

Proust zwischen Futurismus und Passatismus

Michael F. Zimmermann

Proust und der Futurismus – bei diesem Thema denkt man zunächst an bewegte Textbilder, an die Integration eines kinematographischen Bewegungserlebens in die Malerei und Skulptur, und, vermittelt dadurch, eben auch an Prousts Romanwerk. Die Etappen einer fortschreitenden Dynamisierung der Wahrnehmung vom Impressionismus über den Kubismus zum Futurismus seien hier zunächst nachgezeichnet. Die Strategien der Künstler zur Einführung multipler Perspektive, die den Fluchtpunkt des perspektivischen Sehens zuerst vervielfältigt, ihn dann in Bewegung bringt, finden ihren Widerhall in Prousts komplexen Textbildern. Doch danach soll vor allem darauf eingegangen werden, wie die dynamisierten Wahrnehmungsweisen auch die Konstruktion des wahrnehmenden Subjekts verändern. Dazu wird die Konstruktion der futuristischen Persönlichkeit (zusammen mit ihrer Wahrnehmung) im Werk des besten futuristischen Künstlers, Umberto Boccioni, in einer Studie vorgestellt, bevor sie in einer weiteren mit der Figur des Robert de Saint-Loup und seiner Wahrnehmung durch den Erzähler verglichen wird. Das Vergleichsmoment wird neben der Inszenierung von Bewegung und Wahrnehmung die Integration des Todes in das futuristische Heranströmen sein.

1. Polyperspektive in Bewegung: Allanwesenheit und Desintegration

Zu Recht sieht man im italienischen Futurismus die Gruppe von Literaten, Künstlern, Musikern und Fotografen, die zugleich mit der Darstellung von Bewegung auch das Sehen in Bewegung gebracht und sich dabei der technischen Verkehrsmittel von der Eisenbahn über das Auto bis zum Flugzeug bedient hat.¹ Die schwindelerregende Bewegung jenseits der Reichweite des Körpers stellten die Futuristen nach wie vor in traditionellen Staffeleibildern, Skulpturen, Gedichten und Romanen dar. All diese Medien führten sie an ihre Grenze, ohne sie zu sprengen. Kubisti-



1. Umberto Boccioni, La Risata. 1911
beschädigt und im gleichen Jahr übermalt, Öl auf Leinwand
110,2 × 145 cm, Museum of Modern Art, New York

sche Maler wie Georges Braque, Pablo Picasso und Juan Gris hatten den Betrachter aktiviert, indem sie ihn um die dargestellten Objekte herum zwangen, deren verschiedene Ansichten sie »simultan« auf der Fläche des *objet-tableau* zu einem synthetischen Gebilde konfigurierten.² Futuristische Künstler wie Giacomo Balla, Carlo Carrà und vor allem Umberto Boccioni gingen einen Schritt weiter: Zusätzlich zur kubistischen »Simultaneität« brachten sie das dargestellte Objekt in Bewegung.³

Anfangs, etwa in den spaßhaften futuristischen Studien Ballas, wurden Dackel an der Leine, Schwalben im Flug oder die Hand eines Violinisten auf der Leinwand in Bewegung versetzt, indem man die Stadien der durchlaufenen Aktionen hintereinander montierte: Dackelbeine und Hände werden zu Fächern, der Schwalbenflug wird zum ornamentalen Band sukzessiver Vogelsilhouetten, ondulierend umspielt vom Auf und Ab der Flügel.⁴ Der Einfluß des Kinos, besonders aber der chronofotografischen Bewegungsstudien des amerikanischen Fotografen Eadward Muybridge und des französischen Physiologen Étienne-Jules Marey, die zur technischen Vorgeschichte des Kinos gehören, ist unverkennbar.⁵ Carràs und Boccionis unbewegt-bewegte Bilder sind komplizierter. Während Balla seine Vögel, später auch Autos, einen bildparallelen Re-

liefraum durchqueren läßt, auf den der Betrachter lotrecht blickt, integrierte vor allem Boccioni, besonders nach einer Reise nach Frankreich im Oktober 1911, die kubistische »Simultaneität« einer Bewegung, die sich aus vielen Bewegtheiten zusammensetzt (Abb. 2). In seinen besten Gemälden und Skulpturen verschmelzen vier Arten der Bewegung: 1. die der dargestellten Objekte und Personen, 2. die des Künstlers (oder des ihm folgenden Betrachters)⁶ um diese herum, ins Bild gebracht durch die Kombination unterschiedlicher Ansichten, 3. die inneren Gemütsbewegungen, die »stati d'animo«, der dargestellten, »bewegten« Menschen – stets aufgefaßt als Innewerden des eigenen Bewegungsimpulses. Zusätzlich (4.) verschmelzen bei Boccioni auch die Wahrnehmungen des Ambientes, gleich ob es der Künstler-Betrachter oder der Dargestellte selbst sieht, mit der Figur, die ihren Umraum ebenso durchquert, wie sie von diesem auch durchdrungen wird.⁷ Boccionis komplexe Bewegungsstrudel dementieren ein allzu simples Verständnis des Futurismus, dem es nur darum gegangen sei, kinematographische Bewegungsemphase in das noch als traditionell vorausgesetzte Alltagserleben und, stellvertretend dafür, in die alten Medien der Malerei und der Skulptur einbrechen zu lassen. Ungenügend ist diese einseitig auf die Darstellung äußerer Bewegung abzielende Auffassung selbst dann, wenn man darauf abheben würde, daß erst die Beibehaltung der alten Mal-, Modellier- und auch Schreib-Situation den Einbruch des Neuen inszenierbar macht als historisch-dynamisches Ereignis, als allen Bewegungen im Bild übergeordnete Bewegung.

Die kubistische Thematisierung des Mediums der Malerei – des Bildgevierts, dessen orthogonale Begrenzungen den Rhythmus der malerischen Konfiguration strukturieren – war die Voraussetzung für die Aufgabe einer Perspektivik der Einansichtigkeit. Die polyfokalen Kombinationen verschiedener Ansichten, etwa von Profil- und Frontalansicht in Fernande Oliviers Kopf, in Picassos Gemälde kontrastierend montiert (1909 in Gemälden wie dem der Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), in seinem skulpturalen Porträt bereits aufgefächert zu einer organisch-kristallinen Mischkonfiguration linsenförmiger Facetten, hat Boccioni erweitert zu einem dynamischen Multiperspektivismus. Der beste futuristische Künstler überbietet damit den nachkantischen Perspektivismus, der hinter den Kubismustheorien steckt, wie der unterschätzte Maler und Kritiker Ardengo Soffici sie kurz vor dem Ersten Weltkrieg, der Galerist und Theoretiker Daniel-Henry Kahnweiler sie während desselben formuliert hat.⁸ Die Bedeutung des kantiani-

schen Perspektivismus auch für Proust haben Luzius Keller und zuletzt Rainer Warning eindrucksvoll herausgearbeitet.⁹ Der Kantianismus, gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch die Versuche einer nervenphysiologischen Dingfestmachung des Erkenntnisapparates durch Johann Friedrich Herbart, Wilhelm Wundt und die Schule Théodule Ribots bereits mit positivistischen Interessen scheinbar versöhnt, hatte längst auch auf anderen Wegen als der transzendentalphilosophischen Metaphysik die Abhängigkeit des Wahrgenommenen und Erkannten von den Bedingungen seiner Möglichkeit in einer transzendentalen Subjektivität unterstrichen.¹⁰ Rainer Warning hat in seiner Studie über den Perspektivismus bei Chateaubriand, Flaubert und Proust nachgewiesen, daß die grundsätzliche Einsicht in die Bedingtheit aller Erkenntnis durch ein transzendentes Subjekt in der Literatur zu einem empirisch-partikularen Perspektivismus gesteigert wurde: Das Wahrnehmen und Erleben, die Konstruktion nicht *der* Welt, sondern der individuellen Lebenswelten, werden schrittweise als bedingt durch die Perspektive nicht des transzendentalen Kollektivsubjekts, sondern des je einzelnen Wahrnehmenden und Erlebenden erkannt und durch literarische Verfahren auf diesen hin relativiert. Warning hat gezeigt, daß Prousts Spiel mit der Perspektivierung des Erlebten zugleich komplexer und radikaler ist als das Flauberts, bei dem der unpersönliche Erzähler in fortwährender Ironie Distanz zum Wahrnehmen und Erleben seiner Helden hält. Den Helden unterschiebt Flaubert die Bildung notorisch banaler oder mißglückter Metaphern, die eben deren Erleben, nicht den abgehobenen Bericht des Erzählers durchsetzen. Diese distanzierte Sicht auf den Erlebenden als einen stets Anderen erlaubt Proust sich selbst und dem Leser nicht. Die Ortlosigkeit des Flaubertschen Erzählers ersetzt Proust durch ein subtiles Spiel zwischen dem wahrnehmenden und dem erinnernden Marcel, zwischen dem Helden der Ich-Erzählung und ihrem Erzähler. Die durch das Erleben des Helden der Ich-Erzählung begründeten Metaphern werden diesem zugeschrieben, etwa wenn er bei der Rückfahrt mit dem Auto in Begleitung von Albertine aus dem Bois de Boulogne, besorgt, zu spät zur lang ersehnten Einladung der Soiree bei den Verdurins zu kommen, »la lune pleine et prématurée, comme le cadran d'une horloge arrêtée qui nous fait croire qu'on s'est mis en retard« wahrnimmt (IV, 680). Die Authentizität beziehen diese Metaphern aus der im Erleben des erzählten Ich begründeten metonymischen Motiviertheit.¹¹

Der Perspektivismus läßt also letztlich einen Abgrund klaffen zwischen dem Erleben des Helden und dem, der dieses als Erzähler rekon-

struierend erinnert. Hans Robert Jauß hat dies 1955 auf die Formel gebracht: »das erinnerte Ich holt das erinnernde Ich auch nicht am Schluß der Erzählung ganz ein« und betont, daß auch nach der Matinee Guermantes Marcel nicht zum Erzähler wird, »der damit auf seine abgeschlossene Erzählung zurückblicken könnte«. ¹² Radikaler hat Serge Doubrovsky 1974 die historische Tragweite dieser Subjektsplaltung im Ich der *Recherche* ermessen:

»Que le sujet soit »refendu« par son discours, qu'un clivage absolu sépare pour lui l'ordre de l'Être et l'ordre du Logos, ce n'est ni la découverte de Freud ou de Lacan, mais celle de Proust: son livre entier est mise en place de la distance, transparente et infranchissable, qui divise *Je* référant et *Je* référé, sujet de l'existence (»héros«) et sujet du discours (»narrateur«). Il ne s'agit pas d'une disjonction temporelle, mais d'une coupure ontologique.« ¹³

Die zeitliche Nähe und Entfernung der das Erleben erzählenden Instanz von diesem selbst bleibt opak. Die Wiedergewinnung der Nähe durch Erinnerung ebenso wie die Entrückung durch Vergessen thematisiert die Polyperspektivität der verschiedenen Instanzen, die zusammen ein schillerndes »Ich« ausmachen, nicht nur als Polyfokalität im Raum, sondern vor allem auch in der Zeit. ¹⁴ Die Strudel von Bewegung und Temporalität, eines in erweckenden Intuitionen wiedergewonnenen und im Kunstwerk verewigten Innewerdens von Zeitlichkeit – all dies findet sich auch in Boccionis Werk.

Wenn man nach Spuren oder Analogien zu futuristischem Zeiterleben in der *Recherche* sucht, hat man diese entsprechend vor allem in einer in Bewegung geratenen Polyperspektivität gesucht. Schon der impressionistisch erlebende Marcel sieht die Marinen des Malers Elstir, offenkundige Erinnerungen vor allem an Monet, als Kombinationen vieler verschiedener Bilder. Die immer wieder exemplarisch analysierte Beschreibung des »port de Carquethuit« versammelt in dem »tableau que je regardai longuement« deren viele – nicht nur die Hafenszene, bei der die Spiegelung der Häuser ebenso wie der Schiffe (beides »bâtiments«) im Wasser den Unterschied zwischen »termes marins« oder dem »océan« ohne »frontière fixe« und »termes urbains« oder »quelque chose de citadin« zum Verschwinden bringt – in einem malerischen Oxymoron, dessen Terme allein die Gleichbehandlung durch Elstirs Pinsel verbindet, das die Unendlichkeit des Wassers urbanisiert und die urbane Nähe der Stadt naturalisiert. ¹⁵ Das Öl, das die Pigmente von Monets oder Manets pastoser Malerei der späten 1860er Jahre verbindet, wird zum perfekten Spiegel des Wassers, das in

dieser »belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait« Land und Meer widerspruchsvoll miteinander reimt. Die wie aus Wellen und Licht zu Schaum oder Alabaster geblasenen Kirchtürme von Criquebec inmitten des Wassers sind ein anderes, romantischeres Bild, in dem Meer und Kirchtürme nicht nur durch die Unendlichkeit, für die beide stehen, metaphorisch verbunden werden, sondern auch durch beider lichthafte Unwirklichkeit. Die Crevetten sammelnden Frauen, die im Felsenrund wie in einer Grotte erscheinen, sind ein weiteres Tableau – ein romantisches Genre-Bild, das die Absorbiertheit der Figuren in ihrem Tun mit einer ihnen unbewußten, sie doch bergenden Natur kontrastiert.¹⁶ Warning betont die Verflüssigung der immer schon vorinterpretierten, objektiv-intelligenten Wahrnehmung in dieser ganz unklassischen Ekphrasis, deren Metaphern sämtlich im persönlichen Erleben, nicht in objektivierenden Horizonten begründet sind und das Wahrgenommene auf optische Täuschung, ja auf eine Fata Morgana hin subjektivieren. Alles und nichts ist hier Illusion. Doch schon Juliette Monnin-Hornung hatte erkannt, daß Prousts Hafenbeschreibung ebenso wie seine Analyse unmöglich noch in das eine Tableau paßt, der lesende Betrachter also bereits aus dem Hafen heraus, um die Stadt herum, in Bilder geführt wird, deren Perspektive und deren Stimmung davon bereits ebenso verschieden ist wie die der Seestücke, in denen ein Georges Seurat seit seinem Aufenthalt im normannischen Grandcamp 1885 immer wieder die Eindrücke seines sommerlichen Erlebens eines wechselnden Hafenstädtchens synthetisierte.¹⁷

Doch beschreibt der Erzähler den »port de Carquethuit« eben nicht als eine Serie von Bildern, sondern beansprucht, eben doch nur ein Tableau zu betrachten. Dieses literarische Gemälde ist ohne Zweifel eine Montage. Wir spitzen dies zu der These zu, daß Proust, obwohl er hier ohne Zweifel impressionistische Malerei wiedergibt, dies eben nicht seinerseits als Impressionist tut, sondern in einem Schreiben, das bereits von kubi-stischer Polyfokalität, von der sogenannten »Simultaneität« getragen wird. Warning leitet seine Analyse der Carquethuit-Ekphrasis, exemplarisch für Prousts von ihm selbst in Anführungszeichen gestellten »impressionistischen Stil«, mit dem genialen Zitat ein: »si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les récréait«.¹⁸ Die Polyperspektivität der Beschreibung betrifft auch die unterschiedlichen malerischen Stile der Beschreibung, wie Warning eindringlich analysiert – eine in die Malerei übertragene, polyphone Dialogizität. Wenn nun diese Vielfalt unter-

schiedlicher Formen der Subjektivität – von romantischer Einheit zu »impressionistischer« Relativierung des Sehens auf das Subjekt hin – auch noch in Bewegung gerät, äußere wie innere, verliert sich dann nicht jeder Fluchtpunkt, auch deren Vielfalt, in einem alles mit sich reißenden, vereinheitlichenden Strudel?

Prousts Autofahrten bringen seine Polyperspektivität unweigerlich in Bewegung, führen sie über in den Sog des schwindelerregenden Ineinander der Wahrnehmungen. Bei seinen Fahrten mit Kutschen oder Autos um die Kirchtürme von Caen oder Martinville, bei seinen automobilistischen Erkundungen, allein oder in Begleitung von Albertine, der Landschaft von Balbec oder der Stadt Paris hatte Proust eine Reihe analytischer Begleiter. Wir knüpfen an Wolfram Nitschs Aufsatz über »Prousts Automobile« an.¹⁹ Auf der Grundlage der Textgeschichte der *Recherche* und früher erschienener Texte, wie der am 19. 11. 1907 im *Figaro* gedruckten »Impressions de route en automobile«, zeichnet er die Wandlungen des Automobils als Bewegungs- und Wahrnehmungsinstrument nach, zugleich als Metapher des Aufgehobenseins der Wahrnehmung im Roman.²⁰ Hatte Proust 1907 den Benzingeruch emphatisch gegen Maurice Maeterlincks Invektiven gegen die »grossières odeurs chimiques d'Allemagne« verteidigt, so wird seine Einstellung bald ambivalenter. Maeterlinck bekehrt sich bald zum Automobil, wenn er 1907 in »L'accident« die nervöse Geistesgegenwart des Automobilisten bei plötzlicher Gefahr feiert.²¹ Proust hingegen vollzieht eine Wendung in die Gegenrichtung, doch komplizierter. In der *Recherche* ist das Auto zunächst die Metapher einer allmächtigen, jede Perspektive sprengenden und quasi »omnipräsenten« Erlebnisfreiheit. Doch wandelt es sich immer mehr zum Instrument des Trugs. Zunächst verdoppelt sich das beschleunigte Erleben im Auto im Benzingeruch, der die Kette der Erinnerungen mit in den Strom zieht und ganze Landschaften resümierend zusammenfaßt. Marcells Eifersucht auf Albertine wandelt das automobilistische Sehen von der schwindelerregenden Synthese zur Synthese des erregenden Schwindels. »Einerseits führt [das Auto] in hohem Tempo an einer Menge populärer Passantinnen vorbei, denen seine Geschwindigkeit eine geradezu klassische Schönheit verleiht. [...] Andererseits läßt das Automobil damit aber gerade auch die unendliche Vielzahl möglicher Versuchungen ermessen, denen Albertine in der Großstadt ausgesetzt ist. Marcel sieht die vorbeiziehende Menge nicht nur mit seinen, sondern immer auch mit ihren Augen; hinter jeder »inconnue« lauert eine »inconnue connue d'elle«, hinter jeder »Déesse« eine »Tentation«, hinter dem begehrenswerten Olymp ein Gomorrha, das

ihn in Angst und Schrecken versetzt.«²² Der Wandel ist ein Perspektivenwechsel: vom eigenen Wahrnehmungsrausch zu dem Albertines, von eigener zu entfremdeter Polyperspektive.

Die Rückwendung der Wahrnehmung auf sich selbst stellt jedem euphorischen Aufgehen im Wahrnehmungserlebnis eine prinzipiell enttäuschende, relativierende Reflexion auf den Urheber der Projektion gegenüber. Diese Dialektik von Euphorie und Dysphorie, nach Warning ein Grundmerkmal von Prousts Stil, ist letztlich die der Perspektive schlechthin. Als Projektionsmittel, dessen Reichweite in die Unendlichkeit geht, ermöglicht sie scheinbar allmächtigen Weltbesitz. Doch weil der Punkt, der die Welt aus den Angeln hebt, letztlich die auf ein mathematisches Nichts reduzierte Subjektivität des Augenpunktes ist, kollabiert die Welt, deren sich dieses Nichts bemächtigt, genau darin. Die Dialektik der perspektivischen Illusion wiederholt sich in Prousts Autofahrten: Zunächst triumphiert der Rausch einer Allmacht des Sehens in Geschwindigkeit; dann wird dieser Rausch zur Allmacht Albertines, zur Libido ihres Blickes, die für Marcel unverstehbar, unkontrollierbar geworden ist. Alle Fluchtpunkte lösen sich bei diesem »être de fuite« auf, ob die ihres eigenen Blickes oder die von Marcells Blicken auf sie, die sich derart vervielfältigen, daß er glaubt, im Wechsel von Blick und Berührung, von Nah und Fern, oder in der Schlafenden zahllose Frauen zu besitzen, doch letztlich gerade nicht zu besitzen.²³ Die sozusagen automobilistische Motilität ihres libidinösen Bildes, eine ortlose Ubiquität, wird folgerichtig auch Albertine zum Verhängnis – im ganz unfuturistischen Tod eines Sturzes vom Pferd, der auch den besten futuristischen Maler, Umberto Boccioni, ereilen sollte.

2. Die futuristische Persönlichkeit:

Boccionis »muscoli in velocità« – und »materia«

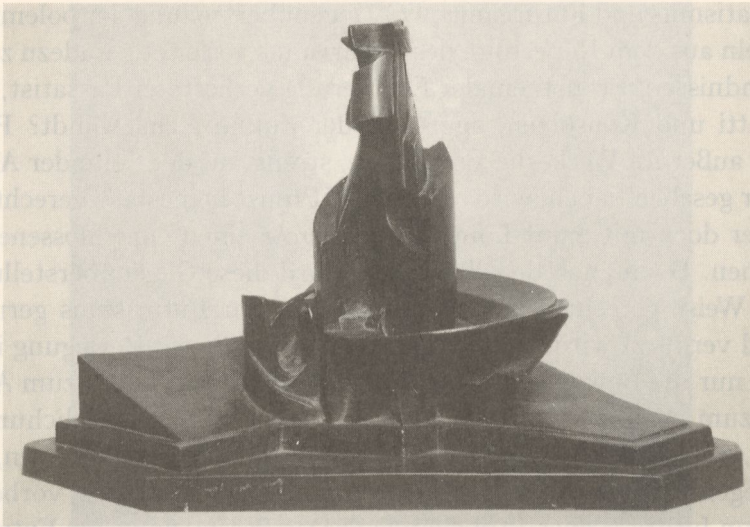
Die Ortlosigkeit bewegter Polyperspektivität hat also, sobald sie das »Ich« verläßt, doch einen Ort: den der Persönlichkeit, der sie letztlich zugeschrieben wird – gleich, ob als deren Blick oder als deren Erblicktwerden durch den oder die Anderen. Entsprechend wollen wir unseren Blick nun von der Struktur textlicher Bilder abwenden, um einen Blick auf die futuristische Persönlichkeit zu werfen, wie sie Boccioni programmatisch in der Persiflage einer klassisch-humanistischen Skulptur realisiert hat (Abb. 2). Der Rausch scheinbar allmächtig beweglicher Blicke,



2. Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*. 1913
 Bronze, 116 × 85 × 38 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade
 de São Paulo; dort auch der Originalgips, der im Juni/Juli 1913 in der
 Pariser Galerie La Boétie ausgestellt war

und in der Bewegung einander durchdringender Bilder, dieser Strudel zieht den Betrachter nahezu in das Erleben der dargestellten Person hinein.

Diesen Strudel, in dem die Blicke im Bild und auf das Bild ineinander kollabieren, hat Boccioni zuvor sowohl in einem Gemälde als auch in einer Skulptur thematisiert (Abb. 1/3). *Das Lachen* heißt das Gemälde einer in beißender Ironie vorgeführten Tischgesellschaft monokeltragender Herren und weiß gepudertes Damen, deren eine ihr lachendes Kindergesicht präsentiert. In der Bildmitte verbinden sich über einem Thonet-Stuhl die blauen Formen eines großen Strohhutes mit dem Gelb einer Feder zu einem strudelartigen Gebilde. Kein Zweifel, dieser Hut, der über dem Thonet-Stuhl im Vordergrund erscheint, ist der einer imaginären Betrachterin, in deren Identität uns der Maler hineinstrudelt (Abb. 1).²⁴ In der Skulptur einer Flasche, die mit einem Teller und dem Tisch, auf dem



3. Umberto Boccioni, Sviluppo di una bottiglia nello spazio. 1912

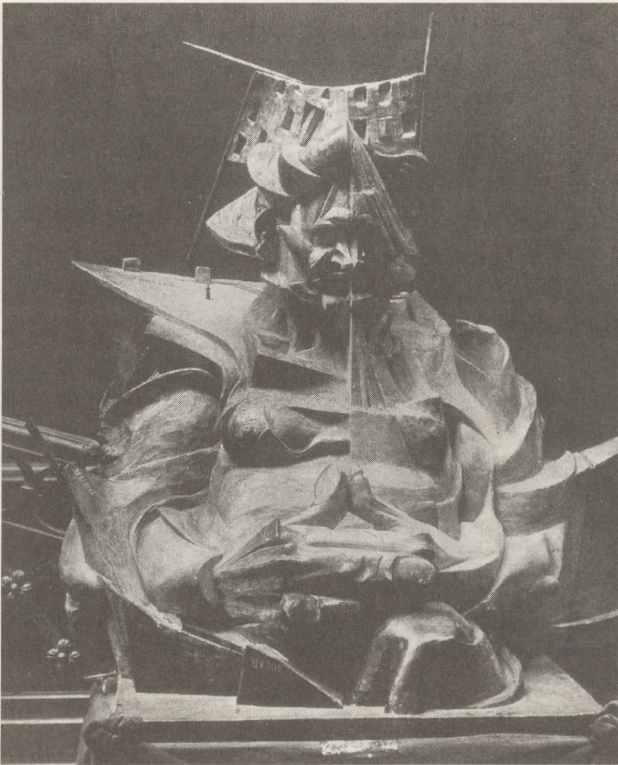
Bronze, 39,5 × 59,5 × 32,8 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; dort auch der Originalgips, der im Juni/Juli 1913 in der Pariser Galerie La Boétie ausgestellt war

sie steht, eins wird, nimmt ein solcher Strudel Gestalt an (Abb. 3). Wie in der rauschhaften Lust des Betrunkenen wird der Betrachter um das Objekt gezwungen, in dem sich seine eigene Libido materialisiert. Indem sich der mathematische Augenpunkt der Perspektivik verflüchtigt, konkretisiert sich das Objekt, oder die Persönlichkeit als Ort aller Wahrnehmungsabgründe, als Instanz einer phänomenologisch sich in allem Erleben selbst emphatisch erlebenden Wahrnehmung.²⁵

Auch in der *Recherche* dringt Futuristisches nicht nur in die bewegte Polyperspektivität, sondern auch in die Figuren selbst ein. Albertine wird durch die libidinöse Allgegenwärtigkeit ihrer Blicke und durch die Unmöglichkeit ihrer stabil »fluchtenden« Fokussierung als Instanz des Erlebens und Erlebtwerdens desintegriert und letztlich in den Tod getrieben.²⁶ Robert de Saint-Loup entzieht sich seinem Erblicktwerden emphatisch, ja gewaltsam. Dies ist seine Strategie, sich der Gewalt des Bildes zu bemächtigen.²⁷ Die These ist, daß die Futuristen in der *Recherche* einen Komplizen haben: eben Saint-Loup. Jedoch nur zeitweilig. Auch Boccioni hat neben dem futuristischen Erleben den oder die Erlebenden in ideologisch pointierten Verkörperungen zu fassen gesucht. Der futuristische Mensch, wie ihn Boccioni konstruiert hat, sei nun skizziert.²⁸

Passatismus und Futurismus: Die Gegenüberstellung der polemischen Vokabeln aus dem Repertoire des Futurismus verleitet geradezu zu Mißverständnissen. Proust, ein der Erinnerung verhafteter Passatist, gegen Marinetti und Konsorten, aggressiv der Zukunft zugewandt? Proust, passiv, außer im Werk, die Futuristen, streng auf der Seite der Aktion? Wie wir gesehen haben, wird diese Sicht Proust keinesfalls gerecht, integriert er doch mit Saint-Loup der *Recherche* einen entschlossenen Tatmenschen. Doch auch den Futuristen wird diese Gegenüberstellung in keiner Weise gerecht. Wie denn überhaupt der Futurismus gern karierend verkürzt wird, wenn man als Anliegen dieser Bewegung immer wieder nur die Bewegung selbst, ihre Aggressivität bis hin zum Angriff sieht, zum Angriff auf das Publikum, dann zur Verherrlichung des Kriegs, zuerst des Kolonialkriegs Italiens 1911-12 gegen Libyen, dann 1915 gegen Österreich-Ungarn, unter Bruch des Dreibunds, vorbereitet auch von futuristischer Propaganda.²⁹ Der Passatismus der Futuristen sind gemäß diesem verkürzenden Klischee immer die anderen: der Mondschein, den es zu töten gilt, das Trödlerland Italien, das an seiner überreichen Vergangenheit erstickt, die alte Kunst, die Gemälde in der Venezianischen Akademie, von Proust geliebt, die wir in Marinettis Manifest 1910 *Contro Venezia Passatista* jedoch den Canale Grande heruntertreiben sehen.³⁰ Diesem Bild gemäß hat Proust die Vergangenheit der Gegenwart integriert, sie als deren poetischen Sinn erkennbar gemacht. Die Futuristen dagegen haben die Gegenwart trotzig ausgeschieden, in einem ebenso verzweifelten wie aussichtslosen Versuch der Befreiung.

Dagegen sei die These gestellt, daß auch für die Futuristen das Gegenteil mutigen Vorwärtstrebens Teil des Futurismus war. Auch sie thematisierten in ihren besten Werken – ob Texte oder Bilder und Skulpturen – die Rolle einer trägen Gegenwart, ja der Erinnerung, in ihrem Bezug zur Zukunft. Ich möchte dies an einem Beispiel aufweisen. Es handelt sich um eine Reihe von Werken Boccionis, die 1912-13 entstanden und vom 20. Juni bis zum 16. Juli 1913 in der Pariser Galerie La Boétie zu sehen waren.³¹ Sie gelten dem männlichen Vorwärtstreben der Futuristen, ihren »Muskeln in der Geschwindigkeit«,³² aber auch dem Gegenstück, der Mutter, der Materie, den lastenden, »horizontalen Volumen« – Werke, die so gar nicht zum Klischee des Futurismus passen wollen und daher oft vernachlässigt oder als lediglich private Obsessionen des Künstlers abgetan wurden.³³ In der nur skizzierten Analyse werden sich die beiden Werkreihen als Pendants erweisen, in denen sich der Futurismus als zusammengesetzt mit seinem Gegenteil in einer abjekten Ge-



4. Umberto Boccioni, Testa + Casa + luce. 1912.

Gipsskulptur mit Materialassemblage, zerstört. Foto aus der Ausstellung
in der Pariser Galerie La Boétie, Juni/Juli 1913
Sammlung Giuseppe Sprovieri, Mailand

schlechter-Allegorie inszeniert. Der Futurismus wird sich dabei als eine Kunst, ja als eine Philosophie und Ästhetik des Willens, der freien Handlung, der Ekstase, die diese vermittelt, erweisen (Ekstase also im handelnden, nicht im betrachtenden, mit Erinnerung geschwängerten Erleben). Nehmen wir den Futurismus als Kunst zugleich der Freiheit und der Gewalt in diesem Sinne einmal ernst, tritt der Bezug der *Recherche* zum Futurismus nicht mehr nur in Textbildern und ihren Strategien hervor, sondern auch in der Thematisierung des Bildes als Aktion, vielleicht als gewalttätige Aktion. Und dafür gibt es in der *Recherche* einen Spezialisten: Saint-Loup, den wir hernach bei einigen seiner Eskapaden begleiten werden.

Wenn wir Saint-Loups Vorwärtsstürmen als ebenso todesmutig wie letztlich auf den Tod abzielend interpretieren werden, so müssen wir hier



5. Boccioni vor »Materia«, 1912. Foto: Sammlung Giuseppe Sprovieri, Mailand

auf ein Werk Boccionis eingehen, das von seinem Todestrieb – ebenso wie von seiner unerlösten, zwiespältigen Sexualität – zutiefst geprägt ist. Es handelt sich um eine Reihe von allegorisierenden Darstellungen seiner eigenen Mutter (Abb. 4 und 5). Als futuristisches Werk ist diese abseitige Hommage an die Mutterschaft eine Absurdität. Überliefert ist diese Skulptur durch Photographien einer Ausstellung der Skulpturen Umberto Boccionis, die von Juni bis Juli 1913 in der Pariser Galerie La Boétie stattfand. Bereits im Februar 1912 hatte Marinetti in der Galerie Bernheim-Jeune die erste futuristische Werkschau außerhalb Italiens ausgerichtet. Eine ältere Frau sitzt in lagernder Frontalität vor einem geöffneten Fenster. Aus ihrer linken Gesichtshälfte scheint sie den Betrachter emotionslos anzublicken. Der rechte Teil des Gesichts wurde nach kubistischem Vorbild sozusagen in die Profilsansicht hinein gebrochen und mit der Frontalansicht zu einem plastischen Simultangebilde zusammengezogen. Aus einer tiefer liegenden Bildebene, die durch das Fenstergeränder markiert wird, scheinen die bloßen Arme in den Vordergrund vorzustößen, bevor sie in den mächtigen Händen münden, perspektivisch durch die maßlose Verkürzung gesteigert. In der Skulptur, oder besser, diesem Multiple, hat der Künstler die rechte Brust der grandiosen Ma-

trone mindestens optisch-konzeptuell entblößt. Gewaltsam durchstößt ihren Körper das wirkliche Gitter einer Fensterbrüstung. Entlang der Drehachse des Gesichtes, an der Profil und Frontalansicht aufeinandertreffen, brechen materialisierte Bündel von Lichtstrahlen ein.

Vorausgegangen war dem Werk eine Leinwand zum gleichen Motiv, wie mit glühendem Metall gemalt (Abb. 6). In zentrifugalen Wirbeln entfaltet sich das Kraftzentrum inmitten der Figur mit zunehmender Gravitation nach außen. In einer umgekehrten Sturzbewegung erwächst aus dem Chaos um die tatbereiten Hände das Stabile, Geordnete. Im gleichen Zug wandert der Innenraum in den Außenbereich. Der rot gefärbte Muskelprotz, der aus ihrer Flanke herastobt, wird sich zu skulpturaler Selbständigkeit befreien.³⁴

Das Pendant der Darstellungen der Mutter war in der Pariser Schau im Sommer 1913 das Motiv eines voranstürmenden, männlichen Aktes, der unter verschiedenen Titeln präsentiert wurde (Abb. 2). In einer Serie von Gipsen hatte Boccioni die Bewegung der Muskeln in ihre Stadien zerlegt und entlang spiralförmiger Kompositionslinien wieder zusammengeführt. In Paris waren Gipse ausgestellt wie *Sintesi di dinamismo umano*, in denen der Kraftprotz die seiner Gestalt einverlebten Silhouetten der ihn umgebenden Häuser mitzuschleppen scheint, und die daraus entwickelte *Espansione spiralicca di muscoli in movimento*. Es folgten *Muscoli in velocità* (Abb. 7) und die endgültige Fassung des Motivs, *Forme uniche della continuità nello spazio* (Abb. 2).

Man ist geneigt, die mythisch-archaische Geschlechtsbeschwörung der männlichen Muskelpracht und des von den gefalteten Händen umfaßten Uterus-Bauches von vornherein als dadaistisch aufzufassen, als eine Sinn zerstörende Form von Sinnbildung, als dekonstruktive Konstruktion. Tatsächlich liegt der Vergleich mit *Ubu Roi* von Alfred Jarry oder *Le Roi Bombance/Il Re Baldoria* von Marinetti nahe, beides absurde selbstzerstörerische Persiflagen des Königsdramas.³⁵ Ohne Zweifel befinden wir uns kurz vor dem Punkt, wo der Übersinn in Unsinn, der pathetische Ernst in befreiendes Gelächter umschlägt. Aber eben nur kurz vor dem Punkt.

Ein wesentlicher Einfluß auf die futuristische Weltanschauung – und auf Boccionis programmatische Geschlechtsallegorien – ging von der Philosophie Henri Bergsons und ihrer eigenwilligen Rezeption in Italien aus. In Italien rezipierte man die vitalistische Lehre vor allem als romanische Alternative zu deutschen Philosophien, die den italienischen Marxismus und Liberalismus beeinflusst hatten.³⁶ Im September 1904 wurde,



6. Umberto Boccioni, *Materia*. 1912
Öl auf Leinwand, 226 × 150 cm, Sammlung Mattioli, Mailand

von Mailand ausgehend, ein Generalstreik versucht, um utopische Ziele zu erzwingen und das Land auf den revolutionären Kampf vorzubereiten. Nach dem Scheitern dieses Streiks strebte eine sehr gemäßigte kommunistische Partei bis 1912 sozialistische Ziele auf dem Wege politischer Reformen an. Die jungen Bildungseliten jedoch vermißten in der Praxis des parlamentarischen Kompromisses den feurigen Elan des *risorgimento* und strebten nach einer revolutionären, bald auch nationalistischen Religion für die Moderne. Die *tedescheria* und die technokratische Sozialpolitik sollten dem romanischen Geist wieder Platz machen. Der Hintergrund macht auch verständlich, warum Bergsons Philosophie in Italien – und nur dort – von Anfang an in unmittelbarem Zusammenhang mit der Theorie der Gewalt von Georges Sorel aufgenommen wurde.³⁷

Man muß sich wenigstens auf Grundzüge von Bergsons Doktrin einlas-



7. Umberto Boccioni, *Muscoli in velocità*. 1913

Gippskulptur, zerstört, Foto aus der Ausstellung in der Pariser Galerie
La Boétie, Juni/Juli 1913, Sammlung Giuseppe Sprovieri, Mailand

sen, will man Boccionis eigenwilliger Allegorisierung der Geschlechter als Futurismus und Passatismus näherkommen. Es geht um mehr als die doch sehr bekannte Unterscheidung des Philosophen zwischen der Zeit als einer meßbaren, mathematisch einteilbaren Größe und der Dauer (*durée*) als jenem inneren Zeitempfinden, welchem innere und äußere Wahrnehmungen in ungetrenntem Ineinander gegeben sind. Gemessene Zeit ist verräumlicht, *durée* allein ist ursprünglich, vital – und, anders als der Raum, »reine Qualität«.³⁸

Wichtiger ist, daß Bergson glaubte, damit den Kern einer Philosophie der Freiheit gegeben zu haben. Als Hintergrund soll ein Grundgedanke des für das 19. Jahrhundert typischen Voluntarismus herangezogen werden: Das Kausalitätsgesetz, nach dem alles, was geschieht, eine Ursache haben muß, fußt schon nach Schopenhauers Ansicht auf einer ursprünglichen Erfahrung eines jeden, nämlich der Erfahrung, daß der Mensch

sich selbst als Ursache für etwas setzt. Wenn er etwa die Absicht zu einer Bewegung faßt und diese hernach ausführt, diese Ausführung dann an sich selbst wahrnimmt, erlebt er die Kausalität sozusagen von innen gesehen, bevor er sie, von außen betrachtet, auch an den Dingen beobachten kann. Für die physiologisch interessierten Philosophen des späten 19. Jahrhunderts war diese Beobachtung ein grundlegender Gemeinplatz.³⁹ Bergson galt vor allem der ursprüngliche Handlungsimpuls, wie wir ihn im Augenblick erleben, wenn wir anheben, eine Absicht auszuführen, als Augenblick der Intuition.

Entsprechend radikalisierte er 1907 in seinem Hauptwerk *L'évolution créatrice* seine Sichtweise so weit, daß er nicht nur die *durée* der »verräumlichten Zeit« gegenüberstellte, dem Ineinander reiner Empfindungen und bloßer Handlungsimpulse das quantitative Auseinanderlegen der Wahrnehmung im Raum. Vielmehr unterschied er von einem uranfänglichen Empfinden, das er als Intuition bezeichnete, eine demgegenüber nur sekundäre Fähigkeit, die Intelligenz. Wie kam er zu dieser Radikalisierung? Er war fest davon überzeugt, durch seine Unterscheidung von verräumlichter Zeit und *durée* eines der ältesten philosophischen Paradoxe gelöst zu haben: Wie kann alles, was geschieht, nach Ursache und Wirkung determiniert, und dennoch Freiheit möglich sein? Bergson verlagerte zur Lösung dieses paradoxen Verhältnisses von Freiheit und Kausalität die Freiheit insgesamt in den Bereich der *durée*. Der ursprüngliche Impuls zum Handeln ist für ihn nicht durch Ziele und Zwecke rational determiniert. In ihm greift die primordiale Motilität des Lebens einfach auf die Materie des durch die Intelligenz Gegebenen aus, um sich und damit den genuinen Lebensimpuls zu verwirklichen. Dieser *élan vital* trifft auf die *matière*, ohne aus ihr abgeleitet zu werden. Im Augenblick der freien Handlung, im Moment, da der Mensch den Impuls zur Aktion in sich empfindet, spürt er damit zugleich die ursprüngliche Lebensenergie, den *élan vital*, der als irreduzible Energie hinter der gesamten *évolution créatrice* steht. Die Intelligenz ist demgegenüber nur ein Mittel: Sie stellt die Erkenntnisse bereit, die zum Überleben unerläßlich sind. Sie legt in der abgeleiteten Simultaneität des Räumlichen auseinander, wessen der Mensch zur Orientierung und zur Reproduktion bedarf.⁴⁰

Mit Sorels Theorie der Gewalt verbunden, wird deutlich, wohin diese irrationalistische Philosophie auszufern droht: Der Mythos des Generalstreiks steht für den Impuls kollektiven, freien Handelns, der orgiastischen Selbstaffirmation einer heroischen Klasse. Davon zeugt ein Gemälde Carlo Carràs, sein futuristisches Hauptwerk, an dem dieser von



8. Carlo Carrà, Das Begräbnis des Anarchisten Angelo Galli, 1910-1912
Öl auf Leinwand, 198,7 × 259,1 cm, Museum of Modern Art, New York

1910 bis 1912 arbeitete (Abb. 8). Der Anarchist Angelo Galli war in den Unruhen um den genannten Mailänder Generalstreik vom September 1904 umgekommen; Carràs Gemälde gilt insofern dem Zentralereignis des militanten italienischen Anarcho-Syndikalismus.⁴¹

Boccionis voranstürmender Übermensch entstand genau in der Zeit, als die Zeitungen voll waren mit dem Für und Wider um den italienischen Libyen-Krieg, der sich natürlich schmerzlich länger hinzog als geplant. Die »muscoli in velocità« dürfen daher ohne weiteres als Symbol jener Lebenskraft angesehen werden, in der die Intuition agiert, im Augenblick der freien Handlung, grundlos und gewaltsam. Aber wie ist vor diesem Hintergrund die Serie der Mutterbilder zu verstehen? In *Matière et mémoire* führt Bergson 1896 aus, daß die Materie das eigentliche Aktionsfeld der Intelligenz (im Gegensatz zur Intuition) sei.⁴² Sie sammle die Bilder vergangener Handlungszusammenhänge, um sie für neue Aktion bereitzuhalten. Auch die Erinnerung ist für ihn latentes Handeln, das zur Ausrichtung und Differenzierung zukünftigen tatsächlichen Handelns dient. Durch ihre ordnende Arbeit, durch Abstraktionen und Parallelisierungen stellt erst die Intelligenz – in der Materie der Erinne-

rung – das räumliche Auseinander, die Simultaneität des Wissens her, dessen wir zur zweckrationalen Orientierung bedürfen. – Wenn Boccioni dem Gemälde seiner Mutter in der Sammlung Mattioli den Titel »Materia« gibt, scheint er damit auf Bergsons Auffassung der Materie, der Intelligenz und des Raumes zu antworten. Er konstruiert Bergsons Scheidung von Intelligenz und Intuition zu einem Gegenüber des weiblichen und des männlichen Prinzips. Im Bild der eigenen Mutter akzentuiert Boccioni die Bewegungslosigkeit, die er etwa den Kubisten als Passatismus angekreidet hat. Dies alles, um der »kubistischen« Mutter nur um so wirksamer das männliche Prinzip des futuristischen »corre, corre, corre« gegenüberzustellen. Die Mutter wird zum notwendigen Korrelat des gewaltsamen, todesmutigen, aber immer schon auch verzweifelten Voranstürens. Oder ist es ein Davonstürmen, eine Flucht vor der Spinne dieser Hände, vor dem Anblick des Geschlechtsorgans der Mutter, ein Davonstürmen des Sohnes, der zum fetischhaften Penisersatz der Mutter wird? Selten wurden männlich und weiblich als ein derart verzweifelt auseinanderklaffender Gegensatz wechselseitiger Projektionen inszeniert. Die Gewalt einer erniedrigenden Allegorisierung bringt Boccioni in seine Skulpturen mit hinein. Implizit legt er diese Gewalt damit bloß. Vor dem lastenden Passatismus der Mutter flüchtet der Sohn, doch letztlich in Richtung auf den Tod. Der überbordende thematisiert den defizienten Sinn. Nur mühsam arbeitet die Skulptur des schreitenden »Sohnes« die anfängliche Desintegration in überladenen Gipsen ab, um zur Gestalt eines fast eleganten, fetischisierten Stand-Bildes zu finden. Diese Skulptur realisiert das Paradox eines Daseins, das durch seine Motilität seinen eigenen Blick allmächtig und allanwesend macht, durch die gleiche Bewegtheit aber auch den Blicken entschwindet – und in diesem Entschwinden dann doch in einer derart ikonenhaften Schönheit erscheint, daß die italienische 20-Cent-Münze unlängst damit geziert wurde.

3. »Agressif au lieu d'esthétique«: Saint-Loup, Futurist?

Versuchen wir, die Analyse der polyperspektivisch bewegten Auftritte der Figur Robert de Saint-Loup mit dem Verständnis für die Konstruktion ihrer Persönlichkeit zu verbinden. Den symmetrischen Szenen des Boxkampfes und der Flucht aus dem Männerbordell haben Reinhold Hohl, Paola Placella Somella, Luzius Keller, Mieke Bal und nicht zuletzt Brassai Studien gewidmet, in denen auf Hintergründe im Futurismus,

vor allem aber in den Chronofotografien Mareys und Muybridges aufmerksam gemacht wird.⁴³ Hier geht es darum, die Symmetrie beider Szenen vor der Folie der Gestalt des Saint-Loup neu zu lesen, der sich in den späteren Teilen der *Recherche* vom widersprüchlichen Freund zum trügerischen Charakter wandelt.

»Robert est le personnage le plus ›photographique‹ de *La recherche*«, so Mieke Bal.⁴⁴ Er ist im skopischen Sinne ästhetisch. Seine optischen Vorzüge werden nahezu aus seinen charakterlichen Mängeln abgeleitet. Dieses Verhältnis eines moralisch-ästhetischen Chiasmus verdeutlichen die Vorstudien zu *Jean Santeuil* deutlicher als die Auftritte in der *Recherche*. Daher sei zuvor darauf eingegangen. Saint-Loup ist neben Bloch in der *Recherche* der einzige wirkliche Freund unter den Altersgenossen des Erzählers und, wie Bloch, ein dauernder Vermittler zum aktiven Leben. In den 1895 begonnenen Fragmenten zu dem unvollendet gebliebenen Roman wird die Figur unter dem Namen Bertrand de Réveillon in einem ausführlichen Fragment vorgestellt. Zwischen soziologischer Beobachtung und Einfühlung ist schon hier der Erzähler hin und her gerissen, als er auf »un ami de Jean dont je voudrais fixer les traits« zu sprechen kommt. Den Vorsatz, ein klassisches Figurenporträt im Nachvollzug einer Konturenzeichnung vorzuführen, wird zugleich zurückgenommen – »Sans doute nous avons des choses plus profondes à faire qu'à fixer des traits, si généraux ou si particuliers qu'ils puissent être« (JS 447). Das Zögern in diesem Vorsatz entspricht dem widerspruchsvollen Verhältnis des Helden zu Bertrand, wie es einen Satz zuvor heißt: »Même si je ne l'avais pas beaucoup aimé, j'aurais le désir de le faire.« Die Beschreibung verortet sich zwischen wirklicher Poesie und einfacher Sittenbeobachtung, in einer Tiefe, die zwar nicht den Beobachteten selbst, »nos semblables«, zugeschrieben wird, aber doch als deren »raison d'être«, ja Realität erscheint, »où ils sont alors suspendus à quelque distance comme une bulle légère, impalpable et gracieuse« (JS 447). Wie diese Seifenblase schwebt Bertrand zwischen der Aristokratie, die er nach Meinung des Erzählers nur deswegen verachtet, weil er zwar von bedeutender, nicht aber überragender Intelligenz ist. Diese Einschränkung sei geradezu die Voraussetzung seines »absolu désintéressement« (JS 448). »Il ne cherchait qu'à se faire pardonner d'être noble.« Doch gerade darin gelangt sein Adel, statt als Instrument raffinierter Existenz vorgelebt zu werden, zu sich selbst: »Dans sa pureté était son charme« (JS 449). Diese Reinheit zeige sich vor allem gegenüber dem bedrückten Freund, dem Bertrand »un village hospitalier et familial« auf einer Straße sei, die ansonsten ohne

warme Einkehr bliebe. Frei von Snobismus, doch nicht von dessen überzogener Verachtung, war seine Seele ohne »aucun faux pli«. Die »grâces« seiner »élégance aristocratique« verschwendete er, diesen »don charmant au cercle vulgaire et lourd au milieu duquel il vivait« (JS 450).

Erst jetzt wechselt die angekündigte »observation«, die Fixierung der Züge, vom soziologischen ins visuelle Register. Wenn Bertrand einem Advokaten die Hand gab, so war es doch »une main fine et longue«, die sich dann, gemäß einer aristokratischen Gewohnheit, dem Gegenüber durch den Anschein von Vertrautheit zu schmeicheln, zu lang in dessen Hand »verlor«. Die erste optische Beschreibung fixiert nur den Typus: »Cet air de tête, ses traits infiniment élégants du visage, sa tournure surtout, sa taille, sa démarche, tout cela il le tenait de sa race«. Lediglich evoziert, nicht beschrieben, ist hier ein Genre-Porträt, fast eine Karikatur. Die ausführliche Beschreibung der aristokratischen Erziehung, die jenen, die davon profitiert hätten, in jeder Situation die souveräne Geste erlaube, vervollständigt das Bild, ohne es zu individualisieren: »quelque chose d'un peu irréel, de gracieux et de charmant« (JS 451). Der Erzähler wirft sich vor, eine Szene in Erinnerung zu haben, als Bertrand, um ihn eines Abends zu erreichen, über die Tische sprang, nachdem er seine Freunde weggeschickt hatte. Und nun wechselt der Erzähler zum Du und macht sich selbst zum Er: »ce n'était pas seulement l'être que tu étais à cette minute rapide qu'admirait ton ami«. Nein, die ganze Kindheit, die Erziehung war in dieser Bewunderung mit enthalten. Nun zeigt sich, daß das Geheimnis Bertrands gerade in all dem liegt, was er an sich selbst verachtet – sorglos, unbegründet, ja, aufgrund seiner eben nur mittelmäßigen Begabung: »car il n'y a de grâce que si nous la tenons pour rien, si elle est inconsciente« (JS 452). Die unbewußte Verausgabung Bertrands an den Freund, samt seiner ihm gleichgültigen, ja von ihm verachteten Vergangenheit, macht ihn für den Helden, der nun wieder auktorial perspektiviert wird, zum Objekt: »Ainsi, il lui semblait l'avoir tout entier à soi [...] son être tout entier avec tout son passé rassemblé, sans que rien en fût distrait, qu'il pouvait embrasser d'un coup d'œil, qui serait vite à lui« (JS 454). Das ästhetische Wohlgefallen, »ne s'adressant en nous qu'à l'esprit universel«, stiehlt der Held der Freundschaft. Dafür tut er Abbitte, indem er wiederum die Vermittlung durch den Erzähler überspringt: »Pardon, Bertrand, d'avoir, ce soir-là, aimé en vous une beauté dont ne pouvait s'enorgueillir votre amour-propre, et qui ne pouvait entrer dans notre affection.« Auch als Robert de Saint-Loup sollte die Figur für eine Schönheit »dont l'individu et porteur et symbole, et non auteur«

(JS 455) ästhetisiert werden – als zum Objekt gemachter Partner einer voyeuristisch erlebten Freundschaft, Gegenstand, nicht Urheber einer skopisch fixierten Grazie.

Dem »Bild-Satz«, der die Figur in *À l'ombre des jeune filles en fleurs* einführt, hat Mieke Bal in diesem Band eine eingehende Analyse gewidmet. Als Lichterscheinung, deren blondes Haar und Haut voll von »tous les rayons du soleil« schien, läßt Proust ihn zwischen den Vorhängen des Speisesaals aufscheinen, in einem bildhaften Rahmen »fokussiert«. Man denkt an Delaunays von Apollinaire als »orphistisch« titulierten Bilder eines von Vorhängen umrahmten Fensters, durch das hindurch er 1911-12 die Silhouette des Eiffelturms über dem Häusermeer, dann, wenig später, die Sonnenscheibe anvisiert.⁴⁵ Doch von Bertrand unterscheidet Robert sich sogleich durch die »yeux pénétrants« – der Wahrgenommene wird zu einer bevorzugten Instanz der Wahrnehmung.⁴⁶ »Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la couleur de la mer« (II, 88). Doch nicht er musterte den Saal, sondern »Chacun le regarda curieusement passer«, eingedenk der Beschreibung, die »alle« Zeitungen von dem tadellosen Anzug gegeben hatten, den er unlängst als Zeuge während eines Duells getragen hatte (II, 88). Den »lion« bewundert der Erzähler distanziert und dennoch aufrichtig für seine »extraordinaire beauté«, die dafür verantwortlich war, daß »certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes« (II, 88-89). Die widersprüchlichen Attitüden dieses Neffen der Madame de Villeparisis, seine arrogante Art, einen neuen Bekannten indifferent zu grüßen, werden nun nicht mehr zeichnend, sondern voller Ironie geschildert.⁴⁷

Vielleicht hatte sich in der Figur des Réveillon Prousts noch ferne Bewunderung für Bertrand de Fénelon niedergeschlagen. Erst 1901 sollten sich beide in wirklicher Freundschaft verbinden, die am 8. Dezember 1902 durch die Abreise des Freundes nach Istanbul beendet wurde.⁴⁸ Der Generalbaß der Auftritte Saint-Loups in der *Recherche* ist also wirkliche, nicht mehr nur erträumte, doch um so stärker verfremdete Freundschaft. Mit Fénelon hatte Proust 1902 die romanische Kirche von Saint-Loup-de-Naud im Département Seine-et-Marne besucht, die der Erzähler in der *Recherche* in einem Atemzug mit der Kathedrale von Beauvais nennt und sie der für ihn kitschigen Gotik (den »déjections«) eines Violletle-Duc entgegenstellt – verkörpert im Schloß von Pierrefonds, wo Napoléon III. seine Ritterträume Stein werden ließ (I, 288).⁴⁹ Der Ortsname, der in *Du côté de chez Swann* echtes Mittelalter resümiert und im Manu-

skript für Reims eingesetzt wurde, steht hinter der Namensänderung des Bertrand de Réveillon zu Robert, Marquis de Saint-Loup-en-Bray, »célèbre pour son élégance«. ⁵⁰

Immer wieder wird die körperliche Bewegung Saint-Loups eingehend und doch ironisch beschrieben, etwa beim Salutieren. Kaum kann er die elegante Instabilität seines Körpers für eine Sekunde einfrieren, »vibrante tension où se neutralisaient les mouvements excessifs qui venaient de se produire et ceux qui allaient commencer«. ⁵¹ Die Motilität verleiht der Gestalt die Fähigkeit, das Ambiente nicht nur zu durchmessen, sondern es zu ersetzen. Dies verdeutlicht die Metapher des Ticktack von Saint-Loups Uhr, das den Erzähler von allen Seiten zu umgeben scheint, bevor er die Uhr auf dem Tisch ausmacht (II, 374).

Diese Beobachtung eines Körpers in Bewegung, oder vielmehr eines Körpers, der durch divergierende Bewegungstendenzen seine Stabilität, seine Einheit verliert, findet ihren Höhepunkt in einer Szene, die man zu Unrecht als Prügelei bezeichnet hat; in Wirklichkeit schlägt Saint-Loup ganz ungleich einen armen Teufel blutig, um seiner im übrigen ganz unverhältnismäßigen Wut Luft zu machen. ⁵² In diesem Stadium des Romans und der Entfaltung des Charakters Saint-Loup setzt dieser die aristokratische Noblesse seiner Erscheinung dafür ein, in Handgreiflichkeiten die Ehre seiner Maîtresse Rachel, einer ehemaligen Prostituierten, zu verteidigen. Nachdem er im Theater in dieser Angelegenheit ungestraft einen Journalisten geohrfeigt hatte, beobachtet der Erzähler beim anschließenden Spaziergang in den Anlagen der Champs-Élysées »une zone disponible et souple« in seinen Augen. Die ungleiche Gewalt wird zum ästhetischen Erlebnis. Die skopische Perspektive Marcells, der einige Schritte zurückblieb, weil die Erinnerung an einen früheren Treffpunkt mit Gilberte ihn aufgehalten hatte, und das Ereignis nur von weitem sah, ohne es ganz zu verstehen, hat Mieke Bal als fotografische Situation rekonstruiert. Die Entfernung macht das Ereignis im doppelten Sinne – im medialen wie in dem des sozialen Bezugs des Erzählers zu seinem Helden – zur »platitude«. ⁵³ Auffällig ist die Betonung des Selbstbezugs des Beobachters am Anfang dieser Szene, der sich durch die Anapher des »Je« an allen Satzanfängen, bis das Schlüsselereignis anhebt, seiner Augenzeugenschaft zu vergewissern scheint.

»J'essayai pendant quelques secondes de me rappeler ces impressions lointaines, et j'allais rattraper Saint-Loup au pas »gymnastique«, quand je vis qu'un monsieur assez mal habillé avait l'air de lui parler d'assez près. J'en conclus que c'était un ami personnel de Robert; ce-

pendant ils semblaient se rapprocher encore l'un de l'autre; tout à coup, comme apparaît au ciel un phénomène astral, je vis des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer, devant Saint-Loup, une instable constellation. Lancés comme par une fronde ils me semblèrent être au moins au nombre de sept. Ce n'étaient pourtant que les deux poings de Saint-Loup, multipliés par leur vitesse à changer de place dans cet ensemble en apparence idéal et décoratif. Mais cette pièce d'artifice n'était qu'une roulée qu'administrait Saint-Loup et dont le caractère agressif au lieu d'esthétique me fut d'abord révélé par l'aspect du monsieur médiocrement habillé, lequel parut perdre à la fois toute contenance, une mâchoire, et beaucoup de sang. Il donna ses explications mensongères aux personnes qui s'approchaient pour l'interroger, tourna la tête en voyant que Saint-Loup s'éloignait définitivement pour me rejoindre, resta à le regarder d'un air de rancune et d'accablement, mais nullement furieux. Saint-Loup au contraire l'était, bien qu'il n'eût rien reçu, et ses yeux étincelaient encore de colère quand il me rejoignit. L'incident ne se rapportait en rien, comme je l'avais cru, aux gifles du théâtre. C'était un promeneur passionné qui, voyant le beau militaire qu'était Saint-Loup, lui avait fait des propositions.⁵⁴

Den »caractère agressif au lieu d'esthétique« der Eierfäuste hat man allzu eindeutig auf Muybridges und Mareys Chronofotografien reduzieren wollen. Das optische Ereignis wird jedoch ganz anders inszeniert. Bemüht, den elastisch Schreitenden einzuholen, wurde der Erzähler des schlecht Gekleideten gewahr, der Saint-Loup aus vertraulicher Nähe ansprach. Die Nähe der beiden Personen »schien« sich dann noch zu steigern, und dann beginnt, als ganz abstraktes Ereignis, das »astrale Phänomen« unstabiler Konstellationen. Die Astral-Metaphorik ruft andere künstlerische Kronzeugen auf den Plan. Balla hatte 1914 eine Komposition dem Merkur gewidmet, der vor der Sonne vorbeifliegt, und auch Robert Delaunay hat die Sonne und den Mond 1912-13 in zwei Bildserien zu eiförmigen Gebilden reduziert.⁵⁵ Ähnlich wie in diesen futuristisch-orphistischen Bildern scheinen zwischen den beiden nicht näher beschriebenen Körpern nun die »corps ovoïdes« alle möglichen Orte innerhalb der genannten »Konstellation« mit schwindelerregender Geschwindigkeit zu durchmessen. Die Metapher der astralen Konfiguration von Eierformen ist gezielt unpassend, sie erinnert an die protodadaistischen Bildungen der Futuristen, die lustvoller Gewalt entsprangen – etwa an Marinettis Gedichte über seinen Flug am 26. Oktober 1911 beim

Angriff auf Adrianopel.⁵⁶ Der ästhetische Gegensatz zur chronofotografisch analysierten Abfolge präzise aufeinanderfolgender Bewegungsstadien könnte nicht größer sein.

In diesem optischen Phänomen kollabiert der Umraum. Dieser, zugleich die Handlungslogik des Ereignisses, stellt sich erst im karikierenden Blick auf die genrehaft typisierte Figur des Mittelmäßigen wieder her: Im Zeugma der Aufzählung dessen, was diesem »promeneur passionné« abhanden gekommen war (»jede Haltung, ein Kiefer und viel Blut«), handelt der Erzähler dessen Lage mit der gleichen gewaltsamen Kürze ab, die Saint-Loup zuvor seinen anzüglichen »Anträgen« gewidmet hatte.⁵⁷ Die futuristisch-dadaistische Szene eines lustvollen und kaum begründeten Angriffs verfolgt der Erzähler mit uneingestandener Komplizenschaft. Natürlich ist die Szene nicht »gewaltsam statt ästhetisch«, sondern ästhetisch, weil gewaltsam. Dieser Ausbruch wutgeladener Tatbereitschaft markiert in Saint-Loups Entfaltung die Klimax. Die vitale Provokation des aristokratischen Republikaners, der seine eingeborene Eleganz an eine Prostituierte verschwendet, ist auf dem Höhepunkt.⁵⁸

Saint-Loup verrät alles, was ihm einmal lieb war, was dem Erzähler wichtig bleibt: so die Sache des Alfred Dreyfus (III, 97). Am Ende von *Albertine disparue* erfährt der Erzähler, daß Saint-Loup seine von ihm selbst ehemals geliebte Frau Gilberte betrügt, indem er sich mit manch anderen Frauen zeigt, auch diese kompromittiert, nur um nunmehr von der Wahrheit abzulenken – »la vérité qui me fit une peine infinie« (IV, 256), von seiner erst unlängst erwachten homosexuellen Neigung, aus Überdruß an den Frauen. Der Erzähler betont, nur solange er Frauen geliebt habe, wäre Saint-Loup der Freundschaft mit einem Manne fähig gewesen (IV, 261). »Mais je pleurais«, heißt es, bei der Erinnerung an die »affection si grande« für die Gestalt, die Saint-Loup einmal war (IV, 264), und die Erinnerungen an die Freundschaft resümiert der Erzähler erneut, mit rarer Kürze: »j'étais obligé de faire un effort pour ne pas pleurer« (IV, 266). Wie sich das Automobil, nach Wolfram Nitschs Deutung, vom Wunderwerk gesteigerten Erlebens zum Instrument des Trugs wandelte, vollzieht auch Saint-Loup einen Wandel von dem Glauben an Wahrheit und Gerechtigkeit zum kunstvoll inszenierten Betrug.

Erst nach diesem Niedergang plazierte Proust die zweite, berühmte futuristische Körperbeschreibung seines Helden. Brassai resümiert die Szene, wie Proust sie zuvor (IV, 276) angedeutet hat: »Paris pendant la guerre. Un homme quitte subrepticement le bordel pour invertis de

Jupien, rue de l'Arcade. L'obscurité, la distance empêchent d'abord le narrateur de le reconnaître.⁵⁹ Was sich nun abspielt, ist eine Flucht, um so niedriger, als Saint-Loup, wie man später erfährt, seine militärischen Auszeichnungen in dem Etablissement zurückgelassen hat. Insofern ist diese zweite »futuristische« Körperbeschreibung das symmetrische Pendant der ersten, der doch so souveränen Prügelei auf den Champs-Élysées. Es hebt schon damit an, daß wir zuerst eine anonyme Gestalt verfolgen. Die Situation, in der, um an Mieke Bals Terminologie anzuknüpfen, die Gestalt fokussiert wird, ist ihrerseits als bewegte, doch nicht als futuristisch bewegte gekennzeichnet. Wie in Marinettis futuristischem Manifest die Freunde zuerst in orientalischem Ambiente träumen, bevor sie sich ihrer schwindelerregenden Autofahrt hingeben, läuft auch hier der Erzähler als Nomade durch Paris, noch unter dem Eindruck von Gesprächen mit Charlus über den Orient. »Ce ne fut pas l'Orient de Decamps ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron m'eut quitté, mais le vieil Orient de ces Mille et une Nuits que j'avait tant aimées, et me perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Rachid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad.«⁶⁰ Da alle Bars schon geschlossen waren, suchte der Erzähler nach einem Hotel, um seinen Durst zu stillen. Doch wegen der Bombardements waren fast alle, wie selbst tagsüber auch die meisten Läden, geschlossen. »On sentait que la misère, l'abandon, la peur habitaient tout ce quartier«. Dazwischen ein Haus »où la vie, au contraire, semblait avoir vaincu l'effroi, la faillite, entretenait l'activité et la richesse. Derrière les volets clos de chaque fenêtre la lumière tamisée à cause des ordonnances de police décelait pourtant un insouciant complet de l'économie.«⁶¹ Das durch die Fensterläden »gesiebte« Licht erinnert an das der Leuchter aus durchbrochenem Messing, unter dem die Futuristen träumten, bevor sie zu ihrer schwindelerregenden Autofahrt aufbrachen – so Marinetti 1909 im Gründungsmanifest der Bewegung. In diese Situation hinein läßt Proust den Erzähler das futuristische Aufscheinen der Gestalt eines Offiziers erleben, dessen phantomhafte Gestalt, wie die Saint-Loups auf den Champs-Élysées, in gehörigem Abstand vor dem Erzähler auftaucht – weit genug, um die zunächst ganz undeutliche Wahrnehmung wiederum mit dem Prozeß ihrer Deutung zu durchsetzen. Man stelle sich die Lichtstreifen inmitten finsterner Fassaden und verwinkelter Straßen vor, in denen nun der Offizier auftaucht, dessen Uniform ein Umhang verdeckte – zunächst eine unerkannte, karikierend resümierte Genrefigur, wobei die Karikatur unterderhand zum futuristi-

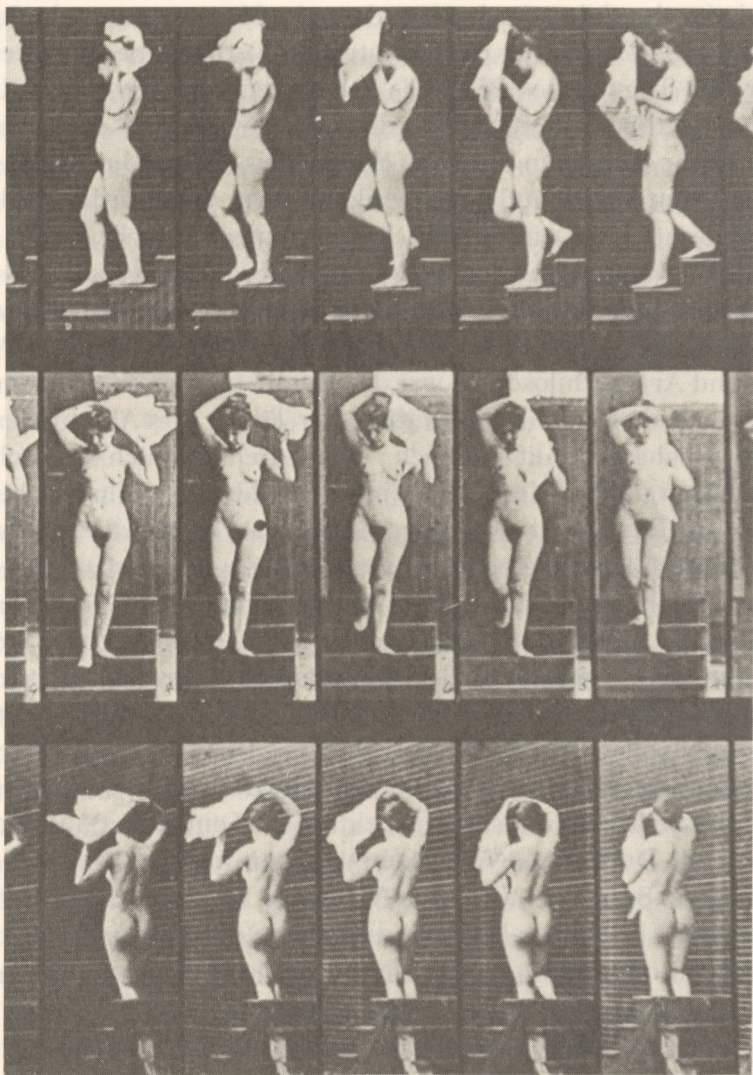


9. Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier, Nr. 2. 1912
Öl auf Leinwand, 146 × 89 cm, Philadelphia Museum of Art

schen Kunstwerk gerät. Das Hotel mußte die Eifersucht der geschäftlich weniger erfolgreichen Nachbarn wecken,

«et ma curiosité le fut aussi quand j'en vis sortir rapidement, à une quinzaine de mètres de moi, c'est-à-dire trop loin pour que dans l'obscurité profonde je puisse le distinguer, un officier.

Quelque chose pourtant me frappa qui n'était pas sa figure que je ne voyais pas, ni son uniforme dissimulé dans une grande houppelande, mais la disproportion extraordinaire entre le nombre de points différents par où passa son corps et le petit nombre de secondes pendant lesquelles cette sortie, qui avait l'air de la sortie tentée par un assiégé, s'exécuta. De sorte que je pensai, si je ne le reconnus pas formellement – je ne dirai pas même à la tournure, ni à la sveltesse, ni à l'allure, ni à la vélocité de Saint-Loup – mais à l'espèce d'ubiquité qui lui était si spéciale. Le militaire capable d'occuper en si peu de temps tant de positions différentes dans l'espace avait disparu sans m'avoir aperçu



10. Eadward Muybridge, «Animal Locomotion», Nr. 133, 1887
Foto, 23 × 31 cm, Timothy Baum Collection, New York

dans une rue de traverse, et je restais à me demander si je devais ou non entrer dans cet hôtel dont l'apparence modeste me fit fortement douter que c'était Saint-Loup qui en était sorti.»⁶²

Reinhold Hohl hat diese Szene 1977 mit einem Kunstwerk assoziiert, das diese fotografischen Bewegungsanalysen zwar wiederaufnimmt, sie aber nicht zur analytischen Betrachtung äußerer Bewegung versachlicht: Duchamps *Nu descendant l'escalier* (Abb. 9).⁶³ Duchamp hatte das

Gemälde für den Salon der Indépendants im März 1912 gemalt, das Bild aber zurückgenommen, als die Kubisten der Kerngruppe, darunter seine Brüder, die Tilgung des Bildtitels verlangten. Gezeigt wurde das Gemälde im Oktober auf den Salon de la Section d'Or in der Galerie La Boétie, bevor es 1913 in der New Yorker Ausstellung im Spritzenhaus (Armory) zum Startschuß der amerikanischen Avantgarde wurde. Für diese Assoziation sei ein zusätzliches Argument beigebracht.⁶⁴ Marey hatte die Chronofotografie entwickelt, um Bewegungsabläufe zu studieren, mit dem Ziel, die Mechanismen der Steuerung der Körperbewegung durch das Gehirn zu studieren (Abb. 10). Und in der modischen Psychophysik und Ärzte-Philosophie war das Herabsteigen von Duchamps *Nu* unweigerlich ein Motiv der Inhibition, der Trauer, des Abschaffens. Zudem ist Duchamps Akt weiblich, eine durchaus auch ironische Geschlechtsumwandlung des Motivs eines Gemäldes, das dem berühmteren Gemälde im Herbst 1911 vorausgegangen war. Es handelt sich um die Bewegungsauffächerung eines *Traurigen jungen Mannes im Zug* – nach Auskunft Duchamps er selbst.⁶⁵ Im Akt durchdringen sich also der Wünschende und das Wunschobjekt, oder besser, sie durchkreuzen einander in einer anderen Art auflösender Ubiquität, einer hermaphroditischen. – Niemand wird entscheiden wollen, ob Saint-Loups Motilität motivisch eher Boccioni oder Duchamp verpflichtet ist. Doch die emphatisch nachempfundene Aggressivität der Prügelszene wird man eher mit Boccionis Muskeldynamik, die ironisierte Flucht in der Dunkelheit aus dem Bordell eher mit Duchamps Akt zusammensehen wollen. Wichtiger ist die Rahmung der Szene im narrativen Ambiente. Wie in der Prügelszene auf den Champs-Élysées ist also nicht die ganze Szene futuristisch, sondern allein Saint-Loup, in dessen Gestalt jedoch das Ambiente für einen Augenblick wiederum kollabiert. Doch anders als in der parallelen Bewegungsszene ist Saint-Loup anonym und tritt auch kaum aus dieser Anonymität heraus. Zudem identifiziert keineswegs all das, was Saint-Loups Schönheit ausmacht – seine *tournure*, seine *svelte*, seine *allure*, seine *vélocité* – die Gestalt für den Erzähler, sondern allein dessen Fähigkeit zu »einer Art von Allanwesenheit«. Hatte er diese als die seiner Fäuste zuvor beherrscht, so wird er nun von ihr beherrscht. Die Symmetrie beider Bewegungsszenen erschöpft sich nicht damit: Die frühere Szene steht für Selbstaffirmation, die Bewegungsexplosion als Einbruch in das Kontinuum des Erlebnisraumes, dessen sich Saint-Loup und der Erzähler mit ihm im Gewaltausbruch ästhetisch bemächtigen. Der ästhetische Einbruch der Gewalt ist analog zum Einbruch der Gewalt in das Konti-

num kausal motivierter, sozial akzeptierter Handlung.⁶⁶ Die spätere Szene steht für die Selbstauflösung Saint-Loups zum Phantom seiner selbst: Die zuvor distinkt beschriebenen Charakteristika seiner »gymnastischen« Fortbewegung haben sich in die Fähigkeit seines (anonymisierten) Körpers aufgelöst, in einer zeitrafferartigen Bewegung in kürzester Zeit erstaunlich viele Punkte zu durchlaufen. Die Ästhetik, die perplex läßt, ist nicht die einer womöglich militärischen Gewalt, sondern die eines Verschwindens, eines Verrauschens in einer Nebenstraße. Die Spekulationen des Erzählers über militärisch-konspirative Gründe für Saint-Loups Flucht verlieren sich, als ihm die Natur des Etablissements aufgeht.

4. *Der Tod der Futuristen*

Der Kummer des Erzählers über Saint-Loups Untreue, über die Auflösung seiner virilen Identität, ist nicht das letzte Wort. Denn über aller Untreue Saint-Loups gegenüber sich selbst steht letztlich doch die Treue zum Soldatentum, als würde ihn diese Berufung übersteigen. Als der Erzähler von Saint-Loups Heldentod erfährt – er hatte im Krieg den Rückzug eines Regiments durch einen Angriff gedeckt –, sperrt er sich in sein Zimmer ein und trauert. Der Tod erscheint ihm nun als der Person eingeschrieben; Saint-Loups Widersprüchlichkeit, bis hin zur sexuellen Orientierung, sein Lebenshunger, kehrt sich zum Todestrieb um: Er fragt, ob »la mort accidentelle elle-même« nicht »inscrite d'avance« sei. Ja, Saint-Loup gibt gar Anlaß zu der vielleicht eindringlichsten Beschreibung des Todestrieb, um die Freud den Schriftsteller beneidet hätte. Sei die rätselhafte Vorherbestimmung bei Saint-Loup, so fragt Marcel, nicht »révélée par une tristesse à demi inconsciente, à demi consciente (et même, dans cette dernière mesure, exprimée aux autres avec cette sincérité complète qu'on met à annoncer des malheurs auxquels on croit dans son for intérieur échapper et qui pourtant arriveront), particulière à celui qui la porte et l'aperçoit sans cesse, en lui-même, comme une devise, une dote fatale?«⁶⁷ (IV, 429) Die »sincérité complète«, die schon Bertrand de Réveillon charakterisierte und mit seiner ästhetischen Erscheinung nahezu kontrastierte, hatte Saint-Loup als Betrüger Gilbertes verloren. Nun gewinnt er sie wieder; sie liegt in seiner Vorherbestimmtheit zum Tode – das letzte Geheimnis seines Erbes. Im Soldaten »la tourelle féodale était redevenu militaire«. Der Heldentod war diesem Dasein eingeschrieben: Als Toter war Saint-Loup »plus lui-même, ou plutôt plus de sa race, en laquelle il fondait« (IV, 429). Das Begräbnis ist ein Echo der Trau-

erfeier des Prinzen Edmond de Polignac, an der Proust 1903 teilgenommen hatte (CSB 465; IV, 429).⁶⁸

Auch im Futurismus ist dem Auftrumpfen die Desintegration, der Tod, bereits eingeschrieben. Erinnern wir noch einmal an Marinettis Gründungsmanifest des Futurismus, das er am 20. Februar 1909 im *Figaro* veröffentlicht hat.⁶⁹ Auch hier werden wir in eine Konstellation aus bergender Vergangenheit, Zukunftseuphorie und Tod versetzt. »Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques.«⁷⁰ Auf schweren Teppichen wurde »aux frontières extrêmes de la logique« diskutiert, voller Stolz, wie Leuchttürme als Außenposten der »armée des étoiles ennemies« trotzen zu können. Den bergenden Hintergrund seines futuristischen Wagemuts sollte Boccioni widerspruchsvoller in der Mutter-Materie thematisieren. Wie die Madonna scheint sie, die Statische, das Ziel des Losstürens ihres Sohnes in die Zeit zu kennen: ein messianischer Heldentod. Zugleich scheint ihre monströse Geborgenheit selbst schon für diesen Tod zu stehen. In Marinettis Manifest ist der Mikrokosmos des Interieurs der Rahmen für das Erwachen zur Tat, die frenetische Fahrt mit dem Auto – eine Jagd nach dem Tode »qui courait devant nous dans le vaste ciel mauve, palpable et vivant«. Vom domestizierten Tod in jeder Kurve begrüßt, fordert Marinetti die Fahrenden auf, sich dem Unbekannten als Speisung darzugeben. Der Ritt endet zunächst im »maternel fossé« einer Fabrik. »J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise«. Der Hai, das Auto, schon totgeglaubt, beißt wieder zu, als er dem Schlamm entzogen wurde. Mit vom Schlamm bedeckten Gesichtern diktieren die Futuristen ihren »ersten Willen«, das Manifest, in dem alles gepriesen wird, wovor man Angst hat: von der fieberhaften Schlaflosigkeit bis zum Krieg.⁷¹ Doch der Tod wird schließlich kommen: die Nachgeborenen werden die Futuristen einst »par une nuit d'hiver, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone« finden, wo sie sich neben ihren Flugzeugen am Feuer ihrer Bücher wärmen. Und sie werden sie töten, aus einem Haß, dessen Feuer die Liebe angefacht hat. »Et la forte et la saine Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.«⁷² Die Hyperkompensation, die Identifikation mit dem Tod, ist das beherrschende Motiv. Von vornherein lebt und eilt der Futurismus im Namen des ebenso von vornherein akzeptierten, ja beständig voraus erlebten Todes. Die Futuristen beziehen ihren Stolz aus der Komplizenschaft mit dem Tod, als »défi aux étoiles«.⁷³

Eine viel verhaltenere Todeskomplizenschaft unterstellt der Erzähler Marcel dem Freund Saint-Loup. Sein Wille, der sich auf dies, das, dann auf alles richtete, ihm die Identität, die Stabilität, sogar die Fähigkeit zu Freundschaft und Liebe geraubt hat, zielte letztlich auf den Tod. Nur im Tod ist Saint-Loup letztlich bei sich, – statt in fortwährender Bewegung auf den Erzähler zu, über Tische und Bänke, nach der Prügelei, als ästhetische Erscheinung in dessen Phantasie beheimatet zu sein.

Der Tod, der nun gerade als die geheime, zielgerichtete Wahrheit des Truges, auch des Verrats, erscheint, legt sich rückblickend auf die Gestalt des Saint-Loup. So gewiß, wie der fixierende Blick sich von Anfang an auf ihn heftet, entkommt er all den skopischen Fixierungen durch seine jedem Verortungsversuch spottende Motilität. Diese Flucht vor der Projektion beendet der Tod. Er befreit Saint-Loup endgültig von der Seinsweise als ästhetische Projektion; er ist das Ziel seiner in Bewegung übersetzten Ortlosigkeit.

Marcel Proust ist es gelungen, den Tod im Werk aufzuheben, beständiges Vergehen zum beständigen Werden umzumünzen. Seiner Figur Saint-Loup hat er den Tod nicht ins Werk, sondern ins Leben eingeschrieben. In Saint-Loups Variante des Futurismus zeigt sich der Tod schließlich als das, was im Vorwärtsstürmen immer schon vorweggenommen ist. Schön aufgrund einer Identität, zu der er nicht stand, und betrachtet für diese Schönheit, entfloh Saint-Loup den fixierenden Blicken, auch denen des Erzählers. Ubiquität wie auch Desintegration machen seine instabile Identität aus. Gerade als Phantom verfolgt Saint-Loup letztlich den passatistischen Kern des futuristischen Strebens: einen bergenden Tod, der hinter aller Zukunft zu warten scheint, wie er zugleich auch schon vor aller Vergangenheit liegt.

Für Wolfgang Faets

Anmerkungen

- 1 Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik* (1978), Frankfurt a. M. 1981.
- 2 Yves-Alain Bois, »Kahnweiler's Lesson«, in: Y.-A. B., *Painting as Model*, Cambridge (MA)/London 1990 (October Books), S. 65-97.
- 3 Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory (1909-1915)*, Oxford 1968; Pontus Hulten (Hg.), *Futurismo e Futurismi*, Ausstellungskatalog Venedig, Mailand 1986; Uwe M. Schneede, *Umberto Boccioni*, Stuttgart 1994 (exzellente Einführung).
- 4 Gemeint sind Giacomo Ballas Gemälde *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912, Buffalo (NY), Albright-Knox Art Gallery; *La mano del violinista*, 1912, London, Sammlung Estorick; sowie die verschiedenen Arbeiten *Volo di Rondine*, 1913, z. B.

- New York, Museum of Modern Art. Vgl. den immer noch grundlegenden Ausstellungskatalog *Giacomo Balla*, hg. v. Enrico Crispolti/Maria Luisa Drudi Gambillo, Turin 1963.
- 5 Herbert Molderings, »Film, Photographie und ihr Einfluß auf die Malerei in Paris um 1910 – Marcel Duchamp – Jacques Villon – Franz Kupka«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 37 (1975), S. 247-286.
 - 6 Zur Rezeptionsfigur des »painter-beholder« vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painter and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980, sowie die Rezension dieses Buches von Werner Busch in: *Kunstchronik* 35 (1982), S. 363-372.
 - 7 Zusammenfassend: Schneede, *Umberto Boccioni* (Anm. 3), S. 52-53, 67-76, 84-93. Vgl. vor allem Boccionis Malerei- und Skulptur-Manifeste (II. 2. 1910, II. 4. 1910, II. 4. 1912): Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, hg. v. Zeno Birolli, Mailand 1971, S. 3-11, 23-30; unlängst ins Deutsche übertragen von Angelika Chott: Umberto Boccioni, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hg. v. Astrit Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002, S. 215-225, 237-249.
 - 8 Vf., »Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler«, in: *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich, 1900-1945*, hg. v. Uwe Fleckner/Thomas W. Gaetgens, Berlin 1999 (Passagen/Passages I), S. 245-280.
 - 9 Luzius Keller, »Beseelte Landschaften und Landschaften der Seele. Prousts Verhältnis zur Romantik am Beispiel seines Dialoges mit Chateaubriand«, in: *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, hg. v. Winfried Wehle, München 1991, S. 325-353; Rainer Warning, »Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus: Chateaubriand – Flaubert – Proust« (1991), in: R. W., *Proust-Studien*, München 2000, S. 11-33.
 - 10 Hans Ludwig Ollig (Hg.), *Neukantianismus. Texte der Marburger und der Südwestdeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker*, Stuttgart 1982. Die beste Geschichte der nachkantianischen Nervenphysiologie und der positivistischen Ärzte-Psychologie verdanken wir einem Schüler Fechners und Wundts, der 1883 an der Johns-Hopkins-Universität das erste amerikanische Laboratorium für Experimentalpsychologie gründete: Stanley Hall, *Die Begründer der modernen Psychologie (Lotze, Fechner, Helmholtz, Wundt)*, Leipzig 1914. Der wichtigste Text zur Vermittlung der physiologischen Psychologie in Frankreich ist: Théodule Ribot, *La psychologie allemande contemporaine. École expérimentale*, Paris 1879. Heute sind diese Versuche einer Versöhnung von Positivismus und transzendentelem Idealismus dem Vergessen anheimgefallen. Eine Aktualisierung wäre sinnvoll, besonders angesichts der ideologischen Übergriffe der heutigen Neurophysiologie auf die Bereiche der Ästhetik. Als ich versucht habe, die philosophisch-positivistische Neuroästhetik der 1880er Jahre als ideologischen Hintergrund der Kunstgrammatik des Pointillismus aufzuarbeiten, war mir unvorstellbar, daß derartige mechanistisch-reduktionistische Modelle wieder aufleben könnten. Vgl. Vf., *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Antwerpen/Weinheim 1991, S. 237-247.
 - 11 Gérard Genette, »Métonymie chez Proust«, in: G. G., *Figures III*, Paris 1972, S. 41-63, hierzu S. 45. Siehe auch Warning (Anm. 9), S. 24-28.

- 12 Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »À la recherche du temps perdu«* (1955), Frankfurt a. M. 1986, S. 282.
- 13 Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris 1974, S. 120.
- 14 Warning, »Zu Prousts »impressionistischem« Stil«, in: R. W., *Proust-Studien* (Anm. 9), S. 51-76.
- 15 Luzius Keller ist die Erforschung von Prousts Verhältnis zu Monet zu verdanken. Vgl. zuletzt: Luzius Keller, »Monet et Proust«, in: Marco Goldin/Rodolphe Rapetti/Mary Anne Stevens/Vf. (Hg.), *Monet. Atti del convegno che si è svolto nella Casa dei Carraresi a Treviso il 16 e 17 gennaio 2002*, Conegliano 2003, S. 209-217.
- 16 Warning, »Zu Prousts »impressionistischem Stil« (Anm. 14), S. 51-76, bes. 65-74.
- 17 Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genf 1951, S. 93. Michel Butor, »Les œuvres d'art imaginaires chez Proust«, in: M. B., *Essais sur les modernes*, Paris 1967, S. 154 ff.) hat die Verbindung zu Seurat gesehen, allerdings zu dessen großer Figurenkomposition *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1886, Chicago, Art Institute. Proust beschreibt das Hafenstädtchen Carquethuit, als würde er die sechs Gemälde Seurats aus Port-en-Bessin (1888) in einem Gemälde synthetisieren. Die Analogie zu Seurat ergibt sich noch auf einer anderen Ebene. Dieser hatte 1885 die pointillistische Maltechnik als Äquivalent für den Blick auf das Meer – für die Bewegung des Wassers und des Wahrnehmungseindrucks zugleich – entwickelt. Die Farbtupfer, die »Punkte«, griffen erst dann auf den Himmel, auf den Strand, auf die Boote und schließlich auf alles und jedes über. In den Seestücken vereinheitlichen sie Häuser und Meer ebenso wie der Pinsel Elstirs, hüllen aber alles in einen Farbdunst, der, als wäre er wie der Nebel aus dem Wasser aufgestiegen, alles in der Atmosphäre der Nähe zur See vereinheitlicht. Vgl. Vf., *Seurat* (Anm. 10), S. 205-212, 418-426.
- 18 II, 191. »[...] wenn Gottvater die Dinge schuf, indem er sie benannte, so schuf Elstir sie von neuem, indem er ihnen ihren Namen entzog oder ihnen einen anderen gab« (*Im Schatten junger Mädchenblüte*, S. 589). Vgl. Warning, »Zu Prousts »impressionistischem« Stil« (Anm. 14), S. 64.
- 19 Wolfram Nitsch, »Phantasmen aus Benzin. Prousts Automobile in textgeschichtlicher Sicht«, in: Rainer Warning (Hg.), *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende*, Frankfurt a. M. 1994 (7. Publikation der Marcel Proust Gesellschaft), S. 93-108.
- 20 Mit geringfügigen Änderungen neu gedruckt 1919, CSB 63-69.
- 21 Maurice Maeterlinck, »Les parfums«, in: *L'intelligence des fleurs*, Paris 1907, S. 109-121; Angabe nach Nitsch (Anm. 19).
- 22 Nitsch (Anm. 19), S. 100.
- 23 Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montréal 1997, S. 93-100, 177-181.
- 24 Vgl. zu diesem Gemälde: Henri Bergson, »Le rire« (1900), in: H. B., *Œuvres*, hg. v. André Robinet, Paris 1970, S. 381-486.
- 25 Maurizio Calvesi/Ester Coen, *Boccioni. Catalogo critico*, Mailand 1983, S. 436-437, Nr. 782. Vgl. auch den Aufsatz der Autoren zu den Skulpturen Boccionis, S. 109-113.
- 26 Zum »Opfer« in der Intimität mit Albertine vgl. Warning, »Gefängnismusik. Feste des Bösen in *La Prisonnière*« (1989), in: R. W., *Proust-Studien* (Anm. 9), S. 109-140, bes. S. 129-134.

- 27 Zur Analogie des Einbruchs des Bildes und der gewaltsamen Handlung in das Kontinuum der kausal strukturierten Welt, zur grundsätzlichen Gewalthaftigkeit des Bildes vgl. unlängst Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris 2003, S. 35-56.
- 28 An dieser Stelle können nur Ergebnisse einer ausführlicheren Studie des Werks Boccionis thesenhaft, ja verkürzend und ohne hinreichende Begründung skizziert werden. Boccionis Tagebuch, seine obsessive Selbstdokumentation im Spiegel seiner Kunst, wird dabei eine Schlüsselrolle spielen. Dabei wird Boccioni von Proust aus betrachtet werden. Um diese Perspektive von Proust auf Boccioni zu gewinnen, wird hier umgekehrt der Blick von Boccioni auf Proust versucht. Nur in diesem hermeneutischen Zirkel scheint es legitim, Schlüsselthesen der Arbeit an Boccioni vorwegzunehmen.
- 29 Zur Thematisierung des Libyen-Krieges durch Boccioni vgl. das leider unveröffentlichte Manuskript von William R. Valerio, *Italian Futurism and the Construction of Fascist Modernism*, Phil. Diss. New Haven, Yale University 1996, S. 98-164.
- 30 Filippo Tommaso Marinetti/Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo, »Contro Venezia passatista«, in: Maria Drudi Gambillo/Teresa Fiori (Hg.), *Archivi del Futurismo*, Bd. I, Rom 1958, S. 19-21; F.T. Marinetti, »Discorso Futurista di Marinetti ai Veneziani«, ebd., S. 21-22, frz. als: »Discours Futuriste aux Vénétiens«, in: Giovanni Lista (Hg.), *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne 1973, S. 112-114.
- 31 Drudi Gambillo/Fiori, *Archivi del Futurismo*, Bd. I (Anm. 30), S. 482-485; Boccionis Vorwort zum Ausstellungskatalog ist auf S. 118-120 abgedruckt. Vgl. auch Guido Ballo, *Boccioni*, Mailand ²1964, Nr. 465, 475, 477, 489, 518, 519, 520, 521. Schneede hat besonders Boccionis Skulptur gewürdigt, vgl. dessen *Boccioni* (Anm. 3), S. 119-153.
- 32 John Golding, *Boccioni. Unique Forms of Continuity in Space*, London 1986.
- 33 Laura Mattioli Rossi (Hg.), *Boccioni 1912 Materia*, Ausstellungskatalog Verona, Mailand 1992. Vgl. besonders die Aufsätze von Marisa Dalai Emiliani und Aurora Scotti.
- 34 Vgl. Marisa Dalai Emiliani, »Dalla trasparenza della mimesis all'opacità della poiesis«, in: L. Mattioli Rossi (Hg.), *Boccioni 1912 Materia* (Anm. 33), S. 65-82.
- 35 Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Paris 1896; Filippo Tommaso Marinetti, *Le Roi Bombance. Tragédie Satirique en 4 Actes, en Prose*, Paris 1905 (fälschlich als zweite Auflage bezeichnet).
- 36 Giovanni Papini (Hg.), *Enrico Bergson. La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, Lanciano 1909. Zu den kulturpolitischen Hintergründen vgl. Walter I. Adamson, »Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903-1922«, in: *American Historical Review* 95 (1990), S. 359-390; W. I. A., *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge (MA)/London 1993.
- 37 Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris 1908. Zur Rezeption in Italien vor dem Hintergrund Bergsonscher Philosophie vgl. Giuseppe Prezzolini, *La teoria sindacalista*, Neapel 1909.
- 38 Den Ansatz der Differenzierung von Zeit und Dauer entwickelt Bergson bereits

- 1889 in seinem Erstlingswerk *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in: Bergson, *Œuvres* (Anm. 24), S. 1-157. Er vertieft diese Differenzierung in *Matière et mémoire*, ebd., S. 159-379.
- 39 Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer* (1874), Paris 1889, S. 61-90.
- 40 Bergson, *Œuvres* (Anm. 24), S. 487-809, besonders S. 711-725.
- 41 Siehe die Bemerkungen in Carràs Autobiographie zu dem Gemälde in: Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, hg. v. Massimo Carrà, Mailand 1978, S. 633-634. Vgl. auch: Alberto Ciampi, *Futuristi e anarchici – quali rapporti?* Pistoia 1989.
- 42 Bergson, *Œuvres* (Anm. 24), S. 159-379.
- 43 Reinhold Hohl, »Marcel Proust in neuer Sicht«, in: *Neue Rundschau* 88 (1977), S. 54-72; Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust* (Anm. 23), S. 196-203; und nicht zuletzt Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris 1997. Paola Placella Somella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Rom 1982, S. 80-92, stellt demgegenüber Bezüge zu kubistischem und futuristischem Sehen nahezu ausschließlich in den Vordergrund.
- 44 Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust* (Anm. 23), S. 196
- 45 Johannes Langner, »Zu den Fenster-Bildern von Robert Delaunay«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 7 (1962), S. 67-82.
- 46 Mieke Bal, »Akte des Schauens. Proust und die visuelle Kultur«, in diesem Band.
- 47 »Ce jeune homme qui avait l'air d'un aristocrate et d'un sportsman dédaigneux n'avait d'estime et de curiosité que pour les choses de l'esprit, surtout pour ces manifestations modernistes de la littérature et de l'art qui semblaient ridicules à sa tante; il était imbu, d'autre part, de ce qu'elle appelait les déclamations socialistes, rempli du plus profond mépris pour sa caste et passait des heures à étudier Nietzsche et Proudhon« (II, 92). »Dieser junge Mann, der wie ein herablassender Aristokrat und überlegener Sportsmann wirkte, war von Achtung und Neugier nur für die Dinge des Geistes erfüllt, besonders für jene modernistischen Erscheinungsformen von Literatur und Kunst, die seiner Tante so lächerlich schienen; andererseits war er auch für das eingenommen, was sie als sozialistische Demagogie bezeichnete, war gegenüber seiner Kaste von tiefster Geringschätzung erfüllt und verbrachte Stunden mit dem Studium von Nietzsche und Proudhon« (*Im Schatten junger Mädchenblüte*, S. 440).
- 48 Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris 1983, S. 286-287.
- 49 Vgl. Bruno Foucart (Hg.), *Viollet-le-Duc*, Ausstellungskatalog Paris 1980, S. 130-139.
- 50 Tadié (Anm. 48), S. 286-287.
- 51 II, 374 f. »[...] vibrierende Spannung [...], in de[r] die soeben bis zum äußersten durchgeführten Bewegungen und die, die erst begannen, sich gegenseitig aufheben« (*Guermantes*, S. 98).
- 52 Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Anm. 43), S. 145.
- 53 Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust* (Anm. 23), S. 196-198.
- 54 II, 480. »Sekundenlang versuchte ich, mir jene fernen Impressionen ins Gedächtnis zurückzurufen und wollte eben Saint-Loup im »Turnschritt« einholen, als ich sah, daß ein ziemlich schlecht gekleideter Mann vertraulich auf ihn einzureden schien. Ich schloß daraus, es müsse sich um einen persönlichen Freund von Ro-

- bert handeln; doch schienen sie einander immer näher zu kommen; dann sah ich mit der Plötzlichkeit einer Himmelserscheinung eiförmige Körper in schwindelerregender Schnelligkeit sämtliche nur möglichen Stellungen einnehmen, aus denen sich eine unaufhörlich wechselnde Konstellation vor Saint-Loup ergab. Wie aus einer Schleuder geschleudert, schienen sie mindestens sieben an der Zahl zu sein. Dennoch waren es nur die beiden Fäuste Saint-Loups, die infolge ihres raschen Platzwechsels in diesem scheinbar zweckfremden, rein dekorativen Muster sich vervielfältigten. Dieses ganze Feuerwerk war jedoch nichts als eine Tracht Prügel, die Saint-Loup austeilte und deren nicht ästhetischer, sondern aggressiver Charakter mir erst durch den Anblick des unansehnlich gekleideten Herrn enthüllt wurde, der gleichzeitig jede Haltung, einen Kiefer und viel Blut zu verlieren schien. Er gab den Leuten, die sich fragend herandrängten, lügenhafte Erklärungen ab, wandte den Kopf und blieb, als er bemerkte, daß Saint-Loup sich endgültig entfernte und mir anschoß, stehen, wobei er ihm grollend und sichtlich betrübt, doch keineswegs wütend nachsah. Saint-Loup hingegen war es, obwohl er nichts abbekommen hatte; seine Augen funkelten noch vor Zorn, als er schon wieder bei mir war. Der Zwischenfall hatte nichts, wie ich zuerst gemeint hatte, mit den Ohrfeigen im Theater zu tun. Es handelte sich um einen heißblütigen Spaziergänger, der angesichts des schönen Soldaten, der Saint-Loup war, diesem Anträge gemacht hatte« (*Guermantes*, S. 252 f.).
- 55 Giacomo Balla, *Mercurio che passa davanti al sole*, 1914, Mailand, Sammlung Mattioli. Vf., »Delaunays ›formes circulaires‹ und die Philosophie Henri Bergsons. Zur Methode der Interpretation abstrakter Kunst«, in: *Walraff-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88), S. 335-364.
- 56 Filippo Tommaso Marinetti, *La bataille de Tripoli, (26 octobre 1911) vécue et chantée par F. T. Marinetti*, Mailand 1912.
- 57 Als Strategie einer gewalthaften Ironie wendete der geniale Kritiker und Anarchist Felix Fénéon, ein ehemaliger Angestellter im Kriegsministerium, das Zeugma in seinen kurzen Zeitungsnotizen tragischer *faits divers* (1904-06) an. Vgl. dessen *Nouvelles en trois lignes*, hg. v. Patrick u. Roman Wald Lasowski, Paris 1990.
- 58 Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust* (Anm. 23), S. 196-203
- 59 Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Anm. 43), S. 145.
- 60 IV, 388. »Weder der Orient Decamps' noch der Delacroix' suchte nun meine Einbildungskraft heim, als der Baron mich verlassen hatte, sondern der alte Orient jenes *Tausendundeiner Nacht*, das ich so sehr geliebt hatte, und während ich mich mehr und mehr in dem Netz dieser dunklen Straßen verlor, dachte ich an den Kalifen Harin al Raschid, wie er sich in den entlegenen Stadtvierteln Bagdads auf die Suche nach Abenteuern begab« (*Die wiedergefundene Zeit*, S. 173).
- 61 IV, 389. »Man spürte, daß Elend, Verlassenheit und Furcht dieses ganze Viertel bewohnten. Um so überraschter war ich, daß unter diesen verlassenen Häusern eines stand, in dem vielmehr das Leben Grauen und Untergang besiegt zu haben und Betriebsamkeit und Reichtum aufrechtzuerhalten schien. Hinter den geschlossenen Läden jedes einzelnen Fensters offenbarte das Licht, das wegen der Polizeivorschriften gedämpft war, gleichwohl den Verzicht auf jegliche Sparmaßnahmen« (*Die wiedergefundene Zeit*, S. 174).

- 62 IV, 389. »[...] und es erregte gleichfalls meine Neugier, als ich etwa fünfzehn Meter von mir entfernt, das heißt zu weit, als daß ich in der tiefen Dunkelheit ihn hätte erkennen können, einen Offizier heraustreten sah. / Etwas jedoch verblüffte mich, das weder an seinem Gesicht lag, das ich nicht sehen konnte, noch an seiner von einem großen Umhang verdeckten Uniform, sondern an dem außerordentlichen Mißverhältnis zwischen der Zahl der verschiedenen Punkte, die sein Körper passierte, und der geringen Anzahl von Sekunden, in denen sich dies vollzog und dabei wie der Ausfallversuch eines Belagerten wirkte. Obwohl ich ihn nicht eigentlich erkannte, dachte ich deshalb, wenn nicht an die Haltung, die Schlankheit, das Tempo, die rasche Beweglichkeit Saint-Loups, so doch an die Art von Allgegenwart, die ihn so sehr auszeichnete. Der Uniformierte, der imstande war, in so kurzer Zeit so viele verschiedene Positionen im Raum einzunehmen, war, ohne mich bemerkt zu haben, in einer Seitenstraße verschwunden, und ich blieb im Zweifel zurück, ob ich dieses Hotel tatsächlich betreten sollte, dessen bescheidenes Aussehen mich starke Bedenken hegen ließ, ob wirklich Saint-Loup es soeben verlassen haben konnte« (*Die wiedergefundene Zeit*, S. 174 f.).
- 63 Reinhold Hohl, »Marcel Proust in neuer Sicht« (Anm. 43), hier S. 69-71.
- 64 Beste Einführung: Dawn Ades/Neil Cox/David Hopkins, *Marcel Duchamp*, London 1999. Zu Duchamp und Marey: Ivor Davies, »New Reflections on the Large Glass. The Most Logical Sources for Marcel Duchamp's Irrational Work«, in: *Art History* 2, 1 (März 1979), S. 85-94.
- 65 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967, S. 42.
- 66 Nancy, *Au fond des images* (Anm. 27).
- 67 IV, 429. »Wäre es nicht möglich, daß selbst der zufällige Tod [...] vorgezeichnet war, nur den Göttern bekannt, unsichtbar den Menschen, offenbar jedoch in einer halb unbewußten, halb bewußten Trauer (die in diesem letzteren Fall sogar den anderen gegenüber mit jener vollkommenen Aufrichtigkeit zum Ausdruck gebracht wurde, mit der man Unglücksfälle ankündigt, denen man in seinem tiefsten Inneren zu entgehen hofft und die dennoch eintreten), wie sie demjenigen eigentümlich ist, der solche Todesahnungen in sich trägt, gleich einem deutlich eingeschriebenen Leit- und Schicksalsspruch« (*Die wiedergefundene Zeit*, S. 234).
- 68 Tadié (Anm. 48), S. 288-289.
- 69 Filippo Tommaso Marinetti, »Fondation et Manifeste du Futurisme« (*Le Figaro*, 20. 2. 1909), in: Lista, *Futurisme* (Anm. 30), S. 85-89.
- 70 Ebd., S. 86-89, hier zit. S. 86. Bisher blieb unbemerkt, wie sehr der Anfang von Marinettis Futuristischem Manifest Gustave Kahns erstem symbolistischen Gedichtband verpflichtet ist: *Les palais Nomades*, Paris 1887. Vgl. etwa den Anfang des Gedichts, S. 5: »Dans la haute chambre, sous les plafonds qu'enfumèrent / les lourds lampadaires de cuivre, dans la haute chambre / hermétique du pli droit et métallique de lourds rideaux / la fumée dévale, gyre, se tord en ellipses, se strie et / s'enfuit; au minuit répercuté de timbres de cuivre, les / rêves flottent lourds aux flocons de la fumée«.
- 71 Filippo Tommaso Marinetti, »Fondation et Manifeste du Futurisme« (Anm. 69), S. 87.
- 72 Ebd., S. 88.
- 73 Ebd., S. 89.