn der kranken Kühe enthielt den gelben Farbstoff, durch den der ausgeschiedene Urin zu einer Kostbarkeit wird.

Die von der Presse angegebene Todesursache Bergottes, eine urinale Infektion, stellt eine unmittelbare Parallele zu den Nebenwirkungen des Pigments<sup>25</sup> dar. Das Phänomen der ungewollten Nebenwirkungen findet sich in Bergottes Reflexion auf seine Selbstbehandlung mit Schlafmitteln reflektiert. „J'ai dit user, je n'ai pas dit abuser“; lautet Bergottes Schlussfolgerung: „Bien entendu, tout remède, si on exagère, devient une arme à double tranchant.“<sup>26</sup> Der Balance-Akt von Wirkung und Nebenwirkung kennzeichnet das *pharmakon*, das ebenso Medizin wie Farbe bedeutet, und in die Zweiseitigkeit der Farbe Gelb einführt. Das Doppelte des Gelben markiert den Fall zwischen Zweien, zwischen alt und neu, groß und klein, Geburt und Sterben, hoch und niedrig. Das elliptische Konstrukt des doppelten Brennpunkts kulminiert in Bergottes Fall in den Tod.

---

<sup>24</sup> „Ein anderes, unnachahmlich edles Gelb, tief, dunkel, und zugleich intensiv leuchtend, von geheimnisvoller Herkunft und mit einem ganz anderen Schicksal, ein völliger Einzelgänger, war 'Monghir Piuri', das Indischgelb. Kein Blei, kein Arsen, kein Kadmium, kein Gift. Zuerst taucht es in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts wie aus dem Nichts in Jan Vermeers Bild *Die Goldwägerin* auf, dann Ende des 18. Jahrhunderts in England und noch etwas später auf dem Kontinent. Nach hundert Jahren verschwand es wieder und für immer, und zwar durch obrigkeitliches Verbot. [...] Das edle Indischgelb wurde aus dem Harn indischer Kühe gewonnen. Schlimmer noch: Nur der Harn kranker Kühe enthielt den besonderen gelben Farbstoff, und die Erkrankung wurde auch noch absichtlich herbeigeführt. Man fütterte die Tiere mit Mangoblättern, die pathologische Stoffwechselforgänge auslösten.“ Margarete Bruns: *Das Rätsel der Farbe: Materie und Mythos*, Stuttgart 1997, S.93f.

<sup>25</sup> Prousts Vertrautheit mit dem Pigment „Monghir Piuri“ kann nicht nachgewiesen werden, doch liegt aufgrund seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Werk Vermeers nahe.

<sup>26</sup> *La Prisonnière*, S.175

Mit einem doppelten „schließlich“ („enfin“<sup>27</sup>) markiert Proust Bergottes Bewegung von den blauen und rosa Figuren, die im Vordergrund der *Ansicht von Delft* zu sehen sind, zu dem gelben Mauerstück. Hier wird dem „petit pan de mur jaune“ die Sonderstellung zugesprochen, die es in der Todesstunde Bergottes einnimmt. Im Angesicht des Todes nimmt das Farbenschema, das Boyer für die gesamte *Recherche* herausgearbeitet hat, eine dramatische Wendung an:

De même que le jaune-Guermantes, couleur de l'histoire de France et des salons du monde, a recouvert le jaune-trou du ‚pan lumineux‘ de Combray, de même le bleu-Swann comme couleur de l'art viendra recouvrir lui aussi le bleu trou du store de chemin de fer, point de fuite et de vertige où le regard d'Oedipe littéralement s'aveugle.<sup>28</sup>

In der Todesstunde Bergottes begegnet Gelb als die Farbe der Salons und der Geschichte zugespitzt auf Fragen von Leben und Tod. Die Exklusivität der emblematischen Dimension des Gelben führt in die Topographie des Fin de siècle ein, in der die Farbe der Salons zur Farbe des Skandalösen avanciert. Der Ausschluss des Blauen, der Farbe, die Boyer als die Farbe der Kunst in der *Recherche* identifiziert, räsoniert in Bergottes Klage über die Kälte sowie Künstlichkeit der Kunst. Die Exklusivität des „petit pan de mur jaune“ wird dagegen in den Prozess einer Thermodynamik verwickelt, die sich an der Grenze von Kunst und Leben auflädt. Die Angst davor, zur Sensation der Abendzeitung zu werden, führt in das skandalöse Potential ein, das Gelb im Fin de siècle zukommt. Die Leiden Bergottes, seit zwanzig Jahren leide er an Unterkühlung, der Verweis auf die urinale Infektion, sowie die Verdauungsstörung, färben das Ineinander von Pathos und Pathologie, das die Perspektive auf den Maler des Monochromgelben *par excellence* öffnet, der sich selbst in der Nachfolge Vermeers gesehen hat: Vincent van Gogh.

---

<sup>27</sup> *La Prisonnière*, S.176.

<sup>28</sup> Boyer: *Le petit pan de mur jaune*, a.a.O., S.87.

## 2. Das *Gelbe Haus*: Ein Tempel der Musen

Die widersprüchliche Einschätzung der Wirkung von Kartoffeln (Bergotte beschreibt sie zunächst als leichte Kost, während seines Schwindelanfalls dann jedoch als schwer verdaulich) lenkt die Aufmerksamkeit auf das erste Gemälde van Goghs, *Die Kartoffel-Esser* (1885), und zwar dann, wenn aus der Erzählerperspektive nicht die Verdauungsstörung als Todesursache angegeben wird, sondern vielmehr eine „leichte urinale Infektion“, mit der Bergotte in die Ausstellung aufgebrochen sei. Die einander widersprechenden Sichtweisen bewegen den Leser in das Innere Bergottes, durch seine Gedärme und Verdauungsorgane, als sei es durch das Werk van Goghs. Von den Erdtönen (der *Kartoffel-Esser*) zu dem Spektrum der Gelbtöne des Spätwerks (Urin), in dem sich die Spannung zwischen strahlend gelben und blass gelben Tönen innerhalb des Gelben selbst intensiviert. Das Metanarrativ bildet der Prozess der Ausscheidung, der den Weg in das Innere des Museums begleitet. Was übrig bleibt wenn Bergotte endlich (“enfin”) vor dem kleinen gelben Mauerstück steht, stellt sich in der Exklusivität einer Kostbarkeit dar, die aus einem Prozess der Reduktion (Verdauung) hervorkommt.

Der Weg Bergottes zum Museum zeichnet sich durch eine thermodynamische Steigerung aus, die auch van Goghs Aufbruch aus Paris gen prägt. Van Goghs Entscheidung für Chromgelb und damit für die Hitze des Äquators steigert sich in die Vision von seinem Tod auf offenem Weizenfeld, die er ein Jahr zuvor malt, bevor er sich dann tatsächlich an ähnlicher Stelle erschießen wird. Der

Aufbruch in den Süden ist mit einem Aufbruch in das Glühen der Sonne verbunden, das van Gogh in seinen Briefen bereits als ein Moment der Entscheidung vorwegnimmt, wenn er schreibt: „Es ist nicht möglich, Valeurs und Farbe zu geben“, schreibt van Gogh am 9. April 1888 aus Arles. „Man kann nicht zur gleichen Zeit am Pol und am Äquator sein. Man muss für eine Seite Partei nehmen, was ich richtig zu tun hoffe, und zwar für die Farbe.“<sup>29</sup> Die Entscheidung für die Farbe teilt van Gogh mit dem Künstlerkollegen Gauguin, der mit ihm in das *Gelbe Haus*<sup>30</sup> in Arles einzieht. Die Tagebuchaufzeichnungen und Briefe sowie Selbstporträts beider Künstler aus der Periode des *Gelben Hauses* liefern das Material einer Begegnung, die sich durch ihre Explosivität auszeichnet.

Die Geschichte des *Gelben Hauses* (1888), das van Gogh innen mit Sonnenblumenbildern dekoriert und 1888 in seiner strahlendgelben Erscheinung ins Bild setzt, rät in dem Verlangen Bergottes nach einem „normalen Haus“ („une simple maison“<sup>31</sup>). Das Plädoyer für eine Ästhetik des Alltäglichen findet sich im Werk van Goghs in den Gesten der Anbetung aufgeladen, mit denen Kunst sakrale Züge annimmt, sowie die Rolle des Künstlers in den Bereich einer Berufung übergeht.

---

<sup>29</sup> Vincent van Gogh: *Briefe an seinen Bruder*, Dritter Band, hg. v. Johanna Gesina van Gogh-Bonger, Frankfurt am Main 1988, S.132.

<sup>30</sup> „Van Gogh arrived in Arles on 20 February. The unusually heavy snowfall which he encountered contradicted his expectation of sun. Van Gogh's idea of the 'the South' encompassed the exotic North Africa visited by Delacroix, the home of Monticelli, who came from Marseilles, and an ideal 'Japanese' world of sun, limpid skies, and happiness. The tales of *Tartarin de Tarascon* by the Provençal Alphonse Daudet filled out his image of the south. When he arrived he first stayed at the Hotel-Restaurant Carrel on the rue Cavalerie, but in May he rented the rooms of a small house at 2 place Lamartine, not far from the railway. He was unable immediately to afford furnishing for this 'yellow house' and left his first lodgings in a dispute over the bill and moved until the middle of September to the Café de la Gare, also in the place Lamartine. Months before the house was ready for occupation, indeed almost immediately after he rented it, he wrote of his wish 'to share the new studio with someone', mentioning both Gauguin and Dodge MacKnight (an American painter and friend of John Russell), who was staying at nearby Fontvieille. Later he repeatedly invited Bernard and Gauguin to join him [...]. Gauguin finally arrived in Arles on 23 October 1888. In the preceding months van Gogh had produced a large body of work, in which he clarified what he had learned about colour in Paris under the sun and light of Arles.” (Melissa McQuillan: *Van Gogh. 168 illustrations, 25 in color*, London 1989, S.52f.)

<sup>31</sup> *La Prisonnière*, S.176.



Den Gebetscharakter, den Proust durch die Iteration der Phrase „petit pan de mur jaune“ selbst erzeugt, verleiht der Bewunderung der Malerei Vermeers die sakralen Züge, die auch das Werk van Goghs auszeichnen. In der Periode des *Gelben Hauses* setzen sich van Gogh und Gauguin als Berufene in ihren wechselseitigen Porträts ins Bild<sup>32</sup>. Dazu zählt Gauguins Porträt, das van Gogh beim Malen von Sonnenblumen zeigt. Mit Gauguins Einschätzung der Kunst van Goghs setzt dann auch van Goghs Nachruhm ein – dem zentralen Thema der Todesszene Bergottes. Proust hat in seinen biographischen Zeugnissen keine Hinweise hinterlassen, die auf eine Auseinandersetzung mit den Werken van Goghs und Gauguins hinweisen würden. Doch die Auferstehungsszene, die der Betrachtung von Vermeers Werken folgt, legt die Emphase auf das Thema einer sakralen Kunst, die kein anderer Künstler der Moderne so radikal im Kontext des Gelben thematisiert hat wie van Gogh. Der Zeitraum der zwanzig Jahre, in dem die Dreyfus-Affäre hitzig diskutiert wurde, beschreibt zugleich den Zeitraum von van Goghs Aufbruch in den Süden, seinem Selbstmord 1889, bis zum Einsetzen seines Nachruhmes, der sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts einstellt, begleitet von der Herausgabe seiner Briefe. Die Gelbfärbung und Konfiguration des Mauerstücks ermöglicht es, eine Parallele zwischen dem skandalumwitterten Künstler van Gogh und der Dreyfus-Affäre zu ziehen: Proust führt gleich zu Beginn von *La Prisonnière* gelbe Stigmata als Zeichen von Antisemitismus im Kontext der hitzig diskutierten Dreyfus-Affäre ein<sup>33</sup>; im Zeichen des Gelben stehen auch Kunst und Leben van Goghs<sup>34</sup>. Gauguin beschreibt in seinen Aufzeichnungen die Atmosphäre in dem *Gelben Haus*, in dem er in einem

---

<sup>32</sup> Vgl. dazu Debora Silverman: *Van Gogh and Gauguin. The Search for Sacred Art*, New York 2000, S.177ff.

<sup>33</sup> Die Diskussion wird zu Beginn des achten Bandes im Kontext von Zolas Verteidigung von General Dreyfus geführt. Wir werden darauf weiter unten eingehen.

<sup>34</sup> 1893 werden die Briefe van Goghs zuerst in Frankreich veröffentlicht. Mit der Biographie von Th. Duret (1916) setzt dann in Frankreich zugleich die Hagiographie von van Goghs Leben und Werk ein. Vgl. dazu: Heinich: *The Glory of Van Gogh*, a.a.O., S.35ff.

„gelben Raum“<sup>35</sup> gelebt habe, als elektrisiert. Das Bekenntnis van Goghs zur monochromgelben Farbe ist in den Darstellungen Gauguins von religiösen Themen aufgeladen. Im Todesjahr van Goghs setzt Gauguin den *Gelben Christus* (1889) ins Bild<sup>36</sup>. Die Weggabelung, die sich im Hintergrund der Kreuzigungsszene aufmacht, setzt sich im Vordergrund des Bildes fort, in dem einerseits Frauen in niederländischen Trachten, andererseits Frauen orientalisch verschleiert ihren Blick auf die gelbe Christusfigur richten. In der ebenso stigmatisierten wie angebeteten gelben Christus-Figur stoßen das heilige Gelb des Orients und das Gelb der Stigmata des Westens aufeinander. Prousts Anspielung auf den Zusammenstoß von österlichem Auferstehungsritus und dem jüdischen Fest der Einweihung des Tempels zu Chanukka folgt der gleichen Kakophonie des Gelben, die sich in Gauguins gelber Christus-Figur auftut. Der doppelte Brennpunkt, einerseits die Farbe der Stigmata des Westens, andererseits heiliges Gelb des Orients, stellt die Kreuzigungs-Szene zugleich als Schnitt-Stelle zwischen Ost und West, Nord (Niederlande, Belgien) und Süd (Arles) aus.

---

<sup>35</sup> „In my yellow room, -sunflowers, with purple eyes, stand out against a yellow backdrop; their feet bathe in a yellow pot, on a yellow table. [...] Ah! Yes, how he loved yellow, our good Vincent, that painter from Holland; rays of sun that warmed his soul; full of loathing for fog. A need for warmth. When we were both in Arles, both mad, in continual battle for beautiful colors, I loved red; oh, where to find the perfect vermilion? –He, with his yellowest brush traced on the suddenly violet wall:

I am whole of Spirit

I am the Holy Spirit

In my yellow room, a small still life; this one violet. – Two enormous, worn, deformed shoes. Vincent’s shoes. Those he took, one bright, new morning, to make his way on foot, from Holland to Belgium. The young priest (he had just finished studying theology to become a pastor, like his father), the young priest was on his way to the mines, to see those he called his brothers.” (Paul Gauguin „Natures mortes“, *Essaies d’art libre*, IV, January 1894, zitiert nach Nathalie Heinich: *The Glory of van Gogh. An anthropology of Admiration*, aus dem Französischen übersetzt von Paul Leduc Browne, Princeton 1996, S.166.)

<sup>36</sup> “While van Gogh thus defined art as the new venue of Christus Consolator, Gauguin moved closer to another model –that of identifying with Christ, and with Christ’s torment and martyrology. [...] The artist became not the agent of God but the new homme des sacrifices, as Gauguin called him. With months of their work together in Arles, Gauguin would begin to portray himself in a way that van Gogh would find abhorrent – as Christ himself.” (Silverman: *Van Gogh and Gauguin. The Search for Sacred Art*, a.a.O., S.179.) Im Licht des Selbstmords van Goghs ist es dabei durchaus denkbar, dass Gauguin in der Figur des *Gelben Christus* eine Hommage an van Gogh, den Maler des Monochromgelben, liefert.

Auf den Einfluss der orientalischen Kunst, der untrennbar mit der Wertschätzung und Stilisierung des Gelben zur Modefarbe im Fin de siècle verbunden ist, spielt Proust in dem Artikel des Kunstkritikers an, der von dem Mauerstück sagt, dass es so gut gemalt sei, dass es einem chinesischen Kunstwerk gleichkomme: „un petit pan de mur jaune (qu’il ne se rappelait pas) était si bien peint qu’il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d’art chinoise“<sup>37</sup>. Was sich zunächst als Abwertung chinesischer Kunst ausnehmen könnte, nimmt im Kontext von *La Prisonnière* die Wertschätzung einer Technik der Reduktion an. Die Technik japanischer Holzschnitte, die auf van Gogh wie Gauguin, Toulouse-Lautrec und Aubrey Beardsley unvergleichlichen Einfluss ausgeübt hat, und in jedem der Fälle zu einer plakativen Verwendung des Gelben geführt hat, räsoniert in der Todesszene Bergottes. Proust weist jedoch nicht unmittelbar auf die vorbildhafte Funktion japanischer Holzschnitte, deren Einfluss auch unter dem Namen *Japonisme* in die Kunstgeschichte eingegangen ist, hin. Anstatt von japanischer Kunst (*Japonisme*) ist von einem chinesischen Kunstwerk die Rede, dem zugleich der Verweis auf die Mauer der Mauern, die chinesische Mauer, innewohnt. Die Abweichung hat Methode. Sie initiiert eine Dynamik der Reduktion, in der die Bezugspunkte, Wertmaßstäbe und Ansichten nicht zum Stillstand kommen, sondern in einer ständigen Bewegung verharren. Momente der Abweichung und damit des Ungewollten werden in *La Prisonnière* von Pathologien bestimmt, zu denen Bergottes Schlaflosigkeit zählt. Ein Alptraum habe ihn in der Nacht vor dem Besuch der Vermeer-Ausstellung aus dem Schlaf gerissen, berichtet Bergotte, in dem ihm sein Kutscher, den er wegen seines Fahrstils kritisiert habe, seine Finger abgesägt hätte :

---

<sup>37</sup> *La Prisonnière*, S.176.

[...] la rage – parce que Bergotte avait murmuré en dormant qu’il conduisait mal – d’un cocher fou furieux qui se jetait sur l’écrivain et lui mordait les doigts, les lui sciait.<sup>38</sup>

Mit dem Traum von dem Verlust der Schreibhand führt Proust nicht nur einen absoluten Bruch mit dem Schreibstil Bergottes vor Augen, sondern ermöglicht zugleich die Transition in eine Maltechnik, die im Falle von van Goghs monochromgelber Malerei<sup>39</sup> als Schnitt-Technik vorgestellt werden kann. Die Übersetzung der japanischen Holzschnitt-Technik in die pastos aufgetragene monochromgelbe Farbe nimmt bei van Gogh existentielle Züge an, die Proust in der Todesszene Bergottes zu evozieren scheint. Van Gogh hat mit der Präfiguration seines Selbstmordes auf offenes Weizenfeld in dem 1888 gemalten Bild *Weizenfeld mit Schnitter* (1889) eine Allegorie der Schnitt-Technik geliefert, in der das einschneidende Moment durch die allegorische Figur des Schnitters verkörpert wird, die bereits in dem Skandal von van Goghs Selbstverstümmelung einen Vorläufer gefunden hat. In seinem *Selbstporträt mit bandagiertem Ohr* (1889) zeigt Van Gogh seinen bandagierten Kopf neben einem Bild von Toyokunis *Geishas in der Landschaft*<sup>40</sup>. Die Schnitt-Technik markiert das selbstreflexive Zentrum des Gemäldes, das die Grenze der Maltechnik ins Leben überschreitet, denn van Gogh bezieht sich auf das Szenario, in dem er sich sein Ohrläppchen abgeschnitten hat, so die Anekdote, die durch Gauguins Aufzeichnungen berühmt geworden ist, um es als Liebesbeweis an die Geliebte, eine Prostituierte, zu verschicken. Nicht zuletzt durch

---

<sup>38</sup> *La Prisonnière*, S.174.

<sup>39</sup> Van Gogh schreibt im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Simultankontrast sowie Monochromatik: „Hier ein anderes Beispiel – gesetzt, ich muss eine Herbstlandschaft malen, Bäume mit gelben Blättern. Gut – wenn ich sie als eine Symphonie in Gelb auffasse, was macht es dann aus, ob meine Grundfarbe Gelb ganz genauso ist wie diejenige, die die Blätter haben, oder nicht? Das nützt oder schadet nur wenig. Viel, *alles* aber kommt auf mein Gefühl für die *unendliche Verschiedenheit* der Töne *derselben Familie* an.“ (Van Gogh: *Briefe an seinen Bruder*, Zweiter Band, a.a.O., S.727).

<sup>40</sup> Vgl. dazu Melissa McQuillan: *Van Gogh*, a.a.O., S.133.

diesen Skandal hat sich die Periode des *Gelben Hauses* in die Kunstgeschichte und den Nachruhm van Goghs eingeschrieben.

Das skandalöse Potential der Periode figuriert in dem Zeitraum der Dreyfus-Affäre, in dem die Gelbfärbung eine emblematische Gewalt entwickelt, die ebenso politisch (Antisemitismus) wie medienpolitisch (gelber Journalismus) wie ästhetisch (*Japonisme*, das *Gelbe Haus*, *The Yellow Book*) aufgeladen ist. Gelb expliziert im Fin de siècle ein skandalöses Potential, das sich auf einschneidende Ereignisse zubewegt. Die destruktiven Züge des Gelben expliziert Proust in dem Namen Bergottes selbst, in dem die gelbfarbene Zitrusfrucht *Bergamotte* anklingt, die eine saure und ätzende Wirkung nahe legt. Bergottes Name expliziert sein Pathos für das gelbe Mauerstück, das im Lichte einer Bestimmung, einer Berufung erscheint, wenn van Gogh das Zitronengelbe bei Vermeer<sup>41</sup> hervorhebt und im nachfolgenden Brief an seinen Bruder ein Plädoyer für das Zitronengelbe schlechthin formuliert:

Eine Sonne, ein Licht, die ich mit meinen schwachen Worten nur als gelb, leicht schwefelgelb, wie goldene helle Zitronenfarbe beschreiben kann. Wie schön ist dieses Gelb, und wie viel besser werde ich danach den Norden sehen! Ach, wie wünsche ich den Tag herbei, da auch Du diese südliche Sonne und empfinden wirst.<sup>42</sup>

Durch das Zitronengelb des Südens erhofft sich van Gogh das Zitronengelb Vermeers „besser“<sup>43</sup> zu sehen. Das Zitronengelbe avanciert im Werk van Goghs zur exklusiven Farbe. In *La Prisonnière* wird das Pathos für das Zitronengelbe durch die Passion der Titel gebenden Gefangenen Albertine für Zitroneneis thematisiert. Die Schnittpunkte

---

<sup>41</sup> „Die Mutter war sehr ungewöhnlich, schmierig, welk und bläulich hob sich ihre Gestalt in der vollen Sonne von einem schneeweiß und zitronengelb leuchtenden Blumenbeet ab. Ein richtiger Vermeer von Delft! Dieser Süden – er hat schon etwas!“ (Van Gogh: *Briefe an seinen Bruder*, a.a.O., S.272).

<sup>42</sup> Van Gogh: *Briefe an seinen Bruder*, a.a.O., S.274.

<sup>43</sup> Wenige Wochen später schreibt van Gogh nocheinmal: „Das Himmelsgewölbe ist von einem wunderbaren Blau; die Sonne strahlt ein bleiches Gelb aus. Das ist sanft und zauberhaft wie die Verteilung von Himmelsblau und Gelb in den Bildern von Vermeer van Delft.“ (Ebd., S.322).

laufen in der ebenso ätzenden, exkrementösen, so wie exklusiven Materialität des Gelben zusammen. Die destruktive Kraft des Gelben verkörpert in *La Prisonnière* die Geliebte Marceles, Albertine. Sie ist die Inkorporation von Doppelzüngigkeit und Lüge; die Eifersucht (*jaundice*), die sie in Marcel entfacht, entspricht ihrer Passion für Zitronen-Eis. Die ätzende Wirkung der Zitrone korrespondiert mit den einschneidenden Momenten, die die Begegnungen mit Albertine prägen. So bemerkt der Erzähler, dass Albertine die Letzte gewesen sei, die Bergotte zu Lebzeiten gesehen habe. Die Begegnungen mit Albertine markieren die einschneidenden Momente in *La Prisonnière*. In ihrem Namen räsoniert der Name der Graphiksammlung in Wien, der *Albertina*, wenn Marcel sie mit den Kunstbeflissenen in Wien und Dresden<sup>44</sup> vergleicht. Die Kunst der Graphik stellt Proust als eine Kunst des Schnitts in der Manier aus, mit der Albertine Zitroneneis isst.

[...] et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'on les montagnes d'Elstir.<sup>45</sup>

Pathos und Kunst verbinden sich im Inneren Albertines in einem Spaltprozess. Die Eislandschaft des Impressionisten Elstir liefert das Material der Entfaltung einer Schnitt-Technik, die an van Goghs einschneidenden Pinselstriche in die pastos aufgetragene monochromgelbe Farbe erinnern. Das Schmelzen und Zerschneiden der Farbschicht wie der Eisschicht antizipiert die Klage Bergottes über die Kälte der Kunst; Albertine übersetzt den Namen Bergottes in eine Atmosphäre des Säuren, des Hitzigen, des Ätzenden, die sie, indem sie sich die Eislandschaft einverleibt, verkörpert. In Parenthese umrahmt Proust die Wirkung ihres lustvollen Zerschneidens des Zitronen-Eises: „(la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma

---

<sup>44</sup> Vgl. *La Prisonnière*, S.48.

<sup>45</sup> *La Prisonnière*, S.120f.

jalousie)<sup>46</sup>. Die Übersetzung der Gelbfärbung des Zitroneneises in das Farbsubstantiv *jalousie / jaundice* liefert die Übersetzung einer Monochromatik ins Wort. Die Transformation des Farbworts in den atmosphärischen Effekt ist kein aufgetragener, sondern sprachlich erzeugt. Dabei korrespondiert die Atmosphäre der Eifersucht (*jalousie*) ihrerseits mit der Materialität der Zitrone. Die ätzende Wirkung wird zugleich auf die impressionistische Malerei angewandt, und damit das Verfahren der Addition von Myriaden von luminösen Farbpartikeln, das die impressionistische Technik auszeichnet, mit dem Verfahren der Reduktion, des Schnitts konfrontiert. Die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus wird in Marcells anschließender Kritik an Elstirs Sichtweisen explizit.

Est-ce qu'il n'est pas un peu en contradiction avec son propre impressionnisme quand il retire ainsi ces monuments de l'impression globale où ils sont compris, les amène hors de la lumière où ils sont dissous et examine en archéologue leur valeur intrinsèque ? Quand il peint, est-ce qu'un hôpital, une école, une affiche sur un mur ne sont pas de la même valeur qu'une cathédrale inestimable qui est à côté, dans une image indivisible ? Rappelez-vous comme la façade était cuite par le soleil, comme le relief de ces saints de Marcouville surnageait dans la lumière. Qu'importe qu'un monument soit neuf s'il paraît vieux; et même s'il ne le paraît pas! Ce que les vieux quartiers contiennent de poésie a été extrait jusqu'à la dernière goutte, mais certaines maisons nouvellement bâties pour de petit bourgeois cossus, dans des quartiers neufs, où la pierre trop blanche est fraîchement sciée, ne déchirent-elles pas l'air torride de midi en juillet, à l'heure où les commerçants reviennent déjeuner dans la banlieue, d'un cri aussi acide que l'odeur de des cerises attendant que les prismes de verre pour poser les couteaux projettent des feux multi couleur et aussi beaux que les verrières de Chartres ?<sup>47</sup>

Mit Marcells Kritik an Elstirs Impressionismus<sup>48</sup> liefert Proust bereits eine *descriptio* der *Ansicht von Delft*, an die Bergotte in dem Fokus auf das kleine gelbe Mauerstück

<sup>46</sup> *La Prisonnière*, S.121.

<sup>47</sup> *La Prisonnière*, S.157.

<sup>48</sup> Monika Mayr hebt hingegen die "impressionistischen Deskriptionen" Prousts hervor: "Fragt man nach der Funktion impressionistischer Deskriptionen im Romanganzes, so lautet eine Antwort: die impressionistische Poetik zu illustrieren" (Monika Mayr: *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon*, Tübingen 2001, S.292). Anstatt auf die Flüchtigkeit von Augenblickseindrücken, auf die Mayr die Emphase legt, haben wir den Fokus auf einschneidende Momente gerichtet, durch die Proust die impressionistische Technik herauszufordern scheint.

nur mehr anknüpft. Anknüpfungspunkt ist der illuminierte Dachvorsprung der *Neuen Kirche*, der in Marceles Plädoyer für die Wertschätzung des Neuen, des Gegenwärtigen anklingt, mit dem er Elstirs Ansicht, dass nur dem Monumentalen, dem Alten Poesie innewohne, kritisiert. In der Opposition von alten und neuen Gebäuden ist bereits das Strukturprinzip der *Ansicht von Delft* angelegt. Vermeers Illumination der *Neuen Kirche*, mit der er sich zugleich auf die Seite der Reformation stellt, ist, anders als in impressionistischen Werken (wie Monets zu verschiedenen Tageszeiten gemalten Kathedrale von Rouen), politisch aufgeladen. Vermeers Lichteffect illuminiert eine Sichtweise, ebenso wie Marcel dem Plakat in der Stadt seiner Zeit die Rolle der Illumination eines Standpunkts zutraut. Die Wertschätzung des Gegenwärtigen im Gegensatz zu der Poesie des Alten gipfelt in der Emphase der *presentia frui*, der Kirsche (*cerise*), auf die Proust die Frage des Werts, des Kostbaren (*chère*) verschiebt. Die Fruchtsäure öffnet die Perspektive auf die Technik der Reduktion, des Schnitts, das Einschneidende, wie auf den Namen Bergotte, der der Exklusivität des Mauerstücks der *Neuen Kirche* die Schlagkraft des Gegenwärtigen – durch die Sensation seines Todes – verleihen wird. Der Topos der Frucht öffnet die Perspektive auf die Zeitlichkeit der *presentia frui*, in die das Pathos des sinnlichen Ereignisses einführt, das zugleich den Namen Bergotte – und sein Pathos für das gelbgefärbte Mauerstück – expliziert.

Die Fruchtsäure liefert das Kolorit des achten Bandes, der von dem Ineinander von Pathos und Pathologie in dem Phänomen der Eifersucht handelt. Durch Albertines Lügen, die Inszenierung ihrer Doppelzüngigkeit, expliziert Proust die Fälschung der Unterschrift von General Dreyfus, mit der die Dreyfus-Affäre zum graphologischen Ereignis wurde. Albertine fungiert als Mittlerin zwischen dem Schriftsteller Bergotte



und dem Maler Elstir. Ganz und gar Zunge, die Albertine Marcel jeden Morgen wie das tägliche Brot in den Mund stecke („elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant“<sup>49</sup>), geht die Frage des Geschmacks bei Albertine in ein gebetshaftes Sprechen über. Doch die Gebete Albertines sind die der Doppelzüngigen: Albertine ist ganz und gar Zunge, sie ist Synekdoche der Zunge (*synekdoche* „zusammen begreifen“), des Doppelzüngigen, das im Bereich des Politischen (der Affäre Dreyfus) sowie Ästhetischen (Privilegierung einer Technik des Schnitts, Kritik am Impressionismus) wirksam wird. Albertine ist auch literarisch als Doppelung angelegt, denn sie verkörpert das Gegenbild zu Eugénie Grandet, Balzacs Protagonistin in der gleichnamigen Novelle, die Balzac als Genius des Guten (*eu*), vorstellt. Sie ist ganz und gar Herz. Beide Charaktere sind miteinander durch das „pan de mur jaune“ verbunden, das wir als ein direktes Zitat aus Balzacs Novelle vorstellen wollen. Das Mauerstück avanciert zwischen den gegensätzlichen Figuren zum „Sehepunkt“, wie Deleuze sagt, den er als den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen Zweien beschreibt. Den Sehepunkt sichtbar zu machen, stellt Deleuze als eine Technik der Explikation vor, auf die er bei Balzac wie bei Proust stößt. Sie bringe den Effekt eines „explikativen Stils“ mit sich:

[...] vielmehr beginnt der Stil mit zwei verschiedenen Gegenständen, die voneinander entfernt sind, selbst wenn sie im Verhältnis der Kontiguität stehen: es kann vorkommen, dass die beiden Gegenstände objektiv einander ähneln, von gleicher Gattung sind, oder auch, dass sie subjektiv durch eine Assoziationskette verbunden sind. Der Stil wird all dies mit sich führen müssen wie ein Fluss die Materialien seines Bettes; darin liegt aber nicht das Wesentliche. Es ist da, wenn der Satz einen Sehepunkt erreicht, der einem jeden der beiden Gegenstände eigentümlich ist, ein Sehepunkt jedoch, der eben deswegen dem Gegenstand eigen genannt werden muss, weil der Gegenstand durch ihn bereits verschoben ist, als ob der Sehepunkt sich in tausend verschiedene nichtkommunizierbare Sehepunkte aufteilen würde, so dass, während der gleiche Vorgang für den anderen Gegenstand stattfindet, die Sehepunkte sich ineinander einschalten, miteinander widerklingen können, etwa so wie Meer und Land auf Elstirs Bildern ihre Sehepunkte vertauschen.

---

<sup>49</sup> *La Prisonnière*, S.4.

Dies ist der Effekt des explikativen Stils: wenn zwei Gegenstände gegeben sind, produziert er Partialobjekte (er produziert sie als ineinander geschaltete Partialobjekte), er produziert Resonanzeffekte, er produziert erzwungene Bewegungen.<sup>50</sup>

Die erzwungenen Bewegungen bestimmen einen Stil, den Deleuze auch als einen „Nicht-Stil“<sup>51</sup> charakterisiert. Die „Sehepunkte“, die der explikative Stil, oder „Nicht-Stil“, im Gegensatz zum suggestiven Stil erzeugt, zwingt sich auf. So kann die Funktion der Eigennamen wie der Krankheiten der Protagonisten in *La Prisonnière* als explikativ beschrieben werden. Die urinale Infektion Bergottes, die die Gelbfärbung mit sich bringt, expliziert wie die Zunge Albertines und das Herz Eugénies in Balzacs Novelle<sup>52</sup> ihre Funktion in dieser monochromgelben Passage der *Recherche*. Das *particolare* des „petit pan de mur jaune“, seine Größe und seine Gelbfärbung, kommt aus einem Netzwerk von konkreten Bezügen hervor. Farbe wird darin wie ein „Schnitt ins Fleisch“ wirksam – wie Marcel am Ende von *La Prisonnière* die Farb-Effekte zusammenfassen wird:

[...] la vue d'une couleur serait intérieurement éprouvée par lui comme une incision en pleine chair.<sup>53</sup>

Die Schnitt-Technik bedarf (wie in der Malerei van Goghs) der pastos aufgetragenen Farbschicht, die in Bergottes Einsicht anklingt, er hätte mehr Farbschichten

---

<sup>50</sup> Deleuze: *Proust und die Zeichen*, a.a.O., S.133.

<sup>51</sup> „Der Stil nimmt sich hier nicht vor, etwas zu beschreiben oder zu suggerieren: wie bei Balzac ist er explikativ, er expliziert mittels Bildern. Er ist ein Nicht-Stil, denn er vermischt sich mit dem reinen, subjektlosen ‚Interpretieren‘ und vervielfältigt die Perspektive auf den Satz, im Satz. Dieser ist also so beschaffen wie jener Fluss, der erscheint, entièrement disloqué, étalé ici en lac, aminci là en filet, rompu ailleurs par l’interposition d’une colline.“ Der Stil ist Explikation von Zeichen, mit verschiedenen Geschwindigkeiten der Entwicklung, Assoziationsketten folgend, die einem jeden eigentümlich sind, für einen jeden den Punkt des Bruches der Essenz als Sehepunkt erreichend: daher rührt die Rolle der Unterbrechungen, der subordinierten Sätze, der Vergleiche, die in einem Bild jenen Explikationsprozess ausdrücken, wobei das Bild nur gut ist, wenn es gut expliziert, immer aus dem Rahmen fällt und sich nie der vorgeblichen Schönheit des Ganzen opfert.“ (Deleuze: *Proust und die Zeichen*, a.a.O., S.132)

<sup>52</sup> Auf das Balzac-Zitat „pan de mur“ aus *Eugenie Grandet* geht Annick Bouillaguet in ihrer Studie über den Balzac-Leser Proust nicht ein. Vgl. Annick Bouillaguet: *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L’imitation cryptée*, Paris 2000.

<sup>53</sup> *La Prisonnière*, S.241.

verwenden sollen („plusieurs couches de couleurs“<sup>54</sup>). Im Bereich des Literarischen wird Balzacs Technik der Überzeichnung zur Voraussetzung, um die Methode der Reduktion vor Augen führen zu können. Das *particolare*, das Proust dem Leitmotiv des „pan de mur“ in *Eugénie Grandet* hinzufügt, nämlich *jaune* sowie *petit*, initiiert die Bewegung in die Reduktion auf einschneidende Ereignisse - die aktuellen Ereignisse der Zeit.

### 3. Grandet – L’argent: „J’aime le jaune“

Ein Mauerstück, das in gelb aufblüht und verfällt, markiert den Ort der Illumination in *Eugénie Grandet*. Eingesperrt in den Mauern ihres Vaters, dessen Geiz und obsessive Habgier das Leben Eugénies bestimmen, kommt dem „pan de mur“, das Balzac auch „pan de muraille“ nennt, die Funktion eines Fluchtpunkts zu.

Quand le soleil atteignit un pan de mur, d’où tombaient des cheveux de Venus aux feuilles épaisses a couleurs changeantes comme la gorge de pigeons, de célestes rayons d’espérance illuminèrent l’avenir pour Eugénie, qui désormais se plut a regarder ce pan de mur, ses fleurs pales, es clochettes bleues et des herbes fanées, auxquelles se me; a un souvenir gracieux comme celle de l’enfance.<sup>55</sup>

Das Aufblühen des Mauerstücks parallelisiert Balzac mit dem Aufblühen Eugénies, der sich unter dem Mauerstück der Weg in die Zukunft öffnet, wenn ihr Cousin Charles um ihre Hand anhält. Mit dem Bruch seines Versprechens zerbricht das Leben Eugénies - sowie das „pan de mur“ zerfällt, das ebenso unberührbar und erleuchtet ist wie Eugénie. Das erleuchtete Mauerstück verkörpert in Balzacs Novelle das romantische Ideal der Ruine, des Fragments, das gebrochen das Ganze umfasst.

---

<sup>54</sup> *La Prisonnière*, S.176.

<sup>55</sup> Honoré de Balzac: *Eugénie Grandet*, hg v. Eléonore Roy -Reverzy, Paris 2000, S.112.

La pauvre fille se complaisait en ce moment, par la plus fraîche, la plus joyeuse matinée, à repasser dans sa mémoire les grands, les petits événements de son amour, et les catastrophes dont il avait été suivi. Le soleil éclairait le joli pan de mur tout fendille, presque en ruines, auquel il est défendu de toucher.<sup>56</sup>

Das Teuflische und das Himmlische sind die Extreme, die das Ganze (*synekdoche* „zusammen begreifen“) in Überzeichnungen zu fassen versuchen Synekdoche des Herzens ist Eugénie, ein Genius des Guten (*eu*), ebenso unberührt, rein und unschuldig wie die erste Liebe: „Si la lumière est le premier amour de la vie, l’amour n’est-il pas la lumière du coeur?“<sup>57</sup>. Synekdoche des Besitzes, der Habgier ist Monsieur Grandet, sein Name ist Anagramm des Geldes: *Grandet – l’argent*. Die anagrammatische Struktur spiegelt die Opposition innerhalb des Gelben wider, zwischen den reinen und höchsten Werten (Eugénie) und den niederen Eigenschaften der Habgier (Grandet). Proust setzt die Technik Balzacs, durch Namen zu explizieren fort. Zudem stellt das „petit pan de mur jaune“ eine Umkehrung der Größe (Grand) Grandets dar. Während sich Albertine, Synekdoche ihrer Zunge, als Gegenfigur zu Eugénie auszeichnet. Die einengenden Mauern verbinden beide Charaktere unter umgekehrten Vorzeichen. Die Mauern, die das väterliche Gut umschließen, verwandelt die Erbin Eugénie in die Mauern eines Klosters, wohingegen Proust die Befreiung Albertines aus den Mauern eines Klosters inszeniert. Die Umkehrungen erzeugen zwischen den entgegengesetzten Polen eine Atmosphäre der Spannung zwischen den Werten (gut und böse), dem Maßstab (groß und klein), die in der Ambivalenz des Gelben, Gelb des Goldes (anorganisch) und Gelb der Blüte (organisch) wie des Verfalls, zur Wirkung kommt. Balzac rahmt die spannungsgeladene Atmosphäre durch den Ausspruch des Vaters: „J’aime le jaune“<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Ebd., S.235.

<sup>57</sup> Balzac: *Eugénie Grandet*, S.110.

<sup>58</sup> Balzac: *Eugénie Grandet*, a.a.O., S.199.

Sein Pathos lädt Balzac in dem Moment pathologisch auf, in dem Grandet zu stottern anfängt, nämlich immer dann, wenn es um Geldangelegenheit geht. Proust hingegen lädt die Karikatur Balzacs nun politisch auf. In *La Prisonnière* fällt der Sprachfehler des Herzogs Bréauté im Gespräch über den Juwelier namens Dreyfus auf.

Ma ière duiesse, répondit Bréauté qui prononçait difficilement les c, je vous trouve bien sévère pour Cartier.<sup>59</sup>

Sein Sprachfehler, *chère* klinge wie *hière*, das Teure wie das Gestrige, verschiebt die Frage des Werts in die zeitliche Dimension eines Vergangenen und suggeriert dabei den Verlust des Wertes in der gegenwärtigen Situation. Der ungewollte Sprachfehler ist darin von dem gewollten Monsieur Grandets unterschieden; ungewollt avanciert der Fehler zur Formel einer Verzeitlichung in der der absolute Wert (des Goldes) als ein Phänomen des Gestrigen in Frage gestellt wird. Die Liebe Grandets zu dem „metal jaune“<sup>60</sup> aktualisiert Proust im Licht der Dreyfus-Affäre in der ungewollten Wiederkehr des Gestrigen, an der die gelben Stigmata teilhaben, die sich in der Diskussion der Kleiderfrage aufdrängen. Der Name Dreyfus selbst, der nicht den Schatten einer Beziehung mit dem Juwelier habe („n’avait pas l’ombre de rapport avec le bijoutier du même nom!“<sup>61</sup>) wirft, ebenso ungewollt und unausweichlich, den Schatten der Dreyfus-Affäre über die Szene. Die Schattenwürfe initiieren die Bewegung in eine Negativität, die sich als irreversibel darstellt.

Die Technik, die Proust in dem Sprachfehler verwendet, ist der des Kalligramms verwandt. In Guillaume Apollinaires *Kalligrammen* (einem zeitgenössischen Unternehmen zu Prousts *Recherche*, in dem sich für einen kurzen Zeitraum, in den Jahren 1913/14, die Zusammenarbeit von Maler, Robert Delaunay, und Dichter,

---

<sup>59</sup> *La Prisonnière*, S.34.

<sup>60</sup> Balzac: *Eugénie Grandet*, a.a.O., S.63.

<sup>61</sup> *La Prisonnière*, S.34.

Guillaume Apollinaire, verwirklicht) nehmen Simultaneffekte in der zeitlichen Dimension der Orte Hyeres (Gestern) und Maintemont (Jetzt) Gestalt an:

O Paris / Du rouge au vert tout le jaune se meurt / Paris Vancouver Hyeres  
Maintenont New-York et les Antilles.<sup>62</sup>

Die Verräumlichung des *Fading out* lädt sich in dem Kalligramm Apollinaires zu dem Moment einer absoluten Präsenz auf:

La fenêtre s'ouvre comme une orange  
Le beau fruit de la lumière.<sup>63</sup>

Mit dem sich öffnenden Fenster, das auf eines der Fenster-Bilder Delaunays anspielt, inszeniert Apollinaire die Gewalt des Simultanen, die die *frui presentia*, die Orange, verkörpert. Die Szene der Illumination öffnet in *La Prisonnière* dagegen den Blick in den Abgrund des Todes.

Die Werke Bergottes leuchten in dem Spalt der Konfiguration von jüdischer Menorah und christlicher Dreieinigkeit, von Eifersucht und skandalösem Potential auf. Die Zuspitzung der Atmosphäre auf explosive Momente stellt Proust wiederum mit Hilfe der Sprachorgane zur Schau. Während Albertines Zunge spaltend wirksam wird, spitze Monsieur Guermantes seinen Mund immer dann zu, wenn es um die Dreyfus-Affäre gehe, und leite seine Rede mit der Redewendung „*bel et bien*“ ein:

Affaire Dreyfus, affaire Dreyfus, c'est bientôt dit et le terme est impropre; ce n'est pas une affaire de religion, mais *bel et bien* une affaire politique.<sup>64</sup>

Zur religiösen Affäre wird die Dreyfus-Affäre in der Auferstehungs-Szene Bergottes: Die zu dreien angeordneten Bücher formen die geometrische Figur einer Zuspitzung,

---

<sup>62</sup> Guillaume Apollinaire: *Oeuvres poétiques*, hg. v. Marcel Adema und Michel Decaudin, Paris 1956, S.169.

<sup>63</sup> Apollinaire: Ebd. S.169.

<sup>64</sup> *La Prisonnière*, S.33.

die bei Guermentes die Formation der Lippen übernimmt. Das Moment des Rituellen und Gebetshaften steigert sich in der Auferstehungsszene, die wie die illuminierte Neue Kirche in der *Ansicht von Delft* als Kulminationspunkt politischer, ästhetischer und religiöser Implikationen gelten kann. In der Dimension des Gelben kann das Szenario der illuminierten Buchladenfenster als eine Aktualisierung der *Ansicht von Delft* in der Anspielung auf die skandalträchtige Geschichte des *Yellow Book* verstanden werden, das London, aus der Sicht Herausgeber, 1894 in Gelb aufleuchten ließ.

#### 4. Metamorphosen: „Symphony in Yellow”

Holbrook Jackson, in *The Eighteen Nineties* (1913), described *The Yellow Book* exaggeratedly as ‘newness in excelsis: novelty naked and unashamed. People were puzzled and shocked and delighted, and yellow became the color of the hour, the symbol of the time-spirit. It was associated with all that was bizarre and queer in art and life, with all that was outrageously modern.’ [...] Its exuberant yellow-and black covers have lost their luster over the years, as has much of its contents, and it is difficult now to believe that the periodical’s most jaundiced reception derived from its outward appearance. The ‘Yellow Nineties’ – and subsequent generations – considered the color of *The Yellow Book* appropriate for a decade in which Victorianism was given way to Regency attitudes and French influences, for yellow was not only the décor of the notorious dandified pre-Victorian Regency, but also of the wicked and decadent French novel.<sup>65</sup>

Das skandalöse Potential, das dem gelben Umschlag innewohnt, hat selbst an dem legendären Ende des *Yellow Book* teil, das auf Wildes Verhaftung mit einem gelben Buch folgte. „Wilde arrested with *The Yellow Book* under his Arm“<sup>66</sup>, lautete die Zeitungsnotiz, bedeutete für Wilde zwei Jahre Gefängnis, und schon bald das Ende

---

<sup>65</sup> Stanley Weintraub: “The Yellow Book: A Reappraisal”, in: *The Yellow Book. Quintessence of the Nineties*, hg. v. Stanley Weintraub, New York 1964, S.8.

<sup>66</sup> *Mix: A Study in Yellow*, a.a.O., S.142.

des *Yellow Book*. Dass Wilde seinen alter ego, *Dorian Gray*, bereits 1890 mit allen Sünden der Welt konfrontiert, wenn er zu dem gelben Buch greift, das Lord Henry ihm geschenkt habe<sup>67</sup>, reiht sich in die Topographie der Präfiguration einschneidender Momente ein, die in der Dimension des Gelben figurieren. Die Gefangennahme Wildes fügt sich in das Thema von *La Prisonnière*, und avanciert darin zu den „gezwungenen Bewegungen“ einer *mise en intrigue*<sup>68</sup>. Im Kontext des Kleinen sowie des Gelben („*petit pan de mur jaune*“) erscheint der „Yellow Dwarf“<sup>69</sup> in dem *Yellow Book*, der die Funktion der Selbstkritik innehat. Einer der Autoren hat jede Ausgabe des *Yellow Book* mit einem Kommentar des „Yellow Dwarf“ (ausgerüstet mit Pfeil und Bogen)<sup>70</sup> eröffnet, der sich kritisch über die vorhergehende Ausgabe äußert. Die Selbstkritik Bergottes trägt ähnlich pointierte Züge in dem Fokus auf das „*petit pan de mur jaune*“, das die Stelle markiert, an der sich die *Recherche* in sich selbst faltet und die Frage des Nachruhmes der verblassenden Schriftsteller-Figur dimensioniert. Gerahmt durch die Konfiguration der Mauerstücke liefert Proust innerhalb der langen Geschichte der *Recherche* das Modell einer *Short Story*, begrenzt durch die Schlaganfälle Bergottes wie die Kulmination in der Auferstehungs-Szene, mit der Proust die Auferstehung des Schriftstellers Marcel antizipiert.

---

<sup>67</sup> „His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. What was it, he wondered. (...) After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in a dumb show before him.” Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray* (1890), in: *Complete Works of Oscar Wilde*, New York 1989, S.101.

<sup>68</sup> Ricoeur prägt den Begriff der *mise en intrigue*, die Hayden White in *Figural Realism* als eine Konfiguration von Ereignissen, Charakterisierungen, Identifikationen vorstellt. White übersetzt *mise en intrigue* in „*emplotment*“: „*Emplotment*, rather, provides (or wishes to appear to provide) what hermeneutic theory calls an understanding of a referent, and it does so by what Ricoeur calls configuration [...]. This understanding, in turn, is comprised of a twofold order of signification: a manifest one, in which the object of interest (a referent) is submitted to a succession of descriptions, and a latent one, of which the activity and effects of figuration itself are the referents.” (White: *Figural Realism*, a.a.O., S.145.)

<sup>69</sup> Max Beerbohm gehörte zu einem der häufigsten Verfasser des Briefes an die Herausgeber in der Rolle des „Yellow Dwarf“. Vgl. Max Beerbohm: „Dogs, Cats, Books, and the Average Man“, in: *The Yellow Book. An illustrated Quarterly*, Volume X, July 1896, London 1896, S.11 ff.

<sup>70</sup> Graphik von Aubrey Beardsley.



In der Transformation der Maßstäbe, Zeiträume, Genre, figuriert der gelbe Schmetterling im Zentrum der Todesszene. Bergottes vergeblicher Versuch, den Schmetterling zu fangen, verwickelt in den Prozess der Metamorphose, der in Bergottes Tod (und die Auferstehung in Gestalt seines Werkes) mündet. Der Metamorphose Bergottes geht Marceles Versuch voraus, Albertine zu verwandeln. Der Schmetterling wird zum Platzhalter von Transformationen, die in keinem Stadium, nicht einmal dem des Todes, zum Stillstand kommen. In Albertines Transformation in eine schmetterlingshafte Figur polarisiert Proust das Gegensatzpaar Eugénie Grandet und Albertine durch eine dritte Figur, Nana aus Zolas gleichnamigen Roman, auf deren Charakteristika er sich in der Kleiderszene zu bewegt:

Et cette robe de chambre qui sent si mauvais, que vous aviez l'autre soir et qui est sombre, duveteuse, tachetée, striée d'or comme une aile de papillon?<sup>71</sup>

Den Versuch Albertine, der ehemaligen Gefangenen, Flügel wachsen zu lassen, dimensioniert Proust in dem Kontext der Dreyfus-Affäre. Durch die Kleiderfrage versucht Marcel von dem Gespräch über die Dreyfus-Affäre, das eine unangenehme Wendung genommen habe („Je sentais que cela allait se gâter“<sup>72</sup>), abzulenken. Zola wird darin vorgeworfen, er habe lediglich die Sensation eines Gefängnisaufenthaltes erleben wollen: „[...] c'était pour éprouver une sensation qu'il [M. Zola] ne connaissait pas encore, celle d'être en prison.“<sup>73</sup> Die Erfahrung der Gefangennahme setzt Proust in *La Prisonnière* durch die Wirkung von Eifersucht (*jalousie*) in Szene, durch die die Grenzen des Pathetischen ins Pathologische, des Privaten ins Öffentliche, überschritten werden.

Mit der Kleiderfrage lenkt Proust einerseits von dem politischen Thema der Parteinahme Zolas für General Dreyfus ab, andererseits steuert er auf das

---

<sup>71</sup> *La Prisonnière*, S.36.

<sup>72</sup> *La Prisonnière*, S.35.

<sup>73</sup> *La Prisonnière*, S.34.

gesellschaftspolitische Thema der Prostituierten Nana zu. Das Sensationelle verschiebt sich vom Skandalon der Dreyfus-Affäre auf das Thema der Prostitution, beide Bereiche sind miteinander durch die Stigmata des Gelben verbunden, die Proust durch gelbe Kleider („Vous aviez une robe jaune avec des grandes fleurs noires.“<sup>74</sup>) evoziert. Die Bewegung in den privaten Bereich wird durch das Hauskleid motiviert, das den Vergleich mit dem Gold gemusterten Flügel eines Schmetterlings liefert – der auf die „Goldene Fliege“ („La mouche d’or“) anspielt, wie einer der Freier Nana in einem Zeitungsartikel titulierte.

La chronique de Fauchery, intitulée „La mouche d’or“, écrivait l’histoire d’une fille, née de quatre ou cinq générations d’ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. [...] Et c’était à la fin de l’article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envoiée de l’ordure, une mouche qui prenait la mort sûre les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu’à se poser sur eux, dans les palais ou elle entrait par les fenêtres.<sup>75</sup>

In *Nana* ereignet sich die Umstellung des gesamten Wertesystems: Parasitär doch rein, im Schmutz lebend und doch golden, markiert die Doppelsilbe des Namens *Nana* die Bewegung zwischen den äußersten Polen, die Zola als austauschbar vorstellt. *Nana*, „la mouche d’or“, bewegt sich auf der Vertikalen zwischen den Extremen. Das Gold, das sie auszeichnet, ist ihrem Charakter eigen, und dem Gold, das die Grandets gefangen nimmt, polar entgegengesetzt. Albertine ist dagegen weder frei noch eingeschlossen; Proust nimmt das Bild des Goldenen Käfigs auf, um die Situation Albertines zu beschreiben, die sich ähnlich wie der gelbe Schmetterling, den Bergotte zu fangen versucht, in den Bewegungen ihrer eigenen Schwindeleien entzieht.

---

<sup>74</sup> *La Prisonnière*, S.36.

<sup>75</sup> Emile Zola: *Nana*, hg. v. Marie-Ange Voisin-Fougère, Paris 2000, S.236.

Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant a un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur.<sup>76</sup>

Mit dem Schwindelanfall und dem Fall vom Sofa geht Bergottes Bewegung in den nicht mehr aufzuhaltenden Fall über. Durch den Schwindel bewegt sich Bergotte in spiralenförmiger Bewegung aus dem Ungleichgewicht heraus in die Vertikale. Bergotte wird zur Sensation. Albertine dagegen verblasst, und stirbt einen unbemerkten Tod. Albertine verkörpert den Brückenschlag zwischen Politik und Mode, Ästhetik und Sensationalismus; sie verbreitet die vernichtende Atmosphäre von *jalousie*. Doch indem sie vergegenwärtigt, fungiert sie selbst in der Rolle der Mediatorin, die Proust ihr durch das schmetterlingshafte Kleid auf den Leib zuschneidet.

In Wildes „Symphony in Yellow“ (1889) kommt dem Schmetterling die Rolle des Transformators zu, wenn Omnibusse „wie gelbe Schmetterlinge“ die Themse überqueren:

An omnibus across the bridge / Crawls like a yellow butterfly / (...) / The yellow leaves begin to fade.<sup>77</sup>

Der Schmetterling als Platzhalter einer Entwicklung, die Wilde durch ihr Verblasen kennzeichnet, ereignet sich in den 90er Jahren (zur Zeit der Dreyfus-Affäre), deren skandalöses Potential Proust im mitteleuropäischen Raum auszusprechen scheint. Die Übersetzung des Namens des gelben Schmetterlings in die Sprachen des mitteleuropäischen Raums, liefert die Koordinaten des Schwefels und der Zitrone, die Koordinaten der Materie, durch die Proust in die Atmosphäre eines „Gomorrhe

---

<sup>76</sup> *La Prisonnière*, S.176.

<sup>77</sup> Oscar Wilde: „Symphony in Yellow“, in: *Complete Works of Oscar Wilde*, hg. v. Vyvyan Holland, New York 1989, S.808.

moderne“<sup>78</sup> einführt. Im Englischen wird ein gelber Schmetterling *brimstone* genannt, im Französischen *papillon à soufre* und im Deutschen *Zitronenfalter*. Die Übersetzungen bewegen sich zwischen dem Mauerstück (*brimstone*) und dem Namen Berggottes (Zitrusfrucht, Zitronenfalter), sie bewegen sich im Französischen auf das Schweflige einer katastrophischen Landschaft zu.

Instants doux, gais, innocents en apparence et où s'accumule pourtant le possibilité du désastre: ce qui fait de la vie amoureuse la plus contrastée de toutes, celle où la pluie imprévisible de soufre et de poix tombe après les moments les plus riants, et où ensuite, sans avoir le courage de tirer la leçon du malheur, nous rebâtitons immédiatement sur les flancs du cratère d'où ne pourra sortir que la catastrophe.<sup>79</sup>

Die Zeitlichkeit des Katastrophischen ist dem Umschlagen zwischen den Extremen immanent. Die Wiederholung der Phrase „petit pan de mur jaune“ fügt sich ebenso wenig zu einem Ganzen, sondern produziert eine Atmosphäre, in der die Gelbfärbung die Bewegung in die Katastrophe als unaufhaltsam bestimmt. In der Perspektive des Gelben expandiert Gelb zum Farbsubstantiv (*jaundice*) einer Atmosphäre<sup>80</sup>, in deren Zentrum die Phrase „petit pan de mur jaune“ steht. Am Ende des achten Bandes der Recherche lädt Proust das Netzwerk der Bezüge zwischen Kunst und Literatur noch einmal ebenso religiös wie politisch auf, wenn er die Atmosphäre in den Werken Vermeers mit der in den Werken Dostojewskijs vergleicht:

Mais pour revenir à la beauté neuve que Dostoïevski a apportée au monde, comme chez Ver Meer il y a création d'une certaine âme, d'une certaine couleur des étoffes et des lieux, il n'y a pas seulement création d'êtres, mais de demeures chez Dostoïevski, et la maison de l'Assassinat dans *Crime et châtiment*, avec son dvornik, n'est pas aussi merveilleuse que le chef-d'œuvre de la maison de l'Assassinat dans Dostoïevski, cette sombre, et si longue, et si haute, et si vaste maison de Rogojine où il tue Nastasia Philipovna.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> *La Prisonnière*, S. 81.

<sup>79</sup> *La Prisonnière*, S. 72.

<sup>80</sup> „Marcel Proust stellt sich gegen die beschreibenden und dekorativen Farben, gegen die Farbwort-Adjektive und feiert die 'Farb-Zeichen', die Farbwort-Substantive.“ Le Rider: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, a.a.O., S. 212.

<sup>81</sup> *La Prisonnière*, S. 364.

Die Koordinaten der Atmosphäre, die sich bei Vermeer und bei Dostojewskij sogleich wieder erkennen lassen, zeichnen sich durch Präzision und Distinktion aus. Seele und Farbe sind im Werk Dostojewskijs an der Stelle durch die im Werk hervorgehobene Gelbfärbung bestimmt, an der sich die Schriftsteller-Figur in der Rolle des Untergrund-Mannes einer rückhaltlosen Selbstkritik aussetzt. Die Parallele zu dem „petit pan de mur jaune“ bildet im Werk Dostojewskijs ein gelber großer Fleck. Die Parallelen zeichnen sich jeweils dadurch aus, dass sie den Charakter von Bekenntnissen tragen. Die gelben Stücke markieren Flucht- und Wendepunkte in Leben und Werk der Schriftsteller und Maler, die in der gelblichen Perspektive erscheinen: Zolas wie van Goghs, Wildes und so auch Dostojewskijs. Der Todesstrafe in Sibirien um Haaresbreite entkommen, schreibt Dostojewskij, der Übersetzer *Eugénie Grandets* ins Russische, die *Notizen aus dem Untergrund*. In seiner Einleitung weist er darauf hin, dass man mit Anfang vierzig anfangen müsse, Selbstkritik zu üben. Damit findet sich eine unmittelbare Parallele zu der Selbstkritik, der sich Bergotte in seinem Werk aussetzt. Die Selbstkritik geht in den *Aufzeichnungen* von dem gelben Fleck aus, der dem Untergrundmann ein-neuntel seines Selbstvertrauens raube. Der fiebrige Zustand innen und der nasskalte Schnee draußen schaffen eine Atmosphäre äußerster Angespanntheit. Die Parallele zu Bergotte ist durch Prousts eigenen Verweis auf den Vergleich mit Vermeer hergestellt. Beide verbindet das religiöse Bekenntnis, das sie in ihre Werke einschreiben. Das Credo der Künstler bildet in dem achten Band der *Recherche* eine Topographie gelber Flecken, die Kraftfelder aufschließen, denen die Sprengkraft von Bekenntnissen innewohnt, die ebenso politischer, religiöser wie ästhetischer Natur sind. Proust stellt die Verwendung von Farbe als ein Farbbekenntnis vor. Gefangennahme und Exil nehmen

innerhalb des Rahmens der Dreyfus-Affäre Gestalt an; die Übersetzung des Namens Dreyfus lenkt den Blick auf die Füße selbst.

A nos pieds, nos ombres parallèles puis rapprochées et jointes, faisaient un dessin ravissant.<sup>82</sup>

Das graphologische Ereignis der zweifachen Fälschung der Handschrift von General Dreyfus findet sich in *La Prisonnière* durch einen Realismus der Unterschrift korrigiert, den Proust mit Hilfe der wunderbaren Zeichnungen, die die Füße hinterlassen, vor Augen führt. Der Realismus in dem Spannungsfeld zwischen Ästhetischem (*Yellow Book*, *Gelbes Haus*), Autobiographischem (Exil Dostojewskijs, Zolas) und Politischem (Dreyfus-Affäre, *Yellow Press*) ist ein figurierter Realismus, den Proust gegen die atmosphärischen Effekte der Impressionisten absetzt (die Vermeers Nachruhm eingeleitet haben). *J'accuse*, *J'aime le jaune* gehören wie das *Gelbe Haus* van Goghs zu den Konfessionen, die der Konfiguration des Mauerstücks seine Sprengkraft verleihen. Die Wendung „petit pan de mur jaune“ avanciert in der *Recherche* zur Wendung *par excellence* für das plötzliche Umschlagen ins absolute Gegenteil. Gerade aus dem Changieren zwischen Leben und Tod gewinnt das „pan de mur jaune“ seine Schlagkraft. Das Gegenteil selbst ist das absolut gesetzte, das Proust in dem Kraftfeld des Gelben zwischen Gold und Exkrement perspektiviert. Das Todesmoment Bergottes erfährt seine Gegenwende in dem Moment seiner Auferstehung, das seinerseits jedoch von skandalösen Potentialen durchzogen ist und zugleich eine Wendung ins Negative erfährt. „Selbst der Glanz der nur momentaner Glückserfahrung wäre angesichts der nicht abwendbaren Aussicht auf den Tod nur eine Illusion“<sup>83</sup>, fasst Bohrer Adornos Interpretation der emphatischen Augenblicke in Proust zusammen. Im Schlusskapitel der *Negativen Dialektik* geht Adorno auf

---

<sup>82</sup> *La Prisonnière*, S.164.

<sup>83</sup> Bohrer: *Ästhetische Negativität*, a.a.O., S.185.

Prousts Kritik an Bergsons Vorstellung von der „Fülle des Lebens“ ein, die Proust durch ihr „unmäßiges Missverhältnis zum Tod“<sup>84</sup> vereitele. Das Bewusstsein des Todes, das im Zentrum der Passage über das „petit pan de mur jaune“ steht, desillusioniert die Glücksmomente - wie das der Erinnerung an den gelben Schmetterling, das den Verlust der Balance und den Taumel in den Tod einleitet. Adorno hat eben diese Todesszene Bergottes vor Augen, wenn er von der unabwendbaren Aussicht auf den Tod zum christlichen Glauben an die Auferstehung zurückkehrt:

Proust hat daher an einer der zentralen Stellen seines Werkes, beim Tod Bergottes, wider alle Lebensphilosophie, doch ungedeckt von positiven Religionen, der Hoffnung auf die Auferstehung zum tasten Ausdruck verholten. [...] Negativ, kraft des Bewusstseins der Nichtigkeit, behält die Theologie gegen die Diesseitsgläubigen recht.<sup>85</sup>

Im Licht der Dreyfus-Affäre, die Gegenstand der Reflexionen des achten Band der *Recherche* ist, hat Proust theologische Fragen auf die politischen Zustände der Zeit geöffnet. Die Technik des Multiperspektivismus, die Vermeer programmatisch in dem für Proust wichtigsten Kunstwerk, der *Ansicht von Delft*, ausstellt, setzt Proust in der Konfiguration eines Netzwerks von ästhetischen, politischen, religiösen Konfessionen fort. Das figurative Moment ist entscheidend für die Einrichtung der gebetshaft wiederholten Formel von dem „petit pan de mur jaune“, mit Hilfe derer Proust die Grenze des Todes überschreitet, jedoch nicht ohne die Auferstehung Bergottes sogleich in den skandalösen Potentialen der Zeit zu verorten. Für das Changieren zwischen Jenseits (Illumination) und Diesseits (urinale Infektion, gelber Journalismus) ist die Ambivalenz der Gelbfärbung des Mauerstücks unerlässlich.

---

<sup>84</sup> Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1982, S.371.

<sup>85</sup> Ebd.