Jörg Mertin

Im Licht Marcel Prousts

Beobachtungen mit der Suche nach der verlorenen Zeit

Impressum
Texte: © 2023 Copyright by Jörg Mertin
Umschlag: © 2023 Copyright by Jörg Mertin
Verantwortlich für den Inhalt: Jörg Mertin
Immanuelstr. 14
32427 Minden
www.joergmertin.de

Druck: epubli – ein Service der Neopubli GmbH, Berlin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....9
Der Glaube (die Zeit).....17
Über das Hinzufügen (das Tun).....51
Veränderungen des Nichts (der Tod).....63
Es muss sein (die Pflicht).....81
Eine fixe Idee (die Liebe).....91
Eingeschlossen in die Gegenwart (der Rausch)....113
Spiegel des Universums (die Atmosphäre).....121
Der Koffer (und das Ich).....129
Gespräch mit einem Tintenfisch (der Körper).....147
Sprechende Möbel (die Freundschaft).....157
Wo das Meer gotisch wird (Venedig).....173
Schlecht gewählte Engel (Homosexualität).....199
Tante Léonie (Bett).....209

Eine furchterregende Gottheit (Gewohnheit).....219
Bist Du ein Snob?.....233
Das Wunder der Analogie.....251
Reisen von Stern zu Stern.....267
Der Reichtum der Dinge.....279
Jetzt werde ich Ihnen mal beim Einsteigen helfen 291
Nachwort.....315

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit

Übersicht zur Ausgabe in zehn Bänden, übersetzt von Eva Rechel-Mertens (1953-1957), Frankfurt 1979 (nach dieser Ausgabe zitiere ich überwiegend)

Band 1 In Swanns Welt (9-564)
Band 2/3 Im Schatten junger Mädchenblüte (569-1253)
Band 4/5 Die Welt der Guermantes (1257-2036)
Band 6/7 Sodom und Gomorra (2039-2755)
Band 8 Die Gefangene (2759-3308)
Band 9 Die Entflohene (3311-3683)
Band 10 Die wiedergefundene Zeit (3687-4185)

Um die Suche nach Zitaten sowohl in der Revision der genannten Übersetzung durch Luzius Keller und Sibylla Laemmel (Frankfurt 1994-2002) als auch in der neueren Übersetzung von Bernd-Jürgen Fischer (2. Aufl. Stuttgart 2017) zu unterstützen, seien hier deren Übersichten notiert (die Revision zuerst genannt):

Band 1 Auf dem Weg zu Swann (7-617 bzw. 9-585)
Band 2 Im Schatten junger Mädchenblüte (7-760 bzw. 7-716)
Band 3 Der Weg nach Guermantes (7-837 bzw. 9-800)
Band 4 Sodom und Gomorrha (7-779 bzw. 7-733)
Band 5 Die Gefangene (7-594 bzw. 7-566)
Band 6 Die Entflohene (7-426 bzw. 7-395)
Band 7 Die wiedergefundene Zeit (7-528 bzw. 7-502)

Vorwort

In diesem Buch habe ich Überlegungen und Beobachtungen zusammengestellt, die während der Zeit entstanden sind, als ich *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* gelesen habe. Über wenigstens zehn Jahre verteilt habe ich mich mehrfach mit dem Roman Prousts beschäftigt. Nicht nur in meine Buchexemplare hat die Zeit ihre Spuren eingegraben, auch mein Inneres ist berührt und verändert worden. Es dauerte Jahre, bis ich den Ansatz eines Überblicks über das Geschilderte gewonnen hatte, und Jahre vergingen wieder, bis ich einzelnes glaubte verstanden zu haben, um endlich dahin zu gelangen, dass ich die mir anfangs verborgenen Zusammenhänge zwischen Figuren und Themen ahnen konnte.

Natürlich bin ich weit davon entfernt, ein Kenner der *Suche* zu sein. Ich bin auch kein Proust-Philologe. Mir ist allerdings die umfangreiche Forschung zu Proust, zu welch kleinen Teilen ich sie auch nur zur Kenntnis nehmen konnte, ausgesprochen hilfreich gewesen, selbst wenn ich sie nicht sehr häufig zitiere. Die Frage ist vielleicht, welchen Grund es für mich gibt, über Proust zu schreiben, wenn ich denn keinen Beitrag zur Proust-Forschung liefern will, oder woher ich meine Legitimation beziehe, falls es überhaupt einer Begründung bedarf. Der Grund hat meines Erachtens mit der *Suche nach der verlorenen Zeit* selber zu tun.

Alle Philologie wie Forschung überhaupt lebt davon, dass sie ihren Gegenstand distanziert. Man

schreibt *über* Proust. Interessanterweise hat Proust selber als Schriftsteller so angefangen, indem er über seinen Protagonisten schrieb. In seinem Frühwerk *Jean Santeuil* schildert er, was der Held erlebt. Der Grund, warum Proust dieses Frühwerk abbrach, liegt in dem, was den wesentlichen Unterschied zur *Suche* ausmacht: Erst in der *Suche* hat er den Ich-Erzähler gefunden, der ihm zuvor noch nicht zur Verfügung stand. Das Ich der *Suche* ist nahe. Es ist dem Schriftsteller Proust nahe. Darum erscheint es manchmal schwierig zu unterscheiden zwischen Proust und dem Erzähler, der an wenigen Stellen des Romans auch noch seinen Vornamen Marcel preisgibt[1]. Viele der zeitgenössischen Leser fanden sich selber dargestellt in den Romanfiguren, weswegen es zwischen ihnen und Proust nicht selten zu Verstimmungen kam. Die *Suche* ist jedoch kein Schlüsselroman. Weder ist Proust mit dem Erzähler identisch noch sind es die Romanfiguren mit zeitgenössischen Personen. Allerdings sind sie auch keineswegs unabhängig voneinander.

Das Ich der *Suche* ist aber auch den Lesenden nahe. Und das liegt daran, dass hinter diesem Ich eine komplexe, unter anderem auf die *unwillkürliche Erinnerung* gestützte, Ich-Philosophie wirkt, die dem Anspruch folgt, etwas für alle Gültiges darzustellen[2]. Darum stehen sich auch die Lesenden, ob sie es wollen oder nicht, selbst gegenüber, und

1 Ich zitiere meist nach der zehnbändigen Ausgabe, übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt 1979 (gelegentlich aber auch nach der Revision von Keller/Lämmel, das ist jeweils angegeben). Hier Band 8 (Die Gefangene), 2847 und 2958.

dies desto unvermeidlicher, je öfter sie den Roman lesen. Die *Suche* legt den Lesenden im Laufe der Zeit nahe, so wie der Erzähler *Ich* zu sagen, also das Gelesene nicht als Objekt zu nehmen und zu erforschen, sondern *auszulegen* in Bezug auf das eigene Leben[3]. Das war auch ein Impuls für meine Erwägungen. Das Persönliche muss dabei auf allgemeine Dimensionen bezogen sein, und umgekehrt sind die Grenzen des Allgemeinen zu beachten, die wohl in den Voraussetzungen liegen, die ich als Theologe, Seelsorger und denkender Mensch mitbringe. Wenn sie einen Diskurs nicht beenden, sondern eröffnen, haben sie sich selber aufgehoben, und das wäre zu wünschen.

Also: Man kann, wenn man den Roman liest, auch in sich selbst zu lesen beginnen, wie es der Erzähler einmal formuliert[4]. Doch was das genau bedeutet, ist nicht so einfach zu sagen. Was hat die Herzogin von Guermantes mit mir zu tun? Das beginnt man zu ahnen, wenn man erkennt, dass sie ebenso ihre eigene Zeit mit sich herumträgt wie sie von der Zeit, die sie umfasst, getragen wird. Der Zusammenhang zwischen Meinem und Allge-Meinem ist das Geflecht, in das Proust seine Figuren und die

2 Diese Ich-Philosophie (ein unzureichender Hilfsausdruck an dieser Stelle, denn es ist schon nicht immer klar, wer im Roman das Ich ist) spiegelt sich im Roman an seiner zugegebenermaßen schwierig zu erfassenden Struktur; dazu vgl. Bernd-Jürgen Fischer, Handbuch zu Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Ditzingen 2022, 215ff.

3 Roland Barthes hat das reécriture genannt, vgl. Bernd-Jürgen Fischer, Handbuch (Anm. 2), 118.

4 Band 10 (Die wiedergefundene Zeit), 4165.

Leser verstrickt. So wird man zwar sagen können, dass es in der Suche nach der verlorenen Zeit um die Erinnerungen des Erzählers geht, um sein Leben, das er im Werk des Buches wieder auferstehen lässt. Doch es geht nicht nur um die Subjektivierung der Welt. Von einem persönlichen Tagebuch etwa unterscheidet sich die *Suche* durch die Verallgemeinerungen, die herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten zwischen entfernten Personen und Phänomenen, die kein Kausalnexus verbindet. Von einer Tatsachenschilderung andererseits ist die *Suche* geschieden durch die Verinnerlichung, die innere Beteiligung der einzelnen Personen an den Vorgängen, in die sie verwickelt sind, und dennoch offenbart diese Verinnerlichung die Teilhabe des Einzelnen am Allgemeinen[5]. Ich nehme an, dass aus dieser

5 Proust hat diesen Unterschied ausgesprochen amüsant dargestellt, als er in einem meisterhaften Pastiche den Erzähler das Tagebuch der Goncourt lesen lässt, in welchem die Figuren des Romans vorkommen. Doch sie werden dort lediglich geschildert, ihre Tiefe aber bleibt ungesehen. Was hingegen den Erzähler interessiert, war nicht, was die Leute „sagen wollten, sondern die Art, auf die sie es äußerten, insofern sie eine Enthüllung ihres Charakters oder ihrer Lächerlichkeiten bedeutete, mehr aber noch ein Objekt, das mir ein einzigartiges Vergnügen verschaffte und deshalb stets in ganz spezieller Weise das Ziel meines Forschens gewesen war, nämlich das gemeinsame Element zwischen einem Wesen und einem anderen. Nur wenn ich dieses ins Auge faßte, begab sich mein … schlummernder Geist ganz plötzlich fröhlich auf die Jagd, doch was er dann verfolgte, zum Beispiel die Identität des Verdurinischen Salons an verschiedenen Stätten und zu verschiedenen Zeiten, befand sich in halber Tiefe, jenseits der Er-

Konstellation, in der die dargestellten Personen gleichzeitig gesellschaftliche Figuren und Individuen sind, der Impuls entsteht, der jeden Leser auf die Möglichkeit der *eigenen Suche* aufmerksam macht, in der es darum gehen wird, den radikal eigenen, inneren Teil des Geschehens zu erforschen und gleichzeitig die übersubjektiven Grundschwingungen zu empfinden und zu verstehen, die sich in einem bemerkbar machen.

Als ausgebildeter Theologe las ich gewiss manches im Roman, was sich mir deshalb in den Weg stellte. Doch auch wenn mein Lesen, ohne dass ich darüber abschließende Klarheit hätte gewinnen können, theologische Motive aufweist, habe ich es hoffentlich erfolgreich vermieden, Proust aus theologischer Sicht zu lesen. Zu einem solchen Zugang ist mir eingefallen: *Marcel Proust aus theologischer Sicht: unsichtbar*. (Man kann in diese Gedankenfigur jedoch auch jede andere Fachdisziplin einsetzen.)

Würde man von seinem Fach ausgehen, könnte das bedeuten, dass man die Wahrheit bereits besäße, die zu erfahren man doch den Roman zur Hand nimmt. Da aber das Fach dennoch zur eigenen Person gehört, ja hier wohl einer der Ursprünge für die

---

scheinung selbst, auf einer abseitiger gelegenen Ebene.“ (Band 10, 3725f.) Der Erzähler vergleicht sich mit einem Chirurgen oder mit jemandem, der die Menschen durchleuchtet. Das Ergebnis seiner Analysen ergibt „eine Gesamtheit von psychologischen Gesetzen …, in der die Absicht, die (jemand) seinen eigenen Reden zugrunde gelegt hatte, gar keinen Platz mehr fand.“ (Ebd.)

Wahl von Lektüreinteressen und –themen liegt, bedarf es ständiger Aufmerksamkeit auf diesen Widerspruch, um nicht zu beurteilen, sondern umgekehrt: sich auszusetzen. Zumal noch etwas Weiteres hinzukommt. Denn wenn man als Theologe Klinikseelsorger von Beruf war, hat man gleich an zwei binären Welten teil, Welten, deren Grundoperationen Unterscheidungen sind: in der Theologie ist es die Unterscheidung zwischen Sünde und Erlösung (und alle anderen daraus abzuleitenden Distinktionen), in der Medizin die Unterscheidung zwischen Gesund und Krank (und alle anderen daraus abzuleitenden Distinktionen). Solche Distinktionen erklären vieles, reduzieren jedoch auch Komplexität. *Gegen die Komplexitätsreduktion der zwei Welten hilft nur die Suche nach der verlorenen Zeit, der Übergang in die Welt der Zeit.* Sie mildert jene Unterscheidungen, die einfach zu leugnen Proust nie in den Sinn gekommen ist. Er wusste, dass sie zu unserer kulturellen Realität gehören, aber auch verdecken, worauf es ankommt: das Individuelle, das, was nicht durch die Unterscheidungen definiert, sondern nur, und dafür braucht man am Ende die Zeit, erzählt werden kann, wobei immer seine Teilhabe am Allgemeinen durchscheint, es also um die Abstufungen geht, um die Veränderungen des Ichs in der Zeit, um das hier *Mehr* und dort *Weniger*, um das langsame Verschwinden wie das plötzliche Erscheinen, das immer stärkere Vergessen wie das sich aufdrängende und doch erst zu erarbeitende Erinnern.

Übrigens gehört die *Suche* auch nicht zur Welt des Schicksals oder der Schuld, wie sie die griechische

Tragödie, zum Teil die Bibel und noch das moderne Verständnis der Psyche prägt. Ich vermute, dass das ein Grund dafür ist, dass die *Suche* glücklich machen kann, wenn man den Roman auf sich und sich auf den Roman bezieht. Die Ahnung davon, dass man nicht alles über sich weiß, führt nicht zu einem Ursprungskonflikt, sondern mittels unwillkürlich erinnerter Alltäglichkeiten (ein Tee, ein Gebäck, ein Baum, ein Geruch, ein Geräusch, ein Fußboden) zur Auferstehung der ganzen Zeit des Lebens, dessen individuelle Verflechtungen mit dem gesellschaftlichen, aber auch geschichtlichen, transgenerationalen Allgemeinen darzustellen sind – eine ernste Arbeit, die einen jedoch nie ohne das Versprechen des Glücks lässt[6].

Weil die Themen zusammenhängen, quer durch den Roman verlaufen und die Deutungen und Be-Deutungen daran gebunden sind, überschneiden sich die Texte an vielen Stellen. Man wird auch bemerken, dass die Abschnitte, die hier überwiegend in der Reihenfolge ihres Entstehens angeordnet sind, sich durchaus manchmal widersprechen; ich habe eben manches im Laufe der Zeit offensichtlich verändert gelesen, aber daraus nicht den Schluß gezogen, frühere Lektüren zu korrigieren, wenn sie mir nicht offensichtlich falsch erschienen. Diese Unausgeglichenheit sollte zu verschmerzen sein, wenn das Geschriebene nur dazu reizte, die *Suche* selbst in die Hand zu nehmen. Vielleicht lassen sich die Tex-

6 Der philosophiegeschichtliche Hintergrund dieses Zusammenhangs dürfte in der Wirkung zu finden sein, die das Werk von Leibniz auf Proust hatte; vgl. S. 121ff: Spiegel des Universums.

te auch als Reisebeschreibungen verstehen. Ihre Lektüre macht die eigene Reise keineswegs überflüssig, sondern bringt das (vielleicht) unbekannte Land der *Suche*, aber auch des Ichs, der Erinnerung und des (eigenen) Lebens den Lesenden als Reiseziel nahe.

Der Glaube (die Zeit)

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?“[1]

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 entde-

1 Zitiert nach Jean-Yves Tadié, Marcel Proust. Biographie, Frankfurt 2008, 741f. Vgl. auch die Erinnerungen von Céleste Albaret, die in ihrem langjährigen Zusammenleben mit Proust seine Haltung zum tradierten Glauben als überaus respekt- und liebevoll schildert, jedoch auch als eine Möglichkeit, die ihm selbst nicht mehr ungebrochen zur Verfügung stand, was er vielleicht bedauert hat (Monsieur Proust. Aufgezeichnet von Georges Belmont, München 1974, 202f.).

cken lassen. Man spürt den Abstand, den Proust von der Institution der (in seiner Lebenswelt: katholischen) Kirche, einnahm, 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 überhaupt 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.“[2]

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 mit-

2 Band 10 (Die wiedergefundene Zeit), 4180.

gemeinten 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, 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 Zeit*raum* 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 Zeit*punkt*, 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[3]. Gleichzeitig wird man finden, dass Religiöses eher mit stark reflektierenden Partien zu tun hat, während in den Teilen, in denen das Erzählerische die

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

Oberhand hat, Kirchliches und Christliches als Bestandteil der Kultur von einzelnen Personen im Roman angesprochen wird[4]. Doch auch an diesen Stellen durchleuchtet der Erzähler das Kirchliche auf psychologische Mechanismen, die in ihm eine Rolle spielen[5]. 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 ausgezeichneter Kenner seiner Kirche ist. Diese Welt ist nicht mehr die Welt des Erzählers, doch ein Moment der Trauer über diesen Verlust ist immer da.

---

4 Etwa die Unterhaltung zwischen Madame Cottard und Baron de Charlus über Religion, Band 7 (Sodom und Gomorra), 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 (Die Welt der Guermantes), 1699f.

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“[6]. 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 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 er selbst, da er noch allein war, den Gott, der ihn erschaffen hat.“[7]

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

6 A.a.O., Band 1 (In Swanns Welt), 11.
7 A.a.O., Band 8 (Die Gefangene), 2854.

Kraft einzuschlafen von ihr empfingen“[8]. 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 Buches“[9], 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“[10]. 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“[11]. 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.

8 Band 1, 22.
9 A.a.O., 116.
10 Ebd.
11 Ebd.

Im Erkenntnisprozess nach dem Glauben (wenngleich sehr eng mit ihm verbunden) 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.

Die Wirklichkeit scheint so zu sein, wie man sie glaubt. Dieser Glaube ist eine Art kognitiv-affektiver Mischzustand, eine Art Stimmung, die sich manchmal zu einer Überzeugung verfestigt.

Vom Glauben hängt beispielsweise ab, welche Bedeutung Menschen für den Erzähler in einer Situation haben. Das gilt grundsätzlich, doch auch je nach Person etwas anders. Der Glaube, Albertine gleich kennenzulernen, macht sie unmittelbar uninteressant. Im selben Maße, wie dieser Glaube schwindet, wird sie kostbar. Ein ganz ähnlicher Vorgang spielte sich schon mit der Mutter ab. Den ganzen Tag über war der Glaube, die Mutter käme abends zum Gutenachtkuss, stark und der Kummer schwach. Abends verschwindet dieser Glaube, und der Kummer wächst.

Gefühle ändern sich also gewissermaßen im Gegentakt zur Glaubensstimmung. Je stärker der Glaube, desto unbedeutender sind die Gefühle. Und umge-

kehrt: Je schwächer der Glaube, desto bedeutender werden Freude und Kummer. Eine notwendige Ingredienz ist dabei aber auch noch der Verstand, der das, was geschieht, registriert und damit dem Glauben und den Gefühlen das Feld bereitet, auf dem sie erscheinen.

Doch der Glaube kann auch stabiler sein, mehr eine Überzeugung. Dann nämlich, wenn er eher mit dem Willen als mit Verstand und Gefühl verbunden ist. Wenn der Erzähler wirklich etwas will, dann ist der Glaube weniger schwankend. Das gilt für den Willen, sich durch den drohenden Tod nicht am Vergnügen hindern zu lassen wie letztendlich auch für den Wunsch, Albertine und ihre Freundinnen wiederzusehen. Verwandelt sich der Glaube solcherart in Überzeugung, tritt eine Beruhigung und Beschwichtigung des Inneren ein, während ein durch Gefühl und Verstand ins Schwanken gebrachter Glaube es mit sich reißt, wodurch auch eine Liebe das eine Mal riesengroß und ein anderes Mal ganz nichtig erscheint[12].

Die philosophische Dimension des Glaubens grundiert natürlich auch seine religiös-metaphysische. Selbst offenkundige Tatsachen können ihn selten auflösen. 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

12 Vgl. zu dem erörterten Aspekt des Glaubens Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1126-1129.

selbst keinen Zweifel an der Güte Gottes oder der Vortrefflichkeit ihres Arztes aufkommen.“[13]

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 Blumen, die man mir heute zeigt, nicht mehr wie richtige Blumen vor.“[14]

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“[15], so nennt der Erzähler den geliebten Weißdorn, wo er nicht nur weiße, sondern rosa Blü-

13 A.a.O., 198.
14 A.a.O., 245.
15 A.a.O., 186.

ten trägt, „dieses katholische, dieses köstliche Gewächs.“[16]

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 umnebelt hatte, alles zu erfassen, zu durchduften und mit Balsam zu erfüllen, was irgend mit ihr zu tun hatte“[17].

Der Glaube aber ist voller Zeit und hängt darum auch ab von der Zeit. So wird der lebensanfängliche Glaube im Laufe des Lebens schwächer. Er ist flüchtig wie die vergehenden Jahre. Es ist traurig und stimmt wehmütig, wenn der Glaube der Kindheit und auch der Jugend verloren geht. Proust lässt den Erzähler am Ende des ersten Bandes ganz plötzlich die Zeiten wechseln. Eben noch ist der Erzähler im Bois de Boulogne seiner Jugendzeit, um in Begleitung der Haushälterin Françoise mit Gilberte, seiner ersten Liebe, der Tochter Swanns und Odettes, zu spielen, da verschiebt sich plötzlich die Zeit, und der Erzähler spricht auf einmal als älterer Mann, der den Bois de Boulogne wieder besucht. Doch der Bois de Boulogne ist nicht mehr derjenige seiner Jugend. Zu dem, was er sucht, aber nicht mehr findet, gehören die „Meisterschöpfungen der

16 A.a.O., 188.
17 A.a.O., 191.

schönen Spaziergängerinnen“[18]. Eine von ihnen war Odette, die Mutter Gilbertes. Es sind die Bäume, ja die Baumgeister, die ihn „an die glückliche Zeit meiner gläubigen Jugend“ erinnern, „als ich noch voller Erwartung an diese Stätten kam, wo die Meisterwerke der weiblichen Eleganz ein paar Augenblicke lang zwischen dem unbewußt ihren Zwecken dienenden Laub Gestalt angenommen hatten.“[19] Der Glaube, den der Erzähler hier meint, ist der Glaube an die Schönheit der Dinge und der Menschen, ein Glaube, der voller Einbildungskraft vor allem in schönen Frauen etwas ganz Eigenartiges gesehen und mit Legenden umwoben hatte. Automobile sind nicht so schön wie Kutschen einstmals waren, die schönen Roben der Frauen (insbesondere diejenigen von Madame Swann) sind uneleganter Kleidung (aus keinem wirklichen Stoff gemacht[20]) gewichen, und die Männer tragen nicht einmal mehr Zylinder. Der Glaube an die Schönheit versinkt, und es bleibt, als schwache Vertretung, eine fetischistische Anhänglichkeit an die alten Dinge.[21] Sie können jedoch den Glauben nicht retten, denn er ist ein inneres Phänomen, das im Erzähler selbst gestorben ist. Der Bois de Boulogne ist nur noch Natur, nicht mehr das Elysium der Frau, als das es der Jugendglaube imaginiert hatte. Das Gedächtnis hat keinen Anhalt an den Sinnen mehr. Das Leben von damals ist vorbei, nur in der trauernden Erinnerung bleibt es aufbewahrt[22].

---

18 A.a.O., 559.
19 A.a.O., 560.
20 Vgl. a.a.O., 561.
21 Vgl. ebd.

Jugendzeit und religiöse Vorstellungen treffen sich in bestimmten sozialen Szenen. Eine Krise der jugendlichen Liebe des Erzählers zu Gilberte zieht sich über einen Neujahrstag hin. Der Erzähler versucht, die kommende Zeit mit Zuversicht aufzuladen, indem er zu religiös-mythologischen Gedanken greift: Wie „man die blinden Naturgesetze mit religiösen Vorstellungen überdeckt“[23], trachtet er danach, das neue Jahr zu einem Jahr Gilbertes zu machen. Doch sein Gefühl sagt ihm, dass der Neujahrstag nichts davon weiß, dass wir ihn Neujahrstag nennen. Er ist ein Tag wie andere, und die Beziehungskrise bleibt vom Wechsel der Tage unberührt. Wenn man das versteht, also nicht mehr glaubt, dann ist man alt. „Mein Neujahrstag war der der alten Leute gewesen, die an diesem Tag so ganz von den jungen getrennt sind, nicht, weil sie keine Geschenke mehr bekommen, sondern weil sie an das neue Jahr nicht mehr glauben.“[24] Jugendzeit, die religiöse Verhüllung der Naturgesetze und der Glaube stehen dem Alter und der Einsicht in die Blindheit des Naturgeschehens gegenüber. Der Verlust des Glaubens ist mehr als nur eine Einsicht, er ist Trauer, Resignation, der Verlust von Träumen und der in ihnen aufbewahrten Zuneigung. Der vielleicht unvermeidliche Fortschritt ist Erkenntnis der Blindheit der Natur. Aus der Trauer über diesen Prozess aber erwächst das, was, am Ende in der

22 Klagend seufzt der Erzähler viermal *Ach!*: Die Automobile sind nicht schön (a.a.O., 560), die Möbel hässlich (aa.O., 563), die Frauen alt geworden (ebd.) und die Jahre flüchtig (a.a.O., 564).

23 Band 2 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 643.

24 Ebd.

Form des aufgeschriebenen Romans, das Leben ausmacht: die aufbewahrte Erinnerung ans Vergangene und damit das einzige Glück, das Menschen beschieden sein mag, weil es die Zeit still stellt und ihr seine Form gibt.

Zur Welt des frühen 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[25]. Ihr Anblick formt sich im Erzähler zu Worten und bringt ihn dazu, ein erstes kleines Stück Prosa zu verfassen. Der Schriftsteller wird geboren.[26]

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

25 Vgl. etwa a.a.O., Band 1, 239ff.
26 Das Stück Prosa, das der Erzähler später wiederfindet: a.a.O., 241f.

blauen Scheiben bestand, und das einem riesigen Kartenspiel glich, wie man es einst für König Karl VI. zu seiner Zerstreuung 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.“[27] 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.“[28]

Die Bedeutung der Kirche ist hier weniger religiös als vielmehr ästhetisch, die Wahrnehmung und Empfindungen des Kindes betreffend[29]. Auch der Trost ist einer, der durchs Sehen in einem 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

27 A.a.O., Band 1, 84.
28 Ebd.
29 Auf ähnliche Weise beschreibt der Erzähler die Kirche in Balbec, Band 2, 867f.

schön, sie war nur „eine schlichte Bürgerin der Stadt“[30]. Dennoch „bestand zwischen ihr und allem, was nicht sie war, eine Trennungslinie, die mein Geist niemals überschritt.“[31] 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 Deckenbogen 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 ...“[32].

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

30 A.a.O., Band 1, 87.
31 A.a.O., Band 1, 87.
32 A.a.O., 85f.

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 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.“[33]

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 Er-

33 Alle vorstehenden Zitate Band 10, 4164.

zähler 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.“[34]

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 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.“[35]

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.“[36] Und nun steigt ein letztes Bild auf, in dem die Kirche mit

34 A.a.O., 4165.
35 A.a.O., 4175.
36 A.a.O., 4184.

ihren Türmen das Gerüst des Lebens in seiner immer mehr schwankenden Gestalt bildet und dabei ein weiteres kirchentraditionelles 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 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.“[37]

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[38] gab Anlass zu vertieften Reflexionen, die allerdings eher individuelle

37 A.a.O., 4185.
38 Geschildert in Band 5 (Die Welt der Guermantes, 2. Teil, 1. Kapitel), 1665-1707.

Trauer widerspiegeln; der Tod des bereits vom jugendlichen Erzähler verehrten Schriftstellers 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 unbekannten 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.“[39]

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“[40] 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 gesagt, aber nicht einen Augenblick – das wurde mir jetzt klar – hatte ich daran geglaubt.“[41]

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

39 Band 8 (Die Gefangene), 2999f.
40 Band 9 (Die Entflohene), 3324.
41 A.a.O., 3389.

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“[42], 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.“[43]

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[44]. So ist es der Besuch des Baptis-

42 A.a.O., 3623.

43 A.a.O., 3624.

44 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

teriums 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.

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

---

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., 3625f.) Anders als Albertine bleibt die Mutter im Bewusstsein des Erzählers unverrückbar.

denen sie ein jäher Zufall gebieterisch herausentboten hatte, von neuem schenkte."[45] 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[46], so wird jetzt durch die unebenen Pflastersteine Venedig wieder präsent. Worin aber ist dieses erinnerte Glück begründet? In einem Augenblick, der der Zeit enthoben 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 übergriff 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 jenen Eindruck verspürt hatte, ihn jetzt in dem wiederfand, was es an Gemeinsamem zwischen einem 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 zwischen Gegenwart und Vergangenheit sich in dem einzigen Lebenselement befand, in dem es existieren 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

45 A.a.O., 3936.

46 Geschildert in Band 1, 63-67.

Wechselfällen der Zukunft unbesorgt gegenüberstand.“[47]

Die zufällige Erfahrung des Glücks ist begründet in einer Erfahrung von Gleichzeitigkeit, die einen momentweise aus der Zeit in die Ewigkeit nimmt. Der Moment vergeht, könnte auch eine Blicktäuschung[48] 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“[49], während der gegenwärtige Ort sich dagegen wehrt. Würde das Erinnerte sich in den Ringkämpfen[50] 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

47 Band 10, 3941.
48 A.a.O., 3944.
49 Vgl. a.a.O., 3946.
50 Vgl. ebd.

Gefüge des Guermantesschen Palais zu erschüttern, seine Türen aufzusprengen ...“[51]

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“[52] 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.“[53]

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 Ge-

51 Ebd.
52 A.a.O., 3952.
53 A.a.O., 3953.

setze 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.“[54]

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 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[55].

54 A.a.O., 3974f.

55 Vgl. a.a.O., 4164f: Die Leser des Erzählers lesen nicht sein Werk, sondern sich selbst, „da mein Buch nur

V.

Ich möchte noch einmal einen Aspekt hervorheben, der wesentlich 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, als innere aufzufassen. Die Zeit, die man selber lebt und erlebt, diejenige, die verloren geht und wiedergefunden 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.

---

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.)

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, zusammentreffen. 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 Offenba-

rung 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 hinzugefügt, 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 abzubrechen, 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."[56] Aus diesem Grunde bedeutet das Hinzufügen letztlich

56 Band 10 (Die wiedergefundene Zeit), 3964f.

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 Flicken, 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 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.

Über das Hinzufügen (das Tun)

In den philosophischen Überlegungen zum Schreiben, zur Erinnerung und zum Leben, die Marcel Prousts Erzähler bei der Suche nach der verlorenen Zeit anstellt, als er sich endlich entschlossen hat, zu schreiben, findet man häufig ein eigentlich sehr unauffälliges Wort: *Hinzufügen.* Dieses Wort bezeichnet einen zentralen Vorgang.

Der Roman, der das erinnerte Leben ist, stellt eine besondere, eine neue Art Literatur dar. Der Erzähler entwickelt diese Besonderheiten, indem er sie anderen Arten zu schreiben und zu lesen gegenüberstellt. Schreiben und Lesen gehören für den Erzähler zusammen. Aufgeschrieben wird schließlich das, was er in sich selber liest. Das ist ein langwieriger, manchmal auch quälender Entdeckungs- und Forschungsprozess, bei dem der Schriftsteller unter vielen Schichten von Konventionen und Gewohnheiten dasjenige ausfindig machen muss, was wirklich geschehen ist, und das bedeutet: was sein Leben in Wirklichkeit ist[1].

In jenem Fall, in dem sich jemand in den Text eines Anderen vertieft, fragt der Erzähler ebenfalls: Wo ist dein Leben? Dafür bringt der Erzähler das Beispiel eines schöngeistigen Menschen, der als Freund der Literatur den schönen Gedanken eines Meisters genießt. Er erfreut sich an den großen Schriftstel-

1 Es hilft alles nichts: Um sich diesen Zusammenhängen anzunähern, sollte man aus dem letzten, 10., Band der zehnbändigen Ausgabe (Die wiedergefundene Zeit), mindestens die Seiten 3934-3998 lesen.

lern, doch diese Freude ist die Freude an einem anderen Bewusstsein, an dem der Schriftsteller. Als dieser Literaturfreund eine unglückliche Liebe erlebt, versucht er, sich mit den Worten des Meisters zu trösten, *anstatt daß er versucht, seinem Leiden und der Gefahr, der er entronnen ist, selbst Ausdruck zu geben*[2]. Obwohl die Texte des Schriftstellers in dem leidenden Literaturfreund zu neuem Leben erweckt und mit Bedeutung bis an die Grenzen des Möglichen überladen werden, obwohl er aufgrund der Schönheit der Texte vor Freude überströmt, hat er ihm *trotz allem nichts* ***hinzugefügt***[3], bestehen bleibt immer nur der Gedanke des Schriftstellers.

Er hätte seiner Freude an den schönen Gedanken sich selbst hinzufügen sollen. Vielleicht benutzt der Erzähler den Ausdruck *hinzufügen*, weil der gelesene Text seinerseits die Tiefe hat, die den Literaturfreund dazu bringen könnte, in sich selbst zu lesen und sein Leben dann als Schrift dem Vergessen zu entreißen. Das wäre etwas mehr als eine Anregung. Es ginge letztlich um sehr Ähnliches im ersten und im zweiten, dem Lebenstext des unglücklich Liebenden, das aber doch nicht dasselbe ist, weil es sich ja um unterschiedliche Individuen handelt, die eine je eigene Geschichte in sich tragen.

Am Ende, wie unerkannt auch am Anfang, steht das wirkliche Leben, das eigene, das aber nicht nur das eigene ist, da der Verstand es immer auch auf das Allgemeine in ihm durchleuchten muss. Nichts

2 A.a.O., 3973.
3 A.a.O., 3974.

von dem, was man erlebt, bleibt, denn es sind alles in sich unbestimmte Ausdruckselemente[4], nichts kann fotografisch dargestellt werden, es muss alles, was wir erinnern, *zu unserem Denken, zu unserem Leben, zur Wirklichkeit*[5] werden. Diese Wirklichkeit muss erst wiedergefunden werden, denn sie ist durch konventionelle Kenntnis verdeckt. *Das wahre Leben, das endlich entdeckte und aufgehellte, das einzige infolgedessen von uns wahrhaft gelebte Leben, ist die Literatur: jenes Leben, das in gewissem Sinne bei allen Menschen so gut wie bei dem Künstler in jedem Augenblick wohnt.*[6] Man muss die Vergangenheit, die als Negativ abgespeichert ist, mit dem Verstand entwickeln[7]. So etwas findet man nicht überall, auch keineswegs generell in der Kunst oder Literatur, sondern nur dann und wann bei Einzelnen. Entdecken wir diese besonderen Lebenswerke, dann sehen wir, dass es eine Vielzahl von Welten gibt, *Welten, untereinander verschiedener als jene anderen, die im Unendlichen kreisen*, und die *uns viele Jahrhunderte noch, nachdem der Fokus erloschen ist, der sein Ausgangspunkt war … einen Strahl zusenden, der nur ihnen eigentümlich ist.*[8]

Das Bemühen des Schreibenden, *unter der Materie, unter der Erfahrung, unter den Worten etwas noch wieder davon Verschiedenes zu suchen*[9], zielt auf

4 Vgl. ebd.
5 Ebd.
6 A.a.O., 3975.
7 Vgl. ebd.
8 A.a.O., 3975f.
9 A.a.O., 3976.

eine Kunst, die *unser eigenes Leben, das man nicht* beobachten *kann, dessen* beobachteter *äußerer Schein erst übersetzt und oft von hinten nach vorn gelesen, ja mühevoll dechiffriert werden muß, für die anderen* ausdrückt und es uns selbst vor Augen rückt[10].

Für jeden geht es um das eigene Leben. Deswegen ist der Genuss schöner erbaulicher Wendungen von großen Schriftstellern nicht genug. Sie können einen allerhöchstens anregen, in die eigene Tiefe hinabzusteigen.

Das Phänomen des Hinzufügens findet der Erzähler nun auch bei ganz anderen als schriftstellerischen oder denkerischen Tätigkeiten.

Aus seiner Kindheit in Combray berichtet er von ausgedehnten Mittagsstunden, bei denen die Haushälterin Françoise den Mahlzeiten, die sie bereitete, etwas *hinzufügte.* Zu der *ständigen Grundlage von Eiern, Kotelettes, Kartoffeln, Eingemachtem, Biskuits, die sie uns gar nicht mehr ankündigte,* ***fügte Françoise*** *je nach dem Stande der Felder und Obstgärten, dem Ertrag der Fischerei und den Zufällen des Handelslebens, dem Entgegenkommen der Nachbarn und ihren Eingebungen – und zwar so glücklich, daß unser Speisezettel, wie die Vierblattornamente, die man im dreizehnten Jahrhundert über den Kirchenportalen anbrachte, immer einigermaßen dem Rhythmus der Jahreszeiten und den Episoden unseres Lebens entsprach –* ***jeweils etwas hinzu****: eine Barbe, weil die Händlerin ihr garan-*

10 Ebd.

tiert hatte, daß sie ganz frisch sei, einen Truthahn, weil sie einen schönen auf dem Markt von Roussainville-le-Pin gesehen hatte, Artischocken mit Mark, weil sie sie uns noch nie auf diese Art zubereitet hatte, eine Hammelkeule, weil der Aufenthalt in der frischen Luft tüchtig hungrig macht und weil man bis sieben Uhr gut schon wieder einen leeren Magen haben konnte, Spinat zur Abwechslung, Aprikosen, weil es noch kaum welche gab, Stachelbeeren, weil sie in vierzehn Tagen zu Ende sein würden, Himbeeren, die Monsieur Swann eigens für uns gebracht hatte, Kirschen, weil sie die ersten waren, die der Kirschbaum im Garten nach einer Pause von zwei Jahren wieder trug, Rahmkäse, den ich doch früher immer so fern gegessen hatte, einen Mandelkuchen, weil sie ihn am Abend zuvor bestellt, und eine Brioche, weil es für uns der angemessene Zeitpunkt war, sie von uns aus zum Mahle beizusteuern.[11]

Jedes einzelne Element, das Françoise hinzufügt, ist etwas Besonderes, das sich von den anderen unterscheidet, etwas Besonderes aber auch, weil es jeweils aus einer eigenen Begründung oder Motivation heraus hinzugefügt wird. Zur Vollendung aber kommen die Besonderheiten erst dann, wenn sie einer bestimmten Person gelten und sie damit als einen ganz besonderen Menschen herausstellen. *Und nach alledem wurde uns auch noch, eigens für uns hergestellt, aber noch spezieller meinem Vater zugedacht, der sie besonders liebte, der Inspiration von Françoise entsprungen, von ihr als persönliche Aufmerksamkeit dargebracht, eine Schokoladencreme*

11 Band 1 (In Swanns Welt), 98f.

gereicht, flüchtig und leicht wie eine Gelegenheitsdichtung, auf die sie aber gleichwohl ihr gesamtes Können verwendet hatte.[12] Und so verwandelt die Haushälterin Françoise eine Mahlzeit durchs Hinzufügen in ein Kunstwerk, das jedes Mal eine Uraufführung ist. *Wer etwas davon nicht gekostet hätte mit den Worten: ‚Ich bin fertig, ich habe keinen Hunger mehr', wäre auf der Stelle in die Reihen jener Rohlinge hinabgesunken, die bei dem Geschenk, das ein Künstler ihnen macht, auf das Gewicht und das Material schauen, während doch nur der Geist und die Signatur das Entscheidende sind. Auch wenn man nur das geringste davon auf dem Teller ließ, hätte das eine gleiche Unhöflichkeit bedeutet, wie wenn man sich vor der Beendigung eines Stückes unter den Augen des Komponisten erhebt.*[13]

So wie Françoise den Mahlzeiten etwas hinzufügt, so fügt auch die in der Jugend des Erzählers so genannte „Dame in Rosa", die Halbweltdame Odette, die später von Swann geliebt und geheiratet und die Mutter von Gilberte, der ersten Liebe des Erzählers, wird, einer Situation etwas hinzu, das niemand anders so bewerkstelligen könnte. Der Erzähler trifft als Junge von vielleicht zehn Jahren Odette bei seinem Großonkel Adolphe. Diesem ist das nicht besonders angenehm, zumal Odette dem jungen Erzähler ihre Aufmerksamkeit schenkt. Sie ist dem Vater des Erzählers bereits einmal kurz begegnet und sagt zu ihrem Gastgeber Adolphe, dass der Vater des kleinen Jungen bei der Begegnung sehr charmant und liebenswürdig gewesen sei. Der Er-

12 A.a.O., 99.
13 Ebd.

zähler weiß aber sehr genau, dass das so nicht stimmen kann, dass sein Vater zurückhaltend, kalt, auch brüsk, und eben selten liebenswürdig ist, schon gar nicht gegenüber Odette, die er ablehnt. Odette aber wiederholt ihrerseits die Zurückweisung und Kälte nicht, sondern verwandelt sie in ihrer Äußerung, so wie sie das immer macht, wenn sie in das plumpe Leben von reichen Männern etwas wie kostbare Edelsteine einlässt. Ein solcher Edelstein ist nun auch die veränderte Schilderung der Begegnung mit dem Vater gegenüber Adolphe. Odette hatte *eine belanglose Bemerkung meines Vaters mit zarten Gefühlen durchsetzt, ihr eine elegante Form und Bedeutung gegeben, und nachdem sie einen ihrer Blicke schönsten Wassers, in dem sich Demut und Dankbarkeit spiegelten, wie ein Juwel in sie* ***eingefügt*** *hatte, reichte sie sie ihm als einen künstlerischen Wertgegenstand zurück, als etwas, was nun wirklich ‚charmant' geworden war.*[14]

Wie Françoise in ihrer Küche ist Odette in ihren Beziehungen in der Lage, aus etwas Belanglosem ein Kunstwerk zu machen[15], indem sie einer kalten

14 A.a.O., 108.

15 Das trifft auch auf ihre Kleidung zu. Nachdem aus Odette Madame Swann geworden war, kleidete sie sich in einem gleichsam Zeiten zusammenfassenden Stil, der so kommentiert wurde: *Madame Swann ist eigentlich der Abriß einer ganzen Epoche, nicht wahr?* (Band 2, 814). Sie fügt ihrer Kleidung Anspielungen hinzu, und *das nur Spielerische dieser Beifügungen* zeigt: *sie wurde von ihrer Toilette eingehüllt wie von dem zarten, vergeistigten Apparat einer ganzen Kultur.* (Ebd.; vgl. auch 816: Einige Kleidungsstücke *fügten … der Person Madame Swanns den*

und brüsken Bemerkung des Vaters ihre Gefühle hinzufügt und sie dann mit ihrem Blick noch veredelt. Adolphe jedoch, vermutlich der aktuelle Liebhaber Odettes, hat für dieses kommunikative Meisterstück rettender Liebe seinerseits keinen Blick.

Ich füge noch die kleine gelbe Mauerecke hinzu. Der vom Erzähler verehrte Schriftsteller Bergotte erleidet beim Besuch einer Ausstellung vor Vermeers *Ansicht von Delft* einen Schlaganfall, der zum Tod führt. Beim Blick auf das Bild sagt er noch: *So hätte ich schreiben sollen … Meine letzten Bücher sind zu trocken, ich hätte mehr Farbe daran wenden, meine Sprache in sich selbst so kostbar machen sollen, wie diese kleine gelbe Mauerecke es ist.*[16] Zu seinen letzten Worten gehören diese: *Kleine gelbe Mauerecke unter einem Dachvorsprung, kleine gelbe Mauerecke.*[17] Diese kleine gelbe Mauerecke gibt es jedoch auf Vermeers Bild gar nicht. Proust hat durch seinen Erzähler diese Ecke hinzugefügt, und der Sinn dieses Hinzufügens steckt in den Worten des sterbenden Schriftstellers. Nur durchs Hinzufügen sprachlicher Farben hätte seine Sprache jenen Grad von Unverwechselbarkeit erreicht, der einem vollkommenen Kunstwerk angemessen ist.

An den vier Beispielen zeigt sich, was mit dem Hinzufügen gemeint ist: Es bezeichnet den grundlegenden, erkenntnisprägenden Vorgang, mit dem aus einer scheinbar objektiven Realität die subjektive

---

Zauber gewisser historischer oder romantischer Heldinnen hinzu.)

16 Band 9 (Die Entflohene), 2999.

17 Ebd.

Wirklichkeit desjenigen Lebens wird, das ein Kunstwerk genannt werden kann. Hinzufügen klingt willkürlich, nach einem Tun, so wie es der Titel meiner Erwägung nahelegt. Tatsächlich aber beruht es auf den unwillkürlich auftauchenden Erinnerungen des Hinzufügenden. Doch erst wenn diese gedanklich erfasst und formuliert werden, wird aus dem alltäglichen Leben ein Kunstwerk. Die vollendete Suche nach der verlorenen Zeit, die wiedergefundene Zeit in jenem Buch, das der Erzähler schreibt, kann daher niemals aus der Schilderung von objektiven Tatsachen bestehen, sondern nur aus den subjektiven Vorgängen, die das unwillkürlich auftauchende Vergessene hinzufügen. Ebenso sehr wie das Hinzufügen jener Vorgang ist, der Vollkommenheit erst bewirkt, ist er etwas Zusätzliches, auch etwas Bescheidenes. Denn das Hinzufügen setzt Bestehendes voraus, sei es eine gesellschaftliche, soziale oder historische Gegebenheit, sei es eine Mahlzeit, eine Unterredung, ein Bild, einen Text. Im Hinzufügen wird Gegebenes verändert, das eine elementare Wertschätzung und einen subjektiven Akzent zugleich erfährt. Hinzufügen ist die konstruierende, kreative Dimension in der Wirklichkeitsauffassung des Erzählers. Die Unterschiede zwischen den jungen Mädchen, die er in Balbec kennenlernt, ergeben sich weniger objektiv aus ihren Personen, sondern aus den unbewussten Meinungen der Seele, die *diesem erblickten Wesen seine vorübergehende Bedeutung*[18] zuweisen. Er sieht die Menschen nicht als Vermessungsbeamter, sondern als Maler[19]. So ist für den Erzähler (und für Proust)

18 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1243.
19 Vgl. a.a.O., 1242.

das Leben in all seinen Gestalten und Gewordenheiten das Material, auf das ein Künstler angewiesen ist und das er durch Hinzufügen schöpferisch bearbeitet, um aus ihm das Leben zu schaffen, das es Wert ist, ein Kunstwerk zu heißen[20]. Mehr noch: Das Leben ist erst im Kunstwerk wirklich, vollkommen er*innert*.

Falls wir den Gedanken des Hinzufügens auf unseren Umgang mit der Bibel beziehen wollen, sollten

20 Der Erzähler gebraucht den Ausdruck *hinzufügen* noch in einem anderen Zusammenhang. Zu Beginn des Bandes *Im Schatten junger Mädchenblüte* heißt es über Swann: Der „ehemalige Freund meiner Eltern (hatte) eben zu dem ‚jungen Swann' und zu dem Swann des Jockey-Clubs eine neue Persönlichkeit hinzugefügt (die noch nicht die letzte sein sollte) nämlich die des Gatten von Odette." (Band 2, 569) Die Ansicht des Erzählers (und die Prousts) über die persönliche Veränderung von Menschen ist nicht nur die, dass jemand im Laufe seines Lebens hier und da eine andere Rolle spielt oder eine neue übernimmt, sondern dass er sich so verändert, dass er eine andere Person wird, die sich jedoch auch mit bereits vorhandenen Personen in einem Menschen überlagern kann. Das Hinzufügen ist in diesem Fall durchaus ähnlich zu sehen wie im Bereich der Alltagshandlungen, die ja auf die Vollendung des Lebens in Gestalt eines Kunstwerks hinauslaufen. Erst wenn alle Personen gesehen sind, sind Wahrnehmungen, Erinnerungen und Leben vollständig, also ein Kunstwerk. Wir stehen hier an einem Durchgang zu einem weiteren Themenfeld der *Suche nach der verlorenen Zeit*, dem der Veränderung der Person in der Zeit und der Frage, wie das Gedächtnis so etwas wie eine *Identität* schaffen kann (ein Wort, das der Erzähler selten gebraucht; vgl. hier Band 10, 3689).

wir uns klarmachen, dass wir uns im Prinzip ähnlich wie im ersten Beispiel des Erzählers auf die Literatur anderer Autoren stützen. Diese Literatur aber ist an sich noch nicht unser Leben. Wenn wir jedoch von diesem Buch einen religiösen Gebrauch machen, geht es um unser Leben. Wir lesen es ja zur eigenen Auferbauung und für unser Seelenheil. Geht es uns dann so wie jenem traurigen Literaturfreund, von dem Prousts Erzähler berichtet? Was passiert, wenn uns ein biblischer Text anrührt? Genießen wir dann ein anderes Bewusstsein oder einen anderen Geist, den der Bibel? Wo sind wir dann selbst, wo ist unser eigenes Leben? Müssen wir uns also ebenfalls hinzufügen, und wie könnte das geschehen? Nach allem, was wir über das Hinzufügen erfahren haben, würde am Ende ein weiterer, eben unser eigener, besonderer, nicht zwingend schriftlicher, sondern auch in vielen Formen lebbarer Text entstehen. Er würde, ohne den Einfluss des anderen verleugnen zu müssen, die mühevolle Suche nach dem, was wir wirklich sind, was wirklich existiert hat, was ungekannt in uns ruht, zu Ende bringen.

Bei der ungeheuren Vielfalt der Texte in der Bibel wird unsere Freude daran oder unser Berührtsein von ihnen sehr unterschiedlich sein. Einige sind uns fremd, andere finden in uns ein waches Publikum, das kaum genug bekommen kann. Doch kommen wir mit ihnen zu unserem Leben? Die Frage ist berechtigt für ein Buch wie die Bibel, die einen außerordentlich hohen Anspruch an uns, ja sogar das Versprechen, mit Gottes Wort unser Leben zu steuern, verkörpert: Wann und wie geht es um unser Leben, das noch unerkannt in uns ruht? Falls wir

der Ansicht sind, dass wir uns gut genug kennen, können wir natürlich die Schönheit biblischer Sprache genießen. Doch scheint, wenn man einmal den Proustschen Gedanken ernst nimmt, die Aufgabe, uns selbst zu entdecken, keineswegs trivial zu sein. Allein schon die notwendige Prüfung, ob man vielleicht wieder konventionell oder in Klischees gedacht hat, dürfte anspruchsvoll sein. Vermutlich werden wir auch, je nachdem, wie ein Bibeltext uns gefällt, vor unterschiedlichen Abschnitten unseres Lebens stehen. Dann aber, nachdem wir den Bibeltext verstanden haben, nachdem er uns erfreut oder getröstet hat, dann erst würde die Arbeit für uns und an uns selbst beginnen, und sie ist ganz gewiss nicht an einem Tage abzuschließen. *Sich selbst zur Bibel hinzufügen* könnte die Lebensaufgabe werden, deren Bearbeitung und Erfüllung uns unser wirkliches Leben (das aus traurigen Erfahrungen ebenso wie aus schönen Begegnungen der Liebe und natürlich auch aus raffinierten Mahlzeiten besteht) zurückbringt.

Veränderungen des Nichts (der Tod)

Unter den zahlreichen Begegnungen mit dem Tod, die der Erzähler in der *Suche nach der verlorenen Zeit* schildert, beeindrucken besonders drei, weil sie, auch einmal abgesehen von der Schönheit der Sprache, die angesichts gerade dieses Themas wohl jeden empfindsamen Leser zu berühren vermag, verbunden sind mit grundsätzlichen Überlegungen zu der Frage, was vom Leben bleiben mag: das ist der Tod der Großmutter, der Tod des Schriftstellers Bergotte und der Tod Albertines. Jeder Tod trifft den Erzähler anders, hat eine andere Bedeutung: der Tod der geliebten Großmutter beendet die Jugend, der Tod Albertines die Liebe, und mit Bergotte stirbt ein Künstler, wie er auch der Erzähler zu werden sich vornimmt. Alle Reflexionen miteinander bilden ein Geflecht von Reflexionen über den Tod, das wohl nur zusammen einigermaßen vollständig ist. Dass der Erzähler darüber schreibt, verändert die Todeserfahrung, denn der beschriebene Tod dehnt gleichsam die Zeit und setzt ihr Möglichkeiten zu.

Erfahrungen mit dem Tod werden jedoch bereits von Swann erzählt, aus einer Zeit, als der Erzähler noch gar nicht geboren war. Swann, der Kunstmensch, macht im Hören der Musik von Vinteuil eine Erfahrung, die den Tod um jenen winzigen Moment relativiert, der den Spalt zu einer um Gottes Willen nicht weiter zu bewortenden Hoffnung öffnet.

Was Swann in dem sogenannten kleinen Thema der Sonate hört, ist gleichsam eine überzeitliche platonische Idee. Es gehört für alle empfindsamen Hörer an den Ort, „wo die Ideen des Geistes ihre Stätte haben“[1], wie die Vorstellung von Licht, Ton, Tastbarkeit, physischer Lust. Da das Thema so den Kern des Menschseins anspielt, bekommt es auch Anteil am Schicksal des Menschen, am Vergehen, es wird selber menschlich und es ist, nachdem man es gehört hat, „mit der Zukunft, der Wirklichkeit unserer Seele verknüpft.“[2] Hier gesellen sich mit den Tönen dem vergehenden Menschen Begleiter zu, die sich gleichsam vom Hörer haben einfangen lassen. Vielleicht, so sagt der Erzähler, ist das Nichts das, was wahr ist. Wir wissen es nicht. Aber wenn das so ist, dann sind auch diese Töne am Ende nichts. Denn sie gehen mit uns dahin, sie teilen unser Schicksal. Aber sie verändern den Tod um ein Geringeres, ein kleines *vielleicht*, und das ändert alles: „Der Tod mit ihnen aber hat weniger Bitternis, ist weniger ruhmlos, ja erscheint vielleicht nicht einmal mehr so gewiß.“[3]

Die Auseinandersetzungen mit dem Tod weisen in den Fällen der Großmutter und Albertines jedoch andere Nuancen auf. Unmittelbar nachdem die Großmutter gestorben ist, ist noch kein Platz für Reflexionen. Erst später, bei einem Aufenthalt in Balbec, der den ersten dort mit der Großmutter verbrachten wieder aufleben lässt, kommt es zu tieferen Überlegungen.

---

1 Band 1 (In Swanns Welt), 461.
2 A.a.O., 462.
3 Ebd.

Die Anwesenheit an diesem Ort bringt dem Erzähler die Erinnerungen an die mit der Großmutter dort verbrachte Zeit zurück. Doch nicht nur das. Erst jetzt erlebt der Erzähler in Wirklichkeit den Tod der Großmutter, wird ihm klar, dass sie gestorben ist. Er versteht das, da sein Denken ihre Realität neu erschafft, jedoch ihre Realität als Gestorbene. „Und so, in einem wahnsinnigen Verlangen, mich in ihre Arme zu stürzen, erfuhr ich erst jetzt, in diesem Augenblick, mehr als ein Jahr nach ihrer Beerdigung – aufgrund jenes Anachronismus, durch den so oft der Kalender der Tatsachen mit dem Kalender der Gefühle nicht zusammenfällt -, daß sie gestorben war.“[4] Die Zeit der Tatsachen ist oft eine andere als die Zeit der Gefühle.

Der Erzähler erlebt jetzt sein damaliges Ich. Gleichzeitig weiß das jetzige Ich, dass es die Großmutter niemals wieder bei sich haben würde. „Ich entdeckte es jetzt, weil mir erst, als ich sie zum ersten Mal lebendig, wahrhaft, mein Herz bis zum Springen erfüllend endlich wiederfand, zu Bewußtsein kam, daß ich sie für immer verloren hatte.“[5] Dies ist ein äußerst schmerzlicher Widerspruch, dem der Erzähler sich bewusst stellen will. Die Großmutter war „in dem Augenblick, als ich sie wie in einem Spiegel wiederfand, bereits zu einer Fremden geworden“, die dann auch wirklich eine Fremde ist: so fremd, dass ein Zufall sie „ein paar Jahre in meiner Nähe hatte verbringen lassen, wie sie es auch bei jedem

4 Band 6 (Sodom und Gomorra), 2250.
5 A.a.O., 2252.

anderen hätte tun können, für die ich aber vorher und hinterher nichts war und nichts sein würde.“[6]

Er erlebt die paradoxe Identität seiner geliebten Großmutter mit einer völlig fremden Person. Doch auch mit der Paradoxie kann das Ich umgehen: es beginnt, die Vergangenheit mit der Großmutter zu verschönern und lässt mehr und mehr Erinnerungen auftauchen. Alles, was er mit seiner Großmutter damals veranstaltet hat, ist eine innere Realität. Das aber bedeutet, dass alles, was wir erinnern, nur uns selbst trifft. Wofern wir den Verstorbenen Schmerzen zugefügt haben, treffen sie uns nun selbst. Letztlich verbürgt der eigene Schmerz, der das Resultat der Erinnerung ist, den Realitätsgehalt der Erinnerung. Der Erzähler will somit leiden, das Leiden verlängern „nach den Gesetzen, die es in sich selbst trug, jedesmal, wenn dieser seltsame Widerspruch zwischen Nachleben und Nichts sich gegenseitig durchkreuzend wieder vor mein Bewußtsein trat.“[7]

Das Empfinden des Schmerzes aber ist noch nicht die Wahrheit (was immer sie sein mag), es ist lediglich (doch diese Einschränkung wird gleichzeitig durch den Erzähler aufgehoben, weil die Erinnerungserfahrungen das Medium der Wahrheit sind) ein Gefühl. Die Wahrheit kommt aus dem Schmerz, aber nicht so, dass sich der Verstand des Schmerzes bemächtigt, indem er sich das Unabänderliche klarmacht, sondern so, dass der Tod sich selber offenbart, zur Erfahrung bringt.

6 A.a.O., 2253.
7 A.a.O., 2255.

Selbsterhaltungstrieb und Einfallsreichtum des Verstandes arbeiten daran, den Schmerz zu mildern, indem sie gewissermaßen Erinnerungsfilter produzieren, die die Verstorbene wieder zu uns sprechen und all jenes sagen lassen, was uns zu ihren Lebzeiten eine Hilfe war. Doch im Schlaf, und folgend im Traum, wird diese den Tod umdeutende Verstandestätigkeit zerlegt. Im Traum ist der Erzähler auf der Suche nach der Großmutter. Der Vater ist der Führer durch das Reich der Schatten. „Aber so sage mir doch, du mußt es doch wissen, es ist doch nicht wahr, daß die Toten nicht mehr leben. Es ist nicht wahr, trotz allem, was man sagt, da ja Großmutter noch existiert.“[8] Der Vater versichert, dass sie noch lebe, aber sehr schwach, sehr matt. Außerdem weiß auch er die Hausnummer nicht. So antwortet der Vater auf den Traumwunsch, die Toten noch leben zu lassen. Im langsamen Prozess des Aufwachens, der Rückkehr des Bewusstseins, sieht der Erzähler die Wand vor sich, die früher sein Zimmer von dem der Großmutter getrennt hatte (oder sie verbunden hatte). Als die Großmutter lebte, hatte er an die Wand geklopft. Doch jetzt, mit zunehmender Bewußtheit, nachdem der Traum zu Ende geträumt ist, wußte er, „daß ich jetzt klopfen konnte, sogar stärker als früher, daß nichts sie mehr wecken, daß ich keine Antwort vernehmen, daß meine Großmutter nicht mehr kommen würde.“[9] Das verzweifelte, nun taghelle Bewusstsein, kann diese Klarheit nur aushalten, weil es zu Gott spricht (also die Wahrheit wiederum verkleidet), einige der ganz wenigen, vielleicht auch die einzige Stelle, an

8 A.a.O., 2258.
9 A.a.O., 2259.

der der Erzähler dies so direkt tut: „Und ich erbat nichts anderes von Gott, als daß, wenn ein Paradies existiert, ich dort gegen diese Wand drei kleine Schläge tun dürfte, die meine Großmutter unter tausend erkennen und auf die sie mit jenen anderen Schlägen antworten würde, die bedeuteten: ‚Sei nicht unruhig, kleiner Schatz, ich verstehe, du bist ungeduldig, aber ich komme gleich‘, und daß er mich die ganze Ewigkeit mit ihr verbringen ließe, die für uns beide dann niemals zu lang sein würde.“[10]

Ab und zu erscheint dem Erzähler in dem fortschreitenden Prozess des Vergessens, gegen den er natürlich eine Weile ankämpft, die Großmutter noch einmal. Etwa als er am Strand sitzt und vor sich hin träumt. Die Großmutter sitzt in einem Lehnstuhl, aber sie ist, so greift die Zeit selbst in die Gesichter und Träume ein, schwach, sie sieht so aus, als ob sie weniger als andere lebe. Der Versuch, sie zu küssen, gelingt nicht. Andererseits erscheint die Tatsache, dass sie lebt, unabweisbar. Aber sie lebt nur für das Bewusstsein des Träumenden, sie ist eine Illusion ihres Lebens. Der Tod mag eine objektive Tatsache sein, für den Erzähler ist er ein Prozess des immer mehr sich abschwächenden Lebens, das gleichzeitig ein immer mehr sich verstärkendes Sterben ist.[11]

In den Träumen schwächt sich die Kontur der Großmutter ab, auch der Kummer schläft ein. Mehr und mehr wird dem Erzähler klar, dass der Tod

10 Ebd.
11 Vgl. a.a.O., 2282.

keine Krankheit ist, von der man sich wieder erholt. Ihre Worte werden zunehmend zum Echo dessen, was er selbst sagt: „sie war nur noch ein Reflex meines eigenen Denkens.“[12]

Es dauert einige Zeit und einige hundert Seiten, bis der Erzähler diesem Tod wieder begegnet. Der Tod Albertines ruft den Tod der Großmutter wieder auf. In diesem Fall sind die Überlegungen zu einem Teil philosophischer, zusammenfassender, so dass die Gemeinsamkeiten der beiden Verluste formulierbar werden. Ein Wesen, so schreibt der Erzähler, stirbt „nicht auf einmal für uns“[13]. „Es bleibt noch von etwas wie einer Aura des Lebens umflossen, die nichts von wirklicher Unsterblichkeit hat, jedoch bewirkt, daß es auch weiter unser Denken in der gleichen Weise beschäftigt wie zu der Zeit, als es noch am Leben war; es ist nur gleichsam auf Reisen, was eine sehr heidnische Form des Weiterlebens nach dem Tode ist.“[14] Das gilt für Albertine wie für die Großmutter. Der Tod wie auch das Sterben sind gleichermaßen physische wie psychische Phänomene, denn genauso wie Erinnerungen über den Tod hinaus wirksam sind, kann eine Beziehung oder eine Liebe bereits vor dem Tod sterben oder tot sein.

Der innere Abschied von Albertine, ihr im Inneren des Erzählers stattfindendes Sterben, ist, wie die Einsicht in den Tod der Großmutter, ein langwieriger Prozess. Denn der äußere Tod ist nicht gleich-

12 A.a.O., 2286.
13 Band 9 (Die Entflohene), 3437.
14 Ebd.

bedeutend mit dem Tod Albertines im Inneren des Erzählers. Im Gegenteil, sie wird dort zunächst immer lebendiger. Und da die Erinnerung immer nur Bruchstücke enthält, muss man viele, hunderte Bruchstücke vergessen: „Um mich zu trösten, hätte ich nicht eine, sondern unzählige Albertinen zu vergessen nötig gehabt.“[15] Der lang andauernde Prozess des Vergessens der irdischen Liebe und der Veränderung der Erinnerung verwandelt sich anfangs gleichsam in eine Religion, so dass die Gedanken des Erzählers „wie Gebete“ zu ihr aufstiegen[16], ähnlich wie auch der Abschied von der Großmutter in ein Gebet verkleidet und in eine transzendente Zukunft geschickt worden war[17]. Doch der Erzähler macht gleichzeitig deutlich, dass es sich um eine Art Wunschdenken handelt. „Wünsche vermögen viel, sie erzeugen Glauben; ich hatte geglaubt, Albertine werde nicht fortgehen, weil ich es so wünschte; weil ich es wünschte, glaubte ich nunmehr auch, sie sei gar nicht tot … ich begann die Möglichkeit einer Unsterblichkeit der Seele zu erwägen.“[18] Die Wünsche sind so stark, dass die reine Unsterblichkeit (das ist ja ein negativer Begriff) nicht ausreicht, sondern nur eine ganz lebendige Albertine dem Wunsch entspräche, mit der er das irdische Leben sogar steigern kann, ohne dass es, wie jedes irdische Dasein, auch einmal weniger wird. Der Wunsch geht über das hinaus, was sein Gegenstand gewesen wäre, wenn er noch am Leben wäre,

15 A.a.O., 3392.
16 Vgl. a.a.O., 3438.
17 Vgl. Band 6 (Sodom und Gomorra), 2259.
18 Band 9, 3438.

und die Erfüllung soll nicht erst in ferner Zukunft geschehen, sondern sofort, an diesem Tag.

Nebengedanken, die sich mit dem zukünftigen Leben beschäftigen, entstehen, wo der Erzähler überlegt, wie Enthüllungen aus dem Leben Albertines zu bewerten sind. Diese Überlegungen beschreiben weniger den inneren Prozess im Erzähler, vielmehr sind sie eigentlich ideologiekritische Reflexionen. Natürlich interessiert den Erzähler, zu erfahren, was Albertine ihm möglicherweise verschwiegen hat. Die Tatsache, dass solche Indiskretionen (nicht nur im Fall Albertines, sondern generell) überhaupt als solche entstehen, beweist im Grunde, „daß niemand an ein zukünftiges Leben glaubt."[19] Wenn die Enthüllungen nämlich auf Wahrheit beruhten, müsste man den Zorn der Toten fürchten, wenn man ihnen im Himmel begegnet. „Doch niemand glaubt daran."[20]

Schließlich nimmt die Intensität der Erinnerung an Albertine immer mehr ab. Gleichwohl ist Albertine noch ein inneres Objekt des Erzählers, wie er während seines Aufenthalts in Venedig feststellt. Sie, „die Albertine von ehemals, (lag) auf dem Grunde meines Ich wie in den Bleikammern eines inneren Venedig eingeschlossen … , dessen festgefügte Falltür manchmal durch ein Ereignis so weit in die Höhe gehoben wurde, daß ich durch eine Öffnung auf die Vergangenheit blicken konnte."[21] Sie ist da, aber, auch gefühlsmässig, in unerreichbarer Tiefe.

19 A.a.O., 3585.
20 Ebd.
21 A.a.O., 3616.

Ein Brief, dessen Unterschrift der Erzähler irrtümlich als die Albertines auffaßt (während er von Gilberte stammt), öffnet die Türen des Verlieses für eine kurze Zeit weiter. Es wiederholt sich dasselbe Phänomen (wenngleich mit anderen Gewichtungen), das der Erzähler bereits in der Trauer über seine Großmutter beschrieben hat: „Da trug sich nun in umgekehrter Richtung das gleiche zu, was mir mit meiner Großmutter widerfahren war: Als ich wußte, daß meine Großmutter tot war, hatte ich im ersten Augenblick keinen Schmerz verspürt. Tatsächlich litt ich unter ihrem Tode erst, als unwillkürliche Erinnerungen sie für mich wieder lebendig machten. Jetzt, da Albertine in meinem Denken nicht mehr lebte, bereitete mir die Nachricht, daß sie am Leben sei, nicht die Freude, die ich von ihr erwartet hätte.“[22] Damit ist ihm klar, dass er sie nicht mehr liebt. So wie Albertine eine andere geworden ist, nämlich als Tote, so ist auch er ein anderer geworden, nämlich älter. Rein von der Erzählzeit her gesehen, ist der Abstand zwischen Albertines Flucht und ihrem Tod auf der einen und der Reise nach Venedig auf der anderen Seite gar nicht so groß. Aber das Gefühl spricht eine andere Sprache, spricht bereits von „damals“. „Ich wäre unfähig gewesen, Albertine wiederzuerwecken, da ich es ebenso war, mich selbst, mein Ich von damals wiederzuerwecken.“[23] Das geht deswegen nicht, weil in jeder Sekunde das Ich sich verändert. In einer gewissen Zeit erneuert sich das ganze Ich, so daß man ein anderer wird. Die Zeit mit Albertine ist vorbei.

22 A.a.O., 3619.
23 A.a.O., 3620.

Das allgemeine Gesetz des Vergessens gilt auch für die Liebe zu Albertine.

Aber es gibt noch einen Punkt gedanklich zu klären. Obwohl das Ich sich ständig verändert, ist dies eine Veränderung, die die Liebe zu sich selbst nicht durchtrennt, während die Trennung von Albertine vollständig ist. „Mein Verlangen, durch den Tod nicht von mir selbst getrennt zu werden, das heißt nach dem Tode wieder aufzuerstehen, war nicht wie das Verlangen, nie von Albertine getrennt zu werden, sondern hielt beständig an.“ Das „kam daher, daß ich, als ich aufhörte sie zu sehen, auch sie zu lieben aufgehört hatte, nicht jedoch, auch weiterhin mich zu lieben, da ja das tägliche Band zu mir selbst nicht zerrissen war wie das, welches mich an Albertine geknüpft hatte.“[24] Doch mag auch die Selbstliebe die Liebe zu Anderen überdauern, gegen den Tod kommt auch sie nicht an. Auch die Verbindungen des Ich zum eigenen Körper werden einmal zerreißen. Und dann ist auch die Frage nach der Unsterblichkeit beantwortet. „Unsere Liebe zum Leben ist nur eine alte Liaison, von der wir nicht loskommen können. Ihrer Kraft beruht auf ihrer Beständigkeit, aber der Tod, der sie zerstört, wird uns auch von dem Verlangen nach Unsterblichkeit heilen.“[25] Mit anderen Worten: das Verlangen (und damit in gewisser Weise das Leben und die Liebe) ist eine Krankheit, die durch die ablaufende Zeit und das Ende geheilt wird. Die Metapher der Heilung beinhaltet allerdings jenen Überschuss, der für so viele Erwägungen des Erzählers kennzeichnend

24 A.a.O., 3623.
25 A.a.O., 3624.

ist. Noch dem kommenden Nichts wird ein Impuls hinzugefügt, der es vor der reinen Abstraktion rettet und in ihm eine zarte Möglichkeit bewahrt.

Die Schilderung des Todes des vom Erzähler zeitweise sehr verehrten Schriftstellers Bergotte schlägt nun einen anderen Ton an, der an das anfangs über Swann Berichtete erinnert. Bergotte stirbt bei der Betrachtung der *Ansicht von Delft* von Vermeer. Er erkennt die kleine gelbe Mauerecke, die das Detail ist, das aus dem Bild ein unendlich bedeutendes Kunstwerk macht und das Bergotte zu einem traurigen Urteil über sein eigenes Schaffen führt: So hätte ich schreiben sollen, so farbig und kostbar hätte ich meine Sprache machen sollen. Der in gewissem Sinne tragische Tod des Schriftstellers, der nicht das geschaffen hat, was er hätte schaffen können, mindert jedoch nicht seine Bedeutung als Künstler, der immer wieder sein Werk bearbeitet und revidiert hat. Genau diese Arbeit, dieses fast unstillbare Bedürfnis nach Verbesserungen, führt nun den Erzähler zu einer im Grunde bekannten Denkfigur in der Beurteilung des Todes. Wenn am Ende nur der Tod, der abstrakte Tod steht, wie erklärt man dann die künstlerische Qualität des Werkes? Es muss unsichtbare, transzendente Impulse geben, aus denen solche Werke gespeist sind. Und so ist Bergotte zwar tot. Doch sofort wird die Frage aufgeworfen: „Tot für immer? Wer kann es sagen.“[26] Auch wenn man keinerlei Beweis, weder religiös noch empirisch bzw. spiritistisch anführen kann, muss man doch sagen, „daß alles in unserem Leben sich so vollzieht, als träten wir bereits mit der Last

26 Band 8 (Die Gefangene), 2999.

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, 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 unbekannten Gesetze weiterzuleben, denen wir gehorchen, weil wir ihr Gebot in uns trugen, ohne zu wissen, wer es dort eingeschrieben hat - Gesetze, denen alle vertiefte Arbeit des Geistes uns näherbringt und die unsichtbar – vielleicht sogar noch weniger erkennbar als das Unsichtbare – einzig den Narren bleiben. Der Gedanke, Bergotte sei nicht für alle Zeiten tot, ist demnach nicht völlig unglaubhaft.“[27] Der Künstler, der das Vollkommene schaffen will, muss das Vollkommene in sich tragen, muss es mitbringen aus einer unbekannten Welt der Vollkommenheit, um es auszuarbeiten. Es ist aus den Bedingungen dieser Welt nicht abzuleiten. Für den Künstler ist es transzendental, die Bedingung seiner Möglichkeit, zu sein, was er tut. Es scheint eine Art Platonismus zu

27 A.a.O., 2999f.

sein, den der Erzähler an dieser Stelle in Anspruch nimmt; vielleicht auch mehr, denn es geht nicht nur um die Welt der Ideen, sondern um die Idee einer vollkommenen Welt, die die geheimnisvolle Umgebung der unsrigen sein könnte, aus der alles Geistige, alles Gute, alle Personen auch kommen, die Spuren hinterlassen, die wir uns nur unter bestimmten Voraussetzungen erklären können.

Bergotte ist eines der Vorbilder des Erzählers, wie auch Swann. Es liegt nahe, zu unterstellen, dass die angesprochene Frage der künstlerischen Transzendenzhaftigkeit auch ein Licht auf den Erzähler wirft, der noch werden will, was Bergotte war, und noch mehr. An keiner Stelle freilich sagt der Erzähler das explizit. Aber er müsste es ausdrücklich verneinen, wenn er den Verstehenden daran hätte hindern wollen, sich diesem indirekten Licht anzuvertrauen, um eine Ahnung zu entwickeln, wo der unsagbare Ursprung des Kunstwerks zu erkennen ist.

Ein weiterer Aspekt tritt in diesem Licht hervor. Die Frage des Erzählers beim Tod Bergottes: „Tot für immer? Wer kann es wissen.“ wird nur hier gestellt[28]. Weder beim Tod der Großmutter noch beim Tod Albertines kommt der Gedanke daran auf, dass sie außer in der inneren Realität des Erzählers ihren Tod überdauern könnten. Die Ewigkeitsfrage scheint somit nur dem Künstler, dem Schaffenden angemessen zu sein. Die Großmutter und Albertine sind vom Ich des Erzählers aus gesehen Lebensgefährtinnen, es sind andere Menschen, deren Tod

28 Vgl. aber Band 1, 62, wo diese Frage auf die Erinnerung an Combray bezogen gestellt wird.

sich letztlich auch im Inneren des Ich vollzieht und wo die Frage, ob man ihnen wieder begegnet, nicht gestellt, ja sogar als sinnlos deklariert wird, weil wir uns alle so verhalten, als gäbe es kein Leben nach dem Tode. Wenn es bei Bergotte anders ist, so deswegen, weil er ein Schaffender ist und gleichsam eine Art Urbild des Ichs des Erzählers selber, der auch für sich, wie für Bergotte, überlegt, woher sein Schaffen kommt, der erkennt, dass sein geistiges Schaffen durch den vergehenden Körper in die Zeit eingebunden ist, gleichzeitig aber immer wieder auch für Momente von Gleichzeitigkeit dem Vergehen enthoben ist und somit womöglich über seinen physischen Tod hinausreicht. Ähnliches gilt für die Musik, die Swann hört. Auch Swann lebt in der Kunst, auch er ist ein Vorgänger-Ego des Erzählers, und ihm wird im Hören der Musik (und auch der Erzähler hört öfter das kleine Thema von Vinteuil) der Eindruck zuteil, als würde sich der Tod verändern, wenn man durch die Musik auf dem Weg dahin so begleitet wird, dass der Gedanke an ein Hindurchschreiten nicht völlig abwegig erscheint: der Tod erscheint vielleicht nicht einmal mehr so gewiß[29].

Doch obwohl die Transzendenz erst in der Nähe der Kunst formulierbar erscheint, setzt auch die Liebe des Erzählers seiner Großmutter ein Denkmal, das, wie ich sagen möchte, von geradezu überirdischer Schönheit ist. Nach der erschütternden Schilderung des Todeskampfes tritt Frieden ein, auch in den Worten. Françoise konnte, „ohne ihr damit Schmerzen zu bereiten, ein letztes Mal das schöne Haar

29 Vgl. Band 1 (In Swanns Welt), 462.

meiner Großmutter kämmen, das eben erst ergraute und bislang weniger alt gewirkt hatte als sie selbst. Jetzt dagegen war es das einzige, was dies junggewordene Gesicht mit der Krone des Alters versah, dies Gesicht, aus dem alle Runzeln, alle Verkrampfungen, alle Verwischtheit der Züge, Spannung, Erschlaffung, die seit so vielen Jahren das körperliche Leiden darauf abgelagert hatte, weggeblasen waren. Wie in der fernen Zeit, da ihre Eltern für sie einen Gatten ausgesucht, war ihr Antlitz von Reinheit und Ergebenheit überhaucht, ihre Wangen glühten von keuscher Hoffnung, einem Traum von Glück, ja unschuldsvoller Fröhlichkeit, die die Jahre nach und nach darauf verwüstet hatten. Das Leben ging und nahm die Enttäuschungen des Daseins gleichfalls mit sich fort. Ein Lächeln schien auf den Lippen meiner Großmutter zu liegen. Auf dies letzte Lager hatte der Tod sie wie ein Bildhauer des Mittelalters mit den Zügen des jungen Mädchens hingestreckt, das sie einst gewesen war.“[30]

Die Schönheit dieser Sprache kann uns (wie es die Musik Vinteuils für Swann und den Erzähler vermochte) im Angesicht des Todes begleiten und vor ihm jenes *vielleicht* hörbar werden lassen, das ihm seine finstere Gewissheit nehmen könnte. Wenn bei Proust das Kunstwerk gleichsam in der Nachfolge des christlichen Glaubens steht, dann so, dass etwas hinzugefügt ist: das Werk, das die Zeit in sich aufnimmt, unterwirft sich ihr nicht, sondern stellt sie verändert, erlöst, verbunden mit dem wiedergefundenen Ursprung dar. Allein das unvergleichliche Werk des Schaffenden mag in der Lage sein, auch

30 Band 5 (Die Welt der Guermantes), 1706f.

den Tod so zu verändern, dass er etwas vom Schrecken des abstrakten Nichts verliert.

Wir haben hier gleichsam eine Ästhetisierung des Todes vor uns (der Tod als Bildhauer), die den Kern der *Suche* ausmacht, denn es ist dieser Tod, der der Großmutter die verlorene Zeit zurückbringt (jene Zeit, in der sie ein junges Mädchen war)[31].

Wenn der Erzähler seine eigene Todesstunde vorwegnehmend schildert, kommt er den Vorgängen sehr nahe, die von den letzten Stunden Prousts bekannt sind. Schon vor dem Tod werden die verschiedenen Personen, aus denen das Ich besteht, eine nach der anderen durch die Krankheit enden. Nur zwei oder drei bleiben am Ende noch übrig. Die eine ist *ein kleiner Philosoph, der erst glücklich ist, wenn er zwischen zwei Werken, zwischen zwei Eindrücken etwas Gemeinsames festgestellt hat*[32] (so beschreibt der Erzähler Prousts Methode der Verallgemeinerung). Die letzte Person des Lebens aber wird wohl ein ebenfalls kleiner Mann sein, der an eine Wetterfigur aus dem Schaufenster des Optikers in Combray erinnert, die bei Regen die Kapuze überzog und sie bei Sonnenschein wieder abnahm. So wird es auch in der Todesstunde des Erzählers sein, in der der kleine Barometermann, *wenn alle anderen Ichs nicht mehr am Leben sind, beim ers-*

31 Auch in der sexuellen Lust kann die verlorene Zeit wiederkommen, denn wie der Augenblick, der dem Tod folgt, bringt der Augenblick, der der Lust vorangeht, den Gesichtszügen von Albertine die Unschuld der Kindheit zurück, vgl. Band 5, 1736.

32 Band 8 (Die Gefangene), 2763.

ten Sonnenstrahl, während ich meine letzten Seufzer aushauche, sich äußerst munter fühlen, die Kapuze ablegen und ausrufen wird: ‚Ah! Endlich wird es schön!'[33]

Das letzte Ich begrüßt die an der Grenze zwischen Leben und Tod erscheinende Natur, es imaginiert den Übergang, die Auferstehung in eine Freude, die im gelebten Leben nur selten rein empfunden werden konnte. Und so erwacht das Leben, das zu Ende geht, an der Natur, die es immer schon war, und die hier vielleicht (ich erlaube mir die Reminiszenz an Schelling) die Augen aufschlägt. Es ist nur ein Bild, doch eines, das die Lesenden ergreift und sie zu begleiten vermag, wenn sie sich ihm überlassen.

33 Ebd.

Es muss sein (die Pflicht)

Als der Erzähler in der *Suche nach der verlorenen Zeit*, noch jugendlich, dem verehrten Schriftsteller Bergotte das erste Mal begegnet, ist er enttäuscht. Er hatte sich die Person des Schriftstellers nach der Lektüre seiner Bücher geformt. Nun aber sitzt ihm ein anscheinend unbedeutender und durchschnittlicher Mensch gegenüber, der sich mehr für die aufgetischten Mahlzeiten als für die Literatur zu interessieren scheint. Es gelingt dem Erzähler nicht, die Person und ihr Werk zusammenzusehen. An dieser Stelle findet sich der Satz: S*ein Werk kam mir nicht mehr so vor, als habe es durchaus entstehen müssen.*[1]

Was ist ein Werk, das entstehen muss? Kann man das einem Werk ansehen? Was muss man in Erfahrung bringen, um sagen zu können, dass ein Werk entstehen musste? Es scheint so zu sein, dass der Erzähler jeweils das Gesamtwerk eines Schriftstellers meint. Darauf deutet jedenfalls der Singular hin. Darauf deutet auch hin, dass der Erzähler seine weiteren Überlegungen nicht anhand der Untersuchung einzelner Texte aufbaut, sondern daran ausrichtet, was allen Texten eines Schriftstellers gemeinsam ist: Seine Persönlichkeit und sein Schreibstil.

Nur ein (Gesamt-)Werk, das entstehen *musste*, dessen Existenz also einer unausweichlichen Notwendigkeit entspringt, kann Anspruch auf Gültigkeit haben. Nach dem Eindruck der Person Bergottes

1 Band 2 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 723.

aber kann sein Werk für den Erzähler jedoch eben diesem Anspruch nicht mehr genügen: es scheint nicht notwendig entstanden zu sein. Bergotte hätte auch etwas anderes schreiben können. Tatsächlich nimmt der Erzähler den Schriftsteller so wahr. Seine Kleidung, sein Verhalten und sein Aussehen sind derart mittelmäßig, dass der Erzähler auch sein Werk davon betroffen sieht. Bergotte, nur noch ein Mann mit Spitzbart, hätte, falls er auf einer von Austernbänken umgebenen Insel gelebt hätte, auch Perlenhändler sein, also einer Tätigkeit nachgehen können, die praktische Zwecksetzungen verfolgt, die schlicht vor Augen liegen.

Mag ein solcher Schriftsteller auch noch so originell erscheinen – Originalität beweist gar nichts, wenn sie überwiegend auf Technik, d.h. Arbeit beruht. Nur dann, wenn das Werk Ausdruck einer Persönlichkeit ist, kann ihm Dignität zuerkannt werden[2]. Daher begibt sich der Erzähler auf den Weg, das Werk des so mittelmäßig erscheinenden Bergotte über die Analyse seiner Persönlichkeit zu retten, oder wie er sagt, *neu aufzubauen*[3].

Was er dabei entdeckt, ist nichts anderes als die komplexe Struktur und Genese einer Persönlichkeit als Ursprung des Werks. Denn diese enthält in sich eine ganze Geschichte, und zwar nicht allein die Biographie der betreffenden Person, sondern auch die ihrer Familie, deren Herkunft, der Kultur und Landschaft, die sie getragen hat. Gelingt es einer solchen Persönlichkeit, sich durchsichtig zu machen

2 Vgl. ebd.
3 Vgl. a.a.O., 721.

oder sich auszudrücken in einem Werk, so weist dieses Werk den Charakter des Unwillkürlichen, des Notwendigen auf, weil es eine Offenbarung, Enthüllung oder Entdeckung der Person ist.

Für den Erzähler ist der Weg zur Persönlichkeitswahrnehmung der Schreibstil. Die Form und zunächst nicht der Inhalt entscheidet über die Qualität des Werks. Verwirrend ist zunächst, dass die Stimme Bergottes ganz anders zu sein scheint als der Schreibstil; aus der Stimme viel weniger als aus dem Stil lässt sich die Persönlichkeit entdecken. Dennoch wirkt im Sprechen wie im Schreiben die gleiche Darstellungskraft, was jedoch nicht sofort auffällt, denn zwar steht das Sprechen in Beziehung zur Seele, aber es drückt sie nicht aus wie der Schreibstil es tut. Bergotte spricht vielleicht anders als er schreibt, aber sein Schreibstil ist nicht so einfach nur anders als das Sprechen, sondern abwechslungsreicher als viele Kritiker annehmen. Er ist nämlich auch nicht nur Stil (den man nachahmen zu können meint), sondern insofern genial, also unnachahmlich, als er aus den Sachen, den Inhalten, etwas Kostbares und Wahres herauszuholen in der Lage ist. Das aber ist der ursprüngliche Akt, und der kann zunächst noch nicht vollendet im Stil sein. Prosa wurde die Kreation aber dennoch, d.h. sie wurde stilistisch geformt, und das heißt vergleichbar und erkennbar gemacht, zeigte die Verwandtschaft aller herausgearbeiteten Schönheiten. Dennoch bleibt auch jede Schönheit für sich besonders, neu, unvorhersehbar und nicht kopierbar. *Die wahre Eigenart liegt in der Fülle der realistischen und doch unerwarteten Elemente, die etwas ist wie der*

mit blauen Blüten besetzte Zweig, der sich über alles Erwarten noch aus der Frühlingshecke herausschiebt, die bereits voll entfaltet schien ...[4]. Das aber ist unnachahmlich, und darin zeigt sich das Genie.

Bergottes Stil bricht sich also immer wieder an den Sachen und weist das *geradezu übermäßig Substantielle*[5] auf, das den Erwartungen widerspricht, oder auch ungewohnt ist. Tatsächlich meint der Erzähler diese Art, sich die Wirklichkeit zu greifen, eines (unbestimmten) Tages auch im Sprechen Bergottes feststellen zu können[6]. Dennoch finden sich mehr Tonabstufungen, mehr Akzente in seinen Büchern als in seinem Reden, was Bergotte allerdings nicht merkt, da es von dem ihm verborgenen innersten Selbst ausgeht[7]. Es ist nicht in Zeichen darstellbar, aber man kann diese Texte nicht anders lesen als folgte man diesen unsichtbaren Zeichen. Es ist gleichzeitig das Allerflüchtigste und das Tiefste und das echte Zeugnis von der Natur des Autors[8].

In diesem Moment, als der Erzähler die Persönlichkeit des Autors Bergotte erreicht zu haben scheint, stellt er dieses Individuelle jedoch in einen größeren Zusammenhang und relativiert damit seine Einzigartigkeit. Manche seiner Eigenheiten nämlich teilt er mit seinen Geschwistern, d.h. sie stammen aus der Familie. Allerdings verändert sein Schriftsteller-

4 A.a.O., 726.
5 Ebd.
6 Vgl. a.a.O., 727.
7 Vgl. a.a.O., 728.
8 Vgl. a.a.O., 729.

sein sein Sprechen und trennt ihn von der Herkunft, vor allem dadurch, dass er das erlernte Sprechen innerhalb der Familie in die höhere Form der Prosa zu überführen in der Lage ist, es also reflektieren und darstellen kann (was, so sagt der Erzähler, das Kennzeichen des Genies ist)[9].

Wiederum andere Züge seines Redens teilt Bergotte nicht mit seiner Familie, sondern mit den Schriftstellern seiner Generation allgemein, sie sind also Ausdruck der Zeit, in der sie leben. Ja, manche Ausdrücke hatte Bergotte sogar von Schulkameraden übernommen, die keineswegs die Begabung besaßen, Schriftsteller zu werden.

So ist also Bergottes Schriftsteller-Persönlichkeit eingebettet sowohl in generationsübergreifende familiäre wie auch soziale Zusammenhänge.

Und sie verändert sich. Sein Genie ist, obwohl es aus den Tiefen seiner Persönlichkeit entspringt, keineswegs überzeitlich. Die Zeit verändert auch sein Talent, es mindert sich. Er wird mittelmäßig, am Ende auch gefällig, in der, wie man sagen könnte, Kraft seiner Gewohnheit. Er glaubt am Ende selbst nicht, dass er Genie hat. Man hat es ihm zwar gesagt, aber er verhielt sich nicht entsprechend, sondern liebedienerte. Er wusste, dass das nicht richtig war, aber es nützte ihm nichts. Er glaubte nicht, und zog nicht die Konsequenzen daraus, dass ein Teil des ewigen Geistes in ihm die Bücher schrieb. Darum blieb sein Sprechen und Verhalten, obgleich es hätte anders sein können, so zwiespältig und un-

9 Vgl. a.a.O., 731.

terschied sich von seinem Schreiben in seinen besten Zeiten. Sein Privatleben, das ihm gelegentlich zum Vorwurf gemacht wird, ist natürlich kein Argument gegen seine Qualität als Schriftsteller, denn so sehr er auch an den menschlichen Problemen teilhat, so sehr gibt er als Künstler *eine Lösung nicht im Rahmen seines individuellen Daseins, sondern auf der Ebene dessen, was für ihn das wahre Leben ist, also eine allgemeine, literarische Lösung.*[10]

Um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Was könnte der Erzähler meinen, wenn er sagt: Es gibt Werke, die entstehen *müssen*? Die diachronen und synchronen Verflechtungen eines Werks, seine Abhängigkeit von Voraussetzungen, generieren dabei keineswegs die Notwendigkeit, die hier gemeint ist. Das Werk ist, übrigens auch schon bei Bergotte, mehr als nur der Spiegel seiner materiellen Grundlagen. Die wirkliche Notwendigkeit entsteht allein aus der Persönlichkeit des Schriftstellers, aus seinem Selbst, das, obwohl verwebt in diachrone und synchrone Zusammenhänge, seine Unverwechselbarkeit im Zugriff auf die Realität kundgibt.

Das Werk Bergottes kommt dem nahe. Tatsächlich ist Bergotte Teil der Selbstbeschreibung des Erzählers, ähnlich wie der Erzähler Teil der Selbstbeschreibung Prousts ist. Und so wie Bergotte, eine erfundene Figur, aus mehreren Personen zusammengesetzt ist, leben im Erzähler (indirekt damit auch in Proust) selber mehrere Personen, die auf drei Gebieten der Kunst die Auffassung der Wirk-

10 A.a.O., 735.

lichkeit generieren, um die es dem Erzähler geht. Bei der Musik ist es die Figur des Komponisten Vinteuil, bei der bildenden Kunst die des Malers Elstir. Bergotte steht für die Literatur. Mehr noch, da der Erzähler selber Schriftsteller werden will, ist Bergotte, anders als Vinteuil oder Elstir, ein direkteres Vorbild des Erzählers. Doch letztlich haben alle drei (die Literatur, die Musik, die bildende Kunst) Teil an jenem Schaffensprozess, in dem sich der Erzähler befindet, so wie schließlich der Schriftsteller (Bergotte) an sprachlichen Bildern hängt, *die er wie eine Miniatur auf dem Boden eines Kästchens unter Worten verborgen komponierte und malte*.[11]

Es macht Sinn, die Äußerungen über Bergottes Schreiben auch auf den Erzähler anzuwenden. Tatsächlich offenbart das Werk des Erzählers dessen Person im Licht seiner Geschichte, seiner Vergangenheit und seiner Erinnerungen. Was aber bei Bergotte noch auseinanderfiel, das eigene Leben und die Kunst, kommt am Ende für den Erzähler zusammen. Und so ist die Offenbarung seines Lebens im Kunstwerk der *Suche nach der verlorenen Zeit* genau das eine Werk, das so entstehen musste und nicht anders werden konnte.

Diesen Zusammenhang macht sich der Erzähler ausführlich bewusst, als er, nachdem er über die unebenen Bodenplatten in die Erinnerung gestolpert ist, in der Bibliothek des Guermantesschen Palastes auf Einlass wartet. Er kommt zu dem Schluss, *daß wir dem Kunstwerk gegenüber keines-*

11 A.a.O., 736f. Hervorhebungen von mir.

wegs frei sind, daß wir es nicht nach unserm Belieben schaffen, daß es in uns bereits präexistiert und wir es daher, weil es notwendig zugleich und verborgen ist, erst entdecken müssen … War aber nicht diese Entdeckung, zu der die Kunst uns verhelfen konnte, im Grunde die Entdeckung dessen, was uns das Kostbarste sein müßte, gewöhnlich uns aber für immer unbekannt bleibt: unser wahres Leben, die Wirklichkeit, wie wir sie verspürt haben, wie sie aber doch von dem, was wir glauben, so erheblich abweicht, daß wir ein derart starkes Glück empfinden, wenn uns ein Zufall die wirkliche Erinnerung daran entgegenträgt?[12]

Es ist klar, dass dieser Gebundenheit an etwas, was in uns schon ist, eine Pflicht entspricht, es zu entbergen. Die *Pflicht, mein Werk zu schaffen, ging derjenigen vor, höflich oder sogar gut zu sein.*[13]

Genau an diesem Punkt gibt es keinen Zweifel, aber auch keinen Spielraum mehr. Es muss sein.

Die Suche nach der verlorenen Zeit ist die Darstellung des *Es muss sein.* Das Leben, das Marcel Proust führte, die Zeit, die er verlor, ja sich selbst verwandelte er in die wiedergefundene Zeit des Kunstwerks. Die strenge, klösterliche Disziplin, die er sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens auferlegte[14], entspringt der Pflicht, das, was sein musste,

12 Band 10 (Die wiedergefundene Zeit), 3954f.
13 A.a.O., 4099.
14 Céleste Albaret hat das sehr bewegend in ihrem Buch „Monsieur Proust“ geschildert (München 1974).

zur Welt zu bringen, in die erinnerte Zeit. Vielleicht kann man sagen, dass Proust sich in den Roman geschrieben und verwandelt hat, der das Riesenhafte seiner geistigen Erscheinung in eine Form brachte, die sich über die Zeit erhebt. Der Mensch Marcel Proust ist gestorben, sein Werk aber ist es nicht, und so lebt er darin weiter. Er hat ein Stück Unsterblichkeit gewonnen, die nicht in Ewigkeit andauert, aber doch so lange, wie wir ihn lesen und vielleicht auch unsere Kinder lehren, es zu tun.

Die Überlegung ist nicht von der Hand zu weisen, ob es auch über die *Suche* hinaus ein Werk geben könnte, das die Qualität des unvermeidbaren Soseins und Daseins aufweist, ob also die Suche nach der verlorenen Zeit auch uns aufgegeben wäre. Der Eindruck, dass wir keine Zeit verlieren oder wenigstens nicht verloren geben sollten, könnte auch uns auf die Suche nach unserem wahren Leben gehen lassen.

Eine fixe Idee (die Liebe)

Die Psychologie der Liebe sei klassisch bei Proust, schreibt Claude Mauriac: Sie *bewegt sich in jener großen französischen Tradition, die über Racine, Stendhal und Benjamin Constant von Madame de Lafayette zu Flaubert führt*[1].

Sie ist klassisch nicht allein wegen der feinen psychologischen Analysen, sondern vor allem, weil es bei Proust keine Liebe ohne Leiden gibt. Ohne Leid wäre nur die reine Liebe, für die die Menschen nicht geschaffen sind. Ich möchte jedoch etwas ergänzen: wenn Proust in der *Suche nach der verlorenen Zeit* über Liebe schreibt, dann setzt er gar nicht beim Psychologischen an. Er denkt vielmehr philosophisch. Proust ist weit mehr Philosoph (und nach seiner eigenen Aussage Konstrukteur und Dogmatiker[2]) als Psychologe. Die *Suche* ist ein philosophischer Roman, und nur weil darin so streng gedacht wird, auch ein Roman, der die Psychologie der Liebe voranbringt.

Die philosophische Dimension ist in der *Suche* daran geknüpft, dass Proust einen Ich-Erzähler beauftragt. Somit schildert er die Problematik der Liebe in der Gesellschaft der Belle Époque nicht gleichsam von außen als ein gewissermaßen sozialpsychologisches Drama, in dem Menschen durch gesell-

1 Claude Mauriac, Marcel Proust in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1958, 77.

2 Vgl. Bernd-Jürgen Fischer, Handbuch zu Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Ditzingen 2022, 133f.

schaftliche Konventionen an ihrer Liebe scheitern, sondern aus einer Innensicht, die auf einer komplexen und durchdachten Ich-Philosophie gründet. Der Ich-Erzähler stellt keineswegs seine psychologische Entwicklung bezüglich der Liebe dar, sondern hebt die Liebe auf eine allgemeine, auf eine philosophische Ebene, indem er die Vielfalt unterschiedlicher, vorübergehender Lieben zu einem vielleicht pointillistischen Netz ähnlicher, aber nicht identischer Zustände konstruiert, das den Eindruck eines Zusammenhangs nahelegt, der aber möglicherweise nur eine Illusion ist. *Denn das, was wir für unsere Liebe, unsere Eifersucht halten, ist nicht ein und dieselbe fortlaufende, unteilbare Leidenschaft, sie setzt sich vielmehr aus einer Unendlichkeit aufeinanderfolgender Liebes- und Eifersuchtszustände zusammen, die nur kurzlebig sind, aber durch ihren nie endenden Ablauf den Eindruck der Folge und die Illusion einer Einheit gewähren.*[3] In diesem Netz wird sich auch das Ich der Lesenden irgendwann verfangen und dann im Spiel sein. Man kann die *Suche* nicht wirklich von sich fernhalten.

Ich beabsichtige hier aber vor allem, auf das Psychiatrische aufmerksam zu machen, das an einigen wenigen Stellen den philosophischen Aufriss akzentuiert. Das Psychiatrische scheint mir eine Grenzaussage innerhalb der ich-philosophischen Dimension zu sein, die das seine Erinnerungen suchende und darstellende Ich des Erzählers (oder vielleicht genauer: manche der vielen Ichs des Erzählers) am Rand des Wahnsinns erblickt. Dort kann man ein solches Ich zeitweise sehen, wenn es

3 Band 1 (In Swanns Welt), 490.

sich in die Liebe verstrickt hat. Nicht allein, dass es mehrere Ichs gibt, sondern auch, dass es Ichs am Rande des Rationalen gibt, zeigt der Erzähler also, wenn die Liebe aufkommt.

Ich möchte das anschaulich machen, indem ich einige Beobachtungen zur Liebe aus der *Suche nach der verlorenen Zeit* zusammentrage.

Das Wort Liebe ist eines der am häufigsten vorkommenden Wörter in der *Suche*[4] und bezeichnet eines der bedeutenden Themen. Vor allem drei große Liebesgeschichten finden sich in ihr: die Liebe des Erzählers zu Gilberte, zur Herzogin von Guermantes und zu Albertine. Daneben und damit verknüpft gibt es immer wieder auch kleinere Liebesabenteuer. Geliebt aber werden auch die Großmutter und die Mutter; freilich nehmen diese familiären Lieben nicht die unausweichlich katastrophale Entwicklung wie die Lieben zu den zuerst genannten Frauen. Natürlich spricht der Erzähler (oder Proust) auch von Liebe im Sinne des alltagsweltlichen Ehe- und Liebesverständnisses[5], oder, noch einfacher, im Sinne von bevorzugen, mögen, etwas gerne tun. Doch hauptsächlich die drei großen Lieben sind verbunden mit grundsätzlichen, philoso-

4 Fischer, Handbuch (Anm. 2), 25 zählt 933 Vorkommen.

5 Z. B. ironisch im Spiegel des Blicks von Baron de Charlus, den er heimlich ihn interessierenden jungen Männern zuwirft *mit der Zurückhaltung einer Gattin, die ganz und gar ihrer einzigen Liebe lebt.* (Band 7, Sodom und Gomorra, 2631)

phischen Reflexionen zur Liebe, und um diese soll es hier vorwiegend gehen.

Im Sprechen über die Liebe klingt aus unserer christlichen Traditionsgeschichte, an der auch Proust Anteil hat, der Apostel Paulus mit, der in seinem 1. Brief an die Korinther in Kapitel 13, 8 sagte: *Die Liebe höret niemals auf.* Der Proustsche Erzähler bezieht sich nirgendwo direkt darauf, und doch kommt es einem manchmal so vor, als ob er geradezu beweisen wolle, dass das nicht stimmt. Denn ein Hauptmerkmal der Liebe, wie sie der Erzähler in der *Suche* beschreibt, ist, dass sie aufhört, dass sie kommt und geht, und also der Zeit unterworfen ist. Möglicherweise hört statt der Liebe etwas anderes niemals auf: nämlich der Zweifel[6].

Welcher Leser der *Suche* hat sich nicht schon einmal gefragt, was der Erzähler eigentlich damit sagen will, wenn er schildert, dass Swann genau dann Odette heiratet, als er sie nicht mehr liebt[7]? Darin steckt ja die Behauptung, dass Liebe und Heirat sich ausschließen. Ein solches Verständnis von Liebe entspricht nicht unseren alltagsweltlichen Voraussetzungen. Am besten nimmt man daher an, dass es sich um einen ganz gezielten Widerspruch handelt. Liebe im Sinne des Erzählers scheint etwas zu sein, das zu sozialen Strukturen nicht kompatibel ist. Was aber ist sie dann?

---

6 Vgl. Bernd-Jürgen Fischer, Handbuch (Anm. 2), 25: Die *Liebe zwar kommt und geht, der Zweifel aber besteht.*

7 Vgl. Band 2 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 622.

Als sich die Beziehung zu seiner Jugendliebe Gilberte dem Ende zuneigt, stellt der Erzähler fest: *Wenn man liebt, ist die Liebe zu groß, um ganz in uns enthalten zu sein; sie strahlt aus auf die geliebte Person, trifft in ihr auf eine Fläche, an der sie nicht weiter kann, und ist dadurch gezwungen, zu ihrem Ausgangspunkt gleichsam zurückzukehren; in dieser Rückwirkung unseres eigenen zärtlichen Gefühls glauben wir dann das Gefühl des andern zu erkennen, und diese Bewegung entzückt uns noch mehr auf dem zweiten als auf dem ersten Weg, weil wir jetzt nicht mehr wissen, daß sie nur von uns selber kommt.*[8]

Hier haben wir eine jener verallgemeinernden Reflexionen vor uns, die die *Suche* zu einem philosophischen Roman machen. Was der Erzähler darstellt, gilt in einem grundsätzlichen Sinne, somit nicht nur für die Liebe zu Gilberte, sondern auch für die anderen großen Liebeserfahrungen im Roman. Sie unterscheiden sich zwar in bestimmter Hinsicht voneinander, indem bestimmte Aspekte jeweils genauer durchleuchtet werden, doch bilden sie alle Elemente einer Grundfigur, für alle gelten dieselben Annahmen[9].

Die Überlegung gründet auf der Voraussetzung, dass die Wirklichkeit subjektiv ist, dass alles, was

8 Band 2, 801.

9 Der Liebe zu Gilberte und zu Madame de Guermantes fehlte beispielsweise noch das Element der Gewohnheit, die erst in die Liebe zu Albertine integriert war und dann spezifische Verwirrungen auslöst; vgl. Band 9 (Die Entflohene), 3325.

über Realität zu sagen ist, nur vom einzelnen Subjekt aus sagbar ist. Das Subjekt kann unterschiedliche Zustände annehmen, wenn es der umgebenden Wirklichkeit begegnet, und auf die Zeit hin betrachtet, auch unterschiedliche Ichs bilden. Einer dieser Zustände ist die Liebe, die sich vor allem im Begehren und im Verlangen nach einer anderen Person bemerkbar macht. Das Besondere aber der Liebe ist, dass sie als Zustand über das Subjekt hinausgeht, sie ist größer als das Individuum; aber es bleibt dabei, dass sie unablösbar an das Individuum gebunden ist, das sich in der Liebe gleichsam aufbläht. In diesem Zustand wird die geliebte Person wohl erreicht. Doch die Liebe, offenbar unausweichlich auf Eroberung aus, erfährt vom Inneren der anderen Person nichts. Was das Individuum erfährt, ist nur die Rückkehr des Eigenen. Alle verlangende Liebe ist unter dieser Voraussetzung lediglich die irrtümliche Annahme, aus einem anderen käme etwas zurück. In Wirklichkeit begegnet man nur sich selbst. Das Gegenüber ist überwiegend erfunden, denn *die Dinge, die wir selber hinzutun*, haben in der Liebe *das Übergewicht über diejenigen, die das geliebte Wesen in sich trägt*[10]. Die Illusion der Liebe beruht darauf, dass wir den entscheidenden Faktor vergessen, nämlich dass nur wir selbst es sind, die sich ausdehnen. Wir sind also letztlich allein. Genauso formuliert es der Erzähler wenig später: *Auf diese Weise … ist man immer von andern Menschen getrennt*[11]. Menschen sind grund-

10 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1128. So ist die Liebe auch eine Art Kunst, die die Wirklichkeit durch Hinzufügen illusionär vollendet.

11 A.a.O., 803.

sätzlich voneinander getrennte Individuen, die jedoch von Zeit zu Zeit unter diesem Alleinsein leiden und dann geneigt sind, einer Illusion zu glauben, es gäbe jemanden, mit dem sie eins sein könnten. Die Wahrheit aber ist die Liebe als subjektiver Zustand, der letztlich unabhängig von einer anderen Person existiert, so wie die Individuen getrennt sind. Die Liebe wird vom Erzähler also nicht als intersubjektives Phänomen gesehen (wie es etwa beim Apostel Paulus anzunehmen ist), sondern als Zustand des Individuums in seiner Welt[12].

Der Zustand überdauert natürlich eine einzelne Liebe oder kehrt in jeder Liebe wieder. Man spürt, wenn man liebt, *daß diese Liebe nicht einen einmaligen Namen trägt, sondern in künftigen Zeiten wieder aufleben kann und sogar in der Vergangenheit für eine andere als diese Frau hätte entstehen können.*[13] So erscheint im Rückblick die größte Liebe, die zu Albertine, von Anfang an bereits als eine Liebe zu mehreren Frauen[14]. Die Liebe entsteht aus dem inneren körperlichen Schönheitsideal, das auf alle annähernd ähnlichen Frauen angewendet wird. Sie entspringt einem Klischee, das zu einer *Liebeskomödie* gehört, die der Erzähler bereits seit seiner Kindheit fertig im Kopf hat, und in die er immer wieder einen neuen Star berufen kann, wobei *Sze-*

12 Baron de Charlus findet dafür die spitze Formel: *Es kommt im Leben nicht darauf an, was man liebt, … sondern nur darauf, daß man liebt.* (Band 3, 1004).

13 Ebd.

14 Vgl. Band 9 (Die Entflohene), 3429: Diese Liebe war von Anbeginn an *eine, die sich auf mehrere junge Mädchen verteilte.*

narium, Peripetien und sogar der Text des Stückes … immer gleich[15] bleiben. Ob diese Art lebenslanger Liebeskomödie noch etwas mit der landläufigen Vorstellung von Liebe zu tun hat, bezweifelt der Erzähler selber: *Da ich sie alle liebte, liebte ich keine von ihnen.*[16]

Die *Suche* arbeitet in ihrem Fortgang diese Grundfigur immer weiter aus. So begreift der Erzähler, den frühen gedanklichen Darstellungen entsprechend, nachdem Albertine geflohen und verunglückt ist, *daß meine Liebe weniger eine Liebe zu ihr als eine Liebe in mir war.* Diese Liebe kann als *ein Zustand meines Inneren eine geraume Zeit die Person, der sie galt, überleben.* Dieser Zustand der Liebe schwankt und gerät auch außer Gebrauch, *da zwischen ihr und dieser Person kein wirkliches Band bestand und sie über keine Stütze außerhalb ihrer selbst verfügte.* Unser Denken sammelt Erfahrungen mit anderen Menschen, und für diesen Sammler geben andere Personen *nur eine sehr brauchbare Regalplanke*[17] ab. Am Ende ist es nicht einmal ein Wesen, das zur Verliebtheit geneigt macht, sondern die Tatsache, dass es einen verlässt, also der innere Zustand, der dadurch hervorgerufen wird[18]. Und das ist grundsätzlich der Fall: *Selbst*

15 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1169f.
16 Band 3, 1095.
17 Dieses und die vorhergehenden Zitate Band 9 (Die Entflohene), 3501.
18 Vgl. Band 9, 3430: *Das ist das Los eines gewissen, unter Umständen schon sehr früh eintretenden Alters, daß weniger ein Wesen als die Tatsache, daß es einen verläßt, zur Verliebtheit geneigt macht …*

eine noch so ausschließliche Liebe zu einer Person ist immer Liebe zu etwas anderem.[19]

Das Hauptleiden, das die Liebe verursacht, ist die Eifersucht. Eifersucht entsteht unvermeidlich aus dem Versuch, die geliebte Person zu besitzen, entsteht aus der Angst, sie nicht ständig zur Verfügung zu haben. Die Beherrschung aber ist in Wirklichkeit unmöglich. Jeder Versuch der totalen Kontrolle scheitert am Ende und bereitet Schmerzen. Erst als der Erzähler merkt, dass Albertine Frauen liebt, spürt er, dass ihre Seele in ihm lebt; es ist die Entfernung, die ihm nahekommt.[20] Der Erzähler nimmt Albertine in Gefangenschaft (Die Gefangene), aus der sie am Ende flieht (Die Entflohene). Niemals kann man genau unterscheiden zwischen Eifersucht und Liebe, denn die erstere ist die Form, die die Liebe annimmt, wenn das Objekt kontrolliert werden soll. Man kann auch momentweise glücklich sein, wenn man glaubt, die andere Person unter Kontrolle zu haben. Wenn Albertine schläft, wird sie zur Pflanze, und der Erzähler kann sie lieben. Das ist dann die reine Liebe, die immaterielle, die sich auf die unbeseelte Schöpfung, die Schönheit der Natur bezieht[21]. Der vollkommene Besitz jedoch beherrscht nur *ein unbewusstes und widerstandsloses Element der stummen Natur*[22]. Und dann ist es nicht mehr die Liebe. Liebe ist somit eigentlich unmöglich.

---

19 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1095.
20 Vgl. Band 7 (Sodom und Gomorra), 2751.
21 Vgl. Band 8 (Die Gefangene), 2842.
22 Band 8 (Die Gefangene), 2845.

Sobald Albertine erwacht, erwacht auch die Eifersucht (genauso erging es seinerzeit Swann, wenn Odette ihre Zeit fern von ihm verbrachte). Die Eifersucht, also die Liebe, bringt notwendig die Lüge hervor. Vor allem die *gefangene* Albertine lügt, wenn sie den Erzähler über ihre homosexuellen Neigungen täuschen will. Das durch Eifersucht und Lüge hervorgerufene *verzweifelte Anwachsen der Liebe*[23] könnte nur durch den Stolz, also durch gefühlsmäßige Kälte des Liebenden gemildert werden, wofern er überhaupt noch vorhanden ist. Hat er seinen Stolz nicht zur Verfügung, so wird die Erinnerung an frühere Ängste, Enttäuschungen und Lügen anderer Frauen hervorgerufen und die offene Frage bleibt: *Woher im übrigen nimmt man den Mut zum Leben, wie kann man eine Geste machen, um sich vor dem Tod zu bewahren in einer Welt, in der die Liebe nur durch Lüge hervorgerufen wird und einzig in dem Bedürfnis besteht, unsere Leiden durch eben das Wesen gelindert zu sehen, das sie verschuldet hat?*[24]

Wie *die Liebe anfangs aus dem Verlangen entsteht, wird sie später durch peinvolle Angst unterhalten*[25]. Sie ist *ein Gefühl, das (ganz gleich, was seine Ursache sein mag) immer auf Irrwegen geht*[26], es ist ein Verlangen, das eine sinnlose, gewaltige Strömung der Leidenschaft entbindet, von der der Liebende fortgerissen wird, ohne es zu merken[27]. Er verliert den Boden unter den Füßen.

---

23 Vgl. Band 8 (Die Gefangene), 3005.
24 Band 8 (Die Gefangene), 2874.
25 Band 8 (Die Gefangene), 2890.
26 Band 6 (Sodom und Gomorra), 2307.

Die Liebe wird unweigerlich etwas so grausam Schmerzliches, *daß eine Trennung je nach Lage der Dinge entweder unvermeidlich oder unmöglich wird.*[28] Unvermeidlich, weil die Liebe so schmerzvoll ist, unmöglich, weil gerade die Trennung die Liebe verstärkt. Da somit die Liebe mit solchen Katastrophen verbunden ist (und wir können hier ja nur einen ganz geringen Teil überhaupt auch nur andeuten, in Wirklichkeit, also im Roman, werden für ihre detaillierte Schilderung hunderte von Seiten benötigt), zeigt sie uns möglicherweise etwas an, was wir uns gut vorstellen können, wenn wir das Individuum so begreifen, wie es der Erzähler tut, nämlich als allein, als getrennt von anderen: dann könnte *unsere Liebe eine Funktion unserer Traurigkeit* sein, ja *unsere Traurigkeit selber* sein[29].

Die Trauer fassen wir am besten als eine Art existentieller Trauer über das Getrenntsein auf. Sie bringt im Grunde die Liebe erst hervor, weil paradoxerweise gerade die Liebe die Unmöglichkeit des Zusammenseins ausdrückt, aber auch bewirkt. *Man kann Neigung für eine Person empfinden, aber um die Trauer auszulösen, jenes Gefühl des Unwiederbringlichen, jene Beängstigung, die der Liebe vorausgeht, braucht es – und diese ist damit vielleicht mehr als irgendeine Person, das wahre Objekt, dessen die Leidenschaft angstvoll Herr zu werden ver-*

27 Vgl. Band 7 (Sodom und Gomorra), 2571 (hier die homosexuelle Leidenschaft von Baron de Charlus beschreibend).
28 Band 8 (Die Gefangene), 2869.
29 Band 8 (Die Gefangene), 2872.

sucht – die Gefahr der strikten Unmöglichkeit.[30] So ist die Liebe der immer wieder scheiternde Versuch, die Trauer erträglich zu machen. Doch der Versuch ist ebenso unvermeidlich, wenn es einem nicht gelingt, ein Zusammenleben als Getrennte herbeizuführen, als Freunde, in der Gesellschaft, in einer Ehe - *nach* der Liebe. Denn erst nach der Liebe wird eine Konstellation möglich, in der das, was von der anderen Person kommt, als Anderes aufgefasst werden kann. Doch das ist nicht mehr das, was der Erzähler unter Liebe versteht.

Die Liebe kann den Liebenden verrückt machen, in dem Sinne, dass seine innere Realität sich von der Umgebung abkoppelt. Wohl deshalb bezeichnet der Erzähler die Liebe an einer Stelle mit einem Wort, das die psychologische Dimension erweitert um einen Aspekt, den wir, wenn wir so wollen, der Psychiatrie zuordnen können. Er bezeichnet sie als eine Art Wahn: *die fixe Idee, die man Liebe nennt*[31]. Er weiß, was er damit tut. Dafür spricht, dass er genau an dieser Stelle bei der medizinischen Metaphorik bleibt. Der Erzähler versucht gerade, sich in-

30 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1094f.

31 Band 2 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 817. Während an dieser Stelle durch den Begriff der fixen Idee die Liebe eine Gefährdungssteigerung erfährt, dient die fixe Idee in einem anderen Fall der Verharmlosung. Bei der kranken Großmutter versucht der behandelnde Arzt die Bedrohlichkeit der Erkrankung zu mildern, indem er sie als nervöses Leiden darstellt. Nach seiner Ansicht leidet die Großmutter an fixen Ideen, vgl. Band 4 (Die Welt der Guermantes), 1652 mit ausführlichen Beschreibungen von Neurasthenien aus der Erfahrung des Arztes.

nerlich von Gilberte zu trennen und bezeichnet dies als *seelische Entwöhnungskur*, verbunden mit Isolation. Beide aber schwächen die fixe Idee der Liebe, bevor sie von ihr *heilen*. Bald dann würde er *geheilt entlassen*[32]. Wenn Proust seinen Erzähler von einer fixen Idee sprechen lässt, dann sicher nicht, weil er pauschal die Liebe als eine psychische Krankheit bezeichnen will[33]. Jedoch nimmt er mit der Bezeichnung eine über die psychologische Analyse hinausgehende blitzartige Ausleuchtung des Phänomens vor. Die fixe Idee besagt, dass es in der Seele des

32 Die Zitate aus Band 2 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 817f.

33 Der Begriff der fixen Idee scheint kurz vor 1800 zunächst in der Literatur aufzukommen und wird mehr als hundert Jahre sowohl in der Literatur als auch in der Psychiatrie gebraucht; vgl. wikipedia, Art. Fixe Idee, abgerufen am 7.2.2022. Heute hingegen ist er selber wie auch sein ursprünglicher größerer Zusammenhang, nämlich die Monomanien oder Einzelwahn bzw. Partialwahn, in der Psychiatrie unüblich geworden. Man hat in der älteren Fachliteratur (siehe den angeführten wikipedia-Artikel) die fixe Idee eher als Zwangs- denn als Wahngedanke bestimmt, weil ihr Inhalt eigentlich nicht falsch ist. In der *Suche nach der verlorenen Zeit* schwingt allerdings beides mit: der Liebende kann nicht anders, und er ist in einer eigenen Realität befangen. Gelegentlich wird der Begriff des Wahns ja auch im Roman gebraucht, was sicher kein Zufall ist. Dennoch wird der Wahnbegriff eher alltagsweltlich gemeint sein und nicht im strengen Sinne psychiatrisch-diagnostisch. Dafür spricht, dass die psychiatrischen Begriffe in der *Suche* Elemente einer höchst kunstvollen literarischen Darstellung sind, wodurch Proust sie auf die Ebene philosophischer Gedankenentfaltung bringt.

Liebenden Momente der Entkoppelung gibt, der Abtrennung und vielleicht auch Erstarrung in einem Zustand, der der Realität nicht mehr wirklich entspricht, wohl aber die unaufhebbare Einsamkeit des Individuums widerspiegelt, die in der Liebe betrauert wird. Zumindest zeitweise ist der durch die Liebe ausgedrückte Irrtum so tief, dass er einer Störung ähnlich ist, die sich der allzu einfachen Korrektur entzieht, sich vielmehr so tief im Individuum ablagert, dass er es in einen Zustand versetzt, der wie eine Krankheit einer Heilung, also eines gewissen Quantums an Zeit und vielleicht äußerer Hilfe, bedarf. Momentweise kann sich der Erzähler im Konflikt mit Albertine allerdings auch selber wieder an die Wirklichkeit anbinden: *Indem ich von meiner Liebe absah wie von einem chronischen Wahn, ohne Beziehung zu ihrer Person, versetzte ich mich an ihre Stelle und fühlte mich gerührt beim Anblick dieses braven Mädchens, das … seit Wochen schon mit Verfolgungen gequält wurde.*[34] Nur die Distanz zu sich selbst und der eigenen Liebe, zum eigenen Wahn macht die Einfühlung ins Gegenüber möglich. In der Regel aber ist die Liebe jener geschlossene Zustand, den das Individuum in sich erlebt und der es die Realität verzerrt wahrnehmen lässt. So sieht sich der Erzähler im Verlauf der Trennung von Gilberte in einem *Wahn*, *als ich mich im Glück friedlich verankert glaubte*, aber auch nach dem Verzicht auf das Glück befand er sich *in Irrtum*, wenn er seine Ruhe für ausgewogen hält[35]. Auch aus dem somatischen Krankheitsbereich formuliert der

34 Band 6 (Sodom und Gomorra), 2351.

35 Alle Zitate aus Band 2 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 828.

Erzähler Analogien, wenn er die durch die Liebe entstehenden Leiden mit Schlaganfällen vergleicht, *die einen im Augenblick vollkommen zugrunde richten, nach deren Abklingen aber die Muskeln ganz allmählich ihre Elastizität, ihre Lebenskraft wiederzuerlangen trachten.*[36]

Die medizinische Metaphorik sowohl psychiatrischer als auch somatischer Art dient dazu, jene Tiefendimension der Liebe anzusteuern, die es einzig erlaubt, zu zeigen, dass man mit der Liebe nicht leben kann. Wenn man leben will, muss die Liebe zu Ende gehen wie eine Erkrankung. Da nun aber die Liebe eine chronische Erkrankung zu sein vermag, entsteht sie doch unausweichlich im Subjekt, das zeitlebens nicht aus sich heraus kann[37], hilft am Ende nur die Zeit selber, die alle Erfahrungen in der Seele unterpflügt und derart vergessen macht.

So lautet gegen Ende des Romans gewissermaßen die Summe der Liebeserfahrungen: *Ich hatte nacheinander um Gilberte, um Madame de Guermantes, um Albertine gelitten. Nacheinander auch hatte ich sie vergessen, und einzig meine diesen verschiedenen Wesen geweihte Liebe war unzerstörbar gewesen.*[38]

---

36 Band 9 (Die Entflohene), 3584.

37 Vgl. Band 9 (Die Entflohene), 3354: *Der Mensch ist das Wesen, das nicht aus sich heraus kann, das die andern nur in sich selber kennt und lügt, wenn es das Gegenteil behauptet.*

38 Band 10 (Die wiedergefundene Zeit), 3985.

Am Ende ist der Erzähler von all seinen Lieben geheilt, weil er sie nacheinander vergessen hat. Doch diese Heilungen sind dramatische und quälende Vorgänge. Einige Zeit, nachdem Albertine entflohen ist, bringt die Vorstellung von Venedig dem Erzähler unwillkürlich einen Moment der Ruhe. *Die Ruhe, die ich eben gekostet hatte, war die erste Erscheinungsform jener großen, immer wieder aussetzenden Kraft, die in mir gegen den Schmerz, gegen die Liebe ankämpfen und schließlich den Sieg über sie davontragen würde. Das, wovon ich einen Vorgeschmack, ein Warnungssignal erhielt, war, zunächst für einen Augenblick, was später ein bleibender Zustand werden sollte: ein Leben, in dem ich nicht mehr um Albertines willen leiden, sie nicht mehr lieben würde. Meine Liebe aber sah damit den einzigen Feind vor sich, von dem sie besiegt werden konnte – das Vergessen, und begann zu zittern wie ein Löwe, der in dem Käfig, in den man ihn eingesperrt hat, plötzlich die Pythonschlange erblickt, die ihn verschlingen wird.*[39]

Da die Verbindungen zu einem anderen Wesen nur im Denken existieren, tragen das Fortschreiten der Zeit und die Schwächung des Gedächtnisses dazu bei, sie aufzulösen. Der Fluss der Zeit, der dem Denken sein Gesetz mitteilt, wird aber immer wieder aufgehalten durch die Seele und ihren Kummer, durch die Trauer und die Wünsche nach Kontinuität, die sie entstehen lässt. Für den Erzähler haben, anders als es für Swann der Fall war, nachdem er Odette nicht mehr liebte, *die Gefühle, die Albertine mir hinterlassen hatte, größere Mühe zu sterben als*

39 Band 9 (Die Entflohene), 3350.

die Erinnerungen an die ersten Ursachen, aus denen sie hervorgegangen waren.[40] Hätte er den Gedanken an Albertine pausieren lassen und diese Pause ausdehnen können, würde er sie nicht mehr geliebt haben. Sie wäre ihm, wie inzwischen die Großmutter, gleichgültig geworden. Doch die Trauer stützt noch eine Weile die Kontinuität, *die das wesentliche Prinzip des Lebens ist, wenn man dieses auch nach einer gewissen Pause immer noch wiederherstellen kann.*[41] Nur das Vergessen ermöglicht ein Leben ohne Liebe: *Erst wenn ich sie* (Albertine) *vergessen hätte, würde ich es klüger und beglückender finden können, ohne Liebe zu leben.*[42]

Noch einige Jahre müssen im Roman kommen und gehen, bis das allgemeine Gesetz des Vergessens sich durchgesetzt hat. *Ich hatte endgültig aufgehört, Albertine zu lieben, so daß diese Liebe, nachdem sie sich so weit von dem entfernt, was ich mir nach meiner Liebe zu Gilberte vorgestellt, und mich auf einen so langen und schmerzlichen Irrweg geführt hatte, endlich auch ihrerseits, wiewohl sie erst eine Ausnahme gebildet hatte, ganz wie meine Liebe zu Gilberte dem allgemeinen Gesetz des Vergessens unterstand.*[43]

Für das Individuum, das nicht aus sich heraus kann, offenbart die aus der Trauer über das Getrenntsein entstehende Liebe noch einen anderen Aspekt: Was ist mit der Liebe zu sich selbst? Sie

40 Band 9 (Die Entflohene), 3467.
41 Band 9 (Die Entflohene), 3466.
42 Ebd.
43 Band 9 (Die Entflohene), 3623.

hält als Verlangen, durch den Tod nicht von sich selbst getrennt zu werden, das heißt nach dem Tode wieder aufzuerstehen, an. Die Liebe zu sich selbst hat dieselbe Struktur als notwendige Reaktion auf eine gegebene Getrenntheit oder kommende Trennung wie die Liebe zu anderen Wesen. Die Selbstliebe aber überdauert das Kommen und Gehen aller anderen Lieben, obwohl auch sie als *Liebe zum Leben ... nur eine alte Liaison* ist, *von der wir nicht loskommen können*[44], also in sich sowohl notwendig als auch zufällig ist. Ihre Grenze ist erst der Tod. Und wie das Vergessen vom Verlangen der Liebe heilt, so wird der Tod vom *Verlangen nach Unsterblichkeit heilen.*[45]

Das erste und das letzte Wort in der *Suche* ist *Zeit*[46], aber das letzte Wort hat die dargestellte Zeit, der Roman also, der das Vergessen, das er beschreibt, dementiert. Denn die vergessenen Lieben werden erinnert. So aber ist der Roman die wiedergefundene Zeit, die Auferstehung, der ausgedehnte Moment, der ein Versprechen über das Nichts hinaus abgibt. Man findet diesen transzendierenden Charakter der Kunst beinahe überall, wo sie in der *Suche* zur Sprache kommt. Und an einer Stelle ist es die Musik, die etwas verspricht, was die Liebe nicht halten kann. Das Septett von Vinteuil, aus dem Nachlass von der Freundin seiner Tochter entziffert und veröffentlicht, offenbart, gebunden an ein bestimmtes Motiv, *eine unsägliche Freude, die aus dem Paradies zu kommen schien*, einen *Appell*

44 Band 9 (Die Entflohene), 3624.
45 Band 9 (Die Entflohene), 3624.
46 Band 10 (Die wiedergefundene Zeit), 4185.

zu überirdischem Glück[47]. Diese Freude empfindet der Erzähler als einen *Anruf, den ich von da an nie mehr aus dem Ohr verlieren sollte, einen Anruf, der wie ein Versprechen war, daß es noch etwas anderes gebe – etwas, was zweifellos die Kunst verwirklichen kann, etwas anderes als das Nichts, das ich in allen Vergnügungen und in der Liebe selbst gefunden hatte – und daß, wenn mein Leben mir eitel schien, es wenigstens noch nicht an seinem Ende angekommen war.*[48]

Und genau an dieser singulären Stelle rettet der Erzähler die Liebe aus der Kritik, der er sie beinahe überall sonst unterzieht und in der man sie verloren glaubte. Er rettet sie, indem er sie einerseits mystifiziert, andererseits auf ihre sozialen Folgen hin bedenkt. Dass überhaupt diese Musik hörbar wird, ist ja der Freundin der Komponistentochter zu verdanken. Die homosexuelle Beziehung zwischen diesen beiden Frauen hatte, so legt der Erzähler nahe, durchaus die Wirkung, den Komponisten zu bedrücken, so dass er am Ende gar nicht mehr dazu kam, seine Skizzen zu vollenden. Wenn dies nun die Freundin tut, so wirkt darin zwar ihr Schuldgefühl, sie verschafft aber so dem Komponisten einen unvergänglichen Ruhm, den zu bewirken ihm selber vielleicht gar nicht vergönnt gewesen wäre. Somit entsteht gerade aus einer gewissermaßen verbotenen Liebe etwas unvorhergesehen Reichhaltiges und Schönes. Der Erzähler verallgemeinert nun diesen gleichsam individualpsychologisch erklärbaren Vorgang zu einer Ehrenrettung der Liebe. *Aus Verbin-*

47 Band 8 (Die Gefangene), 3099.
48 A.a.O., 3102.

dungen, die nicht durch Gesetze geheiligt sind (wie die Verbindung zwischen den beiden erwähnten Frauen), *ergeben sich ebenso zahlreiche, ebenso komplexe, dabei solidere Bande der Verwandtschaft vielleicht als die, die einer Ehe entstammen.*[49] Und noch einen Schritt weiter in Richtung Verallgemeinerung: Man erlebt, dass eine Tochter, die ihre Mutter liebt, zwar, weil es die Konvention gebietet, dem Begräbnis des Gatten ihrer Mutter beiwohnt. Aber wenn der Geliebte ihrer Mutter stirbt, wird sie *weinen*[50]. Beide Beispiele zeigen das Gleiche: Betrachtet man den Zustand von Individuen, den man Liebe nennt, im Kontext, in Bezug auf soziale Zusammenhänge, dann verwandeln diese sich mitunter. Der Bruch der Ehe ebenso wie die unkonventionelle, die homosexuelle Liebe bringen, manchmal auf sehr indirekte Weise, gerade eine Belebung der verwandtschaftlichen Beziehungen und Pflichten hervor. Der Erzähler greift sogar zu einer Assoziation aus der christlichen Tradition, und das meine ich mit Mystifizierung, wenn er sagt: *Der Ehebruch führt in solchen Fällen den Geist in den Buchstaben ein, welcher in der Ehe oft tot geblieben ist.*[51] Die Anleihe bei der religiösen Tradition verleiht dem Gedanken die Aura des Grundsätzlichen, die sich nun auch um die lesbische Beziehung der Tochter des Komponisten legt. Erst die Missachtung der Konvention, also die Liebe, vermag (vielleicht oder auch manchmal) den wahren Sinn der Konvention zu offenbaren. Der Liebe gelingt es, die Skizzen der Komposition hörbar zu machen, die nun jene Freu-

49 Band 8 (Die Gefangene), 3101.
50 Vgl. ebd.
51 Ebd. Vgl. Paulus, 2. Brief an die Korinther 3, 6.

de erklingen lässt, die dem Erzähler die Aussicht der Kunst schenkt.

Die Kunst hält, was die Liebe verspricht: Sie gibt Teil an einer unaussprechlichen Freude, die andauert, weil die Kunst ihr die reine Gestalt gibt, die sie der Zeit enthebt. Vielleicht ist es gut, dass die Freude, dieses zarteste Thema der *Suche,* es nicht in das Themenverzeichnis des Handbuchs geschafft hat[52]; denn so muss man sie erst einmal selber suchen und könnte sie, und sei es nur für einen Augenblick, als eigene wiederfinden.

52 Fischer, Handbuch (siehe Anm. 2), 763ff.

Eingeschlossen in die Gegenwart (der Rausch)

Dem noch jugendlichen Erzähler in der *Suche nach der verlorenen Zeit* ist bereits klar, dass es eines hohen Maßes an Selbstkontrolle bedarf, um Schriftsteller zu werden. Es dauert allerdings viele erzählte Jahre bis zum letzten Band, bevor er mit dem Schreiben beginnt, dessen Inhalt nicht nur die wiedergefundene Zeit, sondern auch die Genese des Schreibens selber ist. Unlust und Trägheit sind ständige Begleiter des Erzählers und hindern ihn daran, seine Bestimmung zu realisieren. Die Freuden des Geistes, für die ihn das Schriftstellervorbild Bergotte oder auch die Großmutter bestimmt sehen, sind ihm zu nahe an anderen Vergnügungen, als dass er auf sie setzen würde. Letztlich hilft nur die gewissenhafte Selbstkontrolle, die er jedoch keineswegs so dauerhaft auszuüben in der Lage ist, dass ein kontinuierliches Schreiben gewährleistet wäre. Springen wir einmal aus dem Roman in die Biographie: Tatsächlich hat sich Proust erst in den letzten etwa zwölf Jahren seines Lebens auf den Roman als seinen Lebensinhalt fokussieren können und sich die außerordentlich strenge Selbstdisziplin auferlegt, die den Roman möglich machte.

In der *Suche* weiß der Erzähler zwar bereits beim ersten Aufenthalt in Balbec, worauf es ankommt, wenn er schreiben will. Doch die Vergnügungen sind zu reizvoll, wie man an der Schilderung eines Ausflugs (der eine erzählerische Verdichtung mehrerer ist) in ein Restaurant in Rivebelle sehen kann,

den er mit Saint-Loup, der neu gewonnenen Bekanntschaft, unternimmt. Diese Schilderung erzählt natürlich nicht allein die Geschehnisse an ihrer Oberfläche, sondern deckt auf, wie sie in der Tiefe mit der Zeit als Thema der *Suche* verbunden sind.

Unmittelbar bei der Ankunft im Restaurant ist es mit der Selbstkontrolle bereits vorbei. Die Vergnügungen, die vor Augen sind, setzen alle Vorsicht außer Kraft (*als werde es niemals mehr ein Morgen geben noch höhere Zwecke, die man verwirklichen will*[1]). *Von diesem Augenblick an war ich ein neuer Mensch*[2]. Der Erzähler schildert im Folgenden ausführlich die Wirkungen des übermäßigen Alkoholgenusses. Doch es gilt festzuhalten, dass bereits zuvor die Selbstkontrolle verloren war, und der Alkohol diesen Verlust lediglich verstärkt und anschaulich macht. Auch die Musik der Kapelle hat eine euphorisierende und verführende Wirkung. Sie bewirkt ein Glück der Sinne, dem jede Geistigkeit fehlt, und das daher auch etwas Quälendes an sich hat.

Wo die Geistigkeit mit ihrem Widerstand, ihrer Aktivität ausfällt, wo die Sinne herrschen, versinkt der Erzähler in einer angenehmen Passivität, in ein Räderwerk, das ihn treibt. Das Bedürfnis, sich davon treiben zu lassen, führt ihn dazu, den Kutscher, der ihn zum Hotel zurückfährt, zu hoher Geschwindigkeit anzuhalten, damit möglichst schnell wieder eine Situation erreicht wird, in der Anregungen und Reize durch andere Menschen vorhanden sind. Die Gefahr der hohen Geschwindigkeit wird ausgeblen-

1 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 1064.
2 Ebd.

det, gar nicht mehr wahrgenommen. Der Alkohol hat da bereits sein Werk getan: Er hat die Vergangenheit und die Zukunft ausgelöscht.

So wenig nämlich das Verlangen nach Ruhm, vielmehr die Gewöhnung an zähen Fleiß es ist, die uns gestattet, ein Werk hervorzubringen, so wenig verhilft uns die Beschwingtheit eines gegebenen Augenblicks, vielmehr das weise Betrachten des vergangenen Moments dazu, uns die Zukunft zu sichern. Wenn ich nun aber schon bei meiner Ankunft in Rivebelle die Krücken verstandesmäßigen Argumentierens und der Selbstkontrolle von mir geworfen hatte, die uns in unserer Schwäche helfen, den rechten Weg einzuhalten, und völliger moralischer Haltlosigkeit zum Opfer gefallen war, hatte der Alkohol … den gegenwärtigen Minuten einen Wert, einen Zauber verliehen, deren Wirkung nicht die war, mich geeigneter oder auch nur entschlossener zu machen, mich schützend vor sie zu stellen; dann da meine übersteigerte Stimmung sie mir tausendmal köstlicher als mein ganzes übriges Leben erscheinen ließ, löste sie sie gleichzeitig davon ab; ich war in die Gegenwart eingeschlossen wie Helden oder Berauschte; im Augenblick völlig ausgelöscht, warf meine Vergangenheit nicht länger mehr jenen Schatten ihrer selbst vor mich hin, den wir Zukunft nennen; da ich den Zweck meines Lebens nicht länger in die Verwirklichung der Träume jener Vergangenheit, sondern in der Beseligung der gegenwärtigen Minute sah, ging mein Blick nicht über sie hinaus. Infolgedessen geschah es, daß ich auf Grund eines nur scheinbaren Widerspruchs gerade in dem Moment, da ich ein einzigartiges Glücksgefühl in

mir verspürte, da ich meinte, mein Leben könne herrlich sein, da es also in meinen Augen besonders wertvoll hätte sein müssen, alle Sorgen von mir warf, die es mir so lange bereitet hatte, und es ohne Zögern dem Risiko eines jederzeit möglichen Unglücks aussetzte.[3]

Die denkerischen Grundfiguren der *Suche* im Verständnis der Zeit sind klar erkennbar. Sie ändern sich im Verlauf der *Suche* nicht, weil sie ihr philosophisches Grundgerüst bilden. Nur wenn die Vergangenheit erinnert werden kann, gibt es Zukunft. Die vergangene Zeit zu sammeln, zu erzählen, ist nur möglich einerseits durch das konzentrierte Arbeiten, andererseits aber bedarf es, was an dieser Stelle eher indirekt mit thematisiert wird, des Zufalls der unwillkürlichen Erinnerung an das Frühere. Für beide Aspekte ist unabdingbar, dass der Geist extrem aktiv und wach ist, niemals aber passiv, träge oder gar berauscht. Der Rausch bringt nämlich keine unwillkürliche Erinnerung hervor, sondern grundsätzlich nur Trugbilder, weil er die Zeit vernichtet, indem er sie in die Gegenwart aufsaugt. So verschwindet im Rausch die Vergangenheit, die in der *Suche* gerettet werden soll.

Solche gleichsam irreführenden Gegenwartserfahrungen sind keineswegs auf den Alkoholrausch beschränkt. Das Leben in der reinen Gegenwart gibt es (in *verwässerter*, also gleichsam nicht alkoholischer *Form*[4]) auch bei anderen risikoreichen Unternehmungen: zu Zeiten des Erzählers waren das

3 A.a.O., 1071f.
4 A.a.O., 1072.

See-, Flug- oder Autoreisen. Nichts hat mehr einen Wert außer dem Erlebnis. Der Erzähler, dem es in solchen Momenten ganz gleichgültig ist, ob ihn jemand töten würde, vergleicht sich mit einer *Biene, die vom Tabak betäubt den Instinkt verliert, ihren Stock zu beschützen.*[5]

Die reine Gegenwart zerstört auch das Empfinden für die Bedeutung anderer Menschen, sogar die begehrenswerter Frauen, denn sie verlieren an Interesse und Wert gegenüber dem, der die Gegenwartserfahrung macht. Ja so gut wie alles andere außer dem Berauschten existiert gar nicht mehr. Philosophisch mit den Worten des Erzählers ausgedrückt: Der *Rausch verwirklicht für ein paar Stunden den subjektiven Idealismus, den reinen Phänomenalismus: alles ist nur Schein und existiert nur als Funktion unseres übermächtigen Selbst.*[6]

Der Rausch täuscht das Selbst über seine Bindung an die Zeit. Die objektive Wirklichkeit ruht nämlich auf einer vom Selbst unabhängigen Zeitstruktur mit einer eigenen, *mathematischen* und somit präzisen, beweisbezogenen Gesetzmäßigkeit, die vom Rausch unangetastet bleibt, so dass dieser immer eine Illusion hervorruft. Die *Mathematik von morgen, die gleiche wie die von gestern, deren Problemstellungen uns unweigerlich wieder zu schaffen machen werden, ist zugleich auch die, die uns selbst in den Stunden des Rausches – außer in unseren eigenen Augen – regiert.*[7] Darum erhalten die Personen, die

5 A.a.O., 1072.
6 A.a.O., 1073.
7 A.a.O., 1073f.

uns im Rausch unwichtig erscheinen, am nächsten Tag ihr ganzes Gewicht zurück. Und darum ist die Gegenwart, die der Rausch hervorruft, so gefährlich, denn sie ist von der mit mathematischer Konsequenz fortschreitenden Zeit abgetrennt und reagiert nicht auf das, was sich in dieser Zeit begibt oder auch an Gefahren auftaucht.

Der Rausch geht zu Ende durch den Schlaf. Zwar verhindert der Rausch zunächst das Einschlafen, doch am Ende wird der Erzähler vom Schlaf übermannt. Im Tiefschlaf, der ihn ereilt, erlebt er nicht nur eine Nacht wilder Träume, sondern eine besondere Art Realität mit umgekehrtem Zeitablauf, das Auftauchen des Vergessenen, das Einswerden mit der Natur ebenso wie ihre Entmaterialisierung: die *Rückkehr in die Jugend, den erneuten Ablauf der vergangenen Jahre, der Gefühle, die uns abhanden gekommen sind, eine Entstofflichung und Wanderung der Seelen, ein Wiedererscheinen der Toten, wahnhafte Täuschungen, ein Zurücktauchen in die elementarsten Reiche der Natur, … alle jene Geheimnisse, von denen wir meinen, sie seien uns nicht bekannt, obwohl wir tatsächlich beinahe jede Nacht ebenso in sie eingeweiht werden wie in jenes andere große Mysterium des Untergangs und der Auferstehung.*[8]

Während der Rausch eine Art schwarzes Loch ist, in dem alle Zeit verschwindet, ist der Schlaf eine Zeitmaschine, die an die Zeit gebunden ist, Zeitsequenzen umkehrt und vermischt und selbst die Natur verzeitlicht. Der Schlaf endet daher in der Real-

8 A.a.O., 1077f.

zeit: Um 14 Uhr wacht der Erzähler auf[9]. Der Schlaf gewinnt die Zeit zurück, die im Rausch verloren ging.

Im Rausch ist der Erzähler die schiefe Ebene sinnlicher Neigungen hinuntergerutscht, die ihm in vielerlei Gestalt vergnügliche Erfahrungen bereiten und sogar Material für sein Schreiben liefern, das er durchdenken und klären kann, doch in dem Moment, in dem sie in den Rausch führen, ihn an der Arbeit an seinem Werk hindern. Der Rausch ist ein anschauliches Beispiel für die Abwesenheit des Geistes und somit ein Gegenbild zum Ziel der *Suche*. Denn diese führt zur Auferstehung des erinnerten Lebens im Werk, während der Rausch zur Hölle des undurchdenkbaren, reinen Erlebnisses fährt.

Einen Hinweis noch gestatte ich mir: Der Erzähler spricht nicht von einer Abhängigkeitserkrankung, sondern schildert einen Rausch. Wenn er vorbei ist, gewinnt der Erzähler die Kontrolle über sich selbst und seine Arbeitsfähigkeit zurück. Der Verlust der Zeiten war vorübergehend. Vielleicht könnte man für die Erkrankung, die durchaus eine Folge des chronischen und übermäßigen, im Rausch endenden Alkoholgenusses sein kann, vermuten, dass auch sie, wie der Rausch, jedoch auf (die) Dauer, das Verständnis und das Gefühl des Ichs für die Zeit beschädigt, so dass die Suche nach der verlorenen Zeit vergeblich bliebe.

9 A.a.O., 1080.

Spiegel des Universums (die Atmosphäre)

Marcel Proust war studierter Philosoph[1]. Das merkt man in der *Suche nach der verlorenen Zeit* an der Genauigkeit der Gedankenführung, der nirgendwo ein Denkfehler nachzuweisen ist. Ohne dass es offensichtlich ist, lässt sich dort, wenn man so will, sogar eine bestimmte philosophische Atmosphäre feststellen. Es ist nach neuester Forschung[2] die Gedankenwelt von Leibniz und insbesondere seine Lehre von den Monaden, die einen bedeutenden Einfluss auf Proust ausgeübt hat[3], und in der Folge auch auf die Figur des Erzählers in der *Suche*.

Hat man sich einmal darauf aufmerksam machen lassen, spürt man es allenthalben in der *Suche*, etwa an der sorgsamen Haltung gegenüber Individuellem, auch daran, dass die Erinnerung auf die vollkommene Repräsentation der Zeit ausgerichtet ist, worin sich Vollkommenheit als göttliches Attribut in der Leibnizschen Metaphysik widerspiegelt, ebenso an dem Zusammenhang, in welchem Einzelnes immer mit dem Ganzen gesehen wird, ja das Ganze im Kleinen abbildet – oder, anders gesagt, man findet einen Grundklang des Übereinstimmens, der vom Individuellen, Subjektiven getragen wird. Vereinfacht könnte man sagen, dass die *Suche* in ih-

1 Vgl. Jean-Yves Tadié, Marcel Proust. Biographie, Frankfurt 2008, 265-270.

2 Sabrina Martina, Proust et Leibniz, Paris 2021.

3 Auf dem Umweg über französische Philosophen des 19. Jahrhunderts, die seine Lehrer waren (z.B. Boutroux).

rer Gesamtheit die Entfaltung einer Monade darstellt, die in der dargestellten Erinnerung auch der Spiegel des Ganzen (der Abriß einer Epoche, das Bild einer Gesellschaft) ist. Und etwas überspitzt: die Monadenidee von Leibniz findet in der *Suche* einen literarischen Ausdruck.

Dabei gibt es keinen Philosophen vom Fach in der *Suche* als Figur, einmal abgesehen von jenem mysteriösen, vielleicht absichtlich namenlosen norwegischen Philosophen, der als sehr langsam sprechender Gast bei den Verdurins auftritt[4]. Die Geistes- und Kulturgeschichte ist in der *Suche* vorwiegend durch die Malerei, die Musik und die Literatur repräsentiert. Diese drei sind auch Elemente der Schriftstellertätigkeit des Erzählers, nicht aber die Philosophie. Sie spielt natürlich dennoch eine Rolle, aber eine nur indirekt angezeigte, wie wenn der Erzähler sie verstecken wollte. Sichtbar wird sie zunächst nur dadurch, dass der Erzähler bedeutende Philosophen nennt und sie mit einer spezifischen Bemerkung versieht. Sämtliche genannten Philosophen kommen dabei meist nur ein Mal, höchstens zwei- oder dreimal in der ganzen *Suche* vor[5]. Leibniz wird dreimal erwähnt[6]. An der noch ausführlichsten Stelle ist allerdings, wie ich finde, bemerkenswert, dass in ihr, soweit ich das sehen kann, ei-

4 Band 7 (Sodom und Gomorra), 2486.

5 Genannt werden: Descartes, Leibniz, Spinoza, Hegel, Bergson, Platon, Nietzsche, Aristoteles, Bersot, Bonaventura, Emerson, Helvetius, Plotin, Poincare, Rousseau, Schopenhauer, Sokrates, Voltaire; vgl. Fischer, Handbuch (s. oben S. 89, Anm. 2).

6 Band 4, 1597; Band 5, 1883; Band 7, 2478.

nem Gedankengang von Leibniz ein Akzent hinzugefügt wird.

In der *Welt der Guermantes*[7] berichtet der Erzähler ausführlich von der ersten Einladung zu einem Essen bei den Guermantes. Dabei vergleicht er den Salon der Herzogin von Guermantes mit anderen Salons des Faubourg Saint-Germain. *Unter den Elementen, die in zwei oder drei anderen ungefähr gleichwertigen und im Faubourg Saint-Germain ebenfalls führenden Salons fehlten, durch ihr Vorhandensein aber in dem der Herzogin von Guermantes diesen von jenen unterschieden, so wie Leibniz zugesteht, daß jede Monade zwar einerseits das Universum widerspiegelt, aber ihm doch etwas ganz Einzigartiges hinzufügt, war eines der weniger sympathischen gewöhnlich das Auftreten von einer oder zwei sehr schönen Frauen, die nur ihrer Schönheit sowie dem Gebrauch, den Monsieur de Guermantes von ihr gemacht hatte, das Recht entnahmen, dort zu erscheinen ...*[8]

Der Erzähler nennt hier ausdrücklich die Monadenlehre von Leibniz. Die Monaden als die unteilbaren (individuellen), grundlegenden ideell-materiellen Elemente des Universums, die, wenn sie Bewußtsein haben, Seelen genannt und heute vielleicht wissenschaftstheoretisch als Information bezeichnet werden könnten, assoziiert man zuerst mit dem Alleinsein des Menschen, welches ein Grundgedanke des

7 Band 4 und 5 in der zehnbändigen Übersetzung von Rechels.

8 Band 5, 1883. Vgl. auch Band 3, 1397 zum Aspekt mögliche und wirkliche Welt bei Leibniz.

Romans ist. Die Menschen im Universum des Erzählers kommen einem tatsächlich wie Monaden vor. Der Anspruch des Erzählers ist es, das Erleben des Individuums trotz seines Alleinseins als etwas Allgemeines, Universelles, aufzuzeigen, in dem auch das Ganze anschaulich wird. So ist der Erzähler selbst eine vollständige Welt, ein Universum, das seine Zeit im Ganzen widerspiegelt. Doch wenn der Erzähler einen Salon (also ein soziologisches Phänomen, etwas offensichtlich Zusammengesetztes) mit einer Monade vergleicht, so ist das ein recht kreativer Umgang mit der Monadologie von Leibniz. Auch die soziologischen Beobachtungen des Erzählers, dass sich die Milieus mischen oder auch ineinander aufgehen, passen nicht wirklich zur Monadenlehre. Somit wird recht schnell deutlich, dass der Hinweis auf die Monadenlehre von Leibniz nicht zu sehr belastet werden darf. Was aber will er womöglich an dieser konkreten Stelle besagen?

Zunächst erscheint ein Salon dem Erzähler als ein das Ganze der Gesellschaft widerspiegelndes Gefüge. So wie die Individuen Spiegelungen des einen Ganzen sind und ihre große Anzahl den Eindruck der Mannigfaltigkeit des Universums aufruft, so stellt der Erzähler die Salons zwar als relativ geschlossene, aber auch repräsentierende Welten dar. Der Erzähler nun interessiert sich für die jeweils besondere Art, die Spezifika der Salons. Jeder Salon hat seine Einschränkungen, aber auch Erweiterungen. Im Salon der Herzogin von Guermantes sind das die Geliebten des Herzogs. Der Erzähler erklärt nun, Leibniz habe eingeräumt, dass jede Monade etwas Einzigartiges für das Universum sei. Tatsäch-

lich sagt Leibniz in § 9 der Monadologie, dass jede Monade sich von den anderen unterscheidet (vor allem hinsichtlich des ihr eigenen Empfindungs- und Wahrnehmungsgrads). Es gibt eine unendliche Mannigfaltigkeit der Monaden, die zusammen das vollkommene Werk Gottes bilden. Der Erzähler formuliert mit seinen Worten, dass die Monade dem Ganzen etwas hinzufüge, was ohne sie nicht vorhanden wäre. Er ist also mehr an der Einzigartigkeit als an der Mannigfaltigkeit interessiert. Das könnte man als eine kreative Akzentuierung des Leibnizschen Gedankengangs verstehen, eben als ein Hinzufügen, wie es für das künstlerische Tun charakteristisch ist.

Wenn der Erzähler der *Suche* auch eher auf die Besonderheit der Monaden blickt, bleibt er mit Leibniz verbunden, denn das, was bei Leibniz Gott tut, der die Monaden zu einer im Ganzen vollkommenen Welt erschafft, das bewirken Proust und sein Erzähler durch den abgestimmten, harmonischen Grundton der *Suche* im Ganzen, in der es nichts gänzlich Sinnloses gibt und in der auch der Tod, das absolute Ende, oft eher wie eine Verminderung des Seins erscheint, nach Maßgabe dessen, was in der Erinnerung festgehalten wird. Es kommt einem vor, als ob der Erzähler Gottes Position einnimmt. Tatsächlich hat der Erzähler etwas Göttliches an sich. Er erschafft als Schriftsteller, als Künstler, seine Welt der Erinnerung, die das wahre Leben ist, in dem alles (als Besonderes) seinen Platz hat.

Der Gedanke des Hinzufügens ist, wie ich in einem früheren Abschnitt beschrieben habe, eine elemen-

tare Idee des Erzählers, die die grundsätzliche Individualität derjenigen Welt adressiert, die die Schöpfung des Künstlers ist, und umgekehrt: Überall, wo etwas hinzugefügt wird (bei der Konversation, der Malerei, der Liebe, beim Kochen) ereignet sich die Kreation einer neuen Welt oder die künstlerische Erweiterung der existierenden. Wenn ich diese Grundfigur des schöpferischen Tuns mit der Leibnizreferenz zusammenhalte, liegt der Schluss nahe, dass das Hinzufügen eine Tätigkeit jener Ursprungsmonade ist, als die Leibniz Gott bezeichnet hat. Jeder Geist (verstanden als hoch entwickelte Monade), so hat Leibniz gesagt, ist ein kleiner Gott[9]. Einen Künstler können wir als eine schöpferische Urmonade ansehen, die eine Welt voller Mannigfaltigkeit und Besonderheit hervorbringt[10].

Vielleicht kann man sagen, dass eine Art leibnizscher Atmosphäre den Hintergrund der *Suche* bildet. Die Vollkommenheit der Welt der Erinnerung, in der gesellschaftliche Konflikte und Verwerfungen erzählt, die Widersprüche in die Personen hinein verfolgt, präzise ausformuliert und dadurch in ge-

9 Monadologie, § 85.

10 In Spannung dazu scheint allerdings zu stehen, wenn der Erzähler Genies (wie den jungen Bergotte) dadurch ausgezeichnet sieht, dass sie *ihre Persönlichkeit zu einem Spiegel … machen, der ihr Dasein … reflektiert; denn das Genie besteht in solcher Kraft des Zurückstrahlens und nicht in der Qualität, die dem widergespiegelten Geschehen von sich aus innewohnt.* (Band 2, 730f.) Doch gerade das Beispiel Bergottes, der am Ende seines Lebens beklagt, dass er zu wenig hinzugefügt habe, besagt im Grunde, dass das Genie nicht unbedingt auch ein Künstler sein muss.

wisser Weise aufgehoben werden, diese Welt, in der selbst das Vergessen nicht vergessen wird, ist bei Proust allerdings nicht theologisch-metaphysisch, sondern künstlerisch-kreativ, aber auch menschlich zu nennen. Denn Proust kennt die Trauer über das Verlorene, das Unvollkommene und Unvollendete, die jedoch im Ganzen niemals verzweifelt oder verbittert ist, weil sie danach strebt, aufzubewahren, sodass nichts ganz verloren ist, wie auch die Monaden eine gewisse Ewigkeit besitzen, entstehen und vergehen sie doch nicht durch sich selbst, sondern nur durch den Eingriff Gottes (oder des schaffenden Künstlers).

Ich führe es auch auf den Einfluss der Leibnizschen Atmosphäre zurück, dass einem die Figuren in der *Suche* nicht wirklich nahe kommen. Mit keiner einzigen kann man sich identifizieren, sie mögen oder nicht mögen, lieben oder verabscheuen. Sie sind allesamt, auf je ihre Weise, nah und fern zugleich. Die genaue, oft vom Erzähler psychologisch genannte, Analyse ihres Innenlebens ist nicht zu verwechseln mit der Beschreibung des Lebens einer wirklichen Person. Alle Figuren sind Oberflächenphänomene allgemeiner Prozesse, und genauso stellt sie der Autor dar. Sie sind Spiegel. In einer Person werden Aspekte des Ganzen sichtbar. So nahe einem die Personen scheinen, in so großer Ferne bewegen sie sich auch, weil sie, geboren aus Erfahrungen, erinnerungsphilosophisch konstruierte Figuren sind. Romantechnisch entspricht dem die Tatsache, dass Proust in allen Figuren Erlebtes verarbeitet hat, dabei aber jeweils mehrere empirische Personen zu einer Romanfigur zusammengefügt, oder an-

dersherum eine Romanfigur aus mehreren erlebten Personen synthetisiert hat. So ist auch auf diese Weise eine Romanfigur immer etwas Allgemeineres als ein einzelnes Individuum. Dennoch kommt durch die Schilderung den Lesenden etwas, besser jemand nahe. Das ist der Erzähler selbst. Denn er, der eine Ausnahme bildet von der eigentümlichen Ferne seiner Figuren, versteht es, durch die Art seiner Erinnerungen die Lesenden auf seine Spur zu führen. Der Erzähler ist das Urbild der Lesenden. So ist das, was sie ergreift, die Wahrnehmung und Erkenntnis der *eigenen* Person, die sich plötzlich in manchen Besonderheiten durch die Romanschilderung erfasst fühlt. Dieses Gefühl aber wird in dem Augenblick verstanden, in dem man versteht, dass man selbst sowohl einzigartig als auch ein Spiegelphänomen ist. Der Spiegel, die Monaden oder Individuen, oder das Ich, sie sind die Phänomene, die sich erinnern und dadurch das Ganze, die Gesellschaft und die Zeit überhaupt erkennen. Es ist *ein langer Weg vom Verstande zum Herzen*, so zitiert der Erzähler einmal Leibniz[11] und bringt damit indirekt sein eigenes Vorgehen, das nämlich darauf bezogen das umgekehrte Komplement ist, zur Sprache: Auch der Weg vom Herzen zum Verstand braucht seine Zeit. Durch die Arbeit unseres Verstandes erkennen wir, dass die verlorene und zu betrauernde genauso wie die wiedergefundene und glücklich machende Zeit uns zu Riesen werden lässt, *die, in die Tiefe der Jahre getaucht, ganz weit auseinanderliegende Epochen streifen, zwischen die unendlich viele Tage geschoben sind*[12].

11 Band 7, 2478.
12 Band 10, 4185.

Der Koffer (und das Ich)

Unbekannte Zimmer machen dem Erzähler in der *Suche nach der verlorenen Zeit* Angst. Als er seinen Freund Robert de Saint-Loup in Doncières besucht, wo dieser seinen Militärdienst ableistet, sorgt darum Saint-Loup dafür, dass der Erzähler wenigstens in der ersten Nacht bei ihm in der Kaserne schlafen kann. Doch schon in der zweiten Nacht muss er in ein Hotel wechseln. Die Ängste, die nun lebendig werden, resultieren oberflächlich gesehen daraus, dass die Gewohnheit noch nicht da ist. Letztlich jedoch werden in ihnen Kindheitserfahrungen des Erzählers wieder lebendig, als er in Combray ohne seine Mutter, allein, einschlafen musste. Sie wiederholten sich beim ersten Aufenthalt in Balbec mit seiner Großmutter, denn auch dort ist er allein in einem Zimmer des Grandhotels und darf sich zu seiner Beruhigung durch Klopfzeichen mit seiner im Nebenzimmer untergebrachten Großmutter verständigen.

Mit diesem frühen Ich ist der nun schon reifere junge Erwachsene konfrontiert, mit jenem Ich, *das ich immer erst nach einer Pause von Jahren, aber doch stets unverändert wieder antraf; nicht größer geworden seit Combray oder der Ankunft in Balbec, fand ich es auf der Ecke eines halbausgepackten Koffers, keiner Tröstung zugänglich und haltlos weinend wieder vor.*[1]

Was wir psychologisch vielleicht als unwillkürliche und belastende Kindheitserinnerung verstehen wür-

1 Band 4, 1354.

den, drückt der Erzähler hier poetisch aus. Er erkennt der Kindheitserinnerung eine Ich-Bedeutung zu, die sie in gewisser Weise als Eigenes und Anderes gleichzeitig darstellt. Eine Form seines Ichs sitzt ihm gegenüber, ein Alter Ego. Er begegnet sich selbst in einem strikten Sinne und macht am Ende solche Begegnungen mit dem eigenen Ich zum Medium des Kunstwerks, das er schreibt[2].

Solche Selbstbegegnungen findet man daher an wichtigen Stellen der *Suche* wieder. Auch später, als der Erzähler Albertine praktisch als Gefangene behandelt, kommt ein früheres Ich zurück. *Die Morgensonne* (die die Mittagssonne ersetzt, die also eine andere ist, ähnlich wie die Ichs) *legte in mir einen jungen Mann aus früheren Tagen wieder frei …, den die Gewohnheit lange überwuchert hatte und versetzte mich in einen leichten Erinnerungsrausch …*[3]. Der junge Mann aus früheren Tagen ist ein frühes Ich, das lange nicht zu sehen und zu spüren war. Es ist ein *Männlein im Innern …, das singend die Sonne begrüßte.*[4]

Der Erzähler verallgemeinert an dieser Stelle, so weit ich sehe, erstmals in der *Suche* diese Erfahrungen und vermehrt auch die Zahl der Ichs. *Von den verschiedenen Personen, die unser Ich ausmachen, sind nicht die die wesentlichsten, die man zunächst gewahrt. Wenn in mir zum Beispiel die Krankheit*

2 Vgl. das *Rendezvous mit meinem eigenen Ich*, das an die Stelle gesellschaftlicher Verpflichtungen und Vergnügungen tritt; Band 10, 4099.
3 Band 8, 2761.
4 A.a.O., 2763.

eine nach der anderen überwältigt haben wird, werden zwei oder drei noch bleiben, die zäher sind als die übrigen, darunter ein kleiner Philosoph, der erst glücklich ist, wenn er zwischen zwei Werken, zwischen zwei Eindrücken etwas Gemeinsames festgestellt hat.[5] Es gibt nicht nur ein Alter Ego, es gibt deren viele. Sie muten an wie eigene Personen. So spricht der Erzähler nicht immer von verschiedenen *Ichs*, sondern manchmal von verschiedenen *Personen* in seinem Ich. Er kann das aber auch, wie wir sehen werden, an anderen Stellen (schon kurz nach der zitierten Sequenz übrigens) als unterschiedliche Ichs darstellen. Gemeint ist jedoch immer dasselbe: Es geht um eine Art Auflösung der herkömmlichen Ichvorstellung. Wenn wir uns vollständig erinnern können, müssen wir feststellen, dass wir aus mehr Personen bestehen, als wir angenommen haben. In uns spielt sich gleichsam eine Geschichte ab, in der unterschiedliche Personen mitspielen. Sie treten auf, sie treten ab. Sie sind niemals alle gleichzeitig da. Es gibt zähe innere Personen und schneller sterbende. Die Zeit spielt hier eine wesentliche Rolle. Je mehr Zeit vergangen ist, desto mehr Ichs können auftreten. Welche Person, welches Ich, besonders wichtig ist, das stellt sich erst nach Ablauf einer gewissen Zeit, mit anderen Worten am Ende des Lebens heraus. Im Falle des Erzählers ist es der Philosoph, der eine wesentliche Gedankenoperation bei der Suche erfunden hat. Die letzte Person aber ist ein Ich, das unwillkürlich, jenseits dessen, was der Erzähler selber bewirken möchte, auftritt, nämlich *der kleine Mann, der einem anderen im Schaufenster des Optikers von Combray sehr ähnlich sieht,*

5 Ebd.

welcher das Wetter anzeigte, indem er seine Kapuze abzog, sobald die Sonne schien, sie aber wieder aufsetzte, wenn es Regen gab. Ich weiß nur zu gut, wie egoistisch dieser Kleine ist; ich kann an einem Erstickungsanfall leiden, den nur das Einsetzen von Regen beruhigen würde, ihm ist das völlig gleich: bei den ersten ungeduldig erwarteten Tropfen verliert er seine Heiterkeit und zieht übellaunig die Kapuze über den Kopf. Andererseits glaube ich, daß der kleine Barometermann in meiner Todesstunde, wenn alle anderen Ichs nicht mehr am Leben sind, beim ersten Sonnenstrahl, während ich meine letzten Seufzer aushauche, sich äußerst munter fühlen, die Kapuze ablegen und ausrufen wird: Ah! Endlich wird es schön![6]

Ich habe diese Stelle im Abschnitt über den Tod bereits einmal zitiert. Hier möchte ich darauf hinweisen, dass der leidende Erzähler in seiner vergehenden Zeit nicht allein eine Bewertung seiner Ichs vornimmt, sondern auch, gerade indem er aus mehreren Ichs besteht, offenbar nicht vollständig mit seinem Leiden identifiziert werden kann, denn das letzte Ich reagiert auf das Wetter ganz unabhängig vom leidenden Ich. Am Ende ist das Leiden vorbei und der Barometermann, das letzte Ich, freut sich über die Sonne, während das Leid-Ich gestorben ist.

Anlass für die erzählerischen Reflexionen über die Ichs geben existentielle Krisen, die den Erzähler vor die Frage stellen, wer das ist: Ich. Als etwa Albertine geflohen ist, gerät er in ein Wahrnehmungs- und Bewegungschaos, das ihn durch sein Zimmer treibt.

6 Ebd.

Und dabei *tauchte jeden Augenblick eines der zahllosen, bescheiden sich zurückhaltenden Ichs auf, aus denen wir bestehen, ein Ich, das von Albertines Verschwinden noch nichts wußte, und dem ich erst davon Kunde zu geben genötigt war; ich mußte – was grausamer schien, als wenn sie Fremde gewesen wären, die nicht meine eigene Leidensfähigkeit besaßen – das widerfahrene Unglück allen diesen Wesen, allen diesen ‚Ichs' berichten, denen es noch unbekannt war; jedes von ihnen mußte ein erstes Mal von mir die Worte vernehmen: ‚Albertine hat ihre Koffer verlangt' … oder: ‚Albertine ist fort.' Jedem einzelnen mußte ich meinen Kummer mitteilen … Es gab einige von solchen Ichs, die ich seit ziemlich langer Zeit nicht wiedergesehen hatte. Zum Beispiel (ich hatte nicht daran gedacht, daß heute der Tag für den Friseur war) das Ich, welches ich war, wenn ich mir die Haare schneiden ließ. Ich hatte dieses Ich vergessen, und sein Auftauchen entlockte mir – wie bei einer Beerdigung das eines alten, im Ruhestand lebenden Dieners, der die teure Verstorbene noch persönlich gekannt hat – ein Schluchzen.*[7]

Es sind zum Teil ganz alltägliche Gegebenheiten, in denen jeweils ein anderes Ich tätig ist oder, wie im Falle des Friseurs, nach einer langen Zeit sich nun, im Chaos der Beziehungskrise wieder meldet. In der Krise vor allem zeigen die Ichs, wie kompliziert das Innere ist. Sie sind aber, so sehr sie voneinander getrennt sind und im Alltag oder im Laufe der Zeit vergessen werden, dennoch einander niemals ganz fremd, sie bleiben Teil einer Geschichte, weswegen

7 Band 9, 3326f.

sie sich den persönlichen Schmerz mitteilen können. An anderen Stellen sind die Ichs nicht so sehr mit alltäglichen Situationen als vielmehr mit biographischen Abschnitten verbunden. Doch auch innere Zustände bilden unterschiedliche Ichs aus, denn der Erzähler erlebt sein Leben als Aufeinanderfolge von Augenblicken. *Ich war nicht ein einziger Mensch, eine ganze Schar vielmehr, eine Armee, die aus vielen Wesen bestand, unter denen es Leidenschaftliche, Gleichgültige und Eifersüchtige gab … Die komplexe Vielheit meiner Person multiplizierte meine Liebe und wandelte meine Leiden ab.*[8] Immerhin lassen sich die Zustände auch in zwei Gruppen ordnen, *deren Wechsel das ganze Leben meiner Liebe zu Albertine ausgemacht hatte, die sich einmal vollem Vertrauen und einmal eifersüchtigem Argwohn ergab.*[9]

Die Vielzahl von inneren Personen, von Ichs hängt mit einer Zeiterfahrung zusammen, bei der das Leben aus einander ablösenden und aufeinander folgenden Augenblicken besteht[10]. Im Grunde könnte jeder Augenblick eine Art Ich-Bedeutung erhalten und ein spezifisches Ich generieren. So wie die Liebe kommt und geht, so wechseln die Augenblicke. Was war, wird vergessen, und das Neue weiß nichts vom Vorhergegangenen, und so erscheint dem Erzähler

8 Band 9, 3407.
9 A.a.O., 3407f.
10 Eine Art genetischen Aspekt hingegen stellt der Erzähler bei der jungen Gilberte dar. In ihr gewahrt er mehrere Personen, die aus Gilbertes Vorzeit, von ihrem Vater und ihrer Mutter herrühren; vgl. Band 2, 743-745.

sein *Leben wie etwas, dem der Zusammenhalt durch ein in seiner Identität fortbestehendes individuelles Ich in einem Maße abging, etwas das so ziellos in der Zukunft und so ausgedehnt in der Vergangenheit war, etwas, was der Tod so leichthin hier oder dort abbrechen konnte, ohne es irgendwie zu vollenden, daß ich es mit jenen Kursen über französische Geschichte verglich, die in den Oberklassen der Schulen an einem ganz beliebigen Punkt, je nach Laune der Programme oder der Professoren bei der Revolution von 1830, der von 1848, oder mit dem Ende des Zweiten Kaiserreichs abgeschlossen werden.*[11]

Andererseits bringt eine solche Zeiterfahrung auch neue Möglichkeiten des Lebensverständnisses mit sich. Dem neuen Ich, das nach dem Tod Albertines im Erzähler auftaucht, fällt es leicht, ohne Albertine zu leben. Der Zusammenhang mit dem alten Ich ist zerbrechlich und schwach. Die Ichs sind manchmal so getrennt, dass die neuen Formen einen *anderen Namen tragen sollten als das vorhergehende*[12]. Früher haben diese Identitätsbrüche den Erzähler zutiefst erschreckt. Er wollte sich nicht vorstellen, dass er geliebte Menschen einmal vollständig vergessen könnte.[13] Doch nun stellt er fest, dass das Vergessen auch das Ende des Leidens bedeutet, *eine Möglichkeit des Wohlbefindens, was dieses gefürchtete, dieses wohltätige Wesen mir brachte, das nur ein anderes jener auswechselbaren Ichs war, welche das Geschick für uns in Bereitschaft hält*

11 Band 9, 3553.
12 Ebd.
13 Vgl. a.a.O., 3554.

und durch die es, ohne auf unsere Bitten mehr einzugehen als ein klarblickender, dafür aber auch um so autoritativerer Arzt, von uns ungewollt durch sein Eingreifen im rechten Augenblick das wahrlich schon allzu mitgenommene alte Ich ersetzt.[14]

Das Schicksal tauscht übrigens periodisch die Ichs aus, wie sich Abnutzung und Regeneration der Gewebe ablösen. Wir merken das allerdings nur dann, wenn wir plötzlich nicht mehr leiden, wenn wir also *ein anderer geworden sind, für den das Leiden seines Vorgängers nur mehr das Leiden eines anderen ist, das man mitleidsvoll erwähnt, weil man es selbst nicht mehr verspürt. Es ist uns jetzt sogar gleichgültig, daß wir durch so viele Leiden hindurchgegangen sind, denn nur undeutlich erinnern wir uns, sie selbst erlebt zu haben. Es ist möglich, daß gleichwohl unsere nächtlichen Albträume noch voller Schrecken sind, beim Erwachen jedoch sind wir eine andere Person, die sich kaum darum kümmert, daß diejenige, der sie nachfolgt, im Schlafe vor Mördern zu fliehen gezwungen war.*[15]

Auch die Erfahrung des Alterns bringt ein neues Ich hervor. Der Blick des Greises in den Spiegel bestürzt, weil er besagt: *der Mann, der ich war, der blonde junge Mann, existiert nicht mehr, ich bin ein anderer. Bedeutet es nicht eine ebenso tiefe Verwandlung, einen ebenso vollständigen Tod des Ich, das man gewesen ist, die ebenso totale Verdrängung des alten durch dieses neue Ich, wenn man sieht, daß ein von einer weißen Perücke ge-*

14 Ebd.
15 Ebd.

kröntes faltendurchzogenes Antlitz an die Stelle des früheren getreten ist?[16] Letztlich muss man diesen Prozess genauso hinnehmen, wie man feststellt, *daß zu ein und derselben Zeit einander widersprechende Wesen in unserm Innern wechseln: der Böse, der Empfindsame, der Zartfühlende, der Polterer, der Selbstlose, der Ehrgeizige, der man sich täglich wandelt ist.*[17] Gerade der Wechsel aber, *daß das … untergegangene Ich nicht mehr da ist, um das neue zu beklagen, das andere, das in jenem Augenblick oder von da an das ganze Ich ausmacht*[18], mag dazu führen, dass der Widerspruch keinen inneren Konflikt bildet: *der Polterer lächelt über sein brüskes Verhalten, solange man dieser Polterer ist, der Vergeßliche aber regt sich über seinen Mangel an Gedächtnis gerade deswegen nicht auf, weil er vergessen hat.*[19]

Nicht immer ist ein altes Ich ganz tot. Manche wachen durchaus einmal wieder auf, können durchaus gleichzeitig da sein und sind jedenfalls nicht gänzlich ohne Kontakt. Wären sie es, so würde das Leben in unverbundene Teile zerfallen. Das ist weder beim Erzähler noch auch bei der umgebenden Welt und ihren Menschen der Fall. Manchmal erlebt das aktuelle Ich Sympathie für einen Menschen, den ein altes, entschwundenes Ich gekannt hat. Diese Sympathie wird eine *Zärtlichkeit nur aus zweiter Hand*[20] sein, weil sie durch das alte Ich vermittelt ist. So

16 A.a.O., 3619.
17 Band 9, 3620.
18 Ebd.
19 Ebd.
20 A.a.O., 3555.

kann das alte Ich ab und zu noch einmal aufleben: Ich *erlebte dies Schluchzen wieder an mir, wenn ich einen Augenblick lang der frühere Freund Albertines noch einmal von neuem war. Aber ich war doch bestrebt, mit meinem ganzen Selbst in eine neue Persönlichkeit einzugehen.*[21]

Bei so viel innerer Mannigfaltigkeit sieht der Erzähler die Gründe für Beziehungsveränderungen vorwiegend in sich selbst, in den durch die Zeit wechselnden inneren Vorgängen. Der Wechsel in uns selbst ist es, der die Beziehungen zu den anderen bestimmt. Wie bei der Liebe gilt (siehe Abschnitt Liebe): *Nicht weil die anderen tot sind, läßt unsere Zuneigung zu ihnen nach, sondern weil wir selbst sterben.*[22]

Die großartigste Darstellung der verändernden und grausamen Arbeit, die die Zeit an den Menschen und auch am Erzähler verrichtet, ist zweifellos der Ball der Köpfe, die letzte Matinee bei den Guermantes. Die Zeit hat sie alle umgestaltet, die einen bis zur Unkenntlichkeit, andere gewissermaßen zur Kenntlichkeit. Dem Erzähler jedenfalls sind sie nicht mehr dieselben wie vor Jahren. Geblieben ist am Ende ihr Name, *vielleicht das einzige, was es Gemeinsames zwischen den beiden Frauen gab, die verschiedener waren (ich meine diejenige meiner Erinnerung und diejenige der Matinee bei den Guermantes) als eine jugendliche Naive und eine alte Marquise in einem Theaterstück.*[23] Um beim

21 Ebd.
22 Ebd.
23 Band 10, 4035.

Beispiel der Frauen zu bleiben (den Männern geht es keineswegs anders): *Man hatte Mühe, die beiden Aspekte zu vereinigen, die beiden Personen gedanklich mit ein und derselben Bezeichnung zu erfassen; denn ebenso wie es einem schwerfällt, zu denken, daß ein Toter lebendig war, oder der, der lebendig war, jetzt verstorben ist, ebenso schwierig ist es auch (und zwar in der gleichen Weise schwierig, denn die Vernichtung der Jugend, die Zerstörung einer Person voller Kraft und Beschwingtheit ist bereits ein erstes Nichts) zu begreifen, daß eine Frau, die jung war, alt geworden ist, denn der Anblick dieser Alten, wenn man ihn neben den der Jungen stellt, scheint diesen so sehr auszuschließen, daß abwechselnd die Alte, dann die Junge, dann wiederum die Alte einem wie ein Traumgebilde erscheint und man nicht glauben würde, die eine könne jemals die andere gewesen und der Stoff von jener, ohne sich irgendwo andershin zu verflüchtigen, dank den geschickten Manipulationen der Zeit zu dieser geworden sein, ja es könne sich um denselben Stoff handeln, der niemals den Körper verlassen hat, besäße man nicht den Hinweis des gleichen Namens und das bestätigende Zeugnis der Freunde, das einen Anflug von Wahrscheinlichkeit nur durch die Vorstellung von einer einst im Gold der Ähren schmal und geschlossen blühenden, jetzt aber unter dem Schnee vollentfalteten Rose erhält.*[24]

Der Erzähler, der aufgrund seiner spezifischen Zeiterfahrung mehrere Ichs, oft auch an einem Tag mehrere, erlebt, wirft damit die Frage nach dem Zusammenhang auf, nach dem, was wir Identität zu

24 Band 10, 4035f.

nennen gewohnt sind. *Meine Person von heute ist nur ein aufgelassener Steinbruch, dem selber alles, was er enthält, untereinander gleich und monoton erscheint, während aus ihm jede Erinnerung gleich einem Bildhauer Griechenlands unzählige Statuen zieht.*[25] Es gibt für den Erzähler nur eine Möglichkeit, diese Frage zu beantworten: durch die Gesamterzählung der *Suche*, in der das Gedächtnis die Erinnerungen sammelt. *Sogar bei einem Wesen, das sich selbst unaufhörlich ablöst, schafft das Gedächtnis etwas wie eine Identität und bewirkt, daß es Versprechen nicht unerfüllt lassen möchte, an die es sich erinnert, selbst wenn es sie nicht unterzeichnet hat.*[26]

Der Grundvorgang besteht darin, dass das Ich der Zeit unterworfen ist, und zwar so, dass sie ins Ich eingeht, sich in ihm inkorporiert[27] und es vervielfältigt. Während wir in der Regel das Ich als außerzeitliche philosophische oder psychologische Kategorie voraussetzen, besteht es für den Erzähler aus Erfahrungen in der Zeit, also aus Geschichten, die sich gewissermaßen in Augenblicken rhythmisieren. Ich ist als Wort zwar praktisch unvermeidbar, weil die Grammatik es erzwingt[28]. Es verliert eigentlich auch nicht den Status einer Kategorie, wird jedoch

25 Band 10, 3961.

26 A.a.O., 3689.

27 Der Erzähler spricht ganz am Ende von der *inkorporierten* Zeit. So jedenfalls im französischen Original. Rechel-Mertens übersetzt merkwürdigerweise „entschwundene Zeit“ (Band 10, 4183). In der Revision ihrer Übersetzung von Luzius Keller steht „inkarnierte Zeit“, während Bernd-Jürgen Fischer „einverleibte Zeit“ übersetzt.

der Zeit unterstellt und so zu einer Art vorübergehendem, situationsbezogenen Ordnungsfaktor, der sich durchaus mit weiteren Zuständen assoziieren kann und in jedem Fall durch den Wechsel gekennzeichnet ist. An die Stelle des Ichs, das als Kategorie ein für allemal den Zusammenhang des Lebens verbürgt, tritt im Grunde der Name, der über den vielen Ichs stehen bleibt[29] und der schließlich an den Stellen, an denen Albertine den Erzähler Marcel nennt, das Erzähler-Ich mit dem Ich des Autors verbindet[30]. Vor allem im letzten Band, der *wiedergefundenen Zeit*, gehen diese beiden Ichs beinahe Hand in Hand, denn vor allem die erinnerungsphilosophischen Untersuchungen des Erzählers in der Bibliothek der Guermantes, die dem Entschluss

---

28 Möglicherweise ist es eben der Einfluss der Sprache, der dafür verantwortlich ist, dass der Erzähler ein einziges Mal (jedenfalls so weit ich sehe) von einem Dauer-Ich spricht. Er stellt fest: Unser Nervensystem altert, regiert schwächer. *Das trifft nicht nur auf unser Dauer-Ich zu, das für den ganzen Verlauf unseres Lebens vorhält, sondern auch für alle aufeinanderfolgenden Ichs, aus denen es alles in allem sich zusammensetzt.* (Band 10, 3694) Dauer-Ich klingt nach einem formalen Rahmen, den man notgedrungen annehmen muss. Es ist sicher kein Begriff, der für die *Suche* eine tragende Rolle spielt. Bemerkenswert ist allerdings der an dieser Stelle vorausgesetzte Gedanke, dass alle Arten von Ich in gewisser Weise vom Körper (Nervensystem) abhängig sind (vgl. unten S. 147ff).

29 Wenn die getrennten Ichs einen *anderen Namen* tragen sollten (vgl. Band 9, 3553), kann man das als indirekten Hinweis darauf lesen, dass der Name noch die letzte Verbindung ist.

30 Vgl. Band 8, 2847 und 2958.

zum Schreiben folgen, sind im Grunde diejenigen des Autors.

Wenn ich sage, dass der Erzähler das Ich der Zeit unterwirft, so scheint es davon eine Ausnahme zu geben. Das ist die Gleichzeitigkeitserfahrung, die der Erzähler etwa durch den Duft der in den Tee getauchten Madeleine macht. Hier erschafft eine *aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute … in uns, damit er sie erlebe, den von der Ordnung der Zeit freigewordenen Menschen wieder neu.*[31] Diese Erfahrung eines gleichsam der Zeit enthobenen Ichs ist zwar augenblickshaft und hält nicht an, sie ist jedoch der Ursprung des Schreibens und darum die Erfahrung, die die *Suche* in Gang bringt. Weil diese Erfahrung so fragil ist, drängt den Erzähler am Ende die Zeit, vor dem Tod mit dem Schreiben zu beginnen.[32] Die augenblickshafte Befreiung von der Ordnung der Zeit scheint mir aber darüberhinaus eine tragende Bedeutung für die Darstellung der Erinnerung zu haben, denn man versteht sie am besten als transzendentale Voraussetzung der Anschauung der Zeit in ihrer Inkorporation in den unterschiedlichen Ichs.

Erst die unterschiedlichen Verkörperungen des Ichs bilden wohl das, was wir Identität zu nennen pflegen, und zwar in Form der erzählten Erinnerung. Die erinnerten Ichs und Personen treten in einer Erzählung miteinander und nacheinander auf und werden in ihrem manchmal vorhandenen, manch-

31 Band 10, 3943.
32 Vgl. a.a.O., 4183f.

mal kaum vorhandenen Zusammenhang präsentiert[33]. Die inkorporierte Zeit bringt dabei einen überpersönlichen Hintergrund aller Personen mit, dessen Auswirkungen sich jeweils individuell bemerkbar machen. Was Menschen (und Ichs) in ihrer Vielschichtigkeit sind, beginnt längst vor der physischen Existenz[34]. Die Riesen in der Zeit, wie der Erzähler am Ende die Menschen nennt, verlebendigen vielhundertjährige kultur- und sozialgeschichtliche Prozesse. In dem, was Menschen sagen, wie sie es sagen, ob es nun die Adligen Guermantes sind oder die Haushälterin Françoise, treten Landschaft und Kultur hervor, in der die Vorfahren gelebt haben[35]. Mehr noch: Nicht allein, *daß auf Grund von Kultur und Mode eine gleiche Welle durch den gesamten Raum die gleichen Eigenheiten des Sprechens und Denkens fortträgt, wühlen auch während der ganzen Dauer der Zeiten gewaltige Grundwellen aus den Tiefen der Menschenalter die gleichen Regungen des Zornes, der Trauer, der Tapferkeit, die gleichen*

33 Band 10, 4105: Der eigentliche Erzähler ist ein *gebildeter Mann in meinem Innern.*

34 Vgl. oben S. 134, Anm. 10 zu Gilberte und ihrer Persönlichkeitsprägung durch den Vater und die Mutter.

35 Die Herzogin von Guermantes (wie übrigens auch Françoise) spricht die alte französische Sprache und kennt die Aussprache der Wörter, sie ist *sich dieser schollenhaften und gewissermaßen bäuerlichen Seite, die in ihr fortbestand, bewußt* (8, 2793). Die Art ihrer Aussprache schuf *ein wahres Geschichtsmuseum Frankreichs nur in der Konversation.* (2794, vgl. auch Band 5, 1902ff.) So gut wie alle Figuren in der *Suche* macht der Erzähler auf ihren Hintergrund hin transparent, wobei es nicht immer nur um die Sprache geht, sondern auch um das Verhalten.

Manien in immer wieder sich übereinanderschichtenden Generationen auf[36]. Die Ichs sind voller Zeit, und die Art, wie sie sich ausdrücken und wie sie etwas erleben, reicht weit zurück, über die Lebenszeit hinaus in die Vorzeit, doch sofern die Erinnerung in den Zustand eines Romans eintritt, wirkt sie auch eine gewisse Zeit über den Tod hinaus.

Wenn wir den Hinweis des Erzählers aufgreifen möchten, dass wir sein Buch wie ein Vergrößerungsglas nutzen könnten, mit dem wir unser eigenes Leben näher an uns heranzubringen vermögen, das uns Lesenden also die Möglichkeit schenkt, *in sich selbst zu lesen*[37], könnten wir uns angeregt fühlen, uns selber als vielfältiger, augenblicklicher und gleichzeitig zeitübergreifender zu empfinden als wir es, vor allem im Zusammenhang unserer gegenwärtigen Psychologie, zu tun gewohnt sind. Doch wir müssen im Blick behalten, dass das, was der Erzähler über seine Ichs darstellt, erst einmal nur für ihn selbst gilt. Es ist *seine* Suche und keine Ich-Theorie. Erinnert sich der Erzähler an Personen, dann erscheinen sie ihm oft als unterschiedliche Menschen, denn er hatte sie zu verschiedenen Zeiten kennengelernt. Sie sind jeweils andere, doch nur *für ihn*, denn *ich selbst war ein anderer gewesen, von andersfarbigen Träumen umwogt.*[38] Ihm erscheint in der letzten Matinee die Herzogin von Guermantes als eine beliebige Dame der großen Welt, während sie Jahre zuvor Gegenstand seiner Liebe war. Sie ist für ihn eine andere Person geworden. *Ihren eigenen*

36 Band 10, 4041.
37 A.a.O., 4165.
38 A.a.O., 4105.

Augen jedoch entgingen diese Unterschiede, … da sie nicht wußte, daß sie damals eine andere Person mit einer anderen Strohmatte vor der Tür gewesen war, und ihre eigene Person für sie selbst nicht wie für mich einen Bruch der Kontinuität aufwies.[39]

Natürlich würde der Erzähler seine Überlegungen zum Ich nicht darstellen, wenn sie nicht für ihn Elemente der Wahrheit wären. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass es dem Erzähler (und Proust) um wirkliche Unterschiede geht, in der Gesellschaft wie auch im Ich. Die *Suche* ist eine Welt der Unterschiede, auch eine Suche nach Unterschieden, die ständig in Gefahr sind, durch *angleichende Wahrnehmung* eingeebnet zu werden. Die Kunst, vor allem die Musik, schafft, bewahrt und beschützt die Unterschiede[40]. Die Welt der Unterschiede, der unterschiedlichen Ichs ist eine zerbrechliche und dennoch vollkommene Welt. Für die Lesenden aber ist die *Suche* ein Instrument (wie ein Vergrößerungsglas), das jedem eigene Entdeckungen ermöglicht. Nähmen wir in uns mehrere Ichs wahr, bedeutete das Ende einer Lebensphase oder einer Beziehung nicht das Ende des Lebens, weil es nur das Ende eines Ichs wäre, an dessen Stelle ein anderes, vielleicht aus alten Zeiten bekanntes, träte. Falls sich

39 Band 10, 4134.

40 Vgl. Band 8, 3122: *Wie eine wirkliche Differenziertheit auf Erden unter all den verschiedenen Ländern, soweit sie im Bereich unserer sinnlichen, sie aneinander angleichenden Wahrnehmung liegen, nicht existiert, existiert sie erst recht nicht in der Welt der Gesellschaft. Existiert sie … überhaupt irgendwo? Vinteuils Septett schien diese Frage für mich bejaht zu haben.*

beide etwas mitzuteilen hätten, könnten sie sich austauschen, oder sie könnten sich freundlich zulächeln. Doch da könnte die Furcht aufkommen, unsere Ichs würden zerfallen wie die Augenblicke vergehen. Immerhin ist sie dem Erzähler bekannt, der deshalb den Beweis dafür angetreten hat, dass die Erinnerung und die Namen einen allerdings sehr weiten (oder mehrtausendseitigen) und durchaus auch fragilen Zusammenhalt bieten können. Niemals aber dürfen wir die Arbeit unterschätzen, die auf uns wartet, wenn wir unser Ich in den Strom der Zeit halten. Gegen ihn richten sich die Grundannahmen unseres Identitätsverständnisses, die sich nicht einfach verändern lassen, denn auch wo sie von uns persönlich gewählt sind, bleiben sie Ausdruck unserer Kultur und Gesellschaft. Sie prägen und sichern uns, wenn wir Ich sagen. Doch wenn wir die *Suche nach der verlorenen Zeit* aufschlagen und zu lesen beginnen, gerät etwas in uns in Bewegung. Mitten darin aber weitet eine konzentrierte Denkanstrengung, deren Motiv es ist, das Recht und die Macht der Zeit anzuerkennen, das Ich wie alles zu verändern und Unterschiede hervorzubringen, unseren Geist. Am Ende verleiht er uns *nur für den Augenblick … Ewigkeitswert.*[41]

41 Band 10, 4169.

Gespräch mit einem Tintenfisch (der Körper)

Am Ende der *Suche nach der verlorenen Zeit* wird dem Erzähler die Zeit knapp. Er ist, nicht zum ersten Mal, krank und fragt sich, ob ihm noch Zeit bleibt, sein gigantisches Werk zu schreiben. Diese Frage ist natürlich nicht nur die des Erzählers, sondern auch, wie man weiß, die des Autors.

Die Idee des Todes hat sich geradezu in ihn eingenistet. Alles, was er denkt und schreibt, geht durch die Idee des Todes hindurch[1]. Das bedeutet aber auch, dass die ganze *Suche nach der verlorenen Zeit*, die er nun aufzuschreiben beginnt, durch die Idee des Todes hindurchgegangen ist, von ihr gleichsam signiert worden ist. Der Tod, der betrauert, aber niemals grundsätzlich befragt wird, weil das im gedanklichen Universum der *Suche* nicht möglich ist[2], erscheint als die Grenze der Zeit, vor die die *Suche* sich gestellt sieht und die sie als Kunstwerk abschreitet, um vor allem in den Abschnitten, die sich mit der Musik auseinandersetzen, einen Blick hinüber zu werfen.

Die Idee des Todes als der Grenze der Zeit wird am Körper und an den Krankheiten sichtbar. An ihrem Körper erkennen die Menschen, sei es durch Krankheit oder durch das Alter, wie die Zeit unaufhaltsam fortschreitet. Krankheit ist Körper in der Zeit. An ihrem Körper nimmt der Erzähler das Alter der

1 Vgl. Band 10, 4177f.
2 Dafür ist der Leibniz-Hintergrund verantwortlich, vgl. auch oben S. 119ff.

Menschen wahr, wenn er auf der letzten Matinee der Guermantes den Ball der Köpfe beschreibt.

Krankheiten sind die Vorboten der Grenze, die der Tod bedeutet, Vorposten auch dieser Grenze im Leben. Hat man dies einmal registriert, so fällt einem auf, dass das Begriffsfeld Krankheit, Leid und Tod in vielen unterschiedlichen Facetten geradezu die treibende Kraft in der *Suche* ist. Der Erzähler ist anfangs ein nervöses, kränkliches Kind, dem zeitweise Bettruhe oder Kuraufenthalte verordnet werden. Die letzte Phase der *Suche*, viele Jahre später, während des ersten Weltkriegs, beginnt damit, dass der Erzähler nach zwei Jahren Aufenthalt in einem Sanatorium wieder in ein verändertes Paris zurückkehrt. Und auch dazwischen ist er mit vielen Krankheiten und Todesfällen konfrontiert, an erster Stelle die Krankheit und der Tod der Großmutter, aber auch des Schriftstellers Bergotte. Der Erzähler schildert vor allem die Krankheit der Großmutter so kenntnisreich, dass man dahinter das Wissen des Autors wahrnimmt, dessen Vater und dessen Bruder Mediziner waren.

Der Tod ist durch Krankheiten nahezu ohne Unterbrechung am Werk, er geht in der Welt umher und ebenso in einem einzelnen Menschen. So hatte sich die letzte schwere Krankheit der Großmutter, lange bevor sie sie tötete, in ihr eingenistet und hatte *in dieser Zeit wie ein Nachbar oder ein Mieter, der einen Kontakt sucht,* ihre Bekanntschaft gemacht. *Um eine furchtbare neue Bekanntschaft handelt es sich dabei, weniger wegen der Leiden, die sie mit sich bringt, als wegen der seltsamen Neuheit der*

endgültigen Beschränkung, die sie dem Leben auferlegt.[3] Die Krankheit ist die Agentin des Todes. Sie benutzt, um dem Menschen ihre Botschaft mitzuteilen, seinen Körper (jedoch nicht seine Seele, denn die steht auf der Seite des Geistes, generiert jedoch in der Liebe eigene Leiden und Schmerzen wie etwa die Eifersucht). So begleitet der Tod durch die Krankheiten den Erzähler lebenslang. Die Krankheiten, das heißt aber: die Schwächungen des Körpers, die sich naturgemäß der geistigen Verfügbarkeit entziehen.

Die Krankheit lässt nicht allein spüren, dass man einen Körper hat und nicht nur seinen Geist, sondern auch, dass die Geistestätigkeit nicht ganz frei und unabhängig, sondern an Bedingungen des Körpers gebunden ist. *Im Zustand der Krankheit merken wir, dass wir nicht allein existieren, sondern an ein Wesen ganz anderer Ordnung gefesselt sind, von dem uns Abgründe trennen, das uns nicht kennt, und dem wir uns unmöglich verständlich machen können: unseren Körper.* Der Geist hat mit dem Körper einen ungeliebten Begleiter, den er nicht beeinflussen kann, so sehr er das möchte. Denn einen *beliebigen Straßenräuber, dem wir auf einer Landstraße begegnen, können wir vielleicht für etwas, was sein eigenes Inneres berührt, wenn nicht für unser Unglück, immerhin empfänglich stimmen. Aber Mitleid von unserem Körper zu verlangen ist, als wollten wir mit einem Tintenfisch ein Gespräch eröffnen, für den unsere Worte nicht mehr Sinn hätten als das Geräusch des Wassers und mit wel-*

3 Band 5, 1669.

chem zu stetem Zusammenleben verurteilt zu sein uns mit Grausen erfüllen würde.[4]

Die scheiternde Kommunikation zwischen Geist und Körper im Falle einer Krankheit ruft einen abwehrenden sozialen Umgang mit Krankheitssituationen hervor. Die Ärzte in der *Suche* sagen ihren Patienten niemals die Wahrheit, sondern versuchen sie zu schonen, reden jedoch mit Angehörigen oftmals Klartext[5]. Der Herzog von Guermantes will nichts vom nahenden Tod eines Angehörigen wissen, weil er unbedingt auf einen Ball gehen möchte und sagt auf die Todesnachricht hin: *Er ist tot! Aber nein. Das ist bestimmt übertrieben.*[6]

Die Reflexionen des Erzählers zeigen indirekt die Gründe dafür auf. Der Körper kann für den Geist mehr als eine Beeinträchtigung sein: *Einen Körper zu haben … ist die große Bedrohung für den Geist, für das menschliche und denkende Leben.* Eine solche Bedrohung muss abgewehrt werden. Wenn man, wie der Erzähler, klar denkt, kommt man zu dem Schluss, dass das denkende Leben weniger eine Vervollkommnung des physischen Seins, sondern eben durch seine Körperlichkeit eine bleibende Unvollkommenheit ist. *Der Körper schließt den Geist in eine Festung ein; bald aber wird diese von allen Seiten belagert sein und zuletzt muß der Geist sich ergeben.*[7]

---

4 Band 4, 1643.
5 Vgl. Band 5, 1671: *Ihre Großmutter ist verloren.*
6 Band 6, 2209.
7 Beide Zitate dieses Abschnitts Band 10, 4168.

Der Ansatzpunkt und das Arbeitsfeld der Zeit und des Todes ist der Körper. Alter und Krankheit machen sich am Körper bemerkbar und sind die Resultate dieser Arbeit der Zeit. Der Geist erlebt diese Vorgänge als Angriff und Belagerung. Man kann den Krankheiten und dem Alter nicht ausweichen. Man muss sie, ob man will oder nicht, anerkennen, vermag dann allerdings auch von ihnen zu lernen. *Die Krankheit hatte mir, als sie mich wie ein strenger geistlicher Berater der Welt absterben hieß, einen Dienst erwiesen (Wenn das Weizenkorn, das in die Erde fällt, nicht stirbt, bleibt es allein; wenn es aber stirbt, trägt es viel Frucht).*[8] Das Zitat von Johannes 12, 24 gibt den Überlegungen des Erzählers kurz vor dem Ende der *Suche* zusätzliches Gewicht. Es ist eine Quelle eines zentralen Dogmas des christlichen Glaubens, der Notwendigkeit des Todes Jesu für das Heil der Menschen. Diese Notwendigkeit spiegelt sich hier in der lehrenden und Erkenntnis schaffenden Bedeutung, die der Erzähler der Krankheit und dem Leid überhaupt in der *Suche nach der verlorenen Zeit* zuerkennt. Zunächst einmal so, dass die Krankheit eine Funktion im Schreibprozess hat, nämlich die, den Erzähler vor seiner Trägheit zu bewahren (die wiederum ihrerseits insofern sinnvoll war, als sie das zu schnelle und zu leichte Schreiben verhinderte), ihn also nötigte, die zunehmenden Einschränkungen durch die ablaufende Zeit ernstzunehmen. Doch die Bedeutung der Krankheit als Agentin des Todes ist größer, macht sie doch das Gewicht der Zeit als des Kerns der *Suche* anschaulich, und sie zeigt, was der

8 Band 10, 4180. Die Übersetzung der Bibelstelle habe ich angepasst.

Ausdruck *inkorporierte Zeit*[9] auch bedeutet: dass wir in der Zeit mit der Natur in Berührung kommen. Überall, wo in der *Suche* die Krankheit vorkommt (und sie kommt oft vor, nicht nur beim Erzähler persönlich, sondern bei vielen anderen Figuren, vor allem bei der Großmutter) schildert sie der Erzähler als Zeichen der endgültigen Beschränkung, an der das Geistige sich stößt. Die körperliche Krankheit verkürzt also die Zeit und zwingt den Geist zur Suche nach dem, was verloren zu gehen droht und im Kunstwerk der Zeit entkommen könnte.

An der Krankheit erkennt der Erzähler, dass er nicht nur aus seinem Geist besteht, sondern durch seinen Körper an die andere Ordnung der Natur gebunden ist. Und wir können die Natur nur in sehr viel begrenzterem Ausmaß beeinflussen als wir es uns wünschen. Wenn es um Krankheit geht, geht es auch um die Medizin. In der *Suche* kommen in den vielen Krankheitssituationen auch viele Ärzte vor, die teils miteinander konkurrierende Methoden und Ansichten haben. Sie gehören zwar durch die Medizin dem Reich des Geistes an, gleichzeitig aber sind sie Menschen, die intensiven Kontakt zum Physischen haben[10]. Was immer sie jedoch sagen und tun, führt letztlich zur Anerkenntnis der Macht der Natur. Im Grunde bleiben sie, wie klug sie auch sein mögen, gegenüber den Krankheiten machtlos. Richtig liegen sie regelmäßig nur da, wo sie ihre

9 Band 10, 4183. Vgl. oben S. 138, Anm. 27.
10 Vgl. Band 4, 1643.

Ohnmacht kundtun und zum Beispiel mitteilen: *Ihre Großmutter ist verloren.*[11]

Da *die Medizin ein Kompendium aufeinanderfolgender und einander widersprechender Irrtümer der Ärzte ist, hat man, wenn man die vorzüglichsten unter ihnen an sein Krankenbett ruft, beste Aussicht, eine Wahrheit um Hilfe anzugehen, die wenige Jahre darauf als falsch erkannt sein wird. An die Medizin zu glauben wäre also der größte Irrtum, wofern nicht der Eigensinn, nicht an sie glauben, ein noch größerer ist, denn aus dieser Häufung von Irrtümern sind auf lange Sicht ein paar Wahrheiten hervorgegangen.*[12]

Der Glaube an die Medizin ist immerhin nur der *zweit*größte Irrtum, und medizinische Erkenntnisse scheinen nicht vollkommen nutzlos. Gleichwohl sollte man sich nicht zu viele Illusionen machen über die Möglichkeiten, die Macht der Natur zu regulieren oder zu mindern. Denn am Ende besteht sogar die Gefahr, dass die Krankheit verlängert wird. Bergotte war lange krank gewesen, bevor er starb. Er hatte zwei Krankheiten gehabt. Eine war auf natürliche Weise entstanden, die andere war eine Kopie derselben, die durch die Medizin hervorgerufen worden war, die wenig anderes zu tun vermag als die Krankheiten *in die Länge zu ziehen … Die Natur* hingegen *scheint kaum befähigt zu sein, etwas anderes als verhältnismäßig kurze Krankheiten hervorzubringen.*[13] Ist das lediglich eine zeitgebundene

11 Band 5, 1671.
12 Band 5, 1644.
13 Band 8, 2992.

Einsicht? Wollen wir in unseren Zeiten erheblich erweiterter medizinischer Kenntnisse und Möglichkeiten über die diesem Satz implizite Ansicht lächeln, dass die Medizin letztlich lediglich die Krankheiten verlängert oder ahnen wir dunkel, dass dieser Satz immer noch etwas für sich haben könnte und weichen den Folgerungen aus, die daraus abgeleitet werden könnten?

Einstweilen sind, wenigstens für den Erzähler, die Krankheiten sogar bessere Ärzte als die Mediziner. Als der Schriftsteller Bergotte dem Tode nahe ist, fühlt er sich besser als vorher. Denn *große körperliche Schmerzen* hatten *ihm eine Diät aufgezwungen.* Es war nicht der Arzt, der sich hier durchsetzte, sondern die Krankheit. *Die Krankheit ist derjenige von allen Ärzten, auf den man am ehesten hört: der Güte, dem Wissen gibt man Versprechungen; man gehorcht dem Leiden.*[14]

Die Versuche, den verfallenden und krankheitsanfälligen Körper, den Träger der Zeit und des Todes, zu beeinflussen, gelingen nur in geringem Maße, da er der Ordnung der Natur angehört. Allein eine *andere* Ordnung, die des Geistes, kann die endgültige Beschränkung ausdrücken und sich momentweise über sie erheben. Doch auch der Geist, der das Kunstwerk schafft, ist zur Erkenntnis auf Leiden und Schmerzen angewiesen, die Leiden der Seele, d.h. vor allem der Liebe. Zwar hat der Erzähler den Begriff der Krankheit für das Leid, das durch den Körper verursacht wird, reserviert. Doch auch das Leid, das durch die Liebe entsteht, ist durch Kum-

14 Beide Zitate Band 6, 2234.

mer und Schmerz gekennzeichnet und immer durchsichtig für die durch die Natur gesetzte Todesgrenze. Nur durch diese dunklen Seiten lassen sich überhaupt sinnvolle Erkenntnisse gewinnen, niemals durch das Glück. Während Glück den Körper befriedigt und den Geist lähmt, wird durch Leid der Geist in Bewegung gesetzt. *Das Glück ist einzig heilsam für den Leib, die Kräfte des Geistes jedoch bringt der Schmerz zur Entfaltung.*[15] Der Schriftsteller-*Verstand kann ruhig sein Werk beginnen, auf seinem Wege werden ihm genügend Leiden begegnen, die seine Vollendung bewirken. Was das Glück anbelangt, so dient es fast nur einem nützlichen Zweck: das Unglück möglich zu machen.*[16]

Die glücklichen Jahre sind die verlorenen, man wartet auf einen Schmerz, um an die Arbeit gehen zu können. Die Vorstellung vorausgegangenen Leidens geht mit dem Gedanken an Arbeit eine enge Verbindung ein, man fürchtet sich vor jedem neuen Werk, wenn man an die Schmerzen denkt, die man zuvörderst ertragen muß, um es zu konzipieren. Da man aber einsieht, daß Leiden das Beste ist, was man im Leben finden kann, denkt man ohne Grauen – wie an eine Befreiung fast – an den Tod.[17]

Wenn die geistige Tätigkeit dem standhält, vermag sie im Kunstwerk die vergehende Zeit zur Sprache

15 Band 10, 3989. In der Ordnung der Zeit sind die Leiden sogar die Stellvertreter der Ideen, kantisch gesprochen die ratio cognoscendi; vgl. a.a.O., 3990.
16 Band 10, 3991.
17 Band 10, 3994.

zu bringen[18]. Während durch die körperliche Krankheit und das Alter die harte Grenze des Todes sichtbar wird, sind Erkenntnisse, die durch seelischen Kummer und Schmerz in der Liebe gewonnen werden können, die Aufdeckung von Misstrauen und Lüge, Irrtümern und Wünschen, die Durchleuchtung von Milieus und die Beschreibung ihres Wandels. Zwar sind der Tod einer Liebe wie auch das Verschwinden eines Ichs ebenfalls Boten der Zeitgrenze. Doch weil für eine gewisse Zeit die Liebe einer anderen Person zugewachsen oder ein neues Ich aufgetaucht ist, wuchs das Material, das Leben, das auf die Erinnerung wartet, die irgendwann und unwillkürlich eine anfängliche Erfahrung in die Gegenwart holt und *die Tiefe der Jahre*[19] aufschließt. In der Auseinandersetzung mit den seelischen Leiden zeigt sich, dass der Geist auch einen anderen Gesprächspartner hat als nur einen Tintenfisch, nämlich sich selbst, der die Menschen als Riesen in der Zeit denkt und beschreibt. Sogar die Aufhebung der Zeit wird dem Geist in jenem Ewigkeitsmoment zuteil, in dem Vergangenheit und Jetzt in einer unauffälligen Alltagssituation zusammentreten. Zuletzt jedoch bleibt das Nichtwissen am Rande der Möglichkeit: *Er war tot. Tot für immer? Wer kann es sagen.*[20]

---

18 Sie kann das *Gefühl des Grauens* dennoch nicht vermeiden, denn dieses Gefühl entsteht unter anderem, weil die Zeit im Erzähler *wie ein körperliches Sekret abgelagert worden* war (Band 10, 4184).

19 Band 10, 4185.

20 Band 8, 2999.

Sprechende Möbel (die Freundschaft)

Als der Erzähler bei seinem ersten Aufenthalt im Seebad Balbec den Adligen Robert de Saint-Loup kennenlernt, der nur etwas älter ist als er selbst, sind sich beide rasch einig, dass sie *Freunde fürs Leben* werden.

Wie fast immer geht auch hier dem wirklichen Kontakt mit einer Person der in der Phantasie ausgemalte Kontakt voraus. Bereits die vorgreifende Phantasie malt einen allein durch den Anblick der Person entstandenen Wunsch nach Nähe aus. *Ich war entzückt bei dem Gedanken, ich werde ein paar Wochen lang die Bekanntschaft mit ihm pflegen, und wiegte mich in der Gewißheit, er werde mir seine Neigung zuwenden.*[1] Nach einigen Anfangsschwierigkeiten, die durch die eisigen Allüren Saint-Loups bedingt sind, sieht der Erzähler *dies von Nichtachtung erfüllte Menschenkind zu dem liebenswertesten und zuvorkommendsten der jungen Männer werden.*[2]

Als gewissermaßen das Eis gebrochen ist, ist es *sehr bald zwischen ihm und mir eine ausgemachte Sache, daß wir Freunde fürs Leben geworden seien*[3]. Saint-Loup betont *unsere Freundschaft, als spräche er von etwas Wichtigem und Kostbarem, das außerhalb von uns selbst existierte und das er bald – wobei er von den Gefühlen für seine Geliebte ganz absah –*

1 Band 3 (Im Schatten junger Mädchenblüte), 959.
2 A.a.O., 963.
3 A.a.O., 967.

als das schönste Glück seines Lebens bezeichnete.[4] Ja, er ruft sogar die *Ära der Freundschaft*[5] zwischen ihm und dem Erzähler aus.

Dennoch wird die Nähe nicht zu einer wechselseitigen Freundschaft. Und das liegt am Erzähler. Denn seine Suche nach der verlorenen Zeit ist nicht eine Suche nach freundschaftlichem Austausch, sondern eine Suche in sich selbst. Die Worte, mit denen Saint-Loup die Freundschaft bezeichnet, wecken im Erzähler nicht Glück, sondern beinahe unmittelbar *eine gewisse Traurigkeit*[6]. Es tut ihm leid, dass er in der Freundschaft kein Glück empfindet. Denn der Erzähler lehnt die Freundschaft ja nicht ab, sondern weiß ihre angenehmen Seiten durchaus zu schätzen: Zuwendung, Gespräche, Hilfe. Und selbst wenn das Glück der Freundschaft ihm nicht gegeben ist, die Tugenden der Freundschaft übt er gleichwohl aus, denn ihm ist es immer um das Wohl der Freunde zu tun. Es gibt jedoch einen ganz bestimmten Punkt, an dem sein eigener Umgang mit dem Freundschaftsangebot nicht reziprok sein kann, sondern eine andere Dimension in ihm berührt ist, von dem das Gegenüber nichts weiß.

Diese Dimension lässt sich nur im Alleinsein wahrnehmen. Glücklich ist der Erzähler nämlich lediglich dann, wenn sein Geist in Ruhe und ungestört an dem arbeiten kann, was seine Aufgabe ist: in die Tiefe des eigenen Ichs hinabzusteigen. Weder *das Beisammensein mit ihm noch unsere Gespräche –*

4 A.a.O., 968.
5 Vgl. a.a.O., 1141.
6 A.a.O., 968.

zweifellos wäre es mit jedem anderen genau das gleiche gewesen – verschafften mir irgend etwas von dem Glück, das ich nur zu empfinden vermochte, wenn ich ohne Gefährten war.[7]

Nur während des Alleinseins vermag der Erzähler aus der zumindest halbdunklen Tiefe seines Inneren Eindrücke heraufzuziehen. Es sind diese überwiegend dunklen, unklaren Eindrücke, um deren Analyse es geht, und für deren Bergung braucht es die Zeit und Konzentration, von der bereits eine Konversation in einer Gesellschaft von Freunden ablenken würde[8]. Erst recht eine Freundschaft hindert ihn an seinem Bestreben, die Unterschiede zwischen den Seelen festzuhalten, denn ein soziales Gefüge wie die Freundschaft tendiert durch das Glücksgefühl dazu, diese Unterschiede zu verwischen[9].

Um das Alleinsein geht es dabei in einem bestimmten Sinne: Der Geist muss daran arbeiten, nicht nur

---

7 Ebd.

8 Dennoch nimmt der Erzähler je nach Situation an alltäglichen Zerstreuungen teil, etwa am Ende des ersten Aufenthalts in Balbec, als die meisten Hotelgäste abgereist sind. Mit den verbliebenen ersinnt man Zerstreuungen, in denen das wahre Geheimnis, sich gegenseitig Freude zu machen, darin besteht, *uns ganz anspruchslos dazu zu verhelfen, daß wir die Zeiten des Unmuts besser bestehen, mit uns also am Ende unseres Aufenthaltes Freundschaften anzuknüpfen, die dann gleich darauf durch ihre kurz nacheinander erfolgende Abreise abgebrochen wurden.* (Band 3, 1249; ähnlich auch beim Abendessen mit Saint-Loups Freunden, Band 4, 1380ff.)

9 Vgl. Band 3, 969.

sich selbst, sondern seine ganze Welt zu durchleuchten, und dazu benötigt er zwingend andere Menschen. Er benutzt sie, um zu verstehen. Wenn der Erzähler sich an seinem Umgang mit Saint-Loup freut, dann nicht aus Freundschaftsgefühlen, sondern weil er Arbeitsmaterial bekommt. Die Freude entsteht aus seinem Geist, aus der geistigen, analytischen Tätigkeit. Er erkennt beispielsweise in Saint-Loup dessen Ahnen, seine ganze Vorgeschichte, die Gesetzmäßigkeiten, denen seine Person unterliegt. *Er war dann nur noch ein Gegenstand meines träumenden Sinnens, das ich ganz und gar um ihn kreisen ließ.*[10] *Manchmal machte ich mir selber Vorwürfe, dass ich in dieser Weise gern meinen Freund wie ein Kunstwerk betrachtete, wobei das Zusammenspiel aller Teile seines Wesens, harmonisch abgestimmt durch eine allgemeine Idee, von der sie wie an Fäden gelenkt wurden, ihm selber unbewußt war und infolgedessen seine rein persönliche Vorzüge, die geistigen und moralischen persönlichen Werte, auf die es ihm ausschließlich ankam, nicht erhöhen konnte*[11].

So nutzt der Erzähler seine Freundschaft wie alle seine sozialen Kontakte zur Untersuchung allgemeiner Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft. Auf der Erzählebene beutet er Saint-Loups Freundschaft, die ihm gleichgültig ist, sogar schamlos aus, damit Saint-Loup ihn der Herzogin von Guermantes bekannt macht[12]. Meist aber dienen die Überlegungen des Erzählers zum Thema Freundschaft als Kon-

10 Ebd.
11 Band 3, 970.
12 Vgl. Band 4, 1337 und a.a.O., 1380.

trast dazu, das Besondere des Künstlerseins zu analysieren und darzustellen, welche Bedeutung Beziehungen für einen Künstler oder einen denkenden Menschen haben. Freundschaft als reziproke ansprüchlich-vertrauliche Beziehung jedenfalls ist nichts für Künstler.

Die Wesen, die die Möglichkeit besitzen, für sich zu leben – allerdings sind das eigentlich die Künstler, und ich war seit langem überzeugt, daß aus mir niemals einer werden würde - haben auch die Verpflichtung dazu; die Freundschaft nun enthebt sie dieser Pflicht und zwingt sie zum Verzicht auf sich selber. Das Gespräch sogar, eine Ausdrucksweise der Freundschaft, stellt eine oberflächliche Abschweifung dar, bei der für uns nichts zu gewinnen ist. Wir könnten ein Leben lang Gespräche führen, ohne etwas anderes zu tun, als (die) inhaltliche Leere einer Minute damit zu wiederholen, während der Gang der Gedanken in der einsamen Arbeit künstlerischen Schaffens sich in Richtung Tiefe vollzieht als der einzigen Richtung, die uns nicht verschlossen ist, und in der wir, mit größerer Mühe freilich, zu einer Wahrheit vorzudringen vermögen.[13]

Freundschaft ist sogar verderblich für die, *deren Entwicklungsgesetz ganz in ihrem Innern ruht*,[14] denn weil man an die Freundschaft, auch wenn man allein ist, mit Rührung denken und den kostbaren Beitrag des Freundes schätzen möchte, bleibt man an der Oberfläche der Persönlichkeit, anstatt die Entdeckungsreise in die Tiefe fortzusetzen. Bereits

13 Band 3, 1190f.
14 A.a.O., 1191.

in der *Welt der Guermantes* wird der Erzähler von Erinnerungen befallen, doch indem Saint-Loup neben ihm im Wagen Platz nimmt, hindert er ihn ungewollt daran, sie zu untersuchen. *Die Ideen, die mich heimgesucht hatten, verflüchtigten sich jetzt rasch. Sie sind wie Göttinnen, die zuweilen geruhen, einem einsamen Sterblichen an der Biegung des Weges sichtbar zu erscheinen, sogar in seinem Zimmer, in das sie, während er schläft, im Türrahmen stehend, ihm ihre Verkündigung tragen. Doch sobald man zu zweit ist, verschwinden sie; Menschen, die stets in Gesellschaft leben, bekommen sie nie zu Gesicht. So aber fand ich mich nun auf die Freundschaft zurückverwiesen.*[15] Die Gelegenheit, die hier durch ferne Anklänge an die Verkündigung des Engels Gabriel an Maria[16] transparent wird, kann der Erzähler (auch zur Freude der Lesenden) erst im letzten Band der *Suche* ergreifen, um dann das Schreiben zu beginnen[17].

Die Freundschaft ist für den Künstler gefährlicher als etwa lockere Beziehungen. Denn anders als diese beansprucht die Freundschaft einen Teil des Ichs, oder genauer gesagt, sie führt dazu, den einzig wirklich bedeutsamen Teil des Selbst, den Teil, der noch undeutlich in der Tiefe liegt und der Hebung durch die Kunst bedarf, einem oberflächlichen Ich zu opfern, das nicht *Freude in sich selber findet, sondern eine verschwommene Rührung dabei verspürt, wenn es von außen her gestützt und in eine fremde Individualität gleichsam gastlich aufgenom-*

15 Band 5, 1777f.
16 Vgl. Lukas 1, 26-38.
17 Vgl. Band 10, 3935ff.

men wird, wo es dann beglückt über den ihm zuteil gewordenen Schutz sein Wohlbehagen in Billigung ausströmen läßt und Vorzüge bewundert, die es an sich selbst als Fehler bezeichnen und zu korrigieren bemüht sein würde.[18]

In der Freundschaft kommt ein Ich dem andern nahe. Sie schützt damit das Ich *vor Einsamkeit*[19]. Sie schenkt Wärme, die wir in uns vermissen, sie ist dann köstlich und tröstlich[20]. Der Erzähler braucht sie manchmal wie ein Aufputschmittel, wenngleich sie nur einen Genuss untergeordneter Art verschafft (zwischen Müdigkeit und Langeweile). Doch die Ich-Nähe zeigt auch die Ich-Gefährdung. Überhaupt scheint die Freundschaft, wenn wir sie einmal mit der Liebe vergleichen, eine Schwäche des Ichs zu sein, eine Art Hypotrophie, während die Liebe eine Hypertrophie des Ichs darstellt[21]. Die Nähe in der Freundschaft verhindert die Selbstverwirklichung. Der Erzähler kann diese unvermeidliche Gefahr nur bewältigen, indem er Distanz schafft, seine Bezie-

---

18 Band 5, 1773; vgl. auch Band 4, 1436: Es gibt *Augenblicke, da man das Bedürfnis hat, aus sich herauszutreten und die Gastfreundschaft einer anderen Seele zu akzeptieren, wofern diese Seele … eine fremde Seele ist.* Die Herzogin gibt einem solchen Bedürfnis aber nicht nach, weil sie das Gefühl hat, sich in der Seele des in sie verliebten Erzählers selbst zu finden (ebd.).

19 Band 3, 1192.

20 Es gibt eben immer auch ein anderes Ich im Erzähler, das sehr wohl genießt, was eine Freundschaft bietet; vgl. ebd.

21 Vgl. oben S. 91ff.

hungen analysiert und für sein Werk nutzt, freilich nicht ohne Gewissensbisse, Reue und Bedauern[22].

In der gleichen Zeit, in der der Erzähler die Freundschaft zu Saint-Loup kommen sieht, lernt er auch den Maler Elstir kennen, der ihm in gewisser Weise und bis zu einer bestimmten Grenze ein Vorbild als Künstler und darum ein Beispiel des künstlerischen Alleinseins ist. Für Elstir zählen die Gegebenheiten des Lebens nicht, vielmehr sie sind ihm nur eine Gelegenheit, sein Genie zu entfalten.[23] Das ist allerdings nur zum Teil das, worum es dem Erzähler geht, denn dieser benutzt zwar seine Beziehungen, doch entwickelt er nicht sein Genie, sondern sucht in der Erinnerung die Wahrheit nicht nur seines Lebens. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Elstir gewissermaßen in die Einsamkeit geraten ist, während der Erzähler sie für sich wählen wird. Elstir wollte als Künstler verstanden werden, es gab aber niemanden, der ihn verstand. Das war der offensichtliche Grund für seinen sozialen Rückzug. Seine Werke verstand er als Medium der Rückkehr zu den anderen, so dass er nicht aus Gleichgültigkeit allein lebte, sondern aus Liebe zu den anderen. Doch die Einsamkeit veränderte ihn: Er, der für bestimmte Menschen produzieren wollte, hatte doch im Produzieren für sich selbst gelebt: die Praxis der Einsamkeit hatte bewirkt, *dass er sie nun liebte, wie es bei jeder großen Sache ist, die wir anfangs fürchteten, weil wir sie zunächst mit kleineren unvereinbar wußten, an die wir doch noch verhaftet waren, deren sie uns aber nicht eigentlich beraubt;*

22 Vgl. Band 3, 968.
23 Vgl. Band 3, 1119.

vielmehr löst sie uns davon ab. Bevor wir die große Sache richtig kennen, ist unsere größte Sorge, wie wir sie mit gewissen Vergnügungen in Einklang bringen können, die gleichwohl keine Vergnügungen mehr sind, sobald wir mit jener erst vertraut geworden sind.[24]

Anders als das Alleinsein Elstirs ist die Einsamkeit, um die es dem Erzähler geht, unmittelbar durch sein Vorhaben erzwungen. Und noch ein weiterer Unterschied kommt hinzu: Elstir war letztlich immer auch ein Lehrender. Er versuchte besonders die jungen Menschen den Teil der Wahrheit zu lehren, den er erkannt hatte. Als *wahrer Meister – und daß er ein solcher im wahrsten Sinne des Wortes war, bildete vom rein schöpferischen Gesichtspunkt aus vielleicht seinen einzigen Fehler, denn um ganz und gar in der Wahrheit des geistigen Seins aufgehen zu können, muß ein Künstler allein bleiben und nicht das Geringste von sich auch nur an Schüler verschwenden – suchte er aus jeder ihn oder andere betreffenden Begebenheit zur Belehrung der jüngeren Menschen den Teil an Wahrheit herauszustellen, den sie enthielt.*[25]

Freundschaft und Lehre binden Kräfte des Künstlers und lenken ihn ab von dem, was seine eigentliche Aufgabe ist. Der Erzähler gelangt unter beiden Aspekten schließlich über Elstir hinaus. Er entscheidet sich bewusst für das Alleinsein, und die Frage der Schüler stellt sich gar nicht.

---

24 Band 3, 1089.
25 Band 3, 1135.

In die erzählerische Genese von Freundschaft und künstlerischer Einsamkeit eingeflochten finden wir dann auch zwei ordnende Metaphern des Erzählers für seine eigene Position. Wir (das Wir zeigt den Anspruch auf Verallgemeinerung an) sind *nicht wie irgendwelche* ***Bauwerke*** *..., an die man von außen her Steine herantragen kann*, Einschätzungen, bedeutsame Äußerungen von Freunden beispielsweise. Unser Ich ist nichts Zusammengesetztes, sondern etwas Individuelles, Unteilbares, etwas, das in sich und aus sich wächst, wir sind *wie* ***Bäume****, die aus ihrem eigenen Lebenssaft den nächsten Ring ihres Stammes, die Entfaltung ihrer Laubkrone ziehen.*[26]

Der hier anvisierte Gegensatz dürfte der zwischen dem Individuellen und dem Teilbaren oder Zusammengesetzten sein. In den Augen des Erzählers (und des Autors) ist dieser Gegensatz prinzipiell, und das Individuelle hat einen höheren Wert.

Erzähler und Autor setzen sich in den Erwägungen über die Freundschaft am Rande auch mit Nietzsche auseinander. Bereits in der ersten Begegnung in Balbec war Saint-Loup als intensiver Nietzsche-Leser vorgestellt worden[27]. Als der Erzähler später in Paris im Haus der Guermantes wohnt und von Saint-Loup Besuch erhält, begreift er nur mit Mühe, *daß große Geister, zum Beispiel Nietzsche, die Naivität besessen haben, ihr einen gewissen intellektuellen Rang zuzubilligen und infolgedessen*

26 A.a.O., 1191.

27 Vgl. Band 3, 965. Siehe dazu auch die letzte Unterhaltung mit Saint-Loup während des 1. Weltkriegs Band 10, 3775.

sich Freundschaften zu versagen, die nicht auf geistiger Wertschätzung beruhten. Mir ist es immer erstaunlich gewesen zu sehen, wie ein Mann, der die Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber so weit trieb, daß er sich aus Gewissensbedenken von der Musik Wagners lossagte, meinen konnte, die Wahrheit werde sich in wesensmäßig so verworrenen und unangemessenen Ausdrucksformen verwirklichen, wie es das Handeln im allgemeinen und im besonderen Freundschaften sind, und es könne irgendeinen Sinn haben, daß man seine Arbeit verläßt, um auf die irrige Nachricht vom Brand des Louvre einen Freund aufzusuchen und mit ihm zu weinen.[28]

Inwiefern der Erzähler Nietzsches Denken über die Freundschaft richtig wiedergibt, können wir hier dahingestellt sein lassen. Ihn interessiert, was ihm als verworren in Nietzsches Handlung erscheint, und das hat eben mit einer Freundschaft zu tun. Proust hat seine Informationen über Nietzsche nicht aus eigenem Textstudium, sondern offensichtlich aus Artikeln von Daniel Halévy entnommen[29]. Der Erzähler sieht Saint-Loup und Nietzsche beim Thema Freundschaft zusammen. Immerhin, und deshalb wundert sich der Erzähler auch, gilt ihm Nietzsche als Denker des Aufrichtigen, was zweifellos Nietzsche (wohl auch Saint-Loup) entspricht. Die Einsamkeit aber, die Nietzsche für sich reklamierte, bleibt seltsam ungesehen. Der Künstler jedenfalls, den Proust in seinem Erzähler vor Augen hat, ist ein einsamerer Denker als Nietzsche, von dem man

28 Band 5, 1772f.

29 Vgl. die Ausgabe der *Suche* von Luzius Keller, Band 3, S. 907f. und die dort genannte Literatur.

nun auch nicht gerade sagen könnte, dass er vorzugsweise gesellig war. Vielleicht kann man diesen Bezug auf Nietzsche als einen Überbietungsgestus lesen: Nietzsche, den man als einsamen Denker kennt (was der Erzähler verschweigt), ist nicht prinzipiell einsam gewesen. Doch müssen wir sehen, dass es hier nicht um eine tiefere Auseinandersetzung mit Nietzsche geht, dazu sind sich Proust und Nietzsche wohl zu fremd. Er wird lediglich, wie die anderen großen Geister in der *Suche* auch, benutzt, um die Aufgabe des Erzählers im Kontrast zu verdeutlichen[30].

Gegen Ende der *Suche*, nachdem Saint-Loup im Krieg gefallen ist, muss sich der Erzähler aus dem sozialen Leben weitgehend zurückziehen, weil ihm die Zeit davonzulaufen droht (wie beim Autor

30 Ansonsten wird auf Nietzsche (wie auf andere Geistesgrößen) nur wenige Male Bezug genommen: Der Arzt Cottard findet Nietzsche (als Deutschen) nicht beachtenswert und spielt lieber Karten, wohingegen seine Medizinstudenten den Umgang mit gebildeteren und musischeren Chefärzten bevorzugen, mit denen sie sich über Nietzsche und Wagner unterhalten können (Band 2, 572; die Anmerkung dazu im Register von Fischers Handbuch zu Marcel Proust sollte korrigiert werden, denn nicht die Cottards bevorzugen den Umgang mit nietzschefreundlichen Chefärzten, sondern die Medizinstudenten; Handbuch, S. 592). Der Erzähler, der Wagner bewundert, versteht nicht, wieso Nietzsche die Schönheit der Wagnerschen Musik flieht (Die Gefangene, Band 8, 2960); Saint-Loup zitiert in Band 10, 3775 den Deutschen Nietzsche mit der Freiheit des Frontsoldaten; Charlus macht sich lustig über Cottards Verachtung Nietzsches, Band 10, 3809f.

Proust in seinen letzten Lebensjahren). Er muss schreiben, und da ist Freundschaft Ablenkung, die nirgendwohin führt. Das heißt aber bis zum Schluss nicht, dass es keine Begegnungen geben sollte, denn das Denken braucht Material, um die Wahrheit über das Leben darstellen zu können. Die enorm vielen Figuren, denen der Erzähler begegnet, die noch weit mehr persönliche Kontakte des Autors widerspiegeln, zeigen, dass künstlerische Einsamkeit sehr wohl mit Teilhabe an der Gesellschaft einhergehen kann, ja die Teilhabe ist sogar erforderlich. Freundschaft macht das schwieriger. Der Erzähler erlebt in mehrfachem Sinne einen Zeitkonflikt: Soziale Kontakte und vor allem Freundschaften rauben dem Künstler (zeitweilig) ebenso die Zeit, wie sie ihm das Material für seine Arbeit liefern können. Und der Konflikt ist niemals ohne Trauer, denn die Erinnerung an Saint-Loup ist eine Erinnerung an das *Wesen, dessen Freund zu sein zu jener Zeit als größter Wunsch mich bewegte.*[31]

Gleichzeitig gerät durch die Pflicht, in Einsamkeit zu denken, das Urteil über Freundschaft schärfer, vor allem, als die unwillkürliche Erinnerung dem Erzähler die Zeit momentweise zurückbringt. Diese Erinnerungserfahrungen (etwa die Madeleine) stehen weit über allen anderen Erfahrungen, auch über der Freundschaft. Ja, die Freundschaft ist sogar weniger *wirklich* als die Erinnerung: das Zeichen ihrer Unwirklichkeit ist die Unmöglichkeit uns zufriedenzustellen, weil sie *in sich eine Täuschung ist, da der Künstler, der - aus welchen moralischen Gründen auch immer - auf eine Stunde Arbeit zu-*

31 Band 10, 3907.

gunsten einer Stunde verzichtet, in der er mit einem Freunde plaudert, sich bewußt sein muß, daß er eine Wirklichkeit für etwas opfert, was nicht existiert (da die Freunde nur dank einem holden Wahn Freunde sind, dem wir im Lauf des Lebens huldigen, dem wir uns überlassen, von dem wir aber in der Tiefe unseres Verstandes wissen, daß er der Irrtum eines Narren ist, der etwa glauben würde, die Möbel könnten leben und mit ihm sprechen)[32].

Ich komme hier noch einmal auf Leibniz zurück, weil ich vermute, dass dort das Prinzipielle zu finden ist. Leibniz sagt in § 86 seiner Monadologie, dass die Monaden nur mit Gott als der Urmonade eine Societät, also eine Art Gesellschaft haben. Der Gedanke, sie könnten auch untereinander eine Gesellschaft bilden, ist nicht vorgesehen. Eine Monade tauscht sich nicht mit einer anderen Monade aus, denn sie ist in sich selbst potentiell vollkommen. Wechselwirkungen zwischen Monaden sind mechanischer Art. Ist das ein unbewusstes Motiv für das Stichwort lebende und sprechende Möbel? Man sieht voneinander nur die Außenseite, der Spiegel des Universums aber ist im eigenen Inneren zu finden. Zur Wahrheit kann der Erzähler nur allein gelangen, sie ist subjektiv, aber nicht isoliert, denn sie muss die Erkenntnis der Welt (Spiegel) gewährleisten. Verborgen in seinem Ich findet er alles, sich selbst wie das ganze Universum seines Lebens, des Lebens auch überhaupt, das er gelebt hat. Andere Monaden haben andere Entwicklungsgesetze und erreichen vielleicht unterschiedliche Klarheitsniveaus. Und doch klingt beim Erzähler durch, dass

32 A.a.O., 3947.

die Suche nach der verlorenen Zeit allen aufgegeben ist und im Grunde jeder vor der Aufgabe steht, in sich selbst, in das Dunkle, hinabzusteigen und es zu klären und die Zeit wiederzufinden.

In einer Zeit, die von der intersubjektiven Wahrheitsauffassung der Diskurstheoretiker geprägt ist, irritiert das subjektive Wahrheitsdenken des Erzählers, das wie aus ferner Vergangenheit der Genieverklärung herüberschimmert. Doch hier gibt es vielleicht gar keinen interessanten Konflikt, denn es kann gut sein, dass die Wahrheitsbegriffe zu unterschiedlich sind. Wer aber sollte sagen können, was die Wahrheit des eigenen Lebens ist, wenn nicht wir selbst, wenn nicht unser Ich? Die Wahrheit, die durch unser Inneres erschlossen wird, lässt sich durch keine Freund- oder Fremdwahrnehmung ersetzen. Und wenn unser aller Entwicklungsgesetz in unserem Inneren läge, müssten wir die oft dunklen Spiegelungen aufklären, in denen sich bemerkbar macht, was wir in unserer Zeit waren und sind. In der *Suche* den Appell an eine auf sich selbst konzentrierte Denkarbeit zu hören, könnte dazu anregen, Metaphern wie Bauwerk, Baum und Möbel als kritische Hinweise zur Verfügung zu haben, wenn wir unsere Hoffnung auf die Freundschaft richten, die uns gleichzeitig stützt und verwirrt. Wir werden spüren, welch ungeheure Kraft im eigenen Denken, im eigenen Ich (auch in seiner Vielzahl) steckt, eine Kraft, die der Trauer über die verlorene Zeit zu begegnen vermag und sie angesichts des Todes wiederfindet, eine Kraft, über deren Ursprung wir nichts wissen, nur dies, dass sie in unserem Innern darauf wartet, dass wir sie gebrauchen.

Wo das Meer gotisch wird (Venedig)

Marcel Proust scheint zweimal in Venedig gewesen zu sein, im Mai 1900 mit seiner Mutter, im Herbst desselben Jahres allein[1]. Über diese Reisen ist alles, was man wissen kann, vermutlich bereits bekannt[2]. Im Ca' Giustinian, einem Palazzo aus dem 15. Jahrhundert, gegenüber der Punta della Dogana bzw. schräg gegenüber von Santa Maria della Salute, war sein Hotel Europa, das es heute nicht mehr gibt[3].

Diese Realien interessieren mich hier jedoch weniger. Mir geht es um das Venedig der *Suche nach der verlorenen Zeit*, für das der reale Aufenthalt zahlreiche Details liefert, doch das Venedig des Romans ist ein besonderes Venedig.

Dafür, dass Proust selten in Venedig war, ist die Bedeutung der Stadt im Roman hoch, obwohl auch der Erzähler lediglich einmal dorthin reist. Dafür ist er in Gedanken öfter dort. Venedig ist der nach Paris meistgenannte unter den realen Orten in der *Suche*.

---

1 Vgl. Band 6 der Ausgabe von Luzius Keller, 469.

2 Vgl. die Biographie von Jean-Yves Tadié, 454-458. Was darüber hinaus noch ans Licht befördert wurde, welche Menschen er damals getroffen hat, welche ihn gesehen haben, das stellt ein Artikel von Konrad Heumann in der FAZ vom 8. 9. 2019 dar: Wo ist seine Reisegruppe?

3 Die Adresse ist San Marco 1364. In diesem Gebäude sind jetzt die Büros der Biennale di Venezia untergebracht.

Der Venedigaufenthalt ist, wie wir es beim Erzähler erwarten, durch seine Phantasie, Wünsche und Träume, seine Einbildungskraft seit langem, letztlich seit der Kindheit, vorbereitet. Aus der prinzipiellen Anlage des Romans, der ja die Genese dessen darstellt, was er von Beginn an ist: die Arbeit eines Schriftstellers, ergibt sich, dass von Ziel und Ende her erzählt wird. Das ermöglicht dem Erzähler ständige Vor- und Rückgriffe innerhalb der Darstellung, die die Lesenden manchmal verwirren können. So wird auch der frühe Wunsch, nach Venedig zu fahren, bereits durch die Kunst erschlossen und durch vorweggenommene Erinnerung mit dem Fortgang der Erzählung verknüpft. Venedig teilt sich seine Rolle anfangs mit Florenz, Pisa oder Parma als weiteren Wunschorten in Italien[4]. Eine wirkliche Reise nach Florenz und Venedig scheitert an einer Erkrankung des Erzählers[5], doch die Träume von Venedig bleiben. Die erste, noch ungenaue Anschauung von Venedig formt eine Zeichnung von Tizian, die der Erzähler von Swann geschenkt bekommt[6]. Er ist glücklich, wenn er von Venedig träumt, der Schule Giorgiones, der Heimat Tizians, dem vollständigsten Museum der Wohnbaukunst des Mittelalters[7]. Später gehen die Phantasien des Jugendlichen über die Schauspielkunst der Berma und den Tizian in der Frarikirche in Venedig oder die Carpaccios von San Giorgio degli Schiavoni par-

4 Vgl. Band 1 (In Swanns Welt), 516ff.
5 A.a.O., 520.
6 A.a.O., 58.
7 A.a.O., 517. Keller weist in seinen Anmerkungen zur Stelle darauf hin, dass Proust (nicht nur) hier John Ruskin zitiert (Ausgabe Keller, Band 1, 692ff.).

allel; es sind Meisterwerke der bildenden und der dramatischen Kunst, die er gerne sehen möchte[8]. Im Fortgang aber sind für den Erzähler in *seinem* Venedig hauptsächlich die Werke von Vittore Carpaccio wichtig[9].

Lange vor dem Venedigaufenthalt, noch in Balbec, nennt der Erzähler in einem Gespräch mit dem Maler Elstir Veronese und Carpaccio als typisch venezianische Maler[10], worauf Elstir auf Carpaccios Bilder der Legende der heiligen Ursula hinweist[11].

Beim Eindringen in die Welt der Guermantes holt sich der Erzähler eine Erinnerung aus der Zukunft der erzählten Reise nach Venedig heran. Diese Erinnerung entsteht weniger durch die Kunst, sondern offensichtlich durch die eigene Beobachtung des

---

8 Vgl. Band 2, 581.

9 Geboren um 1465 in Venedig, dort gestorben 1525/26. Er ist der Maler, *den wir, wenn ich nicht in San Marco arbeitete, am liebsten aufsuchten* (Band 9, 3626). Seine in Venedig befindlichen Bilder sieht der Erzähler in der Accademia und in der Scuola San Giorgio dei Greci. Beim Venedigaufenthalt werden andere Maler selten erwähnt (z. B. Veronese, Band 9, 3597), und der Erzähler bezieht sich nicht auf ein bestimmtes Bild von ihnen.

10 Band 2, 1180f.

11 Band 2, 1180. Es geht dabei um Motive, die mit dem Wasser zu tun haben, um Schiffe, Regatten und Feste. Ob sich Elstir konkret auf ein Gemälde aus dem Ursula-Zyklus bezieht, wenn er von Turnieren zu Ehren von Gesandtschaften spricht, ist mir nicht ganz klar. Die detailreiche Beschreibung Elstirs entspricht jedenfalls keinem der Bilder genau, doch die Motive sind auf Carpaccios Bildern durchaus vorhanden.

Lichts und des Wassers. Die Verliebtheit in die Herzogin von Guermantes bringt den Erzähler manchmal um den Schlaf bzw. in die Träume. Ein Stück Nachdenklichkeit hält ihn lange auf der Grenze zwischen Wachen, Schlaf und Traum. Diese schattenhafte Nachdenklichkeit vergleicht er mit der Dämmerung in Venedig: *So habe ich später in Venedig lange nach Sonnenuntergang, wenn es schon fast Nacht zu sein schien, dank dem gleichwohl schon unsichtbaren Echo eines letzten Lichttons, das wie durch ein optisches Pedal unendlich lange angehalten über dem Wasser schwang, den Widerschein der schon abgeklungenen Paläste wie für alle Zeiten in schwärzerem Samtton auf dem Dämmergrau der Kanäle liegen zu sehen gemeint.*[12] Ich versuche einmal eine Vereinfachung dieses Satzes: Ein unsichtbares, nur noch als Echo wahrnehmbares Licht ermöglicht es, im grauen Wasser die tiefschwarze Spiegelung der Paläste zu sehen. Venedigreisende können sich erklären, was sie dort gesehen haben, wenn sie sich erinnern: Man kann das Dämmerlicht am Canale Grande so erhellend beschreiben. Der Erzähler aber drückt etwas aus, was beinahe nicht existiert. Die Liebe zur Herzogin ist so real wie der Schatten der Paläste auf dem Canale Grande in der Dämmerung.

Bezogen auf den Verlauf der Erzählung greift diese Beschreibung weit voraus. Aus ebenso noch weit entfernter Zukunft des Venedigaufenthalts entfaltet

12 Band 4, 1439. Keller/Laemmel revidieren die Übersetzung: *den Widerschein der wie für alle Zeiten in schwärzerem Samt sich dehnenden Paläste* (Ausgabe Keller Band 3, 200).

sich der Traum, der gleich folgt: *Im Schlafe sah ich eine gotische Stadt inmitten eines Meeres … Ein Meeresarm durchschnitt die Stadt; das grüne Wasser breitete sich bis zu meinen Füßen aus; am gegenüberliegenden Ufer umspülten seine Fluten eine orientalische Kirche, dann Häuser, die noch dem vierzehnten Jahrhundert angehörten, so daß man, indem man sich zu ihnen begab, gleichzeitig rückläufig durch die Jahrhunderte schritt. Dieser Traum, in dem die Natur die Kunst in sich aufgenommen hatte und das Meer gotisch geworden war, dieser Traum, in dem ich die Landung am Gestade des Unmöglichen unternahm, war mir, so meinte ich, schon ziemlich oft gekommen*[13].

Kein Zweifel, dass diese Stadt Venedig sein wird. So taucht Venedig als Kunst- und Naturstadt immer wieder einmal in der *Suche* auf, es zu sehen bleibt jedoch auf der Erzählebene ein Wunschtraum. Die eigentliche Annäherung an Venedig und das endliche Eintauchen in diese Stadt haben mit Albertine zu tun, aber der tiefste Sinn des Venedigaufenthalts ist noch ein anderer. Wir müssen zwei Abschnitte berücksichtigen, die sich auf den 5. Band (Die Gefangene) und den 6. Band (Die Entflohene) verteilen.

In *Die Gefangene* wird der Wunsch nach Venedig zu fahren immer stärker. Doch mit Albertine nach Venedig zu fahren geht nicht, weil der Erzähler dann nicht frei ist und vor allem, weil er fürchtet, Albertine könnte sich für Frauen in Venedig interes-

13 Band 4, 1439.

sieren. Venedig ist der Ort des Lebens ohne Albertine[14].

Doch auch Albertine liebt Venedig[15] und mag Kleider von Fortuny, der, so hatte es Elstir prophezeit, die Bekleidungen aus den Zeiten Tizians und Carpaccios in der Gegenwart tragbar machen würde[16]. Der Erzähler verschafft ihr diese Kleider und Stoffe, und *majestätisch – halb Dogaressa, halb Mannequin – stolzierte sie in meinem Zimmer auf und ab.*[17] Der Anblick der Kleider, die Venedig und den Wunsch, es zu besuchen, heraufbeschwören, macht ihm sein eigenes Sklaventum in Paris klar, hervorgerufen dadurch, dass er Albertine als Gefangene hält.

Kurz bevor Albertine flieht, hat der Erzähler einen Traum von Venedig, der schon aus der Zukunft der Erzählung kommt, weil er eine Gondelfahrt auf dem

14 Vgl. Band 8, 2785, 2894 und 2975ff. Vgl. auch 2984: Wäre Albertine nicht gewesen, hätte ich *in diesem Augenblick in Venedig in einem jener kleinen Speisezimmer, die flachgedrückt wie ein Schiffsraum wirken und von denen man durch kleine, von maurischen Ornamenten überwölbte Fenster auf den Canale Grande blickt, … zu Abend essen können.*

15 Ich würde *schrecklich gern nach Venedig fahren*, sagt sie schon in Balbec zu Elstir (Band 3, 1180).

16 Fortuny (1871-1949) habe das Geheimnis der Herstellung der venezianischen Stoffe wieder entdeckt, *und schon in ein paar Jahren würden die Frauen in ebenso herrlichen Brokaten mit orientalischen Mustern wie denjenigen, mit denen Venedig seine Patrizierinnen schmückte, spazierengehen oder noch besser zu Hause bleiben können.* (Band 3, 1181)

17 Band 8, 3250; vgl. auch 3247-3249.

Canale Grande voraussetzt. Albertines blau-goldenes Kleid von Fortuny erscheint ihm wie *ein lockender Schatten jenes unsichtbaren Venedig. Morgenländische Ornamente überzogen es überall - wie Venedig, wie jene gleich Sultaninnen hinter durchbrochenen Steinvorhängen verborgenen Paläste, … wie die Säulen mit den orientalischen Vögeln, die abwechselnd Tod und Leben symbolisieren und hier unzählige Male auf dem schillernden Gewebe von tiefem Blau wiederkehrten, das unter meinem vorwärtstastenden Blick sich in schmiegsames Gold verwandelte durch eine ähnliche Metamorphose, wie sie vor der vorwärtsgleitenden Gondel flammendes Metall aus der Azurtönung des Canale Grande macht. Die Ärmel aber waren in jenem kirschroten Ton abgefüttert, der so eigentümlich venezianisch wirkt, daß man ihn ‚Tiepolorosa' nennt*[18].

Der Fortuny-Mantel ruft aber nicht allein Kunst und Architektur auf, sondern auch die Natur, denn er breitet einen *anderen Frühling* vor ihm aus, *einen Frühling, der keineswegs mehr grünbelaubt, sondern im Gegenteil plötzlich aller Bäume und Blüten entkleidet wurde durch bloßes Aussprechen des Namens ‚Venedig', einen auf Flaschen gezogenen, auf seine Essenz zurückgeführten Frühling, der das Längerwerden, die Erwärmung, die schrittweise Entfaltung seiner Tage nur in der zunehmenden vegetativen Kraft nicht mehr einer unreinen Erde, sondern eines unberührten blauen Wassers verrät, das frühlingshaft ist, ohne Blütenblätter zu treiben …* Die neuzeitlichen Jahre bringen *ebensowenig wie die Jahreszeiten den blütenlosen Meeresarmen …*

18 Band 8, 3281f.

dem gotischen Stadtkern eine Änderung. Der Erzähler erlebt das kindliche Verlangen, das *noch im leidenschaftlichen Eifer des Aufbruchs die Kraft zu reisen in mir zerstört hatte*[19], *mich meinen eigenen Vorstellungen von Venedig gegenüberzusehen, genau zu betrachten, wie dieses in Arme zerteilte Meer mit seinen - denen des Flusses Okeanos ähnlichen - Windungen eine aufs höchste entwickelte städtische Zivilisation umschlang, die sich aber, hinter ihrem azurblauen Gürtel isoliert, völlig abseits entwickelt und abseits auch ihre Schulen der Malerei und Architektur gezeigt hatte – ein fabelhafter Garten mit Früchten und Vögeln aus farbigen Edelsteinen, erblüht inmitten des Meeres, das ihn kühl umwogt und mit seiner Flut den Schaft der Säulen bespült, auf den mächtigen Steinschnitt der Kapitelle aber wie einen dunklen Azurblick, der im Schatten wacht, das Licht in Tupfen aufsetzt und unaufhörlich darüber hinrieseln läßt.*[20]

Venedig existiert gewissermaßen in einer eigenen Zeit. Es hat seine Zeit ein Stück aus dem Lauf der Jahreszeiten und aus den historischen Prozessen herausgenommen und so den Frühling und die Schönheit konserviert.

In der *Suche* rückt Venedig durch Albertine nahe, aber erst ohne Albertine tritt es für den Erzähler aus den Wunschträumen heraus. Der Entschluss zur

19 Gemeint ist die durch einer Erkrankung unmöglich gewordene Venedigreise als Kind, vgl. Band 1, 520.

20 Band 8, 3305f. Dieser andere Frühling ist für den Erzähler ein Kennzeichen von Venedig, vgl. Band 10, 3949.

Reise ist gefasst. Der Erzähler läutet nach Françoise, um sich das Kursbuch bringen zu lassen[21]. Aber das genügt nicht. Denn nicht der Erzähler bewirkt die Reise, sondern Albertine. Erst als Françoise dem Erzähler mitteilt, dass Albertine fort ist, kann der Traum Wirklichkeit werden, so schlimm sich der Verlust Albertines auch ausnimmt. Albertine geht, Venedig kommt. Der Fortuny-Mantel aber, der den Venedig-Wunsch belebt hatte, wird den Erzähler in Venedig noch einmal kurz an Albertine erinnern[22].

Der Venedigaufenthalt wird somit in *Die Entflohene* erzählt. Genau besehen reicht allerdings nicht einmal die Flucht Albertines aus, denn erst nach ihrem Tod reist der Erzähler mit seiner Mutter nach Venedig. Venedig ist auf der Ebene der Erzähllogik zunächst merkwürdig herabgestuft, denn es scheint dem Erzähler nur dadurch interessant, dass sich dort zum dritten Mal Gleichgültigkeit gegenüber Albertine ergibt, immerhin erstmals eine völlige Gleichgültigkeit[23]. Albertine macht aber nur den Weg nach Venedig frei, seine eigentliche Bedeutung in der *Suche* ist eine andere. Um diese Bedeutung zu erschließen, kann man sinnvollerweise drei Aspekte unterscheiden, und man wird gleichsam drei Venedigs entdecken:

---

21 Ähnlich wie der Vater die Venedigreise geplant hat, vgl. Band 1, 518.

22 Vgl. unten S. 192f.

23 Als ein Telegramm von Gilberte eintrifft, das der Erzähler aufgrund eines Lesefehlers von Albertine geschickt glaubt, bemerkt er: *Ich hatte endgültig aufgehört, Albertine zu lieben* (Band 9, 2623).

a) das schöne Venedig der Kunst und der Kindheit

b) das ärmliche Venedig der Liebe und der Einsamkeit

c) das innere Venedig der Erinnerungen an Albertine

a) Zunächst fällt die enge Verbindung zwischen Venedig und Combray, dem Städtchen der Kindheit, auf. Die Verbindung ist logisch, wenn man an die Kindheitsträume von Italien denkt, und sie ist direkt im Traum vor Albertines Flucht vorbereitet. In Venedig nun genießt der Erzähler *Eindrücke, welche ganz denen, die ich früher so oft in Combray gehabt hatte, verwandt, doch hier in etwas ganz anderes, Reicheres, umgesetzt waren.*[24] Er sieht von seinem Hotel aus morgens den goldenen Engel des Campanile (der 1902, zwei Jahre nach dem realen Besuch des Autors, einstürzt) auf der Piazza San Marco, und er denkt an Sonntage in Combray. Am zweiten Tag, an dem die erste morgendliche Erkundung Venedigs unternommen wird, sieht er, dass, wie in Combray, das Alltagsleben Venedigs sehr real ist, aber auf eine gesteigerte, schönere Weise. Die einfachen Häuser Combrays sind hier Paläste aus Porphyr und Jaspis. Er vergleicht den Morgen im Combray seiner Kindheit mit dem Morgen in Venedig. Die Morgenfrische von Combray ist hier eine kühle Meeresbrise[25]. Das Zimmerfenster von Tante Léonie hat Entsprechungen im Hotelfenster, das allerdings einen schönen venezia-

24 Band 9, 3594.
25 Vgl. a.a.O., 3597.

nischen Spitzbogen besitzt, den er bereits von San Giorgio Maggiore aus erkennen kann[26]. Hinter der Balustrade vor diesem Fenster wartet die Mutter auf ihn. Sie hat sich einen Schleier aus weißem Tüll umgelegt, um ihre Tränen und ihre Trauer zu verbergen. Dieser Anblick weist voraus auf die im Baptisterium von San Marco neben dem Erzähler stehende Mutter[27]. Das Fenster mit dem halb arabischen Spitzbogen wird zu ihm sagen, wenn er in Zukunft eine Museumskopie dieses Fensters sehen wird: *Ich kann mich noch sehr gut an deine Mutter erinnern.*[28]

Die Zusammenhänge und Verwandtschaften zwischen Combray und Venedig bilden sich weniger aus materiellen Ähnlichkeiten, sind doch die Empfindungen aus Combray *in etwas ganz anderes* umgesetzt, sondern aus der Präsenz der Mutter und der dadurch aufgerufenen Erinnerung an die Kindheit und das Kindsein. Die Mutter ist das eigentliche Thema in Venedig, die Albertine-Geschichte ist nur der Anlaß.

Im Nachmittagslicht nähern sich Mutter und Erzähler dem Dogenpalast, der so aussieht, als ob er immer noch auf den nächsten Dogen wartet. Die Mutter erinnert an die Großmutter: *Wie sehr hätte deine Großmutter diese einfache Größe geliebt*[29], die Schlichtheit, die mit der Natur konkurrieren könnte. Nach den Kommentatoren dürfte das ironisch

26 Vgl. Band 9, 3596.
27 Vgl. unten S. 185ff.
28 Band 9, 3597.
29 Band 9, 3601.

gemeint sein[30]. In der Tat hat die Großmutter einen eigenen künstlerischen Geschmack gepflegt. Hier jedoch scheint mir gegen die Ironie zu sprechen, dass der Gedanke der Naturähnlichkeit der Kunst die Umkehrung der Venedig-Vision des Erzählers von der Kunsthaftigkeit der Natur ist (das Meer wird gotisch). Hinzu kommt, dass er selber beides verbindet: denn die Fahrten auf dem Canale Grande zeigen, wie das Licht die Ansicht der Paläste wandelt und wie eine Kette von Marmorklippen erscheinen lässt. So erinnern sie an Naturschauplätze, bringen das Bild einer Natur hervor, die ihr Werk mit den Mitteln menschlicher Einbildungskraft erschaffen hätte[31].

Neben diese Beobachtungen an Natur und an Architektur treten die am sozialen Geschehen: Venedig ist auch eine Stadt *elegantester Frauen* wie auf den Boulevards in Paris. Sie machen Besuche oder Einkäufe, fahren mit den Gondeln, und das Ganze bekommt *die Form und den Zauber eines Museumsbesuchs und einer Seefahrt*[32].

Mit der Mutter bleibt der Erzähler den Kunstwerken und der Schönheit auf der Spur. Er geht regelmäßig nach San Marco, um über John Ruskin zu

30 Vgl. die Anmerkung von Keller zur Stelle, Ausgabe Keller Band 6, 471.

31 Vgl. Band 9, 3602.

32 A.a.O., 3602f. Diese eleganten Frauen sind fast ausnahmslos Ausländerinnen. Die italienischen Frauen sind dagegen Frauen aus dem Volk (siehe Abschnitt b).

arbeiten[33]. Er erreicht San Marco mit einer Gondel, doch wie jede Venedigreisende weiß, wäre der Fußweg vom Hotel des Erzählers mindestens genauso schnell. Aber so ist die Kirche nicht nur ein Bauwerk, sondern *das Ziel einer Fahrt über die frühlingshafte Meeresflut, mit der die Markuskirche für mich ein lebendiges, untrennbares Ganzes bildete.*[34]

Wir beide, meine Mutter und ich, traten in das Baptisterium ein.[35] Die Beschreibung des Raums ist kurz und sei daher hier vollständig wiedergegeben. Beide *schritten über die Marmor- und Glasmosaiken des Bodens hin, vor uns die riesigen Arkaden, deren geschwungene rosige Flächen die Zeit etwas gebeugt hat, so daß die Kirche da, wo die Frische des Kolorits noch erhalten ist, wirkt, als sei sie in einer wachsweichen, formbaren Masse aus gigantischen Waben aufgebaut; da, wo im Gegensatz dazu eine Verhärtung des Stoffes eingetreten ist und die Künstler Steinfiligrane und Vergoldungen angebracht haben, sieht sie jedoch aus, als sei sie der köstliche, in einer Art von Korduanleder hergestellte Einband eines venezianischen Evangeliars in Kolossalformat.*[36]

Die Beschreibung ist so knapp, weil dem Erzähler etwas anderes wichtig ist als dieser Raum als sol-

33 Für diejenigen, die heutzutage vor San Marco stehen, mag das eine beinahe unglaubliche Vorstellung sein.
34 Band 9, 3624.
35 Seinerzeit konnte man das Baptisterium noch von der Piazza San Marco aus betreten, während man heute durch den Kirchenraum gehen muss.
36 Band 9, 3624f.

cher. Es geht ihm hier um den Raum, wie er ihm erscheint, wenn die Mutter neben ihm steht, es geht um die Beziehung zur Mutter. Da der Erzähler lange vor den Mosaiken verweilt, die die Taufe Christi darstellen, legt sie ihm, *als sie die eisige Kühle verspürte, die von der Decke des Baptisteriums niederfiel, … einen Schal um die Schultern.*[37] Diesen sorgenden und schützenden Gestus wird er lebenslang erinnern. Niemals wird es ihm gleichgültig sein, *daß in dem kühlen Halbschatten neben mir eine Frau stand, die sich in ihre Trauer mit der verehrungsvoll enthusiastischen Glut jener alten Frau hüllte, die man in Venedig auf 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.*[38]

Hier müssen wir innehalten und genauer hinsehen, wie das Erzählte zu verstehen sein könnte. Nach Alberto Beretta Anguissola verbindet Proust hier die Mutter mit den Engeln, die im Mosaik die Kleider Jesu tragen. Auf diese Weise wird der Erzähler gewissermaßen zum Getauften, und das entspricht einer Art Versöhnung zwischen Mutter und Sohn

37 Band 9, 3625.

38 Hier zitiere ich nach der Ausgabe von Keller (Band 6, 342f.), weil mir die Übersetzung von Rechel-Mertens mißverständlich erscheint (dort Band 9, 3625f.)

und auch zwischen Realität und eigener Geschichte. Und natürlich kann eine solche Taufe nur in Venedig stattfinden, der Stadt, die selbst im Wasser steht oder darin untergeht[39]. Das ist sicher eine mögliche Interpretation. Aber es werden auch einige Zusammenhänge hineingetragen, andere wiederum ausgeblendet. Was bedeutet die Interpretation, die der Erzähler selber durch das Bild von Carpaccio leistet? Es handelt sich (der Ursula-Zyklus umfasst neun Bilder) um das Bild *Martyrium der Pilger und Begräbnis der heiligen Ursula*[40]. Der Erzähler sieht im Begräbnisteil des Bildes ganz ausdrücklich nur die trauernde, alte Frau. Was hätte eine *trauernde alte* Frau mit einer Taufe zu tun? Sie hat nur dann etwas damit zu tun, wenn es nicht nur um die Taufe, also um die Zugehörigkeit zur Mutter geht, die man möglicherweise als Versöhnung bezeichnen kann, sondern auch um das Alter, die Zeit also, und die Trauer der Mutter. Der Erzähler hatte seine Mutter ähnlich bereits vor dem Fenster seines Hotels warten sehen: als trauernde Frau, die ihre Tränen unter einem Schleier verbirgt[41]. Diese Szenen scheinen mir zum Kern des Venedigaufenthaltes zu gehören. Was der Inhalt der Trauer, was die Bedeutung des Alters und der Zeit ist, das werden wir am Ende des Aufenthaltes in Venedig sehen: es geht um den Abschied.

39 Vgl. die Anmerkungen von Keller zur Stelle, Band 6, 475.

40 1494 gemalt, Accademia, Venedig.

41 Der Schleier der Mutter vor dem Hotelfenster ist weiß, der Schleier der Frau im Bild von Carpaccio ebenfalls, doch der Erzähler spricht von schwarzen Schleiern. Ob dieser Unterschied eine Bedeutung haben könnte, vermag ich nicht zu sagen.

b) Vorerst aber entdeckt der Erzähler noch ein anderes Venedig, ein Venedig, das unabhängig von der Mutter ist. Während Kindheit und Mutter mit dem schönen Venedig, dem Venedig der Kunst verbunden sind und der Erzähler dort meist zielgerichtet bestimmte Orte aufsucht, gehört sein Bedürfnis nach Liebe in ein anderes Venedig. Der Erzähler bezeichnet es als Fehler großer Künstler, als Reaktion auf die schönen Venedigbilder schlechter Maler sich auf das arme, das realistische Venedig zu konzentrieren. Das hindert ihn aber nicht daran, bzw. macht ihn eben neugierig, genau dieses bescheidene Venedig zu erkunden, und zwar allein, am Nachmittag und manchmal Abends, jedenfalls ohne die Mutter.[42] Was die Bauten angeht ziellos streift er durch dieses Venedig, nennt keine bestimmten, bekannten Kunstwerke oder Kirchen. Sie sind da, werden aber eher nur erwähnt. Er spricht von den kleinen Gassen, und die kleinen Kanäle bahnen ihm einen Weg in das Herz dieser volkstümlichen Viertel, die immerhin auch manchmal ein schöneres Bauwerk beherbergen. *Ich hatte den durch mein Verlangen noch verstärkten Eindruck, nicht außerhalb zu sein, sondern mehr und mehr in das Innere eines Arkanums einzudringen, denn jedesmal fand ich etwas Neues, das auf meiner einen oder anderen Seite sich erhob, ein kleines Bauwerk oder ei-*

42 Vgl. Band 9, 3598; hier ist offensichtlich ein sinnentstellender Flüchtigkeitsfehler in der Übersetzung von Rechel-Mertens stehen geblieben. Denn es heißt dort: *des Nachmittags, wenn ich mich mit meiner Mutter ins Freie begab.* Er geht aber ohne die Mutter, wie der französische Text sagt: *l'après-midi, si je ne sortais pas avec ma mère,* dem die neueren Übersetzungen folgen.

nen unerwarteten ‚Campo', der noch das gleichsam erstaunte Aussehen der schönen Dinge zeigte, die man zum ersten Male sieht und deren Bestimmung und Nutzen man noch nicht gleich begreift.[43] Eigentlich aber ist er auf der Suche nach Frauen aus dem Volk. Sie sind sein Ziel, Frauen, die er, nachdem Albertine nicht mehr da ist, nun lieben möchte. Er kehrt zu Fuß durch kleine Calli zurück, spricht Mädchen aus dem Volk an, aber dann versteigt er sich in erinnerungsphilosophische Selbstreflexionen darüber, was er denn eigentlich suche. Wenn es das Mädchen von früher ist, dann gibt es das nicht mehr, weil es jetzt älter ist. So aber kommt er nicht zum Ziel. Wer so wie der Erzähler mit dem Vergangenen lebt, kommt in der Gegenwart nicht wirklich an.

Auch abends geht er allein aus in der verzauberten Stadt, und dann fühlt er sich wie in 1001 Nacht[44]. Er findet Wege und Plätze, die nicht im Reiseführer stehen. Farbabstufungen der Schornsteine, Gärten, die Nähe der Häuser zueinander – und sieht alles das plötzlich als Ausstellung holländischer Gemälde aus dem 17. Jahrhundert. Er gerät in Verwirrung: Soll er das Gebäude nicht wiederfinden, von dem er geträumt hat? Am nächsten Morgen weigern sich die calli, ihm einen Hinweis zu geben. Hat er das alles geträumt?

Einmal scheint sein Bemühen um Frauen erfolgreich zu sein. Er will eine hübsche 17jährige Glasbläserin

43 Band 9, 3600.
44 Vgl. a.a.O., 3631.

(ein wahrer Tizian![45]) mit nach Paris zurücknehmen und ihr dort eine Arbeit verschaffen, doch zerschlägt sich der Plan, da er, wie die Depesche seines Börsenmaklers ihm mitteilt, vor dem Ruin steht. Die Versuche, Frauen zu begegnen, gewissermaßen ohne die Mutter zu leben, sind erfolglos. Junge Frauen aus Österreich, die er im Hotel kennenlernt, reisen ab[46]. Dann entfaltet sich am letzten Tag des Aufenthalts ein Drama. Seine Mutter ist abreisefertig, während der Erzähler erfährt, dass die Baronin Putbus, hinter deren Kammerzofe er schon lange her war, anreisen wird. Er will die Abreise verschieben. Seine Mutter lehnt ab und fährt zum Bahnhof. Er hingegen bleibt sitzen. Bald wäre die Mutter fort, er wäre ganz allein in Venedig, *allein mit dem traurigen Gefühl, sie betrübt zu wissen durch meine Schuld, und ohne ihre Gegenwart, mit der sie mir Trost spenden könnte … Meine unwiderrufliche Einsamkeit lag so nahe vor mir, daß sie für mich bereits angefangen zu haben und vollkommen schien.*[47]

Das Einsamkeitsgefühl zerstört Venedig. *Die Stadt, die ich vor mir hatte, war Venedig nicht mehr.*[48] Denn wenn in ihm nur Einsamkeit ist, kann sein Inneres nicht das tun, was es sonst tut, um etwas wahrzunehmen: Es kann Venedig nichts mehr hinzufügen, also durch keine innere Kraft der Stadt etwas aufprägen und sie zum Kunstwerk machen, so dass sie in ihre materiellen Teile zerfällt. *So waren*

45 Vgl. a.a.O., 3617.
46 Vgl. Band 9, 3629.
47 Band 9., 3633f.
48 A.a.O., 3634.

auch die Paläste, der Kanal, der Rialto von der Vorstellung entkleidet, die ihre Individualität ausmachte, und in ihre gewöhnlichen Stoffelemente zersetzt.[49] An dieser Stelle spricht der Erzähler ziemlich erratisch vom Hafenbecken des Arsenale, einem Ort in Venedig, der ihn und den er bisher überhaupt nicht berührt hat und den er noch nie erwähnt hat. Ich möchte das als einen Hinweis auf sein plötzliches Empfinden der Fremdheit Venedigs verstehen, die auch noch mit einem angsterregenden Kindheitserlebnis verbunden ist; denn in einer Badeanstalt scheint das Kind in einer nach unten, zum Wasser offenen Umkleidekabine allein gewesen zu sein und hatte sich vorgestellt, es hätte den Zugang zum Eismeer vor sich[50]. In diesem nun so eisig-fremden Venedig hört er einen Gondoliere O sole mio singen, und es klingt *wie eine Klage um jenes Venedig auf, das ich gekannt hatte.*[51] Er hört Strophe um Strophe dieses *unbedeutenden*[52] Schlagers. Doch keine verhilft ihm zur Entscheidung, ohne die Mutter zu bleiben oder mit ihr zu fahren, im Gegenteil, das Hören bedeutet: Ich bleibe allein in Venedig. Die Traurigkeit, die der Gesang verursacht, macht aber auch seinen Reiz aus und gehört zum Lied dazu. O sole mio wird zum Gesang einer lähmenden Verzweiflung, er besiegelt den Zerfall Venedigs. Vor mir lag ein *Venedig, in dem ich ohne sie würde zurückbleiben müssen. Nicht nur enthielt*

49 Band 9, 3634.

50 Vgl. a.a.O., 3634f. sowie die Anmerkung zur Stelle in der Ausgabe von Keller, Band 6, 480.

51 Band 9, 3635.

52 A.a.O., 3636. O sole mio wurde 1898 geschrieben und schnell ein Welterfolg.

es meine Mutter nicht mehr, sondern da ich nicht mehr genügend Ruhe in mir hatte, um mein Denken bei den Dingen verweilen zu lassen, die mir vor Augen standen, hörten auch diese auf, etwas von mir zu enthalten; mehr noch, sie hörten sogar auf, Venedig zu sein, als habe nur ich den Steinen der Paläste und dem Wasser des Canale Grande eine Seele eingehaucht.[53] Am Ende bringt nicht eine Überlegung, sondern ein somatischer und aus Gewohnheit entstehender Impuls die Entscheidung, zum Bahnhof zu rennen und mit der Mutter abzufahren.

Wenn man so will, ist die besungene Sonne die Mutter, nach der der Erzähler sich sehnt, weil er ohne sie mutterseelenallein ist. Venedig stellt sich als die Stadt heraus, in der die Beziehung mit der Mutter unter dem Gesichtspunkt ihres Endes bedacht wird. Dabei geht es, wenn wir den Hinweis auf die Taufe einbeziehen, um die Zugehörigkeit zueinander, aber vor allem um die Trauer der Mutter und den Trennungsschmerz des Sohnes. Mit dem Versuch des Erzählers in Venedig zu bleiben wird darüberhinaus der Abschied von der Mutter thematisiert, der noch nicht vollzogen, doch als Abschiedsschmerz quälend vorgestellt und empfunden wird.

53 Band 9, 3637. Die Revision der Übersetzung durch Keller/Laemmel und die Übersetzung von Fischer haben an dieser Stelle einen etwas anderen Text; vgl. dazu die Anmerkung von Keller zur Stelle, Band 6, 480.

c) Venedig liefert nun aber auch noch eine Metapher für die Erinnerung an Albertine[54]. Denn diese, deren Tod ja erst die Reise nach Venedig möglich machte, ist im tiefsten Grund des Erzählers eingeschlossen *wie in den Bleikammern eines inneren Venedig.*[55] Die Bleikammern sind real die Gefängniszellen des Dogenpalastes, die hier vom Erzähler in eine Metapher des Inneren verwandelt werden. Albertine ist darin lebendig (eigentlich die Erinnerung an sie), aber sowohl völlig unerreichbar als eben auch vergessen und der Gleichgültigkeit anheimgegeben. Nur in bestimmten Situationen öffnen sich die Kammern für einen kurzen Moment und setzen eine Erinnerung frei, die ihn anrührt, weil er seinerzeit so sehr ihretwegen gelitten hat. Von dreien dieser Momente berichtet der Erzähler. In San Giorgio dei Greci ruft ein stilisierter Adler

54 Ursprünglich scheinen Albertine- und Venedigteil nicht verbunden gewesen zu sein, wenn ich Erkenntnisse aus der Forschung richtig verstehe. Manche Unausgeglichenheiten im Venedigkapitel haben anscheinend damit zu tun, dass Venedig während des Entstehungsprozesses des Romans eine Art von schwimmender Insel war, die Proust bald hier, bald da zu verankern suchte. Er fügte in das Venedigkapitel auch die Szene mit dem Botschafter Norpois und Madame de Villeparisis ein (Band 9, 3603-3616), die wenig mit dem eigentlichen Venedigthema zu tun hat. In den Entwürfen war Venedig lange Zeit der Ort, an dem sich der Erzähler plötzlich an die tote Großmutter (statt an Albertine) erinnert. Nachdem diese Erinnerung in den Sodom/Gomorra-Band gewandert ist, verlor Venedig den Handlungszusammenhang und wurde schlecht und recht in den Albertine-Teil eingefügt; vgl. Ausgabe Keller, Band 6, 436.

55 Band 9, 3616.

neben einem der Apostel die Erinnerung an zwei Ringe Albertines wach und fast auch das gleiche Leiden, das sie damals ausgelöst hatten[56], dann kommt das Telegramm von Gilberte, dessen Unterschrift der Erzähler irrtümlich als Albertine liest[57]. Schließlich führt ein Bild des favorisierten Malers Carpaccio (Das Wunder der Kreuzreliquie an der Rialtobrücke) zu solch einem Moment, als der Erzähler darauf den Mantel entdeckt, den Fortuny zitiert hat und den der Erzähler Albertine geschenkt hatte, den sie trug, als beide, 15 Stunden vor der Trennung, eine Fahrt nach Versailles unternahmen. Es ist der Mantel, der seinerzeit den Venedig-Wunsch im Erzähler erneuerte[58]. Wenn man das Bild vor Augen hat[59], erkennt man, dass der Erzähler es sehr genau beschreibt – auf seine Art. Er folgt in seiner Wahrnehmung der Gewichtung der Bildinhalte, die Carpaccio vorgenommen hat. Das Wunder der Reliquie ist links oben am Rand platziert. Mehr ins Auge fallen dem Erzähler der blaßrot getönte Himmel, die wie Tulpen aussehenden Schornsteine, die hölzerne Rialtobrücke (der Ponte Vecchio des 15. Jahrhunderts), die Gondeln und schließlich das Gewimmel der Menschen am linken Ufer. In dieser Menge trägt jemand den Mantel[60],

56 Band 9, 3618. Im Ort (Scuola San Giorgio degli Schiavoni) irrt sich der Autor. Oben korrigiert; vgl. die Anmerkung von Keller zur Stelle, Band 6, 473f.

57 Band 9, 3618ff.

58 Vgl. oben S. 177f.

59 Gemalt ca. 1496, Accademia, 2022 *in restauro*.

60 Auf dem Mantelrücken erblickt er das Motiv des doppelten Fischschwanzes, ein Hinweis vielleicht auf das zweideutige Wesen Albertines; vgl. Ausgabe Keller, Band 6, 476.

der für ihn Albertines Mantel ist, den Fortuny, *der geniale Sohn Venedigs,* aus diesem Bild von Carpaccio entnommen hat, um ihn über die Schultern der Pariserinnen zu werfen[61]. Nur für ein paar Sekunden wird der Erzähler von einem verworrenen … Gefühl des Verlangens und der Schwermut heimgesucht. Dann schließen sich die Bleikammern wieder.

Von der Venedigreise bleibt wenig im 7. und letzten Band der *Suche,* in der *wiedergefundenen Zeit.* Venedig verschwindet beinahe so still wie die Mutter, die noch die Reise in Paris abschließt und im letzten Band nur noch selten erwähnt wird[62]. Es spielt allerdings dennoch eine wichtige Rolle, weil es eines der Beispiele für die unwillkürliche Erinnerung ist, die die einzige Möglichkeit darstellt, das Vergangene aus der Zeit zu nehmen und in einen Roman zu bringen. Durch einen Zufall, als der Erzähler vor dem Palais der Guermantes über ungleiche Bodenplatten stolpert, taucht Venedig wieder auf. Die willkürlichen Erinnerungen an Venedig sind hingegen offenbar immer unbefriedigend geblieben: 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*

61 Band 9, 3627.

62 In Erinnerungen, sonst geht sie einmal zum Tee, während der Erzähler die Guermantes aufsucht (Band 10, 3921).

ihrem Platz in der Reihe vergessener Tage geblieben waren, aus denen sie ein jäher Zufall gebieterisch herausentboten hatte, von neuem schenkte.[63]

Die ungleichen Bodenplatten, auf die er tritt, rufen die ungleichen Bodenplatten von San Marco herauf, die er offenbar seinerzeit gar nicht bemerkt hat. Sie bedeuteten damals, real, fast nichts, jetzt aber alles. Erst durch diesen banalen Zufall ist Venedig wieder da, explosionsartig und vollständig. Doch kann es festgehalten werden? In dem Augenblick, *in dem die Ungleichheit der beiden Bodenplatten die dürr und winzig gewordenen Bilder, die ich von Venedig und der Markuskirche in mir trug, nach allen Richtungen und Erstreckungen hin um alle die Empfindungen verlängert hatte, die ich dort durchlebt, wobei sie den Platz mit der Kirche, die Reede mit dem Platz, den Kanal mit der Reede, mit allem aber, was die Augen sehen, jene Welt von Wünschen verbanden, die man nur im Geiste sieht, hatte ich mich versucht gefühlt, zwar wegen der Jahreszeit nicht gerade eine Spazierfahrt auf den für mich vor allem frühlingshaften Wassern von Venedig zu unternehmen, wohl aber wenigstens nach Balbec zurückzukehren.*[64] Es kann nicht festgehalten werden. Man kann keine Reise wiederholen, nach Venedig nicht, weil die Stadt für den Erzähler *vor allem*[65] frühlingshaft ist: Es ist damit aus der Zeit gefallen und in anderen Jahreszeiten schlicht nicht das Venedig des Erzählers. Venedig ersteht nicht

63 Band 10, 3936.
64 A.a.O., 3948f.
65 Surtout (vor allem) kann den Nebensinn *immer* oder auch *wesentlich* haben.

außerhalb von mir selbst an der Ecke eines bestimmten Platzes[66] wieder – nur im eigenen Inneren, das heißt im Roman, wohin es wie alle anderen Erinnerungen gehört. Das Wasser, der andere Frühling, San Marco, die Welt der Wünsche – sie waren für einen Moment wieder da; allein die Mutter fehlt in der blitzartigen Reminiszenz, doch sie ist in den Roman hineingeschrieben, wie wir wissen und damit an dem Platz, den der Erzähler für sie bereitet hat.

Venedig ist in der *wiedergefundenen Zeit* eines von drei Beispielen der Erinnerung, die durch den Zufall zutage treten. Doch vielleicht sind die Beispiele ihrerseits kein Zufall: Balbec ist das andere und das mit der Madeleine verbundene Zimmer von Tante Léonie das dritte. Balbec tritt wieder auf, weil ein Kellner unabsichtlich einen Löffel gegen einen Teller schlägt und einen Ton erzeugt, und schließlich ist der Geschmack der Madeleine aus einer Tasse Tee die Ursache für die Erinnerung an das Zimmer von Tante Léonie. Wenn dieses Zimmer die Kindheit vertritt, dann erinnert Balbec an den *Schatten junger Mädchenblüte*[67] und Venedig an das, was danach kommt.

Es ist darum kein Reiseführer- oder Bildungsvenedig, das der Erzähler uns präsentiert. Dafür liefert er auch viel zu wenige Einzelheiten, über deren Kenntnis der Autor natürlich verfügt haben dürfte.

---

66 Band 10, 3949.

67 Band 2 der *Suche*. Konkret erinnert ihn das Geräusch an die Zugreparatur durch einen Bahnarbeiter in der Nähe von Balbec, vgl. Band 10, 3937.

Sicher erkennen Venedigreisende den Ort wieder. Vielleicht nehmen sie ihn sogar verändert wahr. Der Erzähler ist eben auch ein Tourist, der Venedig liebt, der die Accademia, die Scuola Greci degli Schiavoni und andere Orte der Kunst besucht, sich an Gondelfahrten erfreut, sich der Faszination des *gotischen Meeres* ergeben und diese Faszination in eine wunderbare Sprache gebracht hat – der blütenlose Frühling, das Wasser in unterschiedlichen Farben, die Paläste und das Licht sind Elemente, auf die sich jeder empfindsame Mensch gerne aufmerksam machen lässt. Im Licht des Romans aber erscheint ein sehr besonderes Venedig. Zu ihm gehören das Baptisterium von San Marco, ein aus zwei Werken von Carpaccio bestehendes kunstgeschichtliches Konzentrat, San Giorgio dei Greci, die Fremdheit des Arsenale wie der Gesang des Gondoliere, ein venezianisches Fenster und auch Fortuny. Dieses eigentliche Venedig der *Suche* repräsentiert das, was nach Combray und Balbec kommt[68]: Es ist die Stadt der Frauen und der Liebe, die Stadt, in der Albertine vergessen ist, in der Gilberte sich durch ein Telegramm in Erinnerung bringt, die Stadt, deren Licht auf dem Canale Grande die Liebe zur Herzogin von Guermantes beleuchtet, die Stadt der Frauen aus dem Volk. Weit mehr aber noch ist das Venedig der *Suche* die Stadt der Erinnerung an die Mutter, eine Erinnerung, in der Liebe, Trauer und Abschied sich auf allezeit frühlingshaften Wassern eingeschifft haben.

68 Der Erzähler stellt die drei Orte in eine Reihe, als er die unwillkürlichen Erinnerungen erlebt, vgl. Band 10, 3939.

Schlecht gewählte Engel (Homosexualität)

Der vierte Band der *Suche nach der verlorenen Zeit* ruft mit seinem Titel *Sodom und Gomorra* einen sprichwörtlich gewordenen Bezug zur hebräischen Bibel auf. Genauer vielleicht: der Autor bezieht sich auf eine bestimmte kulturprägende Auffassung der entsprechenden biblischen Erzählungen: Wenn etwas wie Sodom und Gomorra ist, dann werden gesellschaftliche Tabus vor allem im sexuellen Bereich missachtet. Tatsächlich geht es im vierten Band der *Suche* um die Homosexualität, wobei Sodom für die männliche, Gomorra für die weibliche gleichgeschlechtliche Liebe steht. Das stimmt in der Bibel allenfalls für Sodom. Gomorra wird in der Bibel oft mitgenannt, ist aber dort nicht spezifisch mit weiblicher Homosexualität verbunden. Den Titel wird Proust nach einem Vers aus einem Gedicht von Alfred de Vigny gebildet haben, der auch den Eingang des Bandes bildet: Gomorra wird das Weib, der Mann wird Sodom haben[1].

Proust lässt seinen Erzähler aber auch explizit auf den biblischen Text zurückgreifen (was nicht allzu häufig in der *Suche* vorkommt), wobei er ihn in einer durch die christliche (und auch islamische) Interpretationstradition geprägten Form wahrnimmt. Denn nur in dieser Lesegeschichte geht es so fokussiert um die Homosexualität, während etwa die jüdische Auslegung näher am Text geblieben ist und immer auch das Thema der Fremdenfeindlichkeit bzw. den Bruch der Gastfreundschaft gesehen hat,

1 Band 6, 2039.

die nach der biblischen Erzählung der Hauptgrund für die Katastrophe Sodoms gewesen sind.

In der *Suche* beginnt *Sodom und Gomorra* mit einer Szene, in der der Erzähler den Baron de Charlus und Jupien bei ihrem ersten Treffen und ihrem ersten sexuellen Kontakt indirekt beobachtet. Diese Beobachtung nimmt er zum Anlaß, grundlegende Aspekte seiner Auffassung der Homosexualität mithilfe der biblischen Sodomgeschichte zu formulieren.

Diese sei hier kurz zusammengefasst. In 1. Mose 18 erhält Abraham Besuch von drei Männern, von denen einer Jahwe ist. Einerseits kommen sie, um Abraham mitzuteilen, dass er mit seiner Frau Sara in hohem Alter noch einen Sohn bekommen wird. Das ist bedeutsam, weil der Fortbestand der Menschheit und auch des Volkes Gottes in der hebräischen Bibel oft am seidenen Faden hängt. Der andere Zweck des Besuchs besteht aber darin, die umlaufenden Gerüchte über den katastrophalen moralischen Zustand der Städte Sodom und Gomorra zu untersuchen. Beide Städte liegen in dem Gebiet, in dem sich die Sippe Abrahams niedergelassen hat. Es wird hier zunächst nicht erklärt, worin genau die Sünde besteht. Doch wenn dort die Sünde, die Gottlosigkeit, herrscht, muss Jahwe die Städte vernichten, und in der Folge wäre die Entwicklung Abrahams zu einem großen Volk mindestens in Frage gestellt wenn nicht völlig unmöglich. Um das zu verhindern, verhandelt Abraham, während zwei der drei Besucher zur Untersuchung nach Sodom gehen, mit dem bei ihm verbleibenden Jahwe, ob er die Stadt nicht wegen der möglicher-

weise dort wohnenden Gerechten verschonen wolle. Ausgehandelt wird, dass bei zehn Gerechten die Vernichtung unterbleibt.

Die Szene wechselt nun zu den beiden Männern (die jetzt als Engel bezeichnet werden), die Sodom untersuchen sollen. Lot, ein Neffe Abrahams, nimmt die beiden gastfreundlich auf. Sofort aber versammeln sich alle Männer Sodoms um das Haus und fordern die Herausgabe der Gäste, um sie zu vergewaltigen. Lot selbst wird dabei beinahe umgebracht. Damit ist der Beweis erbracht, dass in Sodom die Sünde herrscht, und zwar die Sünde der Fremdenfeindlichkeit in der Form sexueller Gewalt. Die beiden Gäste können Lot zwar retten, doch müssen sie nun Lot die Vernichtung Sodoms ankündigen. Nur er, der sich aufgrund seiner Gastfreundschaft als Gerechter erwiesen hat, seine Frau und seine beiden Töchter werden der Vernichtung entgehen, wenn sie am nächsten Morgen fliehen. Seine Schwiegersöhne werden ebenfalls gewarnt, nehmen die Warnung aber nicht ernst und fliehen dann auch nicht. Somit gibt es in Sodom lediglich vier Gerechte. Die Stadt wird also vernichtet. Aber die vier Gerechten dürfen fliehen (das muss man als gnädige Ausnahme Jahwes entgegen seiner Ankündigung verstehen). Auf der Flucht wendet sich die Frau Lots trotz der dringenden Warnung, nicht zurückzublicken, um, offenbar, weil sie den spektakulären Untergang ihrer Heimat sehen will, und erstarrt zur Salzsäule.

Wenn man nun einen Blick auf die entsprechende Stelle der *Suche* wirft, so zeigt sich, dass der So-

dombezug mit einem ganz bestimmten Gedanken zusammenhängt. Es überrascht den Erzähler nämlich, dass es so viele Homosexuelle gibt, obwohl sie eigentlich wie Ausnahmewesen erscheinen. *Es gibt … von diesen Ausnahmewesen, die man bedauert, eine große Menge … und sie beklagen sich selbst viel eher, dass sie zu zahlreich als daß sie zu wenig zahlreich sind.*[2] Er möchte offensichtlich erklären, aus welchem Grunde Menschen, die sich nur im Verborgenen ausleben können, die gewissermaßen unterdrückt sind, die es eigentlich gar nicht geben sollte, wenn es nach den kodifizierten gesellschaftlichen und religiösen Tabus ginge, in dieser großen Zahl existieren, mit anderen Worten, warum die Marginalisierten überall in der Gesellschaft vorhanden sind. Für ihn muss es in der biblischen Szene um die Erklärung dieses Widerspruchs gehen.

Tatsächlich gibt es, so stellt es der Erzähler dar, so viele Homosexuelle, weil *die beiden Engel, die an den Toren von Sodom postiert wurden mit der Aufgabe festzustellen, ob die Einwohner, wie in der Genesis berichtet wird, wirklich alle die Dinge getan hätten, die gen Himmel schrien, … – man kann sich nur darüber freuen – vom Herrn sehr schlecht ausgewählt worden (waren), der diese Aufgabe nur einem Sodomiter hätte anvertrauen dürfen.*[3] Denn die Engel haben sich bei der Kontrolle auf Entschuldigungen eingelassen und die Strafe gemindert, indem sie den Sodomitern die Flucht ermöglicht haben. Eine solche Entschuldigung soll etwa gelautet haben: *Bin Vater von sechs Kindern, habe zwei Mä-*

2 Band 6, 2080.
3 Ebd.

tressen[4]. Nur ein Sodomiter hätte diese Lüge durchschaut und hätte sich nicht bewegen lassen, *milde das Flammenschwert zu senken und die Strafe zu erleichtern: … Ja, und deine Frau leidet Qualen der Eifersucht. Und selbst wenn du dir jene anderen nicht in Gomorra ausgewählt hast, verbringst du doch deine Nächte mit einem Hirten aus dem Tale Hebron.*[5] Und er hätte den Betreffenden in die Stadt zurückgeschickt.

Das scheint zunächst eine ausgesprochen seltsame Passage zu sein, denn in der Bibel steht etwas anderes. Die beiden Engel sollen zwar, wie sie es Abraham gesagt haben, tatsächlich den Wahrheitsgehalt der Gerüchte über Sodom prüfen, aber sie tun es nicht, indem sie die Bewohner an den Toren von Sodom kontrollieren. Es ist Lot, der am Tor von Sodom sitzt, als die Engel ihn treffen. Sofort nimmt Lot sie als Gäste auf, und erst nachdem sie ihn gerettet haben, erklären sie, warum sie da sind und motivieren ihn zur Flucht. Nun könnte man annehmen, dass der Erzähler und der Autor hier eine nur ungefähre Erinnerung an den biblischen Text haben. Denn tatsächlich sind die Engel ja in der Bibel Kontrollengel, wenn sie die Kontrolle auch nicht am Stadttor durchführen. Es gibt nun jedoch eine weitere Abweichung, die die Hypothese der ungenauen Erinnerung ausschließt. Denn der Erzähler behauptet, die Engel seien vom Herrn schlecht ausgewählt worden, denn sie hätten die Sodomiter laufen lassen. Es ist offensichtlich, dass das dem biblischen Text nicht entspricht. Weder gibt es

4 Band 6, 2081.
5 Ebd.

im biblischen Text die Entschuldigung der Sodomiter noch den alles durchschauenden Sodomiter. Diese Veränderung lässt sich am einfachsten so erklären, dass der Erzähler hier sehr bewusst in die biblische Geschichte eine andere, nicht mehr biblische Ebene einträgt. Diese andere Ebene ist eine Geschichte des Überlebens durch Verheimlichung, Irreführung und Täuschung, die nach Auffassung des Erzählers grundsätzlich mit der Homosexualität verbunden sind. Denn durch verheimlichende Täuschung sind die Sodomiter der Bestrafung entgangen, durch Verheimlichung haben sie überlebt und überleben sie. Eine Verheimlichung, die dann wirksam ist, wenn das Gegenüber kein Sodomiter ist, sondern beispielsweise ein Engel oder, wenn man den Engel als Ausdruck des herrschenden Bewußtseins verstehen will, die heterosexuelle Gesellschaft. Während allein die Sodomiter sich gegenseitig erkennen, erfahren sie als Unerkannte gesellschaftliche Akzeptanz und damit eine Art Legitimierung (dafür steht der Engel).

Ein weiterer verändernder Umgang mit der Stelle 1. Mose 19, eine Art Vermischung mit 1. Mose 3, 24 erhärtet diese Interpretation. Denn die Sodomiter, die ihresgleichen erkannt hätten, sind nicht wie die Engel, die milde ihr *Flammenschwert* gesenkt haben. Das steht nicht in 1. Mose 19. Der Erzähler zitiert hier die Engel vor dem Paradies herbei, die mit flammendem Schwert Adam und Eva den Weg zurück zum Baum des Lebens versperren (1. Mose 3, 24). Auch dieser Rückgriff ist eine bewusste Akzentuierung des Autors und keine vage Erinnerung. Denn erstens ist der Zusammenhang von Sodom

und Paradies so zufällig nicht. 1. Mose 13, 10 heißt es: Bevor der Herr Sodom und Gomorra vernichtete, war die Gegend, die Lot sich auswählte (das war das Gebiet um Sodom), *wie der Garten des Herrn;* eine Stelle, die Proust nicht zitiert, die er jedoch vermutlich kannte[6] und die in der Bibel selbst eine Brücke zwischen Sodom und dem Paradies bildet. Zum anderen legt Proust die Kontrollengel von 1. Mose 18, die er nach 1. Mose 19 verschoben hat, mit den Wachengeln von 1. Mose 3 zusammen. Bleibt man in diesem Bild, dann würden die Sodomiter durch die gnädigen Engel wieder Zugang zu ihrem Baum des Lebens bekommen. Sie leben also ihr Leben weiter (unter der Bedingung der Verleugnung, denn sie täuschen die Engel).

Sie überleben trotz der kulturellen, religiösen und gesellschaftlichen Tabus, die in der biblischen Geschichte in der Bestrafung Sodoms und Gomorras vor Augen geführt werden. Sie unterlaufen immer wieder die Verbote, bzw. das Übertreten des Verbots gehört zu ihnen dazu, ohne dass es ihnen schadet. Während Lots Frau, die sich trotz der eindringlichen Warnung auf der Flucht umdreht, zur Salzsäule erstarrt, drehen sich Homosexuelle (wie Charlus und Jupien) zueinander um und erkennen sich dabei, ohne dass sie dafür bestraft werden. Ja, die Gesellschaft legitimiert sie, indem sie über ihre Homosexualität hinwegsieht.

Der Autor zieht eine Parallele zwischen den Homosexuellen und den Juden, beides marginalisierte Gruppen in der Gesellschaft. Ähnlich wie Juden

6 Vgl. unten S. 16 das Zitat von 1. Mose 13, 16.

trotz aller Verfolgung und Unterdrückung immer wieder überleben, haben sich auch die Sodomiter auf der ganzen Welt verbreitet trotz des mythischen Tabus. Mit dem nun sehr genauen Zitat von 1. Mose 13, 16 belegt der Erzähler das: *Kann ein Mensch den Staub auf Erden zählen, der wird auch deinen Samen zählen.*[7] Vielleicht ist es auch mehr als nur eine Parallele, sondern an manchen Stellen eine Identifikation. Die Homosexuellen sind eine auserwählte Vereinigung[8] wie die Juden das auserwählte Volk sind[9]. Allerdings markiert Proust einen Unterschied zwischen Homosexuellen und Juden. Die ersteren sollen nicht versuchen, Sodom wieder aufzubauen, indem sie sich an der zionistischen Bewegung ein Beispiel nehmen, die ein Land für die Juden etablieren will. So sehr zwar die Homosexualität von der Gesellschaft akzeptiert wird, ja als Laster von der Gesellschaft begrüßt wird, so wenig sollte die Homosexualität öffentlich (in einer Stadt Sodom) praktiziert werden[10]. Ihre Akzeptanz ist in

---

7 Band 6, 2081.

8 Band 6, 2080.

9 Den Zusammenhang zwischen Juden und Homosexuellen im Roman Prousts und in der Gesellschaft Frankreichs hat Hannah Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* schlüssig aufgezeigt, Taschenbuchausgabe, München, Berlin, Zürich, 20. Aufl. 2017, 190-211: Beide Gruppen waren zeitweise als Fremdartige in der Gesellschaft geschätzt.

10 Genau das jedoch geschieht, wenn Homosexuelle sich begegnen. Man merkt etwa das Bestreben Gomorras, *in jeder Stadt und jedem Dorf seine verstreuten Glieder wieder zusammenzuführen und die biblische Stadt von neuem zu errichten*, und das Gleiche gilt für Sodom; vgl. Band 6, 2379.

der Gesellschaft an Verheimlichung gebunden. Es genügt, dass es Teilöffentlichkeiten, viele Orte in den Städten gibt, die Sodom sind, wo sich Homosexuelle treffen, aber auch wieder in ihr bürgerliches Leben zurückgehen können[11].

Wie immer, wenn Proust auf die Bibel zurückgreift, erhöht er damit die Bedeutung des beschriebenen Phänomens. Zusätzlich aber ruft er durch den biblischen Bezug die religiöse Tradition der Bewertung der Homosexualität auf und verändert sie durch seine hinzufügende Lesart: Aus dem religiösen Tabu, dessen Bruch mit dem Tod bedroht wurde, wird ein gesellschaftliches Tabu, das brüchig ist, weil das Tabuisierte durch Verheimlichung akzeptiert wird. Die Engel, die zur Zeit der hebräischen Bibel die Vernichtung brachten, ermöglichen jetzt das Überleben um den Preis der Verheimlichung. Hat man einmal diese gewissermaßen soziologische Lesart der Romanpassage gefunden, so entsteht unmittelbar der Eindruck, dass man Proust an dieser Stelle verstanden hat.

Die Art, wie Proust hier den biblischen Hintergrund aufruft, legt nahe, dass er die einschlägigen Passagen der hebräischen Bibel genau kannte und diese Kenntnis auch benutzte. Die „spielerische Abwandlung des biblischen Berichts“[12] folgt einer präzisen und bewussten Intention. Und als der Erzähler sich Triest vorstellt, wo Albertine mit ihren Freundinnen ihre lesbischen Neigungen ausleben

11 Vgl. Band 6, 2081.

12 Vgl. den Kommentar Kellers in seiner Ausgabe der *Suche*, Band 4, 797.

könnte, bedient er sich der biblischen Metaphorik, allerdings diesmal konventionell, ohne sie zu entzaubern, denn er denkt an Triest *wie an eine Stadt der Verdammnis, die ich auf der Stelle hätte niederbrennen und von der bewohnten Erde auslöschen mögen.*[13]

13 Band 7, 2742.

Tante Léonie (Bett)

Tante Léonie, die Tante des Erzählers in der *Suche* (eigentlich die Tochter seiner Großtante), wird als eine gänzlich neurotische Kranke geschildert, die zwar durchaus krank ist, aber diesen Zustand gegenüber der Familie auch in ihrem Sinne ausgestaltet. Der Ursprung ihres selbstgewählten Zustands ist der Tod ihres Mannes Octave. Danach wollte sie zunächst nicht mehr ihren Wohnort Combray verlassen, dann nicht mehr ihre Straße, ihr Haus, nicht mehr ihr Zimmer und schließlich nicht einmal mehr ihr Bett[1]. Nun stand sie *nicht mehr auf, sondern lag immer in einem zwischen Kummer, physischer Hinfälligkeit, Krankheit, fixer Idee und Frömmigkeit schwankenden Zustand hingestreckt da.*[2] Sie, die manchmal noch als Madame Octave angeredet wird, was den verblichenen Ehemann am Leben erhält, redet fast den ganzen Tag. Ihre Bewegungslosigkeit steigert ihre Aufmerksamkeit für ihre Empfindungen, und was sie dabei entdeckt, muss sie mitteilen, entweder Besuchern oder Bewohnern des Hauses oder aber sich selbst. Sie achtet sehr darauf, den Eindruck zu erwecken, dass sie niemals schläft, und meint natürlich, dass ihr Leben bald zu Ende geht. Auf ihrer Anrichte, die zugleich als Hausaltar dient, befinden sich Medikamente (Pepsin vor allem), Rezepte und eine kleine Statue der Heiligen Jungfrau Maria, wichtige Utensilien, *um von ihrem Bett aus der Meßhandlung und der ärztlichen Vorschrift für das Einnehmen ihres Pepsinweins zu fol-*

1 Vgl. Band 1, S. 69.
2 Ebd.

gen.[3] Ihre Hauptbeschäftigung aber ist es, alles zu beobachten, was auf der Straße vor sich geht, wer zu welchem Zeitpunkt zur Kirche geht oder zurückkommt.

Tante Léonie schafft es, durch Nichtstun ihre ganze Umgebung zu kontrollieren. Sie zieht einen enormen Gewinn aus ihrer Schwäche oder Krankheit. Ihr gelingt es auch, zu steuern, wer sie besuchen darf und wer nicht. Natürlich ist ihr an Zerstreuung gelegen, doch darf längst nicht jeder ihr Zimmer betreten. In einem Dorf wie Combray ist ihr Zustand allen bekannt, und nicht wenige möchten sie besuchen. Allein, sie will nur bestimmte Menschen um sich haben. Da sind zum einen die Familienmitglieder, also der Erzähler und seine Mutter, sowie die Haushälterin Françoise. Dann ist da noch der Pfarrer, dessen Besuche sie immer sehr ambivalent empfindet. Sie lässt ihm nie die Tür weisen. Er darf auch zu ihr kommen, um die Krankeneucharistie zu bringen. Doch da er, wenn er kommt, vorwiegend über den Bau und die Ausstattung der Ortskirche spricht, ist Tante Léonie nicht immer an dem interessiert, was er zum wiederholten Male vorträgt. Seelsorge jedenfalls betreibt er mit ihr nicht. Tatsächlich findet sie das vermutlich auch unwichtig. Ihr genügt die Hostie.

Es gibt nur eine Person, auf die Tante Léonie jeden Tag sehnsüchtig wartet, das ist Eulalie. Eulalie ist *eine hinkende und taube, aber sehr geschäftige Person*[4]. Ihre Hauptbeschäftigung nach dem Tod ihrer

3 A.a.O., S. 73.
4 A.a.O., S. 95.

Herrschaft besteht im Kirchgang, in der Unterstützung des Küsters, im Krankenbesuch und in kleinen Näharbeiten für bedeutende Persönlichkeiten des Ortes. Was sie aber am besten kann, das ist, wie ihr Name bereits besagt, schön und gut reden.

Warum zieht Tante Léonie sie dem Pfarrer und anderen Besucherinnen vor?

Schauen wir uns zunächst einmal an, wie man nicht mit Tante Léonie reden darf. Der Pfarrer fällt in dieser Hinsicht in Ungnade, weil er nur über die Kirchenfenster redet. Die anderen Besucher aber sind in zwei Gruppen einzuteilen.

Die erste Gruppe Besuchswilliger hat, als sie noch Zutritt hatten, den Zustand von Tante Léonie nicht ernst genommen, oder, wie man auch sagen könnte, durchschaut. Man sagte ihr, sie solle sich nicht aufgeben und, statt im Bett zu liegen, einfach einen kleinen Spaziergang in der Sonne machen oder ein englisches Beefsteak essen. Auch wenn sie vorsichtiger formuliert wurden, akzeptierte Tante Léonie solche *umstürzlerischen Meinungen*[5] nicht: *Meinen Sie nicht, wenn Sie bei diesem schönen Wetter ein bißchen vor die Tür gingen …*[6]. Niemals mehr durfte jemand, der so etwas gesagt hatte, ihr Zimmer betreten.

Zur zweiten Gruppe gehörten Besucher, die Tante Léonie für kränker hielten als sie sich selbst, *näm-*

5 Vgl. a.a.O., S. 96.
6 Ebd.

lich so krank, wie sie zu sein behauptete[7], aber nicht wirklich war. Diese sagten etwa, wenn Tante Léonie ihre Schwäche beklagte und das nahende Ende ausmalte: *Ach ja! Wenn man die Gesundheit nicht mehr hat! Aber Sie können es doch immer noch ein paar Jährchen machen.*[8]

Beide Gruppen erfassen nicht den point of view, die Innensicht, von Tante Léonie, sondern halten sie entweder für eigentlich gesund oder schwer krank; das, was Léonie eigentlich sagt, nehmen sie nicht auf, sondern sie bringen ihre eigenen Deutungen, Überzeugungen, Phantasien und vielleicht auch Sorgen und Ängste ins Krankenzimmer. Die haben jedoch dort keinen Platz, wie Tante Léonie zu verstehen gibt.

Nur wer keine eigene Deutung mitbringt, erhält die Eintrittskarte für das Krankenzimmer. Die einzige, der das regelmäßig gelingt, ist Eulalie. Sie, die taub ist und wohl nur noch ein kleines bisschen hören kann (ein hintersinniger Kommentar über die Unfähigkeit derjenigen, die in körperlichem Sinne hören können und doch nicht hören), was Tante Léonie sagt, erfasst, worum es ihr geht. Tante Léonie *konnte ihr zwanzigmal in einer Minute sagen: ‚Es geht mit mir zu Ende, meine gute Eulalie', und zwanzigmal sagte Eulalie: Wo Sie Ihre Krankheit so gut kennen, Madame Octave, können Sie hundert Jahre alt werden damit; auch Madame Sazerin hat es gerade gestern noch gesagt.*[9] Der Unterschied zu den

7 Ebd.
8 Ebd.
9 A.a.O., S. 97.

beiden vorher genannten Besuchergruppen springt ins Auge: Eulalie gelingt es, Tante Léonie die Deutungshoheit über ihren Zustand zu überlassen. Sie wird angesprochen als diejenige, die alles über sich und ihren Zustand weiß und die die Kontrolle hat. Das ist gleichzeitig eine Bestätigung des Neurotischen und eine Enthüllung (für die Lesenden). Doch so stimmt für Tante Léonie die Beziehung. Und wenn Tante Léonie auf diese Weise gestärkt wird, tut es der Beziehung keinen Abbruch, wenn Eulalie von hundert Jahren spricht. Hundert Jahre will Tante Léonie gar nicht alt werden, wie sie sagt, ihr ist es lieber, die Zukunft im Ungewissen zu lassen.

So tut Eulalie genau das, was Tante Léonie, ohne es offen zu sagen, von allen Besuchern verlangt: dass sie ihre Lebensweise bestätigen, dass sie ihr Leiden beklagen, und: dass sie ihr das Gefühl geben, dass sie völlig beruhigt in die Zukunft schauen kann. Deshalb wird Eulalie zu der Person, auf die Tante Léonie tagein tagaus sehnsüchtig wartet. Tante Léonie braucht nicht nur Zerstreuung, sie braucht das, was offenbar nur Eulalie ihr geben kann. So hat sie sich einen Zustand geschaffen, der für sie völlig stimmig ist, es geht ihr gut damit. Wie es ihr gehen könnte, das zu erproben ist sie nicht interessiert.

Als Tante Léonie gestorben ist, wird das eher nebenbei erzählt[10]. Allerdings hat ihr Tod beiden geschilderten Besuchergruppen einen Triumph bereitet, denen, die meinten, sie wäre nicht krank und würde sich selber nur schwächen, und den anderen,

10 Vgl. A.a.O., S. 204.

die sie für schwer organisch krank hielten. Der Tod bestätigt beide, der Triumph aber, den die scheinbar Wissenden geniessen, vergeht genauso wie Tante Léonies neurotisches Selbstmanagement, denn an dieser Stelle des Lebens ist alles aus Sand gebaut wie Sandburgen am Strand, die von der steigenden Flut gründlich eingeebnet werden. Während auch Eulalie nicht mehr gesehen wird, ist das, was bleibenden Eindruck hinterlässt, der große und hemmungslose Schmerz, den die Haushälterin Françoise über den Tod Léonies empfindet.

Ich ergreife die Gelegenheit, noch etwas über die Bedeutung von Tante Léonie in der *Suche* zusammenzutragen. Man wird sehen, dass sie weit mehr ist als nur eine von ihrer Frömmigkeit besessene alte Frau. Ihre Haushälterin ist Françoise, daher auch deren schmerzliche Trauer. Erst nach Léonies Tod tritt sie in die Dienste der Familie des Erzählers, und damit beginnt ihre überragende Rolle in der *Suche*. Neben Françoise gehen auch Möbel, weitere Einrichtungsgegenstände und vor allem reichlich Geld von Tante Léonie auf den Erzähler über[11]. Doch es sind nicht nur Gegenstände, die den Erzähler mit ihr verbinden, auch ihre Person kommt ihm plötzlich nahe. Während er Albertine gleichsam gefangen hält, entdeckt er in sich selbst die Gegenwart von Personen seiner Vergangenheit. Einmal spricht er mit Albertine, nachdem sie den Tag getrennt verbracht haben, wobei er selbst vorwiegend im Bett lag. In dem, was und wie er etwas sagt, erkennt er Ausdrücke seiner Mutter und Großmutter. *Denn nach und nach wurde ich allen meinen Ver-*

11 Vgl. Band 2, 598f.

wandten ähnlich, meinem Vater, der – auf eine ganz andere Art als ich zweifellos, denn wenn die Dinge sich wiederholen, so immer mit großen Variationen – sich so sehr für das Wetter interessierte; doch nicht nur meinem Vater, sondern mehr und mehr auch meiner Tante Léonie …[12] Denn bei allen Unterschieden gibt es zumindest eine auffällige Gemeinsamkeit: im Grunde liegt er den ganzen Tag im Bett, genau wie Tante Léonie, *die ganz in Frömmigkeit aufging, mit der, wie ich geschworen hätte, kein gemeinsamer Zug mich verband, der ich so leidenschaftlich auf Vergnügungen aus war, äußerlich ganz verschieden von dieser Besessenen, die so etwas nie gekannt hatte, sondern den ganzen Tag ihren Rosenkranz betete, mich, der ich darunter litt, es nicht zu einer literarischen Laufbahn zu bringen, während sie die einzige Person in der Familie war, die kein Verständnis dafür gehabt hätte, daß Lesen etwas anderes als nur ein Zeitvertreib und Amüsement sei …*[13]

Tante Léonie ist eine der Personen seiner vergangenen Kindheit, die sein Leben, seine Ausdrücke, sein Verhalten beeinflussen. *Wenn wir ein gewisses Alter überschritten haben, werfen die Seele eines Kindes, das wir gewesen, und die Seelen der Toten, aus denen wir hervorgegangen sind, mit vollen Händen ihre Schätze und ihren bösen Zauber auf uns. Sie verlangen, daß sie zu ihrem Teil an den neuen Gefühlen mitwirken können, die wir in uns erleben und in denen wir sie, nachdem wir ihr altes Bild ausgelöscht haben, in einer neuen Schöpfung wieder*

12 Band 8, 2852.
13 Ebd.

zusammenschmelzen. … Von einer gewissen Stunde an bleibt uns nichts anderes übrig, als alle unsere Verwandten bei uns zu empfangen, die, von weither gekommen, sich um uns versammeln.[14] Im Falle von Tante Léonie ist der Besuch der Vergangenheit sogar mehr als nur ein Einfluss: *Nun aber war … was mich in Wirklichkeit bewog, so oft liegenzubleiben, ein Wesen, … das über mich mehr Macht als eine Geliebte besaß, es war, hinübergewandert in mich, despotisch in einem Maße, daß sie häufig sogar meinen eifersüchtigen Argwohn zum Schweigen brachte oder doch wenigstens eine Überprüfung verhinderte, ob er begründet sei oder nicht, meine Tante Léonie.*[15]

An dieser Stelle schieben sich drei Bilder übereinander: das des Erzählers, der, vor allem gegen Ende der *Suche*, nicht mehr ausgeht, um nur noch zu schreiben, das des Autors, der die letzten acht Jahre seines Lebens bis zu seinem Tode überwiegend schreibend im Bett verbrachte und das der Tante Léonie. Die Ähnlichkeit zwischen der frommen Konzentration, ja Besessenheit und dem die Aufbietung aller Zeit und Kraft erfordernden Zwang, die *Suche* zu schreiben, und das allen dreien eigene intransigente Beharren auf der Bedeutung der Innensicht sind so offensichtlich, dass sie Spuren für die Lesenden bilden, wenn sie herausfinden möchten, was sein muss und welche Kräfte dabei wirksam sein mögen. Es sind übrigens nur zu einem Teil eigene Kraft und eigener Wille, die das Suchen und Denken vorantreiben. Der andere Teil ist der Zufall,

14 A.a.O., 2853.
15 A.a.O., 2852.

der dem Suchenden zu Hilfe kommt. Doch auch da zeigt Tante Léonie die Richtung zum Gesuchten, denn sie ist es, auf die der Ursprung aller unwillkürlichen Erinnerung, des wichtigsten Mittels der Suche nach der verlorenen Zeit, verweist. Tante Léonie gibt dem Erzähler zuerst die berühmte Madeleine.

An einem Wintertag schlägt die Mutter dem Erzähler vor, eine Madeleine und einen Tee zu sich zu nehmen, und ihn durchströmt ein unerhörtes und unbekanntes Glücksgefühl[16]. Die Analyse dieses Gefühls von Zeitlosigkeit, geradezu von Unsterblichkeit, lässt eine Erinnerung hervortreten, die den Erzähler zu Tante Léonie zurückführt. *Und dann mit einem Male war die Erinnerung da. Der Geschmack war der jener Madeleine, die mir am Sonntagmorgen in Combray (weil ich an diesem Tage vor dem Hochamt nicht aus dem Hause ging) sobald ich ihr in ihrem Zimmer guten Morgen sagte, meine Tante Léonie anbot, nachdem sie sie in ihren schwarzen oder Lindenblütentee getaucht hatte … Sobald ich den Geschmack jener Madeleine wiedererkannt hatte, … trat das graue Haus mit seiner Straßenfront, an der ihr Zimmer sich befand, wie ein Stück Theaterdekoration zu dem kleinen Pavillon an der Gartenseite hinzu … und mit dem Hause die Stadt, der Platz, auf den man mich vor dem Mittagessen schickte, die Straßen, die ich von morgens bis abends und bei jeder Witterung durchmaß, die Wege, die wir gingen, wenn schönes Wetter war …* Jetzt stiegen *alle Blumen unseres Gartens und die aus dem Park von Monsieur Swann, die Seero-*

16 Vgl. Band 1, 63.

sen auf der Vivonne, die Leutchen aus dem Dorfe und ihre kleinen Häuser und die Kirche und ganz Combray und seine Umgebung, alles deutlich und greifbar, die Stadt und die Gärten auf aus meiner Tasse Tee.[17]

Wenn sie einmal auf Tante Léonie aufmerksam geworden sind, sie gleichsam in der *Suche* gefunden haben, mag den Lesenden aufgehen, dass sie zu jenen drei Personen gehört, in denen Proust den Erzähler präfiguriert. Während Bergotte dem Schriftsteller im Erzähler vorangeht und Swann ihm die Kulturaffinität, den Zugang zum Milieu des Adels und die Liebe zu den Frauen vorlebt, sieht der Erzähler schon früh bei Tante Léonie jene Beziehung zwischen konzentriertem Geist und seiner körperlichen Hülle, die er später selber erleben muss, wenn er schreiben will. Das Bett spielt für beide eine große Rolle. Es ist nicht nur für die Liebe da, auch nicht nur zum Schlafen oder Sterben, sondern es ist ein aufs Notwendigste reduzierter Platz, an dem der Geist, der in einem kranken oder geschwächten Körper den Verlust der Zeit unweigerlich spürt, die zum Denken und Schreiben erforderliche Ruhe und Konzentration auf das Innere findet, in welchem allein die Zeit wiedergefunden werden kann.

17 Band 1, 66f.

Eine furchterregende Gottheit (Gewohnheit)

Gewohnheit ist in der *Suche* ein immer mitlaufendes Thema, weil sie eine unhintergehbare Gegebenheit des alltäglichen Lebens ist und weil sie eine Art Gegenpol bildet zur *nervösen* und *denkenden* Natur des Erzählers.

Bereits zu Beginn der *Suche* erwähnt der Erzähler die Gewohnheit, allerdings eher en passant. Die Reflexionen über die Grenzzone zwischen Einschlafen und Aufwachen führen durch ein Kaleidoskop verschiedener Schlafzimmer: Winterzimmer, Sommerzimmer, Ludwig-der16.-Zimmer, das Zimmer mit dem Vetiver-Geruch. Wenn das Denken etwa in diesem letzten aufwacht, ist fast ihm alles möglich. Das Denken versucht zum Beispiel, die genaue Form des Zimmers anzunehmen. Indem aber das Aufwachen fortschreitet, tritt die Gewohnheit auf den Plan und verändert die Farbe der Vorhänge, bringt die Pendeluhr zum Schweigen, lehrt den Spiegel Mitleid, überdeckt den Geruch und mindert die Zimmerhöhe – anders gesagt: die Gewohnheit richtet im Aufwachen die alltägliche Wirklichkeit einer Behausung, eines Zimmers, einer Wohnung ein. Während das Denken in der Welt der Einbildung unterwegs ist, arbeitet die Gewohnheit an der Inneneinrichtung. Am Ende ist der Geist froh, die Gewohnheit an seiner Seite zu haben, denn er alleine könnte eine Behausung niemals bewohnbar machen.[1]

1 Vgl. Band 1, 15f.

Die beiden Pole sind hier bereits erkennbar: Gewohnheit auf der einen, Denken, Geist, Phantasie auf der anderen Seite. Kurz darauf beschreibt der Erzähler die laterna magica in seinem Kinderzimmer, die ihm seine Eltern zur Ablenkung gegeben haben, damit er in der Zeit vor dem Abendessen beschäftigt ist. Die Projektionen dieser laterna magica stören die gewohnte Vertrautheit des Kindes mit seinem Zimmer, denn nun ziehen Bilder aus vergangenen Zeiten durch den Raum und über die Wände. Das abendliche Anzünden der laterna magica beendet jeweils den *anästhesierenden Einfluß der Gewohnheit*, und das Kind beginnt *zu denken, zu fühlen – beides traurige Dinge.*[2] Wie man im Laufe der *Suche* vielfach bestätigt finden wird, ist dieser Gegenpol oft von einem Gefühl der Trauer begleitet – schließlich begegnet man dem, was man sich wünschen könnte, was man sein könnte, was vergessen oder verloren ist und was man, wenn einem der Zufall zu Hilfe kommt, in der Erinnerung wiederfindet. Doch es ist noch genauer, zu sagen: Man begegnet dem, was man ist, sich selbst, seinem Inneren, wenn die Gewohnheit es nicht verhindert. Als der Erzähler mit Albertine zusammen lebt, nimmt er Geräusche von der Straße verändert wahr. Er hört einen neuen Ton, *den eine Geige in meinem Innern erklingen ließ. Ihre Saiten werden durch einfache, von außen her erzeugte Unterschiede der Temperatur oder der Beleuchtung gespannt oder auch entspannt. In unserem Wesen, einem Instrument, das die Einförmigkeit der Gewohnheit zum Schweigen verurteilt hat, entsteht ein Sang aus solchen Abweichungen, aus solchen Variationen,*

2 Band 1, 18.

aus denen alle Musik hervorgegangen ist … Ganz und gar erbebend unter einer inneren Resonanz, hätte ich mein Leben von ehemals und mein künftiges Leben, die von der Gewohnheit ausradiert waren, für diesen so einzigartigen Zustand bereitwillig hingegeben.[3] Doch die tägliche Modellierarbeit der Gewohnheit[4] verhindert, dass ein solcher Zustand öfter eintritt. Anders gesagt: Die Gewohnheit entzaubert die Welt. Sie ist eine *zweite Natur*, die uns hindert, *die erste kennenzulernen, von der sie weder die Grausamkeit noch den Zauber besitzt.*[5]

Nur wenn die Gewohnheit fehlt, ist der Zauber wieder da, ist wieder alles möglich, dann wird eine flüchtige Begegnung mit einem Milchmädchen auf der Eisenbahnreise nach Balbec zu einem potentiell aufregenden Liebesabenteuer. Das Milchmädchen bringt den Reisenden an einem Bahnhof Milch an den Zug. Der Erzähler sieht es, doch bevor er Kontakt zu ihm aufnehmen kann, setzt sich der Zug wieder in Bewegung. Der Erzähler träumt vom Glück, das er mit dem Mädchen haben könnte, und das geht nur, weil die Gewohnheit wegen der außergewöhnlichen Situation einer Reise noch nicht tätig war. Die Gewohnheit nämlich hätte wohl nicht zugelassen, dass der Erzähler in einem Milchmädchen sein Glück erträumt. Ohne *Beziehung zu den Vorstellungen von Schönheit, die ich in Gedanken trug, wenn ich allein mit mir war, verschaffte das schöne Mädchen mir auf der Stelle den Vorgeschmack eines bestimmten Glücks, … eines Glücks, das sich*

3 Band 8, 2780f.
4 Vgl. Band 8, 2838.
5 Band 6, 2248.

verwirklichen ließe, wenn man mit ihr lebte. Aber auch hierin spielte das vorübergehende Aussetzen der Gewohnheit eine große Rolle. Ich ließ dem Milchmädchen zugute kommen, dass ihr mein Wesen ungeteilt mit seiner Fähigkeit, Freuden intensiv zu genießen, gegenüberstand. Gewöhnlich leben wir mit einem auf das Minimum reduzierten Teil unseres Wesens, die meisten unserer Fähigkeiten wachen gar nicht auf, weil sie sich in dem Bewußtsein zur Ruhe begeben, dass die Gewohnheit schon weiß, was sie zu tun hat, und ihrer nicht bedarf. Aber an diesem Reisemorgen hatten die Unterbrechung der Routine meiner Existenz, der Wechsel von Ort und Stunde, die Gegenwart jener Fähigkeiten zur unerläßlichen Notwendigkeit gemacht. Meine Gewohnheit, seßhaft und keine Frühaufsteherin, war einfach noch nicht da, und alle meine Fähigkeiten eilten nunmehr herbei, sie zu ersetzen; um die Wette strebten sie einer gleichen ungewohnten Höhe zu, alle, … die Atmung, der Appetit, der Blutkreislauf, doch auch die Empfindungsfähigkeit und die Einbildungskraft … Seine Hochstimmung war mit dem Mädchen derart eins, *dass mein Wunsch, sie wiederzusehen, vor allem das rein seelische Verlangen war, dieses erhöhte Lebensgefühl nicht ohne weiteres untergehen zu lassen und von dem Wesen nicht auf ewig getrennt zu sein, das, wenn auch unwissentlich, daran teilgehabt hatte …* Der Zustand führt ihn *als Mitwirkender in ein unbekanntes und unendlich viel interessanteres Universum ein; dies schöne Mädchen … war wie ein Teil eines Lebens, das anders war als das mir bekannte, davon getrennt durch eine Kluft, eines Lebens, in dem die durch die Dinge ausgelösten Empfindungen nicht*

mehr die gleichen waren, aus dem ich aber jetzt nicht mehr hätte heraustreten können, ohne mir selber zu sterben.[6]

Ganz ähnlich verhält es sich, als der Erzähler aus einem Wagen, in dem er mit Madame de Villeparisis fährt, ein Mädchen auf der Straße sieht. Der Wagen fährt vorbei, er wird die junge Frau niemals wiedersehen. Und gerade das macht sie schön. Die Unmöglichkeit des Kontakts, aber auch eine mit einer Begegnung verbundene Gefahr, ja der drohende Tod - sie verleihen dem Leben den Reiz. *So müßte, wäre nicht die Gewohnheit dafür ein Hindernis, das Leben denen köstlich erscheinen, die täglich vom Tode bedroht sind – allen Menschen demnach.*[7] Die Gewohnheit sorgt dafür, dass weniger erlebt, weniger Höhen und Tiefen empfunden werden, dass eben das Kostbare nicht wirklich gewürdigt wird[8].

Ein Exil auf einer polynesischen Insel, wie es Swann dem Erzähler während der Trennung von Gilberte empfiehlt, der Wechsel also von den Pariser Gefühlskatastrophen in eine andere Welt, würde die schmerzstillende Gewöhnung an die fremde Welt mit sich bringen. Doch während die Gewöhnung

6 Alle vorstehenden Zitate aus Band 2, 864f.

7 Band 3, 937.

8 Nicht immer übrigens lässt sich die Gewohnheit genug Zeit, dass man den Reiz des Lebens empfindet. Als der Erzähler zum ersten Mal telefoniert und die mystischen Kräfte dieser technologischen Neuerung spürt, ist die Gewohnheit unmittelbar zu Stelle und gibt ihm, als die Verbindung nicht sofort zustande kommt, den Gedanken ein, sich zu beschweren; vgl. Band 4, 1421f.

eintritt, würde sich, mit ihr zusammen, die Angst entwickeln, dass er vom Vergangenen einmal völlig getrennt sein würde und somit gleichsam das alte Ich gestorben wäre. Würde die Gewohnheit die neue Welt jedoch einmal eingerichtet haben, so wäre das wie Tod (eines Ichs) und neues Leben.[9] Dennoch wird die Gewohnheit als Art und Weise, wie sich ein Ich beheimatet, das noch lebende Ich, vor dem man auf der Flucht ist, kaum je vollständig absorbieren können. Das gelingt eher nicht der Gewohnheit, sondern der Zeit.

Gelegentlich stellt der Erzähler auch die nutzbringende Kraft der Gewohnheit heraus. Sie ist in der Lage, das Ich und seine Ängste zeitweise zu betäuben, die Wahrnehmung also zu mindern. Sie stabilisiert, strukturiert und normiert eben das Alltägliche. In der Trennung von Gilberte erlebt der Erzähler eine abgewandelte Form der Gewohnheit, nämlich die Resignation. Die seelische Entwöhnungskur der Trennung von Gilberte schwächt die fixe Idee der Liebe. Damit ist Schmerz verbunden, aber dieser Schmerz ist nicht nutzlos. Die Einübung in die Resignation, in den Verzicht, *läßt manche unserer Kräfte ins Ungemessene wachsen.*[10] In einem immer wieder durch Erinnerungen gestörten Prozess erlebt der Erzähler seine zunehmende Kraft, den Kummer zu ertragen; er braucht diese Kraft, denn der *Tod der Vergangenheit*[11] zieht sich hin. Räumliche Trennung (Polynesien!) kann wirksam sein, wie der erste Aufenthalt in Balbec erweist. Dort kann die Pariser

9 Vgl. Band 2, 882-884.
10 Band 2, 818.
11 Band 2, 823.

Gewohnheit, Gilberte sehen zu können und zu wollen, der Liebe keine Dauer schenken[12]. Doch schon in Paris hatte er sich ja (Resignation) im Verzicht geübt. *In Paris war ich gerade dank der Gewohnheit Gilberte gegenüber nach und nach gleichgültiger geworden. Der Wechsel der Gewohnheit, das heißt ihr vorübergehendes Aussetzen, vollendete ihr Werk, als ich nach Balbec ging. Sie schwächt, doch konsolidiert sie zugleich; sie führt die Zersetzung herbei, doch gibt sie dieser eine unbestimmbare Dauer.*[13]

Gewohnheit aggregiert in gewisser Weise Zeit, indem sie sie rhythmisiert, Wiederholungen einführt, ritualisiert. Gewöhnungsprozesse verfügen also über Zeit, füllen sie aus[14]. Gewohnheit ist darin so erfolgreich, dass die Liebe zu Albertine mit den durch sie entstandenen Gewohnheiten noch weitere Lieben bestimmt. *Denn wie sehr man auch eine Liebe vergißt, sie wird dennoch auch noch die Form der Liebe, die auf sie folgt, bestimmen* … Man folgt Bräuchen, *deren Sinn sich nicht mehr feststellen läßt.* Es sind Gewohnheiten, *die unsere Liebe täglich wie große gleichförmige Bahnen durchläuft, die einst im vulkanischen Feuer einer flammenden Passion zu so festen Formen ausgeglüht sind. Diese Gewohnheiten aber überleben die Frau, und sogar die Erinnerung an sie. Sie werden zum äußeren Schema wenn nicht*

12 Vgl. Band 2, 847.

13 Ebd.

14 Vgl. Band 7, 2730: *Gewohnheit füllt so sehr die Zeit aus, dass uns nach ein paar Monaten kein freier Augenblick mehr in einer Stadt verbleibt, in der bei unserer Ankunft der Tag uns seine zwölf Stunden zur Verfügung hielt.*

aller unserer Lieben, so jedenfalls doch gewisser, einander ablösender.[15]

Im Wesentlichen hat die Gewohnheit für den Erzähler also zwei Seiten. Als Entzauberung der Welt mindert sie die Wahrnehmung[16] und regelt dabei auch Aufregungen und Ängste herunter, andererseits stabilisiert und entlastet sie, stellt Gewissheit her, schafft eine Welt, in der man sich auszukennen meint, aber dies nicht wirklich tut, weil man gar nicht mehr neugierig ist. Gewohnheit formt gewissermaßen in einem transgenerationalen Prozess sogar Gesichter[17], unterstützt Trennungen, mit anderen Worten beinhaltet Normalisierung.[18]

---

15 Band 9, 3668, Anm. 1.

16 So erklärt etwa Madame Verdurin, dass die adligen Vermieter ihres Sommerlandsitzes, die Cambremers, ihr *Land zwar seit ewigen Zeiten bewohnten, aber es nicht kannten … Aus Gewohnheit, Mangel an Einbildungskraft, fehlender Neugier auf eine Landschaft, die, weil sie so nahe liegt, völlig abgegrast scheint, verließen die Cambremers ihr Haus jeweils nur, um wieder auf den gleichen Wegen zu denselben Orten zu gelangen.* (Band 7, 2578) Ähnlich verlieren für den Erzähler am Ende des zweiten Balbec-Aufenthaltes die Orte und ihre Namen ihr Geheimnis, vgl. a.a.O., 2726ff.

17 Vgl. Band 3, 1193: *Die Züge unseres Gesichts sind eigentlich nichts anderes als bestimmte, durch Gewohnheit festgewordene Gebärden.*

18 *Gewohnheit formt ebensogut den Stil des Schriftstellers wie den Charakter des Menschen* (gemeint ist hier Bergotte, Band 2, 733), was dann ein Problem wird, wenn die Zeit fortschreitet, sich die Gewohnheit aber nicht ändert.

An einer Stelle jedoch sprengt die Gewohnheit diese ihr innewohnende Beruhigung oder Anästhesierung. Als Françoise dem Erzähler mitteilt: *Mademoiselle Albertine ist fort!*[19] durchfährt ihn ein Schmerz, wie er ihn kaum je erlebt hat. Es ist ein Schmerz, der aus seinem Herzen kommt. Gerade dieses Herz aber glaubte er von Gewohnheit frei. Sein Verstand hatte vielfach analysiert, dass er sich von Albertine trennen würde, dass sie ihm von Herzen gleichgültig sei. Nun aber zeigt sich, dass der Verstand das Herz nicht kennt. Denn in diesem Herzen hat sich die Gewohnheit eingenistet. Die Erkenntnis dieses Vorgangs verursacht einen ungekannten Schrecken. *Es war für mich zu einer festen Gewohnheit geworden, Albertine um mich zu haben, und nun hatte ich auf einmal ein neues Gesicht der Gewohnheit vor mir. Bisher hatte ich in ihr vor allem eine zerstörerische Macht gesehen, wie sie alle Originalität und sogar das Bewußtsein von unseren Wahrnehmungen in uns unterdrückt; jetzt sah ich sie als furchterregende Gottheit, die so fest an uns geschmiedet, deren ausdrucksloses Gesicht unserem Herzen so fest aufgeprägt ist, dass, wenn sie es von ihm loslöst, wenn sie sich von uns wendet, diese für uns kaum erkennbare Göttin uns die schrecklichsten Leiden bereitet und grausam wird wie der Tod.*[20]

Indem er sich in seinem Herzen an das Leben mit Albertine gewöhnt hat, ist er einer Illusion aufgesessen. Es war die Gewohnheit, mit Albertine das Gefühl der Liebe zu verbinden, das ihn zu dem Glauben veranlasste, sie allein sei es, die er liebe, *so*

19 Band 9, 3311.
20 Band 9, 3312.

wie die Gewohnheit einer einfachen Ideenassoziation zwischen zwei Phänomenen – jedenfalls nach der Doktrin einer gewissen philosophischen Schule – die illusorische Kraft und Notwendigkeit eines Kausalitätsgesetzes verleiht.[21] Kausalität anzunehmen ist eine Sache der wiederholten Beobachtung, also der Gewohnheit – so ähnlich hat es David Hume gesagt, den der Erzähler hier meint. Diesem psychologischen, an Alltagserfahrung gebildeten Kausalitätsbegriff mangelt es jedoch an der logischen Notwendigkeit. Man kann also nur glauben, und wird, wenn das Leben aus den Bahnen der Gewohnheit ausschert, merken, dass man einer Illusion gefolgt ist. Die Illusion hatte die Macht über das Herz ergriffen, ohne das der Verstand das gemerkt hat. Die Gewohnheit wurde eine nicht wahrgenommene Gottheit im Herzen. Man merkt gar nicht, dass man in ihrem Machtbereich lebt. Wenn sie sich aber trennt, und das kommt im Leben vor, zerreißt es das Herz, und so kann die bislang unbenannte Macht jetzt benannt werden zusammen mit ihren Auswirkungen: Es ist eine Gottheit, die in Furcht und Schrecken versetzt, wenn sie sich ablöst, sich distanziert und damit die Reflexion als Antwort ermöglicht – man erschrickt also vor sich selbst, weil man offenkundig einer Illusion aufgesessen ist. Die auf Gewohnheit basierende Liebesillusion war nämlich *ausdruckslose* Prägung des Herzens, das Leben in der Gewohnheit also eine Selbstentfremdung. Die Illusion war Teil des eigenen Ichs, eine erschütternde Erkenntnis für einen Verstand, dessen Analysen so gründlich zu sein schienen. Die Erkenntnis, also die Auflösung dieser Selbstentfremdung, ergibt sich

21 Band 9, 3427.

gerade auch unabhängig vom Verstand, wenn nämlich die Gewohnheit ihrem wesentlichen Gegenstand, nämlich Albertine, folgt.

Die im Roman singuläre Formulierung der Gewohnheit als Gottheit[22] entspricht zunächst dem die anderen Lieben (Gilberte, Madame de Guermantes) überragenden Gewicht der Liebe zu Albertine. Darüber hinaus aber besagt diese Formulierung (ich greife hier einmal auf eine Gedankenfigur aus der Dialektik der Aufklärung zurück), dass die Gewohnheit, indem sie die Welt entzaubert, das denkende und liebende Individuum einer Sklaverei unterwirft. Doch auch die in der Liebe unvermeidbare Selbstentfremdung ist letztlich nichts anderes als eine Erfahrung, die in der Zeit entsteht und durch die Zeit vergeht.

Das Gemeinsame, das die Erzählungen über Gewohnheit miteinander verbindet, jene Alltagsgewohnheiten und die Gewohnheit, die zur Gottheit wird, führt zum Grundmotiv der Suche nach der verlorenen Zeit.

---

22 Gleichsam als Vorstufe erscheint eine Bemerkung am Ende der Beziehung zu Gilberte. *Die Zeit, über die wir jeden Tag verfügen, ist elastisch; unsere Leidenschaften dehnen sie für uns aus; die Gefühle aber, die wir andern einflößen, engen sie im Gegenteil ein, und die Gewohnheit deckt sich gerade mit ihr.* (Band 2, 804) Somit wird die Zeit durch Gewohnheit überformt, doch wird das, dem Wesen der Zeit entsprechend, nicht von Dauer sein, wie der Erzähler durch die Flucht Albertines erfährt.

Die Gewohnheit hat es nämlich überwiegend mit einem Ort, einem Raum zu tun. In den ersten Überlegungen richtet die Gewohnheit Zimmer ein, wird durch eine laterna magica gestört und muss ein phantasierendes Ich einhegen. Darum ist die Gewohnheit mit Wohnen verbunden, mit dem Bleiben an einem Ort, an dem man sich auskennt, eingerichtet hat und sich sicher fühlt (so ja auch der Wortsinn GeWOHNheit; genauso im Französischen: L'habitude; habiter), während sie bei einem Ortswechsel nicht zur Verfügung steht, weder auf der Eisenbahnreise, noch auf der Kutschfahrt. Die Empfehlung Swanns, ins Exil nach Polynesien zugehen, und dort eine ganz andere Gewohnheit sich aufbauen zu lassen, zeigt das Gleiche: Ortswechsel sind kritisch für die Gewohnheit, und wohl auch Wechsel überhaupt, denn die Gewohnheit will ja gerade das Problem des Wechsels mildern. Damit stoßen wir wieder auf das Thema Zeit. Und womöglich ist es genauer zu sagen, dass die Gewohnheit eine bestimmte Weise darstellt, mit der Zeit umzugehen, nämlich sie zu ordnen, wiederholbar zu machen, die Zeit somit praktisch in eine Art übersichtlichen Raum zu verwandeln, oder vielleicht besser: die Zeit als einen begrenzten Raum zu verstehen.

Doch die wirkliche Zeit lässt sich so nicht fassen, denn sie zersetzt auf die Dauer jede Gewohnheit. Die verschiedenen Ichs sind die auffälligsten Repräsentanten der durchgreifenden Veränderungen, die die Zeit mit sich bringt. Kein Zufall daher, dass Gewohnheiten *plötzlich ganz in den Hintergrund traten, am häufigsten dann, wenn irgendein altes Ich, von dem Wunsch erfüllt, unbeschwert zu leben,*

für einen Augenblick an die Stelle des gegenwärtigen trat.[23]

Auch die furchterregende Gottheit ist ein Beispiel für die Bedeutung des Orts bzw. des Raums für die Gewohnheit. Denn die Gewohnheit hat es fertig gebracht, das Herz seiner eigentlichen Fähigkeit zu berauben, volatile Empfindungen zu haben. Sie hat aus ihm einen Ort und sogar eine Art Gefängnis gemacht. Albertine wird nicht nur in der Wohnung als Gefangene gehalten, sondern auch im Herzen. So wird der Erzähler durch die Gewohnheit zum Gefangenen seiner selbst.[24]

Gewohnheit berührt also zentrale Motive der *Suche*: Ort bzw. Raum und die Zeit. Gewohnheit, die Zeit als füllbaren Raum versteht und der Geist, der jeden Raum in viele Zeiten auseinanderzieht, der denkt und trauert, den der Verlust der Zeit wehmütig stimmt und der sie wiederzufinden sucht, der also in das Drama der Zeit verwickelt ist, sind gleichzeitig da, doch die *Suche* weist, verkürzt gesagt, den Vorrang der Zeit gegenüber dem Raum nach[25]. Der Erzähler möchte die Figuren darstellen, *die neben dem so beschränkten Anteil an Raum, der*

23 Band 7, 2619.

24 Diese Folgerung übertrage ich aus einer anderen Stelle. Als der Erzähler bei einem Ausritt auf seinem Pferd einem Flugzeug begegnet, meint er, der Pilot sei einen Augenblick über seine Bahn im Ungewissen und alle Straßen des Weltraums lägen vor ihm offen, bevor er sich dann entscheidet, in den Himmel zurückzukehren: der Erzähler selbst würde die gleiche Ungewissheit erleben, *hätte die Gewohnheit mich nicht zum Gefangenen gemacht.* (Band 7, 2620)

für sie ausgespart ist, einen im Gegensatz dazu unermeßlich ausgedehnten Platz – da sie ja gleichzeitig wie Riesen, die, in die Tiefe der Jahre getaucht, ganz weit auseinanderliegende Epochen streifen, zwischen die unendlich viele Tage geschoben sind – einnehmen in der ZEIT.[26] Gewohnheit will einen (beschränkten) Platz im Raum, in dem man sich auskennt und sicher ist (aber auch ein Gefangener), während der Geist allen Möglichkeiten nachgeht und einen riesigen Platz findet für die Menschen: in der Zeit. So ist die Gewohnheit, der Versuch, zu bleiben, sich einzurichten, die Gegenspielerin der Zeit, die – zum Glück jedenfalls für die Lesenden – immer wieder und auch am Ende sich als überlegen erweist.

---

25 Vgl. den Abschluß von Band 1 (In Swanns Welt), 564: *Die Stätten, die wir gekannt haben, sind nicht nur der Welt des Raums zugehörig, in der wir sie uns denken, weil es bequemer für uns ist. Sie waren nur wie ein schmaler Streif in die Eindrücke eingewoben, aus deren ununterbrochener Folge unser Leben von damals bestand; die Erinnerung an ein bestimmtes Bild ist wehmutsvolles Gedenken an einen bestimmten Augenblick; und Häuser, Straßen, Avenuen sind flüchtig, ach! wie die Jahre.*

26 Band 10, 4185.

Bist Du ein Snob?

In der *Suche nach der verlorenen Zeit* wird von vielen Adligen erzählt, und die Lesenden treten in eine snobistische Welt ein. Aus der Biographie Prousts weiß man, wie sehr er ein Gesellschaftsmensch war, wie er daran gearbeitet hat, beim Adel eingelassen zu werden. Er war im Grunde ein klassischer Snob, der das auch wußte. In seinen frühen Werken gelingt ihm manche Satire über den adligen Snobismus, aber er ist doch noch selber einer. Erst in der *Suche* hat er einen unabhängigen Standpunkt gefunden. Hier kommen also reichlich Snobs vor, die karikiert dargestellt sind, wodurch Proust den Snobismus einer überaus scharfen, satirischen Kritik unterzieht[1].

Wenn man allerdings vermuten würde, dass nur Adlige sich snobistisch verhalten, dann würde man zwar viele Beispiele dafür finden, und doch übersehen, dass es eigentlich nicht die Adligen, sondern die Nichtadligen sind, die Snobs sind (wie zum Beispiel Proust). Ein Snob ist im ursprünglichen Verständnis jemand, der sich sozial nach oben orientiert oder sozial aufsteigt, während er sich gleichzeitig von denen, die das nicht geschafft haben, unterscheiden möchte und auf sie herabsieht. Voraussetzung für den Snobismus ist eine Gesellschaft, die aus verschiedenen Schichten besteht. Hinzu kommen muss aber, dass ein Aufstieg, ein Klassenwechsel nach oben, möglich ist. In einem strikten abgedichteten Kastensystem etwa gibt es keinen Snobis-

1 Vgl. Claude Mauriac, Proust (rororo Bildmonographie 15), Hamburg 1958, 65-76.

mus. Zunächst sind Snobs also Bürgerliche, die in die Nähe des Adels aufsteigen. Ein Snob ist jemand, der sich das Gefälle, die Schräglagen in einer Gesellschaft zunutze macht.

Entstanden ist das Phänomen des Snobismus im 18. Jahrhundert offensichtlich in England, zumindest wurde es dort so benannt und auch zuerst dargestellt. William M. Thackeray hat, etwa ein halbes Jahrhundert vor Proust, über die Snobs geschrieben[2]. Ähnlich wie Thackeray nimmt Proust den Snobismus als ein Charaktermerkmal, eine Gesinnung. Diese Gesinnung ist aber nicht mehr an die bürgerliche Klasse gebunden, sodass auch Adlige snobistisch sein können.

In der *Suche* sind viele, aber keineswegs alle Figuren snobistisch, und im Einzelnen sind es unterschiedliche Konstellationen und Motive, die die Art ihres Snobismus bestimmten.

a) Bürgerliche

Zum ersten Mal begegnet Snobismus bei *Legrandin*, einem Freund der Familie des Erzählers, Ingenieur, Schriftsteller und religiöser Feingeist, dessen Schwester den Landadligen Marquis de Cambremer geheiratet hat. Legrandin ist der klassische bürgerliche Snob, den der Erzähler psychologisch durchleuchtet. Er fällt dadurch auf, dass er über den Snobismus schimpft, den er für das hält, was der heilige Paulus eine nicht vergebbare Sünde genannt

2 William M. Thackeray, Das Buch der Snobs (1846/7), Essen 1981.

hat. Snobismus ist also für ihn allgemein Hochmut, also keineswegs der gesellschaftliche Aufstiegsehrgeiz von Bürgern zu den Leuten von Welt, also dem Adel. Vielmehr hält Legrandin die Aristokratie pauschal für eine hochmütige Welt des Snobismus. Sein heiliger Kampf gegen den Snobismus erhält jedoch daher seine Energie, dass Legrandin selber ein Snob ist, der genau das tut, was der klassische Snob tut, nämlich als Bürger gerne der Welt des Adels näher kommen würde und diesem Streben alles und alle anderen unterordnet. Denn eine Stellung in der Welt des Adels anstreben und andere dafür verachten, dass sie nicht dahin gehören, das ist Snobismus. Der Adel, den er durch die Heirat seiner Schwester zur Verwandtschaft bekommen hat, genügt ihm nicht; es ist ja nur Landadel der Normandie, während die Guermantes einen viel höheren Adel repräsentieren. Der Aufstieg zu den Guermantes gelingt ihm allerdings nicht. Dass er die Guermantes nicht persönlich kennt, obwohl sie beinahe seine Nachbarn sind, ist der größte Schmerz seines Lebens. Die Verletzungen aus diesen Niederlagen stecken in ihm wie die Pfeile im heiligen Sebastian[3]. Aber er gefällt sich auch in diesem seinerseits durchaus snobistischen Kampf: Sein Mund lächelt und sein Blick ist schmerzvoll *wie der eines schönen Märtyrers mit von Pfeilen durchbohrtem Leib*[4]. Legrandin ist geradezu ein Märtyrer, wenn er den snobistischen Adel verbal bekämpft. So ist er ein typischer, aber auch spezieller Snob, aufrichtig in seinem Wettern gegen die Snobs, während er nicht weiß, dass er selber einer ist. Er ist

3 Vgl. Band 1, 172f.
4 Band 1, 171.

eine Doppelexistenz, die ihre Verbeugungen bei den Cambremers gelernt hat[5], ein Snob, der auch noch daran leidet, dass er ein ewiger Snob ist. Die Familie des Erzählers nimmt Abstand zu ihm, weil er sich oft snobistisch verhält, etwa nicht oder kaum grüßt, wenn er mit Damen unterwegs ist, die für ihn in seinem Aufstiegsstreben interessant sind.

Ganz anders verhält sich *Swann*, der ebenfalls ein Bürgerlicher ist, aber, im Unterschied zu Legrandin, in der Welt des hohen Adels in Paris ein- und ausgeht. Gegenüber denen, die nicht in die Adelswelt eingedrungen waren, verfügt er über eine dort erlernte Überlegenheit, die aber nicht mit der Herabsetzung anderer verbunden ist. Er braucht nicht zum Adel zu streben und ihn nicht zu verabscheuen, denn aus intimer Kenntnis heraus hält er ihn für belanglos. Und so ist er liebenswürdig, hat die Leichtigkeit, Bewegungsanmut der Adligen, die genau das tun, was sie wollen. Er grüßt so vornehm wie die Adligen, zurückhaltend und elegant, ohne zu übertreiben. Er verachtet die Bürger nicht, sondern interessiert sich für sie und geht auf ihre Annäherungsversuche ein. Er ist kein Snob[6].

Hingegen ist *Bloch*, der jüdische Freund des Erzählers, ein Snob und ein großer Snob-Detektor. *Sag, bist du ein Snob?* fragt er den Erzähler. Und gibt die Antwort selbst: Sicher bist du einer[7]. Der Erzähler ist in seinen Augen ein Snob, weil er mit dem Adel umgeht. Nichts anderes aber würde Bloch

5 Vgl. Band 1, 167.
6 Vgl. Band 1, 269f.
7 Vgl. Band 3, 974.

auch gerne machen. *Bloch war unerzogen, neurotisch, ein Snob, und außerdem fühlte er, da er einer wenig angesehenen Familie entstammte, als lebe er auf dem Meeresgrund, über sich den unwägbaren Druck, mit dem nicht nur die Christen der Oberfläche auf ihm lasteten, sondern auch die stufenweise übereinandergelagerten höheren jüdischen Kasten, von denen jede die unmittelbar unter ihr stehende-mit Nichtachtung behandelte. Um durch Emporarbeiten von einer jüdischen Familie zur anderen nach oben vorzudringen, hätte es für Bloch einer Spanne von mehreren Jahrtausenden bedurft. Besser war es, sich auf einem anderen Wege einen Durchbruch zu verschaffen.*[8] Das erklärt die soziale Konstellation, in die ein Snob eingestellt ist und aus der er sich durch den Snobismus zu befreien versucht. Bloch ist wirklich ein Snob.

Auch *Madame Verdurin* ist ein Snob, denn sie hat sich für ihren Salon die Eroberung des Adels zum Ziel gesetzt, strebt also nach oben, wenngleich sie über den Adel im Grund völlig ahnungslos ist. In den ersten Jahren ihres Salons aber grenzt sie sich gegen alle die ab, die, ob sie Bürgerliche oder Adlige sind, noch andere Verabredungen haben und ihr selbst nicht treu sind. Diese *Langeweiler* haben bei ihr keine Chance, und die Abgrenzung gegen die Langeweiler ist ein Teil ihres Snobismus. Odette, Swanns Frau, begreift die gesellschaftlichen Ziele von Madame Verdurin nicht. Denn in den Augen Odettes ist Madame Verdurin kein Snob, weil sie noch nicht beim Adel angekommen ist und weil ihr ihr eigenes Klübchen anscheinend genügt. Odette

8 Band 3, 979.

erkennt schlicht das Bestreben von Madame Verdurin nicht. Madame Verdurin ist ein moderner Snob, denn es geht ihr um noch mehr als eine Stellung in der Adelswelt, sie möchte ihren Salon bedeutend machen, den sie mit interessanten Bürgerlichen, Kunst- und Kulturliebhabern und auch Adligen, sofern sie die Kriterien erfüllen, kulturell interessiert zu sein, gerne bestückt. Ob jemand als Snob gilt oder nicht, ist ihr dabei gleichgültig, ein wenig Adel ist aber immer gut. Der „gewaltige Snob“ Graf Forcheville[9] beeindruckt sie sehr. Sie zieht ihn in ihrem Kreis Swann vor und wirft den Nichtsnob Swann sogar aus ihrem Salon hinaus. Auch Baron de Charlus ist zeitweise gern bei ihr gesehen, ebenso die Fürstin Scherbatow. Allerdings sind die Landadligen Cambremer, von denen Madame Verdurin ihr Sommerschlösschen gemietet hat, nicht ihre bevorzugten Gäste, denn sie wird von ihnen tatsächlich snobistisch behandelt[10].

Odette muss sich als Kokotte zwar mit ihren adligen Liebhabern gut stellen, scheitert aber natürlich daran, sich eine Stellung zu verschaffen. Das wird ihr schwer gemacht von den Guermantes, die das Ehepaar Swann seit ihrer Heirat meiden. Odette ist eher kein klassischer Snob, weil sie, solange Swann lebt, keine Chance hat, sich zu einer Stellung beim

9 Band 1, 332.

10 So meint Madame Verdurin, sie müsse ihre Vermieter einmal einladen. Sie verspricht sich davon eine Verringerung der hohen Mietzahlung (vgl. Band 7, 2425). Die Cambremers lassen sich jedoch nur unter dem Gedanken zu dem Besuch herab, dass sie sich ihn mit einer Mieterhöhung bezahlen lassen müssten (a.a.O., 2465).

Adel vorzuarbeiten. Ihr Salon versammelt eine nichtadlige Elite, nämlich Künstler. Doch auch wenn sie es zunächst nicht bis zum Adel bringt, lässt sie sich von ihm blenden. Sie ist jedenfalls so snobistisch, dass sie auf den Snob Forcheville hereinfällt (und ihn nach Swanns Tod sogar heiratet).

b) Adel

Snobistisch denken und sich verhalten hat seinen Ursprung zwar im bürgerlichen Aufstiegsstreben, bleibt jedoch nicht darauf beschränkt. Der Adel hat zwar keine Ziele nach oben, aber er vollzieht Abgrenzungen aus anderen Gründen, aus innerfamiliären Konfliktgründen, aber auch aus Geltungsgründen innerhalb der Abstufungen des Adels, schließlich aus einem psychologischen Mechanismus heraus.

Es gibt in der *Suche* zwei ausgesprochen karikierte Fälle von adligem Snobismus.

Der erste ist der Fall des *Prinzen von Foix*, einem jungen Hochadligen. Der Erzähler sieht bei ihm einen *überspitzten Kastensnobismus*[11]. Das bedeutet, dass der junge Hochadlige, der wie mehrere seiner Freunde, hoch verschuldet und immer auf der Suche nach einer guten Partie ist, sich äußerst abgrenzend und verachtend nicht nur gegen Bürgerliche verhält, sondern auch gegen Adlige, die auf einer niedrigeren Stufe stehen als er selbst. *Er gehörte zu einer Gruppe innerhalb des Adels, deren einzige Beschäftigung darin zu bestehen schien, sich in einer gewis-*

11 Vgl. Band 5, 1784.

sen Impertinenz zu üben, die sie sogar dem Adel selbst gegenüber an den Tag legte, sofern er nicht allerersten Ranges war. Für einen Gruß nicht danken, den Höflichen, wenn er dann nochmals zu grüßen sich unterfing, höhnisch auslachen oder mit wütender Miene den Kopf in den Nacken werfen, einen alten Mann, der ihnen einen Dienst erwiesen hatte, einfach nicht wiedererkennen, Händedruck und Gruß nur Herzögen und ganz intimen Freunden von Herzögen, die diese ihnen vorstellten, vorbehalten – das war der Stil dieser jungen Leute, in erster Linie des Prinzen von Foix.[12] Aber es ist dies eine jugendliche Haltung, die sich schließlich auswächst. *Tatsache ist, dass ebenso wie gewisse Nervenleiden, deren akute Anzeichen sich im reiferen Alter verlieren, dieser Snobismus sich gewöhnlich späterhin nicht mehr in jener feindseligen Form bei denen bekundet, die so unausstehliche junge Leute gewesen sind. Ist einmal die Jugend vorbei, wird man selten bei solcher aggressiven Nichtachtung verharren. Man hatte gemeint, es gebe darüber hinaus nichts, und entdeckt nun mit einemmal, auch wenn man noch so hochfürstlich ist, dass Musik und Literatur existieren, ja sogar eine Laufbahn in der Politik. Die Rangordnung der menschlichen Werte wandelt sich daraufhin, und man läßt sich in Gespräche selbst mit Leuten ein, die man in früherer Zeit mit durchbohrenden Blicken vernichtend angeschaut hat.*[13]

Wendet sich der Kastensnobismus gegen Adlige, so ist (das ist der zweite Fall) der Snobismus der *Prin-*

12 Band 5, 1784.
13 Band 5, 1784.

zessin von Parma verdeckt gegen Nichtadlige gerichtet. Ihr Snobismus ist *evangelienfromm,* wendet sich gegen die Nichtadligen und versteckt die Verachtung unter liebenswürdiger Herablassung. Ihre königlichen Eltern hatten ihr von Kindheit an die hochmütig demütigen Prinzipien dieses frommen Snobismus vermittelt. *Sei eingedenk, dass, wenn Gott dich auf den Stufen eines Thrones hat zur Welt kommen lassen, du diese Tatsache nicht benutzen darfst, um diejenigen zu verachten, denen die göttliche Vorsehung (sie sei gepriesen dafür!) dich an Geburt und Reichtum überlegen gewollt. Sei im Gegenteil gütig zu den Kleinen. Deine Ahnen sind Grafen und Herzöge von Jülich und Kleve gewesen von seit 647 an; Gott hat in seiner Güte dafür gesorgt, daß du fast alle Aktien des Suezkanals und dreimal so viele Royal Dutch wie Edmond de Rothschild hast; dein Stammbaum in direkter Linie ist von den Genealogen seit dem Jahre 63 der christlichen Zeitrechnung belegt; zwei Kaiserinnen sind deine Schwägerinnen. Daher darfst du beim Sprechen nicht an so große Privilegien erinnern, obwohl sie natürlich fraglos vorhanden sind (denn man kann nichts ändern am Alter der Familie und Erdöl wird immer gebraucht) aber es ist überflüssig, darauf hinzuweisen, daß du besser geboren bist als sonst irgend jemand und dass deine Geldanlagen durchaus erstklassig sind, da ja alle Welt es ohnehin weiß. Sei hilfreich den Unglücklichen. Laß denen, welche tiefer als dich zu stellen die himmlische Güte dir die Gnade erwiesen hat, zukommen, was du ihnen zuteil werden lassen kannst, ohne deinem Rang etwas zu vergeben, das heißt geldliche Beihilfe und selbst Krankenpflege, aber natürlich nie eine*

Einladung zu einer deiner Abendgesellschaften … so lautet die beißend ironische Erziehungsansprache an die Prinzessin von Parma[14].

Neben diesen überzeichneten Fällen ist, ohne dass das Wort Snobismus fällt, auch das Betragen anderer, vielleicht sogar aller Adliger (denn es dürfte schwer fallen, auch nur einen Adligen zu finden, der nicht snobistisch ist), vor allem jedoch das Verhalten des Herzogs von Guermantes, reichlich snobistisch. Ein Beispiel ist der groteske Besuch des Herzogs am Sterbebett der Großmutter des Erzählers. Hier glaubt der Herzog, es sei ein besonderes Ereignis für die Familie, wenn er als hochgeborener Nachbar einen Besuch macht. Ihm fehlt jeder Hauch von Verständnis für die Situation[15].

Der *Marquis de Bréauté*, ein Freund der Guermantes, wiederum ist ein Adliger, der Snobs hasst, aber selbst dieser Hass ist im Adel snobistisch. Sein Hass auf Snobs entspringt seinem eigenen Snobismus. De Bréauté verkehrt nur in den höchsten aristokratischen Kreisen (sein erster Snobismus), und darüberhinaus müssen diese Kreise dann auch noch eine Affinität zum Intellektuellen haben (zweiter Snobismus). Nur mit einem Gefolge von ausgewählten Herzoginnen etwa erscheint er bei einer Soiree der Prinzessin von Parma, die ihm eigentlich nicht intellektuell genug ist. Er weigert sich konsequent, eine snobistische Person kennenzulernen. Eine snobistische Person ist jemand, die noch stellungslos ist, damit ist gemeint, dass sie noch keine Position

14 Band 5, 1816.
15 Vgl. Band 5, 1695-1698.

in der Welt des Adels hat, und überall aufkreuzt, um sich eine Stellung zu verschaffen[16].

Sich snobistisch im Sinne von abwertend oder abgrenzend verhalten, das bringt gewissermaßen der Adel zur Meisterschaft. Die Guermantes etwa laden lieber den ihnen gleichgestellten Adel ein, obwohl er dumm oder langweilig ist, während sie auf Bürgerliche bis hin zum Minister gerne verzichten, falls diese dem Esprit der Guermantes nicht genügen. Das ist der vom Erzähler böse so genannte gute Geschmack der Guermantes. Der Adel wird, ob dumm oder nicht, weil er Adel ist, eingeladen, die Bürgerlichen dürfen jedoch nicht dumm sein. Die Person wird anhand ihrer gesellschaftlichen Stellung bewertet, das ist gleichsam eine Grundformel des Snobismus. Was dabei herauskommt, kann man an eini-

16 Vgl. Band 5, 1915. De Bréauté sieht überall potentielle Snobs und fragt deshalb die Herzogin von Guermantes, ob der Sohn der Prinzessin von Iena (der Herzog von Guastalla) ein Snob sei. Nein, sagt die Herzogin, er wirkt vielleicht so, weil er noch jung ist. Er ist nämlich sehr intelligent (als ob Snobismus und Intelligenz unvereinbar seien), scharfsinnig und witzig. Das entscheidende Argument für sie ist jedoch, dass er nirgends empfangen wird, daher kann er Snobismus auch gar nicht praktizieren (aus demselben Grund war es für Odette klar, dass Madame Verdurin kein Snob sein konnte). Die eigene Beschränktheit kann man eigentlich nicht besser offenbaren. Eins ist klar: Beide meinen, wer draußen ist und rein will, ist ein Snob und dumm. Wer drin ist, ist kein Snob, aber sollte, wenn es nach beiden geht, voller Esprit und Intelligenz sein. Beide müssten sich eigentlich darum kümmern, diesen intelligenten jungen Mann einzuladen. Vgl. Band 5, 1937.

gen adligen Soireen sehen: ein ganz leeres Gerede voller Reminiszenzen an adlige Vergangenheit, gleichzeitig aber von subtilen Bösartigkeiten vergiftet, das so langweilig, weil immer wieder gleich ist, dass die Herzogin selbst oft über die öden (und für die Lesenden natürlich höchst amüsanten) Diskurse stöhnt.

Baron de Charlus huldigt am Ende seiner Tage im Grunde einem doppelten Snobismus. Er verkehrt öfter in einem Bordell, wo er junge Männer aus der Arbeiterschicht trifft, die gegen Geld sexuelle Dienstleistungen anbieten. Und genauso, wie ihm in der höheren Gesellschaft niemand vornehm genug sein konnte, konnte ihm in der unteren niemand verkommen genug sein. Schließlich bricht sein Gleichgewicht der Snobismen zusammen und er huldigt nur noch dem unteren Snobismus. Er macht es am Ende wie jene Herzöge, von denen Saint-Simon berichtet, dass sie mit niemandem von Rang und Namen Umgang pflegten und ihre Zeit beim Kartenspiel mit Dienern verbrachten, denen sie enorme Summen zukommen ließen[17]. Schließlich grüßt der alte Charlus sogar die Marquise de Saint-Euverte, mit der zu dinieren er sich früher niemals herabgelassen hätte, weil die Guermantes sie grundsätzlich auf Abstand hielten. Er grüßt sie mit einer tiefen Verbeugung. Seine rührende Unterwürfigkeit demütigt seinen alten hochmütigen Snobismus. Durch diese Achtungsbezeigung ist der Snobismus von Madame de Saint-Euverte endlich befriedigt, *wie es für ihn der höchste ebenfalls von Snobismus*

17 Vgl. Band 10, 3886.

diktierte Stolz gewesen war, sie ihr vorzuenthalten.[18] So erledigt sich der Snobismus von ganz alleine durch die Karikatur seiner selbst.

Die *Fürstin Scherbatow*, die den Verdurins als ihre persönliche Adlige gilt, aber sonst von kaum jemandem eingeladen wird, hat aus ihrer gesellschaftlichen Isolation eine Tugend gemacht und pflegt diesen Antisnobismus, der aber natürlich aus den zahllosen Niederlagen ihres Snobismus (ihrer Versuche, eingeladen zu werden) gemacht war[19]. Der Adel, welcher Art auch immer, ist ausweglos im Snobismus gefangen. Weitere Beispiele finden die Lesenden leicht.

c) aufgestiegene Bürgerliche

Madame de Cambremer, die Schwester des Snobs Legrandin, hat in den normannischen Landadel hineingeheiratet. Sie ist sozusagen krankhaft snobistisch. Ihr ganzes Wesen strebt nach oben und danach, die Verbindung zu ihrer bürgerlichen Jugend zu kappen. Die Grenze *zu überschreiten, von welchen ihre eigenen Bekanntschaften limitiert wurden, sich bis zum Umgang mit Herzoginnen emporzuschwingen, war für sie das Ziel aller Bemühungen, so unwirksam blieb das geistige Training, dem sie sich mit Hilfe des Studiums von Meisterwerken unterzog, gegen den eingeborenen, krankhaften Snobismus, der sich bei ihr entwickelte.*[20] Immerhin hat

18 Band 10, 3926.
19 Vgl. Band 7, 2643f.
20 Band 7, 2478.

der Snobismus andere Neigungen in ihr sozusagen geheilt, etwa die zu Geiz und Ehebruch[21].

Auch *Gilberte*, die Tochter von Swann und Odette, steigt in den Adel auf, indem sie Robert de Saint-Loup heiratet. Sie versucht auf die eine oder andere Weise, ihre Herkunft zu verschleiern, meidet gewisse Leute, verstellt ihre Unterschrift. Zum Adel zu gehören bedeutet für sie, ihre Herkunft zu vernebeln, das ist ihr Snobismus.[22]

Schließlich ist an dieser Stelle noch einmal *Madame Verdurin* zu erwähnen, die am Ende der *Suche* eine Guermantes wird, indem sie den Prinzen von Guermantes heiratet (nachdem sie sich durch eine Kurzehe mit einem alten Adligen zuvor heiratsfähig gemacht hat)[23].

Der Kern in allem Snobismus ist die Identifikation von Person und gesellschaftlicher Stellung. Was eine Person gilt, wird an ihrer gesellschaftlichen Stellung festgemacht. Die angestrebte Stellung war zunächst die des Adels. Snobistisch in diesem Sinne zu sein ist aber in der *Suche* nicht mehr das Privileg aufstrebender Bürgerlicher. Abgrenzende Gesinnung und Verhalten kommen im Adel zur Reife und zum Abschluss. Das ist, vor allem in der grotesken Überzeichnung durch den Erzähler in der *Suche*, aber auch ein Indiz für den Abstieg und die zunehmende Bedeutungslosigkeit des Adels. Abgrenzungen werden notwendiger, je mehr die Schichtung

21 Vgl. a.a.O., 2479.
22 Vgl. Band 9, 3542f.
23 Vgl. Band 10, 4056.

der Gesellschaft sich auflöst. Aber auch der Begriff des Snobismus verändert sich. Er bezeichnet schließlich eher alberne Idiosynkrasien wie etwa die der Familie von Albertine, die ihren Namen Simonet partout mit einem n schreibt, um sich von dem phantasierten schlechten Ruf des Namens Simonnet abzugrenzen[24]. Es sind aber immer noch mehr als nur Schrullen, weil dem Snobismus etwas traurig Ernsthaftes anhaftet, was ihn nur um so lächerlicher macht. Der Snobismus in der *Suche* ist überwiegend ein Zustand der Seele. Der Erzähler nennt ihn einmal eine *ernste Krankheit der Seele*[25], die aber dennoch nur lokal, also begrenzt ist. Darin zeigt sich der Standpunkt des Erzählers, für den ein Mensch mehr ist als sein Snobismus, weil er auch gute und freundliche Seiten hat.[26] Dahinter steckt der Gedanke, dass die Person eben nicht mit ihrer gesellschaftlichen Stellung zu identifizieren ist, sondern auf einem anderen Wert basieren sollte. Das hat auch Thackeray so gesehen[27], dessen Verurteilung des Snobismus zwar satirisch, doch auch positionell wertbezogen ist. In der *Suche* findet man na-

24 Vgl. Band 5, 1738.

25 Band 8, 2765.

26 Selbst der bürgerliche Snob schlechthin, Legrandin, hat seine guten Seiten, vgl. Band 8, 2765.

27 Vgl. Das Buch der Snobs, letztes Kapitel: *Ich kann sie nicht länger ertragen, diese diabolische Erfindung der Standesunterschiede, welche jede natürliche Freundlichkeit und treue Freundschaft tötet … Die Rang- und Standes-Liste ist eine Lüge und wert, ins Feuer geworfen zu werden. Rang und Vortritt zu regeln: das war eine Aufgabe, würdig eines Zeremonienmeisters verflossener Jahrhunderte* (s. o. S. 42, Anm. 2, 254).

türlich keine einfachen Behauptungen. Die Kritik des Snobismus bleibt ironisch und in der Ebene des Romans. Darum stehen für diese Kritik einige Figuren, die man als Nichtsnobs bezeichnen könnte.

d) Nichtsnobs

Dazu muss man auf jeden Fall den *Erzähler* rechnen. Er ist kein Snob, obwohl Bloch ihm das vorwirft. Doch nur die Teilnahme an adligen Soireen reicht für den Snobismusvorwurf natürlich nicht aus. Der Erzähler ist derjenige, der den Snobismus bis in feinste Nuancen analysiert, ohne ihm noch nahe zu sein. Übrigens ist seine Familie auch snobismusfern.

Swann ist ebenfalls kein Snob, weil er den Adel zu gut kennt, und er für ihn belanglos ist und weil er die Person von ihrer Stellung trennen kann.

Kein Snob ist auch *Albertine*, und zwar aufgrund ihrer bürgerlich-republikanischen Gesinnung. Sie ist also gleichsam aus politischen Gründen gegen den Adel, nicht aus heuchlerisch-moralischen wie Legrandin. Dennoch liebt Albertine den Adel, aber nicht, weil sie ihre Stellung beim Adel verbessern möchte, sondern weil sie sich für Mode und Eleganz des Adels interessiert, der ihr also nicht mehr als ein guter Modeberater ist.[28]

Schließlich ist für den Erzähler *die Tochter Gilbertes*, der er auf der letzten Matinee begegnet und in der sich für ihn alle wichtigen Fäden seines Lebens

28 Vgl. Band 8, 2790f.

verknüpfen, *von allem Snobismus frei*[29], vollzieht sie doch mit ihrer späteren Heirat einen sozialen Abstieg.

Wenn in der Gesellschaft alles anders wird, wenn Bürgerliche zu Guermantes werden, wenn es leichter wird, aufzusteigen, wenn *die Federn der Abweisungsmaschinerie*[30] nicht mehr funktionieren, dann ändert der alte Snobismus seine Form oder er verschwindet. Ein *gewisses System von aristokratischen Vorurteilen, von Snobismen, das ehemals automatisch von dem Namen Guermantes alles fernhielt, was mit ihm nicht in Einklang stand, hatte zu funktionieren aufgehört.*[31] Die Zeit verändert auch die snobistischen Verhaltensweisen. Mit der letzten Matinee bei den Guermantes zeigt der Erzähler, dass frühere Snobs im Alter zuvorkommende Menschen geworden sind. Der alte Snobismus löst sich auf, was gesellschaftliches Prestige ist, wird neu bestimmt. Bürgerliche Abstiegsängste, die es in der *Suche* noch nicht gibt, schreiben das Prestige, das verloren zu gehen droht, in ein neues Theaterstück ein.

29 Band 10, 4159.
30 Band 10, 4059.
31 Ebd.

Das Wunder der Analogie

Die *Suche nach der verlorenen Zeit* ist voller Vergleiche, Metaphern und Analogien. Diese Sprachformen machen die überaus beeindruckende Schönheit der *Suche* aus. Sie bereiten den Lesenden Freude und mehr noch, sie erschließen ihnen das, was erzählt wird, auf eine überraschende und ungewöhnliche Weise. Man spürt, dass Proust in jedem einzelnen Fall besondere Sorgfalt hat walten lassen. Keine Metapher, kein Vergleich ist gewöhnlich oder konventionell, bei allen dürften die Lesenden den Eindruck gewinnen, dass sie beinahe unglaublich treffend sind.

Sprachfiguren wie Metaphern, Vergleiche, Allegorien oder Analogien sind indirekte Verfahren, um etwas darzustellen. Sie erklären aber auch, denn sie sind nicht nur Verschönerungen oder Verzierungen. Sie kommen praktisch in jeder Literatur vor. Prosa und Poesie leben von ihnen und zeichnen sich durch sie gegenüber anderen Sprachsystemen wie beispielsweise wissenschaftlicher Sprache aus. Manche Literatur bevorzugt bestimmte Verfahren. Zum Beispiel finden sich in den Evangelien des Neuen Testaments Gleichnisse. Gleichnisse zeichnen sich dadurch aus, dass sie zwei Dinge, Gegebenheiten, Verhältnisse oder Seiten vergleichen, von denen die eine Seite unbekannt, die andere Seite hingegen bekannt ist. Ein Gleichnis in diesem Verständnis will immer die göttliche, himmlische Seite, die nicht direkt darstellbar ist und also unbekannt, den Lesenden oder Glaubenden etwas näherbringen, indem

sie mit einer bekannten Seite aus dem menschlichen Alltag verglichen wird.

So wie im genannten biblischen Buch Gleichnisse eine charakteristische Form sind, so dürfte in der *Suche nach der verlorenen Zeit* die Analogie das besondere sprachliche Merkmal sein. Man könnte sagen: wie die Evangelien eine Welt der Gleichnisse sind, so ist die *Suche* eine Welt der Analogien. Die Analogie in der *Suche* setzt ebenfalls zwei Seiten oder Gegenstände miteinander in Beziehung, doch sind hier beide Seiten bekannt.[1] Wozu dient dann eine solche Analogie? Sie ist in diesem Falle weder im Sinne eines Gleichnisses, noch auch als Metapher zu verstehen. Abgesehen davon, dass die Analogie ausgearbeiteter und komplexer ist, dient die Metapher dazu, das Besondere einer Seite durch die andere Seite herauszustellen. Die Analogie in der *Suche* setzt hingegen zwei gleichwertige Gegebenheiten miteinander in Beziehung[2].

An einer eindrücklichen Stelle erläutert der Erzähler sein Verfahren. In seinem Inneren leben, wie wir bereits gesehen haben, mehrere Ichs, die sich im

1 Anders ist es im philosophischen Analogiedenken z.B. bei Platon oder in der mittelalterlichen Scholastik; hier wird die direkt unerkennbare ideelle oder göttliche Seite auf analoge Weise an Seiendem erkannt oder verstehbar.

2 Solche Beziehungen können *gegenseitige Kommentare* sein, vgl. Band 2, 194 (Ich zitiere in diesem Kapitel nach der Ausgabe von Keller): Die Eleganz des Salons von Madame Swann und das Werk Bergottes weisen evidente Gleichartigkeiten auf, die sich in die Form gegenseitiger Kommentare bringen lassen.

Laufe des Lebens ablösen. Sie sind, einfach, weil sie sind oder gewesen sind, alle bedeutsam, aber vielleicht nicht zur gleichen Zeit. Es gibt jedoch auch wesentliche Ichs oder innere Personen, die in mancher Hinsicht grundsätzlich bedeutsamer erscheinen als andere. Wenn beispielsweise die Krankheit eine nach der anderen Person *zu Boden geworfen haben wird, werden zwei oder drei übrigbleiben, die zählebiger sind als die anderen, insbesondere ein gewisser Philosoph, der nur dann glücklich ist, wenn er zwischen zwei Werken oder zwischen zwei Empfindungen etwas Gemeinsames entdeckt hat*[3].

Hier formulieren Autor und Erzähler die Analogie als eine zentrale Denkfigur in der *Suche*. Denn in ihr geht es beinahe auf jeder Seite um die Gemeinsamkeiten zwischen zwei oder mehreren anscheinend weit voneinander entfernten Phänomenen. Proust hat immer wieder betont und auch anhand der Personen dargestellt, dass er weniger die Wirklichkeit beobachtet und beschreibt (wie es viele Lesende und Kritiker offenbar verstanden haben), sondern sie analysiert[4], und zwar mit der Methode der Ähnlichkeitssuche oder der Analogie.

Es gab in mir eine Person, sagt der Erzähler in innerem Anschluss an die oben zitierte Sentenz, *die mehr oder weniger gut zu sehen wußte, doch es war*

3 Band 5, 11.

4 Baron de Charlus besitzt die Gabe, die der Erzähler nicht hat: nämlich genau zu beobachten, die kleinsten Einzelheiten exakt zu unterscheiden, ob es sich nun um ein Kleid oder ein Bild handelt; vgl. Band 5, 292.

eine intermittierende Person, die immer erst dann zum Leben erwachte, wenn ein allgemeiner, mehreren Dingen gemeinsamer Wesenszug sich manifestierte und ihr Nahrung und Freude bot.[5]

Die beobachtende und nur beschreibende Literatur haben Erzähler und Autor in dem Pastiche des Tagebuchs der Brüder Goncourt dargestellt[6]. Es schildert einen Besuch bei den Verdurins, wie ihn der Erzähler eben nicht konstruieren würde. Die Goncourt-Parodie enthält durchaus viele Vergleiche, aber keine einzige ausgearbeitete Analogie. Diesen Unterschied stellt der Erzähler heraus. Er nämlich beobachtet und beschreibt nicht, sondern wie *ein Geometer, der die Dinge gänzlich von jedem Gefühlsmoment entblößt und nur mehr ihren linearen Aufriß sieht, ließ ich mir entgehen, was die Leute sagten, denn was mich interessierte, war nicht, was sie sagen wollten, sondern die Art, wie sie es äußerten, insofern sie eine Entblößung ihres Charakters oder ihrer Lächerlichkeit bedeutete, oder es war – anders gesagt – ein Objekt, das stets in ganz spezieller Weise das Ziel meiner Suche gewesen war, nämlich das, was einem Wesen und einem anderen gemeinsam ist.*[7]

Was sein Geist wie ein Jäger verfolgt, *wenn er beispielsweise der Identität des Verdurinschen Salons an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten nachspürte, lag in der Tiefe, jenseits der eigentlichen Oberfläche … Bei einem Diner sah ich*

5 Band 7, 37.
6 Band 7, 24-36.
7 Band 7, 37f.

die Gäste nicht, denn wenn ich glaubte, sie zu betrachten, durchleuchtete ich sie[8].

Man kann also so viel beschreiben wie man will: *Die Wahrheit beginnt erst in dem Augenblick, in dem man zwei verschiedene Gegenstände nimmt, die Verbindung zwischen ihnen herstellt – diese Verbindung in der Welt der Kunst entspricht den durch die Kausalgesetze gegebenen einzigmöglichen Verbindungen in der Welt der Naturwissenschaften – und sie einschließt in die zwingenden Glieder eines schönen Stils; oder auch erst, wenn er, um sie den Zufälligkeiten der Zeit zu entziehen, die eine mit der anderen vereint: in einer Metapher*[9].

Entsprechend hat Proust die Analogie[10] mit dem seinem philosophischen Ich verbunden, weil sie für ihn ein Denkverfahren ist, das nicht allein ästhetische Resultate zeitigt, sondern eine Wahrheit zeigen will. Beide Seiten der Analogie sind bekannt und für sich auch beschreibbar, aber insofern nicht vollkommen verstehbar, als man zwingend jeweils die andere Seite ansehen muss, um die Gemeinsamkeit zwischen ihnen zu erfassen. Die Gemeinsamkeit zwischen beiden Seiten ist das auf direktem Wege nicht ohne weiteres erkennbare Gesetz, das für beide gilt. Um dieses Gesetz geht es Proust. Erst wenn

8 Band 7, 38.
9 Band 7, 292.
10 Prousts Verwendung rhetorischer Begriffe ist frei, nicht definitorisch; vgl. die Anmerkung zur zitierten Stelle Band 7, 585.

man das Gesetz der verschiedenen Situationen erfaßt hat, hat man die Wahrheit, das Allgemeine[11].

Erfaßt das philosophische Ich eine Gemeinsamkeit, dann ist es glücklich. Nehmen wir das als Hinweis. Glück ist eine seltene Sache in der *Suche*. Meist ist der Erzähler unglücklich, ja er spricht davon, dass der Sinn der Glücks einzig darin bestehe, das Unglück möglich zu machen. Es gibt aber einige wenige Stellen, an denen er tatsächlich glücklich ist. Eine davon findet sich gegen Ende der *Suche*, als er seine drei Gleichzeitigkeitserfahrungen macht (verbunden mit dem Geräusch des Teelöffels, dem Geschmack der Madeleine, den unebenen Bodenplatten). Und genau an diesen Stellen taucht auch die Analogie auf, sogar als Begriff.

Der Erzähler erlebt nämlich in seinen Gleichzeitigkeitserfahrungen vor der letzten Matinee bei den Guermantes *das Wunder einer Analogie* (le miracle d'une analogie). Es handelt sich um die Analogie zwischen einem Geschehen in der Vergangenheit und der Gegenwart. Denn alle die Eindrücke, die er durch das Geräusch des Löffels, die Ungleichheiten der Bodenplatten oder den Geschmack der Madeleine erlebt, haben eines gemeinsam: er nimmt sie *zugleich im gegenwärtigen Augenblick und in einem entfernten Augenblick wahr*, *und zwar in einem*

11 Oft in Form psychologischer Gesetze, wie der Erzähler anhand des ähnlichen Blicks zweier ganz verschiedener Menschen darstellt, der diese *wie ein gleicher Morgenhimmel über weit auseinandergelegenen und einander ganz fremden Gegenden der Welt* erhellt (Band 3, 316).

Maße, dass die Vergangenheit auf die Gegenwart übergriff und ich nicht mehr mit Bestimmtheit wußte, in welcher von beiden ich mich befand. Das Wesen (der Philosoph!)*, das dann in mir diesen beglückenden Eindruck empfand, empfand ihn darin, was dieser zu einem früheren Zeitpunkt und jetzt an Gemeinsamem hatte, darin, was er an Außerzeitlichem hatte; es war ein Wesen, das nur dann in Erscheinung trat, wenn es aufgrund einer solchen Identität zwischen Gegenwart und Vergangenheit in das einzige Lebenselement versetzt wurde, in dem es existieren 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; denn in diesem Augenblick war das Wesen, das ich gewesen war, ein außerzeitliches Wesen und stand daher den Wechselfällen der Zukunft unbesorgt gegenüber. Es lebte nur von der Essenz der Dinge; diese aber konnte es in der Gegenwart nicht erfassen, in der die Imagination nicht zum Zuge kommt; selbst die Zukunft, auf die jedes Handeln hinzielt, enthält sie uns vor. Dieses Wesen hatte mich immer nur außerhalb des Handelns und unmittelbaren Genießens aufgesucht, es hatte sich immer dann manifestiert, wenn das Wunder einer Analogie mich der Gegenwart enthob. Als einziges hatte es die Macht, mich die früheren Tage, die verlorene Zeit, wiederfinden zu lassen, während die Bemühungen meines Gedächtnisses und meines Verstandes dabei immer scheiterten*[12].

12 Band 7, 265f.

Der Philosoph, dem die Analogie zuteil wird, ist glücklich, weil er momentweise Vergangenheit und Gegenwart aus ihrer jeweiligen Zeitgebundenheit gelöst erlebt. Geräusche und Gegebenheiten, die ähnlich sind, aber in der Zeit durch ihre Zeitpunkte doch immer verschieden, kommen in einem flüchtigen Augenblick überein. Der Erzähler nennt das auch *ein kleines Quantum reiner Zeit*[13]. Das ist Zeit, die aus der Gebundenheit an einen Ort und an die Zeit, sei es Vergangenheit, sei es Gegenwart, gelöst ist. So erschafft eine durch zufällige Erfahrung aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute den von der Ordnung der Zeit befreiten Menschen, der auch nur darum da ist, um diesen Moment zu erleben.

Sobald … ein bereits gehörtes Geräusch, ein schon vormals eingeatmeter Duft von neuem wahrgenommen wird, und zwar als ein gleichzeitig Gegenwärtiges und Vergangenes, ein Wirkliches, das gleichwohl nicht dem Augenblick angehört (also dem jetzigen, gegenwärtigen), *ein Ideelles, das deswegen dennoch nichts Abstraktes bleibt, wird auf der Stelle die ständig vorhandene, aber gewöhnlich verborgene Wesenssubstanz der Dinge frei, und unser wahres Ich, das manchmal seit langem tot schien, aber es doch nicht völlig war, erwacht und gewinnt neues Leben aus der göttlichen Speise, die ihm zugeführt wird*[14]. (eine, blickt man auf die Metapher, *heilige* Erfahrung gewährt momentweise den Kontakt zur Ewigkeit). In diesem Augenblick existiert der Tod nicht.

13 Band 7, 267.
14 Band 7, 267.

Analog ist in diesen Stellen die Gleichartigkeit oder Ähnlichkeit der Erfahrungen in Vergangenheit und Gegenwart: also des Geschmacks, des Geräuschs, des Stolperns. Wenn diese Analogie eintritt, und das geschieht weder durch Denken noch durch Handeln, sondern unwillkürlich, dann führt sie zum Wesen des Geschehenen, zur zeitlosen Essenz der Dinge, oder eben zum Wiederfinden der verlorenen Zeit.

Die Analogie befindet sich somit im gedanklichen Zentrum der *Suche*. Analogie führt hier in die Gemeinsamkeit, die Essenz oder die Identität von Zeitzuständen, in die reine Zeit und damit zum Wiederfinden oder zur Auferweckung. Proust und sein Erzähler betonen das Augenblickshafte dieser Erfahrung. *Vielleicht also handelt es sich bei dem, was das in mir drei- oder viermal auferweckte Wesen soeben wahrgenommen hatte, tatsächlich um der Zeit entzogene Fragmente des Daseins, doch bei all ihrem Ewigkeitscharakter blieb diese Betrachtung etwas Flüchtiges*[15].

Doch wie soll er diese flüchtigen Erfahrungen, diese Betrachtung der Essenz der Dinge, festhalten? Durch eine Reise zu den Stätten seiner Vergangenheit geht es nicht. In der Wirklichkeit wird er niemals das erleben, *was auf dem Grund meines Inneren ruhte*[16], die verlorene Zeit. Die Eindrücke existieren nicht außerhalb von ihm in der sogenannten Realität. *Die einzige Art* hingegen*, sie nachhaltiger auszukosten, bestand in dem Versuch, sie vollstän-*

15 Band 7, 271.
16 Band 7, 273.

diger zu erkennen, und zwar da, wo sie sich befanden, das heißt in mir selbst[17]. Er muss also versuchen, *die Empfindungen als die Zeichen ebenso vieler Gesetze und Ideen zu deuten, indem ich zu denken, das heißt aus dem Halbdunkel hervortreten zu lassen und in ein geistiges Äquivalent umzusetzen versuchte, was ich empfunden hatte*[18]. Das einzige Mittel dafür aber ist *das Schaffen eines Kunstwerks*[19], mit anderen Worten das Schreiben der *Suche nach der verlorenen Zeit* und ihre letzte Gestalt, das also, was wir in der Hand haben, um damit uns selbst zu erkennen.

Und so entdecken wir an dieser Stelle die Ursache dafür, dass die *Suche* beinahe auf jeder Seite durchdachte Analogien aufweist, dass der Erzähler gleichsam alles, was er beobachtet und erinnert, auf Analogien zueinander und Verbindungen miteinander, auf verborgene gemeinsame Gesetzlichkeiten hin überprüft. Denn in jeder Analogie verbirgt sich etwas von jenem Wunder, das Verbindungen zwischen weit Entferntem enthüllt. Das Wunder der zeitlichen Analogie ist das Urbild auch jeder psychologischen Analogie.

Genau genommen sind es allerdings zwei unterschiedliche Arten von Analogien. Die Analogie, die in der Gleichzeitigkeitserfahrung wirksam wird, ist eine *unwillkürliche*, eine zufällig auftretende Analogie. Die Analogien, aus denen das zu schaffende Kunstwerk besteht, sind hingegen *willkürliche*, in

17 Band 7, 274.
18 Band 7, 276.
19 Ebd.

der schriftstellerischen Arbeit verwendete Analogien, die die Wahrheit des Erlebten enthüllen sollen. Dennoch sind sie formähnlich, gleichsam analog. Für beide gilt ja, dass in anscheinend Verschiedenem, aber bereits vordergründig Ähnlichem, sich eine gemeinsame Essenz verbirgt, das Gesetz, nach dem etwas geschieht, nach dem Personen handeln in einem Fall, im anderen die reine Zeit. Das Wunder einer Analogie macht einen gewissen Philosophen glücklich, der dann auch Analogien als Weg zur Wahrheit versteht, zu dem, was immer, zeitunabhängig, gilt. Hat einem dies erst einmal eingeleuchtet, dann wird man die vielen Analogien in der *Suche* noch einmal neu lesen, und, weitergehend, werden sich auch die Lesenden auf die Suche nach Analogien begeben, wobei vielleicht ein Wunder gut wäre, doch das läßt sich nicht machen. Wenn man es aber einmal erlebt hat, öffnet es einem vielleicht die Augen und läßt einen sogar den Tod für einen Augenblick vergessen.

Bei einem Kunstwerk geht es natürlich um die Schönheit. Der Erzähler findet den *Eindruck von Schönheit* nur, *wenn ein noch so unbedeutender gegenwärtiger Eindruck in mir einen identischen früheren Eindruck unmittelbar auferweckte, den ersten gleichzeitig auf mehrere Epochen ausdehnte und dadurch meine Seele, in der die besonderen Empfindungen gewöhnlich eine so große Leere zurückließen, mit einer allgemeinen Essenz erfüllte*[20].

Man muß aber unbedingt sehen, dass das Ästhetische zwingend mit der Wahrheit verbunden ist, so

20 Band 7, 334.

dass die Analogie das Weltverstehen überhaupt betrifft. Wenn wir nicht analogisch verstehen, was sehr oft, vielleicht sogar meistens, geschieht, verstehen wir nichts. Wenn wir beispielsweise lieben, verstehen wir nichts. *Den Gedanken und Handlungen einer geliebten Frau gegenüber sind wir ebenso hilflos wie wahrscheinlich die ersten Physiker (bevor es eine eigentliche Naturwissenschaft gab, die etwas Licht in das Dunkel brachte) den Naturphänomenen gegenüber, oder schlimmer noch: wie ein Wesen, für dessen Geist das Kausalitätsprinzip noch kaum existierte, ein Wesen, das nicht imstande wäre, eine Verbindung zwischen dem einen und dem anderen Phänomen herzustellen und dem das Schauspiel der Welt so ungewiß vorkommen mußte wie ein Traum*[21].

Ein anderes Beispiel: Wenn der Erzähler sich fragt, wie zu erklären ist, dass der elegante Swann nach seiner Heirat mit Odette nun auch die Verbindung zu uneleganten Beamten sucht, die von seiner Frau eingeladen werden, so könnte man die frühere Eleganz auf die Eitelkeit der Person zurückführen und die Verhaltensänderungen auf die Anpassungsfähigkeit der Juden an unterschiedliche gesellschaftliche Klassen. Die Wahrheit ist für den Erzähler jedoch eine andere. Sie beruht nicht auf der individuellen Person Swanns, sondern auf einem allgemeinen psychologischen Gesetz. Denn *unsere Tugenden* sind *nichts Freies, gleichsam im Raum Schwebendes, das uns stets zur Verfügung stünde; sie gehen in unserem Geist schließlich eine so enge Verbindung mit den Handlungen ein, bei denen wir uns ihre Aus-*

21 Band 2, 230.

übung zur Pflicht gemacht haben, dass eine plötzlich von uns verlangte Betätigung ganz anderer Art uns unvorbereitet trifft und gar nicht auf den Gedanken kommen läßt, hier könne ihre Anwendung ebenfalls angezeigt sein[22]. Dieses psychologische Gesetz findet man auch, und hier kommt eine Analogie ins Spiel, bei *bescheidenen und großzügigen Künstlern von Rang, die, wenn sie sich am Ende ihres Lebens mit Kochen oder mit Gärtnerei beschäftigen, eine naive Genugtuung an den Tag legen, sobald man die von ihnen zubereiteten Gerichte oder ihre Blumenbeete lobt, in dieser Beziehung jedoch die Kritik nicht vertragen, die sie ruhig gelten lassen, wenn es um die bedeutendsten ihrer Werke geht; oder wie die Maler, die ihre Bilder zwar für ein Butterbrot hergeben, aber nicht ohne böse zu werden zwei Francs beim Domino verlieren können*[23].

Man könnte sicher die Plausibilität dieser spezifischen Gesetzlichkeit diskutieren, doch wenn man den Wahrheitsanspruch dieses durch die Analogie gebahnten Gedankens an die Gesetzlichkeit, d.h. Allgemeinheit unseres Verhaltens überhaupt, bestreiten würde, wäre man wieder beim Beobachten und Beschreiben individueller Eigenarten, ohne sich die Frage zu stellen, ob sich hier im Untergrund allgemeine Mechanismen zeigen, an denen wir teilhaben, die, in jedem Falle dauerhafter als die Individuen, oft psychologischer Natur sind, aber auch in der Klassenzugehörigkeit gründen. Dabei ist die Gesellschaft, die der Erzähler durchleuchtet, in heftiger Bewegung, in der der Adel irrelevant wird im

22 Band 2, 8f.
23 Band 2, 9.

selben Maße, in dem das Bürgertum aufsteigt. Und doch ändert sich nicht alles, und recht besehen, wiederholt sich vieles.

Man muss sich auf sich selbst konzentrieren, um nicht nur zu beobachten, sondern zu analysieren. Denn im Geist ist das Allgemeine zu finden, nicht im Gegenstand[24]. Der Schriftsteller gebietet *seinen Augen und Ohren, Dinge für immer festzuhalten, die andere als kindische Nichtigkeiten abgetan hätten: den Tonfall, in dem jemand einen Satz gesagt, den Gesichtsausdruck und die Schulterbewegung, die bei einer bestimmten Gelegenheit diese oder jene Person, von der er vielleicht nichts anderes weiß, vor vielen Jahren an sich gehabt, und das nur, weil er diesen Tonfall schon einmal vernommen hatte oder weil er spürte, dass er ihn werde wiederhören können, daß er etwas darstellte, was wiederholbar und von Bestand sein würde; das Gefühl für das Allgemeingültige wählt in dem künftigen Schriftsteller selbst aus, was allgemeingültig ist und in das Kunstwerk einmal wird eingehen können. Denn er hat den anderen immer nur zugehört, wenn sie, wie dumm oder töricht sie auch sein mochten, dadurch, daß sie wie Papageien wiederholten, was die Leute gleichen Charakters sagten, sie zu weissagenden Vögeln und Sprachrohren eines psychologischen Geset-*

24 Vgl. Band 7, 308: *Es gibt keine Stunde in meinem Leben, die mir nicht nützlich gewesen wäre für die Erkenntnis, daß einzig die gewöhnliche, irrige Wahrnehmung alles in das Objekt verlegt, während doch gerade umgekehrt alles im Geist ist.*

zes gemacht hatten. Er entsinnt sich nur des Allgemeingültigen[25].

Analogien eröffnen verborgene Gemeinsamkeiten, die in Gesetzen formuliert das Allgemeine, die Wahrheit bezeichnen[26]. Es kommt darauf an, in allen Unterschieden den Zusammenhang zu sehen, das Allgemeingültige herauszufinden, denn nur dieses hat Dauer, sonst nichts[27]. Während Vergangenheit und Gegenwart unwillkürlich zur Essenz des Lebens zusammentreten, müssen die Gemeinsamkeiten der Situationen, der Menschen und der Verhältnisse methodisch angegangen werden. Beides, das Unwillkürliche und das Methodische, verbinden sich in der *Suche nach der verlorenen Zeit*. Die Erkenntnis der Gesetze hinter den Erscheinungen ist nicht gleichbedeutend mit der wiedergefundenen Zeit, die letztlich ein Augenblick bleibt. Aber solche Erkenntnis erfasst, was nicht einfach, wie Beschreibungen, im Fluss der Zeit mitschwimmt und untergeht, sondern bleibt: Essentielles, teilweise Zeitübergreifendes, Gesetzmäßiges, das, was Proust Wahrheit nennt.

---

25 Band 7, 308.

26 So enthüllt eine Analogie, dass sich auf dem Grund sehr unterschiedlicher Lebenselemente ein poetischer Wunschtraum findet. Wie der hässliche Masochismus von Baron de Charlus aus seinem Traum von Männlichkeit entsteht, beruht der Wunsch, nach Venedig zu reisen, auf einem Traum von Frühling und Frauen; vgl. Band 7, 219.

27 Vgl. Band 7, 315.

Reisen von Stern zu Stern

Beim Hören des Septetts von Vinteuil anläßlich der von Baron de Charlus organisierten Soiree bei Madame Verdurin, die, aber das ist ein anderes Thema, für den Baron in einer sozialen und Beziehungs-Katastrophe endet, entdeckt der Erzähler thematische Ähnlichkeiten mit der ihm bereits bekannten Sonate desselben Komponisten. Diese Ähnlichkeiten legen ihm den Gedanken nahe, dass jeder große Komponist in allen seinen Werken eine eigene Sprache spricht. Diese Sprache repräsentiert so etwas wie die Heimat des Komponisten, weniger in einem geographischen als in einem mentalen oder kulturellen, womöglich philosophischen Sinne. Alle seine verschiedenen Stücke weisen eine Gemeinsamkeit auf, an der man erkennen kann (falls man sie erkennt), wer das Werk geschrieben hat.

Ähnliches gilt auch in der Literatur, wie der Erzähler in einem der Soiree folgenden Gespräch mit Albertine über Literatur aufzeigt. Alle großen Schriftsteller haben nämlich im Grunde *immer nur ein einziges Werk geschaffen*[1], oder vielmehr ein und dieselbe Schönheit – gebrochen durch verschiedene Medien – uns vor Augen geführt. Etwa bei Thomas Hardy ist es die Geometrie des Steinmetzen[2], bei Stendhal die Verbindung des Gefühls der Höhe (Türme) mit dem seelischen Leben, bei Dostojewski der Frauentyp und die Wohnstätten[3]. Was für die

1 Band 5, 537 (Ich zitiere in diesem Kapitel nach der Ausgabe von Keller).
2 Band 5, 538f.
3 Band 5, 541.

Literatur gilt, gilt ebenso für die bildende Kunst[4] (der Erzähler nennt Vermeer).

Was alle Werke zu einem Werk macht, das ist das Individuelle eines Künstlers[5]. Man wird dasselbe nicht noch einmal finden. So sehr dies nun jeweils einen einzigen Künstler auszeichnet, so wenig ist gerade dies dem Künstler bewusst. Der Kern seines eigenen Werkes bleibt ihm verborgen, obwohl gerade der künstlerischen Arbeit ein maximaler Grad an Intention, Wahl, Reflexion und Bewusstheit eignet. Er scheint sich zwar an seinem Leben und seinen Erfahrungen zu entwickeln, doch unterliegt er eben deshalb dem Vergessen, und das bedeutet: Proust sieht im Innersten des künstlerischen Wesens die Zeit am Werk. Das Individuelle besteht in einer verborgenen seelischen Konfiguration, die weder den Rezipienten ohne weiteres einsichtig noch dem Autor klar bewusst ist. *An diese verlorene Heimat erinnern die Komponisten sich nicht, doch jeder von ihnen bleibt gewissermaßen ständig im Einklang mit ihr*[6]; er schöpft aus ihr seinen *einzigartigen Gesang*[7]. Der individuelle Gesang aus dem Verlorenen heraus ist gleichsam die Seele seiner Musik, genauso wie der Roman der *Suche* die Seele des Erzählers und des Autors ausdrückt. Die *verlorene Heimat* ist wie die verlorene Zeit grundsätzlich nicht direkt mitteilbar, selbst nicht einem Freund

4 Band 5, 540.
5 Erstmals durch den *Idealpassus* Bergottes angedeutet, *der allen seinen Büchern gemeinsam war*; vgl. Band 1, 140.
6 Band 5, 365.
7 Band 5, 366.

oder einem geliebten Menschen. Denn alltägliche Kommunikation bezieht sich auf äußere Dinge, während die Elemente der Seele *auf der Schwelle der Äußerungen*[8] zurückbleiben. Vergessen und Verlieren sind unter der Herrschaft der Zeit unvermeidlich.

Das Individuelle ist für den Erzähler keineswegs mit der Psyche zu identifizieren und darum auch nicht psychologisch zu verstehen. Denn während man die Psyche analysieren kann und sie psychologischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt, ist die Seele gleichsam per definitionem unanalysierbar und weitgehend ins Dunkel getaucht. Sie scheint mit der Zeit zusammenzuhängen, vielleicht so, dass man sie als jenen Raum außerhalb der Zeit verstehen kann, der den Künstler überhaupt instandsetzt, ein Werk hervorzubringen, das das, was immer wieder verloren geht, auszudrücken in der Lage scheint. Jedenfalls versteht der Erzähler die Seele als eine eigene Welt, einen Weltraum, der eigenen Gesetzen folgt, die dem Künstler selbst nicht völlig durchsichtig sind. Künstler (aber nicht nur sie, sind sie doch gleichsam Urfiguren des Menschen überhaupt) leben somit in einer eigenen Welt, sofern sie Individuen sind. Das bedeutet auch, dass sie einander fremd und gleichsam so unendlich fern voneinander sind wie die Sterne im Universum[9]. Ihre unsagbare, nicht

8 Band 5, 366.

9 Dazu fällt mir die legendäre Fremdheit zwischen Proust und Joyce ein, die sich nichts zu sagen hatten (vgl. Jean-Yves Tadié, Marcel Proust, 902) und deren Werke doch mit der Zeit ein verborgen gemeinsames Thema besitzen.

mitteilbare vergessene Heimat können sie nur in ihrer Kunst ausdrücken, je nach Art der Kunst sichtbar oder hörbar machen. Die Kunst zeigt die Struktur jener inneren seelischen Welt, die man als das Individuelle bezeichnen kann, ohne sie einfach in Sprache übersetzen zu können. Anders gesagt: Die Seele ist nur durch Kunst ausdrückbar. Individualität ist somit notwendig verbunden mit Kunst, wenn sie überhaupt adressierbar sein soll. Das Individuelle ist also nicht einfach vorhanden oder zuhanden. Es bedarf der Offenbarung, der Offenlegung, die das Ziel der künstlerischen Tätigkeit bildet. Individualität ist Kunst und Kunst ist Individualität.

Das Motiv der Suche nach dem Individuellen und seiner Offenbarung formuliert der Erzähler nicht zufällig anhand der Musik. Denn innerhalb der Kunst ist es die Musik, die in einem genauen Wortsinn unaussprechlich ist, während Malerei oder Literatur (und das zeigt sich auch durch den Roman der *Suche*) Objekte oder Sprache benutzen, die zuviel Fremdes mit sich tragen, als dass sie dem reinen Ausdruck nahe kommen könnten. Einzig die Musik könnte die *Verständigung der Seelen*[10] sein. Das *Wesen der Musik*, schreibt Proust in einem Brief 1895, besteht darin, *in uns jenen geheimnisvollen Seelengrund aufzuwecken (unerreichbar für die Literatur und im allgemeinen für alle beschränkten Ausdrucksformen, beschränkt, weil sie Worte gebrauchen und somit Ideen, festgelegte Dinge oder Objekte – Malerei, Skulptur -), der dort beginnt, wo die Wissenschaft aufhört und den man*

10 Band 5, 367.

deshalb einen religiösen nennt.[11] Das Hören der Musik ist daher für den Erzähler eine *berauschende Rückkehr zum Nichtanalysierbaren.*[12] Wenn der letzte Takt verklungen ist und er das *Paradies* wieder verlassen muss, erscheint ihm *die Berührung mit mehr oder weniger klugen Menschen außerordentlich banal.*[13] Was hört man also, wenn man Musik hört, wenn man sie hören kann? Für den Erzähler ist es die Seele des Komponisten.

Die Seele bildet in der Religion den Punkt der göttlichen Ansprechbarkeit des Menschen. Weder Geist noch Psyche, ist sie, philosophisch gesprochen, ein Transzendentale als Bedingung der Möglichkeit, ein von Gott angesprochener Mensch zu sein. Proust sagt, sie ist unanalysierbar. Da nun, wo in der Religion Gott mit der Seele spricht und die Seele mit Gott, da entsteht bei Proust der Künstler als Individuum. Sein Kunstwerk ist im Grunde dem ähnlich, was in der biblischen Religion ein Psalm ist (der vielleicht nicht ohne Grund auch Musik ist). Kunst und Religion haben es, nimmt man sie hier einmal zusammen, mit jenem immateriellen Vorgängigen zu tun, das sich allem menschlichen Zugriff entzieht oder diesem Zugriff entzogen gedacht werden muss, damit es sein kann.

Tatsächlich stellt der Erzähler in der *Suche* Individuen in diesem Sinne überwiegend in den Künstlern dar (wie Elstir, Bergotte oder Vinteuil). Andere Menschen sind eher lediglich Spiegel, sie haben

11 Band 5, 650 (Anmerkung zu Band 5, 367).
12 Band 5, 367.
13 Ebd.

Teil an verdeckten Strukturen, Konventionen, Mustern, die alle teilen, die das Gesetz hinter den Analogien bilden[14]. Die Spiegelungen führen allenfalls zu soziologischen Hypothesen, nicht aber zur Erkenntnis des Individuellen. Wir erinnern uns, wie ausführlich der Erzähler immer wieder darstellt, dass sich Menschen *nicht* verstehen: Freundschaft etwa bleibt etwas Äußerliches für alle die, deren Entwicklungsgesetz in ihrem Inneren liegt (also die potentiell Künstler sind); die zahlreichen Gesellschaftsszenen zeigen, wie entleert das Reden der Figuren untereinander meistens ist; selbst im intimen Zusammenleben mit Albertine gelingt es dem Erzähler trotz aller komplizierten Hypothesen nicht, sie zu verstehen und er muss einräumen: *So kehrten wir einander eine Außenseite zu, die sich stark von der inneren Wirklichkeit unterschied.*[15]

---

14 Vgl. Band 5, 429f. Albertine könnte eine Art Kunstwerk sein (vgl. Band 5, 547), weil sie in all ihrer vom Erzähler erlebten Verschiedenheit doch eine einzige Albertine bleibt. Von diesem Gedanken nimmt er jedoch Abstand, weil sie doch zu sehr ein ganz anderer, ein ihm letztlich unbekannter Mensch blieb, was sich in Leid und Kummer zeigte, die sie ihm brachte; hingegen scheint er Odette durchaus für ein Kunstwerk Swanns zu halten (ebd.).

15 Band 5, 492. *Zweifelsohne ist es immer so, wenn zwei Wesen einander gegenüberstehen, weil jedes von ihnen über einen Teil dessen in Unkenntnis bleibt, was der andere in sich birgt, und selbst über das, was er weiß, da er es nur zum Teil versteht (*ebd.), noch dazu kennt der Erzähler sich selber nur dunkel (Band 5, 497).

Im Verständnis des Erzählers und des Autors ist, wie wir gesehen haben, das Individuelle oder das Individuum eine ganze Welt. Es ist eine Welt, die etwas zeigt. Sie existiert also nicht an und für sich, sondern für diejenigen, die richtig sehen können. Ihnen verschafft sie Sinneseindrücke und die Möglichkeit, unter bestimmten Bedingungen das Unanalysierbare in Sprache zu fassen. „Welt“ bedeutet auch, dass dieses Individuelle sich in mehreren, oft vielen unterschiedlichen Werken zeigt. Das Gemeinsame in diesen Unterschieden zu finden, das das Individuelle charakterisiert, wird nur einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk gelingen, das wir aber nicht quantitativ verstehen dürfen, als müsse man alle Werke kennen, ist doch in jedem einzelnen Werk das Individuelle mehr oder weniger offenbar bereits enthalten – und man braucht dafür nicht die Beobachtung, sondern die Phantasie, anders ausgedrückt: andere Augen.

Wer das Werk verstehen will, der kann es sich nicht einfach ansehen mit seinen Augen (als ob das Kunstwerk eine klare Mitteilung enthielte), er muss vielmehr „andere“, nämlich künstlerische Augen haben. Es sind offensichtlich eher nicht die Augen des Künstlers, dessen Werk wir verstehen wollen, denn ihm selbst ist ja sein Individuelles verborgen. Anders sehen lernt man durch die Auseinandersetzung mit vielen unterschiedlichen Werken unterschiedlicher Künstler gleich welcher Art, Malerei, Literatur, vor allen anderen aber Musik. Einem so veränderten Sehen wird mit der Zeit die Wahrnehmung von Individualitäten gelingen, die jeweils eigene Welten bilden. So erst würde man von Welt zu

Welt reisen und unermessliche Entfernungen überwinden. Während es uns unbezweifelbar erscheint, dass wir nur reisen müssen, um Anderes kennenzulernen, ist es hier so, dass man das Andere auch anders sehen muss, also eben andere Augen haben muss. *Die einzige wahre Reise, der einzige Jungbrunnen wäre für uns, wenn wir nicht neue Landschaften aufsuchten, sondern andere Augen hätten, die Welt mit den Augen eines anderen, von hundert anderen betrachten, die hundert verschiedenen Welten sehen könnten, die jeder einzelne sieht, die jeder von ihnen ist*[16]. Kunst allein beschreitet den Weg ins Innere, macht es sichtbar und schafft einen Zugang. *Das aber vermögen wir mit einem Elstir, mit einem Vinteuil und ihresgleichen, wir fliegen dann wirklich von Stern zu Stern*[17]. Hier können wir wirklich reisen und in eine andere Welt der Individualität gelangen. Das künstlerische Sehen ist, weil ja die eigene Seele dem Künstler genauso dunkel ist wie den Lesenden, Sehenden und Hörenden, ein Prozess, ein langer Weg der Suche[18].

Der Erzähler der Suche nach der verlorenen Zeit ist jemand, der anders sieht. Die Eindrücke etwa, die er beim Genuss der Madeleine oder der Ansicht der Kirchtürme von Martinville empfunden hat, haben etwas mit einem Verlorenen zu tun, das er lange

16 Band 5, 366.
17 Band 5, 367.
18 Im Frühwerk Freuden und Tage ist es nur erst noch die Phantasie, die der realen Ortsveränderung des Reisens überlegen ist, die dabei allerdings auch unglücklich machen kann; vgl. Olivian in Fragmente einer italienischen Komödie, XIV.

nicht formulieren kann, weil es im Dunkel bleibt wie die Botschaft der Bäume von Hudimesnil[19], das aber ein wiederzufindendes Glück verspricht. Seine Eindrücke unterliegen hinsichtlich ihrer Gewissheit dem Zweifel[20], bis er am Ende der *Suche* beim Stolpern über die unebenen Bodenplatten die Erfahrung der wiedergefundenen Zeit, des Augenblicks der Zeitlosigkeit macht. Letztlich ist es das gleiche Phänomen, ob er in sich selbst sucht oder ob er nach der Einheit im Werk eines Künstlers sucht. Die Suche nach der verlorenen Zeit ist eine Suche nach der verlorenen und vergessenen Heimat. Der Erzähler ist auch der Komponist, der Künstler seines Lebens[21], dessen Thema das Individuelle ist, sofern es verloren ist oder jedenfalls in einem Dunkel liegt.

Weil Individuen je eine eigene Welt bilden (eine Art Gesamtwerk-Individualität besitzen), und getrennt, ja im Grunde weit entfernt voneinander existieren, bleibt ihr Kontakt äußerlich. Hier scheint wiederum die Leibnizsche Monadologie durch. Der einzig wirkliche Kontakt zum ANDEREN, zu dessen seelischer Welt, ist das Resultat einer weiten Reise (zu der Leibniz die Monaden nicht geeignet fand, während Proust offensichtlich den Künstlermonaden die Fähigkeiten zuschreibt, die Leibniz für die göttliche Urmonade reserviert hatte). Die Entdeckung eines für uns wirklich Neuen kann uns die Kunst schen-

19 Vgl. Band 2, 421.
20 Vgl. Band 5, 546.
21 Oder, wie er am Ende sagt, der Erbauer einer Kathedrale, oder auch der Schneider, der Stoffreste zusammenflickt; vgl. Band 7, 505ff.

ken durch die Offenbarung der inneren Strukturen, oder am besten noch durch die Musik, deren Medium ja das Unsagbare ist. Hören wir und sehen wir durch Kunst, dann können wir von Stern zu Stern, von Mensch zu Mensch reisen, das andere Individuelle begreifen. Tatsächlich nämlich sollen wir, die Lesenden, sehen lernen, denn Komponisten, Maler und Schriftsteller offenbaren Individualität (auch die Suche des Erzählers ist in den Künstlern Elstir, Bergotte und Vinteuil vorgebildet), doch nicht nur sie: *jeder von uns*[22] empfindet ähnlich, er braucht aber die Offenbarung der Kunst.

Allerdings lehrt die Kunst uns zu sehen nur unter der Bedingung, dass wir selbst zum Künstler unseres Lebens werden. Das ist eigentlich erst der wirkliche Beginn der Reise von Stern zu Stern, und womöglich ist es auch überhaupt die einzige Reise, um die es im Leben gehen sollte. Der einzige Weg, einen anderen zu verstehen, ist sich selbst verstehen zu lernen. Der ANDERE, das sind zuerst wir selbst. Die anderen Augen sind unsere eigenen, verwandelten Augen. Das bedeutet aber, dass die Reise in uns, mit unserer Phantasie beginnt. Denn wir kommen nur dann aus uns heraus, wenn wir in uns hineingehen. Einer fremden Seele, einer fremden Individualität zu begegnen, ihr geheimnisvolles Dunkel als solches zu sehen und auszudrücken, wird ausschließlich dann möglich, wenn wir das Fremde in uns erforschen und im Dunkel unseres eigenen Inneren jene Heimat und Zeit zu suchen beginnen, die wir verloren haben, die wir vergessen haben, die uns nicht bewusst ist. Weil das so ist, ist die Reise

22 Band 5, 366.

ins Innere weit, von Stern zu Stern. Proust hat uns seine eigene weite Reise zur verlorenen Zeit gezeigt. Und er hat uns seine *Suche* als Vergrößerungsglas (wie beim Optiker in Combray[23]) für unser Leben empfohlen (und vielleicht vollendet sich seine *Suche* erst, wenn sie in uns, den Lesenden, fortgesetzt wird). Das Ziel jedenfalls der Suche nach dem Verlorenen ist das Wiederfinden, die Zeit wiederzufinden in jenem Moment der Zeitlosigkeit, der das Dunkel erhellt und das Individuelle erscheinen lässt. Das Verlorene und Verborgene ist nicht prinzipiell verloren und verborgen. Es hat einen Bezug zur Zeit, bedarf ihrer, um offenbar zu werden. Künstlerische Arbeit weiß darum, weiß, dass am Ende die Zeit die Künstlerin ist.[24]

23 Vgl. Band 7, 505.
24 Vgl. Band 6, 138.

Der Reichtum der Dinge

In der berühmten Anfangssequenz der Suche nach der verlorenen Zeit schildert der Erzähler die Vorstellungen, die sich ihm auf der Grenze zwischen Schlaf- und Wachzustand einstellen. Was ihm in dieser Phase nicht zur Verfügung steht, ist die Gewohnheit. Was ihm durch die Nähe zu Traumsequenzen eingeschränkt zur Verfügung steht, ist sein Denken, das ihm bei klarem Wachsein ohne Weiteres die Unterscheidung zwischen dem Ich und den Dingen erlauben würde. So aber, in dieser unklaren Phase, kommt es ihm beispielsweise vor, als sei er selbst das, wovon das Buch handelt, das er im Bett gelesen hat – *eine Kirche, ein Quartett, die Rivalität zwischen Franz I. und Karl V.*[1] Wenn er klar denkt, dann ist das Denken unbeweglich, und dann sind die Dinge auch die Dinge und nichts anderes. Doch vor der Klarheit, vor dem Bewusstsein, im Dunkel, da sind Geist und Denken erfolglos tätig. Ihre Rolle wird, im Übergang zwischen Schlaf und Wachsein, von seinem Körper übernommen, von der Natur, dem Nicht-Ich also. Bevor *mein Denken, das an der Schwelle der Zeiten und Formen zögerte, die Umstände zusammengebracht und damit die Räumlichkeiten bestimmt hatte, erinnerte* mein Körper *sich von einer jeden* (Zeit) *an die Art des Bettes, die Lage der Türen, die Fensteröffnungen, das Vorhandensein eines Flurs, zusammen mit dem Gedanken, den ich dort beim Einschlafen hatte und beim Erwachen wiederfand.*[2]

1 Band 1, 7. Ich zitiere in diesem Abschnitt nach der revidierten Ausgabe von Keller.

2 Band 1, 11.

In dieser Zwischenwelt, in der die Fähigkeiten des Nicht-Ich, der Natur, der Dinge, des Körpers, hervortreten, befindet sich der Erzähler immer wieder einmal auf seiner Suche. Am Ende bezieht er sich noch einmal auf den Anfang, nun durch viele Erfahrungen erweitert. Wenn das Gedächtnis auch die Liebe zu Albertine inzwischen verloren hat, so besteht doch anscheinend *ein unwillkürliches Gedächtnis der Glieder – eine blasse und unfruchtbare Nachahmung des anderen -, das ein längeres Leben hat, so wie gewisse seelenlose tierische oder pflanzliche Gebilde länger leben als der Mensch. Beine und Arme sind voll schlummernden Erinnerungen*[3]. In all diesen Erfahrungen ist die klare Trennung zwischen Geist und Dingen aufgehoben. Die Dinge, die Natur, der Körper zeigen etwas Geistiges, oder besser gesagt: verbergen es. Zahlreiche poetische Wendungen offenbaren uns Ähnliches. Etwa,

wenn das Hotel in Balbec, das nachts leer wie ein Spielzeughaus daliegt, *rings um uns von Etage zu Etage seine verzweigten Korridore aussandte*[4],
wenn die Sonne in die gebauschte Form einer nicht zusammengelegten Serviette *ein Stückchen gelben Samt einwebt*[5],
wenn die Luft zwischen die Gesichter der picknickenden jungen Mädchen in Balbec *azurne Zwischenwege einzeichnet, wie ein Gärtner sie schafft, um genügend Raum zu haben, damit er in seinem Riesengarten umhergehen kann*[6],

3 Band 7, 9f.
4 Band 2, 539.
5 Band 5, 637.
6 Band 2, 689.

wenn der Erzähler sich mit dem abgeblühten (!) Weißdornbusch unterhält, und ihn nach den Blüten fragt, die jungen Mädchen so ähnlich sind, und *die Blätter antworten*: *Die jungen Damen sind schon lange fort*[7],
wenn im Hotel in Doncières sich die Korridore bei seinem Zimmer herumtrieben und kamen, *um mir ihre Gesellschaft anzubieten*, und die massive Wand einer Galerie ihm treuherzig erklärt: *Jetzt musst du zurück, aber du siehst, du bist hier wie zu Hause, während der weiche Teppich, da auch er es an nichts fehlen lassen wollte, noch hinzusetzte, ich könne, wenn ich diese Nacht nicht schlafe, sehr wohl barfuß hierherkommen*[8],
wenn er ebendort ins Hotel zurückkehrt und seine Lampe aufsucht, *die sich als einzige in der Fassade meines Hotels gegen die Dämmerung wehrte* (3, 129) oder er die derbe himmelblaue Tapete wahrnimmt, *auf die der Abend wie ein Schuljunge rosa Schnörkel gemalt hatte*[9],
wenn die kleinen Kanäle in Venedig dem Erzähler einen Weg bahnen, *der sich mitten in das Herz eines Viertels eingrub, das sie teilten, indem sie nur eben mit ihrer winzigen, willkürlich gezogenen Spur die hohen Häuser mit den maurischen Fenstern auseinanderschoben*[10],

dann sind *alle diese Dinge … für mich mit dem Reichtum einer ganz besonderen Existenz angefüllt …, die ich, wie ich glaube, aus ihnen herausfiltern*

7 Band 2, 714.
8 Band 3, 110.113.
9 Band 3, 129.
10 Band 6, 314f.

könnte, wenn ich ihnen noch einmal begegnen dürfte.[11]

Man könnte den Eindruck haben, all dies seien lediglich schöne poetische Metaphern. Doch sie tauchen, wenn ich mich nicht irre, in besonderen Situationen auf, in denen eine Tiefendimension von Empfindungen zutage tritt: Übergänge zwischen Schlafen und Wachen, das Verhältnis zur Mutter, Ängste in einer fremden Umgebung, das Zusammensein mit jungen Frauen, Situationen, in denen das, was wir vielleicht zu einfach mit *Ich* bezeichnen, fraglich wird, in denen das geschieht, was Gegenstand der *Suche* ist, der Verlust oder die Gefahr des Verlierens und die Ahnung von Möglichkeiten des Wiederfindens und eben dadurch erst die Bildung des wahren und wirklichen Ichs.

Es gibt darüber hinaus aber Passagen, die so gegenstandsbezogen sind, dass der Eindruck unabweisbar erscheint, hier ginge es direkt um ganz zentrale Gedanken der *Suche*. Ich meine etwa jene Passage, die das venezianische Fenster mit seinem gotischen Spitzbogen nein, nicht beschreibt, sondern als Botschaft der Mutter lesbar macht. Der Erzähler sieht das Fenster bereits von weitem, von San Giorgio Maggiore aus, und weiß hinter dem Fenster seine Mutter auf ihn wartend. Deshalb hat *dieses Fenster in meinem Gedächtnis die zärtliche Süße der Dinge angenommen, die zu gleicher Zeit wie wir und eng bei uns teilhatten an einer bestimmten Stunde, die als dieselbe ihnen und uns damals schlug; …* dieses berühmte eine Fenster *wird für mich den ganz pri-*

11 Band 3, 129.

vaten Aspekt bewahren wie etwa ein großer Geist, mit dem wir vier Wochen zusammen in einer gleichen Sommerfrische verbracht haben und der dort ein wenig Freundschaft mit uns geschlossen hat; und wenn ich jedesmal, sobald ich seither einer Kopie dieses Fensters in einem Museum begegne, meine Tränen zurückhalten muß, so ganz einfach deswegen, weil es mir nur das eine sagt, was mich am meisten rührt: Ich kann mich sehr gut an Ihre Mutter erinnern.[12]

Das Fenster ist es, das die Erinnerung aufbewahrt und mitteilt, die dem Erzähler zunehmend weniger zur Verfügung stehen wird, denn die Zeit bewirkt das Vergessen. So schließen die Dinge die Erinnerungen und Freuden ein und werden *zu beharrlich verschwiegenen Zeugen, zuverlässigen Vertrauten und unverletzlichen Hütern unserer Freuden*[13], denn sie sind all dies nur für uns, nicht für alle.

Wie das Fenster führen auch die Bäume von Hudimesnil zum Kern. Sie enthalten eine dunkle Botschaft. Auf der Fahrt mit Madame de Villeparisis während des ersten Aufenthalts in Balbec, die der Erzähler nach seiner Begegnung mit einem schönen, unbekannten Fischermädchen unternimmt, erblickt er drei Bäume bei Hudimesnil. Noch über die phantasierte Eroberung des Mädchens sinnierend, kommen ihm die Bäume bekannt vor, ohne dass er diesen Eindruck klären kann. Hier vollzieht sich ein noch unvollständiges Wiederfinden von Zeit. Die Bäume scheinen etwas zu verdecken, worüber sein

12 Band 6, 313.
13 Band 2, 728.

Geist keine Macht zu haben scheint. Der verzweifelte Versuch, sich zu erinnern, scheitert. Die Bäume aber kommen auf ihn zu, ein Reigen von Hexen oder Nornen, *die mir ihr Orakel verkünden wollen. Wie Schatten schienen sie mich zu bitten, ich möchte sie mit mir nehmen, dem Dasein wiedergeben. In ihren kindlichen, leidenschaftlich bewegten Gebärden erkannte ich die ohnmächtige Trauer eines geliebten Wesens wieder, das den Gebrauch der Sprache verloren hat, das fühlt, es werde uns nicht sagen können, was es ausdrücken will und was wir nicht zu erraten vermögen.* Der Wagen aber entführt ihn. *Ich sah die Bäume entschwinden, sie streckten verzweifelt die Arme aus, ganz als wollten sie sagen: Was du heute von uns nicht erfährst, wirst du niemals erfahren. Wenn du uns auf den Grund dieses Weges zurücksinken läßt, aus dem wir uns bis zu dir haben heraufheben wollen, wird ein ganzer Teil deiner selbst, den wir dir bringen konnten, für immer verloren sein.*[14] Der Erzähler ist daraufhin so traurig, wie nach dem Verlust eines Freundes, wie als ob er sich selbst gestorben sei oder einen Gott nicht erkannt habe.

Das Verlorene hat sich im Nicht-Ich verborgen und bringt sich, ohne dass man damit rechnen kann, dunkel in Erinnerung. Dieser Gedanke durchzieht gleichsam die ganze Suche nach der verlorenen Zeit. Bereits im ersten Band verbindet der Erzähler ihn mit dem keltischen Aberglauben, den er sehr vernünftig findet, *nach dem die Seelen der Lieben, die uns verlassen haben, in irgendein Wesen untergeordneter Art gebannt bleiben, ein Tier, eine Pflan-*

14 Band 2, 420f.

ze, ein unbelebtes Ding, tatsächlich verloren für uns bis zu jenem Tag, der für viele niemals kommt, an dem wir zufällig an dem Baum vorbeigehen oder in den Besitz des Dinges gelangen, in dem sie eingeschlossen sind. Dann horchen sie bebend auf, rufen uns an, und sobald wir sie erkennen, ist der Zauber gebrochen. Erlöst durch uns, besiegen sie den Tod und kehren ins Leben zu uns zurück.[15] Das ist die gleichsam mythologische Formulierung des dunklen Urgrunds von Vergessen und Erinnern, den die Suche finden und beleuchten muss.

Das Vergessen Albertines zeigt, wie schwach das willkürliche Gedächtnis, die Erinnerung ist. Vieles würde endgültig verloren sein, wenn es nicht die Dinge gäbe. *Daher lebt der beste Teil unseres Gedächtnisses außerhalb von uns: in dem feuchten Hauch eines Regentages, dem Geruch eines ungelüfteten Raums oder demjenigen eines eben entzündeten, aufflammenden Feuers, überall da, wo wir von uns selbst das wiederfinden, was unser Verstand verschmäht hatte: die letzte, die beste Reserve der Vergangenheit, die, wenn alle anderen versiegt sind, uns noch die Tränen entlocken kann.*[16]

Das, was Erzähler und Autor über die Dinge sagen, erinnert, bedenkt man die Referenz an den *keltischen Aberglauben*, durchaus an eine Art Animismus. Allerdings geht es in der *Suche* nicht um eine Weltanschauung, sondern um das Nicht-Ich eines individuellen Lebens. Was in der *Suche* außerhalb von uns dunkel und ungeklärt aufbewahrt wird,

15 Band 1, 66.
16 Band 6, 172.

rührt aus der individuellen Geschichte von Erfahrung und Vergessen her, die der Erzähler aufzuhellen sich genötigt sieht. Nur die Dinge, denen wir auf unserem Weg begegnet sind, enthalten für uns Bedeutsames. Genau deshalb präzisiert der Erzähler an der Stelle, die wir zuletzt aufgerufen haben, an der er vom Vergessen Albertines spricht, dass es nicht um irgendein dingliches Ausserhalb geht. *Außerhalb von uns? In uns, besser gesagt, denn das bedeutet ja dasselbe; doch unseren Blicken entzogen, in der Vergessenheit.*[17]Außer uns und in uns sind dasselbe. Was in uns ist, ist dann außerhalb, wenn wir es vergessen haben. Das ist hier mehr als eine Metapher. Es sind die Dinge, denen wir schon einmal begegnet sind oder die uns an Erfahrungen erinnern. In ihnen ist das deponiert, was nicht mehr unserer Erinnerung zur Verfügung steht. Alles, was wir erlebt haben, was wir gesagt haben, war von Dingen umgeben, trug den *Widerschein von Dingen* auf sich, *die logisch gesehen nichts mit ihnen zu tun hatten und durch den Verstand von ihnen abgelöst wurden, … inmitten deren jedoch … die einfachste Bewegung, die einfachste Handlung wie in tausend undurchlässigen Gefäßen gefangen bleibt …; ganz zu schweigen davon, dass diese über die Höhe unserer Jahre verteilten Gefäße … sich in ganz verschiedenen Höhenlagen befinden und uns das Gefühl von erstaunlich unterschiedlichen Atmosphären vermitteln.*[18] Wenn der Erzähler aber ein Schriftsteller wäre und bliebe, der sich damit begnügte, die Dinge zu beschreiben, weil sie ihm vielleicht schön vorkommen. wäre der Eindruck, den er auf der letzten

17 Band 6, 173.

18 Alle Zitate Band 7, 263.

Eisenbahnrückfahrt aus dem Sanatorium nach Paris, kurz vor der letzten Matinee beim Fürsten von Guermantes, gewinnt, als er eine Baumreihe sieht, ein Eingeständnis des Scheiterns: *Bäume, dachte ich, ihr habt mir nichts mehr zu sagen, mein erkaltetes Herz hört eure Stimme nicht mehr.*[19] Glücklicherweise kommt es anders. Denn das Geräusch des Löffels, mit dem der Diener, der ihm vor der Matinee Gebäck serviert, gegen den Teller schlägt, ruft die Erinnerung an einen kurzen Eisenbahnaufenthalt zwecks Reparatur des Zuges in einem Wäldchen bei Balbec auf, dessen frische Waldluft in der eben noch langweiligen Baumreihe verborgen war[20]. Plötzlich kommen noch mehr unwillkürliche Erinnerungen hoch, durch das Stolpern über die Bodenplatten und den Geschmack der Madeleine. In den Dingen war die verlorene Zeit der Kindheit, Venedigs und Balbecs. Auf die Essenz jener Dinge, die er früher kannte und vergessen hat und die ihm jetzt unwillkürlich, durch Zufall begegnen, zu achten, ist der Weg zum Verlorenen. Hier muss die Arbeit der Erlösung beginnen. Erlösung ist Arbeit, künstlerische Arbeit. Aus der Wolke, die der Erzähler sah, einem Dreieck, einem Kirchturm, einer Blume, einem Kieselstein muss er das geistige Element herauslösen[21].

Nicht weniger als Erlösung seiner verlorenen Zeit aus den Dingen ist die Arbeit des Schriftstellers, die er tun muss, bevor die Zeit ihre Arbeit an ihm vollendet.

---

19 Band 7, 240f.
20 Band 7, 260.
21 Vgl. Band 7, 275f.

Ich schließe mit einer Stelle über die Dinge aus dem *bal de têtes* der letzten Matinee. Diese Stelle hat mich immer wieder aufgehalten, weil es mir lange Zeit schlicht nicht gelungen ist, sie zu verstehen. Sie klingt wie eine rätselhafte philosophische Formel.

Die Schönheit der Bilder wohnt hinter den Dingen, die der Ideen vor ihnen, so daß die erste aufhört, uns in Erstaunen zu versetzen, wenn wir zu den Dingen vorgedrungen sind, während man die zweite erst begreift, wenn man die Dinge hinter sich gelassen hat.[22]

Der unmittelbare Kontext der Stelle führt immerhin bereits etwas weiter. Da geht es darum, dass der Erzähler langsam begreift, was das Alter ist, wenn er die alten, weißhaarigen Köpfe erblickt. Bevor er sie sah, hatte er vom Alter nur eine abstrakte Vorstellung. Ähnlich begreift er (angesichts der alten Gesichter), was Tod und Liebe, die Freuden des Geistes, die Nützlichkeit des Schmerzes, die Berufung bedeuten. Anders gesagt: Die *Namen* (der Menschen) haben für ihn *an Individualität verloren*, aber die *Wörter*, die Begriffe, offenbarten ihm jetzt *ihren vollen Sinn.*[23]

Der Kontext liefert also Aufklärung darüber, dass der Erzähler dabei ist, Abstraktionen zu begreifen, und das heißt: Ideen zu verstehen (die Idee des Todes usw). Man sieht hier den Platoniker Proust am Werk.

22 Band 7, 355.
23 Band 7, 354.

Der Erzähler spricht von Schönheit, Bildern, Dingen und Ideen und bringt diese in eine Ordnung. Die Dinge scheinen sich zwischen den Bildern und den Ideen zu befinden, genauer zwischen der Schönheit der Bilder und der Schönheit der Ideen.

Was mich hier immer wieder verwirrte, war, dass die Schönheit der Bilder *hinter* den Dingen liegt, aber sie sich verliert, wenn man zu den Dingen *vor*dringt. Ebenso scheint es mit der Schönheit der Ideen zu sein, die *vor* den Dingen liegt, aber um sie zu erreichen, muss man sie *hinter* sich lassen.

Man darf sich jedoch nicht an die Semantik der Präpositionen halten (sonst müsste man sich umdrehen), vielmehr geht es darum, von der Schönheit der Bilder zur Schönheit der Ideen zu kommen (die Schönheit der Bilder hört auf, die Schönheit der Ideen kommt). Wenn wir den Passus in diesem Sinn umformulieren, lautet er ungefähr so: Wir sehen etwas mit unseren Augen, haben eine sinnliche Wahrnehmung, die wir, je nachdem, als schön bezeichnen. Das, was aber eigentlich da ist, das ist ein Ding. Und wenn uns das klar wird, dann wissen wir, dass die empfundene Schönheit einen vielleicht gar nicht so schönen, lediglich materiellen Kern besitzt. Die Bäume sind … Bäume. Doch das ist nicht alles, denn es gibt noch die Idee der Bäume, im Kontext der *Suche* gesagt: das, was sie an verlorener Zeit enthalten. Und das versteht man erst, wenn man hinter die Dinge schaut. Die Präpositionen vor und hinter sind also hier nicht im örtlichen, sondern in einem logischen Sinne zu verstehen, man

könnte hilfsweise auch statt hinter „unter“ sagen, statt vor „über“.

Auf das konkrete Umfeld der Formel bezogen, wäre dann der Sinn: Man sieht die Schönheit der Bilder, die, wenn sie nicht Erinnerungen an vergangene Zeiten sind, eher ein Euphemismus sind für das, was man sieht, wenn man die alten Köpfe sieht. Was man aber sieht, ist einfach ein altgewordener Mensch. Doch dieses Altgewordensein ist die Art und Weise, in der sich die Idee des Todes zeigt.

Die Dinge also sind gleichsam das Scharnier, das man bewegen muss, um die verschlossene Tür zur verlorenen Zeit zu öffnen.

Jetzt werde ich Ihnen mal beim Einsteigen helfen

Das kündigt Monsieur de Guermantes dem Erzähler beim Aufbruch am Ende des ersten großen Diners an, nachdem er zuerst die Prinzessin von Parma hinausgeleitet hat. Der Satz ist sehr einfach, gewöhnlich, eigentlich nicht dem Stand eines Herzogs angemessen. Aber der erkennt darin kein Problem, denn er lächelt nicht einmal dazu, er meint ihn so, wie er ihn sagt. Warum nicht?, könnte man fragen, wenn der Erzähler nicht einen Grund angegeben hätte. Der Herzog benutzt eine ganz einfache Sprache, weil *gerade die gewöhnlichsten Ausdrücke … dadurch, dass die Guermantes eine so betonte Einfachheit zur Schau trugen, aristokratisch geworden* waren.[1]

So ist in der *Suche nach der verlorenen Zeit* das Meiste sowohl einfach als auch kompliziert. Man könnte in Anlehnung an Adorno sagen, es gibt nichts Harmloses darin.

Das Einsteigen in die *Suche* erscheint vielfach dadurch erschwert, dass man sehr lange Sätze fürchtet, geradezu Satzungetüme, die einen hohen Grad von Konzentration erfordern und nicht selten dazu führen, dass man das Lesen aufgibt, bevor man beim Sinn angekommen ist. Die langen Sätze haben Methode, weil sie die Lesenden die Bedeutung der Zeit spüren lassen. Sie zwingen dazu, vor und zurückzuschauen und verschaffen das Privileg, sich im Fluss der Zeit zu orientieren.

1 Band 3, 766.

Weniger bekannt und offensichtlich ist, dass die *Suche* auch wunderbare kurze Sätze und gut überschaubare kleine Sequenzen enthält, die sich oft um schöne Metaphern herum bilden. Die einen oder anderen könnte man sich in Anthologien oder sogar auf Kalenderblättern vorstellen. Manche kommen einem wie funkelnde Diamanten vor, viele sind ironisch, satirisch, sarkastisch, manche schlicht sehr witzig. Alle aber bilden Themen der *Suche* in der Sprache ab.

Vielleicht können sie eine Unterstützung sein, wenn man einsteigen möchte. Wenn ich hier einige davon zusammenstelle, tue ich das nicht, ohne einen aufmerksamen Umgang mit ihnen nahezulegen. Es handelt sich hier nämlich nicht um ewige Satzwahrheiten, selbst wenn sie dem, was man sich darunter vorstellt, in der Form ähneln. Sie sind immer eingebunden zu denken in ihren Fundort. Sie sind Einstiegsmöglichkeiten in das Zeitgebirge der *Suche*.

Natürlich basiert diese Auswahl auf den deutschen Übersetzungen. Ich vermag nicht zu sagen, ob die ausgewählten Abschnitte im Französischen genauso funktionieren.

Ich werde jeden Abschnitt einzeln nachweisen und erläutern, aber auf nachfolgenden Seiten. So kann man den Blick zunächst nur auf den Ausschnitt richten, der vielleicht auch gar keine Erläuterung benötigt. Harmlos aber ist keiner.

1
Nach einer Sekunde schon war sie stundenlang fort.

2
Er war selbstherrlich geworden und unerzogen geblieben.

3
Der Marquis de Palancy bewegte sich mit vorgestrecktem Hals und schräg geneigtem Kopf und dem runden, fest an das Einglas geklebten Auge langsam im durchscheinenden Dunkel und schien das Publikum im Parterre ebensowenig zu sehen wie ein Fisch, der ohne das leiseste Bewußtsein von der Menge neugieriger Zuschauer hinter der Glasscheibe eines Aquariums träge entlanggleitet. Manchmal hielt er, ehrwürdigen Alters, kurzatmig und bemoost, einen Augenblick in seiner Bewegung inne, und die Zuschauer hätten dann nicht sagen können, ob er Beschwerden hatte, schlief, schwamm, gerade Eier legte oder auch einfach nur atmete.

4
Diese drei Parzen im weißen, bläulichen oder rosigen Haar hatten an dem moralischen Leichentuch unzähliger Herren ihrer Epoche gewebt.

5
Herr, das heißt Sklave.

6
Ebenso kostbare Entdeckungen wie in Pascals *Pensées* kann man in einer Seifenreklame machen.

7
Ein Buch, das Theorien enthält, ist wie ein Gegenstand, an dem noch das Preisschild hängt.

8
Die Künstlerin Zeit

9
Im Hotel überfluteten die elektrischen Lampen den Speisesaal mit Licht, so daß dieser zu einem riesigen wunderbaren Aquarium wurde, vor dessen Glaswänden die Arbeiterbevölkerung von Balbec, die Fischer und auch Kleinbürgerfamilien, unsichtbar im Dunkel sich die Nasen plattdrückten, um das sich langsam in goldenem Geplätscher wiegende Luxusleben aller dieser Leute anzuschauen, das für die Armen ebenso merkwürdig wie das von seltsamen Fischen oder Mollusken ist (und die große soziale Frage ist die, ob die Glaswand immer das Fest der Wundertiere umhegen wird, oder ob nicht die unbekannten Leute, die gierig in der Nacht mit dem Blick etwas zu erhaschen suchen, eines Tages kommen, sie aus dem Aquarium holen und verspeisen werden).

10
Die Qualität macht mir wenig aus, aber ich fürchte die Quantität.

11
Wenn die Medizin nicht wirklich zu heilen vermag, gibt sie sich damit ab, den Sinn der Verben und Pronomina abzuwandeln.

12
Ich finde meine Hüte nicht. Ich behalte sie.

13
Immer wird man Kerzen weihen und Ärzte konsultieren.

14
Man liebt niemanden mehr, wenn man liebt.

15
Im Leben der meisten Frauen wird alles, selbst der größte Schmerz, schließlich zur Kleiderfrage.

16
Kommen unmöglich, Lüge folgt.

17
Was das Glück anbelangt, so dient es fast nur einem nützlichen Zweck: das Unglück möglich zu machen.

18
Die glücklichen Jahre sind die verlorenen.

19
Die wahren Paradiese sind Paradiese, die man verloren hat.

20
Was man weiß, gehört nicht einem selbst.

21
Die Lüge ist das wichtigste und meistverwendete Werkzeug der Selbsterhaltung.

22
Wenn wir ein gewisses Alter überschritten haben, werfen die Seele des Kindes, das wir gewesen, und die Seelen der Toten, aus denen wir hervorgegangen sind, mit vollen Händen ihre Schätze und ihren bösen Zauber auf uns.

23
Von einer Göttin zur Frau geworden, die mir plötzlich noch tausendmal schöner vorkam, hob die Herzogin die weißbehandschuhte Hand, die sie auf der Logenbrüstung hatte ruhen lassen, sie winkte mir freundschaftlich zu, gleichzeitig fühlten sich meine Blicke von der ungewollten Glut und den Feuern aus den Augen der Fürstin gekreuzt, die sie, ohne es zu wissen, in Brand versetzt hatte, einfach weil sie sich umwandte, um zu sehen, wen ihre Kusine grüßte; sie aber, die mich erkannt hatte, ließ den blitzenden, himmlischen Funkenregen ihres Lächelns auf mich niederfallen.

24
Gottheit vom Himmel, die du auf dein Lager herniedergestiegen bist!

25
Sagen Sie, Charlus, sagte Madame Verdurin, die in einen vertraulicheren Ton zu verfallen begann, Sie haben wohl nicht in Ihrem Faubourg irgendeinen alten ruinierten Adligen, der bei mir als Portier dienen könnte? - Doch, schon … aber …, gab Monsieur de Charlus milde lächelnd zurück, ich kann Ihnen nicht dazu raten. - Warum nicht? - Weil ich für Sie fürchten müßte, daß dann Ihre eleganten Besucher in der Portierloge hängenbleiben.

1

Der Satz stammt aus einer Traumerzählung Swanns. Der Traum ereignet sich kurz vor dem Ende der Liebe Swanns (und damit kurz vor der Heirat). Die Odette, die er einmal geliebt hat und deretwegen er höllische Eifersuchtsqualen ausgestanden hat, wird er nicht mehr real, sondern nur in einem Traum wiedersehen. Swann ist am Strand unterwegs mit Madame Verdurin, Doktor Cottard, einem jungen Mann (das ist er selbst), seinem Großvater und Napoleon III. (das ist Graf Forcheville, der aktuelle Liebhaber von Odette). Swann blickt Odette an, deren Wangen bleich sind, deren Gesichtszüge schlaff, so wie er sie früher in der Realität auch gesehen hat. Aber *sie schaut ihn mit zärtlichen Blicken an, die sich loszulösen und wie Tränen auf ihn zu fallen schienen, und er liebte sie so sehr* … Dann sagt Odette (wie früher) mit einem Blick auf ihre Uhr: *Ich muß jetzt gehen.* Swann wagt nicht nachzufragen, er verspürt Aggressionen. Er geht mit Madame Verdurin weiter und Odette geht in anderer Richtung weg. *Nach einer Sekunde schon war sie stundenlang fort.* Danach fängt der junge Mann im Traum (Swann) zu weinen an und wird von Swann selbst beruhigt.

Gezählte (vielleicht auch erzählte) Zeit (Sekunde) und erlebte Zeit (stundenlang) fallen im Traum (und wahrscheinlich nicht nur im Traum) auseinander. Odette ist, obwohl das Auseinanderleben noch nicht lange her ist, schon fast unendlich weit weg[2].

2 Alle Zitate Band 1, 499f; vgl. auch Band 8, 3008 eine ähnliche Wendung (in wenigen Stunden vergehen Jahrhunderte) im Blick auf den Geiger Morel.

2

Hier geht es um Doktor Cottard. Er gehört von Anfang an zum Zirkel von Madame Verdurin. Erst viel später wird auch Baron de Charlus eingeladen. Über dessen gesellschaftlichen Status im Faubourg Saint-Germain herrschen im Kreis von Madame Verdurin ganz irrige Annahmen, man ist aber neugierig. Zusätzlich macht die Homosexualität von Charlus ihn interessant. Man erkennt an, dass er intelligent sei. Der Doktor verkündet dazu: Das Genie kann dem Wahnsinn benachbart sein. Aber er weiß nichts über dieses Thema, er kennt nur diesen Satz. Als die Fürstin Scherbatow mehr von Cottard dazu wissen will, sagt er, der *selbstherrlich geworden und ungehobelt geblieben* war: *Keine Fragen jetzt, Fürstin, ich beantworte nichts, ich bin hier an der See, um mich auszuruhen. Im übrigen würden Sie ja doch nicht begreifen, was ich sage, da Sie nichts von der Medizin verstehen.*

Diese robuste Entgegnung ist eben so selbstherrlich wie ungehobelt. Selbstherrlich ist Cottard geworden durch das Studium der Medizin und sein Doktorsein; aber er war immer schon ungehobelt. Da hat das Studium nicht geholfen. Cottard war nämlich in Paris mit dem bescheidenen Gepäck der Ratschläge einer bäuerlichen Mutter angekommen, dann fast ausschließlich von seinem Fachstudium beansprucht worden. In der ganzen Zeit aber hatte er niemals etwas für seine Bildung tun können: *Er hatte zwar an Autorität, doch nicht an Erfahrung gewonnen.*[3] Was er in sein Berufsleben mitgebracht hat, hat sich nicht verändert. Seine Autorität ist

3 Alle Zitate Band 4, 649f.

auf fachliches Wissen gegründet, sie bleibt unbeholfen und hölzern in Situationen, in denen mehr als nur das Fachliche erforderlich ist. Da wirkt er oft etwas dumm. Man trägt aus verschiedenen Zeiten Stammendes mit sich herum, das nicht ohne Arbeit integrierbar ist.

3
Dies ist eine köstliche Beschreibung eines Adligen in der Oper, in der der Erzähler mit dem Publikum auf die Aufführung der Schauspielerin Berma wartet. Über den adligen Fisch lässt einen der Autor schmunzeln, doch der Erzähler blickt neidvoll auf dieses Tier, weil, und das drückt die Metapher des Aquariums aus, der Marquis ganz selbstverständlich Zugang zu den Logen der Herzoginnen und Prinzessinnen hat. Wie er aussieht, wie ihn das Publikum wahrnehmen kann, ist ihm völlig gleichgültig, er ist getrennt von den Menschen wie ein Fisch im Aquarium und macht das, was er als Fisch, als Adliger eben tut[4]. Die Metapher des Aquariums verwendet Proust in ähnlicher, aber erweiterter Weise, noch einmal in der Beschreibung des Hotelsaals in Balbec, siehe Nr. 9.

4
Eine dieser Parzen ist die alte Madame de Villeparisis. Madame de Villeparisis ist die Tante der Herzogin von Guermantes und auch eine alte Bekannte der Großmutter des Erzählers. Sie haben sich zufällig im Seebad Balbec getroffen, wo die Bekanntschaft mit dieser Adligen die Reputation des Erzählers erheblich verbessert hat. Außerdem lernt er

4 Vgl. Band 4, 1302.

durch Madame de Villeparisis Baron de Charlus und Robert de Saint-Loup kennen. Der Salon der Madame de Villeparisis ist der erste adlige Salon, in den der Erzähler eingeladen wird. Ihr Salon zählt aber nicht mehr zu den ersten Adressen im Faubourg Saint-Germain. Das liegt daran, dass Madame de Villeparisis ein über die Maßen zügelloses Leben geführt hat, in dem Männer eine große Rolle gespielt haben. Zwei weitere ähnliche alte adlige Damen sieht man bei Madame de Villeparisis, die sich zwar nicht besonders gut leiden können, aber die als entthronte Gottheiten ein gemeinsames Schicksal im Abstieg vom Olymp verbindet. Die römische Mythologie ist hier Vorbild, deswegen müssen es drei Parzen sein. Nur eine von den beiden anderen Damen mit Namen genannt: Alix, eine geborene Choiseul. Obwohl also diese Frauen das moralische Schicksal vieler Herren entschieden haben und ihre Salons abgestiegen sind, bleiben sie dennoch mehr im Gespräch als viele andere Salons. Zügellosigkeit hebt die Zugehörigkeit zum Adel nicht auf.[5]

5

Diese gleichsam dialektische Identität stellt der Erzähler für sich selbst fest, während er Albertine gefangenhält und überwacht. Indem er versucht, sie zu kontrollieren und Macht über sie auszuüben, ist sein ganzes Leben darauf ausgerichtet, und er kommt nicht zum Schreiben. Er hat sich selbst versklavt: *Ich war noch in weit höherem Maße der*

5 Vgl. Band 4, 1508.

Herr, als ich je geglaubt hätte: Herr, das heißt Sklave.[6]

6

Das liegt schlicht daran, dass von einem gewissen Alter an unsere Erinnerungen so dicht miteinander verwoben sind, dass wir sie kaum trennen können. Mit allem hat man sich beschäftigt, *überallhin hat man etwas von sich ausgestreut, alles ist ergiebig, alles birgt Gefahren in sich*; und unter diesem Gesichtspunkt gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Pascal und einer Seifenreklame.[7]

7

Der Satz gehört in die Reflexionen des Erzählers gegen Ende der *Suche*. Das, was er zu schreiben hat, ist ein Kunstwerk, das sein Leben ausdrückt. Das Kunstwerk ist nicht identisch mit dem Leben, es interpretiert und untersucht das Leben und bringt es in einen anderen Zustand. Niemals aber geht es dem Kunstwerk um eine realistische Literatur, eine Literatur, die sich mit dem Weltgeschehen auseinandersetzt, die Helden und Massen beschreibt. Das alles sind Proklamationen, die zur Grundlage eine Theorie von der Funktion der Kunst haben. *Ein Buch, das Theorien enthält, ist wie ein Gegenstand, an dem noch das Preisschild hängt.* Ein solches Buch labelt die Dinge, statt sie auszudrücken. *Man argumentiert, das heißt man redet um die Dinge herum, wann immer man nicht die Kraft besitzt, ausschließlich einen Eindruck alle aufeinanderfolgenden Zustände durchlaufen zu las-*

6 Band 8, 2958.
7 Band 9, 3481.

sen, die zu seiner Fixierung, seinem Ausdruck führen. Die auszudrückende Wirklichkeit hat ihren Sitz … nicht in dem äußeren Aspekt des Objekts, sondern in einer Tiefe, in der dieser Schein wenig Bedeutung hat; symbolisch dafür waren das Geräusch des Löffels auf einem Teller und die von Stärke beschwerte Steife der Serviette, welche beide für meine geistige Erneuerung wertvoller waren als noch so viele humanitäre, patriotische, internationalistische und metaphysische Unterhaltung.[8] Die Kunst darf weder populär noch patriotisch sein[9]; die Forderung, die Kunst müsse aus ihrem Elfenbeinturm heraus, lehnt Proust ab.

8

Die Künstlerin Zeit arbeitet die Gesichter der Menschen gnadenlos um. Man kann sie noch erkennen, aber sie wirken zum Teil unähnlich, weil sie gealtert sind. Diese Künstlerin arbeitet äußerst langsam[10]. Der Erzähler beschreibt die Tätigkeit dieser Künstlerin grausam, bitter und grotesk in dem berühmten Ball der Köpfe (bal de têtes), der letzten Matinee bei den Guermantes am Ende der *Suche*[11]. Die Zeit übernimmt am Ende alles, auch die Kunst, von der die Menschen glauben, dass sie sie hervorbringen.

9

Die Metapher des Aquariums bekommt hier etwas Bedrohliches. Sie zeigt, wie ahnungslos Adel und

8 Alle Zitate Band 10, 3956f.
9 Vgl. Band 10, 3965.
10 Vgl. Band 10, 4030.
11 Vgl. Band 10, 4009ff.

reiche Bürgerliche gegenüber den Verhältnissen sind[12].

10
Ein witziger Ausspruch Swanns (der in der *Suche* sonst m.W. nicht vorkommt), den seine Tochter Gilberte nach ihrer Heirat mit Robert de Saint-Loup in Praxis umsetzt. Gilberte und ihr Mann haben alles, was sie brauchen und können sich viel leisten, auch Reisen, *aber niemals luden sie mehr als zwei Personen dazu ein.* Beide machen es anders als ihre Mütter, und so trat *an die Stelle der ungeheuren, wimmelnden Volieren der Mütter einzig ein stilles Nest.*[13]

11
Das ist ein Kommentar des Erzählers über einen *Ärztespruch* Doktor Cottards. Cottard sagt zu der kränkelnden Madame Verdurin: *Regen Sie sich nur weiter so auf, und Sie werden mir morgen 39 Grad Fieber haben.* Der Erzähler zielt auf den Dativ *mir.* Mit diesem Pronomen ist plötzlich auch der Arzt der von der Krankheit Betroffene. Der Satz klingt, wie wenn der Arzt zu seiner Köchin spricht: *Morgen machen Sie mir ein Kalbsbries zu Mittag.* Der Erzähler analogisiert zwei entfernte Situationen und macht damit klar, dass der Arzt, der nicht helfen kann, seine eigenen Bedürfnisse nach Versorgung ins Spiel bringt[14].

12

12 Band 2, 896.
13 Alle Zitate Band 9, 3659f.
14 Alle Stellen Band 7, 2446.

Den Satz zitiert der Erzähler als Ausspruch eines anonymen Schauspielers des Palais-Royal (zeitweise der Spielort der Comédie-française) auf die Frage, wo er seine erstaunlichen Hüte finde[15]. Der Erzähler ruft damit etwas Altes, Überlebtes, aber auch Ehrwürdiges auf. Das ergibt sich aus dem konkreten Zusammenhang, einem Abendessen in der Familie, zu dem der alte Botschafter Norpois eingeladen ist, der *alte Schule* ist und ein klassisches Sprachrepertoire pflegt. Das beeindruckt den jungen Erzähler sehr, der gerne auch eine altmodische Wirkung erzielen würde wie Norpois und eben der zitierte Schauspieler. Der Inhalt des Satzes bildet den Vorrang des Alten gegenüber dem Neuen nach: Das Schöne ist bereits da und zur Verfügung, man muss es nicht erst kaufen oder finden.

13

Manches tut man einfach immer, so unabhängig und innovativ man sich auch geben mag. Durchaus ironisch werden mit diesem Satz Religion und Medizin als sozusagen anthropologische Gegebenheiten angesprochen. Selbst der Adel, der ewigen Hierarchien zu gehorchen scheint, kann sich der Religion und der Medizin nicht entziehen. Religion und Medizin sind hier jedoch Geld und Banken. Ein Herzog etwa, der Milliardär ist, rangiert im Adel an sich hinter einem Fürsten irgendeines kleinen Landes, der möglicherweise völlig pleite ist. Doch obwohl der Fürst in der Adelshierarchie höher steht, reicht ihm das nicht, weil er doch auch nach Reichtum jagt; deshalb trifft er sich mit Bankiers, die ihn wiederum um viele Francs betrügen, woraus er aber

15 Vgl. Band 2, 577.

nichts lernt: *Immer wird man Kerzen weihen*[16]. Auch dem noch so armen Adel genügt die Hierarchie nicht.

14

Der paradoxe Satz[17], den der Erzähler in der Zeit seiner Liebe zu Gilberte notiert, beschreibt formelartig die Auffassung von Liebe in der *Suche*. Sie ist ein Zustand des isolierten Ichs, in dem das Liebesobjekt nicht erreicht ist. Wenn sich das Ich darüber klar wird, dass es liebt, weiß es auch, dass es nicht um eine andere Person geht.

15

Dieser Satz könnte beleidigend wirken[18]. Er ist eine der vielen subtilen, gleichwohl erhellenden Härten in der *Suche*. Konkret ist die Haushälterin Françoise gemeint, die noch während des Todeskampfes der Großmutter sich ein Trauerkleid bestellt hat und die Schneiderin nicht warten lassen will. Françoise entzieht sich keineswegs ihren Pflichten. Doch in ihr lebt auch die harte Bäuerin, für die das Leben immer weitergehen muss und die nicht über die gleiche Art, Gefühle auszudrücken verfügt wie ihre Herrschaft. Françoise ist es, die der Großmutter nach dem Tod noch einmal die Haare kämmt, wie wir es in der ergreifenden Schilderung der toten Großmutter lesen können[19].

16 Band 5, 1787.
17 Band 1, 528.
18 Band 5, 1694.
19 Vgl. Band 5, 1706f.

16
Das ist eine in der *Suche* selbst als witziges Telegramm beschriebene Formulierung von Baron de Charlus[20]. Er enthüllt damit die Art, wie Robert de Saint-Loup seine Frau Gilberte betrügt, sie gleichzeitig informiert und belügt, wenn er sie zuhause gelassen hat, um sich mit anderen Frauen zu vergnügen.

17
Wir sind mit diesem Satz am Ende der *Suche*[21]. Der Erzähler befindet sich in der Bibliothek der Guermantes, nachdem ihm durch die unebenen Bodenplatten die unwillkürlichen Erinnerungen zuteil geworden waren. Es folgen grundsätzliche Überlegungen zu seinem Schreiben, bevor sich ihm dann die Türen zur letzten Matinee öffnen und er den Ball der Köpfe beschreibt. Der Satz drückt einen wichtigen Aspekt aus: Unglück, Kummer und Leid sind für sein Schreiben wesentlicher wichtiger als Glück. Beispiel: *Eine Frau, von der wir nicht lassen können, die uns Leiden verursacht, zieht aus uns ganze Folgen weit tieferer und stärker an unser Lebensmark rührender Gefühle als ein Mann von überlegenem Geist, der uns interessiert.* So kann sich ein Schriftsteller mit seinem Verstand ans Schreiben machen, es wird ihm genug Leiden begegnen, das zur Erkenntnis verhilft. Man muss aber genau hinsehen: Zwar vermittelt das Leid Erkenntnis, aber das kann es nur, wenn es wirklich Leid ist, das

20 Band 10, 3703. Im französischen Original allerdings *M. de Guermantes.*

21 Band 10, 3991, auch die folgenden Zitate an dieser Stelle.

heißt, wenn man vorher auch glücklich war. *Wenn man nicht glücklich gewesen wäre, und sei es auch nur durch die Hoffnung, würde einen das Unglück jeweils ohne Grausamkeit und damit fruchtlos treffen.*

18

Damit bleiben wir, wie man ahnen wird, im Zusammenhang von Nr. 17. *Die glücklichen Jahre sind die verlorenen, man wartet auf einen Schmerz, um an die Arbeit gehen zu können.*[22] Man kann es einerseits so verstehen, dass die glücklichen Jahre in dem Sinne verloren sind, dass sie umsonst gelebt wurden, weil sie keine Erkenntnis liefern. Vielleicht muss man die Umkehrung mitbedenken, dass die verlorenen Jahre die letztlich glücklichen sind, weil sie betrauert werden und man damit in den Bereich des Kummers kommen, in dem sich die Erkenntnis vorbereitet. Auf jeden Fall ist eines ohne das andere nicht.

19

Wir finden hier eine Variation von Nr. 17 und 18. Konkret geht es um die Erinnerung. Sie taucht in uns wieder auf, die wir in einem anderen, gegenwärtigen Zustand leben. Beides ist weit voneinander entfernt und im Grunde unzusammenhängend und unvergleichbar. Wenn es aber keinen kontinuierlichen Strom gibt, der erinnerte Vergangenheit und Gegenwart zusammenhält, dann ist das Auftauchen der Erinnerung wie das Einatmen einer (wiederum) neuen Luft, die wir jedoch schon einmal eingeatmet haben. Sie kommt uns neu vor, weil sie vergessen

22 Band 10, 3994.

war, sie kommt uns neu und frisch vor, weil sie verloren war. *Die wahren Paradiese sind Paradiese, die man verloren hat.*[23]

20

Hier sind wir im Atelier des Malers Elstir. Elstirs Idee ist es, Wirklichkeit, Natur oder Gebäude, zu malen, so wie sie sind, das bedeutet, wie sie seinem Ich erscheinen. Er möchte also alles, was er außerhalb seines Eindrucks möglicherweise weiß, abstrahieren, um sich *von allen verstandesmäßigen Begriffen freizumachen.* Und das, obwohl er ein kultivierter Geist war, also vieles wußte. Doch er möchte nur sein Ich mit der Wahrnehmung beauftragen und sich auf keinerlei Anleihen bei anderen stützen. Aus Gründen also der Ehrlichkeit oder Redlichkeit streift er alles Wissen ab – denn das Wissen gehört nicht ihm selbst, sondern anderen und vielleicht allen[24]. Auf den eigenen Eindruck und seine Analyse setzt auch der Erzähler bei seinem Schreiben.

21

Das stellt der Erzähler fest, während er Albertine in seiner Wohnung kontrolliert. Er zeigt die Widersprüchlichkeit in seinem Verhalten auf, denn er macht, wenn er nach jungen Mädchen verlangt, eigentlich das Gleiche wie Albertine, legt dabei jedoch unterschiedliche Maßstäbe an. *Man findet harmlos, daß man selbst nach etwas verlangt, aber unerträglich, daß ein anderer es tut.* Wie mit dem Verlangen, so ist es auch mit der Lüge. Alle Menschen lügen, sonst könnten sie ihr Leben nicht auf-

23 Band 10, 3940.
24 Band 3, 1104.

rechterhalten: *Die Lüge ist das wichtigste und meistverwendete Werkzeug der Selbsterhaltung*[25]. Das ist ein nichtmoralischer, aber kein unmoralischer Satz. Denn in ihm sind die vielen in der *Suche* erzählten Beobachtungen alltäglichen Verhaltens zusammengefasst, die Lügen Odettes wie die Lügen Blochs, die Lügen der Homosexuellen und die Lügen Albertines, um nur einige zu nennen. Sie sind das unerschöpfliche Material der psychologischen Analysen: *Die Lüge ist ein Wesensbestandteil der Menschheit, sie spielt bei ihr vielleicht die gleiche Rolle wie das Trachten nach Genuß und wird im übrigen durch dieses Trachten erst recht herbeigezogen. Man lügt, um seinen Genuß zu sichern, oder aber seine Ehre zu schützen, wenn das Bekanntwerden der Art des Genusses der Ehre entgegensteht. Man lügt sein ganzes Leben lang, auch und vor allem, vielleicht einzig sogar den Leuten gegenüber, die uns ihrerseits lieben.*[26]

22

So beschreibt der Erzähler, was mit ihm während des Zusammenlebens mit Albertine geschieht. Es bringt Verhaltensweisen, Sprachwendungen und Gefühle hervor, die aus ferner Vergangenheit herrühren. *Nach und nach wurde ich allen meinen Verwandten ähnlich.* Es sind vor allem sein Vater, mehr noch aber seine Tante Léonie, die ihn unwillkürlich bestimmen. Sein Vater, weil er das Wetter beobachtet und das Barometer überwacht (wie der Erzähler Albertine kontrolliert), seine Tante Léonie,

25 Band 8, 2976.
26 Band 9, 3574f.

weil sie aus ihrem Bett heraus alles unter Beobachtung hatte. Er spricht auch manchmal mit Albertine wie mit seiner Mutter und Großmutter, also wie ein Kind. *So mischte meine ganze Vergangenheit von meinen frühesten Jahren her und darüber hinaus noch die Vergangenheit meiner Eltern unter meine profane Liebe zu Albertine die Süße einer gleichzeitig kindlichen und mütterlichen Zärtlichkeit. Von einer gewissen Stunde an bleibt uns nichts anderes übrig, als alle unsere Verwandten bei uns zu empfangen, die, von weither gekommen, sich um uns versammeln.*[27] Doch die Vergangenheit, die sich meldet, ist nicht nur süß, sie ist auch böser Zauber, weil es bei Albertine wie in der Kindheit um Macht geht.

23

Der Auftritt der Schauspielerin Berma in der Oper ist auch die Gelegenheit für den Erzähler, den Adel, insbesondere die Herzogin von Guermantes, zu sehen. Sie ist seine neue Nachbarin, und er ist in sie verliebt. Natürlich nimmt er an, dass er viel zu unbedeutend ist, als dass sie ihn registriert. Doch er täuscht sich. Die Herzogin grüßt ihn aus ihrer Loge mit dem himmlischen Regen ihres Lächelns, das durch die das Lächeln kreuzenden glühenden Blicke der schönen Fürstin von Guermantes (das ist eine angeheiratete Kusine der Herzogin, Marie-Hedwige von Bayern, Frau des Kusins des Mannes der Herzogin) veredelt wird.[28] Nach einem solchen Lächeln ist es natürlich um ihn geschehen (und es würde

27 Band 8, 2853.

28 Zitiert wird hier nach der Ausgabe von Keller, Band 3, 76 (bei Rechel-Mertens Band 4, 1322).

womöglich jedem so ergehen, der es so empfinden könnte), und er versucht, der Herzogin jeden Tag auf der Straße zu begegnen.

24
Hier hat Proust seiner Haushälterin Céleste Albaret ein literarisches Denkmal gesetzt. Bekanntlich hat Proust die aus eher einfachen Verhältnissen stammende Frau für ihre sprachliche Begabung bewundert.

Der zitierte Satz entstammt einem Dialog aus dem Albertine-Teil *Die Gefangene*[29]. Der Erzähler findet die geistige Entwicklung Albertines erstaunlich, doch kommt sie an das Genie Céleste Albarets nicht heran, was Proust durch den Dialog zeigt, der zunächst einmal mit der Romanhandlung unverbunden wirkt. Der Dialog geht folgendermaßen weiter: *Ich sagte dann: Aber gehen Sie, Céleste, warum Gottheit vom Himmel? - Oh, wenn Sie meinen, Sie hätten irgend etwas mit denen gemein, die über unsere arme Erde pilgern, so täuschen Sie sich sehr! - Aber warum herniedergestiegen auf mein Lager? Sie sehen doch, ich liege einfach auf meinem Bett. - Sie liegen niemals. Hat man je einen Menschen so liegen sehen? Sie sind herniedergestiegen. In Ihrem weißen Pyjama und mit den Bewegungen, die Sie mit dem Halse machen, sehen Sie im Augenblick wie eine Taube aus.*

Tatsächlich hat der Céleste-Einschub eine sehr bedachte Verbindung mit dem Kontext durch das

29 Band 8, 2770. Es gibt noch ein zweites Céleste-Denkmal, in Sodom und Gomorra, Band 6, 2371-2376.

Thema der Sprache. Céleste verfügt nämlich über persönliche Poesie. Persönliche Poesie ist der Maßstab, den Autor und Erzähler an sprachliche Äußerungen überhaupt legen. Der Erzähler kritisiert häufig die konventionelle Sprache der Figuren, sowohl bei Bürgerlichen als auch beim Adel. Immerhin benutzen die Guermantes Sprache nicht selten ironisch, haben also ein Verhältnis zur sprachlichen Äußerung. Das gilt für andere weniger, die oft in allgemeinen Satzbausteinen sprechen, ohne darüber nachzudenken. Eine persönliche, poetische Sprache ist aber das, worum es dem Erzähler geht. Nur eine solche, unverwechselbare Sprache, in der die Sprechenden sich selbst hinzugefügt haben, genügt, um die subjektive Wirklichkeit angemessen auszudrücken. Aus genau diesem Grund ist die Sprache der *Suche nach der verlorenen Zeit* auch so genau und ungewöhnlich. Im zitierten Dialog vertritt der Erzähler die konventionelle Sprache: Ich liege einfach auf meinem Bett, gegen die persönliche Poesie Célestes: Nein, Sie sind herniedergestiegen.

25

Das erste Geplänkel zwischen Madame Verdurin und Baron de Charlus, als dieser erstmals (zusammen mit dem Geiger Morel) bei den Verdurins eingeladen ist. Madame Verdurin als Bürgerliche hat sichtlich keinen blassen Schimmer von den Verhältnissen im Adel des Faubourg Saint-Germain. Sie weiß nichts über die Adelshierarchien und glaubt doch alles zu wissen, doch das sind nur ihre Vorurteile: der Adel ist im Abstieg begriffen, viele Adlige sind ruiniert. Für eine aufstrebende Bürgerliche

würde sich allerdings ein verarmter Adliger als Angestellter sehr malerisch ausnehmen. Charlus durchschaut sie. Maliziös schiebt er ihr noch die Eleganz unter und nimmt sie ihr gleich wieder weg, zu der sie natürlich in Wirklichkeit gar kein Verhältnis hat, jedenfalls nicht ein natürliches wie der Adel.[30]

30 Band 7, 2537.

Nachwort

Wenn mich jemand fragt, worum es denn eigentlich gehe in der *Suche nach der verlorenen Zeit*, sage ich inzwischen, nachdem ich anfangs versucht hatte, eine Art Zusammenfassung zu präsentieren, einfach: Es geht um Dich. Um Dich, das heißt um mich, um die Lesenden also. Das ist allerdings ein weites Feld. Was kann ein mittlerweile 100 Jahres altes Werk über die Lesenden sagen?

Materiell wahrscheinlich gar nichts, da die Verhältnisse im Roman sich von denen der Lesenden sehr unterscheiden, zumal der Erzähler eine bereits für ihn vergangene Zeit betrauert. Der Roman spiegelt eine manchmal schon fremd anmutende Zeit, aber er liefert uns ein Handwerkszeug. Proust selbst schlug vor, sein Werk als Vergrößerungsglas zu verstehen, das den Lesenden ermöglichen würde, in sich selbst zu lesen, was streng genommen so zu verstehen war, dass sie prüfen sollten, ob das, was sie lesen, eine Ähnlichkeit hat mit ihrem eigenen Leben, ob sie dem, was er schrieb, zustimmen würden. Das muss nicht geschehen; es gibt Lesende, die mit dem Roman wenig anfangen können, was sie keineswegs zu schlechteren Menschen macht.

In mir macht sich bei vielen Stellen des Romans ein melancholisches Gefühl bemerkbar. Das hat vermutlich mit dem Thema Zeit zu tun. Sie fließt unwiederbringlich, es geht etwas verloren, man vergisst. Ich fühle mich dann auch etwas traurig, obwohl es in der *Suche* auch um das Wiedergewinnen geht, das nicht unmöglich ist. Das Glöckchen, das

im Erzähler am Ende (es ist in gewissem Sinne auch eine Totenglocke) aufklingt aus der Kindheit, als es anzeigte, dass der letzte Besucher seiner Eltern gegangen war und nun die Mutter zum Gute-Nacht-Kuss ans Bett kommen würde[1], ruft auch in mir verlorene Kindheit auf, ohne dass ich eine Erinnerung formulieren könnte, wie sie mir der Roman vor Augen führt. Wenn da augenblickshaft die vergangene Zeit wiederkommt, bin ich immer wieder überwältigt von dieser ergreifenden Ausarbeitung des Zeitproblems und spüre, dass da auch unter mir ein Dunkel ist, was ich längst noch nicht erkannt habe.

Dass die Zeit alles ist, alles aus Zeit besteht, das merkt man bereits daran, dass Proust die Lesenden nötigt, viel Zeit mit seinen Sätzen zu verbringen. Wenn man darin den Beginn einer intellektuellen Herausforderung sieht, wenn es einem Freude macht, einen Satz wiederholt zu lesen und zu entschlüsseln, wird man auch die weiteren Herausforderungen als denkender Lesender begrüßen. Die Handlungsebene des Romans ist zwar nicht sehr akzentuiert, dennoch aber präzise eingearbeitet in diese literarische Philosophie der Zeit. Die Zeit löst im Roman auch das Ich auf, jedenfalls ein starres Ichkonzept, das wir in der Regel unreflektiert handhaben. Der Erzähler besteht aus vielen Ichs, die einander ablösen können, von denen manche einfach sterben, manche vergessen werden und gelegentlich wieder auftauchen. Diese sich verändernden, sich auflösenden Ichs wandern in mich ein und verän-

1 Zuletzt Band 7, 525.527 (Alle Zitate im Nachwort nach der Ausgabe Keller).

dern mich als Lesenden. Das ist für mich ein sehr anregender Gedanke, der Brüche, Abschnitte oder Geschehnisse, schlicht eben Veränderungen im Leben besser zu verstehen gestattet als ein abstrakter Ichbegriff, auf den wir uns ein für allemal festlegen oder festgelegt sehen.

An vielen Figuren zeigt Proust, dass die wahre Wirklichkeit das ist, was wir erschaffen. Sie existiert nicht an und für sich, sondern wir bringen sie hervor, in jeder Sekunde. Wir erleben gar nichts, sehen und verstehen nichts, wenn wir nicht verstehen, dass wir selbst es erschaffen. Objektivität ist nicht objektiv, sondern auch nur eine Frage des (Nicht-)Glaubens an die Subjektivität. Um noch einmal eine kurze Sequenz zu zitieren, sollten wir mit Proust den Glauben an die Objektivität aufgeben und nicht mehr sagen: *Sie war sehr lieb zu mir*, sondern die darunter liegende Wahrheit lesen: *Sie zu küssen hat mir Vergnügen bereitet*[2]. Die Differenz zwischen beiden Sätzen scheint nur auf den ersten Blick gering. Je länger man sie bedenkt, desto größer wird sie. An ihr lässt sich ganze Unterschied zwischen einer beschreibenden Literatur, einem den Objekten verhafteten Weltverständnis einerseits und dem individuellen, subjektiven Zugang zur Welt andererseits studieren. Das ist eine Anregung, die ich ausprobiere, und von der ich meine sagen zu können, dass sie die eigene Beteiligung an dem, was ist, die eigene Kreativität als die Wahrheit der Wirklichkeit eröffnet. In der Regel geht es dabei allerdings weniger um einen spezifischen Inhalt des Gesagten, sondern um die *Art* zu sprechen, um den

2 Band 7, 302.

individuell eigentümlichen Tonfall, um den Modus, es geht eher um das Wie als um das Was. Insofern ist unsere Wirklichkeit eine Welt der Unterschiede. Man versteht den Roman erst dann, wenn man das verstanden hat. An einigen Stellen demonstriert der Roman diese Subjektivität sogar ausdrücklich, etwa in dem Goncourt-Pastiche[3].

Niemals übrigens ist der Roman verachtend oder herabsetzend, auch nicht in seiner Sprachkritik. Das ist für mich eine weitere faszinierende Dimension. Der Roman ist einfach nicht moralisch, er ist nicht bewertend, obwohl er aufdeckt wie ein Chirurg den Körper öffnet. Wenn er bewertet, geschieht das aus einer Distanz heraus, die auch den Gegensatz betrifft und es ausschließt, dass man sich mit einer Seite identifiziert. Dieser gleichsam analytische Abstand zu den Figuren belässt ihnen ihre Existenz, wie sie ist. Mit den Metaphern des Romans gesagt: Der Erzähler (und durch ihn hindurch natürlich der Autor) benutzt zu seiner Schilderung nicht ein Mikroskop, sondern ein Teleskop[4]. Proust wehrte sich damit gegen den Eindruck, er würde sehr detailliert schildern, während es ihm im Gegenteil darauf ankam, die großen Gesetze des Lebens aufzuzeigen. Der Sinn dieses Metapherngegensatzes scheint die vorausgesetzte Entfernung der Objekte zu sein. Für den Erzähler sind die Menschen weit entfernt wie Sterne im Universum, und sie bilden jeweils eigene Welten. Daher sind alle Individuen in überindividuelle Strukturen, Traditionen, Geschichten, Kulturen eingebettet. Sie sind Spiegel transgenerationaler, ja

3 Band 7, 24-36.
4 Band 7, 517.

sogar genetischer Verhältnisse. Der Roman ist überall auch eine soziologische Betrachtung von gesellschaftlichen Verhältnissen, die hier und da individuell ausgedrückt werden. Viele, sehr amüsante Szenen zeigen, wie dumm und bösartig die höhere Gesellschaft miteinander umgeht. Andererseits wird das Reden der aufsteigenden Bürgerlichen als ganz konventionell und nicht individuell verstehbar, während die Abweichung vom formelhaften Verhalten beim Adel als individuell erscheint. Es gibt zahlreiche genaue Formulierungen, die einem die Augen öffnen können in einer Zeit, in der wir glauben, individuell zu sein, ohne es wirklich zu sein. Um noch einmal eine Romanstelle aufzurufen: Die einfache Weltsicht eines kleinen Milchmädchens, dem der Erzähler einen Auftrag geben will und dann doch nicht gibt, zeigt sich, indem sie zum Erzähler sagt: *Es ist da auch bald ein sehr schönes Match, da möchte ich dabei sein.* Und der Erzähler kommentiert: *Ich wußte, nächstens würde sie von Sportbegeisterung sprechen und in ein paar Jahren den Ausdruck „sein eigenes Leben leben“ gebrauchen.*[5] Dieser Ausdruck aber ist so konventionell, dass sich nichts Subjektives in ihm abzeichnet. Man kann sich hier ertappt fühlen.

So nahe der Erzähler den Figuren auch zu kommen scheint: seine Analyse enthüllt die Gesetze, denen sie unterliegen. Die Nähe schlägt um in Ferne. Er will nichts mit seinen Figuren machen. Er ist kein Therapeut. Er will die Figuren nicht heilen, er sieht in ihnen keine Schuldigen, er will sie nicht befreien. Er beobachtet ihre Zeit. Es liegt etwas Friedliches

5 Band 5, 206.

über den Figuren, etwas Melancholisches, Trauriges, Abschiedliches. Die Zeit ist es, die in allem wirkt und über allem steht (und am Ende sogar heilt, nämlich durchs Vergessen). Die Figuren beherrschen ihr Leben nicht. Und für mich, den Lesenden, würde Ähnliches gelten wie für die Figuren und den Erzähler.

Die Zeit gibt und nimmt das Leben. Das zu sagen, ist nach dem 20. Jahrhundert vielleicht aber auch nicht mehr ausreichend. Denn zu oft war es menschliche und strukturelle Gewalt, die das Leben genommen hat. Proust kannte jene Gewaltexzesse, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, nicht in ihrer extremen Grässlichkeit. Den Ersten Weltkrieg schildert er nicht aus dem Schützengraben. Angesichts des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Gräueltaten hätte er vielleicht keine Worte mehr gefunden. Doch auch nach der Vernichtung des Individuellen in den Lagern bleibt die individuelle Frage. Sie hält allerdings womöglich etwas Utopisches fest: Was ist meine eigene verlorene Zeit? Welche Rolle spielen in ihr die übersubjektiven Gegebenheiten, Strukturen, Kulturen, Traditionen, die Proust als Jahrhunderte übergreifende Faktoren benannt hat? Ist das Ich überhaupt zu retten, das heute so tief in Ich-Fremdes eingelassen ist?

Wenn wir einen Schritt zurücktreten, können wir uns vielleicht dennoch erlauben, vom Subjekt zu reden, ohne das eben Gesagte zu ignorieren. Jedenfalls ist die Rolle der Phantasie, der Empfindung und der Einbildungskraft sehr prominent im Ro-

man. Dafür steht oft als Begriff der *Name* (anders gesagt: die Idee). Damit ist *Möglichkeit* gemeint, und die ist interessanter als die *Wirklichkeit*. Die erste bedeutet eine unerschöpfliche Welt, die zweite ist reduziert und bereitet eigentlich immer eine Enttäuschung. Es geht mir selbst auch so, doch erst durch den Roman habe ich es verstanden. Der Name etwa der Eisenbahnhaltestelle Hämelerwald auf der Strecke zwischen Hannover und Braunschweig ruft in mir jedes Mal, wenn ich sie im Zug passiere, phantastische Vorstellungen von einem zauberhaften, doch auch etwas unheimlichen Königreich hervor. Doch niemals möchte ich dort aussteigen. Ich weiß, dass ich enttäuscht sein würde.

Das aber bedeutet, ich lebe noch. Und es könnte mir noch einige Zeit so gehen, dass ich mit dem Lesen von vorn anfange, wenn ich am Ende angekommen bin. Ist es vielleicht das, was mich glücklich macht, dass ich das noch vermag, dass es mich immer noch reizt, dass ich noch nicht fertig bin? Die Zeit wird kommen, die mir alle diese Möglichkeiten nehmen wird. Ja, es wird Zeit, meine verlorene Zeit zu suchen. Einstweilen jedenfalls klingt durchaus immer mehr, immer anderes in mir, und wenn ich sehe, wie weit die ersten von den letzten in diesem Buch versammelten Versuchen entfernt sind, bin ich beides: erstaunt und etwas beschämt, wie mir das passieren konnte und wie merkbar unausgeglichen alles ist, und zufrieden, dass es mir gelungen ist, so weit von den Anfängen los und mir etwas näher zu kommen.