





**Jörg Mertin**

**Marcel Proust und der Glaube**

Korrigierte und erweiterte Fassung

Minden 2021

Texte:  
© 2021 Copyright by Jörg Mertin

Umschlag:  
© 2021 Copyright by Jörg Mertin

Verantwortlich für den Inhalt:  
Jörg Mertin  
Immanuelstr. 14  
32427 Minden  
[www.joergmertin.de](http://www.joergmertin.de)

Druck:  
epubi – ein Service der Neopubli GmbH, Berlin

## I.

1915 schrieb Marcel Proust in einem Brief an Lionel Hauser: „... auch wenn ich keinen Glauben habe, ... so fehlt doch das Nachdenken über die Religion an keinem Tag meines Lebens. ... Je religiöser man jedoch ist, um so weniger wagt man in seinen Äußerungen über das hinauszugehen, was man glaubt. Nun leugne ich jedoch nichts, sondern glaube an die Möglichkeit von allem, und die auf der Existenz des Bösen usw. beruhenden Einwände erscheinen mir als absurd, da für mich allein das Leiden aus dem Menschen etwas mehr als ein wildes Tier gemacht zu haben scheint und auch weiterhin macht. Von hier aus bis zur Gewißheit oder gar zur Hoffnung ist es jedoch ein weiter Weg. Ich habe ihn noch nicht zurückgelegt. Werde ich ihn jemals zurücklegen?“<sup>1</sup>

Man kann diese briefliche Äußerung neben den Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* legen und wird finden, dass sie, einer Karteikarte ähnlich, wesentliche Aspekte zusammenbringt, ohne jedoch die feinen Interpretationen vorwegzunehmen, die sich an einigen wichtigen Stellen des Romans entdecken lassen. Man spürt den Abstand, den Proust von der Institution der (in seiner Lebenswelt: katholischen) Kirche, ein-

---

1 Zitiert nach Jean-Yves Tadie, Marcel Proust. Biographie, Frankfurt 2008, 741f.

nahm, wird aber auch nicht übersehen, dass er in ihr einerseits Gewißheit und Hoffnung aufbewahrt sah, zu denen er selbst keinen Zugang fand, und dass er andererseits selbst von dem innersten Impuls aller Religion, dem Glauben, lebte, und zwar, wie wir sehen werden, in der Form des Glaubens an die Kunst ebenso wie in der Aufnahme eines zentralen Gehalts der christlichen Tradition, nämlich der Bedeutung des Leidens.

Wenn der Titel dieser Überlegungen von Glauben spricht, sollte man nicht erwarten, dass hier von einer Definition ausgegangen wird. Es geht um Glauben ebenso wie um Religion, das Spirituelle, die kirchliche Tradition. In Prousts Roman hängt das alles miteinander zusammen, und aus dem Zusammenhang entwickelt und präzisiert er die Sicht seines Erzählers, die natürlich auch seine eigene Sicht ist.

Nicht sehr häufig greift Proust in seinem Roman zu sprachlichen Bildern aus dem Religions- und Glaubensfundus der Kirche. Da er jedoch sehr genau denkt, kann man fragen: Wofür stehen solche Bilder in seinem Roman? Das wäre die erste Frage, der ich nachgehen will. Es ist darzustellen, was er da tut, und welche Bedeutung es in seinem Werk hat.

Eine zweite Frage ist dann, mit dem, was er da tut, wieder zurückzukehren in die Religion und sie gewissermaßen mit Proustschen Augen zu lesen, damit uns etwas eröffnet wird, was wir vielleicht noch nicht klar gewusst haben, sondern nur ahnten: wie sehr das, was die Kirche, der Glaube, die Bibel sagen – zeitlich und menschlich ist.

Beide Fragen sind nicht immer klar zu trennen, denn die zweite ist vielleicht die Motivation für die erste, während die erste wiederum die zweite schärft.

Proust geht es immer darum, aus dem Inneren der jeweiligen Figur heraus darzustellen. Das scheint mir interessant auch für die Glaubensgeschichte, oder die Mischung aus Glaubens- und psychologischer Geschichte derjenigen, die einem Glauben wie dem in der Bibel ausgedrückten sich nahe fühlen, denn wir sind in demselben Grade deutlicher das Innere der Menschen zu erkennen in der Lage, wie sie uns zeitlich näher stehen, während jene, die von uns durch Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte oder sogar, wie im Falle der biblischen Menschen, Jahrtausende getrennt sind, uns ihr Inneres nicht mehr so einfach offenbaren können.

Ohne damit beanspruchen zu wollen, das im Dunkel der Zeiten verschwundene Empfindungsgeheimnis der Vorfahren zu enthüllen, wären wir doch in der Lage, uns, so wie ein Blitz einen dunklen Raum erhellt, in ihnen zu erkennen, oder umgekehrt, und damit in unserem Interesse am Vergangenen die eigene vergangene Zeit wiederzufinden.

Proust ist kein kirchlich Glaubender gewesen, wohl aber ein Kunstglaubender. Und das bedeutet, dass er einen tiefen Zugang zum Glauben hatte, jenem Zustand der Seele oder des Inneren, in dem sich die Zeiten und die Räume auf ganz individuelle Weise im Bedürfnis verknüpfen, das Verlorene zu bewahren, mehr noch, es zur Auferstehung zu bringen.

Vordergründig lässt sich festhalten, dass Proust sich durchaus in der Bibel auskannte. Wenigstens hat er einige Stellen aufschlußreich in seine Erzählung platziert (etwa den Titel des vierten Bandes: Sodom und Gomorra), die in der Bibel beziehungsweise in der kirchlichen Kultur eine prominente Stellung einnehmen. Ich nenne hier als Beispiel das Wort Jesu vom sterbenden Weizenkorn, Johannes 12, 24. Proust greift zu diesem bekannten Wort auf den letzten Seiten seiner Suche nach der verlorenen Zeit. Der Erzähler fragt sich, ob ihm angesichts seiner Krankheit über-



haupt noch genug Zeit bleibt, um sein Werk zu schreiben und ob er dazu noch imstande ist. „Die Krankheit hatte mir, als sie mich wie ein strenger geistlicher Berater der Welt absterben hieß, einen Dienst erwiesen (Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein; wo es aber erstirbet, so bringet's viel Früchte). Die Krankheit, die mich vielleicht, nachdem die Trägheit mich vor allzu leichtem Schreiben geschützt hatte, gegen die Trägheit abschirmen würde, diese Krankheit hatte meine Kräfte und ... auch die Kräfte meines Gedächtnisses verbraucht.“<sup>2</sup>

Der Erzähler versteht seine Krankheit als einen ähnlichen Vorgang wie den Tod des Weizenkorns, der der einzige Weg ist, zum Ziel zu gelangen. Nur durch Krankheit, Leid und wie in dem im Bild mitgemeinten tödlichen Schicksal Jesu kann das Leben sich entwickeln. Das ist eine Grundfigur im Denken des Erzählers und auch natürlich Prousts. Sie fügt eine selten im kirchlichen Auslegungsdiskurs formulierte Dialektik des Leids und der Krankheit hinzu. Die Krankheit erweist dem Leidenden (ähnlich wie ein strenger geistlicher Berater einem Ratsuchenden die Trennung von der Welt ans Herz legt) einen Dienst,

---

2 Den Roman zitiere ich nach der zehnbändigen Ausgabe Frankfurt 1979, übersetzt von Eva Rachel-Mertens; Zitat oben Band 10, 4180.

denn die Krankheit schützt vor der Trägheit, verbraucht sie doch die Zeit, die man fürs Schreiben benötigt und treibt aus der Trägheit heraus zur Eile an. Auf der anderen Seite jedoch verbrauchen Leid und Krankheit auch Kräfte, hindern also den Lebens- und Entwicklungsprozess, mindern die Kraft des Gedächtnisses.

Der Erzähler löst die Dialektik nicht auf, alles bleibt Frage und in der Schwebe – aber erzählte Frage, denn tatsächlich ist ja das Werk geschrieben, das sich hier durch sich selbst infrage stellt.

Könnte eine kirchlich geprägte Lektüre eine solche Dialektik durchhalten? Nimmt sie diese Dialektik überhaupt wahr oder ist es nicht meistens so, dass Leid und Tod als notwendiger Faktor in der dogmatischen Rechnung auftauchen? Dem menschlichen Inneren, dem Erleben, näher scheint mir die Frage des Proustschen Erzählers zu sein, denn wie quält man sich nicht mit dem Leid, wie schmerzhaft kann die Krankheit sein, wie bitter endlich der Tod!

Das Beispiel, das ich hier gewählt habe, steht nicht zufällig da. Genauso wie die Absicht überhaupt, Prousts Rückgriffe auf den Glauben darzustellen, fiel es mir einerseits in einem *Zeitraum* ein, da ich meine abhängige Berufstätigkeit beenden muss und insofern mir Gedanken darüber

nahe gekommen sind, wie viel Zeit ich bereits gehabt oder vergeudet habe und vielleicht noch oder auch eben nicht mehr haben werde, das, was mir aufgefallen ist oder wichtig erscheint, aufzuschreiben, damit ich es verstehe oder auch, damit nicht zu viel in meinem Inneren sich sammelt, das dieses immer mehr verwirrt, andererseits sogar zu einem *Zeitpunkt*, als mich plötzlich, doch recht besehen nicht gänzlich überraschend, nämlich vermutlich aufgrund einer jahrelangen Überanstrengung, die ich nicht wahrhaben wollte, mitten an einem zunächst ganz normalen Tag die Angst, ich würde das Ende dieses Tages nicht mehr erleben, in die Notaufnahme eines Krankenhauses befahl. So fühle ich mich durch mein Erleben zur selben Zeit getrieben und gehindert.

## II.

Im Roman sind die Stellen, in denen im weiten Sinne religiöse Themen eine Rolle spielen, auf den ersten Teil des ersten Bandes (Combray) und den letzten Band (Die wiedergefundene Zeit) konzentriert. Wenn man die Bände biographisch verorten wollte, würde es sich um die Kindheit und Jugend des Erzählers sowie um seine letzte Lebenszeit handeln<sup>3</sup>. Gleichzeitig wird man finden, dass Religiöses eher mit stark reflektieren-

---

3 Die Erzählreihenfolge ist dabei nicht die Reihenfolge des Entstehens der jeweiligen Teile.

den Partien zu tun hat, während in den Teilen, in denen das Erzählerische die Oberhand hat, Kirchliches und Christliches als Bestandteil der Kultur von einzelnen Personen im Roman angesprochen wird<sup>4</sup>. Doch auch an diesen Stellen durchleuchtet der Erzähler das Kirchliche auf psychologische Mechanismen, die in ihm eine Rolle spielen<sup>5</sup>. Die konventionelle kirchliche Welt, in der er mit seiner Familie als Kind gelebt hat, schildert der Erzähler leise ironisch, immer aber mit jenem Respekt, der sie als einen der Ursprünge seines künstlerischen Schaffens würdigt. Seine Tante, die ihr Bett nicht mehr verlässt, lebt ganz in dieser traditionellen Welt. Sie bekommt oft Besuch vom Ortspfarrer, der übrigens ein ausgezeichnete Kenner seiner Kirche

---

4 Etwa die Unterhaltung zwischen Madame Cottard und Baron de Charlus über Religion, Band 7, 2634, oder Baron de Charlus über den Erzengel Rafael, a.a.O., 2680.

5 Der Erzähler beschreibt beispielsweise, wie ein Priester die sterbende Großmutter besucht, dabei sein Gesicht in seine Hände vergräbt, dennoch aber durch die Hände hindurch den Erzähler beobachtet und bemerkt, dass dieser ihn ebenfalls sieht. Über diese gegenseitige, für uns sicher schambehaftete Entdeckung, wurde in späteren Begegnungen niemals gesprochen, was allerdings, wie der Erzähler bemerkt, nichts mit der Religion zu tun hat, sondern allgemein menschlich ist. Dennoch unterbleibt eine beurteilende scharfsinnige Schlußfolgerung nicht: „Ein Priester hat wie ein Irrenarzt immer etwas von einem Untersuchungsrichter.“ (A.a.O., Band 5, 1699f.)

ist. Diese Welt ist nicht mehr die Welt des Erzählers, doch ein Moment der Trauer über diesen Verlust ist immer da.

Zu Beginn, in den Erinnerungen an die Kindheit, ist die Sprache öfter durchsetzt von biblisch-kirchlicher Metaphorik. Bereits auf der dritten Seite schildert der Erzähler, wie er im Schlaf eine Frau in sexuellen Träumen erschafft oder wie sie entstand, nämlich „wie Eva aus der Rippe Adams“<sup>6</sup>. Wenig ist so kreativ wie Gott oder ein Traum. Das Bild scheint die Bedeutung des Geschehens zu erhöhen, denn die ganze übrige Menschheit war dem Träumenden im Vergleich zu dieser Frau ferngerückt. Er empfindet das Bedürfnis, ja die Sehnsucht, die Traumfrau im realen Leben wiederzufinden, merkt jedoch, dass die Wirklichkeit niemals so zauberhaft sein kann wie unsere Phantasie. Mit dieser Passage hängt diejenige über Albertine aus dem vorletzten Band (Die Gefangene) zusammen. Denn Albertine ist die Frau, mit der der Erzähler erlebt, wie sich „in der Unschuld der ersten Tage und mit der Demut des Lehms, aus dem sie hervorgegangen sind, zu verbinden sucht, was die Schöpfung getrennt hat,“ wo „Eva staunend und ergeben den Mann anblickt, an dessen Seite sie erwacht, wie

---

6 A.a.O., Band 1, 11.

er selbst, da er noch allein war, den Gott, der ihn erschaffen hat.“<sup>7</sup>

Der Gutenachtkuss der Mutter ist ein Zeremoniell, das ihn zum Friedenskuss macht, der damit wie eine Form der Kommunion erlebt wird: Die Mutter schenkt dem Kind die Beschwichtigung des traurigen und einsamen Herzens, indem sie ihr liebevolles Antlitz über sein Bett neigt und es ihm darbietet wie die Hostie einer Friedenskommunion, „bei der meine Lippen ihre leibhafte Gegenwart und die Kraft einzuschlafen von ihr empfangen“<sup>8</sup>. Die Bedeutung, die die Mutter für den Erzähler besitzt, lässt sich vielleicht nur in dieser religiös aufgeladenen Sprache ausdrücken. Proust vergleicht hier nicht allein („wie“), das Kind „empfängt“ auch die leibhafte Gegenwart und Kraft der Mutter; das ist ein reales Kommunionsgeschehen.

Aus seiner Kindheit berichtet der Erzähler über seine Leseerfahrungen. Beim Lesen von Büchern arbeitet sein Bewußtsein und erzeugt verschiedene Bilder, die sich aus seinem Inneren und aus Aussenwahrnehmungen zusammensetzen. Doch unterhalb dieses Vorgangs wirkt noch etwas anderes, nämlich der Glaube. Es ist der „Glaube an den Ideenreichtum und die Schönheit meines Bu-

---

7 A.a.O., Band 8, 2854.

8 A.a.O., Band 1, 22.

ches“<sup>9</sup>, der Glaube daran, dass hier Wahrheit und Schönheit zu finden ist, die er sucht. Dieser Glaube ist das „Innerlichste, der ständig bewegte Hebel, der alles regulierte“<sup>10</sup>. Gewissermaßen die Grundlage des Wahrnehmens und Erkennens überhaupt ist für Proust somit ein Glaube, der ständig das Wahrgenommene oder Gelesene auf dem höchsten Bedeutungsniveau hält, oder „der während der Lektüre in meinem auf Findung der Wahrheit gerichteten Bestreben unaufhörlich von innen nach außen webte“<sup>11</sup>. Der Glaube ist hier weniger eine statische Überzeugung als vielmehr ein Motor, eine Bewegung, die innen und außen in einem laufenden Prozess miteinander verbindet, abgleicht, überprüft und unterscheidet.

Im Erkenntnisprozess nach dem Glauben kommen für den Erzähler die Gemütszustände, die sich aus der Handlung im Buch ergeben und die mit den auftretenden Personen verknüpft sind; danach die Landschaft, in der sich die Handlung vollzieht. Ohne dass wir den Erkenntnisprozess im Einzelnen jetzt diskutieren können, lässt sich festhalten, dass die Grundlage des Erkennens nicht das Sehen und Empfinden ist, sondern eben der Glaube, dass das, was man sieht, eine Wahrheitsbedeutung haben kann.

---

9 A.a.O., 116.

10 Ebd.

11 Ebd.

Ein solcher Glaube hat sowohl transzendente als auch religiös-metaphysische Qualität. Selbst offenkundige Tatsachen machen vor einem solchen Glauben halt. Denn „sie haben ihn weder erzeugt, noch zerstören sie ihn; sie können ihn unaufhörlich widerlegen, ohne ihn abzuschwächen, und eine Lawine von pausenlos aufeinanderfolgenden Unglücks- und Krankheitsfällen in einer Familie läßt in dieser selbst keinen Zweifel an der Güte Gottes oder der Vortrefflichkeit ihres Arztes aufkommen.“<sup>12</sup>

Für den Erzähler ist dieser Glaube mit der Kindheit verbunden. Deswegen kann er durchaus im Leben versiegen, doch dann geht verloren, was entscheidend für einen künstlerisch Tätigen ist: der schöpferische Moment. Aus dem, was die Sinne einem während der Spaziergänge in der Kindheit geben, erschafft der Glaube die Welt mit ihren Gegenständen. „Weil ich an Dinge und Wesen noch geglaubt, während ich jene Gegenden durchschritt, sind die Dinge und Wesen, die ich in ihnen kennenlernte, die einzigen, die ich heute noch ernst nehmen kann und die mir Freude schenken. Ob nun der schöpferische Glaube in mir versiegt ist oder die Wirklichkeit sich nur aus der Erinnerung formt, jedenfalls kommen mir

---

12 A.a.O., S. 198.



Blumen, die man mir heute zeigt, nicht mehr wie richtige Blumen vor.“<sup>13</sup>

Somit bringt der Glaube eine Art gesteigerter Wirklichkeit hervor. Für die Kindheitserfahrung lässt sich das offenbar nur in religiösen Dimensionen beschreiben. So wie kirchliche Festtage die einzig *wirklichen* Feste sind, „da sie ja nicht wie weltliche durch eine Zufallslaune an einen beliebigen Tag geheftet werden, der nicht besonders für sie vorgesehen ist und nichts im tiefsten Wesen Feiertagsmäßiges besitzt“<sup>14</sup>, so nennt der Erzähler den geliebten Weißdorn, wo er nicht nur weiße, sondern rosa Blüten trägt, „dieses katholische, dieses köstliche Gewächs.“<sup>15</sup>

Genau durch einen solchen rosa Weißdornstrauch hindurch erblickt der Erzähler denn auch seine erste Liebe Gilberte und wird fortan verzaubert durch ihr Bild, das er in sich trägt. „Und schon begann der Zauber, mit dem ihr Name die Stelle unter dem rosa Dornstrauch, an der er gleichzeitig vor ihren und meinen Ohren aufgeklungen war, mit Weihrauch unnebelt hatte, alles zu erfassen, zu durchduften und mit Balsam zu erfüllen, was irgend mit ihr zu tun hatte“<sup>16</sup>.

---

13 A.a.O., S. 245.

14 A.a.O., S. 186.

15 A.a.O., S. 188.

16 A.a.O., S. 191.

Zur Welt dieses Glaubens gehören natürlich auch die Kirchen. Sie haben für den Erzähler eine große Bedeutung, in der sich ästhetisch-architektonische Gesichtspunkte mit symbolischen Dimensionen vereinen. Der junge Erzähler kennt seine Kirche in Combray sehr genau, die Kirchtürme benachbarter Orte bilden Orientierungspunkte in der äußeren, aber auch in der inneren Landschaft<sup>17</sup>. Ihr Anblick formt sich im Erzähler zu Worten und bringt ihn dazu, ein erstes kleines Stück Prosa zu verfassen. Der Schriftsteller wird geboren.<sup>18</sup>

Der Erzähler beschreibt seine geliebte kleine Kirche in Combray nicht wie der Pfarrer oder ein Kulturtourist, sondern bis in feinste Einzelheiten hinein stellt er sein erinnertes und interpretiertes Erleben als Kind dar, wenn es die Fenster, das Weihwasserbecken, den Altar, die Gräber anschaut. Aus dem reichen Material greife ich nur eine Sequenz heraus: „Die Fenster der Kirche waren nie farbenprächtiger als an Tagen, da die Sonne nur wenig schien, so daß man, wenn es draußen bedeckt war, sicher sein konnte, in der Kirche werde es um so schöner sein ... Eines von ihnen war ein hohes Fächerwerk, das aus unzähligen, kleinen, rechteckigen, vorwiegend blauen

---

17 Vgl. etwa a.a.O., Band 1, 239ff.

18 Das Stück Prosa, das der Erzähler später wiederfindet: a.a.O., S. 241f.

Scheiben bestand, und das einem riesigen Kartenspiel glich, wie man es einst für König Karl VI. zu seiner Zerstreung erfunden hatte; aber sei es, daß ein Sonnenstrahl aufgeblitzt war, sei es, daß mein Blick selbst durch seine Bewegung, es abwechselnd entzündend und zum Erlöschen bringend, eine gleitende, köstliche Feuersbrunst über das Fenster hintrug – einen Augenblick später hatte es den leuchtenden Changeantton einer Pfauenschleppe angenommen, dann zitterte und wogte es in einem phantastischen Flammenregen, der aus der Höhe der düsteren, felsigen Wölbung kam und an den feuchten Wänden niederrieselte, als sei es das Schiff einer von spitzbogigen Stalaktiten schimmernden Grotte, in die ich meine das Meßbuch tragenden Eltern hineinbegleitete.“<sup>19</sup> Ein flüchtiges Sonnenlächeln tröstet das Kind an den Sonntagen vor Ostern darüber, „daß die Erde noch nackt und schwarz dalag, durch den historischen Frühling aus der Zeit der Nachfolger Ludwigs des Heiligen, den es auf dem goldenleuchtenden und vergißmeinnichtblauen Teppich aus Glas aufblühen ließ.“<sup>20</sup>

Die Bedeutung der Kirche ist hier weniger religiös als vielmehr ästhetisch, die Wahrnehmung und Empfindungen des Kindes betreffend<sup>21</sup>. Auch der Trost ist einer, der durchs Sehen in einem

---

19 A.a.O., Band 1, 84.

20 Ebd.

bestimmten Augenblick entsteht. Und doch reicht die Kirche in eine Tiefe, in der der ganze Roman seinen Grund hat. Baulich ist sie nicht einmal besonders schön, sie war nur „eine schlichte Bürgerin der Stadt“<sup>22</sup>. Dennoch „bestand zwischen ihr und allem, was nicht sie war, eine Trennungslinie, die mein Geist niemals überschritt.“<sup>23</sup> War dies das Empfinden des jungen Erzählers, so beschreibt der Erzähler wenige Zeilen zuvor, wie er diese Trennungslinie dennoch überschritt. Und zwar vom Ende her, dem Abschluss des Romans. Mit allen Einzelheiten, die die Kirche ausmachten, war sie, die schlichte Bürgerin der Stadt, „völlig verschieden ... von der übrigen Stadt“, ein „Bauwerk, das sozusagen einen vierdimensionalen Raum einnahm – die vierte Dimension war die der Zeit – und das mit seinem durch die Jahrhunderte gleitenden Schiff von einer Empore, einer Kapelle zur anderen nicht nur einige Meter zu durchmessen und zu überwinden schien, sondern aufeinanderfolgende Epochen, aus denen es siegreich hervorgegangen war; das rauhe und wilde elfte Jahrhundert verbarg es in der Dicke seiner Mauern, innerhalb deren es mit seinen schweren, von groben Bruchsteinen verdeckten und abgeblendeten Deckenbo-

---

21 Auf ähnliche Weise beschreibt der Erzähler die Kirche in Balbec, Band 2, 867f.

22 A.a.O., Band 1, 87.

23 A.a.O., Band 1, 87.

gen einzig an dem tiefen Einschnitt für die Treppe zum Glockenturm sichtbar wurde ... In den Himmel über dem Kirchplatz reckte sie ihren Turm, der schon Ludwig den Heiligen gesehen hatte und ihn immer noch zu sehen schien ...<sup>24</sup>.

Es fällt schwer, hier zu unterbrechen, doch ich tue es, um zu dem Begriff zurückzukehren, der eben wie in einem Fluss vorbeigetrieben wurde und der doch das Treiben selber meint: zum Begriff der Zeit. Denn er ist es, der die Kirche mit dem Romanwerk verbindet. Zeit ist buchstäblich das erste und das letzte Wort in der Suche nach der verlorenen Zeit. Sie ist die besondere, vierte, Dimension, in der sich alles bewegt, das Geschehen, das Vergessen, Verändern, Erinnern, das Leben. Der Roman ist diese erinnerte, wiedergefundene Zeit. Die Kirche umfasst ebenfalls die Zeit. Beide, Kirche wie Roman, enthalten das Leben. Genau darum spielt der Erzähler gegen Ende, im letzten Band, die Kirchenmetaphorik in die Überlegungen zum Schreiben des Werks hinein. Der Schreibvorgang lässt sich nur durch Vergleiche aus den höchsten und verschiedenartigsten Künsten veranschaulichen, denn der Schriftsteller müsste sein Buch „sorgfältig unter unaufhörlicher Umgruppierung der Kräfte wie eine Offensive vorbereiten, es ertragen wie die Qual der Ermüdung, wie eine Ordensregel auf sich nehmen und

---

24 A.a.O., 85f.

wie eine Kirche erbauen ...“ Und doch bleiben große Bücher, wenn der Plan zu großartig war, oft nur Skizzen. „Wie viele gewaltige Kathedralen bleiben unvollendet! Man nährt ein solches Werk, man verstärkt seine schwachen Teile, man sucht es zu erhalten, dann aber ist es dieses Werk, das wächst, unser Grab bezeichnet, es vor Gerüchten und eine Zeitlang sogar vor dem Vergessen bewahrt.“<sup>25</sup>

Die Kirchenmetapher ist offenbar nicht die einzige, doch macht sie sich, wie das letzte Zitat anzeigt, mit ihrem Gewicht deutlich bemerkbar. Der Erzähler weiß, dass er damit hoch greift. Er muss das aber auch, denn es geht um das Ganze, um die tiefste Gedankenschicht. Dennoch nimmt der Erzähler etwas von der Schwere hinweg, wenn er sich ausmalt, wie er unter den Augen seiner Haushälterin am Tisch sitzt, sein Buch aus Blättern zusammenfügt - „ich wage nicht in ehrgeiziger Weise zu sagen, wie man eine Kathedrale baut, sondern nur ganz einfach, wie man ein Kleid entstehen läßt.“<sup>26</sup>

Die Kirchenmetapher bleibt wie eine Kirche bestehen, wenn auch nicht ohne relativierende Zusätze. „Ich wußte nicht, ob es eine Kirche sein würde, in der die Gläubigen nach und nach

---

25 Alle vorstehenden Zitate a.a.O., Band 10, 4164.

26 A.a.O., 4165.

Wahrheiten entdecken und Harmonien, den großen Plan, der dem Ganzen zugrunde lag, erkennen würden, oder ob mein Werk wie ein Druidenmal auf dem Gipfel einer Insel für immer unbesucht dastehen würde. Aber ich war entschlossen, ihm meine Kräfte zu weihen, die gleichsam widerstrebend von mir wichen, als wollten sie mir Zeit lassen, nach dem Umreißen der Aufgabe die *Pforte des Grabes* geschlossen zu halten.“<sup>27</sup>

Und ganz am Ende, als alles auf das letzte Wort *Zeit* hindrängt, erscheint die Zeit, die die Körper zurichtet und verändert, als tragendes und wachsendes Fundament des Lebens, denn der Erzähler hockt auf dem schwindelnden Gipfel seiner eigenen Zeit und kann sich nicht mehr rühren, ohne sie ins Gleiten zu bringen: „Es schwindelte mir, wenn ich unter mir und trotz allem in mir, als sei ich viele Meilen hoch, so viele Jahre erblickte.“<sup>28</sup> Und nun steigt ein letztes Bild auf, in dem die Kirche mit ihren Türmen das Gerüst des Lebens in seiner immer mehr schwankenden Gestalt bildet und dabei ein weiteres kirchentraktionelles Bild mit sich schleppt: Der alte Herzog von Guermantes kann sich nur noch langsam erheben und sich schwankend auf den Beinen halten „(wie einer jener alten Erzbischöfe, an denen nichts mehr festen Bestand zu haben scheint als

---

27 A.a.O., Band 10, 4175.

28 A.a.O., 4184.

das metallene Kreuz, um die aber muntere junge Seminaristen sich drängen)“, und dies alles macht den Eindruck, „als ob die Menschen alle auf lebendigen, unaufhörlich wachsenden, manchmal mehr als kirchturmhohen Stelzen hockten, die schließlich das Gehen für sie beschwerlich und gefahrvoll machten, bis sie plötzlich von ihnen herunterfielen.“<sup>29</sup>

### III.

Während ich bisher im Blick auf den Anfang und das Ende den Zusammenhang ins Auge gefasst habe, versuche ich jetzt aufzuzeigen, wie sich das Ende in der Erzählung vorbereitet. Diese Vorbereitung ist gekennzeichnet durch eine zunehmende reflektorische Verdichtung, die auch das Religiöse an die Oberfläche bringt. Sie beginnt mit dem Verlust Albertines und der Trauer des Erzählers darüber, mit dem tiefsten Leid also, das der Erzähler erlebt.

Dabei ist der Verlust Albertines nicht der erste. Bereits der Tod der Großmutter<sup>30</sup> gab Anlass zu vertieften Reflexionen, die allerdings eher individuelle Trauer widerspiegeln; der Tod des bereits vom jugendlichen Erzähler verehrten Schriftstel-

---

29 A.a.O., Band 10, 4185.

30 Geschildert in a.a.O., Band 5 (Die Welt der Guerantes, 2. Teil, 1. Kapitel), 1665-1707.



lers Bergotte führt schon zu philosophisch-religiösen Überlegungen oder Spekulationen. „Er war tot. Tot für immer? Wer kann es sagen. Gewiß erbringen spiritistische Experimente nicht deutlicher als religiöse Dogmen den Beweis für das Fortleben der Seele. Man kann nur sagen, daß alles in unserem Leben sich so vollzieht, als träten wir bereits mit der Last in einem früheren Dasein übernommener Verpflichtungen in das derzeitige ein; es besteht kein Grund in den Bedingungen unseres Erdendaseins selbst, weshalb wir uns für verpflichtet halten, das Gute zu tun, zartfühlend, ja, auch nur höflich zu sein; auch nicht für den Künstler, der nicht an Gott glaubt, weshalb er sich gedrungen fühlen soll, zwanzigmal ein Werk von neuem zu beginnen, dessen Bewunderung seinem von Würmern zerfressenen Leib wenig ausmachen wird ... Alle diese Verpflichtungen, die im gegenwärtigen Dasein nicht hinlänglich begründet sind, scheinen einer anderen, auf Güte, auf Gewissenhaftigkeit, auf Opferbereitschaft basierenden Welt anzugehören, einer Welt, die vollkommen anders als unsere hiesige ist, aus der wir aber gekommen sind, um auf dieser Erde geboren zu werden, bevor wir vielleicht in jene zurückkehren, um wieder unter der Herrschaft jener unbekanntenen Gesetze weiterzuleben, denen wir gehorchen, weil wir ihr Gebot in uns trugen, ohne zu wissen, wer es dort eingeschrieben hat ... Der Gedanke, Bergotte sei nicht für alle Zeiten tot,

ist demnach nicht völlig unglaubhaft. Er wurde begraben, aber während der ganzen Trauernacht wachten in den beleuchteten Schaufenstern seine jeweils zu dreien angeordneten Bücher wie Engel mit entfalteten Flügeln und schienen ein Symbol der Auferstehung dessen, der nicht mehr war.“<sup>31</sup>

Der Erzähler vermag sich offensichtlich über diesen Verlust zu trösten mit Gedanken, die gewissermaßen die christliche Auferstehungshoffnung zitieren und literarisch beanspruchen.

Dieser Trost wird ihm jedoch bei der Flucht Albertines nicht zuteil. Er will zunächst mit einem „neuen Glauben den schmerzenden Riß, den die, mit der ich bisher zusammenlebte, durch ihren Weggang verursacht hatte, lindernd“<sup>32</sup> überdecken. In diesem neuen Glauben versucht er, Albertine zurückzuholen, reflektiert ihre Absichten und seine eigenen, doch wird diesem neuen Glauben durch den Unfalltod Albertines ein Ende gesetzt. Das Telegramm ihrer Mutter verursacht „das Leiden, zu erfahren, daß ich sie nie mehr wiederkehren würde. Aber hatte ich mir nicht mehrmals gesagt, sie werde vielleicht niemals wiederkehren? Ich hatte es mir tatsächlich ge-

---

31 A.a.O., Band 8, 2999f.

32 A.a.O., Band 9, 3324.

sagt, aber nicht einen Augenblick – das wurde mir jetzt klar – hatte ich daran geglaubt.“<sup>33</sup>

Der eine, lindernde Glaube, ist zerstört, den anderen, den Glauben an die Wirklichkeit, war der Erzähler unfähig aufzubringen. Es beginnt nun, ohne Glauben, eine Art Trauerprozess, der weniger mit Trost als mehr mit dem Vergessen einhergeht, das durch die Veränderungen hervorgerufen wird, die die Zeit bewirkt. Selbst ein Telegramm, das den Erzähler in Venedig erreicht, das er mit seiner Mutter besucht, und das ihm von einer noch lebenden Albertine berichtet (was sich jedoch schnell als ein Irrtum herausstellt), führt nicht aus dem Vergessen, aus dem Tod der Liebe heraus. Es bleibt dem Erzähler zunächst nur das Verlangen, durch den Tod nicht auch von sich selbst getrennt zu werden, also „nach dem Tode wieder aufzuerstehen“<sup>34</sup>, doch auch dies ist endlich: „Unsere Liebe zum Leben ist nur eine alte Liaison, von der wir nicht loskommen können. Ihre Kraft beruht auf ihrer Beständigkeit, aber der Tod, der sie zerstört, wird uns auch von dem Verlangen nach Unsterblichkeit heilen.“<sup>35</sup>

---

33 A.a.O., 3389.

34 A.a.O., Band 9, 3623.

35 A.a.O., 3624.

#### IV.

Die Reise des Erzählers mit seiner Mutter nach Venedig dient dazu, um Albertine zu trauern und sie zu vergessen. Doch es entspringen aus ihr auch weitere Erfahrungen<sup>36</sup>. So ist es der Besuch des Baptisteriums von San Marco, der dem Erzähler, als er im Hof des Guermantesschen Palais auf Einlass wartet, durch Zufall die Welt der Erinnerung und das, was er nun zu tun hat, bis in die tiefsten Schichten eröffnet. Damit beginnt die abschließende und alles vollendende Reflexion über das Schreiben und die Erinnerung, die das Leid und die Trauer über das Verlorene aufzuheben vermag.

---

36 Etwa die Erfahrung, dass die Situation des Betrachtens der Taufe Jesu im Baptisterium die Bedeutung der Mutter für den Erzähler aufleuchten läßt, dem es nicht gleichgültig ist, „daß in dem kühlen Halbschatten neben mir eine Frau stand, die sich in ihre Trauer mit der verehrungsvoll enthusiastischen Glut jener Matrone hüllte, die man in Venedig in Gestalt der heiligen Ursula von Carpaccio sehen kann, und daß diese Frau mit den roten Wangen und den traurigen Augen in ihren schwarzen Schleiern – eine Frau, die keine Macht der Welt für mich von dem von sanftem Licht durchfluteten Heiligtum von San Marco je wieder wird trennen können, in dem ich vielmehr sicher bin sie immer wiederzufinden, weil sie dort wie ein Mosaik ihren für sie ausgesparten unverrückbaren Platz hat – meine Mutter ist.“ (A.a.O., Band 9, 3625f.) Anders als Albertine bleibt die Mutter im Bewusstsein des Erzählers unverrückbar.

Die Weichenstellungen ergeben sich bei Proust sozusagen absichtlich aus Zufällen, nicht aus dem theoretischen Denken. Der unwillkürliche Tritt des Erzählers auf unebene Pflastersteine im Hof der Guermantes führt unmittelbar zu einer Art Offenbarung, denn die Schreibhemmung ist plötzlich aufgelöst. Der Erzähler analysiert das Gefühl dieser Auflösung oder der Zerstreuung allen Zweifels, indem er sich erinnert, dass er ganz genau die gleiche Erfahrung in Venedig gemacht hatte: „es war Venedig, über das mir meine Bemühungen, es zu beschreiben, und die angeblich von meinem Gedächtnis festgehaltenen Augenblicksbilder nie etwas hatten sagen können, das mir aber eine Empfindung, wie ich sie einst auf zwei ungleichen Bodenplatten im Baptisterium von San Marco gehabt hatte, samt allen an jenem Tage mit dieser einen verknüpften Empfindungen, die damals abwartend an ihrem Platz in der Reihe vergessener Tage geblieben waren, aus denen sie ein jäher Zufall gebieterisch herausentboten hatte, von neuem schenkte.“<sup>37</sup> Er hat so etwas, wie er jetzt bemerkt, aber bereits erlebt. Denn genauso wie der (inzwischen berühmte) Geschmack der Madeleine ihm seine Kindheit in Combray aufgerufen hatte<sup>38</sup>, so wird jetzt durch die unebenen Pflastersteine Venedig wieder präsent. Worin aber ist dieses erinnerte Glück be-

---

37 A.a.O., Band 10, 3936.

38 Geschildert in a.a.O., Band 1, 63-67.

gründet? In einem Augenblick, der der Zeit ent-  
hoben ist. Der Erzähler findet heraus, dass er das  
Glück „zugleich im gegenwärtigen Augenblick  
und in einem entfernten erlebte, bis schließlich  
die Vergangenheit auf die Gegenwart übergrieff  
und ich selbst sofort nicht mehr unsicher war, in  
welcher von beiden ich mich befand; in der Tat  
war es so, daß das Wesen, das damals in mir je-  
nen Eindruck verspürt hatte, ihn jetzt in dem  
wiederfand, was es an Gemeinsamem zwischen ei-  
nem Tage von ehemals und dem heutigen gab,  
was daran außerhalb der Zeit gelegen war; es war  
ein Wesen, das nur dann in Erscheinung trat,  
wenn es auf Grund einer solchen Identität zwi-  
schen Gegenwart und Vergangenheit sich in dem  
einzigsten Lebensmoment befand, in dem es existie-  
ren und die Essenz der Dinge genießen konnte,  
das heißt außerhalb der Zeit. Dadurch erklärte  
sich, daß meine Sorgen um meinen Tod in dem  
Augenblick ein Ende gefunden hatten, in dem ich  
unbewußt den Geschmack der kleinen Madeleine  
wiedererkannte, weil in diesem Augenblick das  
Wesen, das ich zuvor gewesen war, außerzeitlich  
wurde und daher den Wechselfällen der Zukunft  
unbesorgt gegenüberstand.“<sup>39</sup>

Die zufällige Erfahrung des Glücks ist begründet  
in einer Erfahrung von Gleichzeitigkeit, die einen  
momentweise aus der Zeit in die Ewigkeit

---

39 A.a.O., Band 10, 3941.

nimmt. Der Moment vergeht, könnte auch eine Blicktäuschung<sup>40</sup> sein. Der Erzähler analysiert den Moment und kommt darauf, dass er in diesem Zusammentreffen von Vergangenheit und Gegenwart mehr empfindet als in den jeweils einzelnen Erfahrungen. In der Gleichzeitigkeit drängt der alte Ort zur „Wiederauferstehung“<sup>41</sup>, während der gegenwärtige Ort sich dagegen wehrt. Würde das Erinnernte sich in den Ringkämpfen<sup>42</sup> zwischen dem fernen und dem gegenwärtigen Ort durchsetzen, so würde einem das Bewußtsein schwinden. Man würde aus der Zeit fallen oder auch die Zeit würde aus der Person fallen, denn Wiederauferstehungen sind allumfassend und betreffen nicht nur die Person, sondern auch ihre aktuelle Umgebung. Fast zum Glück hält einen das Gegenwärtige noch fest.

Die Ewigkeit ist mehr als ein Moment, wenn man den Drang des Vergangenen in das Jetzt gleichsam körperlich spürt. In der Erinnerung an den Aufenthalt in Balbec springt der „auf das Meer geöffnete Speisesaal ... mit seiner Damastwäsche, die wie ein Altartuch hingebreitet schien, um den Sonnenuntergang zu empfangen,“ aus der Zeit, um „das feste Gefüge des Guermantesschen

---

40 A.a.O., 3944.

41 Vgl. a.a.O., Band 10, 3946.

42 Vgl. ebd.

Palais zu erschüttern, seine Türen aufzusprengen  
...<sup>43</sup>

Solche Erfahrungen müssen, will man sie festhalten, geklärt werden. Man muss mit ihnen denkerisch arbeiten und sie in Relation setzen zum gesamten eigenen Leben, zu den Gesetzen und Ideen, denen es folgt. Dies ist ein Schöpfungsprozess, der dem bereits vorhandenen, aber bisher unübersetzten Buch im Inneren gilt. Das Ergebnis ist das Kunstwerk als „spirituales Äquivalent“<sup>44</sup> der Empfindungen. Es enthält die entzifferten, erinnerten und interpretierten Erfahrungen von Gleichzeitigkeit, die das Wirklichste sind, was erlebt werden kann, die zudem keine Einbildung sind, da sie ja durch den Zufall befördert werden. Der Prozess des Schreibens, das Entstehen des Kunstwerks, das das gesamte Leben enthält, ist daher nicht eine Frage der Willkür oder Absicht, sondern eine instinktive Notwendigkeit, weil es um die Erarbeitung und die Vollendung dessen geht, was die Wirklichkeit des Lebens ist. Die Kunst ist am Ende „das Wirklichste, was es gibt, die strengste Schule des Lebens und das wahre Jüngste Gericht.“<sup>45</sup>

---

43 Ebd.

44 A.a.O., Band 10, 3952.

45 A.a.O., 3953.



Das Kunstwerk ist das erinnerte, das geprüfte, reflektierte, vergeistigte und darin auferstandene Leben. Es ist aber endlich nur dann ein Werk, in dem andere lesen können, wenn es die Zusammenhänge darstellt, wenn das Gemeinsame zwischen vergangenen und gegenwärtigen Empfindungen auf die Gesetze hin transparent gemacht wird, denen das menschliche Leben in seinen jeweiligen Ausprägungen folgt. Und es ist erst dadurch ein wahres Kunstwerk, dass es kein Programm und keine These verfolgt, sondern ein Ausdruck der geistigen Arbeit an den Erfahrungen ist. „Die Größe der wahren Kunst ... lag darin beschlossen, jene Wirklichkeit, von der wir so weit entfernt leben, wiederzufinden, wieder zu erfassen und uns bekanntzugeben, die Wirklichkeit, von der wir uns immer mehr entfernen, je mehr die konventionelle Kenntnis, die wir an ihre Stelle setzen, an Dichte und Undurchdringlichkeit gewinnt, jene Wirklichkeit, deren wahre Kenntnis wir vielleicht bis zu unserem Tode versäumen und die doch ganz einfach unser Leben ist.“<sup>46</sup>

Wenn es um so viel geht, dann wird ein solches Kunstwerk auch in formalem Sinne groß sein. Darum geht es ja auch am Ende nicht ohne die ganz großen Bilder, etwa das der Kathedrale. Das Werk wird eine unverwechselbare Sprachfärbung haben, es wird keine Tatsachenschilderung

46 A.a.O., Band 10, 3974f.

sein. Die Auferstehung, die Wiedererweckung des Lebens ist allerdings ganz streng zunächst nur jene, die ein Schriftsteller, ein Erzähler, sich erarbeitet. Doch kann sie, ist sie nur genügend verallgemeinernd, als ein Mittel dienen, als eine Lupe gewissermaßen, die anderen dazu verhilft, in sich selbst hinabzusteigen, zu den eigenen Erinnerungen, zu dem, was verloren scheint, aber doch, wenn es sein kann auch durch den Zufall, wieder auferstehen kann<sup>47</sup>.

## V.

Ich möchte noch einmal einen Aspekt hervorheben, der essentiell für das Verständnis des Proustschen Werks zu sein scheint. Im Unterschied zu lediglich beschreibender Literatur, die vermeintlich wirklichkeitsgetreue Schilderungen von Tatsachen enthält, geht es bei Proust immer darum, die sogenannte Wirklichkeit als subjektive aufzufassen. Die Zeit, die man selber lebt und erlebt, diejenige, die verloren geht und wiederge-

---

47 Vgl. a.a.O., Band 10, 4164f: Die Leser des Erzählers lesen nicht sein Werk, sondern sich selbst, „da mein Buch nur etwas wie ein Vergrößerungsglas sein würde, ähnlich jenen, die der Optiker in Combray einem Käufer über den Ladentisch reichte – mein Buch, durch das ich ihnen ermöglichen würde, in sich selbst zu lesen.“ Nicht für alle Leser muss dieses Buch zwingend geeignet sein, denn mancher mag in sich etwas anderes zu lesen haben als der Erzähler. (Vgl. a.a.O., 4165.)

funden werden soll, ist das Material der Auferstehung. Wenn die Lebenszeit so wichtig ist, dann kann man nachvollziehen, dass Proust die Kernschichten des Kunstwerks mit Letztaussagen, die er der christlichen Tradition entnimmt, markiert, allerdings ohne sich mit ihnen noch konventionell zu identifizieren. Sein Glaube ist Kunstreligion auch in dem Sinne, dass er sich in einer künstlerischen Tätigkeit ausdrückt. Mit ihren tradierten Ursprüngen bleibt diese Religion in den Begriffen verbunden, im Verständnis derselben allerdings getrennt, und dennoch ist der Abstand respektvoll, vielleicht weil es beiden darum geht, nichts verloren zu geben, sondern es aufzubewahren.

Wie Prousts Bibel aussah, wie seine Kirche, das ist vielleicht aus dem bisher Dargestellten zu erahnen. Wo wir einen Text vor uns sehen, den man einer bestimmten Zeit zugehörig erachtet und als Informationsträger gebraucht, empfindet Proust oder empfindet sein Erzähler sein eigenes Leben dargestellt in einzelnen Szenen der Schrift. Da geht es nicht um einen Vergleich zwischen dem biblischen Text und dem Leser, bei dem doch der Abstand gewahrt bleibt, vielmehr bewegt sich der Erzähler um einiges weiter in Richtung Identifikation. Er ist Adam und Eva eine erträumte Frau. Das ist dann keine Auslegung des Textes, sondern die Schaffung eines neuen Textes, in dem das Alte, ein Teil der Bibel, und

das Jetzige, der Traum des Erzählers, zusammen-treffen. Ähnlich bleibt die Mutter des Erzählers unverrückbar Bestandteil seines Baptisteriums, das nicht das Baptisterium aller ist, aber doch ohne dieses auch nicht sein könnte. So könnte man auf den Gedanken kommen, dass die Lektüre jener Kathedrale, die die Bibel ist, oder auch jener Bibel, die die Kathedrale ist, zu einem Werk führt, das die eigenen Zeiten ebenso versammelt wie ordnet und verändert, in jedem Falle aber aufbewahrt. Man dürfte sich also nicht mit dem bestehenden Text zufriedengeben, sondern müsste sich selbst hinzufügen.

Nun mag man beim Stichwort „hinzufügen“ innehalten. Denn zweimal untersagt es die Bibel ausdrücklich, ihr etwas hinzuzufügen. 5. Mose 4,2 sagt Gott selbst: „Ihr sollt nichts dazutun zu dem, was ich euch gebiete, und sollt auch nichts davontun“. Das letzte Buch der christlichen Bibel, die Offenbarung des Johannes, identifiziert sich unter massiven Drohungen damit (22, 18f.): „Wenn jemand etwas hinzufügt, so wird Gott ihm die Plagen zufügen, die in diesem Buch geschrieben stehen. Und wenn jemand etwas wegnimmt von den Worten des Buchs dieser Weissagung, so wird Gott ihm seinen Anteil wegnehmen am Baum des Lebens und an der heiligen Stadt“. Nicht nur, dass der Text unangetastet bleiben soll, wird hier gesagt, sondern wohl auch, dass

der unangetastete Text das unveränderliche, harte Kriterium aller Bezüge auf ihn bleiben soll. Nun haben Teile der Bibel hier einen Ausweg gefunden mit der Unterscheidung von Buchstabe und Geist (vgl. Paulus in 2. Korinther 3, 6). Das wahre Verständnis der Texte ergibt sich danach nicht aus dem Buchstaben, sondern, zumindest im christlichen Sinne, aus dem Heiligen Geist, der, auf seinem Wege von Gott, durch den Geist des Menschen geht und insofern das Leben erst schafft, von dem der Buchstabe nur ein Element ist. Der Raum des Subjektiven ist damit immerhin eröffnet, allerdings auch nicht völlig freigegeben.

Man wird aber, wenn man von Proust her denkt, nur einen freien Zugang nehmen können. Wir sind darin möglicherweise wenig geübt, weil es anscheinend schon der Bibel selbst dabei nicht geheuer ist. Nun hindert uns jedoch nichts daran, frei zu sein, uns selbst hinzuzufügen und damit einen neuen Text zu schreiben. Ich möchte sogar behaupten, dass wir öfter bereits frei gewesen sind, dies aber uns entweder nie bewußt gemacht haben oder es vergessen haben. Noch immer ist eine meiner Bibeln mit den Tränen meiner Mutter benetzt, die in ihren letzten Lebensmonaten verzweifelt versucht hat, im Buch Hiob sich selbst zu finden und auch Trost. Sie fand beides nicht, aber sie hat mit ihren Tränen etwas hinzu-

gefügt, was dem Hiobbuch fehlt: Hiob weint nicht.

Tatsächlich wird man auch darauf achten müssen, dass man beim Hinzufügen nichts zerstört. Während man sicher keine Angst haben muss, vom Text etwas abubrechen, muss man wohl mit dem eigenen Leben zarter und aufmerksamer umgehen. Denn unser Geist ist kreativ und schnell dabei, Vergangenes auszustreichen und mit Gegenwärtigem zu überschreiben. Deswegen hatte Prousts Erzähler auch große Bedenken, wenn er sich vorstellte, er würde alte Bücher mit den durch sein Gedächtnis hinzugefügten Illustrationen zur Hand nehmen. Wir schieben den alten Bildern neue unter, „die nicht mehr die gleiche Macht der Wiedererweckung haben. Und wenn ich noch jenen ‚François le Champi‘ hätte, den Mama eines Abends aus dem Bücherpaket hervorholte, das die Großmutter mir zum Geburtstag hatte schenken wollen, würde ich ihn niemals anschauen. Ich hätte zu große Angst, ihm meine Eindrücke von heute einzufügen und mitanzusehen, wie etwas allzu Gegenwärtiges daraus würde, so daß, wenn ich von ihm erwartete, es werde noch einmal jenes Kind zum Leben erwecken, das in dem kleinen Zimmer in Combray seinen Titel buchstabierte, dieses Kind den Tonfall des Werkes nicht wiedererkennen, seinem Ruf nicht folgen würde und für immer begraben

und vergessen bliebe.“<sup>48</sup> Aus diesem Grunde bedeutet das Hinzufügen letztlich das Schreiben eines neuen Textes, der das damals Erlebte nicht durch etwas Gegenwärtiges ersetzt, sondern es mit diesem in Beziehung bringt, indem es das Gemeinsame, das, was außerhalb der Zeit ist, sucht. Wir beginnen als Kind, das wir verloren glaubten und das in dem zwischen ihm und uns gemeinsamen, außerzeitlichen Raum wiedererstehen kann. Nur durch sorgfältigste gedankliche Arbeit wird es gelingen, jenes Kind zu entdecken und aufzuwecken.

Wie könnte jene Kathedrale aussehen, die die eigene Zeit aufbewahrt? Wäre sie vielleicht eine kleine Kirche, oder nur ein Kleid aus Flickern, die aneinandergenäht sind? Eher wie ein solches Kleid als wie eine Kathedrale könnte uns die Bibel selbst vorkommen. Und das bringt mich zu dem letzten Gedanken: Was wäre, wenn die Bibel selber viel mehr Subjektives enthalten würde, als ihr meist zugestanden wird? Wenn in ihr, in einem Psalm, einem Brief, ja auch bei den Propheten und Geschichtsbüchern, Gleichzeitigkeiten im Proustschen Sinne (oder könnte die Erfahrung des Geistes Gottes eine solche Gleichzeitigkeit sein?) bewahrt wären, die jemand erlebt und die er verallgemeinernd ausgedrückt hat, Personen zusammenfassend (wieviele Menschen

---

48 A.a.O., Band 10, 3964f.

sind in eine biblische Figur eingegangen?), Gedanken verbreiternd zur Gemeinsamkeit (wie viele Autoren verbirgt ein neutestamentlicher Brief?, wie vielen Menschen entspricht ein Evangelium?), sodass sie für viele andere das Mittel wäre, in sich selbst zu lesen? Man wird manche Abschnitte in der Bibel finden, die so gearbeitet sein könnten.