

La vie c'est Ailleurs Hommage à Marcel Proust

Vier Texte von Verena Joos

Prima Vista

Vor zwanzig Jahren sah ich sie zum ersten Mal, diese Bände, die für mich in der Geschichte des Lesens ein neues Kapitel aufschlagen sollten. Das vornehme, zurückhaltende Grau, in das sie eingeschlagen waren, erweckte meine Neugier. Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, stand auf jedem der Buchrücken, gefolgt von einer Zahl. Eins bis dreizehn. Was war das für einer, der sich da so beharrlich auf die Suche machte, und was für ein Geheimnis barg diese Zeit? Proust, sagte mein Kommilitone, der Besitzer der Bände, lakonisch und ein wenig gännerhaft. Und auf meine Frage hin, mit dezent verhohlenen Stolz: ja, die habe er gelesen. Alle. Ich griff nach einem der Bände, entdeckte unter dem Grau des Schutzumschlages rohweißes Halbleinen - nicht grau, wie die 20 Bände Brecht, die ich zwar besaß, aber nur in Auszügen des Er-lesens wert befunden hatte - und stieß auf den Untertitel "Im Schatten junger Mädchenblüte". Meine Phantasie, zum ersten Mal mit einem Springquell des Proustschen Metaphernstromes konfrontiert, biß sofort an, und aus dem Untertitel wurde unversehens eine - bisher noch meine - Novelle. Junge Mädchenblüte - ich stellte mir einen blühenden Frühlingsstrauch vor - Forsythien vielleicht oder Goldregen - merkwürdigerweise war die Mädchenblüte in meinem Kopf in warmes Gelb getaucht. Daß Proust sie eher mit der jungfräulichen Farbe Weiß konnotiert, erfuhr ich erst ein wenig später, und da hätte ich mich, schon tief in seinem Strom schwimmend, über jede andere Farbgebung gewundert. - Im Schatten dieser Mädchenblüte läßt sich trefflich ausruhen, so assoziierte ich weiter, Schutz vor der manchmal schon unbarmherzig sengenden Frühlingssonne finden. Aber ein Schatten ist auch etwas, was unser Leben über-schatten kann. Ist auch Symbol des Makels und der Trauer. Wie, wenn dieser Suchende nach der verlorenen Zeit gegen solche Trauer ankämpfen müßte, wenn diese Trauer Ursache für den Verlust dieser Zeit gewesen wäre? Süße und Melancholie tanzten für mich auf dem Seil dieses Untertitels einen schwerelos anmutigen Pas de Deux - ohne Netz und doppelten Boden, nach beiden Seiten dem Absturz zugeneigt. Ich würde mich, das war mir in diesem Augenblick gewiß, in diesen Schatten junger Mädchenblüte begeben, das Geheimnis dieser menschlichen Botanik studieren müssen. Ich griff nach einem weiteren Band - es war "Die Welt der Guermites" - und ich verfiel augenblicklich jenem Zauber der Namen, den Proust nicht müde wird zu entfachen - und nicht müde wird zu beschreiben. "Die Namen" wollte er sein Erinnerungswerk einmal nennen; ein Unterkapitel im zweiten Band zeugt noch von diesem Plan. Namen - seien es die von Orten oder von Personen - sind die ersten und die letzten Zufluchtsstätten der Träume. Steht ihre pure Stofflichkeit vor der Kenntnisnahme ihres Trägers, so erzeugen sie ein merkwürdig unbestimmtes Bild, das sich aus ihrem Klang - sei er lebhaft, hell oder dumpf - in eine Tönung färbt, aus der die Einzelheiten nur schemenhaft durchblitzen - analog dem Geheimnis des Monochromen. Und wenn man ihre Träger sattsam - manchmal zu sattsam - kennt und zu vergessen drängt, dann bleibt zuletzt doch ihr Name übrig, der die ganze Restsüße - oder Resttrauer - des Anfangs in sich vereinigt. "Guermites" - für Marcel Proust, oder genauer gesagt, für seinen jungen Ich-Erzähler, ist dieser Name "immer vom Geheimnis merowingischen Zaubers umhüllt und wie im Abendrot jenes orangefarbenen Lichtes gebadet, das der Silbe 'antes' entströmt." Auch ich, noch ahnungslos, empfand damals etwas Abendliches in diesem Namen - etwas, was dem Morgenlicht der "jungen Mädchenblüte" hart kontrastierte.

Wenig später befand ich mich, meine Neugier heischte nach neuer Nahrung, "in Swanns Welt". Swann - dieser Name nun hatte für mich das Flair tief nächtlicher Dunkelheit. Ich war mir sicher, daß ich in seiner Begleitung zu den Zeitzonen jenseits der Mitternacht vorstoßen würde, wo der Himmel am schwärzesten ist und nur in den Salons noch vereinzelt oder verschwenderisch, je nach Geschmack und Laune der Hausherrin, Kerzenlicht brennt. Für Prousts Erzähler ist der Name in einer Phase, in der er ganz in dem Gefühl der Verliebtheit in Swanns Tochter Gilberte aufgeht, so lange er ihn auch schon kennt, bei jedem Wieder-Hören Träger eines ganz neuen Klanges. "Er war mir in Gedanken immer gegenwärtig", notiert er, "und doch gewöhnte ich mich nicht an ihn. Ich zerlegte ihn, buchstabierte ihn mir vor, seine Orthographie war stets ein Quell neuen Staunens für mich. Mit seiner Vertrautheit hatte er für mich auch seine Unschuld verloren."...

Beim weiteren Nachstöbern stieß ich auf zwei Namen, denen, aus der biblischen Geschichte bekannt, bestimmt war, von Anbeginn sprachliches Gefäß für Schuld zu sein, die also ihre Unschuld bereits vor unvorstellbarer Zeit verloren haben: "Sodom und Gomorrha" heißt Band 7, die strukturelle Symmetrieachse des Werkes. Sodom und Gomorrha ... Es sind die Orte der Sünde, sind die Chiffren der Inversion, Prousts oft verwendetes Synonym für Homosexualität. Sodom ist das Reich des hinreißenden Monsieur de Charlus, des virtuosen Grenzgängers zwischen den Welten, Klassen und Geschlechtern.. Gomorrha aber das Reich Albertines, wie Gilberte nicht zufällig Trägerin eines androgyn anmutenden Namens. Albertine wird die große Liebe des Erzählers - wie ist es dann möglich, daß sie zur Seite Gomorrhas wandert, wo männliche Wesen keinen Ort haben? Ist Albertine "die Gefangene" - ein weiterer Untertitel, der seiner Vielschichtigkeit wegen neugierig macht? Wo, mit welchen Fesseln ist Albertine gefangen? Wohin wird sie sich, als "die Entflohene", wenden, wen wird sie zurücklassen und in welcher Verfassung? "Die Gefangene" und "Die Entflohene" - zwei Titel, an deren Rändern sich Dramatik verbirgt. Jemanden gefangen zu nehmen - so der Ausdruck denn nicht metaphorisch gemeint sein sollte - ist ein Akt der Gewalt, der Willkür; dieser Gefangenschaft zu entkommen ebenfalls, symmetrisch dazu. Verläßt Proust also, gegen Ende seines Werkes, die in den vorhergehenden Titeln angedeutete Ebene der Kontemplation zugunsten eines Zugewinns an Aktion? Ein letzter Blick auf den letzten Untertitel spricht gegen diese Spekulation. Er lautet "Die wiedergefundene Zeit".

Ich stellte die Bände wieder in das Regal meines Kommilitonen zurück, seltsam berührt über die Vielzahl an Fragen, Assoziationen, Spekulationen, die sich da einem ersten Blick buchstäblich knapp unter die Oberfläche, zwischen Schutzumschlag und Schutzlosem Buch entbarg. Was ich noch nicht wußte, ist, daß diese Erfahrung Prousts schriftstellerische Hingabe an die Dinge und Personen geradezu symbolisiert. Ihre Wahrheit, ihr Geheimnis, liegt für ihn nicht hinter den Phänomenen, sondern genau an ihrer Oberfläche. Oder allenfalls ganz knapp darunter. Oberfläche ist das Komplexeste, was es gibt; jegliche Reduktion auf irgendein imaginäres Wesentliches beraubt die Dinge ihrer schillernden Vielfalt.

Mein Heimweg führte an einem Buchladen vorbei, wo ich den ersten dieser Bände erstand. An diesem Abend bin ich früh schlafen gegangen. Ich blätterte mich, Eva Rechel-Mertens, der Übersetzerin dieses Mammutwerkes, eine stumm - staunende Reverenz erweisend, über die fast leeren Umschlagseiten hin zum ersten Kapitel, es hieß schlicht "Combrai", und las den ersten Satz:
 "Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen."

Zwie-Licht

"Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen."

Anfangssätze üben auf mich immer einen eigentümlichen Zauber aus. Sie sind die Schwelle, über die der Gedanke, der Formwille gehen muß, um zum Werk zu werden. Und das Bewußtsein ihres Schöpfers über dieses Schwellendasein ist ihnen eingeschrieben. Manche dieser Anfangssätze plustern sich auf, als wären sie sich ihrer Verantwortung für das Ganze bewußt, als müßten sie alles, was noch nachfolge, zusammenfassend vorwegnehmen. Manche schreiten geziert, gefallsüchtig einher, als wollten sie sagen: Schau mich an, bin ich nicht allerliebste? Mache ich dir nicht Appetit auf mehr von meiner Sorte? Manchmal aber klopft einer ganz leise, fast unhörbar an die Pforten unserer Wahrnehmung, als scheue er vor allzu großer Aufdringlichkeit zurück, als wolle er uns unsere Aufmerksamkeit nicht dreist abnötigen. Einen solchen Anfangssatz zu erhaschen, zählt für mich zu den Glücksmomenten des Lesens.

"Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen". Ein Satz von großer Schlichtheit, ganz anders als die ihm folgenden, einen Großteil des Werkes charakterisierenden Schachtelsätze, Labyrinth des Sinnes, in denen den roten Faden bald verliert, wer sich beim Lesen zerstreuen läßt. Und doch ein Satz, der in subversiver Demutsgeste die Leit motive des Romans verbergend offenlegt. Kurz zuvor hatte ich Goethes "Wilhelm Meister" gelesen, und auch von ihm war mir der Anfangssatz haften geblieben. Ein Satz von ähnlicher Lakonik, mit auf ähnliche Weise versteckter Botschaft. Er lautet: "Das Schauspiel dauerte sehr lange."

Gemeinsam ist diesen Sätzen der Verweis auf die sich ausdehnende Zeit, das Spiel mit dem Zeit-Sinn ihres Erzählers. Was da jeweils von langer Dauer ist, bindet sich, in raffiniertes Understatement drapiert, an einen Haupt-Gegenstand des Inhalts und an die Erzählstruktur zugleich. Bei Wilhelm Meister ist es das Theater, für den Romanhelden der Inbegriff des besseren Lebens - über lange - möglicherweise, wie sein geistiger Vater manchmal im Gewand des auktorialen Erzählers kritisch durchblitzen läßt - über zu lange Zeit. "Das Schauspiel dauerte sehr lange" - wenn man diesen Anfangssatz nicht aus den Fängen der Interpretation läßt, ließe sich eine komprimierte und unterschwellig kommentierte Zusammenfassung des Buches aus dieser seiner bescheidenen Stofflichkeit herauspressen.

Prousts Anfangssatz wirkt luftiger - und doch erweist er sich einem solchen Gewaltakt gegenüber als sperriger. Unter seiner federleichten Oberfläche verbirgt er mehr Geheimnisse als sein "klassischer" Kollege. Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen". Verweist diese Aussage in die Kindheit? Hat sich da eine - meist von den Eltern aufgenötigte - Gewohnheit ins Erwachsenenleben hinübergerettet? Wie lange liegt diese Zeit zurück? Wie alt ist der, der sich nun offenbar von diesem Brauch von alters her emanzipiert hat?

Obwohl beide Sätze eine dringliche, fast schon flehentliche Referenz auf die Dauer aufweisen, stellt sich nur bei Prousts "Auftakt" wirklich die Frage nach der Zeit und ihrer Interpunktion. Ein Schauspiel kann vier oder fünf Stunden währen, um als "lang" empfunden zu werden; manchmal stellt sich dieses Gefühl auch schon nach eineinhalb Stunden ein. Es hat einen Anfang und - gottlob! auch ein Ende, das ist allgemein bekannt und beruhigt das nachfragende Gemüt. Prousts Satz dagegen läßt Anfang und Ende "seiner" Zeitspanne buchstäblich im Dunkeln - so man davon ausgehen möchte, daß der Zeitpunkt dieses Schlafengehens, so früh er auch angesetzt gewesen sein mag, doch zumindest die Dämmerung abgewartet haben wird. (Ende des 19. Jahrhunderts, in dem der Roman spielt, war die Sommerzeit noch nicht erfunden). So wird aus einem lichten ein zwie-lichtiger Satz. Das Lichte und das Zwielichtige aber - das sind die unterschiedlichen Merkmale von Symbol und Metapher. Im Symbol ist der Scheinwerfer vom Besonderen aus auf das Höhere Allgemeine gerichtet, dieses steht im Rampenlicht des Sinnes, der Wahrheit. In der Metapher, und gar in dem Proustschen Metaphernstrom, gibt es diese Hierarchie zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, zwischen Lichtziel und Lichtquell, Urbild und Abbild, nicht. Hier spiegelt sich das Heute im Gestern, der Raum in der Zeit, ein Küchenmädchen in einem Gemälde von Giotto, ein sinisterer Hutmacher in einer Kirchenskulptur, der Ruf des Lumpensammlers in einer gregorianischen Strophe, zwei Adlige in zwei kostbaren Orchideen - und ebenso umgekehrt. Und durch diese Spiegelung, diesen Sprung von einem Eindruck zum anderen quer durch die Räume, längs durch die Zeiten, entsteht etwas drittes: das Bild.

Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen." In der Kindheit des Ich-Erzählers, in Combray, barg dieser Moment des Schlafengehens die ganze Süße und die ganze Unzulänglichkeit des Daseins gleichzeitig in sich. Vor dem Schlafengehen hielt das mütterliche Füllhorn den Gutenachtkuß für ihn bereit, ein flüchtiger Hauch des Glücks, ein Augenblick nur der Erfüllung, der den Tag interpunktiert, in ein

mangelhaftes "noch nicht" und ein desillusionierendes "nicht mehr" aufspaltet. Doch diese der Nachtseite zugewandte Spanne des "Nicht mehr" hält die Möglichkeit des Träumens bereit. Prousts Ich-Erzähler ist ein passionierter Träumer, einer, der im Traum erlebt, was ihm die Wirklichkeit versagt. Manchmal versucht er, einen Traum Wirklichkeit werden zu lassen, aber wenn das gelingt, ist dieser seines Zaubers beraubt. "Es ging mir wie denen," schreibt er, "die sich auf die Reise begeben, um mit eigenen Augen eine Stadt ihrer Sehnsucht zu schauen, und sich einbilden, man könne der Wirklichkeit den Zauber abgewinnen, den die Phantasie uns gewährt." Doch Phantasie und Wirklichkeit sind in der "Suche nach der verlorenen Zeit" keine säuberlich voneinander getrennten Bereiche. Es gibt eine flüchtige Berührung zwischen ihnen, von derselben luftigen Materie wie jener Gutenachtkuß, der erst von jenem denkwürdigen Augenblick an zur Metapher des Glückes wird, in dem er einmal versagt bleibt. Es gibt auch einen Zauber des Augenblicks, wenn dieser Augenblick, urplötzlich und ungenötigt vom Licht der Vergangenheit angestrahlt, Gegenwart und etwas anderes, früheres in eins wird. In diesem Außerkraftsetzen der Zeit - wie im Traum - ruht das Geheimnis der berühmten "Madeleine".

Die Madeleine und andere Köstlichkeiten

"Das mit der Madeleine" ist in den abfragbaren Allgemeinbildungsfundus übergegangen. Auch wer "Auf der Suche nach der verlorenen Zeit" nie aufgeschlagen hat, dem fällt bei dem Namen Proust fast reflexhaft "das mit der Madeleine" ein. Eine Literaturwissenschaftlerin hat "dem mit der Madeleine" gar ein ganzes Buch gewidmet. Ein kleines Gebäckstück in der Form einer Jakobsmuschel, eingetaucht in eine Tasse duftenden Lindenblütentees, ist zur Essenz eines Mammutwerkes geworden. In seinem Geschmack, seinem Genuß nämlich steigt für den Ich-Erzähler die ganze Welt der Kindheit wieder auf, und ihn durchströmt ein unerhörtes Glücksgefühl, dessen Grund mit dem bloßen Anblick des Sandtörtchens nicht erklärbar ist. Wenn von einer früheren Vergangenheit nichts mehr existiert nach dem Ableben der Personen, dem Untergang der Dinge, läßt Proust den Ich-Erzähler dieses beglückende Erlebnis kommentieren, "so werden allein, zerbrechlicher aber lebendiger, immateriell und doch haltbar, beständig und treu Geruch und Geschmack noch lange wie irrende Seelen ihr Leben weiterführen, sich erinnern, warten, hoffen, auf den Trümmern alles übrigen und in einem beinahe unwirklich winzigen Tröpfchen das unermeßliche Gebäude der Erinnerung unfehlbar in sich tragen."

Die "schwachen" Sinne sind die Wünschelruten im Reich der verlorenen Zeit. Der Geruch einer frisch gestärkten Serviette läßt alle Sommeraufenthalte im Seebad Balbec in einem Augenblick lebendig werden. Zwei ungleich behauene Pflastersteine schenken dem darauf sein Gleichgewicht Suchenden die Erinnerung an den Markusplatz in Venedig. Das Geräusch eines gegen den Teller schlagenden Löffels verschafft die Illusion des Geräusches, das der Hammer eines Bahnarbeiters erzeugt hatte, als der Zug, in dem der Erzähler seine Reise nach Paris angetreten hatte, dicht neben einem kleinen Wäldchen hielt. Dem Auge allein aber, der Königin der Sinne, sind diese plötzlichen und nicht der Herrschaft des Willens unterliegenden Wiederentdeckungen versagt. Das Reich des Optischen liegt nahe - zu nahe - am Herrschaftsbereich des Verstandes, Metaphern wie "einsehen", "durchblicken" "durchschauen" oder "erhellen" weisen auf diese enge Nachbarschaft hin. Der pure Anblick jenes kleinen Wäldchens durch das Zugfenster vermochte das Herz des Erzählers nicht zu rühren, nicht an die Pforte der Erinnerung zu klopfen. Eine Augenblicksphotographie, mit einem alle Einzelheiten erfassenden, aber lustlosen Blick aufgenommen, langweilig wie eine Lichtbildausstellung - so wertet der Erzähler selbst seine Wahrnehmung ab. Erst das klopfende Geräusch des Bahnarbeiters - vielmehr nicht das "Originalgeräusch", sondern, Tage später, seine Spiegelung im Geräusch des einen Teller malträzierenden Löffels - schafft den Bäumen, die das kleine Wäldchen bilden, den Zugang zur Seele, ihren Eintritt in die Sphäre der wiedergefundenen Zeit. Eine andere Baumgruppe hingegen, es handelt sich um die drei Bäume, die der Ich-Erzähler einmal auf der Fahrt nach Hudimesnil, etwas abseits der Landstraße, erblickt hat, bleibt für immer unerlöst. Kein Duft dringt durch das geschlossene Fenster der Kutsche, der dem Insassen eine Brücke zu einer früheren Zeit schlagen helfen könnte. Auch das Vogelgezwitscher, im Innern des Wagens zwar hörbar, aber isoliert bleibend, dem optischen Eindruck nicht zuzuordnen, hilft nicht weiter. Ebenso bleiben Tastsinn wie Geruchssinn an der Begegnung unbeteiligt. "Ich schaute die drei Bäume an, ich sah sie deutlich vor mir, aber im Geiste spürte ich, daß sie etwas verdeckten, worüber ich keine Macht besaß", kommentiert der Ich-Erzähler diesen beiderseits ohnmächtige Trauer auslösenden Akt des Verfehlens.

Wie anders da jenes frühere Glückserlebnis, das der Erzähler einem blühenden Weißdornstrauch verdankt, dessen bittersüßer Mandelduft, verbunden mit der anmutigen Gebärde des Aufblühens, eine erotisch-kulinarische Vision erzeugt. Das Bild eines jungen Mädchens im Brautkleid steigt in seinem Inneren auf, der Duft eines Mandelcremetörtchens kitzelt seine Nase. Einige Augenblicke später steht ein junges Mädchen vor dem Weißdornstrauch, und sie verschmilzt mit dem Duft und der Blütenpracht zugleich. Zur Hälfte Mädchen, zur Hälfte Blüte - Mädchenblüte. So ist bei Proust der Zauber von Naturerscheinungen fast immer auch an Menschen geknüpft, und oft werden diese Menschen gerade durch ihre Verknüpfung mit dem Naturschönen zu Objekten erotischen Begehrens. Den drei Bäumen auf der Fahrt von Balbec nach Hudimesnil bleibt eine solche Verbindung versagt. Sie wirken wie ferne Geliebte, doch keine noch so ferne Geliebte ist bereit, die Patenschaft für sie zu übernehmen, ihrem Schattendasein Leben einzuhauchen. So bleiben sie denn zwar Gegenstände der Melancholie, werden aber nicht zu Gegenständen der Kontemplation. Kontemplation - das heißt, wörtlich übersetzt, Zusammenschau. Diese Zusammenschau ist der Schlüssel ins Reich der wiedergefundenen Zeit, sie ist es, die die lineare, die chronometrische Zeit außer Kraft setzt. Das einzelne Ereignis hingegen, das, was sich einer solchen Zusammenschau verweigert, ist der linearen Zeit und ihrer Vergänglichkeit ausgesetzt. Es verwelkt wie eine Pflanze, die man aus ihrem Humus herausreißt und nicht begießt. "Die Wahrheit beginnt erst in dem Augenblick", schreibt Proust, "in dem der Schriftsteller zwei verschiedene Objekte nimmt, die Beziehung zwischen ihnen herstellt, welche - in der Welt der Kunst - dem einmaligen Kausalnexus in der Welt der Wissenschaft entspricht, und sie in die unerläßlichen Ringe eines schönen

Stils faßt." So kann, auf einer Fahrt des Ich-Erzählers nach Tansonville, ein großer, weißer Birnbaum lächelnd seine im Winde konvulsivisch flatternden Blüten der Sonne entgegenstrecken, weil eine Hure, die mit ihrem Liebhaber an ihm vorüberspaziert, seiner Einsamkeit ein Ende macht, und jene Hure wiederum wird von seinem Glanz, seinem märchenhaften Schimmer der Unschuld angestrahlt. Nur unsere drei Bäume heben vergebens ihre Arme; sie verharren wie ihr Betrachter im Zustand ohnmächtiger Trauer.

Die Musik, die Sie heute abend hören, schreibt sich von diesen drei Bäumen und ihrer ohnmächtigen Trauer her. Die kleine Episode, deren Zeitspanne von ihrem ersten Anblick bis zu ihrem endgültigen Verschwinden reicht - in Auszügen ist sie unserem Programmblatt zu entnehmen - sie ist der Inspirationsfundus für Reinhard Kargers Miniaturen. So gibt es denn auch für diese drei Bäume eine Art später Erlösung.

Metamorphose eines Küchenmädchens oder Das Leben ist anderswo

Eine meiner Lieblingspersonen aus der Suche nach der verlorenen Zeit ist eine kleine Episodenfigur - eine "Wurze", wie man sie im Theaterjargon etwas abschätzig nennen würde.

Es ist ein Küchenmädchen, namenlos geblieben wie ihre Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen, deren keine länger als höchstens zwei Jahre im Dienst der Familie blieb. Dieser rasche Wechsel ist, ohne daß der Erzähler das so deutlich ausspricht, sicherlich Françoise anzulasten, der Regentin in Haushalt und Küche, eine überaus plastische, überaus derbe Satyrfigur, fleischgewordenes Kontrastprogramm zum Defilee der Dekadenten, Empfindsamen und Effeminierten in den Salons der Provinz und später der Hauptstadt, wohin sie die Herrschaft begleiten wird. Françoise ist eine Person bäuerlicher Herkunft, in der äußerste Feinfühligkeit und abgrundtiefe Grausamkeit einen stetigen Kampf ausfechten, ohne daß jemals ein Unentschieden dabei herauskäme. Ihr Boeuf en Gelee ist Legende, ihr Poulet ein Gedicht, ihr Spargelrezept ein Quell des Entzückens. Doch gerade mit dem, was ihre Brotgeber in andächtige Begeisterung versetzt, quält sie ihre Untergebenen bisweilen bis zum äußersten, weit über die jeweilige Schmerzgrenze hinaus, wie wir gleich hören werden.

Die Episode jenes Küchenmädchens fällt in das Jahr, "in dem wir so oft Spargel aßen", wie der Erzähler erinnert. Die Spargelsaison dauert vom 21. April bis zum 21. Juni, bei uns wie in Frankreich, heute wie vor 100 Jahren - auch, wenn es dank globaler Handelsnetzungen heutzutage möglich ist, das ganze Jahr über Spargel zu bekommen - im Herbst aus Südafrika, im Winter aus Chile, im Februar schon aus Griechenland oder der Türkei. Aber wer will das schon - gewichtiger Bestandteil der Kostbarkeit dieses begehrten Stengels ist genau seine saisonale Bedingtheit, die Vorfreude auf den Erststich und das leise Bedauern darüber, daß seine Zeit schon wieder verstrichen ist. Wie habe ich den Erzähler um sein Privilegium, in diesen drei Monaten beinahe täglich Spargel serviert zu bekommen, beneidet! Und wie um die Bilder, in welchen er dem köstlichen Gemüse ein Denkmal setzt!

"Besonders die Spargel hatten es mir angetan, die wie mit Ultramarin und Rosa bemalt aussahen und deren in Violett und Himmelblau getauchte Spitze nach dem anderen Ende zu - das noch Spuren des nährenden Ackerbodens trug - lauter Abstufungen von irisierenden Farben aufwies, die nichts Irdisches hatten. Es schien mir, daß diese himmlischen Tönungen das Geheimnis von köstlichen Geschöpfen enthüllten, die sich aus Neckerei in Gemüse verwandelt hatten und durch ihre aus feinem eßbaren Fleisch bestehende Verkleidung hindurch in diesen Farben der zartesten Morgenröte, in diesen hinschwindenden Nuancen von Blau jene kostbare Substanz verrieten, die ich noch die ganze Nacht hindurch, wenn ich am Abend davon gegessen hatte, in den nach Art Shakespearescher Feenkomödien gleichzeitig poetischen und derben Possen wiedererkannte, die sie zum Späße aufzuführen schienen, wenn sie sogar noch mein Nachtgeschirr in ein Duftgefäß umschufen."

So weit Proust. Eine solche Eloge hätte - sieht man einmal vom olfaktorischen Gesichtspunkt ab - kein deutscher Dichter schreiben können - ist doch hierzulande das optische Ideal des Spargels, im Gegensatz zu seinem französischen Vetter, ein jungfräuliches Weiß und gelten doch - zu Unrecht, wie ich meine - schon leichte Verfärbungen als qualitätsmindernd, dem deutschen Reinheitsgebot zuwiderlaufend. "Veronika, der Spargel wächst", haben die Comedian Harmonists in den 20er Jahren gedichtet, so dem reinweißen Stengel vierstimmig das Quantum an Zweideutigkeit schenkend, das der deutsche Mutterwitz ihm einräumt. Bei Proust dagegen wird er zum Feenwesen, zum göttlichen Geschöpf. Quelle difference!

Aber was hat dies alles mit jenem Küchenmädchen zu tun, das der Erzähler mit jener ausschweifend genutzten Spargelsaison verbindet? Nun - jenes Küchenmädchen hat allabendlich die Unmengen von Spargel zu schälen, die Françoise ihrer Herrschaft und deren Gästen serviert. Es ist eine arme, kränkliche Person im bereits vorgeschrittenen Stadium der Schwangerschaft, "verfettet durch ihren gesegneten Zustand bis ins Gesicht hinauf, bis in die gerade und eckig herabfallenden Wangen", wie sie der Ich-Erzähler ohne jeden Anflug von Charme beschreibt." Charles Swann, der Freund des Hauses, der oft zu Besuch kommt, nennt sie scherzhaft Giottos CARITAS.

Giotto, italienischer Maler im 14. Jahrhundert, ein Zeitgenosse Dantes, hat in einer Kapelle in Padua eine Reihe allegorischer Gestalten gemalt, die Tugend und Laster darstellen. Über einer von ihnen, einer Frau, steht mit großen Buchstaben das Wort CARITAS, das heißt Liebe. Sie trägt ein grobes, steif fallendes Gewand, das ihre Figur verbirgt. In ihrer rechten Hand hat sie eine Schale mit Früchten und

Getreideähren. Um den Kopf trägt sie einen Kranz und ein Feuerkreuz. In der Linken hält sie ihr eigenes Herz und reicht es Jesus, einer kleinen Figur ganz oben in der rechten Ecke des Bildes.

Der Ich-Erzähler, dem die Reproduktion dieses Bildes - ein Geschenk von Swann - von Kindheit an vertraut ist - wird nicht andächtig gestimmt angesichts der derben Matrone, und lange Zeit hat er an ihrem Anblick kein Vergnügen. Sie verkörpere die ihr zugeschriebene Tugend, ohne etwas davon zu ahnen und ohne daß sich ein Gedanke von Nächstenliebe jemals auf ihrem kraftvollen und vulgären Antlitz hätte spiegeln können, kritisiert er. Und wenn sie Gott ihr Herz in Flammen darbräte, so reiche sie es ihm eigentlich in der Weise heraus, wie eine Köchin einen Korkenzieher aus dem Kellerfenster jemandem hinhält, der am Parterrefenster stehend ihn von ihr haben will. Der Korkenzieher stiftet eine äußere Analogie zu dem armen Küchenmädchen, doch der Erzähler findet auch eine innere: ähnlich wie die CARITAS ihre Bedeutung als etwas äußerliches vor sich hertrage, so trage sie ihren schweren Bauch, das Zeichen der Schwangerschaft, ohne daß sich etwas von Schönheit oder Sinn der Mutterschaft in ihrem Gesicht spiegele. - Warum sollte sie auch, denkt der geneigte Leser, ist diese Schwangerschaft doch höchst unerwünschtes Resultat einer flüchtigen und im Sande verlaufenen Beziehung und ein uneheliches Kind stetiges Hindernis im Daseinskampf eines solchermaßen unterprivilegierten Wesens. - Und doch führt diese Zusammenschau, so weltfremd sie zunächst scheint, den Erzähler auf eine wichtige Erkenntnis: Das Symbol auf den Fresken Giottos ist eben nicht als Symbol dargestellt, sondern als Wirklichkeit, als wirklich gelebt und materiell gehandhabt. Die wahre Güte muß sich nicht den Gesichtszügen einbrennen - im Gegenteil: "Wenn ich später im Laufe meines Lebens, in Klöstern etwa, Gelegenheit hatte, wirklich heiligen Personifizierungen der tätigen Nächstenliebe zu begegnen, so hatten diese im allgemeinen das muntere, positive, gleichgültige und etwas schrofne Gebaren des eiligen Chirurgen an sich und ein Gesicht, auf dem kein Mitgefühl, kein Gerührtsein gegenüber dem menschlichen Leiden zu lesen stand, freilich auch keine Furcht vor der Berührung mit ihm, kurz, sie trugen die sanftmutlosen Züge, das sympathielos erhabene Antlitz der wahren Güte zur Schau."

Ein schwangeres, schwerfälliges Küchenmädchen hat dem Erzähler die wahre Schönheit der Fresken Giottos offenbart - Bisweilen erhält die Kunst ihren Glanz aus der Wirklichkeit.

Dreißig Seiten und viele Reflexionen später - wir befinden uns noch immer in der Spargelzeit - kommt das Küchenmädchen eines Nachts unter unsäglichen Qualen nieder. Der Erzähler hört die Verzweiflungsschreie der Gebärenden, er hört das wütende Gezeter Françoises, deren Nachtruhe durch das Naturereignis gestört wird, und ihm wird klar, daß in ihr ein umgekehrt proportionales Verhältnis von Mitleidsmenge und Entfernung existiert. "In einer der Nächte", so berichtet er, "die auf die Niederkunft des Küchenmädchens folgten, wurde diese von heftigen Koliken befallen; Mama hörte, wie sie jammerte, stand auf und weckte Françoise, die ganz ohne Mitgefühl erklärte, all dies Geschrei sei eine Komödie und das Mädchen wolle sich nur bedienen lassen. Der Arzt, der solche Anfälle für bedenklich hielt, hatte ein Lesezeichen in ein medizinisches Buch, das wir besaßen, an die Stelle gelegt, wo sie beschrieben wurden und wo wir nachschlagen sollten, um einen Hinweis für eine erste Hilfeleistung zu finden. Meine Mutter schickte Françoise, um das Buch zu holen, und empfahl ihr, auf das Lesezeichen achtzugeben. Nach einer Stunde war Françoise noch nicht zurück; meine Mutter war empört, denn sie glaubte, Françoise habe sich einfach wieder hingelegt, und trug mir auf, selbst in der Bibliothek nach dem Werk zu suchen. Dort fand ich Françoise, die, als sie hatte nachsehen wollen, was an der bezeichneten Stelle angegeben war, über die klinische Beschreibung des Anfalles geraten und in hemmungsloses Schluchzen ausgebrochen war, denn jetzt handelte es sich ja um einen ihr unbekanntem 'Fall'. Bei jedem schmerzhaften Symptom, das der Verfasser in seiner Abhandlung erwähnte, brach sie in Klagerufe aus wie: 'O Gott, o Gott! Heilige Jungfrau! Ist es denn möglich, daß der liebe Gott ein armes Menschenkind so leiden lassen kann? Du lieber Himmel, die Arme!'"

Vom Buch weg und ans Krankenlager der Wöchnerin zitiert, verschwinden die zarten Gefühle schlagartig, und der alte Sarkasmus kehrt zurück. Selber Schuld an ihrer Misere sei die da, das müsse ein gottverlassener Kerl gewesen sein, der die da geschwängert habe, und ihre Mutter habe schon recht gehabt wenn sie in solchen Fällen gesagt habe - und jetzt kommt ein Vers, den die Übersetzerin des Übertragens nicht für würdig gehalten hat. So will ich es für Sie tun:

"Wer sich in einen Hundearsch verknallt,
dem scheint er eine Rose."

Das ist die Satyrfassung des Generalthemas, das das ganze Werk durchwebt und durchwirkt: das Thema der Projektion. Knapper und ironischer hat Proust es nirgends zusammengefaßt.

Unser Küchenmädchen indes schält, ungeachtet seiner Niederkunft und seiner Koliken, noch immer Spargel - bis seine Anfälle, genau durch diese Tätigkeit hervorgerufen, so schlimm werden, daß es schließlich gehen muß. Ihrer Allergie und Francoises Grausamkeit hat der Erzähler die zahlreichen Spargelmahlzeiten, den häufigen Anblick jener vom Violetten ins Bläuliche oszillierenden Wunderwesen zu verdanken. Adieu, Caritas. Du wirst niemals wiederkehren. Aber in jedem Spargelgericht, das dein Erzähler zu sich nehmen wird - und das sind viele, wenn auch nie mehr so köstliche, wie sie Françoise aus den von dir unter Qualen geschälten Stangen zubereitet hat - wird deine kleine Geschichte, dein banales sprachloses Leiden aus dem Duft des Gemüses aufsteigen.

© 1998 Verena Joos

Verena Joos Journalistin und Autorin

Verena Joos hat Germanistik und Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg studiert, anschließend war sie Dramaturgin an den Stadttheatern Pforzheim und Freiburg und – bis 1993 – am Staatstheater Kassel. Heute ist sie freie Mitarbeiterin bei Tageszeitungen, Kulturmagazinen und Rundfunkanstalten, Autorin poetischer, prosaischer, kabarettistischer, minidramatischer und wissenschaftssatirischer Texte.

Mehrere freie Theaterproduktionen hat sie konzipiert und mitgestaltet, u.a. das Kabarett „Kompakt und Käuflich“ (mit Bernd Giesecking und Reinhard Karger anlässlich der documenta 9),

„Schlemihl“ (mit Sabine Wackernagel und der Sparbier Band), 1993,

„Mütter und Söhne“ (mit Sabine Wackernagel und Reinhard Karger, 1995) und

„Der Tod des Märchenprinzen“ (mit Hergard Engert und Reinhard Karger, 1999)

Veröffentlichungen (u.a.):

„Eigensinn und Ehrlichkeit“ (mit Peter Siefert), Frankfurt 1992,

„Die innere Heimat – Porträts von Kasseler Leuten“, (mit Juliane Sattler-Iffert, Sabine Stange und Elvira Zickendraht), Habichtswald-Ehlen 1994;

„Der Wezel-Clan oder Die unwahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne“, in: Michael Glasmeier/Rolf Lobeck „Johann Carl Wezel“, Kassel 1994/95;

„Mutter Courage des Theaters: Ida Ehre“, München – Düsseldorf 1999.

Verena Joos lebt mit ihrem Mann Reinhard Karger und ihren drei Kindern in Kassel.

Verena Joos - Herkulesstraße 24 - D-34119 Kassel

Mail: jooskarger@t-online.de