



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Innere Laterna magica: Erinnerung und Bildbewusstsein bei Walter Benjamin,
Vladimir Nabokov, Marcel Proust und Virginia Woolf

verfasst von | submitted by

Anna Lina Suzanna Hell B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter Privatdoz. M.A.

Kurzzusammenfassung (Abstract)

Erinnern bestimmt als narrativer Konstruktionsprozess maßgeblich die Texte von Walter Benjamin, Marcel Proust, Vladimir Nabokov und Virginia Woolf. Zudem findet sich bei allen vier Autor*innen der Verweis auf die Laterna magica. Daraus folgt die Frage: Inwiefern stellt das visuelle Medium einen Lektüreschlüssel dar? Die Analyse veranschaulicht die Funktion der Laterna magica als Gedächtnismetapher und deren epistemologischen Nutzen in Bezug auf das übergeordnete Thema Erinnerung. Als theoretische Grundlage für den Fokus auf mentale Bilder dient die Annahme eines visuellen Denkens, wobei Edmund Husserls Begriff ‚Bildbewusstsein‘ für die Verbindung von visueller Wahrnehmung und bildlicher Vorstellung brauchbar gemacht wird. Die motivische Wiederkehr der Laterna magica als Gedächtnismetapher wird anhand von Buntglas, Schmetterlingen, Gespenstern und Regenbogen veranschaulicht. Dabei avanciert Kunst zum Religionsersatz. Alle vier Autor*innen eint durch individuelle Verlust- bzw. Exilerfahrungen ein in ihren (in Anlehnung an Stephen Reynolds und Max Saunders) als ‚auto/biografiction‘ klassifizierten Texten wiederkehrendes Narrativ, wonach insbesondere in Zeiten der ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ (Georg Lukács) einzig die Erinnerung ein (dauerhaftes) Zuhause geben kann. Durch die Linse der inneren Laterna magica vor das ‚geistige Auge‘ projiziert, ist dieses imaginäre Zuhause niemals physisch greifbar – eine Erkenntnis, welche die Melancholie als Grundstimmung des Modernismus widerspiegelt.

This study illustrates the use of the magic lantern as a metaphorical model of the mind and its epistemological function regarding narration and the overall theme of remembrance in the works of Walter Benjamin, Marcel Proust, Vladimir Nabokov, and Virginia Woolf. It is based on the premise of visual thinking and mental imagery, with Edmund Husserl's 'image consciousness' serving as a useful framework. The recurrence of the magic lantern as a metaphor is demonstrated by highlighting the literary motifs of stained glass, butterflies, ghosts and rainbows. Through individual experiences of loss or exile, all four authors share a recurring narrative in their texts (classified as 'auto/biografiction' in reference to Stephen Reynolds and Max Saunders), according to which only memory can provide a (permanent) home, especially in times of 'transcendental homelessness' (Georg Lukács). Projected through the lens of the inner magic lantern in front of the 'mind's eye', this imaginary home is never tangible – a realization that reflects melancholia as a fundamental tenor of modernism.

Inhalt

Vorwort	ii
Siglenverzeichnis	iii
1 Einleitung: Die Laterna magica als Forschungsgegenstand.....	1
2 Erinnerung und Gattungsfragen: Zum Vergleich Benjamin-Nabokov-Proust-Woolf ...	14
3 Visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung.....	40
3.1 Husserls Bildbewusstsein und der Homunkulus.....	50
3.2 Täuschungen, Traum, Phantasie, Pseudomnesie und Phantasmagorie.....	59
3.3 „Dialektik im Stillstand“: Vergegenwärtigung fragmentierter Augen-Blicke ...	80
4 Die Laterna magica als optisches und literarisches Instrument	87
4.1 Vom visuellen Massenmedium zur Gedächtnismetapher.....	97
4.2 „(Prä-)Filmisches Erzählen“: Die Laterna magica in der Literatur	108
5 Die motivische Wiederkehr der (inneren) Laterna Magica.....	119
5.1 Bergsons Schleier-Metapher und das Gespenst als Allegorie des Vergessens.	121
5.2 Schmetterlinge: Jagen und Sammeln flüchtiger Erinnerungsbilder	132
5.3 Buntglas zwischen Sakralbaukunst und technischer Moderne	157
5.4 „Feuchte Farbigkeit“ des Regenbogens: Kunst als Religionsersatz	169
6 Metaphysische Fragen in Zeiten „transzendentaler Obdachlosigkeit“.....	181
7 Resümee: Erinnerungs- und Farbpoetik im Licht der Laterna magica	188
8 Bibliographie und Quellenverzeichnis.....	191

Vorwort

Die vorliegende Arbeit setzt eine zweifache Zäsur. Zum einen beschließt sie mein Masterstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Zum anderen hat die festgesetzte Abgabefrist meine ins Unabschließbare tendierende Auseinandersetzung mit dem ambitioniert festgelegten Untersuchungsgegenstand zwangsweise zu einem vorläufigen Ende gebracht. Die Themenwahl basiert auf dem Besuch der Lehrveranstaltung „Marcel Proust – sein Werk, seine Bedeutung für die Weltliteratur, seine Rezeption“ im Sommer 2022 und dem durch die Lektüre geweckten Interesse an der *Laterna magica*. Die Ergebnisse der im Herbst 2022 eingereichten Seminararbeit „Fixierung und Wiederholung fragmentierter Augen-Blicke: Audiovisuelles Erzählen und präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Marcel Proust und Walter Benjamin“ sind demnach Ausgangspunkt dieser Masterarbeit. Dabei wurde die ursprüngliche Analyse hier maßgeblich um Virginia Woolf und Vladimir Nabokov als paradigmatische Fallstudien sowie Grundlagenkapitel zu Gattungsfragen und ‚Bildbewusstsein‘ (Husserl), einen medienhistorischen Abriss und abschließende Überlegungen zu metaphysischen Fragen erweitert. Während meines, zeitgleich zum 100-jährigen Todestag Prousts stattfindenden, zweiten Erasmus-Auslandsaufenthalts in Paris im Wintersemester 2022/23 hat mich dieser regelrecht verfolgt. Im Sommer 2023 fiel dann der Entschluss, statt der ursprünglichen Themenwahl die Forschungsfragen der erwähnten Seminararbeit auszubauen.

Die im Rahmen meiner Studienassistenten besuchten Vorlesungen zu „Zeit und Erinnerung im modernen Roman“ bzw. „Thematologie“ haben diese Arbeit ebenso wie das zu Studienbeginn belegte Masterseminar zu „Poetik. Gattungen und Formen der Literatur“ (neben dem erwähnten Proust-Seminar) indirekt beeinflusst, weshalb die Wahl der Betreuungsperson naheliegend war. An dieser Stelle gilt daher mein Dank in erster Linie Univ.-Prof. Dr. Achim Hölter, insbesondere für seine Lektürehinweise, sowie Assoz. Prof. Dr. Paula Wojcik und Mag. Dr. Daniel Syrový für ihr Feedback im Rahmen des MA-Betreuungsseminars bzw. Proposalseminars für Masterarbeiten. Abgesehen davon *un grand merci* an Ass.-Prof. Dr. Rémi Armand Tchokothe, der mir während unserer Zusammenarbeit meinen Perfektionismus austrieb und immer wieder in Erinnerung rief, *qu’il faut donner la priorité aux priorités*.

Meiner Familie und meinen Freund*innen gebührt der größte Dank, da ich ohne ihre vielseitige Unterstützung das Studium in dieser Form nicht hätte abschließen können. Dabei insbesondere Laura Kisser und Hannah Mühlparzer für ihre Bereitschaft, unter enormem Zeitdruck Korrektur zu lesen. Und zu guter Letzt Martin Grasl – für alles.

Siglenverzeichnis

- BCh* Walter Benjamin: „Berliner Chronik.“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 465–519.
- BK* Walter Benjamin: „Berliner Kindheit um neunzehnhundert [Fassung letzter Hand].“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 385–433.
- GS I-VII* Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972–1999 [Die Seitenangabe folgt stets auf die Angabe der jeweiligen Bandnummer.].
- JR* Virginia Woolf: *Jacob’s Room*, edited with an Introduction and Notes by Urmila Seshagiri, Oxford World’s Classics. Oxford University Press, 2022 [1922].
- JS* Marcel Proust: *Jean Santeuil. Précédé de Les plaisirs et les jours*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 228. Paris: Gallimard, 1971.
- LatH* Vladimir Nabokov: *Look at the Harlequins!* Penguin Modern Classics. London: Penguin 2017 [1974].
- O* Virginia Woolf: *Orlando*, edited with an Introduction and Notes by Michael H. Whitworth, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2015 [1928].
- RB* Walter Benjamin: „Der Regenbogen: Gespräch über Phantasie [Grete Radt gewidmet].“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 19–26.
- Rea* Virginia Woolf: „Reading.“ In: [Dies.]: *The Captain’s Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 140–165.
- Rem* Virginia Woolf: “Reminiscences.” In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 28–59.
- RTP* Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Nouvelle édition en un seul volume sous étui illustré, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Coll. Quarto. Paris: Gallimard, 2021 [1913-27].

- SatF* Virginia Woolf: “The Sun and the Fish [written in 1928].” In: [Dies.]: *The Captain’s Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 193–199.
- SM* Vladimir Nabokov: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Penguin Modern Classics. London: Penguin 2016 [1967].
- SotP* Virginia Woolf: “A Sketch of the Past [written between 1939-1940].” In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 64–137.
- TtL* Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2008 [1927].

1 Einleitung: Die Laterna magica als Forschungsgegenstand

Ich hatte schon oft gehört, daß bei Ertrinkenden oder im Gebirge Abstürzenden in dem Augenblick, in dem der Untergang entschieden ist, sich ein sehr angenehmer, friedlicher Zustand einstellen soll, verbunden mit einem stürmischen Anfluten der Vergangenheit, mit einem blitzartigen Abrollen von Bildern einer inneren Laterna magica.¹

Der hier begegnende Ausdruck „innere Laterna magica“ ist im Zuge des technischen Fortschritts sukzessive aus dem deutschsprachigen Wortschatz verschwunden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit stünde an Stelle der Laterna magica nun der „innere Film“ – wobei nicht auszuschließen ist, dass dieser langfristig durch Neologismen aus der Welt der sozialen Medien (Reels, Stories, Feed) abgelöst wird. Das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit richtet sich auf ebendiese Funktion der Laterna magica als Gedächtnismetapher in literarischen Texten von Walter Benjamin, Vladimir Nabokov, Marcel Proust und Virginia Woolf mit thematischem Fokus auf Erinnerung und unter Einbezug biographischer Daten der empirischen Autor*innen. Zentral ist dabei die erkenntnistheoretisch motivierte Frage, inwiefern die Laterna magica einen Schlüssel für Lektüre und Interpretation des Textkorpus darstellt.

Die spezifische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Laterna magica steckt noch weitgehend im Anfangsstadium, wie Joe Kember, Professor für Film und Visual Culture an der Universität Exeter, 2019 konstatiert.² Großangelegte Projekte inklusive dazugehöriger digitaler Datenbanken und Forschungsplattformen zeugen jedoch vom derzeitigen akademischen Interesse an der Laterna magica als Untersuchungsgegenstand – vorwiegend im Bereich der Medienarchäologie und Filmwissenschaft. Zu nennen ist neben der Sammlung der Cinémathèque française³ insbesondere: *Lucerna, the Magic Lantern Web Resource*, die von Richard Crangle erstellte Online-Datenbank startete nach sechs Jahren Vorbereitungszeit im Dezember 2011 und listet aktuell 184.220 Datensätze zu einzelnen Glasbildern, 53.322 davon inklusive Abbildung.⁴ Das EU-geförderten Forschungsprojekts „A Million Pictures: Magic Lantern Slide Heritage as Artefacts in the Common European History of

¹ Ernst Jünger: „Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung.“ In: *Sämtliche Werke*, Bd. 9 – Essays III, Das abenteuerliche Herz. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, S. 122.

² Vgl. Joe Kember: „The magic lantern: open medium.“ In: *Early Popular Visual Culture* 17,1 (2019), S. 2. <doi.org/10.1080/17460654.2019.1640605> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³ Die Sammlung ausgewählter restaurierter Glasbilder wird unter Leitung von Laurent Mannoni konstant erweitert und ist über folgende Internetadresse einsehbar: <laternamagica.fr/index.php> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴ Der Zugriff auf die Datensätze erfolgt über: <lucerna.exeter.ac.uk/index.php> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Die Bestandszahlen finden sich hier: <lucerna.exeter.ac.uk/options.php?language=>> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Learning“ (06/2015–05/2018), welches Wissenschaftler*innen der Universitäten Utrecht (NL), Exeter (UK), Antwerpen (BE), Girona (ES) und Salamanca (ES) sowie weitere Partner (Museen, Archive, Sammler*innen, Kunst- und Medienschaaffende) vereinte, trug maßgeblich zur Erweiterung der Datensätze von *Lucerna* bei.⁵ In den einleitenden Kapiteln des Sammelbands *A Million Pictures: Magic Lantern Slides in the History of Learning*, der 2020 als Resultat einer projektbezogenen Konferenz von 2017 erschien, verweisen die Herausgeber*innen Sarah Dellmann und Frank Kessler analog zu Kember darauf, dass sich das Fachgebiet noch in der Entwicklungsphase befände – insbesondere in Bezug auf die Bedeutung des Mediums in der Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.⁶ Ein weiterer Meilenstein der medienwissenschaftlichen Grundlagenforschung zur Laterna magica ist das DFG-geförderte Projekt „Medienhistorische, methodische und medientechnische Grundlagen der Digitalisierung von Werken der historischen Projektionskunst“ der Universität Trier in Kooperation mit dem Trier Center for Digital Humanities. Der Launch der daraus resultierenden digitalen Plattform *eLaterna – Historical Art of Projection* erfolgte als Betaversion im Juni 2018.⁷ Die Ansätze beider Internetseiten komplementieren einander:

Lucerna geht in die Breite und erfasst als Referenzdatenbank grundlegende Informationen zu möglichst vielen Gegenständen der Geschichte der Laterna magica. Demgegenüber geht *eLaterna* in die Tiefe, dokumentiert die materielle Überlieferung [...] und stellt sie in den kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext.⁸

Die Relevanz des noch jungen Forschungsbereichs für die Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte westlicher Industrieländer bezeugen überdies: „Heritage in the Limelight: The Magic Lantern in Australia and the World“ als erstes Projekt seiner Art im antipodischen Kontext,⁹ „Projecting Knowledge – The Magic Lantern as a Tool for Mediated Science

⁵ Siehe hierzu die offizielle Projektseite: <a-million-pictures.wp.hum.uu.nl/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁶ Vgl. Sarah Dellmann: „The Many Perspectives on *A Million Pictures*.“ In: Sarah Dellmann, Frank Kessler (Hrsg.): *A Million Pictures: Magic Lantern Slides in the History of Learning*. New Barnet, London: John Libbey, 2020, S. 9. Vgl. Frank Kessler: „Researching the Lantern.“ In: Sarah Dellmann, Frank Kessler (Hrsg.): *A Million Pictures: Magic Lantern Slides in the History of Learning*. New Barnet, London: John Libbey, 2020, S. 18. <search-ebsohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=3202988&site=ehost-live> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁷ Zeitraum: 2013–2018, Projektnummer: 237764916, Leitung: Martin Loiperdinger, Claudine Moulin. Der Zugriff auf die Plattform erfolgt über den Link: <elaterna.uni-trier.de/#/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁸ Ludwig Vogl-Bienek: „eLaterna – Digitale Editionen von Werken der historischen Projektionskunst.“ In: *editio* 32, 1 (2018), S. 104. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/editio-2018-0008> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁹ Zeitraum: 01/2016–12/2018, Projektnummer: DP160102509, Leitung: Martyn Jolly. Siehe hierzu: Martyn Jolly, Elisa DeCourcy: „Heritage in the Limelight, a Collection in Progress: Uncovering, Connecting, Researching and Animating Australia’s Magic Lantern Past.“ In: *Open Library of Humanities* 4, 1 (2018), S. 1–25. <doi.org/10.16995/olh.275> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Weitere Informationen bietet die offizielle Internetseite des Projekts: <soad.cass.anu.edu.au/research/heritage-limelight> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Communication in the Netherlands, 1880-1940“,¹⁰ „B-Magic: The Magic Lantern and its Cultural Impact as a Visual Mass Medium in Belgium“,¹¹ „Lanterna Mágica - Estudo, preservação, uso e re-uso em Portugal no século XIX [Magic Lantern – Study, Safeguard, Uses and Reuses in 19th-Century Portugal]“¹² sowie das 2016 begonnene „Lichtbeelden project“ des niederländischen Universitätsnetzwerks Stichting Academisch Erfgoed (SAE), das den Zugang zu Glasbilder-Sammlungen als Teil des akademischen Erbes ermöglicht.¹³

Doch weshalb (erst) jetzt? Die Frage zur Aktualität der Laterna magica als Forschungsgegenstand lässt sich nach Artemis Willis auf drei wesentliche Punkte zurückführen: Erstens ermöglicht das digitale Zeitalter Zugang zu einer kontinuierlich wachsenden Menge an (online einsehbaren) Primärquellen sowie Informationen zu deren Herkunft. Zweitens erlaubt die Digitaltechnik neue Formen der Materialanalyse inklusive mannigfaltiger Manipulationsoptionen und Detailvergrößerungen ohne direkten Gebrauch des historischen Originals. Die Anordnung, Gegenüberstellung und Projektion erfolgt inzwischen am Computer, was im Vergleich zu Begutachtungen an Leuchtkästen oder als Print-Reproduktion bessere Studien ermöglicht. Drittens, so schließt Willis, hat die Laterna magica angesichts des ‚digital turn‘ aus medienhistorischer Sicht neue Bedeutung erlangt, da insbesondere die Medienlandschaft um 1900 einen wichtigen Bezugspunkt für aktuelle Tendenzen darstellt.¹⁴ „Now, the turn-of-the-century lantern can be invoked to revise teleological understandings of the lantern-film relation, rethink distinctions between old and new media, and reconsider how we continue to (re)write our media history.“¹⁵ Wie sich der digitale Wandel mit der Laterna magica in Bezug setzen lässt, zeigen exemplarisch drei rezente Forschungsprojekte: *Shadow Plays. Virtual Realities in an Analog World* ist eine 2022 als digitale Monographie publizierte Arbeit von Massimo Riva, die anhand von Fallbeispielen und interaktiven Simulationen Technologien wie Cosmorama, Laterna Magica, Panorama oder Stereoskop mit Fokus

¹⁰ Zeitraum: 2018–2023, Projektnummer: VC.GW17.079/6214, Leitung: Frank Kessler. Siehe hierzu die offizielle Projektseite: <projectingknowledge.sites.uu.nl/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹¹ Zeitraum: 2018–2022. Siehe hierzu die offizielle Projektseite: <uantwerpen.be/en/projects/b-magic/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹² Zeitraum: 01/2022–12/2024, Projektnummer: PTDC/ART-PER/1702/2021, Leitung: Márcia Vilarigues, Vanessa Otero. Siehe hierzu die offizielle Projektseite: <magica-project.com/project> (Letzter Zugriff: 30.06.24) bzw. die Universitätsseite: <sites.fct.unl.pt/lanterna_magica/home> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹³ Siehe: <academischerfgoed.nl/projecten/lichtbeelden-project/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁴ Vgl. Artemis Willis: *Performing Pictures: The Magic Lantern c. 1900*, Diss. University of Chicago, 2020, S. 3f. <doi.org/10.6082/uchicago.2542> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁵ Ebd., S. 4.

auf Italien im 18. und 19. Jahrhundert als analoge Vorläufer heutiger erweiterter Realitätserfahrungen und Simulationen einordnet wie Augmented Reality (AR), Virtual Reality (VR) oder Extended Reality (XR).¹⁶ Riva spricht von ‚virtual realism‘¹⁷ und dokumentiert den kulturellen Wandel „from the virtualization of reality to the realization of the virtual“.¹⁸ In dieselbe Richtung geht das staatlich geförderte spanische Forschungsprojekt „Mundos virtuales en el cine de los orígenes: dispositivos, estética y públicos“.¹⁹ Genaueren Einblick bieten hier die Aufsätze „An Archeology of the Metaverse: Virtual Worlds and Optical Devices“²⁰ und „Inmersión e Interactividad, un Sueño Que Empieza Con el Cine De Los Orígenes“.²¹ Einen vergleichbaren Ansatz wählte zuletzt das staatlich geförderte portugiesische Forschungsprojekt „Curiositas: Peeping Before Virtual Reality. A Media Archeology of Immersion Through VR and the Iberian Cosmoramas“, in dessen Fokus Cosmorama-Ausstellungen in Spanien und Portugal im 19. Jahrhundert stehen.²² Überdies finden sich bei neueren technischen Entwicklungen Rückbezüge auf die Laterna magica, etwa im Projekt „AR Magic Lantern“, in welchem eine Augmented-Reality-Taschenlampe virtuelle Lichtbildprojektionen durch Datenanreicherung der realen Umgebung ermöglicht; ein Prototyp für interaktive Ausstellungen wird derzeit mit realen User*innen am „Museu d’Història de Barcelona“ (MUHBA) getestet.²³ Folgt man der Argumentation von Quintana et al.,

¹⁶ Das Projekt gewann 2023 den US-amerikanischen „PROSE (Professional and Scholarly Excellence) Award“ in der Kategorie e-Product. Siehe: Stanford University Press: „Massimo Riva: *Shadow Plays. Virtual Realities in an Analog World*.“ <sup.org/books/title/?id=31488> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁷ Massimo Riva: *Shadow Plays. Virtual Realities in an Analog World*. Stanford: Stanford University Press, 2022. Die digitale Monographie ist hier einsehbar: <shadow-plays.org/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁸ Vgl. Massimo Riva im Gespräch mit: Amanda Anderson: „The History and Science of Virtual Reality [Interview mit Massimo Riva und Fulvio Domini].“ In: *Meeting Street*, Folge 3 (04.12.2020). Podcast des Cogut Institute for the Humanities, Brown University (Providence, Rhode Island). Audiodatei und Transkript online verfügbar: <humanities.brown.edu/media/meetingst/3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁹ Zeitraum: 2019–2022, Projektnummer: PGC2018-096633-B-I00, Leitung: Àngel Quintana Morraja, Grup de Recerca en Orígens del Cinema, Universitat de Girona). Siehe hierzu: <cinemaorigens.com/en/projects/virtual-worlds-in-early-cinema/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁰ Àngel Quintana, Alan Salvadó-Romero, Daniel Pérez-Pamies: „An Archeology of the Metaverse: Virtual Worlds and Optical Devices.“ In: *Baltic Screen Media Review* 10,2 (12/2022), S. 202–212. <doi.org/10.2478/bsmr-2022-0015> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²¹ Àngel Quintana, Daniel Pérez Pamies: „Inmersión e Interactividad, un Sueño Que Empieza Con el Cine De Los Orígenes.“ In: *L’Atalante* 35 (01–06/2023), S. 7–16. <revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1097/754>. Für die englische Version „Immersion And Interactivity: A Dream That Began With Early Cinema“ siehe: <revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1097/787> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²² Zeitraum: 01/2022–12/2024, Projektnummer: PTDC/COM-OUT/4851/2021, Leitung: Victor Flores, Susana Martins. Details bietet die projektbezogene Internetseite: <curiositas.ulusofona.pt/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²³ Siehe: Paul Hine, Loza Tadesse Mamo, Narcis Pares: „AR Magic Lantern: Group-based Co-Located Augmentation Based on the World-as-Support AR Paradigm“ (Demonstration). In: *CHI EA ’22: Extended Abstracts of*

verdeutlichen diese Beispiele, inwiefern die Laterna magica zugleich historischer Vorläufer und inhärenter Bestandteil digitaler Phänomene ist.²⁴

[B]eyond the use of these media at a given time, it is necessary to ask whether the magic lantern died, or whether it evolved thanks to the emergence of photography toward other devices such as slide projectors, or whether its didactic use is present in digital PowerPoint presentations, or even whether the current GIFs that create mechanical movements in social networks are nothing more than an extension of the mechanical movements that were created for the plates and for the projection shows. [...] We can even ask ourselves if the current LED screens installed to display advertisements on the outsides of the central buildings of the large metropolises [...] are nothing but an extension of the screens on which magic lantern plates were displayed during election periods.²⁵

Die Autoren räumen zwar ein, dass es technologisch ein weiter Sprung vom Stereopticon (einer verbesserten Variante der Laterna magica mit zwei Linsen – nicht zu verwechseln mit Stereoskopie) bis zur Entwicklung von LED-Bildschirmen war, dennoch halten sie an der grundsätzlichen These fest, dass einzelne Aspekte des ursprünglichen Mediums erhalten geblieben sind. Dieses Argument bekräftigt die Relevanz der Laterna magica, besonders hinsichtlich aktueller Debatten und Zukunftsszenarien der (historischen) Projektionskunst.

Worin besteht nun der Beitrag, den eine dezidiert literaturwissenschaftliche Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand Laterna magica bieten kann? Die zunehmende digitale Erschließung von internationalen Beständen an Glasbildern, Aufführungsskripten und weiteren Ephemera im Kontext der historischen Projektionskunst bietet (teils erstmalig) Zugang zu möglichen Quellen für (medien-)komparatistische Arbeiten sowie die Möglichkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit. Im Vergleich zur unüberschaubaren Menge an Publikationen mit Fokus auf Film und Literatur (speziell Literaturadaptionen) ist der Forschungsstand zur Laterna magica in der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft noch weitgehend defizitär. Besonders in Anbetracht der komparatistischen Maxime über Medien Grenzen und Einzelphilologien hinauszugehen. Anteil an der wissenschaftlichen Rekonstruktion einer „Literaturgeschichte der Zauberlaterne“²⁶ hatten bisher in chronologischer Reihenfolge nach Publikationsjahr:

the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, Art. 207 (April 2022), S. 1–5. <doi.org/10.1145/3491101.3519918> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Zum Prototypeneinsatz siehe: European Media and Immersion Lab: „Magic in the making at UPF [Pressemeldung].“ (02.12.2023). <emil-xr.eu/magic-in-the-making-at-upf/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁴ Vgl. Quintana et al.: *Archeology of the Metaverse*, S. 209f.

²⁵ Ebd., S. 210.

²⁶ Monika Schmitz-Emans: „Die Laterna magica der Erzählung. Zur Semantik eines Bilderzeugungsverfahrens und seiner poetologischen Funktion.“ In: *Monatshefte* 102,3 (Herbst 2010), *Writing in Images / In Bildern schreiben*, S. 321. <[jstor.org/stable/40985372](https://www.jstor.org/stable/40985372)> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Howard Moss (1962) ²⁷	mit Verweis auf das erotische Potential der Laterna magica in Marcel Prousts <i>À la recherche du temps perdu</i>
Mardelle La Donna Eide Fortier (1978) ²⁸	mit Fokus auf Proust und Vladimir Nabokov
William Main (1984) ²⁹	mit Fokus auf Charles Dickens
Terry Castle (1988)	mit Fokus auf die Phantasmagorie als „kind of master trope in nineteenth-century romantic writing“ ³⁰
Michael Riffaterre (1988) ³¹	mit Fokus auf Proust
Robert Alter (1991) ³²	mit Fokus auf Nabokov
John Burt Foster, Jr. (1993) ³³	mit Fokus auf Nabokov und Proust
Friedrich A. Kittler (1994) ³⁴	mit Fokus auf Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns <i>Elixiere des Teufels</i> und Johann Christoph Friedrich von Schillers <i>Geisterseher</i>
Robert Fraser (1994) ³⁵	mit Fokus auf Proust
Christian Moraru (1995) ³⁶	mit Fokus auf Nabokov und Proust
Klaus Bartels (1996) ³⁷	lanciert den Begriff ‚Laternenprosa‘ mit Fokus auf Horace Walpoles <i>Castle of Otranto</i> und Schillers <i>Geisterseher</i>
Than-Vân Ton-That (1997) ³⁸	mit Fokus auf Proust
Maximilian Bergengruen (2000) ³⁹	mit Fokus auf Jean Paul
Francesca Orestano (2000) ⁴⁰	mit Fokus auf Dickens
Rainer Warnig (2000) ⁴¹	mit Fokus auf Proust
Volker Mergenthaler (2002) ⁴²	mit Fokus auf Schillers <i>Geisterseher</i> , Georg Büchners <i>Leonce und Lena</i> , Wilhelm Raabes <i>Chronik der Sperlingsgasse</i> , Robert Musils <i>Verwirrungen des Zöglings Törleß</i> und Stanisław Przybyszewskis <i>Totenmesse</i>

²⁷ *The Magic Lantern of Marcel Proust*. New York: Macmillan, 1962. Siehe insbes. S. 54f.

²⁸ *Memory and the Illusion of Time: Proust and Nabokov*, Diss. University of Illinois, 1978. <proquest.com/dissertations-theses/memory-illusion-time-proust-nabokov/docview/302879969/se-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Siehe insbes. S. 20–27.

²⁹ „Charles Dickens and the Magic Lantern.“ In: *History of Photography* 8, 1 (01-03/1984), S. 67–72. <doi.org/10.1080/03087298.1984.10442049> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁰ „Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie.“ In: *Critical Inquiry* 15,1 (Herbst 1988), S. 43. Online abrufbar: <jstor.org/stable/1343603> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹ „On Narrative Subtexts: Proust’s Magic Lantern.“ In: *Style*, 22,3 (Herbst 1988), S. 450–466. Online abrufbar: <jstor.org/stable/4294572> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³² „Nabokov and Memory.“ In: *Partisan Review* 58,4 (1991), S. 620–629.

³³ *Nabokov’s Art of Memory and European Modernism*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1993.

³⁴ „Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien.“ In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 219–237.

³⁵ *Proust and the Victorians. The Lamp of Memory*. New York: St. Martin’s Press, 1994.

³⁶ „Time, Writing, and Ecstasy in *Speak, Memory*: Dramatizing the Proustian Project.“ In: *Nabokov Studies* 2 (1995), S. 173–190. <doi.org/10.1353/nab.2011.0101> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁷ „Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts.“ In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, Mediengeschichte des Films, Bd. 1. München: Fink, 1996, S. 113–147.

³⁸ „La lanterne magique de Proust: fantasmes et phantasmagories.“ In: *La lanterne magique. Pratiques et mise en écriture*, Cahiers d’Histoire culturelle (Université de Tours), 2 (1997) S. 113–115.

³⁹ „Heißbrennende Hohlspiegel‘: Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar werden läßt.“ In: Thomas Lange und Harald Neumeyer (Hrsg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 19–38.

⁴⁰ „The Magic Lantern and the Crystal Palace: Dickens and the Landscape of Fiction.“ In: Rossana Bonadei, Clotilde de Stasio et al. (Hrsg.): *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*. Milano: Unicopli, 2000, S. 249–269. <academia.edu/27093685> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴¹ „Prousts Augenblicke: Zeiträume der Recherche.“ In: [Ders.]: *Proust-Studien*. München: Fink, 2000, S. 213–267.

⁴² *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 96. Tübingen: Niemeyer, 2002 (Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2000).

Jean Lacoste (2002) ⁴³	mit Fokus auf Johann Wolfgang von Goethes <i>Faust</i>
Jörg Jochen Berns (2004) ⁴⁴	mit Fokus auf diverse Schriften von Johann Jakob Christoph von Grimmelshausen
Monika Schmitz-Emans (2005) ⁴⁵	mit Fokus auf Proust
Teresa Prudente (2005) ⁴⁶	mit Fokus auf Virginia Woolfs <i>Orlando</i>
Maria Cristina Paganoni (2007) ⁴⁷	mit Fokus auf Dickens
Monika Schmitz-Emans (2007) ⁴⁸	mit Fokus auf Schillers <i>Geisterseher</i>
Kristin Mlynek (2008) ⁴⁹	mit Fokus auf Proust
Joss Marsh (2009) ⁵⁰	mit Fokus auf Dickens
Monika Schmitz-Emans (2010) ⁵¹	zur Bedeutung der Laterna magica als Metaphernspenderin mit Fokus auf Schillers <i>Geisterseher</i> , Bonaventuras (August Klingemanns) <i>Nachtwachen</i> , E.T.A. Hoffmanns <i>Serapionsbrüder</i> und <i>Meister Floh</i> , August Strindbergs <i>Tschandala</i> sowie Proust
Boris Roman Gibhardt (2011) ⁵²	mit Fokus auf Proust
Katherine Hagopian Berry (2012) ⁵³	mit Fokus auf Charlotte Brontës <i>Shirley</i> und Woolfs <i>Orlando</i>
Adèle Cassigneul (2013) ⁵⁴	mit Fokus auf Woolfs <i>Mrs. Dalloway</i>
David J. Jones (2014) ⁵⁵	verwendet die Begriffe 'lanternist novel' ⁵⁶ bzw. 'lanternist novella'; ⁵⁷ beschreibt erotische Laternenbilder und 'lanternicity', 'lanternism' bzw. 'lantern imagery' ⁵⁸ im Kontext von Schauerliteratur mit Fokus

⁴³ „Faust et la question de la technique.“ In: François Ost, Laurent Van Eynde (Hrsg.): *Faust ou les frontières du savoir*. Brüssel: Presses de l'Université Saint-Louis, 2002, S. 73–89. <books.openedition.org/pusl/21115> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁴ „Der Zauber der technischen Medien: Fernrohr, Hörrohr, Camera obscura, Laterna magica.“ In: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 26 (2004), S. 245–266.

⁴⁵ „Auf der Suche nach dem versprochenen Bild: Marcel Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer graphischen Darstellung durch Stéphane Heuet.“ In: Dieter Heimböckel, Uwe Werlein (Hrsg.): *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 251–268.

⁴⁶ „Orlando: the mind as a phantasmagoria.“ In: *Virginia Woolf Miscellany* 67 (2005), S. 13–14. <academia.edu/918232> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁷ *The Magic Lantern. Representations of the Double in Dickens*, Studies in major Literary Authors. New York/London: Routledge, 2008 (Zugl.: Newcastle, Univ., Diss., 2003). <doi.org/10.4324/9781003062042> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁸ „Die Zauberalaterne als Darstellungsmedium. Über Bildgenese und Weltkonstruktion in Schillers *Geisterseher*.“ In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 375–399.

⁴⁹ „Von Projektionen und Projektoren. Mediale Dispositive bei Proust.“ In: Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink, 2008, S. 285–302.

⁵⁰ „Dickensian ‚Dissolving Views‘: The Magic Lantern, Visual Story-Telling, and the Victorian Technological Imagination.“ In: *Comparative Critical Studies* 6,3 (2009), S. 333–346. <doi.org/10.3366/E1744185409000822> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵¹ Schmitz-Emans: *Die Laterna magica der Erzählung*, S. 300–325.

⁵² *Das Auge der Sprache. Ornament und Lineatur bei Marcel Proust*, Passagen/Passages, Bd. 40. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011 (Zugl.: Berlin, Univ., Diss., 2009). Siehe insbes. S. 122–139. <academia.edu/44367838> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵³ *Dark Matters: Gothic Landscape and Women's Writing in the 19th and 20th Century British Novel*, Diss. University of North Carolina, 2012. <libres.uncg.edu/ir/uncg/f/HagopianBerry_uncg_0154D_10904.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁴ „Dallying along the Way: Virginia Woolf at the Crossroads of Cinema and Literary Creation.“ In: *Anglophonia Caliban/Sigma*, 33 (2013), S. 59–72. <doi.org/10.4000/caliban.85> (Letzter Zugriff: 30.06.2024).

⁵⁵ *Sexuality and the Gothic Magic Lantern. Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker*, Palgrave Gothic. London: Palgrave Macmillan, 2014. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1057/9781137298928> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁶ In Bezug auf Schillers *Geisterseher*, vgl. ebd., S. 19.

⁵⁷ In Bezug auf Le Fanus' *Carmilla*, vgl. ebd., Kapitel 4, S. 142–168.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 12.

	auf Schillers <i>Geisterseher</i> , Matthew Lewis' <i>The Monk</i> , Sheridan Le Fanus <i>Carmilla</i> , Lord Byrons <i>Don Juan</i> , Charlotte Brontës <i>Villette</i> , Bram Stokers <i>Dracula</i>
Marion Dell (2015) ⁵⁹	mit Fokus auf Woolfs „The Searchlight“
Michael Mandelartz (2015) ⁶⁰	mit Fokus auf Schillers <i>Geisterseher</i>
Teresa Prudente (2015) ⁶¹	mit Fokus auf James Joyces <i>Ulysses</i>
Hania Siebenpfeiffer (2015) ⁶²	mit Fokus auf Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i> und Savinien Cyrano de Bergeracs <i>États et empires du soleil</i> ;
Stephen H. Blackwell (2019) ⁶³	mit Fokus auf Nabokov
Craig Wallace (2019) ⁶⁴	mit Fokus auf Montague Rhodes James
Keith Williams (2020) ⁶⁵	mit Fokus auf Joyce
Ulrich Johannes Beil (2021) ⁶⁶	mit Fokus auf Hoffmanns <i>Meister Floh</i> , Strindbergs <i>Tschandala</i> , Bram Stokers <i>Dracula</i> sowie Proust
Yūji Nawata (2022) ⁶⁷	mit Fokus auf Goethes Drama <i>Faust</i> , den Roman <i>Nansō Satomi Hak-kenden</i> des Japaners Kyokutei Bakin (曲亭馬琴) und Gedichte des Koreaners Sin Wi (신위 bzw. 申緯) alias Jaha/Chaha (신자하 bzw. 申紫霞)
Maria Vara (2023) ⁶⁸	mit Fokus auf Phantasmagorie und Schauerliteratur am Beispiel von Walpoles <i>Castle of Otranto</i> und Mary Shelleys <i>Frankenstein</i>

⁵⁹ *Virginia Woolf's Influential Forebears: Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015. Als wichtige Vorarbeit sei hier ergänzend auf einen Referenztext verwiesen: Laura Marcus: „In the Circle of the Lens: Woolf's 'Telescope' Story, Scene-making and Memory.“ In: *Journal of the Short Story in English* 50 (2008), *Special Issue: Virginia Woolf*, S. 115–128. <journals.openedition.org/jsse/582> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Marcus thematisiert zwar nicht die Laterna magica, bietet jedoch durch ihre Analyse der filmischen sowie photographischen Erzählverfahren eine wichtige Basis, auf der Dell aufbaut.

⁶⁰ „Camera obscura, Laterna magica, Panorama und Linearperspektive. Zur Geschichte der neuzeitlichen Subjektivität bis zu E.T.A. Hoffmann.“ In: Wolfgang Braungart, Helena Köhler (Hrsg.): *Subjekt und Subjektivität 1800 / 1900*. München: Iudicium, 2015, S. 91–118.

⁶¹ „Gazing and Unseeing: Phantasmagoria and Perception in ‚Circe‘.“ In: Giuseppina Cortese, Giuliana Ferreccio et al. (Hrsg.): *James Joyce: Whence, Whither and How. Studies in Honour of Carla Vaglio*. Alessandria: dell'Orso, 2015, S. 433–450. <academia.edu/39027122> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁶² „... un petit ciel de pourpre émailé d'or.“ Die Faszination entkörperlichter Bilder in der Frühen Neuzeit.“ In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 25, 2 (2015), S. 268–286. <dx.doi.org/10.3726/92149_268> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁶³ „Nabokov's Cryptic Triptych: Grief and Joy in 'Sounds,' 'The Circle,' And 'Lantern Slides.“ In: Irena Książkowska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019, S. 51–82. <researchgate.net/publication/337022669> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁶⁴ „The ‚Carefully-Constructed Screen‘: Phantasmagorical Strata in the Ghost Stories of M. R. James.“ In: Eleanor Dobson, Gemma Banks (Hrsg.): *Excavating Modernity. Physical, Temporal And Psychologicak Strata in Literatur, 1900–1939*, Studies for the International Society for Cultural History. New York/London: Routledge, 2019, S. 103–122. <doi.org/10.4324/9780429454967> (Letzter Zugriff: 30.06.2024).

⁶⁵ *James Joyce and Cinematicity. Before and After Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

⁶⁶ „Die Laterna magica des Bewusstseins. Projektionen und Projektoren bei E. T. A. Hoffmann, August Strindberg, Bram Stoker und Marcel Proust.“ In: Andreas Hetzel, Jörg Martin et al. (Hrsg.): *Allegorien des Bewusstseins. Versuche wider die Eindeutigkeit*. München/Freiburg: Karl Alber, 2021, S. 224–260.

⁶⁷ „Phantasmagoric Literatures from 1827. Johann Wolfgang von Goethe, Sin Chaha, and Kyokutei Bakin.“ In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 54, 1 (2022), S. 145–166. <doi.org/10.3726/JIG541_145> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁶⁸ „The magic lantern as a Gothic literary instrument.“ In: *Interdisciplinary Science Reviews* 48,3 (2023), S. 533–544. <doi.org/10.1080/03080188.2023.2193795> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Die hier tabellarisch aufgeführten Publikationen behandeln allesamt mehr oder weniger ausführlich einzelne Textstellen, in denen die Laterna magica als zeitgenössisches Medium reflektiert wird. Mary Borgo Ton behandelt zudem in ihrer als digitale Monographie erschienenen Dissertation über die Laterna magica im Kontext christlicher Missionierung (neben Textzeugnissen von John Williams, David Livingstone, Samuel und Dandeson Crowthers) eine Theateradaption von Samuel Butlers *Erewhon* aus dem Jahr 2019, die als Livestream über Facebook bzw. als Aufzeichnung auf YouTube geteilt und in der die Laterna magica parallel zu Smartphone-Technologie auf der Bühne eingesetzt wurde.⁶⁹ Die Laterna magica als Vermittlungstechnologie ist somit im Kontext des Theaters nicht gänzlich ausgestorben – wovon auch die entsprechenden Shows international vertretener ‚(Magic) Lanternists‘ zeugen.⁷⁰ Ergänzend erwähnt sei abschließend die 2022 erschienene Ausgabe der *Cahiers de Narratologie* mit Schwerpunkt Laterna magica, die das bisherige Fehlen einer narratologischen Perspektive auf den Gegenstand adressiert. Erklärtes Ziel der Herausgeber*innen ist primär ein grundlegendes Verständnis der Art und Weise zu erlangen, wie, mit welchen Geräten und in welchen Kontexten, das Medium erzählt – die entsprechenden Artikel bieten daher weder Analysen der narrativen Struktur von mittels des Mediums dargebotenen Erzählungen noch widmen sie sich intermedialen Verweisen in literarischen Texten.⁷¹

Durch die nachweisliche Wechselwirkung von Literatur und Laterna magica (in Form narratologischer Verfahren, kultureller Kontexte, intermedialer Verweise sowie in Bezug auf Laternen-Adaptionen von Gedichten, Dramen und Erzähltexten) erweist sich dieser Bereich als prädestiniertes Kerngebiet der Komparatistik und lässt auf weitere Vergleichsstudien aus dem Zeitraum der medialen Koexistenz vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hoffen, die idealiter über den Fokus auf das Genre Schauerliteratur hinausgehen, das sich gemessen an der Gesamtmenge bisheriger Publikationen als Schwerpunkt intermedialer Bezüge zu erweisen scheint. Alle hier genannten dezidiert literaturwissenschaftlichen Publikationen zur Laterna magica sind (zum Teil komparatistisch angelegte) Einzelstudien, die mehrheitlich Texte des 19. Jahrhunderts behandeln bzw. in erster Linie die explizite Präsenz des optischen

⁶⁹ Siehe: *Shining Lights: Magic Lanterns and the Missionary Movement, 1839–1868*, Diss. Indiana University, 2019. <scalar.maryborgoton.com/shininglights/erewhon-chapterintro> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁷⁰ Eine Übersicht aktiver ‚Lanternisten‘ bieten die beiden Gesellschaften: <magiclantern.org.uk/lanternists/> bzw. <magiclanternsociety.org/contemporary-performers-and-shows/> (Letzter Zugriff: 30.06.24)

⁷¹ Vgl. Sébastien Fevry, Philippe Marion, Adeline Werry: „Avant-propos.“ In: *Cahiers de Narratologie* 41 (2022), o.S. Online erschienen: <doi.org/10.4000/narratologie.13652> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Instruments im Text bezeugen, demnach zunächst dokumentieren und dann interpretieren. Für aussagekräftige Schlüsse müssten die Textbeispiele noch deutlich quantifiziert werden. Was bisher gänzlich fehlt, ist eine Typologie zur Laterna magica in der Literatur als Resultat einer größer angelegten Vergleichsstudie mit paradigmatischen Textverweisen über mehrere Epochen hinweg. Dabei wäre insbesondere eine Differenzierung vonnöten, ab wann und inwiefern es sich bei nachweislicher (impliziter wie expliziter) Präsenz der Laterna magica im Text lediglich um eine inhaltliche Referenz auf das optische Medium handelt oder die Zauberlande tatsächlich als Sujet bzw. in Form einer Metapher auftritt, letzteres insbesondere in Hinblick auf die Funktion der Laterna magica als Gedächtnismetapher.

Die vorliegende Arbeit geht von diesem Desiderat aus und analysiert die Funktion der Laterna magica als Gedächtnismetapher in Texten (post-)moderner Autor*innen. Der eingrenzende Fokus auf Publikationen aus dem 20. Jahrhundert dient nicht zuletzt dazu, Rückschaufehler auszuräumen, wonach die Laterna magica zu diesem Zeitpunkt jegliche Relevanz bereits verloren hätte. Als Untersuchungskorpus dienen Texte mit thematischem Fokus auf Erinnerung als übergeordnetem Thema sowie autobiographischen Bezügen. Konkret stehen im Fokus der Arbeit: *À la recherche du temps perdu* (1913-27) von Marcel Proust,⁷² *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*⁷³ und *Berliner Chronik*⁷⁴ von Walter Benjamin, Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927)⁷⁵ und *Orlando* (1928)⁷⁶ sowie Vladimir Nabokovs *Speak, Memory* (1966)⁷⁷ und *Look at the Harlequins!* (1974)^{78, 79}. Zudem werden ergänzend

⁷² Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Nouvelle édition en un seul volume sous étui illustré, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Coll. Quarto. Paris: Gallimard, 2021 [1913-27]. Nachfolgend mit der Sigle RTP zitiert.

⁷³ Walter Benjamin: „Berliner Kindheit um neunzehnhundert [Fassung letzter Hand].“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 385–433. Nachfolgend mit der Sigle BK zitiert. Sofern aus anderen Fassungen oder Manuskripten zitiert wird, erfolgt die Angabe der Seite auf die Bandnummer der *Gesammelten Schriften* unter der Sigle GS.

⁷⁴ Walter Benjamin: „Berliner Chronik.“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 465–519. Nachfolgend mit der Sigle BCh zitiert.

⁷⁵ Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw, Oxford World's Classics. Oxford University Press 2008 [1927]. Nachfolgend mit der Sigle TL zitiert.

⁷⁶ Virginia Woolf: *Orlando*, edited with an Introduction and Notes by Michael H. Whitworth, Oxford World's Classics. Oxford University Press 2015 [1928]. Nachfolgend mit der Sigle O zitiert.

⁷⁷ Vladimir Nabokov: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Penguin Modern Classics. London: Penguin 2016 [1967]. Nachfolgend mit der Sigle SM zitiert.

⁷⁸ Vladimir Nabokov: *Look at the Harlequins!* Penguin Modern Classics. London: Penguin 2017 [1974]. Nachfolgend mit der Sigle LatH zitiert.

⁷⁹ Die vorliegende Masterarbeit basiert auf der bei Univ.-Prof. Dr. Achim Hölder eingereichten Hausarbeit im Rahmen der Lehrveranstaltung „Marcel Proust – sein Werk, seine Bedeutung für die Weltliteratur, seine Rezeption“ (Sommersemester 2022) mit dem Titel: *Fixierung und Wiederholung fragmentierter Augen-Blicke:*

Texte der Autor*innen herangezogen, welche implizit oder explizit auf die Laterna magica verweisen bzw. für die Analyse brauchbar gemacht werden können. Wie dem vorausgegangen Abriss über den Forschungsstand zu Laternenprosa entnommen werden kann, gibt es zu Marcel Proust und Vladimir Nabokov bereits einige wissenschaftliche Beiträge, zur Rolle der Laterna magica respektive Phantasmagorie bei Virginia Woolf dagegen erstaunlich wenig. Bei Walter Benjamin scheint sich noch keine wissenschaftliche Arbeit explizit der Laterna magica gewidmet zu haben – jedoch dem Panorama⁸⁰ sowie Spiel, Farbe und Phantasie im Allgemeinen.⁸¹

Methodisch wird für den vorliegenden typologischen Vergleich in erster Linie textorientiert vorgegangen, wobei durch close-reading Bildsprache und Motivik sowie intertextuelle Bezüge herausgearbeitet werden. Netzwerk- und Einflussforschung im Sinne eines klassischen genetischen Vergleichs sind dagegen weitgehend ausgeklammert; nichtsdestotrotz wird in Anbetracht des Einbezugs auto/biographischer Zeugnisse und Selbstaussagen zur Beweisführung marginal ein kontext- bzw. autor*innenorientierter Untersuchungsansatz verfolgt. Rezeptionsästhetische Aussagen werden lediglich hinsichtlich des Effekts der Laterna magica im Text getroffen und sind somit der Poetik der Autor*innen untergeordnet.

Kapitel 2 erläutert die Auswahl und bislang singuläre Zusammenstellung der vier kanonischen Autor*innen Walter Benjamin (1892–1940), Marcel Proust (1871–1922), Vladimir Nabokov (1899–1977) und Virginia Woolf (1882–1941) und widmet sich damit einhergehende Fragen nach gattungstheoretischer und literaturgeschichtlicher Kategorisierung sowie dem übergeordneten Thema Erinnerung. Anschließend erfolgt in **Kapitel 3** eine Klärung

Audiovisuelles Erzählen und präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Marcel Proust und Walter Benjamin. Der darin erfolgte Vergleich wurde hier um Woolf und Nabokov als paradigmatische Fallstudien, Grundlagenkapitel zu Gattungsfragen und Bildbewusstsein, einen ausführlichen medienhistorischen Abriss sowie Überlegungen zu metaphysischen Fragen maßgeblich erweitert. Die literarische Textanalyse zu Proust und Benjamin wurde durchgehend überarbeitet, wobei je nach Ermessen einzelne Passagen aus der Seminararbeit direkt übernommen und in den Fließtext eingegliedert wurden. Sofern dies vollständige Abschnitte betrifft, ist diese Übernahme durch einen Fußnoten-Vermerk gesondert gekennzeichnet. Die unveröffentlichte Hausarbeit ist daher im Quellenverzeichnis aufgeführt.

⁸⁰ Siehe: Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Communicatio, Bd. 21. Tübingen: Niemeyer, 1999; Katharina Rudolf: *Memoriales Schreiben und Phänomene der literarischen Erinnerung bei Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe*, Diss. University of Maryland, 2010. <hdl.handle.net/1903/11317> (Letzter Zugriff: 30.06.24); Anna Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Palaestra, Bd. 266. Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 1977.

⁸¹ Siehe: Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007; Eli Friedlander: „Farben und Laute in der Berliner Kindheit um neunzehnhundert.“ In: Tobias Robert Klein, Asmus Trautsch (Hrsg.): *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, Trajekte. Leiden: Brill/Fink, 2013, S. 55–66 <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.30965/9783846753439_005> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

der verwendeten Termini Bild und Bildbewusstsein (als Überbegriff für visuelle Wahrnehmung und bildlich Vorstellung) unter Rückgriff auf Philosophie und Kognitionswissenschaft. Dies dient als Grundlage der Betrachtung der Laterna magica in ihrer Funktion als Gedächtnismetapher (worauf die titelgebende ‚innere Laterna magica‘ verweist). **Kapitel 4** führt zunächst den Untersuchungsgegenstand anhand eines knappen mediengeschichtlichen Abrisses genauer ein und erläutert daran anknüpfend die Entwicklung des optischen Apparats vom visuellen Massenmedium zur Gedächtnismetapher (**Kapitel 4.1**), gefolgt von einer Dokumentation der intermedialen Präsenz der Laterna magica in der Primärliteratur (**Kapitel 4.2**). Als theoretische Grundlage für den Analyseteil dient die 2014 erschienene Typologie (prä)filmischen Erzählens von Stephan Brössel, da diese die Laterna magica dezidiert beinhaltet und damit als bislang einziges Standardwerk für deren systematische Untersuchung in literarischen Texten gelten muss. Der Anachronismus in der Beschreibung filmischen Erzählens *avant la lettre* wird bei Brössel durch den Zusatz *präfilmisch* umgangen.⁸² Da alle vier Autor*innen mit dem Medium Film vertraut waren, ergibt sich hier kein Widerspruch. Allerdings zeugt die Verkürzung des visuellen Massenmediums auf eine Vorsilbe von der weitverbreiteten teleologischen Medien- bzw. Filmgeschichtsschreibung und erscheint gemessen an der gut 300-jährigen medialen Koexistenz der Laterna magica zur Literaturproduktion zugegeben dürftig und bekräftigt daher die Notwendigkeit einer ‚Laterne-literatur‘-Typologie.⁸³

Inwiefern stellt die Laterna magica einen Schlüssel zur Lektüre des Primärliteraturkorpus dar? Diese Fragestellung ist Ausgangspunkt der in mehrere Unterkapitel gegliederten Analyse in **Kapitel 5**. Anhand von Textsignalen bzw. Motiven (Buntglasfenstern, Schmetterlingen, Gespenstern, Regenbogen) wird herausgestellt, dass der Nutzen für die Erkenntnis des Erinnerns zu den epistemologischen Aspekten der Laterna magica zählt und darüber hinaus Kunst an die Stelle religiösen Glaubens tritt. Die Laterna magica verkörpert dabei ein Schwellenphänomen, das mittelalterliche Sakralbaukunst und technische Moderne vereint.

Wie lässt sich die regelrechte Obsession des Erinnerns in den ausgewählten Texten von Proust, Benjamin, Woolf und Nabokov erklären? Und wie lassen sich davon ausgehend

⁸² Stephan Brössel: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*, Narratologia, Bd. 40. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

⁸³ Der Begriff Laternenliteratur erscheint hierfür am treffendsten, da er nicht auf Prosatexte oder einzelne literaturgeschichtliche Epochen beschränkt ist.

metaphysische Fragen im Kontext von Gedächtnis und Erinnerung beantworten? Mögliche Antworten darauf bietet als Resultat der Analyse das abschließende **Kapitel 6**. Alle vier Autor*innen, so die These, eint durch individuelle Verlust- bzw. Exilerfahrungen ein in ihren Texten wiederkehrendes Narrativ, wonach insbesondere in Zeiten der „transzendentalen Obdachlosigkeit“⁸⁴ letztlich einzig die Erinnerung an unwiederbringliche Orte und Personen ein (dauerhaftes) Zuhause geben kann. Projiziert durch die Linse der inneren *Laterna magica* ist dieses imaginäre Zuhause niemals physisch greifbar – eine Erkenntnis, welche die Melancholie als Grundstimmung des Modernismus widerspiegelt. Jene psychologische Begleiterscheinung des allgemeinen Prozesses der Säkularisierung und Entzauberung lässt sich nach Harvie Ferguson knapp auf die Formel „The more secular, the more melancholic“⁸⁵ bringen. Der *Laterna magica* kommt damit als medialem Relikt aus einer Zeit vor der von Max Weber begrifflich geprägten „Entzauberung der Welt“⁸⁶ in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung zu. Das Medium vereint in sich (durch vielseitige Einsatzformen von Phantasmagorie über christliche Missionierung bis hin zu wissenschaftlichen Vorträgen) zahlreiche Widersprüche und umfasst als Gedächtnismetapher demnach das gesamte Spannungsfeld von (re-)konstruierten Wirklichkeitserfahrungen und Täuschungen, das sich im Erinnerungsprozess auftut.

Vor der Folie der *Laterna magica* bietet sich als Resümee der Textanalyse ein vielversprechender Ausblick zur Verbindung von Erinnerungs- und ‚Farbpoetik‘ bei Benjamin und Nabokov (siehe primär Kapitel 5.4), Proust (siehe primär Kapitel 5.2) und Woolf (siehe primär Kapitel 5.3). **Kapitel 7** skizziert daher abschließend eine mögliche begriffliche Annäherung an die konstatierte literarästhetische Funktion der Farbe.

⁸⁴ Georg Lukács: „Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11,3 (1916), S. 234. <doi.org/10.11588/diglit.3817.18> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁸⁵ Harvie Ferguson: *Modernity and the problem of self-understanding*, Diss. University of Edinburgh, 1998, S. 26. <hdl.handle.net/1842/34173> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁸⁶ Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*, Geistige Arbeit als Beruf. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund, Bd. 1. München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1919, S. 16. <deustextarchiv.de/weber_wissenschaft_1919> (Letzter Zugriff: 30.06.24) [Herv. i. Orig.].

2 Erinnerung und Gattungsfragen: Zum Vergleich Benjamin-Nabokov-Proust-Woolf

Welchen Erkenntnisgewinn verspricht die komparatistische Konstellation Walter Benjamin, Vladimir Nabokov, Marcel Proust und Virginia Woolf? Und wie begründet sich die Wahl ebendieser vier Autor*innen in Bezug auf das Wechselverhältnis von Literatur und *Laterna magica*? Die gemeinsame Betrachtung lässt sich zunächst anhand der vergleichbaren Ansätze einer Erinnerungspoetik rechtfertigen, welche sich durch besondere Bildhaftigkeit bei der Vergegenwärtigung des Vergangenen im Hier und Jetzt auszeichnet (vgl. Kapitel 3). Dabei kommt der *Laterna magica*, respektive Phantasmagorie, im ausgewählten Korpus eine Schlüsselrolle zu. Abseits thematischer Parallelen in Bezug auf Zeit und (die Unzuverlässigkeit der) Erinnerung, dient zudem die Kanonisierung der vier Autor*innen als weiteres Argument für die Zusammenschau, da sowohl die Materialaufbereitung als auch der Zugang zu Paralipomena wie Manuskripten bzw. etwaigen Epitexten (Briefwechsel, Tagebücher, Notizen) hier deutlich erleichtert ist und fundiertere Aussagen ermöglicht.

„Die ganze *Suche nach der verlorenen Zeit* basiert auf der Erinnerung.“⁸⁷ Sie ist Ausgangspunkt und bestimmendes Merkmal der Proustschen Poetik. Analog konstatiert Sabine Baumann im Einleitungssatz ihrer publizierten Dissertation zu Vladimir Nabokov, die Erinnerung sei der Schlüssel zu dessen Werk.⁸⁸ Die thematische Auseinandersetzung mit Erinnern und Vergessen durchzieht gleichfalls die Texte von Virginia Woolf.⁸⁹ Bei Walter Benjamin, der sich seit Ende der zwanziger Jahre mit dem Phänomen auseinandergesetzt hat, steht (abseits der Überlegungen zum Begriff der Geschichte) die Reflexion über das individuelle Erinnern in Zusammenhang mit seiner Proust-Lektüre und mündet ausgehend von literaturkritischen Aufsätzen in einer eigenen Poetik der Erinnerung, welche er in der autobiographischen *BCh* entwirft und im daran anknüpfenden Projekt der *BK* realisiert.⁹⁰

⁸⁷ Philippe Michel-Thiriet: *Das Marcel Proust Lexikon*, übers. v. Rolf Wintermeyer, suhrkamp taschenbuch 3049. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 359.

⁸⁸ Sabine Baumann: *Vladimir Nabokov: Haus der Erinnerung. Gnosis und Memoria in kommentierenden und autobiographischen Texten*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, 1999, S. 11.

⁸⁹ Vgl. Gabrielle McIntire: *Modernism, Memory, and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2008, S. 180.

⁹⁰ Vgl. Detlev Schöttker: „Erinnern.“ In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, edition suhrkamp, Bd. 2048, 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011. S. 260f.

Literaturgeschichtlich bildet Marcel Proust den Ausgangspunkt. Der Einfluss von *À la recherche du temps perdu* (1913-27) auf Walter Benjamin, Vladimir Nabokov und Virginia Woolf ist allein auf Grundlage ihrer nachweislichen Rezeption im wissenschaftlichen Diskurs unbestritten. Dies bezeugen theoretische Auseinandersetzungen im Rahmen von Übersetzerarbeit und Essay („Zum Bilde Prousts“, *GS II/1* 310–324) bei Benjamin, literaturwissenschaftlichen Vorlesungen („The Walk by Swann’s Place“)⁹¹ bei Nabokov sowie Reflexionen in Briefen,⁹² Tagebucheinträgen⁹³ und Essays⁹⁴ bei Woolf. Darüber hinaus klingt auch im jeweils eigenen Werk dezidiert Proustsches an, wobei der intertextuelle Bezug in der Regel zumeist implizit und dabei insbesondere bei der Beschreibung von Erinnerung und Gedächtnis zutage tritt. Für den thematologischen Zugriff erfolgt hier allerdings kein genetischer, sondern vielmehr ein typologischer Vergleich. Anhand thematischer Schnittmengen in Bezug auf die textuelle Verhandlung von Gedächtnis und Erinnerung werden in der Analyse Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet, welche sich weitgehend unabhängig von tatsächlich nachweisbarem Einfluss direkt am Text belegen lassen. Ausgangspunkt der Analyse ist die Frage nach der Obsession des Erinnerns sowie damit einhergehenden gattungstheoretischen Einordnungen der Einzeltexte aus dem Untersuchungskorpus. Alle Einzeltexte des Korpus sind formal wie inhaltlich im hybriden Grenzraum zwischen den konventionell dichotomisch konzipierten Gattungen Auto/Biographie und Roman

⁹¹ Siehe: Vladimir Nabokov: „*The Walk by Swann’s Place* (1913).“ In: [Ders.]: *Lectures on Literature*, hrsg. v. Fredson Bowers mit Einleitung v. John Updike, New York: Harcourt, 1980, S. 207–250.

⁹² In einem Brief an Roger Fry berichtet Woolf im Mai 1922, sie habe inzwischen Band 2 (*Jeunes Filles en Fleurs*) zu lesen begonnen und gesteht offen ihre an Neid grenzende Begeisterung für dessen Stil („Oh if I could write like that!“), der ihr eigenes Schreibverlangen steigert. Vgl. Brief Nr. 1244 in [Dies.]: *The Question of Things Happening*, *The Letters of Virginia Woolf*, Bd. 2: 1912–1922, hrsg. v. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1976, S. 525.

⁹³ „I wonder if this next lap will be influenced by Proust?“ fragt sich Woolf am 10. Februar 1923 in Bezug auf ihr literarisches Schreiben. Vgl. *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 2: 1920–1924, hrsg. v. Anne Olivier Bell. London: Hogarth Press, 1978, S. 234. In einem Tagebucheintrag vom 8. April 1925 mutmaßt Woolf erneut, Prousts Stil würde ihr eigenes Schreiben beeinflussen. Vgl. *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 3: 1925–1930, hrsg. v. Anne Olivier Bell. London: Hogarth Press, 1980, S. 7. Aus diesem Grund sieht sie sich nicht in der Lage, gleichzeitig Proust zu lesen und an eigenen Texten zu arbeiten, welche im Vergleich mit ihrem Vorbild stets unzureichend erscheinen: „No doubt Proust could say what I mean – that great writer whom I cannot read when I’m correcting, so persuasive is he. He makes it easy to write well; which only means that one is slipping along in borrowed skates“, notiert sie am 18. November 1924 im Anschluss an ihre Eindrücke der Upper Class auf einer Party vom Vorabend. Vgl. Woolf: *Diary ii*, S. 322.

⁹⁴ Namentlich erwähnt wird Proust in den Essays „On Being III“ (14), „Sir Walter Scott II. The Antiquary“ (58), „Notes on D.H. Lawrence“ (81), „On Re-Reading Novels“ (134), „Pictures“ (140f.) und „Royalty“ (190). Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf den Sammelband: *The Moment and Other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1947.

(Fiktion)⁹⁵ angesiedelt, weshalb insbesondere beim Zugriff über das Thema Erinnerung zwangsläufig die Gattungsfrage ins Zentrum rückt.

Für Benjamin bildet allein „der actus purus des Erinnerns selber“ (*GS II/1* 312) die Einheit der *Recherche*. Das Erinnern ist bei Proust demnach nicht nur thematisch als Sujet präsent, sondern bestimmt zugleich maßgeblich den narrativen Konstruktionsprozess. „Schreibend erinnert sich der Erzähler,“⁹⁶ heißt es folgerichtig bei Philippe Michel-Thiriet. Doch inwieweit ist der autodiegetische Erzähler, das sich erinnernde Ich, mit dem realen Autor Marcel Proust identisch? Bei Brian Rogers fällt die Antwort auf diese Frage scheinbar eindeutig aus:

The Narrator is not Marcel Proust. He often borrows the eyes and ears of the author and seems to possess the same encyclopaedic culture. But he is only a character in a story and his story contains only one event, the decision to write a book. [...] The reader must take on trust what the Narrator chooses to tell us about himself. He has no name, we have no clear idea what he looks like.⁹⁷

Rezeptionsgeschichtlich verschwimmt die hier gezogene Grenze (nicht-)fiktionaler Kommunikation jedoch erstaunlich oft, so wurde der als Romanzyklus konzipierte Erzähltext aufgrund zahlreicher Parallelen vielfach autobiographisch gelesen – wovon ebenfalls literaturwissenschaftliche Studien zeugen, in welchen dem Erzähler-Held basierend auf entsprechend ambiguen Textstellen der Vorname „Marcel“ zugeschrieben und somit Gleichnamigkeit mit dem empirischen Autor hergestellt wird. So konstatiert Joshua Landy, der seinerseits dafür argumentiert, dass es sich bei Prousts Roman keineswegs um eine „thinly veiled autobiography“ handelt, dass die Verschmelzung von empirischem Autor und Erzähler trotz wiederholter Gegenbemühungen durch Narratologen wie Gérard Genette, Philippe Lejeune und Dorrit Cohn weiter voranschreitet.⁹⁸ Genette nennt zwar den Erzähler-Held aus letzterer in seiner Analyse ebenfalls Marcel, verweigert sich aber einer vereinfachenden Nivellierung

⁹⁵ Der in Klammern gesetzte Begriff Fiktion ist im deutschsprachigen Raum verschieden besetzt und verweist hier nicht auf den Vorgang des Fingierens, sondern auf den allgemein als Bezeichnung für Prosaerzählungen gebräuchlichen Sammelbegriff, der ausgehend vom englischsprachigen ‚fiction‘ oft synonym zu Roman (novel) verwendet wird. Vgl. Gottfried Gabriel: „Fiktion.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A–G, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 596. Zur Verwendung von ‚Fiction‘ als Gattungsnamen für alle Formen fiktionaler Erzählliteratur siehe auch: Michael Scheffel: „Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterien.“ In: Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 30.

⁹⁶ Michel-Thiriet: *Proust Lexikon*, S. 359.

⁹⁷ Brian Rogers: „Proust’s Narrator.“ In: Richard Bales (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. S. 98. <doi.org/10.1017/CCOL052166019X.007> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁹⁸ Vgl. Joshua Landy: „Proust, His Narrator, and the Importance of the Distinction.“ In: *Poetics Today* 25,1 (2004), S. 92. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1215/03335372-25-1-91> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

der Ebenen narrativer Kommunikation. Denn, „wenn der Held Marcel genannt wird, so wird er deshalb natürlich noch lange nicht mit Proust identifiziert.“⁹⁹ Proust selbst hat in einer poetologischen Stellungnahme zur Veröffentlichung des ersten Bandes bei der Erläuterung der unwillkürlichen Erinnerung seiner Hauptfigur ausdrücklich differenziert, „le personnage qui raconte, qui dit: ‚Je‘ (et qui n’est pas moi).“¹⁰⁰ Wie Genette festhält, besteht dennoch eine „höchst diskrete und fast zufällige Semi-Homonymie von Erzähler-Held und Signatar“.¹⁰¹ Aus ebendieser Gleichnamigkeit resultiert die anhaltende Aktualität der umstrittenen Identitätsfrage des ‚Ich‘ als Topos der Proust-Forschung. Dies bezeugen etwa rezente Beiträge von Saul Friedländer¹⁰² und James Dutton¹⁰³. Allgemeine Gültigkeit bezüglich des ‚Je proustien‘ besitzt weiterhin das 1999 von Achim Hölter verfasste Resümee:

- a) Es ist nicht ausgeschlossen, aber erst recht nicht logisch gesichert, daß der Erzähler „Marcel“ heißt.
- b) Es widerspricht Prousts Intention und Verfahren, den Erzähler eindeutig „Marcel“ zu nennen.
- c) Die Literaturwissenschaft darf diese Befunde nicht ignorieren, indem sie den Namen wider besseres Wissen verwendet.
- d) Es ist überflüssig und verwirrend, den „Erzähler“ und „Marcel“ zu unterscheiden.¹⁰⁴

Der literaturwissenschaftliche Dissens bezüglich der Erzählinstanz bei Proust findet sich in geringerem Ausmaß auch bei der daran anknüpfenden Gattungsfrage. Patrick Alexander bezeichnet in seinem Lektüreschlüssel die *RTP* zunächst als „novel“ und definiert den Text dann weiter als „fictional autobiography by a man whose life almost mirrors that of Marcel Proust.“¹⁰⁵ Da die fiktionale Autobiographie jedoch per definitionem lediglich die autobiographische Erzählform imitiert, ohne tatsächlich einen biographischen Bezug zum*zur Autor*in zu besitzen,¹⁰⁶ erfolgt für gewöhnlich die Zuordnung zur Gattung „autobiographischer

⁹⁹ Gérard Genette: *Die Erzählung*, 3. durchges. u. korr. Aufl., übers. v. Andreas Knop, mit e. Nachwort v. Jochen Vogt, überprüft u. berichtigt v. Isabel Kranz. München/Paderborn: Fink, 2010 [1969], S. 162.

¹⁰⁰ Marcel Proust: „Swann expliqué par Proust.“ In: [Ders.]: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229. Paris: Gallimard, 1971, S. 558. [Orig. in: *Le Temps*, 12.11.1913].

¹⁰¹ Genette: *Die Erzählung*, S. 162.

¹⁰² Saul Friedländer: *Proustian Uncertainties: On Reading and Rereading In Search of Lost Time*. New York: Other Press, 2020.

¹⁰³ James Dutton: „The Sumplokē of the Narrating Voice in *A La Recherche Du Temps Perdu*.“ In: *Textual Practice* 34,6 (2020), S. 861–880. <doi.org/10.1080/0950236X.2018.1520287> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁰⁴ Achim Hölter: „Wie heißt Prousts Erzähler? Versuch der Analyse eines Problems.“ In: *Poetica* 31,3/4 (1999), S. 517. <jstor.org/stable/43028210> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁰⁵ Patrick Alexander: *Marcel Proust’s Search for Lost Time. A Reader’s Guide to the Remembrance of Things Past*. New York: Vintage/Random House, 2009, S. 3; 9.

¹⁰⁶ Vgl. Helga Schwalm: „Autobiographischer Roman.“ In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*, 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 59.

Roman“.¹⁰⁷ Der an der Schnittstelle zwischen Autobiographie und Roman angesiedelte autobiographische Roman bezeichnet die „ästhetisch-fiktionale Übertragung der Lebensgeschichte des Autors bzw. einzelner Erlebnisse daraus in einen Roman“, signalisiert im Unterschied zur Autobiographie „keine eindeutige Identität von Autor und Hauptfigur und erhebt keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit“.¹⁰⁸ Im *Handbook of Autobiography/Autofiction* heißt es dementsprechend über Prousts *RTP*:

As an autobiographical novel, Proust's *Recherche* is a paradoxical undertaking in that the narrator's life story only very loosely embraces the universe of events and personae. Renouncing linear autobiographical narration made this novel a paradigmatic type of modern autobiography.¹⁰⁹

Diese vermeintlich oxymoronische Terminologie Michaela Holdenrieds (einerseits Roman, andererseits moderne Autobiographik) erweist sich als kennzeichnend für den innovativen Charakter der *RTP*. Denn ganz gleich, von welcher Seite der gattungstheoretische Zugriff erfolgt, ob es sich nun also um einen autobiographischen Roman oder aber um eine fiktionalisierte Form der Autobiographie handelt, fest steht: Marcel Proust bricht sowohl mit den für den Roman geltenden Normen als auch mit der konventionellen Typologie der Autobiographie als „Gattung nichtfiktionalen Erzählens lebensgeschichtlicher Fakten des Autors“¹¹⁰ und stellt durch das daraus resultierende hybride Genre¹¹¹ die strikte Trennung von Fakt und Fiktion in Frage. Ausgehend von Walter Benjamins Essay „Zum Bilde Prousts“ benennt Ursula Link-Heer als Kennzeichen der Singularität und Novität von Prousts narrativer Großstruktur die „Sprengung der Grenzen zwischen den traditionellen narrativen Großgenres: Wir haben es indifferenziert mit einer Dichtung, einem Roman, einem autobiographischen Werk, einem Memoirenwerk und einem Kommentar zu tun.“¹¹² Dabei sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass selbst der periodisch totgesagte und zugleich konstant beliebte

¹⁰⁷ Vgl. ebd. sowie Gero von Wilpert: „Autobiographischer Roman.“ In: [Ders.]: Sachwörterbuch der Literatur, 8. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001, S. 61–62.

¹⁰⁸ Schwalm: *Autobiographischer Roman*, S. 59.

¹⁰⁹ Michaela Holdenried: „Modernity.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography / Autofiction*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, S. 767.

¹¹⁰ Jürgen Lehmann: „Autobiographie.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A–G, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 169.

¹¹¹ Der Terminus greift immer dann, „wenn konventionelle Gattungstypologien gesprengt werden“, insbes. aber bzgl. des zeitgenössischen Romans, sofern dort durch selbstreflexive Metaverweise oder fiktionale Aufbereitung authentischen Materials „eine über die realistische Darstellung hinausgehende Mischung von Fakt und Fiktion vorliegt“. Vgl. Jutta Ernst: „Hybride Genres“ In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 5. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 313.

¹¹² Ursula Link-Heer: „Zum Bilde Prousts.“ In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 514.

Roman an sich derart vielgestaltig ist, dass er in der Regel erst in Bezug auf spezifische Untergattungen genauer bestimmbar wird und sich daher allgemein nur sehr vage als „umfangreichste Gattung der erzählenden Prosa“ definieren lässt (wobei selbst das mit Einschränkung); weiters handelt es sich bei dem Roman um eine „unreglementiert-hybride[] Prosagattung“, welche wiederum „andere literarische Formen integrieren kann“.¹¹³ Darunter auch die Autobiographie.

Doch lässt sich im Fall der Autobiographie mit ihrem Wahrhaftigkeitsanspruch¹¹⁴ einerseits und ihrer formalen Vielgestaltigkeit andererseits sowie ihrem „Doppelcharakter [...] zwischen Dokument und Literatur“¹¹⁵, überhaupt von einer literarischen Gattung im Sinne des ebenfalls der Epik angehörigen Romans sprechen? Dieser Frage widmet sich Martina Wagner-Egelhaaf in ihrem Aufsatz „Autobiographie als literaturwissenschaftliches Problem“ und stellt fest: „Schon seit Goethes *Dichtung und Wahrheit* gehört es zu den Binsenweisheiten der Autobiographieforschung, dass die Fiktion in jedem autobiographischen Werk mitschreibt.“¹¹⁶ Demnach wäre die eigentliche Autobiographie bereits an sich eine hybride Prosagattung – und das nicht erst seit der Postmoderne. Zugleich – und daraus resultiert das literaturwissenschaftliche Problem – gibt es „eine Art Gattungstypus, eine stillschweigende Norm, die aber doch auch und gerade dazu da zu sein scheint, von individuellen autobiographischen Texten nicht erfüllt zu werden.“¹¹⁷ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, den autobiographischen Roman als eigenständige Textart zu kategorisieren. Dieses hybride Genre konstituiert sich durch die Überlagerung der Gattungsmuster von Roman und Autobiographie. Dabei fungieren diese als sinnbildlich entgegengesetzte Pole des Zwischenraums. Im Einzelfall lassen sich entweder Roman oder Autobiographie als übergeordnete

¹¹³ Vgl. Hartmut Steinecke: „Roman.“ In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III P–Z, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 317–322.

¹¹⁴ Da Autobiographie immer nur „Annäherung an eine subjektive Wahrheit“ sein kann, plädiert Michaela Holdenried dafür, „anstelle des moralischen Normbegriffs Wahrheit den Begriff der Wahrhaftigkeit zu verwenden, der eine Absichtserklärung beinhaltet und kein Absolutum darstellt.“ Vgl. „In eigener Sache [...] romanhaft lügen? Wahrheitsreferenz, Fiktionalisierung und Fälschung in der Autobiographie.“ In: Volker Depkat, Wolfram Pyta (Hrsg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, S. 64. <doi.org/10.3790/978-3-428-54225-3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹¹⁵ Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie als literaturwissenschaftliches Problem.“ In: Volker Depkat, Wolfram Pyta (Hrsg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, S. 48. <doi.org/10.3790/978-3-428-54225-3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹¹⁶ Ebd., S. 53.

¹¹⁷ Ebd., S. 45.

Gattung der (Unter-)Gattung autobiographischer Roman bestimmen – je nachdem, ob im betreffenden Text gesamtheitlich der faktuale oder der fiktionale Schwerpunkt überwiegt.

Die *RTP* entwirft nach Holdenried als autobiographischer Roman eine Erinnerungspoetik, welche zugleich kennzeichnend für autobiographische Texte derselben literaturgeschichtlichen Epoche ist. Exemplarisch rekurriert diese Poetik in der „literarischen Darstellung der eigenen Kindheitserinnerungen“ bei Walter Benjamin. Letztere nimmt ihren Anfang in dem unvollendeten Manuskript *Berliner Chronik* von 1932, welches nach Anja Lemke wiederum „die theoretische Vorstufe zur poetischen Darstellung der autobiographischen Erinnerung in der *Berliner Kindheit [um neunzehnhundert]*“ bildet.¹¹⁸ Zwischen 1932 und 1934 entstanden und 1950 posthum erstveröffentlicht, muss auch diese Textsammlung als unvollendet gelten. Die darin je nach Fassung unterschiedlich angeordneten Fragmente bilden in ihrer Gesamtheit „einen literarischen Text, der autobiographische, poetologische und gesellschaftskritische Züge miteinander verbindet.“¹¹⁹ Der Paratext bietet keinen Hinweis auf Fiktion, doch lässt sich der Text deshalb automatisch der Gattung Autobiographie zuordnen? Die zur Standarddefinition avancierte Formel Philippe Lejeunes nennt als Gattungskriterien: „*Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.*“¹²⁰ Dieser Nachdruck auf das Individuelle wird bei Benjamin gänzlich unterwandert, indem die eigene Lebensdarstellung zugleich Anspruch auf Kollektivität erhebt, was bereits in den generalisierenden Manuskripttiteln anklingt. Benjamin hat sich zudem eine Regel für sein Schreiben auferlegt, welche er bis auf seltene Ausnahmen befolgt. „Sie lautet: das Wort ‚ich‘ nie zu gebrauchen, außer in den Briefen“ (*BCh* 475). Die bei ihm nicht zuletzt dadurch erzielte „Verschränkung von Kollektiv- und Individualgeschichte“¹²¹ geht mit einer programmatischen Absage an linear-chronologische Anordnung der Erinnerung einher. Nach Gero von Wilpert zählt letzteres zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenfalls zu den neuen Gestaltungsmöglichkeiten des Romans, wobei der Genrebegriff „simultaner Roman“ der Tendenz zur Formaflösung Rechnung trägt, welche

¹¹⁸ Anja Lemke: „*Berliner Kindheit um neunzehnhundert.*“ In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 654.

¹¹⁹ Ebd., S. 653.

¹²⁰ Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 [1975], S. 14 [Hervorhebung im Original].

¹²¹ Lemke: *Berliner Kindheit*, S. 653.

„unter Verzicht auf streng zeitlichen Handlungsablauf durch e[ine] Vielzahl von Einzelheiten aus Bewußtsein und Unterbewußtsein e[inen] im Leser zusammenfließenden Gesamteindruck“ erstrebt.¹²² Dieser Verzicht auf Linearität im modernen Roman findet sich nach Wilpert exemplarisch bei Proust und Woolf.

Die Autobiographie, welche durch die seit dem 18. Jahrhundert einsetzende Tendenz zur Literarisierung „in den Olymp der literarischen Gattungen aufgestiegen ist“, erfährt durch die darauffolgende Tendenz zur Fiktionalisierung eine maßgebliche Veränderung, wobei der autobiographische Roman ins „Zentrum des gattungsgeschichtlichen Innovationsprozesses rückt“.¹²³ Holdenried resümiert daher an anderer Stelle: „The renewed autobiographical novel as a potentially innovative major form finally prepared the genre to become fiction.“¹²⁴ Wobei sie den autobiographischen Roman als Überbegriff für „alle Überschreitungen des *rein Autobiographischen*, d.h. die Hybridisierung der Form“ verwendet und synonym setzt zu dem in der neueren Forschung begegnenden Terminus Autofiktion.¹²⁵ Hier findet sich der analoge Ansatz, unter dem Begriff ‚Autofiktion‘ alle Erzählformen zwischen Roman und Autobiographie zu subsumieren.¹²⁶

Genette greift 1982 in *Palimpseste* erstmals den 1977 von Serge Doubrovsky lancierten Neologismus¹²⁷ auf und verleiht ihm unter Bezug auf Prousts *RTP* zugleich seine eigene, von Doubrovsky abweichende Bedeutungszuschreibung: „Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*.“¹²⁸ Erst wenige Jahre zuvor hatte Genette die *RTP* als Bildungsroman klassifiziert.¹²⁹ Dabei hält er fest, dass zum zwar die „*Form* der unmittelbaren Autobiographie gewählt wird“, jedoch „der narrative Inhalt der *Recherche* bei weitem nicht so unmittelbar autobiographisch ist wie der

¹²² Vgl. Gero von Wilpert: „Roman.“ In: [Ders.]: Sachwörterbuch der Literatur, 8. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001, S. 697–703 (hier: S. 700).

¹²³ Vgl. Holdenried: *Wahrheitsreferenz, Fiktionalisierung und Fälschung*, S. 57.

¹²⁴ Holdenried: *Modernity*, S. 765.

¹²⁵ Vgl. Holdenried: *Wahrheitsreferenz, Fiktionalisierung und Fälschung*, S. 57 [Herv. i. Orig.].

¹²⁶ Vgl. Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008, S. 120.

¹²⁷ Der Begriff erscheint erstmals auf dem Waschzettel des als „Roman“ etikettierten autobiographischen Textes *Fils*, um ebendiesen als Einzeltext und nicht als Teil einer etwaigen Gattung zu beschreiben. Vgl. Serge Doubrovsky: *Fils*. Paris: Gallimard, 2001 [1977], S. 10.

¹²⁸ Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992 [1982], S. 358 [Herv. i. Orig.]. Genette verweist hier in einer Fußnote explizit auf Doubrovskys *Fils*.

¹²⁹ „Das Thema der *Recherche* ist der ‚zum Schriftsteller werdende Marcel‘ und nicht der ‚Schriftsteller Marcel‘: Die *Recherche* bleibt ein Bildungsroman [...]; es ist ein Roman des künftigen Romanciers.“ Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 147.

von *Jean Santeuil*“.¹³⁰ Die erneute Reflexion zur Gattungsfrage in Bezug auf Autofiktion lässt sich durch die schwerklassifizierbare Wesensart des Textes selbst erklären. Doch die vollzogene anachronistische Etikettierung der *RTP* als Autofiktion stiftet mehr Verwirrung, als dass sie einen Mehrwert bietet. Zumal keine wesentliche Differenz gegenüber der Bezeichnung autobiographischer Roman auszumachen ist. Philippe Gasparini verortet Autofiktion in *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* folgerichtig als Avatar der einst als ‚roman personnel‘ und später als ‚roman autobiographique‘ bezeichneten Gattung.¹³¹ Er stellt die überzeugende These auf, dass der Begriff Autofiktion in neun von zehn Fällen einen Text bezeichnet, den man früher als autobiographischen Roman klassifiziert hätte.¹³² Folgt man Nabokovs Standpunkt aus seiner Vorlesung über Prousts *RTP*, dominiert in diesem Fall eindeutig das Romanhafte, denn „the work is not an autobiography; the narrator is not Proust the person, and the characters never existed except in the author’s mind.“¹³³ Demnach gilt auch für die Interpretation des Schlussteils, dass das vom Erzähler-Held als *alter ego* Prousts geplante Buch lediglich ein Buch-im-Buch ist und nicht identisch mit der *RTP*.¹³⁴ Basierend auf der zuvor getroffenen Bestimmung ließe sich im Fall der *RTP* somit von einem autobiographischen Roman als Unterkategorie des Romans sprechen, da trotz autobiographischer Bezugspunkte der fiktionale Schwerpunkt überwiegt.

Die „Fragmentarisierung der lebensweltlichen Erfahrung“ bei Benjamin steigert zu Beginn des 20. Jahrhunderts die bei Theodor Fontane beginnende „Tendenz, den identitätsstiftenden und ganzheitlichen Impuls“ der Gattung Autobiographie zu unterlaufen.¹³⁵ Jürgen Lehmann nennt als Beispiel dieser „Tendenz zum bewußt Fragmentarischen“ der Autobiographik neben Walter Benjamin die ebenfalls posthum veröffentlichten *Moments of Being* von Virginia Woolf.¹³⁶ Diese Fragmentierung findet sich analog bei Proust:

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit [...] ist weit davon entfernt, eine kontinuierliche Lebensgeschichte zu erzählen. Dieser autobiographische Roman besteht vielmehr aus dem Nebeneinander unterschiedlicher Zeitebenen, das durch Unterbrechungen, Sprünge und Wiederholungen konstruiert wird.

¹³⁰ Ebd., S. 162.

¹³¹ Siehe: Philippe Gasparini: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

¹³² Vgl. Gasparini: *Autofiction*, S. 253. Sobald die Gleichnamigkeit von Protagonist*in, Erzähler*in und Autor*in als Muss-Kriterium wegfällt bzw. nicht erfüllt wird, lässt sich die Begriffsverwendung Autofiktion nach Gasparini nur mehr durch Mode, Snobismus oder schlicht gewohnheitsmäßigen Sprachgebrauch begründen. Vgl. ebd., S. 237f.

¹³³ Nabokov: *Swann’s Place*, S. 208.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 210.

¹³⁵ Helga Schwalm: „Autobiographie.“ In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*, 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 58.

¹³⁶ Lehmann: *Autobiographie*, S. 171.

Bei Benjamin ist die diskontinuierliche Struktur des autobiographischen Textes noch augenfälliger. Daher ist es kein Wunder, daß Benjamin in der *Berliner Chronik* [...] explizit schreibt, aus seinen Erinnerungstexten werde keine Autobiographie.¹³⁷

Kawashima nennt als Kennzeichen der als „*Sammlung* von fragmentarischen Erinnerungsbildern“ konzipierten *BK*: Nicht-Chronologie, A-Linearität und Diskontinuität.¹³⁸ Der so vollzogene programmatische „Bruch mit der klassischen Darstellungsform der Autobiographie“¹³⁹ sprengt zugleich die traditionellen Gattungsgrenzen zum Roman. Die Literarisierung der Kindheitserinnerung steht daher exemplarisch für die von Holdenried bezeugte Entwicklung der Gattung Autobiographie hin zu einem fiktionalisierten Hybrid.

Ebenso wie der Erzähler bei Proust erinnert sich auch der Erzähler der *BK* schreibend, doch: „Während Proust seinen Text stets weiterschrieb, schrieb Benjamin seine Erinnerungen stets um. Beide Erinnerungstexte sind zwar unabschließbar, aber Benjamins Schreibewegung [sic!] tendiert dahin, seine Texte zu revidieren und zu kürzen.“¹⁴⁰ Diesen Gestus des erinnernden Schreibens bezeichnet Davide Giuriato als Auto’graphie:

Die herkömmlichen Kriterien der Autobiographie – „der Fluß des Lebens“, die mitteilbare Erfahrung, die zeitlich meßbare Erinnerung – werden unter der Bedingung ihrer grundsätzlichen Negation verhandelt. Als Auto’graphie verschiebt die Autobiographie nun ihren Akzent auf „den Augenblick des Eingedenkens“, auf jenen „actus purus des Erinnerns“, d. h. auf das Schreiben selbst. [...] Aus der referentiellen Unmöglichkeit, des erlebten Lebens autobiographisch-chronistisch habhaft zu werden, und aus der kognitiven Unmöglichkeit, die genuin kindliche und schwer faßbare Erfahrung erfahrbar zu machen, läßt sich eine poetologische Bestimmung der Auto’graphie geben.¹⁴¹

Diese apostrophierte Schreibweise veranschaulicht die Negation des Lebens (*bios*) in der Benjaminschen Erinnerungspoetik, wodurch jenes nur mehr andeutungsweise im Apostroph überlebt.¹⁴² An dieser Stelle drängt sich der Vergleich mit Nabokov auf. Während bei Proust die ‚*mémoire involontaire*‘ den maßgeblichen Auslöser für die Wiedererlangung vergangener Erfahrungen darstellt, ist es bei Nabokov (ähnlich wie bereits bei Benjamin) vielmehr der Schreibprozess selbst, welcher willentlich die Vergangenheit beschwört. Robert Alter bemerkt dementsprechend zu Nabokovs Erinnerungspoetik (im Vergleich zu jener Prousts):

¹³⁷ Kentaro Kawashima: *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld: Transcript, 2011, S. 16.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 114.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 5. München: Fink, 2006 (Zugl.: Basel, Univ., Diss., 2004), S. 302.

¹⁴¹ Ebd., S. 89ff.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 88.

He is grateful for the occasional mnemonic clues that circumstances may cast his way, but for him the ability to revisit the past is chiefly a consequence of the imaginative concentration afforded by artful prose. It is only a little overstated to say that for Nabokov the apt manipulation of language makes the past come back.¹⁴³

Nabokov und Benjamin eint ihr Zugang zur individuellen Erinnerung im Akt des Schreibens. Adam Lipszyc exemplifiziert dies anhand zweier markanter Szenen: Bei Nabokov öffnet die Verschriftlichung des Erinnerungsbildes vom Sandstrand in Biarritz über das Stichwort „glossy“ den Zugang zum zunächst entfallenen Eigennamen des Hundes von Colette, der nun rhythmisch mit den imaginierten Wasserwellen gleich einem Echo im Gedächtnis wiederkehrt: „Floss, Floss, Floss!“ (SM 112).¹⁴⁴ Rückbezüglich auf diesen Moment der Wieder-Erinnerung heißt es später: „[A] name that suddenly was released from a secret cell of the mind during the process of writing“ (SM 239). Der Name ‚Floss‘ beinhaltet die Essenz einer ganzen Reihe an Empfindungen, die mit jenem Sommer konnotiert sind, sowie die Euphorie über die Wieder-Erinnerung. Für Lipszyc besteht genau darin die Äquivalenz zu Benjamins „Brauhausberg“.¹⁴⁵ Erst der Schreibprozess eröffnet bei Nabokov – ausgehend von dem Federhalter-Souvenir aus Meerschaum samt winzigem kristallinem Guckloch als Verzierung – Zugang zu sonst verschlossenen Erinnerungsräumen. Wie Lipszyc kenntlich macht, verweist die Passage bei Nabokov durch den implizit bereits in den Worten ‚gloss‘ und ‚Floss‘ angedeuteten Verlust auf die Unmöglichkeit, der Vergangenheit habhaft zu werden, wodurch der Triumph der Erinnerung nur ein scheinbarer ist: „Nabokov is consciously ridiculing himself and his attempts at regaining the names of his childhood: the very name he regains is the hollowed name of loss which only emphasizes his inability to retrieve the truth of his past.“¹⁴⁶ Benjamin zieht denselben Schluss, wenn er darauf verweist, dass wir Vergessenes nie ganz zurückgewinnen können (vgl. BK 267).

Editionsphilologisch betrachtet findet sich bei beiden Autoren ein vergleichbarer Anbahnungsprozess ihres autobiographischen Werks, indem zunächst einzelne Fragmente in

¹⁴³ Alter: *Nabokov and Memory*, S. 620.

¹⁴⁴ Zum Namen des Hundes siehe auch: Achim Hölter: „The name of the dog.“ In: Stephan Merten, Gabriela Scherer, Björn Hayer, Kathrin Heintz (Hrsg.): *Fakten und Vorbehalte. Festschrift für Lothar Bluhm zum 60. Geburtstag*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018, S. 193–203.

¹⁴⁵ Vgl. Adam Lipszyc: „Memory, Image, and Compassion: Nabokov and Benjamin on Childhood.“ In: Irena Księżopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019, S. 166f. <kronos.org.pl/wp-content/uploads/2019/09/Vladimir-Nabokov-and-the-Fictions-of-Memory.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁴⁶ Ebd., S. 169.

Zeitschriften bzw. Zeitungen erscheinen (vgl. *SM* ix–x) – was zumindest bei Benjamin mit der langen Suche nach einem Verleger der *BK* zusammenhängt (vgl. *GS VII/2* 691–723). Beide teilen überdies ein literarisches Erbe, namentlich: Baudelaire, Joyce, Kafka und Proust.¹⁴⁷ Dabei tritt insbesondere Prousts *RTP* in den autobiographischen Texten *SM* und *BK* als prominentester und wichtigster fremder Intertext hervor.¹⁴⁸ Was Christian Moraru in Bezug auf Nabokov festhält, gilt demnach auch für Benjamin: „Despite its presumably primary autobiographical focus, *Speak, Memory* also develops as a (re)writing that inevitably recalls the Proustian model and simultaneously alters this model.“¹⁴⁹

Während der Vergleich Proust-Benjamin respektive Proust-Nabokov vielfach Gegenstand literaturwissenschaftlicher Abhandlungen im Kontext der Einflussforschung ist, sind Gegenüberstellungen von Benjamin und Nabokov mit wenigen Ausnahmen ein weitgehendes Desiderat. Der Grund hierfür liegt vorwiegend in ihren divergierenden Ansichten zu Sowjetkultur, Marxismus und Sigmund Freud. Da die Nabokov-Forschung lange Zeit dazu neigte, für Vergleichsstudien ausschließlich Autor*innen heranzuziehen, welche Nabokovs Ansehen genossen und jene Denkschulen und Personen auszuklammern, denen der Autor selbst missbilligend begegnete, schickt Will Norman seiner Gegenüberstellung mit Benjamin den Beisatz voraus, dass diese Konstellation ob des nachhaltigen Einflusses Nabokovs und seiner Tabus ungewöhnlich, wenn nicht gar pervers erscheine.¹⁵⁰ Neben erwartbaren ideologischen Differenzen und der anzunehmenden Unkenntnis der Publikationen des jeweils anderen finden sich frappierende thematische, poetologische und biographische Konvergenzen. Nabokov und Benjamin bieten beide, so die These Normans, eine spätmoderne Antwort auf die Idee der Geschichte im Kontext des Totalitarismus. Diese gemeinsame Antwort beinhaltet zum einen ein Gefühl für die politische Krise und Umbruchstimmung insbesondere der Zwischenkriegszeit sowie den Impetus, die persönliche Vergangenheit dem Griff einer historischen Kraft zu entreißen, und geht zum anderen aus der Ästhetik der

¹⁴⁷ Vgl. Will Norman: „Nabokov and Benjamin: A Late Modernist Response to History.“ In: *Urbandus Review* 10 „My Nabokov“ (2007), S. 80f. <jstor.com/stable/25748166> (Letzter Zugriff: 30.06.24) sowie Will Norman: *Nabokov, History, and the Texture of Time*, Routledge Transnational Perspectives on American Literature, Bd. 19. New York/London: Routledge/Taylor & Francis, 2012, S. 62. <ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=1039265> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁴⁸ Vgl. Lemke: *Berliner Kindheit*, S. 656 sowie Moraru: *Dramatizing the Proustian Project*, S. 190.

¹⁴⁹ Moraru: *Dramatizing the Proustian Project*, S. 190.

¹⁵⁰ Norman: *Nabokov and Benjamin*, S. 79.

europäischen Moderne hervor, deren retrospektive Anwendung bei beiden in erster Linie auf einer ‚Verräumlichung‘ der Zeit nach Proustschem Vorbild beruht.¹⁵¹

John Burt Foster Jr. macht basierend auf Proust und Henri Bergson bereits Anfang der 1990er Jahre einzelne Parallelen aus, allerdings nur um anschließend die Unvereinbarkeit der Ansätze von Nabokov und Benjamin hinsichtlich unwillkürlicher Erinnerung zu betonen.¹⁵² Erst Will Norman widmet sich – gut 14 Jahre später – erstmals eingehender dem Potential dieses Vergleichs und veranschaulicht, inwiefern beide Autoren mehr als zufällig koexistierende Zeitgenossen sind. Da wäre zunächst deren „common idea of memory as inoculation against future historical loss“¹⁵³. Das bei Benjamin im Vorwort zur Fassung letzter Hand formulierte „Verfahren der Impfung“ (BK 385) impliziert, dass die Bilder einer bereits vergangenen Kindheit das Virus des Verlusts enthalten und daher ihr wohldosiertes Heraufbeschwören angesichts der erneuten Verlusterfahrung im Exil heilsam wirken kann.¹⁵⁴ Das Fragmentarische in der schriftlichen Wiedergabe der so gewonnenen Erinnerungsbilder stellt eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Autoren dar.¹⁵⁵ Eine zusätzliche Überschneidung beleuchtet Pascale LaFountain in ihrer komparatistischen Betrachtung von Nabokovs Kurzgeschichte „A Guide to Berlin“ und Benjamins Essay „Moskau“, worin beide Autoren in den 1920er Jahren ein gegenseitiges Bild von der ihnen selbst fremden Heimat des jeweils anderen entwerfen.¹⁵⁶ Auf die bei Juliane Prade und Martina Wernli thematisierten Überschneidungen bezüglich des Sammelns und des Schmetterlingsjagd-Motivs wird im Analyseteil näher eingegangen.¹⁵⁷

Ergänzen ließe sich an dieser Stelle noch die von Benjamin und Nabokov praktizierte Selbstübersetzung. Während Benjamin Auszüge der *BK* ins Französische überträgt und dadurch sein auf Selbstentwurf und Selbstverwerfung basierendes Schreibverfahren zuspitzt

¹⁵¹ Ebd., S. 97f.

¹⁵² Foster: *Nabokov's Art of Memory*, S. 88ff.

¹⁵³ Norman: *Nabokov, History, Time*, S. 62.

¹⁵⁴ Vgl. Lipszyc: *Nabokov and Benjamin on Childhood*, S. 161.

¹⁵⁵ Vgl. Norman: *Nabokov and Benjamin*, S. 79.

¹⁵⁶ Siehe: Pascale LaFountain: „Reciprocal Reflections: Nostalgia for the Present in Vladimir Nabokov's 'A Guide to Berlin' and Walter Benjamin's 'Moscow' Essay.“ In: *Intertexts* 22, 1–2 (Frühjahr–Herbst 2018), S. 93–125. <doi.org/10.1353/itx.2018.0004> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁵⁷ Siehe Juliane Prade: „Bild des Schreckens. Zur Autobiographie bei Vladimir Nabokov und Walter Benjamin.“ In: Czongor Lőrincz (Hrsg.): *Pygmalion und Gorgo. Die Gegenwart des Bildes in der Sprache*. Berlin: Kadmos, 2013, S. 310–340; Martina Wernli: „Nabokovs Schmetterlinge und Benjamins Bibliothek. Sammeln als (un-)zeitgemäße Passion.“ In: [Dies.] (Hrsg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*, Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 12. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 7–25.

und so mehr Abstand zur eigenen Autobiographie erlangt,¹⁵⁸ mündet die Selbstübersetzung bei Nabokov in eine erweiternde Neufassung des Ausgangstextes: „Damit repräsentiert keines seiner fiktiven Werke einen so umfassenden mehrsprachigen Inter-Text wie die Autobiographie mit der englischen Erstfassung *Conclusive Evidence*, der russischen Rückübersetzung *Drugie berega* und schließlich die Neufassung *Speak, Memory*.“¹⁵⁹ Hinzu kommt, dass die in der russischen und den englischen Fassungen wiederkehrende Erinnerungsskizze ‚Mademoiselle O‘ erstmals 1936 auf Französisch in der Zeitschrift *Mesures* erschien.¹⁶⁰ Die in *SM* erinnerte parallele Verwendung des Russischen, Französischen und Englischen im familiären Umfeld des autodiegetischen Erzählers spiegelt somit metatextuell die Praxis der Selbstübersetzung.

Im Gegensatz zu den unabgeschlossenen autobiographischen Erinnerungstexten Benjamins trägt die letzte Fassung bei Nabokov im Untertitel die scheinbar eindeutige Gattungszuweisung ‚Autobiographie‘. So verwundert es nicht weiter, wenn Robert Alter *SM* als „one of the most remarkable of modern autobiographies“¹⁶¹ klassifiziert. Der Zusatz „Revisited“ im Untertitel lässt sich einerseits als Kennzeichnung der Überarbeitung früherer Versionen der Autobiographie lesen, andererseits lässt sich das Stichwort auf die erwähnte Selbstübersetzungspraxis rückbeziehen. Im Vorwort erklärt Nabokov ebendies zum Alleinstellungsmerkmal des Textes:

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before.“ (*SM* xii)

Nabokov kennzeichnet so die Einzigartigkeit und damit den singulären Status seines Textes innerhalb der Gattung Autobiographie sowie darüber hinaus innerhalb der Weltliteratur. Das Stichwort ‚revisited‘ im Untertitel bedeutet demnach nicht nur „return to (a subject, period, etc.) previously examined“, sondern lässt sich im übertragenen Wortsinn auch auslegen als „to take a fresh or further look at; spec. to consider (a question, situation, or problem) again, or from a different perspective“.¹⁶² Der vorliegende Einzeltext prognostiziert folglich eine

¹⁵⁸ Vgl. Giuriato: *Mikrographien*, S. 162.

¹⁵⁹ Wolfgang Stephan Kissel: „Vladimir Nabokovs Metamorphosen. (Selbst-)Übersetzung als transkulturelle Praxis des Exils.“ In: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.): *Übersetzung als transkultureller Prozess*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2007, S. 64. <doi.org/10.1515/9783112422984-007> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 50; 68.

¹⁶¹ Alter: *Nabokov and Memory*, S. 625.

¹⁶² o.V.: „Revisit (v.)“, Sense 1.c.“ In: *Oxford English Dictionary*, Juli 2023. <doi.org/10.1093/OED/4467205605> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

andere Perspektive auf die architextuell in Bezug gesetzte Gattung Autobiographie. Demzufolge enthält der einfache Zusatz im Titel das erste implizite Indiz für den hybriden Status des im Grenzraum zur Fiktion angesiedelten Inhalts.

Expliziter verweist der 1950 verfasste Anhang als Teil des Peritextes auf den hybriden Status des Gesamttextes. In Bezug auf das Stichwort ‘Memoirs’ im früheren (Unter-)Titel heißt es programmatisch: „[T]here are certain features – not necessarily virtues – about *Conclusive Evidence* that set it completely apart from extant autobiographies, true, more or less true, or deliberately fictitious“ (SM 237). Das Einzigartige liege in Nabokovs Methode, thematische Pfade oder Strömungen in seiner Vergangenheit auszumachen und die Erinnerungen wie Puzzleteile diesen „rhythmic patterns“ zuzuordnen (vgl. ebd. 238f.). Nabokov schreibt hier in der dritten Person über sich und bietet über Eck eine Interpretationshilfe zum eigenen Text. Der editorische Kommentar zur Kapitelüberschrift „Appendix: ‘Chapter Sixteen’ or ‘On *Conclusive Evidence*‘“ kennzeichnet diesen Anhang als „pseudo-review“ des realen Autors Nabokov, wodurch die beteuerte Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit („as true an account of personal experience as memory could possibly make it“, SM 238) subvertiert wird.

Neben der Literarisierung der Gattung Autobiographie zeigt sich intratextuell besonders in Bezug auf ‚Pseudomnesien‘ die Tendenz zur Fiktionalisierung (siehe Kapitel 3.2). So wird die bezeugte Erinnerungstäuschung bei der Farbgebung des Schiffsschornsteins trotz faktualer Ungenauigkeit beibehalten, denn „nothing could induce him to change a color he so clearly remembered“ (249). Dass die Autobiographie wortwörtlich aus dem Gedächtnis gezeichnete Erinnerungsskizzen den faktischen Gegebenheiten vorzieht, verdeutlicht der mit „V.N. 1965“ signierte Übersichtsplan, der die Umgebung des Guts Vyra zeigt (SM 3). Der 2020 verstorbene Nabokov-Übersetzer Dieter E. Zimmer weist in seiner Auflistung zu „Nabokov’s Whereabouts“ auf den Umstand hin, dass diese Karte in mehrfacher Hinsicht irreführend, wenn nicht gar falsch ist (hinsichtlich Maßstabstreue und Entfernungen sowie Flusslauf und -bezeichnungen) und außerdem doppelt gespiegelt werden muss, um mit realen Karten annähernd übereinzustimmen.¹⁶³ Die im Vorwort beschworene „over-all truth“ (SM xiii) als Richtwert für die Revisionen in der vorliegenden Fassung wird somit durch die

¹⁶³ Vgl. Dieter E. Zimmer: „Nabokov’s Whereabouts.“ In: *dezimmer.net*, 12/2018–07/2019. <dezimmer.net/Nabokov%27sWhereabouts/whereabouts.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Karte als erweiterten Peritext bereits vor Textbeginn unterlaufen. Doch was ist *SM*, wenn nicht eine Autobiographie? Unter Berücksichtigung der Tendenz zur Literarisierung sowie formalen und (gegebenenfalls unbewussten) inhaltlichen Fiktionalisierung des eigenen Lebens lässt sich der Text bestenfalls als Hybrid und damit niemals eindeutig klassifizieren. Von den unterschiedlichen Auslegungen zeugt der kritische Verweis auf Gerald M. Hyde bei Sabine Baumann, die moniert, dieser habe *SM* „irreführend als einen fiktiven Text bezeichnet“, da somit unter anderem impliziert würde, es könne ‚rein dokumentarische‘ Prosa geben. Baumann selbst nutzt die Bezeichnung ‚Autobiographie‘ und rechtfertigt dies damit, dass der Versuch, die eigenen Erinnerungen nach ‚Mustern‘ zu kategorisieren, im Vordergrund stehe. Auf mögliche Implikationen des hybriden Textstatus verweist sie lediglich durch den Beisatz, dass die Differenzierung von dokumentarischem oder imaginativem Charakter von Erinnerungen sowie Fakt und Fiktion „ausgelotet wird“, allerdings erachtet sie diese als nachrangig.¹⁶⁴ Zieht man zur Klärung des Gattungsstatus private Epitexte und damit Selbstaussagen heran, findet sich in einem Brief an den Verleger Kenneth D. McCormick eine den Überlegungen zur Hybridität von *SM* entsprechende Absichtserklärung:

This will be a new kind of autobiography, or rather a new hybrid between that and a novel. To the latter it will be affiliated by having a definite plot. Various strata of personal past will form as it were the banks between which will flow a torrent of physical and mental adventure. This will involve the picturing of many different lands and people and modes of living. [...] It will be a sequence of short essay-like bits, which suddenly gathering momentum will form into something very weird and dynamic: innocent looking ingredients of a quite unexpected brew.¹⁶⁵

Nabokov visiert folglich bereits bei der Konzeption ein Gattungshybrid an, welches Merkmale von Autobiographie, Roman und Essay vereint. Gerard de Vries legt einen dem entsprechenden Interpretationsansatz nahe, wenn er unter Rückbezug auf George Painters Einschätzung zu Proust (wonach die *RTP* vielmehr ‚creative autobiography‘ als Fiktion im engeren Sinn sei) vorschlägt: „Perhaps we should regard *Speak, Memory* in a comparable way, not as a straightforward autobiography, but as a novel about Nabokov’s childhood.“¹⁶⁶ Fest

¹⁶⁴ Baumann: *Haus der Erinnerung*, S. 191.

¹⁶⁵ Vladimir Nabokov: *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940–1977*, hrsg. v. Dmitri Nabokov u. Matthew J. Bruccoli. San Diego u.a.: Harcourt Brace Jovanovich, 1989, S. 69. Der Brief ist auf den 22. September 1946 datiert. Der verlegerische Kommentar im Anhang an das Briefende auf S. 70 bezeugt, dass es sich bei dem lediglich als „new book“ bezeichneten Text um *Conclusive Evidence* respektive *Speak, Memory* handelt.

¹⁶⁶ Gerard de Vries: „Memory and Fiction in Nabokov’s *Speak, Memory*.“ In: Irena Książopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019, S. 182. <kronos.org.pl/wp-content/uploads/2019/09/Vladimir-Nabokov-and-the-Fictions-of-Memory.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

steht, *SM* ist keine konventionelle Autobiographie, sondern eindeutig im Grenzraum zur Fiktion angesiedelt, wobei sie analog zu Benjamins Kindheitserinnerungen und im Gegensatz zu Prousts *RTP* tendenziell dem Pol faktualen Schreibens zugeordnet und damit rechtmäßig unter der Gattung Autobiographie subsummiert werden kann (insbesondere da diese selbst eine hybride, andere Gattungen spielerisch inkludierende Textsorte darstellt). Die Literarizität des autobiographischen Textes ergibt sich speziell durch die Artifizialität des an den ewigen Kreislauf des Lebens gemahnenden Endes, welches *SM* den Status eines „poetic and autobiographical domestic epos from one childhood to the next one (the son’s)“¹⁶⁷ verleiht. Prade zeigt anhand des Textes, inwiefern dieser vielmehr Selbstimagination als Rekonstruktion ist und sich demnach nicht auf Referenten bezieht, sondern „das Antlitz Nabokovs allererst formt“.¹⁶⁸ Folglich dominieren die Erinnerungspoetik und der daraus resultierende Selbstentwurf den Inhalt der episodisch dargestellten Lebensgeschichte, wodurch Anleihen an fiktionale Gattungsmerkmale kenntlich werden.

Nabokovs Spiel mit Fakt und Fiktion des eigenen Lebens begrenzt sich nicht auf *SM*. Als „meeting point of an impersonal art form and a very personal life story“ (*SM* 238) deutet die Autobiographie vielmehr implizit das Programm des letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Romans von Nabokov an:

Look at the Harlequins! both is and is not Nabokov’s autobiography. It *is* such a book because all the details, despite the parodic distortion, point toward Nabokov by virtue of their self-reflexivity. [...] At the same time, however, the novel *is not* Nabokov’s autobiography, because the protagonist claims it to be *his*.¹⁶⁹

Die Thematisierung des ontologischen Unterschieds zwischen dem Erzähler-Held als Verfasser der fiktionalen Autobiographie und dem empirischen Autor ist Kernelement des Romans und Grundlage der Grenzüberschreitung der Erzählebenen durch den Protagonisten, als dieser sich im vorletzten Kapitel seines eigenen fiktionalen Status bewusst wird. In einem metaleptischen Kommentar sinniert der Erzähler über seinen ihm unbekannten Nachnamen und wechselt dabei in die dritte Person: „[P]oor Vadim Vadimovich [] was but a figment of somebody’s – not even my own – imagination“ (211). Carl Carsten Springer konstatiert, dass

¹⁶⁷ Georges Nivat: „*Speak, Memory*.“ In: Vladimir E. Alexandrov (Hrsg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York/London: Garland, 1995, S. 684.

¹⁶⁸ Prade: *Autobiographie bei Nabokov und Benjamin*, S. 316.

¹⁶⁹ Carl Carsten Springer: „Nabokov’s Memory at Play: *Look at the Harlequins!*“ In: *Amerikastudien / American Studies* 47, 3 „Vladimir Nabokov at 100“ (2002), S. 373. <jstor.org/stable/41157748> (Letzter Zugriff: 30.06.24) [Herv. i. Orig.].

durch diese Aussage die Diegese nicht mehr hermetisch geschlossen ist: „Vadim’s insight that he himself is only a parody makes the fictional world of *Look at the Harlequins!* dissolve from within.“¹⁷⁰ Die Metalepse wird zudem verstärkt durch die (an Proust gemahnende) Semi-Homonymie zwischen Erzähler-Held und empirischem Autor, welche der Text nahelegt: „One dire detail: in rapid Russian speech longish name-and-patronymic combinations undergo familiar slurrings: thus [...] ‚Vladimir Vladimirovich‘ becomes colloquially similar to ‚Vadim Vadimych‘“ (*LatH* 211). Wenngleich der Nachname ein ungelöstes Rätsel bleibt, ist insbesondere durch die dem Erzähler in den Sinn kommende Option „Naborcroft“ eine beinahe gleichlautende Variante von Nabokov gegeben, und die Anspielung auf den Namen des empirischen Autors folglich noch expliziter als bei Proust. Der Text parodiert somit nicht nur sich selbst und seinen realen Verfasser, sondern auch die Erwartungshaltungen der Rezeptionsseite, indem gezielt mit Fakt und Fiktion gespielt wird und damit die Artifizialität des Textes in den Fokus rückt. Allerdings löst sich die Diegese trotz allem nicht gänzlich auf; vielmehr stellt der letzte Abschnitt des Erzähltextes (zumindest oberflächlich) die Ordnung wieder her, indem der autodiegetische Erzähler in der ersten Personal Singular „this autobiography“ mit einer letzten (fiktionalen) Erinnerungsszene und der Einsicht, dass Zeit unumkehrbar ist, beendet (*LatH* 213f.). Dass das Spiel im Allgemeinen eine von Nabokovs Passionen, wenn nicht gar seine Lebensphilosophie ist, verdeutlicht der Einleitungssatz aus der 1925 verfassten, lange Zeit unbeachteten und 2012 in englischer Übersetzung erneut publizierten Schilderung eines Boxkampfes im Berliner Sportpalast: „Everything in the world plays: the blood in the veins of a lover, the sun on the water, and the musician on a violin. Everything good in life – love, nature, the arts, and family jests – is play. [...] Man has played as long as he has existed.“¹⁷¹ In diesem Sinne inszeniert sich Nabokov in seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Roman als Spieler im Umgang mit Fakt und Fiktion und beweist dabei, dass er sich selbst und das literarische Feld, darunter insbesondere Biographen und Literaturkritiker, nicht allzu ernst nimmt. Zugleich reiht er sich damit selbst in die kollektive Geschichte der Menschheit ein.

¹⁷⁰ Vgl. Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 369.

¹⁷¹ Vladimir Nabokov: „Breitensträter – Paolino“, übers. v. Anastasia Tolstoy u. Thomas Karshan. In: *Times Literary Supplement* 5705 (03.08.2012), S. 14. <link.gale.com/apps/doc/A667239493/AONE?u=43wien&sid=bookmark-AONE&xid=e8333fe4> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Bereits die vor Textbeginn in *LatH* eingefügte Übersicht zu weiteren Publikationen des Erzählers (wohlgemerkt nicht des empirischen Autors) kündigt als „parodic telescoping of the Nabokov canon“¹⁷² die Intention des nachfolgenden Romans an. Der autodiegetische Erzähler nennt den Text „oblique autobiography“ (71) und verweist somit metatextuell auf den hybriden Gattungsstatus. Laut Springer tritt *LatH* tatsächlich als Ersatz an die Stelle der im Vorwort von *SM* unter dem Arbeitstitel ‚Speak on, Memory‘ visionierten Fortsetzung der Autobiographie (vgl. *SM* xiii), wobei der Roman die Motive, Erzählmuster und den Sprachstil des autobiographischen Textes umkehrt und somit zugleich das parodistisch verzehrte Gegenstück zu *SM* bildet.¹⁷³ Der Text bietet daher auch keine genuin neue Erzählung, sondern erfordert vielmehr genaueste Kenntnis von Nabokovs Œuvre und seiner Schriftstellerkarriere für das Verständnis der zahlreichen biographischen Bezüge und Anspielungen auf Figuren und Motive.¹⁷⁴ Wenngleich *LatH* deutlichere und zahlreichere Abweichungen von der Biographie des realen Autors aufweist, so ist Georges Nivat zufolge bereits in der Autobiographie *SM* sowie in den übrigen fiktionalen Texten Nabokovs kein substanzieller Unterschied zwischen den von Goethe im Titel seiner Autobiographie geprägten Begriffen ‚Dichtung und Wahrheit‘ auszumachen.¹⁷⁵

Dass die Inspiration und Motivation für das Verfassen dieses wahrhaft unkonventionellen Textes in Nabokovs Zwist mit seinem Biographen Andrew Field Anfang der 1970er Jahre begründet liegt, dessen Arbeit zahlreiche Ungenauigkeiten aufwies, gilt in der Forschung als Konsens.¹⁷⁶ Da die Lebensgeschichte des autodiegetischen Erzählers Vadim grob jener Nabokovs entspricht und Abweichungen insbesondere hinsichtlich Details bestehen, schlussfolgert Springer, dass *LatH* als Parodie inkompetenter, oberflächlicher Biographiearbeit interpretierbar ist – und damit als Seitenhieb auf Field.¹⁷⁷ Brian Boyd zeichnet den Konflikt detailliert anhand von Quellen nach und resümiert ebenfalls: „Field’s distorted ‘V N’

¹⁷² Brian Boyd: *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press, 1991, S. 623. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9781400884032> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁷³ Vgl. Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 370f. ; 373.

¹⁷⁴ Vgl. Richard Poirier: „Look at the Harlequins! [Review]“. In: *New York Times Book Review*, 13.10.1974. <archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-harlequins.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁷⁵ Nivat: *Speak, Memory*, S. 677.

¹⁷⁶ Vgl. Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 369 sowie Donald Barton Johnson: „Look at the Harlequins!“ In: Vladimir E. Alexandrov (Hrsg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York/London: Garland, 1995, S. 330.

¹⁷⁷ Vgl. Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 362.

inspired the real Nabokov to make his next novel a deliberate travesty of his own life and of *Speak, Memory* in particular.“¹⁷⁸ Die Parodie in *LatH* begrenzt sich nicht allein auf Leben und Werk Nabokovs, sondern zielt architextuell auf traditionelle Gattungskonventionen.¹⁷⁹ Die fiktionale Autobiographie des Protagonisten Vadim Vadimovich karikiert den realen Autor Vladimir Nabokov und spielt als „parody of (auto-)biography“¹⁸⁰ zugleich mit Erwartungshaltungen der Rezipient*innen.

Nabokov unterscheidet in „Personal Past“ zwei Typen von Memoirenschreiber*innen: „The bad memoirist re-touches his past, and the result is a blue-tinted or pink-shaded photograph taken by a stranger to console sentimental bereavement. The good memoirist, on the other hand, does his best to preserve the utmost truth of the detail.“¹⁸¹ Bezogen auf *LatH* lässt sich der unzuverlässige Erzähler Vadim als Prototyp des ‚bad memoirist‘ lesen, insbesondere hinsichtlich seiner Sorglosigkeit darüber, ob seine Erinnerungen nun wahr sind oder nicht.¹⁸² Im Fall von *SM* scheint der Rückschluss naheliegend, dass sich Nabokov hier selbst – nicht ohne Eitelkeit – als Prototyp des ‚good memoirist‘ inszeniert. Doch wie die vorangegangenen Ausführungen verdeutlichen, gilt dies nur, wenn man den Text als weitgehend konventionelle Autobiographie rezipiert. Tatsächlich erweist sich der autodiegetische Erzähler in *SM* als ‚bad memoirist‘, da die Grenze zwischen Fakt und Fiktion im Akt des Erinnerns oftmals verschwimmt. Mikołaj Wiśniewski argumentiert ebenfalls für diese Ambiguität und belegt in seiner Analyse von „*The Defense as the dark reverse of Speak, Memory*“, dass die Erinnerungen im autobiographischen Text zweifellos oftmals ‚re-touched‘ oder ‚tinted‘, die idealiter vom ‚good memoirist‘ bewahrten Details tendenziell verzerrt oder fingiert sind und die skizzierten Kindheitsbilder teils auf Trost abzielen – wenngleich Nabokov hier durch Ironie das von ihm kritisierte ‚sentimental bereavement‘ abzuschwächen sucht.¹⁸³ Eine Methode, welche er in *LatH* als Roman mit autobiographischen Elementen, der als Parodie der Gattung Biographie konzipiert ist, perfektioniert.

¹⁷⁸ Boyd: *Nabokov: The American Years*, S. 614.

¹⁷⁹ Vgl. Springer: *Nabokov's Memory at Play*, S. 373.

¹⁸⁰ Johnson: *Look at the Harlequins*, S. 330.

¹⁸¹ Vladimir Nabokov: *Strong Opinions*, Penguin Classics. London: Penguin, 2012 [1973], S. 241.

¹⁸² Vgl. Springer: *Nabokov's Memory at Play*, S. 371.

¹⁸³ Vgl. Mikołaj Wiśniewski: „Memory's Invisible Managers: The Case of Luzhin.“ In: Irena Księżopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019, S. 201. <kronos.org.pl/wp-content/uploads/2019/09/Vladimir-Nabokov-and-the-Fictions-of-Memory.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Diese zugegeben umständliche Beschreibung der Textart lässt sich analog auf Virginia Woolfs *Orlando. A Biography* übertragen. Bei Woolf klingt das Spiel mit der konventionellen Gattung bereits im Untertitel an. Der Peritext kennzeichnet den allgemein als Roman aufgefassten Text als Biographie und suggeriert somit die historisch verbürgte Evidenz der Existenz jener titelgebenden Hauptfigur. Das Beiwerk des Buches umfasst (wie bei Nabokovs *SM* und im Gegensatz zu Benjamin und Proust) Photographien, welche als Beweismittel im Sinne von „conclusive evidence of my having existed“ (*SM* x) den Wahrhaftigkeitsanspruch unterstreichen, sowie Einleitung, Vorwort und Index. Bei Woolf folgt „The End“ auf den Index, wodurch dieser eindeutig der fiktionalen Biographie inkorporiert ist (vgl. *O* 194). In Nabokovs Autobiographie wird der Index ebenfalls nicht durch Dritte wie Herausgeber*innen oder den Verlag verantwortet; das 1966 anlässlich der zweiten, revidierten englischsprachigen Ausgabe verfasste Vorwort des empirischen Autors markiert eindeutig dessen Intentionalität hinter der Auflistung von Themen und Personen der Vergangenheit („for my convenience“, *SM* xiv). Mit Danksagung im Vorwort, Illustrationen sowie Inhaltsverzeichnis, Index und Gattungszuweisung im Titel erfüllt *Orlando* die konventionellen Kriterien der Gattung Biographie,¹⁸⁴ schildert jedoch zugleich die fingierte Lebensgeschichte eines genderfluiden über mehrere Jahrhunderte hinweg existierenden Individuums. Wobei wiederum die reale – durch die Widmung explizit benannte – Inspirationsquelle für die fiktive Figur Vita Sackville-West ist und damit autobiographische Elemente der empirischen Autorin Woolf miteinfließen.

„*Orlando* was Woolf’s most complete creation in the realm of fictional biography.“¹⁸⁵ Der transtextuelle Bezug zu anderen Gattungen verleiht *O* den Status eines hybriden Textes im Grenzraum zwischen Fakt und Fiktion. Eine Tatsache, der Laura Marcus durch die Bezeichnung „novel/biography“¹⁸⁶ Rechnung trägt. Der „fantasy-romance mode“¹⁸⁷ des Textes bietet Woolf den notwendigen Spielraum, andere Gattungen miteinzuschließen und durch architextuelle Bezüge insbesondere Geschichtsschreibung und konventionelle Biographie zu

¹⁸⁴ Vgl. Michael H. Whitworth: „Introduction.“ In: Virginia Woolf: *Orlando*, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2015, S. xxvi.

¹⁸⁵ Laura Marcus: „Biography and Autobiography.“ In: Anne E. Fernald (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Virginia Woolf*, Oxford Handbooks, 2021, S. 216. <doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198811589.013.14> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁸⁶ Ebd., S. 218

¹⁸⁷ Vgl. Whitworth: *Introduction O*, S. xxix.

parodieren. Hier findet sich eine Parallele zu Nabokovs Motivation für *LatH*. Zumindest ließe sich das nachfolgende Fazit aus Whitwirths Einleitung bestens übertragen: „[T]he general effect is to leave the confident generalizations of the historian looking as questionable as those of the biographer.“¹⁸⁸ Damit hinterfragen Woolf und Nabokov deutlich expliziter als Proust und Benjamin die Grenzen fiktionalen wie faktualen Erzählens in Hinblick auf Erinnerung und die Verhandlung individueller Lebensgeschichte(n) in Form von ‚Life Writing‘.¹⁸⁹

Autobiographie und Biographie stehen im Zentrum von Woolfs Leben als Schriftstellerin und Leserin. Wenngleich sie zu Lebzeiten keine Memoirentexte veröffentlichte, begann Woolf bereits 1907 für ihren Neffen Julian Bell Erinnerungen mit Fokus auf ihre Schwester Vanessa Bell und ihre Mutter Julia Stephen aufzuschreiben, die heute unter dem Titel „Reminiscences“ bekannt sind und in *Moments of Being* erschienen.¹⁹⁰ Ebenfalls posthum publiziert gilt *A Sketch of the Past*¹⁹¹ heute als einer der bedeutendsten Texte der modernen Autobiographie.¹⁹² In ihrem Bemühen, die kindliche Perspektive auf das wiederzuerlangen, was zwischenzeitlich zur Vergangenheit geworden ist, steht Woolf Benjamins Verfahren in der *BK* sehr nahe.

Die Auseinandersetzung mit der Gattung Biographie lässt sich bei Woolf auf frühe Einflüsse durch die jahrelange Arbeit ihres Vaters Sir Leslie Stephen an seinem *Dictionary of National Biography* zurückführen und mündet schließlich in theoretischen Auseinandersetzungen in ihrem Essay „The Art of Biography“, den sie 1939 parallel zu ihrer Arbeit an

¹⁸⁸ Whitworth: *Introduction O*, S. xxxiii.

¹⁸⁹ Life Writing hat sich im englischsprachigen wissenschaftlichen Kontext als Überbegriff für auto/biographische Schreibweisen durchgesetzt. Siehe hierzu das zweibändige Nachschlagewerk: Margaretta Jolly (Hrsg.): *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. London: Routledge, 2001. Life Writing ist dabei Zeichen der sukzessiven Ablösung von der „Beschäftigung mit dem westlichen, besonders in und seit der Aufklärung maßgeblichen Ideal der Autobiographie als retrospektive und modellhafte Selbstdarstellung der Persönlichkeitsentwicklung eines Mannes der führenden Gesellschaftsschicht“. Vgl. Nassim W. Balestrini: „Autobiographie und Life Writing im Kontext der New American Studies“ In: Volker Depkat, Wolfram Pyta (Hrsg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, S. 89. <doi.org/10.3790/978-3-428-54225-3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

¹⁹⁰ Virginia Woolf: „Reminiscences.“ In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 28–59. Nachfolgend mit der Sigle *Rem* zitiert.

¹⁹¹ Virginia Woolf: „A Sketch of the Past [written between 1939-1940].“ In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 64–137. Nachfolgend mit der Sigle *SoP* zitiert.

¹⁹² Vgl. Marcus: *Biography and Autobiography*, S. 212.

der 1940 publizierte Biographie über Roger Fry verfasst.¹⁹³ Im Fall von *O* gilt jedoch zweifellos: „The notion of the book being a ‘biography’ is clearly as fictional as anything else in it.“¹⁹⁴ Dieses Nabokov regelrecht antizipierende Spiel mit Fakt und Fiktion weist zugleich auf die Artifizialität der Gattung Biographie sowie der Geschichtsschreibung im Allgemeinen hin und beweist damit, dass diese vermeintlich objektiven Entitäten wandelbar sind. Durch ihr hybrides Textexperiment und den indirekten Verweis auf Gattungsnormen transformiert Woolf die Konventionen des zeitgenössischen Life Writing:

She is developing the turn-of-the-century awareness that the conventions of biography (like history) are beginning to seem absurd: that as soon as they begin to become visible *as* conventions, they can no longer do their work of transparently creating the impression of authority and objectivity.¹⁹⁵

Damit antizipiert Woolf spätere Entwicklungen. Allerdings hieße es, den innovativen Charakter des Textes innerhalb seines kulturellen Kontextes zu negieren, positionierte man daraufhin Woolf als postmodern *avant la lettre*. Whitworth warnt berechtigterweise vor entsprechenden Zugriffen, da infolgedessen der Wert des Textes nicht mehr in Bezug zum kulturellen Entstehungskontext gesetzt, sondern auf die Antizipation späterer literarischer Bewegungen reduziert wird.¹⁹⁶

Woolfs „most autobiographical novel, *To the Lighthouse*“¹⁹⁷ ist primär als literarische Verarbeitung und Hommage an ihre Eltern konzipiert. Im Mai 1925 notiert Woolf als zentrale Aspekte des Buchprojekts: „to have father’s character done complete in it; & mothers; & St Ives; & childhood; & all the usual things I try to put in- life, death &c. But the centre is father’s character.“¹⁹⁸ Und tatsächlich ist das heute bestehende Bild von Leslie Stephen maßgeblich durch die literarische Figur Mr. Ramsay geprägt.¹⁹⁹ In *SotP* reflektiert Woolf inwiefern der Schreibprozess über Mrs Ramsay in *TtL* bezogen auf ihre früh verstorbene Mutter Julia Stephen therapeutisch und der Abschluss des Buchs ein Befreiungsschlag war:

I wrote that book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her. I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their

¹⁹³ Vgl. Marcus: *Biography and Autobiography*, S. 220.

¹⁹⁴ Max Saunders: *Self Impression: Life-Writing, Autobiographical Fiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2010, S. 443.

¹⁹⁵ Saunders: *Self Impression*, S. 450 [Herv. i. Orig.].

¹⁹⁶ Vgl. Whitworth: *Introduction O*, S. xl.

¹⁹⁷ Marcus: *Biography and Autobiography*, S. 221.

¹⁹⁸ Woolf: *Diary iii*, S. 18.

¹⁹⁹ Vgl. Frank Kermode: „Biographical Preface.“ In: Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2008, S. vii.

patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest. (*SotP* 81)

Spätestens anhand solcher poetologischen Aussagen offenbart sich der dominante autobiographische Aspekt des Romans. Zugleich verdeutlicht das Beispiel der Eltern als Repräsentanten der „Victorian values“²⁰⁰ den fließenden Übergang zwischen den Gattungen Autobiographie und Biographie im Life Writing; indem Woolf ihre individuellen Kindheitserinnerungen (in einem fiktionalen Rahmen) rekonstruiert, porträtiert sie unweigerlich auch ihr soziales Umfeld.

Damit drängt sich einmal mehr die Frage nach dem Gattungsstatus eines solchen Textes auf. Ein Tagebucheintrag vom Juli 1925 bezeugt, dass Woolf selbst die in der Rezeption dominierende Etikettierung als Roman unglücklich erschien: „I am making up ‚To the Lighthouse‘ – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant ‚novel‘. A new — by Virginia Woolf. But what? Elegy?“²⁰¹ Die Tatsache, dass Woolf hier spontan an ein Klagelied denkt, spiegelt den melancholischen Tenor des Schreibprojekts wider, von dem Woolf Bedenken hat, das Resultat könne sentimental werden.²⁰² Trotz aller offenkundigen autobiographischen Bezüge sollte dennoch nicht verkannt werden, dass *TtL* dieses Ausgangsmaterial stark fiktionalisiert und der Fokus des Textes dezidiert nicht auf der Handlung liegt, zumal gar keine Handlung im konventionellen Sinn vorliegt.²⁰³ David Bradshaw betont daher in seiner Einleitung ausdrücklich: „While every page [...] is infused with Woolf’s memories of her idyllic summers in Cornwall, it is set, of course, [...] on Skye, the largest island of the Inner Hebrides“ – da Woolf zuvor nie dort war, sorgten ihre Landschaftsbeschreibungen bei einzelnen ortskundigen Leser*innen für Unmut.²⁰⁴ Im Zuge der Textrevisionen eliminierte Woolf sukzessive allzu offenkundige autobiographische Elemente, um einerseits Distanz aufzubauen und andererseits den Fokus auf andere Aspekte zu lenken. Denn das zentrale Thema ist ohne Zweifel „this impersonal thing, [...] the flight of time, & the consequent break of unity in my design.“²⁰⁵ Diese

²⁰⁰ David Bradshaw: „Introduction.“ In: Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2008, S. xxi.

²⁰¹ Woolf: *Diary iii*, S. 34.

²⁰² Sentimental ist hier eindeutig negativ konnotiert, insbesondere da ebendieses Wort kurz zuvor in einer Literaturkritik zu *Mrs Dalloway* als Argument gegen Woolf vorgebracht wurde. Vgl. *Diary iii*, S. 36.

²⁰³ Vgl. Whitworth: *Introduction O*, S. xi.

²⁰⁴ Bradshaw: *Introduction TtL*, S. xxvii.

²⁰⁵ *Diary iii*, S. 36.

innovative literarische Vermittlung vom Vergehen der Zeit ist eng mit dem Thema Erinnerung als narrativem Konstruktionsprozess verbunden, womit die Gattungsfrage erneut ins Zentrum rückt.

Im Anschluss an die diversen bisher vorgestellten Ansätze zur Gattungsbestimmung lautet mein Vorschlag, das gesamte Primärliteraturkorpus und somit alle in diesem Kapitel genannten Sonderfälle unter einem Sammelbegriff zu gruppieren, genauer: dem durch den britischen Schriftsteller Stephen Reynolds 1906 in einem Essay lancierte Terminus ‚Autobiografiction‘.²⁰⁶ Reynolds erläutert dieses neologistische Kofferwort darin mittels einer Analogie zu Schwefel: Bei einer bestimmten Temperatur und entsprechendem Druck befänden sich fester, flüssiger und gasförmiger Zustand des chemischen Elements im Gleichgewicht; bei geringfügiger Anpassung eines der Parameter verflüssige, verdampfe oder verfestige sich der Schwefel, doch bis dahin verweile er im unbestimmten Zustand des Dazwischen.²⁰⁷ Dieses ‚Dazwischen‘ wurde im vorliegenden Kapitel bereits als ‚Hybridität‘ bezeichnet, wobei die Gattungsmuster von Roman und Autobiographie entgegengesetzte Pole bilden, zu denen der Einzeltext stellenweise oder in seiner Gesamtheit tendiert.

Max Saunders bietet aufbauend auf Reynolds mit ‚auto/biografiction‘ eine erweiterte Begriffsbestimmung – wobei die Schreibweise durch den Schrägstrich zugleich Gattungshybride zwischen Fiktion und Autobiographie (‚autobiografiction‘) sowie Fiktion und Biographie (‚biografiction‘) einschließt und daher hier als Sammelbegriff für das Korpus in dieser Form übernommen wird. Saunders Taxonomie umfasst vier grundlegende formale Erzählmodi: Autobiographical writing, Biographical writing, Creative/ Fictional writing, Commentary (usually of an Editorial kind), wobei basierend auf diesen wiederum zahlreiche Permutationen möglich sind.²⁰⁸ Durch diesen Sammelbegriff lassen sich alle hier vorgestellten Einzeltexte für den nachfolgenden Vergleich auf einen gemeinsamen Nenner bringen, wobei selbstredend im Einzelfall divergierende Mischungen der Erzählmodi vorliegen. Saunders differenziert in seiner Typologie weitere subhierarchisierte Mischformen von ‚auto/biografiction‘, wobei er Prousts *RTP* als „unframed, or *full, pseudo-autobiography*“²⁰⁹ bezeichnet

²⁰⁶ Stephen Reynolds: „Autobiografiction.“ In: *The Speaker, new series* 15, 366 (6. Oktober 1906), S. 28; 30. <blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 28.

²⁰⁸ Vgl. Saunders: *Self Impression*, S. 227.

²⁰⁹ Ebd., S. 227 [Herv. i. Orig.].

und Woolfs *O* als „imaginary portraiture“ sowie zugleich „imaginary *self*-portraiture“, da Woolfs Fiktionalisierung von Vita Sackville-West zugleich einiges über sie selbst verrate.²¹⁰

Generell gilt für alle hier besprochenen Texte, dass sie konventionelle Gattungsgrenzen aufsprengen und dabei faktuale und fiktionale Gattungsmerkmale vermischen. Da der Begriff ‚auto/biografiction‘ sowohl den unterschiedlich stark ausgeprägten hybriden Status der Texte als auch den literaturwissenschaftlichen Dissens zur gattungstheoretischen Zuordnung widerspiegelt, wird er hier als Sammelbegriff weitergeführt.

²¹⁰ Vgl. Saunders: *Self Impression*, S. 477; 479 [Herv. i. Orig.].

3 Visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung

I don't think in any language. I think in images. I don't believe that people think in languages.²¹¹

Wir machen uns sprichwörtlich ein Bild von jemanden, stellen uns etwas bildlich vor und sind in der Lage, durch einzelne Stichworte entsprechende geistige Bilder zu evozieren. Dabei wird im Moment der Erinnerung die Wiederholung zuvor verinnerlichter optischer Wahrnehmungen des realen Umfelds auf vergleichbare Weise sichtbar wie im Fall von Einbildung, Phantasie und Traum. Erinnerungen bewegen sich als spezielle Form von Gedächtnisbildern stets im imaginativen Zwischenraum von Realität und Phantasie, wobei der Übergang meist fließend ist. Hier spiegeln sich thematisch die vorangestellten Überlegungen zur paratextuellen Gattungsfrage. Indem wir in der Lage sind, gedanklich logische ebenso wie arbiträre Assoziationsketten zu bilden, verschwimmen die Grenzen nur allzu leicht. Denn: „Bilder erzeugen Bilder. Das ist die Lektion der Laterna magica.“²¹² Bevor in Kapitel 4 auf Geschichte und Funktion des Mediums als Gedächtnismetapher eingegangen wird, erscheint eine Annäherung an die zugrundeliegende Annahme eines Denkens in Bildern unerlässlich.

Die Idee, dass der Mensch (wenngleich nicht ausschließlich und nachweislich in stark divergierender Ausprägung) in Bildern denkt, findet sich heute insbesondere in außeruniversitären Reflektionen zu Neurodiversität und visuellem Denken. Als Meilenstein gelten hier die Publikationen der US-amerikanischen Tierwissenschaftlerin Temple Grandin über ihr persönliches Leben mit Autismus und das Spektrum menschlicher Denkprozesse.²¹³

Nach jahrzehntelangen interdisziplinären Debatten ist visuelles Denken (visual thinking) bzw. Denken in Bildern inzwischen weitgehend als eine dem sprachlichen Denken mindestens gleichrangige, wenn nicht gar vorgelagerte Art mentaler Prozesse anerkannt. Noch 2009 erklärten die Historikerin Martina Heßler und der Philosoph Dieter Mersch in der Einleitung ihres gemeinsam herausgegebenen Sammelbands zur Logik des Bildlichen programmatisch die Absicht, darin „bildliches Denken zu verteidigen“, da Vertreter*innen

²¹¹ Nabokov: *Strong Opinions*, S. 23.

²¹² Patrick Bahners: „Die Geschichte ist kein Kontinuum. Marcel Prousts Kunstbegriff im Licht der Laterna magica.“ In: *Kunstchronik* 70 (2017), S. 385.

²¹³ Zuletzt erschien 2022 der *New York Times*-Bestseller *Visual Thinking: The Hidden Gift of People Who Think in Pictures, Patterns and Abstractions*. Ihr TED-Talk „The world needs all kinds of minds“ (Februar 2010) wurde über sechs Millionen Mal angeschaut. Siehe: <ted.com/talks/temple_grandin_the_world_needs_all_kinds_of_minds?language=en> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

des ‚linguistic turn‘ weiterhin Denken und Logik an die Ordnung der Sprache bänden.²¹⁴ Angesichts derartiger dichotomischer Positionierungen weist die US-amerikanische Komparatistin und Neurowissenschaftlerin Laura Otis berechtigterweise darauf hin, dass eine kategorische binäre Einteilung von Menschen nach ihren Veranlagungen für visuelles oder sprachliches Denken nicht zielführend ist, da beide Modi im menschlichen Gehirn prinzipiell koexistieren und insbesondere Kreativität aus einem Zusammenspiel beider Denkartentstehe.²¹⁵ Mehr noch: Generalisierungen in beide Richtungen erwecken den irrtümlichen Eindruck, dass es sich bei bildlichem und sprachlichem Denken um objektiv erfassbare, allgemeingültige kognitive Fähigkeiten handelt. Tatsächlich gibt es ein breites Spektrum an Mischformen, welche sich im Zuge des menschlichen Spracherwerbs manifestieren:

When spoken language takes over as the major means of making thought conscious, the visual language the child had been using largely loses that function or disappears altogether. However, this process does not take place in all children. Many keep their visual language alongside their spoken language, often making the use of spoken language problematic. Their visual thinking interferes with the spoken language and may lead to dyslexia or autism.²¹⁶

Es gibt demnach keine eindeutige Trennung zwischen visuellem und verbalem Denken, sondern vielmehr höchst individuelle hybride Modi. Dabei sei angemerkt, dass wir unsere Sinneindrücke niemals adäquat sprachlich wiedergeben können; wir vermitteln ob mündlich oder schriftlich kommuniziert niemals das uns selbst vor Augen stehende Wahrnehmungsbild, sondern appellieren an die individuelle Erfahrung einer analogen Wahrnehmung unseres Gegenübers, sodass in dessen Bewusstsein annäherungsweise dasselbe Bild entsteht. Gleiches gilt für die sprachliche Vermittlung von Gefühlen, Klängen und Gerüchen:

When I tell somebody that it smells of autumn outside, I do not convey the conscious sensory experience of the smell of autumn I had myself, but I refer to that person’s past sensory experiences of autumn smells. In spoken language, this is the closest we can come to communicating sensory experiences.²¹⁷

²¹⁴ Martina Heßler, Dieter Mersch: „Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?“ In: [Dies.] (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, Bd. 2. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 9. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839410516> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²¹⁵ Vgl. Laura C. Otis: „A New Look at Visual Thinking.“ In: *Psychology Today*, 16.02.2016. <psychologytoday.com/ca/blog/rethinking-thought/201602/new-look-visual-thinking> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²¹⁶ Abraham Peper: „A General Theory of Consciousness I: Consciousness and Adaptation.“ In: *Communicative & Integrative Biology* 13,1 (2020), S. 10. <doi.org/10.1080/19420889.2020.1713967> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²¹⁷ Abraham Peper: „A General Theory of Consciousness II: The Language Problem.“ In: *Communicative & Integrative Biology* 15,1 (2022), S. 183. <doi.org/10.1080/19420889.2022.2101194> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Exakte Übereinstimmung bleibt damit ein unerreichbares Ideal, insbesondere da das Vorstellungsvermögen von Person zu Person stark variiert.

Visuelles Denken spielt selbst in vermeintlich rein sprachlichen Denkprozessen eine Rolle und das unabhängig von der individuellen Ausprägung des sprachlichen Modus. So erzeugten in einer auf Verhaltensexperimenten und funktioneller Magnetresonanztomographie (fMRI) basierenden Studie die Teilnehmer*innen unabhängig davon, ob sie explizit visualisierten oder verbal denken wollten, geistige Bilder. Die Autorinnen der Studie schlussfolgern, dass visuelles Denken in gewisser Weise primär sei, was sie wiederum auf das relativ späte Auftreten verbaler Fähigkeiten in der menschlichen Entwicklung und in der Evolution unserer Spezies zurückführen.²¹⁸ Diese Hypothese bestätigen die jüngsten Publikationen des Physikers Abraham Peper über Bewusstsein, Denken und Sprache. Seine „General Theory of Consciousness“ besagt, dass ein Gedanke als Ergebnis eines neuronal-kognitiven Prozesses („thinking“) durch Wahrnehmungsbilder („sensory images“) ins Bewusstsein tritt und dort erst in einem weiteren – bei verbal denkenden Menschen *unbewusst* vollzogenen – Schritt in Sprache („inner speech“) übersetzt wird, wodurch der Gehalt des Gedankens unweigerlich an Komplexität und Genauigkeit verliert und Sinnverschiebungen bereits in der gedanklichen Kommunikation mit uns selbst nur allzu häufig auftreten.²¹⁹

Die Mehrheit der Menschen entwickelt sich zu vorwiegend verbal denkenden Personen, wobei sich das primäre visuelle Denken ins Unterbewusstsein verschiebt. Peper nennt als Beispiele für bekannte visuelle Denker verschiedenen Ausmaßes Albert Einstein, Ludwig Wittgenstein und Jean-Paul Sartre.²²⁰ Studien aus dem Bereich der kognitiven Neurologie belegen, dass die individuelle bildliche Vorstellungskraft in der Tat sehr stark variiert. Wer etwa von „Aphantasie“ betroffen ist, kann (zumindest bewusst) keine Bilder vor dem geistigen Auge visualisieren – unwillkürliche Visualisierung wie etwa im Traum ist zumeist trotzdem möglich.²²¹ Mit Peper ließe sich daraus schließen, dass in diesen Fällen eindeutig

²¹⁸ Vgl. Elinor Amit et al.: „An asymmetrical relationship between verbal and visual thinking: converging evidence from behavior and fMRI.“ In: *NeuroImage* 152, 15 (05/2017), S. 626. <doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.03.029> (Letzter Zugriff: 31.05.24).

²¹⁹ Vgl. Peper: *A General Theory of Consciousness II*, S. 185.

²²⁰ Vgl. Abraham Peper: „A General Theory of Consciousness III: The Human Catastrophe.“ In: *Communicative & Integrative Biology* 17,1 (2024), S. 3. <doi.org/10.1080/19420889.2024.2353197> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²²¹ Dies geht aus dem 2015 gestarteten interdisziplinären Forschungsprojekt „The Eye’s Mind“ unter Leitung des Neurologen Adam Zeman hervor. Vgl.: University of Exeter: „Can’t count sheep? You could have

sprachliches Denken dominiert und der visuelle Denkmodus gänzlich im Unterbewusstsein operiert.

Als geistesverwandter Vorläufer Abraham Peper hat Rudolf Arnheim mit *Visual Thinking* (1969)²²² eine der bis dato einflussreichsten Schriften aus kunst- bzw. wahrnehmungspsychologischer Perspektive zum Thema verfasst. Arnheim postuliert ebenfalls die Annahme, dass Denken wahrnehmungsbasiert ist und differenziert nachdrücklich in einer späteren Stellungnahme, dass er damit keineswegs behaupte, alles Denken sei visuell – allein schon da dies implizierte, dass Menschen mit Blindheit und Sehbehinderung nicht denken könnten. „The book does assert that all thinking is perceptual, whether it relies on direct sensory observation or on memories and the constructs of the imagination.“²²³ Was somit Arnheim als visuelles Denken bezeichnet, entspricht der von Peper als ursprünglich („natural“) beschriebenen Denkart unserer Spezies. Die Wahrnehmung von Gefühlen entfällt bei visuellen und sprachlich denkenden Personen gleichermaßen auf diesen vorsprachlichen kognitiven Prozess: „What is left of our natural way of thinking are our feelings, which cannot be accurately translated into language in any way.“²²⁴ Wie Peper im Anschluss erläutert, sind wir ebenso wenig in der Lage, das Gefühl von Angst oder Zuneigung mittels Sprache exakt wiederzugeben wie den Geruch von Herbst. Wenn also mir selbst oder meinem Gegenüber die Erfahrung des entsprechenden Sinneseindrucks fehlt, bleibt die Sprache ohne den referentiellen Bezug zur Bedeutung nichts als eine leere Worthülle.

Innerhalb der Neuro- und Kognitionswissenschaft wird seit den 1970er Jahren kontrovers über den Terminus bildliche Vorstellung (mental image) debattiert.²²⁵ Wenngleich insbesondere der 2022 verstorbene Kognitionswissenschaftler Zenon Pylyshyn berechtigte Einwände dagegen vorgebracht hat, wird hier nichtsdestotrotz die grundsätzliche Möglichkeit eines visuellen Denkens als gegeben vorausgesetzt, der zufolge bei visueller Wahrnehmung

aphantasia [Pressemeldung].“ (26.08.15). <news-archive.exeter.ac.uk/2015/august/title_467790_en.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²²² Rudolf Arnheim: *Visual thinking*. London: Faber & Faber, 1969.

²²³ Rudolf Arnheim: „[On Arnheim’s *Visual Thinking*]: Professor Arnheim Replies.“ In: *Journal of Aesthetic Education* 5, 3 (07/1971), S.186. <jstor.org/stable/3331223> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²²⁴ Peper: *A General Theory of Consciousness III*, S. 3.

²²⁵ Vgl. Zenon Pylyshyn: „mental imagery.“ In: Richard L. Gregory (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2006, o.S. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780198662242.001.0001/acref-9780198662242-e-579> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Für einen ausführlicheren Abriss der Debatte siehe Einleitungskapitel in Stephen Michael Kosslyn: *Image And Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, S. 1–23. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7551/mitpress/3653.001.0001> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

und Vorstellung gleichermaßen Bilder vor dem ‚geistigen Auge‘ erzeugt werden.²²⁶ Dabei wird der durch den Psychologen Stephen Kosslyn vertretenen These gefolgt, dass visuelle Wahrnehmung (perception) und bildliche Vorstellung (imagery) gemeinsame Mechanismen aufweisen.²²⁷

Diese Analogie impliziert keineswegs, dass visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung in jeder Hinsicht identisch sind. Die ‚depictive theory‘ (auch ‚pictorial theory‘) innerhalb der kognitionswissenschaftlichen ‚mental imagery‘-Debatte besagt lediglich, dass ‚percepts/perceptions‘ (visuelle Wahrnehmungen), ‚mental images‘ (mentale Bilder) und ‚pictures‘ (Bilder als real existierende Objekte) allesamt etwas *darstellen*. Mentale Bilder (bildliche Vorstellungen) und visuelle Wahrnehmungen sind ‚internal representations‘ der Außenwelt bzw. der als Erinnerung internalisierten Gedächtnisbilder. In beiden Fällen kommt im Bewusstsein etwas nicht physisch Greifbares zur Darstellung. Damit unterscheiden sich diese *inneren* Bilder von jenen Bildern, die wir uns als reale Objekte an die Wand hängen. Diese ‚pictures‘ können leichter umgedeutet bzw. reinterpretiert werden als ‚mental images‘.²²⁸ Denn mentale Bilder unterliegen als Repräsentationen im Kurzzeitgedächtnis den Grenzen menschlicher Informationsverarbeitungskapazität.²²⁹

Bei Proust findet sich exemplarisch diese Parallelisierung von ‚percepts‘ und ‚mental images‘ in der Formulierung „regarder en même temps qu’avec les yeux avec la mémoire“ (RTP 2307). Die Metapher des geistigen Auges zur Veranschaulichung visuellen Denkens findet sich zudem explizit in: „Comparant ces images avec celles que j’avais **sous les yeux de ma mémoire**, j’aimais moins celles qui m’étaient montrées en dernier lieu“ (RTP 2314f.,

²²⁶ Pylyshyn hat eine eigene Theorie visueller Wahrnehmung entworfen: „Visual indexing theory, also known as FINST theory“. Vgl. Zenon Pylyshyn: „Multiple object tracking.“ In: *Scholarpedia* 2, 10, Art. 3326 (2007), o.S. <scholarpedia.org/article/Multiple_object_tracking> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²²⁷ Vgl. Kosslyn: *Image And Brain*, S. 76 („Visual mental imagery shares processing mechanisms with high-level visual perception“). Kosslyn differenziert bei Wahrnehmung allgemein ‚low-level processing‘, welches Stimuli wie Bewegung, Kanten, oder Tiefe eines Objekts verarbeitet, und ‚high-level processing‘, das sich auf zuvor gespeicherte Informationen über Objekte oder Ereignisse stützt. Die kognitiven Prozesse, welche ‚visual mental images‘ erzeugen, beruhen auf diesen komplexeren Mechanismen (vgl. ebd. S. 53). Siehe hierzu auch: Stephen Michael Kosslyn, Giorgio Ganis, William L. Thompson: „mental imagery: depictive accounts.“ In: Richard L. Gregory: *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press, 2006, o.S. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780198662242.001.0001/acref-9780198662242-e-580> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²²⁸ Siehe hierzu das Beispiel zur Betrachtung von Kippfiguren bei Nigel J.T. Thomas: „Mental Imagery.“ In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2020 Edition. Stanford University: Metaphysics Research Lab, o.S. <plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/mental-imagery/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²²⁹ Vgl. Kosslyn et al.: *Mental Imagery: Depictive Accounts*, o.S.

Herv. v. AH). Bei diesem Vergleich von zur Darstellung kommenden Bildern wird den mentalen Bildern (der Erinnerung) ein privilegierter Platz gegenüber der gegenwärtigen visuellen Wahrnehmung eingeräumt. Damit kündigt sich bereits an, inwiefern angesichts von unwiderruflichen Veränderungen in der Außenwelt die eigene Erinnerung zum Zufluchtsort werden kann – insbesondere in Zeiten transzendentaler Obdachlosigkeit (vgl. Kapitel 6).

Woolfs 1928 verfasster Essay „The Sun and the Fish“²³⁰, worin sie das Erlebnis der totalen Sonnenfinsternis in Großbritannien im Juni 1927 reflektiert,²³¹ beinhaltet maßgebliche Überlegungen zu visuellem Denken und zeugt von einer Peppers ‚sensory images‘ entsprechenden Auffassung von Bewusstseinsvorgängen. In Woolfs Beispiel liefert das Gedächtnis auf das willkürliche Stichwort ‚Queen Victoria‘ hin nicht nur ein Bild der betreffenden Person, sondern eine heterogene Mischung an anderweitigem Bildmaterial wie etwa ein in Kensington Gardens gesichtetes Kamel. „For a sight will only survive in the queer pool in which we deposit our memories if it has the good luck to ally itself with some other emotion by which it is preserved. Sights marry, incongruously, morganatically (like the Queen and the Camel), and so keep each other alive“ (*SatF* 193). Diese bewusste Vergegenwärtigung von Gedächtnisbildern anhand entsprechender Stichworte betitelt Woolf als „amusing game, especially for a dark winter’s morning“ (ebd.), nichtsdestotrotz lassen sich daraus weiterführende Schlüsse ziehen. Woolfs Essay setzt die Möglichkeit, in Bildern zu denken ebenso wie die Existenz eines entsprechenden geistigen Auges als gegeben voraus. Die dem Auge befohlene willkürliche Erinnerung an die Sonnenfinsternis erfolgt in Form von vergegenwärtigender Projektion der erinnerten Bildeindrücke: „And we see at once – but the **mind’s eye** is only by courtesy an eye; it is a nerve which hears and smells, which transmits heat and cold, which is attached to the brain and rouses the mind to discriminate and speculate – it is only for brevity’s sake that we say that we ‘see’ at once a railway station at night“ (*SatF* 194, Herv. v. AH). Im Moment der Vergegenwärtigung erscheint nicht nur ein Bild vor dem geistigen Auge, vielmehr wird das erinnernde Ich mit all seinen Sinnen der Gegenwart entrückt. Woolf weist darauf hin, dass Erinnerung mehr umfasst als das rein visuelle Bild, wenngleich dieses das ‚geistige Auge‘ dominiert, eine Tatsache, der hier durch

²³⁰ Virginia Woolf: „The Sun and the Fish [written in 1928].“ In: [Dies.]: *The Captain’s Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 193–199. Nachfolgend mit der Sigle *SatF* zitiert.

²³¹ Vgl. Woolf: *Diary iii*, S. 142ff.

die apostrophierte Schreibweise Rechnung getragen wird. Woolfs Beschreibung deckt sich mit den kognitionswissenschaftlichen Erläuterungen Peper: „The ‚visual‘ in visual thinking is a simplification because all senses participate. But in animals with sight, the visual experience is generally dominant and that is what is most notable in ‚visual thinkers‘.“²³² Dies bedeutet allerdings nicht, dass visuell denkende Menschen ausschließlich in Bildern dächten, vielmehr kombinieren sie im mentalen Prozess verbale und visuelle Modi.

Bei Benjamin finden sich vergleichbare Überlegungen zu den von Peper beschriebenen sinnesübergreifenden Wahrnehmungsbildern im Modus visuellen Denkens, wenn er die Berechtigung des Déjà-vu-Begriffs infragestellt, da der „Chock, mit welchem Augenblicke als schon gelebt uns ins Bewußtsein treten, meist in Gestalt von einem Laut uns zustößt“ (*BCh* 518). Synonym zu ‚Chock‘ verwendet Benjamin an dieser Stelle das Wort „Entrückung“ (ebd.) – im subjektiven Empfinden sieht der Betrachter wortwörtlich sich selbst als der Zeit entrücktes Ich, da „solche Augenblicke plötzlicher Belichtung gleichzeitig Augenblicke des Außer-Uns-Seins sind“ (*BCh* 516).

Unser Körpergedächtnis²³³ ermöglicht auf akustischer, olfaktorischer, gustatorischer sowie taktiler bzw. haptischer Wahrnehmung basierende Auslöser von Erinnerung. Entscheidend für den Rückbezug zur *Laterna magica* ist die Dominanz des Visuellen als konstitutives Element der durch körperliche Reize ausgelösten ‚mémoire (in)volontaire‘. So sieht Prousts Erzähler-Held ‚Marcel‘ ausgelöst durch den Geschmack des in Lindenblütentee getauchten Madeleine-Gebäcks Bilder und Farben vor seinem ‚geistigen Auge‘ aufsteigen und fühlt sich durch ebendiese *Bilder* der Gegenwart entrückt und zeitlich in das Combray seiner Kindheit zurückversetzt (*RTP* 44–47).²³⁴ Erinnern ist dementsprechend primär „eine anschauliche Vergegenwärtigung von Bildern“ (Benjamin, *GS I/1*, S. 216), wobei das Subjekt der Gegenwart gleichsam entrückt wird. „Le souvenir involontaire selon Proust ne s’arrête pas à la comparaison entre la sensation présente et la sensation passée, il ne s’embarrasse

²³² Peper: *A General Theory of Consciousness II*, S. 186.

²³³ Zur Körperlichkeit des Gedächtnisses siehe Harald Weinrich: „*Memoria corporis* – mit Blick auf Proust [2003].“ In: Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink, 2008, S. 195–201. Siehe auch Nathalie Aubert: „Proust et Bergson: La mémoire du corps.“ In: *Revue de littérature comparée* 338, 2 (2011), S. 133–149. <[Cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm#re14no14](http:// Cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm#re14no14)> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²³⁴ Vgl. Francesca Righetti: „The pre-reflective roots of the *madeleine*-memory: a phenomenological perspective.“ In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 22 (2023), S. 482. <doi.org/10.1007/s11097-021-09774-7> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

guère de localiser un événement dans le temps passé, il saute plutôt hors du temps.“²³⁵ Rudolf Bernet führt zur Veranschaulichung ‚Marcel‘ Erkenntnis an, dass die physische Rückkehr an den Ort Balbec nicht zielführend ist, da dessen eigentliche Schönheit nur über den in der Erinnerung konservierten spezifischen Ort der Vergangenheit und nicht am tatsächlichen geographischen Ort wiedergefunden werden kann.

Aus der Detailgenauigkeit und intensiven Farbgebung bei der narrativen Rekonstruktion von Erinnerungsbildern lässt sich schließen, dass die Fähigkeit zur Visualisierung bei Proust ebenso wie bei Benjamin, Woolf und Nabokov ausgesprochen gut, wenn nicht sogar überdurchschnittlich war. So thematisiert Nabokov in *SM* ausführlich synästhetische Wahrnehmungen („mild hallucinations“, 16) und dabei insbesondere „photisms“ als Produkt von „colored hearing“ (17). Photismus, im Englischen chromaesthesia bzw. chromesthesia, bezeichnet allgemein eine Form der Synästhesie, bei der äußere Stimuli wie Zahlen, Musiktöne oder – wie im Fall von Nabokov – Buchstaben assoziativ spezifische visuelle Farbempfindungen hervorrufen.²³⁶ Unter Rückbezug auf die vorangegangenen Ausführungen zu visuellem und sprachlichem Denken liegt hier die Vermutung nahe, dass Nabokov zu jenen visuell denkenden Menschen zählt, die über den frühkindlichen Spracherwerb hinaus die ursprüngliche Art eines Denkens in ‚sensory images‘ beibehalten haben.

In einer psychologischen Fallstudie zu „Learning, Memory, and Synesthesia“²³⁷ wurden Daten von 11 Graphem-Farb-Synästhet*innen erhoben (wozu Nabokovs ‚coloured hearing‘ gehört), deren Buchstaben-Farb-Kombinationen sich allesamt auf ein in den USA weitverbreitetes Buchstaben-Spielzeug zurückführen lassen. Die Autoren schlussfolgern aus den Ergebnissen, dass Lernen und Erinnerung neben genetischen und wahrnehmungsbezogenen Aspekten eine zentrale Rolle bei Synästhesie spielen – noch dazu da diese gerade in dem Alter aufzutreten scheint, in dem Kinder das Alphabet und Zählen lernen. Nur weil eine Person als Kind ein solches farbig codiertes Buchstaben-Spielzeug hatte, bedeutet dies

²³⁵ Rudolf Bernet: „L’encadrement du souvenir chez Husserl, Proust et Barthes.“ In: *Études Phénoménologiques* 7, 13/14 (1991), S. 72. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.5840/etudphen1991713/142> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²³⁶ Vgl. die Lemmata ‚chromaesthesia‘, ‚photism‘, ‚synaesthesia‘ in Andrew M. Colman: *A Dictionary of Psychology*, 4. Aufl. Oxford: Oxford University Press, 2015. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780199657681.001.0001/acref-9780199657681> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²³⁷ Nathan Witthoft, Jonathan Winawer: „Learning, Memory, and Synesthesia.“ In: *Psychological Science* 24,3 (2013), S. 258–265. <doi.org/10.1177/0956797612452573> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

jedoch nicht, dass er oder sie Synästhesie entwickelt. Denn äußere Gegebenheiten genügen nicht als Auslöser, vielmehr spielen genetische Faktoren eine maßgebliche Rolle.²³⁸ Nabokov führt die ersten expliziten Anzeichen der Synästhesie auf eine Erinnerung an sein siebenjähriges Ich zurück und bestätigt hier bereits den genetischen Aspekt:

To my mother, though, this all seemed quite normal. The matter came up, one day in my seventh year, as I was using a heap of old alphabet blocks to build a tower. I casually remarked to her that their colors were all wrong. We discovered then that some of her letters had the same tint as mine and that, besides, she was optically affected by musical notes. These evoked no chromatisms in me whatsoever. (SM 18)

Die Synästhesie tritt bei Nabokov folglich in dem Altersabschnitt auf, in dem wir Menschen durch den Erwerb von Lese- und Rechenkompetenzen mehrheitlich endgültig den Wechsel zu vorwiegend sprachlichem Denken vollziehen. Die Umweltfaktoren spielen jedoch auch bei ihm eine nicht zu unterschätzende Rolle. Wie aus der Textpassage hervorgeht, ist seine Graphem-Farb-Codierung der seiner Mutter sehr ähnlich und diese fördert gezielt die Veranlagung zur Synästhesie: „My mother did everything to encourage the general sensitiveness I had to visual stimulation. How many were the aquarelles she painted for me“, erinnert sich Nabokov (ebd.). Hinzu kommt, dass sein erster Zeichenlehrer Mr Cummings bereits seine Mutter unterrichtete, und das erinnerte Ich insbesondere durch seinen versierten Umgang mit Wasserfarben beeindruckt (vgl. 62f.). Es ist nicht auszuschließen, wenngleich Nabokovs Erinnerungen keinen Hinweis darauf enthalten, dass (analog zum vielfarbigen Buchstaben-Spielzeug aus der Fallstudie) ein spezifischer Gegenstand wie etwa ein Aquarellmalkasten oder Farbtuben einen Einfluss auf sein späteres individuelles Codierungssystem hatten. Zumindest erinnert sich Nabokov an die „black tin paintbox“ von Mr Cummings mit ihren „enamel containers wherein the rich reds and yellows that the brush dimpled were appetizingly cupped“ (64). Dass hier ausgerechnet die Farben Rot und Gelb erinnert werden, lässt sich darauf zurückführen, dass Mr Cummings vorzugsweise Sonnenuntergänge kolorierte, koinzidiert jedoch zugleich mit den Ergebnissen einer weiteren psychologischen Studie, wonach die Erinnerung an die Farbe eines Objekts von der Art der Farbe abhängt; rote und gelbe Objekte (im Gegensatz zu grünen und blauen) werden häufiger als solche erinnert.²³⁹ Fest steht, dass die mit der Erinnerung verbundene Emotion bei Nabokov eine große Rolle

²³⁸ Vgl. Witthoft et al.: *Learning, Memory, and Synesthesia*, S. 264.

²³⁹ Vgl. Christof Kuhbandner et al.: „Differential binding of colors to objects in memory: red and yellow stick better than blue and green.“ In: *Frontiers in Psychology* 6, Art. 231 (2015), o.S. <doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00231> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

spielt: „Emotionally, however, I am still more indebted to the earlier color treats given me by my mother and her former teacher“ (ebd.). Darüberhinausgehende Schlussfolgerungen führen zwangsläufig ins Spekulative.

Wenngleich Nabokov als einziger die Synästhesie derart explizit thematisiert, begegnet der Begriff zugleich in der Proust-Rezeption²⁴⁰ sowie im Kontext der Woolf-Forschung²⁴¹ und findet auch in Bezug auf Benjamin Erwähnung.²⁴² Unabhängig davon, ob Proust, Woolf und Benjamin ebenfalls als Synästhet*innen einzuordnen wären – was sich ohne entsprechende Selbstzeugnisse nicht zweifelsfrei belegen lässt, besitzt ihre Poetik mehr oder weniger stark ausgeprägte synästhetische Züge. Die Synästhesie taucht somit bei Benjamin, Proust und Woolf vorwiegend als Stilmittel auf und wird bei Nabokov zusätzlich explizit als neurologisches Phänomen thematisiert.²⁴³ Bei allen Autor*innen lässt sich ausgehend von ihrem literarischen Schaffen auf eine allgemein stark ausgeprägte Tendenz zu visuellem Denken schließen.

²⁴⁰ Siehe: Volker Roloff: „Korrespondenz der Sinne und Synästhesie. Anmerkungen zur *Recherche*.“ In: Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink, 2008, S. 11–18.

²⁴¹ Urmila Seshagiri weist in ihren Textanmerkungen zu *Jacob's Room* (vgl. JR 168) darauf hin, dass die Figur Miss Marchmont Synästhetin sein könnte aufgrund der ihr zugeschriebenen „philosophy that colour is sound – or perhaps, it has something to do with music“ (JR 83). Siehe: Virginia Woolf: *Jacob's Room*, edited with an Introduction and Notes by Urmila Seshagiri, Oxford World's Classics. Oxford University Press, 2022 [1922]. Hier und nachfolgend mit der Sigle JR zitiert. Liliane Louvel spricht zudem in Bezug auf Woolfs Kurzgeschichte „Blue and Green“ von Synästhesie. Vgl. [Dies.]: „Telling 'by' Pictures: Virginia Woolf's Shorter Fiction.“ In: *Journal of the Short Story in English* 50 (2008), *Special Issue: Virginia Woolf*, S. 141–153. <journals.openedition.org/jsse/582> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁴² Dass Benjamin zumindest mit dem Begriff Synästhesie vertraut war, bezeugt sein Text „Über einige Motive bei Baudelaire“ (vgl. GS I/2, 638). Alexander Honold weist zudem auf die „synästhetische Form“ von Benjamins *Einbahnstraße* hin. Vgl. [Ders.]: „Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens [Nachwort].“ In: Walter Benjamin: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt u. mit einem Nachwort v. Alexander Honold, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1841. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 335.

²⁴³ Zur Differenzierung von Synästhesie als neurologisches Phänomen und rhetorisches Stilmittel siehe o.V.: „Was ist Synästhesie?“ In: *Deutsche Synästhesie-Gesellschaft e.V.*, o.D. <synaesthesia.org/de/synaesthesia/was-ist-synaesthesia-wissenschaftliche-version> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

3.1 Husserls Bildbewusstsein und der Homunkulus

Das titelgebende Schlagwort Bildbewusstsein wurde durch die philosophischen Überlegungen Edmund Husserls zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen (Phantasie, Bildbewusstsein und Erinnerung)²⁴⁴ maßgeblich geprägt und dient hier als Sammelbegriff für jene Areale des Gehirns, an denen unsere visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung bis hin zur Phantasie zur Darstellung kommen. Husserls philosophische Schriften geben, insbesondere in den posthum veröffentlichten Notizen und Manuskripten, vielmehr Denkanstöße zu möglichen Begriffsbestimmungen als verbindliche Definitionen. Im Fall von Phantasie und Erinnerung kommt erschwerend die grundsätzlich paradoxe Natur des Bildbewusstseins hinzu: „Es ist nämlich hier der Fall, dass sich etwas *in* der Wahrnehmung zeigt, das selbst nicht alle Eigenschaften der Wahrnehmung hat: Etwas präsentiert sich und präsentiert sich doch nicht. Es ist, als ob die Wahrnehmung selbst *fiktiv* würde.“²⁴⁵

Um die Entlehnung des Terminus Bildbewusstsein aus der Phänomenologie genauer zu begründen und im Kontext der vorliegenden Arbeit in Hinblick auf die *Laterna magica* als Gedächtnismetapher näher zu bestimmen sowie abschließend den Homunkulus-Fehlschluss zu entkräften, erfolgt ein Rückgriff auf Überlegungen aus der Husserlschen Bildtheorie. Lars Jacob hat Husserls Eidetik in seiner Dissertation *Bildschrift – Schriftbild zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman* ins Zentrum der Analyse gestellt und dabei gezeigt, dass der Begriff des Bildbewusstseins in diesem Kontext brauchbar gemacht werden kann.²⁴⁶ Zudem existieren einzelne Aufsätze, die sich jeweils mit Husserls Phänomenologie, darunter jene des Bildbewusstseins, in Bezug auf Benjamin, Proust, Woolf und Nabokov befassen.²⁴⁷

²⁴⁴ Edmund Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Texte aus dem Nachlass (1898–1925), hrsg. v. Eduard Marbach, Husserliana, Bd. 23. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980.

²⁴⁵ Christian Lotz: „Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins.“ In: Simone Neuber, Roman Veressov (Hrsg.): *Das Bild als Denkfigur: Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*. München: Fink, 2010, S. 177 [Herv. i. Orig.]. Lotz verweist an dieser Stelle auf Husserls „perzeptive Fiktion“.

²⁴⁶ Lars Jacob: *Bildschrift – Schriftbild zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*, Epistemata Literaturwissenschaft, Bd. 266. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 (Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1997).

²⁴⁷ Siehe: Maarten van Buuren: *Marcel Proust et l'imaginaire*, Chiasma, Bd. 25. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2008; Uwe Steiner: „Phänomenologie der Moderne. Benjamin und Husserl.“ In: *Benjamin-Studien* 1 (2008), S. 107–123. <jstor.org/stable/45294504> (Letzter Zugriff: 30.06.24); Marcia Sá Cavalcante Schuback: „Memory in Exile.“ In: *Research in Phenomenology* 47,2 (2017), S. 175–189. <doi.org/10.1163/15691640-

Im Gegensatz zur semiotisch orientierten Bildtheorie, welche „dem Bild prinzipiell einen Zeichencharakter zuschreibt und es damit der Sprache annähert, betont die phänomenologische Bildtheorie die Irreduzibilität des Bildphänomens“²⁴⁸. Bereits der Begründer der Phänomenologie geht von einer Eigengesetzlichkeit des Bildes aus. Dabei unterscheidet Husserl bildliches Vorstellen, das Vergegenwärtigen im Bild, grundsätzlich von dem wirklichen Ding: „Das Bild macht die Sache vorstellig, ist aber nicht sie selbst.“²⁴⁹ Wenn wir eine Photographie oder ein Gemälde betrachten, haben wir demnach nicht das dargestellte Objekt selbst vor Augen. Husserl differenziert dabei zunächst drei für das Bildbewusstsein konstitutive Aspekte:

- 1) Das physische Bild, das Ding aus Leinwand, aus Marmor usw. 2) Das repräsentierende oder abbildende Objekt, und 3) das repräsentierte oder abgebildete Objekt. Für das letztere wollen wir am liebsten einfach Bildsujet sagen. Für das erste das physische Bild, für das zweite das repräsentierende Bild oder Bildobjekt.²⁵⁰

Das physische Bild ist der materielle Träger des Bildobjekts, welches wiederum der Repräsentant des Bildsujets ist (das heißt des wirklichen Dings oder der Person, die zwar dargestellt, aber nicht gegenwärtig sind). Anders gesagt: Das Sujet ist eine auf dem Bildobjekt aufbauende semiotische Ergänzungsleistung. So ist etwa die Photographie einer Person als physisches Bild zunächst nur eine Anordnung von Farben und Konturen. Basierend auf diesen bilden wir in einem geistigen Prozess das Bildobjekt. Das Bildobjekt ist folglich als solches nicht existent, sondern entspricht einem geistigen Vollzug. Aus diesem geistig konstruierten Bildobjekt formen wir schließlich in einem weiteren geistigen Prozess ergänzend das Bildsujet – den dargestellten Menschen. Dieses Bildsujet ist nur ein Repräsentant des in der Realität existierenden Menschen, den wir selbst nicht vor Augen haben. Das Bildobjekt existiert für Husserl weder außerhalb noch innerhalb des Bewusstseins wirklich. Ausgehend von der Betrachtung des physischen Bilds mit seiner spezifischen Farbpigmentverteilung, existiert Husserl zufolge lediglich „eine gewisse Komplexion von Empfindungen, die der Beschauer, das Gemälde betrachtend, in sich erlebt, und die Auffassung und Meinung, die

12341364> (Letzter Zugriff: 30.06.24); Xavier Le Brun: „Husserl’s Theory of Image Consciousness and Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*.“ In: Eleanor Dobson, Gemma Banks (Hrsg.): *Excavating Modernity Physical, Temporal and Psychological Strata in Literature, 1900-1930*. New York: Routledge, 2018, S. 161–177. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9780429454967> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁴⁸ Taina Morscheck: „Phänomenologie: Bilder als Erscheinung.“ In: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 47.

²⁴⁹ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 18.

²⁵⁰ Ebd., S. 19.

er darauf baut, sodass sich für ihn das Bewusstsein vom Bild einstellt“²⁵¹. Husserls Bildobjekt lässt sich somit als Analogon der „sensory images“ bei Peper verstehen.

Phantasievorstellung ist für Husserl Verbildlichung, synonym verwendet er den lateinischen Begriff *imaginatio*.²⁵² Während im Akt der visuellen Wahrnehmung das Gegenständliche „als selbst gegenwärtig erscheint“, so erscheint uns in der Phantasie der Gegenstand als *vergegenwärtigt*, „es ist gleichsam so, als wäre er da, aber nur gleichsam, er erscheint uns im Bilde“.²⁵³ Es gibt folglich anders als bei einer Photographie kein physisches Bild, keinen materiellen Träger. Das Bildsujet konstruieren wir wie bei der Wahrnehmung im geistigen Vollzug ausgehend vom Bildobjekt. Das Phantasiebild ist für Husserl das Analogon des Bildobjekts.²⁵⁴ Daher gilt: Das Phantasiebild hat keine psychologische Existenz, stattdessen existiert „eine gewisse Komplexion von sinnlichen Inhalten, die Komplexion der Phantasmen, und darauf beruht ein gewisses auffassendes Bewusstsein, mit dem sich erst das Bildbewusstsein vollendet“.²⁵⁵ Ebenso wenig wie unsere Wahrnehmung von Farben und weiteren visuellen Inhalten bereits das Bildobjekt sind, entspricht im Fall der Phantasie das Phantasma (die Komplexion von Phantasmen)²⁵⁶ dem Phantasiebild.²⁵⁷

Trotz dieser Parallele gibt es einen entscheidenden Unterschied: Anders als bei der Betrachtung eines Gemäldes, das sich durch seinen Rahmen als physisches Bild von der latent im peripheren Sehen erfassten Umwelt dezidiert abgrenzt, nehmen wir das Phantasiebild nicht als ein solches wahr; es hat keine Grenze, die auf seine Bildlichkeit hinwiese.

Eine vollkommen lebendige Phantasie, ein Auftauchen einer so klaren Erinnerung, wie sie uns manchmal, bei frischen Sinnen, bei besonders günstigen Dispositionen zuteil wird, lässt kaum das Bewusstsein aufkommen, das sei ein blosses Bild. Wir fühlen uns dem Gegenstand so nah, als wären wir mit ihm in Wirklichkeit eins, **als stände er uns wirklich gegenüber**. Ja gewiss: Er ist wahrhaft *vergegenwärtigt*, wir schauen ihn „selbst“. **Im Bildbewusstsein lebend**, ist uns wirklich so zumute wie in einer entsprechenden Wahrnehmung. Aber näher besehen ist das doch eine analogische Rede, vom „wirklich so zumute sein“, oder sie ist eine ganz momentane Täuschung. **Es ist immer nur Vergegenwärtigung und nicht Gegenwärtigsein**.²⁵⁸

Vergegenwärtigende Vorstellung impliziert demnach eine doppelte Nichtgegenwärtigkeit. Nicht nur ist die Vergegenwärtigung selbst eine Reproduktion von etwas nicht

²⁵¹ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 22.

²⁵² Vgl. ebd., S. 16

²⁵³ Vgl. ebd., S. 16.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 19.

²⁵⁵ Ebd., S. 22.

²⁵⁶ Phantasma bezeichnet Husserl an anderer Stelle als „sinnliche Phantasiedaten“. Vgl. ebd., S. 560.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 22.

²⁵⁸ Ebd., S. 32 [Herv. v. AH].

Gegenwärtigem (als reine Phantasie²⁵⁹ bezogen auf eine potentielle, inexistente Wirklichkeit oder als Reproduktion von ursprünglich gegebenen Zeitobjekten durch ‚sekundäre Erinnerung‘²⁶⁰), sondern das Ich ist, wenn ihm „so zumute ist, als ob“, gleichsam dem Hier und Jetzt entrückt und damit nicht gegenwärtig. Die repräsentative Vorstellung erzeugt nach Husserl folglich ein Nicht-Jetzt im Jetzt.²⁶¹ Husserl spricht in Bezug auf die Phantasie auch vom „Nichtgegenwärtigkeitsbewusstsein“.²⁶² Allerdings ist mir, solange ich erinnernd oder phantasierend ‚im Bildbewusstsein lebe‘, das heißt mich im Modus des ‚Als-ob‘ befinde, eben nicht bewusst, dass es sich lediglich um eine repräsentative Vorstellung und keine tatsächlich gegenwärtige Wahrnehmung handelt, denn ich erliege ja der momentanen Täuschung. Sobald das Bewusstsein des Scheins durchbricht, phantasiere ich nicht mehr. Bei Husserl heißt es:

Ich habe bei jeder „Reproduktion“ eine doppelte Einstellung als Möglichkeit: entweder ich lebe „in“ der Reproduktion, und so nehme ich gleichsam wahr, denke, fühle gleichsam, **ich lebe in der Vergangenheit, in der Erinnerung und bin dabei der Erinnerung inne**. Ich lebe im „gleichsam“, **im „als ob“**. Oder ich nehme im Jetzt Posto und bin das wirkliche Subjekt und verhalte mich in meinem wirklichen Bewusstsein zum Reproduzierten, das von dem Jetzt aus als Reproduziertes charakterisiert ist, als Vergangenes (vergangene Gegenwart, als vergegenwärtigte, aber nicht gegenwärtige wirkliche, als modifizierte. **Zu jeder Reproduktion gehört es, „Modifikation“ zu sein**, und das Modifizierte ist ein Als-ob. Im Fall der reinen Phantasie hat das Reproduzierte nicht den Charakter des Seienden (in einem Seinsmodus) schlechthin, sondern des „Seienden“ in dem ganz anderes bedeutenden „als-ob“.²⁶³

Wahrnehmung und Vorstellung sind für Husserl letztlich „Modifikationen“ ein und desselben Bildbewusstseins.²⁶⁴ Angenommen, Wahrnehmungserscheinung und Phantasieerscheinung stellten zwei diametral entgegengesetzte Pole dar – analog zu Fakt und Fiktion – dann fielen die hier interessierenden Erinnerungsbilder in den Grenzraum des *Dazwischen*. Wenn ich mich einer inneren Phantasievorstellung derart hingebe, dass ich im Modus des ‚Als-ob‘ einer regelrechten Halluzination erliege, *scheinen* die Dinge wahrhaftig vor meinen Augen zu sein und ich nehme sie entsprechend wahr, so wie ich für gewöhnlich real existierende Objekte wahrnehme. Doch selbst wenn ich mich in diesem Modus des ‚Als-ob‘ befinde,

²⁵⁹ „Phantasie ist das als Vergegenwärtigung (Reproduktion) charakterisierte Bewusstsein.“ Siehe: Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. v. Martin Heidegger, 3. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 2000 [1928], S. 38 [404].

²⁶⁰ Anders als die primäre Erinnerung (Retention), die Husserl als Grundvoraussetzung für die Wahrnehmung von Melodien basierend auf Einzeltonabfolgen annimmt, steht die sekundäre Erinnerung (Wiedererinnerung) in keinem direkten Bezug mehr zum Hier und Jetzt der aktuellen Wahrnehmung. Vgl. Husserl: *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, S. 29f. [395f.].

²⁶¹ Vgl. Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 139; S. 150.

²⁶² Vgl. ebd., S. 58f.

²⁶³ Ebd., S. 560 [Herv. v. AH].

²⁶⁴ Vgl. Jacob: *Bildschrift – Schriftbild*, S. 44.

bleibt für gewöhnlich die momentan ausgeblendete wirkliche Welt latent in der Wahrnehmung bestehen, „so dass ein leises Bewusstsein des Scheins die Phantasiegestaltungen immerfort färbt.“²⁶⁵ Während für Husserl bei der ‚Entrückung in die Vergangenheit‘ die Gegenwart in Geltung bleibt, ist das bei der Phantasie in ihrer ‚Konstitution als ob‘ für das ‚selbstverlorene Ich‘ nicht erforderlich; sobald jedoch das ‚intellektuelle Ich‘ sich der Phantasie, dem ‚Als-ob‘, bewusst wird und folglich nicht mehr der Gegenwart entrückt ist, kann es wiederum eine ‚erfahrende Setzung‘ machen, das heißt: Wenn mein ‚intellektuelles Ich‘ das zuvor Phantasierte nun bewusst wahrnimmt und dabei eben nicht mehr selbstverloren im Modus des ‚Als-ob‘ lebt, so handelt es sich nicht mehr um Phantasie im ersteren Sinn, sondern um „Erfahrung, und was ich erfahre, ist ein Fiktum. [...] Fikta sind aber nur seiend als Korrelate meiner Phantasie.“²⁶⁶ Husserl zufolge bietet die Kunst eine „unendliche Fülle von perzeptiven Fiktionen“²⁶⁷, weshalb er als Äquivalent dieser inneren Erfahrung den ästhetischen Schein einer Bühneninszenierung anführt: Als Publikum wissen wir, dass es sich lediglich um eine Illusion handelt, nehmen jedoch nichtsdestotrotz das Dargestellte – ohne beständiges Alternieren zwischen Schein und Wirklichkeit – vom „Boden der Phantasieanschauung“ aus wahr und „was da erscheint, ist ein reines perzeptives Fiktum [...] alles, was da vorkommt, was da ist an Dingen und Personen, was da gesagt, getan wird usw., alles hat den Charakter des Als-ob“.²⁶⁸

Wie Lars Jacob erläutert, lässt sich Prousts ‚mémoire involotaire‘ als ‚prezeptives Fiktum‘ im Husserlschen Sinn begreifen, da hier durch den plötzlichen Einbruch der Vergangenheit in der Wahrnehmungsvorstellung der Erzähler-Held gleichsam der Gegenwart entrückt wird und sich im Modus des ‚Als-ob‘ befindet.²⁶⁹ Dabei gleicht das intellektuelle, selbstreflektierende Gegenwarts-Ich, das sich durch das phänomenologische Verfahren der Epoché des Träumens, Phantasierens oder unwillkürlichen Erinnerns als aktuell realisierte Möglichkeit bewusst ist,²⁷⁰ einem unbeteiligten Zuschauer, während das selbstverlorene Ich wiederum im Modus des ‚Als-ob‘ eine *quasi*-Wirklichkeit erlebt.²⁷¹ Daraus ergibt sich ein

²⁶⁵ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 42.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 565.

²⁶⁷ Ebd., S. 519.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 514ff.

²⁶⁹ Vgl. Jacob: *Bildschrift – Schriftbild*, S. 117.

²⁷⁰ Vgl. Jacob: *Bildschrift – Schriftbild*, S. 39.

²⁷¹ Vgl. Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 571–574.

Schwanken zwischen Gegenwärtigem (Wirklichkeit) und Schein (*quasi*-Wirklichkeit) im momentanen Vergegenwärtigen der Reproduktion im Bildbewusstsein. Diese Ambivalenz findet sich analog bei der Wahrnehmung von Projektionskunst:

Ein stereoskopischer, kinematographischer Schein steht vor mir. 1) Zunächst verliere ich mich in der Als-ob-Betrachtung, ich betrachte die Vorgänge, als ob sie wirklich geschähen. Das ist Neutralitätsbewusstsein (Phantasieren). 2) Ich setze positional das Scheinbild als Wirklichkeit, als „Gesehenes“ dieses *quasi*-Sehens. Ich etabliere ein zweites Ich, das den *quasi*-Glauben, das *quasi*-Vorsichgehen nicht mit-tut, sondern es reflektiv betrachtet und darin das „Noema“, das Bild.²⁷²

Das Neutralitätsbewusstsein impliziert für Husserl analog zu der Betrachtung einer Theaterinszenierung, dass wir „hinsichtlich des Angeschauten gar keine wirkliche Position“²⁷³ vollziehen, sondern eben alles zunächst im Modus des ‚Als-ob‘ wahrnehmen. Erst in einem zweiten Schritt, durch den Vollzug einer erfahrenden Setzung, erfahre ich das Projizierte als ‚perzeptives Fiktum‘. Dabei wird ersichtlich, dass der Wahrnehmungsmodus von Projektionskunst – wie sie die Laterna magica ermöglicht – jenem der inneren Laterna magica in unserem Bildbewusstsein gleicht, woraus sich die Funktion als Gedächtnismetapher ableitet.

Die weiterführende Komplexität des menschlichen (Bild-)Bewusstseins ergibt sich aus der Tatsache, dass wir uns durch „Außerspielsetzung“ bzw. „absichtliche Epoché“²⁷⁴, wie es Husserl nennt, auch in der visuellen Wahrnehmung der Wirklichkeit in den Modus des ‚Als-ob‘ begeben können. Das heißt: „In gewisser Weise kann ich jedes Ding als Bild sehen. Ich inhibiere allen wirklichen Glauben, ich bin interesselos für die Wirklichkeit und nehme es als Bild.“²⁷⁵ Husserls so vollzogene Entgrenzung des Bildbegriffs als „eine universale Form von Intentionalität“²⁷⁶ veranschaulicht Christian Lotz am Beispiel einer vom Fenster aus beobachteten Unfallsituation, wobei wir diese nicht

phantasieren (sie spielt sich ja direkt vor unseren Augen ab), sondern wir konstituieren die Wahrnehmungssituation *als ob* sie nicht wirklich ist, d.h. wir haben es hier mit einer nicht-setzenden Gegenwärtigung zu tun. [...] Der Unfall *ist* kein Bild, bevor ich ihn nicht als einen solchen aufgefasst habe. [...] Daher müssen wir zu dem Schluss kommen, dass ästhetisch eingestellt sein *nicht* bedeutet, sich nur auf die Erscheinungen von etwas zu richten [...], sondern alles bleibt wie es ist und wird nur in seiner Setzungsfunktion außer Kraft gesetzt.²⁷⁷

²⁷² Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 574.

²⁷³ Ebd., S. 515.

²⁷⁴ Diese absichtliche Epoché unterscheidet Husserl von der eigentlichen: „Das Außerspielsetzen ist nicht völlig Verschwindenlassen, es ist keine eigentliche Epoché, das Außerspielsein kommt gerade dadurch zustande, dass ich am anschaulich Gegebenen mich halte und allein halten will. Ist es durchstrichen, erscheint es doch. Was heisst das aber? Es ist, als ob es wäre“ (ebd. S. 592f.).

²⁷⁵ Ebd., S. 593.

²⁷⁶ Lotz: *Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*, S. 180.

²⁷⁷ Lotz: *Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*, S. 180f.

Das Beispiel zeigt: Durch den Wahrnehmungsmodus des ‚Als-ob‘ können wir auch Alltagsszenen aus der Wirklichkeit als „Spiel“ gleich einer Theaterszene betrachten bzw. auffassen, ohne dass sich durch die perzeptive Umwandlung der wirklichen Welt an den tatsächlichen Gegebenheiten der zur Darstellung kommenden Dinge etwas ändert. Damit ist Bildbewusstsein nahezu identisch mit ästhetischer Einstellung.²⁷⁸ Lotz schlussfolgert, „dass Kunst das Reich *gestalteter Wahrnehmung* ist“²⁷⁹ und eben nicht wie Husserl selbst notierte, „das Reich *gestalteter Phantasie*“²⁸⁰.

Das Bildbewusstsein, wie es hier verstanden wird, führt schließlich zum ‚Homunkulus-Problem‘, einem besonders in philosophischen, psychologischen und neurowissenschaftlichen Debatten zu bildlicher Vorstellung vielfach diskutierten Fehlschluss. Denn wenn ein Bild auf die ‚Leinwand‘ des Bildbewusstseins projiziert wird und somit vor dem ‚geistigen Auge‘ steht, stellt sich unweigerlich die Frage, wer dieses mentale Bild letztlich betrachtet?

Eine Theorie enthält einen Homunkulus, sobald man sich in der Erklärung für einen psychologischen Prozess auf eben diesen Prozess beruft, der erklärt werden soll. Die logische Bezeichnung ist „petitio principii“ – von demjenigen Gebrauch machen, was zu beweisen wäre. Weil der Zirkel in dieser Argumentation endlos fortgesetzt werden kann, spricht man auch von einer unendlichen Regression.²⁸¹

Die Homunkulus-Frage ist eine unumgehbare Problemstellung jeglicher Wahrnehmungstheorie und kann hier nicht endgültig geklärt werden. Da dem Gehirn als physikalischem Objekt kein psychologisches Prädikat zugeschrieben werden kann, lässt sich nicht behaupten, dass es sich wie ein Lebewesen verhält und etwas betrachtet.²⁸² Im Extremfall entspräche daher einem Homunkulus-Fehlschluss die Argumentation, dass wir sehen, weil wir in unserem Kopf ein Wesen haben, das sieht (den Homunkulus).²⁸³ Für Douwe Draaisma ist daher ein Bewusstsein, das auf Erinnerungsbilder wie ein Zuschauer auf seinen Monitor blickt, homunkulär.²⁸⁴ Die infinite Regression ergebe sich daraus, dass bei der impliziten

²⁷⁸ Vgl. Lotz: *Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*, S. 180.

²⁷⁹ Ebd., S. 181 [Herv. i. Orig.].

²⁸⁰ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 514.

²⁸¹ Douwe Draaisma: *Die Metaphernmaschine: Eine Geschichte des Gedächtnisses*, aus d. Niederl. v. Verena Kiefer. Darmstadt: Primus, 1999, S. 213.

²⁸² Vgl. Daniel Alexander Braun: *Philosophische Verwicklungen der neurobiologischen Bewusstseinsforschung*. Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., 2010, S. 102. <freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:8088/datastreams/FILE1/content> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁸³ Vgl. John G. Cottingham: „homunculus.“ In: Richard L. Gregory (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2006, o.S. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780198662242.001.0001/acref-9780198662242-e-416> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁸⁴ Draaisma: *Die Metaphernmaschine*, S. 219.

Voraussetzung einer solchen Instanz im Bewusstsein, welche die mental projizierten Bilder betrachtet, wiederum in deren „Gehirn“ ebenfalls eine solche Wahrnehmungsinstanz notwendig wäre, was „eine unendliche Reihe von Homunkuli ins Leben [ruft], eine Kolonne immer kleinerer Zwerge.“²⁸⁵ Allerdings findet sich in einem Nebensatz bei Draaisma die Möglichkeit zur Ausklammerung des Fehlschlusses bei Gedächtnisvorstellungen: „Irgendetwas in unserem Empfinden widersetzt sich offensichtlich dem Gedanken, unser Gehirn könne seine Arbeit auch ohne Aufsicht eines denkenden und ordnenden Bewusstseins verrichten.“²⁸⁶ Aus dieser Erkenntnis schließt er auf die implizite Präsenz eines Homunkulus. Der Fehlschluss des Fehlschlusses gründet somit offenbar darauf, dass neuronale Prozesse dem menschlichen Verständnis nach eine ‚Aufsichtsperson‘ benötigten. Dabei wird jedoch kognitiven Prozessen auf neuronaler Ebene ihre Komplexität abgesprochen. Es steht außer Frage, dass die sprachliche Beschreibung dieser Abläufe unweigerlich zu einer Vereinfachung führt. Wenn davon die Rede ist, dass wir vor unserem ‚geistigen Auge‘ etwas ‚sehen‘, so ist diese Formulierung stets in Anführungszeichen zu denken und letztlich metaphorisch zu verstehen. Schließlich bedarf die analoge Beschreibung des ‚Hörens‘ von sprachlichen Gedankenvorgängen im inneren Selbstgespräch (‚verbal thinking‘) des Bewusstseins ebenfalls keiner Vorstellung eines Homunkulus, welcher diese Äußerungen der ‚inneren Stimme‘ ‚hört‘. Das ‚Selbst‘ mit dem das Ich gedanklich ins Gespräch kommt, ist kein Ding an sich, keine definitive Entität, sondern ein Gedankenkonstrukt.²⁸⁷ Auch hier gilt daher, dass die Äußerung, Gedanken zu ‚hören‘, als uneigentliches Sprechen aufzufassen ist und nicht bedeutet, dass das Gehirn als menschliches Organ hören kann, wodurch es fälschlich psychologisiert würde.

Kosslyn et al. argumentieren demnach berechtigterweise, dass das Homunkulus-Problem eigentlich gar keines sei, da auf neuronaler Ebene im Gehirn (analog zu Computern) Datenstrukturen erzeugt, interpretiert und transformiert werden und dabei bestimmte Prozesse (wie Computerprogramme) die Datenstrukturen ‚betrachten‘, ohne dass hierfür ein Homunkulus notwendig wäre (ebenso wenig wie ein Computer im Computer notwendig

²⁸⁵ Draaisma: *Die Metaphernmaschine*, S. 219.

²⁸⁶ Ebd., S. 215.

²⁸⁷ Vgl. Peper: *A General Theory of Consciousness II*, S. 185f.

ist).²⁸⁸ Die Autoren bieten zudem eine empirische Basis für die Behauptung, dass die neuronalen Prozesse der Vorstellungskraft den Prozessen der Wahrnehmung ähnlich sind.

If perception occurs by processing representations arising from stimulation of the sense organs, then there is no qualitative distinction between perception and imagery, the latter consisting of processing of similar representations arising from long-term memory. Both perception and imagery involve doing the same kinds of things to different 'mental objects'.²⁸⁹

Kosslyn et al. stellen hierzu die Hypothese auf, dass Bilder (,images') temporäre räumliche Darstellungen im aktiven Gedächtnis sind, die aus abstrakteren Repräsentationen im Langzeitgedächtnis erzeugt werden. „Interpretive mechanisms (a ,mind's eye') work over (,look at') these internal displays and classify them in terms of semantic categories.“²⁹⁰ Das ,Sehen' dieser Bilder entspricht dabei – wie bereits bei Husserl – einem kognitiven Prozess und ist nicht wörtlich zu verstehen, weshalb sich die Frage nach einem Homunkulus gar nicht stellt.

Da es hier lediglich um die Erkenntnis des betrachteten Gegenstandes, das mentale Bild, geht, ist es nicht entscheidend, durch welche neuronalen Prozesse dieses ,Sehen' des ,geistigen Auges' konkret zustande kommt. Entscheidend ist für die *Laterna magica* als Gedächtnis*metapher* einzig die hier ausführlich begründete Annahme, dass visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung auf vergleichbare – wenngleich nicht identische – Weise Bilder evozieren. Bildbewusstsein als übergeordnete Kategorie bezeichnet dabei jenen Hirnbereich, in dem die visuellen Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilder als solche erfahren werden, wenn sie mental vor dem ,geistigen Auge' in Erscheinung treten.

²⁸⁸ Vgl. Stephen M. Kosslyn, Steven Pinker, George E. Smith, Steven P. Shwartz: „The How, What, and Why of Mental Imagery.“ In: *Behavioral and Brain Sciences* 2 (1979), S. 574. <<http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X00064530>> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Kosslyn et al. stützen sich in ihrer Argumentation zum Homunkulus-Problem auf Thesen von D.C. Dennett, D.C. (1979), die in der Debatte wiederum umstritten sind, wie dem „Open Peer Commentary“ sowie der anschließenden Stellungnahme der Autoren im Anhang der Studie zu entnehmen ist. Vgl. ebd., S. 548–579.

²⁸⁹ Ebd., S. 574.

²⁹⁰ Ebd., S. 536.

3.2 Täuschungen, Traum, Phantasie, Pseudomnesie und Phantasmagorie

Ebenso wie bei Proust die beiden Wege aus dem Combray der Kindheit – der bei Swann vorbeiführende in Richtung Méséglise und jener in Richtung der Guermantes' (vgl. *RTP* 113f.) – schlussendlich sinnbildlich in der literarischen Figur Gilberte zusammenlaufen (vgl. *RTP* 2387),²⁹¹ vereint das Bildbewusstsein mit der Laterna magica als Gedächtnismetapher die scheinbar diametral entgegengesetzt laufenden Richtungen Perzeption (Wahrnehmung) und Phantasie (Vorstellung). Daraus ergibt sich eine Parallele zur auto/biografiction, welche als übergeordnete Kategorie jene Gattungshybride umfasst, die sich nicht eindeutig in Richtung faktualen oder fiktionalen Erzählens bewegen. Zugleich bedeutet dies, wie Husserl treffend festhält: „Jeder, der phantasiert, hat ein Bilderlebnis.“²⁹² Und eben hier liegt auch die Verbindung zwischen Wahrnehmung und Vorstellung wie im Fall von Wiedererinnerung und reiner Phantasie: „Wahrnehmung ist impressionaler Erscheinungsglaube – Erinnerung ist reproduktiver Erscheinungsglaube.“²⁹³ In beiden Fällen ist das Resultat ein Bilderlebnis. Analog zur tatsächlichen Wahrnehmung einer Lichtbildprojektion durch die Laterna magica erzeugt die innere Laterna magica als Gedächtnismetapher ein Bilderlebnis vor dem ‚geistigen Auge‘.

Im Vergleich zu Halluzinationen und Wahrnehmungstäuschungen, denen das intellektuelle Ich zumindest prinzipiell gewahr werden kann, sind Fehlerinnerungen und Gedächtnistäuschungen weitaus heikler, da sie eben gerade nicht mit dem Gefühl der Erinnerungsunsicherheit behaftet sind.²⁹⁴ Insbesondere im juristischen Kontext erschweren Scheinerinnerungen (etwa an traumatische Ereignisse wie Missbrauchsfälle) die Wahrheitssuche.²⁹⁵

²⁹¹ Vgl. Nabokov: *Swann's Place*, S. 232.

²⁹² Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 26.

²⁹³ Ebd., S. 245.

²⁹⁴ Vgl. Edgar Erdfelder: „Gedächtnistäuschungen.“ In: In: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt's Enzyklopädie, Bd. 55636. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001, S. 207f.

²⁹⁵ Vgl. Bernd von Heintschel-Heinegg: „Scheinerinnerung, Suggestion, Lüge oder Trauma? – Hindernisse auf dem Weg der Wahrheitssuche durch den Personalbeweis.“ In: Jan Bockemühl, Bernd v. Heintschel-Heinegg, Ricarda Lang, Axel Nagler (Hrsg.): *Festschrift für Ottmar Breidling zum 70. Geburtstag am 15. Februar 2017*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, S. 143–166. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110451146-013> (Letzter Zugriff: 30.06.2024). Heintschel-Heinegg verweist darin u.a. auf die Wormser Prozesse als „größte Justizkatastrophe der Nachkriegszeit“, bei denen in Deutschland zwischen 1994 und 1997 infolge „suggestiver Aufklärungsarbeit“ und fehlerhafter Glaubhaftigkeitsgutachten insgesamt 25 Personen fälschlicherweise des Kindesmissbrauchs beschuldigt und schließlich freigesprochen wurden (vgl. ebd. S. 144f.).

Die Problematik von Scheinerinnerung (false memory) ist im Rahmen aussagepsychologischer Gutachten vor Gericht besonders gut ersichtlich, spielt jedoch auch in der Literatur eine Rolle. Nämlich immer dann, wenn der*die Autor*in für autobiographische Texte Erinnerungen zu rekonstruieren versucht. Denn auch hier gilt: „Die fehlerlose Erinnerung ist nicht die Regel, sondern die Ausnahme.“²⁹⁶ Dabei kommt erschwerend hinzu, dass Scheinerinnerungen den Betroffenen eben als real *erscheinen*,²⁹⁷ weshalb sie wiederum von Lügen oder reinen Phantasieprodukten zu unterscheiden sind. Pseudomnesie (Erinnerungstäuschung) bezeichnet die „vermeintliche Erinnerung an Vorgänge, die sich nicht ereignet haben“.²⁹⁸ Die daraus abzuleitende Unzuverlässigkeit von Erinnerungen und deren Nähe zur Imagination wird bei Woolf durch die Gedankenwelt von Mrs Ramsay exemplifiziert:

What had happened she wondered, as she took up her knitting, since she had last seen him [Mr Ramsay, AH] alone? **She remembered** dressing, and seeing the moon; Andrew holding his plate too high at dinner; being depressed by something William had said; the birds in the trees; the sofa on the landing; the children being awake; Charles Tansley waking them with his books falling – **oh no, that she had invented**; and Paul having a wash-leather case for his watch. (*TiL* 98f., Herv. v. AH)

Während Mrs Ramsay strickend die einzelnen Augenblicke revuepassieren lässt, verknüpft der Wollfaden in ihren Händen sinnbildlich die willkürliche Assoziationskette von den ins Bewusstsein drängenden Erinnerungen, wobei die durchlässige Grenze zur Phantasie offenkundig wird. Die hier implizit verhandelte Idee, dass das gedankliche Chaos unzusammenhängender Fragmente durch einen einzigen Faden verbunden ist, findet sich explizit in Woolfs späterer auto/biografiction: „Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after“ (*O* 48). Erich Auerbach bezeichnet das in der Passage aus *TiL* ersichtliche erzähltechnische Verfahren, bei dem die Erzählinstanz beinahe gänzlich verdeckt ist, treffend als Bewusstseinspiegelung.²⁹⁹ Das Innenleben der Figuren dominiert im gesamten Text ausdrücklich die eigentliche Handlung, welche eher beiläufig vermittelt wird. Im dritten Teil liegt der Fokus dann nicht mehr auf der zwischenzeitlich verstorbenen Mrs Ramsay (ein Vorfall, dessen Umstände nicht genauer

²⁹⁶ Heintschel-Heinegg: *Scheinerinnerung, Suggestion, Lüge oder Trauma*, S. 147.

²⁹⁷ Vgl. Julia Shaw: „Do False Memories Look Real? Evidence That People Struggle to Identify Rich False Memories of Committing Crime and Other Emotional Events.“ In: *Frontiers in Psychology* 11, Art. 650 (08.04.2020), o.S. <doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00650> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

²⁹⁸ Dudenredaktion: „Pseudomnesie.“ In: *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 12. Aufl., Duden, Bd. 5. Berlin: Dudenverlag, 2020, S. 928.

²⁹⁹ Vgl. Erich Auerbach: „Der braune Strumpf [Kapitel XX].“ In: [Ders.]: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 11. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2015 [1946], S. 488–514.

erörtert werden), sondern auf der Künstlerin Lily Briscoe, die durch die Wiederaufnahme der Arbeit an ihrem einstigen Gemälde gedanklich in die Vergangenheit eintaucht („tunneling her way into her picture, into the past“, *TtL* 142). Dabei verschwimmen im Moment der Erinnerung noch deutlicher als bei Mrs Ramsay die Grenzen zwischen realen Ereignissen der Vergangenheit und Imagination, etwa wenn Lily detailreich ausgeschmückt vermutet, wie die Verlobung zwischen Mr und Mrs Ramsay einst stattgefunden haben mag – Einschübe der Erzählinstanz negieren hier den Fiktionscharakter ihrer auf vergangenen Wahrnehmungen beruhenden Hirngespinnste. So heißt es zunächst „she supposed“ und dann noch deutlicher „[s]he was not inventing“ (*TtL* 162). An anderer Stelle malt Lily sich ausgehend von Erinnerungsbildern und Gesprächsfetzen das vermeintliche Eheleben von Paul Rayley und Minta detailreich aus. „And this [...] **making up scenes** about them, is what we call ‚knowing‘ people, ‚thinking‘ of them, ‚being fond‘ of them! **Not a word of it was true; she had made it up**; but it was what she knew them by all the same“ (*TtL* 142, Herv. v. AH). Lilys ‚scene making‘ spiegelt Woolfs erzähltechnisches Verfahren:

These scenes [...] are not altogether a literary device – a means of summing up and making innumerable details **visible in one concrete picture**. Details there were; still, if I stopped to think, I could collect a number. But, whatever the reason may be, I find that **scene making is my natural way of marking the past**. Always a scene has arranged itself: representative; enduring. (*SotP* 122, Herv. V. AH)

Diese poetologische Selbstreflexion anhand der in *SotP* geschilderten ‚moments of being‘ veranschaulicht, dass es bei Woolfs ‚scenes‘ nicht ausschließlich um die detailreiche Ausschmückung und damit um die Bildhaftigkeit des Erzählten geht, sondern dass damit erzähltechnisch Vergangenheit als solche markiert wird. Dieses ‚making up scenes‘ setzt folglich Vergangenheitsrekonstruktion in Analogie zu Phantasie und offenbart somit den genuin hybriden Charakter von Erinnerung. Die Figur Lily folgt somit dem Credo aus Nabokovs *LatH* und erfindet gedanklich die Realität, wobei selbst die visuelle Wahrnehmung nicht mehr eindeutig von Phantasie zu trennen ist, was etwa an der „unreality of the early morning hour“ (*TtL* 157) ersichtlich wird.

In *LatH* wird die Unzuverlässigkeit der Erinnerung durch unzuverlässiges Erzählen gleich zu Beginn metareferentiell ins Zentrum gerückt, wenn der Erzähler-Held, der sich selbst als wahnsinnig bezeichnet, das von seiner vermeintlichen Großtante vermittelte Credo wörtlich nimmt, indem er diese erfindet:

An extraordinary great-aunt, Baroness Bredow, born Tolstoy, amply replaced closer blood. As a child of seven or eight, already harboring the secrets of a confirmed **madman**, I seemed even to her (who also was far from normal) unduly sulky and indolent; actually, of course, I kept **daydreaming** in a most outrageous fashion. ‘Stop moping!’ she would cry: ‘Look at the harlequins!’ ‘What harlequins? Where?’

‘Oh everywhere. All around you. Trees are harlequins, words are harlequins. So are situations and sums. Put two things together – jokes, images – and you get a triple harlequin. Come on! Play! Invent the world! Invent reality!’ I did. By Jove, I did. **I invented my grand-aunt in honor of my first daydreams**, and now, down the marble steps of memory’s front porch, here she slowly comes, sideways, sideways, the poor lame lady, touching each step edge with the rubber tip of her black cane. (*LatH* 7, Herv. v. AH)

Die Großtante hat weder real existiert, noch ist sie ein Hirngespinnst des Kindes, die Formulierung „in honor of my first daydreams“ markiert die Erfindung der Großtante eindeutig als narratives Konstrukt des erinnernden Ichs. Indem die Quelle der Enunziation des titelgebenden Satzes selbst in doppeltem Maß fiktiv ist und innerhalb der erzählten Welt nicht existiert, setzt Nabokov metareferentiell die von der – in doppeltem Grad fiktiven – Figur geforderte „Erfindung der Realität“ um. So wird die mit dem Tagtraum assoziierte Ambiguität von Fakt und Fiktion bei Nabokov in Bezug auf Erinnerung programmatisch zum *Gedankenspiel*. Springer schlussfolgert aus der Passage passenderweise die Etablierung einer „Russian-doll-type succession of an invention within an invention advising to invent“³⁰⁰. Es verwundert nicht weiter, dass der Erzähler-Held Vadim Vadimovich schließlich an Halluzinationen leidet, deren explizite Beschreibung (vgl. *LatH* 170; 205–209) zugleich den Wahrhaftigkeitsanspruch jeglicher anderweitigen Erinnerung innerhalb der Erzählung konterkariert.

Nabokovs auto/biografiction veranschaulicht zugleich, inwiefern unser Bildbewusstsein ‚Wahrnehmungstricks‘ wie Halluzinationen und Tagträumen ermöglicht, welche das selbstverlorene Ich im Modus des ‚Als-ob‘ als real wahrnimmt und die das positionale intellektuelle Ich wiederum als perzeptives Fiktum betrachten kann, indem es die Halluzination als solche erkennt und mit diesem Wissen als quasi unbeteiligter ‚Zuschauer‘ betrachtet. Dies geschieht laut Husserl bei Schlaf- und Wachträumen, sobald das Bewusstsein des ‚Scheins‘ durchdringt und damit das Phantasiebild als solches aufgefasst wird:

In der Phantasie lebend, z.B. wenn ich mich zurückversetze in der Erinnerung, wenn ich an den Wolfgangsee zurückdenke, an ein Bad, an die Fahrt im Kahn, an den Gellow, an den Schmied und sein Hämmern, usw. Wenn ich, sage ich, **in der Phantasie lebe**, so merke ich gar nichts von einem repräsentativen Bewusstsein, ich sehe nicht eine Erscheinung vor mir und fasse sie als Repräsentant für etwas anderes, sondern ich sehe die Sache, die Vorgänge usw. Dann träume ich. **Das Phantasieren als Schlaf- oder Wachträumen ist kein repräsentatives Bewusstsein. Gelegentlich schimmert das Bewusstsein des „Scheins“ hindurch:** Ich wache wieder, d.h. ich erlebe den Widerstreit gegen die oder ‚den‘ Abstand von der Wahrnehmungs-Gegenwart, ich erlebe das Nicht-Jetzt, Nicht-Hier.³⁰¹

³⁰⁰ Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 365.

³⁰¹ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 150 [Herv. v. AH].

Der Schein ist wiederum ein entscheidendes Stichwort, um den Bogen zur historischen Projektionskunst zu schlagen. Bei der Betrachtung eines projizierten Lichtbilds überlagern sich in vergleichbarer Weise ‚Phantasiebild‘ und ‚Wahrnehmungsbild‘. Ich betrachte selbstverloren die Projektion und zugleich schimmert das Bewusstsein für das reale Umfeld durch, in welches das transparente Vorstellungsbild hineingeworfen wird. Bei Woolf wird dieses Phänomen anhand der dem Wachträumen gleichenden Vision von Lily Briscoe ersichtlich:

Wherever she happened to be, painting, here, in the country or in London, the vision would come to her, and **her eyes, half closing**, sought something to base **her vision** on. [...] But always something – it might be a face, a voice, a paper boy crying *Standard, News* – thrust through, snubbed her, **waked her**, required and got in the end an effort of **attention**, so that the vision must be perpetually remade. (*TtL* 149, Herv. v. AH)

Durch die halb geschlossenen Augen nimmt Lily zugleich ihre Umwelt und ihre Vision des fertigen Gemäldes wahr. Der Ort, an dem diese Bilder zusammentreffen ist derselbe, an dem auch unsere Erinnerungen und Phantasiebilder in Erscheinung treten und der sich am treffendsten als Bildbewusstsein bezeichnen lässt. Das bei Woolf als „attention“ bezeichnete Gerichtetsein entspricht nach Husserl der einem objektiven Zuschauer gleichenden Perspektive des positionalen Ichs auf den Schein, das ‚Als-ob‘, dem das selbstverlorene Ich phasenweise unwillkürlich erliegen oder aber sich bewusst hingeben kann.³⁰² Die Passage verweist zugleich metareferentiell auf Woolfs Schreibverfahren und bietet somit einen wichtigen Schlüssel zu ihrer Erinnerungspoetik, denn die letzten Worte der auto/biografiction – „I have had my vision“ (*TtL* 170) – geben Lily eindeutig als *alter ego* der Autorin zu erkennen. Die Tagtraum-Passage veranschaulicht: Erinnerung geht stets mit einer mehrfachen Ambiguität einher, wobei das ‚Phantasiebild‘, die bildliche Vorstellung, im Moment des Erinnerns das visuelle Wahrnehmungsbild überlagert. Lilys Schwierigkeit, sich auf die Vision vor ihrem ‚geistigen Auge‘ zu konzentrieren und nicht durch die gleichzeitige visuelle Wahrnehmung ablenken zu lassen, ließe sich unter Umständen durch geschlossene Augen als Imitation des Schlaftraum-Zustands entgegenwirken.

Im Bildbewusstsein kann sich zu dem Erinnerungsbild zusätzlich eine beliebige Anzahl an frei erfundenen Bildfragmenten gesellen und folglich die eigentliche Erinnerung wie im Traum ein Eigenleben entwickeln, welches von der tatsächlich erlebten Vergangenheit graduell abweicht und gegebenenfalls in reine Phantasie übergeht. All dies geschieht

³⁰² Vgl. Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 571–574.

fließend und in derselben Weise wie Lichtbildprojektionen vorüberziehen oder einander wie bei Nebelbildern („dissolving views“) überblenden. Daraus folgt als unweigerliche Konsequenz eine generelle Ambiguität bei der Literarisierung von Erinnerungen, wie etwa in *SM*:

In the same breath, he [Nabokov, AH] intimates that he has recovered or somehow reconstituted the past in his prose, and that he has rather reinvented a past forever lost in the vanishing perspective of time. To affirm merely the former would be to succumb to self-indulgent delusion; to affirm merely the latter would be to concede that autobiography is impossible because it must always turn into fiction.³⁰³

Aus den Überlegungen Alters lässt sich schließen, dass *SM* gerade durch die Ambivalenz in Bezug auf Erinnerung ein inhaltlich wie formal hybrides Textphänomen darstellt und rechtmäßig als auto/biografiction zu verorten ist. Zudem wird metareferentiell analog zu Woolf die Unzuverlässigkeit von Erinnerung thematisiert (vgl. *SM* 117).

Doch inwiefern steht nun die bei Nabokov im Titel sowie der oben angeführten Passage von *LatH* erwähnte Typenfigur Arlecchino mit der Laterna magica in Verbindung? Die Harlekinfigur verweist metareferentiell auf den hybriden Textstatus der auto/biografiction *LatH*, die sich den geltenden Normen hinsichtlich der Gattungsgrenzen verweigert. Der Figur des Harlekins, „deren hervorstechende Eigenschaft darin besteht, sich dem Zugriff gesellschaftlicher Normen und Zwänge zu entziehen“, kann selbst der Tod nichts anhaben.³⁰⁴ Folglich triumphiert der Harlekin auch über das Vergessen – den Tod der Erinnerung. Die Verbindung zur Laterna magica ergibt sich über das charakteristische äußere Erscheinungsbild: „[H]e usually wears particoloured bespangled tights and a visor, and carries a light ‘bat’ of lath as a magic wand.“³⁰⁵ Die Vielfarbigkeit des Gewands und die mit dem Zauberstab verbundene Magie wird bei Nabokov bereits in *SM* mit dem Buntglasmotiv verknüpft:

[T]he most constant source of **enchantment** during those readings came from **the harlequin pattern of colored glass panes** inset in a whitewashed framework on either side of the veranda. The garden when viewed through these **magic glasses** grew strangely still and aloof. (*SM* 75, Herv. v. AH)

Daraus ergibt sich zunächst eine intertextuelle Verbindung zwischen *SM* und *LatH* als Fortsetzung.³⁰⁶ Entscheidender ist hier jedoch der Bezug zur Laterna magica, auf den die Begriffe „enchantment“ und „magic glasses“ als Textsignale hinweisen. Hinzu kommt, dass

³⁰³ Alter: *Nabokov and Memory*, S. 627.

³⁰⁴ Dieter Heimböckel: „Harlekin als interkulturelle Figur. Zu Rudolf Münz’ Essay *Das Harlekin-Prinzip*.“ In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 10, 1 (August 2019), S. 137. <transcript-open.de/isbn/4459> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁰⁵ o.V.: „Harlequin (N.), Sense 1.a.“ In: *Oxford English Dictionary*. <doi.org/10.1093/OED/3563424448> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁰⁶ Vgl. Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 372.

die im Text wiederkehrende Abkürzung für den titelgebenden Ausruf **Look at the Harlquins!** kaum zufällig „lath“ ergibt und damit spielerisch auf das keulenartige Lattenholz rückverweist, welches dem Harlekin als Zauberstab dient. Die Aufforderung der fiktiven Großtante, Harlekine zu sehen, lässt sich demnach metatextuell als Rezeptionsanweisung verstehen: Die Rezipient*innen sind dazu angehalten, das metareferentielle Spiel zu demaskieren und Muster im Erzähltext auszumachen. Damit wird verständlich, weshalb Springer das Stichwort ‚harlequins‘ als Bezeichnung für „loose ideas, pretense, masks“ deutet.³⁰⁷ Denn die ‚Harlekine zu sehen‘, bedeutet die Masken als solche zu erkennen.

Die innere *Laterna magica* zaubert als Gedächtnismetapher bei Nabokov wortwörtlich Figuren und Handlungen hervor: „A bewildering sequence of English nurses and governesses, some of them wringing their hands, others smiling at me enigmatically, **come out to meet me** as I re-enter my past.“ (SM 59, Herv. v. AH) Zur Veranschaulichung dieser Konzeption des Gedächtnisses erweist sich der metareferentielle Kurzfilm *La lanterne magique* (1903)³⁰⁸ von Georges Méliès als hilfreich. Darin bauen zwei optisch als Pulcinella und Pierrot identifizierbare Typenfiguren (durch die *Commedia dell’arte* bekannte ‚Masken‘)³⁰⁹ im Fundus eines Theaters eine überdimensionale Zauberlaterne, welche zur Darstellung vergehender Zeit zunächst ein junges, dann ein älteres Paar und schließlich Bewegtbilder der beiden ‚Masken‘ selbst auf eine Wand projiziert, woraufhin diese erstaunt ins Innere der *Laterna magica* blicken (so wie der autodiegetische Erzähler bei Nabokov mittels der inneren *Laterna magica* in die Vergangenheit eintaucht); aus dem Apparat entspringen nun der Reihe nach klassische Tänzerinnen sowie Colombina und Arlecchino (analog zu den Personen aus der Vergangenheit, die bei Nabokov im Moment der Vergegenwärtigung vor dem ‚geistigen Auge‘ als täuschend echte Phantasmata erscheinen). Pulcinella und Pierrot konkurrieren im weiteren Verlauf des Trickfilms um eine Tänzerin (Zizi Papillon) bis Ordnungsleute erscheinen und beide ‚Masken‘ in der *Laterna magica* Zuflucht suchen, auf magische Weise verschwinden (analog zu Erinnerungsbildern im Vergessen) und durch ein, nun an ihrer statt aus der Zauberlaterne entspringendes, übernatürliches Wesen ersetzt werden, das alle erschreckt und in die Flucht schlägt und zum Abschluss von Tänzerinnen umringt wird. Dieses

³⁰⁷ Vgl. Springer: *Nabokov’s Memory at Play*, S. 371.

³⁰⁸ *La Lanterne magique* [Kurzfilm]. Regie: Georges Méliès. Cast: Zizi Papillon. FR: Méliès, 1903. <youtu.be/FNusIz2DXzg> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁰⁹ Siehe: Heide Eilert: „Commedia dell’arte.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A–G, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 315–317.

aus der *Laterna magica* entspringende ‚Monster‘ lässt sich, auf das Gedächtnis übertragen, mit Halluzinationen und Wahnvorstellungen gleichsetzen, welche der inneren *Laterna magica* entspringen. Denn diese projiziert vor dem ‚geistigen Auge‘ gleichermaßen wiedererinnerte Vergangenheitsfragmente und reine Phantasie als scheinbar greifbare Illusionen. Die aus dieser Funktion der *Laterna magica* als Gedächtnismetapher in der Erinnerungspoetik des literarischen Textes resultierende Grenzwanderung zwischen Fakt und Fiktion kennzeichnet bei Nabokov exemplarisch der metareferentielle Verweis auf das „**legendary** Russia of my boyhood“ (*SM* 86, Herv. v. AH). Das Adjektiv verweist nicht nur auf die mythisch anmutende Verklärung der erinnerten Heimat, sondern lässt sich auch als Gegensatz zu „reliable historical sources“ deuten, zumindest wenn man dem frühen und inzwischen veralteten Sprachgebrauch im Sinne von „having no foundation in fact; supposed, fictitious“ folgt.³¹⁰

Hier eröffnet sich eine wichtige Parallele zu Woolfs auto/biografiction *O*. Zumal darin das Buntglasfenster metareferentiell auf Knole House in der englischen Grafschaft Kent verweist, das Geburtshaus von Vita Sackville-West, welches diese als Frau nicht erben durfte.³¹¹ Das Buntglas des Fensters „coloured red, blue, and yellow“ (*O* 11) bildet sehr wahrscheinlich, wenngleich der Text darauf nicht explizit verweist, analog zu jenem bei Nabokov ein Harlekinmuster.³¹² Der „heraldic leopard“ (*O* 11) im Buntglas³¹³ steht, ebenso wie das bei der geheimen Absprache von Orlando und der russischen Prinzessin wiederkehrende Motto „Jour de ma vie“ (*O* 36),³¹⁴ in enger Verknüpfung zum Wappen der Sackville-Familie, wobei der Schneeopard (auch ounce bzw. Unze genannt) als Machtsymbol den Status im

³¹⁰ Vgl. o.V.: „Legendary, Adj., Sense 2.a.“ In: *Oxford English Dictionary*. <doi.org/10.1093/OED/8904334327> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹¹ Sackville-West posiert auf einer der photographischen Abbildungen im Buch als ihr Alter ego Orlando (vgl. 144), wodurch die Referenz zusätzlich zur Widmung (vgl. 3) textimmanent nachweisbar ist. Ein zusätzlicher Beleg ist als privater Epitext ein Tagebucheintrag vom 20.09.1927: „Vita should be Orlando, a young nobleman.“ In: *Diary iii*, S. 157.

³¹² Siehe hierzu die Abbildung eines der vom einfallenden Sonnenlicht durchschienenen Buntglasfenster in Knole House, welches exakt diese drei Farben enthält und ein Harlekinmuster erzeugt. Vgl.: o.V.: „Magnificent Knole ready to reveal its secrets.“ In: *The National Lottery Heritage Fund*, 28.02.2019. <heritagefund.org.uk/news/magnificent-knole-ready-reveal-its-secrets> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹³ Eine erneute Metareferenz auf die Motive der Buntglasfenster in Knole House. Für einen Eindruck der Buntglasfenster (insbes. der Leoparden) siehe: Alice Loxton: „The Great Staircase at Knole.“ *YouTube*, 18.06.2024, 00:26/02:02 Min. <youtu.be/xGIs9o9aB8c> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹⁴ Das Familienmotto geht auf die Schlacht bei Crécy 1346 als Anfangspunkt des Hundertjährigen Krieges zurück, bei der ein Mitglied der Sackville-Familie kämpfte. Vgl. Anmerkung von Whitworth (*O* 202).

britischen Hochadel und die familiäre Verbindung zu Queen Elizabeth I kennzeichnet³¹⁵ – die wiederum als literarische Figur auftaucht (vgl. *O* 15–18). Im Text verschwimmen somit analog zu Nabokov die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion.

Selbst wenn das betreffende Gehirn wie bei Vadim Vadimovich in *LatH* Fehlfunktionen aufweist, ändert die „evolution of my mental illness“ (*LatH* 71) nichts an der Rolle der Laterna magica als Gedächtnismetapher, im Gegenteil: „My battle with factual, respectable life still consisted of sudden **delusions**, sudden reshufflings – kaleidoscopic, stained-glass reshufflings! – of fragmented space“ (ebd., Herv. v. AH). Indem Vadim Vadimovich unzuverlässig erzählt, erweist er sich einerseits als Trickster, der die Ordnung durcheinanderbringt, indem er Fakt und Fiktion hybridisiert. Andererseits imitiert das Erzählverfahren die Unzuverlässigkeit der Erinnerung und treibt somit deren reine Thematisierung spielerisch auf einer Metaebene weiter. Die Plötzlichkeit und Flüchtigkeit, das arbiträre Auftreten von Fragmenten sowie das Buntglas weisen allesamt auf die Laterna magica hin, obgleich diese nicht explizit genannt wird. Stattdessen folgt im nächsten Absatz eine Erinnerung („I remember“) an eine entfernte Verwandte mit dem in Klammern gesetzten Hinweis „a niece of the LATH lady!“ (*LatH* 71). Erstens lässt sich daraus schließen, dass diese ebenfalls erfunden oder zumindest eine Scheinerinnerung, jedoch keineswegs eine tatsächliche Figur der erzählten Welt ist. Zweitens ruft das Stichwort „lath“ als Abkürzung für den titelgebenden Ausruf den Harlekin-Zauberstab in Erinnerung und unterstreicht damit nicht nur die Ambiguität der Erinnerung, sondern auch die implizite Präsenz der Laterna *magica*.

Das bei Nabokov oben hervorgehobene Stichwort „delusions“ (Wahnvorstellungen) weist auf eine konkrete Vorführungspraxis der Projektionskunst hin, die Wissenschaftler und Zauberkünstler Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten: die Phantasmagorie. Das Lemma leitet sich vom Griechischen *phantasma* (φάντασμα, Geist)³¹⁶ bzw. *phantazo* (φαντάζω, Erscheinung bzw. eine Illusion erzeugen)³¹⁷ ab und bezeichnet

³¹⁵ Vgl. Lucy Atkinson et al.: „How do you look after tens (if not 100s) of leopards?“ In: *National Trust Knole Conservation Team Blog*, 07.05.2012. <knoleconservationteam.wordpress.com/2012/05/07/how-do-you-look-after-tens-if-not-100s-of-leopards/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹⁶ Vgl. William D. Mounce: „φάντασμα [phantasma].“ In. [Ders.]: *New Testament Greek dictionary* [Online]. <billmounce.com/greek-dictionary/phantasma> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹⁷ Vgl. William D. Mounce: „φαντάζω [phantazo].“ In. [Ders.]: *New Testament Greek dictionary* [Online]. <billmounce.com/greek-dictionary/phantazo> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

allgemeinsprachlich „alle Arten von Trugbildern“³¹⁸ sowie im spezifischen Sinn die „künstliche Darstellung von Trugbildern, Gespenstern u.a.“³¹⁹ unter Zuhilfenahme der *Laterna magica*. Der Filmhistoriker Laurent Mannoni leitet aus der griechischen Etymologie zwei mögliche Bedeutungen des Terminus Phantasmagorie ab: „a dialogue between the audience and the ghost called up by the magic lantern“ oder „gathering of ghosts“.³²⁰ Wie Mannoni in seinen medienarchäologischen Ausführungen zu der – mutmaßlich von einer Person mit dem Pseudonym Paul Philidor (Philipsthal) erfundenen und insbesondere durch den weitaus bekannteren Zeitgenossen Étienne-Gaspard Robert (Robertson) populär gewordenen – Phantasmagorie darlegt, wurde dabei stets rational argumentiert, dass es sich lediglich um Schein handle und Geister keineswegs existierten. Zwar bezeichneten sich beide selbst nicht als Zauberkünstler, doch das änderte nichts daran, dass das sensationsfreudige Publikum eben gerade wegen dieser *scheinbaren* Zauberei massenweise mit Begeisterung die Lichtbildprojektionen samt unheimlichen ‚Geistererscheinungen‘ besuchte und Robertson in wissenschaftlichen Kreisen durch diese Spektakel diskreditiert war.³²¹ Philidor ließ bei seinen Vorführungen durch Kooperationen mit Glasbildmalern auf kurzfristige Voranfrage hin, mithilfe der Projektionskunst, verstorbene Verwandte und Bekannte des Publikums wieder ‚zum Leben erwecken‘ – wobei er zeitgenössischen Quellen zufolge stets betonte, dass er keine Geister zeige, es solche nicht gebe und er der Aufklärung dienen wolle.³²² Die Projektion von ihnen selbst bekannten Verstorbenen dürfte allerdings dazu geführt haben, dass die Wahrnehmung des projizierten ‚Als-ob‘ den Zuschauer*innen noch weitaus *magischer* erschien. Zumal sich die Bildprojektion dank einer (fürs Publikum unsichtbaren) Schienenführung oder Räder auch vergrößern und verkleinern ließ und die ‚Geistererscheinung‘ somit optisch auf das im Zauberbann befindliche Publikum zu bzw. von ihm weg schwebte.³²³

³¹⁸ James zu Hünigen: „Phantasmagorie (1).“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 29.03.22. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phantasmagorie1-5480> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³¹⁹ Dudenredaktion: „Phantasmagorie.“ In: *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 12. Aufl., Duden, Bd. 5. Berlin: Dudenverlag, 2020, S. 859.

³²⁰ Vgl. Laurent Mannoni: *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema*, übers. u. hrsg. v. Richard Crangle, Exeter Studies in Film History. Exeter: University of Exeter Press, 2000 [1995], S. 136.

³²¹ Vgl. Mannoni: *Archaeology of the Cinema*, S. 143f. Zu Robertson vgl. ebd., S. 151f. Siehe auch Castle: *Phantasmagoria*, S. 49f.

³²² Vgl. Mannoni: *Archaeology of the Cinema*, S. 142ff.

³²³ Vgl. ebd., S. 145; 154f.

Die Phantasmagorie koinzidiert zeitlich mit der Blütezeit der Gothic Novel,³²⁴ weshalb etwaige mediale Wechselbeziehungen hier nur allzu naheliegend sind.³²⁵ Terry Castle bietet eine schlüssige Erklärung für die mit der historischen Projektionskunst verbundene Faszination für Illusionskunst: „Even as it supposedly explained apparitions away, the spectral technology of the phantasmagoria mysteriously re-created the emotional aura of the supernatural. One knew ghosts did not exist, yet one saw them anyway, without knowing precisely how.“³²⁶ Das Phantasmagorienteater eröffnet einen „paradoxe[n] Raum des Dazwischen“ durch die „vorherrschende Spannung zwischen Wissen und Wahrnehmung, zwischen Rationalismus und Glauben.“³²⁷ Denn das rationale Wissen um die Nichtexistenz der projizierten Geistererscheinungen verhindert nicht die sinnlich wahrnehmbare objektive Präsenz derselben im Raum.³²⁸

[T]he phantoms [...] had a strangely objective presence. They floated before the eye just like real ghosts. And in a crazy way they *were* real ghosts. That is to say, they were not mere effects of imagination: they were indisputably there; one saw them as clearly as any other object of sense. The subliminal power of the phantasmagoria lay in the fact that it induced in the spectator a kind of maddening, irrational perception: one might believe ghosts to be illusions, present "in the mind's eye" alone, but one experienced them here as real entities, existing outside the boundary of the psyche. The overall effect was unsettling – like seeing a real ghost.³²⁹

Für Maximilian Bergengruen ist dieser mediale Effekt, die „Kombination aus Illusion und Illusionsbruch“³³⁰, der Grund, weshalb sich die Laterna magica als Modell für die Repräsentation in den Künsten anbietet, denn: „So wie man sich bei der Laterna magica der Illusion einer Geistererscheinung hingeben und gleichzeitig wissen kann, daß es sich ‚lediglich‘ um eine Darstellung handelt, so kann man auch in der Kunst zwei Ebenen des Rezipienten separat ansprechen: seine Sinne und seinen Verstand.“³³¹ Dabei gilt es zu bedenken, dass der Sehsinn generell das Lesen von Schrift überhaupt erst ermöglicht – mit Ausnahme der Blindenschrift, welche durch den Tastsinn wortwörtlich erfasst wird. Diesen Gedanken legt Jürgen Bräunlein aufschlussreich dar:

³²⁴ Vgl. Mannoni: *Archeology of the Cinema*, S. 137. Siehe auch: Katharina Rein: *Techniken der Täuschung. Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert*. Marburg: Büchner, 2020 (Zugl.: Univ. Diss., Humboldt-Universität Berlin 2019), S. 66.

³²⁵ Siehe tabellarische Übersicht im Einleitungskapitel der vorliegenden Arbeit.

³²⁶ Castle: *Phantasmagoria*, S. 30.

³²⁷ Rein: *Techniken der Täuschung*, S. 95.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 93ff.

³²⁹ Castle: *Phantasmagoria*, S. 49f.

³³⁰ Bergengruen: *Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar werden läßt*, S. 26.

³³¹ Ebd.

Sonderfälle wie die Blindenschrift einmal ausgeklammert, wird jede Form der Schrift, egal ob es sich dabei um ein Ikon, ein Ideogramm, ein Diagramm oder eben das Alphabet handelt, über das Auge kommuniziert, – Schrift ist immer eine bildliche Darstellung. Die Rezeption von Texten umfaßt demnach zwei miteinander verknüpfte, kaum zu trennende Aktivitäten: die visuelle Wahrnehmung der Textfläche und den Vorgang des Entzifferns der Schrift.³³²

Ausgehend von der Eigenschaft der Sprache, Bedeutung über eine „Repräsentationskette“ zu generieren und so sprachlich vermittelt Visualität zu erzeugen, schlussfolgert Bräunlein in seiner Argumentation: „Literalität ist vor allem auch Visualität.“³³³ Daraus lässt sich eine wichtige Erkenntnis für die in der vorliegenden Arbeit besprochenen schriftlich vermittelten (inneren wie äußeren) Wahrnehmungsbilder ableiten, nämlich dass

Literalität und Visualität keine echten Konkurrenzparadigmen sind. Durch das ihr immanente Vermögen, Bildlichkeiten zu erzeugen, erweist sich Sprache selbst als Paradigma von Visualität. Eine vorrangige Leistung von Literatur liegt darin, die gesteigerte Bildlichkeit der Sprache zu entfalten und zu reflektieren.³³⁴

Wie im Beispiel der Vision von Lily Briscoe überlagern im Akt des Wachträumens oder Erinnerns die inneren Bilder vor dem ‚geistigen Auge‘ die äußeren Eindrücke der zeitgleich mit offenen Augen wahrgenommenen Umwelt. Diesem Schwellenphänomen gleicht die Lektüre. Benjamin, Nabokov, Proust und Woolf machen sich dies allesamt zur nutze, indem sie durch die Bildhaftigkeit ihrer literarischen Texte verstärkt die Imagination seitens der Rezipient*innen ansprechen. Somit fungiert der literarische Text als *Mise en abyme*, das heißt modellhaft als *Laterna magica*, welche vor dem ‚geistigen Auge‘ der Leser*innen Bilder evoziert. Im Akt des Lesens vollzieht sich die zeitgleiche Wahrnehmung des in der Nahsicht fokussierten Textes, was dessen Entzifferung überhaupt erst ermöglicht, sowie der am Gesichtsfeldrand erfassten Umgebung. Diese visuelle Wahrnehmung der Wirklichkeit trifft im Bildbewusstsein auf jene vor unserem geistigen Auge auftauchenden, wortwörtlich vorgestellten Phantasiebilder. Der Erzähler-Held der *RTP* beschreibt den Ort dieses Zusammen treffens als Leinwand:

Dans l'espèce d'**écran** diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. (*RTP* 74f., Herv. v. AH)

³³² Jürgen Bräunlein: „Bilde Künstler, rede nicht!“ Der Dichter als homo pictor oder Warum Literalität auch Visualität ist.“ In: Bernd Flessner (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Rombach Litterae, Bd. 46. Freiburg i. B.: Rombach, 1997, S. 160.

³³³ Bräunlein: *Warum Literalität auch Visualität ist*, S. 161.

³³⁴ Ebd., S. 167f.

Diese bei Proust formulierte Leinwand-Metapher greift Mieke Bal in *The Mottled Screen* auf.³³⁵ Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass in der zitierten Textstelle die literarische Ästhetik die visuelle Ästhetik dominiere, Letztere jedoch das Rohmaterial für Erstere liefere.³³⁶ Hinsichtlich der visuellen Ästhetik erscheint erneut die Analogie zur Laterna magica als hilfreich. Diese lässt sich nicht allein durch den Verweis auf eine Leinwandprojektion erklären, sondern insbesondere anhand der simultan zur Lektüre durch die Linse der inneren Laterna magica projizierten Bilder. In Combray begleitet noch das Vorlesen eines Erwachsenen die private Vorführung, hier ist es nun der Erzähler-Held selbst, der liest und imaginiert.

Bei Woolf wird in ihrem undatierten, posthum publizierten Essay „Reading“³³⁷ die Verbindung von Laterna magica und Lektüre noch deutlicher, zumal sich bei der Erinnerung an Lektüremomente³³⁸ die mit „halboffenen Augen“ registrierten realen Wahrnehmungsbilder und Phantasiebilder vermischen und die Lektüre eine direkte Verbindung zur (historischen) Vergangenheit durch den der Zeit enthobenen Dialog mit Dichtern ermöglicht, welche in der bildlichen Vorstellung *scheinbar* sichtbar werden, wie die Verben verdeutlichen:

These were circumstances, perhaps, **to turn one's mind to the past**. Always behind the voice, the figure, the fountain there seemed to stretch an immeasurable avenue, that ran to a point of other voices, figures, fountains which tapered out indistinguishably upon the furthest horizon. If I **looked** down at my book I could **see** Keats and Pope behind him, and then Dryden and Sir Thomas Browne-hosts of them merging in the mass of Shakespeare, behind whom, if one **peered** long enough, some shapes of men in pilgrims' dress **emerged**, Chaucer perhaps, and again-who was it some uncouth poet scarcely able to syllable his words; and so they died away. But, as I say, **even the gardener leading his pony was part of the book**, and, straying from the actual page, the **eye** rested upon his face, as if one reached it through a great depth of time. That accounted for the soft swarthy tint of the cheeks, and the lines of his body, scarcely disguised by the coarse brown stuff of his coat, might have belonged to any labouring man in any age, for the clothing of the field labourer has changed little since Saxon days, and **a halfshut eye** can people a field much as it was before the Norman conquest. This man took his place naturally by the side of those dead poets. He [...] came courting and went underground raising only a green wave in the turf of the **churchyard** [...]. Through that same layer of time one could see, with equal clearness, the more splendid figures of knights and ladies. **One could see them; that is true**. The ripe apricot of the ladies' dress, the gilt crimson of the knights set **floating coloured images** in the dark ripples of the lake water. In the **church** too you see them laid out as if in triumphant repose, their hands folded, their eyes shut, their favourite hounds at their feet, and all the shields of their ancestors, faintly touched still with blue and red, supporting them. [...] Meanwhile, the silence is scarcely broken by a word. **It is, after all, a question of seeing them**. For the art of speech came late to England. (*Rea* 141f., Herv. v. AH)

³³⁵ Vgl. Mieke Bal: *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, aus d. Franz. v. Anna-Louise Milne. Stanford, California: Stanford University Press, 1997, S. 18f.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 20.

³³⁷ Virginia Woolf: „Reading.“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 140–165. Nachfolgend mit der Sigle *Rea* zitiert.

³³⁸ Woolf hatte unbegrenzten Zugang zu den Büchern ihres Vaters, „allowing a girl of fifteen the free run of a large and quite unexpurgated library“. Vgl. Virginia Woolf: „Leslie Stephen.“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 72.

Die Passage ist hier unwesentlich gekürzt wiedergegeben, um die Parallele zur *Laterna magica* anhand der hervorgehobenen Stichworte kenntlich zu machen. Die vor dem ‚geistigen Auge‘ des der Vergangenheit zugewandten Bewusstseins vorbeiziehenden „floating coloured images“ entsprechen den Glasbildern, deren Farbigkeit wiederum durch die unmittelbare Nähe zu „churchyard“ und „church“ mit Kirchenfenstern assoziiert ist (das Buntglas-Motiv wird in Kapitel 5.3 als Textsignal für die Wiederkehr der *Laterna magica* näher beleuchtet). Die *Laterna magica* wird im weiteren Verlauf des Essays in der an die Lektüre anknüpfenden Reflexion kolonialer Praktiken erneut aufgerufen durch die „little disks of light calling out of obscurity for a second some unadorned savage, falling like lantern light upon moving figures“ (Rea 149). Die Szene evoziert aufklärerische Lichtbildvorträge zu Eroberungen, wie sie insbesondere Ende des 19. Jahrhunderts in Großbritannien gezeigt wurden.³³⁹ Woolfs Essay bezeugt somit die zeitgenössische koloniale und klassistische Denkhaltung des mit Männlichkeit (als sozialem Konstrukt) assoziierten British Empire; ebenso wie der von Grausamkeit geprägte erste Satz der auto/biografiction *O*, hier wird die Hauptfigur mit einem Säbel spielend situiert, wie sie die ‚Trophäe‘ eines adeligen Vorfahren – genauer einen mit einem Fußball assoziierten geschrumpften Menschenkopf – zu zerschneiden versucht (vgl. *O* 11). „Orlando’s pointless brutality with the unfeeling skull parodies the brutality that placed it there in the rafters of his ancestral manor—and that brutality is deeply gendered, and deeply British.“³⁴⁰ Der Essay reflektiert somit durch die Erwähnung von Queen Elizabeth und Seefahrern wie Sir Humphrey Gilbert, der im 16. Jahrhundert auf See verunglückte (vgl. Rea 147),³⁴¹ exakt jene Zeit, in welcher die Figur Orlando zuerst in Erscheinung tritt.

³³⁹ Siehe hierzu exemplarisch: „Stanley and some of his followers on board H.M.S. Industry“, Slide 25 of *Stanley in Africa* (lecture: York & Son, 29 slides, 1878-1888), item 5036497. In: *Lucerna Magic Lantern Web Resource*, <lucaerna.exeter.ac.uk/slide/index.php?id=5036497> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁴⁰ Celia R. Caputi Daileader: „Othello’s Sister: Racial Hermaphroditism and Appropriation in Virginia Woolf’s *Orlando*.“ In: *Studies in the Novel* 45,1 (2013), S. 57. <doi.org/10.1353/sdn.2013.0007> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Zur Vermittlung von ‚Racial Poetics‘ in *TiL* und *O* siehe u.a. Kapitel 3 in: Urmila Shree Seshagiri: *Race and the Modernist Imagination: The Politics of Form, 1900–1940*. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001, S. 144–223. <proquest.com/docview/250965343> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Zum Umgang mit Texten wie *O* in der Lehre siehe: Rachel V. Trousdale: „Teaching Critical Race Theory with *Orlando* and the *Dreadnought* Hoax.“ In: *Virginia Woolf Miscellany* 101 (Herbst 2023), S. 24–26. <proquest.com/docview/2999852488> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁴¹ Das Schicksal von Sir Gilbert war Bestandteil von Lichtbildvorträgen. Vgl. „Sir Humphrey Gilbert“, Slide 685 of *A short history of the English people* (lecture: Newton & Co., 1260-1269 slides, in/before 1899), item 5113324. In: *Lucerna Magic Lantern Web Resource*, <lucaerna.exeter.ac.uk/slide/index.php?language=EN&id=5113324> (Letzter Zugriff: 30.06.24); „Death of Sir Humphrey Gilbert“, Slide 4 of Arctic travel and adventure (lecture: E.G. Wood, 56 slides, in/before 1894), item 5143482. In: *Lucerna Magic Lantern Web Resource*, <lucaerna.exeter.ac.uk/slide/index.php?language=EN&id=5143482> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Woolf stellt in ihrem Essay die Visualität als zentrales Element literarischer Texte heraus, was sich als programmatisch für ihre eigene Erinnerungspoetik erweist – denn auch für Erinnerungen gilt, dass es primär darum geht, dass sie vor dem ‚geistigen Auge‘ *sichtbar* werden. Wenn die Erzählinstanz in den Korridoren der imaginierten Bibliothek auf Queen Elizabeth trifft, wird deutlich, inwiefern unsere Phantasiebilder von Versatzstücken realer Wahrnehmungen beeinflusst sind: „Whether some tinted waxwork is the foundation of my view, I do not know; but she always appears very distinctly in the same guise“ (*Rea* 146). Die Aussage enthält einen metareferentiellen Verweis auf die lebensecht nachempfundenen Wachsfigur von Queen Elizabeth I, die gemeinsam mit anderen ‚funeral effigies‘ (Bildnissen verstorbener Monarchen und Edelleute) in Westminster Abbey zu sehen ist.³⁴² Die Referenz kehrt in Woolfs auto/biografiction in der Beschreibung der Queen wieder, „whose eyes were always, if the waxworks at the Abbey are to be trusted, wide open“ (*O* 16), wodurch erneut die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verschwimmen. Zugleich veranschaulicht der Essay das Erzählverfahren der auto/biografiction: „The erratic searchlight cast by these records falling for a second upon those blushing cheeks three hundred years ago, among the snow, sets up that sense of communication which we are apt to get only from fiction“ (*Rea* 150). Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erschließt sich anhand der Laterna magica als Gedächtnismetapher besonders gut.

Die Szene über Orlandos mysteriöse Geschlechtsumwandlung (vgl. 80ff.) verweist ebenso wie die Wahnvorstellungen des Erzähler-Helden Vadim Vadimovich in *LatH* durch den traumgleichen Zustand („trance“ bzw. „slumber“, 80) des leblos wirkenden Orlando und das anschließende Erwachen als Frau („Orlando woke“, 83) implizit auf die Phantasmagorie. Daraus ergibt sich eine Lesart, der zufolge die bis zum Moment des Erwachens erzählten Ereignisse, welche die heterodiegetische Erzählinstanz als selbstbezeichneter Biograph rekonstruiert, analog zur imaginierten Begegnung mit (historischen) Figuren im Akt des Lesens nur eine traumgleiche Illusion sind. Dasselbe gilt für jenes imaginierte ‚Selbst‘, dessen

³⁴² Siehe hierzu: Leena Kore Schröder: „Waxing into Words: Virginia Woolf and the Funeral Effigies at Westminster Abbey.“ In: *Virginia Woolf Miscellany* 85 (Frühjahr 2014), S. 15–18. <proquest.com/docview/1548435878> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Woolf hat über die ‚funeral effigies‘ und den Anblick jener zu Elizabeth I zudem in ihrem Essay „Waxworks at the Abbey“ (1928) geschrieben. Vgl. Anmerkung v. Whitworth (*O* 198). Informationen zu den Exponaten sind der offiziellen Website zu entnehmen: <westminster-abbey.org/history/explore-our-history/funeral-and-wax-effigies> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Leben bis zu dem Moment erzählt wird, da Orlando schließlich *schlagartig* aus der Gedankenwelt in die Erzählgegenwart zurückgerufen wird:

„[T]he **immensely long tunnel** in which she **seemed** to have been travelling for hundreds of years widened; the **light poured in**; [...] she could hear every whisper and crackle in the room so that the clock ticking on the mantelpiece beat like a hammer. And so for some seconds the **light went on becoming brighter and brighter**, and she **saw everything more and more clearly**, and the clock ticked louder and louder until there was a terrific explosion right in her ear. Orlando leapt **as if she had been violently struck on the head**. Ten times she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928.* It was the **present moment**. No one need wonder that Orlando started, pressed her hand to her heart and turned pale. For what more **terrifying** revelation can there be than that it is the **present moment**? That we survive the **shock** at all is only possible because the past shelters us on one side and the future on another. But we have no time now for reflections; Orlando was terribly late already.“ (O 173)

Das immer heller werdende Licht bringt Klarheit mit sich und kündigt das Ende der träumerischen Illusion an. Der Umkehrschluss findet sich an anderer Stelle und lautet: „The less we see the more we believe“ (O 119). Der lange Tunnel, durch welchen Orlando hier gedanklich wohlgerührt *scheinbar* durch die Jahrhunderte reist, findet seine Entsprechung in jenem Korridor aus der im Essay imaginierten Bibliothek: „I could go back through the long corridor of sunny mornings, boring my way through hundreds of Augusts, I should come in the end, passing a host of less-important figures, to no less a person than Queen Elizabeth herself“ (Rea 146). Wie bei Benjamin geht diese Erfahrung der Entrückung aus der Gegenwart mit einem „Chock“ einher (vgl. BCh 518). Somit gleichen Orlandos Erinnerungen (ob an reale oder fingierte Ereignisse) Woolfs „moments of being“, die stets auf dieselbe Weise mit einem Schlag das Zeitgefühl aufheben: „I feel that I have had a blow“ (SotP 72), notiert Woolf in beinahe derselben Formulierung. Neben der Analogie zu Benjamin ergibt sich somit auch eine Parallele zu Prousts unwillkürlicher Erinnerung. Dabei ist trotz allem nicht auszumachen, was sich ausschließlich in der Imagination der Figur und was sich in der als ‚Wirklichkeit‘ zu verstehenden Erzählgegenwart ereignet.

Visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung überlagern sich während der Autofahrt durch London schließlich derart, dass Orlando an ihr ‚wahres Selbst‘ appelliert, unter all den einander überlagernden multiplen Persönlichkeitsanteilen in Erscheinung zu treten: „For she had a variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand“ (O 179). Dadurch gleicht Orlando einem Fallbeispiel aus dem Vortrag „The problem of personality: How many selves have we?“

(1924)³⁴³ des auf Neurologie und abnormale Psychologie spezialisierten US-amerikanischen Mediziners Morton Prince. Dieser zitiert Schilderungen eines jungen Mannes mit dissoziativer Identitätsstörung (ehemals: „multiple Persönlichkeitsstörung“):

Now an interesting point is that there was no break in the continuity of memory for these different moods or selves any more than for our own. He remembered them all completely, and how he felt and thought and acted. Their appearance was beyond his control; thus again resembling our own changes of mood, and they were independent of suggestion. He graphically described them **as if he were a magic lantern with many colored slides passing in sequence before his eyes and through which he looked;** and as the world would be colored by those slides, so he felt and thought about it.³⁴⁴

Nicht nur dient die Laterna magica hier explizit als Gedächtnismetapher, es ergibt sich auch eine wichtige Verbindung zum Unterbewussten, der „night in which the reflections in the dark pool of the mind shine more clearly than by day“ (O 189). Prince erläutert anhand seines Fallbeispiels:

These traits and tendencies were all integral parts of his nature – his personality, but to his credit had been controlled, **repressed into the subconscious**, if you like, and probably concealed even from himself. But now, through the dissociation that occurred from the hypnotic procedure, the lid had been taken off, and they **sprung to life as different selves of his personality**. No wonder he seemed to himself, as he said, to be looking through the colored slides of a magic lantern and saw the world as it was colored – by the multiplicity of his different selves.³⁴⁵

Analog zu diesem jungen Mann manifestieren sich in der Diegese jeweils verschiedene Persönlichkeitsanteile Orlandos, sodass die Grenze zwischen der deiktischen Erfahrung des Hier-Jetzt-Ich durch die Dissoziation aufgehoben wird und die Figur im Husserlschen Sinn ‚in der Phantasie lebt‘.

James Joyce hat nachweislich Morton Prince rezipiert (dieser offenbar aber wiederum nicht Ersteren), sodass der bei Michael Tratner dargelegte Einfluss nachvollziehbar ist.³⁴⁶ „Prince wrote out what could be a program for the novels of Joyce and Woolf.“³⁴⁷ Bei Woolf ist zwar keine direkte Rezeption bekannt, allerdings könnte sie zumindest indirekt über ihren jüngeren Bruder Adrian Leslie Stephen, einen der ersten britischen Psychoanalytiker, Kenntnis über Princes psychologischen Theorien erlangt haben. Denn Adrian beschloss immerhin

³⁴³ Am 17.12.1924 als Vortrag an der Clark University gehalten und später als Essay veröffentlicht in: *Pedagogical Seminary and Journal of Genetic Psychology* 32,2 (06/1925), S. 266–292. Hier zitiert nach Morton Prince: *Psychotherapy and Multiple Personality: Selected Essays*, hrsg. u. mit Vorwort v. Nathan G. Hale, Jr. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975, S. 188–213.

³⁴⁴ Prince: *Problem of Personality*, S. 198 [Herv. v. AH].

³⁴⁵ Ebd., S. 200.

³⁴⁶ Vgl. Michael Tratner: *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. Stanford: Stanford University Press, 1995, S. 45f.

³⁴⁷ Tratner: *Modernism and Mass Politics*, S. 45.

basierend auf der Lektüre von Morton Princes *Dissociation of a personality: A biographical study in abnormal psychology* (1906) infolge des Ersten Weltkriegs sich mit Psychoanalyse zu beschäftigen und dafür ein Medizinstudium aufzunehmen.³⁴⁸ Zusätzlich folgte auf Woolfs frühen indirekten Einfluss durch die (von James Sully geprägten) Ideen ihres Vaters über ihren Kontakt zu James Strachey (Übersetzer und späterer Herausgeber des Gesamtwerks von Sigmund Freud) ab den 1910er Jahren eine weitere indirekte Auseinandersetzung mit der neueren psychologischen Forschung.³⁴⁹ Wie Tratner anhand paradigmatischer Beispiele (darunter Woolf) konstatiert, lässt sich darüber hinaus eine allgemeine Tendenz ausmachen: „Modernism was an effort to write from and to the id, the mass unconscious.“³⁵⁰ Dabei sei angemerkt, dass der Begriff ‚Modernismus‘ (als spätmoderne Reaktion auf die Moderne) interdisziplinär ebenso wie innerhalb der Literaturwissenschaft „stilistisch und politisch heterogen“³⁵¹ besetzt ist. Daher argumentiert der Komparatist Peter Václav Zima zu Recht, es sei „sicherlich ergiebiger, Modernismus und Postmoderne als Konstellationen von Diskursen und Erfahrungen zu denken, als zu versuchen, sie auf Ideologien, Ästhetiken oder Stilistiken festzulegen“.³⁵²

Folgt man nun der Lesart Orlandos als Figur mit dissoziativer Störung wie in Princes Fallbeispiel, bedeutet das: Orlando lebt ausschließlich Anfang des 20. Jahrhunderts, der Erzählgegenwart und ist: „Thirty-six; in a motor car; a woman. Yes, but a million other things as well“ (*O* 179) – das allerdings nur in den Illusionen, welche die innere *Laterna magica* vor das ‚geistige Auge‘ projiziert. Demnach kann die biographisch erzählte ‚Lebensgeschichte‘ dieser weiteren Persönlichkeitsanteile insgesamt über 300 Jahre umfassen, ohne dass Orlando selbst dabei entsprechend altert. Die Zeitlosigkeit der Figur bedingt sich nach dieser Logik aus der Entrückung, dem ‚Als-ob‘ des im imaginativen Raum des Bewusstseins projizierten Nicht-Hier, Nicht-Jetzt. Die vermeintlichen früheren Leben wären demnach lediglich *Gedankenspiele* zu alternativen, in die historische Vergangenheit

³⁴⁸ Vgl. Anonym: „Adrian Leslie Stephen.“ In: *The International Journal of Psycho-Analysis* 29 (1948), S. 5.

³⁴⁹ Vgl. Virginia Woolf: „Old Bloomsbury.“ In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 171. Siehe hierzu: George M. Johnson: „‘The Spirit of the Age’: Virginia Woolf’s Response to Second Wave Psychology.“ In: *Twentieth Century Literature* 40, 2 (1994), S. 139–164. <jstor.org/stable/441800> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁵⁰ Tratner: *Modernism and Mass Politics*, S. 47.

³⁵¹ Peter V. Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 4. korrigierte Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto (utb), 2016 [1997], S. 269.

³⁵² Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 257.

hineinphantasierten Leben, welche analog zum Traumzustand zugleich Versatzstücke aus Erinnerungen an reale Begebenheiten sowie in der Erzählgegenwart 1928 bekannten Personen enthalten wie etwa Nick Greene, der schließlich Orlandos Gedicht „The Oak Tree“ publiziert (vgl. 162f.). Diese Lesart ist im Text selbst angelegt, indem Orlando an sich selbst gewandt sinniert: „What a phantasmagoria the mind is and meeting-place of dissemblables“ (104). Hinzu kommen Parenthesen wie die in Klammern gesetzten Hinweise „in Orlando’s fancy“ (32) bzw. „in Orlando’s fancy again“ (ebd.). Auch jene Szene, in welcher Orlando gedankenverloren unter dem Eichenbaum sitzend auf sein Anwesen blickt, zeugt von einem tagtraumgleichen Zustand – „he opened his eyes, which had been wide open all the time, but **had seen only thoughts**, and saw, lying in the hollow beneath him, his house“ (63, Herv. v. AH). Diese Szene deutet intratextuell als Prolepse die Schlusszene voraus (vgl. O 188–191), in welcher derselbe Anblick sich als Phantasmagorie entpuppt, während Orlando erneut gedankenverloren auf die Landschaft unterhalb des Eichenbaums starrt: „The moon rose slowly over the weald. Its light raised a phantom castle upon earth“ (190). Generell ist Orlandos Wahrnehmung von einer konstanten Ambivalenz („whether fact or fancy“, 97) gekennzeichnet. So gilt auch für die hier vorgeschlagenen Lesart, dass diese stets von einem Moment der Ungewissheit begleitet wird und somit vage bleibt. Durch dieses „Dazwischen“ wird jedoch erst recht die Rezeption mit der Phantasmagorie gleichgesetzt.

Wenn sich noch dazu der Blick auf äußere bzw. innere Bilder durch subjektive Empfindungen wie Eifersucht oder Liebe trübt, so entstehen erst recht Trugbilder, denn „un fait objectif, tel qu’une image, est différent selon l’état intérieur avec lequel on l’aborde“ (RTP 1994). Diese optischen Täuschungen („Comme la vue est un sens trompeur!“ RTP 1602), bei denen uns in der Tat als bildliche Vorstellung etwas *vorschwebt* gleichen ebenfalls der Phantasmagorie. So gerät etwa Orlando in Zweifel darüber, ob er sich die russische Prinzessin in den Armen des Seemanns lediglich eingebildet oder tatsächlich gesehen hat, wobei die Beschreibung der Wahrnehmung Parallelen zur Lichtbildprojektion aufweist: Augenblicke zuvor wird er noch als „wrapped in his own dreams“ (31) situiert und kurz nach dem vermeintlich beobachteten Moment der Untreue sieht er Sasha „passing bevor his dizzied eyes [...] so that he came to doubt what he had seen. Had not the candle guttered; had not the **shadows** moved?“ (31f., Herv. v. AH). Die Schatten rekurrten hier auf das Gespenstische des Phantasmagorientheaters. Die Ambivalenz bleibt bestehen und es gibt weder für die Figur innerhalb der Diegese noch für die Rezeptionsseite Gewissheit darüber, was

tatsächlich passiert und ob nicht doch die gesamte Erzählung dieses Lebensabschnitts ebenso wie die geisterhaften Schatten selbst ein Trugbild, eine Illusion Orlandos ist.

In Prousts *JS* ist die Laterna-magica-Vorführung in der subjektiven Wahrnehmung des Kindes der Phantasmagorie näher als der Wirklichkeit, erkennbar anhand des „fantôme“-Clusters in Kombination mit weiteren Schlüsselbegriffen:³⁵³

C'était ce moment où, les rideaux soigneusement fermés, la bonne lampe ayant tout d'un coup sa lumière retenue, gardée et envoyée obliquement sur le mur pour une destination inconnue, sa chambre n'était plus sa chambre, comme sa lampe n'était plus sa lampe, quoique, sur ce mur où jusque-là, dans la plus grande débauche de **couleur passagère** (c'était quand un morceau de bois se mettait à **flamber** la nuit) une grande **lueur** palpitait un moment, et où maintenant les **reflets merveilleux des églises** et les **personnages des légendes** passaient, Jean pût reconnaître, un peu au-dessous de la bande **mystérieuse** où se manifestaient les **apparitions** (après cela elles **cessaient d'être visibles**), l'**éclaboussure** qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin et quoique dans le réflecteur derrière lequel on **glissait** des petites planches de **verre de couleurs si mystiques**, ce qui envoyait de la lumière sur le mur, ce dont le **verre** vous avait brûlé les doigts quand vous y aviez adapté le réflecteur, ce fût la bonne lampe habituelle qui, tout à l'heure, bureau remis à sa place, chaises emportées, réflecteur ôté et abat-jour remis, allait, comme après le gai **réveil d'un rêve** évidemment plus **fantastique**, éclairer son livre d'une franche lumière douce et ronde, en laissant le mur dans un demi-jour où la place **mystérieuse**, la trappe invisible par où les **fantômes** étaient **apparus** était confondue dans le reste du mur, demi-jour naturel qui allait bien avec la pleine lumière sur la table, jour habituel auquel on sentait que les **fantômes**, **apparitions** et **glissements** de **vitreaux impalpables** étaient absolument réfractaires et dans lequel ils ne se montreraient certainement pas. Tel est le seul tableau dont se décore, et bien passagèrement (tableau **apparition**, tableau rien qu'en reflets, tableau **fantôme**), la chambre de Jean. (*JS* 317, Herv. v. AH)

Das farbintensive Aufleuchten des Holzscheits, die Lichtreflexe der Kirchen und die Legendenfiguren erinnern an die in der Krypta der Kirche von Combray verborgene „finstere Zeit der Merowinger, an die *nuît merovingienne* mit ihren Gewalttaten und Grausamkeiten,³⁵⁴ welche in der Laternen-Projektionen zu Genoveva von Brabant und Golo aufleuchtet (vgl. *RTP* 18). Die mystischen Farben und rätselhaften Erscheinungen unterstützen diesen Effekt. Das Verschwinden der Erscheinungen bedeutet nicht ihre Abwesenheit, sie sind nur nicht mehr sichtbar – analog zu Erinnerungen. Neben dem Einbruch der Realität in die Fiktion exemplifiziert der Wasserspritzer an der Wand die „projection of memory on to form“,³⁵⁵ welche die *RTP* bestimmt und in der Laterna-magica-Vorführung ihr Äquivalent im übernatürlich erscheinenden Golo findet, der sich bei seinem unaufhaltsamen Ritt jeden störenden Gegenstand der Zimmerkulisse in seinen Astralkörper einverleibt – ein optischer Effekt, für den der Erzähler den Neologismus „transvertébration“ (*RTP* 17) prägt. Das gleitende

³⁵³ Die Analyseteile zu Proust und Benjamin sind eine Übernahme aus Hell: *Präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Proust und Benjamin* [unveröffentlichte Seminararbeit].

³⁵⁴ Warnig: *Prousts Augenblicke*, S. 224.

³⁵⁵ Vgl. Fraser: *Proust and the Victorians*, S. 6.

Vorüberziehen der Glasscheiben (,glissait‘ und ,glissements‘) imitiert onomatopoetisch jenes von Geistern. Das Ende der Bildprojektion wird mit dem Erwachen aus einem phantastischen Traum gleichgesetzt. Die Phantasmagorie taucht bei Proust auch in Form eines „défaut d’éclairage intérieur“ auf, „lequel, vicieux, faisait manquer la pièce, mes souvenirs bien mis en scène me donnant l’illusion de la vie, je croyais vraiment avoir donné rendez-vous à Albertine, la retrouver“ (*RTP* 2010).

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb bei Benjamin unwillkürliche Erinnerungen „wie halb vergeßne [sic!] Träume“ (*BCh* 489) erscheinen und der Erinnerungsprozess als „traumhafte[] Vergegenwärtigung“ (*BCh* 473). Das absichtliche Hervorrufen von Bildern der Kindheit (vgl. *BK* 385) gleicht damit einer Geisterbeschwörung, wobei – mit Ausnahme der willkürlichen Erinnerung – im Vorhinein nicht auszumachen ist, welche Bilder das Licht der inneren Laterna magica erhellen wird. Die im Bewusstsein etablierte Grenze zwischen Traum und Realität lässt sich bei den Reminiszenzen nicht aufrechterhalten. Der Erzähler der *BCh* berichtet, wie seine Imagination ihm unmöglich macht, beide Welten zu unterscheiden. So überkommen ihn etwa bezüglich der Erinnerung an einen Winterabend auf dem Weg zum Opernbesuch mit der Mutter Zweifel, ob es nur ein Traum gewesen sei „den ich später von diesem Wege gehabt habe und von dem die Erinnerung sich an die Stelle derer gesetzt hat, die vordem Platzhalterin der Wirklichkeit war“ (*BCh* 507). Das Verschwimmen der Grenze lässt sich durch das Vergessen erklären, welches der Erinnerung das notwendige Licht der Erkenntnis entzieht und diese im Dunkel des Nichts verwahrt. Die narrative Rekonstruktion von Erinnerungen geht somit immer mit Ambivalenz einher, welche die Grenze zwischen Fakt und Fiktion unkenntlich macht.

3.3 „Dialektik im Stillstand“: Vergegenwärtigung fragmentierter Augen-Blicke³⁵⁶

Nous n'avons de l'univers que des visions informes, fragmentées et que nous complétons par des associations d'idées arbitraires, créatrice de dangereuses suggestions. (*RTP* 2036)

Für Patrick Bahners besteht die gesamte *RTP* „gewissermaßen aus einer Folge von Bildern, die vor diese Lichtquelle aus der Kindheit montiert werden,“ wobei sich das „Gestückelte der Bewegung“ im Fragmentarischen der Bilder wiederfindet.³⁵⁷ Damit sind *BK* und *RTP* strukturell identisch konzipiert. Das (Kaiser-)Panorama, welches ehemals hauptsächlich Landschaften oder Stadtansichten zeigte (vgl. *GS V/2* 656f.) und damit die Illusion einer Fernreise bot, wird in der *BK* zur Zeitmaschine stilisiert, indem Vergangenheit und jetziges Dasein im Moment der erinnernden Vergegenwärtigung zeitgleich präsent sind. Dasselbe gilt für die Guckkasten-Metapher („une vue optique des années“, *RTP* 2308) bei Proust und führt als Resultat zu einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt **blitzhaft** zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern [sic!] Worten: **Bild ist die Dialektik im Stillstand**. [...] Nur dialektische Bilder sind echte (d.h. nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache. (*GS V/I* 576f., Herv. v. AH)

Ein im Erinnerungsbild festgehaltener fragmentierter Augen-Blick enthält zugleich komprimiert das Ganze und erlaubt unserem Gehirn ausgehend davon, Bewegung zu reproduzieren oder vielmehr: die Illusion von Bewegung. Denn der Stillstand des fragmentierten Augenblicks impliziert immer zugleich dessen flüchtige Bewegung. Daher können wir den Strom der vor dem ‚geistigen Auge‘ vorbeiziehenden Erinnerungsbilder auch niemals anhalten. Da das Erinnerungsbild simultan in Vergangenheit und Gegenwart präsent ist, ist es stets im Werden begriffen. Pethes bringt diesen Gedanken auf den Punkt, wenn er festhält: „Erinnerung ist ‚Vergangenheit Werden‘, nicht deren textuelles Sein.“³⁵⁸ Nach Roland Berg gilt es, in der Verschriftlichung das Erlebnis in Worte zu fassen und damit als sprachliches Bild stillzustellen, wodurch die Sprache rekursiv nachfährt, „was das Bild mit einem Schlag, im

³⁵⁶ Die Anmerkungen zu Proust und Benjamin in diesem Kapitel sind weitgehend eine Übernahme aus Hell: *Präfilmmische Gedächtnismetaphorik bei Proust und Benjamin* [unveröffentlichte Seminararbeit].

³⁵⁷ Vgl. Bahners: *Prousts Kunstbegriff im Licht der Laterna magica*, S. 380.

³⁵⁸ Pethes: *Mnemographie*, S. 71.

Chock, blitzhaft uns hineingelegt hat.“³⁵⁹ Die Dialektik des scheinbaren Stillstands des Zeitflusses im Moment der Erinnerung spiegelt sich im Versuch, für einen Augen-Blick die Zeit zu fixieren, festzuhalten, wobei stets nur Fragmente der erinnerten (nicht zwingend identisch erlebten) Vergangenheit in Form von Standbildern vor das ‚geistige Auge‘ treten und in ihrer Abfolge die Illusion von Bewegung erzeugen. Bei Husserl heißt es: „Das Phantasiebild zerfließt, es erhält nicht lange seine Frische, plötzlich drängen sich andere Phantasiebilder dazwischen.“³⁶⁰ Er unterscheidet daher die „feste Einheit der Wahrnehmungswirklichkeit“ und „das sinnlose Durcheinander, mit dem Phantasien und selbst Erinnerungen durcheinanderlaufen und uns so das Bewusstsein geben, von einer bloßen Bildlichkeit [...] ganz so ‚als ob‘“.³⁶¹ Analog zur Lichtbildprojektion reiht sich vor dem ‚geistigen Auge‘ ein Fragment ans andere und diese Illusion des ‚Als-ob‘ bleibt solange präsent, bis ich meine Aufmerksamkeit zurück auf die „Empfindungs- und Wahrnehmungswirklichkeit, die aktuelle Gegenwart“ richte und sich damit die „Phantasiewelt“ wieder dem Bewusstsein entzieht.³⁶²

Diese Flüchtigkeit verkörpert insbesondere das Kaiserpanorama, ein der *Laterna magica* verwandtes Medium, welches diese technikhistorisch ablöst.³⁶³ Nach Pethes dient das Kaiserpanorama ausgehend von der inhaltlichen Beschreibung (vgl. *BK* 388f.) durch die formale Imitation als Modell des Gesamttextes.³⁶⁴ Stüssi argumentiert in dieselbe Richtung: „Jedes Bild ist für sich eine Welt [...]. Das Panorama gleicht also genau der Bildabfolge der BK. Das Kapitel stellt im Kleinen ein Bild des Ganzen dar, zu dem es gehört. Es ist eine Monade. Das Panorama ist ein Bild des ‚Bildraums‘ der Erinnerung, in dem es keinen ‚Anfang‘ gibt.“³⁶⁵ Indem der letzte Teil des Proustschen Epos an den ersten anknüpft, schließt sich auch hier der panoramatische Kreis. Das monadische Modell des Panoramas findet sich als *Mise en abyme* im Erinnerungsbild, das als einzelnes Fragment zugleich das Ganze in sich birgt. Damit erklärt sich das Paradoxon von Flüchtigkeit und Ewigkeit bei Proust – „c’était peut-être bien des fragments d’existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d’éternité, était fugitive“ (*RTP* 2269). Während laut Irene Albers das ungelöste

³⁵⁹ Ronald Berg: *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*. München: Fink, 2001, S. 147.

³⁶⁰ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 32f.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 33.

³⁶² Vgl. ebd., S. 152.

³⁶³ Vgl. *GS V/2* 659 („Dioramen lösen die *laterna magica* ab, die die Perspektive nicht kannte.“).

³⁶⁴ Vgl. Pethes: *Mnemographie*, S. 286–299.

³⁶⁵ Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft*, S. 103.

Problem des *JS* für Proust darin bestand, „eine Erzählweise in einzelnen Momentaufnahmen nicht überwunden [...] und damit die verschiedenen Beschreibungen isolierter Momente untereinander nicht verbunden zu haben,“³⁶⁶ so gelingt diese Verknüpfung in der *RTP* durch die *Laterna magica* als Gedächtnismetapher und Textmodell. Die im vergegenwärtigten Erinnerungsbild manifestierte Dialektik von Flüchtigkeit und Ewigkeit findet sich auch bei Woolf:

Life seemed to him [Orlando, Anm. v. AH] of prodigious length. Yet even so, it went like a **flash**. But even when it stretched longest and the moments swelled biggest and he seemed to wander alone in deserts of vast **eternity**, there was no time for the smoothing out and deciphering of those thickly scored parchments which thirty years among men and women had rolled tight in his heart and brain. (*O* 60)

Bezeichnend ist die an Benjamin gemahnende Blitzhaftigkeit mit der Gegenwart und Vergangenheit aufeinandertreffen. Bei ihm heißt es: „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“ (*GS I.2* 695). Genau darin offenbart sich das Paradoxon der ‚Dialektik im Stillstand‘, die das Festhalten des Erinnerungsbildes zugleich ermöglicht und versagt. Es ist im Gedächtnis zugleich aufgehoben und doch nie greifbar. Dabei bergen die der *Laterna-magica*-Metapher entsprechend fragmentarischen Gedächtnisbilder als Einzelnes in sich jeweils die ganzheitliche Erfahrung der Bergsonschen ‚Dauer‘ durch das unmittelbare Erleben von „un peu de temps à l’état pur“ (*RTP* 2267). Während Nabokov in seiner Vorlesung zur *RTP* Prousts darin formulierte Grundvorstellungen zu Gedächtnis, Erinnerung und dem Vergehen der Zeit als „colored editions of the Bergsonian thought“³⁶⁷ bezeichnet, positioniert er seine eigenen Ideen in scharfer Opposition dazu:

I see no resemblance whatever. Proust imagined a person (the „Marcel“ of his long fairy tale *In Search of Lost Time*) who had a Bergsonian concept of past time and was thrilled by its sensual resurrection in sudden juxtapositions pertaining to the present. I am not an imaginary person and my memories are direct rays deliberately trained, not sparks and spangles.³⁶⁸

Derartige poetologische Selbstaussagen und Abgrenzungen von jeglichen Einflüssen sind besonders bei Nabokov mit Vorsicht zu betrachten. Zum einen klammert Nabokov hier bewusst die biographischen Bezüge der als ‚Märchen‘ klassifizierten *RTP* aus, um die vermeintliche Differenz zu betonen, zum anderen ist diese Aussage kein Beleg für einen

³⁶⁶ Irene Albers: „Prousts photographisches Gedächtnis.“ In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 111,1 (2001), S. 55.

³⁶⁷ Vgl. Nabokov: *Swann's Place*, S. 208.

³⁶⁸ Gerald Clarke: „Checking in with Vladimir Nabokov [Interview].“ In: *Esquire*, 01.07.1975, S. 69. <classic.esquire.com/article/19750701055/print> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Widerspruch zwischen Proust, Bergson und dem Autor. Zumal die willentliche Rekonstruktion von vergangenen Augenblicken auch bei ihm zuweilen missglückt und die bewusst evozierten „fragmentary little pictures“ (SM 208) der Studienzeit – anders als jene der Kindheit – nicht über sich hinausweisen und keinen Zugang zur Vergangenheit ermöglichen. Das tatsächliche Eintauchen in diese wird, wie bei Proust, nur durch höchste Konzentration auf assoziative Erinnerungsbild-Ketten unter Ausblendung von allem Gegenwärtigen erreicht. Fest steht, dass er Bergson (immerhin einer seiner Favoriten) rezipiert und somit dessen Konzept – und sei es in Form einer Negation – seine Erinnerungspoetik beeinflusst hat.³⁶⁹

Eine Gegenüberstellung mit Benjamin erweist sich hierbei als fruchtbar, wenngleich diese in der Nabokov-Forschung bislang keine große Rolle spielt (Vgl. Kapitel 2), da Benjamin bekanntermaßen von Freud beeinflusst war, den Nabokov wiederum zutiefst ablehnt und abfällig als „Viennese Quack“ (SM 228) bezeichnet. Nichtsdestotrotz zeigt Norman, dass die Gegenüberstellung mit Benjamin sachdienliche Rückschlüsse auf die Erinnerungspoetik Prousts *und* Nabokovs ermöglicht. Unter Rückgriff auf Benjamins konzeptuelle Weiterführung der Freudschen Differenzierung von ‚Erlebnis‘ und ‚Erfahrung‘ kategorisiert er Nabokov als ‚Grübler‘, der seine fragmentarischen Erinnerungsbilder unablässig sichte und als Rätsel rekonstruiere, um darin verborgene Bedeutungen zu enthüllen.³⁷⁰ „Proust’s memories [...] belong to the realm of Erfahrung, and are recalled in order to be forgotten, while, using the same logic, Nabokov’s would be associated with Erlebnis, and, in their isolated form, cannot be forgotten but will be compulsively returned to by the ‚brooder‘.“³⁷¹ Dieser „Grübler als geschichtlich bestimmter Typus des Denkers“ (GS I/2 669), wird bei Benjamin mit Melancholie assoziiert (vgl. GS I/2 1151). Bedenkt man die Flüchtigkeit und das Fragmentarische der von Nabokov evozierten Erinnerungsbilder, erklärt sich somit umso mehr dessen „rich nostalgia“ (SM 198). Der Erzähler-Held kehrt immer wieder zu denselben Fragmenten zurück und ordnet diese eben nicht chronologisch, sondern nach „thematic trails or

³⁶⁹ Nabokov erwähnt in einem 1964 erstpublizierten Interview, dass im Alter zwischen Zwanzig und Vierzig während seiner Zeit in Westeuropa Bergson (neben Proust, Joyce und anderen) zu seinen „top favorites“ zählte, wobei er dieses Urteil (mit einzelnen namentlich erwähnten Ausnahmen) rückblickend nicht revidiert, wodurch ein direkter Einfluss Bergsons wiederum naheliegend erscheint. Vgl. Nabokov: *Strong Opinions*, S.60.

³⁷⁰ Vgl. Norman: *Nabokov, History, Time*, S. 69.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 173. Unterschieden werden bei Benjamin unter Rückgriff auf Freud: „Erlebnis (isolated, conscious memories as defense against shock) and Erfahrung (unconsciously stored and therefore assimilated, integrated memories)“ (Vgl. ebd.).

currents“ (*SM* 238) und gleicht darin Benjamins Erinnerungspoetik.³⁷² Durch diesen Puzzle-Charakter der auto/biografiction erschließt sich Normans Einordnung. Bei Benjamin heißt es: „Der Grübler, dessen Blick, aufgeschreckt, auf das Bruchstück in seiner Hand fällt, wird zum Allegoriker“ (*GS I/2* 676). Die Bruchstücke der Vergangenheit tauchen bei Nabokov in doppeltem Sinn auf, wenn er die von seinem Sohn am Strand gefundenen Tongefäßscherben gedanklich mit jenen verbindet, welche er selbst dort 1903 fand bzw. seine Mutter 1882 am Strand von Menton und wiederum deren Mutter hundert Jahre zuvor, bis diese Reihe von Fragmenten schließlich zu jenem ganzen Tongefäß zurückführt, das einst zerbrach (vgl. *SM* 235). Dieses Gedankenspiel steht modellhaft für den Aufbau des Erinnerungstextes, wobei Alter in Bezug auf beides feststellt: „It is at once a task excitingly imaginable and hopelessly impossible.“³⁷³ Somit sieht auch der Erzähler der *BCh* schließlich ein, dass er sich mit dem begnügen muss, „was erst heute wieder auftaucht, vereinzelt herausgebrochen [sic!] Stücken des Interieurs, die doch das Ganze in sich enthalten, während das Ganze, das dort draußen vor mir steht, sein Einzelnes so spurlos verloren hat“ (*BCh* 509). In den fragmentarisch wiederkehrenden Erinnerungsbildern ist somit *in nuce* die Bergsonsche Dauer enthalten.

Bei genauerer Betrachtung ist (anders als von Nabokov dargestellt) bereits Prousts Konzeptualisierung von Zeit und Erinnerung zwar ähnlich, aber nicht identisch mit jener Bergsons – wenngleich Proust seine theoretischen Abhandlungen nachweislich rezipiert hat.³⁷⁴ Auf entsprechende Widersprüche weist unter anderem Robert Fraser hin.³⁷⁵ Joyce N. Megay arbeitet grundlegende Differenzen zwischen beiden heraus und schließt in ihrem Fazit Einfluss und Affinität aus.³⁷⁶ Dennoch erscheint unter dem hier beleuchteten Aspekt visuellen Denkens der Rückgriff auf Bergson als sachdienlich (Vgl. Kapitel 5.1). Es geht dabei nicht darum, die Konzepte gleichzusetzen, sondern vielmehr Prousts Überlegungen als Weiterentwicklung angesichts der veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu erachten. Diesen Ansatz vertritt auch Benjamin, wenn er argumentiert, die *RTP* sei nichts anderes,

³⁷² Vgl. Norman: *Nabokov, History, Time*, S. 61.

³⁷³ Vgl. Alter: *Nabokov and Memory*, S. 621.

³⁷⁴ Vgl. Hermann Doetsch: „Proust: À la recherche du temps perdu (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*).“ In: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt: *Handbuch Literatur & Philosophie*, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 11. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, S. 541. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110484823-068> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Siehe hierzu auch Aubert: *Proust et Bergson*, S. 133–149.

³⁷⁵ Vgl. Fraser: *Proust and the Victorians*, S. 268.

³⁷⁶ Vgl. Joyce N. Megay: *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1976, S. 149–153.

als ein Versuch, sich der ‚durée‘ zu bemächtigen; Proust habe dabei die Beziehung auf Bergson nicht vermieden, sondern vielmehr „dessen Begriff der *mémoire-image* in seiner *mémoire-involontaire* auf das glücklichste präzisiert und fortgebildet“ (*GS I.3* 1184). Konzeptuelle Differenzen sind demnach kein Widerspruch, sondern als Fortentwicklung der ‚*mémoire pure*‘ zur ‚*mémoire involontaire*‘ zu begreifen. Während die Bergsonsche Theorie die „schauende Vergegenwärtigung des Lebensstromes [als] eine Sache der freien Entschlie-ßung“ präsentiert, ist es bei Proust „dem Zufall anheimgegeben, ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann“ (*GS I.2* 609f.). Entscheidend ist in beiden Fällen das Zusammenspiel mit dem Körper³⁷⁷ als Träger der Erinnerung.³⁷⁸ Die unwillkürliche Erinnerung erfolgt durch Synästhetisierung der Sinnesempfindungen im Moment materieller Induktion. Sie ist demnach nicht allein durch ein Objekt induziert, sondern wird durch das Individuum physisch wiedererlebt. „Die Wahrnehmung des Menschen funktioniert durch Selektion und Synthese in der *durée* des lebendigen Augenblicks (wie Bergson es genannt hat). Erst im Erlebnis gewinnen wir die Erinnerungsbilder.“³⁷⁹ Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist Grundvoraussetzung der ‚*mémoire involontaire*‘. Denn: „Erst in der Wiederholung, in der Wiedererinnerung, erlebt Proust das Urereignis als bewußtes Erlebnis.“³⁸⁰ Die wortwörtliche *Wiederholung* von in der Vergangenheit fixierten Augen-Blicken in die Gegenwart erlaubt das subjektive Empfinden einer Koexistenz der deiktischen Erfahrung des Hier-Jetzt-Ich mit dem jeweils Vergangenen. Diese Erfahrung der Simultanität des Sukzessiven in der unwillkürlichen Erinnerung findet ihre Entsprechung in Benjamins Konzept von ‚Chock‘ und ‚Eingedenken‘ sowie Woolfs ‚moments of being‘ (vgl. Kapitel 3.2).

Wenngleich Woolf die *Laterna magica* in der Beschreibung ihrer „halfclosed eyes and gliding voyages“ (*Rea* 156) nicht direkt erwähnt, so veranschaulicht diese Gedächtnismetapher besonders gut, wie hier Vergangenes vor dem ‚geistigen Auge‘ in Erscheinung tritt:

Familiar people approach all sharply outlined in morning light. Through the tremor and vibration of daily custom one discerns bone and form, endurance and permanence. Sorrow will have the power to effect this **sudden arrest of the fluidity of life**, and joy will have the same power. Or it may come

³⁷⁷ Vgl. Henri Bergson: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 3^e Éd., Paris: Félix Alcan, 1903, S. 1–71. <archive.org/details/matireetmmoiree01berggoog/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁷⁸ Vgl. Pethes: *Mnemographie*, S. 290.

³⁷⁹ Berg: *Ikone des Realen*, S. 132f.

³⁸⁰ Ebd., S. 143.

without apparent cause, imperceptibly, much as some bud feels a sudden release in the night and is found in the morning with all its petals shaken free. (*Rea* 156, Herv. v. AH)

Die hier wiederkehrende Benjaminsche ‚Dialektik im Stillstand‘ kann durch besonders intensive Emotionen hervorgerufen werden, ist jedoch ebenso wie Prousts unwillkürliche Erinnerung nicht an konkrete Auslöser gebunden. Wenn demnach etwas losbricht aus der arbiträren Reihe fragmentarischer Erinnerungsbilder, treibt es zunächst durch das Nichts und bleibt im Dunkel des Vergessens verborgen, bis es plötzlich, schockartig den Lauf des Lebens und der Wirklichkeitswahrnehmung unterbricht und als aufblitzendes Gedächtnisbild das erinnernde Ich der Gegenwart entrückt. Dabei erscheint dieses Fragment auch bei Woolf stets nur für einen flüchtigen Augen-Blick und lässt sich nicht festhalten. In der nachfolgenden Reminiszenz der Kindheit wird die konzeptuelle Nähe zur *Laterna magica* als Gedächtnismetapher noch deutlicher:

Many bright colours; many distinct sounds; some human beings, caricatures; comic; several violent moments of being, **always including a circle of the scene** which they cut out: and all **surrounded by a vast space** – that is a rough **visual description of childhood**. This is how I shape it; and how I see myself as a child, roaming about, in that space of time which lasted from 1882 to 1895. A great hall I could liken it to; with windows letting in strange lights; and murmurs and spaces of deep silence. But somehow into that **picture** must be brought, too, the **sense of movement and change. Nothing remained stable long.** One must get the feeling of **everything approaching and then disappearing, getting large, getting small, passing** at different rates of speed past the little creature; one must get the feeling that made her press on, the little creature driven on as she was by growth of her legs and arms, driven without her being able to stop it, or to change it, driven as a plant is driven up out of the earth, up until the stalk grows, the leaf grows, buds swell. That is what is indescribable, that is **what makes all images too static, for no sooner has one said this was so, than it was past and altered.** How immense must be the force of life which turns a baby, who can just distinguish a great blot of blue and purple on a black background, into the child who thirteen years later can feel all that I felt on May 5th 1895 – now almost exactly to a day, forty-four years ago – when my mother died. (*SotP* 79, Herv. v. AH)

Mit dem Tod der Mutter endet für Woolf faktisch die Kindheit, wie der Datierung des Zeitraums zu entnehmen ist. Vor dem Hintergrund der Schwere dieser frühzeitigen Verlusterfahrung hebt sich umso kontrastreicher die leuchtende Farbenpracht zu Zitatbeginn ab. Diese „visual description“ der Kindheit beinhaltet analog zur *Laterna magica* einzelne – kreisrund eingefasste – Szenen, die aus dem Dunkel des Vergessens, dem Nichts, erscheinen und in dieses zurückgehen, nachdem kurzzeitig das Licht der inneren *Laterna magica* sie vor dem ‚geistigen Auge‘ sichtbar werden ließ. Die Abfolge der einzelnen bruchstückhaften Erinnerungsbilder ist von einer doppelten Bewegung und Instabilität geprägt: dem Erscheinen und Verblässen sowie der Vergrößerung und Verkleinerung.

4 Die Laterna magica als optisches und literarisches Instrument

Die Bezeichnung ‚Laterna magica‘ (Zauberlaterne, Skioptikon, Nebelbildapparat, lanterne magique, magic lantern bzw. sciopticon, toverlantaarn, linterna mágica, lanterna mágica bzw. epidascópio, Gentō, Utsushi-e) dient hier als generalisierender Oberbegriff für diverse miteinander verwandte bzw. technisch unterschiedlich weit fortgeschrittene Varianten von Projektionsgeräten sowie damit verbundene Vorführungspraktiken. Zwar prägte die Fachliteratur insbesondere für den Handel in den 1870er Jahren den Begriff ‚Projektionskunst‘ (‚art of projection‘) zur allgemeinen Beschreibung von Geräten, Herstellungsverfahren der projizierten Glasbilder sowie Vorführungen, allerdings hat sich mit dem neuerlichen mediengeschichtlichen Interesse ab den 1970er Jahren in der Wissenschaft *pars pro toto* der Sammelbegriff ‚Laterna magica‘ durchgesetzt (zum allgemeinen Interesse für den Gegenstand in den 1970er Jahren siehe Kapitel 4.1).³⁸¹ Demgemäß wurde retrospektiv eine große Bandbreite an Praktiken und Techniken terminologisch gruppiert, die sich beginnend im 17. Jahrhundert über die Industrialisierung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sukzessive modifiziert und weiterentwickelt hat. Folglich ließe sich die Geschichte der Zauberlaterne auch als Technikgeschichte erzählen, „da sie als optisches Medium immer wieder von technischen Entwicklungen und Verbesserungen auf dem Gebiet der Optik profitierte“.³⁸² Das Grundprinzip blieb dabei gleichwohl weitgehend konstant.³⁸³

Generell werden bei der Vorführung einzelne mit Holz, Metall oder einem Papierrand eingefasste transparente Bildträger bzw. Glasstreifen mit mehreren Bildern, durch einen Führungsspalt zwischen die unter einem Kamin im Gehäuse des Geräts befindliche Lichtquelle (Kerze, Petroleumlampe, Drummondsches Kalklicht, elektrisches Licht) und die Projektionslinse geschoben, woraufhin das (teils durch einen Hohlspiegel reflektierte und so verstärkte) Licht durch den transparenten Bildträger fällt und von der Linse vergrößert auf den jeweils gegenüberliegenden Grund, ein Leintuch oder eine Wand, projiziert wird. Das

³⁸¹ Vgl. Ludwig Vogl-Bienek: „Performative Configurations of the Historical Art of Projection. A media-archaeological approach to the history of the magic lantern and the screen in live performance.“ In: *eLaterna Companion* (2022), S. 3. <doi.org/10.25969/mediarep/18850> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁸² Lydia Jakobs: „Rekonstruktion(en) eines historischen Massenmediums: Ansätze zur Erforschung der Laterna magica.“ In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hrsg.): *Fest-Stellungen*, Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 25. Marburg: Schüren, 2014, S. 323–331. <doi.org/10.25969/mediarep/14652> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁸³ Vgl. Mannoni: *Archaeology of the Cinema*, S. 33.

Prinzip entspricht einer Umkehrung der Camera obscura, weshalb die Glasbilder auf dem Kopf stehend und spiegelverkehrt eingeführt werden müssen.³⁸⁴

Zu den genauen Umständen und Verantwortlichen der Erfindung des Projektionsapparats sind kaum Belege überliefert. Meist wird im Kontext des Medienursprungs auf die Publikation *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) des deutschen Jesuiten Athanasius Kircher verwiesen, der darin zwar ein optisches Projektionsgerät beschreibt, dies jedoch „in an indirect and complicated manner“³⁸⁵. Die zweite Auflage 1671, welche ergänzende Erläuterungen zur Konstruktion sowie eine Illustration des Apparats enthält, führte zu der über Jahrhunderte andauernden – und durch Kirchners Selbstaussagen bekräftigten – Annahme, er selbst sei der Erfinder.³⁸⁶ Stattdessen gilt inzwischen der niederländische Mathematiker und Physiker Christiaan Huygens als eigentlicher Erfinder, wobei nicht eindeutig geklärt ist, ob das Konzept und/oder der Bau erster Exemplare auf ihn zurückgehen. Wie Mannoni anhand privater Briefwechsel bezeugt, schien Huygens um seinen Ruf als Wissenschaftler zu fürchten und daher jegliche Verbindung seines Namens mit dem Gerät vermeiden zu wollen.³⁸⁷ 1688 erhält das optische Instrument in den Abhandlungen des Mathematikers Francesco Eschinardi erstmals das Attribut „magisch“ und ist fortan als *Laterna magica* geläufig.³⁸⁸

Die Bewegungsillusion war von Beginn an ein Kernelement des Mediums. 1659 skizzierte Huygens in einem seiner Manuskripte zehn teils von einem Kreis umschlossene Bilder eines Skeletts, das unter anderem seinen eigenen Schädel abnimmt, inklusive Randnotiz zu deren Verwendungszweck für Repräsentationen mittels konvexer Gläser. Das Dokument befindet sich heute im Besitz der französischen Nationalbibliothek und legt nicht nur Huygens' genaue Kenntnis eines entsprechenden Projektionsgeräts zu diesem Zeitpunkt nahe, sondern gilt als früheste bekannte Darstellung eines „moving slide for the magic lantern“³⁸⁹. Der technische Fortschritt führte nachfolgend zu einer Vielzahl an Modifikationen und Variationen des optischen Instruments. Bei der *Laterna magica* handelt es sich daher um ein „constitutionally hybrid medium: less a stable technology and *dispositif* than a series of

³⁸⁴ Vgl. Ernst Hrabalek: *Laterna magica – Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*. München: Keyser, 1985, S. 14ff.

³⁸⁵ Mannoni: *Archaeology of the Cinema*, S. 56.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 56f.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 40–45.

³⁸⁸ Ebd., S. 55.

³⁸⁹ Ebd., S. 38. Eine Abbildung findet sich auf S. 39.

inventions, reinventions and interventions taking place not only in relation to the apparatus, but also in the course of managing it for a varied public.“³⁹⁰ Kember bezeichnet die Laterna magica angesichts ihrer Wandelbarkeit als ‚open medium‘; entscheidend ist für ihn dabei weniger die potentielle Autonomie des Mediums als seine Anpassungsfähigkeit sowie die Variabilität hinsichtlich des Einsatzgebietes vom Jahrmarkt bis hin zu Hörsaal und Klassenzimmer sowie als Praktik der christlichen Missionierung und westlichen ‚Aufklärung‘ im Rahmen des Kolonialismus – wozu neben dem Einsatz in Kolonialgebieten auch die Vorführung exotischer Reisebilder für die heimische Bevölkerung in England, Deutschland und den übrigen Kolonialstaaten zählt.³⁹¹ Die lichtbildliche Projektion umfasst dabei das gesamte Spektrum von faktuellem Berichten bis hin zu fiktionalem Erzählen und ermöglicht gleichermaßen Unterhaltungskunst inklusive Phantasmagorientheater und wissenschaftliche Vorträge und Nachrichtenübermittlung.³⁹² Daraus folgt, dass die Laterna magica selbst „wirkungsästhetisch neutral“ ist, denn wie Ralf Schnell allgemein bezüglich kinematographischer Medien festhält, ist mit ihrer Technik „nicht zugleich definiert, wozu sie sich einsetzen, gebrauchen oder mißbrauchen lassen“.³⁹³

Die lineare Mediengeschichtsschreibung verortet die Laterna magica als protokinetographischen Apparat und reduziert das Medium folglich auf die Kategorie *Pré-Cinéma*. Der Filmhistoriker Jan-Christopher Horak entwirft in seiner Begriffsbestimmung der Laterna magica ein teleologisches Bild, wonach diese durch das Erscheinen des chronologisch betrachtet neueren Mediums Film kausallogisch abgelöst wurde: „Fast alle Pioniere des Films, ob Oskar Messter, die Brüder Lumière, Guido Seeber o.a., begannen als Produzenten oder Vertreter für Laterna-Magica-Firmen, doch das Kino bedeutete auch ein Ende für das Medium, das nach 1895 lediglich als Kinderspielzeug weiterlebte.“³⁹⁴ Damit folgt er dem weitverbreiteten Verständnis, wonach die Beziehung zwischen Laterna magica und Film als Einbahnstraße verlief und Letztere die Verfahren von Ersterer schlicht inkorporierte und

³⁹⁰ Kember: *The magic lantern: open medium*, S. 1 [Herv. i. Orig.].

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 5 sowie Rein: *Techniken der Täuschung*, S. 43–46; 67. Siehe zu diesem Aspekt auch: John Phillip Short: *Magic Lantern Empire: Colonialism and Society in Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 2012.

³⁹² Zur Rolle der Laterna magica bei der Nachrichtenübermittlung siehe den historischen Abriss der Mediengeschichte auf der kollektionsspezifischen Seite der Cinémathèque française. Die Datenbank lässt sich zudem nach konkreten ‚slides‘ durchsuchen. <www.laternamagica.fr/page.php?id=1> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

³⁹³ Vgl. Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, S. 33.

³⁹⁴ Jan-Christopher Horak: „Laterna Magica.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 20.03.24. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/l:laternamagica-783> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

verbesserte.³⁹⁵ Diese vereinfachende Darstellung wird jedoch der vielseitigen Mediengeschichte der Laterna magica aus zweierlei Gründen nicht gerecht: Zum einen belegt Artemis Willis ausführlich inwiefern die Medien Film und Laterna magica sich um die Jahrhundertwende wechselseitig beeinflussten, ergänzten und phasenweise als verwandte Projektionskünste auf der Leinwand koexistierten – und das insbesondere unter Rücksicht auf sogenannte ‚lantern gags‘ (welche dezidiert nicht der ausschließlichen Kinderunterhaltung dienten).³⁹⁶ Zum anderen suggeriert die Behauptung von Horak durch das Adverb „lediglich“, dass die Laterna magica zum Ende ihrer Glanzzeit gewissermaßen zum Kinderspielzeug degradiert wurde, was sich mediengeschichtlich als faktisch falsch erweist. Laut Ernst Hrabalek entfällt die Glanzzeit der Laterna magica auf den Zeitraum 1810–1910,³⁹⁷ wobei Auguste Lapierre 1843 die erste Fabrik zur ausschließlichen Herstellung von Spielzeuglaternen gründete.³⁹⁸ Während sich bei Benjamin, Nabokov und Woolf die Kenntnis des Mediums nicht auf ein konkretes Modell beziehen lässt, scheint bei Proust dem Erzähler der *RTP* als Kind ein von Lapierre konzipiertes *lampascope* zu dienen, eine Variation der Laterna magica, die auf Öl- oder Petroleumlampen aufgesetzt wird und sich deren helles Licht zunutze macht.³⁹⁹ Zeitgleich zu Lapierres Produktion wurden in Nürnberg, als weltweit bekanntem Spielzeughersteller-Zentrum, angefangen in den 1670er Jahren bei Franziscus Griendel nachweislich Laternae magicae in verschiedenen Größen gefertigt.⁴⁰⁰ Im 19. Jahrhundert florierte dort regelrecht die Produktion von Spielzeuglaternen, maßgeblich durch die Unternehmen von Georges Carette, Ernst Plank, Johann Falk sowie den Gebrüdern Bing.⁴⁰¹ Diese Beispiele beweisen, dass bereits lange vor dem endgültigen Verschwinden des Mediums eigene Spielzeugvarianten des optischen Instruments für Kinder existierten.

³⁹⁵ Vgl. Willis: *The Magic Lantern c. 1900*, S. 27.

³⁹⁶ Vgl. ebd., S. 61–72.

³⁹⁷ Vgl. Hrabalek: *Laterna magica*, S. 9.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 44.

³⁹⁹ Bei Fraser ist das entsprechende Lampascope von Lapierre abgebildet. Vgl. *Proust and the Victorians*, S. 161. Die bei Proust beschriebene Glasbildserie mit Illustrationen zur Legende um Genoveva von Brabant gehört zu Lapierres Sortiment. Vgl. Mannoni: *Archaeology of the Cinema*, S. 294f. Die Sammlung der Cinémathèque française besitzt ein Exemplar der Serie, welche Proust mutmaßlich vor Augen hatte. Für das Digitalisat siehe: „Geneviève de Brabant“, Lapierre, Seconde moitié du XIXème siècle. In: *Laterna magica*, Coll. Cinémathèque française <www.laternamagica.fr/notice.php?id=1723> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁰⁰ Vgl. Hauke Lange-Fuchs: „Nuremberg magic lantern production.“ In: *The new magic lantern journal* 8,3 (12/1998), S.6–13. <magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/item.php?id=4008725> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁰¹ Vgl. Roberta Basano: „The Magic Lantern as a toy.“ In: *The new magic lantern journal* 8,1 (10/1996), S.8–10. <magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/item.php?id=4008711> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Zugleich löste der Kinematograph als optisches Gerät entwicklungstechnisch zwar die Laterna magica ab, damit endete jedoch keineswegs automatisch die Projektion von Laternenbildern, welche ihrerseits auch mittels neuerer Geräte gezeigt werden konnten. Hierzu ist ein Blick in die zeitgenössische Werbung aufschlussreich, so heißt es 1898 in einer Anzeige zu Bings (Spielzeug-)Kinematograph: „Als Laterna magica für Glasbilder [...] verwendbar.“⁴⁰² *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* führt im Dezember 1900 gleichermaßen ‚Cinematograph Films‘ und ‚Series of Slides‘ sowie entsprechende Modelle dazugehöriger Projektionsgeräte – inklusive kombinierter Apparate von Hughes oder Butcher (‚Primus Matagraph‘).⁴⁰³ Desgleichen wurde Carettes ‚Cinematograph‘ um 1905 „for all kinds of illumination“ („lantern slides“ und „sets of films“) beworben.⁴⁰⁴ Laterna magica und Kinematograph schließen einander demnach in der Übergangsphase nicht kategorisch aus, wovon auch die kurze Phase intensiver Wechselbeziehung in Form von „lantern-film production“⁴⁰⁵ zeugt. Im engeren Sinn bezeichnet dieser Terminus bei Willis eine geringe Anzahl zeitgleich koproduzierter ‚Life Model comedy‘-Laternenbilder und Kurzfilme von Bamforth aus dem Zeitraum 1899 bis 1901. Im weiteren Sinne umfasst der Begriff bei ihr zugleich humoristische Glasbilderserien (‚gag lantern series‘) und Kurzfilme mit inhaltlich identischen Narrativen. Mit der anhand ihres Untersuchungsmaterials offengelegten Koexistenz beider Medien zu Beginn des 20. Jahrhunderts spricht Willis sich dafür aus, anstatt fortwährender Entweder-Oder-Ansätze in medienhistorischen Bestimmungen vielmehr eine Logik des Sowohl-als auch in Betracht zu ziehen.⁴⁰⁶ Unter Rückbezug auf Thomas Elsaesser schlussfolgert Willis, dass es sich bei Laterna magica und Film um Verwandtschaftsbeziehungen handle, die weder kausal noch teleologisch miteinander verbunden sind.⁴⁰⁷ Sie fordert dementsprechend mit Nachdruck, teleologische Annahmen eines direkten Medienwechsels im Sinne einer direkten Ablösung des Bestehenden durch das Neue endgültig zu überwinden und stattdessen den wechselseitigen Einfluss beider Medien genauer zu

⁴⁰² Siehe Abbildung in Basano: *Magic Lantern as toy*, S. 10.

⁴⁰³ Vgl. *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* 11, 139 (12/1900). <mediahistoryproject.org/reader.php?id=opticalmagiclanternjournal-1900-12> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁰⁴ Siehe Abbildung in Lange-Fuchs: *Nuremberg Lantern Production*, S. 11.

⁴⁰⁵ Willis: *The Magic Lantern c. 1900*, S. 65. Willis schreibt hier von einem „hybrid lantern-film environment“.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 30.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 60.

erforschen.⁴⁰⁸ Das DFG-geförderte Forschungsprojekt „Screen History – Rekonstruktion der Medienverbindung von Projektionskunst und Kinematographie (1880-1930)“ am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg geht mit Fokus auf Deutschland und Frankreich genau in diese Richtung. Angesichts der Tatsache, dass beide Medien „seit den 1890er Jahren bis in die 1970er Jahre in allen westlichen Industrieländern präsent und zudem in den ersten 40 Jahren sogar in vielen Punkten eng verbunden“ waren, wird hier der Frage nach der fortwährenden Trennung von Kino- und Filmwissenschaft einerseits und ‚Lantern Studies‘ andererseits kritisch nachgegangen.⁴⁰⁹

Das Prinzip der Koexistenz, respektive Kopräsenz, ist ein intrinsisches Merkmal der unter dem Begriff *Laterna magica* subsummierten Projektionskunstformen. Dadurch ergeben sich zwangsläufig Überschneidungen mit verwandten optischen Apparaten und medialen Formen wie Panorama, Diorama, Photographie, Kinetoskop, oder Kinematograph. Um die Jahrhundertwende erweist sich die Zauberalaterne demnach als fest etabliertes und außerordentlich heterogenes Medienphänomen, das auf eine jahrhundertlange Tradition zurückblickt und zusätzlich mit neu aufkommenden Technologien und Trends experimentiert sowie das bestehende Repertoire der Projektionskunst kontinuierlich erweitert.⁴¹⁰ Doch nicht nur in Bezug auf die sie umgebende Medienlandschaft ist die *Laterna magica* um 1900 von Simultanität gekennzeichnet, sondern auch hinsichtlich ihres intramedialen Repertoires:

As an accumulative medium, or a medium of actively superposed layers, the lantern didn't shelve old material when it added new material. When photographic lantern slides were introduced by William and Frederick Langenheim at the 1851 Crystal Palace Exhibition in London, for instance, they did not supersede painted slides, as the Langeheims themselves claimed they would. Rather, they were incorporated into the lantern's ever-expanding image repertoire, and the two formats coexisted for decades.⁴¹¹

Willis belegt diese Koexistenz anhand der breiten Produktpalette des britischen Slide-Herstellers Newton & Co., der 1920 weiterhin die aus dem 19. Jahrhundert bekannten handgemalten Motive und zugleich Dreifarbenfotografie-Bilder im Angebot hatte. „Thus old and new images enjoyed a simultaneous screen life.“⁴¹² Dieselbe Feststellung lässt sich

⁴⁰⁸ Vgl. Willis: *The Magic Lantern c. 1900*, S. 85f. Wie ihrem Personenprofil an der University of Chicago zu entnehmen ist, arbeitet Willis derzeit an einer Monographie mit dem Arbeitstitel *Lanternology: The Magic Lantern and the Possibilities of the Projected Image*. Siehe: <<https://cms.uchicago.edu/people/artemis-willis>> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁰⁹ Vgl. Projektbeschreibung unter: uni-marburg.de/de/fb09/medienwissenschaft/forschung/forschungsprojekte (Letzter Zugriff: 30.06.24). Projektzeitraum: 2022–2025, Projektnummer: 501876482, Leitung: Dr. Sabine Lenk.

⁴¹⁰ Willis: *The Magic Lantern c. 1900*, S. 180.

⁴¹¹ Ebd., S. 10.

⁴¹² Ebd.

hinsichtlich der Illustrationen in Woolfs auto/biografiction *O* treffen. Auch hier koexistieren verschiedene Formen der Abbildung: reproduzierte Gemälde als Stellvertreter des alten und Photographien als Produkte des neuen Mediums. Beide ergänzen einander und sind in ihrer Funktion als Illustration ebenbürtig (vgl. *O* 2; 33; 69; 75; 94; 144; 156; 186).⁴¹³ Dabei lassen sich nicht nur die Gemälde, sondern insbesondere die photographischen Illustrationen mit der Laterna magica in Verbindung bringen, denn die von Woolf aufwändig organisierte Bebilderung⁴¹⁴ weist Parallelen zu einer spezifischen Glasbildvariante auf: „Life model slides nannte man um 1900 fotografische Bilderserien für die Laterna Magica, in denen kostümierte Darsteller:innen (life models) in fiktiven Szenen posierten.“⁴¹⁵ Und genau das tun Angelica Bell als „Russican Princess as a child“ (*O* 33) und Vita Sackville-West als Orlando (*O* 94; 144; 186). Die photographische Darstellung von „Orlando on her return to England“ (*O* 94) ist dabei strenggenommen ein Anachronismus, da sie dort auf historische Figuren des beginnenden 18. Jahrhunderts wie den Schriftsteller Alexander Pope trifft, bevor sie schließlich im weiteren Verlauf der auto/biografiction den Beginn des 19. Jahrhunderts erlebt, in dem das technische Verfahren für dauerhafte Photographien überhaupt erst hervorgebracht wurde. Bei Saunders heißt es daher passend: „The photographs pull the text’s fantasy into the real; the text pulls the photographs’ reality into fantasy.“⁴¹⁶ Der vermeintliche Beweischarakter des photographischen Bildes als historisch verbürgte Quelle wird somit bei Woolf auf mehrfache Weise spielerisch infrage gestellt.

Abgesehen von den photographisch hergestellten Laternenbildern (,life model slides‘) mit szenisch inszenierten ,live models‘,⁴¹⁷ existiert angesichts der langen Mediengeschichte eine große Vielfalt an Glasplatten und Projektionstechniken, die auf verschiedenste Weise die Illusion von Bewegung erzeugen. Mechanische Vorrichtungen an den Laternenbildern ermöglichten etwa durch Hebel oder Kurbeln und Zahnräder Effekte und Bewegung im projizierten Lichtbild zu erzeugen.⁴¹⁸ Das niederländische virtuelle Museum „de Luikerwaal“,

⁴¹³ Für die Identifizierung von Vita Sackville-West als Orlando, den Porträts ihrer Ahnen sowie Woolfs Nichte Angelica Bell auf den Illustrationen siehe Erläuterungen von Whitworth (vgl. *O* 195f.).

⁴¹⁴ Vgl. Virginia Woolf: *A Change of Perspective*, The Letters of Virginia Woolf, Bd. 3: 1923–1928, hrsg. v. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1977, S. 430; 434f.; 484; 488f.; 497.

⁴¹⁵ Daniel Wiegand: „life model slides.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 20.03.24. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/life_model_slides_do_edit?do=#life_model_slides> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴¹⁶ Saunders: *Self Impression*, S. 479.

⁴¹⁷ Siehe hierzu auch Hrabalek: *Laterna magica*, S. 41ff.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 27–31.

benannt nach den auf Laterna-magica-Vorstellungen spezialisierten Wanderschaustellern (Lanternisten) aus Lüttich im belgischen Wallonien, veranschaulicht anhand photographischer Abbildungen und animierter GIFs die enorme Vielfalt an entsprechenden Motiven.⁴¹⁹

Benjamin beschreibt ausführlich die als Chromatrop⁴²⁰ bekannte Kurbelbild-Variante:

Der Stern. Dieses Meisterstück bestand aus zwei von einer Holzverschalung eingefassten Scheiben. Am Rande dieser Holzverschalung fand sich eine Kurbel, mit der die eine dieser beiden Scheiben um ihren Mittelpunkt sich drehen ließ. Und je nachdem die Kurbel nun im einen oder andern Sinn bewegt ward, wuchs der bunte Stern auf der Wand ins Ungemessene oder zog sich unendlich in sich selbst zurück und schien bis zur Unkenntlichkeit schrumpfen zu wollen. (*GS VI* 803)

Der Effekt der Chromathropen lässt sich mit jenem eines Kaleidoskops vergleichen, weshalb dessen Erwähnung bei Nabokov (vgl. *LatH* 71) und Proust (vgl. *RTP* 1994) für die motivische Wiederkehr der Laterna magica spricht. Darüber hinaus zählen wahlweise auf eine Leinwand oder Rauchschwaden projizierte Nebelbilder („dissolving views“)⁴²¹ allgemein zu den bekanntesten, in literarischen Texten entsprechend häufig rekurrierenden Laternenbildern. Die erste schriftliche Erwähnung einer solchen Vorführungspraxis, die auf Philidor (Philipsthal) und den Briten Henry Langdon Childe zurückgeht, findet sich 1839; vier Jahre später wurden die Nebelbilder von Ludwig Döbler in Deutschland eingeführt.⁴²² Sie entstehen mittels Überblendung bzw. gleichzeitiger Projektion von zwei bis drei Laternae magicae, im Englischen auch als „biunial / triunial lantern“ bezeichnet.⁴²³

Durch weiche Überblendung verschwanden oder erschienen die Bilder wie in einem Nebel, so dass aus einer Landschaft im Tageslicht eine im Mondschein, aus einem Sommer- ein Winterbild, aus einer weiteren eine nähere Ansicht wurde und ähnliches mehr; es ging also nicht um Montage von Bewegungssequenzen, sondern um die Mutation gleicher Gegenstände in einen anderen Zustand.⁴²⁴

Bei Woolf lässt sich unter anderem anhand dieser Projektionstechnik die implizite Präsenz der Laterna magica im Text nachweisen, da die halluzinatorischen visuellen Eindrücke der

⁴¹⁹ Das virtuelle Museum beruht auf der Sammlung von Henc R.A. de Roo, der die Seite als Webmaster betreut. Für bewegliche Laternenbilder siehe: „Mechanical Slides Part 1“ in: *de Luikerwaal*. <luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/bewegend1_uk.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24) sowie „A rather extensive collection of mechanical slides“ in: *de Luikerwaal*. <luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/wipwaps01_uk.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24)

⁴²⁰ Vgl. Schnell: *Medienästhetik*, S. 33f. Für einen Eindruck des Kurbelbild-Effekts siehe die Zusammenstellung von „Chromatropes“ in: *de Luikerwaal*. <luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/chromatroop1_uk.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴²¹ Vgl. Hrabalek: *Laterna magica*, S. 39f.

⁴²² Vgl. F. Paul Liesegang: *Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie*. Berlin: Deutsches Druck- und Verlagshaus GmbH (Hachebeil), 1926. S. 23ff. <archive.org/details/zahlenundquellen00fpau/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴²³ Vgl. Rolf Giesen und James zu Hüningen: „Nebelbilder.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 29.03.22. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nebelbilder-7765> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴²⁴ Ebd.

in der Hitze Schafe hütenden Orlando frappierende Konvergenzen mit der Nebelbildtechnik aufweisen:

So she was thinking, one fine morning on the slopes of Mount Athos, when minding her goats. And then Nature, in whom she trusted, either played her a **trick** or worked a **miracle** – again, opinions differ too much for it to be possible to say which. Orlando was **gazing** rather disconsolately at the steep hillside in front of her. [...] Suddenly a shadow, though there was nothing to cast a shadow, appeared on the bald mountainside opposite. It deepened quickly and soon a green hollow showed where there had been barren rock before. As she looked, the hollow deepened and widened, and a great park-like space opened in the flank of the hill. Within, she could see an undulating and grassy lawn; she could see oak trees dotted here and there; she could see the thrushes hopping among the branches. She could see the deer stepping delicately from shade to shade, and could even hear the hum of insects and the gentle sighs and shivers of a **summer's day in England**. After she had **gazed entranced** for some time, **snow began falling**; soon the whole landscape was covered and marked with violet shades instead of yellow sunlight. Now she saw heavy carts coming along the roads, laden with tree trunks, which they were taking, she knew, to be sawn for firewood; and then appeared the roofs and belfries and towers and courtyards of her own home. The snow was falling steadily, and she could now hear the slither and flop which it made as it slid down the roof and fell to the ground. The **smoke** went up from a thousand chimneys. All was **so clear and minute** that she could see a daw pecking for worms in the snow. Then, gradually, the violet shadows deepened and closed over the carts and the lawns and the great house itself. **All was swallowed up**. Now there was nothing left of the grassy hollow, and instead of the green lawns was only the **blazing** hillside, which a thousand vultures seemed to have picked bare. At this, she burst into a passion of tears and, striding back to the gypsies' camp, told them that she must sail for England the very next day. (O 89f.)

Auf die Laterna magica deuten hier – abgesehen vom Überblendungseffekt der durch den starrenden Blick gedanklich auf den Hang projizierten englischen Sommerlandschaft durch ein entsprechendes Winterbild – die Begriffe „trick“, „miracle“ sowie „entranced“ als Textsignale hin. So plötzlich wie das Nebelbild (Stichwort „smoke“) erscheint, verschwindet es auch wieder und übrig bleibt allein der Lichtstrahl („blazing“). Das Licht- und Schattenspiel löst analog zu den durch die innere Laterna magica projizierten Erinnerungsbildern Nostalgie bzw. Heimweh aus und initiiert den Entschluss zur Rückkehr nach England.

Bereits das einfachere kolorierte Laternenbild weist eine erstaunliche Varianz auf, wie die Aufzählung bei Benjamin veranschaulicht: Neben unzusammenhängenden Einzelmotiven wie den verschiedenen Berufen („Jeder für sich in einem Kreise“), gibt es auch Einzelbild-Sequenzen wie im Fall der Jagd („hier zog alles der Reihe nach an einem vorbei“) sowie präfilmische Plansequenzen („statt die einzelnen Momente des Geschehens in kleine Rahmen einzufassen hatte sie der Maler von einander nur durch Teile des Walds getrennt“) (vgl. *GS VI* 802f.).

Der Kommunikations- und Medienwissenschaftler Francisco Javier Frutos Esteban, Professor für audiovisuelle Kommunikation an der Universität Salamanca, hat in seiner als Monographie erschienenen Dissertation *Las placas de linterna mágica y su organización*

taxonómica (2007)⁴²⁵ ein System zur taxonomischen Erfassung aller Laternenbilder entwickelt, dessen Ergebnisse er 2008 komprimiert in einem Aufsatz vorgestellt hat. Dabei gruppiert er basierend auf einer Inhaltsanalyse 24 tabellarisch erfasste Bildtypen, die er wiederum nach Laternenbild-Format in sieben übergeordnete Gruppen einteilt.⁴²⁶

⁴²⁵ Francisco Javier Frutos Esteban: *Las placas de linterna mágica y su organización taxonómica*. Diss. Universidad de Salamanca, 2007. <produccioncientifica.usal.es/documentos/5e4e71fb2999524eaa94b7d5> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴²⁶ Vgl. Francisco Javier Frutos Esteban: „El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales: El caso de las placas de linterna mágica.“ In: *Revista Latina de Comunicación Social* 63 (Mai 2008), S. 265–76. <doi.org/10.4185/RLCS-63-2008-765-265-276> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Siehe hierzu auch: Jakobs: *Ansätze zur Erforschung der Laterna magica*, S. 330f.

4.1 Vom visuellen Massenmedium zur Gedächtnismetapher

Wie funktioniert die Laterna magica als Gedächtnismetapher? Und wie wird das in literarischen Texten brauchbar? Diese beiden Fragestellungen bilden den Ausgangspunkt der hier vorgebrachten Überlegungen zu Erinnerung und Bildbewusstsein im Untersuchungskorpus. Grundvoraussetzung für die Etablierung des optischen Instruments als Gedächtnismetapher ist dessen sukzessive Entwicklung zum visuellen Massenmedium. Nicht nur in Europa und Nordamerika avancierte die Laterna magica im Zuge der Industrialisierung zum Massenphänomen, auch in Japan florierte die Projektionskunst, wohin sie mutmaßlich durch niederländische Handelsschiffe gelangte.⁴²⁷ Ausgehend von der nicht exakt datierbaren Einführung des westlichen Mediums im 18. Jahrhundert entwickelte sich während der Edo-Zeit eine spezifisch japanische Variante, genannt ‚Utsushi-e‘, die in Programme des traditionellen Sprechtheaters ‚Yose‘ integriert wurde und frei bewegliche, handgeführte hölzerne Laternae magicae nutzte. Als einer der Ersten soll ein Maler nach dem Besuch einer Zauberlaternen-vorführung ein eigenes Projektionsgerät gebaut und damit 1803 Utsushi-e in einem Teehaus als Yose-Programmteil aufgeführt haben.⁴²⁸ Utsushi-e verband Lichtbildvorführungen mit Erzählungen (darunter die beliebte Geistergeschichte *Yotsuya Kaidan*) und traditioneller Musik, etwa des dreisaitigen Shamisen-Instruments; dabei waren für die Bewegungssillusion oft mehrere „Utsushi-te“ (das Äquivalent der Lanternisten) gleichzeitig mit ihren mobilen Zauberlaternen hinter der Leinwand beschäftigt.⁴²⁹ Darüber hinaus wurde die Laterna magica in Japan während der anschließenden Meiji-Zeit (1868–1912) für Bildungszwecke an Schulen eingesetzt und erhielt in diesem Zusammenhang als Übersetzung aus der westlichen Bezeichnung den Namen ‚Gentō‘.⁴³⁰ Einen Einblick in die Vielfalt der Gentō-Bilder bietet

⁴²⁷ Vgl. Ludger Kaczmarek: „Utsushi-e.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 08.03.2022. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/u:utsushie-4333> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴²⁸ Vgl. Datenbank-Beschreibung in: Waseda University: „Utsushi-e‘ lantern slides owned by the Theatre Museum.“ In: *Waseda University Cultural Resource Database*, o.D. [Website-Copyright 2017] <archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22subDB_id%22:%22124%22}&lang=en> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴²⁹ Vgl. Informationen in den Datenbank-Beschreibungen von: Waseda University: „Utsushi-e“ lantern slides bzw. Waseda University: „The database of magic lanterns.“ In: *Waseda University Cultural Resource Database*, o.D. [Website-Copyright 2017]. <archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22subDB_id%22:%2256%22}&lang=en> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴³⁰ Vgl. Hana Washitani: „Gentō: Still-Image Projection as Alternative Cultural Heritage.“ In: *Feminist Media Histories* 2,1 (01/2016), S. 63f. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1525/fmh.2016.2.1.61> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

die Online-Datenbank des „Tsubouchi Memorial Theatre Museum (Enpaku)“ der japanischen Universität Waseda mit mehr als 1300 Digitalisaten.⁴³¹ Zusätzlich gibt es eine eigens angelegte Datenbank zur Sammlung der 452 Exemplare von „Utsushi-e lantern slides“.⁴³²

In den 1970er Jahren von der Performance-Gruppe Minwa-za Company of Tokyo wiederentdeckt und erlernt, lässt sich die um 1800 entstandene Projektionskunst Utsushi-e heute wieder live erleben – einen Eindruck davon bietet die Filmdokumentation von Vorführungen und Workshops der Gruppe an der University of Chicago.⁴³³ Ebenfalls in den 1970er Jahren schloss sich in Großbritannien eine wachsende Zahl an ‚magic lanternists‘ zusammen und gründete The Magic Lantern Society of Great Britain, über deren Website sich aktive ‚lanternists‘ (‚lantern showmen‘) aus verschiedenen Ländern recherchieren lassen.⁴³⁴ 1979 folgte die Gründung der Magic Lantern Society of US and Canada, die ebenfalls bis heute besteht.⁴³⁵ Wie hier ersichtlich wird, bilden die 1970er Jahre den Ausgangspunkt des neuerlichen mediengeschichtlichen Interesses am Gegenstand. Zu dieser Zeit lag das Goldene Zeitalter der *Laterna magica* bereits gut sechzig Jahre zurück. Denn folgt man Joe Kember, so lässt sich der Zeitraum, in welchem rechtmäßig von einem „fully mass medium“ gesprochen werden kann, auf die Jahre 1880 bis 1910 beziffern, da die *Laterna magica* zu dieser Zeit in einem breiten Spektrum von radikal unterschiedlichen Kontexten eingesetzt wurde.⁴³⁶ Zwar gab es infolge der Erfindung der Serienbildaufnahme (ein Verdienst von Jules Marey und Eadweard Muybridge) sowie der durch die „Verbindung des stroboskopischen Effekts mit der Nachbildwirkung ermöglichte[n] [...] Entstehung des Films“⁴³⁷ und dessen Siegeszugs ab den 1910er Jahren auch in Japan einen Einbruch der allgemeinen Popularität des Mediums, allerdings beweist Hana Washitani in ihrer aufschlussreichen Untersuchung von Gentō-Archivmaterialien, dass das Medium im Japan der 1940er und 1950er

⁴³¹ Siehe: Waseda University: *Database of magic lanterns*.

⁴³² Siehe: Waseda University: „Utsushi-e“ lantern slides.

⁴³³ Zur Aufzeichnung der 2011 von Artemis Willis organisierten Vorführung der Performance-Gruppe Minwa-za Company of Tokyo siehe: University of Chicago: „Japanese Magic Lantern Performance.“ In: *YouTube*, 24.05.11. <youtu.be/wCUBhhdIU9w> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Für den Videobeitrag zu Matinee und Workshop der Veranstaltung siehe: University of Chicago: „Japanese Magic Lantern Workshop and Matinee.“ In: *YouTube*, 24.05.11. <youtu.be/LZvMHYWkjwI> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴³⁴ Siehe: <magiclantern.org.uk/lanternists/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴³⁵ Siehe: <magiclanternsociety.org/about-society/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴³⁶ Vgl. Kember: *The magic lantern: open medium*, S. 5.

⁴³⁷ Schnell: *Medienästhetik*, S. 44. Für den Übergang von der Photographie zum Film vgl. ebd. S. 41–47.

Jahre ein regelrechtes Revival erlebte und insbesondere bei sozialen Bewegungen und Protesten gegen die US-Besatzung zum Einsatz kam.⁴³⁸

In der westlichen Philosophie der (frühen) Aufklärung findet sich die *Laterna magica* als Gedächtnismetapher bereits bei John Locke, der in seinem *Essay Concerning Humane Understanding* (1690) das Gleichnis als Erklärungsansatz zur sukzessiven Abfolge und Geschwindigkeit der Ideen nutzt: „I leave it to others to judge, whether it be not probable that our ideas do, whilst we are awake, succeed one another in our minds at certain distances; not much unlike the images in the inside of a lantern, turned round by the heat of a candle.“⁴³⁹ In weiterer Folge verwendet Gottfried Wilhelm Leibniz diese Analogie bei seiner kritischen Auseinandersetzung mit Locke in den 1704 abgeschlossenen (jedoch erst posthum publizierten) *Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*).⁴⁴⁰ Leibniz rekurriert bei seinem Vergleich sowohl auf die Funktionsweise der Camera obscura als auch der *Laterna magica*: Der Verstand gleicht bei ihm einem dunklen Zimmer („L'entendement ne ressemble pas mal à un cabinet entièrement obscur“⁴⁴¹) in welchem sich eine Leinwand befindet („la toile, qui représente notre cerveau“⁴⁴²), auf der sowohl äußere Eindrücke der visuellen Wahrnehmungen als auch mentale Bilder zur Darstellung kommen: „Car non seulement nous recevons des images ou traces dans le cerveau, mais nous en formons encore de nouvelles, quand nous envisageons des idées complexes.“⁴⁴³ Laut Bartels repräsentiert demnach die Camera obscura „nur den eher passiven Teil des Verstandes. Die *Laterna magica* hingegen den aktiven“.⁴⁴⁴ Damit beschreibt Leibniz erstmals

⁴³⁸ Vgl. Washitani: *Gentō: Still-Image Projection*, S. 61–85.

⁴³⁹ John Locke: *An Essay Concerning Humane Understanding: In Four Books*, Book II: „Of Ideas“, Chapter XIV „Idea of Duration And Its Simple Modes“, § 9 „The Train of Ideas has a certain Degree of Quickness“, 2. Aufl. London: Eliz. Holt, for Thomas Basset, at the George in Fleetstreet, near St. Dunstan's Church, 1690. Zitiert nach Steve Harris and David Widger: Project Gutenberg eBook #10615, Stand: 13.11.22. <gutenberg.org/ebooks/10615> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Vgl. Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 130. Siehe auch Mandelartz: *Geschichte der neuzeitlichen Subjektivität*, S. 98ff.

⁴⁴⁰ Vgl. Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 130f.

⁴⁴¹ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Œuvres philosophiques de Leibniz*, Bd.1, Chap. XII. „Des idées complexes“, hrsg. u. mit Vorwort v. Paul Janet, 2. Aufl. Paris: Félix Alcan, 1900, S. 107. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2100044/f135.item> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Die deutsche Übersetzung der hier verwendeten Begriffe basiert auf: Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übers. u. mit Einl. u. Anm. v. Ernst Cassirer, Philosophische Werke in vier Bänden in der Zusammenstellung von Ernst Cassirer, Bd. 3, Neuausg., Philosophische Bibliothek, Bd. 498. Hamburg: Felix Meiner, 1996 [1915]. <doi.org/10.28937/978-3-7873-3252-6> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁴² Leibniz: *Œuvres philosophiques*, S. 107.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Vgl. Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 130.

Wahrnehmung und innere Gedankenvorgänge „als internen Projektionsvorgang, als inneres ‚Kino‘“, wobei er laut Bartels mutmaßlich das *Smicroscopium parastaticum* als Variante der Laterna magica im Sinn hatte.⁴⁴⁵ Bei Leibniz findet sich überdies eine wegweisende Parallele zu der bei Husserls Bildbewusstsein (Vgl. Kapitel 3.1) wiederkehrenden Annahme, dass verschiedene Einstellungen zu mentalen Bildern möglich sind und das Ich sich wahlweise selbstverloren der Vorstellung hingeben oder durch ‚absichtliche Epoché‘ in Distanz dazu setzen kann. Leibniz betont bezüglich des Gelingens einer solchen *quasi*-objektiven Betrachtungsweise der eigenen Gedanken(bilder) als *quasi*-außenstehende Person die individuelle Veranlagung des einzelnen Menschen:

Au reste, il nous vient des **pensées involontaires, en partie de dehors** par les objets qui frappent nos sens, et **en partie au dedans**, à cause des impressions (souvent **insensibles**) qui restent des perceptions précédentes qui continuent leur action et qui se mêlent avec ce qui vient de nouveau. Nous sommes passifs à cet égard et même quand on veille, **des images** (sous lesquelles je comprends non seulement les représentations des figures, mais encore celles des sons et d’autres qualités sensibles) **nous viennent comme dans les songes, sans être appelées**. La langue allemande les nomme *fliegende Gedanken*, comme qui dirait des pensées volantes qui ne sont pas en notre pouvoir, et où il y a quelquefois bien des absurdités qui donnent des scrupules aux gens de bien et de l’exercice aux casuistes et directeurs des consciences. **C’est comme dans une lanterne magique, qui fait paraître des figures sur la muraille**, à mesure qu’on tourne quelque chose au dedans. Mais notre esprit s’apercevant de quelque image qui lui revient peut dire : halte-là, et l’arrêter pour ainsi dire. De plus, l’esprit entre, comme bon lui semble, dans certaines progressions de pensées qui le mènent à d’autres. Mais cela s’entend quand les impressions internes ou externes ne prévalent point. Il est vrai qu’en cela les hommes diffèrent fort, tant suivant leur tempérament que suivant l’exercice qu’ils ont fait de leur empire, de sorte que **l’un peut surmonter des impressions où l’autre se laisse aller**.⁴⁴⁶

Aufschlussreich ist hier – in Hinblick auf das Primärliteratur-Korpus – die aus dem Zitat hervorgehende konzeptuelle Nähe von Prousts ‚mémoire involontaire‘ und Leibniz’ ‚fliegenden Gedanken‘, denn die „von innen“ analog zum Traumzustand erscheinenden „ungerufenen Bilder“ beruhen bei Leibniz zumeist auf *unmerklichen* („insensibles“) Eindrücken und sind demnach mit den gewohnten, regelmäßig wiederkehrenden Dingen gleichzusetzen, die wir im Moment des ursprünglichen Erlebens eben wortwörtlich nicht als *außergewöhnlich* auffassen. So erschließt sich auch Benjamins treffende Erläuterung der Proustschen ‚mémoire involontaire‘ als „Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten“ (*GS II.3* 1064). Denn bis zur Wiedererinnerung sind wir uns der Existenz dieser ursprünglichen Eindrücke im Gedächtnis schlicht nicht bewusst. Weiters sind die ‚ungerufenen Bilder‘ bei Leibniz als ‚sensory images‘ zu verstehen (siehe Kapitel 3) und analog zu der Beschreibung

⁴⁴⁵ Vgl. Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 131.

⁴⁴⁶ Leibniz: *Œuvres philosophiques* [Chap. XXI. De la puissance et de la liberté], S. 139f. [Herv. v. AH; Kurssivierung im Original]. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2100044/f167.item> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

mentaler Bilder bei Woolf nicht rein visuell. Vielmehr entfalten sie im Bewusstsein eine synästhetische Wirkung mehrerer sinnlicher Wahrnehmungen. Indem sich bei Leibniz dem wachen Geist sowohl von außen als auch von innen unfreiwillige ‚fliegende Gedanken‘ ins (Bild-)Bewusstsein schieben, klingt hier bereits implizit der Täuschungsaspekt der Gedächtnismetapher an, welcher durch die später erfundene Phantasmagorie noch offenkundiger wird (siehe Kapitel 3.3). Der Germanist Mandelartz, der außerdem Julien Offray de La Mettrie, Immanuel Kant sowie Johann Gottlieb Fichte als weitere Beispiele für die Laterna magica als Gleichnis in der Philosophie nennt und postuliert, die Laterna magica sei „als Metapher für wahre Erkenntnis [...] erst um 1800 zu gebrauchen“⁴⁴⁷, führt das hier im französischen Original wiedergegebene Zitat von Leibniz verkürzt in deutscher Übersetzung an und zieht daraus einen irreführenden Schluss. Denn Leibniz verwendet es eben nicht „lediglich, um ‚fliegende Gedanken‘ zu illustrieren“, sondern verhandelt mit seinem Gleichnis die Idee eines Bewusstseins, in welchem sowohl bildliche Vorstellung als auch visuelle Wahrnehmung zusammentreffen und das Gehirn wohlgerne als ‚Leinwand‘ zur Veranschaulichung der äußerlich wie innerlich evozierten sensorischen Bilder dient. Entgegen der Feststellung Mandelartz’ entfällt folglich nicht erst bei Johann Gottlieb Fichtes Verwendung der „bewusstseinsinternen Laterna magica“ die „Differenz zwischen Innen- und Außenwelt“.⁴⁴⁸

Trotz der früh nachweisbaren Beispiele erweist sich die Hochphase des Massenmediums im 19. Jahrhundert für den Gebrauch der Laterna magica als Gedächtnismetapher als besonders prägend. So etwa bei Sir David Brewster in seinen an Sir Walter Scott adressierten *Letters on Natural Magic* (1832), die Bill Jenkins ausführlich behandelt.⁴⁴⁹ Den inhaltlichen Bogen zum visuellen Massenmedium schlägt Gustave Le Bon bei seiner Verwendung des Gleichnisses in seinem 1895 in Paris veröffentlichten Werk *Psychologie des foules*, das ihn als Mitbegründer des entsprechenden Teilgebiets der Sozialpsychologie etablierte. Dort heißt es über die den Massen zugänglichen Ideen und deren Erfassung:

Elles se présentent alors sous l’aspect d’images, et ne sont accessibles aux masses que sous cette forme. Ces idées-images ne sont rattachées entre elles par aucun lien logique d’analogie ou de succession, et peuvent se substituer l’une à l’autre comme les verres de la lanterne magique que l’opérateur retire de

⁴⁴⁷ Mandelartz: *Geschichte der neuzeitlichen Subjektivität*, S. 99.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 105.

⁴⁴⁹ Siehe Bill Jenkins: „The mind’s magic lantern: David Brewster and the scientific imagination.“ In: *History of European Ideas* 47,7 (2021), S. 1094–1108, <doi.org/10.1080/01916599.2021.1883091> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

la boîte où ils étaient superposés. Et c'est pourquoi on peut voir dans les foules se maintenir côté à côtés les idées les plus contradictoires.⁴⁵⁰

Sowohl die deutsch- als auch die englischsprachige Ausgabe übersetzen die entsprechende Textstelle produktionsorientiert ohne weitere Anmerkungen, woraus sich schließen lässt, dass der Vergleich sprachraumübergreifend allgemein geläufig war.⁴⁵¹

Im 19. Jahrhundert findet sich die Metapher nicht nur in literarischen, philosophischen und (sozial-)wissenschaftlichen Texten, sondern auch in der Literaturkritik, wobei sie hier gewöhnlich mit dem Geist der Autor*innen als Ursprung dichterischer Einfälle gleichgesetzt wird. So heißt es etwa bei Hugh Miller bezüglich der Gedichte von William Shenstone: „I could never form from it any idea of the place as a whole: the imagery seemed broken up into detached slips, like the imagery of a magic lantern; but then nothing could be finer than the insulated slips; and my mind was filled with gorgeous pictures, all fresh and bright.“⁴⁵² Der Däne Georg Brandes urteilt in einem Essay über Ernest Renan als Dramatiker: „Kurz, eine flüchtige und vornehme Kunst dies, Phantasmagorien einer überaus feinen Laterna magica – die lang die Menschheit erfreute, nun aber für immer erloschen ist.“⁴⁵³ Bei Edgar Steiger findet sich dieselbe Verwendung, wenn er sich selbst ob der nachfolgenden Literaturkritik zu Karl Henckells Lyrik ermahnt:

Thu' nur deine Augen auf, daß sie die vorüberjagenden Bilder **der Laterna magica, genannt Dichtern**, ruhig **wiederspiegeln** [sic!]. Thu' nur deine Ohren auf, daß sie das wechselnde Gewoge der Rhythmen, den verschlungenen Gleichklang der Reime wiederläuten! Und thu' dein Herz auf, daß die gedankenträchtige Hochflut der Gefühle aus des Dichters Seele in die deine hinüberströme, bis alle deine Nerven mitzittern in dem ebenmäßigen Takte der dunklen Stimmung, aus der das klare Lied herausgeboren wurde! So, nur so wirst du das Geheimnis des Lyrikers – nicht verstehen, nein, hören und fühlen, und hast du's geschaut, gehört, gefühlt, dann, aber auch nur dann magst du darüber reden. [...]

⁴⁵⁰ Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*, 2. Aufl., Bibliothèque de Philosophie Contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1896, S. 50. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k995069v/f72.item> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁵¹ Im Deutschen heißt es: „Diese Gedankenbilder sind miteinander durch kein logisches Band der Analogie oder Sukzession verbunden, sie können einander vertreten wie die Gläser einer Laterna Magica [...].“ Zitiert nach Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*, übers. v. Rudolf Eisler, Philosophisch-soziologische Bücherei, Bd. 2. Leipzig: Klinkhardt, 1908, S. 39. <archive.org/details/bub_gb_kudbAAAACAAJ/page/n55/mode/2up> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Im Englischen heißt es: „These imagelike ideas are not connected by any logical bond of analogy or succession, and may take each other's place like the slides of a magic lantern [...].“ Zitiert nach Gustave Le Bon: *The Crowd: A Study of the Popular Mind* [Übersetzer*in unbekannt]. New York: Macmillan, 1896, S. 49. <books.google.at/books?id=fh2wv0VVfnQC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁵² Hugh Miller: *First Impressions of England and Its People*. London: John Johnstone, 1847, S. 135. <books.google.at/books?id=QPcDAAAQAAJ&hl=de&pg=PA135#v=onepage&q&f=true> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Vgl. Jenkins: *The mind's magic lantern*, S. 1102f.

⁴⁵³ Georg Brandes: „Ernest Renan als Dramatiker (1893).“ In: [Ders.]: *Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert*, 4. erw. Aufl. Frankfurt a.M.: Literarische Anstalt Rütten u. Loening, 1901, S. 73–132 [Herv. v. AH]. Zitiert nach Jana Srna, Norbert Müller: Project Gutenberg eBook #49603, Stand: 04.08.15. <gutenberg.org/ebooks/49603> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Und gestaltet sich nicht dem echten Dichter diese dunkle Stimmung immer zum klaren Bilde, **das in der Phantasie des Hörers sich ebenso klar widerspiegelt** [sic!] [...]?⁴⁵⁴

Bei Steiger wird die zunächst mit dem ‚Dichterhirn‘ gleichgesetzte Laterna magica ähnlich wie bereits bei Miller zusätzlich als Metapher der rezeptionsseitigen Imagination aufgerufen. Die abschließende rhetorische Frage Steigers ist an dieser Stelle ergänzend zitiert, da sie auf die vielseitige Funktion der Laterna magica in literarischen Texten abzielt. Einerseits kann diese als Teil der Handlung auftauchen sowie in der Simulation des Erinnerungsprozesses als Gedächtnismetapher. Andererseits wird sie auf einer Metaebene als poetologisches Modell sowie Metapher des Gehirns der Autor*innen brauchbar und lässt sich folglich zugleich als Modell einer rezeptionsseitigen Wirkungsweise des Erzähltextes im Gehirn der Leser*innen verstehen. Der Nutzen dieser Funktion liegt in der wortwörtlichen Veranschaulichung des Erzählten durch die metaleptisch potenzierte Vergegenwärtigung des Gedächtnisbildes: erlebendem, erinnerndem und erzählendem Ich steht dieses ebenso vor dem ‚geistigen Auge‘ wie der rezipierenden Person im Akt des Lesens. Das optische Instrument kann somit nicht nur innerhalb der Handlung als Medium selbst oder als Gedächtnismetapher auftreten, sondern auf doppelte Weise (produktions- wie rezeptionsseitig) bei der Visualisierung des Erzählten förderlich sein. Während medienhistorisch der Text das Begleitmedium zum projizierten Laterna-magica-Bild darstellte, gehen beim metaphorischen Gebrauch der Laterna magica die Bilder gleichsam aus dem Text selbst hervor.

Für den produktionsseitigen Einsatz der Laterna magica, respektive Phantasmagorie, als Gedächtnismetapher ist die eigene Erfahrung einer entsprechenden Vorführung nur bedingt erforderlich. Entsprechende eigene Leseerfahrung kann ebenfalls das Wissen über die Funktion des Mediums sowie die poetologischen Anwendungsmöglichkeiten liefern. Schließlich gibt es eine lange Tradition an „Laternenprosa“⁴⁵⁵, wodurch die Zauberlaterne als literarisches Instrument gut belegt ist.⁴⁵⁶ Die Wiederkehr der Gedächtnismetapher bei Proust-Zeitgenosse Ludwig Wittgenstein⁴⁵⁷ überrascht daher unabhängig von dessen möglicher individueller Erfahrungen mit dem Medium kaum mehr.

⁴⁵⁴ Edgar Steiger: „Karl Henckell.“ In: *Die Gesellschaft. Monatschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik* 8,1 (01/1892), S. 18f. <books.google.at/books?id=I87IAAAAMAAJ&newbks> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁵⁵ Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 135.

⁴⁵⁶ So hatte (abseits möglicher eigener Erfahrung mit dem Medium) die Rezeption von Schillers *Geisterseher* Einfluss auf Lord Byron, dessen Werk zahlreiche Verbindungen zur Laterna magica enthält, was bisher laut Jones kaum wissenschaftliche Beachtung fand. Vgl. Jones: *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*, S. 74–77.

⁴⁵⁷ Vgl. Beil: *Laterna magica des Bewusstseins*, S. 257.

Draaisma merkt pointiert an, dass die Geschichte des Gedächtnisses „an einen Rundgang durch die Magazine eines technischen Museums“ erinnere, wobei er den neueren Vergleich des Gedächtnisses mit einem Hologramm als Fortschreibung der mit den Zauberlaternen begonnenen Tradition einordnet.⁴⁵⁸ Infolge der Trendumkehr durch die Erfindung des Computers, wonach wir nun „Zeugen der Inanspruchnahme eines kognitiven Vermögens für die Beschreibung von Maschinenprozessen“ sind anstelle der „bildlichen Inanspruchnahme von Apparaturen für das Verständnis von Gehirnprozessen“, definiert Pethes Gedächtnismetaphern als „Erinnerungsmodell zweiter Ordnung, das Quellen für die Geschichte von Wissenschaft und Technik und weniger für die Funktion der Erinnerung zur Verfügung stellt.“⁴⁵⁹ Dies mag allgemein gesprochen zutreffen, allerdings belegt das hier untersuchte Korpus, dass die *Laterna magica* in ihrer Funktion als technische Gedächtnismetapher ein wichtiger Schlüssel für den Erkenntnisgewinn bei der Betrachtung von literarischer Vermittlung bildlicher Vorstellung in Bezug auf Erinnerungsprozesse ist.

Die *Laterna magica* ist als optisches Medium in der Lage, je nach Einsatzform etwas faktual oder fiktional zur Darstellung zu bringen und umfasst medienhistorisch eine große Spannbreite von wissenschaftlichen Vorträgen bis hin zu Phantasmagorien. Demnach umfasst sie analog dazu als Gedächtnismetapher im Prozess des Erinnerns das Spannungsfeld von Wahrnehmung und Vorstellung bis hin zur Phantasie, wodurch Mischformen mit diversen Abstufungen entstehen. Die Bezeichnung ‚innere *Laterna magica*‘ bezieht sich hier nicht auf den Projektionsapparat, sondern auf die damit bewerkstelligte Projektionskunst. Denn erst aus dem Nutzen des Apparats zu Vorführungszwecken im Zusammenspiel mit den projizierten Glasbildern erschließt sich der Bezug zwischen Ursprung und Ziel der Metapher. Allgemein gilt hierbei: Unabhängig davon, ob der*die Einzelne willkürlich, das heißt bewusst, die Laternenbilder (*lantern slides*) der inneren *Laterna magica* selektiert oder ob das Unterbewusstsein gleich einem fremden Laternenisten (*lanternist*) die unwillkürliche, arbiträre Auswahl, Anzahl und Dauer der Laternenbild*projektion* festlegt, bleibt er*sie stets Betrachter*in der Projektionskunst des Gedächtnisses. Die Projektion mittels (innerer) *Laterna magica* setzt eine Projektionsfläche, in der Regel eine Leinwand, voraus. Bei der

⁴⁵⁸ Vgl. Draaisma: *Die Metaphernmaschine*, S. 11.

⁴⁵⁹ Nicolas Pethes: „Gedächtnismetapher.“ In: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 55636. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001, S. 198f.

Gedächtnismetapher entspricht der als Bildbewusstsein bezeichnete Ort des menschlichen Hirns ebendieser Projektionsfläche, auf der das Bild im Hirn entsteht und vor dem ‚geistigen Auge‘ zur Darstellung kommt.

Daher ergibt sich auch kein Widerspruch zu verwandten Gedächtnismetaphern, die auf derselben Annahme beruhen. Etwa der Kinematograph, der technikhistorisch gesehen „eine Kombination und Akkumulation von Aufzeichnungs- und Projektionstechniken darstellte.“⁴⁶⁰ Wenngleich sich die Kinematographie als technische Metapher etymologisch an ursprünglichen Einschreibungsmodellen in der Tradition des platonischen Wachstafel-Bildes orientiert, zeigt sich an ihr zugleich exemplarisch, inwiefern sich Gedächtnismetaphern an den jeweils neuen Medien der Technikgeschichte ausrichten.⁴⁶¹ Während der Kinematograph bei Bergson den Aufzeichnungs- und Wiedergabeprozess von Gedächtnisbildern metaphorisch veranschaulicht, legt die Laterna magica als dessen historischer Vorläufer den Fokus allein auf die Projektion der so gewonnenen Erinnerungsbilder.

Was Gilles Deleuze in Bezug auf den Film festhält, gilt analog für die Laterna magica und erinnert an die Leinwand-Metapher bei Leibniz: „On va tout naturellement de la philosophie au cinéma, mais aussi du cinéma à la philosophie. Le cerveau, c’est ça l’unité. Le cerveau, c’est l’écran.“⁴⁶² Diese Vorstellung findet sich auch bei Henri Bergson, der sich in *L’évolution créatrice* unter epistemologischen Gesichtspunkten dem „mécanisme cinématographique de la pensée“⁴⁶³ widmet und dabei eine Analogie zwischen dem Kinematographen der Brüder Lumière und der Funktionsweise unseres Bewusstseins in den Raum stellt. Während Deleuze aufbauend auf Bergson eine ganze Filmphilosophie etabliert, bedient sich Bergson der Kinematographie primär als Metapher, um die Artifizialität unserer Erkenntnis zu reflektieren: „Qu’il s’agisse de penser le devenir, ou de l’exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu’actionner une espèce de cinématographe intérieur. [...] le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature

⁴⁶⁰ Harro Segeberg: „Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung. Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende.“ In: [Ders.] (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, Mediengeschichte des Films, Bd. 1. München: Fink, 1996, S. 352.

⁴⁶¹ Vgl. Pethes: *Gedächtnismetapher*, S. 197.

⁴⁶² Gilles Deleuze: „Le cerveau, c’est l’écran: entretien avec Gilles Deleuze [À partir d’une table-ronde avec A. Bergala et al.].“ In: *Cahiers du Cinéma* 380 (02/1989), S. 26.

⁴⁶³ Henri Bergson: *L’évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan, 1908, S. 295. <archive.org/details/levolutioncreat00berguoft> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

cinématographique.“⁴⁶⁴ In einem Zeitungsinterview von 1914, das Bergson einleitend quasi-filmisch situiert und somit subtil dessen darin erwähnte Ablehnung einer Filmaufnahme unterwandert, resümiert der Philosoph unter dem sensationistischen Titel „Henri Bergson nous parle du cinéma“ seine Überlegungen:

Si la circonférence est composée d'une suite de points, la mémoire est, comme le cinématographe, une suite d'images. Immobiles, c'est l'état neutre ; en mouvement, c'est la vie. [...] Le cinématographe apprit au peintre que la photographie avait tort. En reproduisant un mouvement sur son impression personnelle, l'artiste avait recomposé, fondu en une seule plusieurs attitudes successives donnant l'illusion de la vie, donc du mouvement. Ces attitudes, il les retrouva sur l'écran.⁴⁶⁵

Die Einzelbildabfolge sowie die bereits vorgestellten diversen Verfahren der Laterna magica zur Erlangung von Bewegungssillusion verdeutlichen, dass beide Medien für die Funktion als Gedächtnismetapher mehr eint als trennt. So findet sich bereits bei Leibniz (in der Nachfolge Lockes) im Kontext des Zaubерlaternen-Gleichnisses der Verweis auf die hier bei Bergson betonte Bewegung: „Il y a de l'ordre et de la liaison dans les pensées, comme il y en a dans les mouvements, car l'un répond parfaitement à l'autre.“⁴⁶⁶ Zwar kann der Bildbegriff bei visuellem Denken irreführend sein, da, wie Peper einräumt, die sensorischen Informationen im Allgemeinen dynamischer Natur sind und daher eher einem Film als einem statischen Bild gleichen.⁴⁶⁷ Allerdings erlaubt die Laterna magica sowohl die Wiedergabe und (mittels Nebelbildtechnik erzielte) Überblendung einzelner statischer Bildfragmente als auch sukzessive Bildabfolgen sowie mechanisch erzielte Bewegung *im* Bild. Aus dem einzelnen Standbild geht somit Bewegung und sukzessive eine ganze Reihe weiterer, teils arbiträrer Assoziationen hervor. Analog zu der bei Proust erwähnten Entfaltung von japanischer Papierkunst im Wasser („petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui [...] deviennent des fleurs, des maisons, des personnages“, *RTP* 47) enthält somit das einzelne Erinnerungsbild stets weitere verborgen, verweist auf diese zurück bzw. deutet auf sie voraus. Tatsächlich bietet die Laterna magica bei der literarischen Verhandlung von Erinnerungen gegenüber dem Film daher Vorteile, wie Beil in Bezug auf Proust konstatiert: „Im Hinblick auf ein Bewusstsein, in dem Erinnerungen unversehens aufblitzen, sich akausal kombinieren

⁴⁶⁴ Bergson: *L'évolution créatrice*, S. 331.

⁴⁶⁵ Michel Georges-Michel: „Henri Bergson nous parle du cinéma.“ In: *Le Journal*, 20.02.1914, S. 7. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75988485/f7.item> (Letzter Zugriff: 30.06.2024).

⁴⁶⁶ Leibniz: *Œuvres philosophiques*, S. 139.

⁴⁶⁷ Vgl. Peper: *A General Theory of Consciousness I*, S. 18

und so rasch wieder verschwinden, wie sie gekommen sind, ist die Zauberlaterne [...] dem Film definitiv überlegen.“⁴⁶⁸

Die schriftliche Vermittlung der vor dem ‚geistigen Auge‘ im Bildbewusstsein der Erzählinstanz oder Figur vergegenwärtigten Gedächtnisbilder ermöglicht Rezipient*innen zwar einen vagen Eindruck jedoch keinen *Einblick*, denn die wahren Bilder sind ausschließlich dem*der Besitzer*in der inneren *Laterna magica* zugänglich. Und selbst das nur in der Theorie. Tatsächlich kann auch diese*r ihrer nicht habhaft werden, geschweige denn sie in Gänze wiederbeschaffen. Nur Weniges von dem, was fragmentarisch und flüchtig vor dem ‚geistigen Auge‘ erscheint, ist klar und scharf umrissen voll regenbogiger Farbpracht. Zudem liegt um die Mehrheit der Erinnerungsbilder der dichte Nebel des Vergessens, während sie im Dunkel des Gedächtnisses verharren, bis das Licht der inneren *Laterna magica* sie plötzlich zur Erscheinung bringt.

⁴⁶⁸ Beil: *Laterna magica des Bewusstseins*, S. 257.

4.2 „(Prä-)Filmisches Erzählen“: Die Laterna magica in der Literatur

Is this liability to scenes the origin of my writing impulse? Are other people also scene makers? These are questions to which I have no answer. (*SotP* 122)

Im Gegensatz zum naturgemäßen Interesse der Medienarchäologie an der Laterna magica ist diese als Forschungsgegenstand in der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft bisher weitgehend eine Randerscheinung. Fest steht, wie die tabellarische Übersicht im Einleitungskapitel verdeutlicht, dass die Laterna magica keinesfalls ein singulär im hier betrachteten Textkorpus auftretendes Sujet ist. Bartels konstatiert in der Folge der 1764 erschienen Erzählung *The Castle of Otranto* (1765) von Horace Walpole gar eine regelrechte „Flut von Laternenprosa“.⁴⁶⁹ Die Wechselbeziehung des visuellen Mediums mit anderen Künsten findet sich darüber hinaus in Form von Adaptionen bekannter literarischer Stoffe für die Projektionskunst sowie durch den Einsatz des Mediums bei Bühnenproduktionen (angefangen bei Goethes *Faust* auf Schloss Monbijou in Berlin 1819 und den späteren Wagner-Aufführung mit Zauberlaternen in Bayreuth).⁴⁷⁰ Ein wesentliches Kriterium für die vielfältigen Einsatz- und Adaptionsformen ist nach Willis die „relative flexibility and variability of the lantern form – its ability to stretch or compress time“.⁴⁷¹ Hinzu kommt der bei Sébastien Févry und Adeline Werry am Beispiel von *Alice im Wunderland*, *Peter Pan* und *Robinson Crusoe* näher betrachtete Aspekt der Serialität.⁴⁷²

„Filmisches Erzählen“ ist nach Stephan Brössel als transmediales Phänomen zu verstehen und kann sowohl im narrativen Film als auch in der Erzählliteratur sowie als intermediale Referenz realisiert sein, während „präfilmisches Erzählen“ für ihn lediglich ein historisch motivierter Oberbegriff verschiedener filmantizipierender Narrationen ist und sich strukturell gesehen wie filmisches Erzählen äußert.⁴⁷³ Je nach Entstehungszeit des jeweiligen Textes lässt sich Brössel zufolge von filmischem oder aber präfilmischem Erzählen sprechen, sollte der Bezug zum Film angesichts des technischen Entwicklungsstands undenkbar

⁴⁶⁹ Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 135.

⁴⁷⁰ Vgl. Willis: *The Magic Lantern c. 1900*, S. 138f.

⁴⁷¹ Ebd., S. 57.

⁴⁷² Siehe: Sébastien Févry, Adeline Werry: „Entre collection et série narrative: l’ambiguïté sérielle des plaques de la lanterne magique.“ In: *Cahiers de Narratologie* 43 [En ligne] (2023), o.S. <doi.org/10.4000/narratologie.14518> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁷³ Vgl. Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 13f.

sein – als Beispiel für Letzteres nennt er Wilhelm Raabes *Sperlinggasse* (1856).⁴⁷⁴ Angesichts des in der Einleitung festgestellten Desiderats einer umfassende Typologie zu Erzählweisen von ‚Laternenliteratur‘ erfolgt hier ein Rückgriff auf Brössel. Da der Entstehungskontext der Primärliteratur zeitlich mit der Existenz des (frühen) Films korreliert, stellt die Begriffsverwendung hier keinen Anachronismus dar – wenngleich durch die Zuschreibung einer filmischen Erzählweise die spezifische Medienästhetik der Laterna magica in den Hintergrund gerät. Um auf diese zumindest indirekt zu verweisen, wird in Bezug auf das Korpus – unter Abweichung von Brössels Terminologie – von ‚(prä-)filmisch‘ gesprochen, *obwohl* der Film technikhistorisch bereits existierte, weshalb das Präfix in Klammern angefügt wird.

Folgt man nun Brössels Typologie zu literarischen Formen (prä-)filmischen Erzählens, so liegt in allen Fällen ein „offener Typus“ vor, da die Referenz auf die Laterna magica bzw. verwandte visuelle Medien im Text selbst enthalten ist. Bei der weiteren Ausdifferenzierung entfallen die Texte von Woolf auf den „Typus der expliziten filmischen Form“, da die Zaublaterne inhaltlich in *TiL* und *O* kein Teil der Handlung ist, während jene von Benjamin, Nabokov und Proust dem „Typus der inhaltlichen und formalen Explizitheit“ zuzurechnen sind, da die Laterna magica bzw. verwandte optische Instrumente auf der inhaltlichen Ebene eine Rolle spielen und die jeweilige Erzählinstanz zusätzlich (prä-)filmische Referenzen herstellt.⁴⁷⁵ Allgemein kann laut Brössel die explizite Nennung des Mediums als „Auslöser für implizite systemreferentielle Realisierungen dienen“.⁴⁷⁶ Wenn sich etwa der Erzähler der *RTP* in seinen poetologischen Metakommentaren skeptisch gegenüber dem kinematographischen Potential äußert (vgl. *RTP* 2275; 2280), so bedeutet dies nicht, dass die auto/biografiction sich deshalb (prä-)filmischem Erzählen bzw. einer entsprechenden Lesart verweigert.

„Visualität, Bewegung und Auditivität“ stehen bei Brössel als wesentliche Aspekte (prä-)filmischen Erzählens im Fokus, wobei er in Bezug auf realistische Erzählliteratur als zentrales Merkmal „die im Text erzeugte Visualität“ hervorhebt; diese zeichne sich „durch eine detaillierte Beschreibung oder szenisches Erzählen aus“ und führe dabei Figuren und Objekte dezidiert „plastisch vor Augen“.⁴⁷⁷ Der Eindruck (prä-)filmischen Erzählens entsteht somit insbesondere in Prousts *RTP* mitunter durch systematische Unterbrechungen der

⁴⁷⁴ Vgl. Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 75.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 70–79.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 79.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 151.

Handlung in Kombination mit großer Detailverliebtheit. Nach Benjamin manifestiert sich darin die Gesetzmäßigkeit dieser umfangreichen auto/biografiction: „War Proust auf diese Art geschwätzig, so tut sich darin nur ein Gesetz seiner eigenen Welt kund. Die ist: Erinnerung. Erinnerung aber ist unabschließbar. Ein erlebtes Ereignis ist endlich, begrenzt; ein erinnertes schrankenlos“ (*GS II.3* 1056). Zudem lässt sich hier der Bogen zurück zu der Annahme eines visuellen Denkens (siehe Kapitel 3) sowie Husserls ‚Bildbewusstsein‘ (siehe Kapitel 3.1) schlagen. Denn bei allen vier Autor*innen ist die Visualität ein zentrales narratologisches Merkmal und zudem Grundvoraussetzung für die Gedächtnismetaphorik. Das Standbild ist ein weiteres Element (prä-)filmischen Erzählens und verweist auf die der *Laterna magica* intrinsische Dialektik aus Bewegung und Stillstand (siehe Kapitel 3.3). Patrick ffrench erläutert in Bezug auf die fragmentierte Bewegung von Robert de Saint-Loup:

Although, like cinematography, the narrator isolates ‚each of his movements on the wall‘, these moments are not isolated poses but elements of a series; they are photograms rather than photographs, just as the different horsemen represented on the Parthenon frieze are part of the same processional movement.⁴⁷⁸

Demnach ist die Bewegungssillusion hier jener der *Laterna magica* näher als der filmischen Ästhetik. Daher empfiehlt sich hier für die Einordnung der (prä-)filmischen Erzählweise, dem Ansatz von Jones zu folgen, der den Begriff „Lanternicity“ verwendet, um die Gesamtheit der mit der *Laterna magica* verbundenen Assoziationen zu umfassen:

the technologies of the projectors, slides, screens and projected images, the processes involved with mounting a show, the projection venues, the spiel of the showmen and audience reception and how much or little the item under discussion embodies these qualities. Any citation of the term then refers to the ‚lantern-ness‘ of the signified subject.⁴⁷⁹

In Bezug auf das hier analysierte Korpus steht im thematischen Kontext der Erinnerung primär die Funktion der *Laterna magica* als Gedächtnismetapher im Fokus. Grundvoraussetzung dafür ist die nachweisliche Präsenz des Mediums im Text der vier Autor*innen. Darüber hinaus erweist sich die *Laterna magica* in vielen Fällen als Textmodell. Bereits bei Mergenthaler heißt es, die Zaubерlaterne stehe „dezidiert fürs Poetische [...], weil sie Imaginiertes, Fiktives, Phantastisches zu scheinbar präsentischer Darstellung zu bringen vermag und die mimetische Leistung der Photographie derart hintergeht“.⁴⁸⁰ Zusätzlich zu den je

⁴⁷⁸ Patrick ffrench: „Proust and the Analysis of Gesture.“ In: Nathalie Aubert (Hrsg.): *Proust and the Visual*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, S. 58f.

⁴⁷⁹ Jones: *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*, S. 213.

⁴⁸⁰ Mergenthaler: *Literatur und visuelle Wahrnehmung*, S. 204.

nach Sprachraum gängigen Bezeichnungen des visuellen Mediums (siehe Kapitel 4) lässt sich dessen Präsenz im Text durch weitere Textsignale nachweisen, welche zumeist metaphorisch auf die technische Funktionsweise hindeuten.

Joss Marsh, die gemeinsam mit ihrem Partner David Francis selbst ‚lantern shows‘ vorführte⁴⁸¹ sowie das „Museum of the Moving Image“ im britischen Kent gründete,⁴⁸² beweist in ihrer Analyse der Nebelbilder (‚dissolving views‘) bei Dickens, dass die dezidierte Nennung der *Laterna magica* keineswegs *conditio sine qua non* für die nachweisliche Präsenz des optischen Instruments im Text sein muss: „[T]he lantern inheritance of Dickens’s work lives in techniques and metaphor, not in storyline or explicit reference.“⁴⁸³ Dasselbe gilt für die Texte von James Joyce, in welchen die Referenz auf die *Laterna magica* als Metapher durch Textsignale aufgerufen wird, selbst wenn die Bezeichnung des optischen Mediums nicht explizite vorkommt.

Despite the fact that his first major publication appears to ‘bar’ the lantern’s influence in its one explicit reference in *Dubliners*’ ‘Grace’, Joyce nonetheless alludes to lantern motifs, genres and techniques in other stories (continuing to do so in *Portrait* and *Ulysses*). Indeed, the lantern’s presence helps explain key aspects of innovations in *Dubliners* which make its style appear modernistically cinematic before film developed equivalent techniques.⁴⁸⁴

Wenngleich die *Laterna magica* in der (prä-)filmischen Erzählweise bei Joyce eine zentrale Rolle einnimmt, wurde der Autor bei der Zusammenstellung des vorliegenden Primärliteraturkorpus ausgeklammert, da im Gegensatz zu Benjamin, Nabokov und Woolf keine Rezeption Prousts bekannt ist.⁴⁸⁵ Anders als bei Dickens lässt sich bei Joyce keine spezifische Erfahrung einer *Laterna-magica*-Vorstellung durch autobiographische Aufzeichnungen oder Briefe nachweisen, was allerdings nicht bedeutet, dass das Medium in seinen literarischen Texten nicht verarbeitet wird. Denn: „Although the actual extent of Joyce’s experience of lantern shows is uncertain, he was clearly aware of them.“⁴⁸⁶ Das Medium war im

⁴⁸¹ Siehe: Jeremy Brooker: „Prominent magic lanternists: David Francis and Joss Marsh – part 2 [Interview].“ In: *The Magic Lantern* 5 (12/2015), S. 12–13. <magiclantern.org.uk/the-magic-lantern/item.php?id=4009898> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁸² Das Museum of the Moving Image (MOMI) wurde 2017 von David Francis und Joss Marsh gegründet. Weitere Informationen bietet die offizielle Internetseite: <kentmomi.org> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁸³ Marsh: *Dickensian*, *Dissolving Views*, S. 337.

⁴⁸⁴ Williams: *James Joyce and Cinematicity*, S. 15f. Siehe hierzu auch Prudente: *Phantasmagoria and Perception in ‚Circe‘*, S. 433–450.

⁴⁸⁵ Über die zahlreichen Anekdoten zur nachweislich ersten und letzten persönlichen Begegnung von Joyce und Proust, welche die Werke des jeweils andere nicht rezipiert haben, siehe exemplarisch Jürgen Schneider: „Als die Dichter Nein sagten.“ In: *neues deutschland (nd)*, 17.05.2022. <nd-aktuell.de/artikel/1163848.marcel-proust-und-james-joyce-als-die-dichter-nein-sagten.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁸⁶ Williams: *James Joyce and Cinematicity*, S. 36.

Alltagsleben der Menschen im langen Neunzehnten Jahrhundert omnipräsent – angefangen bei Plakaten, die für Vorstellungen warben, bis hin zu einer breiten Angebotspalette an Modellen und Glasbildern für den bürgerlichen Privatgebrauch sowie Wohltätigkeitsveranstaltungen mit Projektionskunstvorführungen. Die Möglichkeit zur Erfahrung einer Lichtbildervorführung war nicht allein den wohlhabenderen Gesellschaftsschichten vorbehalten, wie der Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger ausführt. „In den 1880er Jahren überwiegen auf dem britischen Markt Einkäufer von religiösen Organisationen, die sich mit den Auswirkungen der Sozialen Frage auseinandersetzen. [...] Die sozialistische Zeitung *The Clarion* organisierte Veranstaltungen von so genannten ‚Cinderella Clubs‘ zur kostenlosen Unterhaltung und Verpflegung armer Kinder.“⁴⁸⁷ Nichtsdestotrotz findet bei Benjamin, Nabokov und Proust die nachweisliche individuelle Erfahrung mit dem Medium in der Kindheit – dem gesellschaftlichen Stand des Elternhauses entsprechend – im Eigenheim statt. Bei Woolf gibt es ähnlich wie bei Joyce keinen expliziten Nachweis über möglicherweise vergleichbare Erfahrungen in der Kindheit. Allerdings bezeugt ein Brief an Roger Fry von 1916, dass Woolf mit dem visuellen Massenmedium ihrer Kindheit und Jugendzeit bestens vertraut war. Darin heißt es über die Idee, einen „evening club“ zu gründen:

I wonder what fire and light would come to: and the room you must charge for of course. I think a life of three months is about right for that kind of thing, and no host or hostess, but you have to have the right of producing **some entertainment, such as reading, or magic lantern**, if you could. I think there's a lot to be said for something of the sort.⁴⁸⁸

Abgesehen davon findet sich die namentliche Erwähnung der Phantasmagorie in einem Tagebucheintrag von 1927 gemeinsam mit einem poetologischen Kommentar zu *TtL*: „What is then the abiding truth in this phantasmagoria, I ask myself, seeking as I often do some little nugget of pure gold. I think, often, I have the happiest of lives, in having discovered stability. Now one stable moment vanquishes chaos. But this I said in *The Lighthouse*.“⁴⁸⁹ Das Stichwort findet sich zwar nicht in der finalen Textversion, allerdings taucht es im Manuskript auf (siehe hierzu Kapitel 5.4). Zudem findet sich bei Woolf in einem Brief an Vanessa Bell von 1928 (in dem sie zugleich ihrer Schwester für die Photographien von

⁴⁸⁷ Martin Loiperdinger: „Screen History – Medienkulturen der Projektion um 1900“. In: *AugenBlick*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 52 (2012), S. 57f. <doi.org/10.25969/mediarep/2516> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁸⁸ Woolf: *Letters ii*, S. 116 [Herv. v. AH]. Brief Nr. 785 ist datiert auf den 10.09.1916. Wie den Textanmerkungen zu entnehmen ist, wurde der Plan Anfang 1917 in die Tat umgesetzt durch die Gründung eines „evening club at the Omega Workshops“, bei dem „non-Bloomsbury people of distinction, like Yeats and Arnold Bennett“ als Gäste erschienen. Vgl. ebd.

⁴⁸⁹ Woolf: *Diary iii*, S. 141. Der Tagebucheintrag ist datiert auf den 23.06.27.

Angelica zur Illustration der auto/biografiction *O* dankt), infolge eines Besuchs von deren Ausstellung, die Idee:

I am greatly tempted to write ‚Variations on a Picture by Vanessa Bell‘ for Desmonds paper – I should **run the three women and the pot of flowers on a chair into one phantasmagoria**. I think you are a most remarkable **painter**. But I maintain you are into the bargain, a satirist, a **conveyer of impressions** about human life: a **short story writer of great wit** and able to bring off a situation in a way that rouses my envy. I **wonder if I could write the Three Women in prose**.⁴⁹⁰

Die „three women and the pot of flowers on a chair“ könnten sich, der ekphratischen Beschreibung nach, auf Vanessa Bells Gemälde *A Conversation* (1913–16) beziehen.⁴⁹¹ Diese implizite poetologische Selbstaussage verbindet nachweislich Malerei und Literatur mittels der Laterna magica (siehe hierzu Kapitel 5.4). Zentral für das daraus abzulesende literarästhetische Programm ist die ‚reine Farbe‘ (siehe hierzu Kapitel 5.2 sowie Kapitel 5.3 und 7).

Was die erzähltechnische Funktion der Laterna magica als Gedächtnismetapher in der Literatur anbelangt, so findet sich diese bereits bei Anne Thackeray Ritchie im Vorwort zu *The Village on The Cliff* (1867), welches wiederum nachweislich Bestandteil der Bibliothek Woolfs war,⁴⁹² wodurch ein genetischer Bezug im Sinne der Einflussforschung⁴⁹³ naheliegt:

We have all of us in the course of our life’s journeys sometimes lived for a little while in places which were **wearisome and monotonous to us at the time** ; which had little to attract or to interest ; we may have left them without regret, never even wishing to return. But yet as we have travelled away, we may have found that **through some subtle and unconscious attraction, sights, sounds, and peculiarities which we thought we had scarcely noticed, seem to be repeating themselves in our brains**; the atmosphere of the place seems to be **haunting us**, as though unwilling to let us escape. And this peculiar **distinctness and vividness** does not appear to wear out with time and distance. The **pictures are like those of a magic-lantern**, and come suddenly out of the dimness and darkness, starting into life **when the lamp is lighted by some chance association** ; so clearly and sharply defined and **coloured**, that we can scarcely believe that they are **only reflections from old slides** which have been **lying in our store for years past**. The slides upon which this little history is painted, somewhat rudely and roughly, have come from Petitport in Normandy, a dull little fishing town upon the coast.⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ Woolf: *Letters iii*, S. 498 [Herv. v. AH]. Der Brief Nr. 1894 ist datiert auf den 12.05.1928.

⁴⁹¹ Das Gemälde ist online abrufbar in Zusammenhang mit der Ausstellung „Vanessa Bell: A Pioneer of Modern Art“, The Courtauld Gallery – The Project Space (25.05.–6.10.2024). Siehe: *The Courtauld*, <courtauld.ac.uk/whats-on/vanessa-bell-a-pioneer-of-modern-art> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Für die Bilddatei siehe: <courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/Vanessa-Bell-A-Conversation.jpg> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁹² Siehe: Julia King, Laila Miletic-Vejzovic (Hrsg.): *The Library of Leonard and Virginia Woolf. A Short-title Catalog*. Washington: Washington State University Press, 2003. Onlineversion o.S. via *Washington State University*, <ntserver1.wsulibs.wsu.edu/masc/onlinebooks/woolflibrary/woolflibraryonline.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁹³ Jane de Gay hat in ihrer Dissertation anhand intertextueller Bezüge von Ritchies *Village on The Cliff* in Woolfs *Night and Day* auf den Einfluss hingewiesen. Vgl. [Dies.]: *Haunted Houses. Influence and the Creative Process in Virginia Woolf’s Novels*. Diss. The Open University, 1998, S. 71. <dx.doi.org/doi:10.21954/ou.ro.0000e191> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁹⁴ Anne Thackeray Ritchie: *The Village on the cliff*. London: Smith, Elder & Co., 1867, S. 1f. [Herv. v. AH]. <archive.org/details/villageoncliff00ritc> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Das Zitat ist hier ungekürzt angeführt, da die Gedächtnismetaphorik eine erstaunliche Parallele zu Prousts späterer Konzeption der ‚*mémoire involontaire*‘ aufweist – wohlgermerkt vier Jahre vor dessen Geburt. Dieses Textbeispiel belegt zudem, dass für die Kenntnis der *Laterna magica* sowie deren erzähltechnischen Einsatz als Gedächtnismetapher keineswegs eine entsprechende eigene Erfahrung seitens der*des empirischen Autorin*Autors erforderlich ist, sondern das Wissen darüber ebenso durch Lesen angeeignet werden kann. Bei Woolf wird zwar die Laternenbildprojektion inhaltlich nicht zum Thema, jedoch taucht sie explizit als Gedächtnismetapher auf, so etwa bezüglich der Überlagerung mentaler Bildern („as one lantern slide is half seen through the next“, *O* 48) oder in dem Ausruf: „What a phantasmagoria the mind is and meeting place of dissemblables!“ (*O* 104). Zudem findet sich bei ihr die im 19. Jahrhundert gebräuchliche Gleichsetzung der *Laterna magica* mit dem ‚Hirn‘ von Dichter*innen (siehe Kapitel 4.1):

[I]t must not be supposed that **genius** (but the disease is now stamped out in the British Isles, the late Lord Tennyson, it is said, being the last person to suffer from it) is constantly alight, for then we should see everything plain and perhaps should be scorched to death in the process. Rather it **resembles** the **lighthouse** in its working, which sends **one ray and then no more for a time**; save the genius is much more capricious in its manifestations and **may flash six or seven beams in quick succession** (as **Mr Pope** did that night) and then lapse into darkness for a year or for ever. To steer by its beams is therefore impossible, and when the dark spell is on them **men of genius** are, it is said, much like **other people**. (*O* 121, Herv. v. AH)

Die hier begegnende Analogie von „genius“ und „lighthouse“ lässt sich vor der Folie der *Laterna magica* als Gedächtnismetapher wiederum intertextuell auf *TtL* beziehen, wodurch der Leuchtturm zum Stellvertreter der *Laterna magica* wird (siehe Kapitel 5.3). Die Unterscheidung zwischen gewöhnlichen Menschen und Künstler*innen ist hier überdies explizit an deren visuelle Wahrnehmung geknüpft. Dieser Gedanke findet sich analog bei Bergson (siehe Kapitel 5.1) sowie bei Proust (siehe Kapitel 5.2).

In Prousts *JS* (vgl. 317) und der *RTP* (vgl. 17f.) tritt das Medium explizit auf der Inhaltsebene in Form einer Laternenbildprojektion in Erscheinung. Darüber hinaus ist die Lesart der *Laterna magica* als Gedächtnismetapher ebenso wie bei Woolf bereits im Text angelegt, wobei der Täuschungseffekt des Mediums besonders gut ersichtlich wird:

Parfois par un défaut d'éclairage intérieur lequel, vicieux, faisait manquer la pièce, mes **souvenirs** bien **mis en scène** me donnant **l'illusion de la vie**, je croyais vraiment avoir donné rendez-vous à Albertine, la retrouver ; [...] comme brusquement on voit dans la **lanterne magique** une grande ombre qui devrait être cachée, effacer la projection des personnages et qui est celle de la lanterne elle-même, ou celle de l'opérateur. D'autre fois Albertine se trouvait dans mon **rêve**[.] (*RTP* 2010, Herv. v. AH).

Die hier zu Anschauungszwecken verkürzt wiedergegebene Textstelle deutet durch die Verbindung von Erinnerung und scheinbarer Präsenz der toten Albertine sowie die Erwähnung

des Traums auf die Phantasmagorie hin (siehe Kapitel 3.2). Dieser Konnex verweist intratextuell auf eine frühere Erwähnung der Laterna magica als Gedächtnismetapher:

Mais je **ne pouvais m'endormir**, je sentais approcher le matin ; le calme, la bonne santé n'étaient plus en moi. Dans ma détresse, il me semblait que jamais je ne les retrouverais plus. Il m'eût fallu dormir longtemps pour les rejoindre. Or, me fussé-je assoupi, que de toutes façons je serais réveillé deux heures après par le concert symphonique. **Tout à coup je m'endormais**, je tombais dans ce **sommeil** lourd où se **dévoilent** pour nous le retour à la jeunesse, la **reprise des années passées**, des sentiments perdus, la désincarnation, **la transmigration des âmes**, **l'évocation des morts**, les **illusions** de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature (car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie presque toujours que nous y sommes nous-mêmes un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude ; nous n'y offrons au contraire, au spectacle de la vie, qu'une **vision douteuse** et à chaque minute anéantie par l'oubli, la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui **succède comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre**), tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection. Rendue plus vagabonde par la digestion difficile du dîner de Rivebelle, **l'illumination successive et errante de zones assombries de mon passé** faisait de moi un être dont le suprême bonheur eût été de **rencontrer Legrandin avec lequel je venais de causer en rêve**. Puis, même ma propre vie m'était entièrement cachée par un décor nouveau, comme celui planté tout au bord du plateau et devant lequel pendant que, derrière, on procède aux changements de tableaux, des acteurs donnent un divertissement. Celui où je tenais alors mon rôle était dans le goût des contes orientaux, je n'y savais rien de mon passé ni de moi-même, à cause de cet extrême rapprochement d'un décor interposé ; je n'étais qu'un personnage qui recevait la bastonnade et subissais des châtiments variés pour une faute que je n'apercevais pas mais qui était d'avoir bu trop de porto. **Tout à coup je m'éveillais**, je m'apercevais qu'à la faveur d'un **long sommeil**, je n'avais pas entendu le concert symphonique. **C'était déjà l'après-midi.** (RTP 645, Herv. v. AH)

Anhand dieser Passage bestätigt sich die bei Nabokov zugesetzte Formulierung, wonach die „scenery of our infancy“ zum „ready-made setting for our adult dreams“ (SM 95) wird. ‚Marcel‘ ist hier durch die traumgleiche Projektion von Erinnerungen vor der Linse der inneren Laterna magica gleichsam der Gegenwart entrückt, was durch die Plötzlichkeit (vgl. Benjamins ‚Chock‘, BCh 516–518) des Einschlafens und Aufwachens markiert ist. Die Formulierung „tout d'un coup“ bzw. „tout à coup“ verbindet folglich auf der Makrostruktur Erinnerung, Traum und Laterna magica miteinander. Wenn es dann an anderer Stelle heißt: „Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu“ (RTP 46), so klingt darin implizit die innere Laterna magica an.

Wie kein anderes visuelles Medium vereint die Laterna magica den Schwellenzustand zwischen Wachen und Schlafen, Realität und Traum, Gegenwart und Vergangenheit, weshalb sie als Gedächtnismetapher besonders gut geeignet ist und darüber hinaus metatextuell auf den hybriden Gattungsstatus verweist. Diese Widersprüchlichkeit spiegelt sich bei Nabokov während der Erinnerung an erste Erfahrungen mit dem Medium in den „educational magic lantern projections“ (SM 121) im Kontrast zu „fata morgana effects“ (SM 122) und „lurid trance“ (SM 123). Nabokov bezeichnet analog dazu das Verfassen von Gedichten als

„most trancelike state of all“ (*SM* 169). Vor dem Hintergrund, dass er sein erstes Gedicht im Buntglas-Pavillon verfasst, kehrt auch hier implizit die Assoziation des Dichter*innen-Hirns mit der *Laterna magica* wieder. Darüber hinaus lässt sich diese Aussage auf Woolfs *O* beziehen, womit die Simulation der *Laterna magica* in der (prä-)filmischen Erzählweise noch deutlicher als innere Phantasmagorie lesbar wird (siehe Kapitel 3.2). Die Gedächtnismetapher wird bei Nabokov selbst – abseits der konkreten Mediennennung – durch „the lenses of memory“ (*SM* 182), „stereoscopic dreamland“ (*SM* 70) und „Mnemosyne’s Chromodiascope“ (*LatH* 27) aufgerufen sowie anhand von „the darkest corridors of my brain and a frightening stained window at every turn“ (*LatH* 115). Die Rückbindung an die Erinnerungspoetik findet sich in der Formulierung „nobody (except my older self) could see“ (*SM* 98) – was für jegliche Art mentaler Bilder und speziell für Erinnerungen gilt. Wie bereits Benjamin pointiert bemerkt, hat dabei die Dauer eines Eindrucks keine Bedeutung für dessen Schicksal in der Erinnerung (vgl. *BCh* 516). In der weiteren Ausführung des Gedankens wird bei ihm die Analogie zur (hier unerwähnten) *Laterna magica* deutlich erkennbar:

Es ist also durchaus nicht immer Schuld einer allzukurzen Belichtungsdauer, wenn auf der Platte des Erinnerns kein Bild erscheint. Häufiger sind vielleicht die Fälle, wo die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses eines Tages aus fremden Quellen wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufschießt und nun im Bilde einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bannt. (ebd.)

Das blitzhafte Auftauchen und die Plötzlichkeit der Einsichten in das vergangene Leben, die den Erzähler „mit der Gewalt einer Erleuchtung“ überfallen (vgl. *BCh* 490), kennzeichnen auch das Wesen der ‚*mémoire involontaire*‘. Somit ist der bei Benjamin im Kontext der Laternenbildvorführung erwähnte Bilderstreifen mit einer Jagdszene durch das Feuer des aufblitzenden Schusses (vgl. *GS VI* 802) implizit mit dieser verknüpft. Denn für Benjamin bedeutet „Vergangenes historisch artikulieren [...] [,] sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt“ (*GS I.2* 695). Die Kindheitserinnerung an die Vorführungen mit einer *Laterna magica* findet sich bei Benjamin auf einem Manuskriptblatt, von dem, den Herausgebern zufolge, nicht ausgemacht ist, ob es bereits in die *BK* oder noch zur *BCh* gehört (vgl. Anm. in *GS VI* 800). In diesem Paralipomenon schildert der Erzähler seine Entwicklung vom Gast zum Mitwirkenden der Laternenbildvorführung:

In den frühesten Zeiten ihres Erscheinens war ich Gast, der vor den eingeladenen [sic!] Kindern meiner Klasse allein den Vorteil hatte, auf die schönsten Stücke, die erst am Schluß erschienen, schon im voraus sich freuen zu können. [...] Später bestimmte ich dann nicht nur das Programm sondern hatte bei der Vorführung mitzuwirken: erst den Zylinder über den brennenden Docht zu schieben, danach die Streifen mit den Bildern in den Spalt zu schieben. Es war der feierlichste Auftakt dieses Fests gewesen, wenn ich sie, am Vormittag schon, dem hohen Kasten hatte entnehmen dürfen wo sie bei dem Apparate aufgestapelt lagen. (*GS VI* 802)

Der Kasten ist hier als weitere Gedächtnismetapher zu verstehen. Analog zu den Schränken im Stefan-Exemplar der *BK* (vgl. *GS IV/I* 283–287) oder der Kommode, in welcher die Strümpfe wie Erinnerungen aufbewahrt sind (vgl. *BK* 416f.), entspricht dieser der Magazinmetapher als Gegenstück zur Schriftmetapher.⁴⁹⁵ Für den Erzähler der *BCh* ist das Gedächtnis kein „Instrument zur Erkundung der Vergangenheit“, sondern „deren Schauplatz“, es sei „Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen“ (*BCh* 486). In diesem gelte es zu graben, um im „Erdinnern“ schließlich die „wahren Werte“ zu finden, nämlich „die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen **losgebrochen** als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten **Einsicht** – wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen“ (ebd., Herv. v. AH). Das Fragmentarische dieser bruchstückhaften Erinnerungsbilder deutet ebenso wie das Verb des Sehens in Verbindung mit Gedächtnis auf die Präsenz der inneren *Laterna magica* hin. Zugleich formuliert Benjamin durch die anschließende Bemerkung, dass es für das erinnernde Ich darum gehe, „dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst in seiner Niederschrift“ zu bewahren (*BCh* 486f.) metatextuell die eigene Erinnerungspoetik. Dabei wird die Obsession des Erinnerns, das „vergebliche Suchen“, welches auch die Texte von Nabokov, Proust und Woolf kennzeichnet, bei Benjamin in der Erinnerung verbildlicht, welche „im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern [sic!] Stellen ihren Spatenstich versuchen [muss], in immer tieferen Schichten an den alten forschend“ (*BCh* 487). Aus dieser Erdreich-Metapher und den fragmentarischen Erinnerungen ergibt sich eine intertextuelle Beziehung zur *RTP*. Darin heißt es bezüglich des Herzensbrechers Morel, im Gehirn vieler Mädchenköpfe sei jeweils ein Aspekt seines Gesichts eingeschlossen, hart wie Marmor und schön wie die Antike – „comme le fragment d’une sculpture grecque“ und mit der Zeit gleiten diese Fragmente an eine Stelle im Gedächtnis, an der sie unbeweglich verweilen, ohne dem Erzähler-Helden emotionale Verletzungen zu verursachen: „c’est l’oubli, ou le souvenir indifférent“ (*RTP* 1751). In beiden Fällen ist durch die Fragmente eine implizite Analogie zur *Laterna magica* angelegt. Den Kostbarkeiten entsprechen die Glasscheiben mit Fragmenten bunter Erinnerungsbilder, welche tief verschüttet im Dunkel des Vergessens lagern. Analog lässt sich auch die Passage der *RTP* interpretieren, in welcher der Erzähler-Held sein Gehirn als „riche bassin minier“ bezeichnet, welches mit dem Tod des Besitzers zugleich „le seul

⁴⁹⁵ Vgl. Pethes: *Gedächtnismetapher*, S. 196f.

ouvrier mineur capable d'extraire ces minerais“ verliere (*RTP* 2393). Die späte „Einsicht“ entspricht bei Benjamin dem wortwörtlichen Sichten der Bilder durch das Objektiv der inneren *Laterna magica*, vor welches sie sich sukzessive schieben.

Durch die inhaltliche und formale Präsenz des Kaiserpanoramas in der *BK* verweist der Text implizit auf die *Laterna magica* als verwandtes optisches Medium zurück, selbst wenn diese in der Fassung letzter Hand nicht mehr explizit enthalten ist. Im Gegensatz zum Rundumbild des aus England kommenden Panoramas bleibt beim Berliner Kaiserpanorama die Abfolge einzelner Bilder in der simultanen Einzelbetrachtung erhalten, da in dieser Ausführung von August Fuhrmann „eine Bildreihe in der Mitte eines runden Mehrpersonenguckkastens gedreht“⁴⁹⁶ wird. Der Effekt auf den Einzelnen ist somit vergleichbar zum ursprünglichen Guckkasten, da die Teilnehmenden zu keiner Zeit exakt dasselbe sehen können. Die Bildabfolge der inneren *Laterna magica* findet ihre technische Entsprechung nicht nur in Guckkasten und Kaiserpanorama, sondern auch im Daumenkino. Diese Metapher taucht in einem schriftlichen Redeauszug Benjamins anlässlich seines 40. Geburtstags auf. Darin beschreibt er die ‚*mémoire involontaire*‘ als „Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten“ (*GS II.3* 1064). Das ‚ganze Leben‘, welches an Sterbenden vorbeizieht (siehe Kapitel 1), wird hier mit Bildern aus Päckchenzigaretten verglichen, deren schnellen Ablauf die Daumenkinos, „jene Hefte, die Vorläufer des Kinematographen“ (ebd.), veranschaulichen.

Da keiner von Benjamins episodischen Erinnerungstexten zu Lebzeiten publiziert wurde und eine abschließende Form gefunden hat, entsprechen die *BK* in ihren diversen erhaltenen Fassungen und die *BCh* gemeinsam mit den dazugehörigen Manuskripten dem Fragmentarischen und Akkumulativen Charakter einer Laternenbildvorführung.

⁴⁹⁶ Alexander Košenina: „Das bewaffnete Auge. Zur poetischen Metaphorik von Mikroskop und Guckkasten.“ In: *metaphorik.de*, 11 (2006), S. 76. <metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/11_2006_kosenina.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

5 Die motivische Wiederkehr der (inneren) Laterna Magica

Als Konnex der hier rubrizierten Motive zur Veranschaulichung der Wiederkehr der Laterna magica als Gedächtnismetapher dient das übergeordnete Thema Erinnerung in Zusammenhang mit visuellem Denken. Zentral ist hier aus epistemologischer Sicht folglich die jeweilige Rückbindung der einzelnen Erkenntnisse an die Erinnerungspoetik der Autor*innen. Wie in den nachfolgenden Unterkapiteln deutlich wird, erweist sich die Laterna magica als wichtiger Schlüssel für die gegenseitige Erhellung der zusammengestellten Paradigmata sowie für jeweils individuelle Interpretationsansätze.

Als übergeordnete Textsignale für das implizite wie explizite Aufrufen der Laterna magica als Metapher dienen als kleinste wiedererkennbare Einheit bei allen vier Autor*innen gleichermaßen: Gespenster und Nebel (Kapitel 5.1), Schmetterlinge (Kapitel 5.2), profanes Buntglas und Kirchenfenster (Kapitel 5.3) sowie Regenbogen (Kapitel 5.4). Hinzu kommen jeweils in Verbindung dazu Verfahren wie Schatten- und Lichtspiele sowie Flüchtigkeit und Fragmentierung (siehe Kapitel 3.3) und Täuschung bzw. Illusion (siehe Kapitel 3.2), welche die Funktionsweise der Laternenbildprojektion erzähltechnisch simulieren. Als Lichtquelle der (inneren) Projektion dienen (metaphorisch) verschiedenste natürliche ebenso wie artifizielle Variante, darunter Sonnen- oder Mondschein, Feuer, Kerzen, Laternen, Suchscheinwerfer bzw. elektrische Lichtstrahlen. Hinzu kommt das teilweise Ersetzen von Verben des Denkens durch Verben des Sehens. Die hauptsächliche Funktion der Laterna magica als Metapher ist dabei das Veranschaulichen von mentalen Bildern, wobei Erinnerungen stets im Grenzraum zur Phantasie angesiedelt sind.

Die Gegenüberstellung in den nachfolgenden Unterkapiteln zeigt, dass die Begriffe ‚mémoire involontaire‘ (Proust), ‚Chock‘ bzw. ‚Entrückung‘ (Benjamin) sowie ‚ecstasy‘ (Nabokov, Woolf) allesamt terminologische Annäherungen an dasselbe Phänomen sind, wodurch sich entsprechende Parallelen der jeweiligen Erinnerungspoetik bedingen. Hinzu kommt die Visualität der sprachlichen Vermittlung (siehe insbes. Kapitel 3 und 3.2). Vor der Folie der Laterna magica ergibt sich überdies als weitere Gemeinsamkeit eine je eigene ‚Farbpoetik‘ (siehe zu diesem Begriffsvorschlag das Resümee in Kapitel 7).

Benjamin schreibt im Vorwort der *BK*, dass es ihm weniger um sein eigenes Leben gehe als um das, was daraus ableitbar ist, weshalb er sein biographisches Ich zurücktreten und die Erinnerungsbilder durch deren Verschriftlichung für sich sprechen lasse:

Ich hatte das Verfahren der Impfung mehrmals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren; ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken [sic!] pflegen – die der Kindheit – mit Absicht in mir hervor. Das Gefühl der Sehnsucht durfte dabei über den Geist ebensowenig Herr werden wie der Impfstoff über einen gesunden Körper. Ich suchte es durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten. Das hat es mit sich gebracht, daß die biographischen Züge, die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, in diesen Versuchen ganz zurücktreten. Mit ihnen die Physiognomien – die meiner Familie wie die meiner Kameraden. Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt. (BK 385, Herv. i. Orig.)

An diesen der auto/biografiction vorausgeschickten Gedanken knüpft als erweitertes Erkenntnisziel die Frage an, inwiefern im Sinne kulturtheoretischer Gedächtnistheorien der Einzeltext auf das kollektive Gedächtnis einer spezifischen sozialen Gruppe schließen lässt, die sich unter Einbezug von Nabokov, Proust und Woolf durch nachfolgende Kriterien skizzieren ließe: Kindheit und Erziehung geprägt durch Bildungsbürgertum (Bourgeoisie mit mehr oder weniger direktem Bezug zu Adelskreisen) in der modernen europäischen Großstadt (Berlin, Paris, London, St. Petersburg) mit Sommerfrischen in ländlicher Umgebung im langen 19. Jahrhundert bzw. um die Jahrhundertwende sowie unter späterem Einfluss von technischem Fortschritt, Krieg, gesellschaftlichen Umbrüchen, zunehmende Interesse am menschlichen Unterbewusstsein, allgemeiner Mobilisierung und beginnenden sozialpsychologischen Überlegungen zur Masse sowie dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts empirisch feststellbaren Paradigmenwechsel hinsichtlich transzendentaler Fragen (siehe Kapitel 6). Die von Benjamin im oben angeführten Zitat benannte „notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit“ (ebd.) führt weiter zu der Frage, inwiefern ausgehend von der jeweils subjektiven Erfahrung sowie poetologischen Funktionalisierung der *Laterna magica* im Einzeltext auf eine allgemeine Tendenz zu schließen ist. Avanciert die *Laterna magica* ausgehend von ihrer jeweiligen Textfunktion als Gedächtnismetapher zu einem Paradigma der literarischen Reflexion über Erinnerungsprozesse im Modernismus? Die Zusammenschau der Einzeltexte des Untersuchungskorpus zielt ausgehend von diesen Fragestellungen darauf ab, die Ableitung einer möglichen ‚Formenlehre‘ der Laternenliteratur im 20. Jahrhundert als Basis weiterer Studien in diesem Forschungsbereich zu skizzieren sowie Textsignale herauszuarbeiten, welche sich gegebenenfalls auf weitere Beispiele übertragen lassen.

5.1 Bergsons Schleier-Metapher und das Gespenst als Allegorie des Vergessens⁴⁹⁷

Das *Laterna magica* spiegelt metaphorisch die Ambivalenz des Gedächtnisses wider, welches Erinnern untrennbar an Vergessen koppelt; ebenso wie Lichtbildprojektionen ihre Wirkung nur im Dunkel der Umgebung entfalten können, hebt sich die Erinnerung als solche vom dunklen Grund des Vergessens, dem Nichts, ab. Das „Verflossene“, was „mit allen Reminiszenzen“ gesättigt im Unterbewussten verweilt, wird im Moment der Erinnerung „ans Licht“ gehoben (vgl. *GS I.2* 637). Die transparenten Glasbilder schieben sich vor die Lichtquelle der inneren *Laterna magica* und werden durch diese vor dem ‚geistigen Auge‘ sichtbar, wenngleich nicht physisch greifbar. Bei der schriftlichen Festhaltung der Funde aus dem (Erd-)Reich des Vergessens ist für Benjamin essentiell, nicht nur deren „Inventar“, sondern vor allem „dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst“ im doppelten Sinn durch die Niederschrift festzuhalten (vgl. *BCh* 486f.). In der *RTP* geschieht eben dies exemplarisch anhand der Beschreibung von „le bruit de la cuiller sur l’assiette, l’inégalité des dalles, le goût de la madeleine“ (*RTP* 2266). Die Konfrontation mit Ort und Stelle der aufbewahrten Erinnerung bedeutet nicht zwingend den Zugang zu deren Inhalt. Dies zeigt sich bei Proust anhand des tiefen, jedoch unvollständigen Glücksgefühls, welches den Erzähler-Held beim Anblick der drei Bäume nahe Balbec auf der Straße nach Hudimesnil erfasst, von welchen er nie erfährt, was sie ihm ‚sagen‘ wollten, noch wo er sie zuerst sah (vgl. *RTP* 568f.). Die Personifizierung der drei Bäume als Hüter der (unzugänglichen) Erinnerung entspricht der bei Benjamin erwähnten Macht von Objekten bzw. Orten über unser in ihnen ausgelagertes Gedächtnis. Anhand der Erinnerung an einen Nachmittag in Paris exemplifiziert der *BCh*-Erzähler,

von welcher Art das Regiment ist, das Städte über die Phantasie führen und warum die Stadt [...] in der Erinnerung ihre Revanche nimmt und der Schleier, welchen sie im Verborgnen [sic!] aus unserem Leben gewirkt hat, weniger die Bilder der Menschen als die der Schauplätze zeigt, an denen wir andern oder uns selber begegneten. (*BCh* 490f.)

Bei Benjamin ist es hier der Schleier, der abstrahiert zur imaginierten Leinwand wird, auf welche durch Einblendung bzw. Überblendung die Bilder der nun eindeutig inneren *Laterna magica* projiziert werden. An dieser Stelle bietet sich erneut der Rückgriff auf Bergson an.

⁴⁹⁷ Die Analyseteile zu Benjamin und Proust in diesem Kapitel sind eine Übernahme aus Hell: *Präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Proust und Benjamin* [unveröffentlichte Seminararbeit].

Im Rahmen einer kurzen technischen Testaufnahme für ein Radiointerview, das selbst nicht erhalten ist, zitiert dieser 1936 zwei Passagen aus *Le rire*, welche die spätere kinematographische Gedächtnismetapher zu antizipieren scheinen.⁴⁹⁸ Im Zusammenhang mit der Frage nach Sinn- und Zweckmäßigkeit von Kunst heißt es darin über den Idealzustand ungefilterter Wahrnehmung: „Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l’espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables.“⁴⁹⁹ Dieser Utopie eines direkten Aufeinandertreffens von Realität und Sinneswahrnehmung bzw. Bewusstsein steht allerdings unsere zweckdienliche Ausrichtung des Lebens in Hinblick auf unsere Bedürfnisse entgegen, was Bergson ebenfalls anhand einer Schleier-Metapher veranschaulicht:

Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n’est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un **voile** s’interpose, **voile épais** pour le commun des hommes, **voile léger, presque transparent**, pour l’artiste et le poète.⁵⁰⁰

Der Begriff des Schleiers taucht bei ihm auch in *L’Évolution créatrice* im Kontext der kinematographischen Gedächtnismetapher auf, dort heißt es: „Matière ou esprit, la réalité nous est apparue comme un perpétuel devenir. Elle se fait ou elle se défait, mais elle n’est jamais quelque chose de fait. Telle est l’intuition que nous avons de l’esprit quand nous écartons le voile qui s’interpose entre notre conscience et nous.“⁵⁰¹ Nach Bergson hat die Natur diesen Schleier bei jenen Menschen, welche sie zu Künstler*innen machte, partiell gelüftet und dabei zufällig und stets einseitig die Wahrnehmung vom Bedürfnis befreit, woraus sich die individuelle künstlerische Begabung bedingt.⁵⁰² Proust und Benjamin lassen sich nach dieser Auffassung zu jenen zählen, welche sich eher in sich selbst zurückziehen, denn „derrière le mot banal et social qui exprime et recouvre un état d’âme individuel, c’est le sentiment, c’est l’état d’âme qu’ils iront chercher simple et pur.“⁵⁰³ Frei nach Bergson sind sie in der Folge ihrer inneren Suche darum bemüht, uns dazu zu inspirieren, es ihnen gleichzutun und dieselbe Kraftanstrengung auf uns zu nehmen; zu diesem Zweck sagen oder vielmehr

⁴⁹⁸ Camille Renard: „Bergson sur l’art: l’unique archive de sa voix“ [Audioaufzeichnung von 1936 u. Transkript]. In: radiofrance.fr/franceculture, 18.06.20. <radiofrance.fr/franceculture/bergson-sur-l-art-l-unique-archive-de-sa-voix-3903645> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁴⁹⁹ Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 21^e Éd. Paris: Félix Alcan, 1922, S. 154. <archive.org/details/lerireessaisurla00berg/> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Das gesamte Zitat entstammt sämtlich Ausschnitten aus Kapitel 3. Vgl. S. 153f. sowie 158.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 154 [Herv. v. AH].

⁵⁰¹ Bergson: *L’évolution créatrice*, S. 295.

⁵⁰² Vgl. Bergson: *Le rire*, S. 159.

⁵⁰³ Bergson: *Le rire*, S. 160.

suggestieren sie uns „par des arrangements rythmés de mots“ jene Dinge, welche die Sprache nicht auszudrücken vermag.⁵⁰⁴ Die unwillkürliche Erinnerung ist ein Paradebeispiel für die geglückte Vermittlung, da es dem *RTP*-Epos gelingt, deren komplexes Konzept zu vermitteln, ohne ihr Wesen mit einfachen Worten je vollends beschreiben zu können. Dieser rezeptionsästhetische Ansatz findet sich bei Proust selbst: „En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n’eût peut-être pas vu en soi-même“ (*RTP* 2296f.). Der Text wird hier wohlgerneht dezidiert als optisches Instrument verstanden,⁵⁰⁵ woraus sich das poetologische Programm ableitet.

Wenn der Erzähler der *BCh* in Bezug auf eine konkrete Erinnerung feststellt, er könne „unter den Schleiern, die heute vor diesem Bilde liegen, niemanden mehr erkennen als einige Huren, die das weite Café für sich allein zu haben schienen“ (*BCh* 480), so erscheint erneut der im Kontext von Bergsons Gedächtnismetaphorik erwähnte Schleier, der zwischen unser Bewusstsein und die Realität tritt – diesmal sogar in der Mehrzahl. Aus diesem Tatbestand lässt sich wiederum eine Analogie zwischen der ‚mémoire involontaire‘ und dem wiederholt bei Benjamin auftauchenden Gespenst als Allegorie des Vergessens herleiten, welche im Bewusstsein Traumwelt und reales Leben verbindet. So hat das „wache Dasein“ des *BCh*-Erzählers vom Treppenaufgang des Haus Blumeshof „kein Bild bewahrt“, sondern vielmehr den Ort in der Erzählgegenwart „als Schauplatz von einem Banntraum in Erinnerung“ (*BCh* 501). Hier hat das Stiegenhaus als „Wohnsitz eines Alps“ (*BK* 258) seinen Ursprung, denn im Traum erscheint es „als Kraftfeld eines Gespensts, das mich im Aufgang erwartete nicht ohne meinen Weg mir freizugeben und sich erst dann mir bemerkbar zu machen, als nur die letzten Stufen noch vor mir lagen. Auf diesen Stufen bannte es mich fest“ (*BCh* 501). Dieses Bild trifft den Kern einer missglückten ‚mémoire involontaire‘ und erklärt die bei Proust in Bezug auf die *Laterna magica* prototypisch skizzierte „Ambivalenz von Euphorie und Dysphorie.“⁵⁰⁶ Bei einigen vor die Linse der inneren *Laterna magica* geschobenen Bildfragmenten ist der körperliche Reiz, welcher die Lichtquelle erleuchten lässt, schlicht zu schwach oder zu flüchtig, sodass nur eine leise Ahnung zurückbleibt – davor nun fürchtet sich der

⁵⁰⁴ Vgl. Bergson: *Le rire*, S. 160.

⁵⁰⁵ Vgl. Sandra Poppe: *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Palaestra, Bd. 327. Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 2007, S. 144.

⁵⁰⁶ Warnig: *Prousts Augenblicke*, S. 226.

erwachsene Erinnernde. Nur wenn das Licht seiner inneren *Laterna magica* auf das einen Augenblick lang verharrende Bild fällt, wird es als solches eindeutig sichtbar, andernfalls verharrt es im Vagen und bannt den Beschauer sinnbildlich auf den letzten Stufen zur Erkenntnis fest. Wie im Traum wird das Ziel nicht erreicht, da das Gespenst als Allegorie des Vergessens – analog zu den drei Bäumen in der *RTP* – als Hüter der Erinnerung den Weg versperrt. Der Ursprung des Gedächtnisbildes kann in der Flüchtigkeit des Augenblicks nicht abgerufen werden und diese missglückte Erinnerung sucht nun ihrerseits gleich einem Phantom den Erzähler heim. Das Gespenst, welches den Weg zur Erinnerung versperrt, erscheint bei Benjamin in einem weiteren Traum, wie es sich „in einem Gestell von seidnen Geweben in großer Zahl, einander überdeckend, zu schaffen macht. Diese Seiden stahl das Gespenst“ (*BCh* 513). Selbiges beschreibt der Erzähler der *BK* (vgl. 279). Das Gespenst stiehlt nichts Geringeres als die Erinnerung. Das Gestell mit Seiden gleicht durch deren Farbigkeit und Transparenz der Archiv-Gedächtnismetapher mit den Glasplatten für die (innere) *Laterna magica*.

Bergsons Begriff des Schleiers, welcher sich im praktischen Leben vor unser Bewusstsein schiebt, wird bei Benjamin zum Gespenst als Allegorie des Vergessens weiterentwickelt. Die innere *Laterna-magica*-Vorführung wird damit zur Phantasmagorie – wie sie auch in *JS* angedeutet wird. Abschließend lässt sich somit die von Benjamin aufgeworfene Frage, ob „nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire* dem Vergessen viel näher [steht] als dem, was meist Erinnerung genannt wird“ (*GS II.1* 311) als rhetorisch begreifen und zu Recht vom Textgewebe der *RTP* als Penelopewerk des Vergessens sprechen, dessen roten Faden die (innere) *Laterna magica* bildet.

Unsere Erinnerungen verweilen durch Vergessen oder Gleichgültigkeit analog zu den Glasplatten der *Laterna magica* so lange im Dunkeln des Gehirns, bis durch synästhetische Reize im Körpergedächtnis blitzartig Licht darauf fällt und somit das Vergangene durch die Projektion vor dem ‚geistigen Auge‘ vergegenwärtigt wird. Dieses Dunkel ließe sich mit Proust auch als ‚Nichts‘ beschreiben:

Car la mémoire, au lieu d'un exemplaire en double toujours présent à nos yeux, des divers faits de notre vie, est plutôt un **néant** d'où par instant une similitude actuelle nous permet de **tirer**, ressuscités, des souvenirs morts ; mais encore il y a mille petits faits qui ne sont pas tombés dans cette virtualité de la mémoire, et qui resteront à jamais incontrôlables pour nous. (*RTP* 1712f., Herv. v. AH)

Irene Albers deutet das Verb „tirer“ hier „im photographischen Sinn des Herstellens von Abzügen bislang unentwickelter Aufnahmen.“⁵⁰⁷ Mehr noch als photographische Metaphorik findet sich hier jedoch erneut die innere *Laterna magica*. Aufschluss bietet dazu jene Textstelle, in welcher Bergson dezidiert Erwähnung findet und die Frage verhandelt wird, was eine Erinnerung sei, an die man sich nicht erinnert, die folglich unkontrollierbar in der Virtualität verharret. Der Erzähler-Held beschreibt hier seine „sommeils légers“ als „intermédiaires entre la veille et le sommeil“ (*RTP* 1497). Als ein Kammerdiener sein Zimmer betritt, wird ihm bewusst, dass er nur geträumt hat, in der vergangenen Nacht mehrfach nach ihm geklingelt zu haben und erfährt im Dialog außerdem, dass auch sonst niemand geklingelt hat. Nichtsdestotrotz nimmt der Erzähler noch mehrere Tage lang bewusst ein Klingeln wahr. „J’étais effrayé pourtant de penser que ce rêve avait eu la netteté de la connaissance. La connaissance aurait-elle, réciproquement, l’irréalité du rêve?“ (ebd.). Dieser Einbruch der Traumwelt in die Realität findet seine Entsprechung in der *Laterna magica* als Gedächtnismetapher. Im Schlusssatz der in *JS* publizierten Romanfragmente, welche als Vorläufer der *RTP* gelten, findet sich ebenfalls der Gedanke, dass die Mehrheit unserer kontinuierlichen Eindrücke des Lebens auf ewig in den Untiefen des Gedächtnisses verharret: „Et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n’irait jamais regarder, à moins d’un hasard qui les fit rouvrir, comme avait été cet accroc du pianiste ce soir-là ...“ (*JS* 898).⁵⁰⁸ Die Musik dient hier als Schlüssel zur Erinnerung und erhellt somit das Dunkel des Nichts. Wenn dem *RTP*-Erzähler Albertines Pianola-Spiel ins Gehör dringt, so hilft die Musik hier auf dieselbe Weise den Nebel des Vergessens zu lichten und als auditiver Auslöser die fragmentarischen Bilder zu einem Ganzen zusammenzufügen – „qui m’avait d’abord paru presque tout entière noyée dans le brouillard“ (*RTP* 1883). Synonym zu verstehen ist auch das Bild der „brume épaisse sur l’océan, [...] qui supprime les points de repère des choses“ (*RTP* 2051).

Bei Woolf ist der Schleier zunächst mit dem Schlaf assoziiert, aus welchem nicht nur das frisch hergerichtete Sommerhaus, sondern auch die nach jahrelanger Abwesenheit eingetroffenen Gäste, Lily Briscoe und Mr Carmichael, am Morgen nach ihrer Ankunft erwachen – „the sun lifted the curtains, broke the veil on their eyes“ (*TiL* 117). Mit dem Stichwort

⁵⁰⁷ Albers: *Prousts photographisches Gedächtnis*, S. 32.

⁵⁰⁸ Wie die Herausgeber anmerken, handelt es sich hierbei womöglich um eines der ersten Blätter, auf den denen die ‚*mémoire involontaire*‘ als Thema auftaucht (vgl. *JS* 1100).

„Awake“ (ebd.), das sich zugleich auf Haus und Figuren beziehen lässt, endet der mittlere Buchteil. Im Schlussteil kehrt der Schleier in Verbindung mit der zunächst noch unklaren Kindheitserinnerung von James wieder, gefolgt von einem auditiven Auslöser für die sich über mehrere Seiten, beginnend mit einem „flash of blue“ (*TtL* 139) und der vagen Erinnerung an die empfundene Wut, anbahnende und schließlich geglückte unwillkürliche Erinnerung an seine Enttäuschung über die nicht stattfindende Fahrt zum Leuchtturm:

But whose foot was he thinking of, and in what garden did all this happen? For one had settings for these **scenes**; trees that grew there; flowers; a certain light; a few figures. Everything tended to set itself in a garden where there was none of this gloom and none of this throwing of hands about; people spoke in an ordinary tone of voice. They went in and out all day long. There was an old woman gossiping in the kitchen; and the blinds were sucked in and out by the breeze; all was blowing, all was growing; and over all those plates and bowls and tall brandishing red and yellow flowers a very thin yellow **veil** would be drawn, like a vine leaf, at night. Things became stiller and darker at night. But the **leaf-like veil** was **so fine that lights lifted it, voices** crinkled it; he could see through it a figure stooping, hear, coming close, going away, some **dress rustling**, some **chain tinkling**. It was **in this world** that the wheel went over the person's foot. Something, **he remembered**, stayed and darkened over him; would not move; something flourished up in the air, something arid and sharp descended even there, like a blade, a scimitar, smiting through the leaves and flowers even of that happy world and making them shrivel and fall. „It will rain,“ he remembered his father saying. „You won't be able to go to the Lighthouse.“ (*TtL* 152, Herv. v. AH)

Damit erfüllt sich Mrs Ramsays gedankliche geäußerte Prophezeiung aus dem ersten Teil: „He will remember that all his life“ (*TtL* 52), wobei der hier von James erinnerte Satz bei dem ursprünglichen Ereignis nicht erzählt, sondern lediglich von Mrs Ramsay gedanklich antizipiert wird. Der in ihrem Kopf herumschwirrende Satz „children don't forget“ (*TtL* 53) bewahrheitet sich folglich, wobei ersichtlich wird, dass mit Emotionen behaftete Erfahrungen wahrscheinlicher im menschlichen Geist überdauern und dort bis zum Moment ihrer unwillkürlichen Wiedererinnerung bzw. Gewährwerdung im Unterbewusstsein ausharren. Durch das einleitende Stichwort „scenes“ wird erzähltechnisch die Vergangenheit markiert (vgl. *SotP* 122; siehe hierzu auch Kapitel 3.2), aus welcher die Impressionen hervordringen. Der Schleier des Vergessens wird durch das einfallende Licht der plötzlichen Erkenntnis gelüftet und durch die dahinter hervordringenden Stimmen und Geräusche überlagern in der subjektiven Wahrnehmung von James jene seiner gegenwärtigen Umgebung. Somit ist die Figur im Benjaminschen Sinn der Vergangenheit ‚entrückt‘. Die Wiedererinnerung von James findet noch dazu im direkten Angesicht des in der Gegenwart schlussendlich erreichten Leuchtturms statt, dessen Anblick ihn gedanklich zu seiner verstorbenen Mutter zurückversetzt, die er „in a blue light“ (*TtL* 153) vor sich sieht. Cams zeitgleich stattfindende Reflexionen beim Anblick des Leuchtturms belegt noch deutlicher die textuelle Präsenz der *Laterna magica*: In Cams Wahrnehmung ist der Leuchtturm „shaped something like a leaf stood on

end“ (*TiL* 154), eine Formulierung, die sich wortgleich kurz darauf wiederholt und die Szene durch die Blattform an den Schleier aus jener mit James rückbindet. Auch bei Cam lüftet sich der Schleier und evoziert eine innere Laternenbildvorführung samt Reisebildern:

It was like that then, the island, thought Cam, once more drawing her fingers through the waves. She had never seen it from out at sea before. It lay like that on the sea, did it, with a dent in the middle and two sharp crags, and the sea swept in there, and spread away **for miles and miles** on either side of the island. It was very small; shaped something like a leaf stood on end. [...] she was thinking, as the boat sailed on, how her father's anger about the points of the compass, James's obstinacy about the compact, and her own anguish, **all had slipped, all had passed, all had streamed away**. What then came next? Where were they going? From her hand, ice cold, held deep in the sea, there spurted up a fountain of joy at the change, at the escape, at the adventure (that she should be alive, that she should be there). And the drops falling from this sudden and unthinking fountain of joy fell here and there on the **dark**, the **slumbrous shapes in her mind; shapes of a world not realised but turning in their darkness, catching here and there, a spark of light**; Greece, Rome, Constantinople. Small as it was, and **shaped something like a leaf stood on its end** with the gold-sprinkled waters flowing in and about it, it had, she supposed, a place in the universe – even that little island? The old gentlemen in the study she thought could have told her. Sometimes she strayed in from the garden purposely to catch them at it. There they were [...]. (*TiL* 154f.)

Bezeichnend ist, dass sich hier exakt die Formulierung „for miles and miles“ wiederholt, welche zuvor in Bezug auf Lilys Reflexion über ihre unwillkürliche Erinnerung an Mrs Ramsay erscheint: „Why, after all these years had that survived, **ringed round, lit up**, visible to the last detail, with all before it blank and all after it blank, **for miles and miles?**“ (*TiL* 140f., Herv. v. AH). Nicht nur ist hier das Erinnerungsbild rund eingefasst und erleuchtet, auf die Gedächtnismetapher verweist auch die Tatsache, dass bevor und nachdem das Licht der inneren Laterna magica auf das Fragment fällt, *nichts* zu sehen ist – zumindest bis sich das nächste mentale Bild vor deren Linse schiebt. Durch die Zusammenschau mit dieser isolierten, aus der Tiefe von Lilys Geist auftauchenden Erinnerung, erhält der von Cam wahrgenommene Leuchtturm eine poetologisch herausragende Bedeutung: Die Meeresweite, welche die einsame Insel des Leuchtturms umgibt, steht sinnbildlich für die Vergangenheit, aus der das Licht des Suchscheinwerfers einzelne Momente erhellt und in Form von Erinnerung aufblitzen lässt. Neben der Flüchtigkeit und dem Fragmentarischen der Eindrücke, erinnert das auf dem Kopf stehende Blatt an versehentlich falsch herum eingeschobene und folglich auf dem Kopf stehend projizierte Laternenbilder. Mit ihrer Hand im Wasser fischt Cam regelrecht nach Erinnerungen und nachdem aus den schlafwandlerischen Umrissen („slumbrous shapes“) in der Dunkelheit ihres Bewusstseins beim plötzlichen Lichteinfall zunächst nur unpersönliche Stadtansichten vor dem ‚geistigen Auge‘ in Erscheinung treten, versetzt sie die erneute Kontemplation des Leuchtturms schließlich analog zu James zurück in die Kindheit. Die ihren Vater für gewöhnlich umgebenden „old gentlemen“ erscheinen mit

einem Mal *quasi*-lebendig vor ihrem ‚geistigen Auge‘ und weitere Erinnerungen, nun in Bezug auf Mr Ramsay, werden wach. Beim letzten Blick auf die Insel mit dem Leuchtturm verschwimmt das sich entfernende Bild und verliert analog zu den Erinnerungen an Kontur („the leaf was losing its sharpness“, *TtL* 156). Während bei James eine tiefe Traurigkeit mitschwingt, ist es bei Cam reine Freude, welche die Erinnerungen evoziert – beide haben laut Woolf das Potential, einen „sudden arrest of the fluidity of life“ (*Rea* 156) zu bedingen und ermöglichen somit Introspektion.

Die durch die Linse der inneren *Laterna magica* projizierten Erinnerungen an Verstorbene können dabei analog zur Phantasmagorie derart real erscheinen, dass trotz des rationalen Wissens um das Wesen der Erinnerung die Evokation *quasi*-lebendig wird. Die Szene, in der die trauernde Lily zunächst gedanklich und schließlich laut nach Mrs Ramsay ruft, entspricht damit den Geisterbeschwörungen mittels *Laterna magica*, wobei Lily kurzzeitig tatsächlich das Gefühl einer Präsenz wahrnimmt und Mrs Ramsay schließlich vor sich sieht – „for this was Mrs Ramsay in all her beauty“ (*TtL* 148). Das ausführliche Nachdenken über die Tote und die direkte Anrufung führen hier zur Illusion tatsächlicher Präsenz. Bei Benjamin heißt es passend dazu: „Gespenster wie die tief bedeutenden Allegorien sind Erscheinungen aus dem Reiche der Trauer; durch den Trauernden, den Grübler über Zeichen und Zukunft, werden sie angezogen“ (*GS I/I* 370). Die Figur Lily entspricht folglich als *alter ego* Woolfs ebenso wie Nabokov diesem Benjaminschen Denkertypus (siehe Kapitel 3.3). Zumal bereits bei der Innenschau der Figur Nancy im ersten Teil das entsprechende Verb „brooding“ (vgl. *TtL* 63) ein Begriffscluster bildet und ihre an die *Laterna magica* gemahnende innere Nebelbildprojektion begleitet, wobei unter anderem das später bei Cam wiederkehrende „Constantinople seen through a mist“ (*TtL* 61) vor dem ‚geistigen Auge‘ erscheint, bevor sich die mentalen Bilder wieder im Nebel verlieren („emerged from the mist [...] whatever it was that had protruded through the mist, sank down into it and disappeared“, *TtL* 62). Setzt man diese Bilder im übertragenen Sinn mit Erinnerungen gleich, so steht der Nebel bei Woolf für das Vergessen.

Bei Nabokov findet sich der Nebel als Sinnbild des Vergessens bereits zu Beginn, wenn der erklärte Versuch, die Toten in Form von Erinnerung wieder lebendig werden zu lassen als beinahe *aussichtslos* dargestellt wird: „[A]lthough nothing much can be seen through the mist, there is somehow the blissful feeling that one is looking in the right direction“ (*SM* 30). Gegen Ende kehrt der „mist of my mind“ (*SM* 220) explizit wieder und selbst

der Bergsonsche Schleier erscheint in der auto/biografiction durch die bei der versuchten Beschreibung einer Erinnerung in Klammern gesetzte Parenthese „so far as I can make out that strange gleam through the dimness of time“ (*SM* 127). Die Unschärfe der Lichtbildprojektion der inneren *Laterna magica* spiegelt bei Nabokov die Ungenauigkeit der Erinnerung, auf die er durch die zeitliche Distanz und den Nebel des Vergessens keinen freien Blick erlangen kann. Bei Benjamin taucht die innere *Laterna magica* analog dazu als Nebelbildapparat auf, noch dazu in enger Verbindung zur Bühnenkunst: „Wie Lichter in der Nebelnacht mit riesenhaften Kreisen sich umgeben so tauchen aus dem Nebel meiner Kindheit mit großen Höfen die frühesten Theatereindrücke. [...] Den Lichtkern freilich, den eigentlichen Vorgang auf der Bühne, kann ich in soviel Nebelglanz nicht mehr erkennen“ (*BCh* 505). In der konkreten Beschreibung einer *Laterna-magica*-Vorführung aus der kindlichen Perspektive des erinnerten Ichs wird die Verbindung zwischen Erinnerungen und Nebelbildern noch deutlicher. Hier stehen dem Kind die Figuren aus früheren Projektionen „noch im feuchten Nebel in Erinnerung, mit dem sie auf dem Laken erschienen war[en]“ (*GS VI* 802). Durch die Zusammenschau dieser beiden Textstellen von Benjamin wird ersichtlich, dass die *Laterna magica* nicht bloß als Gedächtnismetapher dient, sondern metatextuell zum erinnerungspoetologischen Modell wird. Inwiefern Erinnerung und Schreibprozess verknüpft sind und interagieren, beweist Husserl durch Selbstbeobachtung im Moment der Verschriftlichung einer Erinnerung:

Ich lebe in der Erinnerung an meinen Sommer bei Brentano am Wolfgangsee, und nun setzt sich die Wirklichkeit der Gegenwart einen Augenblick durch, das Papier, auf das ich schreibe, der rollende Wagen. Das Phantasiebild schwebt zurück, verliert sich im Nebel, oder verschwindet ganz, um dann lebhaft zurückzukehren. Dann lebe ich wieder darin, und es wird klarer, eine Strecke ist es fast wie wirkliches Leben, dann plötzlich Bruch, ein anderes Phantasiebild dann wieder ein anderes usw. Die „Zusammenhangslosigkeit der Ideenassoziation“, das heisst ja nichts anderes als Zusammenhangslosigkeit in der Phantasie.⁵⁰⁹

Wenngleich Husserl die *Laterna magica* hier nicht explizit aufruft, klingt die Analogie durch das Fragmentarische und die Zusammenhangslosigkeit der mentalen Bilder an. Wichtiger ist hier jedoch die bereits mehrfach in diesem Kapitel hervorgehobene Gleichsetzung von Nebel und Vergessen. Wie in Kapitel 4.1 hinsichtlich der *Laterna magica* als Gleichnis bei Leibniz deutlich wurde, hat das sich erinnernde Ich die Möglichkeit, sich der Illusion des mentalen Bildes hinzugeben und, wie Husserl es bezeichnet, im Phantasiebild zu leben oder aber

⁵⁰⁹ Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, S. 151.

rational Stellung dazu zu beziehen. Was nun die Verschriftlichung von Erinnerung betrifft, so lässt sich diese anhand der Passage bei Husserl als Oszillieren zwischen Eintauchen in die Erinnerung und Reflexion in Form von Verschriftlichung verstehen. Für die Initiierung der Erinnerung im Schreibprozess können daher konkrete Hilfsmittel zum Eintauchen in die Vergangenheit von Vorteil sein. Denn willkürliche und unwillkürliche Erinnerung schließen einander nicht aus, sondern gehen vielmehr Hand in Hand. So kann ein konkretes Bild in Form einer Photographie ebenso wie auditive oder olfaktorische Reize als Auslöser für weitere freie Erinnerungsassoziationen dienen. Die autodiegetische Erzählinstanz in Nabokovs *SM* erinnert sich anhand der Betrachtung eines beschriebenen – jedoch nicht in die Reihe der tatsächlich abgedruckten Photographien aufgenommenen – Schnappschusses des Sohns an den entsprechenden Nachmittag am Strand. Dabei bestechen die durch die innere Laterna magica projizierten Erinnerungsbilder durch ihre Farbenpracht und triumphieren über das physisch vorhandene Bild, wenngleich dieses im Gegensatz zur Erinnerung greifbar ist:

There our child kneeled motionless to be photographed in a quivering haze of sun against the scintillation of the sea, which is a **milky blur** in the snapshots we have preserved but was, in life, silvery **blue**, with great patches of **purple**-blue farther out, caused by warm currents in collaboration with and corroboration of (hear the pebbles rolled by the withdrawing wave?) eloquent old poets and their smiling similes. And among the candy-like blobs of sea-licked glass – **lemon**, **cherry**, **peppermint** – and the little fluted shells with lustered insides, sometimes small bits of pottery, still beautiful in **glaze** and **color**, turned up.“ (*SM* 234f., Herv. v. AH)

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die wahren Bilder der Vergangenheit im Gedächtnis zuhause sind und der vergangenen Wirklichkeit bei erfolgreicher Wiedererinnerung an die ursprüngliche Wahrnehmung näherkommen als jeder photographische Beweis für die Existenz des festgehaltenen Moments. Bezeichnenderweise ist es in dieser Passage nicht die Erinnerung, welche nebelhaft verschwimmt, sondern die Photographie, welche einen „milky blur“ enthält. Durch diese Verschiebung zelebriert die Erzählinstanz den emotionalen Wert der erfolgreich wiedergewonnenen und im vermeintlich hörbaren Meeresrauschen scheinbar verlebendigten Erinnerung – ein kleiner Sieg im aussichtslosen Kampf gegen das Vergessen.

Inwiefern hier die Laterna magica als Gedächtnismetapher aufgerufen wird, ist besonders gut ersichtlich, wenn man die bei Woolf omnipräsente Gleichsetzung von Wasser und menschlichem Geist mitbedenkt („those pools of uneasy water“ *TtL* 108). Als konkrete Textsignale gelten hier die angespülten Muscheln, Glas- und Tonscherben als Verweis auf die bruchstückhaften Erinnerungen. Glanz und Farbe, insbesondere der Glasfragmente verweisen auf das Buntglasmotiv (siehe Kapitel 5.3). Das Begriffscluster an – im Ausschnitt hervorgehobenen – Farben evoziert die Farbigekeit der Buntglasfenster auf der Veranda (*SM*

74f.) sowie jene des mit dem Regenbogen assoziierten Pavillons (*SM* 163), in welchem der Erzähler als 15-Jähriger sein erstes Gedicht verfasst (zur Bedeutung des Regenbogenmotivs siehe Kapitel 5.4). „Etymologically, ‚pavilion‘ and ‚papilio‘ are closely related“ (*SM* 163), heißt es im entsprechenden Kapitel. Somit ist die Verbindung von Buntglas und Regenbogen mit den nachfolgend in Kapitel 5.2 betrachteten Schmetterlingen als Lektüreschlüssel im Text selbst angelegt.

5.2 Schmetterlinge: Jagen und Sammeln flüchtiger Erinnerungsbilder

Von der Popularität der Schmetterlingsjagd im langen 19. Jahrhundert zeugt exemplarisch das metareferentielle illustrierte Kinderbuch *Lily's magic lantern* (1880).⁵¹⁰ Dieses handelt von der Anschaffung einer Laterna magica und erzählt inklusive entsprechender Abbildungen der ‚slides‘ von den damit gezeigten Lichtbildprojektionen. Vorgeführt werden neben Fabeln und Alltagsszenen auch „a few rather instructive as well as amusing pictures“⁵¹¹, wozu Schmetterlingsarten („Pollux butterfly“, „Aconthea“, „Neoptolemos“)⁵¹² gehören. Aus gebrauchstechnischer Sicht existierten nachweislich sowohl Glasbilder mit klassifikatorisch dokumentierten Schmetterlingen für den naturwissenschaftlichen Gebrauch⁵¹³ als auch vereinfachte Darstellungen, die mutmaßlich primär zu Unterhaltungszwecken bzw. für Kinder gedacht waren.⁵¹⁴ Die Schmetterlingsjagd wird bei Sale Barker gleich doppelt zum Thema. „Butterfly Hunting“⁵¹⁵ handelt von zwei Kindern auf (noch erfolglosem) Beutezug, während die hier nur angedeutete Grausamkeit der für die Sammlung notwendigen Tötung des Insekts in der späteren, mehrere ‚slides‘ umfassenden, Serie zur tragischen Heldengeschichte eines Schmetterlings den anthropomorphisierten Tieren zugeschrieben wird: Eine um die Gunst einer Blume rivalisierende Libelle trifft die als Frauenheld typisierte Figur des Schmetterlings mit ihrem Pfeil ins Herz und so landet dieser schließlich in der Sammlung einer Eule, welche kurzerhand die zunächst noch triumphierende Libelle fängt, aufspießt und zufrieden heimkehrt, „thinking he had made a valuable addition to his collection of insects“.⁵¹⁶ Zwar reproduziert die Erzählung dem soziokulturellen, historischen Kontext entsprechend stereotype Geschlechterrollen. Anders als bei dem 1911 in Deutschland publizierten, eigens an

⁵¹⁰ Lucy D. Sale Barker: *Lily's Magic Lantern*. London/New York: Routledge and Sons, 1880. <books.google.at/books?id=mZINAAAAQAAJ&newbks> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵¹¹ Sale Barker: *Lily's Magic Lantern*, S. 108.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 113ff.

⁵¹³ Siehe: Shannon Thomas Perich: „From Smithsonian: Butterflies, Just Because“, The Picture Show, In: *National Public Radio*, 27.07.11. <npr.org/sections/pictureshow/2011/07/28/137825147/from-smithsonian-butterflies-just-because> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵¹⁴ Siehe: National Science and Media Museum (Bradford, UK): „Magic Lantern Slipping Slide: Metamorphosis of a Butterfly“, Object Nr. 1990-5036/11432. In: *Kodak Collection at the National Media Museum, Bradford*. <collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8228694/magic-lantern-slide-metamorphosis-of-a-butterfly-lantern-slide> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵¹⁵ Sale Barker: *Lily's Magic Lantern*, S. 70.

⁵¹⁶ Ebd., S. 82.

Knaben adressierten Anleitungsheft *So baue ich eine Zauberlaterne (Laterna magica)*,⁵¹⁷ stellt die Autorin Lucy Sale Barker in ihrer Erzählung sowie in weiteren Ausgaben der Kinderbuchreihe⁵¹⁸ explizit ein Mädchen als Protagonistin ins Zentrum der Handlung (wenngleich es wohlgernekt der Vater ist, der die Zauberlaterne bedient).⁵¹⁹ Somit lässt sich belegen, dass die *Laterna magica* in westlichen Industrienationen theoretisch ein unabhängig von sozialer Klasse (siehe hierzu Kapitel 4.2) und Geschlecht allen Kindern zugängliches Medium war. Illustration und Beschreibung der Schmetterlingsjagd beinhalten ebenso paritätisch einen Jungen und ein Mädchen.⁵²⁰ Dies beweist, dass sich die Jagd nach Schmetterlingen und Faltern bei Kindern der bürgerlichen Klasse um die Jahrhundertwende geschlechtsunabhängig großer Beliebtheit erfreute. Eine Tatsache, die sich in den Texten aller vier Autor*innen niederschlägt: Proust erwähnt die Schmetterlingsjagd in Form eines Vergleichs (vgl. *RTP* 1743), Benjamin widmet ihr ein eigenes Kapitel der *BK* (vgl. 392f.), Woolf rekurriert mehrfach auf ihre Erinnerung an die „habit of catching moths after dinner“ (*Rem* 49) und Nabokov behält seine kindliche Passion für die Schmetterlingsjagd noch im Erwachsenenalter bei (vgl. *SM* 86–91). Doch inwiefern ist der Schmetterling eine motivische Wiederkehr der *Laterna magica*? Welche Verbindung haben die flatterhaften Lebewesen zum Thema Erinnerung?

Die Transparenz und Vielfarbigkeit der Flügel sowie die Flüchtigkeit und Bewegung der Schmetterlinge sind allesamt Merkmale, welche den Glasbildern der *Laterna magica* entsprechen, die erst durch Lichteinfall zur Geltung kommen. Wie das Beispiel der Schmetterlingsjagd verdeutlicht, hat die Suche des erwachsenen Ichs nach (Kindheits-)Erinnerungen sowie die damit einhergehende Erforschung des Gedächtnisses insbesondere durch die taxonomische Einteilung der Erinnerungsarten in willkürliche und unwillkürliche Erinnerungen einen beinahe naturwissenschaftlichen Charakter. Ausgangspunkt für die Analogie zwischen Laternenbildprojektion und Schmetterlingsjagd ist das zum Anlocken der Tiere notwendige Licht – bei Tagfaltern die Sonne, bei Nachtfaltern eine Laterne. Daraus folgt die

⁵¹⁷ O. Teuchert: *So baue ich eine Zauberlaterne (Laterna magica)*, Selbst ist der Mann! Anleitung zur Anfertigung lehrreicher Apparate, praktischer Haushaltsgegenstände und allerhand Spielsachen 19. Leipzig: Arwed Strauch, 1911. <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D6B600000000> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵¹⁸ Der verlegerische Peritext lässt auf vier der Geschichte vorausgehende Bände aus der Kinderbuchreihe schließen: *Lily's Home in the Country*, *Lily's Screen*, *Lily's Scrap Book*, *Lily's Visit to Grandmamma*. Vgl. Sale Barker: *Lily's Magic Lantern*, S. iv.

⁵¹⁹ Vgl. Jones: *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*, S. 26.

⁵²⁰ Vgl. Sale Barker: *Lily's Magic Lantern*, S. 70.

Annahme, dass die Jagd nach Tagfaltern der ‚*mémoire volontaire*‘ und jene nach Nachtfaltern der ‚*mémoire involontaire*‘ entspricht, da diese durch den Lichtstrahl der Laterne („[t]he little irregular beam of light“, *Rea* 152) erst aus dem Dunkeln gelockt werden müssen. Ebenso wie die Laterne alle möglichen Arten von Lebewesen aus den Klassen der Insekten und Spinnentiere anzieht („there emerged here a grasshopper, there a beetle, and here again a daddylonglegs“, *Rea* 153), während das Kind darauf hofft, Nachtfalter zu finden, trifft das Licht der inneren *Laterna magica* auf alle möglichen arbiträren Gedankenbilder, während das erwachsene Ich auf die Erscheinung einer unwillkürlichen Erinnerung als wahren Schatz der Vergangenheit wartet. Aus der in ein vereinheitlichendes Erinnerungsbild verwandelten Masse an zur Gewohnheit des Kindes gewordenen Schmetterlingsjagden sticht ein singuläres Ereignis heraus:

Cautiously shielding the light, we saw from far off the **glow of two red lamps** which faded as the light turned upon them; and there emerged the splendid body which wore those **two red lamps** at its head. Great underwings of glowing crimson were displayed. He was almost still, as if he had alighted with his wing open and had fallen into a trance of pleasure. He seemed to stretch across the tree, and **beside him other moths looked only like little lumps and knobs on the bark**. He was so splendid to look upon and **so immobile** that perhaps we were reluctant to end him; and yet when, as if guessing our intention and resuming a flight that had been temporarily interrupted, **he roamed away**, it seemed as if we had **lost a possession of infinite value**. Somebody cried out sharply. The lantern bearer flashed his light in the direction which the moth had taken. The space surrounding us seemed vast. Then we stood the light upon the ground, and once more after a few seconds, the grass bent, and the insects came scrambling from all quarters, greedy and yet awkward in their desire to partake of the light. [...] Perhaps it was **alarming** to have these **evidences of unseen lives**. It needed great resolution and the fear of appearing a coward to take up the light and penetrate still further into the depths of the wood. Somehow this world of night seemed hostile to us. Cold, alien, and unyielding, as if preoccupied with matters in which human beings could have no part. But the most distant tree still remained to be visited. The leader advanced unrelentingly. [...] No moth could have come as far as this. Yet as the trunk was revealed, what did we see? **The scarlet underwing** was already there, immobile as before, astride a vein of sweetness, drinking deep. Without waiting a second this time the poison pot was uncovered and adroitly manoeuvred so that as he sat there the moth was covered and escape cut off. There was **a flash of scarlet within the glass**. Then he composed himself with folded wings. He did not move again. **The glory of the moment was great**. Our boldness in coming so far was **rewarded**, and at the same time it seemed as though we had proved our skill against the hostile and alien force. Now we could go back to bed and to the safe house. And then, standing there with the moth safely in our hands, suddenly a volley of shot rang out, a hollow rattle of sound in the deep silence of the wood which had I know not what of **mournful** and ominous about it. It waned and spread through the forest: it died away, then another of those deep sighs arose. An enormous silence succeeded. „A tree,“ we said at last. A tree had fallen. (*Rea* 154f., Herv. v. AH)

Das obsessive Verfolgen des Schmetterlings ist zwar schließlich von Erfolg gekrönt, doch die Euphorie wird von einer melancholischen Grundstimmung überschattet. Der unweigerliche Verlust der ursprünglichen Lebendigkeit durch den Tod des Falters wird bei Woolf durch die mit dem fallenden Baum einhergehende Melancholie als Stimmungsbild untermalt. Die unheimliche Dunkelheit, in welche das Licht der Laterne immer weiter hineinleuchtet, und die angelockten Insekten als „evidences of unseen lives“ deuten auf das

Geisterhafte der Phantasmagorie hin. Woolf literarisiert diese Kindheitserinnerung in *JR* und schreibt sie der Figur Jacob Flanders zu, der bei seiner Rückkehr aus dem Wald nach Mitternacht selbst einer Geistererscheinung gleicht:

From the valley came the **sound of church bells**. They were all eating roast beef in Scarborough; for it was Sunday when Jacob caught the pale clouded yellows in the clover field, eight miles from home. [...] The upper wings of the moth which Jacob held were undoubtedly marked with kidney-shaped spots of a fulvous hue. But there was no crescent upon the underwing. The **tree had fallen** the night he caught it. There had been a volley of pistol-shots suddenly in the depths of the wood. [...] The **tree had fallen**, though it was a windless night, and the lantern, stood upon the ground, had lit up the still green leaves and the dead beech leaves. It was a dry place. A toad was there. And the **red underwing** had circled round the light and flashed and gone. The red underwing had never come back, though Jacob had waited. It was **after twelve** when he crossed the lawn and saw his mother in the bright room, playing patience, sitting up. „**How you frightened me!**“ she had cried. She thought something dreadful had happened. And he woke Rebecca, who had to be up so early. **There he stood pale**, come out of the depths of darkness, in the hot room, blinking at the light. No, it could not be a straw-bordered underwing. [...] Miles away from home, in a hollow among teasles beneath a ruin, he had found the commas. He had seen a **white admiral** circling higher and higher round an oak tree, but he had never caught it. (*JR* 16f., Herv. v. AH)

Jacob betrachtet seine Sammlung und erinnert sich davon ausgehend bewusst an die entsprechenden Jagdmomente. Ebenso wie bei Benjamin der ruckartige Bildwechsel des Kaiserpanoramas stets mit einem Klingelzeichen einhergeht (vgl. *BK* 388), kündigt hier der Glockenklang als auditiver Auslöser das nachfolgende Erinnerungsbild an. Der intertextuelle Bezug zu Woolfs eigener Erinnerung ist abgesehen vom Inhalt durch die Wortabfolge „tree had fallen“ textuell markiert. Basierend auf der Tatsache, dass Woolf nachweislich ihre eigene Kindheitserinnerung in den Erzähltext integriert und im Text überdies eine mögliche biographische Lesart als „elegy for Thoby Stephen“⁵²¹ (Woolfs jung verstorbenen Bruder) angelegt ist, lässt sich *JR* analog zu *TtL* und *O* als auto/biografiction klassifizieren (siehe Kapitel 2). An späterer Stelle kehrt die Erinnerung in *JR* erneut wieder. Die diesmal *unwillkürliche* Erinnerung des geistesabwesenden Jacob wird durch den Aufenthaltsort ausgelöst:

The white-robed figures crossed from side to side; now mounted steps, now descended, all very orderly. ... If you stand a lantern under a tree every insect in the forest creeps up to it—a curious assembly, since though they scramble and swing and knock their heads against the glass, they seem to have no purpose—something senseless inspires them. One gets tired of watching them, as they amble round the lantern and blindly tap as if for admittance, one large toad being the most besotted of any and shouldering his way through the rest. Ah, but what’s that? A terrifying volley of pistol-shots rings out—cracks sharply; ripples spread—silence laps smooth over sound. A tree – a tree has fallen, a sort of death in the forest. After that, the wind in the trees sounds melancholy. (*JR* 23f.)

⁵²¹ Amanda Golden: „Textbook Greek: Thoby Stephen in *Jacob’s Room*.“ In: *Woolf Studies Annual* 23 (2017), S. 89. <link.gale.com/apps/doc/A562868620/LitRC?u> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Siehe auch Linda Martin: „Elegy and The Unknowable Mind in *Jacob’s Room*.“ In: *Studies in the novel* 47,2 (2015), S. 176–192. <doi.org/10.1353/sdn.2015.0021> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Der Kontext des Gottesdienstes in der King's College Chapel verweist intratextuell auf das Läuten der Kirchenglocken der früheren Textstelle. Das farbige Spiel des durch das „old stained glass“ (*JR* 23) der Kapelle einfallenden Lichts färbt die Wände, welche zugleich zur Projektionsfläche der inneren *Laterna magica* werden, wenn Jacob die Kapelle gedanklich mit der Laterne der Schmetterlingsjagd gleichsetzt. Das Farbattribut der „white robed figures“ spiegelt auf sprachlicher Ebene die Jagd nach dem „white admiral“ (*JR* 17) und verbindet so gegenwärtigen Anblick und Erinnerung, wobei das Phantasiebild das Wahrnehmungsbild im Bildbewusstsein derart überlagert, dass Jacob im Modus des ‚Als-ob‘ die Geräusche der ursprünglichen Szenerie wahrnimmt und seine wirkliche Umgebung kurzzeitig ausblendet.

Trotz aller Parallelen gibt es bei Woolfs Fiktionalisierung der autobiographischen Erinnerung einen entscheidenden Unterschied, der die beim tatsächlichen Ereignis nur dumpf anklingende Melancholie verstärkt. Der zunächst im vermeintlichen Stillstand gesichtete und entflugene Nachtfalter wird in *JR* nicht gefangen – „[t]he red underwing had never come back, though Jacob had waited“ (17). Folglich steht der Schmetterling hier stellvertretend für eine missglückte unwillkürliche Erinnerung, die scheinbar ins Bildbewusstsein dringt, doch dann ebenso plötzlich wieder verfliegt, sodass sich die in den Flügelfalten versteckte Kostbarkeit – „a flash of scarlet“ (*Rea* 155) – nicht vor dem ‚geistigen Auge‘ entfaltet. Denn „in den Falten erst sitzt das Eigentliche“ (*BCh* 467), wie Benjamin in Bezug auf Proust festhält. „Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten“ (ebd.). Die Konfrontation mit der in den Falten des (Text-)Gewebes verborgenen Erinnerung vergleicht Benjamin an anderer Stelle mit dem überwältigenden „Anblick einer Schublade, die bis zum Rande mit unbrauchbarem, vergeßnen [sic!] Spielzeug gestopft ist“ (*GS II/3* 1057). Es geht hier nicht um die Idealisierung der Kindheit, sondern um die „Verspieltheit des wahren Lebens“ (ebd.). Was Proust, das „greise Kind“ (*GS II/I* 322), spielerisch beginnt, wird „atemraubender Ernst“ (*BCh* 467). Denn wie Ursula Link-Heer festhält, geht es bei der Erinnerung eben oft genau um

das Entlegenste, das Unbeachtetste, das Winzigste, das Unbedeutendste – der Geruch von etwas Abgestandenem; die Intonation einer Stimme, die ein Wort oder einen Namen von sich gibt; Gitter über Kellertiefen, die auf unterirdische Welten verweisen; Kinderspielzeug; fades Gebäck; der Grad der

Gestärktheit einer Serviette. Proust wie Benjamin zwingen uns zur Versetzung ins Detail solcher insignifikanten Kleinigkeiten, aus denen sie Welten hervorgehen lassen.⁵²²

Das von Proust betriebene Spiel, bei dem die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste und weiter ins Winzigste geht, wobei das darin Vorgefundene stets gewaltiger wird, entpuppt sich als fatal – es wird in den Worten Benjamins zum „tödliche[n] Spiel“, bei dem er „Nachfolger schwerlich mehr finden wird als er Kameraden brauchte“ (*BCh* 468). Benjamin, Woolf und Nabokov sind solche geistesverwandten Gleichgesinnte.

Nabokov war Zeit seines Lebens leidenschaftlicher Lepidopterologe, wobei er nicht nur wissenschaftliche Arbeiten veröffentlichte, sondern auch zum Namensgeber im mehrfachen Sinn wurde.⁵²³ Daher verwundert es kaum, dass er dem Index in *SM* eigens das Stichwort „Lepidoptera“ (255) beigelegt hat. Überdies findet sich in der auto/biografiction eine Abbildung der von Nabokov 1941 benannten Art „Plebejus (*Lysandra*) cormion Nabokov“. In der Bildbeschreibung mutmaßt Nabokov, dass es sich um eine „hybridization“ zweier Arten handle (vgl. *SM* zwischen S. 99 und 100) – ein Fakt, der zugleich metareferentiell den Gattungsstatus von *SM* spiegelt, sowie die (im Moment der Erinnerung) im Bildbewusstsein aufeinandertreffende Wahrnehmung von Wirklichkeit und Phantasiebild. „Plebejus (*Lysandra*) cormion Nabokov“ sind natürliche Hybride, können sich jedoch aufgrund ihrer zwischenzeitlich nachgewiesenen Sterilität nicht fortpflanzen – „Hence, there is no cormion“.⁵²⁴ Somit existiert diese Schmetterlingsart ebenso wie Nabokovs Erinnerungen in der Wirklichkeit nur in Form von Dokumentation – und Nabokov verewigt sich auf zweifache Weise. „Denn Falter ‚beschreiben‘ heißt, seinen Namen auf eine Art zu überschreiben und ihn so unvergänglich zu machen.“⁵²⁵ Somit sichert Nabokov nicht nur das Überdauern seiner Erinnerungen durch ihre Verschriftlichung in Form der auto/biografiction, sondern zusätzlich sein eigenes durch die Namens-Überschreibung auf ein anderes Lebewesen. Der Übersetzer und Herausgeber der deutschen Gesamtausgabe, Dieter E. Zimmer, hat die Erwähnungen

⁵²² Ursula Link-Heer: *Benjamin liest Proust*, Sur la lecture, Bd. 3. Köln: Marcel-Proust-Gesellschaft, 1997, S. 98f.

⁵²³ Einen Überblick zu wissenschaftlichen Publikationen bietet Dieter E. Zimmer: „Summaries of Nabokov's Lepidopterological Papers.“ In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, S. 39. <dezimmer.net/eGuide/SciPapers.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Der Guide bietet auch eine Zusammenstellung der „Butterflies and Moths Named by and for Nabokov“, S. 23. <dezimmer.net/eGuide/Lep1.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵²⁴ Dieter E. Zimmer: „Butterflies and Moths Named by and for Nabokov“, „*Lysandra cormion*‘ Nabokov“. In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, S. 23. <d-e-zimmer.de/eGuide/Lep1.htm#L.cormion> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵²⁵ Prade: *Autobiographie bei Nabokov und Benjamin*, S. 321

von Tag- und Nachtfaltern bei Nabokov statistisch erfasst (insgesamt sind es beinahe 700 Verweise im Gesamtwerk) und kommt zu dem Resultat: „There is no novel without any.“⁵²⁶ Im Berliner Exil hat Nabokov einer spezifischen Art das in *Gorniy put'* (1923) erstpublierte Gedicht „Babochka [The Butterfly]“ gewidmet und belegt so auf doppelte Weise: „Auch Lepidopterologie ist Autobiographie.“⁵²⁷ Zwei der drei Strophen unterstreichen darin besonders gut die von der *Laterna magica* verkörperte Verbindung von Kirchenglasfenstern und mehrfarbigen halbtransparenten Schmetterlingsflügeln:

It has perched on a trunk, and its jagged tender wings breathe,
now pressing themselves to bark, now turning toward the **rays** ...
Oh, how they exult, **how divinely they shimmer!** One would say:
a **blue-eyed night** is framed by two **pale-yellow dawns**.

Greetings, oh greetings, **reverie** of a northern birch grove!
Thrill, laughter, and love of my **eternal** youth.
Yes, I'll recognize you in a **Seraph** at the wondrous meeting,
I'll recognize your wings, their **sacrosanct** design.⁵²⁸

Die emotionale Reaktion auf den Anblick des Schmetterlings ist mit dem elegischen Glücksgefühl der Proustschen ‚*mémoire involontaire*‘ vergleichbar und wird sogar im selben Vers durch „eternal youth“ mit der Idee der im Jetzt aufgehobenen Zeit im Sinne der Bergson-schen ‚*durée*‘ verknüpft. Das Muster der halbtransparenten durch Lichtstrahlen erhellten Schmetterlingsflügel verknüpft analog zur *Laterna magica* „night“ und „dawn“. Das Begriffskluster aus „divinely“, „Seraph“ und „sacrosanct“ ruft das Buntglas der mittelalterlichen Sakralbaukunst in Erinnerung und die „reverie“ verweist auf das Magische der Zauberlaterne. In *SM* erscheint dieselbe Schmetterlingsart „*Nymphális/Vanéssa antiopa*“ an zwei Schlüsselstellen in Verbindung mit der Jugendliebe Tamara. Nabokov nutzt dabei die englische Bezeichnung *Camberwell Beauty* und konstruiert eine verschachtelte metareferentielle *Mise-en-abyme*-Struktur, in der sich gleich den Matrjoschka-Puppen ein Schmetterling nach dem anderen entpuppt und die *Laterna magica*-Metapher motivisch aufruft:

Layers of fallen leaves piled up ankle-deep by the end of August [1915, Anm. v. AH]. Velvet-black *Camberwell Beauties* with creamy borders **sailed** through the glades. The tutor to whose erratic care my brother and I were entrusted that season used to hide in the bushes in order to **spy upon** Tamara and me **with the aid of an old telescope** he had found in the attic; but in his turn, one day, the peeper was

⁵²⁶ Dieter E. Zimmer: „Numbers and Names (... some statistics).“ In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, S. 6. <dezimmer.net/eGuide/Intro4%20(Statistics).htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵²⁷ Prade: *Autobiographie bei Nabokov und Benjamin*, S. 321.

⁵²⁸ Vladimir Nabokov: „Babochka [The Butterfly, 1923]“, übers. v. Gavriel Shapiro u. Dmitri Nabokov. Zitiert n. Dieter E. Zimmer: „Butterflies and Moths in Nabokov's Published Writings: Alphabetical Order – Page 6“, M–O, „*Nymphalis (ex Vanessa) antiopa* Linnaeus“. In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, S. 29. <dezimmer.net/eGuide/Lep2.1-M-O.htm#N.antiopa> (Letzter Zugriff: 30.06.24)

observed by my uncle's purple-nosed old gardener Apostolski [...] who very kindly reported it to my mother. (SM 175, Herv. v. AH)

Die „layers“ entsprechen den einander überlagernden Bildern der durch den Text vor dem ‚geistigen Auge‘ der Leser*innen evozierten Vorstellungsbilder – die Laterna magica wird damit zum poetologischen Modell. Zugleich schiebt sich vor die innere Laterna magica des sich erinnernden Erzählers die durch die Lichtung segelnden Schmetterlinge, wobei das Verb die Flüchtigkeit zusätzlich betont. In der Erinnerung beobachtet der Tutor wiederum durch ein Teleskop (hier wird die Familienähnlichkeit des optischen Instruments mit der Laterna magica deutlich, siehe Kapitel 5.3) das erinnerte Ich und Tamara und wird schließlich selbst dabei gesehen. Ein weiteres Indiz für die textimmanente Präsenz der Laterna magica ist das Buntglas-Motiv in Verbindung mit dem, tatsächliche Präsenz vortäuschenden, Naheffekt auf der vorangehenden Seite:

Mother Nature eliminated first one if her girl companions, then the other, but not until August – 9 August 1915 to be Petrarchally exact, at half-past four of that season's fairest afternoon in the **rainbow-windowed pavilion** that I had noticed my trespasser enter – not until then, did I muster sufficient courage to speak to her **Seen through the carefully wiped lenses of time**, the beauty of her face is as **near** and as **glowing** as ever. (SM 174, Herv. v. AH)

Die Wahrnehmung von Tamara durch das regenbogige Buntglas signalisiert die verzerrende Verfärbung der Realität und deutet den fiktionalisierenden Effekt der (durch die Anspielung auf Francesco Petrarca signalisierten) Literarisierung des eigenen Lebens an, was wiederum eine wahrheitsgemäße oder gar objektive Wiedergabe der durch den wortwörtlich subjektiv gefärbten Blick auf die Vergangenheit konterkariert. Dass bei allem Spiel und neben der Euphorie angesichts der Schönheit des Erinnerten unterschwellig eine konstante Melancholie mitschwingt, verdeutlicht die US-amerikanische Bezeichnung des Schmetterlings. Hier heißt die Art nämlich nicht ‚Camberwell Beauty‘ bzw. ‚Grand Surprise‘ sondern wie auch im Deutschen ‚Mourning Cloak‘ (‚Trauermantel‘).⁵²⁹ Wenngleich Zimmer darauf besteht, dass Nabokovs Verwendung des Schmetterlings dezidiert naturwissenschaftlich und keineswegs symbolisch zu verstehen ist,⁵³⁰ ergibt sich hier nichtsdestotrotz eine Parallele zur in

⁵²⁹ Vgl. Dieter E. Zimmer: „Butterflies and Moths in Nabokov's Published Writings: Alphabetical Order – Page 6“, M–O, „Nymphalis (ex Vanessa) antiopa Linnaeus“. In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, S. 29. <dezimmer.net/eGuide/Lep2.1-M-O.htm#N.antiopa> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵³⁰ „Critics of literature tend to assume that if there is a butterfly, it must carry some meaning – that is, it must be there to represent some abstract idea. [...] Nabokov's prose has justly been acclaimed for its accuracy, and this accuracy is the accuracy of the naturalist, not of the metaphysician.“ Vgl. Dieter E. Zimmer: „Butterflies, Not Flying Symbols.“ In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, o.S. <dezimmer.net/eGuide/Intro3%20(Symbols).htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

der Literaturgeschichte wiederkehrenden symbolischen Bedeutung des Schmetterlings als Todesboten.⁵³¹ In der zweiten Textpassage zur Schmetterlingsart ‚Nymphális/Vanéssa antiopa‘ in *SM* klingt durch das Glockenläuten der Kathedrale zusätzlich das im Gedicht dominierende Metaphysische an:

That spring of 1916 is the one I **see** as the very type of a St Petersburg spring, when I **recall** such specific **images** as Tamara, wearing an unfamiliar **white** hat, among the spectators of a hard-fought interscholastic soccer **game**, in which, that Sunday, the most sparkling luck helped me to make save after save in goal; and a Camberwell Beauty, exactly as old as our romance, **sunning** its bruised **black** wings, their borders now **bleached** by hibernation, on the back of a **bench** in Alexandrovski **Garden**; and the **booming of cathedral bells** in the keen air, above the corrugated **dark blue** of the Neva, voluptuously free of ice; and the fair in the **confetti**-studded slush of the Horse Guard Boulevard during Catkin Week, with its squeaking and popping din, its **wooden** toys, its loud hawking of Turkish **delight** and Cartesian **devils** called *amerikanskíe zhiteli* (‘American inhabitants’) – **minute goblins** of **glass** riding up and down in **glass** tubes filled with **pink-** or **lilac-tinted** alcohol as real Americans do (though all the epithet meant was ‘outlandish’) in the **shafts** of **transparent** skyscrapers as the office **lights** go out in the **greenish** sky.“ (*SM* 181, Herv. v. AH; Kursivierung i. Orig.).

Das Metaphysische ist hier nicht im eigentlichen Sinn als etwaige religiöse Transzendenzität zu verstehen, sondern untermauert vielmehr die motivische Nähe der Kirchenfenster zur Laterna magica. Der Glockenschlag lässt sich wie bei Woolf und Benjamin als auditiver Auslöser der Erinnerung verstehen und untermauert somit die These, dass Erinnerung insbesondere angesichts der ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ ein Zuhause bietet (siehe Kapitel 6). Die Vergangenheit wird hier so geschildert, als ob sie durch regenbogige Buntglas wahrgenommen würde und tatsächlich heißt es an früherer Stelle: „[O]f all the windows this is the pane through which in later years parched nostalgia longed to peer“ (*SM* 75). Somit motivieren sich Erinnerung und Schreibverfahren gegenseitig in einem fortwährenden metareferentiellen Spiel. Die hervorgehobenen Signalworte verweisen auf das „harlequin pattern of colored panes inset in a whitewashed framework“ der Veranda (ebd.) sowie jene im Pavillon, die diesem einen „chapel-like touch“ (*SM* 163) verleihen. Die Signalworte „shaft“, „transparent“ sowie „goblins“ und „devils“ als Anklänge an die Phantasmagorie weisen wiederum auf den Mechanismus der Laterna magica bzw. die durch sie projizierten Bilder hin.

Juliane Prade veranschaulicht in ihrer vergleichenden Analyse zu Benjamin und Nabokov anhand des Motivs der Schmetterlingsjagd, inwiefern der „Text zum Mittel der Mortifizierung“⁵³² wird, was sich auch auf das bei Woolf wiederkehrende Motiv übertragen lässt.

⁵³¹ Siehe: Ralf Haekel: „Schmetterling.“ In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler/Springer, 2020, S. 556–558. <doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵³² Prade: *Autobiographie bei Nabokov und Benjamin*, S. 319.

Prade warnt davor, die Schmetterlingsjagd zum Sammeln zu verharmlosen, da hierbei „getötet werden“ müsse, um sich „anzueignen, was zu ordnen ist“ (ebd.). Martina Wernli greift den Gedanken, dass wer sammeln will, auch töten können muss, auf und verweist auf die motivische Verschränkung von *eros* und *thanatos*; denn beim Sammeln von Schmetterlingen gelte: „die Begierde muss zum Tod führen“.⁵³³ Wernli argumentiert, man könne „im Gegensatz zu Prade zumindest von einer ambivalenten Bewegung sprechen, einer **Verlebendigung von Flüchtigem**, denn sowohl die Schmetterlinge wie auch die Erinnerungen überleben gerade dadurch, dass sie im Text ‚getötet‘ respektive stillgestellt werden.“⁵³⁴ Bei Benjamin wird die Schmetterlingsjagd regelrecht zum Überlebenskampf, wobei der Jäger zusehends die Eigenschaften des Gejagten annimmt – eine Metamorphose welche zur Rückerlangung der ursprünglichen menschlichen Gestalt das Fangen respektive Töten des Insekts erfordert (vgl. *BK* 392).⁵³⁵ Diese Textpassage von Benjamin bietet einen hilfreichen Schlüssel für eine mögliche Lesart von einer der bekanntesten und zugleich rätselhaftesten Szenen der gesamten *RTP* – dem Tod des Schriftstellers Bergotte nach dem Anblick von Jan Vermeers *Ansicht von Delft* und dem Erkennen des darin (scheinbar) sichtbaren gelben Mauerstücks:

[I]l remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout **petit pan de mur jaune**. Ses étourdissements augmentaient ; **il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu’il veut saisir, au précieux petit pan de mur**. „C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce **petit pan de mur jaune**.“ Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l’un des plateaux, sa propre vie, tandis que l’autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu’il avait imprudemment **donné le premier pour le second**. [...] Il se répétait : „Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune.“ Cependant il s’abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que **sa vie était en jeu** et, revenant à l’optimisme, se dit: „C’est une simple indigestion que m’ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n’est rien.“ Un nouveau coup l’abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. **Il était mort**. Mort à jamais ? Qui peut le dire ?“ (*RTP* 1743, Herv. v. AH)

Obwohl Michel-Thiriet nüchtern konstatiert, dass die gelbe Mauerecke „(in der rechten Bildhälfte) dem Dach entspricht, das man links von dem zweiten Türmchen sieht und das von der durch die Wolken brechenden Sonne erhellt wird“⁵³⁶, ist anhand der Textstelle nicht eindeutig auszumachen, ob Bergotte dieses Detail wirklich im Gemälde wahrnimmt oder in dieses hinein phantasiert. Die Schwindelanfälle deuten jedenfalls an, dass die Grenze

⁵³³ Wernli: *Nabokovs Schmetterlinge und Benjamins Bibliothek*, S. 13.

⁵³⁴ Ebd., S. 17 [Herv. v. AH].

⁵³⁵ Siehe diesbezüglich sowie für einen Vergleich von Nabokovs und Benjamins Schmetterlingsjagden auch Lipszyc: *Nabokov and Benjamin on Childhood*, S. 166–169.

⁵³⁶ Michel-Thiriet: *Proust Lexikon*, S. 367.

zwischen bildlicher Vorstellung und visueller Wahrnehmung verschwimmt. Zudem verschwimmt die gattungstheoretische Grenze, denn Bergottes Museumsbesuch beruht auf einem autobiographischen Ereignis: Analog zu Vermeer besucht Proust im Mai 1921 eine Ausstellung im Pariser „Jeu de paume“-Museum, welche *Die Ansicht von Delft* als Leihgabe zeigt, und erleidet vor Ort einen Schwindelanfall.⁵³⁷ Nur eineinhalb Jahre später stirbt Proust analog zum fiktiven Schriftsteller Bergotte, ohne dass er den letzten Teil seines kurz zuvor vollendeten Romanzyklus fertig überarbeiten konnte. Die in Form eines Vergleichs erscheinende Schmetterlingsjagd deutet durch den sich an das Detail der gelben Mauer im Gemälde *heftenden* Blick bereits den sich ankündigenden Tod des (fiktiven) Schriftstellers voraus. Vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte der *RTP* verweist Bergottes Abwägen zwischen dem Wert des eigenen Lebens und jenem des unermesslich kostbaren Details innerhalb des Kunstwerks metareferentiell auf Prousts Erinnerungspoetik. Denn dieser verliert sich (ebenso wie Bergotte angesichts des Gemäldes) beim Rekurs auf scheinbar Gewöhnliches im kleinsten, winzigsten Detail seiner Reminiszenzen, während er zugleich todkrank gegen die Zeit anschreibt und folglich analog zu dem kindlichen Schmetterlingsjäger bei Benjamin durch die schriftliche Festhaltung beim ‚Töten‘ der flüchtigen Erinnerung in einen Überlebenskampf verfällt.

Die vom Erzähler-Helden bezüglich Bergottes Tod aufgeworfene Frage „Mort à jamais?“ (1743 *RTP*) verweist intratextuell auf den Beginn des Romanzyklus zurück. Dort reflektiert ‚Marcel‘ über die Unzulänglichkeit der „mémoire volontaire, la mémoire de l’intelligence“ (*RTP* 44), welche die Vergangenheit nicht zu verlebendigen vermag: „Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais? C’était possible“ (ebd). Die Möglichkeitsform öffnet spaltbreit die Tür für das konzeptuelle Gegenstück: die drei Absätze darauf einsetzende Beschreibung der ersten ‚mémoire involontaire‘. Somit impliziert das Wiederaufgreifen derselben Frage, dass Bergotte jederzeit in Form von Erinnerung wiederkehren kann und überdies im übertragenen Sinn durch sein hinterlassenes Werk weiterlebt. Anstatt den unwiderruflichen Tod Bergottes zu bestätigen, nutzt ‚Marcel‘ deshalb eine doppelte Verneinung („sans invraisemblance“, *RTP* 1744) und schließt daran den hoffnungsvollen Gedanken an: „On l’enterra, mais toute la nuit **funèbre**, aux **vitrines éclairées**, ses livres, disposés **trois par trois**, veillaient comme des **anges** aux **ailes** éployées et semblaient pour celui qui n’était

⁵³⁷ Vgl. Michel-Thiriet: *Proust Lexikon*, S. 366.

plus, le symbole de sa **résurrection**“ (ebd., Herv. v. AH). Die religiös konnotierten Begriffe rufen in Verbindung mit den erleuchteten Schaufenstern analog zu Nabokovs Gedicht das Buntglas der mittelalterlichen Sakralbaukunst (siehe Kapitel 5.3) in Erinnerung. Das Bild gleicht durch das erleuchtete Glas und die aus den Büchern emporsteigenden Engel als Zeichen der Auferstehung des Schriftstellers einer Phantasmagorie. Die ausgebreiteten Flügel („ailes éployées“) der Bücher rekurren zudem auf den (mit dem gelben Mauerstück aus Vermeers Gemälde verglichenen) Schmetterling, den das ihm nachjagende Kind ergreifen will und implizieren folglich, dass das begehrte Exemplar für die (Schmetterlings-)Sammlung getötet und somit auf ewig stillgestellt wurde. Bergotte muss – wohlgerne als Prousts *alter ego* – analog dazu erst sterben, damit er in seinem Werk weiterleben kann. Die scheinbar in der Bewegung eingefrorenen Flügel entsprechen den in einzelne Standbilder gestückelten Laternenbildern. Die Verschriftlichung von Erinnerung hat denselben Effekt, weshalb die Laterna magica zugleich Textmodell für die Erinnerungspoetik Prousts ist. Denn ebenso wie in der kindlichen Wahrnehmung ‚Marcel‘ der mittels Laterna magica an die Zimmerwand projizierte Golo „[a]u pas **saccadé** de son cheval“ (RTP 18, Herv. v. AH) erscheint – und damit die Bewegung fragmentierter Augenblicke durch das zuvor erwähnte Kinetoskop⁵³⁸ (RTP 16) spiegelt – wird die Erinnerung sowohl im Moment des Verschriftlichens als auch im Akt des Lesens in einzelne Worte zerstückelt und lässt sich daher sowohl für die Produktions- als auch für die Rezeptionsseite nur sukzessive erfassen. Somit ist die Sprache dem Bild eindeutig unterlegen und die ‚Tötung‘ des mentalen Bilds durch die Verschriftlichung führt dazu, dass dieses genau wie der stillgestellte, mit offenen Flügeln festgehaltene Schmetterling seine ursprüngliche Bewegung einbüßt.

Der *quasi*-religiöse Glaube an das Potential der Künste ist in Prousts Assoziation von Schmetterling und „petit pan de mur jaune“ angelegt, denn literaturgeschichtlich ist der Schmetterling nicht nur Symbol des Todes, sondern auch der Kunst und des Traums.⁵³⁹ Beides verkörpert die Laterna magica respektive Phantasmagorie. Die Quelle für das gelbe Mauerstück wird demnach vergeblich in Vermeers Gemälde gesucht; sie liegt nicht direkt im visuellen Wahrnehmungsbild der Figur, sondern ist vielmehr eine Projektion der inneren

⁵³⁸ Das Kinetoskop entspricht konzeptuell dem Guckkasten, ermöglicht jedoch die Illusion einer Bewegungsabfolge und lässt sich damit technikhistorisch als „eine moderne Fortentwicklung der Zauberlaterne, deren Bilder nicht mehr per Hand ausgetauscht werden müssen“, einordnen. Vgl. Bahners: *Prousts Kunstbegriff im Licht der Laterna magica*, S. 379f.

⁵³⁹ Vgl. Haekel: *Schmetterling*, S. 557f.

Laterna magica Bergottes. Im wachträumenden Zustand des noch dazu von Schwindel ergriffenen Schriftstellers vermischen sich Wahrnehmungs- und Phantasiebild zu einem phantasmagorischen Hybrid. Damit kommt es zu einer mehrfachen Überschreitung der Erzählebenen, denn in Bergottes Wahrnehmung mischt sich eine Erinnerung ‚Marcel‘ und der Anblick des Gemäldes beruht zugleich auf einer autobiographischen Begebenheit. Bergotte ist somit ein *alter ego* des Erzähler-Helden ‚Marcel‘ und dieser wiederum von Proust. Die Metalepse wird durch die Semi-Homonymie zwischen Erzähler-Held und empirischem Autor zusätzlich verstärkt (siehe hierzu Kapitel 2). Somit verschmelzen nicht nur Wahrnehmungs- und Phantasiebild auf der Handlungsebene, sondern zugleich Fakt und Fiktion auf der Diskursebene der auto/biografiction.

Das kleine gelbe Mauerstück erscheint erstmals bei der Laternenbildprojektion in ‚Marcel‘ Kinderzimmer, wenn es bezüglich der „coulisses de la lanterne“ (RTP 18) heißt:

Ce n'était qu'un **pan** de château, et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue. Le **château et la lande étaient jaunes**, et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les **verres du châssis**, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. (ebd., Herv. v. AH)

Wie der in der Sammlung der Cinémathèque française dokumentierten Glasbildserie „Geneviève de Brabant“ von Lapierre zu entnehmen ist, wird das Schloss darin tatsächlich nie in Gänze gezeigt, sondern lediglich durch das Gemäuer *pars pro toto* angedeutet. Zwar erscheint sie im Digitalisat eher cremeweiß bzw. greige, jedoch bedarf es nicht viel Phantasie, um sich vorzustellen, wie sich das halbtransparente Bild durch das einfallende Licht des *lampascope* gelblich färbt.⁵⁴⁰ Der Name Brabant evoziert in Analogie zu Nabokovs „coloured hearing“ (siehe Kapitel 3) ein synästhetisches Zusammenspiel aus dem Klang von Buchstaben und der Wahrnehmung von Farbe. Die Farbadjektiv „mordoré(e)“ bezeichnet lexikographisch „un brun chaud à reflets dorés“,⁵⁴¹ wodurch folglich das in Vermeers *Ansicht von Delft* wiedererkannte Gelb des kleinen Mauerstücks eher einem goldbraunen Farbton entspricht. In Anlehnung an Prousts doppelte Verneinung ist es demnach nicht unwahrscheinlich, dass in Vermeers Gemälde das kleine goldbraune, von gelben Pinselstrichen – analog zu den „verres du châssis“ der Laterna magica – *eingerahmte* Mauerstück hinter dem

⁵⁴⁰ Für das Digitalisat der Glasbildserie siehe: „Geneviève de Brabant“, Lapierre, Seconde moitié du XIXème siècle. In: *Laterna magica*, Coll. Cinémathèque française <www.laternamagica.fr/notice.php?id=1723> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁴¹ Vgl. o.V.: „mordoré, -ée, (adj.) A..“, Lexicographie. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL). <cnrtl.fr/definition/mordor%C3%A9> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

schrägen Stützbalken der Schiffsanlegestelle am rechten Bildrand der visueller Reiz ist für die Auslösung der, die Wahrnehmung überlagernden, Erinnerung an die „pan de château“ des Laternenbilds.⁵⁴² Jedenfalls ist in Rückbindung an die Glasbildserie zu Genoveva von Brabant ausgesprochen unwahrscheinlich, dass Prousts metatextuelle Referenz, wie Michel-Thiriet behauptet, auf das sonnenbeschienene gelbe Dach hinweist – allein schon deshalb, weil es gar kein Mauerstück ist.⁵⁴³

Die letzten Gedanken Bergottes und seine mantragleiche Wiederholung von „petit pan de mur“, für deren gelungene Farbgebung er sogar in Erwägung zieht, sein eigenes Leben in die Waagschale zu werfen (vgl. *RTP* 1743), implizieren, dass es sich scheinbar *exakt* um jenen – im Gemälde lediglich wiedererkannten – Farbton der ursprünglichen Anschauung während der irisierenden Laternenbildprojektion aus ‚Marcel‘ Kindheit handelt. Die Rückbindung an diese Kindheit und die Laternenbildprojektion erfolgt durch den bereits erwähnten Schmetterlingsvergleich „comme un enfant à un papillon jaune qu’il veut saisir“ (ebd.). Die Farbe des Schmetterlings ist dabei zentral, denn die während der Lichtbildprojektion vorbeischwebende und niemals wirklich greifbare gelbe Mauer schwebt ebenso wie der Schmetterling durch den Raum. Der Erzähler-Held ‚Marcel‘ kann dem projizierten Lichtbild ebenso wie den Erinnerungen niemals wirklich habhaft werden. Die Überlegung Bergottes, dass er in seinen Büchern exakt dieses Gelb des (erinnerten) Mauerstücks mit Worten hätte beschreiben müssen, ist demnach eine metatextuelle poetologische Reflexion über die Unmöglichkeit, reine Farbigkeit auf dieselbe Weise zur Darstellung zu bringen wie in Gemälden („il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur“, ebd.).

Aus dieser Erkenntnis folgt, dass jeder Versuch, der Farbe bei Proust symbolischen Gehalt zuzuschreiben, eine Reduktion ist. Denn im Zuge der Symbolisierung geht durch die Rückbindung an sprachliche Zeichen, die es zu entziffern gilt, die Visualität der reinen Farbe verloren. ‚Marcel‘ Reflexion über den Stellenwert von Kunst führt daher wenig überraschend zu der Einsicht:

La grandeur de l’art véritable [...] c’était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus [...] et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi

⁵⁴² Für ein hochauflösendes Digitalisat des Ölgemäldes mit Zoom-Option siehe: Jan Vermeer: „View of Delft“, c. 1660–1661, Oil on canvas. In: *Google Arts & Culture*, <g.co/arts/wceutiisotM3Nt2f9> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁴³ Vgl. Michel-Thiriet: *Proust Lexikon*, S. 367.

bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas „développés“. Notre vie; et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. (*RTP* 2284f.)

Sandra Poppe hebt ausgehend von dem bei Proust in Anführungszeichen gesetzten Verb die „Fotometaphorik“ hervor und spricht wiederum in Hinblick auf den Gesamttext von einer „fotografischen bzw. teilweise filmischen Schreibweise“, welche zeige, inwiefern Proust „die Wirkung visueller Medien literarisch umgesetzt und zugleich seine Kernthemen Zeit und Erinnerung damit verbunden hat“. ⁵⁴⁴ Wenngleich ihre Argumentation hinsichtlich der bei Proust schreibtechnisch verwirklichten Umsetzung visueller Medien in den literarischen Text schlüssig ist, erscheint deren Bezeichnung unglücklich. Denn: „Filmisches Erzählen kann ebenso *ohne* die Anwendung einer durch den Autor intendierten filmischen Schreibweise realisiert sein“, ⁵⁴⁵ wie Stephan Brössel deutlich macht. Daher ist besonders in Bezug auf die auto/biografiction *RTP* der Begriff ‚Erzählweise‘ jenem der ‚Schreibweise‘ vorzuziehen ist, um die Textauslegung nicht im Vorfeld durch den naheliegenden Fokus auf Proust als biographische Person einzugrenzen und damit bei der Analyse unweigerlich ins Spekulative zu geraten. Zum anderen wird durch Poppes sprachliche Eingrenzung auf „fotografische“ und „filmisch“ die im Text omnipräsente *Laterna magica* bei der Bezeichnung der Erzählweise übergangen bzw. analog zu teleologischer Mediengeschichtsschreibung als Vorbote der neueren Medien lediglich stillschweigend ‚mitgedacht‘. Wie das Proust-Zitat belegt, ist jedoch bei dessen Erinnerungspoetik die Farbigkeit ein zentrales Moment; in dieser Hinsicht war die *Laterna magica* um die Jahrhundertwende und über den Ersten Weltkrieg hinaus – was dem Entstehungs- und Handlungszeitraum der *RTP* entspricht – den ihr verwandten Medien Film und Photographie aus ästhetischer Sicht noch weit überlegen. Wie die metareferentielle Reflexion verdeutlicht, geht es ‚Marcel‘ respektive Proust darum, die Vergangenheit mittels farbenprächtiger und detailreich ausgeschmückter Erinnerungen wortwörtlich sichtbar und dadurch (wieder) lebendig zu machen. In einer 1913 infolge der Publikation des ersten Teils veröffentlichten Stellungnahme Prousts heißt es demnach beinahe in identischem Wortlaut:

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation

⁵⁴⁴ Vgl. Poppe: *Visualität in Literatur und Film*, S. 177.

⁵⁴⁵ Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 6 [Herv. i. Orig.].

de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus.⁵⁴⁶

Lesen bedeutet dementsprechend im doppelten Sinn zu sehen – nicht nur die Zeichen zu entziffern, sondern vor dem ‚geistigen Auge‘ zu visualisieren – und einen anderen Blickwinkel auf die Welt einzunehmen bzw. in (noch) fremde Welten einzutauchen und diese kennenzulernen. Aus den beiden fast identischen Zitaten – einmal textimmanent, einmal als poetologische Selbstaussage – folgt: Prousts Farbpoetik⁵⁴⁷ ist dezidiert *nicht* im Sinne von symbolischer Bedeutung der Farben im Text zu verstehen, sondern deren *quasi*-malerischer Präsenz. Allerdings ist im Gegensatz zur Natur selbst die Farbe im Gemälde wiederum nur „Abglanz“⁵⁴⁸ Benjamin führt diesen Gedanken sogar noch weiter, indem er Georg in „Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie“⁵⁴⁹ sagen lässt: „Die **reine Farbe** ist nur in der **Anschauung**, nur in der Anschauung gibt es das Absolute. Die malerische Farbe ist nur ein Abglanz der Phantasie. In ihr biegt eigentlich die Phantasie ins Schaffen um, sie macht Übergänge mit Licht und Schatten, sie **verarmt**“ (RB 21, Herv. v. AH). Benjamins hier entwickelte Farbphilosophie kommentiert zugleich metareferentiell Benjamins eigene Farbpoetik, denn das Schreiben über Farbe ist konsequenterweise ein doppelter ‚Abglanz‘, da der gedruckte Text gar keine Farbe mehr im eigentlichen Sinn visuell repräsentiert, sondern vielmehr an das Bildbewusstsein der Rezipient*innen appelliert, die je nach Veranlagung zum visuellen Denken (siehe Kapitel 3) mehr oder weniger erfolgreich ihre eigene Erinnerung an den Eindruck der beschriebenen Farbe abrufen.

Die Präsenz des Schmetterlings in Verbindung mit dem gelben Mauerstück verweist an dieser zentralen Textstelle zum Tod Bergottes somit auf die von der Laterna magica als Gedächtnismetapher verkörperte Dialektik von Leben/Tod, Präsenz/Absenz, Nähe/Entfernung, Licht/Dunkel, Gegenwart/Vergangenheit, Bewegung/Stillstand, Erinnern/Vergessen.

⁵⁴⁶ Proust: Swann *expliqué par Proust*, S. 559.

⁵⁴⁷ Siehe hierzu Ulrich Ernst: „Polychromie als literarästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans.“ In: Monika Schausten (Hrsg.): *Die Farben imaginierter Welten Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik, Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 33–64.

⁵⁴⁸ Walter Benjamin: „Der Regenbogen: Gespräch über Phantasie [Grete Radt gewidmet].“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 19–26. Nachfolgend mit der Sigle RB zitiert.

⁵⁴⁹ Siehe hierzu: Heinz Brüggemann: „Fragmente zur Ästhetik / Phantasie und Farbe.“ In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 124–128.

Die Verbindung von Schmetterling und Laterna magica wird bei Proust zudem anhand der in *Les plaisirs et les jours* (1896) beschriebenen „présence réelle“ deutlich:

Un soir l'heure nous fut particulièrement propice; en quelques **instants**, de **soleil baissant**, fit passer l'eau par toutes les nuances et notre âme par toutes les **voluptés**. Tout à coup nous fîmes un **mouvement**, nous venions de **voir** un petit **papillon** rose, puis deux, puis cinq, quitter les fleurs de notre **rive** et **voltiger** au-dessus du **lac**. Bientôt ils semblaient une **impalpable** poussière de rose emportée, puis ils abordaient aux fleurs de l'autre **rive**, **revenaient** et doucement **recommençaient** l'aventureuse **traversée**, **s'arrêtant** parfois comme tentés au-dessus de ce lac précieusement nuancé alors comme une grande fleur qui **se fane**. C'en était trop et **nos yeux s'emplissaient de larmes**. Ces petits **papillons**, en **traversant** le lac, **passaient** et **repassaient** sur notre **âme**, – sur notre **âme** toute tendue d'**émotion** devant tant de **beautés**, prête à vibrer, – **passaient** et **repassaient** comme un archet **voluptueux**. Le **mouvement** léger de leur **vol** n'effleurait pas les eaux, mais **caressait nos yeux**, nos cœurs, et à chaque coup de leurs petites ailes roses nous manquions de défaillir. Quand nous les **aperçûmes** qui **revenaient** de l'autre rive, décelant ainsi qu'ils jouaient et librement se **promenaient** sur les eaux, une harmonie délicieuse résonna pour nous ; eux cependant **revenaient** doucement avec mille détours **capricieux** qui varièrent l'harmonie primitive et dessinaient une mélodie d'une **fantaisie enchanteresse**. Notre **âme** devenue sonore écoutait en leur **vol silencieux** une musique de charme et de liberté et toutes les douces harmonies intenses du **lac**, des bois, du ciel et de notre propre vie l'accompagnaient avec une douceur **magique** qui nous fit fondre en **larmes**.⁵⁵⁰

Die Lichtspiegelung auf dem Wasser, die Flugbewegung und Flüchtigkeit der unentwegt vorbeiziehenden Schmetterlinge („passaient et repassaient“, „revenaient“) sowie die Stichworte „magique“, „fantaisie enchanteresse“, „capricieux“ deuten allesamt auf die Laterna magica hin, welche die Vergangenheit zu scheinbarer Präsenz vor dem ‚geistigen Auge‘ bringen kann. Hinzu kommt als entscheidendes Indiz das Adjektiv „impalpable“, denn dieses findet sich auch in der ersten expliziten Nennung der Laterna magica in den „impalpables irisations“ (RTP 17) der Lichtbildprojektion im Kinderzimmer und ist durch diese direkte sprachliche Verbindung mit dem ursprünglichen Erlebnis ein wichtiges Stichwort für die motivische Wiederkehr der Laterna magica im Gesamttext.⁵⁵¹

Auf dieses Hin und Her der rosafarbenen Schmetterlinge in *Les plaisirs et les jours* rekurrieren in der RTP als intertextueller Verweis die evozierten „images conservées par ma mémoire [...] de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance“ (RTP 137), genauer: die Erinnerung an die Kontemplation von Wasserpflanzen während eines Spaziergangs entlang der Vivonne. „Il y en a d'abord d'isolées comme tel nénuphar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos **que comme un bac**

⁵⁵⁰ Marcel Proust: „XXII – Présence réelle.“ In: [Ders.]: *Les plaisirs et les jours*, illustriert v. Madeleine Lemaire u. mit Vorwort v. Anatole France sowie vier Klavierstücken v. Reynaldo Hahn. Paris: Calmann Lévy, 1896, S. 221f. [Herv. v. AH]. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72002k/f248.item#> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁵¹ Riffaterre zählt das Adjektiv zu jenen Textsignalen, welche sprachlich auf die Wiederkehr der Laterna magica in der RTP hindeuten. Vgl. *Proust's Magic Lantern*, S. 451.

actionné mécaniquement il n’abordaît une rive que pour retourner à celle d’où il était venu, refaisant **éternellement la double traversée**“ (RTP 139, Herv. v. AH). Hier entspricht die als scheinbar mechanisch bewegtes, isoliertes Fragment im Wasser hin und her treibende Seerose ebenso wie die Schmetterlinge in *Les plaisirs et les jours* den Erinnerungsbildern, die sich vor die Linse der inneren Laterna magica schieben; metaphorisch gesprochen überqueren diese somit auf ewig die im Bewusstsein zusammenfließende Zeit zwischen dem Moment des ursprünglichen Eindrucks in der Vergangenheit und jenem der vergegenwärtigenden Wiedererinnerung. Die Gleichsetzung der Seerosen mit einer Fähre („comme un bac“) verweist überdies intratextuell auf eine frühere Erinnerung, was die motivische Wiederkehr der Laterna magica in der Erzählung des Vivonne-Spaziergangs bekräftigt:

Quelquefois le temps était tout à fait gâté, il fallait rentrer et rester enfermé dans la maison. Ça et là au loin dans la campagne que **l’obscurité et l’humidité faisaient ressembler** à la mer, des maisons **isolées**, accrochées au flanc d’une colline **plongée** dans la nuit et dans l’eau, **brillaient comme des petits bateaux qui ont replié leurs voiles et sont immobiles** au large pour toute la nuit. Mais qu’importait la pluie, qu’importait l’orage ! **L’été**, le mauvais temps n’est qu’une humeur passagère, superficielle, du beau temps sous-jacent et **fixe**, bien différent du beau temps **instable et fluide** de l’hiver et qui, au contraire, installé sur la terre où il s’est solidifié en denses feuillages sur lesquels la pluie peut s’égoutter sans compromettre la résistance de leur permanente joie, **a hissé pour toute la saison**, jusque dans les rues du village, **aux murs des maisons et des jardins, ses pavillons de soie violette ou blanche**. Assis dans le petit salon, où j’attendais l’heure du dîner en lisant, j’entendais l’eau dégoutter de nos marronniers“ (RTP 127, Herv. v. AH)

Wahrnehmungs- und Vorstellungsbild des während der Lektüre aus dem Fenster auf die Landschaft blickenden ‚Marcel‘ überlagern einander und die Phantasie bricht gleich der Lichtbildprojektion einer Laterna magica in die Wirklichkeit ein, transformiert die erleuchteten Häuser in kleine Boote und die verregnete Hügellandschaft in ein Meer. Die zusammengefalteten Segel dieser imaginierten Boote („qui ont replié leurs voiles“) sowie deren Stillstand („immobiles“) erinnern an die zusammengefalteten Flügel der in der Dunkelheit scheinbar unbeweglich verharrenden Nachtfalter, wie sie etwa bei Woolfs Schmetterlingsjagd beschrieben wurden, welche allerdings jederzeit ohne Vorankündigung wegfliegen können. Daraus ergibt sich die Analogie zu dem hier kontrastierten Wetterstimmungen („fixe“ sowie „instable et fluide“) der Jahreszeiten. Der personifizierte Sommer hisst der Semantik des Boots entsprechende seine seidige Schiffsflagge („pavillons de soie“)⁵⁵², welche durch die Verbindung mit den „murs des maisons et des jardins“ der (Lein-)Wand einer

⁵⁵² Zur Bestimmung des polysemantischen Begriffs siehe: o.V.: „pavillon (subst. masc.) B. – 1. MARINE a.“, Lexicographie. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*. <cnrtl.fr/definition/pavillon> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Lichtbildprojektion gleichkommt. An dieser Stelle sei zudem an die von Nabokov bezüglich der Buntglasfenster des Gartenpavillons konstatierte etymologische Nähe von ‚pavilion‘ und ‚papilio‘ (vgl. *SM* 163) erinnert, wodurch die Schiffsbeflaggung wiederum auf Schmetterlinge rückverweist – durch die Flüchtigkeit der halbtransparenten im Licht irisierenden bunten Glasbilder verbindet die *Laterna magica* beides miteinander.

Anhand der durch die kindliche Imagination phantasmagorisch auf die Landschaft projizierten Boote ergibt sich ein spannender intertextueller Bezug zu Woolfs *Orlando*, die nach der erfolgreich vereinbarten Publikation ihres Gedichts „The Oak Tree“ in der Erzählgegenwart durch den Hyde Park spaziert und gedanklich in eine metareferentielle poetologische Reflexion verfällt:

For reading Sir Nicholas and his friends (as she did in the intervals of looking about her), she somehow got the impression – here she rose and walked – they made one feel – it was an extremely uncomfortable feeling – one must never, never say what one thought. (She stood on the banks of the Serpentine. It was a bronze colour; **spider-thin boats** were skimming from side to side.) They made one feel, she continued, **that one must always, always write like somebody else**. (The tears formed themselves in her eyes.) For really, she thought, pushing a **little boat** off with her toe, I don’t think I could [...]. Now, the truth is that when one has been in a **state of mind** (as nurses call it) – and the tears still stood in Orlando’s eyes – **the thing one is looking at becomes, not itself, but another thing**, which is bigger and much more important and yet remains the same thing. If one looks at the Serpentine in **this state of mind**, the waves soon become just as big as the waves on the Atlantic; the **toy boats** become indistinguishable from ocean liners. So **Orlando mistook the toy boat for her husband’s brig; and the wave she had made with her toe for a mountain of water off Cape Horn**; and as she watched the toy boat climb the ripple, **she thought she saw** Bonthrop’s ship climb up and up a glassy wall; up and up it went, and a white crest with a thousand deaths in it arched over it; and through the thousand deaths it went and disappeared – „It’s **sunk!**“ she cried out in an **agony** – and then, behold, there it was **again sailing** along safe and sound among the ducks on the other side of the Atlantic. **“Ecstasy!”** she cried. **“Ecstasy!** Where’s the post office?” she wondered. “For I must wire at once to Shel and tell him...” And repeating **“A toy boat on the Serpentine”** and **“Ecstasy”** alternately, for the thoughts were interchangeable and meant exactly the same thing, she hurried towards Park Lane. **“A toy boat, a toy boat, a toy boat,”** she repeated, thus enforcing upon herself the fact that it is not articles by Nick Greene on John Donne nor eight-hour bills nor covenants nor factory acts that matter; it’s **something useless, sudden, violent; something that costs a life**; red, blue, purple; a spirit; a splash; like those hyacinths (she was passing a fine bed of them); free from taint, dependence, soilure of humanity or care for one’s kind; something rash, ridiculous, like my hyacinth, husband I mean, Bonthrop: that’s what it is – **a toy boat** on the Serpentine, **ecstasy** – it’s **ecstasy** that matters. (*O* 166f., Herv. v. AH)

Wie bereits bei Proust verschwimmen Wahrnehmungs- und Vorstellungsbild, sodass aus dem „pond“ und den „toy boats“ in Orlandos Augen „the Atlantic“ und „ocean liners“ bzw. „Bonthrop’s ship“ werden. Dieser Einbruch der Phantasie in die Wirklichkeit wird anhand der Aussage „the thing one is looking at becomes, not itself, but another thing“ reflektiert; zugleich veranschaulicht dies das Täuschungspotential der durch die Linse der inneren *Laterna magica* projizierten Bildern. Analog zu Bergottes kleinem gelben Mauerstück wiederholt Orlando hier mantragleich „a toy boat“ und wird von einem euphorischen Glücksgefühl erfasst. Zudem reproduziert „something that costs a life“ inhaltlich Bergottes Abwägung,

sein eigenes Leben für die gelbe Farbgebung des Mauerstücks herzugeben, was durch seinen darauffolgenden Tod zur selbsterfüllenden Prophezeiung wird. Setzt man hier nun – wie Woolf es mehrfach tut⁵⁵³ – das Wasser mit dem menschlichen Geist gleich, so lässt sich das Boot als darin treibende Erinnerung lesen, womit das Wechselbad der Gefühle von „agony“ angesichts des scheinbar gesunkenen Boots und „ecstasy“ bei dessen Wiederauftauchen einen tiefergehenden Sinn erhält. Denn das ambivalente Glücksgefühl entspricht jenem einer geglückten unwillkürlichen Erinnerung, die stets mit der Angst einhergeht, sie könne sich verflüchtigen, ehe sie gänzlich erkannt wurde. Für diese Lesart spricht, dass die Szene auf einen eigenen Intertext Woolfs verweist und damit in gewisser Weise Woolfs unwillkürliche Erinnerung metaleptisch von ihrer fiktiven Figur erfahren wird. In ihren posthum veröffentlichten autobiographischen Notizen findet sich jedenfalls eine inhaltlich fast identische Kindheitserinnerung an einen Spaziergang im Kensington Gardens:

We sailed boats of course. There was the great day when my Cornish lugger **sailed perfectly** to the middle of the pond and then with my eyes upon it, amazed, **sank suddenly**; „Did you see that?“ my father cried, coming striding towards me. We had both seen it and both were **amazed**. To make the **wonder** complete, many weeks later in the spring, I was walking by the pond and a man in a flat-boat was dredging the pond of duckweed, and to my **unspeakable excitement**, up he brought my lugger in his dredging net; and I claimed it; and he gave it me, and I ran home with this marvellous story to tell. Then my mother made new sails; and my father rigged it, and I remember seeing him fixing the sails to the yard-arm after dinner; and how interested he became and said, with his little snort, half laughing, something like „Absurd - what fun it is doing this!“ I could collect a great many more floating incidents – scenes in Kensington Gardens. (*SotP* 77, Herv. v. AH)⁵⁵⁴

In der Erzählung dieser Episode ist nicht nur Woolfs eigene Kindheitserinnerung festgehalten, sondern durch die kindliche Freude des Vaters, der im gemeinsamen Spiel die eigene Kindheit wieder aufleben lässt, das Phänomen der Kindheit an sich, welches Generationen und Jahrhunderte überdauert. Bei Nabokov findet sich diese Potenzierung der Kindheitserinnerung in der Schilderung des Onkels beim Anblick französischer Kinderbücher – „with an **ecstatic** moan, he found a passage he had loved in his childhood [...] and many years later, **my moan echoed** his, when I rediscovered, in a chance nursery, those same ‚Bibliothèque Rose‘ volumes“ (*SM* 51, Herv. v. AH). Das bereits bei Orlandos Betrachtung des Boots anzutreffende „ecstasy“-Begriffscluster wird in *SM* an späterer Stelle zusätzlich mit Zeitlosigkeit verknüpft, woraus zu schließen ist, dass Erinnerungen das Einzige sind, was überdauert.

[T]he highest **enjoyment of timelessness** – in a landscape selected at random – is when I stand among rare **butterflies** and their food plants. This is **ecstasy**, and behind the ecstasy is something else, which

⁵⁵³ Beispielsweise in der Formulierung: „Her mind began to toss like a sea“ (*O* 187).

⁵⁵⁴ Auf diese Parallele weist auch Whitworth in den Anmerkungen hin (vgl. *O* 223).

is hard to explain. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love. A **sense of oneness** with sun and stone. A **thrill of gratitude** to whom it may concern – to the contrapuntal genius of human fate or to tender ghosts humoring a lucky mortal (*SM* 103, Herv. v. AH).

Die bei Nabokov omnipräsenten Schmetterlinge sind hier sowohl wörtlich als auch sinnbildlich zu verstehen. Die Passage verdeutlicht, dass Woolfs und Nabokovs Verwendung des Begriffs „ecstasy“ Benjamins Konzept der ‚Entrückung‘ entspricht, ein Begriff, den dieser synonym setzt zu dem „Chock, mit welchem Augenblicke als schon gelebt uns ins Bewußtsein treten“ (*BCh* 518). Diese Auslegung von ‚ecstasy‘ folgt der lexikographischen Definition als „state of being ‚beside oneself‘, thrown into a frenzy or a stupor, with anxiety, astonishment, fear, or passion.“⁵⁵⁵ Eine Bestimmung, die sich wiederum auf die ambivalente Erfahrung einer unwillkürlichen Erinnerung übertragen lässt, wodurch ‚mémoire involontaire‘ (Proust), ‚Chock‘ bzw. ‚Entrückung‘ (Benjamin) und ‚ecstasy‘ (Woolf/Nabokov)⁵⁵⁶ als verschiedene begriffliche Annäherungen an dasselbe Phänomen zu verstehen sind.

Orlandos Ausruf: „[I]t’s ecstasy that matters“ (*O* 167) verweist sowohl auf einen eigenen und zugleich einen fremden Intertext, wie Whitworth anmerkt: „Orlando echoes Katharine Hilbery, heroine of VW’s *Night and Day*, who distractedly quotes Dostoevsky as she walks through central London, saying ‚It’s life that matters, nothing but life‘“ (vgl. *O* 223f., Herv. i. Orig.). Überdies spiegelt Orlandos Aussage jene (oben bereits angeführte) ‚Marcel’s – „La vraie vie [...] c’est la littérature“ (*RTP* 2284). Die bei Woolf auf das Stichwort „ecstasy“ verkürzte Formel besagt im Grunde dasselbe wie ‚Marcel’s‘ ausführliche Umschreibung – denn in der Erinnerungspoetik bei Proust und Woolf geht es darum, die Vergangenheit wortwörtlich zu veranschaulichen. Dieses Sichtbarmachen impliziert bei beiden, den Fokus auf Details und das Sehen des Außergewöhnlichen im Gewöhnlichen. Orlandos Vergleich des eigenen Schreibens mit dem Stil literarischer Vorbilder zeigt außerdem, dass die Figur nicht nur eine Hommage an Vita Sackville-West ist, sondern als Schriftsteller*in zugleich ein *alter ego* Woolfs. Analog zu Orlando reflektiert Woolf in einem Tagebucheintrag von 1925 ihre Proust-Lektüre und misst sich dabei mit dem Stil ihres Vorbilds:

I wonder if this time [bezogen auf *Mrs Dalloway*, Anm. v. AH] I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. **He searches out these butterfly shades**

⁵⁵⁵ o.V.: „Ecstasy (N.), Sense 1.“ In: *Oxford English Dictionary*. <doi.org/10.1093/OED/1991090728> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁵⁶ Zum „ecstasy“-Begriff bei Nabokov siehe auch Moraru: *Dramatizing the Proustian Project*, S. 173–190.

to the last grain. He is as tough as catgut & as evanescent as a butterfly's bloom. And he will I suppose both influence me & make me out of temper with every sentence of my own.⁵⁵⁷

Die Schmetterlingsmetaphorik aus dem Tagebucheintrag kehrt in *TtL* wieder, wodurch die gegenseitige Bespiegelung von Literatur und Malerei untermauert wird. Hier formuliert Lily (ebenfalls als *alter ego* Woolfs) ihre Vision für das am Ende der Erzählung fertiggestellte Gemälde (respektive, metatextuell gelesen, die auto/biografiction Woolfs) wie folgt:

Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and **evanescent**, one colour melting into another **like the colours on a butterfly's wing**; but beneath the fabric must be clamped together with **bolts of iron**. It was to be a thing you could ruffle with your breath; and a thing you could not dislodge with a team of horses. (*TtL* 141, Herv. v. AH)

Damit greift Woolf die in Bezug auf Prousts Schreibstil formulierte Dialektik von Leichtigkeit und Schwere, Transparenz und Dichte als Ideal auf. Bereits an früherer Stelle findet sich überdies in Lilys selbstkritischem Blick auf die Leinwand, der nicht die gewünschte Vision zeigt, die sie so deutlich vor Augen hat, der Vergleich mit einem Schmetterlingsflügel: „She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral“ (*TtL* 42). Die Rückbindung an Literatur erfolgt an dieser Stelle durch den Lily in den Sinn kommenden Satz von Mr Tansley – „Women can't paint, women can't write“ (ebd.). Metatextuell gelesen, thematisiert Woolf folglich durch die Wiederverwendung derselben Schmetterlingsmetaphorik ihren eigenen Versuch, an Prousts Schreibstil heranzureichen. Der zusätzliche Vergleich der transparenten Farbigkeit des Schmetterlingsflügels mit einer Kathedrale bezeugt nicht nur die metaphysische Konnotation der Tiermetaphorik, sondern verweist in erster Linie aus ästhetischer Sicht auf den Effekt von Lichteinfall durch Buntglas – auf den bereits im zuletzt eingerückten Zitat die „bolts of iron“ und „colours on a butterfly's wing“ anspielen (siehe Kapitel 5.3).

Die Verknüpfung des Schmetterlingsmotivs mit Literatur findet sich bei Proust, in der Passage zum Vivonne-Spaziergang mit den Eltern, durch den fremden Intertext der *Divina Commedia* Dantes im personifizierenden Vergleich der Seerose mit „un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité“ (*RTP* 140).⁵⁵⁸ Am Ende der Erinnerungsszene erscheinen neben den Seerosen wie im eigenen Intertext *Les plaisirs et les jours* Schmetterlinge und unterstreichen so die Analogie zur Laterna magica:

⁵⁵⁷ Woolf: *Diary iii*, S. 7. Der Tagebucheintrag ist datiert auf den 8.4.1925.

⁵⁵⁸ Bei Gibhardt findet sich eine ausführliche Interpretation der Vivonne in der *RTP*. Siehe: *Ornament und Lineatur*, S. 144–148; 151–154; 203–206 (zur Verbindung mit Homosexualität).

[U]n peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande **flottante**, on eût dit des **pensées des jardins** qui étaient venues poser comme des **papillons** leur **ailes bleuâtres** et **glacées** sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau; de ce parterre céleste aussi: car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le **kaléidoscope** d'un bonheur attentif, silencieux et **mobile**, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la **rêverie** du couchant, **changeant sans cesse** pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus **profond**, de plus **fugitif**, de plus **mystérieux** – avec ce qu'il y a **d'infini** – dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel. (*RTP* 140, Herv. v. AH)

Als Textsignale für die Präsenz der Laterna magica gelten hier (neben den Schmetterlingen): Das Licht- und Farbenspiel in Verbindung mit dem „kaléidoscope“ als visuellem Medium, die Dichte an Bewegung und Flüchtigkeit vermittelnden Begriffen („flottante“, „mobile“, „changeant sans cesse“, „fugitif“) sowie die Stichworte „rêverie“ und „mystérieux“. Deutlicher noch als bei den Seiten der Bücher Bergottes in den erleuchteten Schaufenstern, die der Erzähler-Held mit „anges aux ailes éployées“ vergleicht (*RTP* 1744), sind die bläulichen Flügel der Schmetterlinge hier scheinbar in der Bewegung eingefroren („glacées“), wodurch sie den in einzelne Standbilder gestückelten Laternenbildern ähneln. Aus den mit Gedanken assoziierten Seerosen („pensées des jardins“) folgt überdies vor der Folie der Laterna magica als Gedächtnismetapher eine mögliche Interpretation der Seerosen als Erinnerungen, die auf ewig an die Untiefen des Bewusstseins gebunden sind und darin latent auf ewig treiben, bis der flüchtige Lichtstrahl der inneren Laterna magica sie dort trifft und in farbigem Glanz erleuchtet – verkörpert durch die Dialektik von Bewegung und Stillstand des Schmetterlings. Diese Interpretation wird schlüssiger, sobald zur Erläuterung eine weitere Erinnerungsszene herangezogen wird. Denn der Schmetterling findet sich an früherer Stelle bereits (analog zur Szene von Bergottes Tod) in Form eines Vergleichs, wenn ‚Marcel‘ wahrnimmt, wie „derrière ses volets presque clos [...] un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, **comme un papillon posé**“ (*RTP* 74, Herv. v. AH). Das durch die Vorhänge verdunkelte Zimmer, in welches der nachmittägliche Sonnenstrahl einfällt, während ‚Marcel‘ auf dem Bett liegend liest, verdeutlicht anhand des Schmetterlings-Vergleichs nicht nur die Wiederkehr der Laterna magica, sondern indiziert überdies die wenig später einsetzende Überlagerung von Wahrnehmungs- und Phantasiebild, während der (nun im Garten fortgesetzten) Lektüre, wobei hier „ma conscience“ dezidiert als „espèce d'écran diapré d'états différents“ beschrieben wird (*RTP* 74). Wie in Kapitel 5.1 aufgezeigt, ist das (Bild-)Bewusstsein somit sinnbildlich gesprochen die Leinwand der inneren Laternenbildprojektion.

Gibhardt sieht in den Seerosen Prousts eine Wiederkehr der sich im Wasser entfaltenden und „in Blumen verwandelnden Papiercomprimés“⁵⁵⁹ und konstatiert: „Die Doppelung von Augenblicklichkeit und Ewigkeit, von Bewegung und Stillstand [...] verweist auf japanische Vorbilder (bzw. deren japonisierende Nachfolger)“.⁵⁶⁰ Das widerlegt allerdings keineswegs die hier festgestellte Präsenz der *Laterna magica*, zumal diese nachweislich in Form von *Gentō* und *Utsushi-e* fester Bestandteil der visuellen Kultur Japans ist (siehe Kapitel 4).

Die Verbindung zwischen Schmetterling und Kunst findet sich bei Proust nicht nur in Form von Literatur, sondern auch bezüglich des Malers Elstir⁵⁶¹ – woraus sich ein intertextueller Bezug zu Lily in *TtL* ergibt:

Dans un tableau pris de Balbec par une torride journée d'été, un rentrant de la mer **semblait** enfermé dans des murailles de granit rose, n'être pas la mer, laquelle commençait plus loin. La continuité de l'océan n'était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur **ce qui semblait au spectateur** de la pierre, humaient au contraire l'humidité du **flot**. D'autres lois se dégageaient de cette même **toile** comme, au pied des immenses falaises, la grâce lilliputienne des voiles blanches sur le miroir bleu où **elles semblaient des papillons endormis**, et certains **contrastes entre la profondeur des ombres et la pâleur de la lumière**. Ces **jeux des ombres, que la photographie a banalisés** aussi, avaient intéressé Elstir au point qu'il s'était complu autrefois à peindre de **véritables mirages**, où un château coiffé d'une tour apparaissait comme un château circulaire complètement prolongé d'une tour à son faite, et en bas d'une tour inverse, soit que la pureté extraordinaire d'un beau temps donnât à l'ombre qui se **reflétait** dans l'eau la **dureté** et l'éclat de la pierre, soit que les **brumes** du matin **rendissent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre**. (*RTP* 659, Herv. v. AH)

Elstirs Gemälde gleichen laut ‚Marcel‘ „schlafenden Schmetterlingen“ (Übers. v. AH). Daraus folgt, dass ihre wahre Schönheit sich erst bei ausreichend Geduld und genauster Betrachtung wie die Flügel des Insekts entfaltet. Zugleich werden sie als „véritables mirages“ indirekt mit den bunten Glasbildern der *Laterna magica* gleichgesetzt, worauf Leinwand („toile“), Schattenspiele („jeux d'ombres“) und Spiegelungen („se reflétait“) sowie der an die Nebelbildtechnik erinnernde „brume“ hindeuten, welcher den soliden Stein im Gemälde scheinbar in Dampf („aussi vaporeuse que l'ombre“) verwandelt. Hinzu kommt die Wiederholung des Verbs „sembler“, was den Täuschungscharakter der Phantasmagorie andeutet.

⁵⁵⁹ Gibhardt: *Ornament und Lineatur*, S. 144.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 145.

⁵⁶¹ Siehe hierzu auch: Akio Ushiba: „Papillons et libellules: Marcel Proust et Emile Gallé.“ In: *藝文研究 (The geibun-kenkyu: journal of arts and letters)* 44 (12/1982), S. 186(109)–203(92). <koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00440001-0203> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Ushiba nennt im Zusammenhang mit Schmetterlingen einen weiteren, hier nicht betrachteten, intertextuellen Bezug zwischen der *RTP* und dem Kapitel „marine“ in *Les plaisirs et les jours*, vgl. ebd. S. 199. Zudem gibt es eine weitere Passage in der *RTP* (vgl. 633f.), welche Schmetterlingsmotiv und Fenster miteinander verknüpft und der Argumentation der vorliegenden Arbeit folgend Indizien für eine Analogie zur Lichtbildprojektionen der *Laterna magica* bietet. Siehe zu dieser Passage wiederum auch Gibhardt: *Ornament und Lineatur*, S. 137f.

Diese im Gemälde und, auf metatextueller Ebene durch Proust, in der Literatur erreichte wundersame Transformation von etwas Festem („la dureté“) in etwas Durchlässiges („rendissent la pierre [...] vaporeuse“) erinnert an Woolfs „rainbow and granite“ (O 47; siehe Kapitel 5.4). Das Laternenbild vereint solche scheinbaren Widersprüche, denn es existiert für den*die Betrachter*in gleichzeitig als materieller Bildträger im optischen Apparat und als ungreifbare Lichtbildprojektion – es ist folglich sowohl fest als auch durchlässig und entspricht somit der von Woolf konstatierten Charakteristik des Proustschen Stils. Der Verweis auf die „banalisierende Photographie“ (Übers. v. AH) verdeutlicht, inwiefern die Laterna magica dieser durch die scheinbar fließende Farbigkeit und Transparenz des Projektionsbilds als Gedächtnismetapher überlegen ist. Da die Laterna magica zugleich als Textmodell der *RTP* dient, wird anhand der hier ersichtlichen Analogie von Elstirs Gemälden mit den Glasbildern, dieser (neben Bergotte) als *alter ego* Prousts erkennbar. Somit lässt sich als Fazit dieses langen Analysekapitels zur Parallele zwischen Maler*in und Schriftsteller*in festhalten:

It is a very complex business, the mixing and marrying of words that goes on, probably unconsciously, **in the poet's mind to feed the reader's eye**. All great writers are great **colourists**, just as they are musicians into the bargain; they always contrive to **make their scenes glow and darken** and change to the eye. Each of Shakespeare's plays has its dominant colour. And each writer differs of course as a colourist.⁵⁶²

Woolf eifert ihren Vorbildern ehrgeizig nach und verbindet als ‚colourist‘ in *TtL* meisterhaft Farb- und Erinnerungspoetik anhand von Grün und Blau, wie im nachfolgenden Kapitel 5.3 erläutert wird. Konkrete Beispiele zu Nabokovs und Benjamins Farbpoetik finden sich in Kapitel 5.4.

⁵⁶² Virginia Woolf: „Walter Sickert.“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 182 [Herv. v. AH].

5.3 Buntglas zwischen Sakralbaukunst und technischer Moderne

Bei der Vorbereitung auf die abendliche Vorführung der Laternenbildprojektion hält Benjamin in seiner Erinnerung als Kind die entsprechenden Glasplatten „zierlich, klein und scharfumrissen in der Hand“ und ist unentschlossen, wann ihm die Bilder vollkommener seien – „des Abends wenn sie blaß und riesenhaft vor mir und meinen Gästen an der Wand erschienen oder in der verschwiegenen Existenz, die sie auf diesen Scheiben führten, die nur ich, der Inhaber der Zauberlampe kannte“ (*GS VI* 803). Diese Frage bleibt offen, fest steht jedoch sowohl bei Benjamin als auch bei Proust: Je dichter der Nebel des Vergessens um die Erinnerung wabert, umso größer ist unser Verlangen, diesem Erinnerungsbild habhaft zu werden. Neben dem indirekten Verweis auf die Projektionstechnik der Nebelbilder findet sich in Benjamins Textfragment auch einer auf bewegliche Laternenbilder (eine Variante, die bereits 1713 erstmals schriftlich erwähnt wird).⁵⁶³ Das Kind besitzt hier einen aus zwei von einer Holzverschalung eingefassten Scheiben bestehenden Stern, der durch eine Kurbel in Bewegung gebracht werden kann: „Und je nachdem die Kurbel nun im einen oder andern Sinn bewegt ward, wuchs der bunte Stern auf der Wand ins Ungemessene oder zog sich unendlich in sich selbst zurück und schien bis zur Unkenntlichkeit schrumpfen zu wollen“ (*GS VI* 803). Anhand dieses Effekts der Verengung und Ausdehnung lässt sich eine Verbindung zwischen der *Laterna magica* und der Diskrepanz von Mikroskopischem und Teleskopischem in der *RTP* herstellen. In einer längeren Bemerkung über die „erreurs optiques dans le temps“ (*RTP* 2051) beschreibt der Erzähler, dadurch dass er die sogenannte Zeit gehabt habe, die Dinge zu vergessen, brächte nun deren „interpolation, fragmentée, irrégulière, au milieu de ma mémoire“ das subjektive Gefühl für zeitliche Entfernungen durcheinander – „là rétrécies, ici distendues“ – und ließe ihn glauben, dass er bald viel weiter weg und dann wieder viel näher an den Dingen sei als in der Realität (vgl. ebd.).⁵⁶⁴ Dieses Vergrößern und Verkleinern entspricht, im Anklang an die als Chromatrop⁵⁶⁵ bekannte und bei Benjamin als Stern bezeichnete Kurbelbild-Variante, jenen „Tricks, die *Laterna-magica*-Techniken zur

⁵⁶³ Vgl. Hrabalek: *Laterna magica*, S. 36ff.

⁵⁶⁴ Die Analyse in diesem Absatz enthält Übernahmen aus Hell: *Präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Proust und Benjamin* [unveröffentlichte Seminararbeit].

⁵⁶⁵ Vgl. Schnell: *Medienästhetik*, S. 33f. Für einen Eindruck des Kurbelbild-Effekts siehe die Zusammenstellung von „Chromatropes“ in: *de Luikerwaal*. <luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/chromatroop1_uk.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Herstellung von Bewegungsillusion entsprechen“⁵⁶⁶ (siehe auch Kapitel 4). Aus diesem Grund lassen sich Textpassagen, welche wahlweise Mikroskop oder Teleskop erwähnen bzw. auf deren Mechanismen verweisen oder diese imitieren, im thematischen Kontext von Zeit und Erinnerung mit der *Laterna magica* in Verbindung bringen. So findet sich bei Woolf in der zwischen 1929 und 1941 mehrfach modifizierten Kurzgeschichte „The Searchlight“ (1929) das Teleskop als „device that allows for a simultaneous co-existence of the past and present.“⁵⁶⁷ Die erste Version der Kurzgeschichte fällt entstehungsgeschichtlich in einen Zeitraum, in dem sich Woolf intensiv mit Erinnerung, ihrer Kindheit sowie dem Leben ihrer Mutter auseinandersetzt und unter anderem bereits „The Cinema“ (1926) und *TiL* (1927) verfasst hatte; spätere Entwürfe korrelieren zeitlich mit *SotP* (1939).⁵⁶⁸

Laura Marcus verweist in ihrem Aufsatz zur Kurzgeschichte knapp auf eine erstaunliche Parallele zu Benjamin.⁵⁶⁹ Dieser schildert in einem Brief von 1935 nichts Geringeres als sein in *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* realisiertes Schreibprojekt mittels einer Teleskopmetapher: „Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem künftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird.“⁵⁷⁰ Das Teleskop dient als Paradigma technischer Innovation dazu, metaphorisch die Distanz zwischen der Moderne und dem vergangenen 19. Jahrhundert zu überbrücken. Marcus schlussfolgert in ihrer Analyse von Woolfs Kurzgeschichte: „[T]he ‚telescope story‘ takes its place alongside *To the Lighthouse*, a text in which optical technologies – telescope, photograph, film – become the media of memory and of the ‚passage‘ between present and past, past and present.“⁵⁷¹ Jan Holmberg, auf den sich Marcus bezieht, verdeutlicht anhand des Teleskops „that a certain ‚dialectic‘ of distance and proximity plays a crucial part in modernity, in the specifically modern experience.“⁵⁷² Wie Holmberg unter Verweis auf Martin Heidegger nahelegt, ermöglicht das Teleskop „Ent-

⁵⁶⁶ Bartels: *Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica*, S. 121.

⁵⁶⁷ Laura Marcus: *Woolf's ‚Telescope‘ Story*, S. 117.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., S. 118; 127.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd., S. 121.

⁵⁷⁰ Walter Benjamin: *Briefe 2*, hrsg. u. mit Anm. vers. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, S. 698.

⁵⁷¹ Marcus: *Woolf's ‚Telescope‘ Story*, S. 122.

⁵⁷² Jan Holmberg: „Closing In: Telescopes, Early Cinema, and the Technological Conditions of De-distancing.“ In: John Fullerton and Astrid Söderbergh Widding (Hrsg.): *Moving Images: From Edison to the Webcam*. Hertfordshire: John Libbey, 2000, S. 85.

fernung‘, was er mit de-distancing übersetzt; demnach wird uns – vereinfacht gesagt – etwas dadurch näher gebracht, dass die Entfernung entfernt wird und nicht indem die Sache selbst näher rückt. „De-distancing promises a scrutinising close-up view of minute details without letting go of ‚the big picture‘.“⁵⁷³ Dieses unüberwindbare Dilemma besteht für Teleskop und Mikroskop gleichermaßen, denn „in magnifying the small or bringing the distant close, we still do not see it, since it is now ‚too large‘.“⁵⁷⁴ Woolf reflektiert genau dieses Dilemma in einem Brief an ihren Schwager Clive Bell in Bezug auf ihre 1907 begonnenen autobiographischen Textentwürfe (*Rem*): „As it is, I am too near, and too far; and it seems to be blurred, and I ask myself why write it at all? Seeing I never shall recapture what you have, by your side this minute.“⁵⁷⁵ Sie beschreibt damit ein Paradoxon, welches ihr das Schreiben faktisch unmöglich macht. Um tatsächlich umfassend zu sehen, müssten wir den Dingen zugleich nah und fern sein, was jedoch niemals möglich ist, und daher kann auch die Laterna magica immer nur den Wahrnehmungsmodus des ‚Als-ob‘ erzeugen, wodurch etwas in Erscheinung tritt und sich dabei zugleich als Schein (Illusion, Täuschung) entpuppt. Hierin besteht die Analogie zur Erinnerung, welche uns vergangene Momente in scheinbar präsentische Nähe rückt, diese jedoch zugleich unverändert temporär wie räumlich von uns entfernt liegen. Die Vergangenheit wird in der Wiedererinnerung eben immer nur dem Anschein nach lebendig.

Dazu sei angemerkt, dass der Blick durch das Teleskop und Mikroskop den kreisrunden Lichtbildprojektionen der Laterna magica gleicht, ein weiteres Argument dafür, dass das Vorkommen eines der beiden optischen Instrumente zugleich Indiz für die textuelle Präsenz der Laterna magica ist. Auch das für die Linsen aller drei Geräte notwendige Glas ist ein elementares verbindendes Element und damit zusätzliches Indiz sowohl für das Projektionsgerät als auch für die Glasbilder, welche damit gezeigt werden und jeweils in Miniatur mikroskopisch klein den per Lichtprojektionsbildprojektion dargestellten Gegenstand enthalten, der paradoxerweise für die Betrachter*innen aus weiterer physischer Entfernung besser sichtbar ist. In „Time Passes“ erscheinen Mrs McNab – nachdem sie zu Beginn des Kapitels in den Spiegel blickt, der sinngemäß die Vergangenheit reflektiert – beim Herrichten des leerstehenden Hauses Erinnerungen an Ereignisse aus dem ersten Teil (vgl. *TtL* 47) sowie

⁵⁷³ Holmberg: *Technological Conditions of De-distancing*, S. 84.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 88.

⁵⁷⁵ Virginia Woolf: *The Flight of the Mind*, *The Letters of Virginia Woolf*, Bd. 1: 1888–1912 (Virginia Stephen), hrsg. v. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1975, S. 325. Der an Clive Bell adressierte Brief Nr. 406 ist auf den 15.04.1908 datiert.

Mrs Ramsay vor dem ‚geistigen Auge‘ (vgl. *TiL* 111–115). Das Teleskop dient hierbei als optische Metapher und verdeutlicht so die Nähe zur *Laterna magica*:

She could see her now, stooping over her flowers; (and **faint and flickering**, like a **yellow beam** or the **circle at the end of a telescope**, a lady in a grey cloak, stooping over her flowers, **went wandering over the bedroom wall**, up the dressing-table, across the washstand, as Mrs McNab hobbled and ambled, dusting, straightening). (*TiL* 112, Herv. v. AH)

Während Mrs McNab das Haus vom Staub der Zeit befreit („dusting“), wandert die Lichtbildprojektion der Verstorbenen eindeutig als Phantasmagorie identifizierbar (analog zu Golo bei ‚Marcel‘) über die Zimmerwand – noch dazu wird diese Erinnerung an Mrs Ramsay kurz darauf als „Mrs McNab’s dream“ (113) bezeichnet. Bei der Wiederkehr der optischen Metapher klingt überdies die Madeleine-Episode der *RTP* als Intertext an – da die Erinnerungen und mit ihnen die (mutmaßlich) Toten aus einer Teetasse aufzusteigen scheinen:

Once more, as she felt the **tea** warm in her, the **telescope fitted itself to Mrs McNab’s eyes**, and in a **ring of light** she saw the old gentleman [Mr Ramsay, Anm. v. AH], lean as a rake, wagging his head, as she came up with the washing, talking to himself, she supposed, on the lawn. He never noticed her. Some said he was dead; some said she was dead. Which was it? Mrs. Bast didn’t know for certain either. The young gentleman was dead. That she was sure. She had read his name in the papers. (*TiL* 114, Herv. v. AH)

Das Teleskop ist in beiden Passagen eine reine Metapher, die es analog zu Benjamins Verwendung erlaubt, den Blick in die weit zurückliegende Vergangenheit zu richten, womit Zeit räumlich konzipiert wird. Im dritten Teil von *TiL* entspricht der Alternation zwischen Nähe und Ferne den einander abwechselnden Perspektiven von Lily Briscoe an Land, genauer: vor ihrer Leinwand nahe dem Haus, und den inzwischen jugendlichen Kindern James und Cam im Boot ihres Vaters Mr Ramsay auf dem Meeresweg in Richtung Leuchtturm. Die alternierende Erzählung der gleichzeitig stattfindenden Augenblicke spiegelt somit die von Holmberg mit dem Teleskop in Verbindung gebrachte ‚Ent-fernung‘, denn in der Erzählung werden sowohl Nähe als auch Distanz narrativ vermittelt, sodass rezeptionsseitig beide Szenen vor dem ‚geistigen Auge‘ zu sehen sind.

Zusätzlich ergibt sich bei genauer Betrachtung eine entsprechende Farbcodierung, wonach Grün mit Nähe assoziiert ist und Blau mit Entfernung respektive Vergangenheit. Lilys Blick aufs Wasser in Richtung Boot ist ebenso wie jener in die Vergangenheit mit dem Farbattribut blau versehen. So kündigt sich etwa James’ plötzliche Erinnerung an seine Mutter mit einem „flash of blue“ (139) an und erscheint schließlich „in a blue light“ (153), während es bei Lilys Gedanken an Mrs Ramsay heißt es, „as she dipped into the blue paint, she dipped too into the past there“ (141). Lilys aufs Wasser gerichteter Blick führt zu der Reflektion „so much depends [...] upon distance“ (156) und ihr plötzliches melancholisch-nostalgisches

Verlangen nach der unwiederbringlichen Vergangenheit äußert sich, infolge der phantasmagorischen Erscheinung von Mrs Ramsay vor ihrem ‚geistigen Auge‘, in einem „instinctive need of distance and blue“ (149). Die Farbe Grün wird dagegen mit Nähe und somit mit der Gegenwart in Verbindung gebracht, etwa in der abwechselnden Introspektion der Figuren Cam und James im Boot:

Her hand cut a trail in the sea, as her mind made the **green** swirls and streaks into patterns and, numbed and shrouded, wandered in imagination in that underworld of waters where the pearls stuck in clusters to white sprays, where in the **green** light a change came over one's entire mind and one's body shone half transparent enveloped in a **green** cloak. Then the eddy slackened round her hand. The rush of the water ceased; the world became full of little creaking and squeaking sounds. One heard the waves breaking and flapping against the side of the boat as if they were anchored in harbour. **Everything became very close to one.** For the **sail, upon which James had his eyes fixed until it had become to him like a person whom he knew**, sagged entirely; there they came to a stop, flapping about waiting for a breeze, in the hot sun, miles from shore, miles from the Lighthouse. Everything in the whole world seemed to stand still. The Lighthouse became immovable, and the line of the distant shore became fixed. The sun grew hotter and **everybody seemed to come very close together** and to feel each other's **presence**, which they had almost forgotten. Macalister's fishing line went plumb down into the sea. But Mr. Ramsay went on reading with his legs curled under him. (*TtL* 150, Herv. v. AH)

Die von der kleinen Gruppe an Passagieren im Boot zwischenzeitlich durch Abschweifungen, Tagträume und Erinnerungen vergessene Präsenz der anderen, das plötzliche Erleben der Gegenwart, des Hier und Jetzt, wird zusätzlich zum Einbruch der Geräuschkulisse in die Wahrnehmung von einer Häufung der Farbe Grün markiert. Diese Konnotation von Grün mit Nähe und Gegenwart als Gegensatz zu Blau und Entfernung findet sich am deutlichsten kontrastiert bei Lily, die auf das Meer in Richtung des Bootes blickt: „He and his children seemed to be swallowed up in that **blue**, in that **distance**; but **here**, on the **lawn**, **close** at hand, Mr Carmichael suddenly grunted“ (156, Herv. v. AH). Wenngleich die Farbe Grün hier nicht explizit genannt wird, ist sie durch „the lawn“ präsent. Der mit dem Erinnerungsbild kontrastierte gegenwärtige Anblick des Leuchtturms durch James enthält ebenfalls die Farbe Grün – „One could see the windows clearly; a dab of white on one of them, and a little tuft of green on the rock“ (165). Die Verknüpfung von Blau mit Entfernung findet sich bei Woolf zusätzlich in ihrem Essay *Rea*, wobei die am Fenster lesende Erzählinstanz die von der Lektüre inspirierte bildliche Vorstellung vor dem ‚geistigen Auge‘ auf die Wirklichkeit projiziert, genauer: die vom Fenster eingerahmte Landschaft, welche wiederum den Blick auf die Nordsee freigibt. Diese „blue line between the gap of the trees on the moor“ (*Rea* 140) verbindet durch die schließlich in der immergrünen Escallonia-Hecke wiederkehrende Farbe Grün und Blau des entfernten Horizonts analog zu *TtL* Gegenwart und Vergangenheit:

None of these things distracted me in those days; and somehow or another, the **windows** being open, and the book held so that it rested upon a background of **escallonia hedges** and **distant blue**, instead of

being a book it seemed as if what I read was laid upon the landscape not printed, bound, or sewn up, but somehow the product of trees and fields and the hot summer sky, like the air which swam, on fine mornings, round the outlines of things. (*Rea* 141, Herv. v. AH)

Beide Farben kehren im letzten Abschnitt der auto/biografiction *TtL* im fertiggestellten „picture“ von Lily mit „all its green and blues“ (170)⁵⁷⁶ wieder und verdeutlichen somit, inwiefern auf ihrer Leinwand, die metaphorisch zur Projektionsfläche der inneren *Laterna magica* wird, Vergangenheit und Gegenwart zusammentreffen. Bereits an früherer Stelle heißt es: „She saw her canvas as if it had floated up and placed itself white and uncompromising directly before her“ (129f.). Die Leinwand ist somit zugleich physischer Bildträger des Gemäldes und Projektionsfläche der mentalen Bilder. Bei Jack Stewart heißt es treffend: „Her reveries connect past and present, near and far, self and others, in an act of composition that mirrors the creative process.“⁵⁷⁷ Als weitere Projektionsfläche der mentalen Lichtbilder dienen neben dem allgemeinen vom Phantasiebild überlagerten Wahrnehmungsbild die Segel des Bootes („the sail, upon which James had his eyes fixed“, *TtL* 150).

Aus der letzten Szene ergibt sich durch die abschließend von Lily gezogene Linie („she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished“, 170) der Aufbau des dreigeteilten Romans: „The Window“ gibt wortwörtlich einen *Ausblick* auf die zehn Jahre später realisierte Fahrt zum Leuchtturm im dritten Teil und erzählt darüber hinaus das zukünftig Vergangene. Das Gegenstück dazu bietet wiederum „The Lighthouse“ mit dem Leuchtturm als Stellvertreter der *Laterna magica*, durch dessen Licht die Erinnerungen an den ersten Teil projiziert werden. Ersichtlich wird dies daran, dass sich die Figuren Lily und James an spezifische Momente erinnern, welche sich in „The Window“ ereignen. Diese Rückschau auf die Vergangenheit bzw. der Ausblick auf die im dritten Teil erzählte Zukunft werden analog zu Lilys Gemälde durch einen Mittelteil verbunden: die vergehende Zeit – „Time passes“. Darin bestätigt sich die Lesart, wonach Lily als *alter ego* der Verfasserin der auto/biografiction zu verstehen ist – zumal sie „at forty-four“ (*TtL* 124) dasselbe Alter hat wie Woolf bei ihrer Vision zu *TtL*.⁵⁷⁸ Woolf hat in ihren Tagebüchern bezüglich dieser Dreiteilung der narrativen Struktur eine kleine Zeichnung angefertigt und den ersten und letzten der drei Teile

⁵⁷⁶ Zu der spezifischen Farbkombination siehe auch Woolfs Kurzgeschichte „Blue & Green.“ In: [Dies.]: *Monday or Tuesday*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1921, S. 81–82.

⁵⁷⁷ Jack Stewart: *Color, Space, and Creativity. Art and Ontology in Five British Writers*. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2008, S. 54. Zur Farbe in Woolfs *TtL* siehe allgemein das gesamte Kapitel „A ‚Need of Distance and Blue‘: Color, Space, and Creativity in Woolf’s *To the Lighthouse*“, S. 25–54.

⁵⁷⁸ Vgl. Anmerkung von Bradshaw (*O* 193).

als Blöcke visualisiert, welche durch einen Korridor verbunden sind.⁵⁷⁹ Dieser dreigliedrige Aufbau ist mit dem Triptychon religiöser Kunst verbunden und deutet damit die im nachfolgenden Kapitel beleuchtete Ablösung des religiösen Glaubens durch die Ästhetik an. Die hier konstatierte Gleichsetzung von Leuchtturm und *Laterna magica* als Gedächtnismetapher wird in besonders gut anhand von Mrs Ramsay sichtbar:

„Always, Mrs. Ramsay felt, one helped oneself out of solitude reluctantly by laying hold of some little odd or end, some sound, some sight. She listened, but it was all very still; cricket was over; the children were in their baths; there was only the sound of the sea. She stopped knitting; she held the long reddish-brown stocking dangling in her hands a moment. She **saw the light again**. With some irony in her interrogation, for when one woke at all, one's relations changed, she **looked at the steady light**, the pitiless, the remorseless, which was so much her, yet so little her, which had her at its beck and call (she woke in the night and saw it bent across their bed, stroking the floor), but for all that she thought, watching it with fascination, **hypnotised, as if it were stroking with its silver fingers some sealed vessel in her brain** whose bursting would flood her with delight, she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness, and it silvered the rough waves a little more brightly, as daylight faded, and the blue went out of the sea and it rolled in waves of pure lemon which curved and swelled and broke upon the beach and the **ecstasy** burst in her eyes and **waves of pure delight** raced over the floor of her mind and she felt, It is enough! It is enough! (*TtL* 54f., Herv. v. AH)

Das Stichwort „ecstasy“ (siehe Kapitel 5.2), verweist auf die Entrückung der Figur im Moment einer unwillkürlichen Erinnerung („she had known happiness“), wobei Euphorie und Melancholie während der Wiedererinnerung vergangener Glücksmomente miteinander einhergehen – während Mrs Ramsay „waves of pure delight“ empfindet, beobachtet ihr Mann sie als Außenstehender „in her beauty, in her sadness“ (ebd. 55). Der Begriff „ecstasy“ findet sich im dritten Teil bei Lily Briscoe, die ihre Vision des Gemäldes umzusetzen beginnt (vgl. ebd. 130) und erneut, wenn sie malend Mrs Ramsay als phantasmagorische Erscheinung vor Augen hat (vgl. ebd. 164f.; zur Erscheinung von Mrs Ramsay siehe Kapitel 5.1).

Die Verbindung zum Buntglas und damit der Hinweis für die motivische Wiederkehr der *Laterna magica* findet sich in „The Lighthouse“ ebenfalls anhand der darin omnipräsenten Farben Grün und Blau der „glittering windows“ (156) des Hauses, das noch dazu personifiziert und mit Traum assoziiert wird: „She looked at it there sleeping in the early sunlight with its windows green and blue with the reflected leaves“ (133). Hinzu kommt die indirekte Evokation von Kirchenglasfenstern durch Lilys Imagination eines „cathedral-like place“ (141) in enger Verknüpfung zu den bereits in Kapitel 5.2 erwähnten „colours on a butterfly's wing“ (ebd.). Das Buntglasmotiv ist bei Woolf mehrfach mit dem des Schmetterlings verknüpft. So heißt es bereits im ersten Kapitel der auto/biografiction *O*:

⁵⁷⁹ Vgl. Bradshaw: *Introduction TtL*, S. xlii.

His fathers had been noble since they had been at all. They **came out of the northern mists** wearing coronets on their heads. Were not the bars of darkness in the room, and the **yellow pools which chequered the floor, made by the sun falling through the stained glass** of a vast coat of arms in the window? Orlando stood now in the midst of the **yellow body of an heraldic leopard**. When he put his hand on the window sill to push the window open, it was instantly coloured red, blue and yellow **like a butterfly's wing**. (*O* 11, Herv. v. AH)

Die Vorfahren Orlandos erscheinen gleich einer Phantasmagorie durch das Lichtspiel des Buntglases und die „northern mists“, welche an die Nebelbildtechnik erinnern. Ein zentrales Stichwort ist hier der „heraldic leopard“ (vgl. 101), welcher ebenso wie das farbige Licht (vgl. „yellow pool of light“, 101), oder das Schachbrettmuster (vgl. „incessant chequer of light and shade“, 187) an späteren Stellen das Buntglasmotiv erneut aufruft. An einer Stelle verbindet sich das „diamond-paned window“ (130) mit einem weiteren Textsignal: der Erwähnung von „St Paul's“ (vgl. *O* 31–38, 47, 98, 131). Dabei ist die Erwähnung der Kathedrale teils ein Anachronismus (vgl. Anm. *O* 201). Außerdem hat die in direkter Textnähe zum Stichwort „lantern slide“ (48) erwähnte Druckerei „opposite St Paul's“ (47) laut Whitworths Anmerkung nie existiert (vgl. *O* 203). Hier wird die Artifizialität des literarischen Textes ersichtlich, denn die Erwähnung St Paul's dient vor der Folie der Laterna magica primär dazu, Religion mit (Dicht-)Kunst gleichzusetzen – bis hin zu der Formulierung „the cathedral tower which was her mind“ (98). Das Stichwort „St Paul“ ist darüber hinaus auch in *JR* mit der Laterna magica verknüpft, wobei der Text hier eine Laternenbildprojektion simuliert:

The flames had fairly caught. “There's St. Paul's!” someone cried. As the wood caught the city of London was **lit up for a second**; on other sides of the fire there were trees. Of the faces which came out fresh and vivid **as though painted in yellow and red**, the most prominent was a girl's face. By a **trick** of the firelight she **seemed to have no body**. The oval of the face and hair hung beside the fire with a **dark vacuum for background**. As if dazed by the glare, her green-blue eyes stared at the flames. Every muscle of her face was taut. There was something tragic in her thus staring—her age between twenty and twenty-five. A hand descending from the **chequered darkness** thrust on her head the conical white hat of a pierrot. Shaking her head, she still stared. A **whiskered face appeared above her**. They dropped two legs of a table upon the fire and a scattering of twigs and leaves. **All this blazed up and showed faces** far back, round, pale, smooth, bearded, some with billycock hats on; all intent; showed too **St. Paul's floating on the uneven white mist**, and two or three narrow, paper-white, extinguisher-shaped spires. The flames were struggling through the wood and roaring up when, goodness knows where from, pails flung water in beautiful hollow shapes, as of polished tortoiseshell; flung again and again; until the hiss was like a swarm of bees; and **all the faces went out**. “Oh Jacob,” said the girl, as they pounded up the hill in the dark, “I'm so frightfully unhappy!” Shouts of laughter came from the others—high, low; some before, others after. (*JR* 58, Herv. v. AH)

St Paul's erscheint wie bei einer Nebelbildprojektion („floating on the uneven mist“), während die für die Lichtbildprojektion typische fragmentierte Wahrnehmung besonders gut anhand der jungen Frau sichtbar wird, die wohlgermerkt durch einen „trick of the firelight“ körperlos erscheint. Hinzu kommt, dass sich die erleuchteten Gesichter von einem „dark vacuum“ abheben und in diesem Dunkel verschwinden, sobald die Lichtquelle versiegt.

Die klassischen handbemalten Glasplatten der Laterna magica sind durch Material und Farbigkeit sowie die aus der Transparenz resultierende Lichtdurchlässigkeit fest mit den Fenstern von Kathedralen und Kirchen verbunden. Riffaterre erläutert in Bezug auf Proust: „[T]he generative mechanism peculiar to Proust is that the vitrail is overtly derived from the lantern, a derivation which in turn serves as a model for making, conversely, the church window a metaphor for the lantern and thus for the cathexis that the lantern operates.“⁵⁸⁰ Die Verbindung von Kirchenfenstern und gewöhnlichem Buntglas bei Proust veranschaulicht eine Passage aus dem nachfolgenden (zunächst 1905 als „Sur la lecture“ in *La Renaissance Latine* veröffentlichten, 1919 überarbeitet unter dem Titel „Journées de lecture“ in die Sammlung *Mélanges et Pastiches* aufgenommen) Text:

[E]lles [toutes ces choses, Anm. v. AH] faisaient de cette chambre **une sorte de capelle** où le soleil – quand il traversait **les petits carreaux rouges** que mon oncle avait **intercalés au haut des fenêtres** – piquait sur les murs, après avoir rosé l’aubépine des rideaux, des lueurs aussi étranges que si **la petite chapelle** avait été enclose dans une plus grande **nef à vitraux** ; et où le **bruit des cloches** arrivait si retentissant à cause de la proximité de notre maison et de l’église.⁵⁸¹

Die hier dokumentierte Transformation des Zimmers in eine Kapelle durch die profanen Buntglaseinsätze („petits carreaux rouges“) im Fenster findet in der *RTP* ihre Entsprechung bei der Beschreibung der Laternenbildvorführung im Kinderzimmer: „à l’instar des premiers architectes et **maîtres verriers de l’âge gothique**, elle substituait à l’opacité des murs d’impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient peintes **comme dans un vitrail** vacillant et momentané“ (*RTP* 17, Herv. v. AH). Andererseits bricht in den Raum der Kirche wiederum das visuelle Medium ein, wenn Mme de Guermantes in ‚Marcel’s‘ Wahrnehmung in eine „personnage de lanterne magique“ (*RTP* 2275) transformiert wird. Die motivische Wiederkehr von Buntglas ist bei Proust somit immer auch mit der Laterna magica verbunden. Bei Nabokov findet sich eine vergleichbare Konnotation von profanem Buntglas mit Kirchenfenstern, wenn er den „chapel-like touch“ (*SM* 163) der Buntglasfenster des Pavillons beschreibt.

⁵⁸⁰ Riffaterre: *Narrative Subtexts*, S. 460.

⁵⁸¹ Marcel Proust: „Journées de Lecture [Sur la lecture].“ In: [Ders.]: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229. Paris: Gallimard, 1971, S. 558 [Herv. v. AH]. [Orig. in : *La Renaissance latine*, 01.04.1905, <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80165g/f395.item#> (Letzter Zugriff: 30.06.24)].

Durch das Glas als „Symbol der göttlichen Offenbarung, Transzendenz und Immaterialität“⁵⁸² steht die Laterna magica einerseits in Verbindung mit mittelalterlicher Sakralbaukunst und andererseits insbesondere im Zuge der Weiterentwicklung des Mediums während der Industrialisierung für den technischen Fortschritt der Moderne. Sie ist also in mehrfacher Hinsicht ein Schwellenphänomen, das nicht nur bildliche Vorstellung und visuelle Wahrnehmung miteinander verbindet. Dies zeigt sich bereits anhand der Erwähnung des „chemin de fer“ (*RTP* 17), mit welchem ‚Marcel‘ in Combray ankam, im Kontext der ersten Nennung der Laterna magica. In der späteren Beschreibung dieses ersten Blicks auf Combray aus dem Zugfenster findet sich wiederum die Kirche – „vue du chemin fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n’était qu’une église résumant la ville, la représentant“ (*RTP* 47). Damit sind Laterna magica und Kirche in gewisser Weise austauschbar. Karlheinz Stierle konstatiert ausgehend von dieser Passage: „Immer ist, wo bei Proust die Kirche gegenwärtig ist, der Bahnhof nicht weit.“⁵⁸³ Stierle geht allerdings nicht so weit, diese von Ruskin adaptierte „Konfiguration von Bahnhof und Kirche“⁵⁸⁴ an die Laterna magica zurückzubinden, wenngleich diese die charakteristischen Eigenschaften beider in sich vereint. Stierles Feststellung des bei Proust zentralen Themas einer „Entgegensetzung von profaner Welt der Moderne und christlich-religiöser Welt des Mittelalters“⁵⁸⁵ lässt sich idealtypisch auf die Laterna magica übertragen, wodurch diese nicht nur meta- und intratextuell als Gedächtnismetapher fungiert, sondern darüber hinaus als poetologisches Modell dient.

Bei Nabokov ist das Buntglasmotiv unabhängig von Kirchen besonders eng mit einem bestimmten Ort verknüpft: dem Landsitz der Familie in Vyra, genauer mit dessen Veranda. Unabhängig von der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse in der außerliterarischen Wirklichkeit legt die Erzählreihenfolge innerhalb der auto/biografiction nahe, dass diese kindliche Faszination für das Buntglas der späteren Leidenschaft für Schmetterlinge vorausgeht. „The summer of 1905 in Vyra had not yet evolved lepidoptera“ (*SM* 67) und nachdem

⁵⁸² Andreas Dittrich: „Glas.“ In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler/Springer, 2020, S. 227. <doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁸³ Karlheinz Stierle: „Proust, Giotto und das Imaginäre.“ In: Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle, Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München: Fink, 1985, S. 233.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 238.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 232.

Mademoiselle im Winter 1905/06 aus der Schweiz in den Haushalt der russischen Familie kommt, folgt auf die winterlichen Ereignisse als nächste Erinnerungssequenz diese:

Meanwhile the setting has changed. [...] The summer afternoon is alive with steep clouds breasting the blue. **Eyed shadows move on the garden paths.** Presently, lessons are over and Mademoiselle is **reading** to us on the veranda where the mats and plaited chairs develop a spicy, biscuity smell in the heat. On the white window ledges, on the long window seats covered with faded calico, **the sun breaks into geometrical gems after passing through romboids and squares of stained glass.** This is the time, when Mademoiselle is at her very best. [...] There she sat, distilling her reading voice from the still prison of her person. [...] The black-rimmed pince-nez reflected eternity. [...] But the **most constant source of enchantment** during those readings came from the **harlequin pattern of colored panes** inset in a whitewashed framework on either side of the veranda. The garden when viewed through these **magic glasses** grew strangely still and aloof. If one looked through **blue glass**, the sand turned to cinders while **inky trees swam in a tropical sky.** The **yellow** created an amber world infused with an extra strong brew of sunshine. The **red** made the **foliage drip ruby dark** upon a **pink footpath.** The **green soaked greenery in a greener green.** And when, after such richness, one turned to a small square of normal, **savorless glass**, with its lone mosquito or lame daddy longlegs, it was like taking a draught of water when one is not thirsty, and one saw **a matter-of-fact white bench** under familiar trees. But of all windows this is the pane through which in later years parched nostalgia longed to peer. (SM 74f.)

Der Einbruch der, durch das Buntglas evozierten, Phantasie in die Wirklichkeit sowie die „magic glasses“ rufen motivisch die Lichtbildprojektionen der Laterna magica auf. Indem der Erzähler hier die Effekte des Buntglases auf die Landschaft szenisch beschreibt, simuliert er die Wahrnehmung des Kindes, wobei die Farbwörter den restlichen Text dominieren. Die „romboids and squares of stained glass“, das „harlequin pattern of colored panes“, bilden somit unter Einbezug der titelgebenden Passage aus *LatH* (siehe hierzu Kapitel 3.2) das Emblem der Kindheit innerhalb von Nabokovs Erinnerungspoetik. Über die beginnende Leidenschaft für das Jagen und Sammeln von Schmetterlingen heißt es wenig später: „From the age of seven, everything I felt in connexion with **a rectangle of framed sunlight** was dominated by a single passion“ (SM 86, Herv. v. AH). Demnach scheint zumindest im Text die Faszination für das Buntglasmotiv jener für Schmetterlinge vorgelagert zu sein. Die synästhetische Verbindung von Geschmack und Farben, welche sich aus dem „savorless glass“ ableiten lässt, findet sich analog bei Benjamins Beschreibung der in Stanniolpapier verpackten Schokolade an deren Süße sich wohlgernekt das Auge „vollsog“:

In unserem Garten gab es einen verlassenenen, morschen Pavillon. Ich liebte ihn der **bunten Fenster** wegen. Wenn ich in seinem Innern von Scheibe zu Scheibe strich, **verwandelte ich mich; ich färbte mich wie die Landschaft**, die bald lohend und bald verstaubt, bald schwelend und bald üppig im Fenster lag. Es ging mir wie beim **Tuschen**, wo die Dinge mir ihren Schoß aufboten, sobald ich sie in einer **feuchten Wolke** überkam. Ähnliches begab sich mit **Seifenblasen**. Ich reiste **in ihnen** durch die Stube und **mischte mich ins Farbenspiel** der Kuppel bis sie zersprang. Am Himmel, mit einem Schmuckstück, in einem Buch **verlor ich mich an Farben**. Kinder sind ihre Beute auf allen Wegen. Man konnte damals **Schokolade** in zierlichen, kreuzweis gebündelten Päckchenkaufen, in denen jedes Täfelchen für sich in **farbiges Stanniolpapier** verpackt war. Das kleine Bauwerk, dem ein rauher Goldfaden seinen Halt gab, prunkte mit grün und gold, blau und orange, rot und silber; nirgends stießen zwei gleich verpackte Stücke aneinander. **Aus diesem funkelnden Verhau brachen die Farben eines Tages auf mich herein, und ich spüre die Süßigkeit noch, an der mein Auge sich damals vollsog.** Es war die

Süßigkeit der Schokolade, mit der sie mir **mehr im Herzen als auf der Zunge zergehen** wollten. Denn ehe ich den Lockungen des Naschwerks erlegen war, hatte der höhere Sinn mit einem Schlage den niederen in mir überflügelt und mich entrückt. (BK 424, Herv. v. AH)

Während sich bei Nabokovs Erzähler-Held in *SM* nur die Landschaft durch das Buntglas auf magische Weise verfärbt, ist es bei Woolf bereits Orlandos Hand, die sich durch das Buntglas scheinbar in einen Schmetterlingsflügel verwandelt (vgl. *O* 11) und bei Benjamin nun das ganze Kind („ich färbte mich wie die Landschaft“). Ähnlich wie bereits bei der Schmetterlingsjagd (siehe Kapitel 5.2) geht das Wesen des betrachteten Gegenstandes hier auf das Kind über, das durch die Farben die Erfahrung einer Entgrenzung des Selbst macht, indem es sich „ins Farbenspiel“ der Seifenblasen „mischt“. Die Entrückung ist hier eine Mehrfache: Das erwachsene Ich ist im Moment der Wiedererinnerung der Gegenwart entrückt, wobei das Kind von außen betrachtet und beschrieben wird – somit der erwachsene Blick sich auf das Kind richtet und nicht durch die Augen des Kindes sieht. Zugleich erinnert sich jedoch der Erzähler daran, wie er selbst in der kindlichen Perspektive sich an Farben „verlor“. Die wahre Kunst der Erinnerungspoetik bei Benjamin, Nabokov, Proust und Woolf ist somit an die visuelle Wahrnehmung und die Farbigkeit des Buntglases gebunden, welches die Laterna magica paradigmatisch in Form der halbtransparenten, vom einfallenden Licht irisierenden und als Lichtbildprojektion niemals greifbaren Glasbilder verkörpert.

Das Buntglas der früheren Kindheitserinnerung an die Veranda kehrt bei Nabokov (in erstaunlicher inhaltlicher Übereinstimmung zu Benjamin) in Form eines Pavillons wieder. Indem der 15-Jährige ausgerechnet an diesem Ort sein erstes Gedicht verfasst (vgl. *SM* 163f.), wird das Buntglas motivisch mit Schreibproduktion verknüpft. Die Laterna magica wird folglich bei Nabokov expliziter als bei Benjamin, Proust und Woolf zum Textmodell stilisiert, da es überdies in Rekurrenz auf die Lichtbildvorträge des Tutors Lenski, dem „main theme“ des achten Kapitels (vgl. *SM* 121–129), programmatisch heißt: „I am going to show a few slides“ (*SM* 114).

5.4 „Feuchte Farbigkeit“ des Regenbogens: Kunst als Religionsersatz

Das Licht der Ideen kämpft mit dem Dunkel des schöpferischen Grundes und in diesem Kampfe erzeugt es das Farbenspiel der Phantasie. (*GS VI* 114)

Der Regenbogen ist neben Schmetterling und Buntglas das dritte Motiv, welches sich anhand der hier betrachteten Paradigmata in Verbindung mit der *Laterna magica* ausmachen lässt. Ähnlich wie das Schmetterlingsmotiv bietet der Regenbogen durch seine Flüchtigkeit „als zeitlich begrenztes opt[isches] Phänomen“ sowie die ebenso beim Buntglas anzutreffende „irisierende Farbenpracht“ relevante Merkmale für die Rückbindung an das visuelle Medium.⁵⁸⁶ Aus der allgemeinen Bedeutung des Regenbogens als literarisches „Symbol der Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem, [...] aber auch der Vergänglichkeit, der Wandelbarkeit und des Scheins“⁵⁸⁷ lässt sich weiters vor der Folie der *Laterna magica* eine dem Zeitgeist des Modernismus entsprechende Umdeutung ableiten. Der Regenbogen steht nun nicht mehr für transzendente Verbindung zu einer metaphysischen Entität, sondern für die Kunst, welche zum Religionsersatz wird.

In Nabokovs Definition von „Personal Past“ wird die Verbindung des Regenbogens mit der inneren *Laterna magica* deutlich: „The Past [sic!] is a constant accumulation of images, but our brain is not an ideal organ for constant retrospection and the best we can do is to pick out and try to retain **those patches of rainbow light flitting through memory**.“⁵⁸⁸ Die Vergänglichkeit der im Gedächtnis aufgehobenen Erlebnisse und Erfahrungen wird anhand der Metaphorik der *Laterna magica* in ihrer Dopplung ersichtlich; nicht nur der ursprüngliche Moment verkörpert in Form von Erinnerung die Vergänglichkeit, sondern auch in der Wiedererinnerung ist das (un-)bewusst evozierte mentale Bild vergänglich. Es wird stets von weiteren überlagert, ist zugleich Standbild und Bewegtbild und zeugt somit von einer ‚Dialektik im Stillstand‘ (siehe Kapitel 3.3). Diese mit dem Regenbogen assoziierte Vergänglichkeit findet sich in *TtL* anhand einer Introspektion der Gedankenwelt von Mrs Ramsay und veranschaulicht hier die motivische Wiederkehr der *Laterna magica*:

The gruff murmur, irregularly broken by the taking out of pipes and the putting in of pipes which had kept on assuring her, though she could not hear what was said (as she sat in the **window** which opened

⁵⁸⁶ Vgl. Erik Redling: „Regenbogen.“ In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler/Springer, 2020, S. 497. <doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Nabokov: *Strong Opinions*, S. 240 [Herv. v. AH].

on the terrace), that the men were happily talking; this sound, which had lasted now half an hour and had taken its place **soothingly** in the scale of sounds pressing on top of her, such as the tap of balls upon bats, the sharp, sudden bark now and then, „How’s that? How’s that?“ of the children playing cricket, had ceased; so that the **monotonous fall of the waves** on the beach, which for the most part beat a measured and **soothing tattoo to her thoughts** and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, „I am guarding you—I am your support,“ but at other times **suddenly** and **unexpectedly**, especially when her **mind raised itself slightly** from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but **like a ghostly roll of drums** remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, **and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow** – this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an **impulse of terror**. (*TtL* 16f.)

Der geistesabwesende auf das Fenster gerichtete Blick von Mrs Ramsay ist das erste Textsignal für die (implizite) Präsenz der *Laterna magica*, gefolgt von der mit einem „ghostly roll of drums“ einhergehenden Plötzlichkeit („suddenly“, „unexpectedly“) des die beruhigende Monotonie der Geräuschkulisse unterbrechenden Gedankens an die Vergänglichkeit. Das sukzessiv und unaufhörlich in einem konstanten Strom vorbeigleitende Leben („slipped past“) wird im Manuskript durch den expliziten Verweis auf die *Laterna magica* veranschaulicht, der jedoch im finalen Text nicht mehr enthalten ist:

& warned her whose days seemed to fly ~~so fast & to be~~ *as such a **phantasmagoria - helter skelter of events** which [?she/these] she had scarcely time to realise, of the **fleetingness** of all this, of the quick passage of ~~her~~ of **rainbow** [?hued] water fall – such it seemed to her – into the abyss, & the shattered race of ?risen/broken waters ?afterwards That she might die first – that was her urgent desire: ~~And she~~ With this wish in her mind, she ~~shut~~ looked up.⁵⁸⁹

Dieses Paralipomenon bezeugt durch die explizite Erwähnung der Phantasmagorie, dass es sich bei der *Laterna magica* in *TtL* um keinen reinen Transferfall handelt, sondern die Lesart im Text selbst angelegt ist. Durch den (in der finalen Textversion ebenfalls gestrichenen) Beisatz mit dem Wunsch „that she might die first“ erklärt sich der „impulse of terror“ deutlich besser. Das aus dem intertextuellen Bezug von Manuskript und Druckversion hervorgehende Begriffskluster aus „ghostly“, „phantasmagoria“, „terror“, „ephemeral“, „fleetingness“ und „rainbow“ lässt keinen Zweifel mehr an der textuellen Präsenz der *Laterna magica* aufkommen.

⁵⁸⁹ Zitiert nach Virginia Woolf: „F51 / P25 [1926, Berg Collection, NYPL]“, Transcriptions - To The Lighthouse - Berg Materials - The Window. In: *Woolf Online*, Website-Copyright 2011-2024 [Herv. v. AH]. <woolfonline.com/?node=content/text/transcriptions&project=1&parent=6&taxa=24> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Der nachfolgende Link führt zur besseren Nachvollziehbarkeit direkt zum Stichwort „phantasmagoria“, <woolfonline.com/?node=content/text/transcriptions&project=1&parent=6&taxa=24&content=5141&pos=1&search=phantasmagoria> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Benjamin hat eine zentrale verbindende Eigenschaft von Regenbogen und (innerer) Laterna magica auf den treffenden Begriff „feuchte Farbigkeit“ gebracht und diesen Margarethe im „Gespräch über Phantasie“ in den Mund gelegt:

Eine **Welt von Erinnerung ist um mich**. Ich denke an die **Farben der Kinder**. Wie ist sie dort überall das rein Empfangene, der Ausdruck der Phantasie. Verweilen innerhalb der Harmonie, über der Natur in Unschuld. Das Bunte und Einfarbige, die schöne seltsame Technik meiner ältesten Bilderbücher. Weißt du, wie dort überall die **Konturen in einem regenbogigen Spiele verwischt** waren, wie Himmel und Erde **mit durchsichtigen Farben** strichhaft getuscht waren! Wie die Farben geflügelt immer über den Dingen schwebten, sie recht sehr färbten und verschlangen. Denke an die vielen Kinderspiele, die alle auf die reine Anschauung in der Phantasie gehen! **Seifenblasen, Teespiele, die feuchte Farbigkeit der Laterna magica**, das **Tuschen**, die Abziehbilder. Immer war die Farbe möglichst verschwommen, auflösend, ganz monoton nüanciert, ohne Licht- und Schattenübergänge. Wollig manchmal, wie die bunte Wolle zum Ausnähen. Es gab keine Mengen, wie in den Farben der Malerei. Und scheint es dir nicht, daß diese eigene Welt der Farbe, die **Farbe als Medium**, als Raumloses, vortrefflich durch **Buntheit** dargestellt war? Eine zerstreute, raumlose Unendlichkeit der reinen Aufnahme, so war die Kunstwelt des Kindes gebildet. Ihre einzige Erstreckung war die Höhe. – Das Wahrnehmen der Kinder ist selbst in die Farbe zerstreut. Sie leiten nicht ab. Ihre Phantasie ist unberührt. (RB 25, Herv. v. AH)

Da unsere mentalen Bilder in der Regel keine gestochen scharfen Konturen aufweisen, sondern viel eher Vagheit und fließenden Wechsel, gleichen sie dem „regenbogigen Spiele“. Die Perspektive des Kindes in der Rückschau der Erwachsenen wird folglich erst durch die „Farbe als Medium“ authentisch rekonstruiert. Benjamin führt an anderer Stelle (erneut unter Verweis auf die Laterna magica) aus, die Farbe sei für Kinder „von feuchter Art, das Medium aller Veränderungen und nicht Symptom“ (GS VI 110). Diese Eigenschaft spiegelt sich bei Nabokov in den „watercolors“ von Mr Cummings und seinen damit erzeugten „wet little paradises, variations of one landscape: a summer evening with an orange sky, a pasture ending in the black fringe of a distant forest, and a luminous river, repeating the sky and winding away and away“ (SM 63). Diese von Regenbogen und Sonnenuntergang verkörperte ‚feuchte Farbigkeit‘ erweist sich analog bei Proust als hilfreiches Textsignal für die Verbindung von Laterna magica und Erinnerung (vgl. RTP 2307).⁵⁹⁰ So heißt es dort etwa: „Nous ne nous rappelons pas nos souvenirs des trente dernières années; mais ils nous **baignent** tout entiers“ (RTP 1496f., Herv. v. AH) oder an anderer Stelle: „Un instant, les rochers dénudés dont j’étais entouré, la mer qu’on apercevait par leurs déchirures, **flottèrent** devant mes yeux comme des fragments d’un autre univers (RTP 1529, Herv. v. AH). Auch in der traummalrischen ‚colline‘-Passage⁵⁹¹ kehrt diese Feuchtigkeit in Kombination mit dem Nebel als

⁵⁹⁰ Die nachfolgende Analyse zu Proust ist eine Übernahme aus Hell: *Präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Proust und Benjamin* [unveröffentlichte Seminararbeit].

⁵⁹¹ Siehe hierzu die aufschlussreiche Interpretation im Kontext von Benjamins Begriff der Natur-Aura bei Link-Heer: *Benjamin liest Proust*, S. 39–50.

Sinnbild des Vergessens metonymisch wieder: „Imbibant la forme de la colline, associé au goût du chocolat et à toute la trame de mes pensées d'alors, ce **brouillard**, sans que je pensasse le moins du monde à lui, vint **mouiller** toutes mes pensées de ce temps-là“ (RTP 808, Herv. v. AH). Abschließend ließe sich hierzu auch an die kurze Besichtigung der Kirche von Marcouville l'Orgueilleuse mit Albertine denken, die durch das Licht des Sonnenuntergangs (analog zu den Aquarellen Mr Cummings' bei Nabokov) im subjektiven Empfinden des Erzählers ebenfalls diese ‚feuchte Farbigkeit‘ aufweist:

Nous passions devant Marcouville l'Orgueilleuse. Sur son église, moitié neuve, moitié restaurée, le **soleil déclinant** étendait sa patine aussi belle que celle des siècles. À travers elle les grands bas-**reliefs** semblaient n'être vus que sous **une couche fluide, moitié liquide, moitié lumineuse** ; la Sainte Vierge, sainte Élisabeth, saint Joachim, **nageaient** encore dans l'**impalpable** remous, presque à sec, à fleur d'eau ou à fleur de soleil. Surgissant dans une chaude poussière, les nombreuses statues modernes se dressaient sur des colonnes jusqu'à mi-hauteur des **voiles** dorés du couchant. [...] Tout autant que de ses membres, Albertine avait une conscience directe de sa toque de paille d'Italie et de l'**écharpe de soie** (qui n'étaient pas pour elle le siège de moindres sensations de bien-être), et recevait d'elles, tout en faisant le tour de l'église, un autre genre d'impulsion, traduite par un contentement inerte mais auquel je trouvais de la grâce ; **écharpe** et toque qui n'étaient qu'une partie récente, adventice, de mon amie, mais qui m'était déjà chère et **dont je suivais des yeux** le sillage, le long du cyprès, dans l'air du soir. [...] Pas plus qu'Elstir, je n'aimais cette église, c'est sans me faire plaisir que sa façade ensoleillée **était venue se poser devant mes yeux**, et je n'étais descendu la regarder que pour être agréable à Albertine. Et pourtant je trouvais que le grand impressionniste était en contradiction avec lui-même ; pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la **transfiguration de l'église dans le couchant** ? „Non décidément, me dit Albertine, je ne l'aime pas ; j'aime son nom d'Orgueilleuse. Mais ce qu'il faudra penser à demander à Brichot, c'est pourquoi Saint-Mars s'appelle le Vêtu. On ira la prochaine fois, n'est-ce pas ?“ me disait-elle en me regardant de ses yeux noirs sur lesquels sa toque était abaissée comme autrefois son petit polo. Son **voile flottait**. Je remontais en auto avec elle. (RTP 1518, Herv. v. AH)

Das Stichwort „impalpable“ deutet durch die bereits erwähnte Rückbindung an die erste Erwähnung des Mediums eindeutig auf die Präsenz der Laterna magica hin. Die sonnenuntergangsbeschienene Kirchenfassade zieht (als gleichzeitige Reminiszenz der Glockentürme von Martinville und Vieuxvicq) wie ein Glasbild an ‚Marcel‘ vorbei, die Heiligenfiguren schwimmen („nageaient“) im Licht und die Schleier des Sonnenuntergangs werden ebenso wie der Seidenschal zum Äquivalent einer Leinwand bzw. der Rauchschwaden bei Nebelbildprojektionen. Die ‚feuchte Farbigkeit‘ taucht explizit in der Formulierung „couche fluide, moitié liquide, moitié lumineuse“ auf und erinnert an die Aquarellbilder bei Nabokov. Indem der regungslos verharrende Erzähler-Held lediglich mit den Augen Albertine mit ihrem Seidenschal und dem italienischen Strohhut folgt („je suivais des yeux“), wird der visuelle Eindruck einer Laternenbildvorführung verstärkt. Die Verbindung zwischen Laterna magica und Erinnerung findet sich schließlich im Bild der halb restaurierten Kirche, auf welcher die untergehende Sonne ihre Patina ausbreitet – „sa patine aussi belle que celle des siècles“ – und diese somit der Zeit entrückt. ‚Marcel‘ sucht sich den Anblick der ins goldene

Licht des Sonnenuntergangs getauchten Kirchenfassade von Marcouville l'Orgueilleuse nicht aus, sondern dieser schiebt sich ihm wie das Bild einer Laterna magica ohne sein Zutun vor Augen. Was Fraser über die Laternenprojektion im Kindesalter anmerkt, ließe sich damit auch auf den erwachsenen Erzähler übertragen: „[Images from the lantern, Anm. v. AH] are seen and yet at the same time seemingly drawn from within the child.“⁵⁹² Der erwachsene Erzähler-Held schwankt stets zwischen den beiden Rollen: Gast (bei unwillkürlicher Erinnerung) und Mitwirkender (bei willkürlicher Erinnerung bzw. versuchter Wiederholung unwillkürlicher Erinnerung). Die ‚feuchte Farbigkeit‘ und Transparenz der untergehenden und dabei scheinbar der Zeit enthobenen Sonne kehrt in einer der bekanntesten Szenen der *RTP* wieder – diesmal unter dezidiierter Nennung der Laterna magica:

Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les **regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire**, des poupées **baignant dans les couleurs immatérielles des années**, des poupées **extériorisant le Temps**, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux **sa lanterne magique**. Aussi **immatériel** que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme **la révélation du Temps**, qu'il rendait partiellement visible. (*RTP* 2307, Herv. v. AH)

In ‚Marcel's‘ Bildbewusstsein überlagern sich Erinnerungsbild und visuelle Wahrnehmung derart, dass für ihn die vermeintlich im farbigen Licht ‚schwimmenden‘ Personen der Zeit entrückt zu sein scheinen – „baignant dans les couleurs immatérielles des années“. Dabei wird die Zeit selbst zum Betreiber der inneren Zauberlaterne. Das Beispiel eines im virtuellen Museum „de Luikerwaal“ dokumentierten Laternenbilds aus Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts mit „figures de femme en buste“⁵⁹³ bezeugt, dass es tatsächlich Laternenbildprojektionen gegeben hat, welche wortwörtlich einem „bal de têtes“ geglichen haben, wie ihn Proust auf einem handgeschriebenen Manuskriptblatt in *Cahier 12* (1909) zeichnete.⁵⁹⁴

Bei Woolf verbindet sich die bei Benjamin zur ‚feuchten Farbigkeit‘ gezählte Tusche im Wahrnehmungs- und Schreibprozess mit der Laterna magica und dem Regenbogen:

⁵⁹² Robert Fraser: *Proust and the Victorians*, S. 5.

⁵⁹³ Die Abbildung findet sich unterhalb der Serie zu „Geneviève de Brabant“ und trägt die Bildunterschrift „A large glass magic lantern slide with beautiful ‚figures de femme en buste‘, France at the end of the 19th century“, French magic lantern slides. Plaques verre française pour la lanterne magique. part 1. In: *de Luikerwaal*, <luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/frans01_uk.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁹⁴ Für eine Abbildung der entsprechenden Seite siehe Abdruck in der online publizierten Pressemappe zur Jubiläumsausstellung in Paris 2022. Vgl. Bibliothèque nationale de France: „Marcel Proust. La fabrique de l'œuvre. 11 octobre 2022 - 22 janvier 2023“, Dossier de presse, 2022, S. 36. <bnf.fr/sites/default/files/2022-09/dp_Proust_la_fabrique_de_l_oeuvre.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Now, however, that it was the **dead of night** and he was alone, he chose from this repository one thick document called ‚Xenophila: A Tragedy‘ or some such title, and one thin one, called simply ‚**The Oak Tree**‘ (this was the only monosyllabic title among the lot), and then he approached the **inkhorn**, fingered the **quill**, and made other such passes as those addicted to this vice begin their rites with. But **he paused**. As this pause was of extreme significance in his history, more so, indeed, than many acts which bring men to their knees and make rivers run with blood, it behoves us to ask why he paused; and to reply, after due reflection, that it was for some such reason as this. **Nature, who has played so many queer tricks upon us**, making us so unequally of clay and diamonds, of **rainbow and granite**, and stuffed them into a case, often of the most incongruous, for the poet has a butcher’s face and the butcher a poet’s – Nature, who delights in muddle and mystery, so that even **now** (the first of November 1927) we know not why we go upstairs, or why we come down again, our most daily movements are like the passage of a ship on an unknown sea, and the sailors at the masthead ask, pointing their glasses to the horizon, “Is there land or is there none?” – to which, if we are prophets, we make answer “Yes”; if we are truthful we say “No”; nature, who has so much to answer for besides the **perhaps unwieldy length of this sentence**, has further complicated her task and added to our **confusion** by providing not only a perfect **ragbag of odds and ends within us** – a piece of a policeman’s trousers lying cheek by jowl with Queen Alexandra’s wedding veil – but has contrived that the whole assortment shall be lightly stitched together by a single thread. Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and **pulling the inkstand towards one**, may **agitate a thousand odd, disconnected fragments**, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind. Instead of being a single, downright, bluff piece of work of which no man need feel ashamed, our commonest deeds are set about with a fluttering and flickering of wings, a rising and falling of lights. Thus it was that Orlando, **dipping his pen in the ink, saw the mocking face of the lost Princess** and asked himself a million questions instantly, which were as arrows dipped in gall. Where was she, and why had she left him? Was the Ambassador her uncle or her lover? Had they plotted? Was she forced? Was she married? Was she dead? – all of which so drove their venom into him that, as if to vent his agony somewhere, he **plunged his quill so deep into the inkhorn that the ink spurted over the table**, which act, explain it how one may (and no explanation perhaps is possible – Memory is inexplicable), **at once substituted for the face of the Princess a face of a very different sort**. But whose was it, he asked himself? And he had to wait, perhaps half a minute, looking at the new picture which lay on top of the old, as one **lantern slide is half seen through the next**, before he could say to himself, “This is the face of that rather fat, shabby man who sat in Twitchett’s room ever so many years ago when old Queen Bess came here to dine. (O 47f., Herv. v. AH)

Die Laterna magica wird hier explizit als Gedächtnismetapher aufgerufen, wobei das Phantasiebild sich mit dem Wahrnehmungsbild vermischt und die Erinnerungsbilder einander überlagern, während sie gleich inneren Nebelbildern allmählich an Form gewinnen. Die Tinte ist hier der Auslöser des Erinnerungsbilds und somit initiiert der Schreibprozess, bzw. das Ergreifen der Schreibfeder („inkhorn“, „quill“) auf mehrfache Weise die Erinnerung. So lässt sich hier über die Erzählweise bei Woolf analog zu Benjamin, Nabokov und Proust festhalten: Orlando erinnert sich *schreibend* (siehe Kapitel 2). Die Erwähnung der inneren Nebelbilder an anderer Stelle legt durch deren „inky blackness“ (O 32) bzw. „so inky a blackness“ (O 36) – analog zu den „inky trees“ bei Nabokovs „magic glasses“ (SM 75) – den Täuschungsaspekt der Phantasmagorie offen und damit den hybriden Fiktionalitätsstatus. Denn die Schreibtinte, aus der wortwörtlich die Bilder bei Orlando hervorgehen, verbindet metaleptisch die Figur Orlando als Mise en abyme mit der Erzählinstanz und der

empirischen Autorin Woolf. Die Erwähnung des Regenbogens und der Schreibfeder, in engem textlichem Zusammenhang mit „St Paul’s“ (*O* 47) und der allgemeinen literarischen Produktion Orlandos, entspricht folglich einer Prolepse zur nachfolgenden Präsenz der Laterna magica (in Form des „lantern slide“ als Metapher des mentalen Bildes) und zugleich einem metatextuellen Kommentar. Denn die Formulierung „rainbow and granite“ erinnert an die Beschreibung von Prousts Stil („as tough as catgut & as evanescent as a butterfly’s bloom“⁵⁹⁵) und Lily’s Vision des Gemäldes in *TtL* („feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly’s wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron.“, *TtL* 141). Auf diese Weise verbindet das Regenbogenmotiv die Laterna magica mit den Künsten – speziell Literatur und Malerei, wobei wiederum das Laternenbild selbst die scheinbaren Widersprüche in sich vereint, indem es für den*die Betrachter*in gleichzeitig als materieller Bildträger im optischen Apparat und als ungreifbare Lichtbildprojektion existiert (siehe Kapitel 5.2 zur Schmetterlingsmotivik).

Die Passage verweist überdies auf zwei weitere eigene Intertexte Woolfs: Die arbiträre Verknüpfung von Bildfragmenten („a piece of a policeman’s trousers lying cheek by jowl with Queen Alexandra’s wedding veil“) erinnert an die Gedächtniskonzeption aus *SatF* („Sights marry, incongruously, morganatically (like the Queen and the Camel), and so keep each other alive“, *SatF* 193; siehe auch Kapitel 3). Die Formulierung „rainbow and granite“ verweist dagegen auf den Essay „New Biography“ (1927),⁵⁹⁶ der sich demnach als Programmschrift verstehen lässt, die in *O* als literarische Folgeleistung realisiert wird. Darin heißt es über die idealtypische Kunst der Biograph*innen, sie sei „subtle and bold enough to present that queer **amalgamation of dream and reality**, that perpetual marriage of **granite and rainbow**“ (100 [Herv. v. AH]. Als Genrehybrid entspricht die auto/biografiction dieser Verschmelzung („amalgamation“) und der daraus folgenden Auflösung der binären Oppositionen Traum und Wirklichkeit. Derek Ryan hat bezüglich dieser Verschmelzung bei Woolf zudem eine Inversion der binären Oppositionen „granite-like solidity“ und „rainbow-like

⁵⁹⁵ Woolf: *Diary iii*, S. 7. Der Tagebucheintrag ist datiert auf den 8.4.1925.

⁵⁹⁶ Vgl. Anmerkung von Whitworth (*O* 203).

intangibility“⁵⁹⁷ konstatiert,⁵⁹⁸ wodurch erst recht ein Hybrid entsteht. Dies gilt analog für die mittels der *Laterna magica* erzeugte Phantasmagorie. Da das irisierende Farbenspiel der Lichtbildprojektion stets einen Grund als Projektionsfläche erfordert, auf dem es in Erscheinung treten kann, lässt sich Woolfs berühmte Metapher von Granit und Regenbogen mit der *Laterna magica* zusammenführen. Die Inversion und Verschmelzung der vermeintlichen Gegensätze findet in der *Laterna magica* ihre direkte Entsprechung. Denn die eingefassten Glasbilder für Lichtbildprojektionen verbinden – im Miniaturformat – ebenso wie Kirchenfenster im Speziellen und Buntglasfenster im Allgemeinen Woolfs „granite-like solidity“ und „rainbow-like intangibility“. Der Regenbogen wird somit vom christlich-religiös konnotierten Symbol zu einem die Künste miteinander verbindenden Element.

In der *RTP* findet sich dementsprechend der Begriff „arc-en-ciel“ an zentralen Stellen in Verbindung mit Literatur, Malerei und Musik, wodurch der metaphysische Aspekt des literarischen Symbols eine säkularisierte Neucodierung erfährt und die Künste miteinander vereint. So etwa in textuellem Zusammenhang mit: Paul Desjardins und Shakespeare (vgl. *RTP* 102f.), der „phrase de la sonate“ von Vinteuil (vgl. 281ff.), dem Anblick des „arc-en-ciel de Turner“, der musikalisch begleitet wird von „la troisième partie de *La Symphonie pastorale*, ‚La Joie après l’orage‘, exécutés [...] par des musiciens [...] invisibles“ (*RTP* 1176), dem Maler Elstir und dessen Schilderung des „spectacle [...] où toutes les couleurs de l’arc-en-ciel se réfractent sur les rochers“ (*RTP* 1588). So verwundert es nicht, wenn Michel-Thiriet über die Religion bei Proust festhält, sie sei „eher eine Kunst. [...] Wenn Proust an etwas glaubt, dann an eine unbestimmte absolute Ewigkeit.“⁵⁹⁹ Wie anhand des Beispiels von Bergottes Tod sichtbar wird (siehe Kapitel 5.2), kann bei ihm „die Erlösung nur von der Kunst kommen.“⁶⁰⁰ Abgesehen von den Künsten verbindet der Regenbogen bei Proust zudem in Zusammenhang mit Albertine die Dichotomie von Verlangen und Erfüllung bzw. Vergänglichkeit (Tod) und Leben (vgl. *RTP* 662f.; 1964f.) – Aspekte, die sich auch auf das

⁵⁹⁷ Zitiert nach Virginia Woolf: „The New Biography (1927).“ In: Wilhelm Hemecker, Edward Saunders (Hrsg.): *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*, edited by, Berlin, Boston: De Gruyter, 2017, S. 119 <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110516678-023> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁹⁸ Vgl. Derek Ryan: „Nature, Who Has Played So Many Queer Tricks Upon Us“: Digging Granite and Chasing Rainbows With Virginia Woolf.“ In: Kristin Czarnecki, Carrie Rohman (Hrsg). *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson, SC: Clemson University Digital Press, 2011, S. 203. <search-ebshost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1469975&site=ehost-live> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁵⁹⁹ Michel-Thiriet: *Proust Lexikon*, S. 362

⁶⁰⁰ Ebd.

Wesen der Erinnerung übertragen lassen. Zumal die Zeit bei Proust wiederum als „artiste“ (*RTP* 2315) personifiziert wird.

Selbst die im Werk omnipräsenten religiösen Bauten interessieren vor diesem Hintergrund in erster Linie aus ästhetischen Gesichtspunkten und untermauern somit die Thesen, wonach Religion im Modernismus durch Kunst ersetzt wird. Belegen lässt sich dieser Zugang Prousts anhand eines 1904 erstpublizierten Zeitungsartikels, der noch dazu Regenbogen und Buntglas motivisch aufgreift:

Ce que j'ai dit des cathédrales s'applique à toutes les belles églises de France et on sait qu'il y en a des milliers. En suivant une route française [...], c'est presque à chaque pas que vous apercevez un clocher qui s'élève contre l'horizon orageux ou clair, **traversant, les jours de pluie ensoleillée, un arc-en-ciel** qui, **comme une mystique auréole reflétée sur** le ciel prochain de **l'intérieur même de l'église** entr'ouverte, juxtapose sur le ciel ses couleurs riches et distinctes de **vitrail** c'est presque à chaque pas que vous apercevez un clocher s'élevant au-dessus des maisons qui regardent à terre, comme un idéal, s'élançant dans la voix des cloches, à laquelle se mêle, si vous approchez, le cri des oiseaux. [...] Enfin **nous n'avons invoqué en tout ceci qu'un intérêt artistique**. Cela ne veut pas dire que le projet Briand n'en menace pas d'autres et qu'à ces autres nous soyons indifférent. Mais enfin c'est à ce point de vue que nous avons voulu nous placer.⁶⁰¹

Proust betont hier dezidiert sein „intérêt artistique“, wenngleich er damit dem religiösen Glauben keine Absage erteilt – er nimmt schlicht einen anderen Standpunkt ein und klammert so die naheliegende metaphysische Frage aus.

Bei Nabokov wird deutlicher noch als bei Woolfs „ink“ das Regenmotiv mit Literaturproduktion verbunden. Abgesehen davon, dass das erste Gedicht im „rainbow-windowed pavilion“ (*SM* 174) verfasst wird (vgl. 163f.), *schreibt* er im wahrsten Sinne des Wortes mit Farben. Nabokov hat bezüglich seiner Photismen eine Parallele zu Prousts Erzähler-Held ausgemacht und in einer Notiz zu seiner Vorlesung über die *RTP* notiert: „*Marcel saw sounds in color*.“⁶⁰² Daraus bedingt sich bei beiden die Verbindung von Erinnerungs- und Farbpoetik. Ersichtlich wird diese bei Nabokov etwa im Kontext der Erläuterung seiner

⁶⁰¹ Marcel Proust: „La mort des cathédrales. Une conséquence du projet Briand sur la Séparation.“ In: *Le Figaro*, 16.08.1904, S. 4. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k286706d/f3.item.zoom> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Als Proust den Artikel später gekürzt in „Pastiches et mélanges“ aufnimmt, fügt er angesichts der Zerstörungen des Ersten Weltkriegs an: „Dix ans ont passé, la mort des Cathédrales“, c'est la destruction de leurs pierres par les armées allemandes, non de leur esprit par une Chambre anticléricale qui ne fait plus qu'un avec nos évêques patriotes.“ Vgl. Marcel Proust: „La mort des cathédrales.“ In: [Ders.]: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229. Paris: Gallimard, 1971, S. 142.

⁶⁰² Nabokov: *Swann's Place*, S. 235 [Herv. i. Orig.]. Siehe auch: Emily Eells: „Proust, Nabokov and the ‚language of rainbows‘.“ In: Yannicke Chupin et al. (Hrsg.): *Vladimir Nabokov et la France*, Nouvelle édition [en ligne]. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2017, S. 135–146 <books.openedition.org/pus/5375> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Graphem-Farb-Synästhesie: „The word for rainbow, a primary, but decidedly muddy, **rainbow**, is in my private language the hardly pronounceable **kzspygv**“ (SM 18, Herv. v. AH). Farbe und Zeichen sind hier hybridisiert und ohne das Wissen um die Graphem-Farb-Codierung für Außenstehende nicht erschließbar. Ebenso wie für Außenstehende der Wahrheitsgehalt der Kindheitserinnerungen und die subjektive Wahrnehmung des Erzählers nur bedingt nachvollziehbar bzw. in den seltensten Fällen verifizierbar ist. Inwiefern bei Nabokov die Farbe an sich zum Schreibprogramm wird, veranschaulicht die Erinnerung an Buntstifte:

Colored pencils. Their detailed spectrum advertised on the box but never completely represented by those inside. We are sitting at a round table, my brother and I and Miss Robinson, who now and then looks at her watch: roads must be dreadful with all that snow; and anyway many professional hardships lie in wait for the vague French person who will replace her. **Now the colored pencils in action. The green one, by a mere whirl of the wrist, could be made to produce a ruffled tree, or the eddy left by a submerged crocodile.** The blue one drew a simple line across the page – and the horizon of all seas was there. A nondescript blunt one kept getting into one's way. The brown one was always broken, and so was the red, but sometimes, just after it had snapped, one could still make it serve by holding it so that the loose tip was propped, none too securely, by a jutting splinter. The little purple fellow, a special favorite of mine, had got worn down so short as to become scarcely manageable. The white one alone, that lanky albino among pencils, kept its original length, or at least did so until I discovered that, far from being a fraud leaving no mark on the page, it was the ideal implement since I could imagine whatever I wished while I scrawled. Alas, these pencils, too, have been distributed among the characters in my books to keep fictitious children busy; they are not quite my own now. (SM 70f., Herv. v. AH)

Die Buntstifte werden hier nicht nur erinnert, sondern „in action“ versetzt, wodurch visuelle Wahrnehmung und bildliche Vorstellung sich vermischen. Die weiße Farbe wird im übertragenen Sinn zur Leinwand der Imagination („I could imagine whatever I wished while I scrawled“); was in Bezug auf den grünen Buntstift durch den Konjunktiv auf der Inhaltsebene lediglich als latentes Potential vorhanden ist, vollzieht sich auf der Diskursebene, indem der Erzähler durch die explizite Nennung von „a ruffled tree, or the eddy left by a submerged crocodile“ deren Existenz herbeiführt – somit existieren diese im Erzähltext unabhängig davon, ob das Kind sie in der Erinnerung gezeichnet hat. In der abschließenden poetologischen Reflexion wird metatextuell dieser Effekt der Literarisierung kommentiert. Dabei scheint die Übertragung von autobiographischer Erinnerung in fiktive Kontexte zu einem Verblässen bzw. einem Verlust („not quite my own now“) zu führen. Die Rückbindung der Farbpoetik Nabokovs an das Buntglasmotiv wird in *LatH* ersichtlich, wenn die im doppelten Sinn fiktive Großtante (siehe Kapitel 3.2) bei der Aussprache des titelgebenden Imperativs – „Look at the Harlequins“ – in einem eingeklammerten Einschub beschrieben wird:

When she cried out those four words, they came out in a breath-less dactylic line with a swift lispy lilt, as if it were ‘**lookaty**,’ assonating with ‘**lickety**’ and introducing tenderly, ingratiatingly those ‘**harlequins**’ who arrived with festive force, the ‘har’ richly stressed in a burst of inspired persuasion followed by a **liquid fall of sequin-like syllables**. (*LatH* 7, Herv. v. AH)

Das mit Pailletten gleichgesetzte („sequin-like“) Schimmern der Silben wird onomatopoeisch durch „lookaty“ und „lickety“ aufgegriffen und verweist überdies auf den regenbogi-gen Farbenglanz des Buntglases und somit die ‚feuchte Farbigkeit‘ der Laterna magica. Unter Rückbezug auf den Beisatz zu den Buntglasfenstern der Veranda („of all windows this is the pane through which in later years parched nostalgia longed to peer“, *SM* 75), lässt sich der Imperativ demgemäß als Aufforderung verstehen, den Blick durch das „harlequin pattern“ (ebd.) ebendieses Buntglases in die Vergangenheit zu richten – wobei dieser Blick durch die Linse der inneren Laterna magica unweigerlich die Wirklichkeit vor dem ‚geistigen Auge‘ des erwachsenen Erzählers verzerrt wiedergibt (analog zu der durch das Buntglas verfälscht wahrgenommenen Landschaft).

Der Regenbogen verbindet folglich nicht mehr Diesseits und Jenseits, sondern (über die Literatur als Vermittlerin) Vergangenheit und Gegenwart. Der Versuch der erwachsenen Person, sich den Blick des Kindes auf die reinen Farben wieder anzueignen, wird bei Benjamin in seinem zu den „Denkbildern“ zählenden Text „Moskau“ besonders gut ersichtlich:

Stumme Rabenschwärme haben im Schnee sich niedergelassen. Das Auge ist unendlich mehr beschäftigt als das Ohr. Die **Farben bieten ihr Äußerstes gegen das Weiß auf**. Der kleinste bunte Fetzen glüht im Freien. Bilderbücher liegen im Schnee; Chinesen verkaufen kunstvolle papierne Fächer, häufiger noch papierne Drachen in der Form exotischer Tiefseefische. Tagaus, tagein ist man auf **Kinderfeste** eingerichtet. Es gibt Männer, die Körbe voll Holzspielzeug haben, Wagen und Spaten; **gelb und rot** sind die Wagen, **gelb oder rot** die Schaufeln der **Kinder**. [...] Ein Korbverkäufer mit allerhand Ware, **bunter**, wie man sie überall auf Capri kaufen kann, doppelten Henkelkörben mit quadratisch strengen Mustern, trägt auf der Spitze seiner Stange **glanzpapierne** Bauer [Vogelkäfige, AH] mit **glanzpapiernen** Vögelchen im Innern. Aber auch ein wirklicher Papagei, ein **weißer Ara**, ist manchmal zu sehen. In der Mjassnitzkaja steht eine Frau mit **Weißwaren**, auf Tablett oder Schulter hockt ihr der Vogel. Den **malerischen Hintergrund** zu solchen Tieren muß man sich anderswo, beim Stand der Photographen, suchen. Unter den kahlen Bäumen der Boulevards stehen Paravents mit Palmen, Marmortreppen und südlichen Meeren. Und noch ein anderes gemahnt hier an den Süden. Das ist die wilde Mannigfaltigkeit des Straßenhandels. Schuhkrem und Schreibzeug, Handtücher, Puppenschlitten, Schaukeln für **Kinder**, Damenwäsche, ausgestopfte Vögel, Kleiderbügel – alles drängt auf die offene Straße, als wären nicht 25° unter Null, sondern voller neapolitanischer Sommer. (*GS IV.1* 319f., Herv. v. AH)

Die wiederholte Erwähnung der Farben Gelb und Rot spricht für die Ergebnisse der in Kapitel 3 erwähnten psychologischen Studie, wonach die Wahrscheinlichkeit der Erinnerung an die Farbe bei roten und gelben Objekten besonders hoch ist.⁶⁰³ Das Einzige, was hier nicht bunt ist und sich dadurch vom Schnee im winterlichen Moskau abhebt, ist entgegen aller Erwartung: der Papagei. Und das hat in erster Linie ästhetische Gründe, denn er gehört zu einer Frau mit Weißwaren. Der Text ist im wahrsten Sinne des Wortes ein *Denkbild*, denn

⁶⁰³ Vgl. Kuhbandner et al.: *Differential binding of colors to objects in memory*, o.S.

Benjamin schreibt hier analog zu Nabokov mit Farben und entwirft nicht zuletzt durch den „malerischen Hintergrund“ ein Gemälde. Benjamin ahmt durch diese gegenseitige Bespiegelung der beiden Künste den faszinierten Blick des Kindes auf die Farben nach und *malt* mit Worten bzw. *schreibt* mit Farben. Somit lässt er sich zu den bei Woolf erwähnten ‚great colorist‘ zählen. Seine Texte zeugen von einer Poetik, die sich nicht auf reine Farbsymbolik und damit wiederum auf Sprache reduzieren lässt, sondern die durch die ausgeprägte Bildlichkeit die reinen Farben primär für sich selbst stehen lässt. In Benjamins Text „Altes Spielzeug. Zur Spielzeugausstellung des Märkischen Museum“ klingt wiederum – durch die ihr verwandten „panoramatischen Spiele“ implizit die Laterna magica an:

Tiefer noch als Puppentheater führen ins Geheimnis der Spielwelt die Guckkästen und dann die Dioramen, Myrioramen, Panoramen ein, zu denen die Bilder meistens in Augsburg verfertigt wurden. „Das hat man gar nicht mehr“, hört man oft den Erwachsenen sagen, wenn er alter Spielsachen ansichtig wird. Meist scheint es nur ihm so, er ist gleichgültig gegen diese Dinge geworden, dem Kind dagegen fallen sie auf Schritt und Tritt ins Auge. Hier aber angesichts der panoramatischen Spiele ist er ganz ausnahmsweise im Recht. Sie sind Hervorbringungen des 19. Jahrhunderts, vergingen mit ihm und bleiben an seine seltsamsten Züge gebunden. (GS IV.1 513)

Wieder erscheint der Blick des Kindes, der die Faszination für das Verspielte und die Farben noch nicht verloren hat. Der Verlust der „panoramatischen Spiele“ ist somit ein doppelter, denn der*die Erwachsene hat nicht nur den kindlichen Blick auf diese durch Gleichgültigkeit ersetzt, sondern die populären Medien des 19. Jahrhunderts wurden selbst durch neue Spiele ausgetauscht und sind damit dem Vergessen anheimgefallen. Für jene Generation, welche ihre Kindheit im ausgehenden 19. Jahrhundert bzw. um die Jahrhundertwende verbracht hat, dürfte die bei Benjamin, Nabokov, Proust und Woolf wiederkehrende Laterna magica somit unweigerlich eigene Kindheitserinnerungen evoziert haben. Demnach steht die Laterna magica über ihre textuelle Funktion als Gedächtnismetapher hinaus insbesondere durch die Farbigkeit ihrer Buntgläser wie kaum ein anderes Medium für die Kindheit und den kindlichen Blick auf die Welt. Damit ist nicht gesagt, dass die Laterna magica selbst lediglich ein Kinderspielzeug war, sondern dass sie für diese Generation mehr als für vorausgehende durch das spätere kollektive Vergessen auf doppelte Weise mit der Kindheit verbunden ist, was sich wiederum in den Erinnerungspoetiken der vier Autor*innen niederschlägt, aus denen das Medium selbst gleich den damit erzeugten Lichtbildprojektionen hervorleuchtet. Hierdurch schließt sich der Kreis zu der Reflexion Benjamins über die „notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit“ (BK 385; siehe Kapitel 5) – nicht nur der Vergangenheit im Allgemeinen, sondern auch des kindlichen Blicks auf die Welt der Farben und Lichtspiele.

6 Metaphysische Fragen in Zeiten „transzendentaler Obdachlosigkeit“

Wie anhand der Schmetterlings-, Buntglas- und Regenbogenmotivik durch die entsprechenden metaphysisch konnotierten Begriffskluster deutlich wird, vermag die Erinnerung in Verbindung mit der zum Religionersatz stilisierten Kunst, dem ‚transzendental obdachlos‘ gewordenen Menschen der Moderne ein Zuhause zu geben. Die apostrophierte Bezeichnung geht auf die zeitgenössische „Theorie des Romans“ (1916) von Georg Lukács zurück, die dieser vor dem Hintergrund seines Einrückens zum Militärdienst vorab als Entwurf publiziert hat. Darin heißt es:

Die deutsche Romantik hat den Begriff des Romans, wenn auch nicht immer bis ins Letzte geklärt, mit dem des Romantischen in enge Beziehungen gebracht. Mit großem Recht, denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit.⁶⁰⁴

Der Begriff ‚transzendentaler Obdachlosigkeit‘ wird hier entlehnt, da sich damit aufs Treffendste die Melancholie als Grundstimmung des Modernismus erklären lässt.⁶⁰⁵ Lukács ist keineswegs der Einzige, der diese Tendenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts konstatiert. Bei Max Weber heißt es:

Die **zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung** bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also **prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte** gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die **Entzauberung der Welt**. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. **Sondern technische Mittel und Berechnung** leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.⁶⁰⁶

Benjamin prognostiziert 1935 in den Vorüberlegungen zu seinem im Gesamtwerk zentralen Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* einen „künftigen, von Magie befreiten Weltzustand“⁶⁰⁷ (siehe Kapitel 5.3). Paradoxerweise ist es ausgerechnet die Faszination für den technischen Fortschritt der Moderne, welche bei Woolf Orlandos Glauben an Magie wieder aufleben lässt:

Then she got into the lift, for the good reason that the door stood open; and was shot smoothly upwards. The **very fabric of life now, she thought as she rose, is magic**. In the eighteenth century, we knew how everything was done; but here I rise through the air; I listen to voices in America; I see men flying – but how it's done, I can't even begin to wonder. So my **belief in magic returns**. (O 174, Herv. v. AH)

⁶⁰⁴ Lukács: *Theorie des Romans*, S. 234. Für die Erklärung zum Einrücken bzw. die voreilige Publikation vgl. Fußnote auf S. 225f.

⁶⁰⁵ Vgl. Ferguson: *Modernity and the problem of self-understanding*. S. 25ff.

⁶⁰⁶ Weber: *Wissenschaft als Beruf*, S. 16.

⁶⁰⁷ Benjamin: *Briefe 2*, S. 698.

Orlandos Reflexionen enthalten einen Rückschaufehler, denn selbst im 18. Jahrhundert war das *exakte* Wissen darüber, wie die Technik funktionierte einem überschaubaren, elitären Kreis vorbehalten und der breiten Masse nicht wirklich verständlich, sondern bestenfalls theoretisch nachvollziehbar. Demnach spiegelt Orlandos an die Technik der Moderne geknüpfter Glaube an Magie die mutmaßliche Reaktion von zeitgenössischen Besucher*innen des Phantasmagorientheaters und ähnlicher Vorführungen der historischen Projektionskunst mithilfe der Zauberlaterne im 18. und 19. Jahrhundert. Deren ‚Magie‘ ergibt sich aus der in Kapitel 3.2 thematisierte Ambivalenz, dem Grenzraum des *Dazwischen* in welchem sich der*die Betrachter*in befindet – denn selbst das Wissen darüber, dass es sich um eine Illusion handelt, ändert nichts an der visuellen Wahrnehmung des Scheins und wer sich diesem ‚Als-ob‘ hingibt, erliegt regelrechten Halluzinationen. Selbst wenn die Laternisten ihre vermeintliche Zauberkunst wissenschaftlich erklären konnten, wird die Mehrheit des damaligen Publikums die technischen Abläufe nicht endgültig verstanden haben. Ebenso wenig wie heute keineswegs jede*r Benutzer*in eines Smartphones die Funktionsweise der Software und Hardware des Geräts versteht.

Die psychologischen Theorien der Moderne führen zu einer zusätzlichen Entzauberung, da nun das als solches benannte Unterbewusstsein zum großen Thema und damit zum Erklärungsansatz für das Phantasmagorientheater der *inneren* Laterna magica wird. „[T]he modernism of both the Left and the Right sought to replace the politics of the ego with a politics of the id, to replace rational discourse based on the reality principle with unconscious discourse based on the pleasure principle.“⁶⁰⁸ Diese Beobachtung findet sich auch bei Zima, der in Bezug auf Proust festhält, dessen entdeckte Wahrheit sei „nicht die des Intellekts und der Vernunft, sondern die des Unbewußten: der *mémoire involontaire* und des *instinct artistique* dem der Romancier den Intellekt unterordnet.“⁶⁰⁹ Daraus bedingt sich Prousts Ansicht, dass diese „Wahrheit (die authentische Erfahrung) nicht im Alltagsbewußtsein oder in der Sphäre des Intellekts zu finden ist, sondern im Bereich des Unbewußten, des Traums und des objektiven Zufalls (*hasard objectif*).“⁶¹⁰ Daher erweist sich die Laterna magica als Gedächtnismetapher durch die arbiträre Anordnung von Glasbildern und die Tradition des Phantasmagorientheaters als besonders günstig.

⁶⁰⁸ Tratner: *Modernism and Mass Politics*, S. 47.

⁶⁰⁹ Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 331. [Herv. i. Orig].

⁶¹⁰ Ebd., S. 331.

Die ‚magiebefreite Gegenwart‘ des 20. Jahrhunderts, aus der sich der erwachsene Blick bei allen vier Autor*innen in die Vergangenheit richtet, begünstigt eine nostalgische Verklärung der ausschließlich in der Erinnerung sichtbaren, unwiederbringlichen Kindheit und Jugend im England, respektive Russland, Frankreich und Deutschland der Jahrhundertwende, woraus sich die melancholische Untermalung des Glücksgefühls insbesondere im Moment der unwillkürlichen Erinnerung erklärt:

A sense of security, of well-being, of summer warmth pervades my memory. That robust reality makes a ghost of the present. The mirror brims with brightness; a bumblebee has entered the room and bumps against the ceiling. Everything is as it should be, nothing will ever change, nobody will ever die. (*SM* 52)

Die Projektion von Erinnerungsbildern vor dem ‚geistigen Auge‘ ermöglicht, Vergangenes zu vergegenwärtigen und damit im Modus des Husserlschen ‚Als-ob‘ die Koexistenz des Ungleichzeitigen für die Dauer eines Augen-Blicks im Hier und Jetzt zu erleben. Doch die Wiedererinnerung geht mit einem wehmütigen Glücksgefühl („agony and delight“, *SM* 52) einher und der letzte Satz entlarvt sich sowohl im realen Leben als auch in der literarischen Verarbeitung als Utopie. Denn „each of these affirmations is necessarily shadowed by a negation, for nothing remains as it should be, everything always changes, everyone dies.“⁶¹¹ Zwar kann die Verschriftlichung des in der Erinnerung Bewahrten die Verstorbenen und das unwiederbringlich Verlorene scheinbar wieder verlebendigen und den Tod überwinden lassen, doch eben nur *scheinbar*. Der vermeintlich tröstende Glaube entpuppt sich als Illusion.

Die Projektionen der (inneren) Laterna magica lösen durch den Einbruch der Phantasie in die Wirklichkeit einerseits Glücksgefühle, andererseits tiefe Melancholie aus, was in der *RTP* bereits in der Vorführung im Kinderzimmer anklingt, wenn ‚Marcel‘ sich erinnert „quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté [...] je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes“ (*RTP* 18). Bei Benjamin gehen die ruckartigen Bildwechsel des Kaiserpanoramas stets mit einem Klingelzeichen einher, das mit dem „Weh des Abschieds“ (*BK* 388) verknüpft ist. Das „Abschiedsweh“ (*GS V/2* 667f.) taucht in Bezug auf das Kaiserpanorama mehrfach auf und wird dabei im Gegensatz zum „despotische[n] Schrecken der Klingel, der über der Wohnung waltete“ (*GS V/I* 141) als „wehmütig, glockenhaft“ (ebd.) beschrieben. Bei Proust finden sich identische auditive Eindrücke – das Klingeln dominiert die in Kapitel 5.1 erwähnte Szene mit dem Kammerdiener (vgl. *RTP* 1497), in

⁶¹¹ Alter: *Nabokov and Memory*, S. 627.

welcher Traum und Realität verschwimmen; das Glockenhafte evozieren dagegen die Türme von Martinville bzw. Vieuxvicq, welche ihrerseits mit dem Motiv des Abschieds verbunden sind. So erinnert sich ‚Marcel‘: „[N]ous avons déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l’horizon à nous regarder fuir, ces clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en **signe d’adieu** leurs cimes ensoleillées“ (RTP 149, Herv. v. AH).

Die jeweils subjektiven Verlusterfahrungen bei Benjamin, Proust, Nabokov und Woolf zeugen angesichts der gleichzeitigen ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ von eben dieser Melancholie,⁶¹² für die es keinen metaphysischen Trost gibt und einzig die Kunst als Ersatzreligion den Schmerz zu überwinden hilft. So spiegeln sich in der plötzlichen Trauer von Lily beim Gedanken an die verstorbene Mrs Ramsay (vgl. *TiL* 146–149) „Woolf’s feelings of mutilation, displacement and bereavement following the deaths of her mother, half-sister, father, brother, and childhood within the short space of eleven years.“⁶¹³ Hinzu kommt – wohlgermerkt als Parenthese – der auch bei Proust thematisierte Erste Weltkrieg, dessen Grauen in „Time Passes“ die Schönheit des idyllischen Strandlebens überschattet:

[A shell exploded. **Twenty or thirty young men were blown up in France**, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] At that season those who had gone down to pace the beach and ask of the sea and sky what message they reported or what vision they affirmed had to consider among the usual tokens of divine bounty – the **sunset on the sea**, the pallor of dawn, the **moon rising, fishing-boats against the moon**, and children making mud pies or pelting each other with handfuls of grass, **something out of harmony with this jocundity and this serenity**. There was **the silent apparition of an ashen-coloured ship** for instance, **come, gone**; there was a purplish stain upon the bland surface of the sea as if something had boiled and bled, invisibly, beneath. This **intrusion into a scene** calculated to stir the most sublime reflections and lead to the most comfortable conclusions stayed their pacing. It was **difficult blandly to overlook them**; to abolish their significance in the landscape; to continue, as one walked by the sea, to marvel how beauty outside mirrored beauty within. (*TiL* 109, Herv. v. AH)

⁶¹² Hier sei am Rande auf biographische Hintergründe verwiesen, welche die hier getroffenen Feststellungen in einen metatextuellen Kontext rücken: Proust litt zeitlebens an Asthma und erlitt bereits als 10-Jähriger einen ersten schweren Erstickenfalls; er starb an Lungenversagen. Siehe: Michel-Thiriet: *Proust Lexikon*, S. 19f.; 68ff. Hinzu kam aus psychologischer Sicht eine Hypersensibilität, die laut Michel-Thiriet „die Kraft seines Genies ausmacht“ (ebd., S. 23). Woolf, die bereits 1913 einen ersten Suizidversuch unternahm, litt zeitlebens an Depressionen und starb 1941 durch Suizid. Siehe: National Archives: „Virginia Woolf’s death duty record“, Catalogue ref.: IR 59/805, Record opening date: 22.12.05. In: *The National Archives Beta*, <beta.national.archives.gov.uk/explore-the-collection/stories/virginia-woolf-death-duty-record/> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Während Nabokov 1940 erfolgreich in die USA emigrierte (vgl. *SM* 235f.), wählte Benjamin als verfolgter jüdischer Schriftsteller 1940 auf seiner Flucht vor der Gestapo im Exil den Freitod. Siehe: Christian Linder: „Schriftsteller Walter Benjamin: Freitod aus Angst vor der Gestapo.“ In: *Deutschlandfunk*, 26.09.15. <deutschlandfunk.de/schriftsteller-walter-benjamin-freitod-aus-angst-vor-der-100.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

⁶¹³ Bradshaw: *Introduction TiL*, xiv-xv.

Das aschgraue Schiff erscheint und verschwindet gleich einem ‚slide‘ im Phantasmagorien-theater und wird in Verbindung mit den Toten Frontsoldaten zum Geisterschiff, das stellvertretend für den sich andernorts simultan ereignenden Tod steht. Auf die textuelle Präsenz der *Laterna magica* verweisen hier die ‚feuchte Farbigkeit‘ der Spiegelung des Sonnenuntergangs auf dem Wasser („sunset on the sea“), der aufgehende Mond („the moon rising, fishing-boats against the moon“) sowie die Flüchtigkeit („come, gone“) und Plötzlichkeit des Einbruchs („intrusion“) dieser Erscheinung in die Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Die *Laterna magica* verkörpert im mehrfachen Sinn ein Schwellenphänomen: Sie verknüpft den Geist der zusehends säkularisierten, technologischen Moderne über die farbigen Lichtbildprojektionen des Buntglases mit mittelalterlicher Sakralbaukunst (siehe Kapitel 5.3), sie inkorporiert als akkumulatives Medium neue Erfindungen wie die Photographie, geht hybride Verbindungen mit der Kinematographie ein (siehe Kapitel 4) und verbindet in Form phantasmagorischer Geistererscheinungen Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart. Durch die dabei erreichte „Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart, wird das Erlebte zum Erleben, werden die Zeit und das in ihr Aufgehobene wiedergefunden.“⁶¹⁴ Im „*Le temps retrouvé*“ titulierten Schlussteil der *RTP* wird durch diese Überbrückung der Zeit im subjektiven Empfinden kurzzeitig der Tod überwunden, indem der Erzähler für die „durée d’un éclair“ einen Einblick in die Dimension von „un peu de temps à l’état pur“ erhält (*RTP* 2267), wodurch der Romanzyklus auf einer hoffnungsvollen Note endet. Benjamin schlussfolgert mit Verweis auf Bergson pointiert, es sei „die Vergegenwärtigung der durée, die dem Menschen die Obsession der Zeit von der Seele nimmt“ (*GS I.2* 637). Wie Benjamin weiter ausführt, hat Proust aus diesem Glauben die „Exerzitien hervorgebildet, in denen er lebenslang darauf ausgewiesen ist, Verflissenes, gesättigt mit allen Reminiszenzen, die während seines Verweilens im Unterbewußten in seine Poren gedrungen waren, ans Licht zu heben“ (*GS I.2* 637). Die innere *Laterna magica* ist das entsprechende Hilfsmittel zur Realisierung dieses Erinnerungsprozesses und klingt hier durch ihre ‚feuchte Farbigkeit‘ im Verflissenen an, das, aus der dunklen Weite des Vergessens (dem Unterbewusstsein) auftauchend, durch den plötzlichen Lichteinfall irisiert, zu scheinbarer Präsenz kommt. Dieser Gedanke findet sich bei Woolf in ihrer „instinctive notion [...] that we are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; and at some moments, the sealing matter cracks;

⁶¹⁴ Berg: *Ikone des Realen*, S. 251.

in floods reality; that is, these scenes – for why do they survive undamaged year after year unless they are made of something comparatively permanent?“ (*SotP* 122).

Abschließend sei an dieser Stelle erneut auf den wegweisenden Aufsatz von Stephen Reynolds verwiesen, der bereits 1909 den Begriff „autobiografiction“ lancierte, welcher hier entsprechend der Weiterentwicklung durch Saunders zur gattungstheoretischen Klassifikation des Untersuchungskorpus dient (siehe Kapitel 2). In der abschließenden Reflexion über den Wert der bei ihm dem als ‚Genre‘ bezeichneten hybriden Textphänomen zugeordneten Bücher heißt es:

It is difficult, however, to avoid thinking that their greatest value lies in **their helpfulness to people living in a time when the anchors of orthodox religion, robust health and tranquillity are dragging**. They give sailing directions for **boats that have lost their rudders**. They are begetters of hope and confidence; missals of a new ceremonial that has arisen on the other side of doubt and trouble. In so far as literature can be dissociated from life, their importance is greater in life than in literature.⁶¹⁵

Das metaphorische Bild der Boote, welche durch den verlorenen Halt ihrer Anker aus dem sicheren Hafen und ohne Ruder auf offene See treiben, weist auf jene wenig später von Lukács begrifflich auf den Punkt gebrachte ‚transzendente Obdachlosigkeit‘ hin. Damit formuliert Reynolds programmatisch, was Proust literarisch umsetzt und in weiterer Folge – unter maßgeblichem Einfluss der *RTP* – Benjamin, Nabokov und Woolf. Nicht zuletzt angesichts vergleichbarer Sozialisierungen der empirischen Autor*innen steht deren literarische Verhandlung von Erinnerung paradigmatisch für den Zeitgeist: „Sowohl den soziologischen als auch den literarischen Modernismus kann man als eine *spätmoderne Selbstkritik der Moderne* auffassen, der ihre eigenen Schlüsselbegriffe wie Wahrheit, System und Subjekt problematisch werden.“⁶¹⁶ Diese fehlenden Gewissheiten, die „Ambivalenz und *Vieldeutigkeit (Polysemie)* werden im modernen Text von einem *agnostischen Erzähler* vermittelt.“⁶¹⁷ Somit wird der Existenz einer transzendentalen Entität (Gott) keine kategorische Absage erteilt, jedoch die Unmöglichkeit einer Klärung dieser metaphysischen Frage offen adressiert.

Dies wird bei Woolf besonders gut ersichtlich: Während Orlando in der Kapelle ihrer Vorfahren sitzt und das Gebetsbuch aufschlägt, welches Maria Stuart (Mary Queen of Scots) bei ihrer Hinrichtung 1587 auf dem Schafott bei sich gehabt haben soll, heißt es, „she had, it is

⁶¹⁵ Reynolds: *Autobiografiction*, S. 30 [Herv. v. AH].

⁶¹⁶ Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 323f. [Herv. i. Orig.].

⁶¹⁷ Ebd., S. 314 [Herv. i. Orig.].

said, no traffic with the usual God. [...] Orlando, it seemed, had a faith of her own“ (*O* 102). In der nachfolgenden Erläuterung wird offensichtlich, dass hier die Künste und dabei speziell die Literatur zu „her own religion“ (*O* 103) werden: „The poet’s, then, ist he highest office of all“ (ebd.), lautet die gedankliche Schlussfolgerung Orlandos. Dieser Gedanke lässt sich wiederum an ‚Marcel’s berühmte Reflexion rückbinden – „la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature“ (*RTP* 2284; siehe Kapitel 5.2). Wie Zima treffend schlussfolgert, erscheint der Modernismus basierend auf dieser Passage bei Proust „als ein nostalgischer Versuch, die Ambivalenz, deren Dynamik zur Indifferenz tendiert, metaphysisch-ideologisch zu bändigen.“⁶¹⁸ Als Ergebnis der Textanalyse lässt sich bei Benjamin, Nabokov und Woolf auf Prousts folgend dieselbe Tendenz ausmachen. Denn abseits der tiefgreifenden Melancholie klingt bei allen vier Autor*innen eine hoffnungsvolle Note an. Indem die (Erinnerungs-)Kunst bei ihnen zum Religionsersatz wird, tritt folglich an die Stelle der „Erscheinung einer Gottheit (bes. Christi) unter den Menschen“⁶¹⁹ die Epiphanie der ‚mémoire (in)volontaire‘.

⁶¹⁸ Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 316.

⁶¹⁹ Dudenredaktion: „Epiphanie.“ In: *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 12. Aufl., Duden, Bd. 5. Berlin: Dudenverlag, 2020, S. 326.

7 Resümee: Erinnerungs- und Farbpoetik im Licht der Laterna magica

One is always at home in one's past. (SM 83)

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive bietet die Laterna magica einen wichtigen Lektüreschlüssel. Durch ihre Funktion als Gedächtnismetapher (siehe Kapitel 4.1 und 4.2) erhellt sie nicht nur literarisch vermittelte Erinnerungen, sondern darüber hinaus metatextuell das Untersuchungskorpus selbst, dessen Einzeltexte hier allesamt als auto/biografiction klassifiziert werden (siehe Kapitel 2). Wie die tabellarische Übersicht im Einleitungskapitel verdeutlicht, ist die Laterna magica keinesfalls ein singulär im hier betrachteten Textkorpus auftretendes Sujet. Die vorliegende Arbeit beweist, dass die Laterna magica selbst bei kanonisierten Werken der Weltliteratur durch die in der Funktionsweise des visuellen Mediums (siehe Kapitel 4) angelegte Verknüpfung von Erinnerungs- und Farbpoetik eine innovative literarästhetische Lesart ermöglicht.

Der in dieser Arbeit wiederkehrende Begriff ‚Farbpoetik‘ ist ein Versuch, die poetologische Funktion der Farbe terminologisch zu bestimmen. Ulrich Ernst hat 2012 in einem Aufsatz festgehalten, dass dieser „Themenkomplex [...] bislang vor allem die Kunstgeschichte interessiert hat“⁶²⁰ und bezeichnet das Phänomen selbst abwechselnd als „Poetik der Polychromie“ bzw. „Poetik der Vielfarbigkeit“ sowie „multikoloristische Poetik“ bzw. „polychromistische Poetik“, wobei er Proust und Woolf als Paradigmata aufführt.⁶²¹ Während Ernst von „Farbenpoetik“⁶²² im Plural spricht, wird hier die Bezeichnung ‚Farbpoetik‘ verwendet, was angesichts der Tatsache, dass es sich ebenso wie bei Erinnerung um das Phänomen der Farbe an sich handelt, treffender erscheint. Zumal sich der Begriff dadurch auch auf Texte übertragen lässt, die sich gegebenenfalls eben nicht durch Vielfarbigkeit, sondern durch Einfarbigkeit auszeichnen.

Das Analyseergebnis der hier besprochenen Texte von Benjamin, Nabokov, Proust und Woolf bezeugt das generelle Potential der intermedialen Wechselbeziehungen von Literatur und Laterna magica. Durch die bislang singuläre Konstellation aller vier Autor*innen wird im Zuge der Textanalyse ersichtlich, dass ‚mémoire involontaire‘ (Proust), ‚Chock‘ bzw. ‚Entrückung‘ (Benjamin) und ‚ecstasy‘ (Woolf/Nabokov) als verschiedene begriffliche

⁶²⁰ Ernst: *Polychromie als Polychromie als literarästhetisches Programm*, S. 33.

⁶²¹ Vgl. ebd., S. 33–64.

⁶²² Ebd., S. 46.

Annäherungen an dasselbe Phänomen zu verstehen sind (siehe Kapitel 5.2), daneben ähneln sich Benjamins ‚Chock‘ und Woolfs ‚moments of being‘ (siehe Kapitel 3.2). In Bezug auf das hier betrachtete Korpus ergeben sich überdies vor der Folie der *Laterna magica* innovative Blickwinkel auf Woolfs scheinbar ewiglebende und durch die Jahrhunderte wandelnde Figur Orlando als Person mit möglicher dissoziativer Identitätsstörung, welche im Husserlschen Sinn dem ‚Als-ob‘ (siehe Kapitel 3.1) der phantasmagorischen Täuschung der inneren *Laterna magica* erliegt und tatsächlich ausschließlich in der Erzählgegenwart in den 1920er Jahren lebt (siehe Kapitel 3.2) sowie Prousts berühmte Passage der *RTP* zu Bergottes Tod und dem rätselhaften „petit pan de mur jaune“ in Vermeers Gemälde (siehe Kapitel 5.2). Hier ist überdies die Verbindung von Erinnerungs- und Farbpoetik besonders gut ersichtlich. Bei Woolf wird beides in *TiL* meisterhaft miteinander verknüpft, wobei die *Laterna magica* als Gedächtnismetapher *und* Textmodell einen gänzlichen neuen Interpretationsansatz bietet. Analog zur Kopräsenz von visueller Wahrnehmung und bildlicher Vorstellung während des Erinnerungsakts im Bildbewusstsein (siehe Kapitel 3 und 3.1) treffen hier die mit Blau assoziierte Vergangenheit und die mit Grün assoziierte Gegenwart im Gemälde von Woolfs *alter ego* Lily aufeinander. Aus den Farbkonnotationen und den sprechenden Titeln der Buchteile lässt sich somit als erweitertes Analyseergebnis die Dreiteilung der auto/biografiction erklären: Der Leuchtturm als Stellvertreter der *Laterna magica*⁶²³ im dritten Teil („The Lighthouse“) blickt auf die Ereignisse des ersten Teils („The Window“) zurück und dieser wiederum bietet einen Ausblick auf die zukünftig erinnerte Vergangenheit aus dem Schlussteil. Der Mittelteil („Time passes“) veranschaulicht durch das „möbelhafte Schweigen der Dinge“⁶²⁴ im leerstehenden Sommerhaus das dazwischenliegende Vergehen der Zeit (siehe Kapitel 5.3). Das abschließende Analysekapitel dokumentiert anhand des Regenbogen-Motivs ergänzend in knapper Form die Farbpoetik bei Benjamin und Nabokov. Dabei ergibt sich bei Nabokov eine Lesart des titelgebenden Imperativs „Look at the Harlequins!“ (*LatH* 7) im Sinne einer Aufforderung, die Linse der inneren *Laterna magica* in die Vergangenheit zu richten (siehe Kapitel 5.4), was anhand des Buntglas- sowie des

⁶²³ Zur Herleitung des Leuchtturms als Stellvertreter der *Laterna magica* anhand von Epitexten (Tagebucheinträge und Briefwechsel Woolfs) sowie *O* als Intertext siehe Kapitel 4.2.

⁶²⁴ Ein Sprachbild Heimito von Doderers. Zur Übertragung auf den Mittelteil von Woolfs *TiL* siehe: Achim Hölter: „Das möbelhafte Schweigen der Dinge.“ In: *FAZ*, Nr. 99 (27.04.24), Bilder und Zeiten, S. Z 2. Der Gastbeitrag erschien online am 03.05.2024. <faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/metaphern-heimito-von-doderers-schoepfung-des-moebelhaften-schweigens-19680101.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Regenbogenmotivs ersichtlich wird. Überdies lässt sich die Aufforderung, Harlekine zu sehen, metatextuell als Rezeptionsanweisung verstehen: Die Rezipient*innen sind bei Nabokov dazu angehalten, das metareferentielle Spiel zu demaskieren und Muster im Erzähltext auszumachen (siehe Kapitel 3.2). Das mit Erinnerung unweigerlich einhergehende Vergessen wird in Kapitel 5.1 näher beleuchtet.

Wenngleich es faktisch keine homogene Ästhetik oder Poetik des Modernismus gibt,⁶²⁵ lassen sich bei Benjamin, Nabokov, Proust und Woolf beachtenswerte Parallelen ausmachen, wobei der *Laterna magica* eine herausragende epistemologische Funktion zukommt. Insbesondere da sie aus medienarchäologischer Sicht ein Schwellenphänomen darstellt und über das Buntglas mittelalterliche Sakralbaukunst und technische Moderne miteinander verbindet. Die *Laterna magica* dient durch das in der Motivik von Schmetterling, Buntglasfenster und Regenbogen anklingende transzendente Moment als Schnittstelle zwischen der entzauberten, säkularisierten technischen Moderne und dem (christlich-)religiösen Glauben, der sich in den sakralen Bauwerken der Gotik widerspiegelt. Was bleibt, ist allein die Ästhetik dieser meisterhaften *Baukunst*. Wie die symbolische Umdeutung des Regenbogens zeigt, verbindet dieser nicht mehr Diesseits und Jenseits, sondern die Künste miteinander (siehe Kapitel 5.3). Damit tritt die Kunst, insbesondere Literatur, bei allen vier Autor*innen an die Stelle der Religion.

Die Antwort auf die einleitende Frage nach der Obsession des Erinnerns bei Benjamin, Nabokov, Proust und Woolf hat etwas Tröstliches: Die eigene Erinnerung kann in Zeiten ‚transzendentaler Obdachlosigkeit‘ ein Zuhause geben – ein Gedanke, den Nabokov im kapituleinleitenden Zitat auf den Punkt bringt. Das euphorische Glücksgefühl der in der Erinnerung ‚wiedergefundenen Zeit‘ wird dabei stets von Melancholie begleitet (siehe Kapitel 6), da die innere *Laterna magica* das Vergangene und die Toten immer nur zu *scheinbarer* Präsenz bringen kann.

⁶²⁵ Vgl. Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 371.

8 Bibliographie und Quellenverzeichnis

- Albers, Irene.** „Prousts photographisches Gedächtnis.“ In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 111,1 (2001), S. 19–56.
- Alexander, Patrick.** *Marcel Proust's Search for Lost Time. A Reader's Guide to the Remembrance of Things Past.* New York: Vintage/Random House, 2009.
- Alter, Robert.** „Nabokov and Memory.“ In: *Partisan Review* 58,4 (1991), S. 620–629.
- Amit, Elinor et al.** „An asymmetrical relationship between verbal and visual thinking: converging evidence from behavior and fMRI.“ In: *NeuroImage* 152, 15 (05/2017), S. 619–627. <doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.03.029> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Anderson, Amanda.** „The History and Science of Virtual Reality [Interview mit Massimo Riva und Fulvio Domini].“ In: *Meeting Street*, Folge 3 (04.12.2020). Podcast des Cogut Institute for the Humanities, Brown University (Providence, Rhode Island). Audiodatei und Transkript online verfügbar: <humanities.brown.edu/media/meetingst/3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Anonym.** „Adrian Leslie Stephen.“ In: *The International Journal of Psycho-Analysis* 29 (1948), S. 4–6.
- Arnheim, Rudolf.** *Visual thinking.* London: Faber & Faber, 1969.
- Arnheim, Rudolf.** „[On Arnheim's *Visual Thinking*]: Professor Arnheim Replies.“ In: *Journal of Aesthetic Education* 5, 3 (07/1971), S.186–187. <jstor.org/stable/3331223> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Atkinson, Lucy et al.** „How do you look after tens (if not 100s) of leopards?“ In: *National Trust Knole Conservation Team Blog*, 07.05.2012. <knoleconservationteam.wordpress.com/2012/05/07/how-do-you-look-after-tens-if-not-100s-of-leopards/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Aubert, Nathalie.** „Proust et Bergson: La mémoire du corps.“ In: *Revue de littérature comparée* 338, 2 (2011), S. 133–149. < Cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm#re14no14> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Auerbach, Erich.** „Der braune Strumpf [Kapitel XX].“ In: [Ders.]: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 11. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2015 [1946], S. 488–514.
- Bahners, Patrick.** „Die Geschichte ist kein Kontinuum. Marcel Prousts Kunstbegriff im Licht der Laterna magica.“ In: *Kunstchronik* 70 (2017), S. 378–386.
- Bal, Mieke.** *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, aus d. Franz. v. Anna-Louise Milne. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- Balestrini, Nassim W.** „Autobiographie und Life Writing im Kontext der New American Studies“ In: Volker Depkat, Wolfram Pyta (Hrsg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, S. 87–104. <doi.org/10.3790/978-3-428-54225-3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Bartels, Klaus.** „Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts.“ In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, Medien-geschichte des Films, Bd. 1. München: Fink, 1996, S. 113–147.
- Basano, Roberta.** „The Magic Lantern as a toy.“ In: *The new magic lantern journal* 8,1 (10/1996), S.8–10. <magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/item.php?id=4008711> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

- Baumann, Sabine:** *Vladimir Nabokov: Haus der Erinnerung. Gnosis und Memoria in kommentierenden und autobiographischen Texten.* Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, 1999.
- Beil, Ulrich Johannes.** „Die Laterna magica des Bewusstseins. Projektionen und Projektoren bei E. T. A. Hoffmann, August Strindberg, Bram Stoker und Marcel Proust.“ In: Andreas Hetzel, Jörg Martin et al. (Hrsg.): *Allegorien des Bewusstseins. Versuche wider die Eindeutigkeit.* München/Freiburg: Karl Alber, 2021, S. 224–260.
- Benjamin, Walter.** „Berliner Chronik.“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 465–519.
- „Berliner Kindheit um neunzehnhundert [Fassung letzter Hand].“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 385–433.
- „Der Regenbogen: Gespräch über Phantasie [Grete Radt gewidmet].“ In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 19–26.
- *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972–1999 [Die Seitenangabe folgt stets auf die Angabe der jeweiligen Bandnummer.].
- *Briefe 2*, hrsg. u. mit Anm. vers. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Berg, Ronald.** *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes.* München: Fink, 2001.
- Bergengruen, Maximilian.** „„Heißbrennende Hohlspiegel“: Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar werden läßt.“ In: Thomas Lange und Harald Neumeyer (Hrsg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 19–38.
- Bergson, Henri.** *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 3^e Éd., Paris: Félix Alcan, 1903. <archive.org/details/matiereetmemoiree01berggoog/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *L'évolution créatrice.* Paris: Félix Alcan, 1908. <archive.org/details/levolutioncreatr00berguoft/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 21^e Éd. Paris: Félix Alcan, 1922. <archive.org/details/lerireessaisurla00berg/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Bernet, Rudolf.** „L'encadrement du souvenir chez Husserl, Proust et Barthes.“ In: *Études Phénoménologiques* 7, 13/14 (1991), S. 59–83. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.5840/etudphen1991713/142> (Letzter Zugriff : 05.06.24).
- Berns, Jörg Jochen.** „Der Zauber der technischen Medien: Fernrohr, Hörrohr, Camera obscura, Laterna magica.“ In: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 26 (2004), S. 245–266.
- Bibliothèque nationale de France.** „Marcel Proust. La fabrique de l'œuvre. 11 octobre 2022 - 22 janvier 2023“, Dossier de presse, 2022. <bnf.fr/sites/default/files/2022-09/dp_Proust_la_fabrique_de_l_oeuvre.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Blackwell, Stephen H.** „Nabokov's Cryptic Triptych: Grief and Joy in 'Sounds,' 'The Circle,' And 'Lantern Slides.“ In: Irena Książopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory.* Warschau: Fundacja Augusta hr.

- Cieszkowskiego, 2019, S. 51–82. <researchgate.net/publication/337022669> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Bon**, Gustave Le. *Psychologie des foules*, 2. Aufl., Bibliothèque de Philosophie Contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1896. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k995069v/f72.item> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *The Crowd: A Study of the Popular Mind* [Übersetzer*in unbekannt]. New York: Macmillan, 1896. <books.google.at/books?id=fh2wv0VVfnQC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *Psychologie der Massen*, übers. v. Rudolf Eisler, Philosophisch-soziologische Bücherei, Bd. 2. Leipzig: Klinkhardt, 1908. <archive.org/details/bub_gb_kudbAAAACAAJ/page/n55/mode/2up> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Borgo Ton**, Mary. *Shining Lights: Magic Lanterns and the Missionary Movement, 1839–1868*, Diss. Indiana University, 2019. <scalar.maryborgoton.com/shininglights/index> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Boyd**, Brian: *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press, 1991. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9781400884032> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Bradshaw**, David. „Introduction.“ In: Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw, Oxford World’s Classics. Oxford University Press, 2008 [1927], S. xi–xlvi.
- Brandes**, Georg. „Ernest Renan als Dramatiker (1893).“ In: [Ders.]: *Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert*, 4. erw. Aufl. Frankfurt a.M.: Literarische Anstalt Rütten u. Loening, 1901. Zitiert nach Jana Srna, Norbert Müller: Project Gutenberg eBook #49603, Stand: 04.08.15. <gutenberg.org/ebooks/49603> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Braun**, Daniel Alexander. *Philosophische Verwicklungen der neurobiologischen Bewusstseinsforschung*. Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., 2010. <freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:8088/datastreams/FILE1/content> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Bräunlein**, Jürgen. „„Bilde Künstler, rede nicht!“ Der Dichter als homo pictor oder Warum Literalität auch Visualität ist.“ In: Bernd Flessner (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Rombach Litterae, Bd. 46. Freiburg i. B.: Rombach, 1997, S. 157–174.
- Brooker**, Jeremy. „Prominent magic lanternists: David Francis and Joss Marsh – part 2 [Interview].“ In: *The Magic Lantern* 5 (12/2015), S. 12–13. <magiclantern.org.uk/the-magic-lantern/item.php?id=4009898> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Brössel**, Stephan. *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*, Narratologia, Bd. 40. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.
- Brüggemann**, Heinz. „Fragmente zur Ästhetik / Phantasie und Farbe.“ In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 124–133.
- *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Brun**, Xavier Le. „Husserl’s Theory of Image Consciousness and Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*.“ In: Eleanor Dobson, Gemma Banks (Hrsg.): *Excavating Modernity Physical, Temporal and Psychological Strata in Literature, 1900–1930*. New York:

- Routledge, 2018, S. 161–177. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9780429454967> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Buuren**, Maarten van. *Marcel Proust et l'imaginaire*, Chiasma, Bd. 25. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2008.
- Caputi Daileader**, Celia R. „Othello's Sister: Racial Hermaphroditism and Appropriation in Virginia Woolf's *Orlando*.“ In: *Studies in the Novel* 45,1 (2013), S. 56–79. <doi.org/10.1353/sdn.2013.0007> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Cassigneul**, Adèle. „Dallying along the Way: Virginia Woolf at the Crossroads of Cinema and Literary Creation.“ In: *Anglophonia Caliban/Sigma*, 33 (2013), S. 59–72. <doi.org/10.4000/caliban.85> (Letzter Zugriff: 30.06.2024).
- Castle**, Terry. „Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie.“ In: *Critical Inquiry* 15,1 (Herbst 1988), S. 26–61. Online abrufbar: <jstor.org/stable/1343603> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Clarke**, Gerald. „Checking in with Vladimir Nabokov [Interview].“ In: *Esquire*, 01.07.1975, S. 67–69; 131; 133. <classic.esquire.com/article/19750701055/print> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Colman**, Andrew M.. *A Dictionary of Psychology*, 4. Aufl. Oxford: Oxford University Press, 2015. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780199657681.001.0001/acref-9780199657681> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Cottingham**, John G. „homunculus.“ In: Richard L. Gregory (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2006, o.S. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780198662242.001.0001/acref-9780198662242-e-416> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- CNRTL**. „mordoré, -ée, (adj.) A.“, Lexicographie. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*. <cnrtl.fr/definition/mordor%C3%A9> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „pavillon (subst. masc.) B. – 1. MARINE a.“, Lexicographie. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*. <cnrtl.fr/definition/pavillon> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Deleuze**, Gilles. „Le cerveau, c'est l'écran: entretien avec Gilles Deleuze [À partir d'une table-ronde avec A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, C. Tesson et S. Toubiana].“ In: *Cahiers du Cinéma* 380 (02/1989), S. 25–32.
- Dell**, Marion. *Virginia Woolf's Influential Forebears: Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Dellmann**, Sarah. „The Many Perspectives on *A Million Pictures*.“ In: Sarah Dellmann, Frank Kessler (Hrsg.): *A Million Pictures: Magic Lantern Slides in the History of Learning*. New Barnet, London: John Libbey, 2020, S. 3–12. <search-ebSCOhost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=3202988&site=ehost-live> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Dittrich**, Andreas. „Glas.“ In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler/Springer, 2020, S. 226–228. <doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Doetsch**, Hermann. „Proust: À la recherche du temps perdu (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*).“ In: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt: *Handbuch Literatur & Philosophie*, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 11. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, S. 540–544. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110484823-068> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

- Dobrovsky, Serge.** *Fils*. Paris: Gallimard, 2001 [1977].
- Draaisma, Douwe.** *Die Metaphernmaschine: Eine Geschichte des Gedächtnisses*, aus d. Niederl. v. Verena Kiefer. Darmstadt: Primus, 1999.
- Dudenredaktion.** *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 12. Aufl., Duden, Bd. 5. Berlin: Dudenverlag, 2020.
- Dutton, James.** „The Sumplokē of the Narrating Voice in *A La Recherche Du Temps Perdu*.“ In: *Textual Practice* 34,6 (2020), S. 861–880. <doi.org/10.1080/0950236X.2018.1520287> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Eells, Emily.** „Proust, Nabokov and the ‚language of rainbows‘.“ In: Yannicke Chupin et al. (Hrsg.): *Vladimir Nabokov et la France*, Nouvelle édition [en ligne]. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2017, S. 135–146 <books.openedition.org/pus/5375> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Eilert, Heide.** „Commedia dell’arte.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A–G, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 315–317.
- Erdfelder, Edgar.** „Gedächtnistäuschungen.“ In: In: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt Enzyklopädie, Bd. 55636. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001, S. 207f.
- Ernst, Ulrich.** „Polychromie als literarästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans.“ In: Monika Schausten (Hrsg.): *Die Farben imaginierter Welten Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik, Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 33–64.
- Ernst, Jutta.** „Hybride Genres“ In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 5. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 313–314.
- European Media and Immersion Lab.** „Magic in the making at UPF [Pressemeldung].“ (02.12.23). <emil-xr.eu/magic-in-the-making-at-upf/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Ferguson, Harvie.** *Modernity and the problem of self-understanding*, Diss. University of Edinburgh, 1998. <hdl.handle.net/1842/34173> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Fevry, Sébastien, Philippe Marion, Adeline Werry:** „Avant-propos.“ In: *Cahiers de Narratologie* 41 (2022), o.S. Online erschienen: <doi.org/10.4000/narratologie.13652> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Fevry, Sébastien, Adeline Werry:** „Entre collection et série narrative: l’ambiguïté sérielle des plaques de la lanterne magique.“ In: *Cahiers de Narratologie* 43 [En ligne] (2023), o.S. <doi.org/10.4000/narratologie.14518> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- ffrench, Patrick.** „Proust and the Analysis of Gesture.“ In: Nathalie Aubert (Hrsg.): *Proust and the Visual*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, S. 47–67.
- Fortier, Mardelle La Donna Eide.** *Memory and the Illusion of Time: Proust and Nabokov*, Diss. University of Illinois, 1978. <proquest.com/dissertations-theses/memory-illusion-time-proust-nabokov/docview/302879969/se-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Foster, John Burt Jr.** *Nabokov’s Art of Memory and European Modernism*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1993.
- Fraser, Robert.** *Proust and the Victorians. The Lamp of Memory*. New York: St. Martin’s Press, 1994.
- Friedlander, Eli.** „Farben und Laute in der Berliner Kindheit um neunzehnhundert.“ In: Tobias Robert Klein, Asmus Trautsch (Hrsg.): *Klang und Musik bei Walter*

- Benjamin, Trajekte. Leiden: Brill/Fink, 2013, S. 55–66. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.30965/9783846753439_005> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Friedländer, Saul.** *Proustian Uncertainties: On Reading and Rereading* In Search of Lost Time. New York: Other Press, 2020.
- Frutos Esteban, Francisco Javier.** *Las placas de linterna mágica y su organización taxonómica*. Diss. Universidad de Salamanca, 2007. <produccioncientifica.usal.es/documentos/5e4e71fb2999524eaa94b7d5> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales: El caso de las placas de linterna mágica.“ In: *Revista Latina de Comunicación Social* 63 (Mai 2008), S. 265–76. <doi.org/10.4185/RLCS-63-2008-765-265-276> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Gabriel, Gottfried.** „Fiktion.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A–G, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 594–598.
- Gasparini, Philippe.** *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.
- Gay, Jane de.** *Haunted Houses. Influence and the Creative Process in Virginia Woolf's Novels*. Diss. The Open University, 1998. <dx.doi.org/doi:10.21954/ou.ro.0000e191> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Genette, Gérard.** *Die Erzählung*, 3. durchges. u. korr. Aufl., übers. v. Andreas Knop, mit e. Nachwort v. Jochen Vogt, überprüft u. berichtigt v. Isabel Kranz. München/Paderborn: Fink, 2010 [1969].
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992 [1982].
- Georges-Michel, Michel.** „Henri Bergson nous parle du cinéma.“ In: *Le Journal*, 20.02. 1914, S. 7. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75988485/f7.item> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Gibhardt, Boris Roman.** *Das Auge der Sprache. Ornament und Lineatur bei Marcel Proust*, Passagen/Passages, Bd. 40. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011 (Zugl.: Berlin, Univ., Diss., 2009). <academia.edu/44367838> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Giuriato, Davide.** *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 5. München: Fink, 2006 (Zugl.: Basel, Univ., Diss., 2004).
- Giesen, Rolf und James zu Hüningen.** „Nebelbilder.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 29.03.22. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nebelbilder-7765> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Golden, Amanda.** „Textbook Greek: Thoby Stephen in *Jacob's Room*.“ In: *Woolf Studies Annual* 23 (2017), S. 83–108. <link.gale.com/apps/doc/A562868620/LitRC?u> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Grandin, Temple.** „The world needs all kinds of minds [Video].“ In: *TED2010*, Februar 2010. <ted.com/talks/temple_grandin_the_world_needs_all_kinds_of_minds?language=en> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Grandin, Temple.** *Visual Thinking: The Hidden Gift of People Who Think in Pictures, Patterns and Abstractions*. New York: Riverhead Books/Penguin, 2022.
- Haekel, Ralf.** „Schmetterling.“ In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler/Springer, 2020, S. 556–558. <doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Hagopian Berry, Katherine.** *Dark Matters: Gothic Landscape and Women's Writing in the 19th and 20th Century British Novel*, Diss. (unpubl.). University of North Carolina,

2012. <libres.uncg.edu/ir/uncg/f/HagopianBerry_uncg_0154D_10904.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Heimböckel**, Dieter. „Harlekin als interkulturelle Figur. Zu Rudolf Münz' Essay *Das Harlekin-Prinzip*.“ In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 10, 1 (August 2019), S. 137–140. <transcript-open.de/isbn/4459> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Heintschel-Heinegg**, Bernd von. „Scheinerinnerung, Suggestion, Lüge oder Trauma? – Hindernisse auf dem Weg der Wahrheitssuche durch den Personalbeweis.“ In: Jan Bockemühl, Bernd v. Heintschel-Heinegg, Ricarda Lang, Axel Nagler (Hrsg.): *Festschrift für Ottmar Breidling zum 70. Geburtstag am 15. Februar 2017*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, S. 143–166. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110451146-013> (Letzter Zugriff: 30.06.2024).
- Hell**, Anna. *Fixierung und Wiederholung fragmentierter Augen-Blicke: Audiovisuelles Erzählen und präfilmische Gedächtnismetaphorik bei Marcel Proust und Walter Benjamin* [unveröffentlichte Seminararbeit]. Universität Wien (Abgabe: 30.09.2022).
- Heßler**, Martina, Dieter Mersch. „Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?“ In: [Dies.] (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, Bd. 2. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 8–62. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839410516> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Hine**, Paul, Loza Tadesse Mamo, Narcis Pares: „AR Magic Lantern: Group-based Co-Located Augmentation Based on the World-as-Support AR Paradigm“ (Demonstration). In: *CHI EA '22: Extended Abstracts of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Art. 207 (April 2022), S. 1–5. <doi.org/10.1145/3491101.3519918> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Holdenried**, Michaela. „‘In eigener Sache [...] romanhaft lügen‘? Wahrheitsreferenz, Fiktionalisierung und Fälschung in der Autobiographie.“ In: Volker Depkat, Wolfram Pyta (Hrsg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, S. 57–73. <doi.org/10.3790/978-3-428-54225-3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Holdenried**, Michaela. „Modernity.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography / Autofiction*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, S. 753–777.
- Holmberg**, Jan. „Closing In: Telescopes, Early Cinema, and the Technological Conditions of De-distancing.“ In: John Fullerton and Astrid Söderbergh Widding (Hrsg.): *Moving Images: From Edison to the Webcam*. Hertfordshire: John Libbey, 2000, S. 83–90.
- Hölter**, Achim. „Wie heißt Prousts Erzähler? Versuch der Analyse eines Problems.“ In: *Poetica* 31,3/4 (1999), S. 502–518. <jstor.org/stable/43028210> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- . „The name of the dog.“ In: Stephan Merten, Gabriela Scherer, Björn Hayer, Kathrin Heintz (Hrsg.): *Fakten und Vorbehalte. Festschrift für Lothar Bluhm zum 60. Geburtstag*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018, S. 193–203.
- . „Das möbelhafte Schweigen der Dinge.“ In: *FAZ*, Nr. 99 (27.04.24), Bilder und Zeiten, S. Z 2. Der Gastbeitrag erschien online am 03.05.2024. <faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/metaphern-heimito-von-doderers-schoepfung-des-moebelhaften-schweigens-19680101.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Honold**, Alexander. „Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens [Nachwort].“ In: Walter Benjamin: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt u. mit einem Nachwort v. Alexander Honold, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1841. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 303–342.

- Horak**, Jan-Christopher. „Laterna Magica.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 20.03.24. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/l:laternamagica-783> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Hrabalek**, Ernst. *Laterna magica – Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*. München: Keyser, 1985.
- Hüningen**, James zu. „Phantasmagorie (1).“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 29.03.22. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phantasmagorie1-5480> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Husserl**, Edmund. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. v. Martin Heidegger, 3. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 2000 [1928].
- . *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Texte aus dem Nachlass (1898–1925), hrsg. v. Eduard Marbach, Husserliana, Bd. 23. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980.
- Jacob**, Lars. *Bildschrift – Schriftbild zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*, Epistemata Literaturwissenschaft, Bd. 266. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 (Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1997).
- Jakobs**, Lydia. „Rekonstruktion(en) eines historischen Massenmediums: Ansätze zur Erforschung der Laterna magica.“ In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hrsg.): *Fest-Stellungen*, Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 25. Marburg: Schüren, 2014, S. 323–331. <doi.org/10.25969/mediarep/14652> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Jenkins**, Bill. „The mind’s magic lantern: David Brewster and the scientific imagination.“ In: *History of European Ideas* 47,7 (2021), S. 1094–1108, <doi.org/10.1080/01916599.2021.1883091> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Johnson**, Donald Barton. „Look at the Harlequins!“ In: Vladimir E. Alexandrov (Hrsg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York/London: Garland, 1995, S. 330–340.
- Johnson**, George M. „‘The Spirit of the Age’: Virginia Woolf’s Response to Second Wave Psychology.“ In: *Twentieth Century Literature* 40, 2 (1994), S. 139–164. <jstor.org/stable/441800> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Jolly**, Margaretta (Hrsg.). *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. London: Routledge, 2001.
- Jolly**, Martyn, Elisa DeCourcy: „Heritage in the Limelight, a Collection in Progress: Uncovering, Connecting, Researching and Animating Australia’s Magic Lantern Past.“ In: *Open Library of Humanities* 4, 1 (2018), S. 1–25. <doi.org/10.16995/olh.275> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Jones**, David J. *Sexuality and the Gothic Magic Lantern. Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker*, Palgrave Gothic. London: Palgrave Macmillan, 2014. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1057/9781137298928> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Jünger**, Ernst. „Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung.“ In: *Sämtliche Werke*, Bd. 9 – Essays III, Das abenteuerliche Herz. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.
- Kaczmarek**, Ludger. „Utsushi-e.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 08.03.2022. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/u:utsushie-4333> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kawashima**, Kentaro. *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Kittler**, Friedrich. „Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien.“ In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 219–237.

- Kember, Joe.** „The magic lantern: open medium.“ In: *Early Popular Visual Culture* 17,1 (2019), S. 1-8. <doi.org/10.1080/17460654.2019.1640605> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kermode, Frank.** „Biographical Preface.“ In: Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, Oxford World's Classics. Oxford University Press 2008, S. vii–x.
- Kessler, Frank.** „Researching the Lantern.“ In: Sarah Dellmann, Frank Kessler (Hrsg.): *A Million Pictures : Magic Lantern Slides in the History of Learning*. New Barnet, London: John Libbey, 2020, S. 13–19. <search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=3202988&site=ehost-live> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- King, Julia, Laila Miletic-Vejzovic** (Hrsg.): *The Library of Leonard and Virginia Woolf. A Short-title Catalog*. Washington: Washington State University Press, 2003. Onlineversion o.S. via Washington State University, <ntserver1.wsulibs.wsu.edu/masc/onlinebooks/woolflibrary/woolflibraryonline.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kissel, Wolfgang Stephan.** „Vladimir Nabokovs Metamorphosen. (Selbst-)Übersetzung als transkulturelle Praxis des Exils.“ In: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.): *Übersetzung als transkultureller Prozess*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2007, S. 50–70. <doi.org/10.1515/9783112422984-007> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Košenina, Alexander.** „Das bewaffnete Auge. Zur poetischen Metaphorik von Mikroskop und Guckkasten.“ In: *metaphorik.de*, 11 (2006), S. 53–80. <metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/11_2006_kosenina.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kosslyn, Stephen M., Steven Pinker, George E. Smith, and Steven P. Shwartz.** „The How, What, and Why of Mental Imagery.“ In: *Behavioral and Brain Sciences* 2 (1979), S. 535–581. <http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X00064530> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kosslyn, Stephen Michael.** *Image And Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, S. 1–23. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7551/mitpress/3653.001.0001> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kosslyn, Stephen Michael, Giorgio Ganis, William L. Thompson:** „mental imagery: depictive accounts.“ In: Richard L. Gregory: *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press, 2006, o.S. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780198662242.001.0001/acref-9780198662242-e-580> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Kuhbandner, Christof et al.** „Differential binding of colors to objects in memory: red and yellow stick better than blue and green.“ In: *Frontiers in Psychology* 6, Art. 231 (2015), o.S. <doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00231> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lacoste, Jean:** „Faust et la question de la technique.“ In: François Ost, Laurent Van Eynde (Hrsg.): *Faust ou les frontières du savoir*. Brüssel: Presses de l'Université Saint-Louis, 2002, S. 73–89. <books.openedition.org/pusl/21115> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- LaFountain, Pascale.** „Reciprocal Reflections: Nostalgia for the Present in Vladimir Nabokov's 'A Guide to Berlin' and Walter Benjamin's 'Moscow' Essay.“ In: *Intertexts* 22, 1–2 (Frühjahr–Herbst 2018), S. 93–125. <doi.org/10.1353/itx.2018.0004> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Landy, Joshua.** „Proust, His Narrator, and the Importance of the Distinction.“ In: *Poetics Today* 25,1 (2004), S. 91–135. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1215/03335372-25-1-91> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

- Lange-Fuchs**, Hauke. „Nuremberg magic lantern production.“ In: *The new magic lantern journal* 8, 3 (12/1998), S.6–13. <magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/item.php?id=4008725> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- La Lanterne magique** [Kurzfilm]. Regie: Georges Méliès. Cast: Zizi Papillon. FR: Méliès, 1903. <youtu.be/FNusIz2DXzg> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lehmann**, Jürgen. „Autobiographie.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A–G, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 169–173.
- Leibniz**, Gottfried Wilhelm. *Œuvres philosophiques de Leibniz*, Bd.1, hrsg. u. mit Vorwort v. Paul Janet, 2. Aufl. Paris: Félix Alcan, 1900. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2100044> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übers. u. mit Einl. u. Anm. v. Ernst Cassirer, Philosophische Werke in vier Bänden in der Zusammenstellung von Ernst Cassirer, Bd. 3, Neuausg., Philosophische Bibliothek, Bd. 498. Hamburg: Felix Meiner, 1996 [1915]. <doi.org/10.28937/978-3-7873-3252-6> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lejeune**, Philippe. *Der autobiographische Pakt*, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994 [1975].
- Lemke**, Anja. „Berliner Kindheit um neunzehnhundert.“ In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 653–663.
- Liesegang**, F. Paul. *Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie*. Berlin: Deutsches Druck- und Verlagshaus GmbH (Hackebeil), 1926. <archive.org/details/zahlenundquellen00fpau/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Linder**, Christian. „Schriftsteller Walter Benjamin: Freitod aus Angst vor der Gestapo.“ In: *Deutschlandfunk*, 26.09.15. <deutschlandfunk.de/schriftsteller-walter-benjamin-freitod-aus-angst-vor-der-100.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Link-Heer**, Ursula. *Benjamin liest Proust*, Sur la lecture, Bd. 3. Köln: Marcel-Proust-Gesellschaft, 1997.
- „Zum Bilde Prousts.“ In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 507–521.
- Lipszyc**, Adam. „Memory, Image, and Compassion: Nabokov and Benjamin on Childhood.“ In: Irena Księżopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019. <kronos.org.pl/wp-content/uploads/2019/09/Vladimir-Nabokov-and-the-Fictions-of-Memory.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24), S. 157–173.
- Locke**, John. *An Essay Concerning Humane Understanding: In Four Books*, Book II: „Of Ideas“, 2. Aufl. London: Eliz. Holt, for Thomas Basset, at the George in Fleetstreet, near St. Dunstan's Church, 1690. Zitiert nach Steve Harris and David Widger: Project Gutenberg eBook #10615, Stand: 13.11.22. <gutenberg.org/ebooks/10615> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Loiperdinger**, Martin. „Screen History – Medienkulturen der Projektion um 1900.“ In: *AugenBlick*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 52 (2012), S. 55–66. <doi.org/10.25969/mediarep/2516> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lotz**, Christian. „Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins.“ In: Simone Neuber, Roman Veressov (Hrsg.): *Das Bild als Denkfigur: Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*. München: Fink, 2010, S. 167–181.

- Louvel**, Liliane. „Telling ‚by‘ Pictures: Virginia Woolf’s Shorter Fiction.“ In: *Journal of the Short Story in English* 50 (2008), *Special Issue: Virginia Woolf*, S. 141–153. <journals.openedition.org/jsse/582> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Loxton**, Alice. „The Great Staircase at Knole.“ *YouTube*, 18.06.2024, 02:02 Min. <youtu.be/xGIs9o9aB8c> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lukács**, Georg. „Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11,3 (1916), S. 225–271. <doi.org/10.11588/diglit.3817.18> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Main**, William. „Charles Dickens and the Magic Lantern.“ In: *History of Photography* 8, 1 (01–03/1984), S. 67–72. <doi.org/10.1080/03087298.1984.10442049> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Mandelartz**, Michael. „Camera obscura, Laterna magica, Panorama und Linearperspektive. Zur Geschichte der neuzeitlichen Subjektivität bis zu E.T.A. Hoffmann.“ In: Wolfgang Braungart, Helena Köhler (Hrsg.): *Subjekt und Subjektivität 1800 / 1900*. München: Iudicium, 2015, S. 91–118.
- Mannoni**, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema*, übers. u. hrsg. v. Richard Crangle, Exeter Studies in Film History. Exeter: University of Exeter Press, 2000 [1995].
- Marcus**, Laura. „In the Circle of the Lens’: Woolf’s ‘Telescope’ Story, Scene-making and Memory.“ In: *Journal of the Short Story in English* 50 (2008), *Special Issue: Virginia Woolf*, S. 115–128. <journals.openedition.org/jsse/582> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- . „Biography and Autobiography.“ In: Anne E. Fernald (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Virginia Woolf*, Oxford Handbooks, 2021, S. 212–224. <doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198811589.013.14> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Marsh**, Joss. „Dickensian ‘Dissolving Views’: The Magic Lantern, Visual Story-Telling, and the Victorian Technological Imagination.“ In: *Comparative Critical Studies* 6,3 (2009), S. 333–346. <doi.org/10.3366/E1744185409000822> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Martin**, Linda. „Elegy and The Unknowable Mind in *Jacob’s Room*.“ In: *Studies in the novel* 47,2 (2015), S. 176–192. <doi.org/10.1353/sdn.2015.0021> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- McIntire**, Gabrielle. *Modernism, Memory, and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2008.
- Megay**, Joyce N. *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l’influence de Bergson sur Proust*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1976, S. 149–153.
- Mergenthaler**, Volker. *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 96. Tübingen: Niemeyer, 2002 (Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2000).
- Michel-Thiriet**, Philippe: *Das Marcel Proust Lexikon*, übers. v. Rolf Wintermeyer, Suhrkamp taschenbuch 3049. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Miller**, Hugh. *First Impressions of England and Its People*. London: John Johnstone, 1847. <books.google.at/books?id=QPcDAAAQAAJ&hl=de&pg=PA135#v=onepage&q&f=true> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Mlynek**, Kristin. „Von Projektionen und Projektoren. Mediale Dispositive bei Proust.“ In: Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.): *Die Korrespondenz der Sinne*.

- Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink, 2008, S. 285–302.
- Moraru**, Christian. „Time, Writing, and Ecstasy in *Speak, Memory*: Dramatizing the Proustian Project.“ In: *Nabokov Studies* 2 (1995), S. 173–190. <doi.org/10.1353/nab.2011.0101> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Morscheck**, Taina. „Phänomenologie: Bilder als Erscheinung.“ In: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 47–53.
- Moss**, Howard: *The Magic Lantern of Marcel Proust*. New York: Macmillan, 1962.
- Mounce**, William D. *New Testament Greek dictionary* [Online]. <billmounce.com/greek-dictionary> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Nabokov**, Vladimir. „*The Walk by Swann's Place* (1913).“ In: [Ders.]: *Lectures on Literature*, hrsg. v. Fredson Bowers mit Einleitung v. John Updike, New York: Harcourt, 1980, S. 207–250.
- „Babochka [The Butterfly, 1923]“, übers. v. Gavriel Shapiro u. Dmitri Nabokov. Zitiert n. Dieter E. Zimmer: „Butterflies and Moths in Nabokov's Published Writings: Alphabetical Order – Page 6“, M–O, „*Nymphalis (ex Vanessa) antiopa Linnaeus*“. In: *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012, S. 29. <dezimmer.net/eGuide/Lep2.1-M-O.htm#N.antiopa> (Letzter Zugriff: 30.06.24)
- *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Penguin Modern Classics. London: Penguin 2016 [1967].
- *Strong Opinions*, Penguin Classics. London: Penguin, 2012 [1973].
- *Look at the Harlequins!* Penguin Modern Classics. London: Penguin 2017 [1974].
- *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940–1977*, hrsg. v. Dmitri Nabokov u. Matthew J. Bruccoli. San Diego u.a.: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- „Breitensträter – Paolino“, übers. v. Anastasia Tolstoy u. Thomas Karshan. In: *Times Literary Supplement* 5705 (03.08.2012), S. 14f. <link.gale.com/apps/doc/A667239493/AONE?u=43wien&sid=bookmark-AONE&xid=e8333fe4> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- National Archives (UK)**. „Virginia Woolf's death duty record“, Catalogue ref.: IR 59/805, Record opening date: 22.12.05. In: *The National Archives Beta*, <beta.nationalarchives.gov.uk/explore-the-collection/stories/virginia-woolf-death-duty-record/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- National Science and Media Museum** (Bradford, UK). „Magic Lantern Slipping Slide: Metamorphosis of a Butterfly“, Object Nr. 1990-5036/11432. In: *Kodak Collection at the National Media Museum, Bradford*. <collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8228694/magic-lantern-slide-metamorphosis-of-a-butterfly-lantern-slide> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Nawata**, Yūji. „Phantasmagoric Literatures from 1827. Johann Wolfgang von Goethe, Sin Chaha, and Kyokutei Bakin.“ In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 54, 1 (2022), S. 145–166. <doi.org/10.3726/JIG541_145> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Nivat**, Georges. „*Speak, Memory*.“ In: Vladimir E. Alexandrov (Hrsg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York/London: Garland, 1995, S. 672–685.
- Norman**, Will. „Nabokov and Benjamin: A Late Modernist Response to History.“ In: *Ulbandus Review* 10 „My Nabokov“ (2007), S. 79–100. <jstor.com/stable/25748166> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *Nabokov, History, and the Texture of Time*, Routledge Transnational Perspectives on American Literature, Bd. 19. New York/London: Routledge/Taylor & Francis,

2012. <ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=1039265> (Letzter Zugriff: 23.05.24).
- OED.** „Ecstasy (N.), Sense 1.“ In: *Oxford English Dictionary*. <doi.org/10.1093/OED/1991090728> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „Harlequin (N.), Sense 1.a.“ In: *Oxford English Dictionary*. <doi.org/10.1093/OED/3563424448> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „Legendary (Adj.), Sense 2.a.“ In: *Oxford English Dictionary*. <doi.org/10.1093/OED/8904334327> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „Revisit (v.), Sense 1.c.“ In: *Oxford English Dictionary*, Juli 2023. <doi.org/10.1093/OED/4467205605> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Optical Magic Lantern Journal Co.** *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* 11, 139 (12/1900). <mediahistoryproject.org/reader.php?id=opticalmagiclanternjournal-1900-12> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Orestano, Francesca.** „The Magic Lantern and the Crystal Palace: Dickens and the Landscape of Fiction.“ In: Rossana Bonadei, Clotilde de Stasio et al. (Hrsg.): *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*. Milano: Unicopli, 2000, S. 249–269. <academia.edu/27093685> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Otis, Laura C.** „A New Look at Visual Thinking.“ In: *Psychology Today*, 16.02.2016. <psychologytoday.com/ca/blog/rethinking-thought/201602/new-look-visual-thinking> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- o.V.** „Magnificent Knole ready to reveal its secrets.“ In: *The National Lottery Heritage Fund*, 28.02.2019. <heritagefund.org.uk/news/magnificent-knole-ready-reveal-its-secrets> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- o.V.** „Was ist Synästhesie?“ In: *Deutsche Synästhesie-Gesellschaft e.V.*, o.D. <synaesthesie.org/de/synaesthesie/was-ist-synaesthesie-wissenschaftliche-version> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Paganoni, Maria Cristina:** *The Magic Lantern. Representations of the Double in Dickens*, Studies in major Literary Authors. New York/London: Routledge, 2008 (Zugl.: Newcastle, Univ., Diss., 2003). <doi.org/10.4324/9781003062042> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Peper, Abraham.** „A General Theory of Consciousness I: Consciousness and Adaptation.“ In: *Communicative & Integrative Biology* 13,1 (2020), S. 6–11. <doi.org/10.1080/19420889.2020.1713967> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Peper, Abraham.** „A General Theory of Consciousness II: The Language Problem.“ In: *Communicative & Integrative Biology* 15,1 (2022), S. 182–189. <doi.org/10.1080/19420889.2022.2101194> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Peper, Abraham.** „A General Theory of Consciousness III: The Human Catastrophe.“ In: *Communicative & Integrative Biology* 17,1 (2024), S. 1–11. <doi.org/10.1080/19420889.2024.2353197> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Perich, Shannon Thomas.** „From Smithsonian: Butterflies, Just Because“, The Picture Show, In: *National Public Radio*, 27.07.11. <npr.org/sections/pictureshow/2011/07/28/137825147/from-smithsonian-butterflies-just-because> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Pethes, Nicolas.** *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Communicatio, Bd. 21. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- „Gedächtnismetapher.“ In: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 55636. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001, S. 196–199.

- Poirier** Richard. „Look at the Harlequins! [Review]“. In: *New York Times Book Review*, 13.10.1974. <archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-harlequins.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Poppe**, Sandra. *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Palaestra, Bd. 327. Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 2007.
- Prade**, Juliane. „Bild des Schreckens. Zur Autobiographie bei Vladimir Nabokov und Walter Benjamin.“ In: Czongor Lőrincz (Hrsg.): *Pygmalion und Gorgo. Die Gegenwart des Bildes in der Sprache*. Berlin: Kadmos, 2013, S. 310–340.
- Prince**, Morton. „The problem of personality: How many selves have we? [1924].“ In: [Ders.]: *Psychotherapy and Multiple Personality: Selected Essays*, hrsg. u. mit Vorwort v. Nathan G. Hale, Jr. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975, S. 188–213.
- Proust**, Marcel. „XXII – Présence réelle.“ In: [Ders.]: *Les plaisirs et les jours*, illustriert v. Madeleine Lemaire u. mit Vorwort v. Anatole France sowie vier Klavierstücken v. Reynaldo Hahn. Paris: Calmann Lévy, 1896, S. 220–224. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72002k/f248.item#> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „La mort des cathédrales. Une conséquence du projet Briand sur la Séparation.“ In: *Le Figaro*, 16.08.1904, S. 3f. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k286706d/f3.item.zoom> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „La mort des cathédrales.“ In: [Ders.]: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229. Paris: Gallimard, 1971, S. 141–149.
- „Journées de Lecture [Sur la lecture].“ In: [Ders.]: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229. Paris: Gallimard, 1971, S. 160–194. [Orig. in : *La Renaissance latine*, 01.04.1905, <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80165g/f395.item#> (Letzter Zugriff: 30.06.24)].
- *Jean Santeuil. Précédé de Les plaisirs et les jours*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 228. Paris: Gallimard, 1971.
- *À la recherche du temps perdu*, Nouvelle édition en un seul volume sous étui illustré, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Coll. Quarto. Paris: Gallimard, 2021 [1913–27].
- „Swann expliqué par Proust.“ In: [Ders.]: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, établie par Pierre Clarac avec la collab. d’Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229. Paris: Gallimard, 1971, S. 557–559. [Orig. in: *Le Temps*, 12.11.1913].
- Prudente**, Teresa. „Orlando: the mind as a phantasmagoria.“ In: *Virginia Woolf Miscellany* 67 (2005), S. 13–14. <academia.edu/918232> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Prudente**, Teresa. „Gazing and Unseeing: Phantasmagoria and Perception in ‚Circe‘.“ In: Giuseppina Cortese, Giuliana Ferreccio et al. (Hrsg.): *James Joyce: Whence, Whither and How. Studies in Honour of Carla Vaglio*. Alessandria: dell’Orso, 2015, S. 433–450. <academia.edu/39027122> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Pylyshyn**, Zenon. „mental imagery.“ In: Richard L. Gregory (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2006, o.S. Oxford Reference. <oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780198662242.001.0001/acref-9780198662242-e-579> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

- „Multiple object tracking.“ In: *Scholarpedia* 2, 10, Art. 3326 (2007), o.S. <scholarpedia.org/article/Multiple_object_tracking> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Quintana**, Àngel, Alan Salvadó-Romero, Daniel Pérez-Pamies. „An Archeology of the Metaverse: Virtual Worlds and Optical Devices.“ In: *Baltic Screen Media Review* 10,2 (12/2022), S. 202–212. <doi.org/10.2478/bsmr-2022-0015> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Quintana** Àngel, Daniel Pérez Pamies. „Inmersión e Interactividad, un Sueño Que Empieza Con el Cine De Los Orígenes.“ In: *L'Atalante* 35 (01–06/2023), S. 7–16. <revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1097/754> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Für die englischsprachige Artikelversion siehe: <revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1097/787> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Redling**, Erik. „Regenbogen.“ In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler/Springer, 2020, S. 497–499. <doi.org/10.1007/978-3-476-04945-2> (Letzter Zugriff: 29.05.24).
- Rein**, Katharina. *Techniken der Täuschung. Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert*. Marburg: Büchner, 2020 (Zugl.: Univ. Diss., Humboldt-Universität Berlin 2019).
- Renard**, Camille. „Bergson sur l'art: l'unique archive de sa voix“ [Audioaufnahme von 1936 sowie Transkript]. In: *radiofrance.fr/franceculture*, 18.06.20. <radiofrance.fr/franceculture/bergson-sur-l-art-l-unique-archive-de-sa-voix-3903645> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Reynolds**, Stephen. „Autobiografiction.“ In: *The Speaker, new series* 15, 366 (6. Oktober 1906), S. 28; 30. <blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Riffaterre**, Michael. „On Narrative Subtexts: Proust's Magic Lantern.“ In: *Style*, 22,3 (Herbst 1988), S. 450–466. Online abrufbar: <jstor.org/stable/4294572> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Righetti**, Francesca. „The pre-reflective roots of the *madeleine*-memory: a phenomenological perspective.“ In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 22 (2023), S. 479–499. <doi.org/10.1007/s11097-021-09774-7> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Ritchie**, Anne Thackeray. *The Village on the cliff*. London: Smith, Elder & Co., 1867. <archive.org/details/villageoncliff00ritc> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Riva**, Massimo. *Shadow Plays. Virtual Realities in an Analog World*. Stanford: Stanford University Press, 2022. Die digitale Monographie ist über folgende Internetadresse einsehbar: <shadow-plays.org/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Rogers**, Brian. „Proust's Narrator.“ In: Richard Bales (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. S. 85–99 <doi.org/10.1017/CCOL052166019X.007> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Roloff**, Volker. „Korrespondenz der Sinne und Synästhesie. Anmerkungen zur *Recherche*.“ In: Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink, 2008, S. 11–18.
- Rudolf**, Katharina. *Memoriales Schreiben und Phänomene der literarischen Erinnerung bei Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe*, Diss. University of Maryland, 2010. <hdl.handle.net/1903/11317> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Ryan**, Derek. „Nature, Who Has Played So Many Queer Tricks Upon Us': Digging Granite and Chasing Rainbows With Virginia Woolf.“ In: Kristin Czarnecki, Carrie

- Rohman (Hrsg). *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson, SC: Clemson University Digital Press, 2011, S. 202–207. <search-ebshost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1469975&site=ehost-live> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Sale Barker**, Lucy. *Lily's Magic Lantern*. London/New York: Routledge and Sons, 1880. <books.google.at/books?id=mZINAAAAQAAJ&newbks> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Saunders**, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2010.
- Scheffel**, Michael. „Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterien.“ In: Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 29–31.
- Schmitz-Emans**, Monika. „Auf der Suche nach dem versprochenen Bild: Marcel Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer graphischen Darstellung durch Stéphane Heuet.“ In: Dieter Heimböckel, Uwe Werlein (Hrsg.): *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 251–268.
- Schmitz-Emans**, Monika. „Die Zauberalterne als Darstellungsmedium. Über Bildgenese und Weltkonstruktion in Schillers *Geisterseher*.“ In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 375–399.
- Schmitz-Emans**, Monika. „Die Laterna magica der Erzählung. Zur Semantik eines Bilderzeugungsverfahrens und seiner poetologischen Funktion.“ In: *Monatshefte* 102,3 (Herbst 2010), *Writing in Images / In Bildern schreiben*, S. 300–325. <jstor.org/stable/40985372> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Schnell**, Ralf. *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Schneider**, Jürgen. „Als die Dichter Nein sagten.“ In: *neues deutschland (nd)*, 17.05.2022. <nd-aktuell.de/artikel/1163848.marcel-proust-und-james-joyce-als-die-dichter-nein-sagten.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Schöttker**, Detlev. „Erinnern.“ In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, edition suhrkamp, Bd. 2048, 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011, S. 260–298.
- Schröder**, Leena Kore. „Waxing into Words: Virginia Woolf and the Funeral Effigies at Westminster Abbey.“ In: *Virginia Woolf Miscellany* 85 (Frühjahr 2014), S. 15–18. <proquest.com/docview/1548435878> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Schuback**, Marcia Sá Cavalcante. „Memory in Exile.“ In: *Research in Phenomenology* 47,2 (2017), S. 175–189. <doi.org/10.1163/15691640-12341364> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Schwalm**, Helga. „Autobiographie.“ In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*, 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 57–59.
- Schwalm**, Helga. „Autobiographischer Roman.“ In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*, 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 59.
- Segeberg**, Harro. „Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-) Wahrnehmung. Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende.“ In: [Ders.] (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in*

- Literatur und Kunst, Mediengeschichte des Films*, Bd. 1. München: Wilhelm Fink, 1996, S. 325–358.
- Seshagiri**, Urmila Shree. *Race and the Modernist Imagination: The Politics of Form, 1900–1940*. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001. <proquest.com/docview/250965343> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Shaw**, Julia. „Do False Memories Look Real? Evidence That People Struggle to Identify Rich False Memories of Committing Crime and Other Emotional Events.“ In: *Frontiers in Psychology* 11, Art. 650 (08.04.2020), Sec. Forensic and Legal Psychology, o.S. <doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00650> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Short**, John Phillip. *Magic Lantern Empire: Colonialism and Society in Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 2012.
- Siebenpfeiffer**, Hania. „... un petit ciel de pourpre émaillé d’or.“ Die Faszination entkörperlichter Bilder in der Frühen Neuzeit.“ In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 25, 2 (2015), S. 268–286. <dx.doi.org/10.3726/92149_268> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Springer**, Carl Carsten. „Nabokov’s Memory at Play: Look at the Harlequins!“ In: *Amerikastudien / American Studies* 47, 3 „Vladimir Nabokov at 100“ (2002), S. 359–374. <jstor.org/stable/41157748> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Stanford University Press**. „Massimo Riva: *Shadow Plays. Virtual Realities in an Analog World*.“ <sup.org/books/title/?id=31488> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Steiger**, Edgar. „Karl Henckell.“ In: *Die Gesellschaft. Monatschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik* 8,1 (01/1892), S. 17–29. <books.google.at/books?id=I87lAAAAMAAJ&newbks> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Steinecke**, Hartmut. „Roman.“ In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III P–Z, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 317–322.
- Steiner**, Uwe. „Phänomenologie der Moderne. Benjamin und Husserl.“ In: *Benjamin-Studien* 1 (2008), S. 107–123. <jstor.org/stable/45294504> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Stierle**, Karlheinz. „Proust, Giotto und das Imaginäre.“ In: Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle, Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Im-dahl zum 60. Geburtstag*. München: Fink, 1985, S. 219–249.
- Stüssi**, Anna. *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neun-zehnhundert*, Palaestra, Bd. 266. Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 1977.
- Stewart**, Jack. *Color, Space, and Creativity. Art and Ontology in Five British Writers*. Madison/Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2008.
- Teuchert**, O. *So baue ich eine Zauberlaterne (Laterna magica)*, Selbst ist der Mann! Anleitung zur Anfertigung lehrreicher Apparate, praktischer Haushaltsgegenstände und allerhand Spielsachen 19. Leipzig: Arwed Strauch, 1911. <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D6B600000000> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Thomas**, Nigel J.T. „Mental Imagery.“ In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2020 Edition. Stanford University: Metaphysics Research Lab, o.S. <plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/mental-imagery/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Ton-That**, Than-Vân. „La lanterne magique de Proust: fantasmes et fantasmagories.“ In: *La lanterne magique. Pratiques et mise en écriture*, Cahiers d’Histoire culturelle (Université de Tours), 2 (1997) S. 113–115.
- Tratner**, Michael. *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

- Trousdale**, Rachel V. „Teaching Critical Race Theory with *Orlando* and the *Dreadnought* Hoax.“ In: *Virginia Woolf Miscellany* 101 (Herbst 2023), S. 24–26. <proquest.com/docview/2999852488> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- University of Chicago**. „Japanese Magic Lantern Performance.“ In: *YouTube*, 24.05.11. <youtu.be/wCUBhhdU9w> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „Japanese Magic Lantern Workshop and Matinee.“ In: *YouTube*, 24.05.11. <youtu.be/LZvMHYWkjwI> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- [Personenprofil Artemis Willis]. <cms.uchicago.edu/people/artemis-willis> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- University of Exeter**. „Can’t count sheep? You could have aphantasia [Pressemeldung].“ (26.08.15). <news-archive.exeter.ac.uk/2015/august/title_467790_en.html> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Ushiba**, Akio. „Papillons et libellules: Marcel Proust et Emile Gallé.“ In: *藝文研究 (The geibun-kenkyu: journal of arts and letters)* 44 (12/1982), S. 186(109)–203(92). <koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00440001-0203> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Vara**, Maria. „The magic lantern as a Gothic literary instrument.“ In: *Interdisciplinary Science Reviews* 48,3 (2023), S. 533–544. <doi.org/10.1080/03080188.2023.2193795> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Vogl-Bienek**, Ludwig. „eLaterna – Digitale Editionen von Werken der historischen Projektionskunst.“ In: *editio* 32, 1 (2018), S. 104–118. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/editio-2018-0008> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Vogl-Bienek**, Ludwig. „Performative Configurations of the Historical Art of Projection. A media-archaeological approach to the history of the magic lantern and the screen in live performance.“ In: *eLaterna Companion* (2022), S. 1–28. <doi.org/10.25969/mediarep/18850> (Letzter Zugriff: 30.06.24). Erstmalig hier erschienen: <elaterna-companion.uni-trier.de/en/sections/performance/performative-configurations-of-the-historical-art-of-projection-a-media-archaeological-approach-to-the-history-of-the-magic-lantern-and-the-screen-in-live-performance> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Vries**, Gerard de. „Memory and Fiction in Nabokov’s *Speak, Memory*.“ In: Irena Księżopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019, S. 174–184. <kronos.org.pl/wp-content/uploads/2019/09/Vladimir-Nabokov-and-the-Fictions-of-Memory.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Wagner-Egelhaaf**, Martina: „Autobiographie als literaturwissenschaftliches Problem.“ In: Volker Depkat, Wolfram Pyta (Hrsg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, Geschichts- und Literaturwissenschaft im Gespräch, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, S. 43–55. <doi.org/10.3790/978-3-428-54225-3> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Wallace**, Craig. „The ‘Carefully-Constructed Screen’: Phantasmagorical Strata in the Ghost Stories of M. R. James.“ In: Eleanor Dobson, Gemma Banks (Hrsg.): *Excavating Modernity. Physical, Temporal And Psychological Strata in Literatur, 1900–1939*, Studies for the International Society for Cultural History. New York/London: Routledge, 2019, S. 103–122. <doi.org/10.4324/9780429454967> (Letzter Zugriff: 30.06.2024).
- Warnig**, Rainer. „Prousts Augenblicke: Zeiträume der *Recherche*.“ In: [Ders.]: *Proust-Studien*. München: Fink, 2000, S. 213–267.

- Washitani**, Hana. „Gentō: Still-Image Projection as Alternative Cultural Heritage.“ In: *Feminist Media Histories* 2,1 (01/2016), S. 61–85. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1525/fmh.2016.2.1.61> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Weber**, Max. *Wissenschaft als Beruf*, Geistige Arbeit als Beruf. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund, Bd. 1. München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1919. <deustextarchiv.de/weber_wissenschaft_1919> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Weinrich**, Harald. „*Memoria corporis* – mit Blick auf Proust [2003].“ In: Uta Felten, Volker Roloff (Hrsg.): *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. München: Fink, 2008, S. 195–201.
- Wernli**, Martina. „Nabokovs Schmetterlinge und Benjamins Bibliothek. Sammeln als (un-)zeitgemäße Passion.“ In: [Dies.] (Hrsg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*, Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 12. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 7–25.
- Wiegand**, Daniel. „life model slides.“ In: *filmlexikon.uni-kiel.de*, 20.03.24. <filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/life_model_slides_do_edit?do=#life_model_slides> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Williams**, Keith. *James Joyce and Cinematicity. Before and After Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
- Willis**, Artemis. *Performing Pictures: The Magic Lantern c. 1900*, Diss. (unpubl.). University of Chicago 2020. <doi.org/10.6082/uchicago.2542> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Wilpert**, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001.
- Wiśniewski**, Mikołaj. „Memory’s Invisible Managers: The Case of Luzhin.“ In: Irena Księżopolska, Mikołaj Wiśniewski (Hrsg.): *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*. Warschau: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019, S. 185–203. <kronos.org.pl/wp-content/uploads/2019/09/Vladimir-Nabokov-and-the-Fictions-of-Memory.pdf> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Witthoft**, Nathan, Jonathan Winawer. „Learning, Memory, and Synesthesia.“ In: *Psychological Science* 24,3 (2013), S. 258–265. <doi.org/10.1177/0956797612452573> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Whitworth**, Michael H. „Introduction.“ In: Virginia Woolf: *Orlando*, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2015, S. xi–xl.
- Woolf**, Virginia. „Blue & Green.“ In: [Dies.]: *Monday or Tuesday*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1921, S. 81–82.
- *Jacob’s Room*, edited with an Introduction and Notes by Urmila Seshagiri, Oxford World’s Classics. Oxford University Press, 2022 [1922].
- „F51 / P25 [1926, Berg Collection, NYPL]“, Transcriptions - To The Lighthouse - Berg Materials - The Window. In: *Woolf Online*, Website-Copyright 2011-2024. <woolfonline.com/?node=content/text/transcriptions&project=1&parent=6&taxa=24> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *To the Lighthouse*, edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2008 [1927].
- „The New Biography (1927).“ In: Wilhelm Hemecker, Edward Saunders (Hrsg.): *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*, edited by, Berlin, Boston: De Gruyter, 2017, S. 119–123. <doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110516678-023> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- *Orlando*, edited with an Introduction and Notes by Michael H. Whitworth, Oxford World’s Classics. Oxford University Press 2015 [1928].

- *The Moment and Other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1947.
- „Leslie Stephen.“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 67–73.
- „Reading.“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 140–165.
- „Walter Sickert.“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 172–185.
- „The Sun and the Fish [written in 1928].“ In: [Dies.]: *The Captain's Death Bed and other Essays*, hrsg. v. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1950, S. 193–199.
- *The Flight of the Mind*, The Letters of Virginia Woolf, Bd. 1: 1888–1912 (Virginia Stephen), hrsg. v. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1975.
- *The Question of Things Happening*, The Letters of Virginia Woolf, Bd. 2: 1912–1922, hrsg. v. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1976.
- *A Change of Perspective*, The Letters of Virginia Woolf, Bd. 3: 1923–1928, hrsg. v. Nigel Nicolson. London: Hogarth Press, 1977.
- „A Sketch of the Past [written between 1939–1940].“ In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 64–137.
- Virginia Woolf: „Reminiscences.“ In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 28–59.
- „Old Bloomsbury.“ In: [Dies.]: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind. London: Hogarth Press, 1978, S. 159–179.
- *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 2: 1920–1924, hrsg. v. Anne Olivier Bell. London: Hogarth Press, 1978.
- *The Diary of Virginia Woolf*, Bd. 3: 1925–1930, hrsg. v. Anne Olivier Bell. London: Hogarth Press, 1980.
- Zima**, Peter V. *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 4. korr. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto (utb), 2016 [1997].
- Zimmer**, Dieter E. *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, Webversion 2012. <dezimmer.net/eGuide/PageOne.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- „Nabokov's Whereabouts.“ In: *dezimmer.net*, 12/2018–07/2019. <dezimmer.net/Nabokov%27sWhereabouts/whereabouts.htm> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

Sonstige zitierte Webressourcen und Projektseiten (alphabetisch nach Kurztitel sortiert):

- A Million Pictures** [Forschungsprojekt]. <a-million-pictures.wp.hum.uu.nl/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Bell**, Vanessa. „A Conversation“ [Gemälde], 1913–16. In: *The Courtauld*, <courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/Vanessa-Bell-A-Conversation.jpg> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- B-Magic** [Forschungsprojekt]. <uantwerpen.be/en/projects/b-magic/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).

- Cinémathèque française** [Digitale Plattform, Laterna-magica-Sammlung]. <www.laterna-magica.fr/index.php> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Courtauld** [Museum]. „Vanessa Bell: A Pioneer of Modern Art“ [Ausstellung]. In: *The Courtauld Gallery – The Project Space* (25.05.–6.10.2024), <courtauld.ac.uk/whats-on/vanessa-bell-a-pioneer-of-modern-art> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Curiositas: Peeping Before Virtual Reality** [Forschungsprojekt]. <curiositas.ulusofona.pt/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- eLaterna – Historical Art of Projection** [Digitale Plattform]. <elaterna.uni-trier.de/#/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Heritage in the Limelight** [Forschungsprojekt]. <soad.cass.anu.edu.au/research/heritage-limelight> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lanterna Mágica** [Forschungsprojekt]. <magica-project.com/project> (Letzter Zugriff: 30.06.24) bzw. über die Universitätsseite: <sites.fct.unl.pt/lanterna_magica/home> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lichtbeelden project** [Forschungsprojekt]. <academischerfgoed.nl/projecten/lichtbeelden-project/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Lucerna, the Magic Lantern Web Resource** [Digitale Plattform], Website. <lucerna.exeter.ac.uk/index.php> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Magic Lantern Society** [UK]. <magiclantern.org.uk/lanternists/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Magic Lantern Society of the United States and Canada**. <magiclanternsociety.org> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Mundos virtuales en el cine de los orígenes** [Forschungsprojekt]. <cinemaorigens.com/en/projects/virtual-worlds-in-early-cinema/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Museum of the Moving Image (MOMI)**. <kentmomi.org> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Projecting Knowledge** [Forschungsprojekt]. <projectingknowledge.sites.uu.nl/> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Screen History** [Forschungsprojekt]. <uni-marburg.de/de/fb09/medienwissenschaft/forschung/forschungsprojekte> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Vermeer, Jan**. „View of Delft“ [Gemälde], c. 1660–1661, Oil on canvas. In: *Google Arts & Culture*, <g.co/arts/wceutiisotM3Nt2f9> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Virtueel toverlantaarnmuseum ‚de Luikerwaal‘** [Virtuelles Museum von Henc R.A. de Roo] <luikerwaal.com> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Waseda University** [Digitale Plattform]. „„Utsushi-e‘ lantern slides owned by the Theatre Museum.“ In: *Waseda University Cultural Resource Database*, o.D. [Website-Copyright 2017] <archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22subDB_id%22:%22124%22}&lang=en> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- [Digitale Plattform]. „The database of magic lanterns.“ In: *Waseda University Cultural Resource Database*, o.D. [Website-Copyright 2017]. <archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22subDB_id%22:%2256%22}&lang=en> (Letzter Zugriff: 30.06.24).
- Westminster Abbey** [Ausstellung]. <westminster-abbey.org/history/explore-our-history/funeral-and-wax-effigies> (Letzter Zugriff: 30.06.24).