

Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag*

I.

Ein großes Potenzial, eine besondere Qualität der Literatur ist es, alternative ‚Wirklichkeiten‘ und Utopien zu entwerfen, Vorstellungen des Glücks, Bilder der ‚verlorenen Zeit‘ und der Sehnsucht zu projizieren. – In seinem 2017 erschienenen Roman *Lichter als der Tag* unternimmt Mirko Bonné den Versuch, das verlorene Glück des Lebens und der Liebe erzählerisch zu gestalten und zu bewahren. Raimund Merz, der Protagonist des Buches, Anfang fünfzig, Redaktionsangestellter der Hamburger Zeitung *Der Tag*, verheiratet mit einer Kieferchirurgin und Vater zweier Töchter, ist in ein Leben geraten, das er immer stärker als verfehlt und verlogen empfindet und erkennt. Wirkt diese Lebenssituation und Disposition der Romanhandlung auf den ersten Blick allzu bekannt, vielleicht gar klischeehaft, so gelingt es Bonné, eine typisch erscheinende Midlife-Crisis individuell und unverwechselbar: *kunstvoll* zu erzählen. Dies soll im Folgenden am Titelmotiv des Romans – das einem Vers des Barockdichters Andreas Gryphius entlehnt ist¹ –, einem sprachabgekehrten Sehnsuchtsbild, das zugleich die Macht der Kunst als eine ‚Wirklichkeitskorrektur‘ beweist, gezeigt werden.

II.

Raimund Merz' Unglücksgeschichte hat ihren Ursprung in seiner Kindheit und Jugend, als ihn mit Moritz Rauch, dem Sohn eines Besitzers mehrerer Tankstellen, und Floriane Lepsius, der Tochter einer bekannten Kieferchirurgin, in einem Dorf östlich von Hamburg eine innige Freundschaft verband; ihnen schloss sich dann noch das dänische Mädchen Inger Rasmussen an, die Tochter eines Kunstmalers, die früh ihre Eltern bei einem Bootsunfall verlor und von einer Tante adoptiert wurde. Als sich die von Raimund und Moritz umschwärmte Inger später, als junge Frau, für Moritz entschied, obwohl sie sich im Tiefsten eigentlich zu Raimund hingezogen fühlte, bekam die Viererfreundschaft tiefe Risse. In der Konstellation einer ‚Wahlverwandtschaft‘² heiratete Raimund Floriane, die zuvor mit Moritz liiert gewesen war. Die beiden Zueinandergefundenen mussten jedoch erkennen, dass sie „Verlierer“ waren, „aber hatten jeder den Verlust hingenommen und waren nicht daran zugrunde gegangen“ (75³). Die Viererfreundschaft zerbrach dann endgültig während der gemeinsamen Jahre in Berlin, als Inger schwanger wurde und eine Tochter, Pippa, zur Welt brachte. Da

1 Aus Gryphius' 1643 veröffentlichtem Sonett *Über die Geburt Jesu*.

2 Bonné hat in Interviews einen Einfluss von Goethes *Wahlverwandtschaften* allerdings dezidiert negiert. Die Konstellation einer verwickelten Viererfreundschaft findet sich auch in Bonnés 2009 veröffentlichtem vierten Roman *Wie wir verschwinden*.

3 Hier wie im Folgenden wird zitiert nach: Mirko Bonné: *Lichter als der Tag*. Frankfurt/M. 2017. Die Zitate werden im Text lediglich mit der in Klammern gesetzten Seitenzahl nachgewiesen.

Floriane „als Einzige von ihnen vieren wusste“, „dass Moritz gar keine Kinder zeugen konnte“ (191), wurde ihr klar, dass nur Raimund als Vater des Mädchens in Frage kam. Dennoch trennte sie sich nicht von ihrem Mann, zumal sie selber schwanger war.

Nach „über vierzehn Jahre[n]“ (20) sieht Raimund Inger unverhofft auf dem Hamburger Hauptbahnhof wieder, ohne jedoch auf sie zuzugehen und sie anzusprechen – und damit vergegenwärtigt sich sein verlorenes Lebens- und Liebesglück, und entrollt Bonné die Handlung des Romans, die sich zur Suche nach dem verlorenen Glück entwickelt.

III.

Die Frage, wie ‚Glück‘ adäquat darzustellen ist, ja, ob ‚Glück‘ überhaupt ästhetisch erfasst werden kann, ohne in Trivialität und Kitsch zu verfallen, hat die Künste immer wieder beschäftigt. Schriftsteller und Dichter haben dabei wiederholt demonstriert, dass die Beantwortung dieser Frage nach der Darstellbarkeit des Glücks über sprachliche Grenzen hinausführt, hin zu Bereichen des Unaussprechlichen, wo Bilder, Metaphern, Symbole als Ausdrucksträger inneren Erlebens und sinnlichen Erfassens fungieren. So dürfte es wenig überraschen, dass literarische Autoren häufig zur bildenden Kunst finden, um über Glück, entfernt von Trivialität, zu erzählen. Beispielhaft hat dies in jüngerer Zeit Peter Stamm in seinem Roman *Agnes* in der Begegnung des Protagonistenpaares, des Ich-Erzählers und der Titelfigur, mit dem berühmten Gemälde *Un Dimanche d'été à l'Île de la Grande Jatte* von Georges Seurat vor Augen geführt. In der pointillistischen Technik des Seurat-Gemäldes entdeckt das Paar die ästhetische Form, wie sich Glück adäquat darstellen lässt: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“, stellt Agnes schauend fest, und sie rät dem Ich-Erzähler, der die Geschichte von Agnes und ihrer gemeinsamen Liebe zu schreiben begonnen hat: „Du mußt, wenn du unser Glück beschreiben willst, ganz viele kleine Punkte machen wie Seurat. Und daß es Glück war, wird man erst aus der Distanz sehen.“⁴

Auch Mirko Bonné findet in seinem Roman *Lichter als der Tag* die Darstellung des lebenserfüllenden Glücks in einem Gemälde, in dem von Camille Corot 1842 fertiggestellten *Champs de blé dans le Morvan (Weizenfeld im Morvan)*.⁵ Hier ist es die Gestaltung des *Lichts*, durch die für den Betrachter im Roman das Glück sich manifestiert. Dabei stellt das Kunstwerk durch einen ‚erinnernden Blick‘ eine Verknüpfung her zur (vergangenen) glücklichen Lebensrealität des Protagonisten. Dieses Lebensglück war verbunden mit Raimunds Viererfreundschaft in seiner Kindheit und Jugend, und es fand einen Ort in einem bukolischen Garten auf der Feldmark, wo die vier Freunde „an späten Sommernachmittagen“ (212) von einem geradezu magischen

4 Peter Stamm: *Agnes*. Zürich, Hamburg 1998, S. 69. Vgl. dazu ausführlicher Hartmut Vollmer: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“. Peter Stamms Roman ‚Agnes‘. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 100/2008, H. 2, S. 266-281.

5 Interessanterweise hat auch Peter Stamm eine Geschichte über Corot geschrieben: *In die Felder muss man gehen...*, erschienen in seinem Erzählband *Wir fliegen* (Frankfurt/M. 2008, S. 163-175). Vgl. dazu Hartmut Vollmer: „Künstlerische Versuche, ‚das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten‘. Zur erzählerischen Visualität Peter Stamms“. In: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Hrsg. v. Andrea Bartl u. Kathrin Wimmer. Göttingen 2016, S. 285-299.

Licht beseligt wurden, einem Licht, das „dem wilden Garten so zarte wie ungeheure Konturen gab“ (213) und die Welt wundersam verwandelte. Das unaussprechlich beglückende Lichterlebnis wurde für Raimund zu einem Urbild und zu einem Wegweiser des sinnerfüllten Lebens, dem er fortan sehnsüchtig folgte. Als Gymnasiast entdeckte er in der Hamburger Kunsthalle, „in einer Ausstellung über Landschaftsmalerei“ (9), Corots *Weizenfeld im Morvan*: „Auf Corots Gemälde schien alles in ein Licht getaucht, als würde man durch ein Fenster auf einen Sommertag blicken, der längst vergangen war und zugleich bis heute anhielt.“ (9f.) Das „ersehte Licht“ (11) „fand er später für sehr lange Zeit nur in der Bahnsteighalle seiner Stadt wieder, und auch nur an bestimmten Tagen“ (9): „Hierin lag sein Glück. In diesen Minuten hatte er kein Alter, keine Pflichten, keine Fehler, keine Pläne, keinen Kummer.“ (45f.) Raimund fühlt sich in diesen Momenten von allem befreit. Schwerelos glücklich entkommt er der (er)drückenden Last seines Lebens. Voller „Lichtweh“ (10) hat es ihn so immer wieder zum Hamburger Hauptbahnhof gezogen, um dort Augenblicke des Glücks zu erleben:

Merz spürte in dem Licht, dass es für einen wie ihn anscheinend nur wenig gab, für das sich zu leben wirklich lohnte. Kinder, ja. Freundschaft, ja. Und vielleicht Liebe, und vielleicht Erinnerungen. In dem Leuchten lag eine rätselhafte, warme Zuneigung, und vieles, was er erlebt hatte, war ihm nur verständlich, weil es in diesem Licht geschehen war. (11f.)

Raimund wird getrieben von der „Sehnsucht nach der Rückkehr ins Licht seiner Kindheit“ (300), nach der Wärme glücklicher Geborgenheit in Freundschaft und Liebe, aber auch nach einer Klarheit des Weltverstehens, als er sich noch mit allem sinnvoll verbunden fühlte, während er in der Gegenwart, als „Mann um die fünfzig“ (39), unerfüllt in Ehe und Beruf, erfüllt von einer „abgrundtiefe[n] Traurigkeit“ (52) und einem „Verlassenheitsgefühl“ (14), ohne Ehrgeiz, in der Erkenntnis, dass „Erfindungen sein Leben überwuchern“ (vgl. 94), heftigst an der „Monotonie“ (32) und „an der Lieblosigkeit seiner Existenz“ leidet (156).

Mit dem überraschenden Wiedersehen Ingers am Hamburger Hauptbahnhof bricht Raimunds Dilemma seiner Existenz, in ein haltloses „Parallelleben“ (175) gestürzt zu sein, zwischen unglücklicher Realität und glücklichen Erinnerungen und Träumen, wieder vollends auf, denn Inger war und ist für Raimund die unerreichte Inkarnation des Glücks, der Grund und das Ziel seines ewigen schmerzhaften Wartens:

worauf er wartete: eine beglückende Melancholie, die wie das Licht war, nach dem er so lange schon suchte. Seit den Sommern in ihrem Garten und erneut und noch mal kräftiger seit den Jahren in Berlin standen dieses ihn antreibende Gefühl und dieses Licht, das es hervorrief, in einer rätselhaften Verbindung mit Inger. Ja, auf die Lösung dieses Rätsels wartete er. (219)

IV.

Mirko Bonné forciert Raimund Merz' Krise, indem der Protagonist während einer Reise zu einer Impressionisten-Ausstellung in Stuttgart – auf der er seinen Freund und Arbeitskollegen Bruno DeWitt begleitet, der beauftragt ist, für den *Tag* einen Bericht über die Ausstellung zu schreiben – in einem Kunstband das Corot-Gemälde *Weizenfeld im Morvan* wiederentdeckt und sich sogleich an sein verlorenes Kindheitsglück erinnert (vgl. 212ff.). Nachdem er zuvor nach einem heftigen Streit mit Floriane einen

von ihr zunächst nicht ausgehändigten Brief Ingers an ihn gelesen hat, in dem diese ihm von der tödlichen Krebskrankung Moritz' berichtet und ihm bekennt, dass Pip-pa seine Tochter ist, und ihn um Hilfe bittet, reift in Raimund rasch der Entschluss, sich von dem alten, unerfüllten Leben endgültig zu befreien und dem Bild vom Glück zu folgen: „Die Welt bestand aus Licht“, reflektiert er, „und die Erinnerungen hörten nicht auf. Es war nie zu spät, auf die Suche nach etwas Verlorenem zu gehen.“ (238) So bricht er zusammen mit seiner, eigentlich von ihm ‚entführten‘ jüngsten Tochter Linda (die aus unerfindlichen Gründen eine „kleptomanische“ Neigung zeigt [12] und deshalb von ihren Mitschülern als „Elsternkind“ verspottet wird [13]) zu einer heimlichen Flucht nach Frankreich, nach Lyon auf, wo im *Musée des Beaux-Arts* das so magisch auf ihn wirkende Corot-Gemälde hängt. Nach einigen Monaten des ‚Lebens im Verborgenen‘ stiehlt Raimund mit Hilfe Lindas das faszinierende Kunstwerk auf abenteuerliche Weise aus dem Museum und reist mit dem Gemälde zum Schauplatz des Bildes, in den Morvan, nach Glux-en-Glenne (vgl. 324f.), wo er überraschend Inger wiederbegegnet, die zusammen mit Bruno den Entflohenen auf die Spur gekommen ist.

Als Showdown des an Dynamik zunehmenden letzten Romanteils, als Finale von Raimunds Ausbruch, seiner Flucht aus seiner „festgefahrenen“ Existenz (32) inszeniert Bonné signifikanterweise die Konfrontation der beiden Lebenswelten seines Protagonisten, der erinnerten und ersehnten Lichtwelt und der Realität von Verlust, Betrug und Flucht, und führt sie in einer ‚Verlebensigung‘ der das Glück – das Licht – bewahrenden Kunst zusammen. Das auf Corots Gemälde in ländlicher Kleidung abgebildete Paar, ein Mann und eine Frau, wird für Raimund beim Anblick von Inger und Bruno auf wundersame Weise ‚real‘:

Die Zeit schien angehalten, und er traute seinen Augen nicht, denn die beiden [Inger und Bruno] standen dort drüben am Rand des Wäldchens [...] in dem warmen Leuchten des Flecks, nach dem er so lange schon suchte. Sie riefen sich etwas zu, Inger lachte, sie hatte ein blaues Kleid an, fast genau so eines wie die Frau auf Corots Gemälde, und hinter ihr, im Gras auf dem langgestreckten Lichtflur, der zu den Bäumen führte, stand ein Rucksack, der wie der Tragkorb auf dem Bild aussah. (329f.)

Dann wird der Betrachter im Schatten aber selbst zum Akteur des lichten Bildes, lässt also die (ideale) Kunst real werden und verwandelt damit die betrügerische Realität zur ‚wahren‘ Wirklichkeit der Kunst – und findet an der Seite Ingers endlich das so lange vergeblich ersehnte Liebesglück: Inger erblickt Raimund,

wie er dand in dem Schattenfleck unter einer Akazie und versuchte, unsichtbar zu sein. Sie winkte, rief ihn. [...] Schon kam sie gelaufen, alles begann sich zu bewegen. Und auch Merz setzte sich in Bewegung, hinaus aus dem Schatten, ins warme Licht. Er rollte die Leinwand zusammen, erleichtert schritt er Inger langsam entgegen. Er wusste, gleich würde er sie spüren, doch solange er sich bewegte, kam es ihm vor, als ginge er in Camille Corots Bild hinein. (330)

Mit der auf die individuelle Lebensgeschichte des Romanprotagonisten bezogene bildnerische und literarische Evokation der traditionellen Licht- und Schatten-Symbolik weist Bonné der Wiederbegegnungs-Szene eine metaphorische Bedeutung zu. Das bewegte Bild erlöst das „festgefahrte“ Leben; im Wechselspiel von warmem Licht und kaltem Schatten, von erträumtem Glück und erlebtem Unglück, öffnen sich dem erinnernden und sehnsüchtigen Blick perspektivische Freiräume und wird das (oder hier: der) Unsichtbare sichtbar, tritt aus dem Schatten (der Vergangenheit) hervor ins Licht (der Gegenwart und Zukunft).

Als Raimund das gestohlene Gemälde zuvor „mehrmals die Woche genau betrachtet hatte“ – so arrangiert Mirko Bonné die Selbsterkenntnis des ‚Kunstdiebes‘ im Anblick des Bildes –,

war ihm klar geworden, nicht das Licht, wie Corot es gemalt hatte, zog ihn so an, es war der Schatten, der körpergleich, dunkel und doch durchscheinend auf den sommerlichen Bäumen lag, als würde er dort ausruhen, bevor er weiterzog. Durch ihn entstand Raum, eine Räumlichkeit, die Merz auf geheimnisvolle Weise anrührte. Er spürte, Corots Schatten löste in ihm eine verwandte, vielleicht sogar dieselbe Empfindung aus wie Ingers Nähe, eine Berührung von ihr, ein zärtliches Wort, ihr Duft, ihre Stimme. (316)

Erscheint Inger dem unglücklichen Protagonisten in der (verklärenden) Retrospektive als eine Gestalt des gesuchten warmen und hellen Lichts, so fühlt er sich selber als eine ‚Schattenfigur‘, die aber des Lichts bedarf, um überhaupt existieren und glücklich werden zu können.

V.

Gewiss zutreffend hat Hubert Winkels in einer Rezension von Bonnés Roman festgestellt, dass das *Licht* „der eigentliche Held“ des Buches ist.⁶ Wie von uns dargelegt, ist das Licht Grund, Movens und Ziel der Handlung; in besonderer Bedeutung findet es auf dem Corot-Gemälde zur ästhetischen Gestaltung, durch die Bonné in paradigmatischer Weise die Macht der Kunst beweist, Lebenswirklichkeiten vorzustellen. Die erzählerische ‚Realität‘ seines Romanprotagonisten wird metafictional gebrochen, indem die Figur in der Kunst das *eigentliche, wahre* Leben entdeckt. Der magisch wirkende Augenblick, als Raimund am ‚realen‘ Schauplatz des Corot-Gemäldes – seine Reise/Flucht nach Lyon und in den Morvan ist ja der Versuch, die ‚Wirklichkeit‘ des Kunstwerks zu überprüfen – das abgebildete Figurenpaar in der ‚Realität‘ identifiziert und er selbst ins Bild tritt, sodass das Gemälde wie ein Spiegel der Wirklichkeit erscheint, der allerdings *tiefer* (Ein-)Blicke ermöglicht, ist von Bonné bereits vorher, in einer Variation, inszeniert worden.

In der Stuttgarter Impressionisten-Ausstellung, die den „Lichtmaler[n]“ (237) gewidmet ist⁷ und die Raimund zusammen mit Bruno besucht, findet er Corots *Weizenfeld im Morvan* nicht, wohl aber ein anderes Gemälde des Künstlers, *Ansicht bei Narni*, „das eine halbverfallene Brücke über einen Fluss zeigte. Ein paar hohe Bäume am Ufer und eine Ziegenherde waren zu sehen; am Wegrand machten Leute Rast.“ (220)⁸ Vor dem Bild sieht Raimund eine junge Frau wieder, Alice, die er und Bruno während der Bahnreise nach Stuttgart kennengelernt haben und in die Bruno sich leidenschaftlich verliebt hat. Alice erkennt den dargestellten Ort und sich selbst in einer Figur des Gemäldes wieder, in einem „blondgelockte[n] Kleinkind“, das, so entdeckt Raimund, „entfernte Ähnlichkeit mit Linda hatte, als sie zwei oder drei gewesen war“

⁶ Hubert Winkels: „Zum Flashmob erstarrt“. Rezension v. Mirko Bonné: *Lichter als der Tag*. In: *Die Zeit* 26.10.2017.

⁷ Schon im 2013 erschienenen Vorgängerroman *Nie mehr Nacht* besitzt ein impressionistisches Gemälde, Alfred Sisleys *Überschwemmung der Seine bei Port-Marly*, eine motivische Bedeutung.

⁸ Das 1826/27 entstandene Gemälde *Blick auf Narni* hängt in der *National Gallery of Canada* in Ottawa. Neben diesem Bild hat Corot 1826 noch, allerdings ohne Figuren, *Die Brücke bei Narni* gemalt (*Musée du Louvre*, Paris).

(221). „Ich glaub ja, es ist gleich, in welcher Zeit man lebt, man findet sich überall wieder“, begründet Alice dem Protagonisten ihre Identifikation mit der Figur des Bildes: „Wer Fantasie hat – und wer hat keine? –, stellt sich auch das Leben zur Zeit von diesen alten Malern vor, oder wie es gewesen ist, über diese Brücke zu gehen, als sie noch ganz war.“ (Ebd.)⁹ Wie bei der späteren Wiederbegegnung von Raimund und Inger im Morvan gestaltet sich die Bildbetrachtung auch hier zu einem erinnernden und imaginativen Blick in den Spiegel.¹⁰ Bonné metaphorisiert in dieser Szene wiederum die ideale, Brücken der Distanz überwindende Begegnung von Kunstwerk und Rezipient – auf die Literatur bezogen auch den Akt der Identifikation des Lesers mit einer literarischen Figur, das Hineinfinden des Rezipienten in eine erzählte Geschichte.

Es lohnt sich, noch einmal einen genaueren Blick auf Corots *Weizenfeld* zu werfen, um die zentrale Bedeutung des Gemäldes für Bonnés Roman, für Raimund Merz' Lebensgeschichte, und die besondere erzähltechnische Funktion dieses Bildes zu konkretisieren.

In einem Interview erklärte Mirko Bonné, dass er den Roman „unter anderem deswegen geschrieben“ habe, um der Frage nach der Faszination des Corot-Gemäldes „auf die Spur zu kommen“:

Ich hab' das Bild in einer Monet-Ausstellung im Frankfurter Städel gesehen¹¹ [...] und war anders als von allen anderen Bildern in der Ausstellung [...] fasziniert und begeistert, regelrecht getroffen von dem Bild, obwohl es nur diese beiden Figuren, diese beiden Landarbeiter darstellt, an einem Waldrand, und das Licht [...], allerdings in Verbindung mit einem ganz bestimmten Schatten, der auf diesem Wald, auf diesem Hohlweg liegt; und dieser Schatten gibt dem Bild eine unglaubliche Plastizität, also so, als könnte man tatsächlich in dieses Bild hineingehen. Und ich hab' versucht, diesen Eindruck, der mich so bestrickt hat, in meinem Buch darzustellen.¹²

Sicherlich bemerkenswert ist es, dass Raimund Merz in dem Figurenpar des Gemäldes nicht nur ein Abbild seiner Liebe zu Inger erkennt, sondern auch ein heiles, lichtetes Porträt seiner Eltern, deren Beziehung früh zerbrach, als Raimund noch ein kleines Kind war und der Vater, Bernhard Merz, seine Familie eines Tages für immer verließ, sodass die Mutter, Traute Merz, ihren Sohn nun allein erziehen musste.¹³ „Er empfand ein beinahe schmerzliches Gefühl von inniger Zuneigung für die Frau“, beschreibt Bonné den Augenblick, als Raimund das Gemälde während seines Besuchs in Stuttgart in einem Kunstband wiedersieht, „die etwas unschlussig in der Bildmitte

9 Die zerbrochene Brücke, auch als Sinnbild für die Brüche des Lebens und der Zeiten, verweist auf Bonnés Roman *Nie mehr Nacht*, in dem der Protagonist nach Nordfrankreich reist, um für einen Zeitschriftenbeitrag über die Landung der Alliierten in der Normandie 1944 im Krieg zerstörte Brücken zu zeichnen. In Interviews hat Bonné bemerkt, dass er *Wie wir verschwinden*, *Nie mehr Nacht* und *Lichter als der Tag* als eine Romantrilogie versteht.

10 Eine ähnliche Identifikationsszene des Betrachters vor einem Gemälde ist auch in dem bereits genannten Roman *Agnes* von Peter Stamm zu finden, wo die Titelfigur sich auf dem Seurat-Gemälde in einem „Mädchen im weißen Kleid“ wiedererkennt und auch der Ich-Erzähler sich mit einer Figur des Bildes, dem „Mann mit der Trompete“, identifiziert; vgl. Stamm: *Agnes*, S. 69.

11 In der Ausstellung *Monet und die Geburt des Impressionismus*, Städel Museum, Frankfurt/M., 11.03. bis 28.06.2015.

12 Katharina Borchardt im Gespräch mit Mirko Bonné über seinen Roman *Lichter als der Tag*. Rundfunksendung: *Lesenswert Gespräch*, SWR 2, 23.01.2018; Aufzeichnung vom 13.11.2017 aus dem Literaturhaus Stuttgart.

13 Indem Raimund nun seine Familie verlassen hat, tritt er gewissermaßen in die ‚Fußstapfen‘ seines Vaters.

stand, genauso aber für den tief gebückt den Weizen schneidenden Bauern oder Knecht“:

Ein Gefühl war das, als hätte dieser Camille Corot damals im Morvan nicht irgendwen gemalt, sondern Traute und Bernhard Merz, seine, Raimunds Eltern, so wie er sie nie erlebt hatte und zudem ein ganzes Jahrhundert, bevor sie in einem anderen Land geboren wurden. (213f.)

So genießt Raimund im Anblick des Bildes „die Wehmut und die Reminiszenz seiner Liebe, als er ein kleiner Junge gewesen war“ (214). Wie in seiner vom Gemälde evozierten Erinnerung an Inger manifestiert sich hier eine verlorene oder unerfüllte und nun schauend wiedergefundene Liebe (zu den Eltern); das betrachtete äußere Bild aus längst vergangener Zeit vergegenwärtigt ein inneres Bild, das die erinnerte Vergangenheit in die Zukunft weist: zum Ausbruch aus dem unglücklichen *alten*, zum Aufbruch in ein glückliches *neues* Leben.

Bonné gelingt es, einen visuellen Moment des Glücks, ein ‚paradiesisches‘, eigentlich unaussprechliches Empfinden – das wunderbare Licht, wie es sich in Corots Gemälde zeigt – konkretisierend zu veranschaulichen, indem er erzählerisch auf die bildende Kunst rekurriert, Literatur und Malerei amalgamiert.

Während die erzählten persönlichen ‚Licht-Erinnerungen‘ Raimunds nicht auf ihre Authentizität hin überprüft werden können – wie denn Erinnerungen als ‚Tatsachenlieferanten‘ überhaupt sehr fragwürdig sind –, ist die Bildbeschreibung, die der Autor aus der Perspektive seines Protagonisten bietet, zu belegen, da das Gemälde tatsächlich existiert, und das Original im *Musée des Beaux-Arts* in Lyon, eine Reproduktion in verschiedenen Kunstbänden oder im Internet betrachtet werden kann. Wenn der Anblick des Bildes im Protagonisten Erinnerungen und Imaginationen auslöst, das Gemälde die Figuren und die Handlung des Romans in Bewegung setzt, so kann sich der Leser von der faszinierenden Wirkung des Bildes selber überzeugen, und vielleicht entwickelt er in der Betrachtung, wenn er „Fantasie hat“ (221), eigene, von Erinnerungen und Imaginationen hervorgerufene Geschichten.

Dass Raimund das tatsächlich existierende Gemälde in der Fiktion seines Autors raubt, geschieht nicht aus materiellen Gründen¹⁴, sondern es ist der radikale Versuch des Protagonisten, das ideale, lichte Kunstwerk in die dunkle, triste Realität zu holen, um diese verwandelnd zu poetisieren. Mit einem ‚Kunstgriff‘ überbrückt Bonné die Kluft zwischen Kunst und – freilich erzählerisch fiktionalisierter – Lebensrealität, indem es Raimund schließlich so ‚vorkommt‘, als könne er in Corots Bild ‚hineingehen‘.

VI.

Am Schluss des Romans imaginiert Raimund (bzw. sein Autor) eine Wiederbegegnung mit dem einst besten Freund Moritz auf dem Hamburger Hauptbahnhof, dem neben Corots *Weizenfeld* und dem „wilden Garten“ auf der Feldmark dritten Ort des ‚Licht-Glücks‘: eine Begegnung, die wegen Moritz’ Tod realiter nicht mehr stattfinden kann. Inmitten des zauberhaften Lichts erklärt der begeisterte Moritz, der schon in

¹⁴ Realitätsorientiert lässt Bonné seinen ‚Kunstdieb‘ den Raub denn auch mit Hilfe des Freundes Bruno wieder zurückgeben, „ohne dass man Merz mit dem Verschwinden und Wiederauftauchen des Gemäldes in Verbindung brachte“ (331).

seiner Jugend ein „große[r] Architekt“ werden wollte (33), seinem Freund Raimund die fantastische Glas- und Stahlträger-Architektur des Bahnhofs, die das beglückende Licht-Schauspiel in Szene setzt: „das Licht war da. In ihm zeigte die Erinnerung, was sie in Wirklichkeit war: unbezwingbar, ein unvergängliches Glück für einen, der warten konnte.“ (331) Beobachtet wird die Wiederbegegnung der Freunde von Bruno, der „die beiden Männer“ sieht, „auch wenn dort unten“ am Bahnsteig, in der Realität, „Raimund allein zwischen den Leuten umher[geht]“ (333). Bruno wird also zum ‚Komplizen‘ des Imaginationsspiels, was auch darauf verweist, dass er möglicherweise der Erzähler von Raimunds Lebensgeschichte ist. Indiziert wird dies in einem Gespräch zwischen Bruno und Floriane nach Raimunds Flucht, als der *Tag*-Redakteur Lebenszeugen des Freundes aufsucht, um dem Verschwundenen auf die Spur zu kommen. Auf Brunos Frage: „Kennst du ihn [Raimund] denn? [...] Ich meine, wie er wirklich ist, weißt du das?“ antwortet Floriane: „Was soll die Frage denn? Glaubst du, dass du ihn kennst? Schreib doch ein Buch über ihn.“ (271) So kann vermutet werden, dass Bruno dieser Aufforderung mit der erzählten Geschichte von Raimunds Glück und Unglück, also dem Roman, nachkommt, wobei er, aus einer distanzierteren Erzählposition, auch keinen Ich-Erzähler auftreten lässt, sondern jeweils aus personaler Perspektive den Protagonisten der verwickelten Viererfreundschaft das Wort gibt. Bruno DeWitt nimmt im Figurenreigen des Romans überhaupt eine Sonderstellung ein. Er steht außerhalb der Viererfreundschaft, wird von Raimund aber in die äußeren und inneren Konflikte der vier Freunde eingeweiht, vermag also als distanzierter Beobachter wie als inniger Vertrauter diese Konflikte zu beurteilen. Bruno, der Lebewensch, nicht besonders schön, aber die Frauen magisch anziehend, wie ein ‚Don Juan‘ (vgl. 97) in zahllose Affären geratend, ist ein kluger und gewitzter Redakteur und Autor, für Raimund ein aufrichtiger und herzensguter Freund und ein ihn stets unterstützender Berufskollege. „Das Leben“, bekennt Bruno dem betrübtten, melancholischen Freund, „liebe er, so sehr, dass er den Tod auszulöschen versuche, indem er die Zeit zum Stillstand bringe“ (97). Die besondere Bedeutung dieser Figur verdeutlicht ihr Autor noch einmal durch den romanabschließenden Blick auf den *Tag*-Redakteur (vgl. 334).

Mirko Bonnés Nachbemerkung: „Sämtliche in meinem Buch dargestellten Figuren sind Teil der Wirklichkeit, auch wenn keine von ihnen je gelebt hat“ (335), pointiert die zentralen inhaltlichen und formalen Aspekte des Romans, durch die das geläufige Wirklichkeits-Verständnis hinterfragt und neu formuliert wird. Denn *Lichter als der Tag* zeigt eine Wirklichkeit, die nicht den Tatsachen zu entsprechen hat, sondern sich in der Fiktion, in der Imagination konstituieren kann, wodurch die Kunst erst die *wahre* Wirklichkeit sichtbar macht und die Realität als eine (be)trügerische Unwirklichkeit entlarvt. Wie Bonnés Roman demonstriert, bewahrt die Kunst das Glück auf und verschafft einen *wirklichen* Zugang zum Leben. „Niemand kann uns verwehren, dass wir suchen, was uns wirklich sein lässt“ (300), erkennt Inger, bevor sie am ‚Kunst-Ort‘, im Morvan, ihren verlorenen Geliebten, Raimund, wiederfindet.

In Gryphius' Sonett *Über die Geburt Jesu*, dem der Romantitel entnommen ist, heißt es vollständig: „Nacht lichter als der Tag!“¹⁵ Die von Bonnés im Romantitel ausgesparte

¹⁵ Andreas Gryphius: *Vber die Geburt JEsu*. In: Andreas Gryphius: *Gedichte*. Hrsg. v. Thomas Borgstedt. Stuttgart 2012, S. 10; als Motto in Bonnés Roman wiedergegeben (vgl. 5).

Nacht tritt also zum *Tag* und komplettiert das Dasein. In Bezug auf die nächtliche Geburt des christlichen Erlösers kehrt sich die Licht-Symbolik um, indem die Nacht (das Dunkle, Unbewusste, Unbekannte und Ungewisse, die Traumwelt, die seelische Tiefe) heller leuchtet als der Tag (die sichtbare Realität).¹⁶ Und so wird auch Raimund Merz' späte Erkenntnis bei der Betrachtung des Corot-Gemäldes verständlich, dass ihn eigentlich nicht das Licht auf dem Bild so anzieht, sondern der Schatten, der „körpergleich, dunkel und doch durchscheinend“ Räume schafft, Vorstellungen aktiviert und die Wirkung des Lichts intensiviert.¹⁷ Raimund ist, wie es die bereits näher betrachtete Szene seiner Wiederbegegnung mit Inger im Morvan dokumentiert hat, eine ‚Schattenfigur‘, die unentwegt das Licht sucht, im Licht das Fundament und das Ziel ihrer Existenz findet und zugleich dem Licht erst seine Kraft gibt.

Es ist gewiss auch eine Qualität des Romans, dass Bonné die weitere Geschichte des wiedergefundenen Liebespaars am Ende offen lässt. – Diese nicht erzählte Fortsetzung bleibt der Imagination des Lesers überlassen.

16 Im Vorgängerroman *Nie mehr Nacht* metaphorisiert Bonné mit dem Nacht-Motiv das Unglück, das Abgründige, Bedrohliche, Dämonische, den Tod.

17 Dass die Zeitung, für die Raimund und Bruno arbeiten, *Der Tag* heißt, könnte mit Rekurs auf den Romantitel darauf hindeuten, dass die Nachrichten, Berichte und Reportagen über das (vermeintlich) reale, faktische Weltgeschehen von der Fiktionalität des Romans ‚in den Schatten‘ gestellt werden.

