

Wiederholung als ästhetisches Prinzip

*

Raum und Zeit in Marcel Prousts

À la recherche du temps perdu

1. Einleitung

Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten, die sie zur Gestaltung vorfinden. Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. [...] Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen.¹

Mit diesen Worten versucht Georg Lukács 1915 in geschichtlicher Abgrenzung vom Epos eine Definition des modernen Romans. Der Roman ist demnach für Lukács aus einer Zeit heraus entstanden, für die die Totalität des Lebens und die Immanenz des Sinns nicht mehr evident gegeben sind. Der Roman wird einerseits Ausdruck von Seinsbedingungen, die als Schwere und als Individualitätsbedrohend empfunden werden, wenn der gegenwärtige Sinn - so Lukács - uneinsichtig bleibt, das Subjekt sich nicht aus *sinnlosen* Kausalverknüpfungen befreien kann und gefesselt wird von der bloßen brutalen Stofflichkeit,² und er wird andererseits auf struktureller und narrativer Ebene der Versuch einer Gegenkraft, wenn er die verschüttete Totalität des Lebens auf literarisch-ästhetischer Ebene wieder aufdecken und aufbauen will.

Lukács formuliert die Tat des Romandichters als ein Ausgraben des verschütteten Sinnes, "wenn seine Helden ihre Kerker sprengen und ihre erträumte Heimat der ersehnten Freiheit von Erdschwere erst in schweren Kämpfen erobern oder auf mühseligen Irrfahrten suchen müssen".³

Es erscheint mir durchaus möglich und sinnvoll, sich Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* mit den Kategorien zu nähern, die Lukács in seiner *Theorie des Romans* entwirft, da es zu den Hauptwesensmerkmalen der *Suche nach der verlorenen Zeit* gehört, auf der literarisch-ästhetischen Ebene eine Totalität aufzubauen, die, und dies ist eine Haupterfahrung des Romanhelden auf der narrativen Ebene, im Leben nicht kontinuierlich evident ist.

Zu den Hauptwesensmerkmalen von Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* gehört aber auch, daß Wirklichkeit nicht nur bloße brutale Stofflichkeit ist, sondern auch der Erfahrungsraum möglichen Glücks und möglicher Schönheit, Tiefe und Fülle des Daseins, wobei es gerade diese Begriffe sind, die auf der narrativen Ebene zunächst wieder verschüttet werden, die aber am Ende des Romans durch das Ans-Werk-Gehen des Romanhelden wieder freigelegt werden

¹ Lukács, S. 47 + S. 51

² vgl. Lukács, S. 48

³ Lukács, S. 49

sollen. Die narrative Ebene führt den Helden auf die Schwelle des Erfüllens einer Aufgabe, die der Roman an sich bereits erfüllt hat.

Die Kräfte der Zeit bewirken eine unauffällige permanente Wandlung und Auflösung eines ursprünglichen Ichs, so daß es dem Romanhelden in der *Wiedergefundenen Zeit* so erscheint, als sei sein Leben in tausend verschiedene, nebeneinandergestellte und abgeschlossene Gefäße gefüllt,⁴ ja, ganze Lebensabschnitte kommen ihm nicht nur verschlossen, sondern sogar ausgelöscht vor. Die Leerstellen des Daseins und die Unmöglichkeit der gegenseitigen Durchdringung des Inhalts der abgeschlossenen Gefäße bedeuten eine Störung der Kontinuität des Seins, die zur Vergewisserung der eigenen Identität vonnöten wäre. Daraus resultiert die Aufgabe, die verschlossene und vergessene Vergangenheit wieder einzuholen, und zwar im ästhetischen Kunstwerk, das einerseits die Kräfte der Diskontinuität des Lebens bloßlegt,⁵ aber andererseits auch das Leben in einen kontinuierlichen leerstellenlosen Zusammenhang rückt, wobei hier die verschiedenen Phasen des Lebens sich in einem Beziehungsgeflecht gegenseitig durchdringen.

Wirklichkeit ist für den Erzähler ein Potential, von dem wir in der Regel nicht nur allein einen Ausschnitt, sondern auch ein fahles Oberflächenbild erfassen. Zufällige Augenblicke des Glücks durch sinnliche Wahrnehmungen - von Natur oder Kunstwerken - aber weisen, daß die Wirklichkeit nicht nur aus dieser Oberfläche, sondern auch aus einer Tiefe besteht, die die zweite Dimension des Kunstwerks ausmacht.

Das Wortkunstwerk stellt nicht nur narrativ die Kontinuität des Seins wieder her, sondern es soll auch tiefer reichen und ein Mehr an Wirklichkeit erfassen.

Prousts Roman ist ebensowenig, wie er eine Utopie ist, thetisch. Die Gedanken zu Kunst und Wirklichkeit werden nicht blockartig hingestellt, sondern entwickeln sich prozessual aus gewonnener Lebenserfahrung. Verallgemeinert ist die Grunderfahrung des Romans die, daß in der Kindheit absolute Vorstellungen gebildet und Wünsche nach Glück und Schönheit des Daseins geweckt werden. Diese inneren Wahrheiten finden aber in der Außenwelt zumeist keine Entsprechungen, so daß daraus der Eindruck der Diskrepanz zwischen inneren Vorstellungen und äußeren Gegebenheiten erwächst. Zunächst wird an diesen inneren Wahrheiten noch festgehalten, dann aber verlieren sie an Gewicht für das Leben des Romanhelden, bis er sich ganz von den Vorstellungen und Wünschen der Kindheit entfernt hat.

⁴ Proust, VII, S. 3939

⁵ vgl. dazu auch Lukács, S. 51: "Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit den Mitteln der Komposition verdeckt werden."

Daraus kann sich für den, der den Roman nicht zuende liest, der Eindruck ergeben, daß das ganze Werk ein *Desillusionsroman* sei. Dieser Eindruck wäre gar nicht so unzutreffend, da sich einerseits mit progredierender Intensität die Einsicht verbreitet, daß das Leben sehr mittelmäßig ist,⁶ und da andererseits die Erinnerungen an die glücklichen Augenblicke des Lebens immer weiter verschüttet werden.

Die fortschreitende Zersetzung aber wird sowohl als Voraussetzung für den Roman an sich erkannt, weil sie Inhalt und Thema seiner selbst wird, und sie ist erforderlich für den nun endgültigen Entschluß zum Ans-Werk-Gehen, den der Erzähler am Ende des Romans in der *Wiedergefundenen Zeit* in der Matinee bei den Guermentes faßt. Denn erst die Spannung, die aus der Empfindung der Wahrnehmung der Diskrepanz zwischen einem sich selbst entfremdeten Ich und der Erinnerung an ein anderes Selbst resultiert, wecken den dringlichen Wunsch und auch die Energie, wieder zum ursprünglichen Ich zurückzugelangen, solange noch Zeit ist - denn der Erzähler weiß, daß sein Werk ein Wettlauf mit dem Tod sein wird.⁷

Aus der Einleitung geht hervor, daß ich also den Bezug von *Prousts Suche nach der verlorenen Zeit* zum Thema des Oberseminars unter einem allgemein mimetischen Gesichtspunkt sehe. Die Grundfrage des Referates lautet ebenso allgemein wie notwendig, inwieweit Wirklichkeit im Roman wiederholt oder eingeholt wird, und worin genau die Differenz zwischen Kunst und Wirklichkeit besteht, was also die sie ausmachenden unterschiedlichen Prinzipien sind.

Die Grundthese meines Referates zu den genuinen Prinzipien von Kunst und Wirklichkeit ist schon in der Einleitung angeklungen. Sie ist mehr als einfach, soll aber durch die Textinterpretation an Fülle gewinnen. Sie lautet: Wirklichkeit, nicht in ihrem Potential, sondern in ihrer gewöhnlichen Erscheinung, wird als eine trennende, nivellierende und zersetzende Kraft verstanden, Kunst dagegen aber als sinn- und zusammenhangstiftende Kraft, die eine Wiederherstellung der ursprünglichen Fülle und Totalität der Wirklichkeit intendiert. Oder, um mit Curtius zu sprechen: Das Kunstwerk wird zur Poetisierung der Wirklichkeit, wenn man darunter kein nachträgliches Hinzufügen, sondern eine Rückerstattung eines ursprünglichen Gehaltes von Wirklichkeit versteht.⁸

⁶ vgl. Proust, VII, S. 3939

⁷ vgl. Proust, VII, S. 4167

⁸ Curtius, S. 49f.

2. Die beiden Arten der Erinnerung

In diesem Kapitel geht es vor allem darum, zu zeigen, daß das Kunstwerk nicht allein aus einem willentlichen Akt heraus entstehen kann, sondern der Intuition bedarf. Es ist charakteristisch, daß Proust, ähnlich wie Henri Bergson analytische und intuitive Erfahrung differenziert, zwischen analytischer und intuitiver Erinnerung unterscheidet. Diese Unterscheidung prägt die Struktur des 1. Teils des 1., 1915 erschienenen Bandes von Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*. In dem mit *Combray* überschriebenen Teil wird zweimal in unterschiedlicher Weise angesetzt von der Kindheit in Combray zu erzählen, aber nur eine Erzählung, nämlich die, die aus der intuitiven, zufälligen Erinnerung heraus entsteht, besitzt im engeren Sinn die Möglichkeit, sich einer weit entrückten Zeit in ihrer Totalität und Lebendigkeit wieder anzunähern.

Die erste Erinnerung an Combray hat die Krankheit und Schlaflosigkeit des Erzählers im fortgeschrittenen Alter zum Rahmen. Früh zu Bett gegangen wacht der Erzähler mitten in der Nacht auf und weiß weder, wie spät es ist,⁹ noch, wo er ist.¹⁰ Da Raum und Zeit Bestimmungsfaktoren des Seins sind, bewirkt das Unwissen beim Aufwachen um Zeit und Ort, daß der, der aufwacht, nicht weiß, wer er ist. Ihn erfüllt das bloße Seinsgefühl, bis ihm die Erinnerung zu Hilfe kommt und ihm seine Koordinaten in Raum und Zeit zuweist.¹¹

Der Gedanke des Eingangspassus, daß die Erinnerung nötig ist, um eine Antwort auf die Frage nach dem eigenen Ich zu erhalten, ist für den gesamten Roman deshalb bedeutsam, weil er sich im übertragenen und erweiterten Sinne auf die Gesamtkonzeption des Erinnerungswerks beziehen läßt. Trägt die Erinnerung am Anfang dazu bei, sich des Ortes und des *Punktes* seines Lebens bewußt zu werden, an dem der Aufwachende sich befindet, soll am Ende des Romans das große Erinnerungswerk zum Ich in seiner gesamten Erstreckung in der Zeit und im Raum führen.

In den schlaflosen Nächten erinnert sich der Erzähler an Orte, an denen er früher gelebt hat. Zitat: "ich versuchte nicht, gleich wieder einzuschlafen; den größten Teil der Nacht brachte ich damit zu, mir unser Leben früher vorzustellen, in Combray bei meiner Großtante, in Balbec, in Paris, in Doncières, in Venedig und an anderen Orten, mir die Stätten und die Menschen, die ich dort gekannt, ins Gedächtnis zurückzurufen, was ich selbst von ihnen gesehen und was man mir erzählt hat."¹²

⁹ Proust, I, 1, S. 9

¹⁰ Proust, I, 1, S. 12

¹¹ ebda.

¹² Proust, I, 1, S. 16

Wovon erzählt wird, sind Erinnerungen an die frühe Kindheit in Combray, wobei die Angst des Zubettgehens im Vordergrund steht. Einerseits führt diese erste Erinnerung Combray ein, die Eltern, die Großmutter, Françoise, indirekt die Guermantes als Nachfahren Genovevas von Brabant und Swann, Ort und Personen, die im Roman von wichtigster Bedeutung sind, weil sie die größte Ausdehnung in die zeitliche Tiefe besitzen und den Seinsgrund des Erzählers prägen. Andererseits führt diese Erinnerung auch in die zentrale Problematik des Romans ein, in die des Unglücks, das aus der Diskrepanz resultiert zwischen dem innigsten Wunsch nach der Nähe der geliebten Person (hier der Mutter) und der dem entgegenstehenden Erfahrung, daß die geliebte Person im allgemeinen fern und von ihm getrennt ist.

Bereits am späteren Nachmittag wird der kleine Marcel, womit ich keine real existierende Person bezeichnen möchte, sondern die fiktive Person, die im Roman Ich sagt, von der Angst vor dem Zubettgehen erfaßt, weil es die *Trennung* von Mutter und Großmutter bedeutet. Der einzige Trost aber ist ihm, daß seine Mutter später heraufkommen und ihm einen Gutenachtkuß geben wird, die dem Kind "wie die Hostie einer Friedenskommunion" erscheint.¹³ Dieser Trost wird dem Kind nicht zuteil, wenn Besuch kommt, meist der junge Swann, der in der Nähe von Combray, in Tansonville, ein Anwesen besitzt. An solchen Abenden steigert sich die Angst und Traurigkeit des Kindes so sehr ins Unermeßliche, daß außer dieser Angst für das Kind nichts mehr existiert.

Der Erzähler erinnert sich an einen bestimmten Abend, an dem Swann zu Gast ist, an dem er Françoise einen Brief an die Mutter übergibt, um sie zu zwingen, doch noch hochzukommen, um ihm gute Nacht zu sagen. Als die Mutter nicht auf den Brief reagiert, beschließt er, ihr auf dem Flur aufzulauern, wenn sie zu Bett geht, selbst auf die Gefahr hin, daß sein Benehmen die schwerwiegendsten Folgen vor allem von Seiten des gefürchteten Vaters auf sich zieht. Doch ganz entgegen der Angst reagiert der Vater, als er seinen Sohn nachts im Flur sieht, obwohl er schon schlafen sollte, nicht böse, sondern bittet seine Frau, die Nacht im Zimmer des Jungen zu bleiben.

Auf diese Weise wird dem kleinen Marcel ein unerwartetes Glück zuteil, nämlich eine Nacht lang nicht allein und nicht getrennt zu sein von der Mutter und für eine Nacht weniger unglücklich als sonst. Aber er weiß auch sogleich, daß diese Nacht eine Ausnahme bleiben wird. "Ich wußte, daß eine solche Nacht nicht wiederkommen konnte, daß mein größter Wunsch auf der Welt, nämlich meine Mutter während der traurigen Stunden der Dunkelheit bei mir in meinem Zimmer zu haben, allzusehr den Notwendigkeiten des Lebens und den Wünschen der anderen widersprach."¹⁴

¹³ Proust, I, 1, S. 22

¹⁴ Proust, I, 1, S. 61

Die hier in ihrer Keimzelle vorgestellte Angst der Ferne von der geliebten Person nimmt im gesamten Roman einen weiten Raum ein, vor allem in der Ausprägung der Eifersucht, die geliebte Person nicht bei sich, sondern an einem anderen Ort zu wissen, wo sie sich amüsiert. Ebenso wie bereits an dieser Stelle sich das Angstgefühl ins Pathologische steigern kann, trägt später die Eifersucht zu einer Verformung der Persönlichkeit bei, und zwar nicht nur in der Beziehung des Erzählers zu Albertine, sondern auch in der Swanns zu Odette, die nicht nur, aber auch eine präfigurierte Spiegelung der späteren Beziehung zwischen Albertine und Marcel ist. Die beiden Beziehungen unterscheiden sich darin, daß Swann Odette heiratet, um seinem Leiden ein Ende zu bereiten, ohne der progredierenden Selbstentfremdung Einhalt gebieten zu können, Marcel aber hält Albertine erst als Gefangene, bis sie ihm entflieht und bei einem Unfall ums Leben kommt, wodurch Marcel zwar ein neues Leiden erfährt, aber von einem anderen, größeren, alle Lebensbereiche lähmenden Leiden befreit wird.

Doch wieder zurück zum Anfang der *Suche nach der verlorenen Zeit*

Es ist aber nicht nur interessant, *woran* sich der Erzähler in diesem ersten Abschnitt über Combray erinnert, sondern auch *wie* er sich erinnert. Der Erzähler versucht, sich *willentlich* an Combray zu erinnern, und erhält ein Bild, das er selbst als "von tiefer Dunkelheit umlagerten Ausschnitt" von Combray erkennt.¹⁵ Die Räume sind noch nicht mit Eigenleben gefüllt, sondern bloße Staffage, "notwendige Dekoration [...] für das Drama meines Schlafengehens".¹⁶

Es ist allein die Erinnerung vorhanden an das Schlafzimmer und an das Haus der Tante Léonie, allenfalls läßt die Erinnerung die räumliche Ausdehnung bis zum Garten zu, alles andere bleibt im Dunkeln.

Auch der erste Satz der ersten Erinnerung an Combray wirkt nicht wie der erste Satz einer Erzählung, sondern wie ein Satz, der sein Davor verloren hat. "In Combray wurde täglich schon am späteren Nachmittag, lange vor dem Augenblick, da ich zu Bett gehen und, ohne zu schlafen, fern von meiner Mutter und meiner Großmutter aushalten mußte, mein Schlafzimmer der feste, schmerzhafteste Punkt, den meine Gedanken umkreisten."¹⁷ Der Satz benennt sogleich das zentrale Thema der ersten kleinen Erzählung, doch er wirkt unvermittelt, weil ihm keine Einleitung vorausgeht.

Die Erzählung zeigt als eine fundamentale Gegebenheit der Wirklichkeit, daß zwischen dem Ich und den anderen Menschen immer eine Trennung bleibt. Ferne und Trennung werden für einmal dadurch überwunden, daß die Mutter

¹⁵ Proust, I, 1, S. 61

¹⁶ Proust, I, 1, S. 62

¹⁷ Proust, I, 1, S. 16

im Zimmer ihres Kindes in dieser einen Nacht bleibt. Aber diese Nacht erhält ihre Bedeutung eben nur dadurch, daß sie Ausnahme bleibt.

Die erste Erzählung von Combray ist durch den Akt der willentlichen Erinnerung geprägt. Die willentliche Erinnerung aber liefert nur einen Ausschnitt, der von tiefer Dunkelheit umgeben ist. Räume und Landschaft erhalten durch diese Art von Erinnerung noch nicht die Schönheit und Bedeutsamkeit zurück erstattet, die sie einmal für das Kind gehabt haben. Die Vergangenheit wird nicht zum Leben erweckt, sondern bleibt tot. "Aber da alles, was ich mir [...] hätte ins Gedächtnis rufen können, mir dann nur durch bewußtes, durch intellektuelles Erinnern gekommen wäre und da die auf diese Weise vermittelte Kunde von der Vergangenheit *ihr Wesen nicht erfaßt*, hätte ich niemals Lust gehabt, an das übrige Combray zu denken. Alles das war in Wirklichkeit tot für mich."¹⁸

Die Vergangenheit wird erst durch ein anderes Ereignis wieder zum Leben erweckt. In der berühmten Madeleine-Episode werden eine Tasse Lindenblütentee und ein Stück Sandgebäck Ausgangspunkt für eine wesentlich umfassendere Erinnerung, die die Vergangenheit in ihrer Komplexität, Schönheit und Lebendigkeit wieder heraufbeschwört.

Erst die durch eine zufällige, sinnliche Wahrnehmung ausgelöste Erinnerung bewirkt die Wiederauferstehung des in den Gedanken Gestorbenen. Der Erzähler vergleicht diese Art von Erinnerung mit dem keltischen Auferstehungsglauben.

Ich finde den keltischen Aberglauben sehr vernünftig, nach dem die Seelen der Lieben, die uns verlassen haben, in irgendein Wesen untergeordneter Art gebannt bleiben, ein Tier, eine Pflanze, ein unbelebtes Ding, dennoch verloren für uns bis zu dem Tage, der für viele niemals kommt, wo wir zufällig an dem Baum vorbeigehen oder in den Besitz des Dinges gelangen, in dem sie eingeschlossen sind. Dann horchen sie bebend auf, sie rufen uns an, und sobald wir sie erkennen, ist der Zauber gebrochen. Befreit durch uns besiegen sie den Tod und kehren ins Leben zurück.¹⁹

Als der Erzähler an einem trüben Tag von seiner Mutter eine Tasse Tee und Madeleines gereicht bekommt, erfüllt ihn ein überwältigendes Glücksgefühl, von dem er noch nicht weiß, woher es stammt. Er beauftragt seinen Geist, den Grund zu suchen. "Suchen? Nicht nur das: Schaffen. Er [der Geist] steht vor

¹⁸ Proust, I, 1, S. 62, Kursivsetzung MM

¹⁹ Proust, I, 1, S. 62f.

einem Etwas, das noch nicht ist, und das doch nur er in seiner Wirklichkeit erfassen und dann in sein eigenes Licht rücken kann."²⁰

Nach Augenblicken des Forschens und Mühens ist "mit einem Mal die Erinnerung da",²¹ und der Erzähler erinnert sich plastisch an einen zeitlich weit zurückliegenden Sonntagmorgen in Combray, als er auf dem Zimmer seiner Tante Léonie Tee trank und Madeleines aß.

Der Erzähler findet ein schönes Bild für den sich entfaltenden Erinnerungsvorgang, der auf die sinnliche Wahrnehmung einsetzt.

Und wie in den Spielen, bei denen die Japaner in eine mit Wasser gefüllte Porzellanschale kleine, zunächst ganz unscheinbare Papierstückchen werfen, die, sobald sie sich vollgesogen haben, auseinandergehen, sich winden, Farbe annehmen und deutliche Einzelheiten aufweisen, zu Blumen, Häusern, zusammenhängenden und erkennbaren Figuren werden, ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens und die aus dem Park von Monsieur Swann, die Seerosen 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.²²

Dieser Vergleich mit den japanischen Papierstückchen kennzeichnet das Wesen der Erinnerung, die auf die sinnliche Wahrnehmung folgt, als *räumliche Ausdehnung*, wenn die Landschaft um Combray in ihrer Weite aus dem begrenzten kleinen Raum einer Tasse Tee wieder aufsteigt.

Die Erinnerung selbst wird ermöglicht durch das, was der Augenblick, wo man sich erinnert, mit dem Augenblick, an den man sich erinnert, gemeinsam haben. Es ist das, was bleibt, wenn Ort und Zeit entrückt, die Personen gestorben sind. An dieser Stelle bezeichnet der Erzähler das Gemeinsame als das Immaterielle, es sind sinnliche Eindrücke wie Geschmack und Geruch, später wird er das zwei zeitlich entfernte Augenblicke Verbindende als außerzeitliche Essenz der Dinge²³ benennen.

Eine Folge dieser intuitiven Erinnerung ist ein *Glücksgefühl*, neben dem nichts anderes Geltung besitzt. Dieses Glücksgefühl aber bewirkt etwas, das hier noch

²⁰ Proust, I, 1, S. 64

²¹ Proust, I, 1, S. 66

²² Proust, I, 1, S. 67

²³ Proust, VII, S. 3941

implizit bleibt, an etwas späterer Stelle aber sehr explizit wird, nämlich den Ausdruck, das Schaffen, das Umsetzen in Erzählung.

Die Erzählung, die von der Tasse Tee ausgelöst wird, ist nicht nur eine, die umfassender und lebendiger ist als der erste Ansatz zu einer Erzählung von Combray, sie ist auch eine, die einen klaren, festgelegten und unumstößlichen Anfang hat. Der erste Satz der zweiten Erzählung von Combray beginnt nämlich mit der Ankunft.

"Von weitem, aus einer Entfernung von zehn Meilen in der Runde, zum Beispiel von der Eisenbahn aus gesehen, wenn wir in der letzten Woche vor Ostern *ankamen*, war Combray nur eine Kirche, die die Stadt in ihrer Gesamtheit in sich verkörperte [...]." ²⁴

Wie auch im ersten Ansatz einer Erzählung von Combray wird auch hier gleich im ersten Satz ein zentraler Gedanke erwähnt, der im folgenden nahezu symbolische Bedeutung erlangen wird, nämlich die Kirche von Combray mit ihrem Turm. Denn diese Kirche verkörpert, wir hörten es im eben zitierten Anfangssatz, die Gesamtheit des Ortes in sich, so daß man sagen kann: Die Kirche ist die Essenz Combrays. Und der Kirchturm ist in der Ferne Kündler dieser Kirche.

Der Erzähler bemerkt, daß er später zwar noch andere Kirchtürme kennengelernt habe, daß es aber für ihn keine bedeutendere Erinnerung geben würde als die an den Kirchturm von Combray. "[...] meine Erinnerung [konnte] in diese hier hineinlegen, was ich seit langem verloren habe, das Gefühl nämlich, auf Grund dessen wir eine Sache *nicht wie ein Schauspiel betrachten, sondern daran glauben als an eine Wesenheit, die ihresgleichen nicht hat*; keine [Erinnerung] von ihnen vermag solche Tiefen meines Lebens aufzuschließen, wie die Erinnerung an jene verschiedenen Aspekte des Glockenturms von Combray [...] es tut." ²⁵

Die Bedeutung Combrays ermißt sich daraus, daß dort in diesem Ort die Anfangsgründe des Seins des Erzählers liegen, wenn wir mit Anfangsgrund etwas bezeichnen dürfen, das mehr ist als ein bloßes physisches Beginnen, nämlich der Zeitpunkt der Ausprägung der Neigungen und Anlagen.

Vor allem auf den Spazierwegen nach Méséglise und Guermantes beginnen Vorstellungs- und Empfindungsvermögen sich auszubilden. Bewirken *Zimmer* für den Erzähler zumeist Gefühle der Traurigkeit und des Unglücks, wird die freie Natur, werden die Wege nach Méséglise und nach Guermantes zum Erfahrungsraum möglichen Glücks. Im übrigen gehört es zu den Entwicklungen des Romans, daß der Erzähler sich später immer mehr in Räumen und

²⁴ Proust, I, 1, S. 68

²⁵ Proust, I, 1, S. 92, Kursivsetzung MM

Schlafzimmern aufhält, wofür der Hauptgrund seine etwas später in Paris einsetzende Krankheit ist.

Die Sekundärliteratur hat darauf hingewiesen, daß die beiden Seiten nach Méséglise und nach Guermantes, die so unterschiedlich sind, daß man sogar, je nachdem wohin man spaziert, verschiedene Ausgänge benutzt, auch für die beiden gesellschaftlichen Kasten stehen, die in der Kindheit des Erzählers noch voneinander geschieden sind.

Swanns Seite bezeichnet den Pol der wohlhabenden, teilweise jüdischen Bourgeoisie, die durch ihre Finanzkraft eine höhere gesellschaftliche Stellung anstrebt und Salons führt, die mit denen der Aristokratie rivalisieren. Die Seite nach Guermantes bezeichnet den Pol der katholischen, konservativen Aristokratie, deren gesellschaftliche Stellung im Roman immer mehr zerfällt. Eine Tendenz des Romans, um die Wirkkraft der Zeit zu zeigen, ist es, daß sich allmählich die beiden gesellschaftlichen Gruppen vermischen, so daß am Ende sogar die Hochzeit von Swanns Tochter Gilberte und dem Neffen der Guermantes Robert de Saint-Loup möglich wird.

Ganz im Sinne der Tendenz der Auflösung der Grenzen der Gesellschaftskasten gelangen die beiden Wege zu Beginn der *Wiedergefundenen Zeit* zu einer neuen Bedeutung, wenn der Erzähler nun Gilberte in Tansonville besucht und von dort aus mit ihr von Méséglise nach Guermantes spaziert, was in seiner Kindheit aufgrund seiner geographischen Vorstellungen und Erfahrungen undenkbar gewesen war.

Auf den Spaziergängen der Kindheit beginnt der Erzähler, seine Liebe zur Natur zu entdecken, zu Weißdorn, Kornblumen, Seerosen und zur Vivonne. Darüber hinaus wird auf einem der Spaziergänge Gilberte Swann seine erste Liebe, als er sie hinter einer Weißdornhecke erblickt. Hiervon wird später noch näher zu berichten sein.

Zu den Ausprägungen des Empfindungsvermögens auf den Spaziergängen gesellt sich der erste Kontakt mit der Malerei und mit der Literatur, wenn Marcel im Garten Romane von George Sand und Bergotte liest und von der Großmutter und Swann Reproduktionen geschenkt bekommt.

In den Büchern vor allem von Bergotte findet der kleine Marcel nicht nur Gedanken und Empfindungen wieder, die er selbst gehabt hat, sondern die Bücher erweitern auch seine Gedankenwelt.

Natur- und Lektüreerleben erfüllen den Erzähler als Kind nicht nur mit einem Glück, sie wecken in ihm auch Vorstellungen von Begriffen, die ihm als einzig wahr erscheinen und denen er leben will. In ihm prägt sich der deutliche Wunsch aus, Schriftsteller zu werden. Doch diesem Wunsch steht mit immer weiter wachsender Sicherheit die Selbsteinschätzung entgegen, daß er kein Genie besitzt.

Im weiteren Verlauf ist aufzuzeigen, daß eine Verbindung besteht zwischen dem Glückserleben und dem Ausdruck, dem Schreiben. Dies zeigt besonders die

Episode, als der kleine Marcel auf einer Kutschfahrt nach Combray am Abend in der Ferne die Kirchtürme von Martinville erblickt.

"An einer Wegbiegung hatte ich auf einmal jenes besondere Lustgefühl, das keinem anderen glich, beim Anblick der beiden Kirchtürme von Martinville, auf denen der Widerschein der sinkenden Sonne lag [...]." ²⁶ Dieses Glücksgefühl steigert sich zu einem Rausch, daß Marcel um Papier und Bleistift bittet, um seinen Eindruck festzuhalten. ²⁷ Und dieses Schreiben bewirkt ein Gefühl der Befreiung: "Ich dachte niemals an diese Zeilen zurück, aber damals [...] spürte ich, daß sie mich [...] vollkommen von diesen Kirchtürmen und von dem, was sich hinter ihnen verbarg, zu befreien vermocht hatten [...]." ²⁸ Der Grund, wieso das Schreiben ihn befreit, resultiert daraus, "daß das, was hinter den Türmen von Martinville verborgen war, einem wohlgelungenen Satz entsprechen mußte, da es mir ja in Gestalt von Worten, die mir Freude machten, aufgegangen war." ²⁹

Der Erzähler teilt auch die Impression mit, die er damals niederschrieb. Die Impression erhält ihre Bedeutung dadurch, daß sie das erste Werk des Erzählers ist. Diese kleine Erzählung legt er später M. de Norpois zur Prüfung vor und auf das Erscheinen dieser kleinen Erzählung im *Figaro* wartet er so lange vergeblich. Die Erzählung weist das Bemühen auf, durch eine farbige Bildersprache den Empfindungen so nahe wie möglich zu kommen. Die Besonderheit des visuellen Erlebnisses und des Textes resultieren aus der stets wechselnden Perspektive der Türme, bis sie verschwinden. Diesem permanenten Wandel der Perspektive und des Eindrucks ist nicht in einem Bild zu entsprechen, sondern allein in einem "wohlgelungenen Satz". ³⁰

Wie auch schon zuvor der Anblick des Kirchturms von Combray, wird dieser visuelle, also sinnliche Eindruck zu einem Glückserleben. Hier sind die Erlebnisse noch Wahrnehmungen, später resultieren sie zumeist aus *Erinnerungen*. Wenn durch eine sinnliche Wahrnehmung der Erzähler, ähnlich wie es bei den Madeleines der Fall war, an seine Vergangenheit erinnert wird, empfindet er zumeist die Diskrepanz zwischen dem Damals und Nun.

Doch je weiter er sich von seiner Kindheit entfernt hat, desto intensiver wird für ihn die aus der Erfahrung der Diskrepanz resultierende Notwendigkeit, sich endlich ans Werk zu begeben und alles das, was er verloren und vergessen hat, wieder in Erinnerung zu bringen und zum Leben zu erwecken.

²⁶ Proust, I, 1, S. 239

²⁷ Proust, I, 1, S. 240

²⁸ Proust, I, 1, S. 242

²⁹ Proust, I, 1, S. 240

³⁰ ebda.

3. Kunst und Künstler im Roman

Kunst und Künstler nehmen in dem Roman, der mit dem Entschluß endet, endlich ans Werk zu gehen, einen weiten Raum ein. Dabei ist einerseits erwähnenswert, daß sich an der Art der Rezeption von Künstlern und ihren Werken auch die Entwicklung des ästhetischen Werdegangs des Erzählers widerspiegelt. Andererseits ist auffallend, daß vor allem die Malerei (Elstir) und die Musik (Vinteuil) im Zentrum stehen und Bedeutung erlangen, nicht aber so intensiv die Schriftstellerei, deren Hauptvertreter im Roman Bergotte ist. Auffallend ist dies deshalb, weil es vielleicht Ausdruck eines Bemühens ist, nicht die Grenzen zu den anderen Künsten aufzuheben, sondern kunstspezifische Mittel der anderen Künste für den Roman zu adaptieren, um neue, erweiterte sprachliche Ausdrucksmittel zu finden.

Im Rahmen dieses Referates kann ich nicht hinreichend auf das *kleine Thema* Vinteuils eingehen, das Curtius als "Mikrokosmos im Makrokosmos" des Romans bezeichnet.³¹ In ihm finden Swann und später Marcel im fortgeschrittenen Alter Spiegel und Ausdruck der eigenen Gefühlswelt. Als der junge Swann die Sonate im Salon der Verdurins das erste Mal hört, wird sie ihm zunächst zur Nationalhymne der Liebe zu Odette. Als sich aber Swanns Liebe in Leiden verwandelt, weil Odette ihm fernbleibt, ihn mit Forcheville und anderen betrügt und ihn unter tätiger Beihilfe der Verdurins zum Narren macht und ihn seiner Ehre (auch vor sich selbst) beraubt, erkennt Swann in der Sonate eine bis dahin unentdeckte Tiefendimension. Er empfindet, daß sich in den schwer faßbaren Harmonien von Vinteuils Sonate ein tiefes Leiden ausdrückt, und er fragt sich, in welcher Situation wohl der Komponist diese Sonate geschrieben haben mag. Und tatsächlich komponierte der unscheinbare Bewohner Combrays, der so unscheinbar war, daß man zunächst nicht glauben kann, daß er der Komponist der Sonate ist, diese Musik, als er ähnlich wie Swann litt, da die geliebte Tochter homosexuellen Neigungen in seinem Haus nachging, was den Vater innerlich brach.

Swann findet in Vinteuil einen Leidensgenossen, ebenso wie Swann in vielschichtiger Weise für den Erzähler ein Leidensgenosse wird. Als sich Marcells Liebe zu Albertine nach dem zweiten Aufenthalt in Balbec ebenfalls in etwas Pathologisches verkehrt und er Albertine in Paris als Gefangene hält, um sie vor ihren homosexuellen Neigungen zu schützen, was soviel heißt wie: um ihre Nähe zu erzwingen, in dieser Situation sehen wir den Erzähler an einer Erzählung über Swanns Liebe arbeiten,³² deren Hauptgedanke die Selbstentfremdung ist,

³¹ Curtius, S. 21

³² Proust, V, S. 3244

die das Verfallensein an Frauen bedeutet, die man eigentlich nicht liebt. Erzwingen zunächst bei Swann die Gefallsucht und später die Eifersucht das Aufgeben, nicht nur der gesellschaftlichen Stellung, sondern auch der kunstwissenschaftlichen Studien, verschlingt auch Marcells Liebe zu Albertine alle Kräfte und macht alle literarischen Pläne zunichte.

Als Marcel aber im Salon der nun gealterten Verdurins Musik von Vinteuil hört, wird ihm unverhofft ein Geschenk zuteil, da sie ihn wieder zu sich selbst bringt: "Sehr verschieden darin von der Gesellschaft Albertines, half mir die Musik, in mich selbst hinabzusteigen, dort Neues zu entdecken: das Anderssein nämlich, das ich im Leben, auf Reisen, vergebens gesucht, nach dem ich aber eine Sehnsucht trug, die diese Klangflut mir schenkte [...]." ³³

Die genauen Gründe der Wirkung von speziellen künstlerischen Techniken werden aber bei der Betrachtung der Malerei Elstirs deutlicher als bei den Beschreibungen der Musik Vinteuils, vielleicht weil der Erzähler selber mehr visuell veranlagt ist. Nachdem Marcel in der Nähe von Balbec in einer Gaststätte die Bekanntschaft Elstirs gemacht hat, lädt Elstir Marcel in sein Atelier ein. Da in den folgenden Tagen die *kleine Schar* ganz die Aufmerksamkeit Marcells auf sich zieht, schiebt er einen Besuch immer weiter heraus, bis die Großmutter ihn nachdrücklich auffordert, der Einladung endlich nachzugehen. Wider Erwarten bedingt übrigens der Besuch Elstirs im Atelier, daß Marcel später die *kleine Schar* kennenlernt, da Albertine gut mit Elstir bekannt ist und ihn häufig besucht.

Im Roman herrscht, vielleicht aufgrund einer problematischen Interpretation des Erzählers von Bergsons Philosophie, eine durchgreifende Verstandeskritik vor. Im Leben macht der Erzähler die Erfahrung, daß die Sinne einem komplexe Eindrücke vermitteln, die aufgrund ihrer Komplexität auf weiterreichende Wahrheiten verweisen. Später aber kommt der Verstand hinzu und zeigt, daß der Gegenstand objektiv betrachtet eigentlich ganz anders ist und daß der sinnliche Eindruck eigentlich eine Sinnestäuschung war.

Der Verstand dividiert den Komplex der sinnlichen Wahrnehmung in seine Elemente auseinander, objektiviert die Beobachtung, aber neutralisiert sie auch zugleich.

Das Wesen von Elstirs Malerei ist es nun, nichts darzustellen, wie es objektiv gesehen sein mag, sondern wie es einem ersten Eindruck nach *scheint*.

Ich zitiere nun einen längeren Textpassus:

Manchmal, wenn ich im Hotel in Balbec an meinem Fenster stand, während Françoise die Decken fortnahm, die das Licht abwehren sollten, oder abends, während ich den Augenblick erwartete, da ich mit Saint-Loup im Wagen

³³ Proust, V, S. 2961

fortfahren würde, war es vorgekommen, daß ich auf Grund eines Lichteffects einen düsteren Teil des Meeres für eine ferne Küste hielt oder mit Freude eine blaue, *verfließende* Zone bemerkte, ohne zu wissen, ob sie noch Meer oder schon Himmel war. Sehr schnell stellte mein *Verstand* dann zwischen den Elementen die *Trennung* wieder her, die der bloße Sinneseindruck ausgeschaltet hatte. [...] Aber gerade aus solchen seltenen Augenblicken, in denen man die Natur, wie sie ist, als reine Poesie erlebt, bestand das Werk *Elstirs*. Eine seiner häufigsten Metamorphosen in den Seestücken, die er zur Zeit um sich hatte, bestand darin, daß er in einer vergleichenden Annäherung von Erde und Meer jede *Grenzlinie* zwischen ihnen verschwinden ließ.³⁴

Die Kunst hat somit die Fähigkeit, im Gegensatz zum Verstand einen Eindruck festzuhalten, den der Erzähler als reine Poesie bezeichnet. Der Eindruck wird zur reinen Poesie durch seine Ganzheit, der jede Teilung durch Trennlinien fehlt.³⁵

4. Zur poetischen Verfahrensweise Prousts

Der Gedanke scheint verlockend zu sein, den, der Ich sagt, mit der real existierenden Person Marcel Prousts in Verbindung zu setzen. In einem gleichen Maße ist die Sekundärliteratur versucht, Vorlagen für die Personen und Orte des Romans in der Wirklichkeit auszumachen.

Diese Bemühungen können entweder naiv sein oder weiterreichende Erkenntnisse über Prousts poetische Verfahrensweise ermitteln, wenn in der *Differenz* von Kunst und Wirklichkeit Regelmäßigkeiten erkennbar werden, und dieses ist - meine ich - gut möglich.

Es ist verlockend, Combray mit dem Städtchen Illiers, 30 km südwestlich von Chartres, gleichzusetzen, die Vivonne mit dem Loir, der durch Illiers fließt, oder Balbec Plage mit Cabourg in der Unteren Normandie, da Proust diese Orte in seinem realen Leben einmal bewohnt hat. Doch diese Gleichsetzungen würden alle nur Teilwahrheiten und wenig Erkenntnis vermitteln. Wenn Combray Illiers wäre, wieso sollte Proust dann Illiers in seinem Roman Combray nennen? -

³⁴ Proust, II, 2, S. 1098, Kursivsetzung MM

³⁵ In diesem Zusammenhang ist auch noch folgendes Zitat interessant: "Sobald ich einen Gegenstand außerhalb von mir sah, stellte sich das Bewußtsein, daß ich ihn sah, trennend zwischen mich und ihn und umgab ihn rings mit einer geistigen Schicht, die mich hinderte, seine Substanz unmittelbar zu berühren [...]" (Proust, I, 1, S. 115) Der Verstand bewirkt hier die Unmöglichkeit, die "Substanz unmittelbar zu berühren"; dies aber wiederum bewirkt, daß alle Beobachtungen "verschiedene Zustandsbilder" bleiben, die blockhaft nebeneinander gesetzt aufeinander folgen, sich aber nicht gegenseitig durchdringen.

In der Betrachtung der Kunst Elstirs empfindet es der Erzähler als notwendigen Bestandteil der Malerei Elstirs, daß er den Dingen ihren Namen nimmt oder ihnen einen anderen gibt. Elstirs Kunst will *Wahrheiten* vermitteln, daher nimmt sie den Dingen ihren Namen und gibt ihnen neue, damit wir nicht verleitet werden, in die Wahrheit, die der Künstler vermitteln will, unsere vorgeprägten begrifflichen Vorstellungen zu legen, da dies eine Verengung bedeuten würde, was das Kunstwerk ausdrücken kann, nämlich eben mehr als bloße objektive Begrifflichkeiten.³⁶

Das Umbenennen ist sicherlich auch ein Teil von Prousts Poetik, doch schafft es erst die Voraussetzung, sich den Wahrheiten anzunähern.

Sich einer Wahrheit annähern heißt, ein einzelnes Ereignis von seiner raumzeitlichen zufälligen Bedingtheit zu befreien und das Einmalige ins Allgemeine zu erweitern. In der *Wiedergefundenen Zeit* sagt der Erzähler folgendes: "Mehr aber noch, als der Maler es nötig hat, viele Kirchen zu sehen, um auch nur eine einzige zu malen, braucht der Schriftsteller, um zu Masse und stilistischer Konzentration, zu Allgemeingültigkeit, zu literarischer Wirklichkeit zu gelangen, eine Zahl von Menschenwesen für ein einziges Gefühl."

Doch der Schriftsteller gibt nicht nur Charaktere wieder, er malt tatsächlich auch Kirchen, und in diesen Gemälden von Kirchen sehen wir die Weitung ins Allgemeine, die gerade eindeutige Zuweisungen problematisch macht. Ist die Kirche von Combray die Dorfkirche von Illiers? - Ist die Kirche von Balbec-le-Vieux Bayeux?

Zweifellos mag der Besucher, wenn er auf Prousts Spuren durch Frankreich reist, in der Dorfkirche von Illiers das "alte, schwarze, pockennarbige Portal"³⁷ wiederfinden. Doch tritt der Besucher in die Kirche ein, wird er vergeblich das Fenster Gilberts des Bösen suchen. Dieses Glasfenster ist nicht in der Wirklichkeit zu finden, da es die Essenz der gesamten gotischen Glasmalerei in sich verkörpert, wie sie sich in den Glasfenstern von Chartres, Bourges, Evreux und der Sainte-Chapelle in Paris objektiviert.

Ebenso verhält es sich mit der Kirche von Balbec-le-Vieux. Nach der Beschreibung einer Kirche mit persischem Dekor im Inneren denkt jeder treffliche Bildungsreisende sogleich an die normannischen Ornamente in der Kathedrale von Bayeux. Doch verläßt der Bildungsreisende die Kathedrale, um das gotische Marienportal von Balbec-le-Vieux zu finden, wird er vergeblich die sicher sehr schöne Kathedrale mehrfach umkreisen. Auch mit diesem Marienportal ist kein spezielles gemeint, sondern ein Typus, in dem die Marienportale von Laon, Notre Dame de Paris und Chartres enthalten sind.

Ein ähnliches Bild ergibt sich, wenn man untersuchen will, welche Person denn nun Elstir in der Wirklichkeit entspricht, Bergotte oder Vinteuil. Mit den

³⁶ Proust, II, 2, S. 1097f.

³⁷ Proust, I, 1, S. 82

Antworten Monet, Anatole France und César Franck wird man wie bei den Kirchen nur Teilaspekte begreifen, zumal Proust auch die Namen Elstir und Monet, Berma und Sarah Bernhardt etc. teilweise nebeneinander verwendet.

Neben der Schwierigkeit, bestimmte Orte des Romans bestimmten real existierenden Orten zuzuordnen, ergeben sich auch *Probleme in der gesamten Geographie*. Mag die Nähe Tansonvilles zu Combray in der Wirklichkeit noch zu verifizieren sein, findet sich das übrigens tatsächlich existierende Guermantes östlich von Paris.

Von Tansonville unternimmt Gilberte Swann Kathedralbesichtigungen in Begleitung Bergottes, und zwar reist man nach Chartres, das tatsächlich in der Nähe Illiers liegt, aber auch nach Reims und Laon, also in Städte, die für damalige Verhältnisse von Combray durchaus weit entfernt sind.

Es besteht auch die Möglichkeit, die bereits erwähnten Kirchtürme von Martinville und Vieuxvicq in der Wirklichkeit auszumachen, und zwar aufgrund einer Erzählung, die in der Sammlung *Zum Gedenken an die gemordeten Kirchen* enthalten ist. Dort wird das gleiche Erleben erzählt, es werden aber die Orte bei ihrem wirklichen Namen genannt. Es handelt sich dort um die Türme von St. Etienne und St. Pierre in dem überaus von Combray entfernten Caen.³⁸

Ebenso wie mit der Geographie um Combray verhält es sich mit der um Balbec. Bald befindet sich Balbec in der Nähe zur Bretagne, bald an der Grenze zur Oberen Normandie. Will man der Strecke folgen, die der Zug von Paris nach Balbec nimmt, wird man gänzlich in die Irre geführt, da den Ortsnamen nach Balbec jenseits des Cotentin, also in der Bretagne liegen müßte.

Zusammengezogen um Balbec und Combray sind nicht nur die Orte, sondern auch die Personen. Es werden alle wichtigen Personen des Romans vor allem in Verbindung mit Combray gebracht, man denke nur an die beiden Pole Swann und Guermantes. Auch die Künstler werden in Combray zusammengezogen. So bewohnt Vinteuil Montjouvain bei Combray und Bergotte besucht öfters Swanns in Tansonville.

Worum es mir in diesem Kapitel ging, war zu zeigen, daß es zu Prousts Poetik gehört, nicht nur die Namen von Orten zu ersetzen, sondern einerseits viele reale Stätten in *eine* poetische, fiktionale zu verrücken und andererseits eine eigene ästhetische *zusammengezogene* Geographie zu entwerfen.

Diese poetische Verfahrensweise des Zusammenziehens findet ihre Entsprechung im Roman in den Leistungen der Phantasie und des Erlebens. Im Roman ist oft vom Zauber die Rede, den Namen von Personen (Guermantes) oder Orten (Balbec) im Inneren des Erzählers erwecken.

³⁸ Proust, *Nachgeahmtes und Vermischtes*, S. 87ff.

Die Ursache dieses Zaubers ist im Roman als Verbindung von Bereichen gekennzeichnet, die logisch betrachtet nichts miteinander zu tun haben.

Zu den wichtigsten Ereignissen des Romans gehört die erste Begegnung von Marcel mit Gilberte, als Marcel mit Vater und Großvater am Besitz Swanns vorbeispaziert. Man hat gehört, Swann und Mme. Swann seien - getrennt - verreist, weswegen man es wagen kann, den Besitz Swanns zu streifen, was man sonst unterläßt in der Angst, der Frau Swanns, der ehemaligen *Kokotte* Odette de Crécy zu begegnen. Es stellt sich aber heraus, daß Odette ihren Mann nur weggeschickt hat, um ihn mit Baron de Charlus zu betrügen.

Hinter einer Weißdornhecke sieht der kleine Marcel Gilberte, die ihm einen Blick zuwirft, den das Kind für äußerste Verachtung hält, der aber, wie Marcel erst viele Jahre später von Gilberte erfährt, nachdem sie Saint-Loup geheiratet hat, Verlangen bedeutet hatte. Marcel verliebt sich unsterblich in Gilberte, weiß aber gleich, daß seine Liebe unglücklich bleiben wird, weil er sie kategorisch von sich verschieden und weit über sich stehend glaubt, weil sie in Begleitung seines Lieblingsdichters Bergotte Besichtigungen von Kathedralen macht.

Die Besonderheit der Situation, als der kleine Marcel Gilberte das erste Mal sieht, resultiert aber nicht nur aus den bereits vorgeprägten Vorstellungen (aber auch), sondern ebenfalls aus dem Reiz des Augenblicks, zu dem der Gesichtsausdruck Gilbertes gehört, der Marcel äußerstes Verlangen nach ihrer körperlichen Nähe erweckt, und die Weißdornhecke. Die Bedeutung des Weißdorns ist für den kleinen Marcel aber eine fast mystische, weil er mit ihm immer die Maiandachten in der Kirche verbindet, wo er den Weißdorn zu lieben begonnen hat.³⁹

Der tiefe Eindruck, den die erste Begegnung mit Gilberte bei Marcel hinterlassen hat, resultiert also aus vielen untrennbar miteinander verwebten Bestandteilen. Wenn später Marcel an Gilberte zurückdenkt, so beschwört er sich immer wieder dieses erste Bild herauf, weil es so komplex und eindrucksvoll war.

In der *Wiedergefundenen Zeit* folgert der Erzähler aus der Beobachtung, daß jedes Ereignis (z.B. Begegnung mit Gilberte) von so vielen Dingen (z.B. Weißdornhecke) umgeben war, daß das Ereignis, wenn man es in seiner Komplexität verstehen will, nicht isoliert betrachten darf, sondern mit allem, was es umgeben hat. Denn das Ereignis trägt den Widerschein der Dinge, die es umgeben haben, auf sich.⁴⁰

Andererseits ist jedes Erlebnis an Raum und Zeit gebunden, so daß es im Leben unwiederholbar wird. Aus der raumzeitlichen Bestimmtheit von Erlebnissen gewinnt der Erzähler in der *Wiedergefundenen Zeit* die Einsicht, daß alle Erlebnisse, selbst die einfachsten Handlungen und Gesten wie in "tausend undurchlässige Gefäße eingeschlossen" seien.⁴¹

Durch diesen Verschuß aber wird die Kontinuität des Seins gestört. Zwischen dem Inhalt von zwei Gefäßen besteht keine Verbindung mehr.

³⁹ Proust, I, 1, S. 151

⁴⁰ Proust, VII, S. 3939

⁴¹ ebda.

Wenn aber darauf der Erzähler den Ansatz zu einer Ästhetik des Kunstwerks skizziert, das er schreiben will, um die verlorene Zeit wieder zum Leben zu führen, charakterisiert er den Stoff seiner Erzählung als deutlich verschieden von der die Phasen des Lebens in Gefäße verschließenden Wirklichkeit. Sein Stoff müsse *neu, besonders durchscheinend, sonor, dicht, kühl und rosenfarben* sein.⁴² Ich ziele hier natürlich besonders darauf ab, daß seine Erzählung *durchscheinend* wäre. Denn was diaphan würde, um im Bild zu bleiben, wären die Wände der verschlossenen Gefäße. Was in dem Kunstwerk füreinander durchscheinend wird, sind die Abschnitte des Lebens. Das intendierte Wortkunstwerk hat also die Aufgabe, die Kontinuität des Seins herzustellen, die nicht als unmittelbar evident empfunden wird.

Worauf ich aber zunächst hinaus wollte, ist etwas anderes. In der Phantasie setzen sich die Vorstellungen, die wir uns machen, oftmals aus Elementen zusammen, die sich nicht in dieser Komplexität in der objektiven Wirklichkeit wiederfinden lassen. Für Marcel als Kind zum Beispiel besitzt der Name Guermantès einen zauberhaften Klang, der durch die Legenden von Gilbert dem Bösen und Genevève von Brabant ebenso genährt ist wie von den Glasfenstern in der Kirche von Combray. In der Phantasie ergibt sich die Vorstellung, daß diese Personen ganz substantiell verschieden sein müssen von allem anderen, was man kennt. Als aber später Marcel die Guermantès von der Prinzessin des Laumes über den Herzog bis hin zu Baron de Charlus und Saint-Loup kennenlernt, stellen sich die Personen als viel gewöhnlicher heraus, als er sie sich vorgestellt hat. Und die Profanität ihres realen Seins löst den Zauber, den der Name Guermantès ursprünglich für den Erzähler gehabt hat.

Etwas ähnliches tritt ein, als Swann Marcel von Balbec erzählt. Aufgrund eines Mißverständnisses entwirft Marcel in seinem Inneren das Bild einer gotischen Kathedrale mit persischem Intérieur, die direkt am Meer steht und umgeben wird von Sturm und Gischt. In seiner Vorstellung wird die Kirche von Balbec ebenfalls etwas, das qualitativ von allem, das er kennt, verschieden ist. Und diese Vorstellung resultiert primär daher, daß er die Kathedrale als Kunstwerk in Verbindung setzt mit der Natur (Meer, Gischt), daß also Kunst und Natur ineinander verschmelzen.

Als er tatsächlich nach Balbec kommt, muß er feststellen, daß in der Wirklichkeit die Kirche gar nicht so verschieden von allen anderen gotischen Kirchen ist, vor allem aber muß er feststellen, daß Balbec-le-Vieux und Balbec-Plage zwei räumlich weit voneinander entfernte Orte sind, daß also die Kathedrale gar nicht am Meer steht.

Ich möchte diese Beobachtungen gerne dahingehend verallgemeinern, daß die Leistung der Phantasie - wie auch die des Kunstwerks - das Zusammenziehen von Orten ist und die Verbindung der Bereiche Mensch, Natur und Kunst. Wie wir am Beispiel der Guermantès und der Kirche von Balbec sehen können, trennt die Wirklichkeit wieder den Komplex unserer inneren Vorstellung. Was in unserer Phantasie durch diese Komplexität Gewicht, Tiefe und Schönheit besessen hat, wird in der Wirklichkeit nivelliert und entzaubert.

Daraus ergibt sich als *eine* Aufgabe des Erinnerungswerks, das die verschütteten inneren Wahrheiten wieder aufdecken will, daß es einerseits versucht, die Dinge in ihrer ursprünglichen Totalität zu erfassen mit allem, was sie einmal umgeben hat. Andererseits muß das Kunstwerk, wo es sich den ursprünglichen Vorstellungen und Wahrheiten annähern will, die Trennlinien des Verstandes wieder beseitigen.

⁴² Proust, VII, S. 3941

Doch zu keinem Zeitpunkt bedeuten diese Verfahren ein Idealisieren von Wirklichkeit im Roman, zum einen weil die verschütteten Wahrheiten kein wirklichkeitsexterner Befund sind⁴³ und zum anderen weil auf die (Wieder-) Herstellung verschütteter Wahrheiten auf der Ebene des sich erinnernden Erzählers auf der narrativen Ebene erst die Verschüttung folgt, wodurch - im Sinne Lukács' - "Risse und Abgründe" durch die Komposition nicht verdeckt, sondern eben einbezogen werden.⁴⁴

© Michael Magner - Wuppertal (D)

⁴³ vgl. dazu nochmals Curtius, S. 49f.

⁴⁴ Lukács, S. 51