

Marcel Proust und die Normannische Kirchenbaukunst

(c) Michael Magner

I

Es gibt verschiedene Gründe, sich im Zusammenhang mit Marcel Proust für die französische Sakralarchitektur der Romanik und Gotik in ihrer normannischen Spielart zu interessieren. Zunächst ist ein von John Ruskin angeregtes allgemeines Interesse an der Architektur festzustellen, das nicht nur zu *pèlerinages* auf Ruskins Spuren nach Abbeville, Amiens, Rouen und anderen (überwiegend nordfranzösischen) Kunststätten geführt hat, sondern auch zu übersetzerischen und essayistischen Arbeiten. Nach Ruskins Tod im Januar 1900 veröffentlichte Proust zunächst einen Nekrolog sowie weitere Zeitungsartikel für den *Figaro* und den *Mercure de France*.¹ Daraufhin setzte er sich wieder intensiv mit seinen Projekten zu kommentierten Übersetzungen der *Bibel von Amiens* und von *Sesam und Lilien* auseinander, die schließlich 1904 und 1906 erschienen. Die letzte der beiden Übersetzungen enthielt ein Vorwort *Sur la lecture*, das bereits 1905 in der *Renaissance latine* veröffentlicht worden war und mit dem sich spätestens eine kritische Abwendung Prousts von Ruskins Werk und Stil und eine Zuwendung zu etwas Eigenem feststellen läßt.²

Gegenüber Ruskin steht ein französischer Kunsthistoriker, Emile Mâle, etwas im Schatten der Proust-Forschung, weil sich dessen Einfluß auf Proust weniger vordergründig deutlich macht. Proust lernte Mâles Hauptwerk *L'Art religieux du XIII^{ème} siècle en France* 1898/99 gleich nach dessen Erscheinen kennen, und zwar in einem von Robert de Billy entliehenen Exemplar. In der Übersetzung von Ruskins *Bibel von Amiens* zitiert Proust Mâle, mit dem er seit 1906³ einen Briefwechsel führte, mehrfach.

Während Ruskin in der Tradition von Aufklärung und Romantik stand und einen sehr enthusiastischen und subjektiven Stil besaß, gilt Mâles Buch über die religiöse Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich als erste wissenschaftliche Arbeit, die die Kathedrale als Gesamtkunstwerk und ihre ikonographische Bedeutung mit Hilfe von Textquellen erläutert. Wenn sich Proust bei Ruskin vor allem mit dessen Persönlichkeit und Stil rezipierend und kritisierend auseinandersetzen mußte, konnte Proust bei Mâle Sachinformationen finden, die als Rohmaterial für eine literarische Ver-

arbeitung in der *Recherche* dienten.

Die Frage, inwieweit normannische Kirchen, die Proust zunächst in den Büchern Ruskins und Mâles kennengelernt und später persönlich besichtigt hatte, in die *Recherche* eingegangen sind, ist die sicher interessanteste, aber auch delikateste. Denn die Kirche von Balbec tritt als großes imaginäres Kunstwerk (neben Vintueils Musik und Elstirs *Hafen von Carquethuit*) in Erscheinung.

Nebenschauplätze der *Recherche* lassen sich manchmal eindeutig in der realen Topographie Frankreichs verankern. So gibt es keine Diskussion darüber, daß es sich bei der efeuüberwucherten Kirche von Carqueville nicht um die Dorfkirche von Criquebœuf zwischen Trouville und Honfleur handeln würde. Doch bei zentralen Orten verhält sich die Sache komplizierter: Diese imaginären Stätten mit ihren imaginären Bauwerken führen ein eigenständiges Dasein.

Die Werke der normannischen Sakralarchitektur, die im folgenden behandelt werden, kannte Proust definitiv, auch wenn fraglich ist, ob, wann und wie genau er sie besichtigte. Denn die biographische Quellenlage ist manchmal unsicher, zumal selbst in den essayistischen Schriften Prousts der Übergang von Wirklichkeit zur Fiktion fließend ist. Dies zeigt exemplarisch der Artikel *Tage im Automobil*, der 1907 im *Figaro* erschien und 1919 in den Band *Nachgeahmtes und Vermischtes* aufgenommen wurde: Eine rein biographische Quelle dafür, daß Proust mit Agostinelli Caen und Lisieux besichtigte, können die Zeilen schon allein deswegen nicht sein, weil zu ihrer Rahmenhandlung ein Besuch bei den Eltern gehört, die zu dem Zeitpunkt, als Proust Agostinelli kennenlernte, nämlich im Sommer 1907, bereits tot waren.

II

Am Anfang der normannischen Sakralarchitektur steht der Vertrag von Saint-Clair-sur-Epte aus dem Jahr 911, bei dem der Wikinger Rollo dem französischen König Karl dem Einfältigen den Treueid schwor. Dieser Vertrag besiegelte einerseits die Herrschaft der Normannen über die französischen Gebiete am Ärmelkanal und führte andererseits dazu, daß sich Rollo 912 in Rouen taufen ließen.

Die normannischen Herzöge begründeten eine wirtschaftliche und kulturelle Blüte in der Normandie, die sich am deutlichsten in der regen Bautätigkeit von Kirchen und Klöstern ablesen läßt: Die Normandie besitzt vor allen anderen Regionen Frankreichs (die eingeschlossen, die an den Hauptwegen nach Santiago de Compostela liegen) die meisten romanischen Sakralbauten, von Kathedralen über Abteien zu einfachen Pfarrkirchen.

Die Klöster in Jumièges und am Mont Saint-Michel wurden seit Rollos Zeiten erneuert, an anderen Orten (Bernay, Cérisy-la-Forêt, Le Bec-Hellouin und Lessay) fanden Neugründungen statt. Unter Wilhelm dem Eroberer (Regierungszeit etwa von 1047 bis 1087) wurden wichtige Bauprojekte an zentralen Orten in Jumièges, Rouen, Fécamp und Caen vorangetrieben. In Jumièges, Rouen und Fécamp ist zwar nur wenig an romanischer Bausubstanz erhalten, weil die Kirchen entweder zerstört oder in gotischem Stil erneuert wurden, dafür existieren in Caen heute noch zwei weitgehend ursprüngliche Bauwerke, nämlich die zur Abbaye aux Hommes gehörige Kirche Saint-Etienne, in der Wilhelm der Eroberer bestattet ist, und die zur Abbaye aux Dames gehörende Kirche Sainte-Trinité, in der Wilhelms Frau Mathilde von Flandern (1083 gestorben) beigelegt wurde.

Der Grundstein von Saint-Etienne wurde unter Abt Lanfranc, der seine Laufbahn in Le Bec-Hellouin begann und als Erzbischof von Canterbury beendete, vor der Eroberung Englands durch die Normannen 1066 gelegt. Saint-Etienne, 1077 geweiht, ist mit einer Länge von 110 Metern und einer Höhe der Westtürme von 80 und 82 Metern der größte Kirchenbau der normannischen Romanik und würdige Stiftung sowie Grabstätte von Wilhelm in seiner Doppelfunktion als Herzog der Normandie und König von England. Wichtiger noch als die Ausmaße ist die Lösung der Westfassade, die auf einen Narthex verzichtet und die über die volle Breite und Höhe des dreigeschossigen Langhauses verfügt und von vier mächtigen Strebepfeilern vertikal

geteilt wird. Über der Westfassade (und über dem ersten Joch des Langhauses) erheben sich die beinahe gleichhohen imposanten Türme. Trotz ihrer Strenge und Schmucklosigkeit weist die Doppelturmfassade von Saint-Etienne auf die großen gotischen Kathedralen der Ile-de-France voraus.

Das Innere von Saint-Etienne ist wenig gefällig, sondern sehr "normannisch": groß, kühl, mathematisch. Die drei Geschosse des Langhauses besitzen alle ungefähr die gleiche Höhe, was dem Aufriß eine gewisse Steifheit gibt. Die breiten Emporen zwischen Arkaden und Obergaden sind funktional und fehlen in Sainte-Trinité, wo überhaupt eine weichere Rhythmisierung der Geschosse gewählt wurde.

In einem Brief an Georges de Lauris vom 27. August 1907 schreibt Proust, daß er die Kathedrale von Bayeux den Kirchen von Caen vorziehe.⁴ Allerdings haben die weitaufragenden Türme von Saint-Etienne Proust bei einer Fahrt im Automobil im Sommer 1907 mit dem Chauffeur Agostinelli sehr imponiert. Das Spektakel, das sich durch das Hinzutreten eines dritten Kirchturmes, nämlich des 78m hohen von Saint-Pierre, ergab, hat er in einem Essay festgehalten und in der *Recherche* weiterverarbeitet.

Ich zitiere hier drei Textstellen, zunächst aus dem Essay *Tage im Automobil*:

Als bald machte die Straße eine Wendung, und da die Böschung, die sie rechter Hand begrenzte, sich abflachte, erschien die Ebene von Caen, ohne daß die Stadt, die doch in dem Raum enthalten war, den ich vor Augen hatte, sich, aufgrund der Entfernung, sehen oder auch nur erahnen ließ. Allein, sich aus der gleichförmigen Fläche der Ebene erhebend und wie verloren im flachen Lande, stiegen die beiden Kirchtürme von Saint-Etienne gen Himmel. Bald darauf sahen wir drei, weil sich der Turm von Saint-Pierre ihnen zugesellt hatte. [...] Ich hatte den Chauffeur gebeten, einen Augenblick vor den Türmen von Saint-Etienne anzuhalten; doch da ich mich erinnerte, wie lange wir gebraucht hatten, um ihnen näherzukommen, während sie von Anfang an so nah schienen, zog ich meine Taschenuhr hervor, um zu sehen, wie viele Minuten wir noch benötigen würden, als das Automobil eine Kurve nahm und mich zu ihren Füßen absetzte. Lange Zeit waren sie für die Anstrengungen unseres Motors unerreichbar gewesen, der sich bei durchdrehenden Rädern abzumühen schien, in stets gleichbleibender Entfernung zu ihnen, so daß erst jetzt, in den letzten Sekunden, die Geschwindigkeit des gesamten Zeitablaufs, zusammengenommen, wahrnehmbar wurde. Und riesenhaft, in ihrer ganzen Höhe aufragend, warfen sie sich uns so ungestüm entgegen, daß wir gerade noch die Zeit zu bremsen hatten, um nicht mit dem Portal zusammenzustoßen.⁵

In diesem halbbiographischen Aufsatz ist das wichtigste Thema die Geschwindig-

keit, die während einer Reise im Automobil erlebt wird und die die Zeit, die anhand der visuellen Erscheinungen im Raum meßbar wird, als nicht linear ablaufend vorstellt. Es erfolgt keine geradlinig räumliche Annäherung an die Kirchtürme: Erst tauchen diese unvermittelt in der Ferne auf, dann scheinen sie in gleichweiter Entfernung zu bleiben und plötzlich ragen sie riesenhaft und unmittelbar vor den Reisenden auf.

In *Unterwegs zu Swann* wird der Aspekt der Geschwindigkeit beinahe unwichtig, zumal sich dort die Fahrt in einer Kutsche des Dr. Percepied abspielt. Zum Grundthema wird ein autopoetischer Gedanke:⁶ Inhaltlich folgt die Episode auf die bedrückende Erkenntnis des Erzählers während seiner Spaziergänge in der Gegend von Guermantes, kein Talent zum Schreiben zu besitzen, weil die sinnlichen Reize, die ihn fesseln, einen geheimen Sinn verbergen und Wahrheiten verschließen, deren Gehalt er nicht entziffern kann. Das poetische Unvermögen besteht nicht darin, keine Antworten auf die Fragen zu finden, sondern im Entschwinden der sensuellen Erscheinungen, in ihrem Vergessen, bevor sich der Erzähler daran gemacht hat, sie in ihrer Wandelbarkeit und Flüchtigkeit festzuhalten und sich auf die Suche nach ihrem verborgenen Sinn zu machen. Die Kirchtürme von Martinville und Vieuxvicq besitzen deswegen für den Erzähler, der sich am Ende der *Recherche* bereit fühlt, sein großes literarisches Werk in Angriff zu nehmen, eine herausgehobene Bedeutung, weil sie ihn zum ersten Mal veranlassen, einen Eindruck sofort schriftlich festzuhalten und somit vor dem Vergessen zu bewahren.

Man hatte mich zum Kutscher auf den Bock s[e]tzen lassen, und wir fuhren wie der Wind, weil der Doktor vor der Heimkehr noch in Martinville-le-Sec einen Patienten besuchen mußte, vor dessen Tür wir auf ihn warten sollten. An einer Wegbiegung überkam mich auf einmal jenes besondere Glücksgefühl, das keinem anderen glich, beim Anblick der Kirchtürme von Martinville, auf denen der Widerschein der sinkenden Sonne lag und die infolge der Wagenbewegung und der Windung der Straße den Platz zu wechseln schienen; es kam dann noch der von Vieuxvicq hinzu, der, von den beiden anderen durch einen Hügel und ein Tal getrennt, etwas höher in der Ferne und ihnen dennoch ganz nahe benachbart schien.

[...] Die Kirchtürme wirkten so fern, und es sah so aus, als ob wir uns ihnen nur wenig näherten, so daß ich ganz erstaunt war, als wir gleich darauf vor der Kirche von Martinville hielten. Ich wußte nicht, weshalb es mich glücklich gemacht hatte, sie am Horizont zu erblicken, und der Zwang, nach dem Grund zu forschen, lastete quälend auf mir;

ich hatte Lust, die Erinnerung an die sich verschiebenden Linien in meinem Geist aufzubewahren und im Augenblick nicht mehr daran zu denken. Hätte ich es getan, so wären wahrscheinlich die beiden Kirchtürme endgültig zu den zahllosen Bäumen, Dächern, Düften und Klängen gestoßen, die mir vor anderen aufgefallen waren wegen der unbestimmten Lust, die ihre Wahrnehmung mir verschaffte, der ich jedoch nie nachgegangen war.

[...] Ohne mir zu sagen, daß das, was hinter den Türmen von Martinville verborgen war, einem wohlgelungenen Satz entsprechen mußte, da es mir ja in Gestalt von Worten, die mir Freude machten, aufgegangen war, bat ich den Doktor um Bleistift und Papier, und trotz der Stöße des Wagens verfaßte ich, um mein Gewissen zu entlasten und meiner Begeisterung zu gehorchen, das folgende kleine Stück Prosa [...].⁷

Das kleine Stück Prosa, das daraufhin mitgeteilt wird, besitzt wiederum einen anderen Hauptaspekt. Stand der Text von 1907 im Zeichen der Geschwindigkeit einer Reise im Automobil, klärte der zuletzt zitierte Abschnitt Grundlagen und Entstehungsbedingungen des folgenden Selbstzitats. Diese ersten Zeilen des Erzählers haben die Wandelbarkeit der Erscheinungen zum Gegenstand, die sich in den unterschiedlichen Perspektiven auf die drei Kirchtürme zeigt (Keller verbindet dies mit dem Kubismus).

«Einsam über die Ebene und wie auf weiter Fläche verloren stiegen die beiden Türme von Martinville zum Himmel empor. Bald sahen wir ihrer drei: mit einer kühnen Wendung sich ihnen gegenüberstellend hatte ein Säumiger, der Kirchturm von Vieuxvicq, sich zu ihnen gesellt. Die Minuten verstrichen, wir fuhren schnell, und dennoch standen die drei Türme immer in der Ferne vor uns wie drei Vögel, die unbeweglich, in der Sonne sichtbar, auf der Ebene hockten. Dann trennte der Turm von Vieuxvicq sich ab, er rückte weiter fort, und die Türme von Martinville blieben allein, bestrahlt vom Licht des Sonnenuntergangs, der ich selbst in dieser Entfernung auf ihren abfallenden Flanken spielen und lächeln sah. [...] Wir setzten unseren Weg wieder fort; wir hatten Martinville ein Weilchen verlassen, und das Dorf, das uns erst noch sekundenlang das Geleit gab, verschwand, als, allein am Horizont stehend und Zeugen unserer Flucht, die beiden Türme und der von Vieuxvicq uns noch ein Lebewohl zuwinkten mit ihren leuchtenden Spitzen. Manchmal trat einer von ihnen zurück, damit die anderen uns noch einmal sehen könnten; doch nun wendete sich der Weg nach einer anderen Richtung, sie kreisten noch einmal im Abendlicht wie drei goldene Stifte und entzogen sich dann meinem Blick. Ein wenig später aber, als wir schon nahe bei Combray waren und die Sonne untergegangen war, sah ich sie ein letztes Mal in sehr weiter Ferne nur noch wie drei Blumen, aufgemalt auf den Himmel über der flachen

Horizontlinie der Felder.»⁸

Die Literarisierung des Erlebten macht sich nicht nur darin deutlich, daß weniger die Kirchtürme als solche Bedeutung erhalten als vielmehr die Lichtreflexe auf ihren Spitzen und die Wandelbarkeit ihrer Erscheinung. Dies ist zugleich impressionistisch und kubistisch. Vor allem aber ist die Metaphorik zu beachten, die benutzt wird: Erst werden die Kirchtürme als Vögel bezeichnet, später als Zeugen einer Flucht und als zum Abschied winkende Personen. Den Dingen wird hier Leben eingehaucht; die Kirchtürme werden als eigenständige tierische und menschliche Wesen aufgefaßt, dann aber am Ende mit Sternen verglichen (am Himmel aufgemalte Blumen) und somit - ähnlich wie in einigen Metamorphosen Ovids - ins Kosmische entrückt.

III

Ein wichtiges Kennzeichen der normannischen Baukunst, um wieder zur Architektur zurückzukommen, ist die *Vierungslaterne*. Mit Vierung wird der Punkt der Kirche bezeichnet, an dem sich Langhaus und Querschiff kreuzen und an dem sich in der Regel der Hauptaltar befindet. Die Vierungslaterne ist als Weiterentwicklung der Lichtkuppel ein architektonisches Detail des frühchristlichen Zentralbaus, das sich in San Vitale von Ravenna, in der Hagia Sophia von Istanbul oder in der Aachener Pfalzkapelle findet. In der normannischen Architektur wird die filigrane polygonale Lichtkuppel in einen meist massiven quadratischen Vierungsturm verwandelt, der über vielen Kirchen der Normandie aufragt. Die quadratische Vierungslaterne vermittelt nach außen einen wehrhaften Eindruck und dient mit ihren Lichtschlitzen oder Lanzettfenstern als zusätzliche Lichtquelle im Kircheninneren. Statisch ist sie der problematischste Teil eines Bauwerks, weil die Kuppel nicht nur auf die Vierungspfeiler drückt, sondern auch zu Rissen im Mauerwerk führt. Daher wurde die Vierungslaterne manchmal wieder in Höhe des Mittelschiffs zugemauert, so in Montivilliers oder Bayeux. In der normannischen Gotik finden sich auch Beispiele oktogonaler Vierungslaternen, so in Coutances. In der klassischen gotischen Architektur der Ile-de-France kommt dieses Detail nicht vor. In Paris oder Amiens wird die Vierung am Außenbau lediglich durch einen kleinen, filigranen Turm angedeutet. Wenn an anderen Orten, etwa in Laon, die Vierungslaterne wieder auftaucht, ist sie architektonischer Ausdruck von wirtschaftlichen und politischen Beziehungen zum anglo-normannischen Raum.

Der *Bauschmuck* normannischer Kirchen ist asketisch. Die Portalbereiche werden meist nicht von ikonographisch bedeutsamen und künstlerisch anspruchsvollen Tympana bestimmt, sondern von einfachen dekorativen Zicksack- und Sägezahnmustern, die außerhalb des anglo-normannischen Bereichs (zu dem auch Sizilien gehört) nicht vorkommen. Die Ornamente von Rundbögen, Konsolen und Kapitellen im Kircheninneren tragen selten die Handschrift großer Bildhauer und sind meist geometrisch oder floral. Darstellungen von Menschen oder Tieren sind rar und wirken, wenn sie beispielsweise in Tollevast an den Säulenkonsolen vorzufinden sind, sehr archaisch. Bekannt sind die kämpfenden Reiter und der segnende Bischof in den Tribünenreliefs der Vierung von Saint-Georges-de-Boscherville bei Rouen.⁹

Vor allem ist aber in bezug auf Proust Bayeux zu nennen.

Nachdem der Vorgängerbau der Kathedrale von Bayeux etwa 1040 abgebrannt war, wurde unter Bischof Hugo II. und schließlich unter Odo von Conteville ein Neubau durchgeführt. Vom ursprünglichen, 1077 geweihten Bau sind nur wenige Reste erhalten, so die Krypta und Kapitellfragmente. Denn nach einem zweiten Brand im Jahr 1105 wurden Teile der Bischofskirche im spätromanischen Stil erneuert. Bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert wurden weite Teile der Kathedrale gotisiert: Der Chor wurde erneuert, die Pfeiler wurden ersetzt und die Decken neu eingewölbt. Aus dem 12. Jahrhundert sind die Wände des Langhauses erhalten geblieben mit ihren Rundbögen in den Arkaden, den Ornamentteppichen zwischen Arkaden und Triforium und vor allem mit den rätselhaften Skulpturen in den Zwickeln der Arkadenbögen.

Bevor auf diese Skulpturen und später auf die imaginäre Kirche von Balbec eingegangen wird, soll ein Brief Prousts an Emile Mâle aus dem August 1907 erwähnt werden. Nachdem Proust sich direkt nach seiner Ankunft in Cabourg bei Mâle nach Sehenswürdigkeiten in der Normandie erkundigt hatte, berichtete er etwa 14 Tage später über das bereits absolvierte und noch zu absolvierende Besichtigungsprogramm. Caen, Bayeux,¹⁰ Balleroy und Dives waren bereits abgehakt; Jumièges, Pont-Audemer, Lisieux, Saint-Georges-de-Boscherville, Falaise, Saint-Wandrille und Cérisy-la-Forêt standen noch aus. In einem Postskriptum bemerkt Proust, daß ihm die orientalischen Figuren der Kathedrale von Bayeux besonders gefallen hätten, daß er aber ihren Sinn nicht verstünde.¹¹

Aber vielleicht sind es besonders die Dinge, die einen begeistern und die man nicht versteht, die einen zu einer andauernden Beschäftigung anhalten.

Die Beschreibung der Langhauswände der Kathedrale von Bayeux soll mit einem längeren Zitat Lucien Mussets erfolgen, der zwar die ikonographische Bedeutung der Reliefs auch nicht erklären kann, dafür aber über ein präzises Vokabular verfügt:

In der Kathedrale, die der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört, finden wir das originellste Dekor, das sich [...] erhalten hat [...]. Es handelt sich um eine Folge von acht Bogenzwickeln und ein Flächen-dekor zwischen den anscheinend im beginnenden 13. Jahrhundert umgestalteten Pfeilern [...]. Seit 130 Jahren rätseln Kunstwissenschaftler an diesem einzigartigen Ensemble und seiner Entstehung. Ja, wir haben hier die einzige Skulpturengruppe der Westnormandie vor uns,

die Anlaß zu zahlreichen Veröffentlichungen gegeben hat, ohne daß dadurch allerdings je Klarheit geschaffen worden wäre.

[...] Das Dekor der Bogenwölbungen [...] stellt nur eine kostbare Variante der in der gesamten Normandie des 12. Jahrhunderts bekannten Motive dar. Das gilt ganz eindeutig für die Arkaden: Sägezähne, gegeneinandergestellter Zickzackstab mit Kreuzblumen, Zinnenfries und flache Köpfe gehören zu einem uns bereits bekannten Repertoire. [...]

Der Relieft Teppich, der die Wandfläche überzieht, ist schon etwas ungewöhnlicher [...]. Er präsentiert sich in unterschiedlichen Formen: als falscher Netzverband mit Kreuzblumen oder als Korbflechtmuster mit geraden oder gebogenen Staken. [...].

Ganz anders verhält es sich mit den Reliefs in den Bogenzwickeln, über die bereits so viel geschrieben wurde. [...] Die dargestellten Personen oder Tiere scheinen in der Luft zu schweben, und der Raum unter ihnen besteht aus rohem Stein. [...]

Betrachten wir die Figuren der Reliefs genauer, so können wir drei Kategorien unterscheiden. Auf der Nordseite stellen zwei von ihnen segnende Bischöfe im Ornat mit Bischofsstab dar. Bei dem ersten, der auf eine Schlange tritt, könnte es sich um den heiligen Vigor handeln. [...] Der zweite ist steifer und ungeschickter proportioniert und läßt sich auch nicht anhand irgendwelcher Attribute identifizieren. [...]

Auf zwei weiteren Reliefs sind Figuren dargestellt, die keine religiösen Attribute aufweisen. Es sind ein bärtiger Mann, der auf einem Kopf steht und mit zwei Händen die Spitzen seines Bartes hält, und eine kleine Szene, die immer wieder beschrieben wird: Auf einer kleinen Säule mit typisch normannischem Knospenkapitell sitzt ein Affe mit einer Kette um den Hals. Am Fuß der Säule steht in Dreiviertelgestalt eine Figur mit einem seltsamen Rock, einem Kasak und einer Mütze und hält das andere Ende der Kette. Wahrscheinlich ist es ein Schausteller mit einem dressierten Tier. [...]

Auf vier weiteren Reliefs erkennt man Fabelwesen, die ganz offensichtlich orientalisches Einfluß sind. Ein am ganzen Körper mit kleinen Löchern versehener Löwe wendet den Kopf zurück zu seinem zwischen den Hinterbeinen hindurch über den Rücken gebogenen Schwanz, der in einer Kreuzblume endet. Über dem Löwen schwebt ein Vogel mit schlangenförmigem Schwanz, der einen Menschenkopf in den Fängen hält. Dasselbe Thema ist mit einigen Varianten auf einem zweiten Relief dargestellt: Hier schaut uns der Löwe an, eine Schlange windet sich um seinen Körper, und das Tier über ihm hat zwar einen Vogelkopf und Flügel, ist jedoch ein Vierfüßer. [...] Ein nicht weniger fabelhafter kleiner Vierfüßer in einem Rankenwerk schmückt den dritten Bogenzwickel, während sich auf dem letzten zwei Tierwesen gegenüberstehen. Sie sehen aus wie Hunde, haben jedoch schlangenförmige Hinterleiber mit Punkten und vorspringenden Kreisen, die wie zwei gegeneinandergestellte »S« ineinander ver-

schlungen sind.¹²

Nun aber zu Balbec. Noch bevor der Erzähler zum ersten Mal dorthin gelangt, wird er magisch vom Namen dieses Küstenortes angezogen, der nach Sturm und Meer klingt. Der Erzähler sehnt sich als Kind nach kymrischen Landschaften wie Jean Santeuil, der einen Sturm bei Penmarch im Finistère erlebt. Legrandin verleiht Balbec urymythischen keltisch-bretonischen Charakter, wenn er von Nebeln und Schiffsuntergängen erzählt:

»Man spürt dort noch unter den Füßen [...] viel mehr als im Finistère selbst [...] das eigentliche Ende des französischen Bodens, ja Europas, der alten Welt überhaupt. Es ist auch der letzte Ort, wo noch Fischer hausen, gleich allen Fischern, die seit der Erschaffung der Welt auf dieser Welt lebten, im Angesicht des ewigen Reiches der Nebel, der See und der Schatten.«¹³

Swann hebt weniger die Natur als vielmehr die Kirche Balbecs hervor:

»Und ob ich Balbec kenne! Die zur Hälfte noch romanische Kirche Balbecs, aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, ist vielleicht das merkwürdigste Beispiel normannischer Gotik und von so ausgesprochener Eigenart, daß sie beinahe wie ein Werk der persischen Baukunst anmutet.«¹⁴

Diese Sätze bewirken, daß dem imaginierten Bild des Erzählers von Balbec noch ein Element hinzugefügt wird: Zu Sturm und Meer tritt noch die halbromanische und halbgotische Sakralarchitektur. Diese Trias steht in der Tradition der Romantik, in der die mittelalterliche Architektur naturhaft aufgefaßt worden war.

Bei genauem Hinsehen verwandelt sich Balbec in einen "West-östlichen Divan": Legrandin verwies Balbec an das westliche Ende der Welt, Swann aber ans östliche, wenn er Balbec assoziativ ins Morgenland verrückt und das persische Gepräge der Kirche betont, das bereits im Ortsnamen anklingt (der ja bekanntlich einem Heiligtum Baals im Libanon entlehnt ist).

Dem großen Verlangen, nach Balbec zu reisen, folgt die große Enttäuschung, als der Erzähler wirklich nach Balbec gelangt. Denn das imaginierte Bild findet keine Entsprechung in der Realität. Die Kirche von Balbec liegt noch nicht einmal in der Nähe des Meeres, sondern fünf Meilen davon entfernt, und wirkt nicht orientalisch, sondern mit einem Café-Billard, Kreditbank und lärmender Straßenbahnlinien allenfalls provinziell.

Interessanterweise berichtet der Erzähler nicht, daß er in der Kirche gewesen ist,

um nach dem persischen Dekor zu suchen. Er sieht nur ein Marienportal, dessen Abdrücke er im Pariser Trocadéro bewundert hat und das wieder von der Kathedrale von Bayeux fortlenkt. Denn die ikonographischen Erläuterungen, die der Maler Elstir später dem Erzähler gibt, verweisen auf die Gotik der Ile-de-France. In der neueren Pléiade-Ausgabe weist Tadié detailliert nach, was Proust seinen Maler zitieren läßt. Die Tympana und Bas-Reliefs des Portals der Kirche von Balbec sind ein Amalgam des ikonographischen Programms der Kathedralen von Paris, Chartres, Bourges, Reims und Amiens - und zwar mit dem Vokabular, das Emile Mâle in seinem Buch über die religiöse Kunst des 13. Jahrhunderts benutzt hatte.¹⁵

Ein weiteres Indiz verweist die Kirche von Balbec außer nach Bayeux und in die Ile-de-France auch noch nach Dives-sur-Mer (also in die nähere Umgebung Cabourgs). Denn Painter verbindet eine Legende, die der Erzähler mitteilt, daß Fischer von Balbec am Strand einen wundertätigen Christus gefunden hätten,¹⁶ mit einer Legende zu einer Holzstatue aus Dives-sur-Mer,¹⁷ einem Ort, der tatsächlich durch Versandung vom Meer entfernt wurde.

IV

In einer Widmung an Jacques de Lacretelle vom April 1918 schreibt Proust:

Lieber Freund, es gibt keine Schlüssel für die Personen dieses Buches; oder doch, es gibt acht oder zehn für eine einzige; ebenso für die Kirche von Combray; meine Erinnerung hat mir viele Kirchen als »Modelle« angeboten (hat sie mir sitzen lassen). Ich wüßte Ihnen nicht mehr zu sagen, welche. Ich erinnere mich nicht einmal mehr, ob die Fußbodenplatten aus Saint-Pierre-sur-Dives oder von Lisieux stammen. Einige Fenster sind bestimmt teils von Evreux, teils von der Sainte-Chapelle und von Pont-Audemer.¹⁸

Die Bodenplatten der Kirche von Combray sind es also vor allem, die nun nach Lisieux und Saint-Pierre-sur-Dives führen. Genauer gesagt müßte es sich dabei um die Grabsteine handeln, denn über die Kirche von Combray heißt es in *Unterwegs zu Swann*:

Ihre Grabplatten, unter denen der edle Staub der dort begrabenen Äbte von Combray dem Chor eine Art von geistlicher Pflasterung schuf, waren ihrerseits schon keine leblose, harte Materie mehr, denn die Zeit hatte sie aufgeweicht und wie Honig aus ihrer eigenen Umrandung herausfließen lassen; hier hatten sie diese in einem goldenen Strom überschritten, indem sie eine rankengeschmückte gotische Majuskel forttrugen und die weißen Veilchen des Marmors zerfließen ließen; an anderen Stellen aber waren sie darin zusammengeschrumpft, hatten die lateinische Inschrift noch mehr zusammengezogen und die Anordnung der abgekürzten Schriftzeichen noch launenhafter gestaltet, indem sie zwei Buchstaben eines Wortes unwillkürlich aneinanderrückten, während andere durch einen unangemessenen Zwischenraum getrennt wurden.¹⁹

Daß Proust überhaupt Saint-Pierre-sur-Dives kannte, weist ihn als einen Spezialisten aus, denn Hinweise auf diese Abteikirche fehlen bei Ruskin und Mâle; sogar im zeitgenössischen Baedeker *Nord-Ouest de la France* findet sich allenfalls ein halber Satz über diesen Ort. Zudem unterläuft Tadié ein ähnlicher Fehler wie dem Erzähler der *Recherche*, der der Meinung ist, Balbec-en-Terre und Balbec-Plage seien ein und dieselbe Stadt: Tadié verwechselt nämlich in seiner Proust-Biographie Saint-Pierre-sur-Dives im Pays d'Auge mit Dives-sur-Mer in der Umgebung Cabourgs.²⁰ Nicht zuletzt dank Tadié ist Saint-Pierre-sur-Dives von größeren Touristenscharen verschont. Die Sehenswürdigkeiten des unbedeutenden Marktfleckens, der hauptsächlich von der Herstellung von Käseschachteln lebt, bestehen im wesentlichen aus der überdachten Markthalle, die im 12. Jahrhundert errichtet worden ist, und aus dem

Kloster, das Anfang des 11. Jahrhunderts zunächst für Frauen bestimmt war und dann unter Abt Ainard Mitte des 11. Jahrhunderts in ein Benediktinerkloster umgewandelt wurde.

Die Abteikirche von Saint-Pierre-sur-Dives wurde am 1. Mai 1067 in Anwesenheit von Wilhelm dem Eroberer, dem Erzbischof von Rouen sowie den Bischöfen von Bayeux und Lisieux geweiht, allerdings schon einige Jahrzehnte später wieder teilweise zerstört, weil sie im Thronfolgekrieg zwischen den Söhnen Wilhelms des Eroberers Robert Kurzhose und Henri Beauclerc als Festung genutzt worden war. Henri Beauclerc gelobte nach seinem Sieg 1108 die Neuerrichtung, die sich bis ins 16. Jahrhundert hinzog. Nach einem Bericht des Abtes Haimon aus dem Jahr 1145 unterstützten die Bewohner des Ortes übrigens - ähnlich wie in Chartres - freiwillig und euphorisch die Bauarbeiten.

Die Abteikirche von Saint-Pierre-sur-Dives verfügt nach den Vorbildern von Saint-Etienne in Caen und der Kathedrale von Lisieux über eine Doppelturmfassade. Der romanische Südturm stammt aus dem 11. und 12. Jahrhundert, der gotische Nordturm aus dem 13. Jahrhundert. Im Inneren der Kirche herrschen ebenfalls verschiedene Baustile vor. Über den Fundamenten der romanischen Arkadenzone wurden ein gotisches Triforium, der Obergaden und das Kreuzrippengewölbe errichtet. Von besonderem Interesse ist die Vierung, über der wiederum die normannische Lichtlaterne zu bewundern ist. Nördlich sind hier massive Stützpfeiler zu beachten, die die statische Last des Vierungsturms ableiten.

Zu Prousts Zeiten befanden sich die glasierten Bodenfliesen des Chorumgangs aus dem 13. Jahrhundert im benachbarten Kapitelsaal des Klosters, in jüngster Zeit wurden sie wieder in den Chor zurückverlegt.

V

Was sich Wunderwirksames in Lisieux abspielte, erlebte Proust nicht mehr. Denn Thérèse von Lisieux, die bis heute große Scharen an Pilgern anlockt, wurde erst 1923 selig- und 1925 heiliggesprochen. Die monumentale Basilika der Hl. Thérèse, zwischen 1929 und 1954 errichtet, kann also unerwähnt bleiben, so daß die ganze Aufmerksamkeit Saint-Pierre zu widmen ist. Proustianer suchen die Kathedrale von Lisi-

eux nicht nur wegen ihrer Erwähnung in der Lacretelle-Widmung auf, sondern auch deswegen, weil sie in dem bereits erwähnten Essay *Tage im Automobil* vom November 1907 eine zentrale Rolle spielt.

Wann Proust in Lisieux war, läßt sich nicht exakt sagen. Als er Ende September 1907 in einem roten Leihwagen der Firma *Taximètre de Monaco* seines Freundes Jacques Bizet in Begleitung des Chauffeurs Agostinelli Cabourg verließ, war das Hauptziel der Landsitz der Clermont-Tonnere in Glisolles, zwischen Conches-en-Ouche und Evreux im Dpt. Eure. Da Lisieux an der Landstraße zwischen Caen und Evreux liegt, muß Proust zunächst in Lisieux gewesen sein, bevor er sich nach Glisolles und Evreux fahren ließ. Die Korrespondenz Prousts erlaubt es nicht, eine genaue Chronologie der Ereignisse nachzuzeichnen.²¹ Painter vermutet, daß Proust vier Nächte in Evreux gewesen sei, und zwar im Hotel Moderne. Die Fahrt zu den Clermont-Tonnerre nach Glisolles setzt Painter am Vorabend von Prousts Weiterfahrt nach Versailles an. Die Besichtigung der Kathedrale von Evreux und der Kirche Sainte-Foy von Conches-en-Ouche, wo Proust vor allem die Glasfenster bewunderte, erfolgte also eher.²²

Mme Clermont-Tonnerre berichtet, daß ihr nächtlicher Gast ihren Rosengarten sehr bewundert habe. Auf den Vorschlag, ihn am kommenden Morgen zu besichtigen, habe Proust Agostinelli gebeten, mit den Scheinwerfern des Automobils den Rosengarten zu illuminieren.²³ Dieser Hinweis ist deswegen interessant, weil Proust den Beleuchtungstrick Agostinellis in einem anderen Zusammenhang erwähnt.

Der Lisieux-Abschnitt im Essay *Tage im Automobil* lautet:

Ich begann, die Hoffnung aufzugeben, früh genug in Lisieux anzukommen, um noch am selben Abend bei meinen Eltern zu sein, die glücklicherweise nicht von meiner Ankunft benachrichtigt worden waren, als wir bei Sonnenuntergang eine steil abfallende Straße erreichten, an deren Ende, in dem vor Sonne blutroten Kessel, wohinein wir mit voller Geschwindigkeit fahren, ich sah, wie Lisieux, das vor uns dahin gelangt war, in Eile seine verwundeten Häuser, seine purpurgefärbten hohen Kamine aufrichtete und ordnete [...]. Ein Motorschaden zwang uns, bis zum Einbruch der Nacht in Lisieux zu bleiben; vor der Abfahrt wollte ich an der Fassade von Notre-Dame einige der Blattwerke wiedersehen, von denen Ruskin spricht, die schwachen Laternen aber, die die Straßen der Stadt erleuchteten, hörten auf dem Platz auf, wo die Kathedrale fast in Dunkelheit getaucht war. Dennoch ging ich weiter, um zumindest mit der Hand den berühmten Hochwald aus Stein zu berühren, der am Portal eingepflanzt steht und

zwischen dessen beiden so edel gebildeten Reihen vielleicht der Hochzeitszug Heinrich II. von England und Eléonore de Guyennes hindurchführte. Doch als ich mich ihm eben tastend näherte, wurde er von plötzlicher Helligkeit überflutet; Stamm für Stamm traten die Pfeiler aus dem Dunkel hervor und enthüllten im vollen Licht vor beschattetem Hintergrund die großzügige Modellierung ihrer steinernen Blätter. Es war mein Chauffeur, der einfallsreiche Agostinelli, der den alten Skulpturen den Gruß der Gegenwart schickte, deren Licht nur dazu diente, die Lektionen der Vergangenheit um so genauer zu lesen, indem er, je nachdem, was ich sehen wollte, den Scheinwerfer des Automobils nacheinander auf alle Teile des Portals richtete. Und als ich zum Wagen zurückkam, sah ich eine Gruppe von Kindern, die, neugierig angelockt, sich über den Scheinwerfer beugten, in dessen übernatürlichem Licht ihre Locken zitterten, und die hier, als hätte ein Lichtstrahl sie von der Kathedrale dahergetragen, die Szene von Christi Geburt, von Engeln umgeben, darstellten.²⁴

Im zitierten Text bereiten mehrere Details Kopfzerbrechen, nicht nur das Vorkommen der Eltern: Bezogen auf das Lacretelle-Zitat ist zu bemerken, daß Proust nicht berichtet, *in* der Kirche gewesen zu sein, um Fliesen und Grabsteine zu sehen. Der problematischste Abschnitt ist aber: "vor der Abfahrt wollte ich an der Fassade von Notre-Dame einige der Blattwerke wiedersehen, von denen Ruskin spricht [...]. Dennoch ging ich weiter, um zumindest mit der Hand den berühmten Hochwald aus Stein zu berühren, der am Portal eingepflanzt steht [...]."

Erstens steht die Kathedrale von Lisieux nicht unter dem Patronat von Notre-Dame, sondern unter dem von Saint-Pierre; zweitens spricht Ruskin zwar von Lisieux, aber nicht von einem "berühmten Hochwald aus Stein" und drittens läßt sich an den Portalen nichts feststellen, das ikonographisch auf eine Wurzel Jesse-Darstellung oder stilistisch auf hochgotisches Maßwerk deuten würde.

Während hinter den Ausführungen des Malers Elstir über die Kirche von Balbec eine schriftstellerische Absicht steht, die Essenz gotischer Sakralbaukunst in einer imaginären Kirche darzustellen, geben Prousts halbbiographische Details über einen abendlichen Besuch in Lisieux Rätsel auf. Am wahrscheinlichsten ist, daß Proust Rouen und Lisieux verwechselt: Einerseits heißt die Kathedrale von Rouen Notre-Dame, andererseits verfügt sie am Hauptportal über eine Wurzel Jesse und drittens behandelt Ruskin ihr Maßwerk, das er mit Blüten und Blättern vergleicht, paradigmatisch in *Die sieben Leuchter der Baukunst*.²⁵

Neben den Kathedralen von Evreux und Rouen stellt die Kathedrale von Lisieux

einen normannischen Hauptbeitrag zur gotischen Architektur dar. Während in Caen und Bayeux aus altruistischen und in Saint-Pierre-sur-Dives aus ökonomischen Gründen romanische Bauteile bei einem gotischen Neubau weiterverwertet wurden, wurde Saint-Pierre in Lisieux nach einem Brand des Vorgängerbaus gänzlich neu errichtet. Bischof Arnoul faßte diesen Entschluß, nachdem er 1144 der Weihe des Chors der Basilika von Saint-Denis beigewohnt hatte. Die Hochzeit zwischen Eleonore von Aquitanien und Henry II. im Jahr 1152, auf die Proust anspielt, wird noch in der romanischen Kirche stattgefunden haben. Die Bauarbeiten an der gotischen Kathedrale beginnen in den 70-er Jahren des 12. Jahrhunderts unter Arnoul und halten bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts an. Hundert Jahre später wird die vertiefte Marienkapelle des Chores angebaut; nach dem Einsturz des südlichen Turms der Westfassade wird dieser im 16. Jahrhundert neu errichtet - und zwar nicht als Kopie des gotischen Nordwestturms, sondern im romanischen Stil, so daß dieser älter wirkt als sein Bruder.

Das Schiff der Kathedrale besitzt den klassischen dreigeschossigen Aufbau der Gotik. Über den hohen Arkaden des Erdgeschosses wurde die Empore zum Triforium abgeteilt; darüber erheben sich die Obergadenfenster. Ähnlich wie in Laon laufen die Dienste nicht von den Kragsteinen zu den Basen der Säulen, sondern enden über den Kapitellen, so daß der Innenraum in die beiden Bereiche Erde-Himmel aufgeteilt wird. Daß es sich bei Saint-Pierre um einen normannischen Bau handelt, verdeutlicht der sparsame Bauschmuck sowie die Vierungslaterne.

VI

Am 10. Mai 1895 wurde eine Monet-Ausstellung in der Pariser Galerie Durand-Ruel eröffnet. Ausgestellt waren 49 Werke des Künstlers aus Giverny, darunter zwanzig der insgesamt dreißig Ölgemälde von der Kathedrale von Rouen, die Monet in den Frühjahrsmonaten der Jahre 1892 und 1893 in Rouen begonnen und 1894 in Giverny beendet und auf dieses Jahr datiert hatte. Auch wenn die Kathedralen Monets weder die ersten Sakralbauwerke waren, die er gemalt hatte, noch die erste Bilderserie, verhalf ihm eben diese Serie zu einem Triumph. Der Grund hierfür mag sein, daß in diesem Werkzyklus drei Elemente angesprochen wurden, die den Nerv des Kunstgeschmacks der Zeit trafen und zum ersten Mal vereint in Erscheinung

trafen. Der erste Aspekt berührt den impressionistischen Malstil als Fortführung des *plein-air*, der zweite das Serienbild und der dritte die gotische Architektur. Die gotische Architektur, die bereits am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine euphorische Neubewertung erfahren hatte, war in Frankreich vor allem von Viollet-le-Duc gefördert worden, und zwar einerseits mit seinen Restaurierungsarbeiten, u.a. an Notre-Dame von Paris 1844, mit seinem *Dictionnaire de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, der zwischen 1854 und 1868 erschien, und schließlich mit den Abgüssen von Hauptwerken der mittelalterlichen Plastik, die erstmals 1878 im Trocadéro ausgestellt wurden und dort 1882, drei Jahre nach dem Tod Viollet-le-Ducs, in einem Museum ihre dauerhafte Unterkunft gefunden haben.

Die zweite Annäherung an Rouen ist die in bezug auf Proust konkreter nachweisbare. In den 90-er Jahren des 19. Jahrhundert hatte Proust begonnen, sich für Ruskins Werk zu interessieren. Nach dessen Tod am 20. Januar 1900 begann für Proust ein regelrechtes Ruskin-Jahr, das ihn nicht nur zweimal nach Venedig führte, sondern auch nach Bourges und Rouen (im Jahr darauf besichtigte Proust erst Amiens²⁶ und Abbeville). Wann Proust genau in Bourges und Rouen war, um dort die Kathedralen mit ihren ausladenden Westportalen und den kunsthistorisch so bedeutsamen Glasfenstern zu besichtigen, ist allerdings ungewiß. Für Rouen wird angenommen, daß die Reise in Begleitung von Léon Yeatman und dessen Frau Ende Januar oder Anfang Februar 1900 stattgefunden hat. Seine Ausführungen über Rouen veröffentlichte Proust dreimal, nämlich zunächst auf dem Höhepunkt des Interesses der Öffentlichkeit an Ruskin im August 1900 in der *Gazette des Beaux-Arts*, die Charles Ephrussi herausgab, danach als Vorwort zur Übersetzung der *Bible d'Amiens* 1904 und schließlich in *Pastiches et Mélanges* 1919.

Die Passagen Prousts über Rouen, die im wesentlichen eine kleine Skulptur betreffen, hat Painter wie folgt charakterisiert:

[...] ein klarer Beweis, daß er [Proust] ein Stadium erreicht hatte, in dem sein Interesse an Kathedralen hinter seiner Leidenschaft für Ruskin bereits zurückgetreten war, und daß er das Werk Ruskins nur zu dem einzigen Zweck daraufhin durchsuchte, was Ruskin ihm über Kathedralen sagen konnte, um dann die Kathedralen darüber zu befragen, was sie ihm über Ruskin sagen konnten.²⁷

Ruskin hatte über Rouen eine Monographie mit dem Titel *Domrémy* schreiben wollen, deren Zentrum allem Anschein nach Jeanne d'Arc hätte bilden sollen, die in

Domrémy geboren und in Rouen hingerichtet worden ist. Im *Œuvre*, das er hinterlassen hat, bezieht Ruskin sich vor allem in *Die sieben Leuchter der Baukunst* auf Rouen. Das Detail, von dem Proust so magisch angezogen wurde wie der Bergotte der *Recherche* von der kleinen gelben Mauerecke Vermeers, gibt Ruskin am Ende seines fünften Kapitels *Der Leuchter des Lebens*:

»Der Geselle ist gelangweilt und in seiner Bosheit versperret, seine Hand preßt sich fest gegen den Wangenknochen, und aufgrund des Drucks legt sich die Wange unter dem Auge in Falten. Das Ganze mag schrecklich unausgebildet erscheinen, wenn man es mit einem differenzierten Stich vergleicht, aber wenn man bedenkt, daß es einfach einen Zwischenraum an der Außenseite einer Kirchentür füllen soll, daß es eine von dreihundert oder mehr ähnlichen Figuren ist, zeugt es von der edelsten Vitalität in der Kunst jener Zeit.«²⁸

Proust fährt fort:

Ich gebe zu, als ich im Augenblick des Todes von Ruskin diese Seite wiederlas, ergriff mich ein Verlangen, den kleinen Mann zu sehen, von dem er spricht. Ich bin nach Rouen gefahren, als gehorchte ich einem testamentarischen Gedanken und als habe Ruskin seinen Lesern im Sterben das arme Geschöpf anvertraut, dem er, da er von ihm sprach, Leben verliehen hatte und das nun unwissentlich für immer jenen verlor, der ebensoviel wie sein ursprünglicher Steinmetz für es getan hatte.²⁹

Mme Yeatman soll diese kleine Figur entdeckt haben. Allerdings muß wie im Falle Lisieux' mit dem schlechten Gewissen positivistischer Rechthaberei vermutet werden, daß Proust sich wohl irrte. Die Figur suchte er nämlich offenbar an der Westfassade, das Buchhändlerportal befindet sich aber am nördlichen Querschiff. Proust spricht von Königsgalerien und von Heiligen, die sich an der Sonne wärmen.³⁰ Galerien befinden sich jedoch allein an der Westfassade, und die Sonne gelangt auch nur hierhin, und zwar abends, niemals aber bis zum nördlichen Querschiff...

Ruskin erwähnt in seinem Werk drei Kirchen Rouens, nämlich außer der Kathedrale die spätgotische Bürgerkirche Saint-Maclou und schließlich Saint-Ouen. Der Kirchendiener von Saint-Ouen, Julien Edouard, führte nicht nur 1900 Proust und die Yeatmans durch die Kirche, sondern hatte auch schon zuvor 1898 Marie Nordlinger und vor allem 1880, im Todesjahr Gustave Flauberts, John Ruskin kommentiertes Geleit gegeben. Edouard behauptete, daß sich Ruskin sehr positiv zu Saint-Ouen geäußert habe; tatsächlich hatte Ruskin aber in *Die sieben Leuchter der Baukunst* Saint-Ouen als eines der häßlichsten Sakralbauwerke Frankreichs bezeichnet.³¹

Die historische Bedeutung Rouens als Hauptstadt der Normandie, als Erzbistum und als blühende Handelsmetropole wird besonders in der Kathedrale Notre-Dame sichtbar. Der Kirche, in der sich Rollo taufen ließ, folgte ein romanischer Neubau im 11. Jahrhundert und schließlich der gotische Bau. Mit ihm wurde von Westen nach Osten, von den Türmen bis zum Chor begonnen, so daß sein ältester Bauteil die nordwestliche Tour Saint-Romain ist. Die Westfassade weist drei Portale auf, von denen das nördliche Seitenportal Johannes dem Täufer und das südliche dem Hl. Stephanus geweiht ist. Das Hauptportal stammt wie die Tour de Beurre aus dem frühen 16. Jahrhundert und zeigt eine Wurzel Jesse, die Proust möglicherweise in Lisieux vermutet hatte. Der jüngste Teil der Kathedrale von Rouen ist der Helm der Vierungslaterne aus Gußeisen von 1876, der seinerzeit umstritten war und von Ruskin, der für die Materialien des Zeitalters der Industrie und der Eisenbahnen kein Verständnis aufbrachte, heftig kritisiert wurde.³²

Im Inneren weist die Kathedrale ähnlich wie in Laon vier Geschosse auf: Zwischen Arkaden und Triforium wurde ein Emporengeschoß beibehalten, das in der Romanik seine Tradition hat. Die Dienste laufen - im Gegensatz zu Laon - bis zum Boden des Erdgeschosses. Der Raumeindruck wird ferner von einer normannischen Lichtlaterne bestimmt, die den Vierungsaltaar beleuchtet. Von kunsthistorischer Bedeutung sind vor allem die Glasfenster aus dem 12. bis 15. Jahrhundert sowie die Grabstätten im Chorumgang der normannischen Herzöge von Rollo, Richard Löwenherz und Wilhelm Langschwert - allerdings ist nur das Grab Henri le Jeunes original, die anderen Grabmäler wurden ab dem 14. Jahrhundert neu erreicht. An der Marienkappelle befindet sich die Grabstätte des Bischofs Hugo von Amiens, in der Marienkappelle sind die Erzbischöfe Georges I. und Georges II. beigesetzt.

VII

Während die Gotik der Ile-de-France Ausdruck des französischen Königtums ist, repräsentiert die Architektur der Normandie das imperiale Streben ihrer Herzöge. Für jemanden wie Proust, der mit der Gotik des Pariser Raums großgeworden war, mußte die normannische Architektur, in der die skandinavische Herkunft und militärische Vergangenheit ihrer Herrscher präsent bleibt, etwas überaus reizvoll Fremdes besitzen, das zudem durch die topographische Lage der Normandie am

Ärmelkanal mit Natur und Meer zu verbinden war. Im übrigen drängt sich hier die Beobachtung auf, daß der Aspekt des Engländers Ruskin ein ganz anderer gewesen sein muß: Denn wenn man zusammenfassen würde, an welchen Kunststätten Frankreichs er besonderes Interesse hatte, so würden sich die Landstriche in Normandie und Picardie herauskristallisieren, die einstmals englischer Besitz gewesen sind und heute noch bevorzugt von Engländern besucht werden. Hieraus gewisse chauvinistische Untertöne abzuleiten, wäre zwar sicher übertrieben; allerdings gilt zu beachten, daß der anglo-normannische Kulturraum vom 11. bis 16. Jahrhundert einen stärkeren inneren Zusammenhalt besaß als der französisch-normannische.

Wo immer in der Normandie gotisch gebaut wird, zeigt sich die Internationalisierung des ursprünglich regionalen Baustils; wo aber in der Ile-de-France, beispielsweise in Laon, normannische Details rezipiert werden, am Augenfälligsten die Vierungslaterne, manifestieren sich in der Architektur politische und wirtschaftliche Querbeziehungen zu England und zur Normandie.

Anmerkungen

1. Vgl. hierzu auch S. 19.
2. Vgl. Volker Roloff: Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust. Frankfurt am Main 1984, S. 68.
3. Mâle schrieb Proust im August 1906 eine Antwort auf einen Brief, der nicht erhalten ist. Vielleicht ist es denkbar, daß Proust seine Ruskin-Übersetzung *Sésame et les lys*, die im Mai erschienen war, mit einem Begleitschreiben Mâle zugesandt hat. - Umgekehrt sind die Antworten Mâles auf Prousts Briefe aus dem Jahr 1907 nicht erhalten.
4. Marcel Proust: Correspondance. Ed. Kolb, Bd. 7, S. 264.
5. Marcel Proust: Nachgeahmtes und Vermischtes. Frankfurter Ausgabe, Bd. I/2, S. 87-89.
6. Interessant für die ohnehin zwischen Beauce und Champagne schwankende Topographie Combrays ist, daß der Ort nun über die Kirchtürme auch ein normannisches Element bekommt.
7. Marcel Proust: Unterwegs zu Swann. Frankfurter Ausgabe Bd. II/1, S. 262-264. - Kurios ist der Hinweis, unter welchen Bedingungen die Zeilen auf dem Kutschbock entstanden sind. Die unwirtlichen Begleitumstände erinnern nicht nur an Goethes Sturm und Drang-Gedicht *An Schwager Kronos. In der Postchaise den 10. Oktober 1774*, sondern auch an bestimmte Gemälde, die Monet im Streben nach Unmittelbarkeit an der Küste im Sturm gemalt hat und bei denen er Staffelei und Leinwand festbinden mußte, damit sie nicht wegfiegen.
8. Marcel Proust: Unterwegs zu Swann. Frankfurter Ausgabe Bd. II/1, S. 264f.
9. Wie aus einem Brief an Emile Mâle hervorgeht, beabsichtigte Proust, Saint-Georges-de-Boscherville zu besichtigen. Kolb hält es aber für unwahrscheinlich, daß Proust diesen Plan in die Tat umgesetzt hat. (Proust, Correspondance, ed. Kolb, Bd. 7, S. 255-257.)

10. Die Tapisserie von Bayeux hat Proust nicht sehen können, wie aus einem Brief an Emmanuel Bibesco hervorgeht. (Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 7, S. 255.)
11. "Les figures orientales de la cathédrale de Bayeux (partie romane de la nef) m'ont charmé mais je ne les comprends pas, je ne sais pas ce que c'est." (Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 7, S. 256.)
12. Lucien Musset: *Romanische Normandie (West)*. Deutsch von Christel Morano. Würzburg (Zodiaque-Echter) 1989. S. 321-323.
13. Marcel Proust: *Unterwegs zu Swann*. Frankfurter Ausgabe II/1, S. 555.
14. Marcel Proust: *Unterwegs zu Swann*. Frankfurter Ausgabe II/1, S. 555.
15. Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*. Ed. Tadié, Bd. 2, S. 1438-1440.
16. Marcel Proust: *Im Schatten junger Mädchenblüte*. Frankfurter Ausgabe II/2, S. 333.
17. George Painter: *Marcel Proust*. Frankfurt a.M. 1968. Bd. 2, S. 137.
18. Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 17, S. 193: "Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul; de même pour l'église de Combray, ma mémoire m'a prêté comme «modèles» (a fait poser), beaucoup d'églises. Je ne saurais plus vous dire lesquelles. Je ne me rappelle même plus si le pavage vient de Saint-Pierre-sur-Dives ou de Lisieux. Certains vitraux sont certainement les uns d'Evreux, les autres de la Sainte-Chapelle et de Pont-Audemer." Übersetzung nach Marcel Proust: *Essays, Chroniken und andere Schriften*. Frankfurter Ausgabe Bd. I/3, S. 361.
19. Marcel Proust: *Unterwegs zu Swann*. Frankfurter Ausgabe Bd. II/1, S. 88. - Vgl. auch *Unterwegs zu Swann*. Frankfurter Ausgabe Bd. II/1, S. 153.
20. Jean Yves Tadié: *Marcel Proust. Biographie*. Paris (Gallimard 1996), S. 593f. - Eine Namensverwechslung von Proust ist nicht denkbar, da die Pfarrkirche von Dives-sur-Mer Maria geweiht ist (Notre Dame). Ferner mag ist in *Unterwegs zu Swann* von Grabsteinen der Äbte die Rede. Dives-sur-Mer verfügt aber nur über eine Pfarrkirche, in Saint-Pierre-sur-Dives gab es aber ein Benediktinerkloster, dessen Äbte in der benachbarten Abteikirche beigesetzt wurden. Gleichwohl ist nicht belegt, wann Proust in Saint-Pierre-sur-Dives war.
21. Besonders: Briefe von Anfang Oktober 1907 an Mme Straus (Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 7, S. 286ff.), an Reynaldo Hahn (Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 7, S. 281ff.), an Robert de Billy (Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 7, S. 276f.) und an Mme Clermont-Tonnerre (Proust, *Correspondance*, ed. Kolb, Bd. 7, S. 274f.).
22. George Painter: *Marcel Proust. Eine Biographie*. Bd. 2, S. 150-152.
23. Elisabeth de Gramont, Duchesse de Clermont-Tonnerre: *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*. Paris 1925, S. 101f.
24. Marcel Proust: *Nachgeahmtes und Vermischtes*. Frankfurter Ausgabe, Bd. I/2, S. 90-92.
25. John Ruskin: *Die sieben Leuchter der Baukunst*. Dt. Von Wilhelm Schoelermann, hg. von Wolfgang Kemp. Dortmund 1994. S. 181ff.
26. Gleichwohl muß Proust auch schon zuvor in Amiens gewesen sein; dieser erste Besuch ist aber nicht dokumentiert.
27. George Painter: *Marcel Proust. Eine Biographie*. Frankfurt a.M. 1962. Bd. 1, S. 405.
28. Marcel Proust: *Nachgeahmtes und Vermischtes*. Frankfurter Ausgabe, Bd. I/2, S. 169f.
29. Marcel Proust: *Nachgeahmtes und Vermischtes*. Frankfurter Ausgabe, Bd. I/2, S. 171.
30. Marcel Proust: *Nachgeahmtes und Vermischtes*. Frankfurter Ausgabe, Bd. I/2, S. 171.
31. Vgl. George Painter: *Marcel Proust. Eine Biographie*. Frankfurt a.M. 1962. Bd. 1, S. 406.

32. John Ruskin: Die sieben Leuchter der Baukunst. Dt. Von Wilhelm Schoelermann, hg. von Wolfgang Kemp. Dortmund 1994. S. 74.