

Marcel Proust
Die Legende der Zeiten
im Kunstwerk der Erinnerung

MARCEL PROUST

Die Legende der Zeiten
im Kunstwerk der Erinnerung

Dreizehnte Publikation der
Marcel Proust Gesellschaft
Insel Verlag

Renaissance und con-naissance.
Über Prousts schöpferische Unterwerfung
der Tradition

Winfried Wehle

*Je considère les heures où j'ai ressenti une certaine
exaltation devant la nature ou les œuvres d'art,
comme celles où j'étais en état de »connaissance«.¹*

I

Wer sich auf den langen Leseweg durch Prousts *Recherche* begibt, wird, trotz der Flut an inneren und äußeren Begebenheiten, kaum das anspielungsreiche Bildkunstwerk übersehen, an dem *Du côté de chez Swann*, der erste Teil innehält: das Triptychon des »bois de Boulogne« (I, 409 bis 420).²

Nach Jahren kehrt der Erzähler an den Ort seiner adoleszenten Leidenschaft zu Gilberte zurück, hinter der er den fatalen Charme des »chef-d'œuvre« (I, 410) zu erfahren suchte, das ihre Mutter Odette in den Augen Swanns geworden war. Dieser Blick zurück ist, gewissermaßen korrespondierend, in das bereinigte Licht eines klaren Novembermorgens getaucht – eine *Matinée*, die von ferne, noch ganz in sich beschlossenen, die Epiphanie des *Temps retrouvé* ankündigt. Über diese Rückschau hat sich der Mehrwert der Erinnerung gelegt. Das Leid von damals – nun ist es zu höchster Schönheit geläutert (»suprême beauté«; I, 414). Ein bezauberndes Lichtspiel setzt ein, das programmatisch jeden Augenschein hinter sich läßt. In seiner Brechung verwandelt sich der »bois de Boulogne« in ungleich mehr als nur einen »bois«. Das meditierende Ich legt diesem verklärten Anschein eine Bestimmung bei, die dem Leben der Bäume selbst gänzlich fremd ist (Abb. 1). Dann fährt der Erzähler in seiner »Méditation poétique« fort:

»Quand un rayon de soleil dorait les plus hautes branches, elles semblaient, trempées d'une humidité étincelante, émerger seules de l'at-



1. Der Bois de Boulogne, mit den Augen des Photographen Eugène Atget, einem Zeitgenossen Marcel Prousts, gesehen, den er wohl kannte.

mosphère liquide et couleur d'émeraude où la futaie tout entière était plongée comme sous la mer. Car les arbres continuaient à vivre de leur vie propre et quand ils n'avaient plus de feuilles, elle brillait mieux sur le fourreau de velours vert qui enveloppait leurs troncs ou dans l'émail blanc des sphères de gui qui étaient semées au faite des peupliers, rondes comme le soleil et la lune dans *La Création* de Michel-Ange.³

Seine morgendliche Wahrnehmung geht in einer Illumination auf. Sie gipfelt in den schimmernden Reflexen der Pappelbäume, ausgemalt durch die Anspielung auf Michelangelos gewaltigen Bilderzyklus der Sixtinischen Kapelle (Abb. 2). Dessen Zitat wirkt wie beiläufig hingeworfen. Geht man ihm jedoch nach, so reißt es für einen Augenblick den Textvorhang auf und gibt einen tiefen Blick in die Souterrains des Proustschen Schreibens frei. Wie für Parzifal (III, 665) leuchtet dem Erzähler auf der Suche nach dem Kunstwerk der Schlüssel auf, der ihm den Weg dorthin eröffnet: *La Création* [du monde]. Doch wie der Titelheld Richard Wagners sieht er, ohne schon zu erkennen.

Prousts Bildeinblendung setzt allerdings noch ein anderes, nicht minder tiefgründiges Zeichen. Michelangelos kolossalen Schöpfungskommentar im matten Glanz von Mistelzweigen aufgehen zu lassen, eine Ikone der Neuzeit in einem parasitären Baumschädling: kommt dies nicht einer unerhörten kulturgeschichtlichen Profanation gleich? Proust hat das Fresko zu einer Marginalie degradiert. Äußert sich darin die lässige Geste eines Dandy, der, als Kind des Fin de siècle, die Ideengüter der Tradition vergeudet? Wenn nicht alles täuscht, übt der Autor damit Kritik, ja Fundamentalkritik, die ins Zentrum seines Schreibprojekts führt. Was hier geschieht, wiederholt die eleganten Vatermorde, die er an Sainte-Beuve, John Ruskin⁴ oder Mallarmé verübt hat. Sie sind *seine* Form der Abrechnung mit erschöpften Ideologien des 19. Jahrhunderts. Zu den prominenten Leitbildern, in denen es sich spiegelte, gehörte fraglos die Renaissance. Ihre Geltung hatte für Proust einen Namen: Jules Michelet. Nach der Mittelalterbegeisterung der Romantik wußte dieser mit ihr der fortschrittsgläubigen Tendenz seiner Zeit eine begründende Herkunft zu erschließen. »La découverte du monde, la découverte de l'homme« war das pointiert vorgetragene Motto, so als ob damals *die* Welt, *der* Mensch, wie Amerika, neu entdeckt worden wären.⁵ Dieses Pathos eines Neuanfangs war seine Antwort auf den Zusammenbruch idealistischer Weltumarmungen. Am Ideal der Renaissance sollte sein Jahrhundert genesen. Gegen die großen kollektiven Energien, die die Revolution freigesetzt hatte, stellte er den Heroismus der kraftvol-



2. Michelangelo, Sixtinische Kapelle: »Die Erschaffung der Gestirne und der Vegetation«.

len, aus sich selbst schöpfenden Einzelseele (wozu er sich insgeheim wohl selbst zählte). Um ihr den Weg zu ebnen, bietet er, gestützt auf »raison« und »science«, seine Kunstwissenschaft der Geschichte auf. Sie forscht im Leben und Sterben kultureller Bewegungen nach einem der menschlichen Geistnatur innewohnenden Entfaltungsziel.

In Michelangelo und Leonardo da Vinci, glaubt Michelet, es erfaßt zu haben. Rigoros modelliert er sie nach der zeitgenössischen Bedürfnislage. Er verfährt dabei in vielem wie der Literaturkritiker Sainte-Beuve, namentlich bei der Interpretation der Sixtinischen Kapelle. Für Michelet gilt es, »die logische Ideenverbindung, die wahre chronologische Folge hinter diesem sibyllinischen Meisterwerk der Renaissance« aufzuspüren (S. 212). Um dahin zu kommen, setzt er sich, nicht minder provozierend als Proust, über jede Bildführung Michelangelos hinweg und läßt *seine* Deutung nicht vom uranfänglichen Schöpfungsakt, sondern von einer Marginalie ausgehen, die exzentrischer nicht sein könnte: von einem namenlosen Putto, unterhalb des Propheten Ezechiel (den er, obwohl er sich dreißig Jahre damit beschäftigt haben will, für eine junge, schwangere Frau hält) (Abb. 3). Sie/ihn macht er zur eigentlichen Gründungsfigur der Menschheitsgeschichte. In dieser Gestalt habe nichts Geringeres als die triumphale Idee des Rechts ihren poetischen Ausgangspunkt (S. 209). Willkürlicher läßt sich die Genesis kaum zur Vorgeschichte von Ideen umdeuten, die erst eigentlich in der Französischen Revolution historisch zur Welt gekommen waren.



3. Michelangelo, Sixtinische Kapelle. Michelet läßt die »wahre chronologische Folge« dieser Schöpfungsgeschichte von einem namenlosen Putto (links Mitte und unten) ausgehen.

Proust ist mit dieser Renaissance des 19. Jahrhunderts unnachlässig ins Gericht gegangen. In einer Atempause seines Leidensweges mit Albertine (*La Prisonnière*) läßt er sein Ich über die Macht der Musik meditieren. Ausgelöst von der Sonate Vinteuils, kam er auf Richard Wagner (III, 664). Er bewundert dessen Kunst, Individualitäten zur Geltung zu bringen und sie dennoch höchsten musikalischen Ideen zu unterwerfen. Trotz dieser Würdigung spricht er jedoch ein vernichtendes Urteil:

»[...] je songeais combien tout de même ces œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle; du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont marqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.«⁶

Inbegriff eines solchen Epochenverständnisses aber ist für Proust – Michelet. Seine grundsätzliche Verfehlung: daß er, wie Wagner oder Balzac auch, sein Werk an einem enthusiastischen Maß von Schönheit ausgerichtet habe (ebd.). Dieser Blick aber kommt von außerhalb der behandelten Sache und fügt ihr eine Ganzheitlichkeit bei, die ihr von sich aus nicht innewohnt. »Größe« und »Einheit« sind mithin Idolatrien des 19. Jahrhunderts (wie Proust auch im Falle von Ruskin betont).

II

Prousts Aufstand gegen die Väter ist jedoch nicht Selbstzweck; auch er dient nur der Suche nach seiner eigenen Kunst. Dieses Interesse hat der Erzähler bereits am Ende von *Combray* aufgedeckt: um zum Schriftsteller zu werden, braucht er, so glaubte er damals, ein würdiges »sujet philosophique« (I, 177). Eines seiner Suchbilder war dabei die kulturgeschichtliche Wiedergeburt der Renaissance, gerade weil sich in ihr viele zeitgenössische Bedürfnisse nach Selbstverständigung gesammelt hatten. Andererseits provozierte ihr Zug zur Selbst-Verherrlichung eine Kritik, die ins Grundsätzliche ging. Ihr hat sich ganz offensichtlich Proust angeschlossen. Mehr als es vordergründig scheint, ließ er sich dabei von Walter Paters Essay *Die Renaissance* (1873)⁷ und Oscar Wildes *Intentions* (1891)⁸ anleiten. Beide hat er intensiv gekannt.⁹ Wildes Ar-

tikel *Der Kritiker als Künstler* dürfte sogar so etwas wie der Sesam-öffnendich für sein Projekt *Contre Sainte-Bewve* gewesen sein, seinerseits lange die Suchform seiner *Recherche*.

Pater hatte seine Kunstauffassung bevorzugt ebenfalls an Michelangelo entwickelt. Im Vergleich zu Michelet gewinnt er ihm jedoch geradezu eine Gegenrenaissance ab. Bereits im Vorwort probt er den epistemologischen Aufstand: Schönheit verdanke sich der Sinneserfahrung und damit etwas Bedingtem (S. 1). Ihre klassische Hochschätzung zeugt allenfalls von schlechter Metaphysik (S. 3). Das Erhabene, von dem sie vorgibt zu wissen, ist nur sekundär: es geht auf konventionelle Zuschreibungen des Verstandes oder einer Theorie zurück. Deshalb sind »alle Typen, Perioden oder Schulen [...] an sich gleichbedeutend« (S. 4 f.). Bereits 1873 hatte Pater also zu einem Schlag gegen Historismus, Realismus, Naturalismus und *poésie scientifique* ausgeholt. Worüber wir einzig objektiv urteilen können, ist der Eindruck, den ein Kunstwerk auf *uns* ausübt (S. 2). Mit anderen Worten: im Subjekt der Wahrnehmung erfüllt sich das Kunstwerk – nicht umgekehrt. Es kommt mithin nicht darauf an, »connaître les belles choses«; vielmehr »à s'en nourrir« (S. 4). Kunst ist zuerst – »nourrir« – Einverleibung. »Denn wenn auch der Verstand nicht die höchste Krone verdient«, wird Proust in dieser Konsequenz sagen, »so kann doch nur er allein sie zuerkennen. Und wenn er in der Hierarchie der Tugenden nur den zweiten Platz einnimmt, ist doch er allein fähig zu verkünden, daß das Triebverlangen den ersten einnehmen muß«. ¹⁰

Oscar Wilde, Paters extravaganter Schüler, treibt dessen Befreiung vom Beherrschungsgestus der Meisterwerke auf die Spitze. »Der Sinn jeder schönen Schöpfung«, behauptet er, liege »in der Seele dessen, der sie betrachtet« (S. 101). »Was andere Leute« – sagen wir: Michelet – »unsere Vergangenheit nennen, hat ohne Zweifel sehr viel mit ihnen, aber gar nichts mit uns zu tun« (S. 128). Denk- und Sehstile früherer Zeiten dienen daher, wörtlich, »einfach (nur) als Ausgangspunkt zu einer neuen Schöpfung« (S. 101). Denn »die schöpferische Kraft« – hatte bereits Wildes Lehrer Pater betont – »steht immer über ihrer Zeit« (S. 131). Sie erweist sich daran, daß sie sich die Traditionsgüter unterwirft und sich in diesem Akt der Überwindung das Bewußtsein einer neuen Epoche schafft. Abgrenzung von bestehenden kulturellen Ordnungsgrößen konnte daher gerade zum Gebot einer neu sich formierenden Epoche werden.

Es ist, als ob Proust auf dem langen Anweg zur *Recherche* genau diese Auseinandersetzung mit diesem Resultat geführt hätte. Denn nur wenige Zeilen nach dem willkürlichen Zitat Michelangelos bricht ein »mais« unvermittelt den lichten Zauber seiner *Matinée* im Bois de Boulogne. Der Erzähler fährt fort: »[...] die Schönheit [dieser Szene] [...] bestand nicht in starrer Form außerhalb meiner in den Erinnerungen einer Geschichtsepoche [...], in den Werken der Kunst, in einem kleinen Liebestempel, an dessen Fuß goldfingrige Blätter sich häuften«. ¹¹ Wie bei so vielem hat er nur die Quintessenz eines vorausgehenden Klärungsprozesses bis an die Oberfläche seines Roman kommen lassen. Immerhin: das ästhetisch »Schöne« (»le beau«), wie es Meisterwerke (»œuvres d'art«) verkörpern, steht unmittelbar neben der Evokation Michelangelos und damit genau in der Perspektive, wie Michelet, Ruskin, Pater und z.T. Wilde sie aufgefaßt hatten. Ist es bloßer Zufall? Zumal Proust diese ästhetische Frage umstandslos mit der Epochenfrage (»les souvenirs d'une époque historique«; »des œuvres d'art«) verbindet, um sie dann kategorisch, im Sinne der neuen, seiner Generation zu entscheiden: die Vollendung (I, 417), wie sie an Werken früherer Kunstperioden gerühmt wird, ist nichts als Zuschreibung ihrer Kritik, ganz so wie etwa Ruskin oder Michelet verfahren sind. Also, resümiert der Erzähler, liegt die Verklärung des Bois de Boulogne nicht im Bois, dem Wahrgenommenen: »ich trug es in mir selbst; ich war es, der sie [die Vollendetheit] dort hinein gesehen hatte« (ebd.). Und bildkräftig setzt er sogleich nach. Er verläßt seinen Ort der Betrachtung und begibt sich – welch symbolischer Wechsel des Schauplatzes – zum *Tir aux pigeons* (einem Sportclub im Bois): solche Ideen, gibt er zu verstehen, gleichen Tontauben, die zum Abschießen da sind. Epochenbegriffe und Werke, die sie verkörpern, gleichen Mustern ohne Leben.

Nichts könnte die Gemachtheit ihres Ansehens sinnfälliger werden lassen als die unmittelbar anschließende dritte Aufnahme des Bois de Boulogne (I, 417). Sie hat nichts Geringeres als einen Wahrnehmungssturz zur Folge: von den »Augen des Gedächtnisses« zu den »Augen des Körpers«. Das leibhaftige Sehen entkleidet den Park von seinem illusionären Schein. Alles ist – in Wirklichkeit – ganz anders. Zeichenhaft verbarg sich die Sonne, muß er feststellen. Anfangs hieß es: »On sentait que le Bois n'était pas qu'un bois [...]«. ¹² Jetzt, für sich betrachtet, bleibt nichts als ein beliebiger *bois* (I, 419). Schönheit, macht er sich klar, ist,

wie bei Wilde, eine ›Komposition‹, die *ich* in die zerstreuten, zufälligen, belanglosen Einzelheiten meines Wahrnehmungstheaters einführe und ihnen damit überhaupt erst die Qualitäten des Schönen verleihe: Konsistenz, Einheit und Existenz.

»Et toutes ces parties nouvelles du spectacle, je n'avais plus de croyance à y introduire pour leur donner la consistance, l'unité, l'existence; elles passaient éparses devant moi, au hasard, sans vérité, ne contenant en elles aucune beauté que mes yeux eussent pu essayer comme autrefois de composer.«¹³

Nur in dem Maße also, wie wir die ›Dinge‹ mit unserer Affektation beglaubigen (»croyance«), vermögen wir ihnen wahren Realitätsgehalt zu geben.¹⁴ Er ›nährt‹ sich mithin am »élan vital« unseres Erlebens. Von sich aus enthalten unsere Wahrnehmungen nichts, was über sie hinauswiese (»ne me conduisant à rien«; I, 419). Nicht einmal der Kult tut es, den wir der Liebe widmen (»petit temple à l'Amour«; I, 416). Aus dem entzauberten Bois spricht in Wahrheit eine unmenschliche Leere (I, 419).

Grund genug, um mit aller Substanzphilosophie Schluß zu machen (womit zugleich hier schon implizit dem gesuchten »sujet philosophique« seines Romans der Boden entzogen wäre). Was bleibt von den Dingen, wenn diese »croyance« erstirbt? Ein »attachement fétichiste« (I, 417), der Götzendienst der Gewohnheit. Anders gesagt: sie haben die Abtötung erlitten, die in den Reservaten der »mémoire volontaire« vorherrscht. Dieser Substanzverlust aber ist es, dem auch »les souvenirs d'une époque historique« und ihre »œuvres d'art« (I, 416) unterworfen sind. Man mag ihnen, wie Proust in seiner Kritik an der Methode Ruskins erläutert, vielleicht wissenschaftlichen Wert abgewinnen (CSB 119). Ihr Erlebnis verarmt jedoch im »Trug der Gedanken« (ebd. 128). Sie sind Anfertigungen des Geistes und haben, als solche, ihre schöpferischen Gemütsbewegungen gelöscht, denen sie sich einst verdanken. Insofern machen wir uns zu Opfern unserer selbstgemachten erkenntnistheoretischen Idole. Wir tun so, als ob das, was uns anzusprechen vermag, in ihnen läge und nicht in uns (I, 417). Umgekehrt aber gibt deshalb das Erinnerungsbild Michelangelos, das sich über das morgendliche Lichtspiel in den Pappeln des Bois de Boulogne legt, dem erlebenden Ich eines der vielen Vorzeichen auf das wahre Kunstwerk, das es sich momentan allerdings erst nur mit den Augen Swanns, gleichsam in den »chefs-d'œuvre d'élégance féminine« (I, 416) vergegenwärtigen kann. Meisterwerke wie Epochenbegriffe à la Michelet-opfern daher, im Verständnis Prousts, am Altar der Uneigentlichkeit.

Das Faszinierende aber ist, daß er nicht bei dieser Kritik und d.h. auch nicht auf dem Stand von Pater und Wilde stehen geblieben ist. Seine eigene Position hat er früh so umrissen: »Tout (est) dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire.«¹⁵ Gewiß kennt er kulturelle Gebrauchsgegenstände wie Renaissance; er geht damit üppig und selbstverständlich um. Doch wo immer er sich darauf bezieht, indiziert er sie mit dem Vorbehalt, der über allen Äußerungen der »mémoire volontaire« und der »habitude« liegt. Dies zeigen die Aspektfelder von Renaissance in der *Recherche*.¹⁶ Durchgehend evoziert ihr Begriff Visualität. Für Proust ist sie vor allem sichtbare Räumlichkeit. Sie spielt auf große Monumentalität an: gefügter, verfestigter Ausdruck, bevorzugt in Stein und Marmor.

Bei zwei Gelegenheiten scheint der Erzähler seine Einstellung programmatisch aufdecken zu wollen. Einmal von Odette her, der Anverwandlungsfähigen (I, 240 f.). Swann zufolge, ihrem Liebhaber, kam es ihr nur darauf an, »de l'époque« zu sein, d.h. ihre Gäste im jeweiligen historischen Zitat zu empfangen, das gerade in Mode war. Nacheinander konnte dies mittelalterlich, Stil »dix-huitième«, Louis XVI und eben Renaissance sein. Jede Epoche war ihr beliebig verfügbar. Aus der Perspektive Odettes sind sie kulturgeschichtliche Antiquitäten. Sie werden gehandhabt wie Requisiten, deren Bedeutung gänzlich von den Inszenierungsbedürfnissen Odettes bestimmt wird. Für sie zählt, mit Proust zu sprechen, nur ihr »rapport«. Swann wiederum, dessen Geschichte der Erzähler zum Vorspiel seiner eigenen literarischen Gefährdung macht, »liebte« es, wie sie solche Bildungsgüter als »Vokabular« ihres Begehrens einsetzte (ebd.).

Nicht an der Signatur früherer Epochen als solchen also zeigt sich der Erzähler interessiert. Sie sind ihm durchgehend nur Wegmarken auf der Suche nach dem schöpferischen Prinzip als dem eigentlichen, überzeitlichen Beweggrund hinter ihren verzeitlichten Anschauungsformen. Nur wer selbst schöpferisch ist, wird fähig, das Meisterwerk der eigenen Zeit zu schaffen. So mag es ein Wissen über verschiedene Epochen sehr wohl geben. Doch Proust bewegt sich in ihm wie in Sälen eines Museums, die offen ineinander übergehen. Er bedient sich ihrer Exponate, um, wie

Odette ihr Appartement, so er seine Räume der Erinnerung und des Textes zu möblieren. Michelangelo ist ein Beispiel für diese Poetik der paradigmatischen Zeitdurchlässigkeit.¹⁷

V

Wie Proust dann auf seine Weise mit zeitlich gebildetem Kultur- und Erinnerungsgut verfahren würde, hat er ebenfalls früh und bildhaft verschlüsselt angezeigt. An einer Klärung mußte ihm schon deshalb gelegen sein, weil davon maßgeblich ein Erfolg bei der Suche nach seinem »sujet philosophique« abhing.¹⁸ Und er hat dies, geradezu erwartungsgemäß, dort getan, wo der Erzähler zwar schon wesentliche Einsichten gewonnen hatte, die der Junge von damals aber erst am Ende in *Le temps retrouvé* auch wirklich einsehen wird: auf dem Spazierweg nach Guermantes, zur Idee der Kunst. Dem Jungen hatten sich dort, so erinnert er sich als Erzähler, zwei eng aufeinander bezogene Stationen eingeprägt.

Der Pfad führte die Vivonne, den »Lebensfluß« (»viv-«) aufwärts. Kaum zu Ostern in Combray angekommen, lief der Junge, seiner dunklen Vokation folgend (»être un jour écrivain«; I, 170), bis zu der Stelle, wo ein kleiner Steg das Wasser überquert:

»Le Pont-Vieux débouchait dans un sentier de halage qui à cet endroit se tapissait l'été du feuillage bleu d'un noisetier sous lequel un pêcheur en chapeau de paille avait pris racine. À Combray [...] ce pêcheur est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité. Il devait connaître mes parents, car il soulevait son chapeau quand nous passions; je voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson.«¹⁹

Nur wenige Schritte weiter war ihm eine andere Szene haften geblieben. Sie würde für sich genommen ein kurioses »fait divers« bilden, wenn sie nicht unmittelbar auf die vorhergehende antwortete und damit im Sinne Prousts einen sinnreichen »rapport« herstellte: die ganz andere Art des Fischfangs, den die Jungen der Umgebung dort praktizieren.

»Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois »contenant« aux flancs transparents comme une eau durcie, et »contenu« plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eus-



4. Eine Annäherung: Telemaco Signorini (ein in Frankreich malender Impressionist), »Hölzerne Fußgängerbrücke bei Combes-la-ville« (1873), Collezione Piero Dini.

sent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir.«²⁰

Spätestens im Begriff der »allitération perpétuelle« hebt der Erzähler für einen Moment den metaphorischen Schleier, der über diesen beiden Weisen des Fischfangs liegt: durch sie hindurch führt er einen *Discours de la méthode*, der zwei unterschiedliche Modelle des literarischen Bedeutungsfanges gegeneinander abwägt. Im ersten Fall malt er ein schönes impressionistisches Sommerbild voll suggestiver Farbigkeit, das man schon gesehen zu haben glaubt (Abb. 4). Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Proust es als Sinnbild symbolistischer Sprachkunst einsetzt.²¹ Beherrschend ist seine »symphonie en bleu majeur«²² der blaue Wasserlauf

im Widerschein des Azur; der Duft von Veilchen; der blaue Schatten eines Haselstrauches; darunter der Fischer, gleichsam eingelassen in die farbliche Atmosphäre des ›Infini‹ und des ›Absolu‹. Sein Name bleibt geheimnisvoll im Dunkel, Ausdruck des ›mystère‹, in das Mallarmé das poetisch vorgetragene Wort getaucht wissen wollte: »on me faisait signe de me taire«, weil Bedeutung, wenn überhaupt, nur noch im Medium des Schweigens einzufangen ist. Der gelbe Hut des Anglers schattet farblich, wie die »boûtons d'or« am Wegrand (I, 165), jenen Goldton ab, der die Richtung nach Guermantes (später Venedig) und damit zur schriftstellerischen Berufung des Ich weist.²³

Symbolistische Poesie bildet, so gesehen, eine wegbereitende Station auf dem literarischen Werdegang des Ich, die es jedoch hinter sich zu lassen gilt. Der sprechende Name »Pont-Vieux« versieht sie unverkennbar mit dem Index des Überholten. Lediglich die Eltern kennen den Angler – er gehört der vorherigen poetischen Generation an. Der symbolistische Bedeutungsfischer verharrt (»avait pris racine«) in der Erwartung, aus der Tiefe seines blauen Sprachelementes etwas Substantielles bergen zu können. Seine Haltung spiegelt das beharrliche, geradezu verzweifelte »attachement fétichiste« (I, 417) an ein Absolutes (»divin«) wider. Er läuft damit Gefahr, »das Leben und dadurch auch die Tiefe zu verfehlen«, wie Proust im Essay *Contre l'obscurité* urteilt (CSB 394).

In der anderen Szene, im Bild der Jungen, hat Proust seine eigene Methode metaphorisch antizipiert.²⁴ Es fällt auf, gerade im Vergleich, daß die Jungen selbst außer Betracht bleiben. Im Vordergrund steht vielmehr das Instrumentarium und dessen ›Poetik‹. Persönliches Erleben (»désir«, »souffrances«), so fährt der Erzähler im Anschluß (I, 166) fort, gleicht lediglich den Brotkrumen, die er als Junge in die Vivonne geworfen und dadurch veranlaßt hatte, daß das fließende Wasser in Form von beweglichen, kristallinen Kaulquappen gleichsam sichtbare Gestalt annahm. Scheint er darin aber nicht verschlüsselt eine ›Alliteration‹ auf jene Urszene anzubringen, wo der Genuß der Madeleine jene essentiellen Momente im Fluß der Erinnerungen heraustreten läßt, denen er im ›Fluidum‹ seines Romans ›Konsistenz‹ zu verleihen versucht?²⁵

Nicht zuletzt deshalb war der Junge von damals so sehr von den Karaffen, der ganz anderen Methode des Fanges fasziniert. Ihm ging es um die ›Recherche‹, nicht eigentlich um das Resultat. Die ›lebendige‹ Essenz des Erlebens kann keine Gestalt gewinnen (»l'eau sans consistance«), wenn sie nicht ästhetisch transparent gemacht wird (»le verre sans fluidité«). Doch genau in dieser Gegenläufigkeit liegt das Problem. Um

dieser Essenz habhaft zu werden, bedarf es eines Blickpunktes von außerhalb. Wird die Erlebnisunmittelbarkeit jedoch ästhetisch auf Distanz gebracht, gerät sie, wie es zu Beginn der *Recherche* heißt, unter den »anästhesierenden Einfluß der Gewohnheit« (I, 10). Sie muß deshalb zugleich dieser Immobilität des Mediums wieder entwöhnt werden. Darauf zielt der Begriff der »allitération perpétuelle«. »[C]ontenant« und »contenu« sollen dabei so zusammenspielen, daß das eine sich im anderen sprachlich ›kristallisiert‹ und sich von ihm zugleich wieder, im doppelten Sinne des Wortes, semantisch ›liquidieren‹ läßt. In *Le temps retrouvé* hat der Erzähler dies dann terminologisch einzufangen versucht. Von »convertir« war dort die Rede, von »enchâsser«, »engainer«, »travail inverse« und, vielleicht am zutreffendsten, von »intersion« (IV, 553).²⁶ Und hat diese nicht auch eine geradezu physiologische Entsprechung, auf die Proust mit dem frühen Titel *Les intermittences du cœur*²⁷ anspielt? Insofern das Herz sich im Rhythmus von Systole und Diastole bewegt, erscheint es wie das Urbild von Prousts Kunstauffassung, wo der »élan vital« sich in der Sprachkammer des Romans verdichtet, aber nur, um seine gesammelte Vitalität zugleich wieder in der Vieldeutigkeit seiner Zeichen zu lösen.

Die eigentliche Pointe besteht nun darin, daß Proust diese »allitération perpétuelle« unter eine dritte Dimension stellt. Erst dadurch gewinnt sie ihre entschiedene Modernität. Er beugt, gegen Mallarmé, auch noch der letzten metaphysischen Versuchung vor, einem Oben von unten her einen umfassenden Sinn zuzuspielen. Seine Maßnahme: auch die Struktur der »allitération perpétuelle« ist selbst noch einmal aufzuheben. So faszinierend, ja geradezu rhizomatisch²⁸ die ›rapports‹ sich innerhalb seines Werkes auch verschlingen – sie haben sich zunächst der Geprägtheit der Buchstaben zu unterwerfen. Am Ende des Textes steht im übrigen ein unübersehbares ›FIN‹. Eine solche Festlegung setzt ihn der Gefahr der ›inauthenticité‹ und des ›mensonge‹ aus. Ihnen läßt sich nur begegnen, wenn semiotische Solidität als solche von außerhalb wieder verflüssigt, verlebendigt wird. In dieser Funktion hat Proust den Leser eingesetzt.²⁹ In letzter Konsequenz ist er es also, der das Buch in ein »optisches Instrument« (IV, 275) verwandelt, dem Glas in der Vivonne vergleichbar, das, eingetaucht in seinen Lesefluß, wieder »contenu« im »contenant« seines Bewußtseins wird. Aus diesem Grund wünscht ihn Proust sich als »le propre lecteur de soi-même«. Die »équivalents d'intelligence« der geschriebenen Sprache beleben sich in der Emotion des Lesenden aufs neue. Deshalb auch darf das Werk zwar einen Schluß, aber

strenggenommen kein Ende haben. Es sollte nur gleichsam einen definierten Leerraum (»espace vide«) vorgeben, dessen dargestellte Fülle eine endgültige Erfüllung gerade verweigert und dadurch »unserem – wechselvollen – Begehren« (IV, 622) die Zeichen gleichsam wie Brotkrumen reicht, die es veranlassen, sich zu Bewußtsein zu »verfestigen« (»solidifiait«, I, 166). Denn »[...] le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire.«³⁰ Und wenn, wie derjenige der *Recherche* insgeheim hofft, sein Buch immerhin hundert Jahre diesen Dienst versieht (IV, 621), würde seine »allitération perpétuelle« dann auch hundert Jahre »interprétation perpétuelle« hervorgerufen haben. Die Chancen dafür stehen besser denn je.

VI

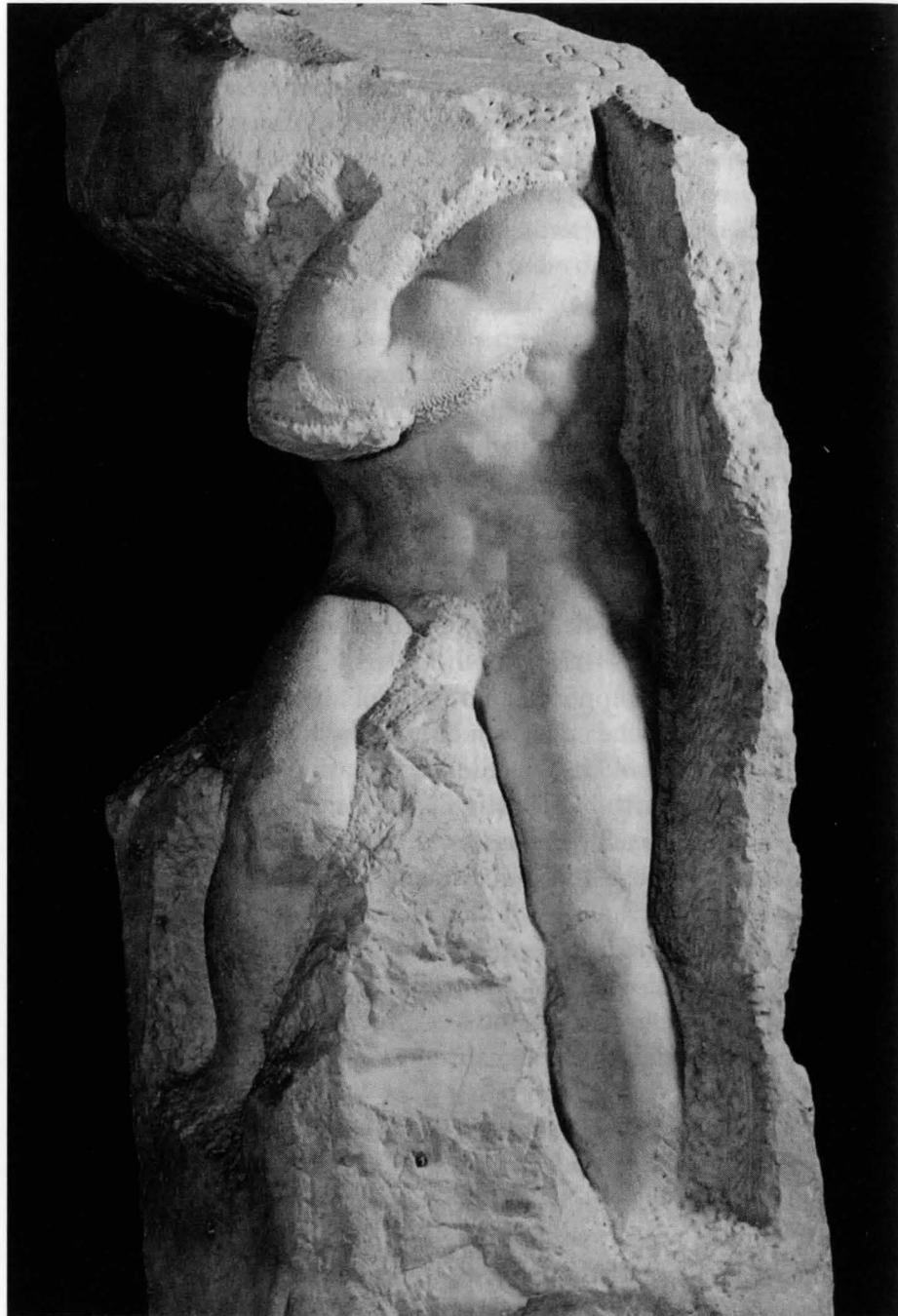
Diesem kognitiven Wechselbad, so darf man sagen, haben sich auch Kulturschemata wie »Renaissance« zu unterwerfen. Sie fallen dem selben prinzipiellen Vorbehalt anheim wie andere Denk-Gewohnheiten auch. In diesem Sinne hat Proust ein epochales Meisterwerk wie Michelangelos *Erschaffung der Welt* für die Erschaffung seiner eigenen Romanwelt vereinnahmt. Andererseits: ist es bloßer Zufall, daß Prousts Illumination des Bois de Boulogne gerade die Szene Michelangelos zitiert, wo der Schöpfer Sonne und Mond scheidet und damit auf den Wechsel von Tag- und Nachtlicht anspielt? Vertieft die Reflexion des Bois de Boulogne damit nicht die »Intermittence« der Eröffnungsszene auf höherer Ebene, in der zwischen Schlafen und Erwachen, Instinkt und Intelligenz intermittierend etwas in Gang kam, das im Fresko der Sixtinischen Kapelle präfiguriert ist: dessen fuchtiger Demiurg, der dort die höchste Stelle einnimmt, läßt etwas ins Leben treten (»émerger«), das, obwohl geschaffen, gleichwohl das Erschaffen fortsetzt, in einer kreatürlichen Zwangssymbiose – »par une sorte de greffe« (I, 416) – von Sonne und Mond, Tag und Nacht, von männlichem und weiblichem Prinzip. Wenn die Epochenfolge der Welt also auf ein letztthiniges Motiv zurückgeführt werden kann, dann auf das Prinzip des urwüchsigen sich Fortzeugenden,³¹ nicht eigentlich auf seine kulturgeschichtlichen Ablagerungen.

Als Leitmotiv von Michelangelos Werken hatte bereits Walter Pater das *Erschaffen des Lebens* (S. 105 f.) ausgemacht. Wie aber, fragt er, wußte Michelangelo dies gar dem starren Marmor mitzuteilen? Seine Antwort war, wohl auch für Proust, wegweisend: »indem er fast alle seine

Arbeiten in einem rätselhaften Zustand der Unvollendung beläßt: in einem Fastfertigsein« (S. 95). Er spielt dabei offensichtlich auf die unfertigen Sklaven-Statuen an, die Proust nicht unbekannt sein konnten (Abb. 5). Sie überlassen es, so Pater, »dem Beschauer, die halb hervorbrechende Form ganz zu vervollständigen« (S. 106) – nach seiner je subjektiven Anverwandlung. Und bei Oscar Wilde heißt es ergänzend: »Gerade durch ihre Unvollständigkeit gelangt die Kunst zur vollendeten Schönheit« (S. 105). Denn »der Geist verlangt einzig danach [...], sich lebendig zu fühlen« (S. 139). Alle Festlegung wäre demnach »tödlich«.

Ist es nun nicht genau diese antiklassische Imperfektion, die Proust seinem Romanprojekt zugrunde legt? »In solchen großen Büchern aber«, heißt es in *Le temps retrouvé*, »gibt es ganze Partien, die aus Mangel an Zeit im Zustand der Skizze geblieben sind und die zweifellos auch nie fertiggestellt werden können, weil der Plan des Baumeisters zu großartig war. Wie viele gewaltige Kathedralen bleiben unvollendet!«³² Mag sein, daß der Erzähler hier – fiktiv – aus der Not seiner knappen Lebenszeit zur Tugend eines offenen Kunstwerks Zuflucht nimmt. Effektiv sagt er dies jedoch, nachdem er bereits 3039 Seiten seines großräumigen romanesken Sakralgebäudes fertiggestellt hatte.

Seine Poetik der »rapports« und der »métaphore« hatte längst über der primären Textebene ein sekundäres Gewebe geknüpft, dessen zahllose Verknotungen dem Leser zahllose assoziative Passagen »einräumen«. Eben dadurch vermitteln sie den Eindruck, daß dem Leben, seinem generativen Wesen nach, ein »univers mouvant« entspricht (IV, 542). Müßte so deshalb nicht auch ein Roman sein, wenn er dieser Wahrheit gerecht werden will?³³ Dies gälte dann zugleich für alle Zeitgestalten – und Epochenstile, die in seinem Namen gebildet werden. Im Gebäude der Kunst käme es also gerade darauf an, einen Lese-Raum zu schaffen,³⁴ um sich zumindest ästhetisch den Verhaftungen in »Gewohnheiten« und »Gewißheiten« entziehen zu können, die die Stimme des »Instinkts« in zweckhaften, praktischen Begriffen zum Verstummen bringen. Deren epistemologischen Theoriebauten hatten Ende des 19. Jahrhunderts ihre Kontingenz nur allzu offenkundig eingestehen müssen, trotz des scheinbar leichten Lebens der Belle Époque. Prousts Roman ergreift insofern dezidiert Partei für eine emergente Gegenkultur des »élan vital«.³⁵ Einer seiner bedeutendsten Funde auf der Suche nach ihrer Gestalt besteht denn auch darin, daß er in ihr eine mächtige subversive Semiotik aufgespürt hat. Dem nie zur Ruhe kommenden Begehren ist es letztlich zuzuschreiben, daß alles, je nach dessen schnell wechselnden Affek-



5. Michelangelo, sog. Bobolisklaven [Atlas],
Galleria dell'Accademia, Florenz.

tationen, beständig unter ein anderes Bedeutungslicht gerät. Die drei Aufnahmen des Bois de Boulogne haben es demonstriert. Sie sind sichtbarer Ausdruck der inneren Bewegungen, die der »instinct« diktiert (IV, 458) – wenn er herrscht und auch, wo er zum Verstummen gebracht wird. Insofern aber ist in ihm eine fundamentale Poetik angelegt, die sich ästhetisch aufnehmen läßt, wenn sie gezielt in der Sprachhandhabung des Romans rekonstruiert wird. Diese ist zwar unumgänglich auf die mitgebrachte Bedeutung der Worte angewiesen. Doch Proust gelingt es, sie so an den Fluß seines Erzählens zu binden, daß sie sich unter den begehrliehen Reflexen seiner »moi successifs« verflüssigt und sich ständig zu neuer Liaison bereitstellt.³⁶ Aufgrund dieser libidinösen Semantik kann sie sich vom animierten Leser – auch dies meint *Recherche* – immer neu besitzen lassen, so daß die Kunst ihn – nur sie – zur eigenen »connaissance« als der zeitgemäßen »Erschaffung der Welt« anhält (I, 416). »Dank der Kunst sehen wir nicht nur eine einzige Welt, nämlich die unsere, sondern eine Vielzahl von Welten, so viele wahre Künstler es gibt, so viele Welten stehen uns offen: eine von der anderen stärker verschieden als jene, die im Universum kreisen [...]«³⁷

Anmerkungen

- 1 Correspondance XIII, 24.
- 2 *Unterwegs zu Swann*, S. 607 ff. Zu den Szenen des Bois de Boulogne vgl. die eingehende Würdigung (im Kontext bisheriger Deutungen) bei Roderich Billermann, *Die »métaphore« bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire. Ihre Theorie und Praxis*, München 2000, S. 346 ff. Er sieht allerdings die ästhetisierende Rückschau und den desillusionierenden Einbruch der Wirklichkeit nur als ein kontrastierendes Bild. Aufgenommen als Kunstwerk der Erinnerung von Karlheinz Stierle, »Kunst und Erinnerung in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*«, in: *Marcel Proust und die Künste*, hg. v. Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser, Frankfurt a. M. 2004 (12. Publikation der Marcel Proust Gesellschaft), S. 8-34.
- 3 I, 416. »Wenn ein Sonnenstrahl die höchsten Spitzen beleuchtete, schienen nur sie, in feuchtes Gefunkel gehüllt, aus der flüssigen, smaragdfarbenen Atmosphäre aufzusteigen, in die der Hochwald eingetaucht war wie eine Landschaft auf dem Meeresgrund. Denn die Bäume lebten ihr Eigenleben weiter, und wenn sie keine Blätter mehr hatten, so strahlte es nur um so leuchtender aus der Hülle von grünem Samt, die ihre Stämme umgab, oder dem weißen Email der kugeligen Misteln, die hie und da in den Kronen der Pappeln hingen, rund wie Sonne und Mond in Michelangelos *Erschaffung der Welt*« (*Unterwegs zu Swann*, S. 611).

- 4 Vgl. dazu Matei Chihaia, »Proust schreibt Ruskin. Zur Poetik der Nachahmung«, in: *Pastiches et Mélanges* und *À la recherche du temps perdu*, in: *Marcel Proust und die Künste* (Anm. 2), S. 150-204. Als Geschichte eines Wandels nachvollzogen von Reiner Speck, »Proust und Ruskin«; in: *Proustiana* XXII (2003), S. 11 bis 25.
- 5 Jules Michelet, »Renaissance/Réforme«, in: J. M., *Œuvres complètes*, hg. v. Robert Casanova, Bd. 7 (1854), Paris 1978, S. 51. Vgl. dazu die übergreifende epochengeschichtliche Konstruktion des Begriffs im 19. Jahrhundert, die K. Stierle nachvollzogen hat (»Renaissance – die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts«, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hg. v. Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck, München 1987, S. 453-492).
- 6 III, 666. »[...] ich [dachte] daran, wie sehr diese Werke gleichwohl – wenn auch in wunderbarer Weise – an jenem Charakter des ewig Unvollendeten teilhaben, der allen großen Schöpfungen des neunzehnten Jahrhunderts gemeinsam ist [...] [und] dessen größte Schriftsteller ihre Werke verfehlt [...] haben [...]« (*Die Gefangene*, S. 224).
- 7 Walter Pater, *Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie*, Aus dem Engl. übers., Leipzig 1902; Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 8 Oscar Wilde, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, hg. v. Christine Hoepfener/Norbert Kohl et al., Frankfurt a. M. 1982.
- 9 Vgl. Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris 1983; S. 220 ff.
- 10 *Gegen Sainte-Beuve*, S. 17. Von Proust zu einem Prinzip des ästhetischen Umsturzes generalisiert: »Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première« (CSB 216).
- 11 *Unterwegs zu Swann*, S. 611. »Mais la beauté que faisaient désirer les sapins et les acacias du bois de Boulogne [...] n'était pas fixée en dehors de moi dans les souvenirs d'une époque historique, dans des œuvres d'art, dans un petit temple à l'Amour au pied duquel s'amoncellent les feuilles palmées d'or« (I, 416).
- 12 I, 415. »Man fühlte, daß der Bois nicht nur ein Waldgelände war [...]« (*Unterwegs zu Swann*, S. 610).
- 13 I, 417. »Für alle die neuen Erscheinungen des Schauspiels fand ich in mir die Überzeugung nicht mehr, die ihnen feste Umrisse, Einheit und Dauer hätte geben können; sie zogen vereinzelt an mir vorbei; willkürlich, ohne Wahrheit, enthielten sie in sich kein Schönheitselement, das meine Augen wie ehemals hätten versuchen können mit anderen zu verknüpfen« (*Unterwegs zu Swann*, S. 612 f.).
- 14 Der Gedanke wird unter denselben Zeichen wieder aufgenommen in *Le temps retrouvé*: »Naturellement les choses n'ont pas en elles-mêmes de pouvoir, et puisque c'est nous qui le leur conférons, quelque jeune collégien bourgeois devait en ce moment avoir devant l'hôtel de l'avenue du Bois [...] les mêmes sentiments que moi jadis [...]« (IV, 436).
- 15 CSB 220. »Alles liegt im Individuum, [...] und die Werke seiner Vorgänger bilden nicht [...] eine errungene Wahrheit, aus der der Nachfolgende Nutzen zieht. Einem heutigen Schriftsteller von Genie bleibt alles zu tun« (*Gegen Sainte-Beuve*, S. 21). Vertieft von Jürgen Ritte, »Bemerkungen über Lektüre, Kritik und Theo-

- rie bei Proust«, in: *Marcel Proust – Werk und Wirkung*, hg. v. Reiner Speck, Frankfurt a. M. 1982 (1. Publikation der Marcel Proust Gesellschaft), S. 175 ff.
- 16 I, 163 f. (unmittelbar vor der Szene am Pont-Vieux der Vivonne, s. u.); I, 240 f.; I, 318; II, 41; I, 68; I, 108; I, 148; III, 52; III, 632; IV, 203; IV, 224; IV, 227; IV, 229.
- 17 Mehrfach hat Proust auf das Konstruktionsprinzip der »Superposition« verwiesen, das das Nacheinander in der Zeit in einer Simultaneität des Gegenwartserlebens aufhebt. Vgl. etwa (anlässlich des Besuchs von »Marcel in der Garnison von Saint-Loup in Doncières): »les opérations militaires, en dehors [...] même de leur but immédiat, sont habituellement, dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur des batailles plus anciennes qui sont [...] comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition [...], comme l'étymologie [...]« (II, 410); »les batailles s'imitent et se superposent« (II, 415).
- 18 Vgl. dazu die komplementäre Studie von Vf.; »In der Arche Noah der Kunst. Prousts Roman als Recherche«; in: *Proustiana* XXIII (2005), S. 9-43.
- 19 I, 165. »Der Pont-Vieux mündete auf einen Treidelweg, an dem sich im Sommer an dieser Stelle das blaue Blätterwerk eines Haselstrauchs gleich einem Wandteppich ausbreitete; darunter schien ein Fischer mit Strohhut Wurzel geschlagen zu haben. In Combray [...] blieb dieser Fischer die einzige Person, deren Identität ich niemals aufdeckte. Er kannte offenbar meine Eltern, denn er lüftete den Hut, wenn wir vorübergingen; ich wollte jedesmal nach seinem Namen fragen, wurde dann aber verwiesen, ich solle doch still sein und den Fisch nicht verschrecken« (*Unterwegs zu Swann*, S. 244).
- 20 I, 166. »Ich verweilte dabei, die Flaschen zu betrachten, die die Dorfbuben in die Vivonne legten, um kleine Fische zu fangen; angefüllt vom Fluß, von dem sie ihrerseits umgeben sind, gleichzeitig »Behältnis« mit durchsichtigen Wänden wie fest gewordenes Wasser und »Inhalt«, eingetaucht in ein größeres Behältnis aus flüssigem, strömendem Kristall, riefen sie die Vorstellung von kühler Frische auf eine weit köstlichere und aufregendere Weise wach, als wenn sie auf einer Tafel gestanden hätten, denn sie zeigten nur deren Entschwinden, in jener unaufhörlichen Alliteration zwischen dem konsistenzlosen Wasser, in dem die Hände sie nicht fassen konnten, und dem bewegungslosen Glas, in dem der Gaumen sie nicht zu kosten vermocht hätte« (*Unterwegs zu Swann*, S. 246). Diese Szene hat vielfache Aufmerksamkeit erfahren, resümiert und erweitert von Philippe Lejeune (»Les carafes de la Vivonne«, in: *Recherche de Proust*, hg. v. Gérard Genette, Paris 1980; S. 163-196, mit Bezug auf vorbereitende *brouillons* aus dem Cahier IV) – eine gewagte metonymische Spekulation, ohne Rücksicht auf die dichte Binnenkontextualisierung der Szene.
- 21 Zum Verhältnis Prousts zum Symbolismus vgl. die kritische Übersicht bei Meindert Evers, *Proust und die ästhetische Perspektive*, Würzburg 2004, S. 45 ff.
- 22 In Anspielung auf die »symphonie en blanc majeur« (I, 624).
- 23 Vgl. Uwe Daube, *Dechiffrierung und strukturelle Leitmotive in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, Diss. Heidelberg 1963, S. 136 ff.
- 24 Vgl. IV, 456: »[...] des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée [...]«.
- 25 Durchaus eine wissenschaftliche Fragestellung der Zeit, auch in diskurstheoretischer Hinsicht. Vgl. etwa die – biometrisch – ansetzende Studie von Hippolyte

- Baraduc, *L'Âme humaine – ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, Paris 1896.
- 26 Dieses poetologische Prinzip hat Proust von weither begleitet und versuchsweise bereits für die Eröffnungsszene der *Recherche* Pate gestanden. Vgl. das »feuille volante« (N.A. fr. 16729), veröffentlicht (und kommentiert) von Bernard Brun, »Le dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire«, in: *Études proustiennes* IV (1982), S. 243 f. (»s'intervertir«).
- 27 Eine Art Performanz des »Ich«, die Proust, dem Nachweis von Anne Henry zufolge, von Schopenhauer bezogen hat, wie ihn Théodule Ribot (»La philosophie de Schopenhauer«, Paris 1874) interpretiert hat.
- 28 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris 1976. Zeitgleich und nicht ohne Wechselwirkung mit Deleuze' Studie *Proust et les signes* (Paris 1976) entstanden.
- 29 Vgl. die Würdigung von Volker Roloff, *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt a. M. 1984, S. 222 ff.
- 30 IV, 469. »ein großer Schriftsteller [...] [muß] dieses einzig wahre Buch nicht im landläufigen Sinn erfinden, sondern, da es in jedem von uns bereits existiert, übersetzen [...]« (*Die wiedergefundene Zeit*, S. 294).
- 31 Ein Kernmotiv (mit einschlägigen Textbelegen) bei Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris 1995; S. 89 ff. u. ö.
- 32 *Die wiedergefundene Zeit*, S. 505. »Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!« (IV, 610)
- 33 Diese schöpferische Freisetzung der Worte als Zeichen hat Gilles Deleuze als philosophische Leistung Prousts dargestellt (vgl. *Proust et les signes* (Anm. 28), bes. S. 115 ff.).
- 34 Vgl. dazu Volker Roloff, »Intermediale Spielräume. Heterotopien und Figuren des Begehrens in der *Recherche*«, in: *Marcel Proust. Orte und Räume*, hg. v. Angelika Corbineau-Hoffmann, Frankfurt a. M. 2003 (11. Publikation der Marcel Proust Gesellschaft), S. 107-120.
- 35 In Bergsons – lebensphilosophischer (frz. »contingentisme«, bes. von Émile Boutroux vertreten) – Deutung begründet sich darin ein Begriff von Wirklichkeit als »Evolution créatrice« (Paris 1907), d. h. daß sie sich als ein unaufhörliches Werden vollzieht; dem Zufall ausgeliefert, aber gerade dadurch befähigt, die Semantik des Lebens immer neu zu beleben (vgl. Henri Bergson, *Œuvres*, hg. v. André Robinet, Paris 1970; »Evolution créatrice«, S. 487-809). – Proust selbst unterläuft jedoch auch den systemischen Anspruch, den seine Zeit im Konzept der Kontingenz noch anzunehmen scheint. Unmittelbar in der dritten Aufnahme des »Bois« heißt es: »[...] quand disparaît une croyance, il lui survit [...] un attachement fétichiste aux anciennes [...] comme si c'était en elles et non en nous que le divin résidait et si notre incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux« (I, 417).
- 36 In diesem Sinne hatte Jean-Yves Tadié die *Recherche* als einen »roman des signes, non des concepts« bezeichnet, aber dann doch den philosophischen Paradigmawechsel, der darin enthalten war (und auf den das anfängliche »sujet philosophi-

que« vorbereitete), nicht konsequent nachvollzogen: daß der Roman selbst, wie Proust ihn schließlich begriff, die angemessene Weise des Philosophierens ist (vgl. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris 1971, S. 423 ff.).

- 37 *Die wiedergefundene Zeit*, S. 301 f. »Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons des mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini [...]« (IV, 474).